

506/C1 6104 S617

Übergänge

Texte und Studien zu
Handlung, Sprache und Lebenswelt

herausgegeben von

Richard Grathoff
Bernhard Waldenfels

Maurice Merleau-Ponty

Sinn und Nicht-Sinn ✓

Aus dem Französischen von
Hans-Dieter Gondek

Band 35

Wilhelm Fink Verlag

Veröffentlicht mit Unterstützung des französischen Ministeriums für Kultur –
Centre national du livre und der Maison des sciences de l'homme, Paris

Titel der französischen Originalausgabe:

Sens et non-sens

© Éditions Gallimard, 1996

(Erstveröffentlichung in den Éditions Nagel, 1948, 1966)

„Der Zweifel Cézannes“ wurde von Andreas Knop übersetzt und erstmals
veröffentlicht in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München,
Wilhelm Fink, 1994, S. 39–59.

„Der Roman und die Metaphysik“ wurde von Daniel Oskui für diese Aus-
gabe übersetzt.

„Das Kino und die neue Psychologie“ wurde von Claudia Brede-Koners-
mann übersetzt und erstmals veröffentlicht in: Ralf Konersmann (Hrsg.),
Kritik des Sehens, Leipzig, Reclam, 1997, S. 227–246.

Bücherverzeichnis
11236

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Merleau-Ponty, Maurice:
Sinn und Nicht-Sinn / Maurice Merleau-Ponty.
Aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondek ... –
München: Fink, 2000
(Übergänge; Bd. 35)
Einheitssacht.: Sens et non-sens <dt.>
ISBN 3-7705-3379-8

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbe-
sondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 3-7705-3379-8

Satz: Albert Schwarz, Paderborn

© 2000 Wilhelm Fink Verlag, München

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Umschlagentwurf: Heinz Dieter Mayer

Philosophie
Lehrstuhl II
Würzburg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
I. Werke	
→ Der Zweifel Cézannes	11
Der Roman und die Metaphysik	34
Ein skandalöser Autor	55
Das Kino und die neue Psychologie	65
II. Ideen	
Der Existentialismus bei Hegel	83
Der Streit um den Existentialismus	94
Das Metaphysische im Menschen	111
Im Umkreis des Marxismus	133
Marxismus und Philosophie	170
III. Politiken	
Der Krieg hat stattgefunden	187
Für die Wahrheit	207
Glaube und Aufrichtigkeit	235
Der Held, der Mensch	249
Nachweise	257
Personenregister	259
	5

I. Werke

Der Zweifel Cézannes

13

Er brauchte hundert Arbeitssitzungen für ein Stilleben, und hundertfünzigmal mußte man ihm Modell sitzen für ein Porträt. Was wir sein Werk nennen, war für ihn nur ein tastender Versuch, eine Annäherung an seine Malerei. Noch im September 1906, mit 67 Jahren, einen Monat vor seinem Tod, schrieb er: „Ich fühle mich so wirr im Kopf, bin so verstört, daß ich einen Moment lang sogar fürchtete, mein letztes bißchen Verstand zu verlieren [...]. Jetzt geht es mir wieder besser, und meine Gedanken und Studien scheinen mir in die richtige Richtung zu gehen. Werde ich das Ziel, das ich so sehr gesucht und so lange verfolgt habe, erreichen? Ich studiere immer vor der Natur, und es scheint mir, daß ich langsam Fortschritte mache.“ Die Malerei war seine Welt und seine Existenzweise. Er arbeitet allein, ohne Schüler, ohne von seiner Familie bewundert, ohne durch Jurys gefördert zu werden. Er malt am Nachmittag des Tages, an dem seine Mutter starb. 1870 malt er in Estaques, während er von Feldjägern als Kriegsdienstverweigerer gesucht wird. Und doch kommen ihm immer wieder Zweifel an seiner Berufung. Als er älter wird, fragt er sich, ob das Neue an seiner Malerei nicht bloß die Folge einer Sehstörung sei, ob sein ganzes Leben nicht auf einer zufälligen Eigenschaft seines Körpers beruhe. Dieser unablässigen Anstrengung und diesem Zweifel entsprechen die Ungewißheiten oder Dummheiten der Zeitgenossen. So sprach 1905 ein Kritiker von der „Malerei eines besoffenen Senkgrubenentleerers“. Noch heute verwendet ein C. Maclair Cézannes fehlendes Vertrauen in seine

Fähigkeiten als ein Argument gegen ihn. Währenddessen haben sich seine Bilder über die Welt verbreitet. Warum so viel Ungewißheit, so viel Mühe, so viele Fehlschläge, und dann plötzlich der immense Erfolg?

14 Zola, ein Freund Cézannes seit der Kindheit, bemerkte als / erster das Genie an ihm und war zugleich der erste, der ihn ein „gescheitertes Genie“ nannte. Ein Beobachter des Lebens von Cézanne, wie Zola es war, der also mehr auf seinen Charakter als auf die Bedeutung seiner Malerei achtete, konnte leicht darauf verfallen, diese als Symptom zu deuten.

Denn bereits 1852, in Aix-en-Provence, am Collège Bourbon, das Cézanne seit kurzem besuchte, beunruhigte er seine Freunde durch seine Zornausbrüche und Depressionen. Sieben Jahre später, entschlossen, ein Maler zu werden, zweifelt er an seinem Talent und wagt es nicht, seinen Vater, der erst Hutmacher, später Bankier war, darum zu bitten, ihn nach Paris gehen zu lassen. Zola wirft ihm in seinen Briefen Wankelmut, Charakterschwäche, Unentschlossenheit vor. Er kommt nach Paris, schreibt aber: „Ich habe nur den Ort gewechselt, und die Langeweile ist mir gefolgt.“ Die Diskussion ist ihm zuwider, denn sie ermüdet ihn, und nie will es ihm gelingen, den anderen seine Gründe darzulegen. Das Innerste seines Charakters bestimmt die Angst. Mit zweiundvierzig Jahren fürchtet er, bald sterben zu müssen, und macht sein Testament. Mit sechsundvierzig ergreift ihn sechs Monate lang eine stürmische, dann quälende und niederdrückende Leidenschaft, über deren Ausgang man nichts weiß und über die er nie sprechen wird. Mit einundfünfzig zieht er sich nach Aix zurück, um dort die Natur zu finden, die seinem Genie am besten entspricht, aber es ist zugleich ein Rückzug in die Welt seiner Kindheit, seiner Mutter und seiner Schwester. Nachdem seine Mutter gestorben ist, sucht er Halt bei seinem Sohn. „Das Leben ist fürchterlich“, sagte er immer wieder. Die Religion, die er jetzt zu praktizieren beginnt, fängt für ihn mit der Furcht an, mit der Furcht vor dem Leben und vor dem Tod. „Es ist die Furcht“, erklärt er einem Freund, „ich werde vielleicht noch vier Tage auf Erden weilen, und dann? Ich glaube, ich werde weiterleben und will es nicht riskieren, *in aeternum* in der Hölle zu schmoren.“ Obwohl seine Religiosität später tiefere Wurzeln schlug, war sie anfangs durch das Bedürfnis motiviert, sein Leben in feste Bahnen zu lenken, es in fremde Hände zu legen.

Er wird immer schüchterner, empfindlicher und mißtrauischer. Manchmal fährt er nach Paris, aber wenn er Freunden begegnet, winkt er schon von weitem ab, damit sie ihn nicht ansprechen. 1903, als seine Gemälde in Paris allmählich doppelt so hoch gehandelt werden wie die von Monet, als junge Leute wie Joachim Gasquet und Emile Bernard ihn besuchen, um Gespräche mit ihm zu führen, entspannt er sich etwas. Aber die Zornausbrüche bleiben. Eines Tages versetzte ihm ein Kind in Aix, das neben ihm auf dem Treppengeländer hinabrutschte, im Vorbeisausen einen Tritt; seitdem war ihm jede Berührung unerträglich. Als er im Alter einmal stolperte, sprang Emile Bernard hinzu, um ihn festzuhalten. Cézanne war außer sich vor Zorn. Er lief durch sein Atelier und schrie, daß er sich / nicht „herumkommandieren“ lasse. Aus demselben Grund – um nicht „herumkommandiert“ zu werden – verbannte er Frauen, die ihm hätten Modell sitzen können, aus seinem Atelier, Priester, die er für „schmierig“ hielt, aus seinem Leben und die Theorien Emile Bernards, wenn sie ihm zu aufdringlich wurden, aus seinem Kopf.

Diese Befangenheit im Umgang mit den Menschen, dieses Unvermögen, neue Situationen zu meistern, diese Flucht in die Gewohnheit, in ein Milieu, das keine Probleme aufwirft, dieser starre Gegensatz von Theorie und Praxis, von „Kommandiertwerden“ und solitärer Freiheit – all diese Symptome erlauben es, von einer krankhaften Veranlagung zu sprechen, etwa, wie man es bei El Greco getan hat, von einer schizoiden Disposition. Cézannes Idee, man müsse „nach der Natur“ malen, wäre demnach nur Ausfluß derselben Schwäche. Seine extreme Aufmerksamkeit auf die Natur und die Farbe, das Unmenschliche seiner Malerei (er sagte, man solle ein Gesicht wie einen Gegenstand malen) sowie sein andächtiges Verharren vor der sichtbaren Welt wären nur eine Flucht vor der menschlichen Welt, eine radikale Entfremdung von der eigenen menschlichen Natur.

Solche Mutmaßungen sagen uns aber nichts über die tatsächliche Bedeutung des Werks, und man darf aus ihnen nicht ohne weiteres folgern, daß seine Malerei ein Phänomen der *décadence* oder, wie Nietzsche sagen würde, eines „erschöpften“ Lebens sei bzw. daß sie den starken Menschen, der ganz Herr seiner selbst ist, nichts zu lehren habe. Wohl nur weil sie aufgrund ihrer persönlichen Bekanntschaft mit Cézanne zuviel Wert auf psychologi-

sche Erwägungen legten, konnten Zola und Emile Bernard an ein Scheitern glauben. Möglich ist immerhin, daß Cézanne gerade wegen seiner Nervenschwäche eine Kunstform entwickelt hat, die für alle gültig ist. Auf sich selbst zurückgeworfen, konnte er die Natur so betrachten, wie es nur einem Menschen möglich ist. Die Bedeutung seines Werks ist nicht aus seinem Leben ableitbar.

Man kommt ihr aber auch nicht durch die Kunstgeschichte näher, das heißt, indem man sich auf die Einflüsse bezieht (den der Italiener und speziell Tintoretts, den von Delacroix, den Courbets und der Impressionisten), auf die Arbeitsweise Cézannes oder auf seine eigenen Äußerungen über seine Malerei.

16 Seine ersten Bilder, bis etwa 1870, sind gemalte Träume, eine Entführung, ein Mord. Sie entstammen dem Gefühl und wollen vor allem Gefühle wecken. Fast alle sind sie mit groben Umrissen gemalt und geben eher die moralische Physiognomie des Geschehens als dessen sichtbaren Aspekt wieder. Den Impressionisten, insbesondere Pissaro, verdankt es / Cézanne, daß die Malerei für ihn hernach nicht mehr eine Verkörperung von Phantasieszenen war, nach außen projizierte Träume, sondern ein präzises Studium der Erscheinungen, eine Arbeit nicht mehr im Atelier, sondern nach der Natur. An die Stelle der barocken Faktur, die *zuerst* die Bewegung wiedergeben will, tritt das Nebeneinander kleiner Pinselstriche und die geduldige Schraffur.

Doch er hat sich schnell von den Impressionisten getrennt. Der Impressionismus wollte in der Malerei die Art und Weise nachbilden, wie die Gegenstände unmittelbar unseren Blick berühren und unsere Sinne reizen. Er stellte sie in jener Atmosphäre dar, in der eine den Augenblick stillstellende Wahrnehmung sie uns darbietet, ohne absolute Konturen, durch Luft und Licht miteinander verbunden. Um diese Lichthülle wiederzugeben, mußte man alle Erd-, Ocker- und Schwarztöne verbannen und sich auf die sieben Farben des Prismas beschränken. Um die Farbe der Gegenstände darzustellen, genügte es nicht, ihren lokalen Farbton auf die Leinwand zu übertragen, das heißt jene Farbe, die sie annehmen, wenn man sie von ihrer Umgebung isoliert, man mußte auch die Kontrastphänomene berücksichtigen, die die Lokalfarben in der Natur modifizieren. Außerdem ruft jede Farbe, die wir in der Natur sehen, durch eine Art Gegensatz das Erscheinen ihrer Komplementärfarbe hervor, das die Intensität des Eindrucks steigert. Um

auf dem Bild, das im schwachen Licht eines Zimmers gesehen wird, die Farben so leuchten zu lassen wie in der Sonne, muß man also für eine Wiese nicht nur ein Grün auftragen, sondern auch das komplementäre Rot, das das Grün vibrieren läßt. Schließlich wird bei den Impressionisten auch noch der lokale Farbton selber zerlegt. Man kann im allgemeinen jede Farbe erzeugen, indem man ihre Farbkomponenten nebeneinander setzt, statt sie zu mischen, was den betreffenden Farbton dann stärker vibrieren läßt. Ergebnis dieser Verfahren war, daß die Leinwand, auf der die Natur nicht mehr Punkt für Punkt abgebildet wurde, durch die Wechselwirkung der Teile untereinander eine allgemeine Wahrheit der Impression restituierte. Gleichzeitig jedoch brachten dieses Malen der Atmosphäre und die Zerlegung der Farbtöne den Gegenstand und seine eigentümliche Schwere zum Verschwinden. Schon die Zusammensetzung von Cézannes Palette läßt ahnen, daß er ein anderes Ziel verfolgt: Nicht die sieben Farben des Prismas findet man dort, sondern achtzehn Farben, sechs Rot, fünf Gelb, drei Blau, drei Grün, ein Schwarz. Der Gebrauch der warmen Farben und des Schwarz zeigt, daß Cézanne den Gegenstand darstellen, ihn hinter der Atmosphäre wiederfinden will. Desgleichen verzichtet er auf die Farbzerlegung / und ersetzt sie durch abgestufte Mischungen, durch chromatische Nuancen, die sich über den Gegenstand ausbreiten, durch eine Farbmodulation, die der Form und dem von ihr empfangenen Licht folgt. Die Beseitigung präziser Konturen, der Vorrang der Farbe vor der Zeichnung haben bei Cézanne und im Impressionismus ganz offensichtlich nicht dieselbe Bedeutung. Der Gegenstand wird nicht mehr von Reflexen überlagert, verliert sich nicht mehr in seinen Beziehungen zur Luft und zu anderen Gegenständen, sondern wirkt wie dumpf von innen heraus beleuchtet, das Licht strömt von ihm aus, und daraus resultiert ein Eindruck von Festigkeit und Materialität. Cézanne verzichtet im übrigen nicht darauf, die warmen Farben vibrieren zu lassen, und erzeugt diese Farbempfindung durch den Gebrauch des Blaus.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß er zum Gegenstand zurück wollte, ohne die impressionistische Ästhetik preiszugeben, die sich die Natur zum Vorbild nimmt. Emile Bernard erinnerte ihn daran, daß für die Klassiker klare Konturen, Komposition und Verteilung des Lichts ein Bild erst zu einem Bild machen. Cé-

chologie erst in jüngster Zeit auf den Begriff zu bringen vermochte. Die erlebte Perspektive, diejenige unserer Wahrnehmung, ist nicht die geometrische oder photographische Perspektive: In der Wahrnehmung erscheinen die nahen Gegenstände kleiner, die ferneren größer als auf einer Photographie, weshalb zum Beispiel ein heranbrausender Zug im Kino sehr viel schneller an Größe zunimmt und dadurch auch viel schneller auf uns zuzufahren scheint als ein wirklicher Zug unter denselben Bedingungen. Zu behaupten, ein von der Seite betrachteter Kreis sähe wie eine Ellipse aus, heißt der wirklichen Wahrnehmung das Schema dessen zu substituieren, was wir sehen müßten, wenn wir eine Kamera wären: In Wirklichkeit sehen wir eine Form, die um die Ellipse herum oszilliert, ohne eine Ellipse zu *sein*. Auf einem Porträt von Madame Cézanne bildet der Fries an der Wand, zu beiden Seiten des Körpers, keine gerade Linie: Doch man weiß, daß die beiden sichtbaren Teilstücke einer durchgezogenen Linie, die in der Mitte durch einen breiten Papierstreifen zugedeckt wird, gegeneinander versetzt zu sein scheinen. Der Tisch von Gustave Geffroy erstreckt sich bis an den unteren Bildrand, doch wenn unser Auge über eine große Oberfläche wandert, ändert sich ständig der Blickwinkel, und die Oberfläche als ganze krümmt und verzieht sich. Es stimmt freilich, daß diese Deformationen durch ihre Übertragung auf die Leinwand etwas Starres bekommen, denn es fehlt die spontane Bewegung, durch die sie in der Wahrnehmung einen Gesamteindruck hervorrufen, der dem der geometrischen Perspektive gleicht. Dasselbe geschieht auch bei den Farben. Eine Rose auf grauem Papier färbt den Hintergrund grün. Die Schulmalerei malt den Hintergrund grau und baut darauf, daß das Bild als realer Gegenstand selbst die Kontrastwirkung hervorrufen wird. Die impressionistische Malerei setzt etwas Grün in den Hintergrund, um einen ebenso lebhaften Kontrast zu bewirken wie die Gegenstände unter freiem Himmel. Verfälscht sie aber damit nicht das Verhältnis der Farbtöne? Sie täte es, wenn sie es dabei bewenden ließe. Doch der wahre Maler sorgt dafür, daß alle anderen Farben des Bildes so modifiziert werden, daß sie dem Grün im Hintergrund den Charakter einer wirklichen Farbe nehmen. Ebenso sorgt Cézannes Genie durch den Gesamtaufbau des Bildes dafür, daß die perspektivischen Deformationen nicht mehr einzeln / für sich sichtbar sind, wenn man das Bild im gan-

20

zen betrachtet. So wie sie es auch im natürlichen Sehen tun, tragen sie nur noch dazu bei, uns den Eindruck einer entstehenden Ordnung zu vermitteln, eines Gegenstandes, der soeben erscheint, sich soeben vor unseren Augen zusammenballt. Desgleichen gehört auch der Umriß der Gegenstände, faßt man ihn als eine Linie auf, die sie fest umschließt, nicht zur sichtbaren Welt, sondern zur Geometrie. Zieht man einen Strich, um die Kontur eines Apfels zu markieren, macht man ein Ding aus ihr, obwohl sie doch nur eine ideale Grenze ist, auf die hin sich die Seiten des Apfels in der Tiefe zubewegen. Überhaupt keine Kontur zu markieren hieße den Gegenständen ihre Identität rauben. Eine einzige zu markieren hieße die Tiefe opfern, das heißt die Dimension, die uns den Gegenstand gibt, und zwar nicht als einen restlos vor uns ausgebreiteten, sondern als eine unausschöpfliche Wirklichkeit, die sich nie völlig preisgibt. Deshalb folgt Cézanne dem sich wölbenden Rand des Gegenstands mit einer Farbmodulation und markiert mit blauen Strichen *mehrere* Konturen. Dem zwischen ihnen hin und her pendelnden Blick bietet sich dann eine Kontur in statu nascendi dar, ganz so wie es in der Wahrnehmung geschieht. Nichts ist weniger willkürlich als diese berühmten Deformationen – auf die Cézanne übrigens in seiner letzten Schaffensperiode, ab 1890, verzichtet, wo er seine Leinwand nicht mehr mit Farben füllt und die gedrängte Faktur der Stilleben aufgibt.

Die Zeichnung muß also aus der Farbe resultieren, wenn man will, daß die Welt in ihrer Dichte wiedergegeben wird, denn sie ist eine einzige lückenlose Masse, ein Organismus von Farben, durch die hindurch sich die Flucht der Perspektive, die Konturen, Geraden und Kurven als Kraftlinien in einem vibrierenden Raum konstituieren. „Die Zeichnung und die Farbe sind nicht mehr voneinander zu trennen; in dem Maße, wie man malt, zeichnet man; je mehr die Farbe harmoniert, um so präziser wird die Zeichnung. Im Reichtum der Farbe erreicht die Form ihre Fülle.“ Cézanne versucht nicht, durch die Farbe taktile Empfindungen zu *suggestieren*, um so die Form und die Tiefe darzustellen. In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn. Erst die Wissenschaft vom menschlichen Körper bringt uns später bei, zwischen unseren Sinnen zu unterscheiden. Das erlebte Ding wird nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert oder rekonstruiert, sondern bie-

tet sich von Anfang an dar als das Zentrum, von dem sie ausstrahlen. Wir *sehen* die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände – Cézanne meinte sogar: ihren Duft. Wenn der Maler die Welt ausdrücken will, muß die Anordnung der / Farben dieses unteilbare Ganze in sich bergen; sonst bleibt seine Malerei eine bloße Anspielung auf die Dinge und gibt sie uns nie in der gebieterischen Einheit, in der Präsenz und unüberbietbaren Fülle, die für uns alle das Reale definiert. Deshalb muß jeder Pinselstrich eine Unendlichkeit von Bedingungen erfüllen, deshalb meditierte Cézanne mitunter stundenlang, ehe er einen auf die Leinwand setzte, denn er mußte, wie Bernard sagt, „die Luft, das Licht, den Gegenstand, die Ebene, den Charakter, die Zeichnung, den Stil enthalten“. Das, was *existiert*, zum Ausdruck zu bringen ist eine unendliche Aufgabe.

Ebensowenig hat Cézanne die Physiognomie der Gegenstände und Gesichter vernachlässigt, nur wollte er dieser Physiognomie genau in dem Moment habhaft werden, wo sie aus der Farbe aufsteigt. Ein Gesicht „wie einen Gegenstand“ malen bedeutet nicht, daß man alles Gedankliche darin tilgt. „Ich verlange, daß der Maler es interpretiert“, sagt Cézanne, „der Maler ist kein Idiot“. Doch diese Interpretation darf kein vom Sehen getrenntes Denken sein. „Wenn ich all die kleinen Blau und Kastanienbraun male, lasse ich es so blicken, wie es blickt ... Teufel nochmal, wenn die Leute ahnten, wie man durch die Verbindung eines schattierten Grüns und eines Rots einen Mund traurig macht oder eine Wange lächeln läßt.“ Der Geist ist sichtbar und ablesbar an den Blicken, die doch selber nichts anderes sind als Farbkomplexe. Der Geist anderer bietet sich uns nur als inkarnierter dar, muß sich in einem Gesicht und in Gesten verkörpern. Es ist nutzlos, dem die Unterscheidungen von Seele und Körper, von Denken und Sehen entgegenzuhalten, denn Cézanne geht eben auf die primordiale Erfahrung zurück, aus der diese Begriffe und Vorstellungen stammen und wo sie noch untrennbar verbunden sind. Der Maler, der denkt und unmittelbar auf den Ausdruck zusteuert, verfehlt das Geheimnis des plötzlichen Erscheinens eines Menschen in der Natur, das sich stets erneuert, sobald wir jemanden erblicken. Balzac beschreibt in *La peau de chagrin* „ein Tisch-tuch, weiß wie frisch gefallener Schnee, auf dem sich symmetrisch die von blonden Brötchen gekrönten Gedecke erheben“. „In mei-

ner Jugend“, sagte Cézanne, „wollte ich immer dieses schneeweiße Tuch malen ... Doch malen *wollen* darf man nur die sich symmetrisch erhebenden Gedecke und die blonden Brötchen. Wenn ich ‚gekrönt‘ male, bin ich verloren, verstehen Sie? Wenn ich jedoch meine Gedecke und Brötchen mit all ihren Nuancen harmonisch nach der Natur male, kommen die Kronen, der Schnee und der ganze Rest von selbst hinzu.“

Wir leben in einer von Menschen geschaffenen Welt, / zwischen Gebrauchsgegenständen, in Häusern, auf Straßen, in Städten – und die meiste Zeit über sehen wir all diese Dinge nur unter dem Blickwinkel der menschlichen Tätigkeiten, die in, mit oder an ihnen vorgenommen werden können. Wir gewöhnen uns an den Gedanken, daß all dies notwendig existiert und unerschütterlich ist. Cézannes Malerei bricht mit dieser Gewohnheit und enthüllt den Boden einer unmenschlichen Natur, auf dem der Mensch sich einrichtet. Deshalb wirken seine Personen so fremdartig, gleichsam als betrachtete sie ein Wesen aus einer anderen Welt. Und auch der Natur selber fehlen alle Attribute, die animistischen Verschmelzungen entgegenkommen: Kein Wind weht durch die Landschaft, das Wasser des Sees von Annecy liegt regungslos da, ringsum erstarrte, zögernde Gegenstände, wie am Anfang der Erde. Es ist eine Welt ohne Vertraulichkeit, in der man sich unwohl fühlt, und die sich gegen alle menschlichen Gefühlsäußerungen sperrt. Hat man eine Zeitlang Bilder von Cézanne betrachtet und wendet sich nun anderen Malern zu, stellt sich sogleich eine Entspannung ein, wie nach einem Begräbnis, sobald die wiedereinsetzenden Gespräche das absolut Neue des Todes verdecken und es den Lebenden erlauben, sich wieder ihrer selbst zu vergewissern. Und doch ist eben nur ein Mensch zu diesem Sehen imstande, das bis an die Wurzeln reicht, zurück hinter die konstituierte Menschheit. Ganz offensichtlich können die Tiere nicht *betrachten*, sich nicht in die Dinge versenken, ohne etwas anderes als die Wahrheit von ihnen zu erwarten. Wenn Emile Bernard also sagt, daß der Maler der Wirklichkeit ein Nachäffer, ein Affe sei, sagt er genau das Gegenteil von dem, was wahr ist, und man begreift, weshalb Cézanne Bacons Definition der Kunst als *homo additus naturae* für sich in Anspruch nehmen konnte.

Seine Malerei leugnet weder die Wissenschaft noch die Tradition. Wenn er in Paris war, besuchte Cézanne täglich den Louvre.

Er war der Ansicht, daß man malen lernen könne, daß das geometrische Studium der Flächen und Formen notwendig sei. Er informierte sich über die geologische Struktur der Landschaften. Diese abstrakten Verhältnisse sollten sich im Tun des Malers auswirken, aber stets nach Maßgabe der sichtbaren Welt. Wenn er einen Pinselstrich macht, sind die Anatomie und die Zeichnung darin so gegenwärtig, wie es die Spielregeln in einer Partie Tennis sind. Motiviert werden die einzelnen Striche des Malers nie allein von der Perspektive, der Geometrie, den Gesetzen der Farbzerlegung oder von welchen Kenntnissen auch immer. Für all die Pinselstriche, die nach und nach ein Bild hervorbringen, gibt es nur ein einziges Motiv, die Landschaft in ihrer Totalität und absoluten Fülle – und genau das nannte Cézanne ein „Motiv“. Zunächst versuchte er sich Klarheit über die geologischen Schichten zu verschaffen. Dann bewegte er sich nicht mehr von der Stelle und schaute nur noch, bis ihm die Augen, wie / Madame Cézanne sagte, aus dem Kopf heraustraten. Er ließ die Landschaft in sich „aufkeimen“. Alle Wissenschaft mußte vergessen werden, damit die Landschaft *mit Hilfe* dieser Wissenschaft wieder als werdender Organismus wahrgenommen werden konnte. Die Teilansichten, die in den Blick aufgenommen wurden, mußten verbunden werden, um das, was durch die Unstetigkeit der Augen zerstreut wird, wieder zu sammeln, um, wie Gasquet sagt, „die herumirrenden Hände der Natur zu verschränken“. „Es gibt eine Weltminute, die vorüberzieht, man muß sie in ihrer Wirklichkeit malen.“ Die meditative Betrachtung hörte plötzlich auf. „Ich habe mein Motiv“, sagte Cézanne, und er erklärte, daß er weder zu hoch noch zu niedrig greifen dürfe, denn die Landschaft müsse lebend in ein Netz gehen, das nichts hindurchläßt. Jetzt machte er sich von allen Seiten gleichzeitig an sein Bild, umgab die erste Kohlezeichnung, das geologische Skelett, mit Farbflecken. Das Bild gewann an Fülle, Bezügen, Konturen und Harmonie, alles reifte gleichzeitig heran. Die Landschaft, sagte er, denkt sich in mir, ich bin ihr Bewußtsein. Nichts ist weiter entfernt vom Naturalismus als diese intuitive Wissenschaft. Die Kunst ist nicht Nachahmung, sie ist aber ebensowenig ein bloßes Fabrizieren, das den Wünschen des Instinkts oder des guten Geschmacks gehorcht. Sie ist eine Ausdruckshandlung. So wie das Wort beim Namen nennt, das heißt das, was uns unklar vorschwebte, in sei-

nem Wesen erfaßt und als erkennbares Objekt vor uns hinstellt, so, sagt Gasquet, „objektiviert“, „projiziert“ und „fixiert“ auch der Maler. Und so wie das Wort dem, was es bezeichnet, nicht *ähnlich* ist, so ist auch die Malerei kein Trompe-l'œil; Cézanne „malt“, seinen eigenen Worten zufolge, „was noch nicht gemalt ist und verwandelt es absolut in Malerei“. Wir vergessen ständig die flüssigen und äquivoken Erscheinungen und begeben uns durch sie hindurch unmittelbar zu den Dingen, die von ihnen präsentiert werden. Der Maler kümmert sich gerade um das, macht gerade das zu einem sichtbaren Gegenstand, was ohne ihn im je einzelnen Bewußtseinsleben eingeschlossen bliebe: die Vibration der Erscheinungen, die die Wiege der Dinge ist. Dieser Maler ist nur von einem ergriffen: von der Fremdartigkeit der Dinge, kennt nur ein einziges Gefühl: das der stets neu beginnenden Existenz.

Leonardo da Vinci hatte sich die unnachgiebige Strenge zur Devise gemacht, und in jeder klassischen *Ars poetica* wird die Schwierigkeit des Werks betont. Die Schwierigkeiten Cézannes jedoch – wie die Balzacs oder Mallarmés – sind anderer Natur. Balzac, sicherlich inspiriert von Delacroix, erfindet einen Maler, der das Leben allein durch die Farben ausdrücken will und sein Meisterwerk verborgen hält. Als Frenhofer stirbt, / finden seine Freunde nur ein Chaos von Farben und eine Vielzahl verworrener Linien vor, eine Wand aus Malerei. Cézanne war zu Tränen gerührt, als er *Le chef-d'œuvre inconnu* las und sagte, er selbst wäre Frenhofer. Das Ringen Balzacs, der ebenfalls von der „Realisation“ besessen war, wirft Licht auf dasjenige Cézannes. In *La peau de chagrin* spricht er von einem „Denken, das ausgedrückt“, von einem „System, das errichtet“, von einer „Wissenschaft, die dargelegt werden muß“. Louis Lambert, einem der gescheiterten Genies der *Comédie Humaine*, legt er die Worte in den Mund: „Ich stehe kurz vor einer Entdeckung . . . ; doch irgendeine Macht bindet mir die Hände, verschließt mir die Lippen und läßt mich wieder vom Weg meiner Berufung abweichen.“ Es reicht nicht zu sagen, daß Balzac die Gesellschaft seiner Zeit begreifen wollte. Den Typus des Handlungsreisenden beschreiben, eine „Anatomie des Lehrkörpers“ vornehmen oder sogar eine Soziologie begründen – all das war keine übermenschliche Aufgabe. Nachdem er aber einmal die sichtbaren Kräfte wie Geld und Leidenschaft benannt

und ihren manifesten Mechanismus beschrieben hat, fragt sich Balzac, worauf das alles hinausläuft, wo die Raison d'être dafür liegt, was zum Beispiel dieses Europa zu *bedeuten* hat, „dessen Anstrengungen doch alle irgendeinem Mysterium der Zivilisation dienen“, das heißt, er fragt sich, was das Gewimmel der sichtbaren Formen innerlich zusammenhält. Für Frenhofer hat die Malerei genau denselben Sinn: „Eine Hand gehört nicht nur zum Körper, sie ist Ausdruck und Fortsetzung eines Gedankens, den man erfassen und wiedergeben muß. [...] Und hier findet der wahre Kampf statt! Viele Maler sind dabei nur aus Instinkt erfolgreich, ohne je dieses eigentliche Thema der Kunst erkannt zu haben. Ihr zeichnet eine Frau, aber ihr seht sie nicht.“ Der Künstler fixiert für die „menschlichsten“ der Menschen das Schauspiel, an dem sie teilnehmen, ohne es zu sehen, macht es ihnen zugänglich.

Es gibt also keine gesellig-unterhaltsame Kunst. Man kann angenehme Gegenstände fabrizieren, die das Herz erfreuen, indem man schon fertige Ideen anders zusammenstellt und schon gesehene Formen präsentiert. Diese sekundäre Malerei oder Rede ist das, was man allgemein unter Kultur versteht. Der Künstler im Sinne Balzacs oder Cézannes begnügt sich aber nicht mit der Rolle eines kultivierten Tieres, er ergreift die Kultur in ihrem Anfang und begründet sie neu, er spricht, wie der erste Mensch gesprochen hat, und malt, als hätte man noch nie gemalt. Der Ausdruck darf also nicht die bloße Wiedergabe eines schon klaren Gedankens sein, denn klar sind nur die Gedanken, die schon von uns oder anderen ausgesprochen wurden. Die „Konzeption“ darf der „Ausführung“ nicht vorangehen. 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*. Weil er, um über ihn Klarheit zu gewinnen, zu dem Boden der stummen und einsamen Erfahrung zurückgekehrt ist, in dem die Kultur und der Austausch von Ideen wurzeln, stößt der Künstler sein Werk gleichsam hervor wie einst ein Mensch das erste Wort hervorstieß, ohne zu wissen, ob es mehr sein wird als ein Schrei, ohne zu wissen, ob es sich vom Fluß des individuellen Lebens, in dem es sich bildete, loszulösen vermag, um die unabhängige Existenz eines identifizierbaren *Sinns* zu erlangen – sei es für dieses Leben selber in seiner Zukunft, für die Monaden, die mit ihm koexistieren, oder für die offene Gemeinschaft künftiger Mona-

den. 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. Von der bereits konstituierten Vernunft aus, in die sich die „kultivierten“ Menschen einschließen, appelliert er an eine Vernunft, die ihre eigenen Ursprünge in sich enthalten soll. Als ihn Bernard auf den menschlichen Verstand verpflichtet will, antwortet Cézanne: „Ich beziehe mich auf den Verstand des *Pater Omnipotens*.“ Auf jeden Fall bezieht er sich damit auf die Idee oder den Entwurf eines unendlichen Logos. Die Ungewißheit und die Einsamkeit Cézannes erklären sich im wesentlichen nicht aus seiner psychischen Konstitution, sondern aus der Intention seines Werks. Die Erbanlagen haben ihm vielleicht ein feineres Empfinden geschenkt, das sich bis zur Ergriffenheit steigern konnte, sowie ein vages Gefühl der Angst oder des Geheimnisses, das seinen Willen verunsicherte und ihn von den Menschen absonderte; aber diese Gaben bringen nur durch den Ausdrucksakt ein Werk hervor, und für die eigentlichen Schwierigkeiten und Kräfte dieses Akts sind sie letztlich bedeutungslos. Die Schwierigkeiten Cézannes sind die des ersten Worts. Er hielt sich für unvermögend, weil er nicht allmächtig war, weil er nicht Gott war und doch die Welt malen, sie gänzlich in einen Anblick verwandeln wollte, *sichtbar* machen wollte, wie sie uns unmittelbar *berührt*. Eine neue physikalische Theorie läßt sich beweisen, weil ihr Gedanke oder Sinn, vermittelt über den Kalkül, an Messungen in einem Bereich anknüpfen kann, der bereits allen Menschen zugänglich und vertraut ist. Ein Maler wie Cézanne, ein Künstler oder ein Philosoph müssen nicht bloß einen Gedanken fassen und ausdrücken, sie müssen auch noch die Erfahrungen wachrufen, die ihn in anderen Bewußtseinen auf einen fruchtbaren Boden fallen lassen. Wenn das Werk gelungen ist, besitzt es die merkwürdige Kraft, über sich selbst zu belehren. Indem der Leser oder / Betrachter den Hinweisen des Buches oder Bildes nachgeht, neue Bezüge herstellt und es abwägend von verschiedenen Seiten angeht, stößt er am Ende – geleitet von der dunklen Klarheit eines Stils – auf das, was man ihm mitteilen wollte. Der Maler konnte nicht mehr tun, als das Bild malen. Jetzt muß er warten, bis dieses Bild für die anderen lebendig wird. Als dann wird das Kunstwerk die Trennung zwischen den Lebenden überwunden haben, wird nicht mehr nur in einem von ihnen als

ein hartnäckiger Traum oder anhaltender Fieberwahn bzw. im Raum als farbige Leinwand existieren, sondern gemeinschaftlich in mehreren Geistern, hypothetisch in jedem möglichen Geist, als ein Erwerb für immer.

So sind die „Erbanlagen“, die „Einflüsse“ – die Akzidenzien Cézannes – der Text, den die Natur und die Geschichte ihm zu entziffern aufgegeben haben. Sie liefern bloß den Wortsinn seines Werks. Die Schöpfungen des Künstlers, wie überhaupt die freien Entscheidungen des Menschen, geben diesem Text einen allegorischen Sinn, der zuvor nicht existierte. Wenn es uns so vorkommt, als sei Cézannes Werk keimhaft in seinem Leben enthalten, so weil wir sein Werk bereits kennen und nachträglich einen Sinn in seine Lebensumstände hineinlesen, den wir allein dem Werk verdanken. Die „Gegebenheiten“ Cézannes, die wir aufzählen und als Triebkräfte verzeichnen, figurierten in dem Gewebe von Entwürfen, das er war, nur insofern, als sie zwar die Möglichkeiten seines Lebens umrissen, dessen Wirklichkeit aber nicht determinierten. Als anfängliches Pflichtthema sind sie im Kontext der sie übergreifenden Existenz nur das Monogramm und Emblem eines Lebens, das sich frei aus sich selbst heraus interpretiert.

Doch begreifen wir diese Freiheit richtig. Hüten wir uns vor der Vorstellung einer abstrakten Kraft, die sich diesen „Gegebenheiten“ des Lebens überlagern und die Entwicklung durch Einschnitte verändern würde. Zwar steht fest, daß das Leben das Werk nicht *erklärt*, es steht aber auch fest, daß beide kommunizieren. Die Wahrheit ist, *daß dieses zu schaffende Werk gerade dieses Leben erforderte*. Von Anfang an fand Cézannes Leben sein Gleichgewicht nur dadurch, daß es sich auf das noch künftige Werk stützte, es war dessen Entwurf, und das Werk kündigte sich in ihm durch Vorzeichen an, die wir aber nicht als Ursachen mißverstehen dürfen, die vielmehr aus Werk und Leben ein einziges gemeinsames Abenteuer machen. Es gibt hier keine Ursachen und Wirkungen mehr, beide werden eins in der Gleichzeitigkeit eines ewigen Cézanne, der sowohl die Formel für das ist, was er sein wollte, wie für das, was er schaffen wollte. Es gibt einen Zusammenhang zwischen der / schizoiden Disposition und dem Werk Cézannes, weil das Werk einen metaphysischen Sinn der Krankheit enthüllt – Schizophrenie als Reduktion der Welt auf die To-

talität der erstarrten Erscheinungen und als Ausschaltung aller expressiven Valeurs –, weil die Krankheit folglich nicht mehr ein absurdes Faktum oder Schicksal ist, sondern statt dessen zu einer allgemeinen Möglichkeit der menschlichen Existenz wird, sobald diese sich konsequent mit einem ihrer Paradoxa auseinandersetzt – dem Ausdrucksphänomen –, weil so besehen Cézanne zu sein und Schizophrenie am Ende beides auf dasselbe hinausläuft. Man kann die schöpferische Freiheit also nicht von völlig unüberlegten Verhaltensweisen trennen, die sich bereits in den ersten Lebensäußerungen des Kindes Cézanne bemerkbar machten und in der Art und Weise, wie ihn die Dinge unmittelbar berührten. Der Sinn, den Cézanne in seinen Bildern den Dingen und Gesichtern geben wird, bot sich ihm dar in der Welt, wie sie ihm erschien, Cézanne hat ihn nur freigelegt, und es sind die Dinge und Gesichter selber, genauso wie er sie sah, die so gemalt zu werden verlangten, das heißt, Cézanne hat nur gesagt, was sie sagen *wollten*. Wo ist dann aber die Freiheit? Zwar können Existenzbedingungen ein Bewußtsein nur auf dem Umweg über die Motive und Rechtfertigungen determinieren, die es sich gibt; wir können, was wir selbst sind, nur vor uns und in Gestalt von Zielen sehen, so daß unser Leben immer die Form des Entwurfs oder der Wahl hat und uns daher spontan zu sein scheint. Aber wenn man sagt, daß wir von Anfang an auf ein künftiges Ziel zusteuern, heißt das, daß unser Entwurf bereits mit unserer anfänglichen Wesensart festgelegt ist, daß die Wahl schon mit unserem ersten Atemzug getroffen wurde. Wenn uns also nichts von außen zwingt, so weil wir unser ganzes Außen selber sind. Dieser ewige Cézanne, der zuerst vor unseren Augen auftaucht, der den Menschen Cézanne mit all den Ereignissen und Einflüssen konfrontiert hat, von denen man meint, sie seien ihm äußerlich, und der alles, was ihm widerfuhr, vorzeichnete – dieses Verhalten den Menschen und der Welt gegenüber, das nicht auf Überlegungen beruhte, frei ist im Hinblick auf äußere Ursachen, ist es auch frei im Hinblick auf sich selbst? Sieht sich die Wahl nicht zurückverlegt in ein Diesseits des Lebens, und gibt es dort überhaupt Wahl, wo es noch kein Feld klar unterschiedener Möglichkeiten gibt, sondern gleichsam nur eine einzige Versuchung, die alles andere unwahrscheinlich macht? Wenn ich von Geburt an Entwurf bin, läßt sich unmöglich unterscheiden, was in mir Gegebenes und was Ge-

schaffenes ist, von keiner einzigen Geste läßt sich sagen, sie sei ausschließlich vererbt oder angeboren, bar jeglicher Spontaneität, von keiner aber auch, sie sei etwas völlig Neues / für dieses Sein-zur-Welt, das ich von Anfang an bin. Zu behaupten, unser Leben sei vollständig konstruiert oder es sei vollständig gegeben, beides läuft auf dasselbe hinaus. Wenn es eine wirkliche Freiheit gibt, dann nur im Laufe des Lebens, durch die Überwindung unserer Ausgangssituation, ohne daß wir jedoch aufhörten derselbe zu sein – das ist das Problem. Zwei Dinge stehen fest, was die Freiheit betrifft: daß wir nie determiniert sind und daß wir uns nie ändern, daß wir, wenn wir zurückblicken, in unserer Vergangenheit immer die Ankündigungen dessen werden entdecken können, was wir geworden sind. Uns obliegt es, beides zugleich zu begreifen, das heißt zu begreifen, wie sich die Freiheit in uns Bahn bricht, ohne unsere Verbindungen zur Welt zu kappen.

Es gibt immer solche Verbindungen, selbst und gerade dann, wenn wir uns weigern, sie uns einzugestehen. Valéry hat anhand der Gemälde von da Vinci ein Ungeheuer der reinen Freiheit beschrieben. Leonardo schuldet niemandem etwas, hat keine Geliebte, führt ein Leben ohne Anekdoten oder Abenteuer. Kein Traum verstellt ihm den Blick auf die Sachen selbst, keine ungeklärten Voraussetzungen tragen seine Gewißheiten, und sein Schicksal deutet er sich nicht mit irgendeinem Lieblingsbild wie dem Abgrund Pascals. Er hat gegen die Ungeheuer nicht gekämpft, er hat ihren Mechanismus begriffen, hat sie durch aufmerksames Forschen entziffert und zu vertrauten Dingen gemacht. „Nirgends ist er so frei, d. h. so wenig menschlich wie in seinen Urteilen über die Liebe, über den Tod. Einige Bruchstücke in seinen Heften lassen sie uns erraten. ‚Die Liebe in ihrer Raserei [sagt er in etwa] ist so abscheulich, daß das Menschengeschlecht bald aussterben würde – *la natura si perdebbe* –, wenn die, die sich ihr hingeben, sich dabei sehen könnten.‘ Diese Verachtung macht sich in mehreren Skizzen geltend, denn der Gipfel der Verachtung für gewisse Dinge ist ja, sie in aller Ruhe zu beobachten. Also zeichnet er gelegentlich anatomische Paarungen, erschreckende Querschnitte durch den Liebesakt als solchen.“¹

¹ P. Valéry, „Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci“, in: Va-

Er ist Herr seiner Mittel, er tut, was er will, und mit einer überlegenen Eleganz wechselt er nach Belieben von der Erkenntnis zum Leben über. Nie hat er etwas getan, ohne zu wissen, was er tat, und die künstlerische Praxis übersteigt seine Erkenntnis ebenso wenig wie der Akt des Atmens oder Lebens. Er hat die „zentrale Einstellung“ gefunden, für die Erkennen, Handeln und Schaffen zu gleichberechtigten und austauschbaren Möglichkeiten werden, weil die Handlung und das Leben, nachdem sie einmal zu einer Art Übung geworden sind, nicht mehr im Gegensatz zur Losgelöstheit der Erkenntnis stehen. / Er ist ein „intellektuelles Vermögen“, er ist der „Mensch des Geistes“.

Schauen wir genauer hin. Für Leonardo gibt es keine Offenbarung, kein Abgrund klafft zu seiner Rechten, sagt Valéry. Gewiß. Doch in *Heilige Anna selbdritt* (die hl. Anna mit ihrer Tochter Maria und ihrem Enkelkind, dem Christuskaben) gibt es in der Gewandung der Maria – einem Vexierbild gleich – das blaue Tuch, das die Kontur eines Geiers hat und bis an das Gesicht des Kindes reicht. Und es gibt das Fragment über den Vogelflug, in dem da Vinci sich plötzlich unterbricht, um sich einer Kindheits Erinnerung zu überlassen: „Es scheint, daß es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen.“² Ob wirklich Kindheits Erinnerung oder spätere Phantasie – auch dieses so transparente Bewußtsein hat also sein Rätsel. Es erschuf sich nicht aus dem Nichts, speiste sich nicht aus sich selbst. Wir treten ein in eine geheime Geschichte und in einen Wald von Symbolen. Wenn Freud nun das Rätsel anhand dessen entschlüs-

riété, Paris 1924, S. 185, deutsch von Karl August Horst, *Leonardo – Drei Essays*, Frankfurt a. M. 1960, S. 116.

² S. Freud, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci* (1910, in: *Studienausgabe*, Frankfurt a. M. 1982, Bd. X, S. 109. (Anm. d. Ü.: Dazu, daß der Freudsche Argumentationsstrang mit dem Geier nicht trägt, weil es sich um einen Übersetzungsfehler handelt – Leonardo spricht an der zitierten Stelle von einem Milan, nicht von einem Geier –, vgl. die „Editorische Vorbemerkung“, in: S. Freud, *Studienausgabe*, S. 89.)

30 seln will, was man über die Bedeutung des Vogelflugs, über die Phantasien der *fellatio* und ihre Beziehung zur Säuglingszeit weiß, wird man zweifellos protestieren. Aber es ist immerhin eine Tatsache, daß die Ägypter den Geier zum Symbol der Mütterlichkeit machten, weil sie glaubten, es gäbe nur weibliche Geier und diese würden durch den Wind empfangen. Und es ist auch eine Tatsache, daß die Kirchenväter diese Fabel aufgriffen, um durch die Naturgeschichte diejenigen zu widerlegen, die nicht an die Mutterschaft einer Jungfrau glauben wollten, und es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß der Vielleser Leonardo dieser Fabel irgendwo begegnet ist. Er fand in ihr das Symbol für sein eigenes Schicksal. Er war der natürliche Sohn eines reichen Notars, der noch im Jahre von Leonardos Geburt die vornehme Donna Albiera heiratete, die ihm aber keine Kinder schenkte, weshalb er den fünfjährigen Knaben in sein Haus holte. Seine ersten vier Lebensjahre hat Leonardo also bei seiner Mutter verbracht, dem verlassenen Bauernmädchen; er wuchs ohne Vater auf und lernte die Welt allein in Begleitung dieser unglücklichen großen Mutter kennen, die ihn auf wunderbare Weise erschaffen zu haben schien. Wenn wir uns nun daran erinnern, daß er nie eine Geliebte, nie auch bloß eine Leidenschaft gehabt haben soll, daß er wegen verbotenen homosexuellen Umgangs angezeigt, dann aber freigesprochen wurde / und daß sein Tagebuch, das über andere, sehr viel höhere Ausgaben schweigt, peinlich exakt die Kosten für das Begräbnis seiner Mutter verzeichnet, aber auch die Wäsche- und Kleiderkosten, die ihm zwei seiner Schüler verursacht haben, dann sagt man wohl nicht zuviel, wenn man behauptet, daß Leonardo nur eine einzige Frau geliebt hat, seine Mutter, und daß diese Liebe nur Raum ließ für platonische Neigungen zu den Jünglingen, mit denen er sich umgab. In den entscheidenden vier Jahren seiner Kindheit hat sich bei ihm eine Mutterbindung entwickelt, die all seine Liebe und Hingabe absorbierte und auf die er verzichten mußte, als er in das Haus seines Vaters zurückgeholt wurde. Seinem Lebensdurst blieb jetzt als einziges Betätigungsfeld die Erforschung und Erkenntnis der Welt. Da man ihn *losgelöst* hatte, mußte er zu diesem intellektuellen Vermögen, zu diesem Menschen des Geistes werden, zu diesem Fremdling unter den Menschen, zu diesem Gleichgültigen – unfähig zu irgendeiner spontanen Gefühlsregung, ob Empörung, Liebe oder Haß –,

der seine Bilder unvollendet liegenließ, um sich die Zeit mit bizarren Experimenten zu vertreiben, und in dem bereits die Zeitgenossen ein Mysterium verspürten. Allem Anschein nach ist Leonardo nie richtig erwachsen geworden, alle Stellen seines Herzens waren schon besetzt, und sein Forschergeist scheint für ihn ein Mittel gewesen zu sein, vor dem Leben zu flüchten. Alles Gute lag für ihn in seinen ersten Lebensjahren, und dieser Kindheit scheint er bis zu seinem Ende treu geblieben zu sein. Er spielte wie ein Kind. Vasari berichtet, daß „er einen Teig von Wachs verfertigte und daraus, wenn er fließend war, sehr zarte, mit Luft gefüllte Tiere formte; blies er hinein, so flogen sie, war die Luft heraus, so fielen sie zur Erde. Einer seltsamen Eidechse, welche der Winzer von Belvedere fand, machte er Flügel aus der abgezogenen Haut anderer Eidechsen, welche er mit Quecksilber füllte, so daß sie sich bewegten und zitterten, wenn sie ging; sodann machte er ihr Augen, Bart und Hörner, zähmte sie, tat sie in eine Schachtel und jagte alle seine Freunde damit in Furcht.“³ So, wie sein Vater sich nicht um ihn gekümmert hatte, ließ auch er seine Werke unvollendet liegen. Er erkannte keine Autorität an und vertraute auf dem Gebiet der Erkenntnis nur auf die Natur und sein eigenes Urteil, wie es oft die tun, die ohne die Einschüchterung durch den Vater und ohne seine / schützende Hand aufgewachsen sind. Selbst dieses reine Beobachtungsvermögen also, diese Einsamkeit und Neugier, die den Geist definieren, haben sich bei da Vinci nur im Zusammenhang mit seiner Geschichte entwickelt. Auf dem Gipfel der Freiheit ist er, *gerade in dieser Freiheit*, das Kind, das er einst war – losgelöst ist er nur, weil er anderswo gebunden ist. Auch ein reines Bewußtsein zu werden ist immer noch eine Weise, zur Welt und zu den anderen Stellung zu nehmen, und diese Weise hat da Vinci sich zu eigen gemacht, indem er aus der Situation heraus lebte, in die er durch seine Geburt und Kindheit gestellt worden war. Es gibt kein Bewußtsein, das nicht auf der primordialen Gebundenheit an das Leben und auf der Art dieser Gebundenheit beruht.

Was es in Freuds *Erklärungen* an Willkürlichem geben mag, kann hier die *psychoanalytische Intuition* nicht diskreditieren. Mehr als einmal stößt sich der Leser vielleicht an der Unzuläng-

³ Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, S. 149.

lichkeit der Beweise. Warum gerade dies und nicht etwas anderes? Die Frage scheint um so dringlicher, als Freud oft mehrere Deutungen gibt, ist doch, wie er behauptet, jedes Symptom „überdeterminiert“. Und schließlich liegt ja klar auf der Hand, daß eine Lehre, die sich überall auf die Sexualität beruft, nach den Regeln der induktiven Logik nirgends auf ihre Leistungsfähigkeit geprüft werden kann, da sie jeden Gegenbeweis ausschließt, indem sie von vornherein keine abweichenden Fälle zuläßt. Derart kann man über die Psychoanalyse triumphieren, aber nur auf dem Papier. Denn wenn sich die Deutungsvorschläge des Psychoanalytikers auch nie beweisen lassen, so lassen sie sich erst recht nicht von der Hand weisen: Will man etwa den Zufall für all die komplexen Korrespondenzen verantwortlich machen, die der Psychoanalytiker zwischen dem Kind und dem Erwachsenen entdeckt? Will man im Ernst leugnen, daß die Psychoanalyse uns gelehrt hat, zwischen verschiedenen Lebensstadien Echos, Anspielungen, Wiederholungen und Zusammenhänge wahrzunehmen, die zu bezweifeln uns im Traum nicht einfielen, wenn Freud gleich die richtige Theorie mitgeliefert hätte? Die Psychoanalyse ist nicht dazu da, um uns wie die Naturwissenschaften über notwendige Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung aufzuklären, sondern um uns auf Motivierungszusammenhänge hinzuweisen, die prinzipiell immer bloß mögliche sind. Bei Leonardos Geierphantasie und der infantilen Vergangenheit, mit der sie sich deckt, dürfen wir also nicht an eine Kraft denken, die seine Zukunft determinieren würde. Eher ist es, wie der Spruch der Auguren, ein zweideutiges Symbol, das von vornherein auf mehrere mögliche Ereignisverläufe anwendbar ist. Oder genauer gesagt:

32 Geburt und Vergangenheit / definieren für jedes Leben fundamentale Kategorien oder Dimensionen, die zwar keine Handlung im besonderen erzwingen, sich aber in allen Handlungen wiederfinden und sich aus ihnen herauslesen lassen. Ob sich Leonardo mit seiner Kindheit abfindet oder ihr entfliehen möchte, immer wird er das sein, was er gewesen ist. Selbst die Entscheidungen, die uns verändern, werden im Hinblick auf eine faktische Situation getroffen, und diese faktische Situation kann zwar akzeptiert oder abgelehnt werden, liefert uns aber, ob wir es wollen oder nicht, unseren Antrieb. Als „zu akzeptierende“ oder „abzulehnende“ Situation ist sie die Inkarnation der Bedeutung, die wir

ihr geben. Wenn es das Ziel der Psychoanalyse ist, diesen Austausch zwischen der Zukunft und der Vergangenheit zu beschreiben und zu zeigen, wie jedes Leben über Rätsel träumt, deren schließliche Auflösung und letzter Sinn nirgends im Vorhinein festgelegt sind, so kann man von ihr keine induktive Strenge verlangen. Die hermeneutische Träumerei des Psychoanalytikers, die die Verbindungslinien zwischen uns und uns selbst vermehrt, die Sexualität zum Symbol der Existenz und die Existenz zum Symbol der Sexualität macht, den Sinn der Zukunft in der Vergangenheit und den Sinn der Vergangenheit in der Zukunft sucht, paßt besser als jede strenge Induktion zur zirkulären Bewegung unseres Lebens, das seine Zukunft auf seine Vergangenheit stützt und seine Vergangenheit auf seine Zukunft und in dem alles alles symbolisiert. Die Psychoanalyse macht die Freiheit nicht unmöglich, sie lehrt uns, sie konkret zu begreifen, als eine schöpferische Wiederholung unserer selbst, die wir uns selbst nachträglich immer treu geblieben sein werden.

Es ist also gleichermaßen wahr, daß das Leben eines Autors uns nichts lehrt und daß wir, wenn wir es zu lesen verstünden, alles darin finden würden, da es sich aufs Werk hin öffnet. So, wie wir die Bewegungen irgendeines uns unbekanntes Tieres beobachten, ohne das Gesetz zu erkennen, das ihnen zugrunde liegt, bleibt auch den Beobachtern Cézannes rätselhaft, wie es ihm gelang, seine Erfahrungen und die Ereignisse so zu verwandeln, wie er es tat, das heißt, sie sind blind für die Bedeutung Cézannes, für dieses Leuchten aus dem Nirgendwo, das ihn mitunter umhüllt. Doch auch er selbst ist nie im Zentrum seiner selbst, an neun von zehn Tagen sieht er um sich herum nur das Elend seines empirischen Lebens und die mißratenen Versuche, Reste eines unbekanntes Festes. Denn immer noch muß er seine Freiheit in der Welt realisieren, mit Farben auf einer Leinwand. Die anderen, ihre Zustimmung, müssen ihm seinen Wert erst noch beweisen. Deshalb prüft und befragt er das Bild, das / unter seiner Hand entsteht, und lauert auf die Blicke, die die anderen auf seine Leinwand werfen werden. Deshalb hat er nie aufgehört zu arbeiten. Nie treten wir aus unserem Leben heraus. Nie schauen wir die Idee oder die Freiheit von Angesicht zu Angesicht.

Nachweise

- „Der Zweifel Cézannes“/„Le doute de Cézanne“, in: *Fontaine*, 4. Jg., Bd. VIII, Nr. 47, Dezember 1945, S. 80–100.
- „Der Roman und die Metaphysik“/„Le roman et la métaphysique“, in: *Cahiers du Sud*, Bd. XXII, Nr. 270, März/April 1945, S. 194–207.
- „Ein skandalöser Autor“/„Jean-Paul Sartre, ou un auteur scandaleux“, in: *Figaro littéraire*, 2. Jg., Nr. 85, 6. Dezember 1947, S. 1–3.
- „Das Kino und die neue Psychologie“/„Le cinéma et la nouvelle psychologie“, Vortrag, gehalten am 13. März 1945 am Institut des hautes études cinématographiques, aufgenommen in: *Les Temps modernes*, 3. Jg., Nr. 26, November 1947, S. 930–943.
- „Der Existentialismus bei Hegel“/„L'existentialisme chez Hegel“, in: *Les Temps modernes*, 1. Jg., Nr. 7, April 1946, S. 1311–1319. Die sich auf den Vortrag von Jean Hyppolite beziehende Anmerkung enthält einen Fehler in der Datierung [Anm. d. Ü.: die auch in der Übersetzung beibehalten wurde].
- „Der Streit um den Existentialismus“/„La querelle de l'existentialisme“, in: *Les Temps modernes*, 1. Jg., Nr. 2, November 1945, S. 344–356.
- „Das Metaphysische im Menschen“/„Le métaphysique dans l'homme“, in: *Revue de métaphysique et de morale*, 52. Jg., Juli/Oktober 1947, Nr. 3/4, S. 290–307.
- „Im Umkreis des Marxismus“/„Autour du marxisme“, in: *Fontaine*, 5. Jg., Nr. 48/49, Januar/Februar 1946, S. 309–331.
- „Marxismus und Philosophie“/„Marxisme et philosophie“, in: *Revue internationale*, 1. Jg., Nr. 6, Juni/Juli 1946, S. 518–526.
- „Der Krieg hat stattgefunden“/„La guerre a eu lieu“ (Juni 1945), in: *Les Temps modernes*, 1. Jg., Nr. 1, Oktober 1945, S. 48–66.
- „Für die Wahrheit“/„Pour la vérité“ (November 1945), in: *Les Temps modernes*, 1. Jg., Nr. 4, Januar 1946, S. 577–600.
- „Glaube und Aufrichtigkeit“/„Foi et bonne foi“, in: *Les Temps modernes*, 1. Jg., Nr. 5, Februar 1946, S. 769–782.
- „Der Held, der Mensch“/„Le héros, l'homme“ (Titel der Erstveröffentlichung: „La culte de héros“ [„Die Heldenverehrung“]), in: *Action*, Nr. 74, 1. Februar 1946, S. 12–13.