

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Experiencing Rothko

Zur Phänomenologie ästhetischer Erfahrung am Beispiel des Künstlers Mark Rothko

verfasst von / submitted by

Lena Margarethe Franz, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. phil. habil. Georg Stenger

Plagiatserklärung

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Abstract

Im Mittelpunkt der vorliegenden Masterarbeit steht die Frage nach einer phänomenologischen Begründung ästhetischer Erfahrung am Beispiel des Künstlers Mark Rothko. Merleau-Pontys Leibphänomenologie und die damit verbundene Rehabilitierung des Sinnlichen, welche das methodische Fundament der folgenden Arbeit bildet, sprechen der ästhetischen Erfahrung nicht nur jene „Wahrheit“ zu, die seit Platon als „Scheinhaftes“ aus dem Bereich der Erkenntnis verbannt wurde, sondern bieten die Möglichkeit, der Kunst – fern der Theorien traditioneller Ästhetik – neu zu begegnen. Nach einer Diskussion der Disparität zwischen Kunst und Philosophie, wird die Phänomenologie Merleau-Pontys als mögliche Annäherung ebendieser beiden scheinbaren Antipoden vorgestellt. Am konkreten Beispiel der Kunstwerke Rothkos wird anschließend die ästhetische Erfahrung einer phänomenologischen Betrachtung unterzogen. Rothkos Werk erweist sich dabei als jenes Unterfangen, welches die Phänomenologie selbst zu entfalten sucht: Die Welt schließlich sagen zu lassen, was *sie* in ihrer Verschwiegenheit *besagen will*.

The present Master's thesis focuses on the question of phenomenological justification of aesthetic experience using the example of the artist Mark Rothko. Merleau-Ponty's body phenomenology and the associated rehabilitation of the sensual, which forms the methodological foundation of the following work, not only ascribe to aesthetic experience that „truth“ which since Plato has been banished from the realm of knowledge as „illusory“, but offer the opportunity to rediscover art far from theories of traditional aesthetics. After a discussion of the disparity between art and philosophy, the phenomenology of Merleau-Ponty is presented as a possible approximation of these two apparent antipodes. On the concrete example of Rothko's works of art, the aesthetic experience is then subjected to a phenomenological examination. Rothko's work then proves to be the endeavor that phenomenology itself seeks to unfold: To finally let the world say what it wants to say in its secrecy.

*Nur der Maler hat das Recht,
seinen Blick auf alle Dinge zu werfen,
ohne zu ihrer Beurteilung verpflichtet zu sein.*

Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Philosophie und Kunst – der Riss	4
3.	Phänomenologie und Kunst	10
3.1.	Phänomenologie und der Zugang zum Sichtbaren	12
3.2.	Phänomenologische und künstlerische Herangehensweise – ein Vergleich	16
4.	Maurice Merleau-Ponty	21
4.1.	Radikale Reflexion / Unvollständige Reduktion	25
4.2.	Wahrnehmungsphänomenologie	29
4.2.1.	Die Wahrnehmung als primärer Zugang zur Welt	30
4.2.2.	Der Leib als das <i>Zur-Welt-Sein</i>	34
4.2.3.	Das Fleisch als Strahlung des Sichtbaren	41
5.	Wahrnehmungsästhetik	48
5.1.	Ästhetische Erfahrung	48
5.2.	Die Hand des Künstlers als Veräußerung der Welt	50
5.3.	Sehendes Sehen	53
6.	Abstrakter Expressionismus / New Yorker Schule	56
7.	Mark Rothko – Ein ganzes Leben	58
7.1.	Künstlerische Entwicklung	58
8.	Farbfeldmalerei	62
9.	Die stille Sprache reiner Malerei	65
10.	Bild-Betrachter-Beziehung	67
11.	Bilder müssen geheimnisvoll sein	70

12.	Kunst als Erfahrung	74
12.1.	Das Erhabene in der Kunst	78
12.2.	The Rothko Experience	81
12.3.	Seagram Murals	86
12.4.	The Rothko Chapel	90
13.	The Artist's Reality	97
14.	Die Verwandlung der Welt in Malerei	101
15.	Fazit	106
16.	Literaturverzeichnis	113

1. Einleitung

Jetzt muß er warten, bis dieses Bild für die anderen lebendig wird.¹

„Die Kunst zwingt Betrachter, Leser und Hörer zu einer Begegnung mit Möglichkeiten der gewaltsamen menschlichen Begegnung. Die Quelle dieses Zwangs aber ist eine besondere Lust – die Lust daran, dass zu einem Spiel von Erscheinungen wird, was sonst ein Kreislauf von Verletzungen ist.“² Als schöpferischer Prozess ist die Kunst in erster Linie *Genese*. Sie gibt nicht das Sichtbare wieder, sie (re)präsentiert nicht, sondern *macht* vielmehr das Unsichtbare sichtbar. Der Künstler gibt seine Seele über das Kunstwerk an das Auge des Betrachters weiter. Diese „Sichtbarkeit des Unsichtbaren“ spiegelt dabei nicht nur das Konzept einer Kunst wider, die ein Sehen impliziert, „die des Denkens nicht bedarf, um das Wesen zu besitzen“³, sondern ebenso das primäre Anliegen Merleau-Pontys, eine neue Ontologie zu entwerfen, welche eine Rehabilitation des Sinnlichen vorsieht und die Aura des „Nicht-Gedachten“ in seinem Denken mit einschließt.

Seit jeher gilt die Brücke zwischen Kunst und Philosophie, zwischen Sinnlichem und Intelligiblem als wackelig und instabil. Die zentrale Frage, die sich bei der philosophischen Begründung einer sinnlichen respektive ästhetischen Erfahrung von Kunst unweigerlich stellt, ist jene nach den Möglichkeiten des Instrumentariums der Philosophie, die Kunst adäquat zu definieren. Ist die Philosophie befähigt eine Definition ästhetischer Erfahrung zu liefern, ja eine Phänomenologie derselben zu begründen? Wo liegen die Grenzen der für die Philosophie üblichen methodischen Verfahren in Bezug auf die Idee der Kunst? Der Platonismus legte die Basis für eine fundamentale Trennung von *leiblichem* Sehen der sinnlichen Welt und *geistigem* Sehen der Welt der Ideen. Es scheint als bestünde der Abgrund zwischen Kunst und Philosophie bereits seit Jahrtausenden, als habe es jedoch kaum jemand gewagt, eine verbindende Brücke zu bauen. Im Streit der Wissenschaften mit den Künsten beharrt die eine Seite auf ihrer Wahrheit, während der anderen Seite der „täuschende Schein“ zugesprochen wird. Dass dabei auf beiden Seiten eine *Wahrheit* liege, dessen gemeinsame Sprache erst gefunden werden muss, kommt in diesem Dialog nicht selten zu kurz. Dennoch gibt es Bestrebungen, die sich eine Annäherung der Philosophie an die Kunst zum Ziel gesetzt haben und diesen beschwerlichen Brückenbau wagen. Eine Bestrebung von fundamentaler Bedeutung für ebendiese Problematik stellt das methodische Vorgehen der Phänomenologie, insbesondere der Leibphänomenologie Merleau-Pontys, dar. In der Koinzidenz von fühlendem und fühlbarem Körper spiegelt sich, so Merleau-Ponty, die Verwandtschaft des Leibes mit der sinnlichen Welt wider. Das sogenannte „Körperschema“ wird bei Merleau-Ponty als das *Zur-Welt-Sein* des Leibes verstanden und steht dabei sowohl für die Einheit der gelebten Leiblichkeit als auch für die Einheit des Wahrgenommenen. Merleau-Pontys Kritik richtet sich dabei vor allem gegen den Kantischen Subjektivismus und den Cartesianischen Dualismus, die den

¹ Maurice Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: Christian Bermes (Hg.), *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, hier S. 52

² Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main 2003, Klappentext

³ Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, München 2004, S. 312

Menschen von seinem ursprünglichen Weltbezug loslösten. Die organische Beziehung des Menschen mit der Welt als sein natürliches Milieu sei in philosophischen Diskursen außer Acht gelassen worden, ebenso die komplexe Beziehung zwischen Mensch und Welt. Anstelle der reflexiven Analyse eines denkenden und sich auf sich selbst beziehenden Subjektes setzt Merleau-Ponty eine sensomotorische Leiblichkeit als Ort der Bedeutungs- und Sinnbildung. Ein Subjekt, das zur Welt gehört und gleichzeitig selbst das Zentrum seiner erlebten Welt ist, muss wohl leiblich sein, denn als Leib ist es sowohl *in der Welt* als auch *zur Welt*, d. h. sowohl Wahrnehmendes als auch Wahrgenommenes. Das Subjekt als ein phänomenologischer Leib ist dabei tief in seiner leiblichen Erfahrung von einer Welt verankert, die lange vor den konstitutiven Gedankenakten da war, einer „Welt, [die] vor aller Reflexion [...] ‚je schon da‘ ist“⁴ und daher von den Wissenschaften nur zu *beschreiben* wäre. Folglich ist der Gegenstand einer phänomenologischen Analyse nach Merleau-Ponty weder das transzendente Subjekt noch bloße Tatsache einer empirischen Welt. Vielmehr ist der Bezug selbst das zentrale Thema phänomenologischer Betrachtungen. Dieser Bezug verwirklicht sich an einem konkreten Ort, wo die zwei miteinander kommunizierenden Horizonte von Subjekt und Objekt in einer wechselseitigen Verwiesenheit aufeinander begriffen werden. Der Ort, an dem sich dieser gemeinsame Dialog stiftet, ist der Ort des Leibes. Dem Leib als Ort der Wahrnehmung kommt hierbei die primäre Funktion zu. Dieser steht für den Ausdruck des Zwischenbereiches zwischen Subjekt und Objekt und ist das zwischen beiden oszillierende Sein. Gegenstand der Wahrnehmung ist dabei nicht das an sich wahrgenommene Objekt, sondern das Objekt in der Weise, wie es sich meiner Wahrnehmung *darstellt* - das *erscheinende* Objekt. Merleau-Ponty ist es mit seiner „dynamischen Kritik am statischen Dualismus in der Erfahrung [gelungen], [...] feste Subjekt-Objekt-Dichotomien“⁵ aufzulösen und so einen fruchtbaren Boden für die Rezeption der Kunst als zwischen Subjekt und Objekt oszillierendem Phänomen zu schaffen.

Die folgenden Seiten fragen nach dem Übergang sowie den Grenzen zwischen Kunst und Philosophie respektive Phänomenologie. Anhand eines Vergleichs der in der Philosophie sowie der Kunst angewandten Methoden wird aufgedeckt, dass sich die beiden vermeintlichen Antagonismen doch wesentlich näher sind als gemeinhin angenommen. Besonders deutlich wird dies beim leibphänomenologischen Ansatz Merleau-Pontys, zumal er die Möglichkeit bietet, der ästhetischen Erfahrung neu zu begegnen. Fern von den Theorien klassischer Ästhetik – aber auch einzigartig in seiner phänomenologischen Herangehensweise – beleuchtet Merleau-Ponty in seinem Werk jene Strukturen, welche für die ästhetische Erfahrung unabdingbare Bestandteile sind: der Leib und die Wahrnehmung. Ferner attestiert er dem Künstler jenes Vermögen, den Dingen auf einzigartige Weise nahekommen zu können und findet im künstlerischen Tun eine spezifische Form des Wissens verankert, welches sich ausschließlich im „Vollzug leiblich-praktischen Tuns“ artikuliert und in der die Wissenden an den „Vollzug des Erfahrens selbst“ rückgebunden sind.⁶ Hier wird die Kunst nicht mehr als platonischer „Schein“ verstanden, sondern erfährt eine beispiellose Aufwertung. Von essentieller Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist der Kunstwerk-Aufsatz „Der Zweifel Cézannes“, in welchem Merleau-Ponty die ästhetische Erfahrung als „primordiale Erfahrung“ charakterisiert, in der „das

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 3

⁵ Iris Laner, *Aufbruch in Sinn. Annäherungen an die Phänomenologie einer exzessiven ästhetischen Erfahrung nach Merleau-Ponty*, Wien 2008.

⁶ Iris Laner. „Kontemplatives Wissen. Zur epistemischen Dimension ästhetischen Erfahrens nach Maurice Merleau-Ponty“, in: Figal, Günter (Hg.): *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*, Tübingen 2015, hier S. 319

erlebte Ding [...] nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert und rekonstruiert [wird], sondern [...] sich von Anfang an dar[bietet] als das Zentrum, von dem sie ausstrahlen“⁷. Aufgrund der Farbe vermag sich ein Gegenstand auf so unmittelbare Weise unserem Auge zu präsentieren, wie dies beim natürlichen Sehen der Fall ist. Im Essay „Das Auge und der Geist“ charakterisiert Merleau-Ponty sowohl das Sehen wie auch das Malen als Mittel des Menschen, von sich selbst „abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen“⁸ und dadurch gleichsam sich selbst innezuwerden. Genau diesen Gedanken scheint auch die Farbfeldmalerei Rothkos aufzugreifen.

Nach einer umfassenden Auseinandersetzung mit der Leibphänomenologie Merleau-Pontys, welche die methodische Grundlage der vorliegenden Arbeit bildet, wird anschließend dem Bereich der ästhetischen Erfahrung am Beispiel des Künstlers Mark Rothko eine zentrale Ausarbeitung gewidmet werden. Neben dem Leben und der künstlerischen Entwicklung werden vor allem dessen Kunstwerke, die ab den frühen 1940er Jahren entstanden sind und seinen Übergang zum sogenannten *Abstrakten Expressionismus* markieren, in den Fokus der Arbeit gestellt. Mark Rothko und mit ihm die Künstler der sogenannten *New Yorker Schule* haben nach dem Zweiten Weltkrieg mit ihren radikalen Ansätzen, der Größe der Leinwände, der Farbdynamik, der Lichtgebung und der Farbfeld-Malerei eine Zäsur in der Entwicklung der modernen Kunst markiert. Bis heute strahlen Rothkos Werke eine faszinierende Rätselhaftigkeit aus: Kaum ein Künstler hat mit seinen Arbeiten so sehr verwundert, begeistert, erstaunt oder verängstigt. Kaum ein Künstler hat so unterschiedliche und intensive Reaktionen hervorgerufen. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf dem Spätwerk Rothkos, da ebendiese Werke eine besondere und einzigartige Qualität hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung aufweisen. Mark Rothko dient der vorliegenden Arbeit als beispielloses Beispiel eines Künstlers der Moderne, der das Bild nicht mehr als (Re-)Präsentation versteht, sondern vielmehr als *Ereignis*. Und so steht Rothko mit seinen Gemälden, in denen Farbe und Licht lebendig werden, exemplarisch für eine Sichtbarkeit des Unsichtbaren, welche sowohl die Sichtbarmachung dessen impliziert, was „unsichtbar“ ist, als auch die elementare Möglichkeit der Kunst selbst, ein anderes, *sehendes* Sehen zu stiften.

Während die Ästhetik als Theorie sinnlicher Wahrnehmung bereits seit der Antike zur Philosophie gehört, erweist sich gerade Merleau-Pontys leibphänomenologischer Ansatz als innovativer Weg, der ästhetischen Erfahrung zeitgemäß zu begegnen. Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob der Rahmen der philosophischen Begriffe überhaupt in der Lage ist, die Erfahrung von Kunst adäquat abzubilden. Stellt das Kunstwerk dabei lediglich die Manifestation benennbarer Ideen dar oder steckt vielleicht doch etwas anderes dahinter, was sich der begrifflich-fassbaren Erfahrung gleichsam entzieht? Welchen Beitrag leistet die Leibphänomenologie Merleau-Pontys für unser Kunstverständnis? Ist eine Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung überhaupt möglich oder muss die Phänomenologie Merleau-Pontys letztlich erkennen, dass ihre Mittel nur eine *Annäherung* an die Kunsterfahrung zulassen? Oder bildet gerade der experimentelle Versuch sowohl Merleau-Pontys als auch Mark Rothkos, das Undarstellbare darzustellen, eine Möglichkeit, den scheinbaren Widerspruch zwischen Kunst und Philosophie aufzuheben?

⁷ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 46f.

⁸ Maurice Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: Christian Bermes (Hg.), *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003, hier S. 39

2. Philosophie und Kunst – der Riss

*Der Auftrag der Kunst besteht nicht darin,
die Natur nachzuahmen, sondern sie auszudrücken.⁹*

Die Verbindung von Philosophie und Kunst ist weniger durch ein Band als vielmehr durch einen Abgrund gekennzeichnet. Mit und seit Platon, der in der Kunst nicht nur einen Störenfried des harmonischen Idealzustandes der Gesellschaft sah, sondern ebenso eine schlechte Kopie der vollendeten Natur, wurde die Kunst aus den Palästen der Philosophie verbannt. In der hierarchischen Seinsordnung der Philosophie weitgehend untergeordnet, wurde der Kunst eine Missbilligung zuteil, die das Denken der abendländischen Philosophie maßgeblich bestimmt und einen Riss in das Band zwischen Philosophie und Kunst gezogen hat. Durch die Abwertung der sinnlichen Erfahrung gegenüber dem Denken finden sich an den gegenüberliegenden Seiten des Abgrunds zwei Arten des Sehens wieder, welche Philosophie und Kunst voneinander trennen. Auf der einen Seite befindet sich das *leibliche* Sehen der sinnlichen Welt, auf der anderen Seite ein *geistiges* Sehen der Welt der Ideen. Die Differenz in der Grundannahme beider Flügel, nämlich einer wissenschaftlich-begrifflichen Sprache der Philosophie und einer leiblich-sinnlichen „Sprache“ der Kunst, die dem Leib entspringt und nicht oder nur teilweise in eine begriffliche Form übersetzt werden kann, stellt dabei ein zentrales Problem bei der Überbrückung des Abgrunds dar. Während die Möglichkeit eines Dialogs zwischen Philosophie und Kunst lange Zeit vergessen war, stellt sich bei der philosophischen Begründung einer sinnlichen Erfahrung von Kunst respektive der ästhetischen Erfahrung unweigerlich die entscheidende Frage nach den Möglichkeiten des Instrumentariums der Philosophie, die Kunst adäquat zu definieren. Ist die Philosophie überhaupt in der Lage jene sinnlich-anschaulich erfahrbare Welt in ihre Sprache der Begriffe zu übersetzen? Oder liegt der Fehler der Philosophie vielmehr darin, „die Welt auf ihren, der Philosophen Maßstab zurückführen zu wollen“¹⁰?

Die Annahme der Philosophie, die Kunst besitze keinerlei Vermögen zur Wahrheit und stehe so dem Schein und der Fiktion nahe, nährt sich aus einer philosophischen Ablehnung des Sinnlichen zugunsten einer rein geistigen Tätigkeit. Das Sinnliche steht dabei als Ausdruck einer potenziellen Verführung, der es gelingt, das Geistige auf Umwege zu leiten. Diese Kraft des Sinnlichen respektive der Kunst speist sich aus ihrem „Charme [...] einer unbegründeten, unbewiesenen Wahrheit, einer Wahrheit, die sich in ihrem bloßen Da-Sein erschöpft“¹¹ und gerade darin eine Gefahr für die Philosophie darstellt, da sich ihre Anziehungskraft grundsätzlich einer begrifflichen Evidenz entzieht. „Und genau so ist die Kunst immer schon da und richtet an den Denker die stumme und funkelnde Frage nach ihrer Identität, ist jedoch durch ihre ständige Erfindungsgabe und Metamorphose von allem enttäuscht, was der Philosoph über sie aussagt.“¹²

⁹ Honoré De Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk. Mit Illustrationen von Pablo Picasso*, Frankfurt am Main 1987, S. 43

¹⁰ Christoph Jamme, „Malerei der Blindheit. Phänomenologische Philosophie und Malerei“, in: Günther Pöltner (Hg.), *Phänomenologie der Kunst*, Frankfurt am Main 1999, hier S. 110

¹¹ Alain Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, Wien 2009, S. 9

¹² Ebd. S. 8

Im Zuge des 18. Jahrhunderts und einer damit verbundenen Aufwertung des menschlichen Vermögens zum Wahren, Schönen und Guten findet die Kunst schließlich Einzug in das Reich des Denkens und der Wissenschaft. Durch die Disziplin der *Ästhetik*, welche ihren Ursprung in der Kritik am „cartesianischen Logozentrismus“¹³ hat, wird der Kunst eine Stellung zuteil, welche ihr bis dato verwehrt blieb. So weist bereits Johann Wolfgang von Goethe als Kritiker einer dogmatisch-rationalen Wissenschaft darauf hin, dass „der Mensch durchaus fähig sei, in der Erscheinung Erkenntnis über das Wesen der Dinge zu erlangen.“¹⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, der als Begründer der philosophischen Disziplin der *Ästhetik* gilt, definiert *Ästhetik* in seinem 1750 veröffentlichten Werk *Aesthetica* „(als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens) [...] [und] Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“¹⁵. Diese *Ästhetik* gründet auf dem Fundament einer einschneidenden Umwälzung des Selbstbewusstseins durch den Einzug des Individualismus in das abendländische Denken. Während Gottfried Wilhelm Leibniz der *Ästhetik* einen niederen Platz neben der Vernunft zuweist, bestimmt Baumgarten sinnliche Erkenntnis und Vernunft „als zwei Erkenntnisweisen mit verschiedenen Zugängen und Perspektiven auf die Welt“¹⁶. Durch die *Ästhetik* Baumgartens erfährt die sinnliche Wahrnehmung demnach eine Aufwertung, indem sie als Analogon der logisch-begrifflichen Erkenntnis verstanden wird.

Ansätze der analytischen *Ästhetik*, zu denen auch Arthur C. Danto gezählt werden kann, sind hingegen durch einen systematischen Zugriff geprägt, der die „Probleme der *Ästhetik* durch logische Analyse der ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Sprache zu lösen“¹⁷ versucht. Sie hebt sich damit gegen die sogenannte „traditionelle“ *Ästhetik* ab. Diese versucht in all den ästhetischen Theorien ein „Grundmuster“ zu erkennen. Primär geht es dabei um eine Differenzierung zwischen alltäglichen Gegenständen und den sogenannten Kunstwerken: Ab wann wird ein Gegenstand zum Kunstwerk? Der analytischen *Ästhetik* zufolge können traditionelle ästhetische Theorien nicht als „eine Beschreibung tatsächlicher historischer Theorien“ verstanden werden, sondern müssen vielmehr als eine „Charakterisierung einer bestimmten Denkstruktur“ gefasst werden.¹⁸ Innerhalb der Philosophie der Kunst beharrt die analytische Position auf ihrer Kritik an den „essentialistischen Prämissen ‚traditioneller‘ Theorien.“¹⁹ Diese weisen ihr zufolge dabei zwei Fehler auf: Zum einen nehmen sie an, dass alle Gegenstände, welche unter den Begriff „Kunstwerk“ subsumiert werden, notwendigerweise auch gemeinsame Eigenschaften haben würden; zum anderen liegt der Fehler in der Annahme, dass es „ohne solche gemeinsamen Eigenschaften keine Grundlage für die

¹³ Karlheinz Barck, „*Ästhetik/ästhetisch*“, in: Karlheinz Barck; Martin Fontius; Dieter Schlenstedt (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Absenz-Darstellung*, Stuttgart/Weimar 2000, hier S. 322.

¹⁴ Karoline Fahl, *Atmosphäre am Werk. Gernot Böhmes neue Ästhetik als Architekturästhetik*, Berlin 2015/16, S. 13

¹⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*, 2., durchges. Aufl.; Hans Rudolf Schweizer (Hg.), Hamburg 1988, S. 4 (§1)

¹⁶ Fahl, *Atmosphäre am Werk*, S. 16

¹⁷ Achim Trebeß (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik*, Stuttgart/ Weimar 2006, S. 13

¹⁸ Karlheinz Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung*, München 1998, S. 19

¹⁹ Ebd.

Bewertung der spezifischen Qualität von Kunstwerken geben könnte“²⁰. Während der logisch-analytische Zugang jedoch stets auf einem Primat der Begriffe gegenüber den Erlebnissen beharrt, scheint die Sinnhaftigkeit ebendieses Zugangs angesichts der fundamental leiblich-sinnlichen Komponente von Kunst umstritten. Die Philosophie rückt hierbei durch seine sprachanalytische Theorie schließlich in weitere Ferne zur ästhetischen *Erfahrung* der Kunst.

Die philosophische Ästhetik zeichnet sich durch eine Vielzahl an unterschiedlichen Ansätzen aus. Ihnen allen gemein ist, dass sie auf eine philosophische Instrumentalisierung der Kunst hinauslaufen oder diese reduzieren, indem sie auf einen allgemeinen Begriff der Kunst abzielen und dadurch die Besonderheiten der jeweiligen Kunstwerke außer Acht lassen. Gerade diese wären jedoch für eine adäquate Begrifflichkeit der Kunst von unabdingbarer Relevanz. Die Philosophie der Kunst stellt damit den Versuch dar, durch die Anwendung eines philosophischen Konzeptes einen allgemeinen Begriff der Kunst auszuloten, scheint jedoch für eine philosophische Begründung ästhetischer *Erfahrung* wenig geeignet. Das fundamentale Problem einer Erscheinung (der Kunst) besteht nämlich darin, dass sie sich in ihrer „Dynamik, Unbeständigkeit und Individualität nur schwer in die starren Zwänge statischer Begriffe bändigen“²¹ lässt. „Die philosophische Problemstellung der Ästhetik liegt in dem Begreifen-Wollen des Nicht-Begrifflichen.“²² So problematisiert auch Theodor W. Adorno in seiner *Negativen Dialektik* von 1966 „die Möglichkeit, Gegenstände, Sachverhalte oder Ideen durch Begriffe angemessen zu erfassen, also ihrer jeweiligen Bestimmungen und Besonderheiten im Medium des Begriffs gewahr zu werden“²³. Adorno fasst dieses Defizit an Begriffen mit der „Nichtidentität eines Begriffes mit seinem Gegenstand“²⁴, d. h. der Begriff ist stets von unkommunizierten Momenten und einem Wechselspiel von Absenz und Präsenz durchzogen. Das Problem liegt Adorno zufolge jedoch nicht in der Nichtidentität zwischen Gegenstand und Begriff, sondern in dem Anspruch der Begriffe selbst, Wahrheit und Vollständigkeit zu sein. Die universellen Begriffe blenden dabei die jeweiligen Spezifika des Gegenstandes zwangsläufig aus. Damit charakterisiert Adorno den Begriff als „überindividuelle, vergesellschaftete“ Form, welche die „besonderen Eigenschaften“ oder „individuellen Qualitäten des Benannten“ abstrahiert, um universal einsetzbar zu sein.²⁵ „Aufgrund dieses impliziten Vorgangs der Abstraktion verdeckt der Begriff jedoch das Wesentliche des Gegenstandes.“²⁶ Die Nichtidentität von Begriff und Gegenstand ergibt sich dabei einerseits aus einem den Begriffen impliziten Prinzip der Abstraktion, andererseits aus dem Anspruch der Begriffe selbst, „einen Gegenstand mit allen seinen Bestimmungen erkannt zu haben“²⁷. So schreibt Adorno: „Befriedigt schiebt begriffliche Ordnung sich vor das, was Denken begreifen will. [...] Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der

²⁰ Ebd.

²¹ Fahl, *Atmosphäre am Werk*, S. 13f.

²² Ebd. S. 14

²³ Sabine Sander, *Der Topos der Undarstellbarkeit. Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*, Erlangen 2008, S. 58

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. ebd. S. 59

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

Identität; [...] Dialektik ist das konsequente Bewusstsein von Nichtidentität.“²⁸ Adornos Forderung an das begriffliche Denken besteht darin, „sich dem Besonderen zuzuwenden, all demjenigen, was durch die Abstraktheit von Begriffen abgeschnitten wird.“²⁹ Die Möglichkeit und Aufgabe der Philosophie sieht Adorno darin begründet, „über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen“³⁰, d. h. anschauliche Begriffe zu verwenden. Adorno hat die Aufgabe der Philosophie der Kunst daraufhin festgelegt, „das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast die Spekulation versucht hat, [nicht] wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen. Sie erhält sich als Charakter der Sache; das allein bewahrt Philosophie der Kunst vor der Gewalttat an jener.“³¹ Dieser Erkenntnis folgend, empfiehlt Adorno, „Kunstwerke [...] nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.“³² Adorno zeigt demnach die Schranken des philosophischen Begreifens und die Verschiedenheit von Kunst und Philosophie auf. „Alle Kunstwerke und Kunst insgesamt, sind Rätsel [...].“³³ Diese Inkommensurabilität zwischen Kunst und Philosophie, welche auch Jean François Lyotard betont, stellt die genuine Grundthese einer postmodernen Ästhetik dar und findet in der Kategorie des Erhabenen Anklang. Dabei verteidigt die Ästhetik des Erhabenen „eine Eigenständigkeit der Kunst gegenüber dem philosophischen Begriff“³⁴ und betont die Momente der Inkommensurabilität und des Unkommunizierbaren.³⁵ Die Frage, welche letztlich bleibt, ist jene, ob die These einer Inkommensurabilität zwischen Kunst und Philosophie nicht schlichtweg eine umgekehrte Einseitigkeit zur traditionellen ästhetischen Inbesitznahme der Kunst demonstriert und die Philosophie angesichts der Kunst gewissermaßen verstummen lässt.

Der Phänomenologie geht es hingegen weniger um die Problematik der Begriffe selbst und den ephemeren Charakter der Gegenstände, als vielmehr um das Aufsuchen der Gegenstände in ihrer Erscheinung mittels der Erfahrung selbst. Obwohl auch die Phänomenologie dezidiert auf das Ungenügen der Wissenschaft hinweist, den Gegenständen gerecht zu werden, geht es ihr vielmehr darum, sich auf die Sachen einzulassen und dadurch zu ihrem Wesen vordringen zu können. Mit anderen Worten: Die Phänomenologie zielt auf das Aufsuchen der Kunst respektive ästhetischen Erfahrung ohne philosophisches Vorurteil ab. Hierin liegt ihre spezifische Besonderheit, welche sie von traditionellen kunsttheoretischen Ansätzen fundamental unterscheidet. Da die Kunstwerke der Moderne herkömmliche ästhetische Theorien und Denkweisen problematisieren und jeden Versuch einer Kategorisierung unterminieren, scheint der

²⁸ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), in: *Gesammelte Schriften, Bd. 6*, Frankfurt am Main 2003, S. 17

²⁹ Sander, *Der Topos der Undarstellbarkeit*, S. 61

³⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), in: *Gesammelte Schriften, Bd. 7*, Frankfurt am Main 1984, S. 26

³¹ Ebd. S. 516

³² Ebd. S. 179

³³ Ebd. S. 182

³⁴ Wolfgang Welsch, „Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen“, in: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, hier S. 200

³⁵ So heißt es bei Adorno: „In der verwalteten Welt ist die adäquate Gestalt, in der Kunstwerke aufgenommen werden, die der Kommunikation des Unkommunizierbaren.“ (Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), S. 292) Und weiters bei Lyotard: „Die Kunst vermag es weniger vom Erhabenen Zeugnis abzulegen als von dieser Aporie, an der sie sich abarbeitet, und dem Schmerz, den sie ihr bereitet. Sie sagt nicht das Unsagbare, sie sagt vielmehr, dass sie es nicht sagen kann.“ (Jean-François Lyotard, *Heidegger und ‚die Juden‘*, Wien 1988, S. 59)

phänomenologische Ansatz hier von dienlicher Bedeutung zu sein. Der Phänomenologie zufolge zeigt sich die Welt nicht „an sich“, sondern in den Strukturen unseres Bewusstseins von ihr. Daher müssen die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen des Gegenstandes durchgespielt werden, um ihn identifizieren und schließlich auch verstehen zu können. Durch Merleau-Pontys Konstitution des Bewusstseins als leibliche Existenz wird der bewusstseinsphilosophische Ansatz hier leibphilosophisch begriffen. Der Leib wird zu jenem Ort der Wahrnehmung und des Bewusstseins, welcher unmittelbar mit der Welt verflochten ist. Dabei reagiert der Leib nicht blind im Sinne eines kausalen Reiz-Reaktion-Schematismus, sondern antwortet auf den Anspruch einer Situation, indem er sich auf die unterschiedlichen Erfahrungsdimensionen hin *öffnet*. Die leibliche Verankerung ist dabei an eine Vorgängigkeit geknüpft, die unser Denken und Handeln stets als Antwort auf den Anspruch des Seins versteht. In der Kunst sieht Merleau-Ponty diesen Ansatz auf besondere Weise verwirklicht.

Seit jeher werden Kunstwerke von einer Anziehungskraft begleitet, die weitestgehend unerklärlich erscheint. Die Faszination der Kunst gründet dabei in ihrer Funktion, „uns eine Welt oder Sichtweise entdecken zu lassen, die wir ohne den Künstler nie entdeckt hätten. So erfahren wir mit den Kunstwerken nicht nur Gegenständliches, sie lassen uns vielmehr das Sehen selbst sehen.“³⁶ Das *sehende Sehen*³⁷ steht dabei für eine Rückkehr zum natürlichen Sehen, das wir durch die Aneignung eines pragmatischen Gebrauchs konventionalisierten Sehens gewissermaßen *verlernt* haben. Diese „Unschuld des Auges“³⁸ wird uns in der ästhetischen Erfahrung respektive der Malerei zuteil, in der nicht das Sichtbare wiedergegeben oder (re)präsentiert wird, sondern vielmehr das Unsichtbare sichtbar *gemacht* wird. Dieses Konzept einer Kunst, die ein Sehen impliziert, das „des Denkens nicht bedarf, um das Wesen zu besitzen“³⁹, findet ihr Äquivalent in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* Merleau-Pontys, welche ihr Hauptaugenmerk auf die Wahrnehmung und den Leib als primären Zugang zur Welt legt und dem leiblichen bzw. *inkorporierten* Sehen eine fundamentale Rolle für den Erkenntnisgewinn zuschreibt. Ebenso zeugt die essayistische Sammlung *Das Auge und der Geist* von unabdingbarer Relevanz für eine phänomenologische Annäherung von Kunst und Philosophie. Hier ist es das spezifische Sehen des Malers, welches die Welt in Malerei verwandelt. In seinem Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* etabliert Merleau-Ponty hingegen eine neue Ontologie des Sehens. Hier findet sich Merleau-Pontys Gedanke wieder, dass jede Präsenz stets von Absenz begleitet wird. Dabei entdeckt Merleau-Ponty ein Unsichtbares, welches der Welt selbst zugehört und ein „Nichtsehen, das sich dem Bewusstseinsfeld selbst einschreibt als blinder Fleck, der jeder Welt- und Selbstverfügung spottet. Das Sein bekommt Risse. Es ist nicht vor uns, sondern um uns, eher Element als Gegenstand. Fassen lässt es sich nur indirekt, in den Höhlungen, Kreuzungsstellen und Verschachtelungen dessen, was uns in der Erfahrung begegnet.“⁴⁰ Merleau-Ponty stellt die Kunst dabei als jenes Vermögen dar, den Höhlungen auf eigentümliche Weise nahe kommen zu können.

³⁶ Hans Rainer Sepp, *Phänomenalität des Kunstwerks*, Wien 2006, S. 14

³⁷ Vgl. Max Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften Band III*, Frankfurt am Main 1996, S. 304

³⁸ Vgl. John Ruskin, *The Works of John Ruskin. The Elements of Drawing Bd. XV*, London / New York 1903-12, S. 27

³⁹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 312

⁴⁰ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, [Informationen zum Buch] URL: https://www.fink.de/katalog/titel/978-3-7705-2321-4.html?tx_mbooks%5Badded%5D=1&cHash=8a1ff3baf79d34c33fd7360e21d088ea [Zugriff am 17.12.2018]

Das zentrale Anliegen der Phänomenologie besteht darin, ein Denken zu entwickeln, welches mit dem Ausschluss aller Voraussetzungen des Denkens beginnt und zum *Wie* des Wahrgenommenseins zurückkehrt. Das phänomenologische Bild ist dabei weder ein Abbild der Wirklichkeit noch eine Reproduktion der äußeren Welt im Bewusstsein des Betrachters – vielmehr liegt der Anfang in der *reinen* Erfahrung selbst. Die Phänomenologie versteht das Phänomen nicht als bloß Gedachtes, sondern als *Wirklichkeit* und bestimmt die Wahrnehmung als den Ursprungsmodus, in dem das Erscheinende in Erscheinung tritt. Sowohl die Seinsstruktur der Dinge als auch jene der Wahrnehmung stehen dabei in einer reziproken Bedingtheit zueinander.⁴¹ Hierin liegt die erkennende und schöpferische Besonderheit sowohl der Wahrnehmung als auch der Kunst.

⁴¹ Vgl. Eva Schürmann, *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*, München 2000, S. 31

3. Phänomenologie und Kunst

*Die Wissenschaft experimentiert mit den Dingen und verzichtet darauf, ihnen beizuwohnen.
[...] und nur hin und wieder sieht sie sich mit der wirklichen Welt konfrontiert.⁴²*

Die philosophische Konfrontation mit künstlerischen Werken verlangt nach einer Transformation der Philosophie selbst, um dem Anspruch gerecht zu werden, nicht nur eine Erforschung der Geschichte der Kunst zu betreiben, sondern vielmehr zum Wesen der Kunst mithilfe einer ihr angepassten Methode vorzudringen. Während die Kunst von der Philosophie stets als „scheinhaft“ angesehen wurde, erfährt sie im Zuge der Herausbildung der philosophischen Disziplin der *Ästhetik* im 18. Jahrhundert eine vermeintliche Aufwertung. Denn auch die *Ästhetik* lässt die Kunst an sich gewissermaßen unberührt, indem sie sie einer philosophischen Instrumentalisierung unterordnet. So bemerkt bereits Friedrich Schlegel: „In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.“⁴³ Dieser Aussage schließt sich auch Edmund Husserl an: „Erkenntnis ist also wohl nur menschliche Erkenntnis, gebunden an die menschlichen intellektuellen Formen, unfähig die Natur der Dinge selbst, die Dinge an sich zu treffen.“⁴⁴ Merleau-Ponty weist in seiner *Schrift für die Kandidatur am Collège de France* dezidiert darauf hin, dass kritisches Denken „mit der naiven Evidenz der *Sachen* gebrochen“ hat und „unseren Bezug zur wahrgenommenen Welt, die in aller Schlichtheit vor uns liegt, diesseits von verifizierter Wahrheit und diesseits vom Falschen“⁴⁵ vernachlässigt. Die Phänomenologie verortet den Ursprung der Erkenntnisgewinnung hingegen in den unmittelbar gegebenen Erscheinungen und ist bestrebt, die Philosophie von ihrer Repräsentationslogik zu befreien und ihren Anfang in einer nicht begrifflich vermittelten *Erfahrung* als Prozess des Werdens auszumachen. In diesem Sinne überschreitet die phänomenologische Befragung die üblichen *Ästhetiken*, welche der Kunst lediglich ihr philosophisches Konzept überzustülpen geneigt sind. Eine der Kunst angemessene Philosophie hingegen ist jene, welche „die philosophischen Probleme nicht nur auf ihren Ursprung hin befragt, sondern auch an den Orten ihres Entstehens aufsucht.“⁴⁶ Wir glauben zu wissen, „was Empfinden, was Sehen, was Hören ist [...]; um sie neu zu benennen, müssen wir auf die Erfahrungen selbst zurückgehen, die sie bezeichnen.“⁴⁷ Und so muss auch die Philosophie davon absehen, die Kunst unter den Aspekt des philosophischen Wahrheitsanspruches zu stellen und vielmehr danach streben, die Wirklichkeit der Kunst selbst zu erfassen. Mit anderen Worten: Eine Philosophie der Kunst muss sich des traditionellen philosophischen Bodens entledigen, um zur Kunst selbst vorzudringen.

⁴² Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 275

⁴³ Friedrich Schlegel, „Lyceums-Fragmente“, in: Ernst Behler (Hg.), *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, München 1967, S. 148

⁴⁴ Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, Hamburg 1986, S. 21

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, „Schrift für die Kandidatur am ‚Collège de France‘“, in: *Das Auge und der Geist*, S. 99

⁴⁶ Christian Bermes, „Einleitung“, in: Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, hier S. XIX

⁴⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 29

Phänomenologie ist nicht Vermittlung universeller Wahrheiten, sondern „die Bewegung, die unablässig vom Wissen zum Nicht-Wissen, vom Nicht-Wissen zum Wissen führt“ und nicht zuletzt verhindert, „sich im absoluten Wissen einzurichten.“⁴⁸ Nicht das Wissen selbst, sondern „dessen Werden in uns“⁴⁹ ist wesentlich: Die Begriffsbildung der Philosophie wird also als schöpferischer Prozess des Werdens verstanden, der sich erst in der Bewegung herausbildet. Die Bedingung einer wahrhaften Kritik und Schöpfung liegt, wie Gilles Deleuze es später formulieren wird, in der „Zerstörung des Bildes eines Denkens, das sich selbst voraussetzt“⁵⁰. Genau hierin liegt die Ereignishaftigkeit und Schöpfungskraft des Denkens verborgen und so auch die Nähe des phänomenologischen Programms zum schöpferischen Prozess der Kunst. Das phänomenologische Projekt stellt gewissermaßen den Versuch dar, das von der abendländischen Philosophie als schimärisch Erachtete erneut in die Philosophie zu integrieren: „das Leben, die Existenz, die Phänomene. Die Phänomenologie denkt daher für die Philosophie, und mit ihr, aber auch *vor* ihr.“⁵¹ Durch ihren Rekurs auf jenen schöpferischen Bereich, die Phänomene und Erfahrungen derselben gewinnt die Phänomenologie einen direkten Zugang zu den Künsten.

Die Phänomenologie schließt in ihrem Denken die Mächte des Falschen und des Irrtums nicht aus, sondern gewährt diesen vielmehr Platz. Wahrheit ist kein bereits existierendes Prinzip, sondern muss erst produziert werden. Die phänomenologische Methode nötigt die Wahrheit dazu, sich stets zu aktualisieren und dem Leben schöpferisch zu begegnen, anstatt ein einziges Prinzip bis zu seiner Stagnation zu reproduzieren. Und so stellt die Phänomenologie, insbesondere Merleau-Pontys leibphänomenologische Konzeption, welche gewillt ist, „jene Lehren [zu] widerlegen, die die Wahrnehmung entweder als eine bloße Reaktion der Einwirkung äußerer Dinge auf unseren Körper betrachten oder auf der Selbstständigkeit des Bewusstseins beharren“⁵², einen fruchtbaren Boden für die Annäherung an das leiblich-sinnliche Feld einer ästhetischen Erfahrung von Kunst dar. „Die Phänomenologie bewährt sich an den Phänomenen selbst, und sie entwickelt sich in dem Maße, wie sie die Phänomene als Phänomene begreifen kann.“⁵³ So schreibt Merleau-Ponty in *Das Sichtbare und das Unsichtbare*: Der Phänomenologe müsse sich „in der Erfahrung einrichten.“⁵⁴

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, „Lob der Philosophie“, in: *Das Auge und der Geist*, S. 178

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1997, S. 182

⁵¹ Stephan Günzel, „Deleuze und die Phänomenologie“, in: A.T. Komel; H.R. Sepp, (Hg.), *phainomena. Journal of Phenomenology and Hermeneutics*, Vol. XXII/84-85: *Genealogies*, Lubljana 2013, hier S. 170

⁵² Merleau-Ponty, „Schrift für die Kandidatur am ‚Collège de France‘“, S. 99

⁵³ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, S. XXXV

⁵⁴ Vgl. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 172

3.1 Phänomenologie und der Zugang zum Sichtbaren

*Diese Welt, in der wir leben,
und die wir doch ständig zu vergessen geneigt sind ...⁵⁵*

Im alltäglichen Lebensvollzug erfahren weder der Leib noch die Sichtbarkeit der Dinge eine Thematisierung, da wir gewissermaßen an den Sachen haften, ohne jedoch *wirklich* bei den Dingen zu sein.⁵⁶ Hier setzen die Bemühungen der Philosophie und die Wahrnehmung des Phänomenologen an, denn, wie bereits Georg Wilhelm Friedrich Hegel treffend festhielt, besteht „das Eigentümliche der Philosophie [darin], das zu untersuchen, was man sonst für bekannt hält.“⁵⁷

„Die Welt der Wahrnehmung, das heißt die Welt, die sich uns durch unsere Sinne und durch die Lebenspraxis erschließt, scheint uns auf den ersten Blick bestens bekannt zu sein, da es keines Instruments und keiner Berechnung bedarf, um Zugang zu ihr zu haben, und es uns dem Anschein nach genügt, die Augen zu öffnen und uns dem Leben zu überlassen, um sie ergründen zu können. Doch trifft dies nur dem Anschein nach zu. Die Welt der Wahrnehmung bleibt in hohem Maße von uns unerkant, es bedurfte viel Zeit, Anstrengung und Kultur, sie freizulegen, und es gehört zu den Verdiensten der Kunst und des Denkens der Moderne, uns diese Welt, in der wir leben, und die wir doch ständig zu vergessen geneigt sind, wiederentdecken zu lassen.“⁵⁸

Die primäre Aufgabe der Phänomenologie als dem Logos der Phänomene gründet darin, Erfahrungen zu beschreiben, wie sie erfahren werden und Erscheinungen zu benennen, wie sie erscheinen. „Die Sache selbst existiert nicht hinter der sich zeigenden Erscheinung, sondern ist das sich zeigende Phänomen.“⁵⁹ Dadurch wird die *Erscheinungsweise* des Dinges in den Fokus gerückt, ohne das Ding an sich zu tangieren. Das phänomenologische Programm zielt auf eine radikal vorurteilslose Erkenntnis ab und verortet im Phänomen „als dem sich im Bewusstsein Zeigenden“ einen „direkten Zugang zu den Sachverhalten“, wie sie sich zeigen.⁶⁰ Für die Phänomenologie gibt es kein Sein *an sich*, da der Gegenstand immer schon in seinen „Erscheinungskontext“, in seinen „Horizont“ und seine „Gegebenheitsweise“ eingeschrieben ist.⁶¹ Alles Sein ist demnach nur eine *Gegebenheitsweise* dessen, was es ist. Das Phänomen, welches als *Wirklichkeit* verstanden wird, spricht dem Sehen sowohl produktive als auch konstitutive Eigenschaften zu. Das Primat

⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Causerien 1948. Radiovorträge*, Köln 2006, S. 13

⁵⁶ Vgl. Wendelin Küpers, *Zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Kunstphänomenologische Betrachtungen zur modernen Malerei in Anschluss an Merleau-Ponty*, Witten/ Herdecke 1998, S. 10

⁵⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie“, in: Hartmut Buchner; Otto Pöggeler (Hg.), *Gesammelte Werke, Bd. 18*, Hamburg 1968, hier S. 39

⁵⁸ Merleau-Ponty, *Causerien 1948*, S. 13

⁵⁹ Günther Pöltner, *Phänomenologie der Kunst*, Frankfurt am Main 2000, S. 146

⁶⁰ Christine Emig, „Husserls Phänomenologie“, 2004, URL: <http://susy.germlit.rwth-aachen.de/philo/husserl/index.html> [Zugriff am 10.09.2018]

⁶¹ Vgl. Pöltner, *Phänomenologie der Kunst*, S. 146

der Wahrnehmung als Bedingung der Möglichkeit des Erkennens von Erscheinungen verweist dabei auf die Tatsache, dass sich in unserer eigenen unmittelbaren Erfahrung bereits die Ressourcen finden, um die Richtigkeit oder Falschheit der Behauptungen zu bestimmen, die über die Erfahrung gemacht werden, da die Beurteilungskriterien unserer Erfahrung in der direkten Intuition bereits unmittelbar gegeben sind.⁶² Die Phänomenologie veranlasst uns dazu, zu unserer eigenen Erfahrung zurückzukehren und dem Ausdruck zu verleihen, was unserer direkten Intuition erscheint. Durch Reflexion erfassen wir anstelle der Sachen an sich die entsprechenden subjektiven Erlebnisse, in denen sie uns bewusst werden. Bewusstsein ist demgemäß immer *Bewusstsein von etwas*, jedes Phänomen ist Etwas-als-Etwas. Hierbei sei darauf aufmerksam gemacht, dass die phänomenologische Methode keineswegs mit einer Introspektion zu verwechseln sei. Introspektion besitzt als Methode keine spezielle epistemische Autorität. Die Phänomenologie hingegen sucht nach einer angemessenen Beschreibung der *gelebten Erfahrung*, welche auf die Norm der Faktizität der Erfahrung antworten kann.

Der Grundcharakter des Seins als Bewusstsein, als Erscheinung von etwas, ist die sogenannte *Intentionalität*, „in der die natürliche vorprädikative Einheit der Welt und unseres Lebens gründet.“⁶³ Dies bedeutet, dass das Bewusstsein, sofern es Bewusstsein von etwas sein will, bereits konkret auf eine Welt hin gerichtet sein muss bzw. sich in ihr situiert. Diese Gerichtetheit vollzieht sich dabei primär durch wahrnehmendes Verhalten im praktischen Umgang mit der Umwelt. Die Kraft der Phänomenologie liegt darin, die Vorurteile und Missinterpretationen unserer natürlichen Einstellung aufzudecken. Als Methode setzt die Phänomenologie Merleau-Pontys am unmittelbaren Bewusstseinsleben an. Phänomenologie ist nicht nur „Wesensforschung“ und *Wesensbestimmung*, sondern versetzt das Wesen selbst zurück in die Existenz und fordert ein Verstehen von Mensch und Welt in der *Faktizität*.⁶⁴ Die Phänomenologie ist „der Versuch einer direkten Beschreibung aller Erfahrung“⁶⁵. Als Transzendentalphilosophie setzt sie nicht nur die Thesen der natürlichen Einstellung außer Geltung, sondern lehrt uns auch, dass die Welt *vor* aller Reflexion je schon „da“ ist.⁶⁶ Zurückgehen auf die Sachen selbst heißt – primär und vor allem – die Bedingungen der eigenen Möglichkeit nicht als gegeben hinzunehmen, sondern vielmehr anzuerkennen, dass jeder Versuch, die Welt herzuleiten, letztendlich „künstlich“ bleibt, da die Welt jeder Analyse bereits zugrunde bzw. voraus liegt.⁶⁷ Erst die phänomenologische Reduktion als „methodische Einklammerung der Wirklichkeit [...] eröffnet [...] [den] Blick für die reine Sichtbarkeit einer Sache und die Leiblichkeit überhaupt.“⁶⁸ Während bei Husserl die phänomenologische Reduktion in der philosophischen Haltung der sogenannten *Epoché* als Einklammerung aller Voraussetzungen zu Erkenntnissen über das Wesen des betrachteten Gegenstandes führen soll, weist Merleau-Ponty dezidiert auf die Unmöglichkeit einer

⁶² Vgl. John Russon, „Phenomenological Description and Artistic Expression“, in: Licia Carlson; Peter R. Costello (Hg.), *Phenomenology and the Arts*, New York/London u.a. 2016, S. 3

⁶³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 15

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 3

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 6

⁶⁸ Wendelin Küpers, *Zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren*, S. 10

vollständigen Reduktion hin. Da wir zur Welt sind, gibt es Merleau-Ponty zufolge kein Denken, das all unser Denken umfasst, und so muss auch die Philosophie sich selbst als „immer erneute Erfahrung ihres eigenen Anfangs“⁶⁹ entdecken und erkennen, dass sie „als in jederlei Denken selbstverständlich vorausgesetzt, sonst ständig schon übersprungen ist“⁷⁰. Denn unsere Existenz ist „so gänzlich benommen [...] von der Welt, dass sie nicht im gleichen Moment, in dem sie der Welt sich zuwirft, sich selbst als solche zu kennen vermag.“⁷¹ Bernhard Waldenfels spricht in Hinblick auf unsere „weltliche Benommenheit“ von den „Netzen der Lebenswelt“⁷², welche uns einerseits an die Welt binden, uns gleichzeitig aber auch in ihr gefangen halten, da sie uns an unsere gewohnte Welt und die uns vertraute Sicht der Dinge, das sogenannte „wiedererkennende Sehen“⁷³, von dem auch Max Imdahl spricht, fesseln.

Unterdes kann nur eine phänomenologische Philosophie den Vorbedingungen einer strengen Wissenschaft genügen, da eine naturalistische Philosophie bereits auf Vorurteilen und Existenzannahmen beruht und sich demgemäß die Möglichkeit verschließt, zu den Sachen selbst vorzudringen. Der Intellektualismus schneidet durch die Gleichsetzung von Sehen und Begreifen jede Möglichkeit zur Beschreibung der Phänomene ab. Alles mögliche Wissen wird antizipierend als wirklich vorausgesetzt; jede Reflexion vorweg bereits auf ihr Ergebnis festgelegt.⁷⁴ Mit anderen Worten: Die Wissenschaft hat es bis dato verfehlt, ihren wahren Ursprung zu erkennen, zumal sie das Bewusstsein immer schon voraussetzt. Sie hat nicht erkannt, dass sie in Bezug auf die Welt immer „sekundär“ bleibt und bleiben wird, da die Welt aller Erkenntnis immer schon voraus liegt.⁷⁵ In meiner Erfahrung der Welt „erscheinen“ Dinge, Orte, Raum, Sein und damit letztendlich die Erfahrung selbst. Die Erfahrung als solche zu beschreiben heißt, den *Akt* des Erlebens als Gegenstand unserer Erfahrung, als Phänomen, zu setzen. Mit anderen Worten: Die Faktizität der Erfahrung, welche immer schon am *Horizont* jeder Erfahrung gegeben ist, muss zur Intuition gebracht werden. Das Beschreiben von Erfahrung ist somit nicht eine Frage der Introspektion, des „nach Innen drehen“; es geht vielmehr darum, zu erkennen, wie wir in der Welt als „in die Welt Geworfene“ situiert sind.⁷⁶ Durch die phänomenologische Reduktion soll der Blick angehalten werden, um im „wachen Erleben“ die Welt selbst zur Erscheinung zu bringen und so einen Zugang zum Sichtbaren zu gewährleisten. Mit anderen Worten: Die phänomenologische Reduktion vollzieht einen Bruch mit der mir vertrauten Welt und lässt mich in ebendiesem Bruch die Welt erblicken. Dabei verlangt die phänomenologische Methode nach einem „revolutionary awakening to a new form of self-understanding“⁷⁷.

⁶⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 11

⁷⁰ Ebd. S. 10

⁷¹ Ebd. S. 12

⁷² Bernhard Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, Berlin 1985

⁷³ Vgl. Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode*, S. 304

⁷⁴ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 64

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 5

⁷⁶ Vgl. Russon, „Phenomenological Description and Artistic Expression“, S. 4

⁷⁷ Ebd. S. 5

„Dieses Universum [rohen Seins] selbst lässt grundsätzlich kein objektivierendes oder reflexives Vorgehen der *Approximation* zu, denn es ist stets in der Ferne, stets am Horizont, verborgen oder unverborgen. Dieses Universum ist es, das die Philosophie im Auge hat und das sozusagen *den Gegenstand* der Philosophie ausmacht, – aber hier wird die Lücke niemals gefüllt, hier wird das Unbekannte niemals in Bekanntes verwandelt, der ‚Gegenstand‘ der Philosophie wird das philosophische Fragen niemals füllen, denn dieser Abschluss beraubte sie ihrer Tiefe und ihrer Distanz, die essentiell zu ihr gehören. Das wirkliche, gegenwärtige, das letzte und erste Sein, das Ding selbst [...] zeigt sich nur demjenigen, der es nicht haben, sondern sehen will, der nicht darauf aus ist, es gleichsam mit der Pinzette zu ergreifen oder wie unter dem Objektiv eines Mikroskops unbeweglich zu machen, sondern bereit ist, es sein zu lassen, der sich darauf beschränkt, ihm den Spielraum zu gewähren, den es erfordert, und den Widerklang, den es verlangt, der seiner Eigenbewegung folgt, abgestimmt auf das poröse Sein, das er befragt, von dem er aber keine Antwort erhält, sondern lediglich eine Bekräftigung seines Staunens. Die Wahrnehmung muss als dieses fragende Denken begriffen werden, das die Wahrnehmungswelt eher sein lässt, als dass es sie setzen würde, und vor dem die Dinge werden und entwerden in einer Art gleitender Übergänge diesseits von Bejahung und Verneinung.“⁷⁸

Merleau-Ponty verweist hierbei auf das Staunen, welches am Anfang aller Philosophie liegt. Dieses Staunen impliziert eine Offenheit, „die es allererst erlaubt, dass unser Sein und das Sein der Dinge miteinander in Berührung kommen können.“⁷⁹ Dabei haften wir im alltäglichen Lebensvollzug derart an den Dingen, haben uns im Laufe unseres Lebens so sehr „eingewohnt“, dass wir diese ursprüngliche Offenheit, welche einen direkten Zugang zu den Dingen und der Welt selbst gewähren kann, „ständig zu vergessen geneigt sind“⁸⁰. „Beständig benommen von der Welt, gelingt es uns schwer, uns vor ihr zu lösen, um das Weltbewusstsein ins Auge zu fassen.“⁸¹ Daher fordert die phänomenologische Methode die Erneuerung des Anfangs in jedem Augenblick und ermöglicht einen Zugang zum Sichtbaren, indem sie das Sehen selbst an seinen Ursprung führt. Da die Verborgenheit des Seins ein „Charakterzug des Seins“ selbst ist, gibt es, so Merleau-Ponty, „keine Sichtbarkeit ohne Unsichtbarkeit“. Das Unsichtbare wird dabei nicht als ein Noch-nicht-Sichtbares verstanden, sondern vielmehr als eine grundsätzliche Verborgenheit, die im Sehen selbst begründet ist, und vom Sichtbaren „zugleich gezeigt und verborgen“ wird.⁸² Wie die Phänomenologie das Unsichtbare enthüllt, so lässt auch die Kunst das Unsichtbare in den Bereich der Sichtbarkeit übertreten. Die Aufgabe des Künstlers, aber auch des Phänomenologen besteht demnach darin, Dinge und Beziehungen erkennbar zu machen, die dem unmittelbaren Sehen verborgen sind. „Philosophie heißt in Wahrheit, von neuem lernen, die Welt zu sehen.“⁸³

⁷⁸ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 138f.

⁷⁹ Astrid Nettling, „Maurice Merleau-Ponty oder das philosophische Staunen“, in: *Deutschlandfunk*, URL: https://www.deutschlandfunk.de/man-muss-sich-auf-die-welt-und-die-dinge-einlassen.1184.de.html?dram:article_id=185356 [Zugriff am 27.08.2018]

⁸⁰ Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, S. 13

⁸¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 23

⁸² Vgl. Caterina Zanfi, „Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty: das Bild zwischen Phänomenologie und Ontologie“, in: Simone Neuber; Roman Veressov (Hg.), *Das Bild als Denkfigur: Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy*, München 2010, hier S. 297

⁸³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 18

3.2 Phänomenologische und künstlerische Herangehensweise

Ein Vergleich

*A painting is not a picture of an experience; it is an experience.*⁸⁴

Das Fundament für eine phänomenologische Analyse des Bildes und damit einhergehend auch der Kunst, legte wohl Edmund Husserl mit seinen Analysen zum Bildbewusstsein. Die phänomenologische Bildbetrachtung grenzt sich von der herkömmlichen Abbildtheorie als Erkenntnistheorie ab und unterläuft die bildtheoretische Dichotomie mithilfe eines intentionalen Bewusstseins, das dem Bild im Zuge der Leistung des Bewusstseins Bedeutung verleiht. Im Zentrum steht hierbei die Frage, wie die Dinge im *Wie* des Wahrgenommenseins erscheinen. Für Husserl stellt die Seinsregion des Bewusstseins ein konstituierendes und sinnstiftendes Moment der Welt dar.⁸⁵ Dabei führt die Bildbetrachtung zu einem Anhalten des normalen Blickes und erfordert eine besondere Bewusstseinsleistung, die auf ihr eigenes Bildbewusstsein reflektiert.⁸⁶ Dem Erkennen spricht Husserl schöpferische Eigenschaften zu: Die im Bewusstsein erscheinenden Phänomene sind nicht lediglich „Objekte des Erkennens“, sondern werden vielmehr „durch das Bewusstsein ontologisch neu begründet“, wodurch das Bewusstsein zur „Ursache des Seienden“ wird.⁸⁷ Das intentionale Bewusstsein durchbricht die Subjekt-Objekt-Dichotomie, indem es das Erscheinen-von-etwas in die Innerlichkeit des Bewusstseins verlegt und dadurch den Gegenstandsbezug in sich selbst trägt. Dabei wird die Beziehung Bewusstseinsakt–„realer“ Gegenstand durch die Beziehung Bewusstseinsakt–bewusstseinsimmanenter Gegenstand ersetzt. Ausgangspunkt der phänomenologischen Bildtheorie ist dabei die Verortung des Anfangs jeder Beschreibung in der „reinen und sozusagen noch stummen Erfahrung“⁸⁸, die erst zur Aussprache ihres eigenen Sinns gebracht werden muss. Merleau-Ponty hingegen verlegt das Bildhafte selbst in den Bereich der Wahrnehmung. In der Wahrnehmung als Prozess der Begegnung von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem treten Wahrnehmender und Erscheinendes in den fließenden Prozess eines integralen Gefüges ein, das keine Trennung zwischen den Dichotomien mehr zulässt. Die erkennende und schöpferische Besonderheit der Wahrnehmung ist bei Merleau-Ponty bedingt durch die reziproke Abhängigkeitsbeziehung zwischen der Seinsstruktur der Dinge und jener der Wahrnehmung.

Seit jeher hatte die Kunst die Aufgabe, ihre eigene Zeit wahrzunehmen, zu reflektieren und durch das Kunstwerk für andere sichtbar zu machen, neue Wege und Denkweisen aufzuzeigen und gegebenenfalls eine grundlegende Veränderung in der Sichtweise des Menschen zu bewirken. In allen Bereichen der Kunst suchte man mithilfe von Abstraktion das Unfassbare und Unbegreifliche auszudrücken. Dabei bemühen sich

⁸⁴ Mark Rothko, zit. nach: Dorothy Seiberling, „Mark Rothko“, *LIFE magazine* (16 November 1959), S. 82

⁸⁵ Vgl. Edmund Husserl, *Hua I. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Dordrecht / Den Haag 1973

⁸⁶ Vgl. Bernhard Waldenfels, „Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei.“, in: *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick*, München 2010, hier S. 32f.

⁸⁷ Vgl. Emmanuela Assenza, *Die ästhetische Funktion der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty*, Ottersberg 2010, S. 10

⁸⁸ Husserl, *Hua I.*, S. 40

die Künstler⁸⁹, den Situationen und Beziehungen ihrer Gesellschaft und Kultur Gestalt zu geben; sie reflektieren in ihren Werken nicht nur aktuelle Themen, sondern nehmen zur selben Zeit auch über die Kunst Einfluss auf geschichtliche Prozesse und das Sehen selbst. Der Künstler gibt nicht einfach nur das Sichtbare wieder, sondern macht im Idealfall vielmehr durch seine eigentümliche Art des Sehens Verhülltes, das dem Sehen immer schon zugrunde lag, auch für andere sichtbar. Paul Klee notiert 1920 in seinen *Schöpferischen Konfessionen*: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst *macht* sichtbar.“⁹⁰ Die Sichtbarmachung stellt dabei nicht den physikalisch-technischen Prozess dar, sondern zeigt vielmehr die Aufgabe des Künstler als Verbindungsglied zwischen phänomenaler Welt und schöpferischem Urgrund auf. Eine solche Kunst gibt nicht nur Gesehenes wieder, sondern macht vielmehr „geheim Erschautes“⁹¹ sichtbar. Dabei ist das Kunstwerk ist nicht nur durch seine Materialität gegeben, sondern eröffnet mehr, als wir tatsächlich sehen – wahre Kunst lässt uns *originäre* Erfahrung zuteil werden und gewährleistet einen Zugang zu der aller Erkenntnis zugrunde liegenden ursprünglichen Totalität der Welt. Der Künstler schafft durch seine Kunst eine „Brücke zum Unsichtbaren“⁹²; er wird zum Erforscher der ganzen Welt, wobei der künstlerische Akt dieselben Kräfte hervorbringt, die der Welt eigen sind. So konstatiert Wassily Kandinsky: „Werkschöpfung ist Weltschöpfung.“⁹³ Kunst als Sichtbarmachung des Unsichtbaren transzendiert gewissermaßen die Konzepte unseres Verstandes und kehrt, ähnlich der phänomenologischen Reduktion, zu einem Denken bzw. Sehen zurück, das sich aller Vorurteile entledigt. Im kreativen Akt ist die Trennung zwischen Subjekt und Objekt weitgehend aufgehoben: Es wird das zum Leben erweckt, was sich jeder unmittelbaren Anschauung entzieht. Kunst ist keine Nachahmung, „sie ist eine Ausdruckshandlung“⁹⁴ und das Sehen des Malers „eine fortwährende Geburt.“⁹⁵

Kunst und Phänomenologie machen sichtbar. Hierin liegt wohl ihre fundamentale Gemeinsamkeit. Die Aufgabe sowohl des Philosophen wie auch des Künstlers besteht darin, Dinge und Beziehungen erkennbar zu machen, die dem unmittelbaren Sehen verborgen sind; der Künstler zeigt durch sein Werk Einzelheiten auf, wenn alle ihr Augenmerk auf das Ganze richten; er zeigt die Einheit des Ganzen, wenn alle auf Details erpicht sind. Mit anderen Worten: Die Kunst kann durch unterschiedliche ihr zur Verfügung stehende Mittel Abläufe sichtbar machen, die sich der unmittelbaren Sichtbarkeit, d. h. der alltäglichen Wahrnehmung, entziehen. Mark Rothko differenziert zwischen dem Philosophen und dem Künstler wie folgt: Sowohl der Philosoph als auch der Künstler abstrahieren die äußeren, zeitlichen, für den Menschen wahrnehmbaren Dinge auf eine Verallgemeinerung hin; der Künstler tut dies im Gegenzug zum Philosophen jedoch mit dem Ziel, sowohl das

⁸⁹ Aus Gründen der Lesbarkeit wurde im Text die männliche Form gewählt, nichtsdestoweniger beziehen sich die Angaben auf Angehörige beider Geschlechter.

⁹⁰ Paul Klee, „Schöpferische Konfession: Paul Klee“, in: Kasimir Edschmid (Hg.), *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Band XIII*, 1. Aufl., Berlin 1920, hier S. 28

⁹¹ Paul Klee, „Über die moderne Kunst“, in: Günther Regel (Hg.), *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Leipzig 1995, hier S. 84

⁹² Max Beckmann, „Über meine Malerei“, Rede gehalten in der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in den Burlington Galleries, London, 21. Juli 1938, in: Mathilde Q. Beckmann (Hg.), *Mein Leben mit Max Beckmann*, München 1983, hier S. 189

⁹³ Wassily Kandinsky, 1913, URL: http://www.kunstdirekt.net/kunstzitate/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/kandinsky_wassily.htm [Zugriff am: 18.11.2018]

⁹⁴ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 49

⁹⁵ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 287

Subjektive wie auch das Objektive auf die Sinnlichkeit hin zu orientieren. Rothko zufolge stellt der Künstler einen direkten Kontakt mit den ewigen Prinzipien her, indem er diese Prinzipien in der der Sinnlichkeit als der grundlegenden Sprache aller menschlichen Erfahrung verortet.⁹⁶ Genau hier jedoch setzt auch die phänomenologische Methode an: Sie versucht nämlich die Strukturen der Erfahrung, ohne Rückgriff auf Theorien und Vorbedingungen anderer Wissenschaften zu beschreiben. So bin ich, „bei allem, was mir in meinen Erfahrungen, Erlebnissen oder Gedanken begegnen mag, verwiesen auf Situationen, in denen das Erfahrene, Erlebte, Gedachte ursprünglich – Husserl sagt: ‚originär‘ – im Umkreis meines Erfahrens, Erlebens, Denkens aufgetaucht ist oder darin in *originärer* Weise auftreten könnte.“⁹⁷ Was „die Sachen selbst“ sind, kommt dabei *originär* in den subjektiven Vollzügen *anschaulicher Selbstgegebenheit* zum Vorschein. Dies kann so verstanden werden, dass sich uns die Dinge im sogenannten vor-repräsentationalen Kontakt in der Wahrnehmung *selbst geben*. Der Begriff der *Selbstgegebenheit*⁹⁸ intendiert damit die Gegebenheit der Sachen selbst in der Wahrnehmung und kann als ein „Sich-von-sich-selbst-her-zeigen“ verstanden werden. Merleau-Ponty hingegen begreift das Wahrnehmungsbewusstsein nicht als Selbstgegebenheit, sondern als ein leibliches Bewusstsein, wodurch der phänomenale Leib zum eigentlichen Subjekt der Wahrnehmung wird. Dadurch, dass der Leib stets *in* und *zur* Welt ist, ist die Wahrnehmung des Eigenleibes von jener der Welt nicht zu trennen.⁹⁹ Während der Leib bei Husserl stets an das Bewusstsein gebunden bleibt, wird er bei Merleau-Ponty selbst zur Bedingung der Möglichkeit von Bewusstsein. Merleau-Ponty betont die konstituierende Rolle des Leibes bei der Hervorbringung von Wirklichkeit und führt diese auf das Körperschema zurück. Nicht nur der Leib, sondern auch die Kunst werden als Einheit begriffen, die in der Erfahrung vollzogen werden. Ausgehend von einer leib-phänomenologischen Position wird das Kunstwerk „nicht als eine im Geistigen verortete Idee relevant, sondern in der Begegnung zwischen Sehen und Sichtbarem beziehungsweise zwischen Leben und Werk.“¹⁰⁰

Die Kunst extrahiert aus der Wahrnehmung „die rezeptiven und spontanen Elemente [...], [löst] sie vom Wahrnehmenden ab und [führt sie] sodann im Kunstwerk einer autonomen Existenz zu“¹⁰¹. Kunst und Phänomenologie verfolgen demnach dasselbe Projekt: „Die Kunst übt *epoché* (in diesem Fall gegenüber dem Träger der Wahrnehmung) und stellt die Phänomene als Phänomene aus.“¹⁰² Insofern weisen Kunstwerke genau jene Dynamik eines Reflexionsgeschehens auf, die das phänomenologische Projekt als solches zu entfalten sucht. Dieser von der Kunst ausgehend entwickelte neue Stil der Reflexivität wird als *ästhetische Inkorporation* diskutiert. Mit anderen Worten: „Er [der Leib] inkorporiert sich in das Kunstwerk, indem er

⁹⁶ Vgl. Ruth Christensen, *Mark Rothko: Art as an Experience. The Significance of Interaction between Painting and Viewer in the Rothko Chapel*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017

⁹⁷ Klaus Held, „Einleitung“, in: Edmund Husserl, *Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I*, Stuttgart 1985

⁹⁸ Siehe dazu: Husserl, *Hua I.*, §24

⁹⁹ Vgl. Peter Precht, *Edmund Husserl zur Einführung*, Hamburg 1998, S. 158

¹⁰⁰ Christiane Schürkmann, „Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)“, in: Christian Steuerwald, *Klassiker der Soziologie der Künste*, Wiesbaden 2017, hier S. 437

¹⁰¹ Günzel, „Deleuze und die Phänomenologie“, S. 172

¹⁰² Ebd.

durch Nachvollzug mit ihm und durch es sieht und hört.“¹⁰³ Kunst ermöglicht so „Welt und Leib *in statu nascendi* zu erleben.“¹⁰⁴ Deshalb darf auch die Philosophie, so Merleau-Ponty, nicht „die Wahrnehmung bloß [...] erklären, sondern auf das Geschehen des Wahrnehmens [muss sie] sich einlassen und es zu verstehen such[en].“¹⁰⁵ Darüberhinaus „wird das phänomenologisch-philosophische Projekt durch die Konfrontation mit künstlerischen Werken über sich selbst hinaus – oder besser: zu einer Reflexion seiner selbst getrieben.“¹⁰⁶ Mit anderen Worten determiniert Kunst als „Bedingung der Philosophie [...] diese gerade in der Art und Weise, dass Philosophie sich zu transformieren hat, um künstlerischen Werken, die selbst wiederum ändern, was unter Kunst verstanden wird, zeitgenössisch zu sein.“¹⁰⁷

Unsere Wahrnehmung der Dinge ist ständig von Vergessenheit bedroht. Dabei glückt dem Phänomenologen ebenso wie dem Maler immer wieder die Realisation jener Nähe zu den Dingen, oder wie Merleau-Ponty es formuliert, jenes „stummen Kontakts mit den Dingen, solange diese Dinge noch unausgesprochen sind.“¹⁰⁸ Es ist ein Moment des „Aufblitzen des Seins“¹⁰⁹, ein momentaner Durchbruch der Offenheit, bevor sich die Welt und die Dinge wieder in ihr Bekanntes zurückziehen. Ein gelungenes Kunstwerk weist über sich selbst hinaus und entfacht gleichsam ein „neues Sinnesorgan“, welches eine neue Art und Weise der Wahrnehmung ermöglicht. Kunstwerke erlauben uns zu sehen, was wir nicht sofort sehen können. Die (moderne) Malerei hat somit das Potenzial, uns aus jener Vergessenheit zurückzuholen und uns im Staunen *Ungesehenes* vor Augen führt. Dadurch wird der visuellen Kunst ein ontologischer Wert zuteil, der einen neuen Zugang zum Sein eröffnet. Die Bilder der Kunst „intensivieren [...] die ontologische Kraft, die der Wahrnehmung von Natur aus schon eigen ist, die aber das rechnende Denken verdunkelt zu haben scheint“¹¹⁰. Um uns „unsere eigenen Dunkelheiten [...] verständlich“ zu machen, muss auch die Philosophie „sich in die Welt versenken, statt sie zu beherrschen, sie muss sich zur Welt, so wie sie ist, herablassen, [...] sie muss die Welt befragen und [...] sie [...] schließlich sagen lassen, was sie in ihrer Verschwiegenheit besagen will“¹¹¹. Es bedarf folglich nicht nur einer „grundsätzlich veränderten Blickeinstellung auf das Sein“, sondern einer Methode, welche auch nichtsprachliche Phänomene ebenso erfahrbar wie kommunizierbar macht.¹¹² Dabei ist die Idee einer universellen, vollkommen verwirklichten Malerei ebenso wenig denkbar wie die Idee einer abgeschlossenen, zu Ende gedachten Philosophie. Von daher versteht Merleau-Ponty jene „neue Philosophie“ als beständigen Neubeginn alles Fragens, der sich „am Rande des Seins“ einrichtet,

¹⁰³ Frank Ruda, „Radikale Reflexion. Phänomenologie der Kunst bei Merleau-Ponty“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* Band 55 / Heft 2, 2010, hier S. 285

¹⁰⁴ Ebd. S. 275

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 70

¹⁰⁶ Ruda, „Radikale Reflexion“, S. 275

¹⁰⁷ Ebd. S. 275 (Fußnote)

¹⁰⁸ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 60

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 303

¹¹⁰ Zanfi, „Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty“, S. 299

¹¹¹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 61

¹¹² Lara Huber, *Der Philosoph und der Künstler. Das ästhetische Fundament der ontologischen Neuorientierung Maurice Merleau-Pontys*, Tübingen 2003, S. 137

„weder im Fürsich, noch im Ansich, sondern an ihrer Verbindungsstelle, dort, wo sich die vielfältigen Eingänge der Welt kreuzen“¹¹³, „wo unser Sehen und das Sichtbare sich berühren und wo aus dieser Berührung eine Art allererste ‚Skizze‘ der Dinge hervorgeht“¹¹⁴. Denn nicht nur die Werke der modernen Malerei sind unabgeschlossen, auch „die Welt selbst gleicht einem unabgeschlossenen Werk, von dem man nicht weiß, ob es jemals einen Abschluss finden wird“¹¹⁵. Und so ist auch die Philosophie „endloser Dialog, endlose Meditation, und gerade wenn sie ihrer Absicht treu bleibt, wird sie nie wissen, wohin sie geht.“¹¹⁶

¹¹³ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 327

¹¹⁴ Nettling, „Maurice Merleau-Ponty oder das philosophische Staunen“, URL: https://www.deutschlandfunk.de/man-muss-sich-auf-die-welt-und-die-dinge-einlassen.1184.de.html?dram:article_id=185356 [Zugriff am 27.08.2018]

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Causeries 1948. Traces Écrites*, Paris 2002, VII. §2
„Ce ne sont pas seulement, chez les modernes, les œuvres qui sont inachevées, mais le monde même tel qu'elles l'expriment est comme un ouvrage sans conclusion et dont on ne sait pas s'il en comportera jamais une.“

¹¹⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 18

4. Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Pontys Werk findet sein Fundament in Husserls Konzeption der phänomenologischen Beschreibung, die sich insbesondere von der abstrakten Theorie, dem konzeptuellen Systemaufbau und der reduktiven philosophischen Erklärung abheben will.¹¹⁷ Dabei definiert Merleau-Ponty, bezugnehmend auf Husserl, die Phänomenologie als eine Transzendental-Philosophie, die sich gegen die naturalistische Einstellung der Einzelwissenschaften richtet und sich als eine unmittelbare Deskription aller Erfahrung äußert. Merleau-Ponty übernimmt von Husserl insbesondere den nachdrücklichen Verweis auf die Notwendigkeit einer genauen Beschreibung der Phänomene entgegen metaphysischer Spekulationen. Dabei weist Merleau-Ponty Husserls Unterscheidung zwischen der Immanenz des Bewusstseins und der Transzendenz der Außenwelt, sowie jene Unterscheidung zwischen den bloßen psychologischen Fakten der Wahrnehmungserfahrung und den reinen Wesen entschieden zurück.¹¹⁸ Ebenso kritisiert Merleau-Ponty den Intentionalitäts-Begriff Husserls und setzt diesem eine *ursprüngliche* Intentionalität entgegen, welche in der leiblichen Beziehung zu den Phänomenen gründet. Wie Heidegger und Sartre lehnt auch Merleau-Ponty die transzendente und eidetische Reduktion als illegitime Abstraktion von den konkreten weltlichen Erfahrungsbedingungen ab. Für Heidegger bedeuteten Husserls phänomenologische Reduktionen eine abstrakte, theoriegetriebene Verzerrung der Phänomene, welche das „transzendente Ego“, das sich konzeptionell vom konkreten psychophysischen Menschen unterschied, schließlich zum „weltfreien“ Subjekt des Cartesianismus verkommen ließen.¹¹⁹ Während Heidegger in *Sein und Zeit* die Wahrnehmung und den Körper jedoch in seiner existentiellen Analyse ausklammert, bilden Wahrnehmung und Leib bei Merleau-Ponty jenes Phänomen, welches für das Verständnis unseres „Seins in der Welt“ (*être au monde*) am zentralsten ist.¹²⁰ Das Subjekt als phänomenologischer Leib ist laut Merleau-Ponty tief in seiner leiblichen Erfahrung von einer Welt verankert, die lange vor den konstitutiven Gedankenakten da war und daher von den Wissenschaften nicht zu konstruieren, sondern zu *beschreiben* ist. Die Erfahrung der Welt ergibt sich nicht nachträglich durch Verbindungen bereits vorhandener Elemente, sondern stellt eine ursprüngliche Totalität dar, die jeder erkenntnistheoretischen Konstruktion immer schon zugrunde liegt.

„Im Rückgang auf eine Erfahrung, die sich im Wahrnehmen, Sprechen und Handeln indirekt artikuliert, zeigt [Merleau-Ponty] einen Sinn und eine Rationalität im Werden und Entstehen. Es wird eine Reflexivität sichtbar, die, gebunden an den Leib und verankert in der Welt, nicht von einem selbstgewissen Bewusstsein beherrscht oder von selbstgenügsamen Dingen dirigiert wird, die sich vielmehr zwischen dem Auge und dem Geist sowie zwischen den Körpern inszeniert und sich auf Umwegen manifestiert. Eingebunden in diese Inszenierung und doch gleichzeitig fähig, sie zu gestalten, ist der Mensch immer von neuem mit der Aufgabe konfrontiert, in einer

¹¹⁷ Vgl. Taylor Carman, Mark Hansen (Hg.), *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, New York 2006, S. 7f.

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 10

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 8ff.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 10

Welt zu agieren, die unabhängig von ihm besteht, die aber gleichzeitig nur durch ihn selbst ihre Unabhängigkeit erlangt.“¹²¹

Merleau-Ponty distanziert sich in seiner Phänomenologie von „zwei extremen philosophischen Positionen“, in denen „das faktische, sich leiblich vollziehende Wahrnehmen übersprungen“ wird – nämlich von der erkenntnistheoretischen Voreingenommenheit eines „selbstvergessenen Empirismus“ und der Einseitigkeit eines Intellektualismus und „selbstherrlichen Idealismus“.¹²² Der Intellektualismus findet „seine Grenze an den mannigfaltigen Qualitäten, die bloß die Hülle eines Gegenstandes sind, und von da aus führt er ohne Vermittlung zu einem Bewusstsein des Gegenstandes, das im Besitz von dessen Gesetz und Geheimnis ist, dadurch aber den Erfahrungsgang seiner Kontingenz und den Gegenstand seines perzeptiven Stils beraubt.“¹²³ Zwischen Empirismus und Intellektualismus besteht Merleau-Ponty zufolge eine „Verwandtschaft“¹²⁴, nämlich in ihrer beider „Ungebrochenheit einer natürlichen und dogmatischen Einstellung“¹²⁵, welche einen Zugang zum „lebendigen Wahrnehmungsphänomen“¹²⁶ und ein Eindringen in das „lebendige Dickicht der Wahrnehmung“¹²⁷ unmöglich macht, da sie die Gegenstände behandelt, als seien sie „in einem als eigentlich gedachten Sein vollständig erfassbar.“¹²⁸ Durch den Intellektualismus wird „jede Möglichkeit zur Beschreibung der Phänomene abgeschnitten: [...] zu sehen ist nur, was ist, das Sehen selbst wie alles Erfahren wird gleichgesetzt dem Begreifen.“¹²⁹ Merleau-Ponty versteht das begriffliche Denken als Denken, das von den Dingen *entfernt*. Das künstlerische Denken hingegen, welches die Welt im kreativen Akt begreift, offenbart sich „nicht auf sprachlich-theoretischer Ebene, sondern im Malakt selbst“.¹³⁰ Somit ist laut Merleau-Ponty die Wahrnehmung, welche das Fundament seiner Phänomenologie bildet, nicht ein begriffliches, sondern vielmehr ein leibliches Vermögen.

Merleau-Ponty entdeckt „zwischen der etablierten Philosophie und den festgefügtten Wissenschaftssystemen [...] einen Logos, der in der natürlichen Erfahrung stumm bleibt, darum aber nicht irrational ist, [...] der sich weniger direkt in den Inhalten und Aussagen der Werke als vielmehr indirekt im Stil [...] manifestiert und der im Ungesagten der Philosophie als ein noch Sagbares verborgen liegt. Diesem Logos, dem er in den Phänomenen der Wahrnehmung, des Ausdrucks und des Seins nachspürt, versucht Merleau-Ponty eine Sprache zu verleihen.“¹³¹ Dabei findet er in der „Leiblichkeit, Geschichte, Sprache und

¹²¹ Christian Bermes, „Vorwort“, in: Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, hier S. VII

¹²² Christian Bermes, „Einleitung“, S. XII

¹²³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 61

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd. S. 62

¹²⁶ Ebd. S. 61

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Bermes, „Einleitung“, S. XVI

¹²⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 64

¹³⁰ Vgl. Huber, *Der Philosoph und der Künstler*, S. 124

¹³¹ Bermes, „Vorwort“, S. VII

Lebenswelt“ die „Konkretisierungen der endlichen Existenz des Menschen“¹³² und erarbeitet seine Phänomenologie ferner in Auseinandersetzung mit unterschiedlichen künstlerischen Positionen. Um den „zutage getretenen Phänomenen in aller Strenge gerecht zu werden [...] [ist] ein Umsturz des objektiven Denkens der klassischen Logik und Philosophie überhaupt, die Ausschaltung aller weltlichen Kategorien, die ‚Bezweiflung‘ [...] der vermeintlichen Evidenzen des Realismus und der Vollzug einer echten ‚phänomenologischen Reduktion‘“ notwendig.¹³³ Mit anderen Worten: eine „tiefgreifende Reform des Verstandes.“¹³⁴ Die Philosophie muss der Wahrnehmung in das „Erfahrungsfeld ihres Ursprungs“¹³⁵ folgen und diesen Ursprung aufhellen, indem sie sich auf das „Geschehen des Wahrnehmens“ einlässt und „es zu verstehen sucht.“¹³⁶ Die phänomenologische Reduktion erlaubt es dem Philosophen, sich den „Phänomenen widmen zu können, so wie sie sich *geben* und so wie sie *aufgefasst* werden. Damit umgeht die Phänomenologie das Dogma des Empirismus, das als Maß der Beurteilung einzig die daseienden Dinge favorisiert, sie verweigert sich jedoch gleichfalls dem Dogma des Intellektualismus, das als Richtschur des Denkens nur ein allmächtiges Bewusstsein akzeptiert.“¹³⁷

Merleau-Ponty betreibt mit seiner Phänomenologie eine Philosophie der Wahrnehmung, „die wieder entdecken will, die Welt zu sehen.“¹³⁸ Dabei sucht er in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* die klassischen Dichotomien von Leib und Geist durch die Beschreibung der Erfahrung vor jeder epistemologischen Konstruktion zu überwinden. In seinem Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* hingegen beruht sein methodisches Interesse auf der Einsicht, dass in der Wahrnehmung als Prozess der Begegnung von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem, wahrnehmender Akt und wahrgenommener Gegenstand nicht mehr durch eine dichotomische Subjekt-Objekt-Trennung geprägt sind, sondern Wahrnehmender und Erscheinendes in den fließenden Prozess eines integralen Gefüges eintreten, das keine Trennung zwischen diesen Dichotomien mehr zulässt. Der wahrnehmende Leib wird zur vermittelnden Instanz zwischen Geist und Körper und zum Ort der Verankerung des Menschen in der Welt. Er steht für den Zwischenbereich zwischen Subjekt und Objekt und wird mit dem Begriff der *Ambiguität* (Doppeldeutigkeit) gefasst. Merleau-Ponty verdeutlicht die *Ambiguität* der Wahrnehmung als ein zwischen Subjekt und Objekt oszillierendes Phänomen besonders eingängig am Beispiel der sich berührenden Hände. Der Begriff des „Fleisches“ (*chair*) wird dabei zum Sinnbild für die Suche nach einer ursprünglichen, vor-objektiven Erfahrung. Im *Fleisch* begegnen sich Leib und Welt in einer chiasmatischen Struktur. Die Einführung des Fleisch-Begriffs lässt sich dabei auf die von Merleau-Ponty postulierte Notwendigkeit von „fließenden Begriffen, deren jeder Rückgang auf die Phänomene unumgänglich bedarf“¹³⁹, zurückführen. Das *Fleisch*

¹³² Christian Bermes, *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, Hamburg 2012

¹³³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 72

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd. S. 63

¹³⁶ Ebd. S. 70

¹³⁷ Bermes, *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, S. 53

¹³⁸ Merleau-Ponty, *Causerien 1948*, S. 47

¹³⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 73

birgt für Merleau-Ponty die Möglichkeit, die dualistisch angelegten Begriffe ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘, Existenz und Wesen [...] neu zu definieren¹⁴⁰ und so die Dichotomie von Leib und Geist zu überwinden. Das „fleischliche Sein“ als ein „Sein der Tiefen, mit mehreren Blattseiten oder mehreren Gesichtern, als Sein im Verborgenen und als Anwesen einer gewissen Abwesenheit“¹⁴¹ birgt dabei „in seiner Mehrdimensionalität Sichtbares und Unsichtbares diesseits von Subjekt und Objekt als weltstrukturierende Prinzipien.“¹⁴² Der *Chiasmus* als die zentrale Denkfigur ist das „Überkreuzen von Berührendem und Berührbarem“¹⁴³ und das „Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührenden [...], sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren.“¹⁴⁴

Die Kunst stellt im Werk Merleau-Pontys in unzähligen Aspekten ein Vorbild der Philosophie dar. Der Maler, der „in den Dingen geboren wird wie durch eine Konzentration und ein Zu-sich-Kommen des Sichtbaren“¹⁴⁵ steht dabei sinnbildlich für die Figur des „neuen“ Philosophen, dessen radikale Reflexion die Abkehr von der herkömmlichen Methode der Wissenschaften darstellt. Der *Künstlerphilosoph* kehrt, im Gegenzug zum herkömmlichen Philosophen, der sich fern von den Dingen und der Wahrnehmungswelt befindet, auf den Boden der Dinge zurück, um sie wirklich zu *berühren*. Die neue Philosophie Merleau-Pontys ist dort angesiedelt, wo Reflexion und Intuition „sich noch nicht unterscheiden“¹⁴⁶. Das neue Denken der Philosophie Merleau-Pontys greift die strukturelle Wesenheit des künstlerischen Denkens auf, welches weniger im begrifflichen Denken gründet als vielmehr in der Mobilisierung eines unbewussten Wahrnehmungsbereiches¹⁴⁷ und so „die stumme Sprache“¹⁴⁸ der Welt zum Ausdruck bringt.

¹⁴⁰ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 172

¹⁴¹ Ebd. S. 179

¹⁴² Schürkmann, „Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)“, S. 437

¹⁴³ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 176

¹⁴⁴ Ebd. S. 177

¹⁴⁵ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 305

¹⁴⁶ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 172

¹⁴⁷ Vgl. Huber, *Der Philosoph und der Künstler*, S. 11

¹⁴⁸ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 72

4.1 Radikale Reflexion / Unvollständige Reflexion

*Der Philosoph glaubt in der Reflexion besser zu wissen, was er wahrnimmt, als er es in der Wahrnehmung selber weiß.*¹⁴⁹

Die Beweglichkeit des Denkens Merleau-Pontys spiegelt sich besonders deutlich im Begriff der *radikalen Reflexion* wider, welcher sich gegen all jene Philosophien richtet, die einen objektiven, neutralen und stabilen Standpunkt für sich behaupten, der sie außerhalb des Reflexionsgeschehens stellt. Der Grundstein für Merleau-Pontys radikale respektive unvollständige Reflexion findet sich in der phänomenologischen Reduktion Edmund Husserls. Ausgangspunkt ebendieser ist die Privilegierung des Wissens von der Welt, welche „unseren sinnlichen Kontakt zu ihr verstummen [ließ]. Das reine Bewusstsein hat vergessen, dass es die Schattenhaftigkeit der Welt teilt, aus der es herkommt.“¹⁵⁰ Nach Husserl soll die phänomenologische Reduktion den Philosophen „zu den Sachen selbst“, zum Wesen zurückführen. Die „Sachen selbst“ sind dabei weder die Gegenstände der äußeren Erfahrung noch die Inhalte der inneren Erfahrung, sondern die „Sachen“ als *begriffene Wirklichkeiten*, welche immer schon Sinn und Bedeutung umfassen.¹⁵¹ Die phänomenologische Beschreibung zielt dabei auf ein Allgemeines – Husserl nennt es „Wesen“ – zu welchem der Phänomenologe mittels der Reduktion gelangen kann. Nach Husserl bemüht sich die phänomenologische Beschreibung um die Entfaltung einer „wissenschaftlichen Methode der Prinzipienfindung“, d. h. das „gesuchte Fundament darf nicht einfach postuliert oder konstruiert werden, sondern muss auf einem wissenschaftlichen Weg gefunden werden.“¹⁵² Dieser Weg wird mittels der sogenannten phänomenologischen Reduktion beschritten. „Die eidetische Reduktion, mit der die *Ideen I* beginnen, beschreibt Husserl in Analogie zur skeptischen Urteilsenthaltung oder ‚Epoché‘ als Ausschaltung der ‚natürlichen Einstellung‘ des Menschen, der das Gegebene als Realität betrachtet. Ihr Ziel ist es, von der empirischen Realität des Gegebenen zur Anschauung von ‚Wesen‘ vorzudringen.“¹⁵³ Dies kann so verstanden werden, dass wir im Vollzug unseres alltäglichen Lebens dergestalt an den Sachen haften, dass wir uns ihrer nicht bewusst sind. Husserl spricht in diesem Zusammenhang von „natürlicher Einstellung“¹⁵⁴. Die natürliche Einstellung kann jedoch mittels der sogenannten ἐποχή, dem Üben „eine[r] gewisse[n] Urteilsenthaltung“¹⁵⁵, außer Kraft gesetzt werden, um schließlich zur „eigenartigen Seinsregion“¹⁵⁶ des

¹⁴⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 336

¹⁵⁰ Käte Meyer-Drawe, „Welt-Rätsel. Merleau-Pontys Kritik an Husserls Konzeption des Bewußtseins“, in: *Phänomenologische Forschungen Vol. 30. Die Freiburger Phänomenologie*, Hamburg 1996, hier S. 199

¹⁵¹ Vgl. Ferdinand Fellmann, *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 28f.

¹⁵² Prechtel, *Edmund Husserl zur Einführung*, S. 54

¹⁵³ Fellmann, *Phänomenologie zur Einführung*, S. 69

¹⁵⁴ Edmund Husserl, *Hua III, 1. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. 1. Allgemeine Ausführung in die reine Phänomenologie*, Karl Schuhmann (Hg.), Dordrecht 1995, S. 56

¹⁵⁵ Ebd. S. 64

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 68

Bewusstseins als bestimmendes und sinngebendes Moment der Welt zu gelangen. Laut Merleau-Ponty droht eine phänomenologische Reduktion, das aufgespürte Wesen als unabhängig von seinem Ursprung zu denken. Daher will er das Wesen wieder in Bezug zu seinem Ursprung setzen. „Wie Netze vom Meeresgrund das zuckende Leben der Fische und Algen ans Licht heben, so müssen die Wesen Husserls in sich die Erfahrung in all ihren lebendigen Bezügen einfangen.“¹⁵⁷ Die phänomenologische Reduktion führt bei Merleau-Ponty schließlich nicht zu dem von Husserl postulierten Überschreiten der „natürlichen“ Einstellung, sondern vielmehr zu der Einsicht, dass „die wichtigste Lehre der Reduktion [...] die Unmöglichkeit der *vollständigen* Reduktion“¹⁵⁸ sei, und die Reflexion selbst im Unreflektierten gründe und damit zur natürlichen Einstellung zurückkehre. So schreibt er: „Radikal ist erst eine Reflexion, die mich erfaßt“¹⁵⁹ und „nicht sich selbst als aufgehoben zu denken, nicht sich selbst sich auf Abstand zu halten vermag“¹⁶⁰. Demgemäß kann Phänomenologie weder objektive Wissenschaft oder analytische Methode sein, noch sich im Sinne Husserls jenseits der Reduktion positionieren, sondern muss vielmehr im Sinne einer radikalen Reflexion den Ereignischarakter ihrer Reflexion mitberücksichtigen. Die Reflexion kann sich weder selbst über alle Situation erheben, noch sich selbst in ihrer Ganzheit erfassen, d. h. „sich selbst absolut durchsichtig [...] werden“, da auch sie sich selbst stets erfahrungsmäßig gegeben ist: „sie entspringt, ohne selbst zu wissen, woher, sie gibt sich mir als naturgegeben.“¹⁶¹ Wahre Reflexion hingegen findet nur statt, sofern sich die Reflexion „selbst als Reflexion-auf-Unreflektiertes erkennt und folglich als Wandlung der Struktur unserer Existenz.“¹⁶² Dies kann so verstanden werden, dass die Idee der unvollständigen Reflexion auf der Idee einer Reflexion basiert, die einsieht, dass sie im Unreflektierten gründet und genau dadurch erkennt, dass sie nicht zu einer Koinzidenz mit sich selbst gelangen kann. Der „Horizont“ spielt dabei eine wichtige Rolle, da er den Umkreis bildet, in welchem „uns die Sicht eröffnet ist, und er [...] es [ist], der die unübersteigliche Grenze unserer Sicht beschreibt.“¹⁶³ Demnach ermöglicht und beschränkt jeder Gesichtspunkt gleichzeitig die Sicht. Da wir *zur* Welt sind, gibt es keine Wahrnehmung, die alle Wahrnehmung umfassen kann. Im Vollzug unseres alltäglichen Lebens ist „unsere Existenz [...] so gänzlich benommen von der Welt, dass sie nicht im gleichen Moment, in dem sie der Welt sich zuwirft, sich selbst als solche zu kennen vermag“¹⁶⁴. Es gibt kein Denken, das all unser Denken umfasst, da all unsere Reflexionen bereits in dem Zeitstrom verlaufen, den sie zu erschließen versuchen. „Niemals erfasse ich also wirklich, niemals erwecke ich zugleich alle ursprünglich in meine gegenwärtige Wahrnehmung oder Überzeugung eingehenden Gedanken.“¹⁶⁵ Merleau-Ponty veranschaulicht dies am Beispiel des Würfels, den ich nie in

¹⁵⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 11

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.S. 257

¹⁶⁰ Ebd. S. 454

¹⁶¹ Ebd. S. 65

¹⁶² Ebd. S. 87

¹⁶³ Ebd. S. VII

¹⁶⁴ Ebd. S. 12

¹⁶⁵ Ebd. S. 86

seiner Ganzheit, d. h. von allen sechs Seiten gleichzeitig wahrnehmen kann, ihn aber dennoch als Würfel identifiziere. Husserl spricht in diesem Zusammenhang vom „präsumptiven Charakter der Wahrnehmung“ und der „Mitmeinung“ der potenziell unendlichen Möglichkeiten jeder Erfahrung.¹⁶⁶ Während Husserl diese Offenheit jedoch auf die „Horizontintentionalität“ der Wahrnehmung zurückführt, welche eine Trennung in Innen- und Außenhorizont impliziert, findet bei Merleau-Ponty eine solche Trennung nicht statt. Der Leib wird bei Merleau-Ponty vielmehr zum Vollzugsort einer „fungierenden Intentionalität, in der die natürliche vorprädikative Einheit der Welt und unseres Lebens“¹⁶⁷ gründet. Anders ausgedrückt: eine lebendige Intentionalität, welche in einer Welt geschieht, die vor jeglicher Analyse schon da ist, vollzogen von einem Subjekt, das immer schon in die Welt verwoben ist.¹⁶⁸ Aufgrund unseres *Zur-Welt-Seins* ist jede Reflexion demnach zugleich auch unvollständige Reflexion. Deshalb muss sich die Reflexion selbst „als ein schöpferisches Tun verstehen, das seinerseits an der Faktizität des Unreflektierten noch Anteil hat“¹⁶⁹. Das *transzendente Feld*, von dem die Phänomenologie in diesem Zusammenhang spricht, zeigt die Unvollständigkeit und Unmöglichkeit der Reflexion auf, die Welt als Ganzes „und die Vielheit der entfaltet objektvierten Monaden in den Blick zu fassen“¹⁷⁰. Stets bleibt ihr Gesichtskreis begrenzt und die Sehkraft beschränkt. Indem wir jedoch das Bewusstsein selbst bereits als „Entwurf der Welt, als zugeeignet einer Welt, die es nie zu umfassen und nie zu besitzen vermag, doch auf die es unablässlich sich richtet“¹⁷¹ erkennen, transzendiert es sich selbst. Demgemäß lehnt Merleau-Ponty eine Reduktion im Sinne eines Rückgangs auf ein weltkonstituierendes, transzendentes Bewusstsein, jenen Rückgang auf einen Ursprung *vor* aller Erfahrung ab. Vielmehr stellt seine Methode der phänomenologischen Reduktion einen Rückgang in die Lebenswelt der *inkarnierten* Vernunft dar, die nicht absolutes Bewusstsein werden kann, aber gerade in der Anerkennung dessen, sich selbst *transzendiert*. Seine Philosophie wird so zur stets „erneuerten Erfahrung ihres eigenen Anfangs“¹⁷²; ihre größte Lehre besteht in ihrer eigenen Unvollständigkeit. Dennoch soll die Reduktion die Enthüllung der vor-reflexiven Erfahrung der Lebenswelt mit sich bringen. Das Paradoxe der phänomenologischen Reduktion besteht also darin, dass sie in diesem Sinne unmöglich ist, ebendiese Unmöglichkeit jedoch nur im *Vollzug* derselben einsehen kann. „Die Philosophie als radikale Reflexion [...] muß [...] denn auch sich selbst in die Frage stellen, in die sie alle Erkenntnis zieht, muß also ständig sich selbst überholen; sie ist notwendig [...] endloser Dialog, endlose Meditation [...]“¹⁷³

Da der Mensch *zur* Welt ist, kennt er sich allein *in* der Welt. Ein Bewusstsein kann daher niemals gänzlich aufhören „zu sein, was es in der Wahrnehmung ist, nämlich ein Faktum, [es vermag] niemals sich gänzlich

¹⁶⁶ Prechtel, *Edmund Husserl zur Einführung*, S. 84ff.

¹⁶⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 15

¹⁶⁸ Bermes, *Maurice Merleau-Ponty zu Einführung*, S. 55

¹⁶⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 85

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd. S. 15

¹⁷² Ebd. S. 11

¹⁷³ Ebd. S. 18

selbst in Besitz seines eigenen Tuns zu setzen“¹⁷⁴. Hierbei tritt der *wahre* Sinn der Phänomenologie ans Licht: Durch die phänomenologische Reduktion erkenne ich mein Denken als unaufhebliches Faktum und entdecke mich als „ein Subjekt, zugeeignet der Welt“ – ich entdecke mein *Zur-Welt-Sein*.¹⁷⁵ Die radikale Reflexion wird dabei als philosophische Methode verstanden, in der Empfindung und Denken nicht getrennt voneinander sind. Ihr „ideelle[r] Ursprung [liegt] im künstlerischen Denken“ als die Verschränkung von Denken und Empfinden *par excellence*.¹⁷⁶ Die radikale Reflexion stellt eine Reflexionsform dar, die *im Denken* zu sich kommt. Obwohl in der Wahrnehmung zwischen mir, „der ich die Wahrnehmung analysiere, und dem wahrnehmenden Ich selbst ein Abstand“ bleibt, überwinde ich diesen Abstand „im konkreten Akt der Reflexion.“¹⁷⁷ Die Reflexion durchbricht gewissermaßen „die Undurchsichtigkeit der Wahrnehmung“, als sie hebt sie nicht auf.¹⁷⁸ Die Philosophie „muss die Welt befragen und in den Wald von Bezügen eintreten, den unser Fragen in ihr entstehen lässt“, um sie schließlich selbst sagen zu lassen, „was sie in ihrer Verschwiegenheit *besagen will*“¹⁷⁹. Während Husserl mittels der transzendentalen Reduktion „durch die Hölle einer nicht mehr zu übersteigenden quasi-skeptischen Epoché hindurch zum Eingangstor in den Himmel einer absolut rationalen Vernunft vorzudringen“¹⁸⁰ versucht, will Merleau-Ponty „zurück auf die Erde menschenmöglichen Wissens gelangen.“¹⁸¹ Gemäß Merleau-Ponty sei die existenzielle Ambiguität des Menschen, zugleich Subjekt für die Welt und Objekt in der Welt zu sein, nicht durch mathematische Mittel aufzulösen, sondern unser „Schicksal als leibliches Wesen, aus dem wir uns nicht in eine reine Bewusstseinsphäre zurückziehen können“¹⁸². Merleau-Ponty geht es dabei primär um das „Freilegen eines grundlegenden, jedoch Differenzen ermöglichenden Fragehorizontes“¹⁸³ sowie darum, „ein Staunen zurückzugewinnen, das gerade angesichts der Grenzen unseres Wissens dessen Möglichkeiten markiert“¹⁸⁴.

¹⁷⁴ Ebd. S. 74

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 7f.

¹⁷⁶ Vgl. Huber, *Der Philosoph und der Künstler*, S. 126

¹⁷⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 65f.

¹⁷⁸ Ebd. S. 65

¹⁷⁹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 61

¹⁸⁰ Edmund Husserl, *Hua VI. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Walter Biemel (Hg.), Den Haag 1976, S. 78

¹⁸¹ Meyer-Drawe, „Welt-Rätsel“, S. 210

¹⁸² Ebd. S. 212

¹⁸³ Bermes, „Einleitung“, S. XX

¹⁸⁴ Meyer-Drawe, „Welt-Rätsel“, S. 202

4.2 Wahrnehmungsphänomenologie

*Die Wirklichkeit ist ein solides Gewebe,
sie wartet nicht unser Urteil ab.¹⁸⁵*

Um den grundlegenden Zusammenhang zwischen Phänomenologie und Kunst zu verstehen, ist es von unabdingbarer Relevanz, einige zentrale Begriffe in Merleau-Pontys Denken genauer auszuführen. Diese Begriffe sind: Die Wahrnehmung als fundamentaler Zugang zur Welt, der Leib als In- und Zur-Welt-Sein, der Chiasmus als die grundlegende Verflechtung von Sichtbarem und Unsichtbarem und das Fleisches bzw. die Zwischenleiblichkeit.

Die Wahrnehmung stellt in Merleau-Pontys Denken einen privilegierten Bereich der Erfahrung dar, der im selben Moment den Zugang des Subjektes zur Welt sichert. Der Leib ist dabei nicht nur unsere Voraussetzung für die Möglichkeit von Erfahrung, sondern unser primäres Medium *in* und *zur* Welt: Sie wird dadurch zur *conditio sine qua non*, nicht nur Kunst zu schaffen, sondern Kunst zu erfahren. Laut Henri Bergson weist das Bild eine Qualität bzw. Existenz auf, „die halbwegs zwischen dem ‚Ding‘ und der ‚Vorstellung‘ liegt.“¹⁸⁶ Genau hier kommt Merleau-Pontys Begriff des *Chiasmus* zum Tragen. Als zentrale Denkfigur verweist der *Chiasmus* auf die Verflechtung zwischen Sichtbarem und Berührbarem, welche das grundlegende Merkmal von „Visibilität, Körperlichkeit und dem Tasten mit dem Blick“¹⁸⁷ darstellt. Dies kann so verstanden werden, dass sich das Sehen als Tasten mit dem Blick, als Wechselseitigkeit zwischen Sehendem und Sichtbarem vollzieht, indem es die sichtbaren Dinge umhüllt und an der Oberfläche der Sichtbarkeit abtastet, wobei offen bleibt, „ob der Blick oder die Dinge die Oberhand haben“¹⁸⁸. Das Sehen spiegelt dabei nicht nur die Welt wider, sondern schafft diese in seinem Tun selbst. „Der Akt des Sehens ist gleichsam eine Expedition, bei der Augenbewegung und Blickführung, Tastversuche und Erkundungsgänge mitsamt dem vielfältigen Register der Leiblichkeit bei jeder Bewegung mit ins Spiel kommen.“¹⁸⁹ Der Maler kann durch das Kunstwerk selbst die Verflochtenheit von Sichtbarem und Unsichtbarem zum Ausdruck bringen, indem er das Unsichtbare als ein dem Sichtbaren immer schon Angehöriges sichtbar macht. Hinter der für uns sichtbaren Oberfläche des Sichtbaren verbirgt sich eine Tiefe, welche sich Merleau-Ponty zufolge dem Maler offenbart, indem er „im Malen denkt.“¹⁹⁰ Das *Fleisch*, welches „in seiner Mehrdimensionalität Sichtbares und Unsichtbares diesseits von Subjekt und Objekt als weltstrukturierende Prinzipien“¹⁹¹

¹⁸⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 7

¹⁸⁶ Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991, S. I

¹⁸⁷ Olaf Wipperfürth, *Der ästhetische Restwert. Bemerkungen zu einer Ästhetik des Augenblicks*, Duisburg 1999, S. 73

¹⁸⁸ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 175

¹⁸⁹ Wipperfürth, *Der ästhetische Restwert*, S. 84

¹⁹⁰ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 301

¹⁹¹ Schürkmann, „Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)“, S. 437

beherbergt, birgt für Merleau-Ponty – ähnlich der Kunst – die Möglichkeit, die dualistisch angelegten Begriffe *Subjekt* und *Objekt* neu zu definieren.¹⁹²

In seinem Aufsatz *Das Auge und der Geist* entwickelt Merleau-Ponty eine Theorie der Malerei, welche die Werke der Kunst als „Ausgangspunkt einer Theorie der Sichtbarkeit, der Wahrnehmung, des Subjektes und des Seins“¹⁹³ etabliert. Die Malerei zeigt dabei, „indem sie das von der gemeinen Wahrnehmung Vernachlässigte enthüllt, [...] dass das Sichtbare sich nicht auf sich selbst beschränkt, sondern sich in ein unsichtbares Feld als ihr wesentliches Moment erstreckt, ein Feld, das sich durch das Imaginäre und das Bild selbst andeutet.“¹⁹⁴ Durch sein Sehen berührt der Maler beide Extreme von Realem und Imaginärem, enthüllt diese im Bilde und bietet sie dem Blick des Betrachters dar, um das „Rätsel des In-der-Welt-Seins“ zum Leben zu erwecken. Dadurch gewinnt die visuelle Kunst an ontologischem Wert, da sie einen neuen Zugang zum Sein ermöglicht und sich vor dem Bilde eine neue Möglichkeit des Sehens etabliert.¹⁹⁵

4.2.1 Die Wahrnehmung als primärer Zugang zur Welt

*Nichts ist schwerer zu wissen,
als was wir eigentlich sehen.*¹⁹⁶

Merleau-Ponty thematisiert die Wahrnehmung auf zweifache Weise: zum einen durch eine phänomenologische Analyse der Wahrnehmung, zum anderen durch die Thematisierung der Wahrnehmung als *originäre* Erfahrung. Die Wahrnehmung als fundamentales Phänomen bildet dabei einen privilegierten Bereich der Erfahrung und sichert im selben Moment den Zugang des Subjektes zur Welt. Wahrnehmung ist „Einführung in die Welt“¹⁹⁷. Merleau-Ponty geht es dabei nicht um eine Analyse der Bewusstseinszustände, sondern um den Nachweis einer „vorgängigen Einheit mit der Welt“, dem *Zur-Welt-Sein* bzw. um die „Gründung des Seins“¹⁹⁸.

Merleau-Ponty geht davon aus, dass die Welt der subjektiven Erfahrung der Wahrnehmung sich hinsichtlich ihrer inhaltlichen Struktur wesentlich von der Welt des wissenschaftlichen Denkens unterscheidet. Es gibt eine begrifflich aufgefasste Welt – die Welt der Objektivität – und eine gelebte Welt:

¹⁹² Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 172

¹⁹³ Zanfi, „Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty“, S. 298

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 299

¹⁹⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 82

¹⁹⁷ Ebd. S. 300

¹⁹⁸ Ebd. S. 17

die Welt des „naiven Weltbezugs“¹⁹⁹. Die Welt der Wissenschaft steht jedoch nicht außerhalb der Wahrnehmungswelt, sondern ist vielmehr Teil der Lebenswelt. Der Unterschied beider Welten liegt in ihrem jeweiligen *Seinssinn*. Die Wissenschaftswelt ist der Versuch der Erklärung der gelebten Welt und daher *sekundär*. Alles Wissen von der Welt gründet auf einer erlebten Einheit mit der Welt, der „vorausliegenden Welt“, auf die sich die Wissenschaft beruft und aus der sie ihre Erkenntnis gewinnt.²⁰⁰ Dies kann so verstanden werden, dass die Erkenntnis selbst ein Moment der Wahrnehmung darstellt, die sinnliche Wahrnehmung als „Ur-Erfahrung“ jedoch aller Erfahrung und Erkenntnis zugrunde liegt. Die Wahrnehmung ist das Instrument mit dem die Erkenntnis der Welt begründet werden kann und demnach *originär*. Der phänomenologische Begriff der Erfahrung kann also nicht von der Wahrnehmung losgelöst gedacht werden. Da die Erfahrung immer auch ein Mehr an Gegebenem in der Anschauung mit sich bringt, d. h. der Gegenstand in der Erfahrung über das aktuell Gegebene und somit über sich selbst hinausweist, bietet der unmittelbare Erfahrungsakt mehr als das, was wir sehen, wahrnehmen oder erfahren. Merleau-Ponty: „Nichts ist schwerer zu wissen, als was wir eigentlich sehen.“²⁰¹ Was erforderlich ist, ist der Rückgang auf die Erfahrung, welche als *originäre* begriffen wird. Sowohl die Wissenschaft als auch die Philosophie haben es laut Merleau-Ponty jedoch bis dato verfehlt, eine umfangreiche wissenschaftsmethodische Selbstreflexion zu generieren, die sie erkennen lässt, dass im Hinblick auf die „reale“ Welt die Wahrnehmungserfahrung *konstitutiv* ist.

Die Annahme der sogenannten *Konstanzhypothese* (es bestehe eine Entsprechung und Verknüpfung zwischen dem Reiz und der elementaren Wahrnehmung) führt Merleau-Ponty zufolge unweigerlich ins Leere. „Die objektive Welt voraussetzend, nimmt sie an, diese vertraue den Sinnesorganen Botschaften an, die zu überbringen und dann zu entziffern sind, um in uns ihren Klartext zu reproduzieren.“²⁰² Das Problem besteht darin, dass das Empfundene hierbei als unmittelbare Wirkung eines äußeren Reizes verstanden wird. Die vermeintlich „objektive“ Definition der Empfindung „arbeitet mit einer Vorstellung von Empfindungen, als seien sie Dinge; [...] sie unterwirft die phänomenale Welt Kategorien, die nur für die Welt der Wissenschaft Sinn haben“²⁰³ und erkennt nicht, dass die als Wirkung von Reizen auf unseren Körper definierte Empfindung lediglich das „Endprodukt“ und nicht der Ursprung unserer Erkenntnis ist.²⁰⁴

Wie bereits dargelegt, verortet Merleau-Ponty die fundamentale Bedingung des Subjektes nicht wie Husserl in der Intentionalität des Bewusstseins, sondern in seiner Leiblichkeit, in welcher der fundamentale Zusammenhang von Dasein und Welt gründet. Die Erfahrung der Welt ergibt sich nicht erst durch eine nachträgliche Verknüpfung zuvor unabhängig voneinander bestehender Komponenten, sondern die Welt stellt eine allem vorangehende *ursprüngliche* Totalität dar. Welterfahrung ist demnach *originäre* Erfahrung *par excellence*; sinnliche Erfahrung liegt als „Ur-Erfahrung“ allen Erfahrungen und Erkenntnissen zugrunde.

¹⁹⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 3

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 5

²⁰¹ Ebd. S. 82

²⁰² Ebd. S. 26

²⁰³ Ebd. S. 30

²⁰⁴ Vgl. ebd. S. 59

Die Wahrnehmung ist bei Merleau-Ponty als *Wahrnehmungserfahrung* konzipiert; die Aufgabe der Phänomenologie besteht im Auslegen eines vor-expressiven Seinbodens, wo Sprache und Ausdruck sekundär im Vergleich zur vor-prädikativen Erfahrung sind. „Sowohl die reine Wahrnehmung als Tätigkeit, als auch der Inhalt der reinen Wahrnehmung [sind] unbegrifflicher Natur. [...] Indem wir den Wahrnehmungen gewohnheitsmäßig Begriffsurteile hinzufügen, beschränken wir sie auf eine zweckgebundene Funktion.“²⁰⁵ Die Wahrnehmung als Untergrund, von dem aus sich Akte erst abzuheben vermögen, ist erlebte Wahrnehmungserfahrung: „Die Welt ist nicht, was ich denke, sondern das, was ich lebe, ich bin offen zur Welt, unzweifelhaft kommuniziere ich mit ihr“²⁰⁶. Mit der Wahrnehmung wird somit gewissermaßen ein ursprünglicher Weltbezug geleistet. Im Sinne einer *ursprünglichen Öffnung zur Welt*²⁰⁷ wird die Welt wahrnehmend im *originären* Zustand des *Zur-Welt-Seins* erfahren. Merleau-Ponty versucht mit seiner Phänomenologie zu zeigen, „dass die Welt der Wahrnehmung, solange wir in einer praktischen oder auf Nutzung ausgerichteten Haltung verharren, in hohem Maße von uns unerkant bleibt.“²⁰⁸ Eine Wahrnehmung hingegen, die den Phänomenen keine Begriffsurteile zuschreibt, eröffnet einen Raum, in den sich die Dinge selbst einbringen und offenbaren können.²⁰⁹ Die Aufgabe der Philosophie kann sich daher nicht auf die Begründung der Wahrnehmung beschränken, sondern sie muss vielmehr bestrebt sein, „auf das Geschehen des Wahrnehmens sich einzulassen und es zu verstehen“²¹⁰ suchen.

Die Aufgabe der Phänomenologie besteht darin, im Rückgang auf die Lebenswelt und die *originäre* Erfahrung, das *Phänomen* (wieder) zu entdecken. Das Objekt der Wahrnehmung ist dabei nicht der *an sich* wahrgenommene Gegenstand, sondern der Gegenstand, wie er sich mir in der Wahrnehmung zeigt. „Nicht also ist zu fragen, ob wir eine Welt denn auch wirklich wahrnehmen, vielmehr ist zu sagen: Die Welt ist das, was wir wahrnehmen.“²¹¹ Wir müssen zum „natürlichen Feld“ unserer Wahrnehmungen und Gedanken zurückkehren, aus dem die „gründende Einheit des Seins“²¹² sich speist. So zielt Merleau-Pontys Etablierung der Wahrnehmung als privilegierten Bereich der Erfahrung darauf ab, näher an das *lebendige Sein* heranzukommen. Die Wahrnehmung sichert dabei den Zugang des Subjekts zur Welt und führt es gewissermaßen in die Welt ein:²¹³ Sie wird zum *fundamentalen* Phänomen, das jeder objektiven Zugangsweise *voraus* liegt. Dabei ist der Leib, der immer zugleich wahrnehmender und wahrgenommener Leib ist, „erster und letzter Ausgangspunkt aller Blickweisen auf die Welt“²¹⁴; die Wahrnehmung ist an einen *Sinn* gebunden, der sich aus der Verflochtenheit des Leibes mit der Welt ergibt. Die Aufgabe der Philosophie

²⁰⁵ Assenza, *Die ästhetische Funktion der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty*, S. 27ff.

²⁰⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 14

²⁰⁷ Vgl. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 16

²⁰⁸ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 13

²⁰⁹ Vgl. Assenza, *Die ästhetische Funktion der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty*, S. 29

²¹⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 70

²¹¹ Ebd. S. 13

²¹² Ebd. S. 4

²¹³ Vgl. ebd. S. 300

²¹⁴ Silvia Stoller, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1995, S. 39

besteht darin, der Wahrnehmung „in das Erfahrungsfeld ihres Ursprungs nachzugehen und diesen Ursprung aufzuhellen“²¹⁵. Ohne eine Thematisierung der Wahrnehmung selbst bleibt die Möglichkeit versperrt, „das Phänomen der Wahrnehmung und die in ihr durch die Zerstreung getrennter Erfahrungen hindurch ans Licht drängende Welt zu sehen“²¹⁶.

Die *Intentionalität* der menschlichen Wahrnehmung spielt dabei eine zentrale Rolle: „Wahrnehmend sind wir in direktem Kontakt mit der Welt, die Dinge selbst sind die intentionalen Gehalte unserer Wahrnehmung.“²¹⁷ Dabei kann die Wahrnehmung laut Merleau-Ponty nur dann als *intentional* verstanden werden, wenn sie *leiblich* verstanden wird. „Das Wahrnehmen spielt sich in einem offenen Milieu ab und ist vielmehr als ein faktischer Vollzug zu verstehen, in dem sich stets neue Möglichkeitsräume ergeben.“²¹⁸ Die Bestimmbarkeit von Mensch und Welt ergibt sich dabei „allererst in Vollzügen“ und ihr Wesen ist dadurch gekennzeichnet „stets neue Vollzüge zu ermöglichen.“²¹⁹ Daher gilt es „den Vollzugscharakter des Wahrnehmens [...] zu begreifen und zu beschreiben.“²²⁰ Mit anderen Worten: Wir müssen „die Gestalt der wahrgenommenen Welt neu entdecken, und zwar in einem *Entbergen*, das der Arbeit des Archäologen gleicht [...]“²²¹, um schließlich zu sehen, dass auch die wahrgenommene Welt selbst „kein lückenloses und bruchloses reines Denkobjekt“²²² ist, sondern dass es dem „Wahrgenommenen wesentlich ist, Zweideutigkeiten, Schwankungen, Einflüsse des Zusammenhangs einzuschließen“²²³. Denn „unsere Welt [...] ist ein ‚unvollendetes Werk‘“²²⁴.

²¹⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 63

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ David Lauer, „Leiblichkeit und Begrifflichkeit Überlegungen zum Begriff der Wahrnehmung nach McDowell und Merleau-Ponty“, in: Ingo Günzel, Karl Mertens (Hg.), *Wahrnehmen – Fühlen – Handeln*, Paderborn 2014, hier S. 366

²¹⁸ Bermes, „Einleitung“, S. XVII

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Merleau-Ponty, „Schrift für die Kandidatur am ‚Collège de France‘“, S. 102

²²² Ebd. S. 103

²²³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 30

²²⁴ Merleau-Ponty, „Schrift für die Kandidatur am ‚Collège de France‘“, S. 103

4.2.2 Der Leib als das *Zur-Welt-Sein*

*Der Leib ist unser Mittel überhaupt,
eine Welt zu haben.*²²⁵

Der vorgängige Horizont menschlichen Daseins steht in Konkurrenz zu den klassisch-rationalistischen und transzendentalen Positionen René Descartes und Immanuel Kants. „Waren es dort reine Bewusstseinsinstanzen (Denkvollzüge, Selbstgewissheit, geistige Vermögen), die als Bedingung der Möglichkeit von Wissen fungierten, sind es für Merleau-Ponty unsere jeweils konkreten Erfahrungen der *wirklichen* und nicht länger nur *vorgestellten* Gegenstände, die uns umgeben.“²²⁶ Der Leib ist dabei nicht nur unsere Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung, sondern unser primäres Medium *in* und *zur* Welt. Die Phänomenologie Merleau-Pontys vertritt die These vom Primat „sowohl der Leiblichkeit des Menschen als auch der unhintergehbaren *Faktizität* der Welt“²²⁷. In seinem Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* geht Merleau-Ponty von einer Phänomenologie der Wahrnehmung zu einer Ontologie des Sehens über, „die das Körpersubjekt als Materialisierung eines kommunizierenden Netzes versteht“²²⁸. Dabei gesteht er der „Welt-konstituierenden Wahrnehmung“ nicht nur kognitiv-intellektuelle Eigenschaften zu, sondern sieht sie zuvorderst als sinnlich-körperlichen Prozess, in welchem der Leib sowohl Voraussetzung als auch Produkt der Wahrnehmungsbedingungen ist. Das Bewusstsein wird als körperlicher Vorgang verstanden, welcher *im Akt* der Perzeption entsteht. Somit konstituiert sich das Subjekt erst im Prozess der Wahrnehmung.²²⁹

Körper und Geist sind seit Descartes von einer rigorosen Dichotomie geprägt, welche die körperliche und geistige Substanz in zwei differierende Seinsweisen zersetzt: als Ding, d. h. reines An-Sich-Sein, oder als Bewusstsein, d. h. reines Für-Sich-Sein.²³⁰ Auch bei Sartre bleibt in *Das Sein und das Nichts*²³¹ die Spaltung des Seins in zwei unterschiedliche Seinsweisen aufrechterhalten. Dabei nimmt der Andere eine zentrale Stellung ein, denn „um alle Strukturen meines Seins voll erfassen zu können“²³², muss das Selbst den Umweg über die Erfahrung des Anderen gehen. So schreibt Arthur C. Danto in seiner Abhandlung über Sartre: „Dass ich mir meiner Selbst ernstlich als Subjekt gewahr werde, setzt die Wahrnehmung voraus, dass andere mich als Objekt wahrnehmen. Oder besser gesagt: Auf der Ebene des Selbstbewusstseins existiere ich für mich selbst nur dann, wenn ich wahrnehme, dass ich für andere existiere.“²³³ Der Andere wird bei Sartre zur

²²⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 176

²²⁶ Stephan Günzel, Christoph Windgätter (Hg.) „Leib / Raum. Das Unbewusste bei Merleau-Ponty“, in: Michael Buchholz, Günter Götter (Hg.), *Das Unbewusste in aktuellen Diskursen. Anschlüsse Band II*, Gießen 2006, hier S. 585

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Meike Wagner, *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld 2003, S. 77

²²⁹ Vgl. ebd. S. 77f.

²³⁰ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 234

²³¹ Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reineck bei Hamburg 2014

²³² Ebd. S. 40

²³³ Arthur C. Danto, *Jean Paul Sartre*, Göttingen 1986, S. 116

Bedingung der Möglichkeit der Entwicklung eines vollständigen Selbstverständnisses, da sich das *Ich* seiner selbst erst durch den *Blick des Anderen* bewusst wird. Der Körper kann nur im Modus des Für-Andere objektiv erfasst werden, nämlich durch die Entfremdung des eigenen Körpers durch den Anderen. „Ich existiere also für mich als durch den Andern (als Körper) erkannt.“²³⁴ So ist der Körper nun nicht mehr nur der Gesichtspunkt, der man ist, sondern verweist ebenso auf alle anderen Gesichtspunkte, die dem eigenen Gesichtspunkt gegenüber eingenommen werden und die man selbst nie einnehmen kann. In Bezug auf den Anderen gibt es Sartre zufolge nur zwei Möglichkeiten: Entweder wird der Andere zum Objekt meiner Wahrnehmung oder aber ich werde zum Objekt seiner Wahrnehmung. Während in Sartres Gegenüberstellung von Sein und Nichts, von An-Sich und Für-Sich, der cartesianische Dualismus aufrechterhalten bleibt, löst Merleau-Ponty dieses Problem über den Begriff des „Fleisches“, der die Verflochtenheit (*Chiasmus*) von Welt und Ich andeutet. Das Fleisch vereint das Subjekt in einer *lateralen* Beziehung mit den Anderen und den Dingen, wobei mich das Geheimnis des Anderen „zurück auf das Geheimnis [verweist], das ich als wahrnehmendes Leben für mich selbst bin“²³⁵. Für Merleau-Ponty fallen daher das Problem der Beziehung des Ich zum Anderen und das der Beziehungen des Ich zu den Dingen zusammen. „Der Entgegensetzung der Bewusstseine [...] setzt Merleau-Ponty die Idee einer Zwischenleiblichkeit entgegen, die den Grund eines Teilens der Welt und einer ursprünglichen Vielfalt der Subjekte abgibt.“²³⁶ Wären die Dinge indes ganz *An-sich* und der Mensch ganz *Für-sich*, wäre laut Merleau-Ponty eine Verbindung zwischen unserem Bewusstsein und der materiellen Welt, d. h. den Dingen, unmöglich.²³⁷ Mit der Konzeption einer psycho-physischen Leiblichkeit, welche zugleich objektive Existenz als Körper und subjektive als *inkarniertes* Bewusstsein ist, gelingt es Merleau-Ponty die klassische cartesianische Dichotomie zu überwinden. Indem der Eigenleib sowohl Bedingung der Möglichkeit der menschlichen Wahrnehmung als auch der Kommunikation mit anderen ist, kann er weder als reines An-Sich-Sein, d. h. als Sein der objektiven Welt noch als reines Für-Sich-Sein, d. h. als Sein des reinen Subjekts, gefasst werden, sondern ist als „inkarnierter Geist“²³⁸ und „subjektives Objekt“ beides zugleich.²³⁹ Mit anderen Worten: Merleau-Ponty versteht die Beziehung von Subjekt und Objekt als dynamisches Verhältnis und verdeutlicht diese *Ambiguität* des Leibes am Beispiel der sich berührenden Hände. In der Koinzidenz von fühlbarem und fühlendem Körper sind wir für uns weder reines Bewusstsein noch reines Ding, sondern vielmehr oszillierend beides, da wir im Berühren unserer Hand diese zwar berühren, ohne jedoch gänzlich in ihr aufzugehen bzw. diese in ihrer Fülle zu erfassen. Der Leib ist damit „ein Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen“²⁴⁰, der sowohl für die „Einheit der gelebten Leiblichkeit als auch für die Einheit des

²³⁴ Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 619

²³⁵ Thomas Bedorf, *Undarstellbares im Dialog: Facetten einer deutsch-französischen Auseinandersetzung*, Amsterdam 1997, S. 36

²³⁶ Ebd. S. 36

²³⁷ Vgl. Cristof Goddemeier, „Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung“, in: *Deutsches Ärzteblatt* 4/2008, S. 164, URL: <https://www.aerzteblatt.de/archiv/59737/Maurice-Merleau-Ponty-Phaenomenologie-der-Wahrnehmung> [Zugriff am 08.10.2018]

²³⁸ Merleau-Ponty, „Schrift für die Kandidatur am ‚Collège de France‘“, S. 99

²³⁹ Vgl. Huber, *Der Philosoph und der Künstler*, S. 14

²⁴⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 182

Wahrgenommenen“²⁴¹ steht. Ich bin zugleich *in* der Welt als auch *zur* Welt, zugleich Wahrnehmendes und Wahrgenommenes. Das Konzept der Verflochtenheit des Leibes mit der Welt gründet demnach in der Koinzidenz von fühlendem und fühlbarem Körper. Diese Verankerung des Leibes in der Welt verhindert eine Betrachtung der Welt als gesondertes Objekt und eröffnet ein *Milieu*, in dem Leib und Welt miteinander verbunden kommunizieren.

Das Leib-Seele-Problem löst sich durch Merleau-Pontys Idee der *Ambiguität* des Körpers auf, die den Leib als eine holistische Struktur von einheitlich wirkenden Gegensätzen interpretiert. Aus der Zweideutigkeit des Leibes, d. h. aufgrund der Annahme, dass er ein *Weder-Noch* ist, formiert sich die Idee einer besonderen Struktur des Leibes, in der zugleich die Struktur der Welt hervortritt. Der Begriff der *Ambiguität* beschreibt die dualistische Natur des Eigenleibes, ohne dass sie in Widerspruch mit der Idee einer Einheit von Körper und Seele steht. Die Differenzen, die der Struktur des Leibes eigen sind, sind gleichzeitig seine spezifische Existenzform. Der Leib steht dabei als vermittelnde Instanz zwischen Geist und Körper: Der Mensch steht der Welt nicht gegenüber, sondern bildet vielmehr einen Teil ebendieser. Die *Ambiguität* ist dabei nicht nur für das leibliche Subjekt konstitutiv, sondern ebenso für die Wahrnehmung, das Ding, die Welt, die Existenz, das Sein an sich. Die *Ambiguität* ist keine „Unvollständigkeit“, sondern ihrer aller „Wesensbestimmung“²⁴². Merleau-Pontys Unterscheidung zwischen Körper und Leib ist dabei von zentraler Bedeutung: Die gegenständliche Körperlichkeit – der anatomische, objektive, materielle Körper – wird als *corps objectif*²⁴³ (Körper) bezeichnet, während der *corps phénoménal*²⁴⁴ (Leib) – der fungierende, erlebte, gelebte und gespürte Leib – „über den Objekt-Körper hinausgeht.“²⁴⁵

Eines ist mein Arm als Träger dieser und jener mir geläufigen Gesten, mein Leib als Vermögen bestimmten Tuns [...]; und ein anderes ist mein Arm als Muskel- und Knochenmaschine, als Beuge- und Streckapparat, als artikulierbares Objekt [...]. Nie ist es unser objektiver Körper, den wir bewegen, sondern stets unser phänomenaler Leib, und dies auf durchaus nicht geheimnisvolle Weise, da es ja unser Leib als Vermögen ... schon war, der den greifbaren Gegenständen sich entgegentrug und sie wahrnahm.²⁴⁶

Die epistemologische Dimension der Wahrnehmungstheorie Merleau-Pontys bezieht sich indes auf den phänomenologischen Körper, d. h. den *Leib*. Der Leibphänomenologie ist dabei ein zentraler Aspekt eigen: die *Weltoffenheit*. In der leiblich-vermittelten Erfahrung bleibt stets eine Distanz zu den Dingen bestehen, die ihnen im Erleben einen „Hohlraum und Spielraum“²⁴⁷ gewährt, damit sie als etwas erscheinen können, das verstanden werden kann – als etwas, das einen *Sinn* hat. „Hier wird die Lücke niemals gefüllt, hier wird

²⁴¹ Stefan Kristensen, „Maurice Merleau-Ponty I. Körperschema und leibliche Subjektivität“, in: Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf (Hg.), *Leiblichkeit*, Tübingen 2012, hier S. 23

²⁴² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 383

²⁴³ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 179

²⁴⁴ Ebd. S. 179

²⁴⁵ Wagner, *Nähte am Puppenkörper*, S. 77

²⁴⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 131

²⁴⁷ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 137

das Unbekannte niemals in Bekanntes verwandelt, [...] denn dieser Abschluss beraubte sie ihrer Tiefe und ihrer Distanz, die essentiell zu ihr gehören.“²⁴⁸

Die *Ambiguität* des Leibes verortet den Menschen als weder reines Ich noch reines Bewusstsein in einem Zwischenbereich der Bedeutungen. Als vermittelnde Instanz zwischen Körper und Geist wird der Leib zu dem Ort, an dem die Welt *erfahrbar* wird. Jede Wahrnehmung ist „gleich einer Paarung unseres Leibes mit den Dingen“²⁴⁹. Unser Verhältnis zur Welt ist keine rein theoretische Darstellung allgemeiner Gesetze, sondern erfasst das, was wir intuitiv verstehen, bereits in unserem präreflexiven *cogito*. Anders ausgedrückt: Sowohl die Weltzugehörigkeit des Subjekts als auch die Gegenstandsbezogenheit des Bewusstseins sind unhintergebar.²⁵⁰ Der Leib ist im Sinne Merleau-Pontys nicht nur unser Gesichtspunkt zur Welt schlechthin, den wir faktisch niemals verlassen können, sondern auch die Bedingung der Möglichkeit, überhaupt etwas zu sehen bzw. wahrnehmen zu können. So schreibt er: „Mein Leib ist die allen Gegenständen gemeinsame Textur, und zumindest bezüglich der wahrgenommenen Welt ist er das Werkzeug all meines ‚Verstehens‘ überhaupt.“²⁵¹ Bestünde der Mensch lediglich aus einem anatomischen, materiellen Körper, würde er die ihn umgebende Welt bloß als momentanes Hier und Jetzt wahrnehmen. Merleau-Pontys Leib hingegen ist eine integrale Einheit von Bewusstsein und unbewusster Natur – „natürliches Ich“ und „inkarnierte Subjektivität“ – und damit „jene Anordnung der Welt, in der sie sich ihrer selbst bewusst wird“²⁵². Deshalb lehnt Merleau-Ponty die Zergliederung des Leibes in Substanzen (*res cogitans* - *res extensa*) oder Instanzen (Es, Ich, Über-Ich) ab und charakterisiert die unterschiedlichen Ebenen der Strukturbildung (Psyche, Geist, Materie, Leben) als unterschiedliche Weisen,²⁵³ „den Reizen zu begegnen und auf sie Bezug zu nehmen“²⁵⁴. Merleau-Ponty versteht die Wirklichkeit dabei als *Feld*, welches sich in unterschiedlichen Sinnstrukturen erschließt. Das Gegebene gewinnt in Strukturierungsprozessen an Sinn, wobei der Begriff der Struktur die Vermittlung von Subjekt und Objekt kennzeichnet und zu einem „bedeutsamen Ganzen von leiblichem Organismus und Umwelt“ wird.²⁵⁵ „Indem dieser leibliche Organismus sich in seiner Situation, seinen Umständen eine ihm gemäße Umwelt schafft, haben diese für ihn Sinn und Bedeutung.“²⁵⁶ So schreibt Merleau-Ponty: „Bewusstsein ist Sein beim Ding durch das Mittel des Leibes. Erlernt ist eine Bewegung, wenn der Leib sie verstanden hat, d. h. wenn er sie seiner ‚Welt‘ einverleibt hat.“²⁵⁷ Mit anderen Worten: „Die Funktion des lebendigen Leibes kann ich nur verstehen, indem ich sie

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 370

²⁵⁰ Vgl. Carman, Hansen, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, S. 12

²⁵¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 275

²⁵² Goddemeier, „Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung“, S. 164

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 99

²⁵⁵ Alfred Schöpflin (Hg.), *Bedürfnis, Wunsch, Begehren: Probleme einer philosophischen Sozialanthropologie*, Würzburg 1987, S. 12

²⁵⁶ Ebd..

²⁵⁷ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 167f.

selbst vollziehe, und in dem Maße, in dem ich selbst dieser einer Welt sich zuwendende Leib bin.“²⁵⁸ Merleau-Ponty spricht in diesem Zusammenhang von „primordialer Räumlichkeit“²⁵⁹. Dabei lehrt uns die Erfahrung des eigenen Leibes „die Verwurzelung des Raumes in der Existenz“²⁶⁰. Der objektive Raum, in welchem der Leib seinen Platz findet, *enthüllt* sich selbst in der primordialen Raumerfahrung und ist „eins [...] mit dem Sein des Leibes“²⁶¹. Die „primordiale Erfahrung“, in der weder Körper und Seele, noch Denken und Sehen voneinander zu unterscheiden sind, ist jene Ebene, „aus der diese Begriffe und Vorstellungen stammen und wo sie noch untrennbar verbunden sind“²⁶². Der Leib wird hierbei nicht als Teil des Raumes wahrgenommen, sondern vielmehr konstituiert sich der uns umgebende Raum aufgrund unserer ursprünglichen leiblichen Verankerung in der Welt. Die Verflochtenheit des Leibes mit der Welt ist darauf zurückzuführen, dass der Leib immer schon „Teil der sichtbaren Welt“ und die Welt „immer schon durch den Leib erfahren“ ist.²⁶³ „Leib sein [...] heißt an eine bestimmte Welt geheftet sein, und unser Leib ist nicht zunächst im Raum: er ist zum Raum. [...] Die Räumlichkeit des Leibes ist die Entfaltung seines Leibseins selbst, die Weise, in der er als Leib sich realisiert.“²⁶⁴ Im Sinne dieser leiblichen Eingebundenheit aller Lebensäußerungen ist menschliche Erfahrung und Erkenntnis demnach selbst an den Raum bzw. die Raumerfahrung geknüpft. „Mein Leib steht nicht vor mir, sondern ich bin in meinem Leib, oder vielmehr bin ich mein Leib.“²⁶⁵ Der Leib ist demnach das primäre Medium *zur* Welt und die Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung, ohne jedoch selbst ins Zentrum zu treten, sondern in der Rolle einer vermittelnden Funktion. Dies zeigt sich besonders deutlich im alltäglichen Gebrauch unseres Körpers, wo wir weitestgehend von unserem Körper abstrahieren, d. h. der Körper in seiner Tätigkeit nicht bewusst erlebt bzw. thematisiert wird. „Der Raum [...] ist [...] in der Struktur meines Leibes schon vorgezeichnet, als dessen unablässiges Korrelat, da ‚*schon die ‚reine‘ Motorik die elementare Sinnggebung besitzt*‘.“²⁶⁶ Bereits die Bewegungserfahrung unseres Leibes eröffnet uns eine „Weise des Zugangs zur Welt und zu [den] Gegenständen“, die Merleau-Ponty zufolge „eigenständig“ und „ursprünglich“ ist.²⁶⁷ Demnach *hat* und *begreift* mein Leib seine Welt, „ohne erst den Durchgang durch ‚Vorstellungen‘ nehmen oder sich einer ‚objektivierenden‘ oder ‚Symbol-Funktion‘ unterordnen zu müssen“²⁶⁸: Er ist *primordial*, d. h. ursprünglich.

²⁵⁸ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 99

²⁵⁹ Ebd. S. 178

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 13

²⁶³ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 183

²⁶⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 178f.

²⁶⁵ Ebd. S. 180

²⁶⁶ Ebd. S. 171

²⁶⁷ Ebd. S. 170

²⁶⁸ Ebd.

„Der Leib, mit dem wir wahrnehmen, [...] [ist] selbst das Subjekt der Wahrnehmung [...].“²⁶⁹ Da der Leib im leiblichen Empfinden reflexiv auf sich selbst bezogen ist, erlebe ich nicht nur die Welt, sondern ebenso mich selbst. Warum aber „steht uns dann die Welt nicht in vollkommener Explizitat gegenüber, warum entfaltet sie sich uns nur allmählich und nie ‚gänzlich‘?“²⁷⁰ Der Grund hierfür ist nach Merleau-Ponty darin zu suchen, dass weder Leib noch empirisches Ich „nur Gegenstände“ sind und die „Möglichkeit der Abwesenheit, jene Dimension der Flucht und der Freiheit, die die Reflexion in unserem Grunde eröffnet und die man das transzendente Ich nennt, zunächst nicht gegeben und nie absolut erworben ist, so dass ich nie in absolutem Sinne ‚Ich‘ zu sagen vermag, vielmehr jeder Reflexionsakt und jede willentliche Stellungnahme sich auf dem Untergrunde und gleichsam nach dem Vorschlage eines vorpersonlichen Bewusstseinslebens abspielt.“²⁷¹ Das leibliche Sein als das primäre Medium unseres Seins *zur* und *in* der Welt, ist immer schon eine Antwort auf die von uns unabhängige *originäre* Beschaffenheit der Welt, die als solche vor aller Reflexion „je schon da ist“²⁷². Der Leib ist von Anfang an Existenzgrund und Realboden unseres persönlichen Lebens; er ist immer mit da. Die ewige Gegenwart des Leibes hat einen holistischen Charakter, indem sie unser ganzes Leben zu bestimmen vermag. „Insofern sie sich gibt als Totalität des Seins [...], können wir nie mehr ganz über sie uns erheben“, da der Leib als spezifische Vergangenheit des individuellen Lebens stets „seine Gegenwart geblieben ist“²⁷³.

„Die Welt selbst bleibt dieselbe Welt durch mein ganzes Leben hindurch, da sie eben nichts anderes ist als das beständige Sein, innerhalb dessen ich all meine Erkenntniskorrekturen vollziehe [...]. Sie liegt an den Grenzen der ersten Wahrnehmung des Kindes als eine noch unbekannte, doch unabweisliche Gegenwart, die alle künftige Erkenntnis bestimmen und ausfüllen wird.“²⁷⁴

Mein Leib „sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar“²⁷⁵, er ist „zugleich sehend und sichtbar“²⁷⁶. In das Sichtbare „eingetaucht“, verleibt sich der Sehende das, was er sieht, nicht ein, sondern „nähert sich ihm lediglich durch den Blick, er öffnet sich auf eine Welt hin“²⁷⁷. Laut Merleau-Ponty besteht zwischen dem Sehen und dem Sichtbaren eine „enge Verbindung wie zwischen dem Meere und dem Strand“²⁷⁸. Der Sehende *tastet* das Sichtbare „mit dem Blick“ langsam ab, wobei es uns nicht möglich ist, die Dinge „ganz nackt“ zu sehen, „weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd. S. 245

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd. S. 3

²⁷³ Ebd. S. 110.

²⁷⁴ Ebd. S. 378f.

²⁷⁵ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 280

²⁷⁶ Ebd. S. 279

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 173

bekleidet“²⁷⁹. Der *tastende* Blick, auf den Merleau-Ponty hier verweist, zeigt bereits die dem Sehen innewohnende taktile Qualität und die Verflochtenheit zwischen visuellem und taktilem Sinn auf. Der Blick *enthüllt* insofern nicht nur die Dinge, sondern *verhüllt* sie im selben Moment durch das „Fleisch“ des Blickes und wird zur „Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare“, zu einer „Suche nach sich selbst im Sichtbaren“.²⁸⁰ Mit anderen Worten: Der Sehende ist versucht, sich die Dinge im Blick *einzuverleiben*. Da die Dinge und der Leib aus „demselben Stoff“ gemacht sind, muss sich das Sehen des Leibes in den Dingen vollziehen und „sich ihre manifeste Sichtbarkeit in ihm mit einer geheimen Sichtbarkeit koppeln.“²⁸¹ Dabei modifiziert nicht nur der Leib die Dinge mit seinem Blick, sondern auch die Dinge formen den Leib im wechselseitigen Verhältnis von Anblicken und Angeblickt-werden.

Die Ideen Merleau-Pontys entfalten sich, indem sie sich dem Intellektualismus und dem Empirismus entgegensetzen, denn „beide nehmen zum Gegenstand ihrer Analyse eine objektive Welt, die weder dem Sinne noch der Zeit nach das Erste ist, beide erweisen sich als unfähig, der eigentümlichen Weise der Konstitution eines Gegenstandes im perzeptiven Bewusstsein Ausdruck zu leihen. Beide wahren der Wahrnehmung gegenüber Abstand, anstatt sich auf sie einzulassen.“²⁸² Indem sich der Leib als die einzige Bedingung der Möglichkeit des Wahrnehmens verstehen lässt, wird er zum transzendentalen Gesichtspunkt schlechthin. Wichtig für das adäquate Verständnis einer solchen transzendentalen Phänomenologie ist ihre Abgrenzung von der klassischen Subjektphilosophie und die Unterstreichung dessen, dass der phänomenologische Leib mit dem Kantischen Begriff vom transzendentalen Subjekt nicht identisch ist. Der Leib, den Merleau-Ponty hier meint, bleibt eine organische Wirklichkeit mit einzelnen Gliedern und Körperteilen, die zu sensomotorischen Bewegungen fähig ist und dadurch den Menschen zu einer existentiellen Offenheit seiner Welt gegenüber befähigt. Als leibliche *Inkarnation* der Welt gleicht der Leib dabei einem Kunstwerk, da er das verkörpert, „was seine Intentionen bedeuten, ohne dass dahinter die separate Instanz eines Geistes, einer Seele oder eines sinnierenden Bewusstseins auftaucht“²⁸³. Ein menschlicher Leib ist dann vorhanden, „wenn der Funke des Empfindend-Empfundenen sich entzündet, wenn jenes Feuer um sich greift, das unaufhörlich brennen wird, bis ein solcher Zwischenfall dem Körper widerfährt und zunichte macht, was kein Zwischenfall hätte zustande bringen können ...“²⁸⁴.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S 281

²⁸² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 47

²⁸³ Waldenfels, „Bildhaftes Sehen“, S. 37

²⁸⁴ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S 281

4.2.3 Das Fleisch als Strahlung des Sichtbaren

*Es gelingt mir tatsächlich nie ganz, mich in meinem Berühren
zu berühren, mich in meinem Sehen zu sehen.²⁸⁵*

Merleau-Ponty findet im Begriff des *phänomenalen Leibes*, der keinen im objektiven Raum situierten Organismus darstellt, sondern vielmehr eine Struktur offener existentieller Möglichkeiten, eine Loslösung vom Leib-Seele-Dualismus. Der Geist vollendet sich dabei in seinem eigenen Gegensatz, d. h. er verwirklicht sich, indem er als konkrete Handlung in der materiellen Welt realisiert wird. Eingeschlossen in einen beweglichen phänomenalen Leib ist die dynamische Existenz ein lebendiger Dialog des Subjekts mit den Objekten seiner Umwelt. Dabei konstituiert das Bewusstsein die Welt nicht nach vorgegebenen Kategorien, sondern tritt in Beziehung zu seiner Umwelt, weil es in seinem Leib als einem phänomenalen Ort des „Ewigen da“ gegeben ist und dadurch der faktischen Welt immer gegenwärtig bleibt. Das lebendige Denken wird nicht unter allgemeine Begriffe und Definitionen subsumiert und vollzieht sich auch nicht als eine abstrakte Synthese des zeitlichen Denkens, sondern fällt mit dem aktuellen Denken des eigentlichen Subjektes zusammen.²⁸⁶ Dieses Subjekt ist primär ein handelndes Subjekt; alle intellektuellen Reflexionen stützen sich zuvorderst auf einen praktischen Boden. Sehen als *Geist-Sein* und Bewegung als *Zur-Welt-Sein* sind dabei zwei spezifische Weisen des menschlichen Bezugs zur Welt.

Dem Eigenleib ist eine dialektische Beziehung eingeschrieben, die von einem wechselseitigen Spiel zwischen einer ursprünglichen Verborgenheit des Körpers und dem sich im Blick zeigenden Seienden zeugt. Der Akt des Sehens entfaltet sich dabei über die Grenzen des Eigenleibes hinaus. Im sinnlichen Dialog von Sehen und dem *sich zeigenden* Seienden²⁸⁷ fließen zwei gleichberechtigte Horizonte ineinander: Sehen-können heißt, ein gemeinsames Feld von Sich-zeigen betreten. Diese Struktur von Horizont und Gegenstand ist die Struktur der Perspektive, die sowohl das Mittel ist, „durch das die Gegenstände sich erst enthüllen“, als auch dasjenige, wodurch sie sich verbergen.²⁸⁸ Dabei erkennt mein menschlicher Blick vom Gegenstand jeweils nur eine Seite, ohne ihn in seiner „Fülle“ vollends erfassen zu können.²⁸⁹ „So habe ich zunächst nur eine zusammenstimmende unendlich offene Reihe von Ansichten des Gegenstandes.“²⁹⁰ Hieran zeigt sich die fundamentale Charakteristik menschlicher Wahrnehmung, die, ähnlich der unvollständigen Reflexion, niemals den Gegenstand als Ganzes zu fassen vermag, da es dafür „der Konzentration einer Unendlichkeit mannigfaltiger Perspektiven in einer strengen Koexistenz [bedürfe], [damit] in tausend Blicken der

²⁸⁵ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 315

²⁸⁶ Vgl. ebd. S. 155f.

²⁸⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 92

²⁸⁸ Vgl. ebd.

²⁸⁹ Vgl. ebd. S. 93f.

²⁹⁰ Ebd. S. 94

Gegenstand als ein einziger Anblick gegeben sei“²⁹¹. Der Leib als transzendentaler Gesichtspunkt schlechthin bringt dabei ein Problem mit sich: Die Einschränkung der Sicht als fundamentale Bedingung eines jeden Gesichtspunktes wird selbst zur transzendentalen Bedingung der Möglichkeit von Sehen.

Dass wir den Gegenstand dennoch als Gegenstand identifizieren, findet sich bereits in dem von Husserl ausgeführten Gedanken der Horizontintentionalität wieder, welche den „präsumptiven Charakter“ der (Ding-)Wahrnehmung aufzeigt. Mit anderen Worten erscheint der Gegenstand in der Wahrnehmung niemals *als* er selbst, d. h. allseitig, sondern stets nur unter einem seiner Aspekte. Husserl spricht hier von sogenannten „Abschattungen“²⁹². Durch eine Trennung von zufälliger Existenz (Dingwahrnehmung) und notwendiger Existenz (absolutes Sein) löst Husserl das reine Bewusstsein der Welt von der raumzeitlichen Dingwahrnehmung ab. Merleau-Ponty geht in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* hingegen von einer leiblichen Wahrnehmung aus, welche ein „Reich zwischen Subjekt und Objekt“²⁹³ eröffnet, das nicht mehr von einer dichotomischen Trennung bestimmt ist, sondern vielmehr von einer Synthese von Subjekt und Objekt im Leib ausgeht. Die Kunst, und insbesondere die Malerei, stellt laut Merleau-Ponty in ihrem kreativen und schöpferischen Ausdruck eine Möglichkeit dar, zum „primordialen Sein“ vorzudringen. In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* hingegen „treibt Merleau-Ponty seine Phänomenologie des Leibes weiter, indem er Leib, Dinge und Welt auf ein gleichsam ‚plastisches Sein‘ zurückführt, das alles Seiende durchdringt. Die in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* noch stärker an ein Bewusstsein orientierte Leiblichkeit verdichtet sich hiernach zu einem Fleisch (*chair*), das Leib und Welt umfasst.“²⁹⁴ Im praktischen Wissen eines sich in der Welt bewegenden und auf konkrete Dinge stoßenden Körpers bleibt der Mensch als ein leiblicher Ausdruck seines Zur-Welt-seins – nicht indem er das Ding distanziert reflektiert, sondern indem er ihm *leiblich* begegnet – unmittelbar beim Seienden. Dabei ist der Leib immer schon bei der Welt, da er selbst Teil ihrer Materie ist. Durch den Leib ist der Mensch *welthaftig*. Der Körper nimmt zwar an allen Erkenntnisprozessen unmittelbar teil, bleibt jedoch in seiner Funktionalität für uns wesentlich unsichtbar. Als bloßer Hintergrund des Tuns ist er „das beständig mitanwesende dritte Moment in der Struktur Figur-Hintergrund“²⁹⁵. In den habituellen Strukturen der Vertrautheit verborgen, vermittelt uns der Leib die Welt unmittelbar durch die einverlebten Gewohnheiten. Im Versuch den Leib selbst zu thematisieren, d. h. ihn vom Hintergrund unseres Tuns abzuheben und selbst zum Objekt zu machen, verlieren wir die Unmittelbarkeit unserer Erfahrung und sind nicht mehr „bei der Sache“, d. h. nicht mehr beim Seienden selbst.

Das Paradoxe des Leibes besteht darin, dass er, obwohl er die Bedingung jeder Erfahrungsmöglichkeit ist, d. h. „mir einzig und allein durch den Leib etwas leibhaftig gegeben sein kann“, gerade diese „mediale Mitgegenwart verhindert [...], dass der Leib als solcher vergegenwärtigt wird: Der Leib ist also niemals per se gegeben, sondern quasi immer nur mit gegeben; als Bedingung von Erfahrung ist er stets nur

²⁹¹ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 94

²⁹² Husserl, *Hua III, 1.*, S. 84f.

²⁹³ Schürkmann, „Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)“, S. 436

²⁹⁴ Ebd. S. 436f.

²⁹⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 126

miterfahren.“²⁹⁶ Der Leib ist, wie bereits dargelegt, von einer *Ambiguität* gekennzeichnet: Er ist zugleich Teil des Ganzen, kann jedoch auch das Ganze in seinen Teilen wahrnehmen. Merleau-Ponty spricht hier von einem „Chiasmus“²⁹⁷ als Verflechtung von Sehendem und Sichtbarem, von Berührendem und Berührtem. Da mir jede Erfahrung des Sichtbaren stets im Rahmen der Bewegungen meines Blickes gegeben ist, findet sich eine „Überkreuzung“ von Sehen und Berührung in meiner Begegnung mit der Welt. „Derselbe Leib sieht und berührt, und deshalb gehören Sichtbares und Berührbares derselben Welt an.“²⁹⁸ Der Leib ist die „Beziehung zum Sein durch ein Seiendes [...] und mit einer natürlichen Magie versehen“, die es dem Leib ermöglicht die Welt zu spüren, „indem er sich selbst spürt.“²⁹⁹ Finde ich schließlich zur *wirklichen Welt* zurück, „so finde ich mehr als nur ein Objekt: ein Sein nämlich, an dem mein Sein teilhat“³⁰⁰. Diese Anteilhabe am Sein darf jedoch nicht als *Verschmelzung* mit den Dingen verstanden werden, sondern sie entsteht vielmehr, indem „mein Leib sich durch eine Art Aufklaffen ins Zwiegeteilte öffnet und es zwischen ihm als gesehenem und sehendem, zwischen ihm als berührtem und berührendem zu einer Überlappung oder einem Übergreifen kommt und man schließlich sagen muss, dass die Dinge in uns eingehen, so wie wir auf die Dinge eingehen“³⁰¹. Das Gegebene ist dabei nicht das „nackte Ding“, sondern „das Ding, das sich dem Sehen anbietet, das prinzipiell wie tatsächlich alle Ansichten, die man ihm abgewinnen kann, in sich trägt“³⁰².

Wie ein bestimmtes Sein immer auch ein Nicht-Sein mit einschließt, vor dessen Hintergrund es zur Erscheinung kommen kann, ebenso umfasst auch die Sichtbarkeit stets eine Unsichtbarkeit. Hier kommt Merleau-Pontys Auffassung des Fleisches (*chair*) zum Tragen: Dieses wird als Textur sinnlicher Erfahrung verstanden. Das „fleischliche Sein [wird] als Sein der Tiefen, mit mehreren Blattseiten oder mehreren Gesichtern, als Sein im Verborgenen und als Anwesen einer gewissen Abwesenheit“³⁰³ begriffen. Merleau-Ponty bezeichnet hier das Fleisch auch als „Prototyp des Seins“³⁰⁴, welcher „in seiner Mehrdimensionalität Sichtbares und Unsichtbares diesseits von Subjekt und Objekt als weltstrukturierende Prinzipien“³⁰⁵ mit einschließt. Die „ursprüngliche Eigenschaft“ des Fleisches, zur selben Zeit Individuum und Universelles zu sein, öffnet uns einem „zwischenleiblichen Sein“³⁰⁶, welches Verbindungen zwischen den Leibern schafft, die „den Kreis des Sichtbaren [...] überschreiten“³⁰⁷. Die Zwischenleiblichkeit lässt sich laut Merleau-Ponty darauf zurückführen, dass das Fleisch weder *objektiver* noch *subjektiver* Körper ist, sondern das Sinnliche

²⁹⁶ Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf u.v.m. (Hg.), *Leiblichkeit*, Tübingen 2012, S. 12

²⁹⁷ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 172

²⁹⁸ Ebd. S. 177

²⁹⁹ Ebd. S. 157

³⁰⁰ Ebd. S. 164

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd. S. 165

³⁰³ Ebd. S. 179

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Schürkmann, „Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)“, S. 436

³⁰⁶ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 187

³⁰⁷ Ebd. S. 189

selbst, im doppelten Sinn eines empfindenden Empfindbaren, einer sehenden Sichtbarkeit, eines berührenden Berührbaren. Das Fleisch darf dabei nicht von den Substanzen Körper und Geist her gedacht werden, sondern muss als „konkretes Emblem einer allgemeinen Seinsart“ verstanden werden³⁰⁸, das sowohl Zugang zu subjektiver Erfahrung als auch zu objektiver Existenz ermöglicht. Merleau-Ponty führt hier jenes Phänomen an, welches er bereits in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* geltend gemacht hat: das der sich selbst berührenden Hände. Dieses Phänomen offenbart uns die beiden Dimensionen des Fleisches, sowohl berührende Erfahrung als auch selbst Berührtes zu sein. Die *Reversibilität* von Berührendem und Berührtem kennzeichnet dabei das Wesen des *Fleisches* und zeigt die *Ambiguität* des Körpers als Subjekt und Objekt zugleich auf. Phänomenaler und objektiver Körper sind zwei Aspekte eines grundlegenden Seins: des *reversiblen* Fleisches. Hier zeigt sich erneut eine deutliche Nähe zu Husserl, der bereits in den *Ideen II* darauf hinweist, dass der Körper einem Januskopf mit zwei Gesichtern gleiche³⁰⁹, wenn es sich bei den „Gesichtern“ Merleau-Pontys auch nicht um Alternativen handelt, sondern vielmehr um „ein Sein mit zwei Dimensionen“³¹⁰. Zwischen dem „vorgeblich Sichtbaren“ stoßen wir schließlich auf das „Gewebe, das sie unterfüttert“, auf das „Fleisch der Dinge“³¹¹. Das *Sein* des Fleisches ist ungeteiltes Sein, welches bereits vor der Spaltung von An-Sich (Objekt) und Für-Sich (Bewusstsein) existiert – es ist als *inkarniertes* Prinzip und zirkuläres Zwischenverhältnis das, worin wir uns immer schon bewegen, und als „formendes Milieu für Objekt und Subjekt“ die „immerzu bevorstehende und niemals tatsächlich verwirklichte Reversibilität“³¹² des Sehenden und des Sichtbaren, des Berührenden und des Berührten. Die reversiblen Beziehungen zwischen An-Sich und Für-Sich finden demnach innerhalb eines Seins statt, das von sich selbst her die Dichotomie überschreitet und als „dritte Seinsweise“³¹³ zwischen reinem Subjekt und Objekt fungiert. Das „Fleisch der Welt“ ist der „Kontakt von sich zu sich“³¹⁴, die „Strahlung des Sichtbaren“³¹⁵, welche selbst nicht Ding ist, sondern Textur des *Zwischen*, das „Gewebe, das [die Dinge] unterfüttert, sie trägt [und] sie nährt“³¹⁶. Das Fleisch ist jene Dimension, die, sobald sie „mit dem ersten Sehen“ eröffnet worden ist, „nie wieder verschlossen werden kann, [...] die fortan jede andere Erfahrung mitbestimmen wird [...]; das Unsichtbare dieser Welt, das, was diese Welt bewohnt, sie stützt, sie sichtbar macht, sie ist ihre innere und ureigene Möglichkeit, das Sein dieses Seienden“³¹⁷.

³⁰⁸ Ebd. S. 193

³⁰⁹ Vgl. Edmund Husserl, *Hua IV. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Forschung, Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Den Haag 1952, S. 297

³¹⁰ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 179

³¹¹ Ebd. S. 175

³¹² Ebd. S. 193

³¹³ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 401

³¹⁴ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 321

³¹⁵ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 306

³¹⁶ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 175

³¹⁷ Ebd. S. 198

„Wenn ich auf dem Boden des Schwimmbeckens durch das Wasser hindurch die Fliesen sehe, sehe ich sie nicht trotz des Wassers und der Reflexe, ich sehe sie eben durch diese hindurch, vermittels ihrer. Wenn es nicht jene Verzerrungen, jene durch die Sonne verursachten Streifen gäbe, wenn ich die Geometrie der Fliesen ohne dieses Fleisch (*chair*) sähe, dann würde ich aufhören, sie zu sehen, wie sie sind und wo sie sind, – nämlich: weiter weg als jeder sich selbst gleiche Ort.“³¹⁸

Emmanuel Levinas, der sich intensiv mit Merleau-Pontys Leibphänomenologie auseinandergesetzt hat, sieht in Merleau-Pontys Struktur der „Zwischenleiblichkeit“ eine „anti-humanistische oder un-humanistische Tendenz, das Menschliche auf eine Ontologie des anonymen Seins zu beziehen“³¹⁹. Levinas kritisiert, dass der Andere stets nur hinsichtlich seiner Wirkung auf das Subjekt berücksichtigt und nicht auf seine wahre Alterität eingegangen werde. Und so sieht er auch in Merleau-Pontys Ontologisierung des Leibes „die Besonderheiten des jeweils Anderen [...] verschwinden.“³²⁰ Bei Merleau-Ponty nimmt der Leib den Anderen nicht nur wahr, sondern findet „in ihm so etwas wie eine wunderbare Fortsetzung seiner eigenen Intentionen.“³²¹ Diese „anonyme Existenz“³²², die beiden gemeinsam und Bedingung ebendieser Fortsetzung der eigenen Intentionen ist, lässt Merleau-Ponty hier von einer „Zwischenleiblichkeit“ entgegen der „Intersubjektivität“ sprechen. Merleau-Ponty begreift Subjekt und Andere dabei als „Organe“ einer umgreifenden Gemeinsamkeit: der Leiblichkeit³²³, und versucht das Problem des Anderen durch seine Idee der Zwischenleiblichkeit einer geteilten Welt und über die Sprache zu lösen, welche die Verbundenheit unterschiedlicher Subjekte in einer gemeinsamen Welt demonstriert. Levinas zufolge beginnt die Andersheit jedoch bereits im Ich, da das Ich niemals ganz bei sich ist. Demzufolge kann man die Leiblichkeit nicht mehr als einen „Ausdruck der Verstrickung in das Sein“³²⁴ verstehen, wie dies bei Merleau-Ponty der Fall ist, sondern muss die Andersheit laut Levinas „jenseits des Seins“³²⁵ ansiedeln. Die fundamentalen Unterschiede zwischen Merleau-Ponty und Levinas in ihrer jeweiligen Konzeption der Intersubjektivität bzw. Zwischenleiblichkeit bestehen darin, dass Levinas eine „Trennung zwischen Subjekt und Anderen anstelle des zwischenleiblichen Kontinuums [Merleau-Pontys] ansetzt.“³²⁶ Während Levinas’ Konzeption der Alterität ein ethischer Anspruch im Sinne einer fundamentalen Verantwortung für den Anderen zugrunde liegt, wird bei Sartre der Andere zum absolut Anderen, der dem Subjekt weder zugänglich noch verständlich ist, sondern stets die Gefahr birgt, mir meine Welt zu rauben.³²⁷ Durch das Auftauchen des Anderen

³¹⁸ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 305f.

³¹⁹ Emmanuel Levinas, „Über die Intersubjektivität. Anmerkungen zu Merleau-Ponty (1983)“, in: Alexandre Métraux, Bernhard Waldenfels (Hg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986, hier S. 51

³²⁰ Vgl. Alloa, Bedorf, *Leiblichkeit*, S. 74

³²¹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 405

³²² Ebd..

³²³ Vgl. Alloa, Bedorf, *Leiblichkeit*, S. 73

³²⁴ Ebd. S. 70

³²⁵ Vgl. Emmanuel Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg / München 1992

³²⁶ Alloa, Bedorf, *Leiblichkeit*, S. 75

³²⁷ Sartre schreibt in *Das Sein und das Nichts*, dass durch das Auftauchen des Anderen „plötzlich ein Gegenstand erschienen [ist], der mir die Welt gestohlen hat.“ Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 462

erscheint ein äquivalenter Gesichtspunkt in meiner Welt, der die bis dato auf mich konzentrierten Gegenstände wie durch ein Magnetfeld an sich zieht und um sich als Zentrum herum strukturiert. Der zentrale Aspekt meines Erfassens „des Andern in der Welt als *wahrscheinlich ein Mensch seiend*“³²⁸ verweist dabei auf die stets gegebene Möglichkeit der Verdinglichung durch den Anderen. Jede Begegnung impliziert dabei ein Subjekt-Objekt-Verhältnis, was zur Folge hat, dass einer der Aufeinandertreffenden zum Objekt gemacht wird, während der andere Subjekt bleibt. Nimmt mich der Andere nun als Gegenstand wahr, werde ich meiner Subjektivität beraubt; die Welt strukturiert sich entsprechend der Sichtweise des Anderen neu und es kommt zu einem „Entgleiten des ganzen Universums, einer Dezentrierung der Welt, die die Zentrierung, die ich in derselben Zeit herstelle, unterminiert.“³²⁹ Während der Blick des Anderen bei Sartre dem Subjekt die zentrale Stellung in seinem Universum raubt, entwirft Merleau-Ponty in seiner Konzeption der Zwischenleiblichkeit eine Alterität, die weder absolute Einheit noch absolute Distanz bedeutet, sondern in der chiasmatischen Struktur des Leibes selbst begründet ist. Dabei können wir uns nur deshalb als Berührende erfahren, weil wir uns zugleich auch unserer eigenen Berührbarkeit durch andere bewusst sind. Diese non-dualistische Divergenz zwischen Berühren und Berührt-werden schließt mit ein, dass auch die Welt selbst in der Lage ist, auf uns einzudringen und uns zu verändern, ebenso wie wir sie verändern können. Dabei stellt ebendiese chiasmatische Struktur sicher, dass der Andere in gewissem Sinne immer mit dem Subjekt verbunden ist. Während Sartre zwischen Sehen und Gesehen-werden oszilliert, stellt für Merleau-Ponty jede Erfahrung durch ihre chiasmatische Struktur eine Beziehung zum Anderen her, sodass wir niemals nur körperloser Betrachter oder transzendentes Bewusstsein sein können. Die Alterität des Blicks des Anderen ist immer schon in uns verwickelt. Dabei etabliert Merleau-Ponty nicht wie Sartre eine Alterität, welche unzugänglich oder letztlich nur als eine meine eigene Freiheit einschränkende Alterität gesehen wird, sondern vielmehr betont er die Unabhängigkeit zwischen Subjekt und Anderem, welche diese Kategorien in Form von Verflechtungen und Überlappungen beinhaltet, ohne sie jedoch auf diese zu reduzieren.³³⁰

Levinas wirft Merleau-Ponty vor, die Erfahrung des Körpers mit der Struktur unserer Beziehungen zum Anderen gleichzusetzen, ohne Rücksicht auf die Unterschiede zu nehmen. Dabei übersieht er jedoch die Divergenzen, welche Merleau-Ponty zwischen dem Berühren der eigenen Hand und dem Berühren einer fremden Hand aufzeigt. Während Levinas in seiner Konzeption der Intersubjektivität nicht die Gemeinsamkeit der leiblichen Sinnbezüge herausarbeitet, sondern vielmehr die Verwundung und Trennung durch den Anderen, welche durch den Begriff der „Nicht-Indifferenz“³³¹ gekennzeichnet sind³³², geht es Merleau-Ponty in seiner Konzeption der Zwischenleiblichkeit um das Herausarbeiten einer umgreifenden Gemeinsamkeit, nämlich der Leiblichkeit.³³³ Der Leib, der als Medium zur Welt und zum Anderen stets eine vermittelnde Funktion ausübt, stellt in Bezug auf die Welt und den Anderen sowohl die Möglichkeit einer

³²⁸ Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 464

³²⁹ Ebd. S. 462

³³⁰ Vgl. Jack Reynolds, „Merleau-Ponty, Levinas, and the Alterity of the Other“, in: *Symposium Canadian Journal of Continental Philosophy Volume 6, Issue 1*, 2002, hier S. 68f.

³³¹ Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, S. 161

³³² Vgl. Alloa, Bedorf, *Leiblichkeit*, S. 76

³³³ Vgl. Alloa, Bedorf, *Leiblichkeit*, S. 77f.

umgreifenden Gemeinsamkeit als auch eine Grenze dar, welche das Selbstverständnis wie auch die Möglichkeiten der Empathie gegenüber Anderen empfindlich einschränkt. Der Leib ist somit nicht nur Medium, sondern auch Grenze unseres Selbst- und Weltbezuges.³³⁴ Dabei betont Merleau-Ponty jedoch, dass das Eingreifen in die Wahrnehmung des Anderen nicht notwendig ein Versäumnis ist, ihn in seiner wahren Andersartigkeit wahrzunehmen. „Ich mache bei Anderen Anleihen, ich tue es mit meinen eigenen Gedanken: Das ist kein Scheitern der Wahrnehmung des Anderen, sondern eben das ist die Wahrnehmung des Anderen.“³³⁵ An anderer Stelle führt er aus: „Ein wahrnehmender Leib, den ich sehe, ist ebenso eine gewisse Abwesenheit; [...] aber selbst die Abwesenheit ist in der Anwesenheit verwurzelt, durch ihren Leib ist die Seele des Anderen in meinen Augen Seele.“³³⁶

³³⁴ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 10

³³⁵ Merleau-Ponty, „Der Philosoph und sein Schatten“, S. 243

³³⁶ Ebd. S. 261

5. Wahrnehmungsästhetik

5.1 Ästhetische Erfahrung

Von einem Meisterwerk berührt zu sein, bedeutet, dass ein Mensch den gleichen Drang nach Wahrheit verspürt, der den Künstler zum kreativen Akt bewegt hat.³³⁷

Den Begriff der ästhetischen Erfahrung auf eine einfache Formel zu bringen, scheint an die Grenzen des Möglichen zu stoßen. Dies liegt nicht nur an der terminologischen Unschärfe und der komplexen Dimension des Begriffs, sondern ebenso an der Einmaligkeit der Erfahrung selbst. Ästhetische Erfahrungen sind stets sehr persönliche und individuelle Erfahrungen, wobei die Erfahrung selbst durch unzählige Faktoren wie etwa den kulturellen Hintergrund, die momentane emotionale Disposition oder bereits erworbene Erfahrungsmuster beeinflusst ist. Wie lässt sich folglich die Vielfalt ästhetischer Erfahrungen in ihrer Komplexität und Spezifik fassen?

Ästhetische Erfahrungen setzen per se die Möglichkeit und Fähigkeit zur sinnlichen Wahrnehmung voraus, d. h. die Wahrnehmung eines externen Objekts oder Phänomens qua visuellem, auditivem, taktilem, olfaktorischem und/oder gustatorischem Sinn.³³⁸ Dabei spielt die qualitative Differenz zwischen ästhetischer Erfahrung und alltäglichem Erleben eine zentrale Rolle. Die tiefe Ergriffenheit einer ästhetischen Erfahrung und das „Einlassen auf die sinnliche Präsenz in der Besonderheit ihrer Erscheinung im Hier und Jetzt“³³⁹ kann mitunter zu einem kurzzeitigen Vergessen des Raum- und Zeitgefüges führen. Martin Seel spricht der ästhetischen Erfahrung das zentrale Merkmal der *Selbstzweckhaftigkeit* zu. Anders ausgedrückt: Der ästhetische Gegenstand wird in der ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung in der „unübersehbaren Fülle seiner [wahrnehmbaren] Aspekte, [...] in seiner unreduzierten Gegenwärtigkeit“³⁴⁰ betrachtet, d. h. „um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen“³⁴¹. In der ästhetischen Erfahrung sind wir laut Seel also „aufmerksam für die phänomenale Präsenz des Objekts“³⁴², indem wir unsere Aufmerksamkeit auf das „momentane und simultane Gegebensein“ des Gegenstandes richten.³⁴³ Seel spricht hier von einer *aspekthaften* Wahrnehmung, d. h. das Objekt wird in seiner Merkmalsvielfalt wahrgenommen, ebenso wie in der Simultaneität und Momentaneität seiner Aspekte.

Ästhetische Erfahrung ist daher ein besonderer Modus des Sehens, der nicht grundlegend unabhängig von der alltäglichen Wahrnehmung ist, sondern aufgrund einer „besonderen Akzentuierung“³⁴⁴ erst möglich

³³⁷ Andrei Tarkowski, zit. nach: „Das Hieronymus Bosch Mysterium“; Regie: López-Linares, José Luis, Spanien 2016, Arte F, URL: <https://www.arte.tv/de/videos/073078-000-A/das-hieronymus-bosch-mysterium/> [Zugriff am 17.10.2018]

³³⁸ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 50

³³⁹ Hildegard Ameln-Haffke, „Ästhetische Erfahrung“, in: *Lexikon Inklusion*, Göttingen 2017, hier S. 19

³⁴⁰ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 52

³⁴¹ Ebd. S. 49

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd. S. 53f.

³⁴⁴ Ebd. S. 49

ist. Ästhetische Wahrnehmung ist auf das gleichzeitige, augenblickliche, sich im Hier und Jetzt ergebende *Zusammenspiel* gerichtet, das „nur in der Gleichzeitigkeit und oft nur in der Augenblicklichkeit der betreffenden Momente gegeben“ ist.³⁴⁵ Ästhetische Erfahrung nimmt in ihrem *Verweilen* in der Gegenwart des Objekts Rücksicht auf die „phänomenale Individualität“, indem sie nämlich etwas „in der Fülle seiner Erscheinung gegenwärtig sein“ lässt, „um des in ihm Wahrnehmbaren willen.“³⁴⁶ Dabei weist Seel zufolge alles nur irgendwie sinnlich Gegenwärtige die Fähigkeit bzw. Möglichkeit ästhetischer Erfahrung auf. „Ästhetische Erfahrung ist ein Spiel, das wir spielen und das mit uns gespielt wird“³⁴⁷, und ob wir uns bewusst dafür entscheiden, den Himmel nicht danach zu beurteilen, ob es heute noch regnen wird, sondern unsere Aufmerksamkeit auf das Erscheinen des Himmels richten, ob wir „einen Menschen [nicht] anschauen, um zu sehen, wie er heute drauf ist, [sondern] in der Betrachtung seines Aussehens verweilen“ oder von einem ästhetischen Moment „gefesselt“, „erschüttert“ oder „mitgenommen“ werden, ästhetische Wahrnehmung ist stets „ein Gebanntsein durch und eine Konzentration auf das Erscheinende“³⁴⁸, das durch ein Moment der Bedeutsamkeit charakterisiert ist. Ästhetische Wahrnehmung ist auf „Prozesse des Erscheinens“ aus. „Sie will etwas in diesem Licht, in dieser Bewegung, in diesem Erklingen, in dieser Härte und Kälte, in dieser Witterung und diesem Geschmack aufnehmen. Das ist ihr Begehren [...]“³⁴⁹ Und gerade in diesem Begehren findet das phänomenologische Projekt sein vorbildliches Gegenüber.

³⁴⁵ Ebd. S. 54f.

³⁴⁶ Ebd. S. 56

³⁴⁷ Ebd. S. 65

³⁴⁸ Ebd. S. 63ff.

³⁴⁹ Ebd. S. 65

5.2 Die Hand des Künstlers als Veräußerung der Welt

Das Feld der malerischen Bedeutungen ist seit dem Auftreten des ersten Menschen auf der Welt offen.³⁵⁰

Unser primärer Zugang zur Kunst ist die Wahrnehmung. Man kann sich ein Kunstwerk zwar vorstellen, doch begegnen wir der Kunst mittels unserer Wahrnehmung, d. h. über einen leiblich-praktischen Vollzug. Unser Körper tritt dabei mit den Dingen durch den Blick in Verbindung und ist *unter* ihnen. „Bei jedem Lidschlag senkt und hebt sich ein Vorhang, und ich denke keinen Augenblick daran, dieses Verschwinden den Dingen selbst zuzuschreiben.“³⁵¹ Der Blick und die Augen sind dabei die Bedingung der Möglichkeit des Zugangs zur Welt, denn „die monokularen Bilder *existieren* nicht in demselben Sinne, wie das mit beiden Augen wahrgenommene Ding *existiert*. Jene monokularen Bilder sind Phantome, das Ding dagegen ist das Reale.“³⁵² Laut Merleau-Ponty lässt uns die Wahrnehmung am „Wunder einer Totalität teilnehmen, die mehr ist als das, was man zuvor für ihre Bedingungen und ihre Bestandteile hielt“³⁵³, denn durch meinen Blick und meine Augen, welche in der Wahrnehmung „wie von selbst“ funktionieren, gelange ich zum „wahren Ding.“³⁵⁴ Die reflexive Erfahrung der Ding-Welt durch den Körper bzw. den Blick impliziert ein tiefes *Sich-Öffnen*, wobei diese *Offenheit* zur Welt die Wahrnehmung als *In-der-Welt* und *Zur-Welt-Sein* fasst. Ohne die Zustimmung des Leibes kann ich nicht wahrnehmen, dennoch verschwindet der Leib „im Augenblick des Wahrnehmens [...], und die Wahrnehmung erfaßt ihn niemals dann, wenn er wahrnimmt“³⁵⁵. Der Körper ist folglich die Bedingung der Möglichkeit der Wahrnehmung und gleichsam ein *Sich-Entziehendes* im Augenblick der Wahrnehmung. „Er, [der Körper], ist es, der das Gemurmel der Erscheinungen aufkommen, es dann wieder verstummen läßt und mich in die Fülle der Welt wirft.“³⁵⁶ Zwischen den Dingen und dem Körper besteht dabei eine verborgene Kraft, welche sich durch den „fragilen Akt des Blickes stets rekonstruiert.“³⁵⁷

Der subjektive Körper unterstreicht dabei „dieses erstaunliche Ineinandergreifen von Sehen und Bewegung, an das man nicht oft genug denkt, [und welches es] verbietet [...], das Sehen als Denkooperation aufzufassen, die vor dem Geist ein Bild oder eine Darstellung der Welt aufbauen würde, einer Welt der Immanenz und der Ideen. Durch seinen Körper, der selbst sichtbar ist, in das Sichtbare eingetaucht, eignet sich das Sichtbare das, was es sieht nicht an: Er nähert sich ihm lediglich durch den Blick, er öffnet sich auf

³⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, „Das indirekte Sprechen“, in: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003, hier S. 155

³⁵¹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 22

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd. S. 23

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd. S. 24

³⁵⁶ Ebd. S. 23

³⁵⁷ Wipperfürth, *Der ästhetische Restwert*, S. 54

die Welt hin. Und auf der anderen Seite ist diese Welt, von der er ein Teil ist, nicht an sich oder Materie.³⁵⁸ Meine Bewegung des Körpers ist dabei die „natürliche Folge und das Heranreifen eines Sehen“³⁵⁹. Das Ineinandergreifen der Sinne ist etwas, das, so auch Martin Seel zufolge, „auf latente oder offene Weise in aller Wahrnehmung maßgeblich ist. [...] [Die Sinne] sind aufeinander abgestimmte Kräfte der räumlichen und zeitlichen Orientierung des Leibes, ohne deren Kooperation er – angefangen beim Gleichgewicht – keine Stabilität gewinnen könnte.“³⁶⁰

Das Befindlichsein im Sichtbaren verweist auf ein *Mit-Sein*, d. h. auf ein unter den Dingen Sein. „Dieses Vorausgehen dessen, was ist, vor dem, was man sieht und sehen läßt, dessen, was man sieht und sehen läßt, vor dem, was ist - eben das ist Sehen.“³⁶¹ In der „augenblicklichen Kristallisation [...] der Sichtbarkeit“, oder vielmehr in dem *Zwischen*, „würde man auf das Gewebe stoßen, das sie unterfüttert, sie trägt, sie nährt und das selbst nicht Ding ist, sondern Möglichkeit, Latenz und *Fleisch* der Dinge.“³⁶² Dabei scheint das Sein in ebendieser kristallinen Augenblicklichkeit zu liegen. Der Blick hüllt die sichtbaren Dinge ein, „tastet sie ab und vermählt sich mit ihnen“³⁶³. Was bestehen bleibt, ist die Allgegenwärtigkeit einer gewissen Distanz, einer Differenz und Abweichung von innen und außen, welche sein *eingeborenes Geheimnis* bildet.³⁶⁴ Die Sichtbarkeit ist demzufolge kein „absolut hartes und unteilbares Stück Sein“³⁶⁵, sondern eine Qualität, eine Textur, die Oberfläche einer Tiefe. Die Eigenschaften der Gegenstände wie „Qualität, Licht, Farbe, Tiefe“ können wir nur deshalb wahrnehmen, „weil sie in unserem Körper ein Echo hervorrufen, weil er sie empfängt“³⁶⁶. Das „totale Sichtbare“, welches sich „immer hinter, nach oder zwischen seinen Aspekten aufhält“, ist dabei nur „einer Erfahrung zugänglich, die genauso wie diese selbst ganz außer sich ist [...]“³⁶⁷. Diese Erfahrung sieht Merleau-Ponty in der Malerei respektive Kunst verwirklicht.

Genau hier setzt die ästhetische Wahrnehmung als spezifische Form der Wahrnehmung an. Sie schärft unsere Sensibilität, d. h. unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit. Max Imdahl spricht in diesem Zusammenhang von einer „Unvoreingenommenheit“, welche wir uns angesichts eines Kunstwerks aneignen sollen: „Unvoreingenommenheit heißt, daß wir nicht von einem schon etablierten, vorgefaßten Kunstbegriff ausgehen, sondern offen und zugleich nachdenklich auf das, was wir noch nicht gesehen und so noch nicht gewußt haben, hinsehen.“³⁶⁸ Imdahls Konzept der „Unvoreingenommenheit“ erinnert dabei stark an das phänomenologische Projekt der Reduktion und plädiert gewissermaßen dafür, die Kunst sagen zu lassen, was

³⁵⁸ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 279

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 59

³⁶¹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 314

³⁶² Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 175

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Vgl. ebd. S. 179 (Fußnote)

³⁶⁵ Ebd. S. 175

³⁶⁶ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 281

³⁶⁷ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 180

³⁶⁸ Max Imdahl, *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Band I*. Frankfurt am Main 1996, S. 328

sie in ihrer Verschwiegenheit *besagen will*.³⁶⁹ Um der Kunst die Möglichkeit zu geben, sich selbst zum Ausdruck zu bringen, ist es unabdingbar, ihr unvoreingenommen zu begegnen. Erst dann kann sie Neues schaffen und die Wahrnehmung selbst verändern.

Gemäß Merleau-Ponty ist es die „Ausdruckshandlung des Leibes“, welche sich „anfangen von der geringsten Wahrnehmung [...] zur Malerei und zur Kunst hin erweitert.“³⁷⁰ Der sehende und wahrnehmende Körper, die leibliche Wahrnehmung, gehört beim Betrachten von Kunstwerken zur unhintergehbaren Erfahrung. Dabei impliziert die Kunst der Wahrnehmung bzw. die Wahrnehmung der Kunst, eine sensiblere Erfassung der Wirklichkeit als jene alltägliche Wahrnehmung. Der Körper ist dabei das Fundament aller Reflexion; der Pinsel des Malers ist kein Instrument, sondern die spezifische Art und Weise, wie der Maler sieht.³⁷¹

³⁶⁹ Vgl. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 61

³⁷⁰ Merleau-Ponty, „Das indirekte Sprechen“, S. 155

³⁷¹ Vgl. Wipperfürth, *Der ästhetische Restwert*, S. 83

5.3 Sehendes Sehen

*Wie auf einer Kreuzung ist sein Sehen
die Begegnung aller Aspekte des Seins.³⁷²*

Der Begriff des *sehenden Sehens* geht auf den Kunsthistoriker Max Imdahl zurück, der eine grundlegende Unterscheidung von zwei Arten des Sehens vornimmt: das *sehende Sehen* und das *wiedererkennende Sehen*.³⁷³ Letzteres spiegelt dabei das „zur Gewohnheit gewordene Gegenstandssehen“ wider, das auf einem „schon vorgefasste[n] Konzept“³⁷⁴ des Sehens im Sehenden fußt und sich auf Gegenstände stützt, die uns bereits vertraut sind. Die Gesetze des Sichtbaren entstammen dabei nicht dem Bild selbst, sondern sind bereits gegeben. Das *sehende Sehen* hingegen bezieht sich auf ein natürliches Sehen, das sich bei der Bildbetrachtung nicht auf vorgefertigte Konzepte stützt, sondern gleichsam durch ein gegenstandsloses Sehen das sich zeigende Sichtbar-werden des Gegenstands offenbart. Das *sehende Sehen* steht für einen Rückzug aus einem „erlernten, zum pragmatischen Gebrauch konventionalisierten Sehens“³⁷⁵ hin zu einem ursprünglich natürlichen Sehen, das sich, ähnlich der phänomenologischen Reduktion, jeglicher Vorurteile und vorgefertigten Konzepte entledigt. Das *sehende Sehen* entspringt demnach gewissermaßen einem *unschuldigen* Auge. Diese „Unschuld des Auges“³⁷⁶, von der John Ruskin erstmals in seiner Abhandlung *The Elements of Drawing* spricht, ist der Anspruch auf eine „Entbegrifflichung des Sehens“³⁷⁷, d. h. der Anspruch, unser Auge von seinen begrifflichen Vororientierungen zu befreien und ein „sinnliches, visuelles Erfahrungspotenzial“ zu erwecken, das sich der „Determination des Begrifflich-Gegenständlichen“ entzieht.³⁷⁸ Das sehende Sehen wird als ein Sehen verstanden, welches keinen Zweck außerhalb sich selbst hat, als „ein von allem Vorwissen oder von allen Gewissheiten aus nichtoptischen Erfahrungen weithin gereinigter Erkenntnisakt“³⁷⁹, der wirkliche Erfahrungen und Erfahrungen von Wirklichkeit ermöglicht.³⁸⁰ Im sehenden Sehen wird nicht das rationale Bewusstsein des Betrachters angesprochen, sondern vielmehr das Auge als Organ, wodurch das Sehen nicht mehr ein an den Gegenstand und seinen Begriff gebundenes Sehen ist. Und so findet im *unschuldigen Auge* eine aufmerksame Bewusstseinsverschiebung auf den *Akt* der Wahrnehmung selbst statt, wodurch sich ein Bruch mit gängigen Sehgewohnheiten vollziehen kann.

³⁷² Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 314

³⁷³ Vgl. Max Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften Band III*, Frankfurt am Main 1996, S. 304

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Ebd. S. 24

³⁷⁶ Ruskin, *The Elements of Drawing*, S. 27

³⁷⁷ Max Imdahl, *Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1988, S. 26

³⁷⁸ Vgl. Ebd.

³⁷⁹ Max Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen.“, in: *Reflexion Theorie Methode*, hier S. 313

³⁸⁰ Vgl. Angeli Jahnsen-Vukicevic, „Moderne Kunst und Gegenwart“, in: Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, hier S. 10

Am Anfang der ästhetischen Erfahrung, und möge es sich um eine noch so fremde, „optisch autonome, immanent geregelte Bildkonstruktion“³⁸¹ handeln, steht stets das wiedererkennende Sehen. Intuitiv sucht der Betrachter beim Betrachten eines Werkes zuallererst nach vorgefassten Konzepten der Bild- oder Wirklichkeitskonstruktion. Erst allmählich muss er gegebenenfalls erkennen, dass beispielsweise ein abstraktes Werk keine vorgefassten Konzepte des Sehens preisgibt. In diesem Sinne stellt vor allem das Spätwerk Rothkos eine dem sehenden Sehen verpflichtete Kunstform dar. Diese spezifische Form der Wahrnehmung steht dabei für eine „Sichtweise, die sich von der Praxis, das betrachtete Objekt Begriffen unterzuordnen, grundlegend distanziert“³⁸². Auch Merleau-Ponty spricht von einer Verdoppelung des Sehens: „Auf der einen Seite gibt es das Sehen, über das ich nachdenke [...]; auf der anderen Seite gibt es das Sehen, [...] von dem man nur eine Vorstellung haben kann, indem man es ausführt.“³⁸³ Letzteres wird als *inkorporiertes* Sehen verstanden, als ein Denken, „das in seinen Körper eingezwängt ist“ und auf das „Sehen *in actu*“ verweist.³⁸⁴ Es handelt sich um ein Denken, welches sich gewissermaßen *am* bzw. *im* Sehen „entzündet“ und kein begriffliches Denken sein kann.

Die kunstwissenschaftliche Methode des *sehenden Sehens*, die eine Analyse von Kunstwerken mit dem primären Fokus auf visuelle Gegebenheiten vorsieht, findet ihr Äquivalent in der Phänomenologie Merleau-Pontys. Das *sehende Sehen* steht dabei in direktem Zusammenhang mit der phänomenologischen Reduktion, welche, wie bereits dargelegt, ein Anhalten des Blickes zugunsten eines Erwachens mit sich bringt, welches in direkter Folge, uns die Welt so sehen lässt, als hätten wir noch sie nie gesehen. Dies ist die *Unschuld des Auges*, welche den Zugang „zum phänomenalen Feld der lebendigen Erfahrung [ermöglicht], [...] um die Wahrnehmung selbst ins Licht zu setzen und ihre eigene List zu durchkreuzen, durch die sie sich selbst als solche und als Faktum vergessen zu machen sucht zugunsten der Gegenstände, die sie uns begegnen lässt.“³⁸⁵ Die Wahrnehmung tritt im Prozess der Wahrnehmung in der Regel in den Hintergrund, um die Objekte der Wahrnehmung in ihrem Licht erscheinen zu lassen. Auch bei Merleau-Ponty findet sich ein Verweis auf die *Dialektik* der Wahrnehmung, in der sich die Wahrnehmung vor sich selbst verbirgt: „Nichts ist schwerer zu wissen, als was wir eigentlich sehen.“³⁸⁶ Die phänomenologische Wahrnehmung hingegen – und mit ihr auch die Malerei – bietet die Möglichkeit, das Sehen selbst in das Zentrum zu rücken und so die Erfahrung der Wahrnehmung sichtbar zu machen: das Sehen zu sehen. Dadurch werden faktische Seherfahrungen und „Erfahrungen von Wirklichkeit“³⁸⁷ eröffnet. Nach John Ruskin müssen sowohl Künstler als auch Betrachter lernen, mit einem unschuldigen Blick wahrzunehmen und zu vergessen, wie etwas aussehen soll: „The whole technical power of paintings depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of color, merely as such,

³⁸¹ Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode*, S. 304

³⁸² Nicolas Constantin Romanacci, „Der Begriff ‚Sehendes Sehen‘ bei Max Imdahl“; Eintrag im Glossar der Bildphilosophie, hier S. 2

³⁸³ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 298

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 80f.

³⁸⁶ Ebd. S. 82

³⁸⁷ Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, S. 10

without consciousness of what they signify, – as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.“³⁸⁸ Hierin wird die Aufgabe der Kunst und die Qualität der Phänomenologie ersichtlich: „die Natur sowohl in ihrer Gegebenheit als auch in der Natürlichkeit eines nichtbegrifflichen, unschuldigen Sehens“³⁸⁹ zu offenbaren, um das Sehen selbst zu sehen und den Dingen den Raum zu gewähren, den sie benötigen, um erscheinen zu können – um ihren Sinn zu offenbaren.

Der Künstler „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“³⁹⁰. Denn „um auch nur einen Baum als Baum erkennen zu lassen, muß, gleichsam wie am ersten Tag der Existenz der Welt der Vegetation, ein momentanes Zusammenspiel des sinnlichen Anblicks neuerlich [...] die individuelle Idee dieses Baumes vorzeichnen. Dem entspränge jenes natürliche Urteil, das noch seine Gründe nicht kennt, da es sie allererst schafft.“³⁹¹ Dem entspricht jenes *sehende Sehen*, jene *Unschuld des Auges*, die befähigt, die Welt so zu sehen, wie ein Blinder sie sehen würde, wenn ihm plötzlich das Augenlicht zuteil würde. Dabei gleicht der Maler gewissermaßen einem Blinden, da er intentional auf ein System hin malen muss, „das er nicht kennt und noch nicht kennen kann, von dem also noch unbekannt ist, ob es sich bewährt.“³⁹² Die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts hat „gänzlich neue, mit nichts zu vergleichende Systeme“ entworfen, deren besonderes Risiko darin besteht, „die verschiedenen kleinen Schritte unwiderruflich zu tun nach Maßgabe eines Systemziels, das erst aus sämtlichen kleinen Schritten resultiert, vorher als solches aber nicht gewusst werden kann“³⁹³. Dabei wird auch das sehende Sehen als ein Wahrnehmungsprozess verstanden, der, ähnlich der Philosophie, zu keinem Ende kommt, da er sich stetig erneuert. Denn die Bestimmung sowohl des grandiosen Malers wie auch des Philosophen, besteht darin, „nie [zu] wissen, wohin sie geh[en].“³⁹⁴

³⁸⁸ Ruskin, *The Elements of Drawing*, S. 27

³⁸⁹ Imdahl, *Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, S. 26

³⁹⁰ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 51

³⁹¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 66

³⁹² Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso“, S. 318

³⁹³ Ebd. S. 319

³⁹⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 18

6. Abstrakter Expressionismus / New Yorker Schule

*Kunst ist für uns eine abenteuerliche Reise in eine unbekannte Welt, die nur von denjenigen erforscht werden kann, die bereit sind, die Risiken auf sich zu nehmen.*³⁹⁵

Als Kinder einer verlorenen Generation haben Mark Rothko und mit ihm die Künstler der sogenannten *New York School* nach dem Zweiten Weltkrieg im New York der 1940er und 50er Jahre mit ihren radikalen Ansätzen, der Größe ihrer Leinwände, der Farbdynamik, der Lichtgebung und der Farbfeld-Malerei eine Zäsur in der Entwicklung der modernen Kunst markiert.

Der abstrakte Expressionismus entstand 1943 und entfaltete sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Zu seinen bekanntesten Künstlern zählen Barnett Newman, Willem de Kooning, Helen Frankenthaler, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Sam Francis, Ad Reinhard und Mark Rothko. New York wurde zum Epizentrum dieser Kunst der Nachkriegszeit und zur Heimat der neuen Avantgarden. Paris wurde vom Big Apple, wo die amerikanischen Pioniere der Moderne das Licht der Kunstwelt erblickten und diese maßgeblich beeinflussten, als Kunsthauptstadt abgelöst; die Aufmerksamkeit der Kunstwelt verlagerte sich nach Amerika. Aufgrund dieses topographischen Merkmals werden die Vertreter des Abstrakten Expressionismus auch als *New York School* bezeichnet.³⁹⁶ Diese lose Künstlergruppe zeichnete sich durch große künstlerische und visuelle Unterschiede aus, die „von den sich teils transparent überlagernden Farbschleiern der Bilder von Mark Rothko, die als ‚abstrakt‘, aber nicht unbedingt als ‚expressiv‘ gelten können, über Willem de Koonings offenkundig ‚gegenständliche‘, mit sichtbarem Körpereinsatz ‚expressiv‘ gemalte Serie der *Women* [...], bis hin zu den legendären, gestischen *Drip paintings* von Jackson Pollock, in deren gegossene und getropfte Farbschlieren teils auch figurative Elemente eingebunden sind“³⁹⁷, reichen. Ihre gemeinsame Devise lautete: „Wir sind uns nur darüber einig, dass wir uneins sind.“³⁹⁸

Obwohl es aufgrund der fundamentalen Differenzen weder möglich noch sinnvoll scheint, „den Abstrakten Expressionismus auf ein einziges ästhetisches Programm oder eine stabile Gruppenidentität festzulegen“³⁹⁹, lassen sich dennoch zwei grundlegende Richtungen des Abstrakten Expressionismus ausmachen: Die erste Strömung ist von einer „gestisch-expressiven Handschrift“ und einem „dynamischen Pinselduktus“ gekennzeichnet, welche eine spontane „Entäußerung des Unbewussten“ und dadurch eine deutliche Nähe zu den surrealistischen Automatismen aufweist. Die zweite fundamentale Richtung ist die chromatische Farbfeldmalerei (*Color Field Painting*). Hier entfalten „klar organisierte Farbräume“ eine

³⁹⁵ Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Mark Rothko, zit. nach: Barbara Hess, Uta Grosenik (Hg.), *Abstrakter Expressionismus*, Köln 2005

³⁹⁶ o.V. *Abstrakter Expressionismus*, KettererKunst Lexikon, URL: <http://www.kettererkunst.de/lexikon/abstrakter-expressionismus.php> [Zugriff am 15.10.2018]

³⁹⁷ Hess, Grosenik, *Abstrakter Expressionismus*, S. 7f.

³⁹⁸ Gottlieb, Newman, Rothko, zit. nach: Hess, Grosenik, *Abstrakter Expressionismus*, S. 6

³⁹⁹ Hess, Grosenik, *Abstrakter Expressionismus*, S. 8

kontemplativ anmutende Wirkung. Das Bestreben der Schöpfung einer bildimmanenten (Kunst-) Wirklichkeit ist beiden Richtungen gemein.⁴⁰⁰ Ebenso war die heterogene Gruppe der *Abstrakten Expressionisten*, wie Mark Rothko einmal festhielt, sich in ihrer „beharrlichen Opposition zum Konservatismus und ihrer Fähigkeit, Objekte und Ereignisse so zu sehen, als wäre es das erste Mal, frei von Ablagerungen der Gewohnheit und losgelöst von den Konventionen aus tausend Jahren Malerei“⁴⁰¹, einig. In ihren Bildern könne sich „das Unterbewusstsein ungehemmt ausdrücken. [...] Ihre getropften, gemalten oder monochrom gestrichenen Farbbilder in Übergröße waren ihre zeitgenössische Antwort auf das altakademisch Erhabene.“⁴⁰² Sie zwangen die Kunstwelt mit ihren großen, primär abstrakten Gemälden, den lückenlosen Kompositionen ohne klaren Blickpunkt und weitläufigen Farbstreifen gewissermaßen dazu, die Konventionen der Kunst völlig zu überdenken. Nichts war ihnen mehr zuwider als „dass ihre unterschiedlichen Kunstauffassungen und ästhetischen Produktionen mit einem Stilbegriff oder einer Gruppenbezeichnung stranguliert würden.“⁴⁰³ So blieb die Bezeichnung *Abstrakter Expressionismus* unter den Künstlerinnen und Künstlern stets *The Unwanted Title*⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ o.V. *Abstrakter Expressionismus*, KettererKunst Lexikon, URL: <http://www.kettererkunst.de/lexikon/abstrakter-expressionismus.php> [Zugriff am 15.10.2018]

⁴⁰¹ Mark Rothko, „The Ten: Whitney-Abtrünnige“ (1938), in: Miguel López-Remiro (Hg.), *Mark Rothko. Schriften 1934-1969. Essays, Briefe, Interviews*, Schmieheim 2008, hier S. 36

⁴⁰² Larissa Kikol, „Cowboys mit Pinsel“, in: DIE ZEIT Nr. 49/2017. 30. November 2017, URL: <https://www.zeit.de/2017/49/amerikanischer-expressionismus-politik-sammler> [Zugriff am 04.08.2018]

⁴⁰³ Hess, Grosenik, *Abstrakter Expressionismus*, S. 6

⁴⁰⁴ Ebd. S. 7

7. Mark Rothko – Ein ganzes Leben

Mark Rothko wird am 25. September 1903 als Marcus Rothkowitz im russischen Dwinsk in Litauen geboren. Bereits in jungen Jahren emigriert die Familie nach Portland, Oregon, wo Rothko seine frühe Jugend verbringen wird. In Portland wächst Rothko unter armen Verhältnissen auf und besucht dort die Lincoln Highschool. 1921 erhält er ein Stipendium für Yale. 1923 gibt er das College auf und zieht nach New York, wo die Aktmalerei seinen ersten Schritt in die Welt der Kunst markieren. Das Malen wird von nun an sein Leben bestimmen.

7.1 Künstlerische Entwicklung

Letztlich muss das Werk der Gebieter sein.⁴⁰⁵

Als einer der bedeutendsten amerikanischen Künstler des 20. Jahrhunderts ist Mark Rothko heute vor allem für seine großformatigen Gemälde mit horizontal geschichteten, ineinander verschwimmenden, monochromen Farbflächen bekannt. Bis zur Findung seines klassischen Stils gegen Ende der 1940er Jahre durchläuft Rothko jedoch unterschiedliche künstlerische Stile, welche von den figurativen Anfängen über den Surrealismus bis hin zu seinen reinen Farbkonstellationen führen. Obwohl Rothko sich zeitlebens widersetzte, als Maler abstrakter Bilder vereinnahmt zu werden, gelten seine meditativen Abstraktionen heute als Synonyme für den *Abstrakten Expressionismus*. Er gehört zu den bedeutendsten Repräsentanten der maßgeblich von ihm geprägten sogenannten *Farbfeldmalerei (Color Field Painting)*.

Bereits in der Highschool entwickelt der junge Mark Rothko eine besondere Affinität zu Musik, Literatur und dem Theater, bevor er 1923 nach New York geht und sein Leben von nun an der Kunst widmet. In der *Art Students League* wird Rothko durch die Leidenschaft seines Lehrers Max Weber für die Werke von Paul Cézanne, für den Fauvismus und den Kubismus maßgeblich beeinflusst. Diese Pariser Inspiration bildet die künstlerische Grundlage, auf der Rothko eine neue – spezifisch amerikanische – Form des modernen Ausdrucks (er)findet.

Im Jahr 1929 nimmt Rothko aufgrund seiner prekären finanziellen Situation eine Teilzeitbeschäftigung an der Academy des *Brooklyn Jewish Center* an – eine Position, die er bis 1952 innehaben wird. Durch das Unterrichten von Kindern wird ihm, wie er selbst immer wieder betont, die „kindhafte“ Fähigkeit zuteil, die Wahrnehmung der Realität in Form von einfachen visuellen Bildern zu vermitteln. Diese Gabe wird zu seiner eigenen Grundlage für die Suche nach der Wahrheit. Trotz der finanziellen Schwierigkeiten Rothkos in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren, sind diese Jahre von enormer Bedeutung für seine Kunst, welche zu dieser Zeit eine dramatische Wendung erleben wird. Sein ursprüngliches Hauptaugenmerk auf die Figur

⁴⁰⁵ Mark Rothko, „Leserbrief an Art News Annual, 1957“, in: López-Remiro (Hg.), *Mark Rothko*, S. 153

wird zugunsten einer mythologischen Bildsprache aufgegeben. Im Jahr 1945 findet Rothkos wichtigste Einzelausstellung im *Art of This Century* statt, wo er eine Reihe bedeutsamer Gemälde ausstellt, die, wie die Ausstellungsbroschüre andeutet, den Mittelweg zwischen Abstraktion und Surrealismus anzeigen.⁴⁰⁶

Rothkos wachsendes Interesse an der Leuchtkraft der Bilder veranlasst ihn dazu, sich der Aquarellmalerei zuzuwenden. So schafft er Mitte der 1940er Jahre einige außergewöhnliche Werke in einer Palette von Grau- und Erdtönen. Die überragende Wirkung dieser Formen ist die einer neu gefundenen Meinungsfreiheit, die in krassem Gegensatz zu seinen Werken der späten 1930er und frühen 1940er Jahre steht. Rothkos Werke beginnen sich allmählich frei in dem sie umgebenden Raum zu bewegen. Nach der Übergangsphase der sogenannten *Multiforms* erreicht Rothko im Winter 1949/50 schließlich seinen klassischen Stil, in dem zwei oder drei leuchtende übereinander angeordnete Farbrechtecke in einem strahlenden Farbfeld zu schweben scheinen. Die verbleibenden biomorphen Formen, kursorische automatische Gesten und flackernde Farbstriche sind alles, was von Rothkos mythischem und surrealistischem Vokabular der mittleren bis späten 1940er Jahre übrig geblieben ist. In der Tat könnte *Untitled No. 22* als das Ende und der Beginn einer neuen Ära gesehen werden. Von jetzt an zeichnen sich Rothkos Gemälde durch eine beeindruckende Anordnung leuchtender horizontaler Farbbänder aus, die in einem rechteckigen Feld angeordnet sind.⁴⁰⁷



Mark Rothko. *Untitled No. 22* (1949-1950), Öl auf Leinwand, 297 x 272 cm.

New York, MoMA

⁴⁰⁶ Vgl. *Art of This Century. The Guggenheim Museum and Its Collection*, The Solomon Guggenheim Foundation (Hg.), New York 1993

⁴⁰⁷ Vgl. o.V. *The Mark Rothko Biography*, URL: <http://www.markrothko.org/biography/> [Zugriff am 10.09.2018]

Obwohl bestimmte Markierungen auf der Leinwand an ein Stilmittel surrealistischer Kalligraphie erinnern, sind sie von jeglichen Referenzen des Surrealismus befreit. 1950 wird dieses Format von Farbfeldern in einem größeren Farbfeld zu einem der wichtigsten Merkmale von Rothkos Arbeiten. Um die Wirkung eines aus dem Kern der Bilder ausstrahlenden Lichts zu erzielen, arbeitet Rothko die Pigmente so in seine Leinwand ein, dass er zahlreiche dünne Farbschichten übereinander aufträgt und Teile dieser Schichten durch die darüberliegende Farbschicht durchscheinen lässt. Dadurch gelingt es ihm, das von ihm bewunderte Resonanzlicht Rembrandts zeitgemäß nachzubilden. Den größten Einfluss auf Rothkos Werk übte zu dieser Zeit wohl Henri Matisse aus. Wie Matisse verstärkt auch Rothko die Intensität einer Farbe dadurch, indem er sie neben einer anderen ebenso leuchtenden Farbe platziert.⁴⁰⁸

Die monumentale Größe der Leinwände in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren, stellt ein weiteres Charakteristikum seiner künstlerischen Entwicklung dar. Er zog Großformate „kleinen Leinwänden vor, weil seine Kunst, wie er sagte, ‚innig und menschlich‘ wirken sollte. Bei einem großen Bild falle es dem Maler schwerer, Distanz zu wahren.“⁴⁰⁹ Rothko will, wie viele seiner Zeitgenossen, ein erhabenes Erlebnis schaffen, welches den Prozess des Malens als ein Ereignis, und die Leinwand als eine Reflexion ebendieser Handlung versteht. Rothkos malerischer Ansatz ist jedoch weniger körperlicher Natur, weniger engagiert in der Beziehung zwischen Maler, Akt und Ereignis, als vielmehr kontemplativer Art. In der Tat verbringt er oft stundenlang in stiller Versenkung vor einer leeren Leinwand, bevor er zu malen beginnt.

Rothkos Reise nach Europa im Frühjahr 1959 bewegt ihn tief und hinterlässt sichtbare Spuren in seinen Arbeiten. Als er nach New York zurückkehrt, wird seine Farbpalette zunehmend dunkler. Für die *Seagram Murals* im *Four Season* Restaurant schafft Rothko eine Reihe neuer Formen. Vertikale Konfigurationen werden in einem horizontalen Format platziert und die Farbpalette auf zwei Farben für jedes Panel beschränkt. Diese Wandgemälde zeugen von einem majestätisch-geheimnisvollen Gefühl, welches zweifellos seinen Erfahrungen in den antiken Stätten Italiens geschuldet ist. Zum ersten Mal wirken seine Arbeiten gedankenversunken, düster und tragisch; als Rothko die Serie fertig gestellt hat, wird ihm klar, dass seine intensiv meditativen Wandbilder keinen Platz im kommerziellen und dekorativen Rahmen des *Four Season* finden können. Rothko zieht den Auftrag schließlich zurück, um seine Kunst vor einem Missbrauch dekorativer Zwecke zu schützen.⁴¹⁰

Im Jahr 1961 findet im *Museum of Modern Art* Rothkos erste wichtige Einzelausstellung statt. Die Installation legt gewissermaßen den Grundstein für jene neue Richtung, welche seine Arbeit bereits zur Zeit der *Seagram Murals* eingeschlagen hatte. 1964 erhält Rothko von Dominique und John de Menil seinen wohl wichtigsten Auftrag für die Gestaltung einer interkonfessionellen Kapelle in Houston. Rothko entwirft hierfür 14 Wandgemälde und verwendet lediglich zwei Farben: rot und schwarz. Für die Kapelle schafft Rothko seine reduktivsten Gemälde in einer einheitlichen Atmosphäre allumfassender Poesie.⁴¹¹

⁴⁰⁸ Vgl. ebd.

⁴⁰⁹ Leo Bersani, Ulysse Dutoit, „Mark Rothko: Verstellter Blick“, in: Roger M. Buergel, Stefanie-Vera Kockot (Hg.), *Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung*, Dresden 2000, hier S. 157

⁴¹⁰ Vgl. o.V. *The Mark Rothko Biography*

⁴¹¹ Vgl. ebd.

Aufgrund seines schlechten gesundheitlichen Zustandes wendet sich Rothko vermehrt dem Arbeiten auf Papier zu. In diesen späten Kreationen vermittelt Rothko seine ganze Bedeutung durch reduktive Formen, minimale Farben, malerische Gesten und die Art und Weise, wie dunklere, schwerere Masse von Braun oder Schwarz auf hellere, normalerweise kleinere graue Flächen trifft. Im Gegensatz zu den früheren Rechtecken, die oft auf oder nahe der Oberfläche des Trägers zu schweben scheinen, sind diese Ebenen unversöhnlich flach und ihre undurchsichtigen Oberflächen werden nur gelegentlich mit Pinselstrichen belebt.⁴¹² Zwar bevorzugte Rothko „in unterschiedlichen Schaffensperioden jeweils bestimmte Farbkombinationen, doch er wusste mit kräftigen Farben [...] ebenso virtuos umzugehen wie mit kaum differenzierten Abmischungen von Schwarz und Dunkelbraun [...]“⁴¹³. Seine frühen Arbeiten sind figurativ und formal weit von den abstrakten Arbeiten entfernt, für die er schließlich bekannt wurde. Das zentrale Bindeglied zwischen den früheren und späteren Arbeiten ist jedoch eine sichtbare Tendenz zu aufrecht-senkrechten Linien und allgegenwärtigen Säulen, welche Rothkos spätere Werke vorwegnehmen. Rothko bemühte sich darum, die Malerei aus ihrer sogenannten quälenden Fiktion der schalen Repräsentation zu befreien und Emotionen in den Vordergrund zu rücken: Er benutzte Farben, Schattierungen und Gesten als bewegende Evokationen der Mythologie. Rothkos späteren Arbeiten der 1960er Jahre zeichnen sich durch eine starke Abkehr von seinem früheren Fokus auf lebhaftes Leinwände aus, in denen die Farbe im Mittelpunkt zu stehen scheint, und dringen in immer dunklere Sphären vor. Dunkle Grau- und Schwarztöne dominieren seine Farbpalette. Sein letztes Werk hingegen wird eine Komposition aus blutroten Tönen sein.⁴¹⁴

⁴¹² Vgl. ebd.

⁴¹³ Bersani, Dutoit, „Mark Rothko: Verstellter Blick“, S. 157

⁴¹⁴ Vgl. Andrew Stewart MacKay, „Ten Things You Might Not Know About Mark Rothko“, in: *Another Magazine*, 5. September 2017, URL: <http://www.anothermag.com/art-photography/10126/ten-things-you-might-not-know-about-mark-rothko> [Zugriff am 14.09.2018]

8. Farbfeldmalerei

*There is no such thing as a good painting about nothing.*⁴¹⁵

Nebelhafte Rechtecke schweben auf monochromen Farbflächen und unregelmäßige Formen ergießen sich in unterschiedlichen Farben über die Leinwände, während geordnete Formen und Farben in strenge Raster gezwängt werden. Farben werden geleert, geschüttet, gesprüht, getupft oder mit den Fingern verrieben. „Gelb und Pink streiten [...] um die visuelle Vorherrschaft, Braun bringt Orange zum Vibrieren, während die schwarze Masse [...] alles Rot und Grün zu schlucken droht, das sich vom Rand der Leinwand in die Fläche schiebt.“⁴¹⁶ Auf großen Bildformaten lässt sich das gesamte Spektrum seelischer Empfindungen nieder. „Solche Szenen bilden den Kanon einer Malerei, die bis in die Gegenwart auf jede figürliche Darstellung verzichtet und sich allein auf die Wirkmacht von Farbe verlässt.“⁴¹⁷

Die Farbfeldmalerei steht für ein „grundlegendes und zugleich radikales Hinterfragen der traditionellen Bildauffassungen der Malerei“⁴¹⁸. Jede herkömmliche Abbildfunktion der Malerei wird abgelehnt, die Leinwand wird zum durchscheinend präsenten Farbträger. Durch ihre radikal optisch orientierte Ausdrucksweise distanzierte sich die Farbfeldmalerei bewusst von gesellschaftlichen Bezügen, um sich ganz auf die emotionale Qualität der Farbe einzulassen. „Erstmals soll die Leinwand ausdrücklich nicht *mehr* als ein Farbträger sein.“⁴¹⁹ Im Bildraum liegende monochrome Farbflächen, der *all-over*-Auftrag der Farbe, d. h. eine ohne Hauptmotiv ausgeführte flächendeckende Malerei ohne kompositorisches Zentrum, die Reduktion der Bildinhalte auf das Malerische und der Verzicht gestischer Pinselstriche, führten „erstmalig in der Kunst zur Realisierung einer – seit dem Beginn der Moderne postulierten – Malerei ohne Hilfsformen“⁴²⁰. Die Werke der Farbfeldmalerei erzählen vom Rückzug der Künstler in einen ästhetischen Raum, wo sie die Eigenschaften der Farbe und ihr Verhältnis zum Licht reflektieren konnten.⁴²¹ Dabei wird „die individuelle Handschrift der Künstler, der Pinselduktus und die Faktur [...] bewusst negiert, wodurch die Farbe zugleich Form, Mittel und Inhalt der Malerei wird“⁴²².

In visueller Wahrnehmung wird die Farbe selten als das gesehen, was sie physikalisch tatsächlich ist. „Dadurch wird die Farbe zum relativsten Mittel in der Kunst. Um Farbe mit Erfolg anzuwenden, muss man

⁴¹⁵ Mark Rothko, Adolph Gottlieb, *Manifesto*, New York Times, June 13, 1943

⁴¹⁶ Christiane Meixner, „Wenn Gelb sich streitet, vibriert Braun“, in: ZEIT ONLINE. 27. Oktober 2010, URL: <https://www.zeit.de/kultur/2010-10/guggenheim-color-fields> [Zugriff am 04.06.2018]

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Karola Grässlin (Hg.) *Who's afraid of Red, Yellow and Blue? Positionen der Farbfeldmalerei*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Köln 2007, S. 24f.

⁴¹⁹ Ebd. S. 24

⁴²⁰ Ebd. S. 24f.

⁴²¹ Vgl. Meixner, „Wenn Gelb sich streitet, vibriert Braun“, in: ZEIT ONLINE. 27. Oktober 2010, URL: <https://www.zeit.de/kultur/2010-10/guggenheim-color-fields> [Zugriff am 04.06.2018]

⁴²² Grässlin, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue?*, S. 24f.

erkennen, dass Farbe fortwährend täuscht.“⁴²³ Wissenschaftler gehen davon aus, dass der Mensch ungefähr eine Million unterschiedlicher Farben wahrnehmen kann. Diese Fähigkeit verdanken wir den sogenannten Zapfen, den Rezeptoren des Farbsehens, welche in einem winzigen Fleck auf der Netzhaut gebündelt sind. Das Auge verfügt über drei Zapfenarten mit jeweils unterschiedlicher spektraler Empfindlichkeit. „Die Wahrnehmung von Farben beruht auf der neuronalen Verarbeitung der Signale, die von den verschiedenen Zapfentypen als Antwort auf Licht verschiedener Wellenlängen erzeugt werden.“⁴²⁴ Mit anderen Worten: Die Zapfen wandeln die unterschiedlichen Längen des Lichts in Nervenimpulse um, welche vom Gehirn als Farben interpretiert werden. Unser Gehirn nutzt dabei den visuellen Kontext um die Wahrnehmung der Farbkonstanz, d. h. die wahrgenommene Stabilität einer Objektfarbe unter verschiedenen Beleuchtungsumgebungen, aufrechtzuerhalten.⁴²⁵ „Die Farbwahrnehmung [ist] abhängig von der Farbe der unmittelbaren Umgebung“⁴²⁶. Das Fehlen der notwendigen kontextuellen Hilfsmittel hingegen kann unsere eigene Wahrnehmung verzerren. Hier wird die fundamentale Bedeutung des Kontexts beim Verständnis von Farbe deutlich. „Und so wie jede Farbe durch die Variation von Temperatur und Licht vordrängen und zurückweichen, schwer oder leicht, opak oder transparent, kalt oder warm wirken kann, lässt sich auch das Farblicht so mischen, dass es material wirkt.“⁴²⁷

Rothko spielt in seinen Werken stets mit diesem Wissen um die Farbe; seine minutiösen Angaben zur Höhe der Aufhängung der Bilder, der Raumgröße, der Beleuchtung und der Wandfarbe, erweitern seine Arbeit gewissermaßen auf den Bereich der Proto-Installationskunst aus.⁴²⁸ Um der optischen Anpassung der Augen entgegenzuwirken – sie stellt sich ein, sobald der Wahrnehmungskanal, der eine bestimmte Farbe oder Dimension registriert, ermüdet, und das Auge darauf mit der Produktion der Komplementärfarbe reagiert – ließ Rothko die Wände stets in ein subtiles Umbra oder Rot tauchen. Seine ungerahmten Gemälde treten mit der getönten Wand in Kooperation, indem sich ihre Farbe an der Peripherie des Gemäldes erweitert und mit der Farbe der Wand gewissermaßen interagiert.⁴²⁹ Sind die Wände hingegen zu weiß, kämpfen sie gewissermaßen gegen die Bilder an und wirken aufgrund der Dominanz von Rot auf den Bildern grün. Rothko suchte den Ausdruck jedoch nicht durch Farbe allein, sondern durch die gemalte Qualität der Farbe. Für Rothko bedeutete die Fokussierung auf die Qualität der Farbe eine zunehmende Bewusstwerdung der Dichte, der Opazität, der Viskosität, der Textur und des Reflexionsgrades, welche abhängig sind von der variierenden Substanz der Farbe und der Medien und Extender, die der Farbe beigemischt werden konnten.⁴³⁰ Dabei waren die Bilder stets auf eine geringe Entfernung des Betrachters zum Bild hin

⁴²³ Josef Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1979, S. 15

⁴²⁴ Hartwig Hanser (Hg.) „Farbwahrnehmung“, in: *Lexikon der Neurowissenschaften*, Heidelberg 2000, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/farbwahrnehmung/3895> [Zugriff am 04.09.2018]

⁴²⁵ Vgl. Günter Daniel Rey. *Künstliche neuronale Netze. Einführung*, Chemnitz 2018, URL: https://www.tu-chemnitz.de/phil/imf/psyler/lehre/WS18-19/S_KnN/1%20Einf%C3%BChrung.pdf [Zugriff am 10.08.2018]

⁴²⁶ Hanser, „Farbwahrnehmung“, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/farbwahrnehmung/3895> [Zugriff am 04.09.2018]

⁴²⁷ Michael Schwarz (Hg.), *James Turrell | Slow Dissolve. Immaterielle Bilder im Erfahrungsraum des Betrachters*, Hannover 2002, S. 21

⁴²⁸ Vgl. Glenn Phillips, Thomas Crow (Hg.), *Seeing Rothko*, Los Angeles 2005, S. 8

⁴²⁹ Vgl. John Elderfield, „Transformations“, in: Phillips, Crow (Hg.), *Seeing Rothko*, hier S. 105

⁴³⁰ Vgl. ebd. S. 110

konzipiert, um ein kontemplatives Versenken im Bild zu ermöglichen. „[D]as häufig übergroße, das menschliche Blickfeld überschreitende Bildformat [zwingt] den Betrachter zu einer veränderten Wahrnehmung.“⁴³¹ Durch die geringe Entfernung taucht er gewissermaßen in das Bild ein, wobei die drastische Reduktion der Formen zu einer Verdichtung in der Wahrnehmung führt. Dem Auge offenbart sich dadurch der pulsierende Atem der Farbflächen. Dabei schwingen, vibrieren und verändern sich die Werke je nach Lichtverhältnis und Betrachtungswinkel.

⁴³¹ Grässlin, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue?*, S. 24f.

9. Die stille Sprache reiner Malerei

*Painting, like any other art is a language
by which the artist communicates something about the world.⁴³²*

Mark Rothko gilt mit seinem virtuoson Kolorismus als wichtigster Vertreter der Farbfeldmalerei (*Color Field Painting*). In den 1950er Jahren erforschte Rothko die unterschiedlichen Möglichkeiten, Formen im Raum schweben zu lassen: Wie sie zum Betrachter vordringen oder leise vor ihm zurückweichen konnten. Obwohl über den genauen Malduktus Rothkos wenig bekannt ist, kann man bei genauer Betrachtung seiner Werke erahnen, wie die Formen im Raum freigesetzt werden und die Fähigkeit erlangen, sich mithilfe der Farbe zu bewegen. Dabei gibt es eine Reihe unterschiedlicher Möglichkeiten, diese Effekte zu erzielen. Wichtig hierbei ist Rothkos Umgang mit den Kanten und Ecken der schwebenden, wolkenartigen Formen. Rothko legte unzählige Farbschichten übereinander und breitete oftmals eine Farbschicht über einer anderen aus. Insbesondere an den Kanten lässt sich das summende Gefühl erahnen, welches entsteht, wenn die beiden Farben um die Aufmerksamkeit konkurrieren und gegeneinander schwingen. Um die Formen weiter über der Oberfläche der Leinwand schweben zu lassen, schwächte Rothko die Kanten dieser Formen durch den sogenannten „Terpentinbrand“ ab. Dabei gibt der Künstler etwas Lösungsmittel auf einen Lappen, schrubbt damit erneut die Oberfläche der Leinwand und schwächt dadurch jene harten Kanten ab, welche die Form im Raum visuell lokalisieren würden. Die Farben erfahren so lediglich eine Andeutung an den Rändern der Formen. Durch das dünne Auftragen der Farbe ermöglichte Rothko gewissermaßen eine Durchsicht durch den Schleier der Farbe. Er fügte seiner Farbe so viel Terpentin hinzu, dass er die Leinwand vielmehr färbte oder beizte als wirklich auf ihr zu malen. Da die Verfärbungen so dünn aufgetragen sind, kann man buchstäblich eine Farbe durch eine andere Farbe hindurch lesen. In den dicker aufgetragenen Farbbereichen sieht man die oberste Schicht; in den dünneren Bereichen hingegen sieht man die untere Schicht der sich überlagernden Farben. Rothko hat die Farbe entweder in die Leinwand eingearbeitet oder aus ihr herausgekitzelt, um einen zarten Rand zu kreieren. Dieses schleierartige Feld umschließt den Betrachter, sobald er das Bild aus der Nähe betrachtet. Seine Grenzen sind nur sichtbar, wenn das Bild in einem kurzen Moment der Aufmerksamkeit des Betrachters die prosaische Wirklichkeit seiner Entstehung enthüllt. Wenn die Konturen verschwinden, nehmen die Formen ihre quasi-biologische Beweglichkeit wieder auf.⁴³³ Seine unscharf begrenzten Farbflächen auf monochromen Bildgründen evozieren so eine bildimmanente Bewegung. Er festigte diese etwas ort- und kraftlosen Formen zu größeren Formen, indem er sie tatsächlich hintereinander schob und ihnen dadurch eine Tiefe und Substanz verlieh, die keine einzelne Farbe oder Form allein aufweisen könnte.⁴³⁴ Für Rothko bestand die Arbeit des Malens darin, eine Grundfarbe aufzutragen und überlagerte Farbflächen hinzuzufügen und abzukratzen, bis ein differentielles Feld der

⁴³² Mark Rothko, „Adress to Pratt Institute“, zit. nach: Dore Ashton, „Rothko’s Frame of Mind“, in: Phillips, Crow (Hg.), *Seeing Rothko*, S. 20

⁴³³ Vgl. Thomas Crow, „The Marginal Difference in Rothko’s Abstraction“, in: Phillips, Crow (Hg.), *Seeing Rothko*, S. 33

⁴³⁴ Vgl. ebd. S. 34

gemalten Farbe erreicht wurde. „It was all intuition and inspiration, craftsmanship and accumulated learning.“⁴³⁵ Weil Rothko Farbe über Farbe über Farbe legte, ist jede gegebene Zone unendlich komplex und seine Mixturen führten zu einer Reihe von leuchtenden Farbstrukturen, für die es in der modernen Kunst keine Parallelen gibt. Sie waren, ganz im Sinne von Baudelaires Aufforderung an den modernen Künstler, wahrlich *neu*. „So new that if Rothko had not existed, we would not even know of certain emotional possibilities in modern art.“⁴³⁶

Der „Meister der Farbe“ war jedoch nicht an Farbe interessiert. Vielmehr wurde das Licht für ihn zur transzendenten Qualität.⁴³⁷ Rothko beharrte auf dem Anspruch, dass die Farben und Formen, aus denen sich seine Bilder speisten, von instrumenteller und nicht von intrinsischer Bedeutung waren. „Die Farbe sei lediglich ein Vehikel zum Ausdruck ,der menschlichen Grundempfindungen: Tragödie, Ekstase, Verhängnis“⁴³⁸, ohne eine ästhetische oder dekorative Spur auch nur zu berühren. Rothko: „If you are moved only by their color relationships, [...] then you miss the point.“⁴³⁹ Rothkos größte Errungenschaft lag indes in seiner Fähigkeit aus der Farbe heraus eine Sprache der Gefühle zu schaffen – Farbe war für ihn jene Sprache, in der er seine Vorstellungen der Welt ausdrücken konnte.

⁴³⁵ Elderfield, „Transformations“, S. 110

⁴³⁶ Robert Motherwell, „On Rothko“, in: Stephanie Terenzio (Hg.), *The Collected Writing of Robert Motherwell*, New York 1992, S. 198

⁴³⁷ Vgl. Ashton, „Rothko’s Frame of Mind“, S. 21

⁴³⁸ Bersani, Dutoit, „Mark Rothko: Verstellter Blick“, S. 158

⁴³⁹ Mark Rothko, zit. nach: Phillips, Crow, *Seeing Rothko*, S. 101

10. Bild-Betrachter-Beziehung

*Ein Bild lebt von Gesellschaft, es weitet sich im Auge des empfindsamen Betrachters und erwacht zum Leben.
Auf die gleiche Weise stirbt es. Deshalb ist es ein riskantes und gefühlloses
Unterfangen, es in die Welt hinauszuschicken.⁴⁴⁰*

Rothkos mandatorische Anweisungen, seine hypnotisierenden Werke auf eine bestimmte Weise zu betrachten, verfolgen das Ziel, jede ästhetische Überlegung zugunsten einer unmittelbaren Erfahrung mit dem Bild selbst zu vermeiden. Um der unverzichtbaren Dimension der physischen Präsenz des Betrachters ihren Tribut zu zollen, ließ er seine Bilder immer relativ tief hängen. Die Bilder sollten dabei so nahe wie möglich am Boden hängen, sodass der Betrachter fast *im* Bild steht und in ihm aufgeht, anstatt einen separaten Gegenstand an der Wand zu betrachten. Er taucht gewissermaßen in das Bild ein und wird von seinem Schleier umhüllt. Rothkos „Werke werden zunehmend zu Stätten der Kommunikation mit dem Betrachter“⁴⁴¹. Die Größe des Bildes und die Offenheit des Formats schließen den Betrachter gewissermaßen ein und laden ihn ein, eine in sich geschlossene Welt zu betreten, in der man sich verlieren und dabei sich selbst finden kann. John Elderfield betont, dass Rothkos Bilder in ihrer Verschmelzung von Fülle und Leere zu transformierenden Objekten würden, die den Betrachter zwar umhüllen, ihn letztlich jedoch alleine lassen⁴⁴², denn bei aller Größe sei die Begegnung mit einem Rothko dennoch eine intime Erfahrung.⁴⁴³ Rothko verzichtete zudem stets auf eine Rahmung seiner Werke, um diese nicht als Illusionen einer anderen Szene eines imaginierten Ortes erscheinen zu lassen. Die Grenze eines Rahmens würde, so Rothko, lediglich die Wirklichkeit des Bildes von der Realität des Zuschauers trennen. Rothko suchte vielmehr die gemeinsame Realität von Zuschauer und Malerei. Sein Ziel bestand darin, dass Betrachter und Gemälde sich wahrhaftig in die Augen blickten: Kunst war für Rothko nichts anderes als eine besondere Form der Kommunikation. Der Künstler erzähle mittels seiner Bilder etwas über die Welt.⁴⁴⁴

Rothko wollte das Wesen der ästhetischen Begegnung zwischen dem Betrachter und seiner Kunst in die Gesamtheit des Raumes selbst übersetzen.⁴⁴⁵ Dementsprechend gab er 1954 der Kuratorin Katherine Kuh im Zuge seiner ersten musealen Retrospektive im *Art Institute of Chicago* folgende Anweisungen:

I hang the largest pictures so that they must be first encountered at close quarters, so that the first experience is to be *within* the picture. This may well give the key to the observer of the ideal relationship between himself and the

⁴⁴⁰ Mark Rothko, „Die Ideen der Kunst: Zehn Künstler erklären ihre Einstellung zu ihrer Kunst und Zeitgenossenschaft, 1947“, in: López-Remiro, Miguel (Hg.) *Mark Rothko*, hier S. 82

⁴⁴¹ López-Remiro, *Mark Rothko*, S. 13

⁴⁴² Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 113

⁴⁴³ Vgl. Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside out*, New Haven / London 2015, S. 33

⁴⁴⁴ Mark Rothko (1958), zit. nach: Ashton, „Rothko’s Frame of Mind“, S. 20

⁴⁴⁵ Vgl. Phillips, Crow, *Seeing Rothko*, S. 8

rest of the pictures. I also hang the pictures low rather than high, and particularly in the case of the largest ones, often as close to the floor as is feasible, for that is the way they are painted.⁴⁴⁶

Das Bild lässt den Blick des Betrachters über ein längeres Geschehen, in dessen Verlauf kaum visuelle Vorkommnisse oder Details sichtbar werden, nicht los. Es schiebt sich allmählich immer intensiver in die Wahrnehmung ein, bis seine Oberfläche plötzlich in einem anderen Register zu sehen ist und sich Rothkos geschätzte Intimität in einer Fülle faszinierender Details offenbart.⁴⁴⁷ Rothkos Werk verbindet eine Großzügigkeit ablenkender Details mit einer Sparsamkeit der Offenbarung, die es dem Betrachter erlauben, ein Gleichgewicht zwischen Intimem und Monumentalem in der Wahrnehmung eines einzelnen Gemäldes aufrecht zu erhalten.⁴⁴⁸ Dabei besitzen seine Leinwände die eigentümliche Kraft, die vor ihnen stehenden Menschen zu verändern. „Their skin, eyes, clothes, size, gesture assume a dreamlike clarity and glow. It is as though the painting emptied the space before it, creating a vacuum in which everything three-dimensional takes on an absolute or ideal existence.“⁴⁴⁹ Vor einem Werk des Zeitgenossen Jackson Pollock wandern die Menschen hin und her, vor einem Werk Rothkos hingegen kommt der Wunsch auf, sich angesichts des Bildes individuell zu verorten.⁴⁵⁰ Jeder findet einen seiner Größe entsprechenden Platz und neigt dazu, dort zu bleiben oder zu gehen und erneut zurückzukehren. Das Bild lässt den Betrachter schließlich in einer bestimmten Entfernung⁴⁵¹ den für ihn richtigen Platz finden und lädt zu einem aktiven Austausch ein, bei dem der Blick des Betrachters zu einer Art visuellen Zuhörens wird.⁴⁵² „Mark Rothko glaubte, ein Gemälde könne zu einem Äquivalent eines Individuums werden und eine intime Beziehung zum Betrachter herstellen. Ein Bild benötige, so schreibt Rothko 1947, die Gesellschaft eines sensiblen Betrachters, um sich zu entfalten und zu wachsen.“⁴⁵³ Der Inhalt bzw. die „Wahrheit“ des Werks liegt in der Interaktion zwischen Malerei und Betrachter verborgen. In Rothkos Arbeiten entfacht sich gewissermaßen ein Funke zwischen Künstler und Betrachter – eine ursprüngliche, präverbale Kommunikation, vermittelt durch die Malerei. Die Kommunikation findet dabei in der Begegnung des Bildes mit dem Betrachter statt; die Bedeutung des Werks kommt erst dann zum Vorschein, wenn der Inhalt des Bildes mit dem Inhalt des Betrachters koinzidiert. Auch wenn die Bilder eine universelle, zutiefst menschliche Sprache sprechen, hören wir stets mit anderen Ohren, die unterschiedliche Bedeutungen generieren, welche zum Teil unsere innere Welt widerspiegeln. „Mein“ Rothko wird sich von dem Rothko unterscheiden, den ein anderer kennenlernen wird.⁴⁵⁴ Daher hütete sich Rothko stets davor, seine Werke in welcher Form auch immer zu kommentieren,

⁴⁴⁶ Mark Rothko, *Rothko to Katharine Kuh. 25. September 1955*, zit. nach: Thomas Crow, „The Marginal Difference in Rothko's Abstraction“, in: *Seeing Rothko*, S. 26

⁴⁴⁷ Vgl. Crow, „The Marginal Difference in Rothko's Abstraction“, S. 25f.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd. S. 30

⁴⁴⁹ Elaine De Kooning, „Kline and Rothko: Two Americans in Action“, in: *ARTnews Annual 27* (1958): 176; zit. nach: James E. B. Breslin (Hg.) *Mark Rothko: A Biography*, Chicago 1993, hier S. 388

⁴⁵⁰ Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 102

⁴⁵¹ Vgl. Brian O'Doherty, zit. nach: Elderfield, „Transformations“, S. 102

⁴⁵² Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 102

⁴⁵³ Grässlin, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue?*, S. 25f.

⁴⁵⁴ Vgl. Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 36

da er befürchtete, damit ein „Instrument“ zu schaffen, das der Öffentlichkeit sage, wie die Bilder betrachtet und wonach gesucht werden sollte. Während die Kommentierung der eigenen Werke an der Oberfläche ein hilfreiches Mittel zu sein scheint, „the real result is the paralysis of the mind and the imagination (and for the artist a premature entombment).“⁴⁵⁵ Um jene Lähmung des Geistes und der Imagination zu vermeiden, um jeglichen inhaltlichen Bezug oder jede Beeinflussung zu verhindern, war auch die Wahl der Titel seiner Werke durchaus willkürlich. „Die Erklärung muss sich aus der zwischen Bild und Betrachter vollzogenen Erfahrung ergeben.“⁴⁵⁶ Da Rothko die Partizipation des einzelnen Betrachters so sehr privilegiert, wird der Betrachter selbst zum menschlichen Element des Werkes. „In this interpretation, a Rothko picture is like a book whose lines will be filled, under the artist’s direction, by the obedient individual viewer.“⁴⁵⁷ Das Bild wäre demnach gewissermaßen eine Hülle, leere Seiten eines Buches, dessen Zeilen durch die Begegnung mit dem Betrachter erst geschrieben werden.

Das Paradoxe an Rothkos Arbeit liege darin, so bemerkt sein Sohn Christopher Rothko, dass wir in seiner Arbeit mit jener Kunst konfrontiert sind, die universell sein und auf der grundlegendsten menschlichen Ebene kommunizieren will, die Kommunikation jedoch nur mit dem Individuum sinnvoll erfolgen kann und die abgeleitete Bedeutung nur auf einer persönlichen, individuellen Ebene verstanden werden kann. „But my father’s work thrives – in fact, only succeeds at all – because of the universality of its language.“⁴⁵⁸ Eine neue religiöse Kunst muss das Publikum in seiner kollektiven Manifestation ablehnen, da sie so einzigartige malerische Wirkungen erzielt, die nur individuell erlebt werden können und auf diese Weise Erfahrungen generieren, die so begrenzt und privatisiert sind wie jene, die den Künstler beim Malen motivierten.⁴⁵⁹ Rothko beschrieb dies wie folgt:

„I’m interested only in expressing basic human emotions, tragedy, ecstasy, doom, and so on – and the fact that lots of people break down and cry when confronted with my pictures show that I communicate those basic human emotions ... The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Mark Rothko, zit. nach: Crow, „The Marginal Difference in Rothko’s Abstraction“, S. 25

⁴⁵⁶ Mark Rothko, Adolph Gottlieb, „Entwürfe eines Leserbriefs“ (1943), in: López-Remiro, *Mark Rothko*, S. 58

⁴⁵⁷ Elderfield, „Transformations“, S. 104f.

⁴⁵⁸ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 35

⁴⁵⁹ Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 114

⁴⁶⁰ Mark Rothko, zit. nach: Selden Rodman, *Conversations with Artists*, New York 1957, S. 93f.

11. Bilder müssen geheimnisvoll sein⁴⁶¹

*Often, towards nightfall there's a feeling in the air of mystery, threat, frustration – all of these at once. I would like my paintings to have the quality of such moments.*⁴⁶²

Sobald man sich von einem Rothko-Gemälde abwendet, ist das Bewusstsein der individuellen Partizipation des Betrachters an der visuellen Gestaltung vielleicht am größten. Rothko soll gesagt haben, dass er jene Präsenz des Bildes anstrebte, die den Betrachter, sobald er dem Gemälde den Rücken zukehrt, seine Präsenz noch fühlen lasse – so wie man die Sonne auf seinem Rücken fühlt, wenn man ihr den Rücken zukehrt: „When you turned your back to the painting, you would feel that presence the way you feel the sun on your back.“⁴⁶³ Die Präsenz des Gemäldes bleibt bestehen, auch wenn das Bild selbst aus dem Blickfeld verschwindet.

Rothkos Bilder werden gelegentlich als „Fassaden“ beschrieben. „Manchmal öffne ich eine Tür und ein Fenster, manchmal zwei Türen und zwei Fenster. Ich mache das mit Absicht. Es liegt mehr Kraft darin, wenig zu sagen als darin, alles zu sagen.“⁴⁶⁴ Um die Gedanken und Augen der Betrachter seiner Bilder weder zu beeinflussen noch zu lenken, weigerte sich Rothko stets, Aussagen über seine Bilder zu treffen. Der Betrachter solle allein durch das nahe Distanzverhältnis zum Bild in das Bild eintauchen und es weniger betrachten als vielmehr *erfahren*. Rothko „was willing to let the viewer not see a painting as a whole in order to gain a within-the-picture experience; that is to say, he was willing to surrender the object for the experience“⁴⁶⁵. Indem er den Betrachter so nahe am Bild platzierte, dass dieser zwar das Bild als Ganzes nicht erfahren konnte, aber eine im-Bild-Erfahrung generiert wurde, war Rothko gewissermaßen bereit, das Objekt für die Erfahrung zu opfern.⁴⁶⁶ David Antin bemerkt hierzu: „i felt myself surrounded by something i couldnt see all at once.“⁴⁶⁷ Der Betrachter konnte das Bild zwar nicht in seiner Gesamtheit *sehen*, aber durch ein „Fenster“ in das Bild eintauchen, um es zu *erfahren*. Die Einladung der Bilder zur Intimität gibt zur selben Zeit etwas Distanziertes, Strenges, aber ebenso Verführerisches zurück. Die Gemälde weisen störende Momente auf, wie eine Veränderung des Lichtes oder des Ausdrucks und laden zu langen, ruhigen Momenten ein. „But they reward generously, and it will be the failing of eyesight – not a response to discomfort – that separates you from them.“⁴⁶⁸ Dass es letzten Endes das Versagen der Sehkraft sein wird –

⁴⁶¹ Vgl. Mark Rothko, zit. nach: Clifford Ross (Hg.), *Abstract Expressionism, Creators and Critics*, New York 1990, S. 168.

⁴⁶² Mark Rothko, zit. nach: David Sylvester, „The Ugly Duckling“, in: Auping, Michael (Hg.), *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, New York 1987, hier S. 140.

⁴⁶³ Mark Rothko, zit. nach: Elderfield, „Transformations“, S. 116

⁴⁶⁴ Mark Rothko, „Vortrag beim Pratt Institute, November 1958“, in: López-Remiro, *Mark Rothko*, S. 155

⁴⁶⁵ Zit. nach: Elderfield, „Transformations“, S. 119 (Fußnote 27)

⁴⁶⁶ Vgl. ebd.

⁴⁶⁷ David Antin, „The Existential Allegory of the Rothko Chapel“, in: *Seeing Rothko*, S. 126

⁴⁶⁸ Elderfield, „Transformations“, S. 115

und nicht die Reaktion auf Unbehagen – das den Betrachter sich vom Bild zu trennen veranlasst⁴⁶⁹, lässt sich dadurch erklären, dass der Wahrnehmungskanal, der eine bestimmte Farbe oder Dimension registriert, irgendwann ermüdet.

„what they do is produce a sense of anxiety as you begin to realize that what youre seeing after a long interval of intense looking has modified your ability to see the selective exhaustion of the dark registering nerves of the retina changes what you can see but you dont know how much so youre not sure whether what youre seeing now youre seeing with the same visual capacity that you saw earlier i was beginning to feel the stability of my self slipping as i found myself unable to stabilize my memory“⁴⁷⁰

Was David Antin damit andeutet, ist jene geheimnisvolle Qualität der Bilder Rothkos, welche den Betrachter durch die Größe der Leinwand, das nahe Distanzverhältnis, die Abdunkelung des Ausstellungsraumes, das Verwischen der Farbunterschiede und die nur minimal differenzierten Farbtöne gewissermaßen auf sich selbst zurückwirft. „Zwar ist [die] Differenz [der Farbtöne] sichtbar, sie ist aber so gering, dass wir immer wieder genau hinschauen müssen, um uns ihrer Präsenz zu vergewissern.“⁴⁷¹ So werden wir konstant auf unsere eigene Schwierigkeit, die Differenz auszumachen, zurückgeworfen. „Die chromatischen Intervalle [...] sind derart minimal, dass man sie mehr erahnt als erkennt.“⁴⁷²

Mark Rothko arbeitete darauf hin, seinen Bildern die Qualität jenes Gefühls einzuverleiben, welches dem Einbruch der Dunkelheit ähnelt: ein Gefühl von Geheimnis, Bedrohung und Frustration.⁴⁷³

„Wenn [...] die Welt der klaren und wohlartikulierten Gegenstände sich auflöst, so zeichnet unser seiner Welt beraubtes wahrnehmendes Sein sich eine Räumlichkeit ohne Dinge vor. Nichts anderes geschieht in der Nacht. Sie ist nicht ein Gegenstand mir gegenüber, sie umhüllt mich, sie durchdringt all meine Sinne, sie erstickt meine Erinnerungen, sie löscht beinahe meine persönliche Identität aus. Ich finde mich nicht mehr auf meinen Wahrnehmungsposten zurückgezogen, von dem aus ich auf Abstand die Profile der Gegenstände vorüberziehen sehe. Die Nacht ist ohne Profile, sie selber ist es, die mich anrührt [...]. [...] und sie ist reine Tiefe, ohne Vorder- und Hintergründe, ohne Oberflächen, ohne Abstand von ihr zu mir. Jeder Raum für die Reflexion ist getragen von einem Denken, das seine Teile verknüpft, doch dieses Denken vollzieht sich von nirgendwoher. Dahingegen vereine ich mich dem nächtlichen Raum von seiner eigenen Mitte her. Die Angst der Neupathen in der Nacht rührt daher, dass sie uns unsere Kontingenz spüren lässt, die schwebende und unermüdliche Bewegung, durch die wir uns in den Dingen zu übersteigen und zu verankern suchen, ohne dass wir jemals gewiss wären, sie zu finden.“⁴⁷⁴

⁴⁶⁹ Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 115

⁴⁷⁰ David Antin über seinen Besuch in der Rothko Chapel, Houston. Zit. nach: Antin, „The Existential Allegory of the Rothko Chapel“, S. 129f.

⁴⁷¹ Bersani, Dutoit, „Mark Rothko: Verstellter Blick“, S. 161

⁴⁷² Ebd..

⁴⁷³ Vgl. Rothko, zit. nach: Sylvester, „The Ugly Duckling“, S. 140.

⁴⁷⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 329f.

Wenn Rothko in seinen Bildern eine Analogie zum Einbruch der Dunkelheit herstellt, meint er damit vielleicht jene Qualität der Nacht, von der auch Merleau-Ponty spricht. Die Bilder selbst sollten es sein, die den Betrachter „anrühren“; sie sollten zu jener „reinen Tiefe, ohne Vorder- und Hintergründe, ohne Oberflächen, ohne Abstand“⁴⁷⁵ zwischen Bild zu Betrachter werden. Dabei wird das Bild nicht zu einem gegenüberliegenden Gegenstand, sondern umhüllt den Betrachter vielmehr, durchdringt all seine Sinne, bis sich der Betrachter dem Bild „von seiner eigenen Mitte her“⁴⁷⁶ vereint. Die „Wahrheit“ des Werkes liegt dabei in der Interaktion zwischen Bild und Betrachter und somit im Moment der ästhetischen Erfahrung selbst verborgen. Das Bild dient dabei als vermittelndes Medium zwischen Betrachter und Maler. Durch das Eintauchen in das Bild werden dem Betrachter die Gefühle des Malers zuteil: Die intensive Bild-Betrachter-Beziehung erlaubt somit auch eine tiefe Verbindung zwischen Betrachter und Maler, vermittelt durch das Medium des Bildes und der Farbe. Die Bilder Rothkos sind auf das Zutun des Betrachters angewiesen, um an Inhalt zu gewinnen, so Christopher Rothko: „They yield only what we put in. The paintings only ‚work‘, they will only speak to our inner worlds, when we are open to their invitation or suggestion. Ultimately, to understand a Rothko is to understand what the painting helps us to see in ourselves.“⁴⁷⁷ Rothkos Bilder verweisen dabei auf jenen „Hohlraum“⁴⁷⁸, von dem auch Merleau-Ponty in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* spricht: Die Bilder entfalten ihre Wirkung nur, wenn ihnen ein Spielraum gewährt wird. Die „Lücke“ wird hier niemals gefüllt, „das Unbekannte niemals in Bekanntes verwandelt“, damit sie „ihrer Tiefe und ihrer Distanz, die essentiell zu ihr gehören“⁴⁷⁹ nicht beraubt werden. Dabei liegt es nicht nur in den Händen des Malers, sondern ebenso in den Augen des Betrachters, den Bildern ebendiesen Spielraum zu gewähren, damit sich ihnen im Moment der ästhetischen Erfahrung ihr Sinn darbieten kann.

Rothko dienten seine Bilder als Kommunikationsmittel zwischen Künstler und Betrachter, in welchem sich menschliche Emotionen und religiöse Erfahrungen manifestieren konnten. Seine Bilder sollten einen Zugang zu den verborgenen, aber immanenten Wahrheiten des Universums gewähren und sich so selbst transzendieren. „For Rothko [...] a picture could offer immediate access to the divine.“⁴⁸⁰ Damit das „gefährliche Unterfangen“ der Vermittlung einer emotionalen Welt durch ein visuell-wahrnehmbares Objekt gelingt, braucht es einen „empfindsamen Betrachter“. Oder wie Rothko es ausdrückte: „The painting only lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer.“⁴⁸¹

Zweifellos war die Malpraxis für Rothko mit Widersprüchen in Bezug auf das Thema selbst behaftet. Wie kann man in einem gesellschaftlichen Kontext von Kommunikation und Rezeption einen Bereich des privaten Denkens sichtbar machen, dessen Innerlichkeit die Originalität des Werkes zu bezeugen scheint. Wie kann eine moderne Kunst der Subjektivität, dessen Authentizität gerade in ihrer begrenzten

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 39

⁴⁷⁸ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 137

⁴⁷⁹ Ebd. S. 137

⁴⁸⁰ Elderfield, „Transformations“, S. 101

⁴⁸¹ Rothko, zit. nach: Elderfield, „Transformations“, S. 116

Privatsphäre liegt, für die öffentliche Aufmerksamkeit geformt werden?⁴⁸² Die Kontemplation sowohl des Künstlers als auch des Betrachters ist entscheidend, um den ursprünglichen schöpferischen Impuls zu begreifen. „Rothko's art has to be contemplated in order to be understood, and that this understanding gives rise to a revelation of the divine intention behind humanity and the world.“⁴⁸³ Dabei muss die Kontemplation als aktive Leistung verstanden werden, da eine passive Reaktion des Betrachters jede Einsicht in den schöpferischen Akt und damit in den ursprünglichen spirituellen Impuls unmöglich machen würde und der Betrachter sich selbst und seiner unmittelbaren Erfahrung überlassen bliebe. Mit anderen Worten: Der Betrachter muss sich seinen eigenen Gefühlen von Ungewissheit und Angst stellen, und den Zustand des Seins im Dialog mit den Kunstwerken als einer kontinuierlichen emotionalen Bewegung zwischen Verallgemeinerung und Aufklärung, zwischen Ganzheit und Detail in der Begegnung mit der Malerei akzeptieren. „Rothko's art thus positions the viewer in a constant emotional movement between generalization and clarification, and between entirety and detail in the encounter with the painting.“⁴⁸⁴

Je elementarer und monolithischer Rothkos Vokabular wird, desto komplexer und mysteriöser ist die Wirkung seiner Bilder. Die verblüffende Größe der Bilder lähmt die traditionellen Seh- und Denkgewohnheiten des Betrachters, die mysteriösen, dunklen Formationen der Bilder liegen außerhalb der verständlichen Grenzen des Ästhetischen liegen und bringen den Betrachter durch das betäubende Phänomen von Licht und Leere an die Schwelle der formlosen Unendlichkeiten⁴⁸⁵. Dabei wird der Betrachter selbst zum Mönch am Meer⁴⁸⁶, still und kontemplativ vor den riesigen und lautlosen Bildern stehend, als ob er einen Sonnenuntergang oder eine mondhele Nacht betrachten würde⁴⁸⁷.

⁴⁸² Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 103

⁴⁸³ Christensen, *Mark Rothko: Art as an Experience*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Vgl. Robert Rosenblum, „The Abstract Sublime“, in: *ARTnews* 59, No. 10; Februar 1961

⁴⁸⁶ „Der Mönch am Meer“ ist ein zwischen 1808 und 1810 entstandenes Gemälde von Caspar David Friedrich. Öl auf Leinwand; 110 × 171,5 cm; Alte Nationalgalerie, Berlin.

⁴⁸⁷ Vgl. Rosenblum, „The Abstract Sublime“, in: *ARTnews* 59, No. 10; Februar 1961

12. Kunst als Erfahrung

A real work of art destroys, in the consciousness of the receiver, the separation between himself and the artist.⁴⁸⁸

Mitte des 20. Jahrhunderts, als sich viele Künstler „vom europäischen Tafelbild als einer abgegrenzten, für sich bestehenden Bildwelt ab[wenden]“⁴⁸⁹, wird die *Erfahrung* der Kunst von einer Wende gezeichnet. „[Die Künstler] suchten [das Tafelbild] zu überwinden und Bilder zu schaffen, die ihren Lebenserfahrungen einer modernen und unüberschaubaren Welt entsprachen. [...] Seitdem öffneten immer mehr Künstler in Europa und Amerika die festen Grenzen der gerahmten Bildfläche und ersetzten den fiktiven Bildraum durch den Bezug zum realen Umraum.“⁴⁹⁰ Die Überwindung des klassischen Tafelbildes geht dabei mit einer Überwindung der Geschlossenheit des Werkes einher und schließt bei der *Betrachtung* des Kunstwerks auch den Bereich der *Erfahrung* des Werkes mit ein. So greifen beispielsweise auch Rothkos Werke durch die präzise Konzeption des Ausstellungsraumes in den sie umgebenden Raum ein. Dabei gelingt es Rothko auch ohne die Mittel der plastischen Dreidimensionalität die ausschließliche Einheit der Malerei aufzuheben und seine Farbfelder über ihren eigenen Rahmen hinaus wirken zu lassen. Seine Bilder gehen gewissermaßen vom reinen Betrachten in die *Erfahrung* der Kunst selbst über.

Um die bezeichnende Magie, welche bestimmte Kunstwerke ausstrahlen wahrhaftig zu *erfahren*, ist es zumeist unvermeidlich den Kunstwerken *persönlich* gegenüberzutreten. Dabei ergeben sich ästhetische Erfahrungen nicht nur im rezeptiven, sondern ebenso im produktiven Umgang mit vorhandenen Objekten.⁴⁹¹ Der Begriff der *ästhetischen Erfahrung* beinhaltet daher eine Fülle unterschiedlicher Erfahrungen, welche zwar kaum zu fassen sind, jedoch einige grundlegende Gemeinsamkeiten aufweisen. Primär und zuvorderst ist ästhetische Erfahrung „in der Sinnlichkeit der Wahrnehmung“ verankert. Ein spezifisches Merkmal ästhetischer Wahrnehmung ist dabei ihr „grundsätzlich synästhetischer Charakter“ und ihre spezifische Form der Aufmerksamkeit.⁴⁹² Ästhetische Erfahrung ist in dem Sinne *phänomenologisch*, als dass es sich um eine vom Subjekt der Erfahrung auf besondere Weise gefühlte Erfahrung handelt, und impliziert stets eine bewusste Aufmerksamkeit auf ein *intentionales* Objekt – anstelle einer unbewussten, unachtsamen Registrierung. Ästhetische Erfahrung ist keine blinde Empfindung, sondern eine in hohem Maße bewusste und aufmerksame Form der Wahrnehmung. Diese „ungeteilte“ Aufmerksamkeit der ästhetischen Wahrnehmung ist dabei direkt an die Leiblichkeit gekoppelt: Als fundamentale Bedingung jeder Art von Wahrnehmung wird die Leiblichkeit in der ästhetischen Wahrnehmung selbst thematisiert, indem die

⁴⁸⁸ Leo Tolstoy, „What is Art?“, in: Matthew Lipman (Hg.), *Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis*, Boston 1973, hier S. 38

⁴⁸⁹ Erich Franz, Iris Poßegger (Hg.), *Aufbruch. Malerei und realer Raum*, Heidelberg 2011, S. 7

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Vgl. Ursula Brandstätter, „Ästhetische Erfahrung“, in: *Handbuch Kulturelle Bildung*, München 2012, URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-erfahrung> [Zugriff am 20.08.2018]

⁴⁹² Vgl. ebd.

„Präsenz des Leibes“ eine „zentrale Erfahrungsdimension“ darstellt.⁴⁹³ Die Leiblichkeit der ästhetischen Wahrnehmung weist dabei eine doppelte Relation auf: Einerseits wird der Körper des wahrnehmenden Subjektes angesprochen, andererseits auch die „leibliche Präsenz“⁴⁹⁴ des wahrgenommenen Kunstwerks. Ein wesentlicher Unterschied zwischen ästhetischer Erfahrung und alltäglicher Wahrnehmungserfahrung besteht darin, dass in der ästhetischen Erfahrung die Beziehung zum Objekt keinem handlungsorientierten Zweck unterliegt, sondern die Erfahrung selbst den Sinn begründet. Neben dem Selbstzweck weist die ästhetische Erfahrung auch eine Selbstbezüglichkeit auf. Nicht nur das Wahrgenommene ist Gegenstand ästhetischer Erfahrung, sondern ebenso der Vollzug der Perzeption und der Wahrnehmende selbst. Ästhetische Erfahrung ist daher ein Akt intensiver Selbsterfahrung.

John Dewey bestimmt die Erfahrung in seinem Werk *Art as Experience*⁴⁹⁵ als Ergebnis des Prozesses eines interaktiven Spiels des Menschen bzw. eines „lebendigen Wesens“ und seiner Umwelt. „The roots of every experience are found in the interaction of a live creature with its environment.“⁴⁹⁶ Dabei zeugen Kunstwerke von Formen, welche die alltägliche, gewöhnliche Umwelt nicht besitzt, und bringen so Eigenschaften hervor, die der Erfahrung von Kunst ihren ästhetischen Charakter verleihen. Dewey siedelt die Kunst im Kontinuum menschlicher Erfahrung an und bestimmt sie als besondere Qualität der Lebenserfahrung. „EXPERIENCE occurs continuously, because the interaction of live creature and enviroing conditions is involved in the very process of living.“⁴⁹⁷ Ästhetische Erfahrung unterscheidet sich dabei von der Alltagserfahrung durch eine Steigerung gewöhnlicher Erfahrung:

The work of art [...], unlike the machine, is not the outcome of the imagination, but operates imaginatively rather than in the realm of physical existence. What it does is to concentrate and enlarge an immediate experience. The formed matter of aesthetic experience directly expresses, in other words, the meanings that are imaginatively evoked [...]. And yet the meanings imaginatively summoned, assembled, and integrated are embodied in material existence that here and now interacts with the self. The work of art is thus a challenge to the performance of a life act of evocation and organization, through imagination, on the part of the one who experiences it.⁴⁹⁸

Das Kunstwerk gelingt allerdings nur, wenn der Betrachter mit ihm kooperiert und interagiert, denn „Kunstwerke existieren nur in dynamischen, erlebten Erfahrungen.“⁴⁹⁹ Dabei stellt das Kunstwerk eine Herausforderung an den Wahrnehmenden dar, gewährt jedoch im selben Moment – und vielleicht besteht gerade darin die Herausforderung – *reine* Erfahrung, d. h. Erfahrung, welche von den normativen Kräften der alltäglichen Erfahrung befreit ist. Jede der nicht-sprachlichen Künste besitzt dabei ihre eigene

⁴⁹³ Vgl. ebd.

⁴⁹⁴ Dieter Mersch, „Asthetik und Responsivität“, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen/Basel 2001, hier S. 276

⁴⁹⁵ John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934

⁴⁹⁶ Ebd. S. 218

⁴⁹⁷ Ebd. S. 35

⁴⁹⁸ Ebd. S. 273f.

⁴⁹⁹ Alfonso Scarinzi, *Das Thema als Brücke zum Leser: Themenforschung zwischen klassischer Kognitionswissenschaft und Postkognitivismus*, Berlin 2015, S. 588

kommunikative Begabung, ihre „eigene Sprache“, die nicht auf Sprache reduziert werden kann. Dabei wird das Medium selbst zum Träger dessen, was alle Sinnesorgane anspricht. So erfährt beispielsweise die Farbe in der Malerei eine besondere Intensität und Konzentration, da sie die qualitative Gegenwart des Ganzen trägt.⁵⁰⁰

Merleau-Ponty verortet das Wissen nicht im begrifflich vermittelten Erkennen, sondern charakterisiert es vielmehr als vollzogene Erfahrung, welche als leibliche Partizipation am zu Wissenden verstanden werden kann. Erkenntnisgewinn ist somit an den Vollzug leiblichen Tuns gebunden. Dabei können ästhetische Erfahrungen einen Zugang zu ontologischen Fragen schaffen, welche sich in ihrer Art und Weise des Zugangs wesentlich von der herkömmlichen, wissenschaftlichen, philosophischen Praxis differenzieren. Das „ästhetische“ Wissen bewegt sich dabei im Spannungsfeld zwischen einer „Erkenntnis von Kunst“ (Kunst als Gegenstand der Erkenntnis) und einer „Erkenntnis durch Kunst“ (Kunst als Mittel der Erkenntnis).⁵⁰¹ Der Maler fungiert Merleau-Ponty zufolge als Vorbild für einen neuen Philosophentypus, dessen Erkenntnis an den Vollzug des Erfahrens selbst gebunden ist. Der Maler *denkt* im praktisch-leiblichen Vollzug, er *denkt im Malen*.⁵⁰² „Diese Philosophie, die noch zu schaffen ist, beseelt den Maler [...] in dem Augenblick, in dem sein Sehen zur Geste wird.“⁵⁰³ Die Kunst respektive Malerei steht dabei paradigmatisch für den Bereich einer nicht primär auf begrifflich vermittelte Erkenntnis gerichteten Erfahrung, welche in sich die Möglichkeit birgt, sich von den Grenzen eines instrumental gesteuerten Wissens- und Weltbildes zu lösen und so ein Zurückgehen hinter überkommene Bedeutungen erlaubt.⁵⁰⁴ Susan Sontag macht in ihrem Essay *Against Interpretation* auf die Disparität zwischen Kunst und ihrer begrifflichen Fixierung aufmerksam, indem sie folgendes bemerkt: „The earliest experience of art must have been [...] magical [...]. The earliest theory of art [...] proposed that art was mimesis, imitation of reality.“⁵⁰⁵ Die erste Erfahrung der Kunst hat etwas Magisches an sich; der erste Versuch einer Theorie über die Kunst hingegen, und Sontag verweist hier konkret auf Platon, weist die Kunst in die Schranken einer begrifflichen Definition als „Imitation der Wirklichkeit“. Laut Merleau-Ponty ist die Kunst jedoch selbst Wirklichkeit und stellt, wie bereits ausgeführt, einen fundamentalen Zugang zum Sein dar. Sie ist Wissen als Erfahren im Vollzug und „ein wesentlich kontemplatives Tun“⁵⁰⁶.

Der Begriff der Kontemplation als Bezeichnung für ein konzentriertes Betrachten spielt in Hinblick auf die Erfahrung der Kunst eine zentrale Rolle. Obgleich sich der Begriff im philosophischen Sinn primär auf die geistige Vertiefung in ein *ungegenständliches* Objekt bezieht, rufen Kunstwerke, d. h. gegenständliche Objekte, oftmals kontemplative Erfahrungen hervor. Konkreter bezeichnet die Kontemplation hinsichtlich der Malerei im Allgemeinen die Fähigkeit, im Auge die Farben von ihrer gegenständlichen Bedeutung

⁵⁰⁰ Vgl. Dewey, *Art as Experience*, S. 214f.

⁵⁰¹ Vgl. Ursula Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Wien 2013, S. 11

⁵⁰² Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 301

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ Vgl. Iris Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 322

⁵⁰⁵ Susan Sontag, *Against Interpretation and other Essays*, New York 1966, S. 3

⁵⁰⁶ Vgl. Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 320

teilweise oder vollständig zu abstrahieren, und findet Anklang sowohl in John Ruskins „Unschuld des Auges“ als auch in Max Imdahls „sehendem Sehen“ und Konrad Fiedlers „reinem Sehen“. Die kontemplative Komponente einer ästhetischen Erfahrung gleicht so quasi einer phänomenologischen Reduktion: Sie spiegelt eine Erfahrung frei von Vorurteilen und vorgefertigten Konzepten wider.

Ästhetische Erfahrung wersetzt sich in ihrem unzweifelhaft sinnlichen Bezug grundlegend dem sprachlichen Zugriff und findet ihre Erfüllung demzufolge „niemals in definierenden Begriffen“. Das Einzigartige der ästhetischen, sinnlichen Erfahrung liegt so jenseits jeder begrifflichen Verankerung und entzieht sich einer abschließenden begrifflichen Definition.⁵⁰⁷ Einzig der Begriff des *Erhabenen* kommt dem Versuch einer Annäherung an ebendiesen spezifischen Typus der Erfahrung nahe, kategorisiert jedoch letztendlich lediglich die Sprachlosigkeit angesichts eines Phänomens, dessen Größe, Komplexität oder Intensität das Fassungs- und Verständnisvermögen der menschlichen Wahrnehmung überfordert. Die ästhetische Erfahrung bleibt in einen endlosen Dialog zwischen Anschauung und Begriff eingebunden⁵⁰⁸, der niemals wissen wird, wohin er führt.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Vgl. Brandstätter, „Ästhetische Erfahrung“, URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-erfahrung> [Zugriff am 20.08.2018]

⁵⁰⁸ Vgl. ebd.

⁵⁰⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 18

12.1 Das Erhabene in der Kunst

*Here all its awful sublimities rushed full upon me.*⁵¹⁰

Das *Erhabene* hat in der Kunst gewissermaßen die Dimension des *Schönen* in den Hintergrund gedrängt. Dabei charakterisiert das *Erhabene* Momente des Erlebens, deren Größe, Komplexität oder Intensität das Fassungs- und Verständnisvermögen der menschlichen Wahrnehmung überfordern. Das Erhabene spiegelt sich heute insbesondere in den Bemühungen der modernen Kunst wider, uns eine materielle, substantielle, sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit zurückzugeben, die man *berühren* kann. In einer Welt, die sich primär aus Sprache konstruiert glaubt, ist jene Kunst „erhaben“, die unmittelbar sinnliche Erfahrung ermöglicht und durch die wir uns der sinnlichen Wahrnehmung *bewusst* zuwenden. Erhaben ist alles, was die Wahrnehmung herausfordert und gerade in der Herausforderung die Wahrnehmung als solche *bewusst* erleben lässt. Das Erhabene erleben heißt, sich der verunsicherten Wahrnehmung versichern, einer Welt zuwenden, die immer schon da ist. Das Erhabene erleben heißt Kunst *erfahren*.

Das Erhabene „setzt bei der Wahrnehmungsfähigkeit selbst an und ist in der Lage, diese zu schärfen. [...] Die Kategorien von Raum und Zeit werden überschritten, und neue Möglichkeiten der Weltsicht [...] erprobt.“⁵¹¹ Es ist demnach ein genuin ästhetisches Gefühl, welches oftmals in Zusammenhang mit der begrifflich und sprachlich allzu schwer fassbaren *abstrakten* Kunst gebracht wird. Das Erhabene steht gewissermaßen für eine Sprachlosigkeit angesichts eines sprachlich nicht zu Fassenden. Dabei ist das Verhältnis des Erhabenen zur Wirklichkeit stets ein bereits Gebrochenes und birgt in ebendiesem Bruch ein kritisches Potential.⁵¹² Indem der Betrachter von der Erfahrung mit dem Bild unmittelbar getroffen und überwältigt wird, gewährt ihm das Bild selbst die Möglichkeit, seine eigene Erfahrung und damit sich selbst in neuer bzw. veränderter Weise zu erfahren. Der moderne Künstler greift gewissermaßen „hinter jegliche mitgebrachte oder vorgebrachte, begrifflich, mathematisch, geometrisch oder auch ästhetisch determinierbare Ordnung zurück auf den Fundus der absoluten Emotion als auf ein elementares menschliches Vermögen. Das Bild selbst ist der Anlass [dafür] [...]“.⁵¹³ Die Emotion wird so zum „Erlebnis des Erhabenen, das sich verknüpft mit einer neuen Erfahrung und Erhöhung des eigenen Selbst.“⁵¹⁴ Die Abbildung des Nicht-Darstellbaren und die Manifestation des Immateriellen als zentrale Paradoxa der abstrakten, *ungegenständlichen* Kunst stellen dabei einen entscheidenden Ansatzpunkt für die Erfahrung des Erhabenen dar.

Das Erhabene erweist sich gewissermaßen als flexibles Behältnis für die Erfahrungen von Ehrfurcht, Schrecken, Grenzenlosigkeit und Göttlichkeit, welches die sittsamen Grenzen früherer ästhetischer Systeme

⁵¹⁰ Thomas Moore, Brief an seine Mutter, 24. Juli 1804, zit. nach: Rosenblum, „The Abstract Sublime“, in: *ARTnews* 59, No. 10; Februar 1961

⁵¹¹ Christine Pries, *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 25

⁵¹² Vgl. ebd.

⁵¹³ Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, S. 247f.

⁵¹⁴ Ebd. S. 248

zu durchbrechen vermag.⁵¹⁵ Bereits die Größe der Dimension kann als kraftvolle Ursache des Erhabenen dienen. „The spectator is first awed by the sheer magnitude of the sight before him.“⁵¹⁶ Unter der Bedingung der von Rothko geforderten Nahdistanz zum Bilde, kann der Betrachter das Ganze „niemals simultan, das heißt niemals mit einem Blick erfassen“⁵¹⁷, wodurch der „Eindruck einer unermesslichen Räumlichkeit und der Eingehülltheit des Beschauers in die Erscheinung der Farbe“⁵¹⁸ erzeugt wird. Rothkos „großformatige Farbfeldmalerei zwang den Betrachter in [ihren] Bann und löste in ihm elementare Gefühle aus. Vor dem Bild konnte er erschüttert, andächtig, verängstigt oder hoffnungsvoll gestimmt sein.“⁵¹⁹ Dabei findet sich das Erhabene meist in einem formlosen Objekt wieder, welches eine Konfrontation mit einer gewissen Grenzenlosigkeit hervorruft, die wir als ebenso kraftvolle Totalität erleben.⁵²⁰ „He can only look up with what senses are left him and gasp before something akin to divinity.“⁵²¹ Genau hier knüpft die abstrakte Kunst, und insbesondere die Farbfeldmalerei an das Phänomen des Erhabenen an. „What used to be pantheism has now become a kind of ‚paint-theism‘.“⁵²² Die Farbe und ihre Wirkung bilden jene Qualität des Bildes, welche die Erfahrung des Erhabenen ermöglicht. Der Betrachter erlebt angesichts des Erhabenen die Erfahrung der eigenen Anwesenheit und jene „Seherfahrungen, die wirkliche Erfahrungen und Erfahrungen von Wirklichkeit sind.“⁵²³ Die Nähe des Betrachters zum Bild und die Größe des Bildes selbst wirken so zusammen, dass die „Größe als Großheit“⁵²⁴ erfahren werden kann. Und wenn Barnett Newman mit dem Titel eines seiner Bilder fragt: *Who’s afraid of red, yellow and blue*, meint er damit ebenso wie Rothko „die Wirkkraft der Farben im Sinne einer Überwältigung, meint den kathartischen Schrecken, den jeder spürt, der nur nahe genug an das Bild herantritt“⁵²⁵. Die schwebenden, horizontalen Schichten des verschleierte Lichts eines Rothko scheinen eine totale, entfernte Präsenz zu verbergen, die wir zwar intuitiv, aber niemals gänzlich erfassen können. Diese unendlichen, leuchtenden Leerstellen führen uns jenseits der Vernunft zum Erhabenen; wir können uns ihnen nur in einem Akt des *Glaubens* unterwerfen und uns von ihren strahlenden Tiefen aufsaugen lassen⁵²⁶, oder im Moment des kathartischen Schreckens die Erfahrung des Erhabenen als Erstaunen erregende Macht erleben.

Das Erhabene kennzeichnet demnach jene ästhetische Kategorie, die ein Wahrnehmbares impliziert, das ein Gefühl von Erstaunen, Ehrfurcht, Unermesslichkeit und mitunter auch Schrecken hervorbringt. Friedrich

⁵¹⁵ Vgl. Rosenblum, „The Abstract Sublime“, in: *ARTnews* 59, No. 10; Februar 1961

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, S. 253

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Schwarz, *James Turrell | Slow Dissolve*, S. 22

⁵²⁰ Vgl. Rosenblum, „The Abstract Sublime“, in: *ARTnews* 59, No. 10; Februar 1961

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, S. 10

⁵²⁴ Ebd. S. 246

⁵²⁵ Schwarz, *James Turrell | Slow Dissolve*, S. 22

⁵²⁶ Vgl. Rosenblum, „The Abstract Sublime“, in: *ARTnews* 59, No. 10; Februar 1961

Schiller verweist in Anschluss an Kants *Kritik der Urteilskraft* darauf, dass der erhabene Gegenstand von „doppelter Art“ sei. Wir „erliegen bei dem Versuch, uns ein Bild oder einen Begriff von ihm zu bilden“ und „wir ergötzen uns [...], weil wir denken können, was die Sinne nicht mehr fassen und der Verstand nicht mehr begreift. [...] Bei dem Schönen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns. [...] Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift.“⁵²⁷ „Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (...), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist.“⁵²⁸

Gemäß der von Hans Ulrich Gumbrechts begründeten Präsenz-Ästhetik⁵²⁹ soll sich der Betrachter in Momenten ästhetischer Intensität verlieren. Ein Kunstwerk kann demnach einen vorübergehenden Verlust von sich selbst bedeuten, wobei ein offener und konzentrierter Geisteszustand des Betrachters gefordert ist. Auf diese Weise kann das Kunstwerk die Erfahrung eines Hier und Jetzt hervorrufen, die sowohl intransitiv als auch intensiv ist und keinen besonderen Zweck oder keine bestimmte Bedeutung hat.⁵³⁰ Der Betrachter ist „unmittelbar betroffen und überwältigt von einer alle Orientierungshilfen ausschließenden, aus der Fassung setzenden Erscheinung.“⁵³¹ Der Sehende ist „dem Zu-Sehenden“ unausweichlich ausgeliefert, da das Bild dem Beschauer alles verweigert, „was ihm vertraut ist.“⁵³² Max Imdahl spricht in diesem Zusammenhang von der Erfahrung des Erhabenen als die „Erfahrung von Präsenz im Bewusstsein der eigenen Grenzen angesichts von etwas, das diese Grenzen übersteigt“⁵³³.

⁵²⁷ Friedrich Schiller, „Über das Erhabene“, in: *Sämtliche Werke Band 5*, München 1962, S. 796f.

⁵²⁸ Ebd. S. 798

⁵²⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik: Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004

⁵³⁰ Vgl. Christensen, *Mark Rothko: Art as an Experience*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017

⁵³¹ Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, S. 248

⁵³² Ebd.

⁵³³ Ebd. S. 11

12.2 The Rothko Experience

*He aimed to offer the public not just a painting but also a whole environment, not a simple visit but a true experience, not a fleeting moment but a genuine revelation.*⁵³⁴

Transzendental, tragisch, mysteriös, gewalttätig, ruhig, berauschend, intellektuell, spirituell, erhaben – dies sind nur einige wenige der unzähligen Attribute, die der Kunst Mark Rothkos zugeschrieben werden. Rothkos Werke strahlen bis heute eine faszinierende Rätselhaftigkeit aus, die nicht allein auf seine spärlichen Kommentaren zu seinen Bildern zurückzuführen ist, sondern sich auch in den polarisierenden und spaltenden Reaktionen der Betrachter seiner Gemälde widerspiegelt. Kaum ein Künstler hat mit seinen Arbeiten so sehr verwundert, begeistert, erstaunt und/oder verärgert. Kaum ein Künstler hat so unterschiedliche, intensive und exzessive Reaktionen hervorgerufen. In einem Punkt sind sich Rothkos Kritiker jedoch einig: Seine Werke lösen einen unverwechselbaren körperlichen und wahrnehmungsspezifischen Effekt aus – die sogenannte *Rothko-Experience*.

Leo Tolstoi spricht in seiner Abhandlung *What is Art*⁵³⁵ über die *infektiöse* Qualität der Kunst. Wahre Kunst spiegele sich in der Fähigkeit des Künstlers wider, andere zu „infizieren“. Ein Kunstwerk glücke nur dann, wenn es dem Künstler gelingt, den Betrachter mit denselben Gefühlen zu „infizieren“, welche er selbst empfand, während er das Bild malte. Laut Tolstoi hängt Kunst daher ganz entscheidend von der Fähigkeit des Menschen ab, den Ausdruck eines anderen Menschen zu empfangen und diese Gefühle selbst angesichts des Werks zu erfahren. „Art is [...] a means of union among men, joining them together in the same feelings.“⁵³⁶ Der Kunstbegriff Tolstois reflektiert dabei die psychologischen Funktionen der Kunst, wonach die wesentliche Rolle der Kunst in ihrer Funktion als Träger von Kommunikation und Empathie besteht. Hierin stimmt Tolstoi mit Rothko überein, der jene Fähigkeit des Gemäldes betont, zum Äquivalent des Individuums werden zu können. Worum es Rothko in seinen Arbeiten ging, war die Entfaltung eines Funken zwischen Künstler und Betrachter; um eine präverbale Kommunikation vermittelt durch die Malerei, welche in der Begegnung des Bildes mit dem Betrachter stattfindet.

Die Bilder Rothkos erschließen bislang unbemerkt gebliebene Gegenden und „erwecken im gewöhnlichen Sehen schlummernde Fähigkeiten, das Geheimnis einer Präexistenz“⁵³⁷. Dabei spielt die intensive Beziehung zwischen Bild und Betrachter eine ebenso entscheidende Rolle wie das Format des Bildes. Große monochrome Gemälde, deren Grenzen sich bei der Betrachtung aus naher Distanz verflüchtigen, hüllen den Betrachter in die Erscheinung der Farbe ein.⁵³⁸ „Das komponierte Tafelbild [...] ist ein in sich selbst abgeschlossenes, insgesamt zu überschauendes und insofern notwendig distanzgebietendes System, in welchem verschiedene Richtungswerte, verschiedene Formelemente und verschiedene Farben

⁵³⁴ Annie Cohen-Solal, *Mark Rothko. Toward the Light in the Chapel*, New Haven/ London 2015, S. 193

⁵³⁵ Tolstoy, „What is Art?“, in: Matthew Lipman (Hg.), *Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis*, Boston 1973

⁵³⁶ Ebd. S. 37

⁵³⁷ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 305

⁵³⁸ Vgl. Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, S. 253

gegeneinander ausbalanciert sind zugunsten eines individuellen und unveränderlichen Ganzen.⁵³⁹ Das große, unüberschaubare Bildformat Rothkos hingegen stellt eine „Verneinung des europäischen Tafelbildes und der im Tafelbild verwirklichten Komposition [dar]“⁵⁴⁰. So verweigert es sich gewissermaßen der herkömmlichen Anschauung und lässt die Anknüpfung an Vertrautes vermissen. Dadurch wahrt das Gemälde etwas Erhabenes. „Die Überwältigung durch das Erhabene besteht darin, dass der Sehende dem Zusehenden unausweichlich ausgeliefert ist. Das Bild verweigert dem Beschauer alles, was ihm vertraut ist, ja auch die Kategorien, unter denen Vertrautes erscheinen könnte.“⁵⁴¹ Die Größe des Bildes dient Rothko dabei als vorrangiges Mittel, den Betrachter *in* das Bild zu ziehen. „Since I am involved with the human element, I want to create a state of intimacy—an immediate transaction. Large pictures take you into them. Scale is of tremendous importance to me – human scale.“⁵⁴² Die Erfahrung im Bild, so Rothko, sei das Ergebnis einer Begegnung aus nächster Nähe. Dabei wird durch das nahe Distanzverhältnis nicht nur jede signifikante Erfahrung außerhalb des Bildes ausgeschlossen, sondern auch die Grenzen des Bildes selbst aufgehoben. Man kommt dem Bild so nahe, dass die Grenzen des Bildes im peripheren Sehen auslaufen und das Bewusstsein für das Gemälde als Objekt dem Bewusstsein des Gemäldes als umschließendes Feld weicht.⁵⁴³ Rothkos Werk bestimmt gleichsam den Ort des Betrachters und thematisiert damit die für seine Rezeption entscheidende Distanzfrage.⁵⁴⁴ „Nur aus einer richtigen Distanz zum Bild erfährt der Betrachter [...] die Qualität des immateriellen Farblichts und [...] die Illusionskraft der Farben.“⁵⁴⁵

In diesem Zusammenhang spielt, neben der Distanz, die Gemütslage des Künstlers selbst eine entscheidende Rolle. Rothkos Bilder weisen melancholische Elemente auf, welche letztlich auf die „depressive“ Stimmung des Künstlers selbst zurückzuführen sind. Die Melancholie⁵⁴⁶ spielt dabei in Zusammenhang mit dem Sublimen eine fundamentale Rolle für die Wirkung der Kunstwerke. Während Kunstwerke melancholischen Charakters die Eigentümlichkeit besitzen, den Betrachter in das Bild hineinzuziehen, halten Kunstwerke ohne diese Eigenschaft den Betrachter vielmehr auf Distanz. Die Ready-Mades Marcel Duchamps oder die Popart Andy Warhols halten den Betrachter beispielsweise stets auf Abstand. Die Werke Mark Rothkos oder Caspar David Friedrichs ziehen den Betrachter vielmehr in das Bild hinein und lösen eine völlig andere ästhetische Erfahrung aus als die Werke Erstgenannter. Bei Duchamp stellt die Kunst nicht mehr den Ausdruck und die Vermittlung ästhetischer Erfahrung dar, sondern vielmehr eine psychosoziale Konstruktion, welche lediglich von ihrer institutionellen Identität und ihrem

⁵³⁹ Max Imdahl, „Barnett Newman. Who’s afraid of red, yellow and blue III.“, in: Pries (Hg.), *Das Erhabene*, hier S. 235f.

⁵⁴⁰ Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, S. 267

⁵⁴¹ Imdahl, „Barnett Newman“, S. 235

⁵⁴² Rothko, „Adress to Pratt Institute, November 1958“, S. 128

⁵⁴³ Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 106

⁵⁴⁴ Vgl. Schwarz, *James Turrell | Slow Dissolve*, S. 19

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Die Melancholie, welche nicht nur in unmittelbarem Zusammenhang mit Wahnsinn und Genie steht, ist bekannt dafür, den Künstler in eine tiefe, innere Traurigkeit einzuhüllen und wird bereits von antiken Ärzten auf ein Übermaß an schwarzer Galle im Blut zurückgeführt. So leitet sich der Begriff der Melancholie etymologisch vom griechischen *mélas* (schwarz) und *cholé* (Galle) ab. Bereits Hippokrates hatte angenommen, schwarze Galle sei ein Körpersaft, welche den Menschen zwingt, die Welt durch eine dunkle Brille zu betrachten.

Unterhaltungswert bestimmt ist.⁵⁴⁷ Der künstlerische Ansatz von Marcel Duchamp und jener von Mark Rothko könnten also nicht weiter auseinanderliegen. Während die melancholische Stimmung der Werke Rothkos nicht nur auf eine intensive Bild-Betrachter-Beziehung abzielt, sondern diese auch initiiert, wahrt Duchamp durch sein Werke stets Distanz zum Betrachter. Während es Duchamp darum ging, durch sein Werk einen – wenn auch ironischen – Bezug zur zunehmenden Kommerzialisierung der Kunst herzustellen, war Rothko zeit seines Lebens nichts mehr zuwider, als seine Kunst auch nur in der Nähe eines kommerzialisierten bzw. dekorativen Zwecks zu verorten. Die Gründe für ihr jeweiliges Kunstschaffen spiegeln sich, ebenso wie der differierende Charakter der Künstler selbst, in ihren Werken unmittelbar wider. Während Duchamp dem Betrachter in einer irritierenden Situation ihm bekannte Alltagsgegenstände präsentiert, konfrontiert Mark Rothko den Rezipienten durch seine melancholische Sprache mit tiefgreifenden ästhetischen Erfahrungen. Es sei darauf hingewiesen, dass weder die eine noch die andere Kunstform eine überlegene Berechtigung besitze, sondern die Kontrastierung lediglich dazu dienen soll, auf die Relevanz des künstlerischen Charakters bei der Produktion und Rezeption der Kunstwerke hinzuweisen. Obgleich es unzählige Beispiele von Künstlern gibt, deren Werke keine melancholischen Züge aufweisen, kann man dennoch eine zentrale Verbindung der Melancholie zu den Künsten erkennen: Ein melancholisches Kunstwerk macht uns, so Jean Clair, aufmerksam dafür, „wie viel Unendlichkeit jedem noch so geringen zu seiner Zeit und an einem Ort existierenden Ding innewohnt.“⁵⁴⁸ „[D]er Maler nimmt in dem Bruch oder der alten Mauer oder dem Abendhimmel Aspekte wahr, die Sprache nicht ausdrücken kann: ein Übersteigen der Realität über das herkömmliche Denken hinaus, das in seiner Unmittelbarkeit mehr erschließt als das, was dieses Denken bietet. Im künstlerischen Zeichen offenbart sich das Unaufgelöste der Welt erneut für schöne Momente der Bewegung.“⁵⁴⁹

Ein Rothko-Gemälde mobilisiert nicht nur die unmittelbare Umgebung des Bildes, sondern wirkt sich auch auf seine weitere Umgebung aus. John Elderfield weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die längere Beobachtung eines und insbesondere mehrerer nebeneinander hängender Gemälde Rothkos dazu führt, dass die optische Krümmung des Galeriebodens spürbar werde, dass ergänzende Nachbilder der Werke an den Galeriewänden erschienen und dass durch die Ebbe und Flut der Farben und die Fluktuation der Kanten das Gesichtsfeld gewissermaßen destabilisiert werde.⁵⁵⁰ Dabei erzeugt nicht das Werk allein den Effekt, sondern die Augen des Betrachters leisten einen wesentlichen Beitrag zur Stimulierung. Dadurch nimmt der Betrachter an einem Schöpfungsakt teil, der aus einer anfänglichen Verzauberung hervorgeht und jede Passivität mit Energie auflädt.⁵⁵¹ Ohne Zweifel wird die Reproduktion eines Rothko-Gemäldes der leiblichen, physischen, unmittelbaren Erfahrung des Bildes nicht gerecht: Um in die Vision des Malers einzutauchen und sowohl sein Auge als auch seinen Geist von den gesättigten Farbfeldern verschlingen zu lassen, muss man dem Werk gegenübertreten: Es ist eine körperliche, emotionale und intellektuelle

⁵⁴⁷ Vgl. Donald Kuspit, *The End of Art*, New York 2004, S. 28f.

⁵⁴⁸ Jean Clair (Hg.), *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Berlin 2006, S. 14

⁵⁴⁹ Ebd. S. 16

⁵⁵⁰ Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 106

⁵⁵¹ Vgl. ebd.

Erfahrung, die nur in der physischen Präsenz des Gemäldes zu erfahren ist. „Die Rolle des Erlebenden kommt dem Beschauer in eigener Person zu, und das zu Erschauende ist das unmittelbare, das heisst nicht auf eine Naturerscheinung bezogene Kontinuum. Für diese Thematisierung des Beschauers als des in eigener Person unmittelbar Betroffenen ist die selbst unmittelbare Phänomenalität des Bildes eine *conditio sine qua non*.“⁵⁵²

Das Vorhaben Rothkos bestand darin, Gefühle von Angst und Ehrfurcht in den Betrachtern zu entfachen, die Sinne zu überwältigen und mit ihnen durch das Medium des Bildes auf der Ebene fundamentaler menschlicher Emotionen zu kommunizieren. Die Tatsache, dass viele Menschen zusammenbrechen und in Tränen ausbrechen, wenn sie mit den Bildern Rothkos konfrontiert werden, lässt vermuten, dass es ihm gelungen ist, diese grundlegenden menschlichen Emotionen zu kommunizieren. „The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them.“⁵⁵³ Rothko wollte den Betrachter in eine spirituelle Kontemplation oder Selbsttranszendenz einführen, in eine für jeden Einzelnen einzigartige Erfahrung, bei der die Idee des Künstlers so kommuniziert wird, dass ein tieferes Verständnis dieser Idee gewährleistet wird. Dabei stellen unvereinbare Widersprüche in Rothkos Werk gewissermaßen den Mittelpunkt der sogenannten „Rothko-Eperience“ dar.⁵⁵⁴ Aus nächster Nähe betrachtet, können die Werke Rothkos starke emotionale Reaktionen auslösen: ein erhöhtes Gefühl der Einsamkeit oder Angst; oftmals sind die Betrachter auch zu Tränen gerührt. Dabei wirken die großen, mit Subtilität eingesetzten Farbflächen so, dass der Betrachter das Gefühl hat, mit dem Absoluten in Kontakt zu treten. Von den Visionen der Unendlichkeit geplagt, brechen viele schließlich zusammen und weinen.

Rothko eliminierte in seinen Kompositionen zunehmend alle narrativen Elemente, bis letztendlich nur noch ein weichkantiges, horizontales Rechteck in einem monochromatischen Feld schwebte. Seine künstlerische Vision fasste er in der folgenden Aussage zusammen, die sich wie ein Manifest liest: „Die Entwicklung des Werkes eines Malers, wie sie sich im Laufe der Zeit von einem Punkt zum anderen bewegt, ist eine Entwicklung hin zur Klarheit, hin zur Beseitigung aller Hindernisse zwischen Maler und Idee und zwischen Idee und Betrachter. Als Beispiele für solche Hindernisse nenne ich (unter anderem) Gedächtnis, Geschichte oder Geometrie, die eine Fülle von Verallgemeinerungen darstellen, aus denen man Parodien von Ideen (die wie Geister sind) ziehen kann, niemals aber die Idee selbst. Erreicht man diese Klarheit, heißt das unweigerlich, dass man verstanden wird.“⁵⁵⁵ Auf dieser Ebene der Klarheit angelangt, hörte Rothko gegen Anfang der 1950er Jahre auf, über seine Kunst zu schreiben, um seine Bilder für sich selbst sprechen zu lassen, um der Beseitigung aller Hindernisse zwischen dem Maler und der Idee und zwischen der Idee und dem Betrachter näher zu kommen. Christopher Rothko soll über die Kunst seines Vaters gesagt haben, dass seine Kunstwerke, ähnlich der Musik, das Unaussprechliche auszudrücken versuchen. Er unterstreicht hiermit also erneut die Tatsache, dass sich die Bedeutung eines Gemäldes nicht über eine reine sprachliche Kodifizierung erschließen lässt. Das Verständnis für das Werk entsteht auf einer sehr persönlichen Ebene im Prozess und in der Begegnung mit dem Werk selbst. Weit entfernt vom Reich der Worte, kann das

⁵⁵² Imdahl, „Barnett Newman“, S. 245

⁵⁵³ Mark Rothko, zit. nach: Rodman, *Conversations with Artists*, S. 93f.

⁵⁵⁴ Vgl. Phillips, Crow, *Seeing Rothko*, S. 8

⁵⁵⁵ Mark Rothko, „Stellungnahme, 1949“, in: López-Remiro, *Mark Rothko*, hier S. 91

Geschriebene daher nichts anderes tun, als die Erfahrung der Bilder zu stören – ohne kaum Zugang zu ihrem Universum zu erlangen. Um der Bedeutung des Werkes nahe zu kommen, muss man es *erfahren*. Schreiben und Malen beinhalten völlig verschiedene Arten von Wissen; für Rothko war die Malerei das Mittel, um *seiner* Wahrheit Ausdruck zu verleihen.

12.3 Seagram Murals

*There is no shout here, only a steady tone, one that does not demand to be heard but which ultimately cannot be ignored.*⁵⁵⁶



Mark Rothko. *Red on Maroon Mural, Section 4*, 1959
Öl, Acryl und Tempera auf Leinwand; 239,0 x 266,5 cm
The Tate Modern, London, England



Mark Rothko. *Black on Maroon*, 1958
Öl und Acryl auf Leinwand; 266,7 x 241,3 cm
The Tate Modern, London, England

1958 erhielt Rothko den Auftrag, eine Serie von Wandmalereien für den Speisesaal des exklusiven *Four Seasons* Restaurants im von Mies van der Rohe und Philip Johnson entworfenen *Seagram Building* in New York zu malen. Rothko war dabei insbesondere von der Möglichkeit angetan, eine permanente und immersive Umgebung für seine Bilder zu schaffen – eine dramatische Installation, in der die Gemälde dauerhaft als Serie betrachtet werden konnten. Rothko malte eine Reihe eindrucklicher Arbeiten epischer Dimension und Größe, welche die Aufmerksamkeit des Einzelnen in einem öffentlichen Raum erregen sollten, um ihn schließlich in ein intimes Erlebnis zu hüllen.⁵⁵⁷ „Rothko intended an environment that would envelope the viewer, effectively appropriating the room and dictating its ambience.“⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 141

⁵⁵⁷ Vgl. ebd. S. 135

⁵⁵⁸ Ebd.

Die *Seagram Murals*⁵⁵⁹ markieren gewissermaßen den Beginn einer neuen Schaffensperiode in Rothkos Werk: Die Arbeit seiner letzten Jahre ist von Serien und Aufträgen für den öffentlichen Raum gekennzeichnet; Rothkos kompositorischer Eifer konzentriert sich zunehmend auf die Proportionen und die architektonische Funktion seiner Malerei.⁵⁶⁰ Sein primäres Anliegen besteht darin, einen atmosphärischen Raum zu schaffen, der einen Prozess der Symbiose zwischen Bild und Betrachter favorisiert und im Idealfall „a single chord from many voices“⁵⁶¹, d. h. einen einzigen Akkord aus vielen Stimmen, schafft. Ursprünglich als Serie geplant, gehen die Gemälde der *Seagram Murals* in einem synergistischen Effekt gegenseitiger Unterstützung und Interaktion auf. Jedes einzelne Gemälde kann zwar für sich funktionieren, „but their expressive weight is diminished outside the group“⁵⁶². Maßgeblich von seinen Reisen nach Italien beeinflusst, wollte Rothko etwas schaffen, das die Energie eines Tempels aufweise. Die Größe der Bilder sollte den Betrachter die bedeutenden Errungenschaften der Kultur und zugleich seine eigene Bedeutungslosigkeit in der Welt spüren lassen. „Temples make our spirits soar and reduce us to nothing in the same moment.“⁵⁶³ Hier wird der nachhaltige Eindruck spürbar, den die bedrückende Atmosphäre von Michelangelos *Biblioteca Medicea Laurenziana* bei Rothko hervorgerufen hatte: „He just achieved the kind of feeling I’m after – he makes the viewers feel that they are trapped in a room where all the doors and windows are bricked up, so that all they can do is butt their heads forever against the wall.“⁵⁶⁴ Rothko war fasziniert von der Idee, einen Raum zu gestalten, wo die abstrakte Malerei als eine Art Architektur funktionieren würde.

Ursprünglich für das *Four Season* Restaurant konzipiert, dessen reiches Klientel Rothko zuwider zu sein schien, soll Rothko über die *Seagram Murals* gesagt haben: „I hope to ruin the appetite of every son of a bitch who ever eats in that room“⁵⁶⁵. Seine Bilder sollten vielmehr das Gefühl aufkommen lassen, „that they are trapped in a room where all the doors and windows are bricked up.“⁵⁶⁶ Rothko zog sich schließlich nach Fertigstellung der Serie vom Auftrag zurück, in der Sorge, seine Bilder einem allzu dekorativen Zweck auszuliefern. „He knew only that it was better to find the right home for this new and more profound expression of his artistic and philosophical ideas.“⁵⁶⁷ Obwohl die Serie seit kurz vor Rothkos Freitod im Jahre 1970 im *Tate Modern* in London in einem eigens dafür konzipierten *Rothko Room* ausgestellt ist, wird die Werkgruppe heute noch immer als *Seagram Murals* bezeichnet. Der *Rothko Room* im *Tate Modern* weist dabei das Bestreben auf, das klaustrophobische, desorientierende Gefühl von Michelangelos *Biblioteca* zurückzuerobern: Rothkos Gemälde werden hier zu Übersetzungen der blockierten Fenster Michelangelos.

⁵⁵⁹ Obwohl Rothko den Auftrag nach Fertigstellung der Serie in der Sorge, seine Bilder einem allzu dekorativem Zwecke auszuliefern, zurückzog, und die Werkgruppe seit kurz vor Rothkos Freitod im Jahre 1970 im *Tate Modern* in London ausgestellt ist, wird die Werkgruppe heute noch immer als *Seagram Murals* bezeichnet.

⁵⁶⁰ Vgl. Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 139

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Ebd. S. 138

⁵⁶³ Ebd. S. 137

⁵⁶⁴ Mark Rothko, *Mark Rothko. Writings on Art*, S. 131

⁵⁶⁵ Mark Rothko, zit. nach: Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 133

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 151



Mark Rothko. *Red on Maroon Mural, Section 5*, 1959
Öl, Acryl und Leim auf Leinwand; 182,9 x 457,2 x 4,3 cm
The Tate Modern, London, England.

Die Gemälde im *Rothko Room* verschmelzen gleichsam mit den Wänden und nehmen sich paradoxerweise gerade durch ihre herausragende materielle Präsenz und Größe zurück. „They live in space somewhere between material and immaterial“⁵⁶⁸ und verpflichten den Betrachter ständig auf eine sehr subtile, kaum wahrnehmbare Art und Weise. Am Eingang zum *Rothko Room* heißt es: „Mark Rothko saw these paintings as objects of contemplation, demanding the viewer’s complete absorption.“⁵⁶⁹ Wie vom Künstler beabsichtigt, können die Gemälde hier in reduziertem Licht und einem verdichteten Raum wahrgenommen werden, wodurch die Subtilität der geschichteten Oberflächen langsam hervortreten kann und die Bilder ihren meditativen Charakter offenbaren.⁵⁷⁰

The murals create their own silence, one in which they can speak eloquently, in modulated tones and at their own pace. These large works are anything but bombastic. They do not need to be – the viewer *has* to listen.⁵⁷¹

In den *Seagram Murals* bahnt sich leise Rothkos Sprache an, die sich in der Rothko-Kapelle schließlich fortsetzen wird: eine Sprache, die ganz leise spricht und auf das Zuhören und Antworten des Betrachters angewiesen ist. Eine Sprache, die den Betrachter letztendlich zu einem Dialog mit sich selbst führt. „What Rothko has to say is complex and nuanced, so he knows we probably won’t listen unless we have little choice.“⁵⁷² Die dramatische Installation im *Tate Modern* zeigt eine Reihe von Arbeiten, deren Größe und dumpfe Farbwirkung die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt, um ihn sogleich in eine intime, zutiefst persönliche Erfahrung zu führen. Beim Betreten des Raumes fällt augenblicklich die reduzierte Beleuchtung

⁵⁶⁸ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 138

⁵⁶⁹ Beschreibung des *Rothko Room* im Tate Modern, London

⁵⁷⁰ Vgl. Helen Sainsbury, „Absorb Rothko's paintings, displayed as he intended in a compact room with subtle lighting“, in: Tate Modern Online, URL: www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/in-the-studio/mark-rothko [Zugriff am 01.10.18]

⁵⁷¹ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 136

⁵⁷² Ebd.

auf, die dem Raum eine kontemplative Wirkung verleiht. In der Tat ist der Raum von einer kontemplativen Stille durchzogen, welche annehmen lässt, dass viele der Besucher hier bereits seit längerer Zeit sitzen und gleichsam in die Bilder versunken sind. Fast jeder, der den Raum betritt, verspürt den Drang, sich auf die Bänke in der Mitte des Raumes zu setzen. Das emotionale Gewicht der dunklen Arbeiten ruft anscheinend das Bedürfnis hervor, sich zu setzen. Die psychologische Wirkung der Werke entfaltet sich also, ehe der Betrachter die Möglichkeit wahrnehmen kann, sich rational mit ihnen auseinanderzusetzen. Sobald man die Bilder über einen längeren Zeitraum aus der von Rothko gewünschten Distanz von 1,5 Metern betrachtet und der Geist von seiner Suche nach etwas Vertrautem, nach gegenständlichen Formen ablässt, beginnen sich die schwebenden Formen zu bewegen und scheinen den Betrachter zu umhüllen. Gleich dem Mönch am Meer, wird man schließlich zum Beobachter stürmischer roter Wellen: Schon bald beginnt die dunkle, blutige Palette den Betrachter in eine Welt der Vorahnung einzuschließen. Jonathan Jones schreibt: „These are paintings that seem to exist on the skin inside an eyelid. They are what you imagine might be the last lights, the final flickers of colour that register in a mind closing down.“⁵⁷³

Mit der Verschiebung der Farbpalette in dunklere Nuancen verändert sich nicht nur die Kommunikation der Bilder mit dem Betrachter, sondern ebenso das Tempo: Die Bilder weisen nichts Auffälliges oder Überschwängliches auf, sondern lediglich einen beständigen Ton, der nicht verlangt gehört zu werden, der aber letztlich nicht ignoriert werden kann.⁵⁷⁴ Weit davon entfernt zu schockieren, halten die Gemälde den Betrachter in einer seltsam ursprünglichen Umarmung – einer Intimität, die dem Bewusstsein vorausgeht.⁵⁷⁵ Aufgrund der ruhigen, sich langsam entfaltenden Interaktion zwischen Malerei und Betrachter im *Rothko Room* kann sich Rothko subtiler und kaum wahrnehmbarer Unterschiede bedienen, welche sich nicht sofort präsentieren, sondern erst allmählich in die Netzhaut eindringen – zur selben Zeit hier und doch nicht da. Die *Seagram Murals* werden, so Christopher Rothko, zu einer Metapher für die fundamentale Spannung der menschlichen Konsistenz: zur selben Zeit Individualität und Teilhabe am Ganzen⁵⁷⁶ – ähnlich dem in die Welt verstrickten Leib bei Merleau-Ponty. Laut Christopher Rothko wollte Rothko mit den *Seagram Murals* etwas schaffen, das so sehr ein Teil von uns ist, dass wir es nicht wahrnehmen können, etwas, das wir nicht benennen können, auch wenn es stets vage vertraut bleibt. Auch hier klingt der Ton des Leibes bei Merleau-Ponty in den Ohren: stets präsent doch gleichsam sich verbergend im Moment seines Tuns. „And is this not ultimately one of the most central roles of the artist: to present to us that which remains unseen because it is before us all the time?“⁵⁷⁷

⁵⁷³ Jonathan Jones, „Feeding Fury“, in: *The Guardian* 7. Dezember 2002, URL: <https://www.theguardian.com/culture/2002/dec/07/artsfeatures> [Zugriff am 10.10.2018]

⁵⁷⁴ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 141

⁵⁷⁵ Ebd. S. 142

⁵⁷⁶ Ebd. S. 143

⁵⁷⁷ Ebd. S. 142

12.4 The Rothko Chapel

Once we enter, a great transformation occurs. Everything has changed.

[...] *Everything is suddenly open to question.*⁵⁷⁸



Mark Rothko. *Untitled, [North Wall Apse Triptych, Middle Panel], 1965*
Öl auf Leinwand; 457,8 x 267,5 cm
Rothko-Chapel, Houston, Texas

1964 wird Mark Rothko von John und Dominique de Menil für die Gestaltung einer interkonfessionellen Kapelle in Houston, heute bekannt als *Rothko-Chapel*, beauftragt. Rothko entwirft hierfür 14 Wandgemälde, die seine bislang reduktivsten Gemälde darstellen. Lediglich die Farben Rot und Schwarz erzeugen durch die Variation ihrer Farbstärke einen kontemplativen Raum, der etwas Heiliges anklingen lässt, ohne *religiös* zu sein. Heute ist die Rothko-Kapelle, die für Menschen aller Konfessionen zugänglich ist, das mitunter bedeutendste Erbe des Künstlers.

Die Gemälde der Kapelle erscheinen als sehr dunkle, zurückgezogene, unzugängliche und unnachgiebige Monochromien. Dabei unterscheidet sich die Erfahrung des Betrachters vor den dunklen, für Rothkos Spätwerk charakteristischen Werke in Bezug auf die sensorische Wahrnehmung von Räumlichkeit, die Erfahrung der Transzendenz in der Immanenz und die Erfahrung des intimen Zusammenspiels zwischen dem den Betrachter umgebenden Raum, dem Raum des Bildes und dem geistigen und körperlichen Raum des Betrachters grundlegend von einer Erfahrung seiner früheren Werke.⁵⁷⁹ Die Gemälde der Houston-Kapelle besitzen nicht die innere Leuchtkraft, die Rothkos klassische Werke kennzeichnen. Darüber hinaus

⁵⁷⁸ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 123

⁵⁷⁹ Christensen, *Mark Rothko: Art as an Experience*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017

hat sich auch die innere Struktur der Bilder verändert: Die weichen, verschwommenen Kanten sind so weit verschwunden, dass es schwer fällt hier über *Formen* zu sprechen. In der Houston-Kapelle bietet uns Rothko die Möglichkeit, seine Vision durch Kontemplation zu erleben.⁵⁸⁰ Da der Akt der Malerei selbst als eine Form der Meditation verstanden werden kann, bietet die Kontemplation über ein Gemälde die Möglichkeit sich mit dem ursprünglichen Gemütszustand des Malers zu verbinden. In der langsamen, stetigen und anhaltenden Aufmerksamkeit wird ein Bewusstsein für die Einbrüche und Ablenkungen des Geistes geschaffen, welche die Wahrnehmung behindern. Kontemplative Erfahrungen erfordern Zeit, Geduld und Vertrauen, doch der Praktizierende respektive der *aufmerksame* Betrachter wird mit einem tieferen Verständnis des Wahrgenommenen belohnt.

„It takes our breath away, not in a way that enraptures but in a way that demands that we remember how to breathe. It is a rebirth – one that does not immediately offer new vistas but instead requires our development to start anew, from the beginning, with nothing taken for granted.“⁵⁸¹

Rothkos Wunsch, das Tragische und Zeitlose im künstlerischen Ausdruck zu artikulieren, findet in ebendieser Kapelle seine Erfüllung. Am augenfälligsten ist vielleicht das Unbehagen angesichts der Leere, dem nicht interpretierbaren Leerzeichen und dem Mangel an Anweisungen, der sich aus Rothkos Schweigen ergibt.⁵⁸² Die Bilder scheinen sich zu verschließen und bieten doch eine ungemein große Projektionsfläche für jene tiefen Emotionen, nach denen Rothko zeit seines Lebens suchte. Das Paradoxe der Kommunikation zwischen Malerei und Betrachter in der Rothko-Kapelle besteht darin, so sein Sohn Christopher, dass Rothko dem Betrachter einen Spiegel vorzuhalten scheint, in dem er sich selbst sehen kann. Der Betrachter muss sein Inneres ins Spiel bringen und einen wesentlichen emotionalen Beitrag zur Begegnung mit den Bildern leisten. Die Gemälde, oder besser gesagt die Interpretationen und Ideen, entstehen und erlangen ihre Bedeutung in der persönlichen Begegnung jedes Einzelnen mit dem Bild; sie funktionieren nur dann, wenn sie mit der Innenwelt des Betrachters zu kommunizieren imstande sind. Wenn Christopher Rothko über seine erste Begegnung in der Rothko-Kapelle schreibt, klingt jenes Unbehagen angesichts des Schweigens der Bilder an, das ihn letztlich auf ihn selbst zurückwirft:

I spent two hours alone at the chapel one morning in 1996. [...] But instead of the profound meditative experience I had expected, I had to fight a very strong compulsion to flee. I felt utterly isolated in that empty space [...]. I resisted the urge to leave, however, and [...] I began to realize that what I was uncomfortable with was not the paintings or the space. I was uncomfortable with myself. I was in a room full of mirrors – dark, unwavering mirrors – and I was standing at their point of coincidence so that they were reflecting back on me. The next hour was a process of adjusting to looking at myself, and only myself, and learning from what I saw. [...] Ultimately, to understand a Rothko is to understand what the painting helps us see in ourselves.⁵⁸³

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 123

⁵⁸² Ebd. S. 42

⁵⁸³ Ebd. S. 39

Dass Christopher Rothko mit der Zurückgeworfenheit auf sich selbst eine scheinbar generische Erfahrung angesichts der Rothko-Kapelle anschnidet, zeigt sich an den Kommentaren weiterer Besucher: „Upon entering the Chapel, I spontaneously wept. [...] The art in this Chapel is not the canvases, it's us.“⁵⁸⁴ Jacqui Shine schreibt im *New York Times Magazine*: „I had wanted something I could disappear inside, but these colors seemed to come from inside me. [...] It is not an easy place. Nothing tells you how to see.“⁵⁸⁵

Im Laufe der 1950er und 1960er Jahre wird Rothkos Farbpalette zunehmend dunkler, seine Bilder weniger pulsierend. Dieser Wandel des Ausdrucks, der seinen Höhepunkt in der Rothko-Kapelle findet, wirkt sich dabei erheblich auf die Erfahrung des Betrachters aus. Das Schweigen und die Reduziertheit der Bilder fordern nicht nur eine höchstmögliche Leistung vonseiten des Betrachters im Sinne eines emotionalen Engagements und einer aktiven Auseinandersetzung mit den Bildern ein, sondern konfrontieren den Betrachter mit sich selbst und seiner Wahrnehmung.⁵⁸⁶ Die dunklen Gemälde halten den Betrachter verstärkt auf Abstand und eröffnen sich dabei nur demjenigen, der „wie Rothko selbst, im dämmrigen Licht davor verharrt, lange und immer wieder, bis das Dunkel licht wird, bis jene Verschmelzung von Betrachter und Bild einsetzt, jene ‚marriage of minds‘, die den Inhalt letztlich ausmacht“⁵⁸⁷. Dass die Rothko-Kapelle dabei eine derartige körperliche und wahrnehmungsspezifische Wirkung erzielt, liegt Christopher Rothko zufolge zweifellos an den dramatischen atmosphärischen Veränderungen und den entsprechenden sensorischen Anpassungen, die der Besucher vornehmen muss.

It is as if a curtain has come down – there is essentially no transition between the outside world and the interior of the chapel. The low, diffuse light brings us into another realm [...] and it takes several minutes before we can begin to see the color of the murals. Already our tempo has shifted, our pace controlled by the limitations of our sight. Nor are we prepared for the hush, a space not only far quieter than the ambient noise outside, but that also looks and feels quiet. Even the moderate interior temperature contrasts starkly with the environment we left just outside the door. And then there is the scale, which is at once both soaring and contained, much taller than it would appear from outside but ultimately limited by the horizon of the mural panels.⁵⁸⁸

Auch David Antin spricht von einer Instabilität der Wahrnehmung, welche die Rothko-Kapelle hervorrufe. Für ihn wird die Kapelle zu einem Gleichnis des Todes, nicht wegen ihrer dunklen Atmosphäre und Farbe, sondern weil sie vom Betrachter verlange, sich zu erinnern, und zur selben Zeit sein Gefühl für seine Fähigkeit, sich zu erinnern und sich mit seiner Position als Zuschauer zu identifizieren, untergrabe.⁵⁸⁹ Die Kapelle fordere die Möglichkeiten des Betrachters heraus – sofern dieser offen sei für die Erfahrung selbst –

⁵⁸⁴ Zitate aus dem Rothko Chapel Gästebuch, mit freundlicher Genehmigung der Rothko Chapel, Houston, Texas

⁵⁸⁵ Jacqui Shine, „The Rothko Chapel“, in: *New York Times Magazine*, 23. August 2017, URL: <https://www.nytimes.com/2017/08/23/magazine/the-rothko-chapel.html> [Zugriff am 10.10.18]

⁵⁸⁶ Vgl. Oliver Wick, „Mark Rothko. A consummated experience between picture and onlooker“. in: Fondation Beyeler (Hg.), *Mark Rothko*, Basel 2001, hier S. 31

⁵⁸⁷ Ebd. S. 32

⁵⁸⁸ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, S. 123

⁵⁸⁹ Antin, „The Existential Allegory of the Rothko Chapel“, S. 133

und biete ihm eine Konfrontation mit dem existentiellen Zustand, der letztlich unsere Erfahrung in der Welt charakterisiere, so Antin.

i felt myself surrounded by something i couldnt see all at once [...] i thought i had it down there was a moment when i thought i had the whole thing down but then i realized that the light had changed [...] i realized that a single cloud passing over the central light source could change the degree of visibility and color of the painting and this was beginning to make me very nervous as i was trying to figure out how i could discount the effect of the atmospheric condition on the lighting [...] what they do is produce a sense of anxiety as you begin to realize that what youre seeing after a long interval of intense looking has modified your ability to see the selective exhaustion of the dark registering nerves of the retina changes what you can see but you dont know how much so youre not sure whether what youre seeing now youre seeing with the same visual capacity that you saw earlier i was beginning to feel the stability of my self slipping as i found myself unable to stabilize my memory⁵⁹⁰ [...] but the rothko is about the failure of the human ability to stabilize the world in relation to oneself while that self is in transition and failing as your eyesight is failing and your memory is failing⁵⁹¹ [...] but the instability it evokes in you and your sense of your human fallibility it provides you a confrontation with a figure of your life experience of its contingency of how you cant control your fate because a cloud could pass overhead between you and the light that you cant control and you might not even notice it or whats worse you cant remember it [...] and that part of you is dying thats losing its grip on what youve experienced so the chapel becomes a parable of dying not because of its somber coloring but because it requires you to remember and it undermines your sense of your ability to remember and identify with your position as a spectator [...] and theres nothing obvious about the chapel which is what makes it so effective its an uncompromising and secular work challenging your possibilities as an observer and theres nothing seductive about it so that if you dont respond to its challenge thats fine theres something democratic and elitist about this work that doesnt give a damn if you dont want to experience it but if you try to experience it it offers you a confrontation with the existential condition that ultimately characterizes our experience in the world⁵⁹²

Der ursprünglich quadratisch geplante Bau wurde auf Rothkos Wunsch hin oktogonal konzipiert. In diese oktogonale Grundstruktur fügen sich die 14 monochromen Arbeiten ein, die den gesamten Raum umgeben. Die 14 Gemälde müssen in ihrer gegenseitigen Kohärenz und nicht als für sich stehende, voneinander unabhängige Gemälde gesehen werden: Zusammen bilden sie ein interaktives System, ein Ganzes. „The paintings were produced ,not as isolated works of art but rather as a genuine and holistic interactive experience for the public.“⁵⁹³ Zudem gab Rothko die Anweisung, die Gemälde und das Innere der Kapelle nur mit Hilfe natürlichen Lichts zu beleuchten. Dadurch ist die Erfahrung in der Kapelle und die Wahrnehmung der Gemälde abhängig von jenem Licht, das durch die Deckenöffnung fällt und das je nach

⁵⁹⁰ Ebd. S. 126ff.

⁵⁹¹ Ebd. S. 130

⁵⁹² Ebd. S. 133

⁵⁹³ Christensen, *Mark Rothko: Art as an Experience*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017

Tageszeit und Wetter variiert.⁵⁹⁴ Durch die Kraft der Bilder, die verdichtete Atmosphäre des Raumes und den Verzicht auf religiöse Symbolik zugunsten einer ästhetisch-spirituellen Erfahrung wird die Rothko-Kapelle zu einem Ort besonders intensiver Wahrnehmung. Die dunklen Leinwände mit ihrer beruhigend-beunruhigenden Wirkung weisen genug Farbbrillanz auf, um den Geist zu stimulieren. „The black surfaces invite the gaze to go beyond. [...] We are cut off from the world and its suffocating multiplicity, able to wander in the infinite. Lacking the immensity of the desert, it is in the confines of a restricted place that we can embrace ‚the whole‘. Here we are nowhere and everywhere; here we can find a blessed wholeness, a sense of unity“⁵⁹⁵, so Dominique de Menil. Rothko behauptet in seinem berühmten Essay *The Romantics Were Prompted*⁵⁹⁶, dass die Kunst das menschliche Drama nicht ohne die Mythen und Götter, die im Altertum herrschten, inszenieren könne, und dass die Kunst in ihren bedeutendsten Momenten die Frustration über deren Verlust zum Ausdruck bringe. Der Verlust der Mythen und der großen Erzählungen bedeute den Verlust der Einheit und möglicher Perspektiven auf eine Zukunft. Ohne die gemeinsame Erzählung stehe der Einzelne im Angesicht des Unbekannten für sich. Daher sei es notwendig, dass Maler und Betrachter einen gemeinsamen Hintergrund oder eine gemeinsame Sprache in Form der Elemente des Mythos finden. Wenn Menschen, die vor den Bildern Rothkos in Tränen ausbrechen, dieselbe religiöse Erfahrung erleben, die Rothko während des Malens des Bildes hatte⁵⁹⁷, bringt dies ebendiese Problematik auf den Punkt. Die Verwendung des Wortes „religiös“ deutet hierbei auf die sich verändernde Rolle der Kunst in der Gesellschaft und die emotionale Reaktion der Menschen hin. Die Kunst wird zum Surrogat der Religion und trifft auf jenes spirituelle Bedürfnis der Menschen, das zuvor anderswo befriedigt wurde. Mit anderen Worten: Die Kunst füllt das Vakuum in unserer Gesellschaft, das durch das Abhandenkommen der Religion zustande gekommen ist. „Im Christentum strukturiert die Religion die Kunst, die ihr dient; in der *Rothko Chapel* erschafft die Kunst die Religion.“⁵⁹⁸ Rothko suchte nach einem Raum, in dem seine Werke ein Ganzes bilden würden, in dem alles zusammen atmete und in dem das Licht, ähnlich wie in byzantinischen Kirchen, gleichzeitig darin eingeschlossen und doch frei wäre.⁵⁹⁹ Um dies zu erreichen, reduzierte Rothko seine Palette auf zwei Grundfarben, Purpurrot und Schwarz, die er in kleinster Abstufung mischte und die Lichtgrade mit größter Sorgfalt ausmachte.⁶⁰⁰ Er entfernte vermehrt die formalen Aspekte aus seinen Werken, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das eigentliche Thema des Bildes zu konzentrieren: seine eigene Erfahrung mit dem Bild, welche dem Betrachter zugleich die Möglichkeit bieten würde, Einblick in den schöpferischen Akt und den ursprünglichen spirituellen Impuls des Künstlers zu gewähren. Genau dieser sei schließlich imstande, das Selbst und die Welt zu verändern.⁶⁰¹

⁵⁹⁴ Bersani, Dutoit, „Mark Rothko: Verstellter Blick“, S. 164

⁵⁹⁵ Dominique De Menil, „Preface“, in: Barnes, S. J. (Hg.), *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Houston 1989, hier S. 7f.

⁵⁹⁶ Vgl. Mark Rothko, „The Romantics Were Prompted, 1947“, in: López-Remiro, *Mark Rothko. Writings on Art*, hier S. 58

⁵⁹⁷ Vgl. Rothko, zit. nach: Rodman, *Conversations with Artists*, S. 93f.

⁵⁹⁸ Bersani, Dutoit, „Mark Rothko: Verstellter Blick“, S. 163

⁵⁹⁹ Ashton, „Rothko’s Frame of Mind“, S. 23

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Christensen, *Mark Rothko: Art as an Experience*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017



The Rothko-Chapel, Houston, Texas

Die Kunst nimmt eine tiefe Präsenz an, die Leinwände beginnen zu beben. Das diffuse Licht der Kapelle und die dunklen Farben der Wandmalereien führen den Besucher in ein Reich der Stille und Kontemplation. Dabei laden die schwarzen Oberflächen ein, den Blick über das Gesehene hinaus schweifen zu lassen. Der Raum zwischen Betrachter und Bild ist ein begrenzter Raum, in dem sich öffentlich und privat, sichtbar und unsichtbar begegnen.⁶⁰² „Rothko made a chapel, traditionally a place in which both seen and unseen worlds are understood to be present, where visible and invisible worlds are thought to meet on earth.“⁶⁰³ Dieser räumlich begrenzte Ort schafft dabei ein gleichsam unbegrenztes Feld, das Rothkos primäres Ziel einer ganzheitlichen Kunstform widerspiegelt, welche dem Betrachter *echte* Erfahrung und authentische Offenbarung ermöglichen sollte.⁶⁰⁴

Max Imdahl spricht Rothkos Malerei die Fähigkeit zu, „eine jenseits allen Wollens und aller Selbstbehauptung geschehende Hingabe der anschauenden Subjektivität an die Erscheinung“⁶⁰⁵ zu veranlassen. Hier wird der enge Bezug zu Merleau-Ponty klar ersichtlich: „Es geht nicht mehr darum, vom Raum oder vom Licht zu sprechen, sondern den Raum und das Licht, die da sind, sprechen zu lassen: ein endloses Fragen, weil das Sehen, an das es sich richtet, selbst eine Frage ist.“⁶⁰⁶ In der Rothko-Kapelle verliert sich der Betrachter im Sinne des von Gumbrecht proklamierten Präsenz-Effekts⁶⁰⁷ im *Hier und Jetzt* des Bildes, wodurch Kunstwerk und Betrachter synchronisiert werden. Diese Synchronität von Kunstwerk

⁶⁰² Vgl. Elderfield, „Transformations“, S. 109

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ Christensen, *Mark Rothko: Art as an Experience*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017

⁶⁰⁵ Imdahl, „Barnett Newman“, S. 246

⁶⁰⁶ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 301

⁶⁰⁷ Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*.

und Betrachter, welche durch den vorübergehenden Verlust des Betrachters in und durch das Bild geleistet wird, ist laut Ruth Christensen mit einem Eintauchen in die Welt gleichzusetzen.⁶⁰⁸ „Diese Bilder sind die Farben, die ich sehe, wenn ich nachts die Augen schließe“, schreibt eine Besucherin am 8. Dezember 1988. „Ich fühle Trauer, ein schweres Gefühl des Verlustes ... dann Begeisterung und Ruhe.“⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Christensen, *Mark Rothko: Art as an Experience*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017

⁶⁰⁹ Zitate aus dem Rothko Chapel Gästebuch, mit freundlicher Genehmigung der Rothko Chapel, Houston, Texas.

13. The Artist's Reality⁶¹⁰

*Art is an adventure into an unknown world,
which can be explored only by those willing to take the risk.*⁶¹¹

Rothkos Abstraktionen beunruhigen den Betrachter, weil sie etwas Fremdes beinhalten; sie bleiben nicht in der Komfortzone des Vertrauten, sondern locken den Betrachter in das Unbekannte, wodurch sie zuweilen verwirrend und demütigend wirken können. Letztendlich machen sie den Betrachter jedoch *wachsamer*, da die Begegnung mit den Bildern, insbesondere mit seinen späten Arbeiten, eine aktive Beteiligung erfordert. Nur dadurch kann der Betrachter zu ihrem Inhalt vordringen.⁶¹² Rothkos Werke berühren die Sphäre des Prä-Rationalen, da sie in der Dunkelheit des Unerforschten und Unbekannten heimisch sind. Seine Bilder sind unbequeme Orte, da der rationale Verstand nicht vollends zu ihnen durchdringen kann. Diese Dunkelheit kann dabei entweder als Gefahr gedeutet werden, oder als Chance interpretiert werden. Sie kann uns anleiten, Dinge, die wir noch nicht kennen, zu erforschen, um dadurch besser zu verstehen, was wir bislang nur zu verstehen glaubten.

It can hold danger but it can also provide tremendous opportunity – to explore things we have not seen, to understand better what we believed we understood. [...] It is an invitation to look again at what we thought we already knew. [...] A Rothko painting can become something that speaks an intelligible language to us; a language that requires us not to panic in the face of the foreign and instead listen with our whole person to sounds that will resonate in place we may have long ignored.⁶¹³

Diese von Christopher Rothko hier erwähnten Klänge, die an Ort und Stelle schwingen, aber lange Zeit nicht gehört wurden, weisen eine klare Analogie zu dem von Merleau-Ponty als Resonanzkörper des Seins bestimmten menschlichen Körper auf. Laut Merleau-Ponty können wir Qualität, Licht, Farbe und Tiefe nur wahrnehmen, „weil sie in unserem Leib ein Echo hervorrufen, weil er sie empfängt.“⁶¹⁴ Die Reduziertheit der Bilder, ihre weiten offenen Flächen und die Suggestion von Leere, welche scheinbar existentielle Ängste wecken, erweisen sich bei genauer Betrachtung indes als ihr Gegenteil. Blickt man direkt in die Leere, wird ihre Fülle deutlich:

To communicate with a Rothko painting is to feel that something, to experience the substance of being, the substance of our humanness. Perhaps not to see it or speak it or describe it but simply to know that it is there. It is a process that is, at once, so very abstract and so very concrete.⁶¹⁵

⁶¹⁰ Vgl. Christopher Rothko (Hg), *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, New Haven/London 2004

⁶¹¹ Adolph Gottlieb, Mark Rothko, „Letter to the editor, New York Times, 1943“, in: López-Remiro, *Mark Rothko. Writings on Art*, S. 36

⁶¹² Vgl. Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside out*, S. 48f.

⁶¹³ Ebd. S. 50

⁶¹⁴ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 281

⁶¹⁵ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside out*, S. 51

Tritt der Betrachter in einen Dialog mit dem Bild, so kann laut Christopher Rothko ein „Aufblitzen des Seins“ erfolgen: Der Betrachter erfährt die „Substanz des Seins“ – nicht um sie zu sehen, darüber zu sprechen oder zu beschreiben, sondern nur um zu wissen, dass es sie gibt. Von diesem „Wissen“ um das Sein, welches sich im Rahmen ästhetischer Erfahrung artikuliert, spricht auch Iris Laner in ihrer Abhandlung über das „kontemplative Wissen“⁶¹⁶. Die Malerei Rothkos ist imstande, den Betrachter aus jener Vergessenheit zurückzuholen, welche die Wahrnehmung stets begleitet, unserem Blick im Staunen *Ungesehenes* vor Augen zu führen und dadurch einen neuen Zugang zum Sein zu eröffnen.

Rothkos Bilder laden zum Verweilen ein, sie lassen den Betrachter aus dem Zeitfluss des alltäglichen Lebens heraustreten und lenken seinen Blick auf die Erfahrung selbst und seine eigene Wahrnehmung. Wie das phänomenologische Projekt möchte das Werk Rothkos die für lange Zeit gültigen Konventionen außer Acht lassen und verortet seinen Ursprung in einem Sehen, das sieht, als hätte man noch nie gesehen, einer Malerei, die malt, als hätte man noch nie gemalt. Rothko gelingt es mit seinen Werken, sich von den Konventionen der bisherigen Malerei zu befreien und dadurch etwas wahrlich Neues zu schaffen. „So new that if Rothko had not existed, we would not even know of certain emotional possibilities in modern art.“⁶¹⁷ Dieses Neue erschüttert die Wahrnehmung des Betrachters und liefert ihn dem Zu-Sehenden aus. Der Betrachter kann nicht auf vorgefasste Konventionen und Denkkonzepte zurückzugreifen, da Rothko gewissermaßen etwas noch nie Dagewesenes, geschaffen hat. Erstaunlicherweise hält sich dieses Phänomen der sogenannten *Rothko-Experience* nach wie vor – auch wenn bereits unzählige Abhandlungen über Rothko geschrieben worden sind und seine Werke unzähligen Blicken ausgesetzt waren. Rothkos Kunst scheint etwas zu bewahren, das immer wieder von Neuem beginnt und seine Wirkung in jedem Blick erneut entfacht.

In dem Augenblick, wo der Maler „im Malen denkt“, wird sein Sehen zur Geste und hält das „Aufblitzen des Seins“ fest, so Merleau-Ponty.⁶¹⁸ Der Sinn des Kunstwerks wird also nicht nachträglich fixiert, sondern geht vielmehr aus ihm selbst hervor. Es ist die Aufgabe eines Künstlers, aber auch eines Philosophen, Dinge und Beziehungen erkennbar zu machen, die dem unmittelbaren Sehen verborgen sind. Mit anderen Worten: eine phänomenologische Reduktion zu stiften, um das Unsichtbare in den Bereich der Sichtbarkeit zu führen. Ein Maler der malt, als hätte man noch nie gemalt, bringt die natürliche Welt ins Bewusstsein zurück, indem er den Dingen einen Raum gibt, in dem sie selbst erscheinen können. Ein Bild gelingt dabei in dem „Augenblick, wo der Betrachter vom Bild ergriffen wird, wo er seinerseits auf geheimnisvolle Weise den Sinn der Geste, die es erschaffen hat, wieder aufnimmt, wo er [...] die schweigende Geste des Malers erreicht, die von nun an vor uns ausgebreitet und zugänglich ist“⁶¹⁹.

Die mechanische Tätigkeit des Bildens ist dabei an den Akt der Tätigkeit selbst gebunden, d. h. an eine nicht theoretische Vor-Stellung, welche sich im Prozess des Malens ausbildet. Die handwerkliche Tätigkeit wird dabei nicht durch einen Reflexionsprozess durchbrochen, sondern ergibt sich im leiblichen Akt des Malens selbst. Anders ausgedrückt: Das Malen des Malers ist nicht reflexiv oder theoretisch durchdrungen, sondern ist ein leibliches Tun. Der Maler lässt dabei in einem stets neu beginnenden Arbeitsprozess eine

⁶¹⁶ Vgl. Laner, „Kontemplatives Wissen“

⁶¹⁷ Motherwell, „On Rothko“, S. 198

⁶¹⁸ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 301ff.

⁶¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, München 1984, S. 76f.

Welt in sich aufkeimen, die eine bestimmte Beziehung zum Sein versinnbildlicht und wahrt den Anspruch, die Welt an sich wahrzunehmen, so wie sie sich präsentiert: eine vorgängige Welt, d. h. eine Welt, wie sie da ist, vor allem menschlichen Zutun. „Der bildliche Ausdruck nimmt jene Gestaltung der Welt auf, die in der Wahrnehmung begonnen hat, und überschreitet sie.“⁶²⁰

These colors attract us, seduce us [...], they mesmerize our eyes, trigger our emotions, stimulate untouched nerves, and enwrap us in a full mind/body experience. [...] It is as Rothko had cleared all else from the stage to allow color to perform its own virtuosic dance.⁶²¹

Erika Fischer-Lichte spricht in Hinblick auf die ästhetische Erfahrung von einer sogenannten „Schwellenerfahrung“ als einem bestimmten „Modus der Erfahrung, der zu einer Transformation desjenigen führen kann, der die Erfahrung durchlebt“⁶²². Im Gegensatz zur alltäglichen Erfahrung, wo laut Fischer-Lichte ebenso Veränderungen des Bedeutungssystems – jedoch nicht immer bewusst – vollzogen werden, findet in der Rezeption des Kunstwerks eine „ungeheure Verdichtung, Intensität und Beschleunigung“ ebendieser Veränderungen statt, welche bewusst wahrgenommen werden können.⁶²³ Dadurch kann der Rezeptionsprozess „Auswirkungen auf die künftige Wahrnehmung und Praxis des rezipierenden Subjekts haben.“⁶²⁴ Mit anderen Worten: „In und durch ästhetische Erfahrung wird so eine Verwandlung vollzogen.“⁶²⁵

Lambert Wiesing sieht die Besonderheit des abstrakten Bildes darin, „dass es in der natürlichen Einstellung so betrachtet werden kann wie ein gegenständliches Bild aus der Epoché heraus“⁶²⁶. Es erfüllt gewissermaßen eine „Entlastungsfunktion“, indem die Epoché nicht im Subjekt, sondern im Werk selbst vollzogen wird.⁶²⁷ Sowohl der Phänomenologe, der reduziert, als auch der Künstler, der abstrahiert, versuchen die Entstehungsbedingungen und damit die „Reflexion über das Bild in Bildform“⁶²⁸ zur Anschauung zu bringen. Auf diese Weise verleiht die Malerei dem sichtbare Existenz, „was das profane Sehen für unsichtbar hält.“⁶²⁹ Laut Lambert Wiesing ist jedes Bild schon allein aufgrund seiner Eigenschaft, ein Bild zu sein, bereits ein „phänomenologischer Beitrag zur Erforschung der Sichtbarkeit“⁶³⁰. Merleau-Ponty schreibt hierzu:

⁶²⁰ Ebd. S. 82

⁶²¹ Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside out*, S. 52

⁶²² Erika Fischer-Lichte, „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2016, hier S. 139

⁶²³ Ebd. S. 143

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Ebd. S. 144

⁶²⁶ Lambert Wiesing, „Phänomenologische Reduktion und bildliche Abstraktion“, in: Thomas Friedrich, Jörg H. Gleiter (Hg.), *Einführung und phänomenologische Reduktion*, Berlin 2007, hier S. 330

⁶²⁷ Ebd. S. 331

⁶²⁸ Ebd. S. 330

⁶²⁹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 284

⁶³⁰ Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*, München 2000, S. 77

In welcher Zivilisation eine Malerei immer entsteht, von welchem Glauben, welchen Motiven, welchen Denkweisen und welchen Zeremonien sie auch immer umgeben ist, selbst wenn sie für etwas anderes bestimmt scheint, sei sie reine Malerei oder nicht, figürliche oder gegenstandslose Malerei – seit Lascaux bis zum heutigen Tage zelebriert sie kein anderes Rätsel als das der Sichtbarkeit.⁶³¹

Es steht außer Frage, dass ein abstraktes Gemälde den Betrachter stärker fordert als ein figuratives, denn das Bild verlangt, verstanden und nicht nur erkannt zu werden.⁶³² Dabei stellt uns die (moderne) Malerei so Merleau-Ponty, vor ein zentrales Problem: „Es geht darum, wie man sich verständigen kann ohne die Hilfe einer Natur, die schon im voraus eingerichtet ist und die vor unser aller Sinnen offen da läge; und schließlich geht es darum, wie es eine Kommunikation vor der Kommunikation und eine Vernunft vor der Vernunft geben kann.“⁶³³ Sie zwingt uns zu verstehen, „was eine Wahrheit ist, die nicht den Dingen gleicht, die ohne äußerliches Modell, ohne prädestinierte Ausdrucksmittel besteht und dennoch Wahrheit ist.“⁶³⁴ Der Maler „setzt [...] fort, indem er überschreitet, bewahrt [...], indem er zerstört, und deutet, indem er verformt; dadurch verleiht er dem, was selbst schon diesen Sinn hervorrief und vorwegnahm, einen neuen Sinn. [...] Auf diese Weise schaffen der einmal gewonnene Anblick der Welt, seine ersten Malversuche und die gesamte Malereigeschichte für den Maler eine *Tradition*, das heißt laut Husserl: das *Vergessen der Ursprünge*, die Pflicht, auf andere Weise neu zu beginnen.“⁶³⁵

⁶³¹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 284

⁶³² Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside out*, S. 47

⁶³³ Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, S. 77

⁶³⁴ Ebd. S. 86

⁶³⁵ Ebd. S. 88

14. Die Verwandlung der Welt in Malerei

*Der Maler konnte nicht mehr tun, als das Bild zu malen.
Jetzt muß er warten, bis dieses Bild für die anderen lebendig wird.⁶³⁶*

Das Problem der erkenntnistheoretischen Wissenschaft besteht Merleau-Ponty zufolge darin, „jedes Seiende ‚als Objekt schlechthin‘ zu behandeln“ und demnach zu verfehlen, „sich auf sie [die Objekte] einzulassen“⁶³⁷. Dadurch bewegt sich die Wissenschaft lediglich an der Oberfläche des Seins, ohne zur Wahrnehmung selbst vorzudringen. Die Kunst und insbesondere die Malerei stellt für Merleau-Ponty hingegen eine spezifische Form des Wissens dar, welches sich sowohl vom wissenschaftlichen wie auch vom alltäglichen Wissen unterscheidet. Iris Laner spricht in diesem Zusammenhang von *kontemplativem Wissen*. Dieses Wissen artikuliert sich ausschließlich im „Vollzug leiblich-praktischen Tuns“ und ist somit eine Form des Wissens, „in der die Wissenden untrennbar an ein Tätigsein“ und an den „Vollzug des Erfahrens selbst“ gebunden sind.⁶³⁸ Das Wissen des Malers stellt sich dabei „allererst im Tun des Malens ein, ist an dieses gebunden, und kann schließlich entlang des gemalten Bildes von den Betrachtenden in der bildlich reflektierten Tätigkeit des Malens wiederholt werden.“⁶³⁹ Mit anderen Worten: der Maler *denkt im Malen*.⁶⁴⁰ Die ästhetische Erfahrung bietet dabei die Möglichkeit, hinter überkommene Bedeutungen zurückzugehen und sich „von den allzu eng gesteckten Grenzen eines instrumental gesteuerten, etablierten Wissens- und Weltbildes zu befreien“⁶⁴¹. Da die ästhetische Erfahrung Merleau-Ponty zufolge „nur im aktuellen Wahrnehmungsvollzug“ erfahren werden kann, verlangt sie, *vor* jeder Analyse und Erklärung, nach einer *Beschreibung* der Wahrnehmung.⁶⁴²

Merleau-Ponty charakterisiert sowohl das Sehen wie auch das Malen als Mittel des Menschen, von sich selbst „abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen“⁶⁴³ und dadurch gleichsam sich selbst inne zu werden. Die Welt der Malerei ist „dieselbe Welt, die der Maler sieht, eine Welt, die seine eigene Sprache spricht, doch befreit von jenem namenlosen Gewicht, das sie zurückhält und in der Mehrdeutigkeit beläßt“⁶⁴⁴. Der Künstler nimmt jene Ausformung auf, „die er in der Wahrnehmung begonnen hat, und überschreitet sie“⁶⁴⁵. Er fängt „Entsprechungen, Fragen und Antworten“ ein, die in der Welt lediglich

⁶³⁶ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 19

⁶³⁷ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 275

⁶³⁸ Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 319

⁶³⁹ Ebd. S. 320

⁶⁴⁰ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 301

⁶⁴¹ Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 322

⁶⁴² Ebd. S. 325

⁶⁴³ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 311

⁶⁴⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 83

⁶⁴⁵ Ebd. S. 82

angedeutet und von der Benommenheit der Dinge überlagert sind. Er „wirft die Fische fort und behält das Netz zurück“⁶⁴⁶. Er befreit die Wahrnehmung und entledigt das Material, d. h. die Farben und die Leinwand, „die teilhaben an der Welt“, ihrer Gebundenheit. Dabei bleiben sowohl die Leinwand als auch die Farben, „weil sie auf geheimnisvolle Weise ausgewählt und zusammengesetzt worden sind, für unseren Blick nicht mehr dort, wo sie sind; sie bilden ein Loch in der Fülle der Welt, sie werden – wie Quellen oder Wälder – zum Erscheinungsort von Geistern, sie sind nur noch da als ein Minimum an Materie, dessen ein Sinn bedarf, um sich zu offenbaren [Das Imaginäre haust in der Welt (Randnotiz)].“⁶⁴⁷ Dies kann so verstanden werden, dass uns die unsichtbare Welt wie ein geheimnisvolles Netz aus Verbindungen umgibt⁶⁴⁸, die der Künstler durch seine Kunst in den Bereich des Sichtbaren verlagert. Dabei grenzt die Nicht-Natürlichkeit der künstlerischen Wahrnehmung den Künstler von sichtbaren Natur ab und lässt ihn dadurch die Natur *als* Natur wahrnehmen – absichtslos und ohne menschliche, ihre Natürlichkeit verdeckende Perspektive. Denn je mehr der Maler vom Malen bestimmt ist, desto deutlicher sieht er sich von der Landschaft getrennt und beginnt, sie *wahrhaft* zu sehen. Er beginnt die Landschaft als Landschaft und als Natur zu sehen, da er sich von allen Konventionen, Institutionen und menschlichen Formen verabschiedet hat. „Das Bild entmachtet die ‚Wirklichkeit‘ indem es die Welt aus ihrer üblichen Verbindung [...] herausnimmt“⁶⁴⁹ und konstituiert so eine neue, bildliche Wirklichkeit *sui generis*. Der Maler verwandelt die Welt in Malerei, indem er „malt [...] was noch nicht gemalt ist“⁶⁵⁰; er hebt die Welt aus ihrer alltäglichen Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit und ermöglicht so ein Sehen, das dem der gewöhnlichen, d. h. zur Gewohnheit gewordenen Wahrnehmung entgegensteht – ein sehendes Sehen, welches uns die Wahrnehmung selbst wahrnehmen lässt.

„Wir leben in einer von Menschen geschaffenen Welt [...] und die meiste Zeit sehen wir all diese Dinge nur unter dem Blickwinkel der menschlichen Tätigkeit. [...] Wir gewöhnen uns an den Gedanken, dass all dies notwendig existiert und unerschütterlich ist. [...] [Wahre] Malerei bricht mit dieser Gewohnheit und enthüllt den Boden einer unmenschlichen Natur, auf dem der Mensch sich einrichtet. [...] Und doch ist eben nur ein Mensch zu diesem Sehen imstande, das bis an die Wurzeln reicht, zurück hinter die konstituierte Menschlichkeit.“⁶⁵¹ Merleau-Ponty spricht in seinem Essay *Das Auge und der Geist* von einem „Zu-sich-Kommen des Sichtbaren“ durch die Hand des Malers, der „in den Dingen geboren wird“⁶⁵². Die Welt liegt vor den Augen des Malers nicht mehr nur als eine „physisch-optische“⁶⁵³ Repräsentation des Äußeren vor, das Sehen des Malers wird für Merleau-Ponty vielmehr zu einer „fortwährenden Geburt“⁶⁵⁴, einem *sehenden*

⁶⁴⁶ Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, S. 69

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Vgl. Antje Kapust, „Kunst im Zeichen signifikativer Überschüsse“, in: Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hg.), *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, München 2010, hier S. 8

⁶⁴⁹ Küpers, *Zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren*, S. 11f.

⁶⁵⁰ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 16

⁶⁵¹ Ebd. S. 14

⁶⁵² Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 305

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Ebd. S. 287

Sehen. Dabei ist das Sehen des Malers ein Sehen, das gleichsam *in ihm wirkt*⁶⁵⁵; die Aufgabe des Malers besteht darin, „das zu erfassen und zu zeigen, was sich in ihm sieht.“⁶⁵⁶ Aufgrund des phänomenalen Gewebes der Dinge herrscht eine „prästabilisierte Harmonie“⁶⁵⁷ zwischen dem Blick und dem Sichtbaren, wodurch es zu einer „Verhaftung von Sehendem und Sichtbaren“⁶⁵⁸ und zu einer „Vermählung mit den Dingen“⁶⁵⁹ kommt. Merleau-Ponty spricht von einer „magischen Theorie des Sehens“⁶⁶⁰, welche der Maler praktiziert, während er malt. Dabei gehen die Dinge in ihn über und „der Geist [tritt] ihm aus den Augen“⁶⁶¹. Die Magie dieses Sehens lässt die Dinge, den Raum und das Licht selbst sprechen; sie eröffnet in der Malerei eine spezifische Art des Sehens, die „dasselbe Ding dort im Innern der Welt [...] hier im Innern des Sehens“⁶⁶² offenbart. Der Maler bietet den Dingen im Kunstwerk den nötigen Raum, damit sie sich in der Weise zeigen können, in der sie unmittelbar aus den Dingen selbst ausstrahlen. Die Malerei „ahmt nicht mehr das Sichtbare nach, sie ‚macht sichtbar‘, sie ist der Aufriß einer Genese der Dinge“⁶⁶³.

Betrachte ich den Gegenstand mit der alleinigen Absicht, „ihn existieren und die Fülle seines Wesens vor mir entfalten zu sehen, so ist er nicht mehr nur Anspielung auf einen Allgemeintyp, und ich entdecke alsbald, daß eine jede Wahrnehmung [...] stets aufs neue zur Quelle ursprünglicher Einsicht wird.“⁶⁶⁴ Merleau-Ponty sieht in den Bildern Paul Cézannes einen Rückgang hinter die alltägliche Welt, wo er dem Unvertrauten begegnet. Die *primordiale* Wahrnehmung ist dabei durch das Spontane und Fremde charakterisiert. „Cézanne hilft Merleau-Ponty mit seinen Bildern also auf die Spur einer verloren geglaubten Dimension des primordialen Erfahrens, das die Grundstruktur der Wahrnehmung offenlegt“⁶⁶⁵, und bringt so die „natürliche Welt“ ins Bewusstsein zurück. Erfüllt von einer radikalen Selbstvergessenheit, gibt er den Dingen einen freien Raum, in dem sie selbst erscheinen können.⁶⁶⁶ Dabei wirft der Maler seinen *unschuldigen* Blick auf alle Dinge, ohne sie einem Urteil zu unterziehen, und schöpft aus den Schichten unverarbeiteter Sinneserfahrungen. Der Maler gibt die Welt mit den Mitteln, die ihm seine Augen und Hände, geschult durch das viele Sehen und Malen, bereitstellen, immer wieder aufs Neue wieder.⁶⁶⁷ Die Praxis des Malens ist eine „intuitiv motivierte Ausdruckshandlung“, in der sich „das Schauspiel der Welt“ dem Maler „im Moment

⁶⁵⁵ Vgl. ebd. S. 286

⁶⁵⁶ G. Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris 1959, S. 34, zit. nach: Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, hier S. 286

⁶⁵⁷ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 175

⁶⁵⁸ Ebd. S. 182

⁶⁵⁹ Ebd. S. 185

⁶⁶⁰ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 284

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Ebd. S. 284f.

⁶⁶³ Ebd. S. 307f.

⁶⁶⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 66

⁶⁶⁵ Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 329

⁶⁶⁶ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 10f.

⁶⁶⁷ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 277

seines Erscheinens“ zeigt.⁶⁶⁸ Diese primordiale Welt ist nicht „eine ungeordnete, unbegriffliche, denkeindliche Welt, sondern eine Welt, in der Ordnung, Begriffe, Denken sich dynamisch ausbilden“⁶⁶⁹. In der ästhetischen Erfahrung wird dabei Merleau-Ponty zufolge nicht das Bild selbst gesehen, sondern vielmehr *gemäß* dem Bilde. Das Bild stellt keinen spezifischen Gegenstand dar, sondern lädt dazu ein, „in einer bestimmten Weise zu sehen“ und dadurch „in seinem Erscheinen [...] eine bestimmte Weise des Erfahrens selbst zugänglich [zu machen]“⁶⁷⁰. Indem das Bild die responsive Antwort des Malers auf die Welt darstellt, kann das Bild prinzipiell von jedem nachvollzogen werden. Es steht also an der Schwelle zwischen Individuellem und Universalem. „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 sind.“⁶⁷¹ Dabei kann das primordiale Sein im ästhetischen Gegenstand, d. h. im gemalten Bild thematisch werden, da der Künstler im Akt des Malens vollends von diesem Sein in Anspruch genommen werden kann. „Der Maler malt laut Merleau-Ponty quasi im Auftrag einer reinen, unverstellten Sichtbarkeit, die von ihm nicht distanziert gesehen und analysiert wird, sondern die er mit seinem ganzen Leib in sich aufnimmt, um sie im Bild zum Ausdruck zu bringen.“⁶⁷² Dabei erzeugt die Sichtbarkeit der Dinge im Leib des Malers eine Resonanz. Diese Resonanz ist nur möglich, „weil der Leib und die Dinge in derselben Weise Teile der sichtbaren Welt sind, also teilhaben an einem gemeinsamen Sinn“⁶⁷³. Die enge Verwobenheit des Körpers mit der Malerei wird besonders deutlich, wenn man sich vorzustellen versucht, „wie ein reiner Geist malen könnte“⁶⁷⁴. Und in der Tat: Man kann es sich nicht vorstellen. Der Maler leiht der Welt gewissermaßen seinen Körper und verwandelt sie in Malerei. Um diese Verwandlung zu verstehen, muss der Körper als verbindendes Element zwischen Wahrnehmung und Bewegung verstanden werden. Dabei kann sich mein beweglicher Körper auf das Sichtbare hin ausrichten, da er in der sichtbaren Welt seinen Platz hat und einen Teil ebendieser bildet.⁶⁷⁵ Auch das Sehen steht dabei in Abhängigkeit zur Beweglichkeit meiner Augen, da „alles, was ich sehe, [...] prinzipiell [...] in Reichweite meines Blickes“⁶⁷⁶ ist. Durch die Koppelung des Sehens an die Bewegung kann das Sehen selbst nicht als Denkoperation verstanden werden, „die vor dem Geist ein Bild oder eine Vorstellung der Welt aufbauen würde“⁶⁷⁷. Durch den sichtbaren Körper in das Sichtbare eingetaucht, eignet sich das Sehende das Gesehene nicht an, sondern „nähert sich ihm lediglich durch den Blick, [...] öffnet sich auf die Welt hin“⁶⁷⁸. Der Körper,

⁶⁶⁸ Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 330

⁶⁶⁹ Ebd. S. 331

⁶⁷⁰ Ebd. S. 333

⁶⁷¹ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 16

⁶⁷² Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 332

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 278

⁶⁷⁵ Vgl. ebd. S. 279

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Ebd.

zugleich sehend und sichtbar, stellt eine „narzißtische Verbundenheit dessen, der sieht, mit dem, was er sieht“⁶⁷⁹ dar und offenbart auf augenscheinliche Weise die Verflochtenheit des Leibes mit der Welt. Dinge und Körper sind dabei aus demselben Stoff gemacht. „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.“⁶⁸⁰ Das Kunstwerk als Analogon des Körpers bietet dem Geist keine Gelegenheit, die „konstitutiven Beziehungen der Dinge nachzuvollziehen, sondern [bietet] dem Blick die Konturen einer Innenschau dar, [...] damit [der Körper] [...] dem Sehen zu erkennen gibt, womit es innen ausgestattet ist, das imaginäre Gewebe des Wirklichen.“⁶⁸¹ Das Kunstwerk ist die Übersetzung eines Eindrucks der Welt, den das Auge empfangen hat und durch „die Züge der Hand in das Sichtbare zurückversetzt“⁶⁸². Das innere Schema des Künstlers besteht folglich in dem Nach-außen-Geben. So schreibt auch Mark Rothko: „Das Bild hat die Form dessen angenommen, womit ich mich befasst habe. [...] Die Form ergibt sich zwangsläufig aus dem, was wir ausdrücken wollen. Wenn man eine neue Sicht auf die Welt hat, muss man neue Wege finden sie auszudrücken.“⁶⁸³ Die Motivation des Künstlers ist dabei „jenes Leben selbst, insofern es aus seiner inneren Gebundenheit heraustritt, aufhört, sich seiner selbst zu erfreuen und zum universellen Mittel wird, zu verstehen und verständlich zu machen, zu sehen und sehen zu lassen, nicht also, weil es im Innern des stummen Individuums eingeschlossen bleibt, sondern sich in alles, was er sieht, verströmt.“⁶⁸⁴

Die moderne Malerei birgt das Potenzial, unserem Blick Ungesehenes vor Augen zu führen; sie hat das Sehen grundlegend verändert; das Sehen stellt nun einen direkten Bezug zur Welt her, wobei sowohl der Blick des Betrachters als auch der Blick des Kunstwerkes in einer Gleichzeitigkeit des Sehens aufeinander einwirken. In der Malerei wird dabei das Sehen durch eine „wechselseitige Auseinandersetzung zwischen meinem Blick und dem Blick des Gemäldes gebildet. [...] Das Gemälde zu sehen, ist eine Begegnung oder ein Dialog.“⁶⁸⁵ Indem wir ein Kunstwerk sehen, „nehmen wir die Körperlichkeit der äußeren Welt wahr“, da das Kunstwerk selbst „als der Leib der Welt gebildet wird.“⁶⁸⁶ Dem Kunstwerk wohnt eine Vision dessen inne, was weder dem Künstler noch dem Beobachter in der Erfahrung des Kunstwerks zugänglich ist, das jedoch in einem momentanen Durchbruch der Offenheit aufblitzen kann. „Der Sinn dessen, was ein Künstler sagen wird, ist nirgendwo, weder in den Dingen, die noch keinen Sinn haben, noch in ihm selbst, in seinem unausgesprochenen Leben.“⁶⁸⁷

⁶⁷⁹ Ebd. S. 280

⁶⁸⁰ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 20

⁶⁸¹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 283

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ Rothko, „Vortrag beim Pratt Institute, November 1958“, S. 156

⁶⁸⁴ Merleau-Ponty, „Das indirekte Sprechen“, S. 130f.

⁶⁸⁵ Lee Ufan, „Vom Sehen. Hommage an Merleau-Ponty“, in: Kapust, Waldenfels (Hg.), *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick*, hier S. 228

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 18

*Wir müssen so tun, als wüßten wir von allem nichts,
als müßten wir in dieser Hinsicht alles erst noch entdecken.⁶⁸⁸*

Die Wissenschaften liefern Merleau-Ponty zufolge zwar erhebliche Erkenntnis über kausale Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten, entfernen den Menschen jedoch immer weiter von dem, was ihm im Alltag begegnet. In Merleau-Pontys Rehabilitierung des Sinnlichen zeigt sich sein Bestreben, ebendiese Differenz zwischen den Wissenschaften und dem, was uns umgibt, aufzuheben. Hierbei gewinnt ein Moment, eine Qualität an Bedeutung, die den Künstler und den Philosophen verbindet: die unhintergehbare leibliche Verankerung.

Merleau-Pontys bisweilen eklektischer Stil macht seine Ansichten selten in Form diskreter und auffälliger Aussagen geltend. Vielmehr stellt er zahlreiche Fragen, meist suggestiver Natur, und regt den Leser dadurch an, seinen kritischen Betrachtungen auf eigenen Wegen zu folgen. Oftmals taucht Merleau-Ponty in die philosophischen Perspektiven der Denker und Ideen ein, die er kritisch untersucht und deren Terminologie er sich für seine eigenen Zwecke leiht, um schließlich in einem klaren Bruch ein negatives Urteil zugunsten seiner eigenen, oftmals radikal differierenden Position zu fällen.⁶⁸⁹ In der leibphänomenologischen Konzeption Merleau-Pontys bilden Wahrnehmung und Leib jenes Phänomen, welches für das Verständnis unseres „Seins in der Welt“ (*être au monde*) am zentralsten ist.⁶⁹⁰ „Die Funktion des lebendigen Leibes kann ich nur verstehen, indem ich sie selbst vollziehe, und in dem Maße, in dem ich selbst dieser einer Welt sich zuwendende Leib bin.“⁶⁹¹ Merleau-Ponty geht es in seiner Phänomenologie um das Aufzeigen einer ganzheitlichen Struktur der Erfahrung, die weder von Empfindung noch von Urteilskraft abhängig ist. Er veranschaulicht dies am Beispiel der Kontextabhängigkeit unserer Wahrnehmung von Farben und Größen: Isoliertes Sehen oder Hören von Farben und Formen ist nur als Abstraktion von unserer gewohnten Wahrnehmung von Objekten, Beziehungen, Situationen, Personen und Ereignissen möglich. Die Annahme, dass wir diese als unmittelbare Teile der sensorischen Leistung zusammensetzen, bedeutet, so Merleau-Ponty, die Verwechslung theoretischer Abstraktionen mit konkreten Phänomenen.⁶⁹² Merleau-Ponty zufolge interessieren sich die Künstler, insbesondere Cézanne und Matisse, für jene Dimension der Tiefe, aus der Farbunterschiede entstehen. Wenn Matisse einen roten Teppich malt, gelingt es ihm, so Merleau-Ponty, die Farbe nicht als abstrakte Eigenschaft, sondern als konkretes Merkmal eines tatsächlich taktilen Objekts hervorzurufen: Was er malt, ist nicht nur rot, sondern „ein wolliges Rot“⁶⁹³. Der Maler offenbart die Qualität „wie Erfahrung sie entdeckt, sich in derselben Fülle und Dunkelheit dar[bietend] wie der wahrgenommene

⁶⁸⁸ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 18

⁶⁸⁹ Vgl. Carman, Hansen, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, S. 4

⁶⁹⁰ Vgl. ebd. S. 10

⁶⁹¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 99

⁶⁹² Vgl. Carman, Hansen, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, S. 11

⁶⁹³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 23

Gegenstand als ganzer“⁶⁹⁴. Der Maler fungiert laut Merleau-Ponty als Vorbild für einen neuen Philosophentypus, dessen Erkenntnis an den Vollzug des Erfahrens selbst gebunden ist. So *denkt* der Maler im praktisch-leiblichen Vollzug – er *denkt im Malen*.⁶⁹⁵

Merleau-Ponty attestiert dem sogenannten „kontemplativen“ Wissen respektive ästhetischen Wissen, welches im Zuge der ästhetischen Erfahrung sowohl auf praktischer als auch auf rezeptiver Seite gewonnen wird, eine besondere Form von Wissen bzw. Wahrheit. Die Kunst respektive Malerei steht dabei paradigmatisch für den Bereich einer nicht primär auf begrifflich vermittelte Erkenntnis gerichteten Erfahrung, welche in sich die Möglichkeit birgt, sich von den Grenzen eines instrumental gesteuerten Wissens- und Weltbildes zu lösen.⁶⁹⁶ Als Sichtbarmachung des Unsichtbaren transzendiert die Kunst gewissermaßen die Konzepte unseres Verstandes und kehrt zu einem ursprünglichen Denken bzw. Sehen zurück, das sich aller Vorurteile entledigt. Merleau-Ponty spricht dabei der Kunst jenes Vermögen zu, einen originären Zugang zum Sein zu stiften – und dem Künstler die Fähigkeit, die Welt so erfassen zu können, wie sie sich tatsächlich zeigt. Indem der Künstler den Dingen einen Raum eröffnet, wo sie sich zeigen können, wie sie tatsächlich sind, entdeckt er die stumme Sprache der Welt und verleiht ihr durch das Medium des Bildes Ausdruck. Die *Unschuld des Auges* in der Malerei ermöglicht schließlich den Zugang zum phänomenalen Feld der lebendigen Erfahrung, d. h. zu dem Feld, welches die Phänomenologie beständig sucht.

Eine große Herausforderung hinsichtlich einer phänomenologischen Begründung ästhetischer Erfahrung stellt die Frage nach der Konsequenz der Methode dar. Muss die phänomenologische „Begründung“ einer Erfahrung von Kunst unweigerlich scheitern, da die Erscheinung nur wahrhaft in dem Moment erfahren werden kann, da sie erscheint, d. h. erfahren wird? Die Bedeutung des Mediums respektive des Materials ist dabei nicht unwesentlich. Der Philosoph arbeitet mit Sprache respektive über einen reflexiven Vollzug, während die Tätigkeit des Künstlers im Bereich des Handwerks respektive des Leibes verortet ist. Dabei ist das Medium selbst zentral für das Ergebnis, da es jeweils andere Möglichkeiten beinhaltet. Der Blick ist ein anderer, je nachdem in welchem Medium man sich bewegt. Ebenso tritt ein fundamentales Problem der Sprache zutage: Sie stößt an die Grenzen des Nicht-Sagbaren, während die Kunst gerade darin ihr zentrales Anliegen findet. Die „Sprache der Bilder“ öffnet sich primär dem Wahrnehmungsfeld des Auges und folgt anderen Regeln als denen der gesprochenen oder geschriebenen Sprache. „Wenn der Text noch redet, ist der Blick längst fertig.“⁶⁹⁷ Mit anderen Worten: Der Blick tastet das Bild wesentlich schneller ab, als Sprache dies je ausdrücken könnte. Zudem berührt das Bild Bereiche, die sprachlich nicht zu fassen sind. Genau hier setzen Merleau-Pontys wissenschaftskritische Ausführungen an, welche sich gegen ein rationalistisches Weltbild auflehnen, das den Menschen als reines Bewusstsein konzeptualisiert. Merleau-Ponty zufolge ist der Mensch nicht reiner Geist, es liegt ihm etwas Fundamentaleres zugrunde, welches ihn zur Welt in Beziehung setzt und ihn mit allen anderen verbindet: der Leib. Die Phänomenologie Merleau-Pontys distanziert sich mit ihrer Hinwendung zur leiblichen Erfahrung, welche besonders augenscheinlich am Beispiel der Malerei und

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 301

⁶⁹⁶ Vgl. Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 322

⁶⁹⁷ Annika Lamer, *Die Ästhetik des unschuldigen Auges*, Würzburg 2009, S. 41

des Künstlers ausgearbeitet wird, vom Primat des Bewusstseins und verneigt sich vor der Doppeldeutigkeit unserer leiblichen Existenz. Durch seine Bestimmung der Wahrnehmung und des Leibes als primären Zugang zur Welt rückt Merleau-Ponty in deutliche Nähe zur Kunst. Seine Leibphänomenologie dabei stellt den Versuch dar, unser Verständnis von Wahrnehmung aus dem konzeptuellen Vergessen zu befreien, dem die traditionelle Psychologie und Erkenntnistheorie es anvertraut haben. Wahrnehmung ist weder rohe Empfindung noch rationales Denken, sondern ein Aspekt des bewussten Einflusses des Körpers auf seine physische und soziale Umgebung.⁶⁹⁸ Merleau-Pontys Erkenntnisse über Wahrnehmung und Leiblichkeit beschränken sich dabei nicht nur auf Phänomenologie und Psychologie, sondern erstrecken sich auch auf Themen über Kunst, Literatur, Geschichte und Politik. Es gibt, so Merleau-Ponty, keinen Aspekt des menschlichen Lebens, der nicht von der leiblichen Perspektive auf die Welt beeinflusst wird. Daher betrachtet er die Wahrnehmung nicht als spezialisiertes Thema der biologischen oder sozialen Wissenschaften, sondern räumt der Bedeutung der Phänomene universale Signifikanz ein.⁶⁹⁹

Merleau-Pontys Faszination für die Malerei rührt daher, dass ihre Nähe und gleichzeitige Distanz zur dargestellten Welt eine Quelle anhaltender, subtiler Verwirrung darstellt.⁷⁰⁰ Die Beschäftigung mit einem Rothko-Gemälde ist dabei im wahrsten Sinne des Wortes *beunruhigend*: Das Bild verursacht nicht unweigerlich Unruhe, aber es stört notwendigerweise den alltäglichen Lauf der Dinge und den vertrauten Rhythmus. Und genau dies wollte Rothko auch erreichen. Er sieht die Aufgabe des Künstlers nicht darin, dem Betrachter Schönes vor Augen zu führen, sondern mit ihm durch das Bild so zu kommunizieren, dass eine Reflexion über vermeintlich Bekanntes gestiftet wird. Auf diesem Wege verfolgt die Kunst Rothkos jenes Projekt, welches die phänomenologische Methode zu entfalten sucht. Rothko ist es mit seinen Werken gelungen, eine sehr spezifische, in der modernen Kunst gleichsam einzigartige ästhetische Erfahrung hervorzurufen. Obwohl generische Behauptungen über die ästhetische Erfahrung angesichts eines Rothko-Gemäldes kaum möglich sind, da diese Bilder ihren Inhalt erst durch die Begegnung mit dem Betrachter erlangen und sich demnach grundlegend einer Interpretation verschließen, ist der sehr spezifische und intensive körperliche Wahrnehmungseffekt ein zentraler Aspekt der ästhetischen Erfahrung angesichts der Werke Rothkos. Durch die kontemplative Wirkung, welche von den Gemälden ausgeht, erfährt der Betrachter sein Sehen selbst im Akt der Perzeption; es findet gewissermaßen eine Bewusstseinsverschiebung auf die Erfahrung als Erfahrung statt. Die Stunden stiller Versenkung vor der leeren Leinwand können dabei als Rothkos Versuch gelesen werden, den Dingen den „Hohl- und Spielraum“ zu gewähren, den sie benötigen, um erscheinen zu können. Dabei entfalten die Bilder ihre Wirkung nur dann, wenn auch der „einfühlsame Betrachter“ ihnen jenen Spielraum gewährt, in dem sie ihren Sinn darbieten können.

Die geheimnisvolle Qualität der Bilder Rothkos speist sich aus unterschiedlichen Faktoren: der unüberschaubaren Größe der Leinwände, der Reduziertheit der Formen und der kontemplativen Wirkung der Farben. Das große Bildformat wird zur substantiellen Bedingung, da es das Wahrnehmungsfeld überschreitet und so eine im-Bild-Erfahrung sowohl für den Betrachter als auch für den Maler selbst ermöglicht. Wie Rothko selbst immer wieder betonte, falle es dem Maler bei einem großen Bild schwerer,

⁶⁹⁸ Vgl. Carman, Hansen, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, S. 12

⁶⁹⁹ Vgl. ebd. S. 14

⁷⁰⁰ Vgl. ebd.

Distanz zu wahren.⁷⁰¹ Das unüberschaubare Bildformat lähmt nicht nur die traditionellen Sehgewohnheiten, auch die dunklen Formationen der Bilder führen den Betrachter durch das Phänomen von Licht und Leere an die Grenzen des Verständlichen und demnach über den Rahmen alltäglicher Erfahrung hinaus in eine Sphäre, welche das Bild übersteigt. Das immense Bildformat zwingt den Betrachter zu einer veränderten Wahrnehmung, welche durch eine drastische Reduktion der Formen schließlich weiter verdichtet wird. Durch die kaum wahrnehmbare Differenz der Farbtöne, wird der Betrachter immer wieder aufs Neue auf seine eigene Schwierigkeit zurückgeworfen, die Differenz auszumachen. Rothkos mandatorische Anweisungen hinsichtlich der Betrachtungsweise seiner Bilder verfolgen dabei das Ziel, jede ästhetische Überlegung des Betrachters zu leeren, um eine wahrhaftige Begegnung mit seiner Malerei zu ermöglichen. Nur so könne der Künstler dem Betrachter in seiner Sprache der Malerei etwas über die Welt erzählen. Die *Wahrheit* des Werkes liegt dabei in der Interaktion zwischen Malerei und Betrachter verborgen – in jenem Funken präverbaler Kommunikation, der sich zwischen Künstler und Betrachter durch die Mittel der Malerei entfacht. Der Betrachter wird bei Rothko zum menschlichen Element des Bildes, zu jenem Autor, der die leeren Zeilen des Bildes in der Begegnung mit dem Bild erst schreibt. Durch die angestrebte enge Bild-Betrachter-Beziehung tritt der Betrachter bereits durch die akribisch geplante Bild- und Raumkonzeption „fast wie von selbst“ in einen der Epoché ähnlichen Zustand ein: Das Bild lässt den Betrachter aus dem Zeitstrom des alltäglichen Lebens heraustreten und initiiert eine bewusste Wahrnehmung respektive ästhetische Erfahrung. Hier sei darauf hingewiesen, dass sich ästhetische Wahrnehmung von der alltäglichen Wahrnehmung dahingehend unterscheidet, dass sie ein höheres Maß an Aufmerksamkeit zutage treten lässt und demgemäß eine andere Qualität als die alltägliche Wahrnehmung aufweist. Lambert Wiesing spricht der ästhetischen Wahrnehmung aus diesem Grund per se eine phänomenologische Qualität zu.

Die zunehmend dunkler werdende Farbpalette Rothkos bringt eine Veränderung in der ästhetischen Erfahrung mit sich: Das Schweigen und die Reduziertheit der Bilder fordern eine höchstmögliche Betrachterleistung ein, während sie den Betrachter mit sich selbst und seiner eigenen Wahrnehmung konfrontieren. Durch die vermehrte Entfernung der formalen Aspekte aus seinen Werken, wollte Rothko die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das eigentliche Thema des Bildes lenken: seine eigene Erfahrung mit dem Bild. Max Imdahl spricht Rothkos Malerei dabei jene Fähigkeit zu, „eine jenseits allen Wollens und aller Selbstbehauptung geschehende Hingabe der anschauenden Subjektivität an die Erscheinung“⁷⁰² zu stiften und so den Betrachter in die Welt *eintauchen* zu lassen. Die bezeichnende Magie der Bilder offenbart sich dabei jedoch nur in der persönlichen, leibhaften Begegnung mit ihnen. Rothko lässt uns durch das Bild das sehen, was *sich in ihm sieht*. In den Bildern spiegelt sich, Merleau-Ponty zufolge, die intuitiv motivierte Ausdruckshandlung wider, in der sich das „Schauspiel der Welt“ dem Maler „im Moment seines Erscheinens“ zeigt.⁷⁰³ Das Bild als Antwort des Malers auf die Welt, lässt dasjenige in den Bereich der Sichtbarkeit übertreten, was ohne ihn im jeweils einzelnen Bewusstsein eingeschlossen bliebe. Da die Sichtbarkeit der Dinge im Leib des Malers eine Resonanz erzeugt, verleibt sich der Künstler das Sein im Akt des Malens ein. Dies ist jedoch nur möglich, da der Leib und die Dinge Teile derselben sichtbaren Welt sind. Rothkos Werke

⁷⁰¹ Vgl. Bersani, Dutoit, „Mark Rothko: Verstellter Blick“, S. 157

⁷⁰² Imdahl, „Barnett Newman“, S. 246

⁷⁰³ Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 330

sind jenes Unsichtbare der Welt, welches erst durch die Hand des Malers in die Sichtbarkeit gelangen muss. Rothko gelingt es dabei die subtilen, nicht immer wahrnehmbaren Übergänge zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in seinen Bildern gleichermaßen zu umschließen. Wenn wir uns aufmerksam genug auf die Bilder Rothkos einlassen, wird uns etwas zuteil, das der alltäglichen Welt entrückt zu sein scheint: die Schnittstelle zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, an der man dem „Aufblitzen des Seins“ begegnen kann.

Durch die nachhaltige Störung unserer Wahrnehmung kann die Malerei unseren Blick auf Unbemerktlenken. Dabei sind Kunstwerke ebenso Teil dieser Welt wie auch der Leib; sie sind keine abgeschlossenen Erzeugnisse, sondern vielmehr Echos menschlicher Wahrnehmung der Welt; sie sind lebendige, leibhaftige Erweiterungen, welche den menschlichen Zustand in gleicher Weise manifestieren, wie unser Leib dies tut: indem sie Gesten in einem bestimmten kohärenten Stil, einem Verständnis und einer Art, in der Welt zu sein, verwirklichen.⁷⁰⁴ Kunstwerke kumulieren dabei auf wundersame Weise das stillschweigende, unartikulierte Verständnis, das wir bereits vor jedem offensichtlichen Ausdruck oder jeder Reflexion besitzen.⁷⁰⁵ Sie öffnen sich auf eine Welt hin, die wir bereits bewohnen und verstehen. Im leibphänomenologischen Ansatz steht nicht das Werk im Zentrum der Betrachtung, sondern vielmehr die in der Wahrnehmung leiblich vollzogene Begegnung mit ihm. „Mit dem Einbezug der materiellen Dimension befreit Merleau-Ponty das Kunstwerk von idealistischen, transzendentalen sowie auch rationalistischen und operativ analytischen Zugängen, indem er Werk und Ding, wie auch zuvor Leib und Selbst beziehungsweise Körper und Geist nicht als getrennte Entitäten auffasst, sondern sie in einer Synthese begreift.“⁷⁰⁶ „Leib und Werk werden in einer Verschränkung erfahrbar“⁷⁰⁷ und der Sinn des Kunstwerks offenbart sich „nur in unmittelbarem Kontakt“⁷⁰⁸ mit dem Kunstwerk selbst. Merleau-Ponty erkennt im spezifischen Angesprochenensein des Künstlers von der Welt ein mögliches Fundament für den Weltzugang des Philosophen. Die Aufgabe der Philosophie kann sich daher nicht auf eine Begründung der Wahrnehmung beschränken, sondern besteht vielmehr darin, „auf das Geschehen des Wahrnehmens sich einzulassen und es zu verstehen“⁷⁰⁹ suchen. Dabei findet die Phänomenologie ihr Äquivalent in einer Malerei, dessen Sinn darin besteht, „die festen Dinge, die in unserem Sichtfeld erscheinen, nicht von der flüchtigen Weise ihrer Erscheinung [zu] trennen“⁷¹⁰ und die Erscheinungsweise der Sache selbst zu durchdringen. Die Phänomenologie erweist sich nicht nur als geeignete Methode, dem Wesen der Kunst näher zu kommen, sondern findet vielmehr in der Kunst selbst ihr vorbildliches Gegenüber, von der sie lernen kann, zu den von ihr postulierten „Sachen selbst“ vordringen zu können. Glaubt der Philosoph schließlich, „dem Sein direkt auf die Spur kommen zu können, so kann er ihm Merleau-Ponty zufolge nicht gerecht werden, da sich Sein

⁷⁰⁴ Vgl. Carman, Hansen, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, S. 15

⁷⁰⁵ Vgl. ebd. S. 14

⁷⁰⁶ Schürkmann, „Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)“, S. 438

⁷⁰⁷ Ebd..

⁷⁰⁸ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 181

⁷⁰⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 70

⁷¹⁰ Ebd.

allein in einer Beziehung mit Seienden ausdrückt“ und folglich „zwar im Moment seines Vollzugs gewiss ist, aber nicht als Gewissheit festgeschrieben respektive verobjektiviert werden kann.“⁷¹¹

Wie kann der Philosoph dennoch etwas Stummes, sprachlich per se nicht Fassbares erkunden und ihm Ausdruck verleihen? Das primäre Medium des Philosophen ist die Sprache. Die Ausdruckshandlung der Sprache ist jedoch nicht zu trennen vom ausgedrückten Objekt und initiiert selbst bereits eine Veränderung der Form der Erfahrung. Daher weist die phänomenologische Beschreibung eine transformierende Qualität auf, in der schon die Anerkennung der Form unserer Erfahrung eine Transformation der Erfahrung selbst bewirkt. Oder wie Russon es formuliert: „[...] phenomenological description itself is a transformative activity in which the recognition of the form of our experience itself enacts a transformation within experience itself.“⁷¹² Aus diesem Grund sind Kunstwerke besonders wertvoll für die phänomenologische Methode; sie verfügen nämlich über Möglichkeiten zur Veränderung der Bedingungen der eigenen Wahrnehmung. Kunstwerke sind von Natur aus erzieherisch, d. h. in der Auseinandersetzung mit ihnen werden wir zu neuen Erfahrungsbegriffen geführt.⁷¹³ Um uns „unsere eigenen Dunkelheiten [...] verständlich“ zu machen, muss die Philosophie „sich in die Welt versenken, statt sie zu beherrschen, sie muss sich zur Welt, so wie sie ist, herablassen“⁷¹⁴. Wir wissen weder „wo das Unterfangen enden wird [noch] ob es überhaupt möglich ist. Aber wir haben nur die Wahl zwischen diesem Weg und einem Dogmatismus der Reflexion, von dem wir nur zu gut wissen, wohin er führt, weil mit ihm die Philosophie in dem Augenblick aufhört, wo sie einsetzt, und er uns gerade deshalb unsere eigenen Dunkelheiten nicht verständlich macht.“⁷¹⁵ Das Band zwischen Kunst und Philosophie soll daher nicht „auf Kosten der Reduktion der Philosophie auf die Kunst und umgekehrt erfolgen: Weder soll sich die Philosophie einer romantischen Verklärung des Kunstwerks hingeben, um schließlich selbst Kunst sein zu wollen (...), noch ist die Kunst Illustration begrifflichen Denkens. Kunst und Philosophie verbindet ein gewisser Wahrheitsbezug: Kunst produziert Wahrheiten und es ist die Aufgabe der Philosophie, die ‚Kunst als solche aufzuzeigen‘, d. h. als eine Art ‚Kupplerin bei der Begegnung mit der Wahrheit‘⁷¹⁶ zu fungieren.“⁷¹⁷ Die primäre Aufgabe des Künstlers wie auch des Philosophen als Verbindungsglied zwischen phänomenaler Welt und schöpferischem Urgrund besteht darin, dem unmittelbaren Sehen Verborgenes sichtbar zu machen. Und vielleicht müssen wir, wenn es um das Band zwischen Kunst und Philosophie geht, gar auf der „Allianz oder der Freundschaft zweier unabhängiger Wahrheitsberührungen“⁷¹⁸ insistieren. Die Idee einer universellen, vollkommen verwirklichten Malerei ist, so Merleau-Ponty, dabei ebenso wenig denkbar wie die Idee einer abgeschlossenen, zu Ende gedachten

⁷¹¹ Laner, „Kontemplatives Wissen“, S. 339

⁷¹² Russon, „Phenomenological Description and Artistic Expression“, S. 5

⁷¹³ Vgl. ebd. S. 11

⁷¹⁴ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 61

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Badiou, *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*, S. 18

⁷¹⁷ Tobias Huber, Marcus Steinweg (Hg.), *Inaesthetik Nr. 0. Thesis on Contemporary Art*, Zürich 2008, S. 4

⁷¹⁸ Ebd. S. 5

Philosophie.⁷¹⁹ Denn die Kunst, so auch Rothko, „ist [...] eine an andere gerichtete Kommunikation über die Welt. Nachdem die Welt von dieser Kommunikation überzeugt ist, verändert sich die Welt. Die Welt war nach Picasso oder Miró nie mehr wie vorher. Ihre Sicht der Welt hat unsere Vision der Dinge verändert.“⁷²⁰ Und so wird „auch nach Millionen von Jahren [...] die Welt für die Maler [...] enden, ohne vollendet worden zu sein.“⁷²¹

Was Merleau-Ponty in die Philosophie und die Geisteswissenschaften einführte, war ein neues Konzept der Wahrnehmung und ihr leibliches Verhältnis zur Welt. Es ist ihm gelungen, unser Verständnis von Wahrnehmung und Körper mit den Phänomenen, die uns immer schon bekannt sind, neu auszurichten, bevor wir sie in konzeptionelle Kategorien einordnen, Fragen nach ihnen stellen und Theorien formulieren. Sein Beitrag liegt weder in der reinen analytischen Argumentation noch in der empirischen Entdeckung, sondern im Bereich der philosophischen Innovation. Aus seinen Arbeiten können wir erneut etwas über Wahrnehmung, Körper, Malerei, Geschichte und Politik lernen, was wir bereits verstanden haben, wenn auch nur stillschweigend – etwas, das wir uns durch bloße logische Analyse oder empirische Untersuchung nie hätten aneignen können. Merleau-Pontys Werk erfüllt damit die Erinnerungsfunktion⁷²², die Platon der Philosophie im Allgemeinen zugeschrieben hat: Er erinnert uns daran, was wir bereits gewusst haben, was wir aber durch unser unreflektiertes Eintauchen in die sichtbare Welt vergessen haben.⁷²³

⁷¹⁹ Vgl. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, VII. §2.

⁷²⁰ Rothko, „Vortrag beim Pratt Institute, November 1958“, S. 154

⁷²¹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 316

⁷²² Platons *Anamnesis*-Lehre zufolge liegt alles Wissen bereits in der unsterblichen Seele verborgen. Dieses „ureigene“ Wissen, welches wir „bei der Geburt verloren haben“ (Platon, *Phaidon* 75e), auf welches wir jedoch potenziell immer zugreifen können, verbirgt sich dennoch grundsätzlich vor uns. Nur durch äußere Anstöße können wir uns dieses Wissens *wieder erinnern* [Anamnese, griech. ἀνάμνησις „Erinnerung“].

⁷²³ Vgl. Carman, Hansen, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, S. 22f.

16. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.:

Ästhetische Theorie (1970), in: *Gesammelte Schriften, Bd. 7*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Negative Dialektik (1966), in: *Gesammelte Schriften, Bd. 6*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Albers, Josef: *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln: Dumont 1979.

Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas u.v.m. (Hg.): *Leiblichkeit*, Tübingen: Mohr Siebeck 2012.

Ameln-Haffke, Hildegard: „Ästhetische Erfahrung“, in: Ziemer, K. (Hg.): *Lexikon Inklusion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 18-20.

Antin, David: „The Existential Allegory of the Rothko Chapel“, in: Phillips, Glenn; Crow, Thomas (Hg.): *Seeing Rothko*, Los Angeles: Getty Research Institute 2005, S. 123-134.

Ashton, Dore: „Rothko’s Frame of Mind“, in: Phillips, Glenn; Crow, Thomas (Hg.): *Seeing Rothko*, Los Angeles: Getty Research Institute 2005, S. 13-24.

Assenza, Emmanuela: *Die ästhetische Funktion der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty*, Diplomarbeit Fachhochschule Ottersberg 2010.

Badiou, Alain: *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, Wien: Turia + Kant 2009.

Barck, Karlheinz: „Ästhetik/ästhetisch“, in: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Absenz-Darstellung*, Stuttgart/Weimar: J. G. Metzler 2000, S. 287-308.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“* (1750/58), 2., durchges. Aufl.; Schweizer, Hans Rudolf (Hg.), Hamburg: Meiner 1988.

Beckmann, Max: „Über meine Malerei.“ Rede, gehalten in der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in den Burlington Galleries, London, 21. Juli 1938, in: Beckmann, Mathilde Q. (Hg.): *Mein Leben mit Max Beckmann*, München: Piper 1983.

Bedorf, Thomas: *Undarstellbares im Dialog: Facetten einer deutsch-französischen Auseinandersetzung*, Amsterdam: Rodopi 1997.

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Felix Meiner 1991.

Bermes, Christian: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, 3. Aufl., Hamburg: Junius 2012.

Bersani, Leo; Dutoit, Ulysse: „Mark Rothko: Verstellter Blick“, in: Roger M. Buergel, Stefanie-Vera Kockot (Hg.), *Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung*, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 157-166.

Brandstätter, Ursula: *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Wien u. a.: Böhlau 2013.

Breslin, James E. B. (Hg.): *Mark Rothko: A Biography*, Chicago: Univ. of Chicago Press 1993.

Carman, Taylor; Hansen, Mark: *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, New York: Cambridge University Press 2006.

- Christensen, Ruth: *Mark Rothko: Art as an Experience. The Significance of Interaction between Painting and Viewer in the Rothko Chapel*, RIHA Journal 0183, 15. Dezember 2017.
- Clair, Jean (Hg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Berlin: Hatje Cantz 2006.
- Cohen-Solal, Annie: *Mark Rothko. Toward the Light in the Chapel*, New Haven/ London: Yale University Press 2015.
- Crow, Thomas: „The Marginal Difference in Rothko’s Abstraction“, in: Phillips, Glenn; Crow, Thomas (Hg.): *Seeing Rothko*, Los Angeles: Getty Research Institute 2005, S. 25-40.
- Danto, Arthur C.: *Jean Paul Sartre*, Göttingen: Steidl 1986.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, 2. Aufl., München: Fink 1997.
- De Balzac, Honoré: *Das unbekannte Meisterwerk. Mit Illustrationen von Pablo Picasso*, Goepfert, Sebastian; Goepfert-Frank, Herma (Hg.), Frankfurt am Main: Insel 1987.
- De Kooning, Elaine: „Kline and Rothko: Two Americans in Action“, in: *ARTnews Annual 27* (1958)
- De Menil, Dominique: „Preface“, in: Barnes, S. J. (Hg.): *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Houston: University of Texas 1989, S. 7-14.
- Dewey, John:
Art as Experience, New York: Minton, Balch & Company 1934.
Kunst als Erfahrung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Elderfield, John: „Transformations“, in: Phillips, Glenn; Crow, Thomas (Hg.): *Seeing Rothko*, Los Angeles: Getty Research Institute 2005, S. 101-122.
- Fahl, Karoline: *Atmosphäre am Werk. Gernot Böhmes neue Ästhetik als Architekturästhetik*, Lehrforschungsprojekt: Technische Universität Berlin 2015/16.
- Fellmann, Ferdinand: *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2006.
- Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 138-161.
- Franz, Erich; Poßegger, Iris (Hg.): *Aufbruch. Malerei und realer Raum*, Heidelberg: Wunderhorn 2011.
- Grässlin, Karola (Hg.): *Who’s afraid of Red, Yellow and Blue? Positionen der Farbfeldmalerei*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Köln: Walther König 2007.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik: Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Günzel, Stephan: „Deleuze und die Phänomenologie“, in: Komel, A.T.; Sepp, H.R. (Hg.): *phainomena. Journal of Phenomenology and Hermeneutics, Vol. XXII/84-84, Genealogies*. Lubljana: Nova Revija 2013, S. 153-176.
- Günzel, Stephan; Windgätter, Christoph (Hg.): „Leib / Raum. Das Unbewusste bei Merleau-Ponty“, in: Buchholz, Michael; Gödde, Günter (Hg.): *Das Unbewusste in aktuellen Diskursen. Anschlüsse Band II*, Gießen: Psychosozial 2006. S. 585-616.
- Held, Klaus: „Einleitung“, in: Husserl, Edmund: *Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I*, Stuttgart: Reclam.1985.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: „Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie“, in: Buchner, Hartmut; Pöggeler, Otto (Hg.): *Gesammelte Werke, Bd. 18*, Hamburg: Felix Meiner 1968.

Hess, Barbara; Grosenik, Uta (Hg.): *Abstrakter Expressionismus*, Köln: Taschen 2005.

Huber, Lara: *Der Philosoph und der Künstler. Das ästhetische Fundament der ontologischen Neuorientierung Maurice Merleau-Pontys*, Inaugural-Dissertation Universität Tübingen 2003.

Husserl, Edmund:

Hua I. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge: Eine Einleitung in die Phänomenologie, Strasser, Stephan; Bernet, Rudolf (Hg.), Dordrecht: Springer / Den Haag: Nijhoff 1973.

Hua III, 1. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. 1. Allgemeine Ausführung in die reine Phänomenologie, Schuhmann, Karl (Hg.), Dordrecht: Kluwer 1995.

Hua IV. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Forschung. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution, Den Haag: Martinus Nijhoff 1952.

Hua VI. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, Biemel, Walter (Hg.), Den Haag: Springer 1976.

Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen, Janssen, Paul (Hg.), Hamburg: Meiner 1986.

Imdahl, Max:

Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München: Wilhelm Fink 1988.

Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Band I., 1. Aufl., Jahnsen-Vukicevic, Angeli (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften Band III., 1. Aufl., Boehm, Gottfried (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

„Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III.“, in: Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VHC 1989, S. 233-252.

Jahnsen-Vukicevic, Angeli: „Moderne Kunst und Gegenwart“, in: Imdahl, Max. *Gesammelte Schriften Band 1. Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 7-31.

Jamme, Christoph: „Malerei der Blindheit. Phänomenologische Philosophie und Malerei“, in: Pöltner, Günther (Hg.): *Phänomenologie der Kunst*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1999, S. 109-129.

Klee, Paul:

„Schöpferische Konfession: Paul Klee“, in: Edschmid, Kasimir (Hg.): *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Band XIII*, 1. Aufl.; Berlin: Erich Reiß.1920, S. 28-40.

„Über die moderne Kunst“, in: Regel, Günther (Hg.): *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Leipzig: Reclam 1995, S. 70-85.

Kristensen, Stefan: „Maurice Merleau-Ponty I. Körperschema und leibliche Subjektivität“, in: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas (Hg.): *Leiblichkeit*, Tübingen: Mohr Siebeck 2012.

Küpers, Wendelin: *Zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Kunstphänomenologische Betrachtungen zur modernen Malerei in Anschluss an Merleau-Ponty*, Akademiediskurs Universität Witten/ Herdecke 1998.

Küpper, Joachim; Menke, Christoph: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Kuspit, Donald: *The End of Art*, New York: Cambridge University Press 2004.

- Lamer, Annika: *Die Ästhetik des unschuldigen Auges. Merkmale impressionistischer Wahrnehmung in den Kunstkritiken von Émile Zola, Joris-Karl Huysmans und Félix Fénéon*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Laner, Iris:
- „Kontemplatives Wissen. Zur epistemischen Dimension ästhetischen Erfahrens nach Maurice Merleau-Ponty“, in: Figal, Günter (Hg.): *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*, Tübingen: Mohr-Siebeck 2015, S. 316-346.
- Aufbruch in Sinn. Annäherungen an die Phänomenologie einer exzessiven ästhetischen Erfahrung nach Merleau-Ponty*, Diplomarbeit Universität Wien 2008.
- Lauer, David: „Leiblichkeit und Begrifflichkeit Überlegungen zum Begriff der Wahrnehmung nach McDowell und Merleau-Ponty“, in: Günzel, Ingo; Mertens, Karl (Hg.): *Wahrnehmen – Fühlen – Handeln*, Paderborn: Mentis 2014, S. 365-381.
- Levinas, Emmanuel:
- „Über die Intersubjektivität. Anmerkungen zu Merleau-Ponty (1983)“, in: Métraux, Alexandre; Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München: Wilhelm Fink 1986, S. 48-55.
- Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg / München: Alber 1992.
- Lüdeking, Karlheinz: *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung*, München: Wilhelm Fink 1998.
- Lyotard, Jean-François: *Heidegger und ‚die Juden‘*, Wien Passagen Verlag 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice:
- Phänomenologie der Wahrnehmung. Phänomenologisch-Psychologische Forschungen*, Berlin: Walter de Gruyter 1966.
- Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Bermes, Christian (Hg.), Hamburg: Felix Meiner 2003.
- Die Prosa der Welt* (1984), Lefort, Claude (Hg.), München: Wilhelm Fink 1993.
- Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. (1986), 3. Aufl.; Lefort, Claude (Hg.), München: Wilhelm Fink 2004.
- Causeries 1948. Traces Écrites*, Paris: Édition de Seuil 2002.
- Causeries 1948. Radiovorträge*, Knips, Ignaz (Hg.), Köln: Salon Verlag 2006.
- Mersch, Dieter: „Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung“, in: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 273-300.
- Meyer-Drawe, Käte: „Welt-Rätsel. Merleau-Pontys Kritik an Husserls Konzeption des Bewußtseins“, in: *Phänomenologische Forschungen Vol. 30. Die Freiburger Phänomenologie*, Hamburg: Meiner 1996, S. 194-221.
- Motherwell, Robert: „On Rothko“, in: *Terenzio, Stephanie (Hg.): The Collected Writing of Robert Motherwell*, New York: Oxford University Press 1992. S. 195-200.
- Phillips, Glenn; Crow, Thomas (Hg.): *Seeing Rothko*. Los Angeles: Getty Research Institute 2005.
- Pöltner, Günther: *Phänomenologie der Kunst*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2000.
- Prechtel, Peter: *Edmund Husserl zur Einführung*, Hamburg: Junius 1998.

- Pries, Christine: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH 1989.
- Reynolds, Jack: „Merleau-Ponty, Levinas, and the Alterity of the Other“, in: *Symposium Canadian Journal of Continental Philosophy Volume 6, Issue 1*, 2002, S. 63-78.
- Rodman, Selden: *Conversations with Artists*, New York: Devin-Adair 1957.
- Rosenblum, Robert: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London: Thames & Hudson 1975.
- Ross, Clifford (Hg.): *Abstract Expressionism, Creators and Critics*, New York: Abrams 1990.
- Rothko, Christopher: *Mark Rothko. From the Inside Out*, New Haven/London: Yale University Press 2015.
- Rothko, Mark:
- The Artist's Reality. Philosophies of Art*, Rothko, Christopher (Hg.), New Haven/London: Yale University Press 2004.
- Writings on Art*, López-Remiro, Miguel (Hg.), New Haven/ London: Yale University Press 2006.
- Schriften 1934-1969. Essays, Briefe, Interviews*, López-Remiro, Miguel (Hg.), Schmieheim: Kurt Liebigh 2008.
- Rothko, Mark; Gottlieb, Adolph: *Manifesto*, New York Times June 13, 1943.
- Ruda, Frank: „Radikale Reflexion. Phänomenologie der Kunst bei Merleau-Ponty“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Band 55 / Heft 2*, 2010, S. 155-162.
- Ruskin, John; *The Works of John Ruskin. The Elements of Drawing. Bd. XV*, Cook, Edward T. (Hg.), London / New York: Allen 1903-12.
- Russon, John: „Phenomenological Description and Artistic Expression“, in: Carlson, Licia; Costello, Peter R. (Hg.): *Phenomenology and the Arts*, New York / London u.a.: Lexington Books 2016, S. 3-24.
- Sander, Sabine: *Der Topos der Undarstellbarkeit. Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*, Erlangen: filos 2008.
- Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinek bei Hamburg: Rowohlt 2014.
- Scarizzi, Alfonso: *Das Thema als Brücke zum Leser: Themenforschung zwischen klassischer Kognitionswissenschaft und Postkognitivismus*, Berlin: Springer 2015
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *System des transzendentalen Idealismus* (1800), 3. Aufl.; Holzinger, Michael (Hg.), Berlin: Edition Holzinger 2014.
- Schiller, Friedrich:
- „Über das Erhabene“, in: Fricke, Gerhard; Göpfert, Herbert G.; Stubenrauch, Herbert (Hg.): *Sämtliche Werke Band 5*. München: Hanser 1962.
- „Lyceums-Fragmente“, in: Behler, Ernst (Hg.): *Kritische Ausgabe, Bd. 2*, München: Schöningh 1967.
- Schöpf, Alfred (Hg.): *Bedürfnis, Wunsch, Begehren: Probleme einer philosophischen Sozialanthropologie*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1987.
- Schürkmann, Christiane: „Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)“, in: Steuerwald, Christian (Hg.): *Klassiker der Soziologie der Künste*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017.

- Schürmann, Eva: *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*, München: Wilhelm Fink 2000.
- Schwarz, Michael (Hg.): *James Turrell | Slow Dissolve. Immaterielle Bilder im Erfahrungsraum des Betrachters*, Sprengel Museum Hannover 2002.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Seiberling, Dorothy: „Mark Rothko“, in: *LIFE magazine* November 16, 1959.
- Sepp, Hans Rainer: *Phänomenalität des Kunstwerks*, Wien: Turia + Kant 2006.
- Sontag, Susan: *Against Interpretation and other Essays*, New York: Picador 1966.
- Stoller, Silvia: *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995.
- Sylvester, David: „The Ugly Duckling“, in: Auping, Michael (Hg.): *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, New York: Abrams 1987, S. 137-145.
- The Solomon Guggenheim Foundation (Hg.): *Art of This Century. The Guggenheim Museum and Its Collection*, New York: Guggenheim Museum Publications 1993.
- Tolstoy, Leo: „What is Art?“, in: Lipman, Matthew (Hg.): *Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis*, Boston: Allyn and Bacon 1973, S. 35-43.
- Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*, Stuttgart/ Weimar: J.G. Metzler 2006.
- Ufan Lee: „Vom Sehen. Hommage an Merleau-Ponty“, in: Kapust, Antje; Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 227-230.
- Wagner, Meike: *Nächte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld: transcript 2003.
- Waldenfels, Bernhard:
- In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- „Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei“, in: Kapust, Antje; Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 31-50.
- Wick, Oliver: „Mark Rothko. A consummated experience between picture and onlooker“, in: Fondation Beyeler (Hg.): *Mark Rothko*, Basel: Hatje Cantz 2001.
- Wiesing, Lambert:
- „Phänomenologische Reduktion und bildliche Abstraktion“, in: Friedrich, Thomas; Gleiter, Jörg H. (Hg.): *Einführung und phänomenologische Reduktion*, Berlin: LIT Verlag 2007, S. 311-333.
- Phänomene im Bild*, München: Wilhelm Fink 2000.
- Wipperfürth, Olaf: *Der ästhetische Restwert. Bemerkungen zu einer Ästhetik des Augenblicks*, Dissertation Universität Duisburg 1999.
- Zanfi, Caterina: „Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty: das Bild zwischen Phänomenologie und Ontologie“, in: Neuber, Simone; Veressov, Roman (Hg.): *Das Bild als Denkfigur: Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy*, München: Fink 2010, S. 285-299.

Internetquellen

Brandstätter, Ursula: „Ästhetische Erfahrung“, in: *Handbuch Kulturelle Bildung*, München: kopaed 2012, URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-erfahrung> [Zugriff am 20.08.2018]

Emig, Christine: „Husserls Phänomenologie“, 2004, URL: <http://susy.germilit.rwth-aachen.de/philo/husserl/index.html> [Zugriff am 10.09.2018]

Goddemeier, Cristof: „Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung“, in: *Deutsches Ärzteblatt 4/2008*, URL: <https://www.aerzteblatt.de/archiv/59737/Maurice-Merleau-Ponty-Phaenomenologie-der-Wahrnehmung> [Zugriff am 08.10.2018]

Hanser, Hartwig (Hg.): „Farbwahrnehmung“, in: *Lexikon der Neurowissenschaften*, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag 2000, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/farbwahrnehmung/3895> [Zugriff am 04.09.2018]

Jones, Jonathan:

„Feeding Fury“, in: *The Guardian* 7. Dezember 2002, URL: <https://www.theguardian.com/culture/2002/dec/07/artsfeatures> [Zugriff am 10.10.2018]

„Tate Modern's rehang cannot diminish the majesty of Mark Rothko“, in: *The Guardian*, 22. August 2012, URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/aug/22/tate-modern-mark-rothko> [Zugriff am 10.10.2018]

Kandinsky, Wassily: 1913, URL: http://www.kunstdirekt.net/kunstzitate/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/kandinsky_wassily.htm [Zugriff am: 18.11.2016]

Kikol, Larissa: „Cowboys mit Pinsel“, in: *DIE ZEIT Nr. 49/2017*; 30. November 2017, URL: <https://www.zeit.de/2017/49/amerikanischer-expressionismus-politik-sammler> [Zugriff am 04.08.2018]

MacKay, Andrew Stewart: „Ten Things You Might Not Know About Mark Rothko“, in: *Another Magazine*, 5. September 2017, URL: <http://www.anothermag.com/art-photography/10126/ten-things-you-might-not-know-about-mark-rothko> [Zugriff am 14.09.2018]

Meixner, Christiane: „Wenn Gelb sich streitet, vibriert Braun“, in: *ZEIT ONLINE*. 27. Oktober 2010, URL: <https://www.zeit.de/kultur/2010-10/guggenheim-color-fields> [Zugriff am 04.06.2018]

Nettling, Astrid: „Maurice Merleau-Ponty oder das philosophische Staunen“, in: *Deutschlandfunk*, URL: https://www.deutschlandfunk.de/man-muss-sich-auf-die-welt-und-die-dinge-einlassen.1184.de.html?dram:article_id=185356 [Zugriff am 27.08.2018]

o.V. *The Mark Rothko Biography*, URL: <http://www.markrothko.org/biography/> [Zugriff am 10.09.2018]

o.V. *Abstrakter Expressionismus*, KettererKunst Lexikon, URL: <http://www.kettererkunst.de/lexikon/abstrakter-expressionismus.php> [Zugriff am 15.10.2018]

Rey, Günter Daniel: *Künstliche neuronale Netze. Einführung*, Technische Universität Chemnitz 2018, URL: https://www.tu-chemnitz.de/phil/imf/psyler/lehre/WS18-19/S_KnN/1%20Ein%C3%BChrung.pdf [Zugriff am 10.08.2018]

Romanacci, Nicolas Constantin: „Der Begriff ‚Sehendes Sehen‘ bei Max Imdahl“, Eintrag im Glossar der Bildphilosophie, URL: http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Sehendes_Sehen [Zugriff am 04.10.2018]

Sainsbury, Helen: „Absorb Rothko's paintings, displayed as he intended in a compact room with subtle lighting“, in: *Tate Modern, London*, URL: www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/in-the-studio/mark-rothko [Zugriff am 01.10.18]

Shine, Jacqui: „The Rothko Chapel“, in: *New York Times Magazine*, 23. August 2017, URL: <https://www.nytimes.com/2017/08/23/magazine/the-rothko-chapel.html> [Zugriff am 10.10.18]

Tarkowski, Andrei: zit. nach: „Das Hieronymus Bosch Mysterium“, Regie: López-Linares, José Luis; Spanien 2016, Arte F, URL: <https://www.arte.tv/de/videos/073078-000-A/das-hieronimus-bosch-mysterium/> [Zugriff am 17.10.2018]