

DER PHILOSOPH UND DER KÜNSTLER
Das ästhetische Fundament der ontologischen Neuorientierung Maurice
Merleau-Pontys

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie

der Fakultät für Philosophie und Geschichte
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt

von

Lara Huber

aus

Tübingen

im Februar 2003

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Günter Figal

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Anton Friedrich Koch

Dekan: Prof. Dr. Anton Schindling

Tag der mündlichen Prüfung: 1. Oktober 2003

gedruckt mit Genehmigung der
Fakultät für Philosophie und Geschichte
der Universität Tübingen

Le philosophe est en somme, une sorte de spécialiste de l'universel; caractère qui s'exprime par une sorte de contradiction. De plus, cet universel n'apparaît que sous une forme verbale. Ces deux considérations conduisent facilement à ranger le philosophe dans les artistes; mais cet artiste ne peut pas convenir de l'être, et là commence le drame, ou la comédie, de la philosophie.
Paul Valéry (1929)

Inhaltsverzeichnis:

| | |
|---|-----------|
| I. EINLEITUNG | 6 |
| II. EINFÜHRUNG | 12 |
| 1. Die `Leibphilosophie` Merleau-Pontys | 13 |
| 1.1. `Eigenleib` und `Zur-Welt-Sein` | 14 |
| 1.2. In der `Lebenswelt` | 21 |
| 2. Analysen zur Sprache und Kommunikation | 23 |
| 2.1. Husserls eidetisches Sprachmodell | 24 |
| 2.2. Das Zeichenmodell Ferdinand de Saussures | 27 |
| 2.2.1. Rezeptionsprobleme | 30 |
| 3. Die `Ästhetik der Sichtbarkeit` | 35 |
| 3.1. Das Sehen und das Sichtbarmachen | 39 |
| 3.1.1. Im Frühwerk | 40 |
| 3.1.2. Im Werk des Übergangs | 41 |
| 3.1.3. Im Spätwerk | 44 |
| III. DAS ÄSTHETISCHE FUNDAMENT DER ONTOLOGISCHEN NEUORIENTIERUNG | 46 |
| 1. Die Neuordnung der Welt | 47 |
| 1.1. Suche nach innerweltlichen Sinnstrukturen | 49 |
| 1.2. Das `offen-endlose Vermögen des Bedeutens` oder das Phänomen des `Ausdrucks` | 54 |
| 1.3. Phänomenologische Reduktion und `vorgängiges Sein` | 58 |
| 1.3.1.1. `Zu den Sachen selbst` | 64 |
| 1.3.1.2. `Ich bin` bzw. `Die Welt ist` | 66 |
| 1.4. Cézannes Gegenstand | 69 |
| 1.4.1. Modellcharakter der Kunst | 74 |
| 1.4.1.1. Neubeginn in der Malerei | 74 |
| 1.4.1.2. Neubeginn in der Sprache | 79 |
| 1.5. Zusammenfassung und Zwischenresümee | 86 |

| | |
|---|------------|
| 2. Der Philosoph und der Künstler | 90 |
| 2.1. Das Konzept einer `neuen Philosophie` im Spätwerk Merleau-Pontys | 91 |
| 2.1.1. Über das `Sein` | 93 |
| 2.1.1.1. Von le visible-l'invisible zu chair | 95 |
| 2.1.2. Husserl und Heidegger | 103 |
| 2.1.3. Phänomenologie oder Ontologie? | 106 |
| 2.2. Die Verbundenheit von Philosophie und Kunst | 109 |
| 2.2.1. Die Kunst als Vorbild der Philosophie | 111 |
| 2. 2. 2. Merleau-Ponty und die Figur des Künstlers | 113 |
| 2. 2. 2. 1. Marcel Proust und die Literatur | 114 |
| 2. 2. 2. 2. Paul Cézanne und die Malerei | 116 |
| 2.2.2.2.1. Die Beschaffenheit des Künstlerkörpers | 118 |
| 2.3. Die philosophische Operation der `Überreflexion` (surréflexion) | 121 |
| 2.3.1. Das <i>Denken</i> des Künstlers zu dem des Philosophen machen | 124 |
| 2.3.2. Das <i>Sehen</i> des Künstlers zu dem des Philosophen machen | 130 |
| | |
| IV. SCHLUSSBEMERKUNGEN | 133 |
| | |
| V. LITERATURVERZEICHNIS | 138 |
| | |
| 1. Primärliteratur: Schriften Maurice Merleau-Pontys | 139 |
| | |
| 2. Sekundärliteratur: | 142 |

I. Einleitung

Das Verhältnis von *Philosophie* und *Kunst* ist bis in gegenwärtige Debatten hinein ein ungeklärtes und heftig umstrittenes Verhältnis. An der Auseinandersetzung um die Definition einer 'kunstgefälligen Ästhetik' sind längst nicht nur Philosophen oder Künstler beteiligt, sondern auch zunehmend Kunst- und Kulturwissenschaftler¹.

Dennoch bleibt das Reden über eine wie auch immer geartete Ästhetik streng genommen eine philosophische Debatte: Wenn sich gegenwärtig auch Philosophen gegen eine Vereinnahmung der Kunst durch die Philosophie aussprechen, halten andere dagegen, dass das Bestreben, die Kunst 'auf sich selbst zurückzuführen', notwendig scheitern müsse, weil es keine Kunst für sich genommen gäbe; weil Kunstwerke per definitionem verschiedene Erfahrungs- und Verhaltensebenen miteinander in Beziehung setzen und sich in ihnen darüber hinaus Gesinnungsdifferenzen zwischen *Philosophie* und *Kunst* bzw. *Philosophie* und *Politik* vereinen².

Nach Maurice Merleau-Ponty ist das kreative Arbeiten des Künstlers in diesem Sinne Ausdruck eines spezifischen Weltverhältnisses und die Person des Künstlers unvergleichlicher Akteur eines Realisierungs - bzw. Übertragungsprozesses des *sichtbar-unsichtbaren Seins* in 'die eigene Wirklichkeit des Bildes'³.

Der ungeschriebenen⁴ Kunstphilosophie Merleau-Pontys geht es nicht darum, zu definieren, was *schön* bzw. in der Folge, was *Kunst* sei, oder darum, eine Hierarchie der *Kunstepochen* bzw. *Kunstformen* aufzumachen. Analog zum philosophischen Gesamtwerk des Franzosen orientiert sie sich an Edmund Husserls Bestreben, 'die noch stumme Erfahrung zur einer Aus-sprache ihres eigenen Sinnes zubringen' (Hua I; 77). Die 'Rehabilitierung des Sinnlichen', die insbesondere im Spätwerk *Philosophie und Kunst* auf besondere Weise zueinander in Beziehung setzt bzw. die Kunst zumindest ansatzweise als *Vorbild* einer noch zu definierenden 'neuen' Philosophie bestimmt⁵, geht damit einher.

¹ Vgl. die entsprechende Debatte 'Philosophie & Art: la fin de l'esthétique', in: magazine littéraire, n°414, novembre 2002; 17-54.

² Ebd., Jacques **Rancière**, Le ressentiment anti-esthétique; 21.

³ Gottfried **Boehm**, Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, Eine Kunst-Monographie, Frankfurt /M. 1988; 57.

⁴ 'Ungeschrieben' meint hier, dass die Kunstphilosophie Merleau-Pontys nicht im Sinne eines abgeschlossenen oder gar separaten Werkes innerhalb des Gesamtwerkes vorliegt, sondern sich gewissermaßen aus *verschiedenen* (nicht dezidiert ästhetischen) Schriften zusammensetzt.

⁵ Ansätze dazu gibt es bereits im Frühwerk (SNS) - insbesondere was das gemeinsame Bestreben von *Philosoph* und *Künstler* angeht, 'nicht nur einen Gedanken zu fassen und auszudrücken', sondern

Entsprechend offensichtlich ist es, dass sich das Gesamtwerk Merleau-Pontys nicht nur in einer intensiven Auseinandersetzung mit Husserls Phänomenologie der 'Lebenswelt' (Krisis) bzw. der Fundamentalontologie Martin Heideggers erschöpft, sondern dass die, in den späten Schriften herauszulesende 'ontologische Neuorientierung' auf der Basis einer, bereits im Frühwerk Merleau-Pontys angelegten, *Ästhetik* gelesen werden muss; was in der Folge heißt, die Ästhetik nicht allein für sich genommen zu betrachten, sondern sie in den Kontext des philosophischen Gesamtwerks⁶ zu stellen.

Um darzulegen, wie sehr die Kunstphilosophie Merleau-Pontys Anteil an stringent philosophischen Fragen hat⁷, gliedert sich die *Einführung* vorliegender Arbeit in einen leibphilosophischen, sprachanalytischen sowie ästhetischen Teil:

Wie die *Leibphilosophie* Merleau-Pontys (II. 1.) zeigt, beschränkt sich der Einfluss des von Husserl entlehnten Begriffs des 'Leibes' keineswegs auf eine differenzierte Ausarbeitung

'die Erfahrungen wachzurufen', die den Gedanken 'in anderen Bewusstseinen auf fruchtbaren Boden fallen lässt' (zitiert nach Clemens Pornschlegel, in: Süddeutsche Zeitung, 27./28. Mai 2000, Das Chaos und die List, In "Sinn und Nicht-Sinn" schildert Maurice Merleau-Ponty Kunst und Gegenwart als Abenteuer).

⁶ Das Gesamtwerk Merleau-Pontys unterscheide ich in *frühe Schriften* (SC, PP), *Schriften des Übergangs* (Li, RC1, PM) bzw. *späte Schriften* (RC2, Vis, OE, NC [Abkürzungen vergleiche Literaturverzeichnis]). Die *Schriften des Übergangs* bezeichnen im Wesentlichen die, in der Auseinandersetzung mit der strukturalistischen Linguistik Ferdinand de Saussures entstandenen Schriften (ab ca. 1945 bis 1952; vgl. James M. Edie, *Speaking and Meaning, The Phenomenology of language*, Bloomington/London 1976; 90f.).

Das *Früh-* (vor und einschließlich 1945) bzw. das *Spätwerk* (ab 1952-1961) meint jene Schriften, die Merleau-Ponty *vor* bzw. *nach* dem strukturalistischen Wandel verfasst hat.

Die vorliegende Untersuchung wurde durch die verbesserte Literaturlage (Primärtexte) überhaupt erst möglich. Das gilt vor allem für die in den letzten Jahren publizierten Sammelbände (*Le primat de la perception et les conséquences philosophiques 1933/34*, o. O. 1996; *Parcours, 1935-1951*, Lonrai 1997; *Parcours deux, 1951-1961*; Lonrai 2001) und Textfragmente aus dem Nachlass (*Notes des Cours au Collège de France: 1958-1961*, Paris 1996) resp. Nachschriften von späten Vorlesungen (*La nature. Notes. Cours du Collège de France*; Paris 1996). Zusammen mit den frühen Publikationen (insbesondere der Vorlesungsbände *Merleau-Ponty à la Sorbonne, résumé de cours 1949-1952*, Dijon-Quetigny 1988; *Résumés de cours: Collège de France 1952-1960*, Paris 1968) ist damit nun eine ausgewogene und für das Schaffen Merleau-Pontys repräsentative Quellenlage entstanden.

Freilich fehlen, gerade, um die Bedeutung der Kunstphilosophie im Frühwerk bzw. im Werk des Übergangs wirklich beurteilen zu können, die Manuskripte oder Notizen Merleau-Pontys zu den Vorlesungen im Rahmen seiner Gastprofessur an der *Université de Lyon* (1947/48). Wie mir **Suzanne Merleau-Ponty** mitteilte, ist davon auszugehen, dass allenfalls Mitschriften der damaligen Studenten existieren könnten, da ihr Mann seine eigenen Arbeitsnotizen in den vierziger Jahren nicht systematisch aufgehoben bzw. archiviert habe (In einem Brief vom 20. August 2001, der sich in meinem Besitz befindet, schreibt sie: "*D'ailleurs il ne gardait pas systématiquement les manus-crits de ses livres, ni les notes de ses cours ou conférences.*").

⁷ Was in der Forschung bisher de facto vernachlässigt wurde: So liegen zwar verschiedene kürzere Aufsätze in Fachzeitschriften (der 60er bzw. 70er Jahre) vor, die die konzeptionelle Nähe der Philosophie zur Kunst im Gesamtwerk Merleau-Pontys thematisieren; was umfangreichere oder differenziertere Forschungsbeiträge betrifft, sind allenfalls zwei Dissertationen zu nennen: Dominique **Rey**, *La perception du peintre et le problème de l'être, Essai sur l'esthétique et l'ontologie de Maurice Merleau-Ponty*, Fribourg 1978, und Thomas **Winkler**, *Die Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys als ungeschriebene Kunstphilosophie*, Hamburg 1994 (vgl. auch III. 2.2.1. vorliegender Arbeit).

einer gleichnamigen Phänomenologie, sondern ist, im Sinne eines 'Leib-Paradigmas', als eine, veröffentlichten wie unveröffentlichten Schriften, Vorlesungen sowie späten Fragmenten Merleau-Pontys zugrundeliegende *Verständnisstruktur* zu verstehen. Insbesondere das Spätwerk kann - durch den ontologischen Terminus des 'Fleisches' [chair] - als Residuum leibphilosophischer Prägung gelten.

Auch wenn die *Sprache* insbesondere in den Schriften der Übergangszeit als autonomer Untersuchungsgegenstand erscheint, gehört sie, Merleau-Pontys *Analysen zur Sprache und Kommunikation* (II. 2.) zufolge, der 'Leibphilosophie' essentiell zu bzw. wird überhaupt nur auf deren 'Folie' verständlich: Aus der wiederholt sehr kritischen Auseinandersetzung mit dem *eidetischen* Sprachmodell Husserls, dem *diakritischen* Zeichenmodell Ferdinand de Saussures und anderen linguistischen Sprachkonzepten, entwickelt Merleau-Ponty ein spezifisches Sprachmodell: Im Namen der 'lebendigen Rede' [parole] soll das, der begrifflichen Artikulation vorausgehende bzw. begleitende 'Schweigen' als eigene (primordiale) Sprachform rehabilitiert werden. Dieses darf nicht als der Sprache vorausgehendes *Denken* verstanden werden, sondern als 'ausdrucksvolles Schweigen', mit dem die 'stumme Welt' korreliert, 'in der alle Möglichkeiten der Sprache schon angelegt' sind (Vis; 203).

Die Rehabilitierung der 'stummen Welt' mündet in Merleau-Pontys *Ästhetik der Sichtbarkeit*⁸(II. 3.) in eine Rehabilitierung der 'stummen Künste', namentlich der Malerei. Dies ist einerseits ein Resultat der Auseinandersetzung mit Jean-Paul Sartres kunsttheoretischer Schrift *Qu'est-ce que la littérature?*, sowie andererseits Ausdruck des spezifischen Kunstverständnisses Merleau-Pontys: Demnach versteht er seine 'Kunstphilosophie' nicht im hegelschen Sinne, als 'Reflexion über Kunst'⁹, sondern als 'Studium der Empfindungen' [étude de la sensation; vgl. Paul Valéry].

Statt den Weg philosophischer Theorie zu gehen, folgt Merleau-Ponty den Arbeitsberichten verschiedener bildender Künstler (Paul Cézanne, Paul Klee) und Literaten (Marcel Proust, Stendhal): Die Kunst(-welt) ist nach Merleau-Ponty keine Welt 'bloßen Scheins', keine Welt der *Illusion* oder des *Imaginären* (Sartre), die von der 'wahren Welt des Seins' getrennt existiert. Die *künstlerische* und in diesem Sinne zugleich auch *künstliche* Welt ist nicht nur

⁸ Als *Ästhetik der Sichtbarkeit* kann die (ungeschriebene) Kunstphilosophie Merleau-Pontys gelten, weil schon die frühen phänomenologischen Studien (SC, PP), dem *Sehen* bzw. dem *Gesichtssinn* Priorität vor allen anderen menschlichen Sinnen einräumen. Im Spätwerk (Vis) exemplifiziert sich an der Verflechtung von aktivem Sehen des *Leib*-Subjekts und passivem Gesehenwerden des *Körper*-Objekts das chiastische Wechselspiel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.

⁹ Dafür spricht zudem, dass Merleau-Pontys 'Kunstphilosophie' weniger konkreter Anlass, als vielmehr stets begleitendes Element seiner Philosophie war. Man kann folglich davon ausgehen, dass sich der Einfluss der Kunstphilosophie vor allem *indirekt* äußert, d.h. aus dem Hintergrund des Gesamtwerks hervorscheint oder herauskommt. Gerade deshalb, lässt sich die Kunstphilosophie Merleau-Pontys, wenn auch im Sinne eines *intuitiven* Umgangs damit, als Basis des eigenen Philosophierens ausmachen. Dabei bildet sie jenes Fundament, von dem aus es Merleau-Ponty immer

Teil des 'Seins', sondern einzigartige *Ausdrucks*welt, in der sich das *Sein* als solches artikuliert.

Ausgehend davon, dass die sogenannte 'ontologische Neuorientierung' den Endpunkt der Philosophie Merleau-Pontys markiert, zeigt der *Hauptteil* vorliegender Arbeit - am Theorem der *Neuordnung* - den Einfluss primär ästhetischer und kunsttheoretischer Überlegungen auf die Entwicklung einer 'neuen' philosophischen Methode auf, die in den späten Schriften an das Bestreben des Frühwerks anknüpft, 'die noch stumme Erfahrung zur reinen Aussage ihres eigenen Sinnes zu bringen' (vgl. oben):

Das Theorem der *Neuordnung der Welt* (III. 1.) verweist im Sinne einer *Umordnung* bzw. *Reorganisation* künstlerischer wie alltäglicher Ausdruckswelten auf eine in *Philosophie* und *Kunst* gleichermaßen angelegten Struktur, die auf der Ebene des individuellen Interpretierens, Gestaltens oder Infragestellens zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig stellt es Philosophie wie Kunst schlechthin unter das Diktum des steten *Neubeginns*.

Husserls phänomenologische Methode der 'Epoché' (III. 1.3.) hat, folgt man diesem Theorem, auf eine spezifisch philosophische Weise genauso Anteil an einer *Neuordnung der Welt* wie Cézannes 'modulierende Farbformen' (III. 1.4.).

Das Theorem der Neuordnung prägt im Frühwerk bzw. in den Schriften des Übergangs vor allem die Kunst- bzw. Sprachphilosophie Merleau-Pontys, deren Analysen vielfach Parallelen zwischen *Malerei* (Kunst) auf der einen Seite (III. 1.4.1.1.) und *Sprache* auf der anderen Seite (III. 1.4.1.2.) offenbaren. Als Strukturformel ist die Neuordnung unter dem Modus der 'Lebendigkeit' zu begreifen und gehört in das Feld der 'lebendigen Geschichtlichkeit' (Signes, Li; 78f.): Der 'lebendige Gebrauch der Sprache', der gemäß Husserls 'lebendiger Gegenwart' gelesen werden muss, die wiederum Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander 'lebendig' in Beziehung setzt, eröffnet nach Merleau-Ponty eine 'Diskussion, die nicht mit ihr endet'. Das heißt, dass dieses aufs *Neue, Zukünftige* hin geöffnete Erfahrungs- und Lebensfeld *sinnstiftend* bzw. *bedeutungsentfaltend* ist, wobei jener 'neue Sinn' stets 'ein Sinn im Entstehen' bleibt (ebd.; 87).

Das zweite Kapitel des Hauptteils, der *Philosoph und der Künstler* (III. 2.), schließt an die vorangegangenen Analysen sowie an das Theorem der Neuordnung an: Wie das 'Sein' selbst methodisch erfahrbar gemacht werden kann, muss als Leitfrage der späten Schriften Merleau-Pontys verstanden werden, sowie als Impetus einer, in Abkehr zur deskriptiven Methode husserlscher Phänomenologie entworfenen, Methode der philosophischen 'Interrogation', die Merleau-Ponty - in Abgrenzung zur klassischen Ontologie bzw.

wieder gelingt, philosophisch Probleme aufzugreifen und in ihrer komplexen Form anzuzeigen, indem er sie zuvor sich selbst im wahrsten Sinne *anschaulich* gemacht hat.

Metaphysik - als 'Intra-Ontologie' (Vis; 280) bzw. als 'ontologie du dedans' (290) bezeichnet.

Das *chiastische* Modell von Sichtbarem und Unsichtbarem ist Muster bzw. Prototyp des *Seins*; die 'fleischliche Textur der Welt' [chair du monde] bringt als Sichtbar- oder Sinnlichkeit, *Seinsidee* bzw. *Sein* zum Vorschein (III. 2.1.1.1) und ähnelt darin den Tönen in der Musik, bzw. deren Beziehung zur jeweiligen 'musikalische Idee' (Vis; 196).

Trotz der Hinwendung zur Fundamentalontologie Heideggers steht auch noch die späte Philosophie Merleau-Pontys in der Tradition Husserls, wobei sie - Heidegger wie Husserl überschreitend - einen eigenen 'dritten' Weg beschreitet (III. 2.1.2.): So stellt die *neue* Ontologie nicht zuletzt den Versuch dar, das *Sein*, dem 'als Sache'¹⁰ nachgespürt wird, in die phänomenologischen Studien des Frühwerks zu integrieren.

Wie die synthetischen Analysen des Hauptteils zeigen (III. 2.2.), ist die Kunst im Werk Merleau-Pontys in vielerlei Hinsicht *Vorbild* der Philosophie¹¹: Spätestens Ende der 50er Jahre entwirft er den Künstler (Cézanne'scher Prägung) - im Sinne eines 'Gleichen-Ungleichen' - als Konterpart des Philosophen (III. 2.2.2.): In "(...) *der Bestimmung der Beziehung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, in der Beschreibung einer Idee, die nicht das Gegenteil des Sinnlichen ist, sondern deren Futter oder Tiefe*" (SU; 195¹²), ist demnach niemand weiter gekommen als Marcel Proust.

Die spezifische Beschaffenheit des *Künstlerkörpers* (III. 2.2.2.1.), die den Künstler - im Sinne des chiastischen Grundmodells - als 'zweiblättriges Wesen' beschreibt, kennzeichnet denselben zudem als Prototypen der 'Metamorphose des Sehenden und Sichtbaren' (OE; 34): Der Maler, der 'in den Dingen geboren wird, wie durch Konzentration und einem Zusich-kommen des Sichtbaren' (69), ist Vorbild des 'neuen' Philosophen: Dessen 'Überreflexion' [surréflexion], die *über* oder *jenseits* jeder Reflexion steht, begreift Merleau-Ponty als Abkehr von der gängigen Methode der Wissenschaften (einschließlich der Philosophie). Das 'Denken im Überflug' [pensée du survol], das sich in Entfernung zu den Dingen und der Wahrnehmungswelt befindet, soll entsprechend 'auf den Boden' gebracht werden, um die Dinge, mit denen wissenschaftlich umgegangen wird, wirklich 'zu berühren' (III. 2.3.).

¹⁰ Vgl. das phänomenologische Diktum, 'zu den Sachen selbst zu gehen' (Hua III, 1; 42). Vgl. auch III. 1.3. vorliegender Arbeit.

¹¹ Merleau-Ponty betrachte, wie etwa Bernard **Sichère** schreibt (Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie, Paris 1982; 184), die ästhetische Erfahrung als 'privilegierte Erfahrung', hinsichtlich derer 'sich die Philosophie in einer rätselhaften Nähe' befinde: Er *denke* gewissermaßen 'mit der Literatur bzw. mit der Malerei' und *hoffe* 'über die Erfahrung des Künstlers das Rätsel der Philosophie zu ergründen'.

¹² Die Übertragungen aus dem Französischen ins Deutsche stammen, wenn sie nicht wie hier als Übersetzung eines anderen gekennzeichnet sind, gewöhnlich von mir.

Das 'neue Denken' Merleau-Pontys ist zwischen zwei philosophischen Extremen angesiedelt: zwischen dem reflexionsphilosophischen Glaube cartesianischer Prägung, sich hinter einem 'unangreifbaren Cogito' (PP; 75) verschanzen zu können, und der 'Immanenz' Henri Bergsons - folglich dort, wo *Reflexion* und *Intuition* 'noch nicht getrennt' sind (Vis; 172)

Im Namen der 'Überreflexion', die 'die Welt sagen lassen muss, was sie uns in ihrer Verschwiegenheit sagen will' (SU; 61), bedient sich das 'neue Denken' der strukturellen Eigenart des künstlerischen 'Denkmodells', das im Gegensatz zur philosophischen Reflexion kein *begriffliches* Denken meint, sondern stattdessen einen *unbewussten* Wahrnehmungsbereich mobilisiert¹³ (III. 2.3.1.).

Mit der *Überreflexion* setzt Merleau-Ponty im Spätwerk das Bestreben, die 'stumme Welt' zum Ausdruck zu bringen, auf der Ebene des *Sehens* fort (III. 2.3.2.): Als Analogon des künstlerischen 'Sichtbarmachens des Unsichtbaren', kann die *Überreflexion* auch als 'visuelle Reflexionsform' bzw. als 'Reflexionsform des transzendentalen Sehens'¹⁴ betrachtet werden. Und kehrt man das phänomenologische Gebot einer 'vorurteilsfreien Lehre' hervor, lässt sich das 'neue Denken' Merleau-Pontys in der Folge, wenn auch unter anderen 'Vorzeichen', als Wiederaufnahme bzw. als Weiterführung der Phänomenologie Husserls verstehen.

¹³ Was heißt, dass die menschliche Wahrnehmung - insbesondere in der Gestalt des 'Leibes' - als 'vorbewusste Erfahrung' bereits *weltstrukturierend* auf die 'Produktion vernünftigen Sinns', auf die *Reflexion*, prägend einwirkt (vgl. Thomas **Winkler**, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, Hamburg 1994; 3 bzw. 117): "*Zusammenfassend lässt sich sagen, das Leib und Sinne bereits ein erworbenes Wissen von der Welt haben, sie enthalten Ablagerungen einer Wahrnehmungstradition (...). Diese ist jedoch noch weit von einer Durchsichtigkeit des Denkens entfernt.*"

¹⁴ Vgl. Heinz **Paetzold**, Ästhetik der neueren Moderne, Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1990; 65.

II.
Einführung

1. Die 'Leibphilosophie' Merleau-Pontys

Kein anderer Begriff hat die Philosophie Merleau-Pontys derart geprägt, wie der des 'Leibes'¹⁵. Dabei beschränkte sich der Einfluss dieses Begriffes keineswegs in der differenzierten Ausarbeitung einer gleichnamigen Phänomenologie, sondern trug implizit zu einer veränderten Wahrnehmung des menschlichen Weltverhältnisses bei.

Das Theorem des 'Leibes' ist in den Schriften Merleau-Pontys grundsätzlich zwischen den Zeilen und in der Struktur der Leitfragen bzw. im Blickwinkel, aus dem heraus sie gestellt werden, zu entdecken.

Als 'Paradigma des Leibes' liegt es den veröffentlichten wie unveröffentlichten Schriften, Vorlesungen sowie Fragmenten des französischen Philosophen im Sinne einer 'Verständnisstruktur' zugrunde. Insbesondere das Spätwerk kann als Residuum leibphilosophischer Prägung gelten.

Der im Frühwerk als 'Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen' (PP; 177) konnotierte *Leib* bezeichnet im Spätwerk den Übergang zur chiastischen Bestimmung des menschlichen Weltverhältnisses (s.u.). Das 'fleischliche Welt-Gewebe' gilt dabei stets als sinnstiftend: *Welterleben* ist immer auch *Wahrheits-* bzw. *Evidenzerleben*, 'être-au-monde' ist 'être-à-la-vérité'¹⁶. Und das spezifische Welterleben des Individuums heißt zugleich auch immer, dass der Einzelne am Welterleben jedes anderen teil hat: "*Unser Bezug mit der Wahrheit geht über die anderen. Entweder gehen wir mit ihnen dem Wahren entgegen oder das, dem wir entgegengehen, ist nicht das Wahre*" (EP; 34).

¹⁵ Die Unterscheidung zwischen *Körper* (im Sinne eines physischen Objekts) und *Leib* (im Sinne eines psychischen Subjekts) kann im Französischen nicht getroffen werden [Vgl. dazu Historisches Wörterbuch der Philosophie [*HWP*], Bd. 5: L-Mn, hrsg. v. J. Ritter und K. Gründer, Darmstadt 1980; Sp. 173f.]. Merleau-Ponty greift deshalb grundsätzlich auf den Begriff 'corps' zurück bzw. setzt ihm in Ausnahmefällen differenzierte Begrifflichkeiten wie 'en chair', 'en os' oder 'en personne' gegenüber - wenn es ihm etwa darum geht, den Aspekt des 'Leibhaften' (in Anlehnung an Husserl) zu betonen. Zur Diskussion über die Bedeutung des späten Begriffs 'chair' (Fleisch) als eventuelle Konnotation für den Begriff des Leibes, vgl. III. 2.1. (Fußnoten) vorliegender Arbeit.

¹⁶ Willi **Maier**, Das Problem der Leiblichkeit bei Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty, Tübingen (Diss.) o.J.; 99.

1.1. 'Eigenleib' und 'Zur-Welt-Sein'

Mit der Etablierung des psychophysischen 'Eigenleibs' [corps propre¹⁷] gelingt es Merleau-Ponty, die klassische cartesianische Dichotomie zu überwinden. Die Beziehung zwischen Seele und Körper erschöpfte sich seit Descartes in einem schlichten Entweder-Oder: Aus der strikten Trennung von körperlicher und geistiger Substanz resultierten zwei voneinander unterschiedene Seinsweisen: als Ding, d.h. als reines Ansich-Sein, oder als Bewusstsein, d.h. als reines Fürsich-Sein (vgl. u.a. PP; 231).

Weil der 'Eigenleib' nach Merleau-Ponty eine Welt bewohnt und dadurch (1.) Bedingung der Möglichkeit der menschlichen Wahrnehmung sowie (2.) der Kommunikation mit anderen ist, kann er weder als reines Ansich-, noch als reines Fürsich-Sein aufgefasst werden¹⁸.

Zwar ist der Körper zunächst die Weise des Subjekts, in der Welt zu sein (vgl. unten). Die klassische Differenzierung zwischen Innerem (Seele) und Äußerem (Körper) findet hier aber keine Anwendung. Die Phänomenologie Merleau-Pontys bedarf keiner cartesianischer *Animalgeister* [spiritus animales], die das wechselseitige Verhältnis von Körperlichem und Geistigem im Menschen erlauben. Der 'Eigenleib' ist beides zugleich: 'inkarnierter Geist' und 'subjektives Objekt' (Signes; 210/Ideen II; 119).

Unverkennbar ist die Nähe dieser Vorstellungen zu Husserls Definition des 'Leibes' und der Entdeckung des 'psychophysischen Ichs'¹⁹. In diesen frühen phänomenologischen Analysen (Ideen I.) steht die Leib-Thematik zwar nicht im Vordergrund, doch bereits hier wird der realistische, nichtidealistische Zug seiner Philosophie deutlich: Das Subjekt der Wahrnehmungserlebnisse kann nach dem Modell, nach dem Husserl Wahrnehmungsakte analysiert, kein *reines* Bewusstsein sein, sondern eher so etwas wie ein 'körperliches'

¹⁷ Den Begriff des *corps propre* übernahm Merleau-Ponty wohl von Gabriel **Marcel**, der seine Analyse von Sein und Haben am Leitfaden des 'eigenen Leibes' entwickelt hat (vgl. HWPh, Bd. 9: Se-Sp, Darmstadt 1995; Sp. 226). Merleau-Ponty setzt sich mit Marcells gleichnamigen Werk (*Être et avoir*, 1935) in der *Phénoménologie* ausdrücklich auseinander: Dort versucht er das Sein (Seiendes) terminologisch im Sinne der *Vorhandenheit* von Dingen oder Prädikaten zu fassen (PP; 203/Fußnote). Vgl. auch Fußnote 24 vorliegenden Kapitels.

¹⁸ Merleau-Ponty wendet sich mit dem 'Eigenleib'-Modell sowohl gegen die Wahrnehmungstheorien des *Empirismus*, als auch gegen die 'Zweiweltentheorie' des *Intellektualismus*. Teilt man nach Merleau-Ponty das Sein in *Ansich-Sein* (Sein der objektiven Welt) bzw. in *Fürsich-Sein* (Sein des reinen Subjekts) auf, zerfällt der Mensch notwendig in zwei Teile, deren Beziehung zueinander im Dunkeln bleibt.

Empirismus sowie *Intellektualismus* könnten entsprechend Immanuel Kants Frage, 'was der Mensch sei', nicht beantworten (vgl. Georg **Pilz**, Maurice Merleau-Ponty, *Ontologie und Wissenschaftskritik*, Bonn 1973; 44).

¹⁹ *Leib* und *Seele* (zusammen) stellen bei **Husserl** die zwei Schichten der animalischen Natur dar, die sich nicht dualistisch gegenüberstehen, sondern als 'psychophysisches Ich' eine konkrete Sinneseinheit bilden (Hua IV, Ideen II; 120-161).

Bewusstsein. In späteren Schriften (Ideen II./Krisis) stärkt Husserl zunehmend die Bedeutung des Leibes, indem er ihn als 'Orientierungszentrum' oder als 'Nullpunkt' definiert, von wo aus das Subjekt der Wahrnehmung die Welt konstituiert.

Für die Phänomenologie Merleau-Pontys gilt analog²⁰: (a) Der 'Eigenleib' ist der menschliche Zugang zur Welt(wahrnehmung). Er ist 'Gesichtspunkt', 'beständig gegebener Bezugspunkt' und Erfahrungssystem²¹ innerhalb eines umfassenderen 'Erfahrungssystems', das Merleau-Ponty 'Welt' nennt (PP; 347/345/350). Der Leib ist zudem weder Ding noch Idee, sondern 'Maßstab aller Dinge' (Vis; 199).

Ein Leitbegriff im Gesamtwerk des Philosophen ist der des 'Sehens': Das Auge ist schlechthin 'Öffnung' des Körpers auf die Welt, der Blick 'Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare' (Vis; 173). In *L'œil et l'esprit* (1961) bestimmt Merleau-Ponty die Augen des Menschen als 'Computer der Welt' (ebd; 25), die die Sinnesdaten aufnehmen und verarbeiten: "*Durch das Sehen berühren wir die Sonne und die Sterne. Wir sind zur gleichen Zeit überall, genauso nah an entfernten wie an nahen Dingen*" (ebd.; 83/vgl. II. 3.).

Allein der Körper ist für den Menschen Bedingung der Möglichkeit, Anteil an der Welt zu haben²², also zunächst ebenso wie die Dinge bzw. Phänomene nur Teil der Welt zu sein. Darüber hinaus vermag er es aber auch, jene Dinge und Phänomene, mit denen er sich die Welt teilt, wahrzunehmen. Diese doppelte Gestalt, nämlich zugleich Teil eines Ganzen zu sein, als auch dieses Ganze in seinen Teilen wahrnehmen zu können, nennt Merleau-Ponty im Spätwerk (in Anlehnung an Paul Valéry) 'Chiasma'. Hier kreuzen sich 'Sichtbares' und 'Sehendens', 'Empfindung' und 'Empfindendes' (III. 2.1.2.)²³.

Mit dem Entwurf einer 'textuellen' Konzeption der Welt bereitet Merleau-Ponty dafür bereits im Frühwerk den Boden. Wenn uns, wie Merleau-Ponty in der *Phénoménologie* schreibt (369), in der Wahrnehmung *der Gegenstand selbst* [en personne, en chair et en os] gegeben ist, heißt das zunächst, dass er vom Wahrnehmenden nicht zu trennen ist (370): "*Nie kann der Gegenstand ganz an sich sein, denn all seine Artikulationen sind eben die*

²⁰ Zur systematischen Analyse der spezifischen 'Leibphilosophie' Merleau-Pontys habe ich in der Folge die Punkte (a) bis (f) unterschieden.

²¹ Merleau-Ponty bezeichnet es auch als ein 'System von Systemen zur Kenntnisnahme einer Welt' (OE; 83).

²² Vgl. PP; 349: "(...) *je suis par ce corps en prise sur un monde.*" Und: ders., Un inédit de Maurice Merleau-Ponty, in: RMM, Bd. 67, 1962; 403 [*Inédit*] - die Schrift für die Kandidatur am Collège de France (1951/52 entstanden), vgl. A. Métraux, Vorlesungen, 3-11.

²³ Entsprechend schreibt Merleau-Ponty über den zwischen sehendem Subjekt und Sichtbarem 'zwischen geschalteten' Körper, dass der weder Ding, Verbindungsstoff noch Bindegewebe sei, sondern 'empfindsam für sich' (Vis; 178). Per 'Ontogenese' vereine er sich mit den Dingen (179). Die Beziehung zwischen Wahrnehmung und menschlichem Leib versteht Merleau-Ponty ähnlich differenziert: Demnach nimmt der Körper nicht selbst wahr, sondern ist gewissermaßen 'um die Wahrnehmung herumgebaut', die sich wiederum seiner als Wahrnehmungsorgan bedient (24).

unserer eigenen Existenz"²⁴. Die 'Paarung unseres Leibes mit den Dingen' [accouplement] beschreibt das menschliche Weltverhältnis. Mit dem Prinzip der Inkarniertheit entwirft Merleau-Ponty bereits im Frühwerk eine existentielle Struktur des Menschen, die er im Spätwerk mit den Begriff des Fleisches [chair] ontologisch vertieft²⁵.

Die Einheit des Leibes ist folglich nicht die Summe taktiler und kinästhetischer Empfindungen, sondern entspricht einem 'Körperschema'²⁶, das sowohl unser Körperbewusstsein im Raum umfasst, als auch eine Einheit aller sinnlichen Gegebenheiten ist. Der 'Eigenleib' gleicht in diesem Sinne einem empfindsamen Gegenstand²⁷ - weil er, indem er 'Resonanzkörper' der Sinne ist, auch (b) sinngebender (PP; 230) und im weiteren Sinne stilbildender Leib (Signes; 84) ist: "*Der Körper ist jenes seltsame Objekt, dass seine Körperteile als allgemeine Symbolik der Welt nutzt. Durch ihn vermögen wir dieser Welt zu 'begegnen', sie zu 'verstehen' und ihr einen Sinn zu geben*" (PP; 274).

Sinnstiftend ist er allein durch seine Anwesenheit in der Welt. Dabei bilden die Sinnesdaten, die er als Resonanzkörper 'erklingen' lässt, und das Verhalten, das sie jeweils hervorrufen, eine Einheit. Dasselbe gilt auch für sprachliche Sinnesdaten: bestes Beispiel sind Worte, so Merleau-Ponty, die Zustände, wie Kälte oder Hitze beschreiben. Die Aufnahme sprachlicher Sinnesdaten ist eng mit dem körperlichen Vorgang der Verarbeitung verbunden: "*Bevor ein Wort Anzeige eines Begriffs ist, ist es ein meinen Körper ergreifendes Ereignis, und seine*

²⁴ Vgl. dazu aber auch: PP; 372: "*On ne peut, disions nous, concevoir de chose perçue sans quelqu'un qui la perçoit. Mais encore est-il que la chose se présente à celui-là même qui la perçoit comme chose en soi et qu'elle pose le problème d'un véritable en-soi-pour-nous.*"

²⁵ Der Entwurf des 'Eigenleibs' lässt sich deshalb ebenso wie das Existential 'chair' in gewisser Weise als 'dritte Weise des Seins' (vgl. Monika **Langer**, Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception, A Guide and Commentary, London u.a. 1989; 157) begreifen oder auch als Entwurf einer 'dritten Dimension' (B. **Waldenfels**/vgl. III. 1.4., Fußnote 138 bzw. III. 2.1.1.1., Fußnote 194 vorliegender Arbeit) lesen - eben, weil das beiden Begriffen zugrundeliegende Konzept des 'inkarnierten Subjekts', denkbare Dualismen wie Körper und Geist, Subjektivität und Objektivität miteinander vereint. Unverkennbar ist die Nähe des psycho-physischen 'Eigenleibs' zu Gabriel **Marcel**'s Modell der 'leib-geistigen Einheit' Mensch (vgl. Vincent **Berning**, Gabriel Marcel: Die Metaphysik der schöpferischen Treue, in: Josef Speck, Grundprobleme der großen Philosophen, Philosophie der Gegenwart V: Jaspers, Heidegger, Sartre, Camus, Wust, Marcel, Göttingen 1982; 231). Wenn Merleau-Ponty im Spätwerk schreibt, dass jede Technik 'Technik des Körpers' sei (OE; 33: "*Elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair.*"), deckt sich diese Ansicht mit der Marcel's: Weil der menschliche Leib zwischen Gegenstand und jeweiliges Subjekt 'geschaltet' ist, dient er zwar als 'Empfänger' und wird vom Ich auf diese Art und Weise 'instrumentalisiert', ist aber nur insofern ein Instrument, indem er auf ein Ich zurückweist, das den Leib in diesem Sinne 'gebraucht': Weil der menschliche Leib Bedingung für seinen instrumentellen Gebrauch bzw. für den Gebrauch tatsächlicher Instrumente ist, kann über ihn nicht wie über ein Instrument verfügt werden (vgl. Arne **Grøn**, Gabriel Marcel: Existenz und Engagement, in: Anton Hügli/ Poul Lübcke, Philosophie im 20. Jahrhundert, Bd. 1, Hamburg 1992; 433f.).

²⁶ RC1;189. Vgl. die differenzierte Auseinandersetzung mit dem 'Körperschema'(PP; 113ff.).

²⁷ PP; 273: "*En somme, mon corps (...) est un objet sensible à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille.*"

Wirkung auf meinen Körper umschreibt den Bedeutungsbereich, auf den er Bezug nimmt"(PP; 272).

Entsprechend ist die Koexistenz des Menschen mit den Gegenständen in der Welt zu verstehen: Der Mensch existiert und agiert in der Welt im Sinne eines 'inkarnierten Subjekts' (PP; 216). Die (c) Wahrnehmung anderer Menschen ist möglich, weil alle Menschen Teil derselben Welt sind; weil sie mir 'ästhesiologisch' als 'Empfindbarkeiten' [sensibilités] gegeben sind²⁸: "*Durch meinen Körper verstehe ich die anderen wie ich durch meinen Körper die Dinge wahrnehme*" (PP; 216)²⁹. Die chiasmatische Beziehung Wahrnehmender-Wahrgenommenes lässt sich nach Merleau-Ponty am deutlichsten an Husserls Begriff der 'Einfühlung'³⁰ illustrieren. Demnach geschieht die Erfahrung des Menschen, die nach Husserl primär 'ästhesiologischer' Natur ist, nicht per *Introjektion* (d.h. geistig), sondern durch die sogenannte 'Einfühlung': Das je eigene 'Leibsein' ist auf einer primär körperlichen Ebene unmittelbar mit der Erfahrung des Anderen gekoppelt (Signes; 212-214), was Husserls auf den Begriff der 'übertragenen Kompräsenz' bringt (Ideen II, §45; 165) und von Merleau-Ponty um den Begriff der 'Zwischenleiblichkeit' [une seule intercorporité (Signes; 213)] ergänzt wird, die die Kompräsenz bzw. Koexistenz dieser 'Leiber' anzeigt.

Im Moment der Kontaktaufnahme, wenn eine (berührende) Hand eine andere (berührte) Hand ergreift, kehrt sich deren Verhältnis in ein wechselseitiges Berühren-Berührtwerden um: Die berührende Hand empfindet die initiierte Berührung als Berührtwerden. Diese 'vorreflexive Umkehrbarkeit'³¹ begreift Merleau-Ponty als eine 'Art von Reflexion' (Signes; 210) bzw. als eine *Quasi-Reflexion* (Vis; 299).

²⁸ Paul **Good**, *Du corps à la chair. Merleau-Ponty's Weg von der Phänomenologie zur 'Metaphysik'*, (Diss.) Augsburg 1970; 126.

²⁹ Diese Überzeugung zieht sich durch das Gesamtwerk Merleau-Pontys. In *L'œil et l'esprit* exemplifiziert er das Leibverhältnis des Menschen am spezifischen Dasein des Künstlers, der seinen Körper in den Malprozess mit einbringt (16).

Freilich begreift Merleau-Ponty sowohl die Beziehung des Leibes zu den Dingen als auch den Kontakt zu anderen Menschen als keinesfalls unproblematische oder einfache Beziehung (Vis; 25): "*S'il est déjà difficile de dire que ma perception, telle que je la vis, va aux choses mêmes, il est bien impossible d'accorder à la perception des autres l'accès du monde.*" (Hervorhebung von mir.)

³⁰ Vgl. insbes. Hua IV, Ideen II, 163-172: **Husserl** nutzt den Begriff der 'Einfühlung' oder 'Eindeutung' als theoretischen Erklärungsbegriff für das interindividuelle Entstehen des Wissens vom anderen Menschen (ebd.; §47, 169): "*Die Einfühlung führt (..) zur Konstitution der intersubjektiven Objektivität des Dinges und damit auch des Menschen, indem nun der physische Leib naturwissenschaftliches Objekt ist.*"

³¹ Vgl. X. **Tilliette/A. Métraux**, in: J. Speck, *Grundprobleme der großen Philosophen, Philosophie der Gegenwart II: Scheler, Hönigswald, Cassirer, Plessner; Merleau-Ponty, Gehlen, Göttingen* ³1991; 188f: "*Merleau-Ponty behält die 'Art von Reflexion, die 'réflexion épaisse', bei, die Husserls in den 'Cartesianischen Meditationen' erwähnt, in die endgültige Fassung aber nicht aufgenommen hatte.*"

Die 'Einfühlung' meint im husserlschen Sinne, eben weil sie je schon über die körperliche Kompräsenz von Individuen hinausgeht, das Erleben des Anderen auch in seiner Existenz als Seelenwesen³². Weil wir - durch die Wahrnehmung ihrer leiblichen Äußerungen - "(...) *den anderen ihre Erlebnisse ansehen*" (Hua III, 1; 11), kommt Husserl zum Ergebnis, "(...) *daß die Natur und der Leib, in ihrer Verflechtung mit diesem wieder die Seele, sich in Wechselbezogenheit aufeinander, ineins miteinander konstituieren*" (Hua V/Beilagen; 124).

Die 'Einfühlung Wahrnehmender-Wahrgenommenes' (Vis; 302) geht, wie Merleau-Ponty betont, notwendig über die intersubjektive Erfahrung des anderen hinaus und ist in einem weitreichenden Sinne bestimmend für das menschliche Zusammenleben: "*So wie die Wahrnehmung eines Gegenstandes mich mit dem Sein vertraut macht, (..) so begründet meine Wahrnehmung des anderen das Moralgesetz; indem sie das Paradox eines Alter Ego verwirklicht, einer gemeinsamen Situation, die mich selbst, meine Gesichtspunkte und meine nicht mitteilbare Einsamkeit in das Sichtfeld eines anderen und damit aller anderen versetzt*" (Primat; 70).

Merleau-Pontys Leibphilosophie beweist gesellschaftliche Relevanz, weil sich aus ihr, versteht man den 'Eine-Welt-Gedanken' in diesem Sinne, unmittelbar ein menschlicher Verhaltenscodex bzw. ein Moralgesetz begründet.

Indem die anderen Individuen mir als 'Empfindbarkeiten' gegeben sind, ist eine elementare Bedingung für die menschliche Kommunikation gegeben: Man kann grundsätzlich festhalten, dass das Verstehen ganz allgemein auf der Verflechtung der Erfahrung des eigenen Körpers mit der Erfahrung des fremden Körpers, der meiner eigenen Konstitution gleicht, beruht, weil sie eine sprachliche *K o e x i s t e n z* [coexistence langagière (PM; 29)] schafft. Sprechen und Verstehen sind in diesem Sinne 'Momente eines einzigen Systems Ich-Anderer' (29). Deutlich wird dies am Beispiel des Verstehens von Gebärden bzw. Gesten. Sie gelten, weil sie expliziter als andere sprachliche Leistungen an den menschlichen Körper gebunden sind, als *Prototypen* des Verstehens überhaupt.

³² Hua, Bd. V, Ideen III/Beilagen: §1 Konstitution der Seele (Die Einfühlung); 109-112 bzw. Hua IV; 166: "(...) - *auch beim Betasten eines Gegenstandes gehört zu meiner Hand- und Fingerstellung je ein Tast-Aspekt des Gegenstandes wie andererseits eine Tastempfindung im Finger etc. und natürlich visuell ein gewisses Bild von meiner tastenden Hand und ihren Tastbewegungen. Das alles ist für mich selbst in Kompräsenz zusammengehörig gegeben und geht dann in die Einfühlung über: die tastende Hand des Anderen, die ich sehe, appräsentiert mir die solipsistische Ansicht dieser Hand und dann alles, was in vergegenwärtigter Kompräsenz dazugehören muss.*" In diesem Sinne wird "(...) *seelisches Sein v e r s t a n d e n, das für den Zuschauer leibliche Bewegungen in Kompräsenz mitgegeben hat*" (ebd.).

Der Körper stellt mittels Geste (= Körpersprache) Kontakt³³ zum 'Weltleben' der anderen her. Möglich ist dies nur, weil der Leib als Ausdruck kein bloß 'Äußeres' ist, das einen 'inneren' seelischen Prozess begleitet³⁴: "*Es gibt ein erotisches 'Verstehen', das von anderer Art ist als das Verstehen des Verstandes; der Verstand versteht, indem er eine Erfahrung unter einer Idee erfasst, die Begierde aber versteht 'blindlings', indem sie den einen Körper mit dem anderen verbindet*" (PP; 183).

Auch das Verstehen von Gebärden und Gesten geschieht auf einem präreflexiven Niveau; auf jeden Fall, wie Merleau-Ponty betont, nicht durch 'intellektuelle Interpretation' (216) oder durch eine wie auch immer geartete 'Leistung des Bewusstseins' (215). Indem der Körper die sinnlich erfassten Gebärden einer anderen Person nachahmt, d.h. die fremde Geste zur eigenen macht, versteht er sie (ebd.): "*Die Kommunikation bzw. das Verständnis der Gesten beruht auf der Reziprozität meiner Intentionen mit den Gesten anderer bzw. meiner Gesten mit den aus dem Verhalten anderer herauslesbaren. All dies geschieht, als bewohnten die Intention des anderen meinen Körper oder meine Intentionen seinen Körper.*"³⁵

Und noch ein wichtiger Aspekt der Sprache ist durch das körperliche Empfinden geprägt. 'Bedeutung' definiert Merleau-Ponty grundsätzlich im Sinne von 'Orientierung' (PP; 292f.). Dies hat u.a. seinen Ursprung in der Beobachtung, dass Menschen, die mit dem Finger auf etwas zeigen, dem anderen die Richtung zu dem Objekt, das gesehen werden soll, weisen³⁶. Entsprechend begreift Merleau-Ponty den 'Sinn' eines Gegenstandes als bestimmte Art und Weise das spezifische Objekt zu präsentieren (ebd.).

Die (e) existential-ontische Bestimmung des Menschen ist es, 'zur-Welt-zu-sein': ob Wahrnehmung oder Verstehen, beides, so Merleau-Ponty, ist ohne den Körper nicht denkbar. Dies erklärt auch, warum Merleau-Ponty Heideggers 'In-der-Welt-sein' von der Perspektive der 'Inkarniertheit' her liest. Anders als bei Heidegger, der, von Husserl aus gedacht, das Dasein als *entkörperlichtes* Bewusstsein bestimmt, wurzelt bei Merleau-Ponty die Ontologie im Theorem des 'Eigenleibs': Mensch zu sein, heißt primär 'Körper' zu sein und: "*Körper zu sein heißt, wie wir gesehen haben, mit einer bestimmten Welt verbunden zu*

³³ Vgl. PM; 217: "*(...) le geste se borne à indiquer un certain rapport entre l'homme et le monde sensible.*"

³⁴ A. Grøn, Maurice Merleau-Ponty: Wahrnehmung und die Welt, in: A. Hügli/P. Lübcke, 1992; 481.

³⁵ Aber die Kommunikation erschließt uns den Anderen nur in einem sehr eingeschränkten Sinne, wie Merleau-Ponty immer wieder hervorhebt (Vis; 27): "*La communication fait de nous les témoins d'un seul monde, comme la synergie de nos yeux les suspend à une chose unique. Mais dans un cas comme dans l'autre, la certitude, tout irrésistible qu'elle soit, reste absolument obscure; nous pouvons la vivre, nous ne pouvons ni la penser, ni la formuler, ni l'ériger en thèse.*"

sein. Unserer Körper ist nicht zuerst im Raum: Er ist zum Raum" (PP; 173)³⁷. Die Räumlichkeit ist deshalb 'Entfaltung des Leibseins selbst', d.h. als Weise, in der sich der menschliche Körper 'als Leib verwirklicht' (174). Diese fundamentale Beziehung des Körpers zur Welt meint nach Merleau-Ponty eine 'Verankerung' [ancrage] des Menschen in der Welt (169). Nicht von der Hand zu weisen ist die Verwandtschaft dieser strukturellen Bestimmung mit Husserls Definition eines 'unmittelbaren Weltverhaltens', d.h. einem Handeln in der noematischen Innenansicht oder Inneneinstellung, die kein theoretisches Erfahren, sondern eine 'praktisch-rechnungstragende Einstellung' ist³⁸: Der Handelnde weiß während seines Handelns zu-gleich immer auch schon, dass er handelt. Dabei ist diese Erfahrung keine noematische Reflexion. Sartre nennt sie deshalb etwa 'präreflexive Selbstgewissheit' (Hoche, 1973; 193).

Die Welt ist nach Merleau-Ponty entsprechend nicht das, was ich denke, sondern das, was ich *wahrnehme*, was ich *lebe* (PP; 13/14).

Das existentielle Weltverhältnis des Menschen ist des Weiteren näher bestimmt als (e1) *primordiales* Weltverhältnis. Das heißt es ist kein evolutionäres Verhältnis, sondern konstitutiv in der *vorobjektiven, vorkulturellen* Welt verankert (III. 1.3.1.1.). Merleau-Pontys Bestreben liegt seit den frühesten Schriften darin, diese fundamentale Seinsstruktur herauszuarbeiten: Ein wesentlicher Charakterzug seiner Wissenschaftskritik beruht auf der Wiederentdeckung jener 'ersten Natur', auf der jede Wissenschaft und jede Kultur gegründet sind.

Die primordiale Konzeption der menschlichen Existenz ist für die Entstehung von Kultur wie Wissenschaft - im Kantischen Sinne - transzendental; was, wie Merleau-Ponty noch 1961 bekräftigt, die klassischen Wissenschaften gewöhnlich nicht berücksichtigten (OE; 9). Den 'Eigenleib' konzipiert Merleau-Ponty als (e2) Basis jeder 'Kulturwelt' - nicht nur, weil alle höhere Mathematik zuallererst auf den Gebrauch der Finger zurückzuführen ist und die Sprachkompetenz des Menschen wesentlich auf der körpereigenen Sprache (Gestik und Mimik) beruht³⁹; den Menschen zeichnet es - im Gegensatz zum Tier - außerdem aus, dass er wählen und sich den Blickwinkel, von dem aus er die Dinge betrachtet, aussuchen kann: die Nutzung eines Gegenstandes als Werkzeug etwa bleibt letztlich deshalb virtuell, weil der

³⁶ James **Schmidt**, Maurice Merleau-Ponty, *Between Phenomenology and Structuralism*, London u.a. 1985; 113.

³⁷ Freilich vereint Merleau-Ponty und Heidegger die *Methodologie* (vgl. Ludwig **Landgrebe**, *Phänomenologie und Geschichte*, Gütersloh 1967; 180): Nicht in der transzendentalen Reflexion des Subjekts auf sich selbst erschließt sich der Sinn des Seins in der Welt, sondern durch den Vollzug des 'In-der-Welt-Seins'.

³⁸ Hans-Ulrich **Hoche**, *Handlung, Bewusstsein und Leib. Vorstudien zu einer noematischen Phänomenologie*, Freiburg/München 1973; 193.

Mensch damit nicht die Möglichkeit verliert, vom Werkzeug zu abstrahieren. Das Werkzeug ist primär einfacher Gegenstand und erst sekundär Werkzeug (SC; 190).

Demzufolge erschafft der Mensch in seinem wissenschaftlichen, sozialen und kulturellen Leben keine `zweite Natur`, die sich von der biologischen, ursprünglichen Natur abgrenzt. Seine Gabe besteht vielmehr darin, über die je geschaffenen Strukturen immer wieder hinauszugehen [dépasser les structures créées; ebd.], um mit ihrer Hilfe bzw. aus ihnen selbst, andere, neue Strukturen zu entwerfen. In diesem Sinne ist der menschliche Leib "(...) *Bedingung der Möglichkeit aller Ausdruckshandlungen und aller Errungenschaften, die die kulturelle Welt konstituierten*" (PP; 445).

1.2. In der `Lebenswelt`

Noch bevor der Körper für den Menschen ein Objekt ist, das er wahrnehmen und erleben kann, mit dem er wie mit einem beliebigen Gegenstand, einer einfachen materiellen Masse im Raum umgehen kann, ist er zu-nächst Dimension des eigenen körperlichen Existierens⁴⁰. Der `Eigenleib` ist primär `gelebter Leib` [corps vécu]⁴¹, der, indem er *Leib* ist, konstitutiv Teil einer Welt ist, die Merleau-Ponty in Anlehnung an Husserls *Lebenswelt* auch als (f) `gelebte Welt` [monde vécu] bezeichnet (PP; IIf.). Mit diesem Begriff wendet sich Merleau-Ponty gegen die traditionelle Annahme, dass Gefühle passive Wahrnehmungen seien und dass das Bewusstsein in sich selbst eingeschlossen wäre bzw. die Außen-Welt allein über die Sinne erfahren könne.

Der `gelebte Körper` des Menschen ist stattdessen Bestandteil einer aktiven, `gelebten` Welt. Entsprechend versteht Merleau-Ponty die Zeit nicht als äußerliche Kraft, die den Menschen ihren Stempel aufdrückt. Spätestens durch den Begriff `la chair` bestimmt Merleau-Ponty den `gelebten Körper` als Kontaktpunkt zwischen der bestehenden Welt (Welt der Vergangenheit) und der zukünftigen (Gerber, 1969; 93). "*Wir machen eine Philosophie der Lebenswelt*", schreibt Merleau-Ponty in seinen Notizen zu *Le visible et l'invisible* (224): "*Alles was wir sagen und gesagt haben enthält und enthielt sie. Sie war je schon als nicht-thematisierte Lebenswelt da.*"

³⁹ Rudolf J. **Gerber**, The dialectic of consciousness and world (MW, Vol.2, 1/1969; 83-107); 86.

⁴⁰ Gary Brent **Madison**, La phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience, Paris 1973; 43.

⁴¹ Insofern führt Merleau-Ponty, wie L. **Landgrebe** (1967; 176) schreibt, "(...) *die Analysen weiter, die Sartre in seinem Buch SN vom Leibe gegeben hat. Sartre sagt dort, bisher wäre der Leib nur untersucht worden, als ob er der Leib des Anderen, der wahrgenommene Leib wäre - also ein Objekt der Betrachtung, aber nicht der, in dem ich lebe*".

Das Konzept eines *präexistenten* 'Weltlebens' bezeichnete Husserl in Anlehnung an Richard Avenaris 'natürliche Welt' - nach frühen terminologischen Anklängen - seit ca. 1918 als 'Lebenswelt'⁴². Bereits in den 20er Jahren wurde das Lebenswelt-Konzept zunehmend bedeutender; zum zentralen Thema avancierte es 1936 (Krisis).

Aus der Unterscheidung zwischen *natürlicher* und *transzendentaler* bzw. *phänomenaler* Einstellung entstanden, bezeichnet 'Lebenswelt' die natürliche Welt des Menschen, in der sich sein Alltag abspielt. Husserl nennt sie entsprechend auch 'die einzig wirkliche Welt' (Hua VI, Krisis; 49). Die Lebenswelt ist nicht nur Basis jeder Wahrnehmung, sie ist der Gesamthorizont⁴³, das Universum aller Dinge, die wahrgenommen werden können (Hua VI; 176). Als Struktur von Wissen und Nicht-Wissen ist sie zudem Basis jedes theoretischen Wissens, d.h. der objektiven Wissenschaften.

Die 'gelebte Welt' Merleau-Pontys besitzt im Unterschied dazu eine exklusivere Stellung als Husserls 'Lebenswelt'. Sie ist nicht im Sinne eines 'Gemeinsamen' Zusammenstellung vieler Dinge und vieler Horizonte, sondern Superlativ: Horizont [horizon] aller Horizonte⁴⁴, Feld [champ] aller Felder, Stil [style] aller Stile⁴⁵. Die 'gelebte Welt' ist entsprechend die Basis der gesamten Wissenschaften (PP) - gemäß einer ursprünglichen Dimension, der alle übrigen Dimensionen entstammen (Nagataki, 1998; 37).

Doch selbst in dieser zugespitzten Interpretation des Lebenswelt-Begriffs Husserls sind die Anleihen unübersehbar. Wenn Merleau-Ponty in *Le philosophe et son ombre* (1959) schreibt, dass in der sogenannten 'natürlichen Einstellung' die Phänomenologie vorbereitet wird (Signes; 207), bezieht er sich direkten Weges auf die Ideen II: "*Vorgegeben ist die Welt als Alltagswelt und innerhalb ihrer erwächst dem Menschen das theoretische Interesse und die auf die Welt bezogenen Wissenschaften*" (Hua IV; 208).

Bei Merleau-Ponty heißt es deshalb, dass es darum ginge mit dem 'Meinen' anzufangen, durch es hindurchzugehen, um beim 'Wissen' anzukommen: "*Die Doxa der natürlichen Einstellung ist eine Urdoxa, sie stellt der Ursprünglichkeit des theoretischen Bewusstseins die Ursprünglichkeit unserer Existenz gegenüber; ihr Prioritätsanspruch ist endgültig und dass reduzierte Bewusstsein muss dem Rechnung tragen*" (Signes; 207).

⁴² Ernst Wolfgang **Orth**, Edmund Husserls > Krisis der europäischen Wissenschaften und der transzendentalen Phänomenologie <, Darmstadt 1999; 137. Vgl. auch Routledge Encyclopedia of Philosophy [**REPh**], Vol. 4 (Genealogy – Iqbal Muhammad), London/N.Y. 1998; (Dagfinn Føllesdal) 583.

⁴³ Ausgehend davon, dass jede Erfahrung einen 'Erfahrungshorizont' besitzt (EU; 27), bestimmt **Husserl** die Lebenswelt als 'Welt der Erfahrung'(52) bzw. als 'Boden aller Erkenntnisleistung' (38).

⁴⁴ Den 'Horizont'-Begriff Husserls versteht Merleau-Ponty entsprechend als (Vis; 195)'neuen Seinstyp, Sein der Durchlässigkeit, der Trächtigkeit oder Generalität': "*Nous sommes dans l'humanité comme horizon de l'Être, parce que l'horizon est ce qui nous entoure, nous non moins que les choses.*" (290)

⁴⁵ Shôji **Nagataki**, Husserl and Merleau-Ponty: the conception of the world (AH, Vol. LVIII, 1998; 33f./37).

2. Analysen zur Sprache und Kommunikation

Merleau-Pontys Studien zur Sprache und Sprachentwicklung sind weniger eigenständige Untersuchungen als vielmehr wesentlicher Teil seiner 'Leibphilosophie' - auch wenn die *Sprache* in den späteren Schriften, im Gegensatz etwa zur *Phénoménologie*, als autonomer Untersuchungsgegenstand erscheint⁴⁶. Nur aus diesem Kontext heraus lassen sich die elementaren Strukturen der Sprachphilosophie Merleau-Pontys verstehen, deren Schwerpunkt auf den Phänomenen des *Ausdrucks* und der *intersubjektiven Kommunikation* ruht⁴⁷. Auch das Phänomen des 'sinnvollen Sprachvollzugs' ist nicht allein sprachanalytisch zu erklären, sondern bedarf zur Erläuterung des leibphilosophischen Fundamentes⁴⁸. Dies gilt nicht nur im theoretischen, übertragbaren Sinne, sondern beruht auf jener empirischen Erfahrung, dass, wie Merleau-Ponty etwa in der *Phénoménologie* (350) schreibt, der Körper 'Erfahrungssystem' innerhalb eines umfassenderen Erfahrungssystems [un système de l'expérience] ist; bzw. dass, wie es in der 'Kandidaturschrift' (402) - analog zum husserlschen Sprach- und Leibmodell - heißt, der 'wahrnehmende Geist' ein 'inkarnierter Geist' ist.

Was für die subjektive Wahrnehmung gilt, lässt sich auch auf die grundlegenden Strukturen der Sprache übertragen. Dementsprechend ist gemäß eines ontologischen Verständnisses

⁴⁶ Heidi **Aschenberg**, *Phänomenologische Philosophie und Sprache. Grundzüge der Sprachtheorien von Husserl, Pos und Merleau-Ponty*, Tübingen 1978; 57.

⁴⁷ Dies gilt ausdrücklich für die in den 50er Jahren entstandenen Schriften und Vorlesungen (1949: *Conscience et l'acquisition du langage, Les sciences de l'homme et la phénoménologie, Expérience d'autrui*; 1951: *Sur la phénoménologie du langage*; 1952: *Langage indirect et les voix du silence, La prose du monde*; 1953: *Un inédit* [Schrift für die Kandidatur am Collège de France], *Le monde sensible et le monde de l'expression, Recherches sur l'usage littéraire du langage*; 1954: *Le problème de la parole*). Die 1951 auf dem ersten *Internationalen Kolloquium der Phänomenologie* präsentierte Zusammenfassung der eigenen Sprachphilosophie, *Sur la phénoménologie du langage* (Signes; 105-122), bietet einen exemplarischen Überblick über die Grundzüge der Sprachphilosophie Merleau-Pontys (sowie grundsätzlich einen Einblick in die kumulative Arbeitsweise des Philosophen, der die Sprachphilosophie Husserls in die Nähe der linguistischen Theorien de Saussures und Pos rückt, und Humboldts Rede von der 'innere Sprachform' neben die der 'kohärenten Deformierung' Malrauxs stellt).

⁴⁸ Nicht zu vernachlässigen ist der Einfluss der *ontologischen Neuorientierung*: Vor allem Merleau-Pontys Sprachtheorie profitierte von dieser späten philosophischen Entwicklung. Seit Anfang der 50er Jahre wurde die Sprache "(...) weniger in ihrem Verhältnis zum Leib als in ihrer eigenen Generativität verstanden und als konstituierter Leib, als 'Sprachleib' (...), als lichte und durchsichtige Existenz untersucht" (X. **Tilliette**/A. **Métaux**, in J. Speck, 1991; 222).

Allerdings heißt dies aber nicht, dass sich die Sprachtheorie als Ganzes aus dem leibphilosophischen Konzept des Frühwerks gelöst hätte. Die grundsätzliche Verortung der Sprachtheorie innerhalb der 'Leibphilosophie' bleibt bestehen. Die ontologische Neuorientierung trägt im Gegenteil wesentlich zu deren Fundierung im 'fleischlichen Gewebe' der Welt bei.

nicht nur ein `wahrnehmender Geist' im *Leibsein* verwurzelt, sondern das Sein der Sprache selbst ist eine `inkarnierte Logik' [une logique incarnée (Signes; 110)]:

Damit ist jene `neue Seinskonzeption der Sprache' [langage] gemeint, die Merleau-Ponty im sprachlichen System [langue] der Linguisten - namentlich Ferdinand de Saussures - zu entdecken glaubt. Der Kontext, in dem die Sprachanalysen zu lesen sind, beschreibt er (Inédit; 402) entsprechend: "*Unsere ersten beiden Arbeiten versuchten, die Welt der Wahrnehmung zu restituieren. Jene Schriften, die wir vorbereiten, sollen zeigen, wie die Kommunikation mit den anderen und das Denken, die Wahrnehmung, die uns mit der Wahrheit vertraut gemacht hat, wieder aufnimmt und sie zugleich überschreitet.*"

2.1. Husserls eidetisches Sprachmodell

Unter diesem Aspekt, nämlich dem Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation ist Merleau-Pontys Auseinandersetzung mit Husserls Theorem einer `reinen Grammatik', d.h. einer reinen *grammatisch-logischen* Formenlehre, zu sehen.

Die sogenannte `Eidetik' beinhaltet Normen, die einen einheitlichen Sinn von Bedeutungen und Bedeutungszusammenhängen gewährleisten sollen. Sie bilden das Fundament der logischen Gesetze. Merleau-Pontys Kritik an der idealistischen Sprachtheorie Husserls (LU, 4. Untersuchung), zielt vor allem auf die von der reinen Grammatik bereitgestellten Kategorien ab, die in konkreten sprachwissenschaftlichen Untersuchungen operationalisiert werden können. "*Dieser Text*", schreibt Merleau-Ponty über die 4. Untersuchung⁴⁹, "*beschließt eine extrem dogmatische Einstellung: Man kann eine Sprache [une langue] (als menschliches Ausdrucksmittel) nur verstehen, wenn man sie auf eine allgemeine oder eidetische Sprachtheorie gründet, eine Aufzählung und Beschreibung der Bedeutungsformen.*"⁵⁰

Dass eine `universale Sprache der Phänomene' Bedingung für das Verstehen von Sprache sein soll, dagegen wendet sich Merleau-Ponty ebenso wie gegen die damit korrespondierende Widerspruchslosigkeit im Wahrnehmungsprozess. Seine Kritik an Husserls früher Sprachtheorie gründet letztlich auf einem *Paradigmenwechsel* innerhalb der

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *Les sciences de l'homme et la phénoménologie*, in: RC1; 415.

⁵⁰ Weiter in seiner kritischen Einstellung gegenüber der `Eidetik' Husserls geht Merleau-Ponty in späteren Notizen, was etwa ein Fragment vom Juni 1959 belegt (Vgl. Reading Notes and Comments on Aron Gurwitsch's *The Field of Consciousness*, ed. by Stéphanie Ménasé, in: *Husserl Studies*, Vol. 17, No. 3, 2001; 190/Fußnote 11): "*The eidetic method as Husserl has defined it always remains between two propositions, two essences. And it could not be otherwise: because even the non-essential is fixed in essence and juxtaposed with other essences without problem, because we are only dealing with essences, and because between essences everything always works out. This eidetic is antiphilosophy.*"

Phänomenologie⁵¹: Husserls 'Weltkonstitution', die eine in der Wahrnehmung konstituierte Welt-Einheit meint, wird in der Phänomenologie Merleau-Pontys abgelöst durch die 'Kommunikation mit der Welt'. Gemäß der Logik des Gegenstandes bzw. dem Vokabular der Eidetik gibt es in Husserls Frühphilosophie keinen Interpretationsspielraum. J. M. Santos (79) spricht dementsprechend von einem 'eidetischen Determinismus', d.h. dass die einheitsstiftende Konstitution der Gegenstände in Bahnen 'strengster Wesensnotwendigkeit' verläuft.

Demgegenüber steht Merleau-Pontys Konzeption der Sprache. Er bezweifelt grundsätzlich die Objektivierbarkeit von Einzelsprachen sowie die Aufstellung einer universalen Grammatik (Aschenberg, 56). Auch aus einem pragmatischen Grund wendet sich Merleau-Ponty gegen den Idealismus Husserls: Weit mehr als einer universell gültigen *Eidetik* gilt sein Interesse einem *aktiven* Sprachgebrauch, der 'lebendigen Rede' [la parole vivante] ebenso wie dem *Akteur* der Rede, dem *sprechenden Subjekt*. Deshalb steht auch der Dialog des jeweiligen 'sprechenden Subjekts' [le sujet qui parle]⁵² im Mittelpunkt der Sprachstudien Merleau-Pontys. Der Kommunikation, den Aspekten *Intersubjektivität* bzw. *Fremderfahrung*, kommt das Primat seiner Sprachanalysen zu. "Das *sprechende Subjekt*", schreibt Merleau-Ponty (RC1; 416), "ignoriert die Vergangenheit. Es wendet sich der Zukunft zu. Für das *Indivi-duum* ist die Sprache [la langue] Ausdrucksmittel seiner Intentionen und Möglichkeit, mit dem anderen zu kommunizieren."

Anders als der Linguist, der das Ideal der Sprache erforschen will und sich deshalb weniger der realen Spracherfahrung widmet als der Sprachtheorie⁵³, macht das *kommunizierende* Individuum im alltäglichen Sprechen die Erfahrung, was es heißt, sich einer 'lebendige' Sprache zu bedienen - nämlich in dem Moment, in dem es von seinem Gegenüber verstanden bzw. nicht verstanden wird (geglückte oder gescheiterte Kommunikation). Deshalb, folgert Merleau-Ponty, ist der Sprechakt der einzige Ort, an dem sich der *Logos*

⁵¹ José M. Santos, Die Lesbarkeit der Welt und die Handschrift des Auges, Zu Merleau-Pontys Phänomenologie des Sehens, (in: Tilman Borsche/Johann Kreuzer /Christian Strub, Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen, München 1998; 75).

⁵² Unverkennbar bezieht sich Merleau-Ponty hierbei auf Hendrik Josephus **Pos** (Phénoménologie et linguistique, in: Revue Internationale de Philosophie, janvier 1939): Der beschreibe, wie Merleau-Ponty in *Sur la phénoménologie du langage* (Signes; 106) ausführt, die Phänomenologie der Sprache eben nicht im Husserlschen Sinne einer *Eidetik*, sondern als Rückkehr zum 'sprechenden Subjekt' [sujet parlant], genauer, als Rückkehr zu meinem Kontakt zur Sprache, die ich spreche. Damit habe er gezeigt, dass die phänomenologische Einstellung jene ist, die einen direkten Zugang zur 'lebendigen und gegenwärtigen' Sprache erlaube (131).

⁵³ Merleau-Ponty bezieht sich hier (RC1; 416) ausdrücklich auf Joseph **Vendryes** (1875-1960): "*Une langue, dit Vendryes, n'est jamais une réalité; elle est toujours un idéal.*"

einer Sprache überhaupt entfalten und zum Ausdruck kommen kann⁵⁴: Eine Sprachtheorie müsse sich primär mit dem Sprechakt [la parole] befassen (Aschenberg, 56). "Es gibt nämlich", hält Merleau-Ponty fest (RC1; 417), "keine mögliche universelle Sprachwissenschaft. Allein die aktive Sprache [langage du fait] steht modellhaft für das Verständnis darüber, was die anderen Sprachen ausmacht."

Wenn es überhaupt 'so etwas wie Universalität' gebe, schließt er seine Kritik am eidetischen Modell Husserls, dann nicht im Sinne einer universalen Sprache, die uns mit den Grundlagen jeder möglichen Sprache versorge, sondern als "(...) versteckter Übergang von jener Sprache, die ich spreche und die mich mit dem Phänomen des Ausdrucks vertraut macht zu jener anderen Sprache, die ich noch lerne zu sprechen und die den Ausdrucksvorgang auf vollkommen andere Art und Weise ausübt" (Signes; 109).

Der Paradigmenwechsel zugunsten des *kommunikativen* Aspekts von Sprache gründet auch auf der Cézanne-Rezeption Merleau-Pontys, genauer, auf dem sogenannten künstlerischen bzw. 'dichterischen Sprachgebrauchs': Die dialogische Form des *aktiven* Sprechens ist ganz allgemein durch ein wechselseitiges Fragen und Antworten gekennzeichnet, das wiederum einen offenen, unbeschränkten Raum 'freier Kommunikation' verlangt. Merleau-Ponty spricht daher auch von einem 'Milieu der Verständigung', einem intersubjektiven diakritischen System, das *gegenwärtige Sprache* ist⁵⁵. Der Widerspruchslosigkeit des eidetischen Ideals stellt er entsprechend Interpretationsspielraum bzw. Interpretationsvielfalt gegenüber.

Das bewegliche, fragmentarische und freie Spiel mit bzw. aus Worten, Bedeutungen und Bedeutungszusammenhängen, das sich im Sprechakt artikuliert, ist grundsätzlich Kennzeichen literarischer oder im weitesten Sinne, künstlerischer Sprachformen.

Auf einer *präreflexiven* Ebene korrespondiert darüber hinaus das kommunikative Verhältnis sprechender Individuen mit dem *inspirativ-expirativen* Arbeiten der Künstler (vgl. III. 2.2.): Weil sich Merleau-Ponty gegen jegliche sprachliche Reglementierung (und damit letztlich überhaupt gegen jegliche Reglementierung im zwischenmenschlichen Bereich) wendet, und Interpretationsspielräume grundsätzlich als, die Sprache bereichernde Elemente begreift, lassen sich die Sprachstudien Merleau-Pontys als Teil einer philosophischen Gesamtkonzeption begreifen, die man unter dem Terminus 'Philosophie der Offenheit' oder 'Philosophie der Öffnung' (Vis; 135) fassen kann.

⁵⁴ "Penser le langage", schreibt Merleau-Ponty (RC1; 416 bzw. 555) entsprechend, "ce n'est plus rechercher une logique du langage en-décà des phénomènes linguistiques, mais retrouver un logos déjà engagé dans la parole, retrouver le langage que je sais parce que je le suis."

⁵⁵ Vgl. Vis; 229 bzw. Paul Ricoeur, *Main Trends in Philosophy*, N.Y./London 1978; 252.

2.2. Das Zeichenmodell Ferdinand de Saussures

Ohne das Zeichenmodell Ferdinand de Saussures zu kennen, hatte Merleau-Ponty bereits im Frühwerk, in der *Phénoménologie*, auf das Zusammenfallen von *Ausdruck* (Zeichen) und *Ausgedrücktem* (Bedeutung) verwiesen und zwischen *empirischer* bzw. *authentischer* Sprache unterschieden (III. 1.2.). Seine späteren Saussure-Studien⁵⁶ ergänzten diese ersten Einsichten um den 'differenziellen Zeichencharakter':

Mit dem sogenannten *d i a k r i t i s c h e* Zeichenmodell, was die Strukturierungskraft der vorsprachlichen Zeichen bzw. kindlicher Laute meint⁵⁷, war Merleau-Ponty Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre der Ansicht, eine allgemeine Methode zu besitzen, um Zugang zu den Realitäten der Sprache zu bekommen (RC1; 569). In *La conscience et l'acquisition du langage* (1949) schreibt Merleau-Ponty entsprechend: "*Für den Sprechenden ist die Sprache ein einzigartiges Gesamtes [un ensemble unique], in dem jedes Wort seine Bedeutung durch andere Worte erhält*" (RC1; 11).

In diesem Sinne steht das *lebendige* Sprechen [la parole] im Gegensatz zur *systematischen* Sprache [la langue]. Dies ist eine Differenzierung, die Merleau-Ponty zwar im Wortlaut von Saussure⁵⁸ übernimmt, mit der er aber etwas anderes intendiert, nämlich eine *Wortmasse*, die im Gespräch kontinuierlich auseinander strebt [une masse en train de se différencier progressivement]. Diese dynamische und evolutionäre Bedeutungs*genese* ist bezeichnend für die Sprachphilosophie Merleau-Pontys; das heißt auch, dass dieser Prozess immer schon in Gang gesetzt und gleichzeitig niemals abgeschlossen ist bzw., dass er mit jedem Gespräch aufs Neue beginnt oder sich unter veränderten Vorzeichen fortsetzt (III. 1.2.).

⁵⁶ Nach Shuichi **Kagano** (AH, Vol. LVIII, 1998, Merleau-Ponty and Saussure: On the Turning Point of Merleau-Ponty's Thinking; 151-172) begann Merleau-Ponty diese Studien kurz nach dem Erscheinen des phänomenologischen Frühwerks (1969). Demnach bezog sich Merleau-Ponty erstmals im Essay 'Le métaphysique dans l'homme' (RMM 52, 1947; 290-307/bzw. SNS) ausdrücklich auf de Saussure (152). Ergänzt wurden die Saussure-Studien um linguistische Modelle anderer Vertreter der strukturalistischen Schule (u.a. Roman Jakobsons).

⁵⁷ Das Hauptinteresse Merleau-Pontys an der Phonologie R. **Jacobsons** (von dem übrigens der Begriff der 'Diakritik' ursprünglich stammt; vgl. S. **Kagoi**; 157f.) gilt insbesondere der Umbildung von Lauten in Werte, d.h. Phoneme. Entsprechend versteht Merleau-Ponty Phoneme als 'Zeichen erster Hand' (RC1; 233). Vgl. dazu Stefan **Bucher**, Zwischen Phänomenologie und Sprachwissenschaft: Zu Merleau-Pontys Theorie der Sprache, Münster (Diss. 1989) 1991; S. 142ff. (-161)

⁵⁸ F. de **Saussure** unterscheidet mit *la langue* und *la parole*, den kodifizierten, d.h. formalen Aspekt bzw. den sozialen Aspekt von Sprache [le langage] vom individuellen Sprachgebrauch. Während *la langue* das temporal befristete sprachliche System einer Gemeinschaft bezeichnet, begreift Saussure *la parole* als individuelles Sprechen, das im Sprechakt eine Variation des bestehenden sprachlichen Systems nach sich zieht (vgl. Eugene F. **Kaelin**, An Existentialist Aesthetics. Theories of Sartre and Merleau-Ponty, Madison 1962; 266/272).

Nach Saussure drückt sich die Einheit der Sprache im sprachlichen Zeichen aus, der 'funktionalen Relation' zweier Faktoren: zwischen *signe/signifiant*⁵⁹ und *signifié*. Weder das sprachliche Zeichen, im eigentlichen Sinne des Wortes 'Wort', noch dessen Bedeutung besitzen demnach aber eine deutlich umrissene Existenz. In *Cour de Linguistique générale* ([*Clg*] Paris ³1967; 156), die auf Vergleichsstudien indo-europäischer Sprachen aus den Jahren 1906-11 beruht, beschreibt Saussure Wort und Bedeutung als 'zwei amorphe Massen', die einheits- bzw. sprachstiftend sind.

Das Wort gilt als Einheit von *signifiant* und *signifié*. Aber weil das verbale Zeichen außerdem 'intelligibles signatum' ist, unterhält es keinerlei Verbindung zum angezeigten Gegenstand. Die 'internale Differenz' der Zeichen bedeutet für die strukturelle Linguistik, dass das sprachliche System jeglicher Subjekte sowie Dinge entbehrt (Ricœur, 1978; 261).

Die Bedeutung eines jeden Wortes entsteht und existiert bei Merleau-Ponty - in Anlehnung an Saussure - ausschließlich im Wechselspiel mit der Gesamtbewegung des sprachlichen Systems⁶⁰. Diese semiotische Relation veranlasst Merleau-Ponty zur Annahme, dass der Sinn einer Aussage grundsätzlich nur *i n d i r e k t* bzw. *l a t e r a l* erscheint (Signes; 29/PM; 123). Offensichtlich ist hier der Bezug zur sogenannten 'Sprache des Schweigens', die in der kodifizierten Sprache untergründig existiert und nicht als ein reines, der Sprache *vorausgehendes* Denken begriffen werden darf (Gregori, 1977; 183/186), sondern als 'ausdrucksvolles Schweigen' [une silence parlante]⁶¹.

Dasselbe gilt für das Verhältnis von 'authentischem Sprechen' und 'ursprünglichem Schweigen': Letzteres bestimmte ehemals, so Merleau-Ponty, das *vormenschliche* kommunikative Feld. Die Suche nach dem 'primordialen Schweigen', das als 'das ganz eigene Vermögen des Sprechens' (PM; 185) gilt, und nach Merleau-Ponty 'unter dem Lärm

⁵⁹ *Signifiant* bezeichnet - im Gegensatz zum Akustischen - das Phonematische eines Wortes - basierend auf der Unterscheidung von Laut und Phonem. Erst dadurch (d.h. durch die deutliche Abgrenzung vom physikalischen wie logischen Bereich) besitzt das Wort (Irina **Gregori**, Merleau-Pontys Phänomenologie der Sprache, Heidelberg 1977; 91) hervorhebt, eine 'rein sprachliche Identität'.

⁶⁰ Der Reiz des diakritischen Zeichenmodell liegt nach X. **Tilliette/A. Métraux** (J. Speck, 1991; 223) für Merleau-Ponty vor allem darin, dass es danach keine 'starrten Bedeutungen' gibt, "(...) sondern jeweils nur Bedeutungsabstände, so dass der Sinn aus diesen Überlagerungen, Verbindungen, Konfigurationen etc. erwächst". Relevanz besitzt jenes Zeichenmodell, wie das Spätwerk Merleau-Pontys zeigt, schließlich auch für ästhetische Zeichen: Danach besitzt jede Krümmung, die einer Linie in der Malerei folgt, einen 'diakritischen Wert' (OE; 74).

⁶¹ Die Nähe zu **Heideggers** Definition des Schweigens als 'lautloses Sprechen' ist unverkennbar (GA 20, Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs, hrsg. v. Petra Jaeger, Frankfurt/M. 1979; 369): "Schweigen besagt (...) nicht einfach stumm sein. Der Stumme hat vielmehr die Tendenz zur Rede und Verlautbarung. (...) Weil im Schweigen die Möglichkeit des Offenbarens liegt, Schweigen aber als Vollzugsmodus der Rede das Verstehen ausbildet, mit dem Verstehen die Entdecktheit des Daseins zeitigt, kann Schweigen im Miteinandersein das Dasein zu seinem eigensten Sein aufrufen und zurückholen, und das gerade dann, wenn das Dasein in der Alltäglichkeit seines Seins von der beredeten Welt und dem Reden über sie sich hat mitnehmen lassen. (...) Um Schweigen zu können, muss man zugleich etwas zu sagen haben." Vgl. auch ders., SZ; 164/296.

der menschlichen Gespräche' zu finden ist, rekuriert konsequenterweise auf dieses Verhältnis.

Merleau-Ponty erweitert oder ergänzt das zeichentheoretische Gerüst, das er von Saussure übernimmt, um verschiedene Aspekte aus der Sprachphilosophie Husserls - etwa, um (1) die sogenannte 'Bedeutungsintention', was soviel heißt, als dass das Bezeichnete (das Ausgedrückte) von jeher die sprachlichen Mittel übersteigt. Dieses Phänomen beruht auf der sprachlichen Struktur, d.h. genauer auf der des Ausdrucks. Dabei liegt die Betonung eindeutig auf der Verhaftung des transzendenten Charakters im sprachlichen 'Material'. "*Der Übergang zur Bedeutung*, schreibt Merleau-Ponty deshalb (PM; 53/Fußnote 1), "*ist kein Sprung ins Spirituelle*." Außerdem liegt die Betonung der Intentionalität darauf, dass die Aussagekraft des sprachlichen Zeichens sich im Moment des Ausdrucks nicht darin erschöpft, bloß etwas zu artikulieren, sondern - und dies korreliert mit dem materiellen Charakter des Ausdrucks - dass hierbei über etwas (d.h. über einen bestimmten Gegenstand⁶²) gesprochen wird.

Die Voraussetzung für die Übernahme der Bedeutungsintention durch Merleau-Ponty ist Husserls Unterscheidung zwischen *Zeichen* und *Ausdruck*, wobei *Ausdruck* nach Husserl - im Sinne eines engeren Begriffs für *Zeichen* - ein 'bedeutsames Zeichen' meint. Entsprechend nennt Husserl rein akustische Lautkomplexe 'sinnlose Worte', während er unter einer 'sinnvollen Rede' jene verstehbar gewordenen Lautkomplexe meint, die durch sinngebende Akte im wahrsten Sinne des Wortes 'Ausdruck' sind (Ausdruck und Bedeutung sind bei Husserl korrelative Begriffe). Die 'sinnvolle Rede' korrespondiert in gewissem Sinne mit dem *Phonem*, worunter Merleau-Ponty ein 'Zeichen erster Hand' versteht (RC1; 233).

Von Husserls früher Sprachphilosophie (LU) übernimmt Merleau-Ponty zudem (2) das Theorem der 'einseitigen Fundierung'⁶³, mittels derer sich jeglicher Spracherwerb konstituiert. "*Es gab*", schreibt Merleau-Ponty (RC1; 234), "*in jeder Sprache Elemente, die begründeten und solche, die begründet wurden [des éléments fondants et des éléments fondés]*." Entsprechend steht hinsichtlich der Bedeutung für das Sprechen der Erwerb phonematischer Kontraste und nicht etwa die Artikulationsfähigkeit im Vordergrund (vgl. Fußnote zu R. Jakobson).

⁶² Die Beziehung zum jeweiligen Gegenstand (was Merleau-Ponty im Spätwerk 'Kontakt zum Sein' nennt und, wie im Kapitel III. 2.2. vorliegender Arbeit zu sehen sein wird, der sogenannten 'neuen Philosophie' ebenso wie der Kunst zugeschrieben wird) ist nach Merleau-Ponty ein Charakterzug der Sprache - und erinnert gleichwohl an das Diktum der Phänomenologie: "*Le langage nous mène aux choses mêmes dans l'exacte mesure où, avant d'avoir une signification, il est signification*." (PM; 22)

⁶³ S. **Bucher** (1991; 145) weist darauf hin, dass der Begriff der 'einseitigen Fundierung' von Jakobson stammt, der dieses Prinzip wiederum von Husserl in seine Phonologie übernimmt.

2.2.1. Rezeptionsprobleme

Die differenzierte Behandlung von *Zeichen* und *Bedeutung* hat in Merleau-Pontys Sprachphilosophie ein Pendant - freilich auf anderer Ebene: In *La structure du comportement* (1942) macht er erstmals die Unterscheidung zwischen *empirischer Sprache* [le langage empirique] und *lebendiger Rede* [la parole vivante]. Von einem Pendant zur differenzierten Behandlung von *Zeichen* und *Bedeutung* kann deshalb die Rede sein, weil die Pointe dieser Unterscheidung auf der Feststellung beruht, dass es in Sprachen allgemein begründende bzw. begründete Elemente (vgl. oben) gibt. Deshalb bezeichnet Merleau-Ponty die *lebendige Rede* in der *Phénoménologie* auch als 'parole transcendente' (448), als Bedingung der Möglichkeit von Sprache überhaupt:

Der 'lebendige Rede' ordnet Merleau-Ponty im Sinne eines 'authentischen' Sprechens deshalb auch das 'Denken' zu (207)⁶⁴. Denn nur das 'echte, einen Sachverhalt erstmalig formulierende Wort' ist mit dem Denken identisch, während sich die empirische Sprache, die Merleau-Ponty auch als 'expression seconde' bezeichnet, gewöhnlich im Reden über 'schon Gesagtes' erschöpft (ebd.).

Für die Unterscheidung von 'empirischer Sprache' und 'lebendiger Rede' gibt es, wie deren unterschiedliche Konnotationen⁶⁵ zeigen, mehrere Lesarten: Merleau-Ponty betont etwa, dass das *authentische Sprechen* auch das Sprechen eines Kindes sein könne, das sein erstes Wort spreche (208). Genauso könne aber auch - im Hinblick auf Kunst bzw. Philosophie - der kreative, schöpferische Aspekt der Sprache selbst gemeint sein⁶⁶.

Die enge Verflechtung der lebendigen Rede mit dem Phänomen des Ausdrucks offenbart nicht zuletzt durch das Diktum der sprachlichen Echtheit bzw. der Authentizität eine, der

⁶⁴ Man kann, was das Verhältnis *Denken* [pensée] und *Sprache* [langage] betrifft, grundsätzlich nicht von einer klaren Rollenverteilung sprechen, zumindest nicht in einem generativen Sinne. Merleau-Ponty erachtet beide als 'gleichberechtigt'. In Anlehnung an Simone de **Beauvoir** spricht er davon, dass weder Denken noch Sprache voreinander Vorrang eingeräumt werden könne (u.a. PM; 158): "*Il nous faut donc dire du langage par rapport au sens ce que Simone de Beauvoir dit du corps par rapport à l'esprit: qu'il n'est ni premier ni second.*" Im Vorwort zu *Signes* (25) führt er dies näher aus: "*Pensée et parole s'escomptent l'une l'autre. Elles se substituent continuellement l'une à l'autre. Elles sont relais, stimulus l'une pour l'autre. Toute pensée vient des paroles et y retourne, toute parole est née dans les pensées et finit en elles.*" (Vgl. III. 1.4.1.2.)

⁶⁵ Eine noch nicht genannte Konnotation ist die Unterscheidung zwischen 'la parole parlée', die die etablierte Wortbedeutung meint, und der 'parole parlante', die neue Bedeutungen ermöglicht bzw. einen Bedeutungswandel innerhalb der etablierten Sprache begründet.

⁶⁶ So unterscheidet Merleau-Ponty in *Le langage indirect et les voix du silence* (*Signes*; 56) den 'kreativen Gebrauch' [l'usage créateur du langage] vom 'empirischen Sprachgebrauch' [l'usage empirique].

Sprachphilosophie Merleau-Pontys immanente Hierarchie zu Ungunsten der empirischen Sprache im Sinne eines nur 'sekundären Ausdrucks'.

Merleau-Ponty ergänzt die Zeichentheorie Ferdinand de Saussures, wie zu sehen war, nicht nur um sprachphilosophische bzw. allgemein sprachtheoretische Konzepte Edmund Husserls, Roman Jacobsons oder Hendrik J. Pos. Wie bei einer begrifflichen Analyse erkennbar wird, versteht Merleau-Ponty Saussures Differenzierungen, obwohl er sie den Begriffen nach übernimmt, scheinbar grundlegend anders. Dies wurde in der Sekundärliteratur vielfach konstatiert⁶⁷. So unterscheidet Gregori etwa zwei wesentliche Neuerungen Merleau-Pontys:

(1) Während Saussure mit dem Terminus 'la parole' eine individuelle und einmalige Realisierung von 'la langue' im konkreten Sprachvollzug definiert, identifiziert Merleau-Ponty unter derselben [parole], was er 'sujet parlant' nennt. Dadurch, so Gregori (90), korrespondiert 'parole' - anders als bei Saussure angelegt - mit 'langage'. Tatsächlich lässt sich an zahlreichen Textstellen belegen, dass Merleau-Ponty Saussures linguistisches Modell in gewisser Weise spiegelbildlich versteht - zumindest, was die Gewichtung von 'langue' und 'parole' angeht (vgl.3).

(2) Den 'System'-Begriff Saussures, der ein historisch bestehendes, d.h. folglich ein empirisch identifizierbares Zeichensystem meint, versteht Merleau-Ponty im Sinne einer Sprachsystematik, als Zusammengehörigkeit einzelner Sprachelemente zu einer strukturierten Totalität. Merleau-Pontys Rezeption verbindet demnach den saussureschen *System*begriff mit dem eigenen *Struktur*begriff (91).

Die bedeutendste Veränderung, die Merleau-Ponty noch dazu programmatisch am linguistischen Entwurf Saussures vornimmt, betrifft dessen Unterscheidung zwischen *synchroner* und *diachroner* Phase einer Sprache. Während Letztere im Sinne Saussures die temporäre Beeinflussung der Sprache, d.h. die Wirkung der Zeit auf einzelne bestehende sprachliche Elemente, betont, klammert die synchrone Phase jeglichen zeitlichen Einfluss aus. Daraus resultiert nach Saussure (Clg; 114f.) eine Spaltung der Sprachwissenschaft in 'axe des simultanités', die die 'linguistique synchronique', bzw. in 'axe des successivités', die die 'linguistique diachronique' abdeckt. Beide Zweige der Sprachwissenschaft gelten als gegensätzlich und unvereinbar (119f.).

⁶⁷ Vgl. u.a. G. B. **Madison**, 1973; 126/Fußnote.

Merleau-Ponty revidiert⁶⁸ bzw. verändert die von Saussure gemachte Unterscheidung, indem er *Synchronie* und *Diachronie* 'zusammenführt': Nach Saussure beschäftigt sich die *synchrone* Linguistik [linguistique statique], vereinfacht gesagt, mit den statischen Aspekten der Sprache, wohingegen sich die *diachrone* Forschung [linguistique évolutive] den evolutionären Vorgängen innerhalb eines sprachlichen Systems widmet (141). Beide, *synchrone* wie *diachrone* Forschung, siedelt Saussure bei der 'langue' an (139: Grafik). Die 'parole', die Merleau-Ponty als elementare Kraft jedes sprachlichen Systems erachtet, klammert Saussure aus dem Modell zweier divergenter Sprachwissenschaften aus. Es gibt demnach nicht nur eine Hierarchie zwischen *synchroner* und *diachroner* Forschung (128), sondern auch eine grundlegendere zwischen *langue* und *parole*. In beiden Fällen geht sie zu Lasten Letzterer.

Merleau-Pontys Bestreben, Synchronie und Diachronie zusammenzuführen, liegt in seinem einheitlichen Sprachbild begründet: Er spricht davon, dass *synchrone* und *diachrone* Phasen einander umschlingen und dass der kommunikative Aspekt [parole] die systematische Einheit einer Sprache [langue] gewährleiste (Signes; 108).

Aufgrund offensichtlicher 'Rezeptionsprobleme' Merleau-Pontys (in Bezug auf das sprachtheoretische Modell de Saussures allgemein), bescheinigt ihm beispielsweise Gregori (96) nur ein eingeschränktes Verständnis der linguistischen Analyse; und Edie⁶⁹ wirft Merleau-Ponty die Abhängigkeit von der Perspektive Saussures vor, die letztlich verhindert habe, dass er die Eidetik Husserls vollständig erfassen konnte. Diese Vorwürfe sollen an dieser Stelle nicht bestritten oder widerlegt werden. Tatsächlich ergibt sich aber aus einer anderen Lesart - die anhand eines Beispiels aus der Sprachphilosophie Merleau-Pontys erörtert

⁶⁸ Inwieweit Merleau-Ponty dies vorgenommen hat oder aber die Revision auf einem Missverständnis beruht, darüber streitet sich die Forschung. Gleichzeitig ist diese Umwertung der Unterscheidung Saussures - etwa bei früheren Kritikern de Saussures, wozu insbesondere Jacobson, Tynajanow u.a. zählen, bereits angelegt (Vgl. Regula **Giuliani-Tagmann**, Sprache und Erfahrung in den Schriften Maurice Merleau-Pontys, (Diss.) Bern/Frankfurt a. M. 1983; 107f./I. **Gregori**, 1977; 98 erwähnt in diesem Zusammenhang Charles Bally) und deshalb von Merleau-Ponty 'übernommen' worden. Merleau-Pontys Unterscheidung einer 'Linguistique synchronie du parole' bzw. 'Linguistique diachronie du langue' (Signes; 107/ vgl. auch RC1; 84f.), die er wohl gemerkt Saussure unterstellt, legt eher eine Fehlinterpretation des Saussureschen Originals nahe - unterstützt von den in der eigenen Sprachphilosophie angelegten Strukturen. Einen Hinweis darauf gibt es bei Saussure selbst: Er schreibt, dass die Synchronie lediglich eine Perspektive kenne, nämlich die des 'sujet parlants' (Clg; 128). Und da Merleau-Ponty (vgl. oben) das 'sprechende Subjekt' der 'lebenigen Rede' zuordnet, ist es nicht weit zur Definition der Synchronie als 'Linguistique synchronique de la parole'.

Zudem: Auch eine eher indirekte Einflussnahme der frühen Kritiker de Saussures ist hierbei denkbar, etwa durch die Studien Merleau-Pontys zur Phonologie R. Jacobsons.

⁶⁹ Vgl. J. M. **Edie**; Merleau-Ponty's philosophy of language: structuralism and dialectics, Washington, D.C. 1987; 27. An anderer Stelle (89/Fußnote) relativiert er freilich die durchaus berechtigten Vorwürfe Maurice **Lagueuxs**, indem er Merleau-Ponty zugesteht, Saussure nicht wirklich ernstzunehmend missverstanden zu haben.

werden soll - eine positivere Gewichtung der 'Rezeptionsprobleme': Gemeint ist vorrangig der Aspekt der Sinngenes⁷⁰, d.h. die Entstehung von Bedeutung, und weitergehend die Entwicklung und Veränderung derselben innerhalb eines bestehenden Ausdrucksystems.

In Merleau-Pontys Sprachanalysen sind zwei unterschiedliche Auffassungen der *Bedeutungsentwicklung* bzw. -verschiebung zu finden, die zudem aufeinander aufbauen⁷¹. In *La prose du monde* (183) spricht er von (a) einer 'unmerklichen Abweichung' [une imperceptible déviation] vom etablierten Wortgebrauch, was die im Sprachsystem bereits angelegte Kombinationsmöglichkeit und Bedeutungsentwicklung der Worte (entgegen der Annahme von Gregori⁷²) mit einschließt. Gleichzeitig kennt Merleau-Ponty (b) eine freie und radikale Abweichung von jener 'natürlichen' Sinnverschiebung, die aus derselben erwächst, sie aber an Konsequenz noch weit übertrifft. Letztere findet sich vor allem im künstlerischen Sprachgebrauch, d.h. insbesondere in der *Literatur* (Inédit; 406f./RC2; 22ff.): Sie setzt sich ausdrücklich mit der 'natürlichen' Sinnverschiebung, die in der Plastizität von Sprache angelegt ist, auseinander, und reizt gleichzeitig die sprachlichen Möglichkeiten vollständig aus. Die Grenzen zwischen dem jeweiligen Grad der Sinnverschiebung sind fließend, sowie grundsätzlich in der Beurteilung abhängig vom Ort ihres Erscheinens⁷³.

Wenn man Merleau-Pontys Auffassung von der Genese sprachlicher Zeichen betrachtet, wird offensichtlich, dass er in der Analyse derselben grundsätzlich von der extremsten bzw. radikalsten Möglichkeit, nämlich der Sinnverschiebung in der Poesie, ausgeht. Die in der Sprache angelegte Plastizität gewinnt in den sprachphilosophischen Analysen Merleau-Pontys, was die Abschätzung oder Einschätzung sprachlicher Potenz insbesondere der 'lebendigen Rede' betrifft, eine herausragende Bedeutung.

⁷⁰ Den Begriff der 'Sinngenes^{is}' übernimmt Merleau-Ponty (PP; p. XIV) aus Husserls *Formale und Transzendente Logik* (Hua XVII; 184ff.). Und damit auch die Auffassung (vgl. X. **Tilliette/A. Métraux** in: J. Speck, 1991; 210), dass der Sinn nicht *an sich* existiert, sondern aus einem konkreten Kontext (z.B. durch die Verbindung sprachlicher Zeichen) entsteht bzw. sich von Nicht-Sinn unterscheidet.

⁷¹ Beiden, aber vor allem der radikalen Abweichung, ist gemein, dass das Benennen Hand in Hand mit dem Erkennen von Dingen bzw. Bedeutungszusammenhängen geht. Merleau-Ponty schreibt entsprechend (PM; 183): "*Cette anticipation, cet empiétement, cette transgression, cette opération violente par lesquels je construis dans la figure, je transforme l'opération, je les fais devenir e qu'elles sont, je les change en elles-mêmes - dans la littérature ou dans la philosophie, c'est la parole qui l'accomplit.*" (Vgl. III.2.2.)

⁷² I. **Gregori** (1977; 95f.) unterstellt Merleau-Ponty, er übersehe "(...) die Tatsache, daß die Sprache nicht nur aus einzelnen Wörtern besteht, sondern die Kombinationsmöglichkeiten der Wörter miteinschließt."

⁷³ Es lässt sich doch durchaus der Fall denken, dass eine 'natürliche' Sinnverschiebung bereits als 'radikal' angesehen wird, während eine 'radikale' Sinnverschiebung noch in gewisser Weise 'natürlich' erscheinen kann - je nach dem, ob sie sich in Prosa oder in Poesie artikuliert. Abhängig ist diese Zuordnung, die Merleau-Ponty allerdings nicht vornimmt, vom individuellen Sprachverständnis bzw. das Bewusstsein darüber, was als 'normal' oder als 'radikal' angesehen wird.

Merleau-Pontys Interesse am linguistischen Modells Saussures wurde untergründig durch ein Sprachbild getragen, dass sich vorzugsweise an künstlerischen Sprachformen⁷⁴ orientiert. Dieser ganz und gar nicht `vorurteilsfreie` Blick hat die `Fehler` in der Saussure-Rezeption Merleau-Pontys, zumindest nicht verhindern können.

⁷⁴ Dass sich diese Prägung vor allem im Spätwerk in einer neuen Radikalität niederschlägt (vgl. III. 2.3.), zeigt sich auch mit dem Blick auf den Aspekt der Sinnverschiebung. Bernhard **Waldenfels** (Phänomenologie in Frankreich, Frankfurt/M. 1983; 199) schreibt dazu - gewissermaßen als Ausblick auf das Spätwerk: "*Die zentrale Instanz der Sinnbildung liegt nicht mehr im Bereich von Bewusstseinsintentionen, die etwas vorstellen, sondern in einem fundamentaleren Differenzierungs-geschehen.*"

Ein weiteres Beispiel der `ästhetisch motivierten` Prägung Merleau-Pontys ist die (wie I. **Gregori**, 1977; 120 hervorhebt) Stärkung der `Undurchsichtigkeit` der *eigentlichen* oder *authentischen* Sprache im Gegensatz zur *empirischen* Sprache. Die fehlende Transparenz der `lebendigen Rede` (die das Problem des Verstehens bzw. Verstandenwerdens in sich trägt) gipfelt in gewisser Weise in der Ansicht, dass der jeweilige Gesprächspartner durch die Sprechweise des anderen `verführt` werden muss, um überhaupt einen Bereich der Verständigung zu etablieren. Merleau-Ponty spricht deshalb auch von der `Sprache der Eingeweihten` (Signes; 95).

3. Die 'Ästhetik der Sichtbarkeit'

Merleau-Pontys Anliegen war es zu keiner Zeit, eine Kunstphilosophie gemäß einer Ästhetik im Hegelschen Sinne zu schreiben, die in der deutschen Tradition gewöhnlich als ein Begriff der Reflexion über Kunst verstanden wird⁷⁵. Im Mittelpunkt seiner Analysen 'am Rande einer Kunstphilosophie' stand zudem niemals die systematische Auseinandersetzung mit anderen ästhetischen Schriften (etwa denen Hegels⁷⁶, Husserls oder Heideggers). Auch die Behandlung des 'Imaginären' Jean-Paul Sartres oder der 'symbolischen Formen' Ernst Cassirers blieb insgesamt rudimentär: Sie besitzen deshalb im Gesamtwerk Merleau-Pontys nur einen peripheren Stellenwert - auch und gerade für die Ausarbeitung einer 'ungeschriebenen Kunstphilosophie'⁷⁷.

Im Werk des Franzosen werden weder *Kunstformen* (Malerei, Poesie, Darstellende Künste, Musik) noch *Kunstepochen* systematisch abgehandelt. Und obwohl sich der Kunstbegriff Merleau-Pontys wesentlich aus der Rezeption der Moderne (insbes. Cézannes) konstituiert, und sein Blick auf die Kunst allgemein ein im weitesten Sinne 'moderner' ist (was soviel heißt, dass er seinen Kunstbegriff erst in einem zweiten synthetischen Schritt auf die Kunst allgemein, einschließlich der klassischen Kunsttradition, überträgt), ging es ihm nie darum, die 'Moderne' gegen die 'Klassik' auszuspielen, oder die Kunst insgesamt zu hierarchisieren⁷⁸.

⁷⁵ Vgl. Karlheinz **Brack** in: *Ästhetische Grundbegriffe [ÄGB]*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, (hrsg. v. K. Brack) Stuttgart/Weimar 2000, Bd. 1 (Absenz - Darstellung); 383.

⁷⁶ Während seiner Gastprofessur in Lyon Ende der 40er Jahre widmete sich Merleau-Ponty u.a. auch der Ästhetik Hegels (vgl. Theodore F. **Geraets**, *Vers une nouvelle philosophie transcendante. La genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception*, Den Haag 1971; 28/Fußnote 126). Keines der Originalmanuskripte Merleau-Pontys aus der Lyoner Zeit ist allerdings, wie mir Suzanne Merleau-Ponty mitteilte, erhalten geblieben. In einem Brief vom 20. August 2001 (in meinem Besitz) schreibt sie über ihren Mann: "*D'ailleurs il ne gardait les systématiquement les manuscrits des ses livres, ni les notes de ses cours ou conférences.*"

⁷⁷ Der sich etwa Thomas **Winkler** in seiner Dissertation (*Die ungeschriebene Kunstphilosophie Maurice Merleau-Pontys*, Hamburg/Microf. 1994) widmete. Vgl. auch III. 2.3.1. vorliegender Arbeit.

⁷⁸ Der Hiatus zwischen Klassik und Moderne, auf den die modernen Ausdrucksformen durch ihr Erscheinen verweisen, darf nach Merleau-Ponty nicht als Anzeige 'überholter Kunstformen' gelesen werden: vgl. *La prose du monde* (204): "*Notre temps a privilégié toutes les formes d'expression équivoques et allusives, donc tout d'abord l'expression picturale, et en elle l'art des « primitifs », le dessin des enfants et des fous. Puis tout les genres de poésie involontaire, le « témoignage », ou la langue parlée. Mais, sauf chez ceux de nos contemporains dont la névrose fait tout le talent, le recours à l'expression brute ne se fait pas contre l'art des musées ou contre la littérature classique. Il est au contraire de nature à nous les rendre vivants en nous rappelant le pouvoir créateur de l'expression qui porte aussi bien que les autres l'art et la littérature « objectifs », mais que nous avons cessé de sentir en eux précisément parce que nous sommes installés, comme sur un sol naturel, sur les acquisitions qu'ils nous ont laissés.*"

Merleau-Pontys Interesse an einer 'Ästhetik' gründete auf einem im wahrsten Sinne des Wortes *direkten* Zugang zur Kunst: auf der alltäglichen Lektüre literarischer Schriften bzw. auf dem Studium künstlerischer Arbeitsberichte. Nicht den Weg der philosophischen Theorie zu gehen, sondern den künstlerischen Konzeptionen zu folgen, die als empirische Erfahrungswerte sich nicht nur in der Darstellung des kreativen Akts erschöpfen, mag vor allem auf dem Interesse Merleau-Pontys an den unterschiedlichen Aspekten künstlerischer Tätigkeit beruht haben. Entsprechend flossen in seine philosophischen Schriften vor allem Zitate aus den Gesprächen Joachim Gasquets mit Paul Cézanne ein, zahlreiche Auszüge aus den Werken Marcel Prousts, Paul Valérys oder Paul Claudels und anderer Literaten, sowie aus den Tage- bzw. Arbeitsbücher bildender Künstler wie Paul Klee oder Auguste Rodin. Von diesen oftmals rein ästhetischen Beschreibungen oder kunsttheoretischen Notizen gibt es unzählige, die zudem über das ganze Werk verteilt sind, und die, wie zu beobachten ist, weniger der Ausarbeitung einer 'Ästhetik' dienen sollten, als der Illustration unterschiedlicher philosophischer Themata und Fragestellungen⁷⁹.

Ästhetische Beschreibungen stehen dabei ebenbürtig neben kunsttheoretischen und philosophischen Erörterungen und besitzen auch deshalb einen hohen Stellenwert in der Philosophie des Franzosen. Tatsächlich sieht Merleau-Ponty die *Kunst(-Welt)* nicht als *Welt bloßen Scheins* oder *Illusion*, die von der wahren *Welt des Seins* getrennt existiere. Sondern er verortet gerade jene künstlerische und künstliche Welt *in* der 'Welt des Seins'; mehr noch, er etabliert sie als einzigartige 'Ausdruckswelt', in der sich das Sein als solches artikuliert, und bestimmt den Künstler als Medium eines inspirativ-expirativen Weltverhältnisses (III. 2.2.).

Die 'Kunstphilosophie' Merleau-Pontys liegt nicht als ein abgeschlossenes oder gar einzelnes Werk innerhalb des Gesamtwerks vor, sondern setzt sich - folgt man den jeweiligen ästhetischen Fragestellungen - aus verschiedenen Schriften zusammen: die sich wie etwa *La doute de Cézanne*, *Le langage indirect et les voix du silence* und *L'œil et l'esprit* explizit mit ästhetischen Fragestellungen befassen, ohne dabei erklärter Weise ästhetische Werke zu sein. Gleichermäßen konstituiert sich seine 'Kunstphilosophie' durch die zahlreichen ästhetischen Beschreibungen und Notizen zu verschiedenen kunsttheoretischen Fragestellungen, deren Bezüge zueinander Merleau-Ponty freilich niemals ausdrücklich offen legte oder gar thematisierte.

⁷⁹ Vgl. etwa die deutlichen Parallelen zwischen Cézannes Farbtheorie der 'Modulation' und Merleau-Pontys Phänomenologie der 'Sichtbarkeit' (Vis; 174).

Die Ästhetik Merleau-Pontys liegt nicht nur nicht programmatisch vor, es ist keine Notiz des Franzosen bekannt, die den Stellenwert dieser ästhetischen Beschreibungen bzw. Momentaufnahmen anzeigen würde.

Offensichtlich war es nicht seine Absicht, ein in sich geschlossenes kunstphilosophisches Werk zu schreiben, zu dem die einzelnen ästhetischen Fragmente in Beziehung gesetzt hätten werden können.

Deutlich ist vor allem eines: Die ästhetischen Bemühungen Merleau-Pontys dürfen weniger aus dem Kontext der deutsche Philosophietradition als aus dem französischen Verständnis davon, was 'Ästhetik' sei, gelesen werden: Unübersehbar ist der Einfluss Paul Valérys auf die Analysen Merleau-Pontys, der die Position der klassischen philosophischen Ästhetik als 'kunstfremd' und 'kunstfeindlich' (Brack, ÄGB; 392) beschrieben hat. In *Léonard et les philosophes* (1929) kritisiert Valéry vor allem die Entfernung des ästhetischen Philosophen vom tatsächlichen 'Kunstgeschäft': "*Was die ästhetische Philosophie am deutlichsten von den Überlegungen des Künstlers trennt, ist die Tatsache, dass sie von einem Denken herrührt, das sich den Künsten nicht zugehörig und sich dem Wesen nach vom Denken des Dichters oder Musikers zu unterscheiden glaubt.*"⁸⁰

Merleau-Ponty scheint diese Überzeugung zumindest in Ansätzen geteilt zu haben - was sich aber gerade darin zeigt, dass er sich bemühte, diese Differenz zwischen Künstler und Philosoph produktiv zu überwinden. Offensichtlich wird dies bereits an seinem spezifischen Zugang zur Kunsttheorie, sowie im Entwurf einer eigenen Ästhetik und deren Situierung bzw. Ausrichtung innerhalb des Gesamtwerks (vgl. III. 2.3.).

Valéry versteht unter 'esthétique' keine Wissenschaft, sondern, analog zum aristotelischen Wortsinn von 'aisthesis', worunter allgemein eine Lehre der sinnlichen Wahrnehmung zu verstehen ist (Brack, ÄGB; 393), als 'étude de la sensation', als Studium der Empfindung. Dieses Verständnis ist unvereinbar mit einer Ästhetik, die sich als Wissenschaft des Schönen definiert und damit zugleich konzeptionell einengt. Merleau-Ponty folgt Valérys Verständnis auch deshalb, weil er durch Cézanne zu wissen meint, dass es denn Künstlern stets weniger um die Darstellung des Schönen als um die des 'Seins' gegangen sei (III. 1.4.).

Da die Ästhetik Merleau-Pontys nur rudimentär vorliegt, und Fragen danach, wie sie ausgesehen hätte, wenn er sie 'vollendet' oder in ihrer fragmentarischen Form redigiert hätte, müßig sind, geht es in folgender Untersuchung weniger darum, eine 'Kunsttheorie' nachzuzeichnen, als darum, wichtige, den Entwurf Merleau-Pontys bestimmende Aspekte hervorzuheben und in den Kontext des Gesamtwerks zu stellen.

⁸⁰ P. Valéry, *Léonard et les philosophes*, in: ders., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris 1957; 131.

Für eine entsprechende Erörterung erscheint zunächst nicht nur die Vielzahl und vor allem die Differenziertheit der ästhetischen Bezüge problematisch, sondern auch die kaum vorhandene systematische Behandlung anderer ästhetischer Entwürfe; ganz zu schweigen von der möglicherweise damit zusammenhängenden Prägung des Sprach- wie Schreibstils Merleau-Pontys.

Besonders deutlich wird dies am Einfluss Ernst Cassirers: Nach Christian Bermes hat die 'symbolische Prägnanz' der 'Philosophie der symbolischen Formen', das Interesse Merleau-Pontys geweckt⁸¹. Seine "(...) *immer wiederkehrende Rede von der >Inkarnation< (...) kann gleichsam als Universalisierung der cassirerschen >symbolischen Prägnanz< begriffen werden*". Die Symboltheorie Cassirers ist in ästhesiologischen Formulierungen wie 'Der Leib, der seine eigenen Teile als allgemeine Symbolik der Welt gebraucht' (PP; 274) oder in der Rede von 'symbolischen Formen, die Öffnung auf das Sein sind' (Vis; 227) mehr als offen-sichtlich.

Gleichzeitig entwirft Merleau-Ponty gerade im Spätwerk mit einer metaphernreichen und bildhaften Sprache eine eigene Sprachsymbolik⁸², die vor allem in ihren strukturellen Voraussetzungen an die Symboltheorie Cassirers erinnert und das 'Paradigma des Leibes' in ein 'Paradigma der Symbolik' verwandelt: "*Jeder vorübergleitende Schatten, jedes Ächzen eines Baumes hat einen Sinn*", zitiert Merleau-Ponty Cassirer sinngemäß, "*alles ist voll von Vorzeichen, ohne jemanden, von dem sie gegeben wären*" (PP; 336).

⁸¹ Ch. **Bermes**, Maurice Merleau-Ponty zur Einführung, Hamburg 1998; 61.

⁸² Vgl. Petra **Herkert**, Das Chiasma. Zur Problematik von Sprache, Bewusstsein und Unbewusstem bei Maurice Merleau-Ponty, Würzburg 1987; 114: "*An die Stelle abgezirkelter Begriffsbedeutungen setzt er zunehmend sprachliche Bilder, Symbole, die nicht eine Bedeutung haben, sondern > Büschel von Bedeutungen, ein Dickicht von direkten und übertragenen Sinnbeziügen <.*" - Herkert zitiert hier Merleau-Ponty (Vis; 172).

3.1. Das Sehen und das Sichtbarmachen

Es ist kein Zufall, dass die eigentliche ästhetische Schrift *L'œil et l'esprit*, 'Das Auge und der Geist', die 1961 erscheint, das Auge, und damit das Sehen im Titel trägt. In Merleau-Pontys Philosophie der Wahrnehmung hat das Sehen⁸³ seit jeher Priorität vor jeder anderen Weise des Zugangs zur Welt und zum Sein. Bereits in der *Phénoménologie* hat er das *Sehen*, in der Art, wie ein Mensch sieht, und das *Geist-sein* als synonym betrachtet (PP; 166). Sein Bestreben, die primordiale Welt zur Erfahrung zu bringen, beruht nicht zuletzt darauf, dass in der primordialen Wahrnehmung Unterschiede zwischen Berührung und Sehen, zwischen Tast- und Gesichtssinn (DC; 26) unbekannt sind. Im Spätwerk geht es Merleau-Ponty nicht nur um das aktive Sehen des *Leib*-Subjekts, sondern gleichwertig um das passive Gesehenwerden des *Körper*-Objekts: zwei Seiten ein und desselben Leibes, sehend und zugleich sichtbar (für sich selbst und andere) zu sein.

In vielerlei Gestalt thematisiert Merleau-Ponty das 'Sehen' bzw. das 'Gesehenwerden'. Kein Aspekt illustriert die Ästhetik sowie das philosophische Unternehmen des Spätwerks gleichermaßen wie das künstlerische Diktum des 'Sichtbarmachens', das Merleau-Ponty von Paul Klee übernimmt (OE; 74): Weil die Kunst nicht das Sichtbare einfach wiedergibt, sondern selbst sichtbar macht, ist sie weniger Nachahmung als 'aktive Welterschließung' und damit auch 'Weltveränderung'⁸⁴: In diesem Sinne praktizieren die Künstler in ihrem kreativen Tun eine 'magische Theorie des Sehens' (OE; 27f.).

Insbesondere die Malerei ist Ausdruck jener Bewegung des *Sichtbarmachens*⁸⁵, d.h. etwas in ausgewiesener Weise anschaulich zu machen. Entsprechend sind die Farben nicht Eigenschaft der Dinge [quale], sondern unmittelbarer Ausdruck des Sichtbaren, Strahlungsherde, die an einer allgemeinen 'Ausstrahlung des Sichtbaren' (71) teilhaben. Klees Grabspruch 'Diesseitig bin ich gar nicht faßbar', den Merleau-Ponty als ontologische Formel der Malerei identifiziert (87), führt direkt hinein in jenes chiastische Wechselspiel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, das die späten Schriften des Franzosen bestimmt.

⁸³ Über die Bedeutung des Sehens für das Gesamtwerk vgl. Claude **Léfort**, *Qu'est-ce que voir?* (in: ders., *Sur une colonne absente*, Paris 1978; 140-176).

E. F. **Kaelin** (1962; 306) spricht davon, dass sich Merleau-Pontys Theorie der Wahrnehmung sich am besten an den Gemälden Cézannes illustrierte.

⁸⁴ Wolfgang **Ullrich**, in: *ÄGB*, 2001, Bd. 3 (Harmonie - Material); 608. In einem analogen Sinne gilt dies auch für die Ebene der philosophischen Methode, wie Merleau-Ponty in *La structure du comportement* am Beispiel des Wahrnehmungs-Konzepts beschreibt (1942; p. 190): "(...) *la perception qui nous est apparue jusqu'ici comme l'insertion de la conscience dans un berceau d'institutions et dans le cercle étroit des < milieux > humains, peut devenir, en particulier par l'art, perception d'un < univers >.*"

⁸⁵ Seit "(...) *Lascaux bis zum heutigen Tag*", schreibt Merleau-Ponty über die Malerei (AG; 26), "zelebriert sie kein anderes Rätsel als das der Sichtbarkeit."

Wesentlich beeinflusst wurde Merleau-Pontys 'Philosophie des Sehens' darüber hinaus von Descartes *Dioptrique*, mit der er sich seit Ende der 50er Jahre intensiv auseinandersetzt, wie Notizen aus dem Nachlass zeigen (NC). Unübersehbar ist zudem der Einfluss der Phänomenologie Husserls, die die Phänomene, das was erscheint, im wahrsten Sinne des Wortes in das Blickfeld des Philosophen rückt:

3.1.1. Im Frühwerk

Husserls Phänomenologie prägte nicht nur entscheidend die Philosophie Merleau-Pontys. Sie ermöglichte zudem erste ästhetische Entwürfe des Franzosen, wozu etwa *La doute de Cézanne* (DC) sowie bestimmte Teile von *La phénoménologie de la perception* zu zählen sind. Während sich der Essay über den Zweifel Cézannes, der vermutlich bereits kurz nach dem Erscheinen von *La structure du comportement* (1942) als Manuskript vorlag⁸⁶, intensiv mit Cézannes Kunsttheorie auseinandersetzt, lässt die Hauptschrift des Frühwerks (PP) einen anderen Zugang zur Kunst erkennen, der hauptsächlich durch Husserl geprägt ist. Anders als in *La doute de Cézanne* geht es Merleau-Ponty in der *Phénoménologie* um den Entwurf eines philosophischen Programms: einer Phänomenologie, in der primär ästhetischen Überlegungen kein exklusiver Stellenwert zukommt, was angesichts der vorangegangenen Überlegungen zum Stellenwert derselben im Werk Merleau-Pontys auch nicht verwundert. Dennoch macht Merleau-Ponty gerade in seinem ersten Hauptwerk (PP) auf eine erstaunliche Parallele zwischen *menschlichem Leib* und *Kunstwerk* aufmerksam, wodurch nicht nur der kreative Akt des Künstlers hervorgehoben wird, sondern zudem die Kunst als Gesamtphänomen für die Leibphilosophie nutzbar erscheint. Ein Aspekt, den insbesondere die späten Schriften Merleau-Pontys offenbaren (III. 2.2.).

Die Bestimmung des menschlichen Körpers und des Kunstwerks als 'Knotenpunkte lebendiger Bedeutungen' (PP; 177) fußt im Wesentlichen auf drei Aspekten, die vorrangig die *Kunst* per se und weniger den menschlichen Körper zu definieren scheinen: Demnach sind (1.) im Kunstwerk *Ausdruck* und *Ausgedrücktes* nicht voneinander unterscheidbar; zudem erschließt sich (2.) der Sinn eines Werkes stets unmittelbar. Außerdem bleiben (3.) Kunstwerke selbst, als auch das, was sie bezeichnen, d.h. ihre Bedeutung, an den jeweiligen

⁸⁶ Aber erst 1945 veröffentlicht wurde - und zwar in der Zeitschrift *Fontaine* (4.Jg., Bd. VIII, Nr. 47, Dezember 1945). Später erschien DC im Sammelband *Sens et non-sens* (1948). Vgl. auch: Gottfried **Boehm**, Der stumme Logos, in: A. Métraux/B. Waldenfels, *Leibhaftige Vernunft, Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986; 304.

‘raum-zeitlichen Ort’ gebunden⁸⁷. Wenn diese Merkmale auch für den menschlichen *Körper* Gültigkeit beanspruchen, dann deshalb, weil Merleau-Ponty mit diesem Vergleich, das Phänomen des ‘körper-geistigen Komplexes’ einführt. Der menschliche Körper muss in diesem Sinne als ‘Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen’ gefasst werden, und nicht etwa als ‘das Gesetz einer bestimmten Anzahl miteinander variabler Koeffizienten’ (ebd.): Denn jene Vorform des chiasmatischen Leib-Modells, als die der ‘körper-geistige Komplex’ gelesen werden kann, ist nach Merleau-Ponty weder rein physischer Natur, noch lässt er sich rein physikalisch begreifen (PP; 176).

Die Konnotation von Körper und Kunstwerk liegt im Frühwerk vor allem darin begründet, dass Merleau-Ponty den spezifisch ambivalenten Charakter von Kunstwerken allgemein in der Struktur des menschlichen Körpers wiederzuerkennen glaubt. Jeder Körper und jedes Kunstwerk sind danach Gegenstände unter anderen Gegenständen, und beide transzendieren ihren Dingcharakter durch die ihnen innewohnende Ausdruckskraft.

Die ‘Lebenswelt’ oder ‘monde vécu’ (vgl. II. 1.) ist, wie Merleau-Ponty in den späten Schriften herausarbeiten wird, ebenfalls Ausdruck dieser ‘körper-geistigen’ Struktur; einer Struktur, die sich darüber hinaus im Kunstwerk, durch die spezifisch künstlerische Auseinandersetzung sowie durch das Leibsein der Künstler selbst, artikuliert: Die Ästhetik Merleau-Pontys kann in diesem Sinne als eine ‘allgemeine Theorie des Ausdrucks’ (Kaelin, 1962; 251) verstanden werden.

3.1.2. Im Werk des Übergangs

Als 1948 Sartres *Qu’est-ce que la littérature?* erschien, inspirierte dies Merleau-Ponty dazu, selbst eine Theorie des künstlerischen Ausdrucks zu veröffentlichen: "*Ich muss selbst eine Art Qu’est-ce que la littérature? schreiben; mit einem längeren Teil über das Zeichen und die Prosa, und weniger als eine Dialektik der Literatur fünf literarische Wahrnehmungen: Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud.*"⁸⁸ Weil diese undatierte Notiz bereits den Titel *Prose du Monde* trug, wird die später unter diesem Titel zusammengefasste, fragmentarisch gebliebene Schrift sowie jene überarbeiteten Teile, die Merleau-Ponty selbst 1951/52 noch als *Le langage indirect et les voix du silence* veröffentlicht hat, in der Forschungs-

⁸⁷ Tanja **Stähler** betont mit Blick auf das ‘Kunstwerk als Analogon des Leibes’ deren spezifische Situation im bzw. zum Raum (Der Raum des Kunstwerks bei Heidegger und Merleau-Ponty, in: Phänomenologische Forschungen, Heft 1-2, 2001; 130f.).

⁸⁸ Zit. nach C. **Léfort**, PM; p. VII. Dies ist überhaupt Merleau-Pontys einzige Notiz, die den Entwurf einer ‘Kunstphilosophie’ benennt.

literatur als Äquivalent⁸⁹ bzw. als Gegenprogramm zu Sartres *Qu'est-ce que la littérature?* (Giuliani-Tagmann, 1983; 143) betrachtet. Dafür spricht, dass Merleau-Ponty den Aufsatz Sartre widmet und ihn zudem als letzte eigene Schrift in der gemeinsamen Zeitschrift *Les Temps Modernes* veröffentlicht⁹⁰.

Hält man Sartres und Merleau-Pontys Entwürfe nebeneinander, wird offensichtlich, dass Merleau-Pontys *Le langage indirect et les voix du silence* eine offene Replik auf Sartres Schrift ist, auch wenn er ihn an keiner Stelle direkt angreift. Sartre widmet sich in *Qu'est-ce que la littérature* (Situations II) ausführlich der Frage, was engagierte Prosa sei und was einen engagierten Schriftsteller ausmache: Während der engagierte Schriftsteller spricht, so Sartre, um etwas zu sagen, sind Poeten Menschen, die sich weigern, die Sprache zu benutzen (Situation II; 63). Poeten behandeln Worte wie Dinge und nicht wie Zeichen (64). Dementsprechend ist die Poesie nach Sartre Ausdruck eines diffusen Weltverhältnisses und bleibt, ebenso wie die Musik oder Malerei *stumm* (u.a. 62f.). Sartre erklärt sich diese Situation, indem er annimmt, dass der Schriftsteller die Worte domestiziert, während sie der Poet dagegen im wilden Zustand belässt (64). Das hat zur Folge, dass die Sprache für den Poeten, im Gegensatz zum Schriftsteller, eine Struktur der externen Welt ist (65).

Diese Begründung ist umso interessanter, betrachtet man sie von den frühen Schriften Merleau-Pontys aus, die den Menschen über den 'Eigenleib' in der Welt verankern. Sartres schemenhafte Überzeichnung des engagierten Schriftstellers ist provokativ. Die *Prosa der Welt* und insbesondere der noch zu Lebzeiten veröffentlichte Aufsatz *Le langage indirect et les voix du silence* (vgl. oben) muss entsprechend als Versuch Merleau-Pontys gelesen werden, die 'stumme Welt' in der philosophischen Öffentlichkeit zu rehabilitieren - was sich bereits im Titel andeutet, der neben die *indirekte Rede* [langage indirect] die von André Malraux entlehnten *Stimmen des Schweigens* [Les voix du silence]⁹¹ stellt.

Tatsächlich liegt im Aufdecken einer untergründigen Sprachform bzw. in der 'Sprache zweiter Potenz' die Pointe der Sartre-Kritik Merleau-Pontys (Signes; 56f.): "*Wenn sich die Sprache (...) ebenso ausdrückt, durch das, was zwischen den Worten ist, wie durch die Worte selbst? Durch das, was sie nicht sagt ebenso wie durch das, was sie sagt? Wenn es, verborgen in der empirischen Sprache, eine Sprache zweiter Potenz gäbe, wo die Zeichen weiter das verschwommene Leben der Farben führen und sich die Bedeutungen nicht vollständig von den Beziehungen der Zeichen befreien?*"

⁸⁹ Vgl. Herbert **Spiegelberg**, *The Phenomenological Movement, A Historical Introduction*, Den Haag u.a. 1982; 574f..

⁹⁰ Bernard **Pingaud**, *Merleau-Ponty, Sartre et la littérature*, in: *Arc*, n° 46, 1971, Merleau-Ponty; 81.

⁹¹ A. **Malraux**s ästhetische Hauptschrift *La Psychologie de l'art* gliedert sich in zwei Kapitel, darunter u.a. *Les voix du silence* (Paris 1951).

Mit diesem narrativen Gerüst treibt Merleau-Ponty die Rehabilitierung der 'stummen Künste', insbesondere der Malerei, voran; wobei dieses Unternehmen, zumindest, was seine anfänglichen Impulse betrifft, grundsätzlich als Ergebnis oder Gegenentwurf zur Sartres Definition, dessen, was engagierte Kunst ist, zu verstehen ist⁹².

Ein wichtiger Ansatzpunkt der Kritik Merleau-Pontys an Sartres Literatur- bzw. Kunstverständnis liegt in der Wiederaufnahme der Analysen Malrauxs (Signes; 59) verborgen. Merleau-Ponty wendet sich dabei vor allem gegen Malrauxs Unterscheidung zwischen klassischer bzw. abstrakter Malerei (Madison, 1973; 100), sowie gegen dessen spezifischer Definition der Moderne: Nach Merleau-Ponty ist diese zumindest in einem Punkt keineswegs so revolutionär gewesen, wie ihr von Malraux nachgesagt wird. Malrauxs Ansicht, dass die 'objektive' Malerei der Klassiker durch den subjektiven Zugang der modernen Kunst widerlegt wurde, hält Merleau-Ponty entgegen, "(...) *dass die moderne Auffassung von der Malerei - als schöpferischer Ausdruck - viel mehr für die Öffentlichkeit eine Neuheit war als für die Maler selbst*" (Signes; 60). Was die moderne Malerei tatsächlich von den Klassikern unterscheidet, ist der Verzicht auf ein (etabliertes) Regelsystem (65): Darin und nicht in der Erfindung des individuellen Stils besteht der wesentliche Fortschritt der Moderne: nämlich (a) sich bewusst auf un-gesicherten Boden zu begeben und in dieser Situation herauszuarbeiten, "(...) *wie man ohne die Hilfe einer prästabilierten Natur kommunizieren kann*", sowie (b) der menschlichen Verbindung mit dem 'Universalen' (dem Sein, der Welt) nachzuspüren (ebd.)⁹³. Dies ist, wie Merleau-Ponty betont, eine der philosophischen Betrachtungsweisen, zu denen man die Analysen Malrauxs ausweiten kann.

⁹² In OE (13f.) greift er diese Position wieder auf, indem er schreibt: "*Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence. A l'écrivain, au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet pas qu'ils tiennent le monde en suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant.*" (Vgl. auch III. 1.4.1.1.).

⁹³ Für Merleau-Ponty liegt der Grund in der Wahrnehmung selbst verborgen (Signes; 65): "*Puisque la perception même n'est jamais finie, puisque nos perspectives nous donnent à exprimer et à penser un monde qui les englobe, les déborde, et s'annonce par des signes fulgurants comme une parole ou comme une arabesque, pourquoi l'expression du monde serait elle assujettie à la prose des sens ou du concept? Il faut qu'elle soit poésie, c'est-à-dire qu'elle réveille et reconvoque en entier notre pur pouvoir d'exprimer, au-delà des choses déjà dites ou déjà vues.*"

3.1.3. Im Spätwerk

Ähnlich vehement setzt sich Merleau-Ponty in den späten Schriften (OE und NC) mit Descartes 'Lehre vom Sehen', der Merleau-Ponty sich die *Dioptrique* widmet, auseinander. In *L'œil et l'esprit* verwirft er den Ansatz Descartes, indem er schreibt (36): "*Wie viel einfacher wäre es doch in unserer Philosophie, wenn man jene Gespenster austreiben, sie zu Sinnestäuschungen oder gegenstandslosen Wahrnehmungen machen könnte - am Rand einer unzweideutigen Welt! Descartes Dioptrique ist so ein Versuch. Ein Brevier eines Denkens, das sich nicht länger vom Sichtbaren quälen lassen will und beschlossen hat, es nach dem Modell, das es sich davon macht, zu rekonstruieren. Es lohnt sich, daran zu erinnern, worin dieser Versuch bestand und woran er scheiterte.*" Entsprechend umfangreich fällt Merleau-Pontys Kritik am Modell der 'Dioptrique' aus⁹⁴, wobei ihm zwei Aspekte besonders wichtig erscheinen: (1) Vergleichbar mit dem kritischen Blick auf Sartres Literaturtheorie ist sein Einwand gegen Descartes Definition des Raumes. Wie gegenüber Sartre betont Merleau-Ponty auch hier die spezifische Perspektive jedes Menschen⁹⁵, die aufgrund seiner 'Leiblichkeit' keine äußere Perspektive sein kann, sondern sich in oder zwischen den Dingen selbst konstituiert. Der Raum wird vom jeweiligen Individuum als 'Nullpunkt der Räumlichkeit erfasst' (OE; 58f.): "*Ich sehe ihn nicht gemäß seiner äußeren Hülle, ich erlebe ihn von innen, bin von ihm umgeben. Schließlich ist die Welt um mich herum und nicht vor mir.*"

Diese 'Philosophie des Sehens' unterscheidet sich nicht nur deshalb elementar von der rationalen Theorie Descartes⁹⁶. (2) Von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, dass sie die Malerei (als Produkt des Sehens) - im Gegensatz zur cartesianischen Lehre - als 'zentrale Tätigkeit' bestimmt, "(...) *die*", wie Merleau-Ponty schreibt, "*dazu trägt, unseren Zugang zum Sein zu bestimmen*" (OE; 42). Weil sie Produkt dieses Sehens ist, hat die Malerei Anteil daran, die Welt, das *So-sein* der Dinge zu erkennen: "*Sollte das Sein sich enthüllen, so vor einer Transzendenz und nicht vor einer Intentionalität; es ist dann das verschwundene rohe Sein, das zu sich selbst zurückkehrt, das Sinnliche, das sich selbst erforscht*" (Vis; 263).

Das Sehen steht bei Merleau-Ponty - symbolisiert durch die Öffnung des Auges - für die Öffnung des Menschen zur Welt, während Descartes *Dioptrique* den Wert der Malerei für

⁹⁴ Dasselbe gilt in seiner sehr grundsätzlichen Weise für Merleau-Pontys Rezeption der cartesianischen Reflexionsphilosophie (vgl. u.a. IV. Schlussbemerkungen).

⁹⁵ Mit dieser Hervorhebung korrespondiert Merleau-Pontys Kritik an den 'Errungenschaften' der Malerei, wozu insbesondere die Zentralperspektive zählt (Signes; 60ff.). Als 'Erfindung einer beherrschten Welt' engt sie den Blick des Malers ein. Will der Maler eine 'authentische Kunst' betreiben, schließt Merleau-Ponty, darf er sich dem Diktat der Zentralperspektive nicht beugen, sondern muss, um Räumlichkeit darzustellen, andere, neue Wege finden.

⁹⁶ H. Paetzold, 1990; 53.

die Erkenntnis des Seins schlichtweg negiert⁹⁷. Im Gegensatz zur intellektuellen Erkenntnis vermittelt nach Descartes die sinnliche Wahrnehmung (Sehen) dem Menschen nur subjektive und undeutliche Eindrücke von der Außenwelt und ermöglicht ihm deshalb keinen authentischen Zugang zum Sein.

Aus der cartesianischen Dichotomie zwischen *Körper* und *Geist* entwirft Merleau-Ponty vermutlich seine Spätschrift, die sich wiederholt mit Descartes' Vergleich von *Sehen* und *Denken* auseinandersetzt (vgl. III. 2.3.2.): Aus *La vision des yeux et la vision de l'esprit* (NC; 228) wird *L'œil et l'esprit*.

⁹⁷ Remy C. **Kwant**, *From Phenomenology to Metaphysics, An Inquiry into the last Period of Merleau-Ponty's Philosophical Life*, Pittsburgh (Pa) 1966; 209.

III.

Das ästhetische Fundament der ontologischen Neuorientierung

1. Die Neuordnung der Welt

"Essenz und Existenz, Imaginäres und Wirkliches, Sichtbares und Unsichtbares, die Malerei bringt all unsere Kategorien durcheinander, indem sie ihre Traumwelt sinnlicher Wesenheiten, wirksamer Ähnlichkeiten und stummer Bedeutungen entfaltet", schreibt Merleau-Ponty um 1960⁹⁸. Dieses Verhaltens- oder Verfahrensmodell, sich an etablierten Kategorien abzarbeiten bzw. sie grundsätzlich in Frage zu stellen und in der Folge eine 'neue' Ordnung zu entwerfen, entspricht nach Merleau-Pontys Entwurf nicht nur dem spezifischen Charakter der Malerei, sondern ist Merkmal der Kunst ganz allgemein. In diesem Sinne muss es im Werk des Franzosen als eine Struktur begriffen werden, die seinem Denken und seiner Konzeption einer philosophischen Ästhetik zu Grunde liegt.

1969 erscheint *La Prose du Monde* aus dem Nachlass. Darin stellt Merleau-Ponty dem hegelschen Begriff der *P r o s a*, die als 'Prosaisches' die etablierte Ordnung, die Welt der Objekte meint, die *P o e s i e* (als Synonym jener besonderen Sprache, die in der Kunst zum Ausdruck kommt) als ein Durchbrechen dieser Ordnung gegenüber⁹⁹: "*Die Malerei ordnet*", so Merleau-Ponty (PM; 89), "*die prosaische Welt neu und bringt, wenn man so will, ein Brandopfer an Gegenständen dar, so wie die Poesie die gewöhnliche Sprache in Brand steckt.*"

Wie ist die 'Neuordnung' der Malerei bzw. der Literatur näher bestimmt? Ist sie nur der Kunst zu Eigen oder hat der Gedanke der *Neuordnung* auch das philosophische Gesamtkonzept Merleau-Pontys beeinflusst? Wenn dem so ist, welchen Stellenwert nimmt dieses Modell darin ein?

Die 'Neuordnung' beruht, wie die folgenden Kapitel zeigen werden, auf zwei Grundmodellen: auf (1.) der menschliche Suche nach innerweltlichen Sinnstrukturen bzw. auf (2.) dem 'offen-endlosen Vermögen des Bedeutens' oder dem Phänomen des 'Ausdrucks'. Gleichzeitig ist die 'Neuordnung' Ergebnis einer *l e b e n d i g e n* Auseinandersetzung mit Husserls Modell der 'Epoché' (III. 1.3.) einerseits, sowie der Kunsttheorie Cézannes andererseits. Einer Theorie, in der Merleau-Ponty das

⁹⁸ Im französischen Original heißt es (OE; 35): "*Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers orinique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de signification muettes.*"

⁹⁹ Für diese Lesart, die B. **Waldenfels** in seiner Einleitung zur deutschen Ausgabe der *Prosa der Welt* (11) vertritt, spricht Merleau-Pontys Arbeitsübersicht von 1951 /52 (Inédit; 407): "*Hegel disait que l'État Romain c'est la prose du monde. Nous intitulerons Introduction à la prose du monde ce travail qui devrait en élaborant la catégorie de prose, lui donner, au delà de la littérature, une signification sociologique.*"

Reduktionsmodell Husserls insbesondere im spezifischen *Weltverhältnis* des Künstlers (III. 1.4.), wiederzuentdecken glaubt.

Die Zusammenführung der scheinbar unvereinbaren künstlerischen bzw. philosophischen Welten offenbart nicht zuletzt, dass das Theorem der *Neuordnung* nicht nur die Ästhetik oder die Sprachphilosophie Merleau-Pontys essentiell bestimmte, sondern als ein entscheidendes Motiv zu verstehen ist, um unterschiedlichste Themata und Schwerpunkte innerhalb des Gesamtwerks, zu einer Philosophie, das heißt einer elementaren Verständnisstruktur zu vereinen.

1.1. Suche nach innerweltlichen Sinnstrukturen

Es ist eine populäre Ansicht, dass wir Menschen seit jeher auf der Suche nach 'Sinn' sind; bestrebt, unserem Leben 'einen Sinn zu geben', sowie uns in der Welt 'sinnhaft' einzurichten: Was, übertragen auf die Begriffe 'Ordnung' bzw. 'Unordnung', soviel heißt wie, in einer chaotischen Welt, einen geordneten Zustand zu entdecken bzw. weitergehend einen Kontext, in dem *sinnhafte Strukturen* erst möglich sind, zu schaffen¹⁰⁰. Diese Ansicht findet sich sowohl im Früh- als auch im Spätwerk Merleau-Pontys - und zwar als das gedankliche Fundament des Neuordnungsmodells. Eingeschränkt wird dieses Fundament durch weitreichende Vorüberlegungen, auf die kurz eingegangen werden soll, um das Feld abzustecken, in dem sich dieser frühe Entwurf Merleau-Pontys bewegt:

Die (a) im Gemälde, in der Poesie etc. sich niederschlagende künstlerische Arbeit ist nach Merleau-Ponty nicht als Duplikat oder Kopie der Natur (OE; 23) zu verstehen; das heißt, sie ist folglich keine Abbildung, sondern vielmehr Darstellung der Welt, in der sich die Menschen bewegen. Damit korrespondiert Merleau-Pontys Überzeugung, dass es keinen Urtext oder etwas Gleichwertiges gibt, den die Künstler durch ihren Arbeitsprozess einfach zu übersetzen haben (Signes; 54/104).

Die (b) Vorläufigkeit aller Kunst, insofern das Werk Ausdrucksmittel ist und insofern es der Natur des Ausdrucks entspricht, nur vorübergehend, nur vorläufig zu sein (PM; 54), kann als weitere einschränkende Vorüberlegung gelten. Eine Artikulationsmöglichkeit der Vorläufigkeit besteht neben der Tatsache aktuell zu sein, darin, in die Zukunft zu weisen - wenn auch derart, durch einen anderen, neuen Ausdruck irgendwann einmal überdeckt oder ersetzt zu werden. Derselbe Status, nämlich vorübergehend, kein ewig gültiger zu sein, gilt explizit für die Interpretation von Kunst bzw. für die Sinngenerierung eines Kunstwerks. Unterstützt wird diese Überzeugung von der Ansicht, dass es zwar zum Wesen der Ausdrucksmittel gehört, immer nur vorläufig zu sein (PM; 54); dass die Sprache aber gerade deshalb auf eine 'kumulative Vollständigkeit' des Ausdrucks abzielt (Signes; 102), d. h. der 'Vollständigkeit' sich allmählich annähert.

¹⁰⁰ Merleau-Ponty versteht, wie etwa X. Tilliette und A. Métraux (Speck, 1991; 215ff.) herausgearbeitet haben, die Etablierung von Sinn als 'Beseitigung des Nicht-Sinns' (AD; 55), d.h. des Chaos und der ungeordneten Weltverhältnisse. Die Beseitigung ungeordneter Verhältnisse sieht Merleau-Ponty in gewisser Weise als Stigma der Menschheit: Über die 'stete Absicht der Philosophie, die Welt zu beschreiben und zu verstehen' (Speck; 192) schreibt er in der *Phénoménologie* (p. XIVf.): "*Parce que nous sommes au monde, nous sommes condamnés au sens, et nous ne pouvons rien faire ni rien dire qui ne prenne un nom dans l'histoire.*" (Hervorhebung von mir.)

Die Bereitschaft des Individuums, in der ihn umgebenden Welt sinnvolle Zusammenhänge auszumachen, gründet nicht allein auf dem sogenannten 'offen-endlosen Vermögen' des Menschen (vgl. unten), 'einen Sinn zu erfassen und zu kommunizieren' (PP; 226); sondern beruht auf einem weit tieferen Verlangen des Menschen, in einer Welt ohne *Sinn*, über Strukturen zu verfügen, die gültig (wahr) und verlässlich (dauerhaft) sind. Der Zweck dieser Strukturen ist kein geringerer als der der *Selbstverortung* in der Welt, des 'Zu-Sich-Selbst-Kommens' als eines 'In-der-Welt-Seins'.

Der Gedanke der *Neuordnung*, der ein Überdenken und Verwerfen der etablierten Ordnung(en) in sich trägt, fußt auf eben diesem Potential der menschlichen Welterschließung. *Neuordnungen* in verschiedenster Form und Ausprägung finden sich entsprechend in der Rezeptionsgeschichte menschlicher Existenz: Das humanistische Weltbild der Renaissance modernisierte das Leben des mittelalterlichen Menschen. Dasselbe gilt für die Rezeption historischer bzw. kunsthistorischer Ereignisse und selbst noch für die Interpretation eines Gemäldes. Überall dort kommt das Phänomen der 'Neuordnung' zum Ausdruck. "*Was die Geschichte der Kunstwerke angeht,*" schreibt Merleau-Ponty (OE; 62), "*so ist der Sinn, den man ihnen nachträglich gibt, in jedem Fall, wenn sie groß sind, aus ihnen selbst hervorgegangen. Das Werk selbst hat ein Feld eröffnet, von dem aus es später erscheint, es verändert sich und wird zu seiner Nachwirkung, und die endlosen Neuinterpretationen, für die es berechtigterweise empfänglich ist*", schließt Merleau-Ponty, "*verwandeln es nur in sich selbst.*"

Gerade am Beispiel der Kunstwerke, deren 'Verwandlung in sie selbst' auf dem Neuordnungsmodell beruht, entlarvt Merleau-Ponty die menschliche Suche nach Sinn als eine ambivalente Figur. Tatsächlich erweckt diese, unter dem Diktum des Sinngebung stehende, *Durchordnung* der als fremd erfahrenen Welt, den Anschein, der Wahrheit im Sinne einer absoluten und dauerhaft gültigen *Sinnstruktur* immer näher zu kommen. Belegt ist der Fortschrittsglaube etwa durch technische und medizinische Errungenschaften. Die Naturwissenschaften haben unter anderem mit der Theorie des Urknalls das bibelgeprägte Menschenbild der 'Schöpfungsgeschichte' verändert, oder zumindest bereichert. Trotz der Vielfalt von Theorien und Glaubensvorstellungen, die zur Entwicklung des modernen Menschenbildes beitragen, will Merleau-Ponty mit dem Blick auf die zivilisierte Welt nicht von Fortschritt sprechen (OE; 92): "*Wenn wir weder in der Malerei noch irgendwo anders eine Hierarchie der Zivilisationen feststellen, noch von Fortschritt sprechen können, liegt dies nicht darin, dass uns irgendein Schicksal zurückhielte, sondern vielmehr darin, dass die erste aller Malereien in gewissem Sinne bis auf den Grund der Zukunft reichte.*" Der zukunftsweisende Charakter jener ersten aller Malereien, der sich in jedem folgenden Kunst-

werk wiederholt oder fortsetzt, meint jene 'Verwandlung der Werke in sie selbst' und rekurriert auf das Paradoxon, das Merleau-Ponty mit 'etwas wird, was es ist'¹⁰¹ zusammenfasst.

Letzteres erinnert nicht zufällig an das Initiationsfeld des 'Stiftungs'-Modells, das Husserl u. a. in *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentionalhistorisches Problem* (1939) entwickelt¹⁰². Mit 'Stiftung' bezeichnet Husserl die Etablierung einer Bedeutung (im Sinne eines schöpferischen Aktes), die 'gestiftet' derart erscheint, als hätte sie seit jeher bestanden. Dieser Anschein wird aber nur deshalb erweckt, weil in der veränderten Bedeutung alte Bedeutungsmuster weiterexistieren und sich in Erinnerung bringen¹⁰³. Merleau-Ponty stellt eben jenem 'Stiftungs'-Begriff, den der 'Institution' zur Seite. Dies geschieht, wie Merleau-Ponty in der Vorlesung *L'institution dans l'histoire personnelle et publique* (1955) schreibt, "(...) als Mittel gegen die Schwierigkeit der Bewusstseinsphilosophie" (RC2; 59) - folglich in Abgrenzung zu Husserls Modell der 'Konstitution'. Demnach besteht eines der gravierendsten Probleme des 'konstituierenden Subjekt'-Modells darin, (1.) dass das Bewusstsein von der Welt lediglich aus einer einzigen, selbst 'geschaffenen' und damit beschränkten (weil nicht objektivierbaren) Perspektive weiß. Die Verbindung zwischen dem *konstituierenden* Subjekt und dem *konstituierten* Objekt, d.h. zwischen *Bewusstsein* und *Gegenstand* ist entsprechend eingeschränkt. Ist ein Gegenstand erst einmal konstituiert, und zwar auf eine unvollständige, nur rudimentäre oder gar falsche Art und Weise, vermag es das Bewusstsein nicht, über dieses konstituierte Bild hinaus auf den realen (objektivierbaren) Gegenstand zu rekurrieren. "Zwischen Bewusstsein und Objekt gibt es", schreibt Merleau-Ponty entsprechend, "weder einen Austausch noch Bewegung" (59)¹⁰⁴. Aus dem (2.) eingeschränkten Weltbild des Bewusstseins folgt, dass der Rekurs des Bewusstseins auf jedes andere Bewusstsein die 'reine Negation seiner selbst' (60) impliziert. Das heißt

¹⁰¹ Vgl. Vorlesungen I; 293.

¹⁰² Vgl. Hua VI; 364-368. Und M. **Merleau-Ponty**, Husserl et la phénoménologie, in: RC2; 161ff.: Er unterscheidet entsprechend - analog zu Husserl - *un pointillé vers l'avenir* (Urstiftung), *une sorte de création seconde* (Nachstiftung) und *une dernière recréation* (Endstiftung).

¹⁰³ Merleau-Ponty (Signes, Li ; 73f.): "Husserl a employé le beau mot de *Stiftung*, - *fondation ou établissement*, - *pour désigner d'abord la fécondité illimitée de chaque présent qui, justement parce qu'il est singulier et qu'il passe, ne pourra jamais cesser d'avoir été et donc d'être universellement, - mais surtout celle des produits de la cul-ture qui continuent de valoir après leur apparition et ouvrent un champ de recherches où ils revivent perpétuellement.*"

¹⁰⁴ Bereits in der *Phénoménologie* kritisiert er das Prinzip der 'Konstitution' (275): "*Si ma conscience constituait actuellement le monde qu'elle perçoit, il n'y aurait d'elle à lui aucune distance et entre eux aucun décalage possible, elle le pénétrerait jusque dans ses articulations les plus secrètes, l'intentionnalité nous transporterait au cœur de l'objet, et du même coup le perçu n'aurait pas l'épaisseur d'un présent, la conscience ne se perdrait pas, ne s'engluerait pas en lui.*" [Im Spätwerk ändert sich - durch die intensive Auseinandersetzung mit den *Ideen II* - Merleau-Pontys Haltung gegenüber dem Konstitutionsmodell Husserls, wie etwa *Le philosophe et son ombre* (Signes; pp. 217-228) zeigt.]

weiterhin, wie Merleau-Ponty ausführt, dass das Bewusstsein zwar weiß, dass es betrachtet wird, allerdings das betrachtende Subjekt nicht definieren oder zuordnen kann.

Das Modell des 'instituierenden Subjekts' soll beide Schwierigkeiten beseitigen: Mit der 'Institution' lässt sich, so Merleau-Ponty, sowohl verstehen, (1) warum das Bewusstsein des Subjekts nicht auf ein augenblickliches Sein beschränkt ist, also im eigentlichen Sinne Subjekt-Bewusstsein (Ich) ist, als auch, (2) dass der Andere nicht die Negation des Subjekt-Bewusstseins ist: "*Ein instituierendes Subjekt kann mit einem anderen ko-existieren, weil das Instituierte [im Gegensatz zum Konstituierten; Anm. L.H.] nicht die unmittelbare Spiegelung seiner eigenen Akte ist*" (60). Wie muss diese Einzigartigkeit der 'Institution' verstanden werden? Und inwiefern unterscheidet sie sich, was ihre Systematik betrifft, von der der 'Konstitution'?

Merleau-Ponty hat den Begriff der 'Institution', wie Métraux gezeigt hat¹⁰⁵, am Zeit-Begriff, d.h. genauer am Theorem der Vergangenheit entwickelt, die als das Bindeglied fungiert, zwischen den einzelnen, als Gegenwart erfahrenen, zeitlichen Abständen (zu ihr). Merleau-Ponty bezieht sich dabei auf Prousts Schilderung der Vergangenheit, der diese als Mittel begreift, die Kontinuitätserfahrung des Bewusstseins zu bewahren und dauerhaft abzusichern. Die Vergangenheit ist somit das notwendige Korrektiv, um die jeweiligen Gegenwartserfahrungen zu einer einzigen Erfahrung aneinander zureihen. Gleichzeitig gewährleiste dieses Modell, so Merleau-Ponty, eine prinzipielle 'Offenheit auf die Zukunft', d.h. "*(...) auf etwas, was noch nicht ist*" (Vorlesungen; 293): Die Erfahrung der Vergangenheit ist das Residuum des Ich-Bewusstseins (ebd.).

Damit ist allerdings nur der erste Schritt getan. Neben der *Innenperspektive* (analog etwa zum 'inneren Zeitbewusstsein' Henri Bergsons) muss eine 'Entsprechung in der Außenwelt' gedacht werden - im Sinne einer *Kontrollinstanz*: Ohne diese Entsprechung wäre, so Merleau-Ponty, zwar die Ich-Erfahrung im Sinne einer Kontinuitäts-Erfahrung zu erklären, nicht aber der Egozentrismus des Subjekts aufzuheben. Deshalb spricht er von der 'Institution' als Summe der "*(...) Ereignisse einer Erfahrung, die ihr zeitliche Dimensionen verleihen, durch die wiederum andere Erfahrungen Sinn erhalten*" (RC2; 61).

Den proustschen Gedanken, die Vergangenheit als Korrektiv anzusehen, deckt sich zudem mit Merleau-Pontys Modell der Sinngenesse: Die Vergangenheit setzt danach die einzelnen Kulturgüter insgesamt zueinander in Beziehung, indem sie die Einzelwerke als Teile einer

¹⁰⁵ Vorlesungen I; 293: In den Anmerkungen A. Métrauxs findet sich ein übersetzter Auszug aus der betreffenden 'Vorlesung über die Zeit', die lediglich als Nachschrift vorliegt (293f.). Darin schreibt Merleau-Ponty: "*Die Zeit ist das Modell der Institutionen, die Institution der Institution! Sie liegt am Schnittpunkt von Aktivität und Passivität; sie ist unteilbar, weil ich gewesen bin und weil ich bin.*"

Kultur, eines speziellen kulturellen Kanons bestimmt. Darüber hinaus ist jedes Kulturgut selbst Ausdruck jener Verbindung von Vergangenheit und Zukunft, ausgehend etwa von der Annahme, dass die Rezeption der Kunstwerke wesentlich dazu beiträgt, dieselben 'in sie selbst zu verwandeln'. Aus dem 'Vorschein' ihrer Bedeutung konstituiert sich die Vorstellung, dass die Pinselbewegungen der Maler streng genommen eine einzige Bewegung bezeichnen, genauso wie das Sprechen oder Schreiben der Literaten, im Sinne einer gemeinsamen Sprachgeschichte, mit dem Sprechen und Schreiben jedes anderen Menschen ineinander geht: *"Die Schwierigkeiten, die man hat"*, schreibt Merleau-Ponty (PM; 55f.), *"jeder Sprache eine rationale Formel anzugeben, sie unzweideutig durch ein Wesen zu definieren, (...) zeigen, dass in dieser immensen Geschichte, wo nichts plötzlich endet oder beginnt, in diesem nie versiegenden Gewimmel abweichender Formen, in dieser unaufhörlichen Bewegung der Sprachen, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich vermischen, kein rigoroser Schnitt möglich ist und dass es schließlich streng genommen nicht anderes gibt als eine einzige Sprache im Werden."*

Was für die Sprache gilt, findet sich ebenso in den strukturellen Entwürfen einer Genese der Geschichtlichkeit bzw. einer Geschichte des Denkens¹⁰⁶ wieder. Das geschichtliche Leben der Menschen einerseits, sowie die Einzelwerke der Philosophen und Künstler andererseits, werden über die unendliche Zahl der Neuschöpfungen und privaten wie öffentlichen Lebensentwürfen zu einer einzigen Bewegung. Der Motor der Veränderung ist, neben der ideellen Realisierung eines 'vollständigen Ausdrucks', nicht zuletzt das 'offen-endlose Vermögen' der menschlichen Sinnstiftung selbst, das sich am deutlichsten an der bedeutungsschöpfenden Kraft der aktiven Rede, die Merleau-Ponty in Anlehnung an Saussure 'parole'¹⁰⁷ nennt, illustriert: *"Die Auflösung der Zweifel an der Sprache findet sich"*, so Merleau-Ponty (PM; 37), *"nicht im Rückgriff auf irgendeine universelle Sprache, die die Geschichte überragen würde, sondern in dem, was Husserl die 'lebendige Gegenwart' nennen wird; in einer lebendigen Sprache, die sich von allen anderen lebendigen Sprachen, die vor meiner Existenz gesprochen wurden, unterscheidet, und auch ein Muster für das bleibt, was jene gewesen sind..."*¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Über die der 'Idee einer gemeinsamen Geschichte'[l'idée d'une histoire unique] zugrundeliegenden Überlegungen schreibt Merleau-Ponty in der Kandidatur-schrift (Inédit; 407f.) etwa: *"c'est parce que les cultures sont autant de systèmes cohérents de symboles, qui peuvent être comparés et placés sur un dénominateur commun"*.

¹⁰⁷ F. de **Saussure** unterscheidet zwischen *langue* und *parole*. Letzteres meint den individuellen Sprachgebrauch. Merleau-Ponty unterscheidet weiterhin *parole parlante* bzw. *parole parlée* (vgl. II. 2.).

¹⁰⁸ Merleau-Pontys Studien zu **Husserls** 'lebendiger Gegenwart' stützen sich im wesentlichen - wie das Spätwerk (Vis; 278) zeigt - auf die von Alfred Schuetz aus dem Nachlass Husserls veröffentlichte Schrift *Die Welt der lebendigen Gegenwart und die Konstitution der außerleiblichen Umwelt* (in: *Philosophy and Phenomenological Research [PPR]*, A Quarterly Journal, Vol. VI, No. 3, March

1.2. Das 'offen-endlose Vermögen des Bedeuten's oder das Phänomen des 'Ausdrucks'

Der sinnstiftende Mensch, der durch sein 'offen-endloses Vermögen des Bedeuten's'¹⁰⁹, wie Merleau-Ponty in der *Phénoménologie* schreibt (226), "(...) *kraft seines Leibes und der Sprache sich selbst auf ein neues Verhalten, auf einen anderen oder auf das eigene Denken hin übersteigt*", wird mit dem, was man gewöhnlich 'Ausdruck' nennt, erst im Augenblick des Bedeuten oder Sprechens konfrontiert. Bezeichnend für dieses Phänomen ist zweierlei (448):

Einmal ist der Ausdruck 'überall schöpferisch' und zudem das Ausgedrückte vom Ausdruck stets 'untrennbar'. Schöpferisch ist er deshalb, weil er die Mittel, die er sich zu eigen macht, stets transzendiert, und indem er sie sich zu eigen macht, in seinem Sinne verändert, ihnen eine *neue* Form bzw. Struktur gibt. Die Untrennbarkeit von Ausgedrücktem und Ausdruck nennt Merleau-Ponty die 'ursprüngliche' oder 'primordiale Leistung des Bedeuten's' (PP; 193).

Grundsätzlich gilt: Der 'Ausdruck' rückt nicht erst in den sprachtheoretischen Studien der Übergangszeit in unmittelbare Nähe des ästhetischen Ausdrucks bzw. der 'Idee des künstlerischen Ausdrucks', sondern Merleau-Pontys Definition des 'Ausdrucksphänomens' bildet sich bereits im Frühwerk (PP) am kreativen Aspekt des 'Ausdrückens' aus. Dies soll im Folgenden nachgezeichnet werden:

Über den ästhetischen Ausdruck bzw. die 'Idee des künstlerischen Ausdrucks' schreibt Merleau-Ponty in der *Phénoménologie* (213), dass dieser die Zeichen "*ihrer empirischen*

1946; 323-343) bzw. auf die *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusst-seins* (1893-1917/Hua X., (hrsg. v. Rudolf Boehm, Den Haag 1966).

Wie etwa der Begriff der 'lebendigen Sprache' zeigt, nutzt Merleau-Ponty **Husserls** Theorem der *strömend-stehenden Gegenwart* bzw. *Raumzeitlichkeit* (Hua VI, Krisis; 171) vor allem sprachphilosophisch, während er sich gleichzeitig gegen Husserls Projekt einer universellen Sprache (Eidetik) wendet: Die Gegenwärtigkeit bzw. Aktualität der 'lebendigen Rede' bzw. gelebten Sprache bestehe gerade darin, sich mit etablierten Bedeutungen 'lebendig' auseinander zusetzen. Auch wenn Husserl die Zeitform der 'lebendige Gegenwart' als *Seinsweise des letztfungierenden transzendentalen Ichs* versteht - das sich einerseits als das Vollzugs-Ich einzelner Akte in den jeweiligen Gegenwarten des Bewusstseinslebens und andererseits als der verharrend identische Pol, der im Strome des intentionalen Lebens als dessen allzeitliches Zentrum gegenwärtig ist, konstituiert (vgl. HWPh, Bd. 3: G - H, 1974; 139) - was Merleau-Ponty in seinen sprachphilosophischen Studien übergeht - ist die Nähe zu den Analysen Husserls unverkennbar. So könnte dieses Husserl-Zitat (in: PPR; 331) zur Illustration der Sprachtheorie Merleau-Pontys dienen: "*In der lebendigen Gegenwart habe ich den Wechsel von Phasen, [von] Gegenwartsstrecken, in denen [einerseits] Dinge zur Erfahrung kommen, die noch nicht da waren, und [in denen andererseits] Dinge aus der wirklichen Erfahrung verschwinden, die doch als früher schon dagewesenen bzw. nach ihrem Verschwinden fortdauernde [Dinge] aufgefasst sind.*" (Einfügungen durch A. Schuetz).

Existenz entreißt und", hier gerät der kreative Aspekt der Neuordnung in den Blick, sie dabei "in eine andere Welt versetzt" - jene Welt, die das Kunstwerk heraufbeschwört bzw. anzeigt: "Es ist hinreichend bekannt, dass ein Gedicht, dessen erste Bedeutung in Prosa übersetzbar ist, im Geist des Lesers ein zweites Leben führt, das es als Poesie bestimmt " (PP; 176). Darin zeigt sich nicht nur, (1) dass die Kunst im wahrsten Sinne des Wortes 'Ausdrucksvorgang'¹¹⁰ ist, sondern auch, (2) dass, wie Merleau-Ponty schreibt, der Sinn eines Satzes "(...) nicht wie die Butter auf einem Brot" (Vis; 203) liegt. Womit er meint, dass das Gefüge eines Satzes bedeutungsentfaltend ist, und dass das, was in einem Satz zur Sprache kommt, nicht in den einzelnen Zeichen, Morphemen oder Worten für sich genommen ruht. "Wenn wir dies sagen", argumentiert Merleau-Ponty (PM; 61f.), "dann behaupten wir zugleich, dass sie [die Sprache; Anm. L.H.] ebenso sehr ausdrückt durch das, was zwischen den Worten liegt, wie durch die Worte selbst, und ebenso sehr durch das, was sie nicht sagt, wie durch das, was sie sagt."¹¹¹ In diesem Sinne bringt das Wortgefüge, d.h. die Gesamterscheinung eines Satzes, 'Ausdruck' sowie 'Ausgedrücktes' hervor.

Dass Zeichen und Bedeutung, Ausdruck und Ausgedrücktes untrennbar voneinander sind, davon ist Merleau-Ponty bereits vor seiner Hinwendung zur strukturalistischen Linguistik Ferdinand de Saussures überzeugt. Dessen damit übereinstimmende Unterscheidung zwischen 'signe' und 'signifié', *Zeichen* (im Sinne von etwas bezeichnend) und *Bezeichnetes*, übernimmt Merleau-Ponty Ende der 40er Jahre, um die Grundzüge einer phänomenologischen Sprachphilosophie, wie sie mit dem Frühwerk vorliegen, weiterzuentwickeln (vgl. II. 2.).

Schon die frühen Schriften Merleau-Pontys legen das Spezifische der Literatur gegenüber der Prosa offen (PP; 212f.): "Der Ausdrucksvorgang, so er gelungen ist, ist dem Leser und dem Schriftsteller selbst nicht nur eine Gedächtnishilfe, sondern macht die Bedeutung einem Ding im Herzen des Textes selbst gleich; der gelungene Ausdruck bringt die Bedeutung dazu, im Organismus der Worte zu leben, sie dem Schriftsteller oder dem Leser als neues Sinnesorgan zuzueignen und eröffnet unserer Erfahrung ein neues Feld bzw. eine neue Dimension."¹¹² Die wichtigste oder die wesentlichste Leistung des Ausdrucks ist nach Merleau-Ponty das Anzeigen einer 'neuen' Welt, die in ihrer Art, Gestaltung und ihrem Ausmaß gar nicht anders als durch den ästhetischen Ausdruck zur Darstellung kommen

¹⁰⁹ PP; 226: Merleau-Ponty nennt dieses Vermögen ein 'ursprüngliches Faktum' [fait dernier].

¹¹⁰ DC; 30: "L'art n'est ni une imitation, ni d'ailleurs une fabrication suivant les vœux de l'instinct ou du bon goût. C'est une opération d'expression."

¹¹¹ In Li (Signes; 56f.) hatte er diese Möglichkeit noch zur Diskussion gestellt. Damals sprach er in diesem Zusammenhang von einer 'Sprache zweiter Potenz' [un langage à la deuxième puissance], die in der empirischen Sprache verborgen vorläge.

¹¹² Entsprechend heißt es über den Augenblick des Ausdrucks (in der Literatur), es sei jener, "wo die Beziehung sich umkehrt, wo das Buch vom Leser Besitz ergreift" (PM; 20).

kann¹¹³. Das zeigt sich darin, dass die Sprache 'bedeutet', "wenn sie anstatt den Gedanken zu kopieren, sich durch ihn auflösen und wieder herstellen lässt" (Signes; 56).

Ebenfalls wichtig ist der Aspekt der Verständlichkeit, d.h. die Transparenz der im Werk erscheinenden Welt. "Der ästhetische Ausdruck", schreibt Merleau-Ponty entsprechend (PP; 213), "verleiht dem, was er ausdrückt, ein Ansich-Sein und versetzt es als ein jedermann zugängliches Wahrnehmungsding in die Natur".

Zur Klärung der Frage, inwiefern sich ein literarischer Satz von einem einfachen Aussagesatz unterscheidet, bemüht Merleau-Ponty den Vergleich zwischen menschlichem Leib und Kunstwerk, genauer, zwischen der kommunikativen Sprache des Körpers, die er 'konstituierte Sprache' nennt, und der Sprache des Kunstwerks (II. 1.): Die (1) 'konstituierte Sprache' bezeichnet die materielle Basis der Sprache und ist mit dem Dingcharakter des Körpers bzw. des Kunstwerks vergleichbar. Dagegen knüpft die (2) ästhetische Sprache an das transzendente Vermögen des Ausdrucks an, das darin besteht, immer schon über den bloßen Dingcharakter hinauszustreben. Merleau-Ponty führt für dieses doppelte Sprachmodell die Begriffe (1) 'empirische' Sprache und (2) 'transzendente' bzw. 'authentische' Sprache ein¹¹⁴. Während in der empirischen Sprache die Worte primär als Lautphänomene vorliegen, bezeichnet die transzendente Sprache, wie schon ihr Name sagt, das, was sie wesentlich bestimmt, d.h. das, was sie überhaupt erst zur *Sprache* macht. Durch Letztere beginnt, wie Merleau-Ponty schreibt, 'eine Idee zu existieren' (PP; 448).

Streng genommen ist jede Sprachform eine authentische Sprache, insofern sie, zum Beispiel in dem Aussagesatz 'Der Apfel ist rot.', die materielle Basis der Worte, auf unseren auditiven Sinn zu wirken, übersteigt und im wahrsten Sinne des Wortes etwas *bedeutet*. Dieses runde Ding vor mir ist tatsächlich ein roter Apfel¹¹⁵. Was für einen Aussagesatz

¹¹³ Diese 'neue Welt' ist insofern revolutionär, als sie, wie Merleau-Ponty in seiner Kandidaturschrift (Inédit; 409) hervorhebt, eine *Spontanität* meint, die 'scheinbar Unmögliches verwirklicht und scheinbar heterogene Elemente zusammenfasst'. Deshalb bezeichnet er das Phänomen des Ausdrucks in diesem Zusammenhang als 'gute Ambiguität', der er die 'schlechten Ambiguität' in der *Phénoménologie* gegenüberstellt, die, weil sie 'Studium der Wahrnehmung' ist, lediglich 'eine Mischung von Endlichkeit und Universalität, von Innerlichkeit und Äußerlichkeit offenbaren' konnte (ebd.).

¹¹⁴ Diese Unterscheidung führt Merleau-Ponty wohlgerne in der *Phénoménologie* ein. In späteren Schriften, etwa in *Le langage indirect et les voix du silence* (Signes 56) nimmt er sie noch einmal auf, um die Besonderheiten des 'schöpferischen Gebrauchs' der Sprache anzuzeigen (vgl. II. 2.: 'parole parlée' bzw. 'parole parlante'). Tatsächlich thematisiert Merleau-Ponty diese Dichotomie bereits in *La structure du comportement* (227), und zwar unter den Begriffen 'langage empirique' bzw. 'parole vivante'. Auf diese Begriffsvielfalt weist u.a. H. **Aschenberg** (1978; 58f.) hin.

¹¹⁵ Auch **Husserl** unterscheidet zwischen *sinnlosen Worten*, die uns entsprechend als bloße akustische Lautkomplexe vorliegen, und *sinnvoller Rede*. Letztere meint einen Lautkomplex, der durch *sinngebende Akte* verstehbar wird. Dementsprechend meint Husserls 'Ausdruck' - im Gegensatz zum bloß anzeigenden Zeichen - ein 'bedeutsames Zeichen'. Ausdruck und Bedeutung sind bei Husserl entsprechend korrelative Begriffe (vgl. etwa Wolfgang Stegmüller, Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie, Eine kritische Einführung, Bd. 1, Stuttgart ⁶1978; 61. Bzw. II. 2.2.).

charakteristisch ist, dass im Moment des Ausdrucks, die sprachlichen Zeichen hinter das Bedeutete, das Gesagte, zurücktreten, gilt umgekehrt nicht für das künstlerische Sprechen: Dort hat man es mit einer besonderen Sprachform zu tun, die den transzendenten Charakter der Sprache um ein Vielfaches (im Sinne eines höheren Niveaus) übersteigt, indem sie u.a. neue Konnotationen eines Begriffes erschafft, kurz, eine neue Rezeptionsgeschichte beginnt. Diese Form der Neu- oder Umordnung, die der 'erobernden' [langage conquérant] oder 'schöpferischen' Sprache [expression créatrice], wie sie Merleau-Ponty in späteren Schriften (Signes; 97/PM; 71) nennen wird, zu eigen ist, übersteigt den Bedeutungsgehalt eines einfachen Aussagesatzes. Dies gilt explizit für den Bereich des künstlerischen Ausdrucks. "Die Musik und die Malerei, ebenso wie die Literatur", schreibt Merleau-Ponty (PP; 448), "schaffen sich ihren eigenen Gegenstand". Diese stets neugeschaffene Ordnung, die im bildhaften Ausdruck liegt, wird mit jedem Werk wiederholt und gleichzeitig überschritten¹¹⁶.

Deshalb ist die Struktur der Neuordnung, wie sie Merleau-Ponty ausdrücklich, wenn auch nicht systematisch in den Schriften des Übergangs entwirft, wesentlich als *Umordnung* oder als Etablierung einer neuen Ordnung, im Sinne eines 'neuen Äquivalenzsystems' [un nouveau système d'équivalences] zu verstehen.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen dem Ausdruck eines Aussagesatzes und dem Ausdruck künstlerischer Sprachformen besteht in ihrem jeweiligen Bedeutungsgehalt. Während der Aussagesatz klarer Bedeutungsträger ist und hinter das Bedeutete zurücktritt, bringen künstlerische Sprachformen eine extreme Bedeutungsvielfalt hervor. Diese Vielfalt erschafft nicht nur einen breiteren Interpretationsraum, sondern revolutioniert zudem das eindeutige Verhältnis von Ausdruck und Ausgedrücktem durch den hohen Grad an Abstraktheit des Bezeichneten. In diesem Zusammenhang wird deutlich, warum die *Neuordnung* bzw. *Umordnung* zunächst als *Unordnung* erfahren wird, was soviel heißt, dass die neuen Kategorien oder veränderten Ausdrucksformen erst einmal als Kategorien oder Ausdrucksformen begriffen und anerkannt werden müssen.

Der Impetus der Neuordnung liegt nach Merleau-Ponty auf der Hand, geschieht die Neuordnung doch "(...) *im Namen einer wahreren Beziehung zwischen den Dingen*" (PM; 90).

¹¹⁶ PM; 86: "L'expression picturale reprend et dépasse la mise en forme du monde."

1.3. Phänomenologische Reduktion und 'vorgängiges Sein'

Das Neuordnungsmodell ist im Werk Merleau-Pontys durchaus methodisch angelegt: Es vereint unterschiedliche philosophische Untersuchungen, darunter die Frage nach der Entstehungsstruktur der Sprache ganz allgemein¹¹⁷. Diese kann nach Merleau-Ponty streng genommen nur nachvollzogen werden, wenn man so tut, 'als hätten wir Menschen niemals gesprochen' (Signes; 58/ PM; 64f.). Das heißt, dass die *empirische Sprache* ebenso wie ihr aktiver oder lebendiger Part, das *Sprechen*, nur auf dem Unter- bzw. Hintergrund des *Schweigens* verstanden werden kann.

Mit diesem Zurücktreten aus der Kultur der Sprache bzw. Sprachlichkeit in eine vorsprachliche oder 'stumme Welt' korrespondiert eine künstlerische Vorgehensweise. In *La doute de Cézanne* schreibt Merleau-Ponty über den Status großer Künstler wie Paul Cézanne oder Honoré de Balzac (SNS; 32), dass ein solcher Künstler sich nicht damit begnügt, "(...) ein kultiviertes Tier zu sein, sondern die Kultur von Anfang an auf sich nimmt und sie neu begründet. Der Künstler spricht wie der erste Mensch gesprochen hat und malt, als ob noch nie ein Mensch gemalt hätte."

Künstlerische Authentizität bemisst sich demzufolge an der Bereitschaft, bewährtes Handwerkszeug sowie künstlerisches Knowhow grundsätzlich in Frage zu stellen, mit anderen Worten 'einzuklammern'. In diesem Punkt gleichen sich künstlerische und sprachphilosophische Methode: Beide, Künstler wie Sprachphilosoph, entscheiden sich nach Merleau-Ponty für diesen 'Rückschritt' - mit dem gemeinsamen Ziel, einer Neu- bzw. Umordnung der gegebenen Welt: Indem sie sich in die Position des ersten Menschen begeben, der gemalt oder gesprochen hat, hoffen sie, die Welt im Sinne einer vormenschlichen Welt zu erfassen und zu verstehen.

Mit dem Neuordnungsmodell greift Merleau-Ponty offensichtlich auf Husserls Methode der 'phänomenologischen Reduktion' zurück, die dieser in Anlehnung an die antike Skepsis auch als 'Epoché' (εποχή) bezeichnet:

¹¹⁷ "Car enfin," schreibt Merleau-Ponty (PM; 59), "si ce qu'on nous dit de l'histoire de la terre est fondé, il faut bien que la parole ait commencé, et elle recommence avec chaque enfant."

1.3.1. Husserls phänomenologisches Reduktionsmodell in der Rezeption Merleau-Pontys

Das Prinzip der sogenannten *phänomenologischen Reduktion* besteht, vereinfacht gesagt, darin, das Gegebene zu hinterfragen, die sogenannte 'natürliche Einstellung' künstlich aufzugeben, um eine neue Sicht auf den Gegenstand, der untersucht werden soll, zu ermöglichen¹¹⁸. Wobei die 'natürliche Einstellung', die auch als 'mundane' oder 'naive' bezeichnet wird, das entsprechende Weltbild eines Menschen meint.

Die Methode der Reduktion soll demnach eine neue, nicht mehr länger naive bzw. beschränkte Weltsicht erlauben, und dabei auch jene Akte beleuchten, die die Erfahrungsgegenstände konstituieren. In den *Fünf Vorlesungen* von 1907 führt Husserl den Begriff der 'Reduktion' erstmals ein, nimmt dazu in den folgenden Jahren aber unterschiedliche Positionen ein. Die Entwicklung der husserlschen Phänomenologie von einer 'cartesianischen' Philosophie hin zur 'Transzendentalphilosophie' des Spätwerkes, drückt diese schwierige und differenzierte Beziehung zur Methode der Reduktion aus. Dennoch gelingt es Husserl durch die phänomenologische Methode der Reduktion die Theorien der Reflexion, der Einstellung, des Interesses und des Themas überhaupt, wie Rudolf Boehm in der Einleitung zur *Theorie der Phänomenologischen Reduktion* (Hua VIII; S. XVI) schreibt, zu entwerfen und "(...) zugleich die Möglichkeit der Entwicklung einer phänomenologischen Einstellung aus derjenigen der natürlichen Reflexion" zu zeigen. In der Folgezeit setzt sich Husserl freilich wiederholt mit den Grenzen des eigenen Modells auseinander. In der *Krisis*¹¹⁹ bezweifelt er etwa den Sinn seines Weges zur 'transzendentalen εποχή', auch wenn er betont, dass dieser Weg ein notwendig erster Zugang zum 'transzendentalen ego' bedeutet hat.

Welchen entscheidenden Schritt dieser Weg letztlich in der Philosophie Husserls darstellt, zeigen folgende Sätze aus der *Formalen und transzendentalen Logik* (Hua XVIII; 245): "*Ich, das 'transzendente Ego',*" schreibt Husserl hier in Abgrenzung zum Konzept des psychophysisch-weltlichen Ichs, "*bin das allen Weltlichen 'vorausgehende', als das Ich nämlich, in dessen Bewußtseinsleben sich die Welt als intentionale Einheit allererst konstituiert.*"

Die unterschiedlichen Reduktionsmodelle, die Husserl in seinem Werk entwirft, von der 'cartesianischen Methode der phänomenologischen Reduktion', über 'die phänomenologische Transzendentalphilosophie von der Psychologie aus', bis hin zur

¹¹⁸ U. a. Hua IX; 206: Die auf transzendente Tatsachen bezogene 'natürliche Einstellung' wird per *transzendentaler Reduktion* zur *phänomenologischen* Einstellung. Die Welt als 'transzendentes Sein' wird dadurch aber nicht ausgeschaltet oder in Frage gestellt, sondern lediglich 'eingeklammert'.

¹¹⁹ Vgl. Hua VI, III. Teil, A. § 43: Charakteristik eines neuen Weges zur Reduktion in Abhebung gegen den 'cartesianischen Weg'; 156ff.

‘phänomenologischen Transzendentalphilosophie von der vorgegebenen Lebenswelt aus’, vereint, wie er in seinem Nachwort zu den *Ideen* (Hua V; 148f.) 1930 meint, dass sie alle "(...) *Wege zum Anfang einer ernstlichen Philosophie [sind], die in reflektierter Bewußtheit durchgedacht sein müssen, und die somit eigentlich selbst mit zum Anfang gehören, sofern ein Anfang eben nur werden kann in dem sich selbst besinnenden Anfänger.*" Tatsächlich vermochte allein die Methode der phänomenologischen Reduktion ihn zum ‘wahren Prinzip aller Prinzipien’, zum ‘ersten Satz aller wahren Philosophie’ zu bringen; so sei es "(...) *klargeworden*", wie er in der *Ersten Philosophie* (Hua VIII; 78) schreibt, "*daß wir den Zugang zur transzendentalen Subjektivität nicht nur faktisch der beschriebenen Methode verdanken, sondern daß diese oder eine verwandte Methode überhaupt unerläßlich ist, sie zu entdecken.*"

Für Merleau-Ponty ist die Phänomenologie, ganz im Sinne des späten Husserls (Krisis), *Transzendentalphilosophie* - die einerseits die ‘natürliche Einstellung’ ausblendet, um unsere naive Haltung zur Welt zu überwinden und einen Zugang zu den die natürliche Einstellung konstituierenden Akte zu gewinnen; und die andererseits zugleich eine Philosophie ist, die auf dieser Welt gründet, die immer schon vollbracht bzw. immer schon da ist¹²⁰: "*Die Welt ist da vor aller Analyse, zu der ich fähig bin*", schreibt er entsprechend in seinem Vorwort zur *Phénoménologie* (p. IV); und einige Seiten weiter (p. XV): "(...) *der einzige präexistente Logos ist die Welt selbst*".

Das husserlsche *Reduktionsmodell* versteht Merleau-Ponty als Rückgang auf ein ‘transzendentes Bewusstsein’ (p. V), wobei, wie er hervorhebt, der husserlsche Begriff des *Transzendentalen* nicht mit dem Kants korrespondiert (p. 10f.). Statt die Welt dem Subjekt immanent zu setzen (das ist nach Husserl die Pointe der bloß ‘mundanen’ Philosophie Kants), nehme der Philosoph per phänomenologischer Reduktion einen, wenn auch nur zeitweiligen Abstand zur ‘natürlichen Einstellung’ ein, um die Welt und die Beziehungen zwischen Welt und Subjekt zu enthüllen. Das transzendente Bewusstsein ist demnach dasjenige, ‘vor dem sich die Welt in absoluter Transparenz’ (PP; p. V) zeige.

Die phänomenologische Reduktion Husserls umfasst neben der *transzendentalen* Reduktion zudem die sogenannte *eidetische* Reduktion, was wiederum nur eine andere Bezeichnung für die ‘ideierenden Abstraktion’ der *Logischen Untersuchungen* ist, die die Möglichkeit meint, an dem faktisch Gegebenen *Wesensstrukturen* zu entdecken. Die ‘eidetische Reduktion’ ist in der Phänomenologie Husserls demnach das methodisch gesicherte Verfahren der ‘Wesensschau’, das sich formal in drei Schritte gliedert¹²¹:

¹²⁰ Vgl. PP; p. XII: "*l'unité du monde (...) est vécue comme déjà faite ou déjà là.*"

¹²¹ U.a. in: Hua I; 72f. (§34).

(1) Ausgehend von einem beliebigen individuellen Gegenstand, einem Apfel oder einem Tisch beispielsweise, und einer unbestimmten Anzahl an denkbaren Varianten dieses Apfels bzw. Tisches (= eidetische Variation), (2) soll diese Mannigfaltigkeit als Ganzes gedacht werden. In dieser Anschauungsform kann dann (3) der Inbegriff jener Bestimmungen, die in aller Variation invariant bleiben als das notwendige 'Was' aller Varianten, als εἶδος offensichtlich werden (Hua I, CM; 73): "*Das Eidos selbst ist ein erschautes bzw. erschaubares Allgemeines, ein reines, 'unbedingtes', nämlich durch kein Faktum bedingt, seinem eigenen intuitiven Sinn gemäß. Es liegt vor allen 'Begrifflichkeiten' im Sinne von Wortbedeutungen, die vielmehr als reine Begriffe ihm angepasst zu bilden sind.*"

In diesem Sinne bedeutet für Merleau-Ponty, dem Wesen der Welt nahe zu kommen, nicht die vermeintliche Wortbedeutung jedes Gegenstandes zu entziffern, sondern die vorsprachliche Welt zur Erfahrung zu bringen, die Welt vor ihrer menschlichen Prägung zu erkunden (p. Xf.). In der Überzeugung, dass die Welt in ihren wesentlichen Strukturen auch erfahrbar ist (p. XI), dass sie tatsächlich das ist, "(...) *was wir wahrnehmen.*"

Merleau-Ponty setzt sich schon früh mit dem husserlschen Reduktionsmodell auseinander, wie etwa im Vorwort der *Phénoménologie*. Er ist sich des Umfangs der Schriften und der Problematiken, die mit der phänomenologischen Reduktion einher gehen und die Husserl im Laufe seines Werkes selbst vielfach anspricht, durchaus bewusst, wenn er schreibt (PP; p. V): "*Es gibt ohne Zweifel keine Frage, der Husserl mehr Zeit gewidmet hat, um mit sich selbst ins reine Verständnis zu kommen, keine Frage, auf die er so oft zurückgekommen ist, wie auf die 'Problematik der Reduktion'.*" Die Unmöglichkeit einer vollständigen Reduktion, die Merleau-Ponty als *wichtigste Lehre* des husserlschen Modells bezeichnet, sei letztlich der Grund dafür gewesen: Husserl wollte demnach die Möglichkeiten der Reduktion ausloten, um herauszufinden, was mit ihr letztlich überhaupt zu erreichen ist¹²².

Gegen Husserls Modell der 'künstlichen Einstellung' sind zwei Einwände, (a) ein speziellerer bzw. (b) ein grundsätzlicher Einwand denkbar:

Rudolf Boehm beschreibt die *Epoché* Husserls - ausgehend von dessen Szientismuskritik und der daraus resultierenden Notwendigkeit per *Epoché* die subjektive Relativität der Lebenswelt zum universalen und systematischen Thema der Wissenschaft zu machen - (a) als bloß 'fiktive Weltenthebung'. Dabei stützt er sich auf Beschreibungen Husserls: Demnach gehe auch nach dem Vollzug der *Epoché* das natürliche Welterleben weiter, "*nur*

¹²² Vgl. PP; p. VIII: "*Voilà pourquoi Husserl s'interroge toujours de nouveau sur la possibilité de la réduction.*" In der deutschen Übersetzung von Rudolf Boehm (PhW; 11) fehlt dieser Satz! Vgl. auch Signes, PO; 203: "*Soit le thème de la réduction phénoménologique, - dont on sait qu'elle n'a jamais cessé d'être pour Husserl une possibilité énigmatique, et qu'il y est toujours revenu.*" (Hervorhebung von mir).

dass ich", wie Boehm schreibt¹²³, "an diesem Leben nicht mehr teilnehme, mich mit ihm nicht mehr identifiziere, nicht in ihm aufgehe - und selbst dies erscheint als ein Verhalten, 'als ob' ich am natürlichen Weltverhalten nicht mehr teilnehme". Der zweite Einwand stützt sich nicht nur auf grundsätzlichere Überlegungen, sondern ist auch sprachlich konsequenter: Die 'Methodenlehre' Eugen Finks¹²⁴ verknüpft Husserls Begriff der 'transzendentalen Subjektivität' mit Heideggers Frage nach der 'Seinsweise des Transzendenten' und thematisiert das ontologische Verhältnis zwischen dem transzendentalen Subjekt und dem 'phänomenologischen Zuschauer', der das Subjekt beschreibt. Die Betonung der *Methodenlehre* Finks liegt auf der mundanen Bindung des Menschen, d.h. der unhintergehbaren 'Verweltlichung' des transzendentalen Subjekts.

Merleau-Ponty, der sich mit Finks Arbeiten unmittelbar nach ihrer Niederschrift 1932 auseinandersetzt, übernimmt dessen grundsätzliche Überlegungen. Er ist davon überzeugt, dass sich der Mensch schlechthin nicht außerhalb der (Lebens-)Welt, d.h. außerhalb der eigenen Existenz, die als 'Zur-Welt-Sein' [être-au-monde] bestimmt ist, stellen kann. Dies macht streng genommen den Gedanken einer Epoché unmöglich (vgl. oben): "*Wenn wir absoluter Geist wären, wäre die Reduktion vollkommen unproblematisch*" (PP; p. VIII f.). Weil wir aber unser Leben (unseren Körper, unser Dasein) nicht verlassen können, sehen wir "(...) weder die Idee noch die Freiheit jemals von Angesicht zu Angesicht" (SNS; 44). Deshalb kommt Merleau-Ponty zu folgendem Schluss (PP; p. XIII): "*Der Bezug der Welt, der sich in uns unermüdlich artikuliert, gehört nicht zu den Dingen, die per Analyse klarer zur Erscheinung gebracht werden können: Die Philosophie vermag sie lediglich in unseren Blick und zur Feststellung zu bringen.*"

Diese Überzeugung beruht auf der Einsicht, dass die Lebenswelt, als Welt, in der wir alltäglich sind und uns verhalten, tatsächlich 'lebensenäher' ist als dass dies irgendeine künstliche Einstellung sein kann (Signes, PO; 206). Merleau-Ponty stützt sich hierbei wiederum auf Husserl, der über den Wissenschaftler schreibt (Ideen II; §49, 183): "*Er hat habituelle Scheuklappen. Als Forscher sieht er nur 'Natur'. Aber als Person lebt er wie jeder andere und 'weiß' sich beständig als Subjekt seiner Umwelt.*" Husserls durchweg positive Wertung des Übergangs von der 'personalistischen' zur 'wissenschaftlichen' Einstellung, kritisiert Merleau-Ponty: Dem Forscher gehe durch seine theoretische Einstellung wertvolles Wissen verloren¹²⁵. Zwar könne sich der Forscher jederzeit in die

¹²³ R. Boehm, in: Elisabeth Ströker, *Lebenswelt und Wissenschaft in der Philosophie Edmund Husserls*, Frankfurt/M. 1979; 26.

¹²⁴ Sie liegt erst seit 1988 als Veröffentlichung vor: VI. Cartesianische Meditation (1932). Hua. Dokumente 2/1 (1988) - zitiert nach HWPh, Bd. 10: St - T, 1998; Sp. 1419.

¹²⁵ Vgl. Hua IV, Ideen II; 25 (§11): "*Alle unsere Gemütsintentionen klammern wir aus...Wir erfahren also in dieser 'reinen' oder gereinigten theoretischen Einstellung nicht mehr Häuser, Tische, Straßen, Kunstwerke, wir erfahren bloß materielle Dinge und von solchen wertbehafteten Dingen*

‘natürliche Einstellung’ zurückversetzen und die, in der theoretischen Einstellung gewonnenen Ergebnisse, ‘überprüfen’; Merleau-Ponty bezweifelt aber den Wert dieser Ergebnisse (Signes; 206): "*Unser natürlichstes Menschenleben verweist auf ein ontologisches Milieu, das ein anderes als das des Ansich ist und das gemäß der konstitutiven Ordnung nicht aus diesem hergeleitet werden kann.*"

Ein wichtiges Zwischenergebnis dieser Auseinandersetzung von 1959 ist, (1.) dass die natürliche Einstellung eine ‘höhere Wahrheit’ als jede künstliche Einstellung besitzt, die es deshalb wiederzuentdecken gilt (ebd.) bzw., (2.) dass es nur darum geht (225), "*die Reflexion dem anzugleichen, was wir in ganz natürlicher Weise tun, indem wir von einer Einstellung zur anderen übergehen*". Beides kann als ein Fundament der späten Philosophie Merleau-Pontys gelesen werden.

Den Vorwurf, dass Merleau-Ponty einerseits die Phänomenologie als fundamentale Wissenschaft begreife, deren Methode aber als unpraktikabel zurückweise bzw. selbst eine Phänomenologie der Wahrnehmung entwerfe, die aber auf der Überzeugung gründe, dass die Wahrnehmungsebene nie verlassen (d.h. eingeklammert) werden könne¹²⁶, versteht Rudolf J. Gerber (MW, 1969; 87) als Möglichkeit, den Einwand Merleau-Pontys gegenüber dem Reduktionsmodell Husserls grundsätzlich verständlich zu machen:

Demnach sei die darin erkannte Unvereinbarkeit eben nur scheinbar eine, weil Merleau-Pontys Schriften letztlich zeigten, "*dass es möglich ist, von der Wahrnehmung zu abstrahieren, indem man davor zurücktrete und es von einer objektiveren Perspektive her begreife.*" Gerber führt dies freilich nicht näher aus und nennt auch keine konkreten Textbeispiele, die diese These stützen würden. Blickt man aber auf die Offenlegung der *Seinseinheit* von Dasein und Welt, auf die *präexistente* menschlich-mundane Verflechtung, die Merleau-Ponty durch den Rückgang auf die Lebenswelt als Wahrnehmungswelt (vgl. II. 1.) begreift, wird deutlich, dass er das husserlsche Reduktionsmodell nur in einem eingeschränkten Sinne für sich in Anspruch nehmen kann und sich zudem gegen dessen Rückgang auf die ‘transzendente Subjektivität’ im Sinne einer *reflexiven Abstraktion* wenden muss. Und zwar deshalb, weil diese Abstraktion nicht das *wahre* Sein von Dasein und Welt, d. h. die Seinsweise der menschlichen Existenz in ihrer *Einheit* mit der Welt, offen zu legen vermag.

eben nur ihre Schicht der räumlich-zeitlichen Materialität und ebenso für Menschen und menschliche Gesellschaften nur die Schicht der an räumlich-zeitliche ‘Leiber’ gebundene seelische ‘Natur’." Die theoretische Einstellung nennt **Husserl** entsprechend *naturwissenschaftliche* Einstellung. Die ‘materiellen Dinge’ sind im Unterschied zur den Objekten in der natürlichen Einstellung *naturwissenschaftliche* Objekte (27).

¹²⁶ Vgl. Alphonse de **Waelhens**, Une philosophie de l’ambiguïté, L’Existentialisme de M. Merleau-Ponty, Louvain 1951; 230.

1.3.1.1. 'Zu den Sachen selbst'

Husserls Phänomenologie liest Merleau-Ponty als klare Absage an die Wissenschaft. Mit dem Diktum einer vorurteilsfreien Philosophie (der Phänomenologie), 'auf die Sachen selbst' zurückzugehen¹²⁷, legt Husserl in den *Logischen Untersuchungen* (Hua XIX,1; 10) die Basis für die Untersuchung jener konstitutiven Schicht, die er in der *Formalen und transzendenten Logik* 'Sphäre primordialer Eigenheit' nennt, und die das spezifische Sein des 'an sich ersten psychophysischen Ichs' bezeichnet¹²⁸. Dieses erste Ich wiederum ist nach Husserl, "(...) *Glied einer an sich ersten Natur, die noch nicht objektive Natur ist, deren Raum-Zeitlichkeit noch nicht objektive Raumzeitlichkeit ist, mit anderen Worten noch nicht konstitutive Züge von dem schon konstituierten Anderen her hat*" (Hua XVII; 247). Es ist für diese primordiale Schicht bei Husserl wie später bei Merleau-Ponty (SNS; 26/27), charakteristisch, dass hier das 'Ich' noch als *E i n h e i t* von Körper und Geist vorliegt, oder wie Husserl in den *Cartesischen Meditationen* 1929¹²⁹ schreibt, "*als Einheit eines unendlichen Systems meiner [d.h. der des jeweiligen Individuums; Anm. L.H.] Potentialitäten*". Die primordiale Welt bzw. die 'erste Natur' (Hua XVII; 248) ist, wie es bei Husserl auch heißt, der Untergrund der 'objektiven Welt', die sich wiederum folglich in mehreren konstitutiven Stufen von der ersten, *primordialen* Welt abhebt.

Mit jener aller Erkenntnis vorausliegenden *primordialen* Welt, auf der sich Wissenschaften wie jede menschliche Kultur gründen, setzt sich Merleau-Ponty bereits in *La structure du comportement* (1942) auseinander (vgl. II.1.). Dort betont er, dass der Mensch mit seinem (sozialen, kulturellen, wissenschaftlichen) Leben keine 'zweite Natur' auf der Basis jener biologischen und ursprünglichen Natur entwirft, sondern immer wieder, im Bewusstsein dieser 'ersten Natur', über etablierte Strukturen hinausgeht, auf sie einwirkt und sie verändert.

Die Besinnung auf die Primordialität und damit auf die eigentlichen Wurzeln unseres Wissen (der Wissenschaften, der Kultur) ist, wie noch zu sehen sein wird, ein wesentliches Merkmal der Szientismus- und Philosophiekritik Merleau-Pontys, die sich durch sein Gesamtwerk zieht, sich vor allem aber in den späten Schriften artikuliert.

¹²⁷ Diese Maxime fordert nicht nur eine *vorurteilsfreie* Beschreibung der Phänomene als unmittelbar und absolut Gegebene, sondern beruht zudem auf der Überzeugung, dass es keine hinter den Phänomenen verborgene, unzugängliche Welt der Dinge an sich gibt.

¹²⁸ Hua XVII; 247 (§96a) bzw. 248.

¹²⁹ Hua I; 135f. (§48).

Husserls Diktum, 'auf die Sachen selbst zurückzugehen', heißt für Merleau-Ponty bereits in der *Phénoménologie* (p. III), "zurückgehen auf diese Welt vor aller Erkenntnis, von der die Erkenntnis stets spricht und bezogen auf die jegliche wissenschaftliche Bestimmung abstrakt, symbolisch und abhängig bleibt". Die vorurteilsfreie Schau der 'Sachen' übernimmt Merleau-Ponty als idealistischen Anspruch seiner Wahrnehmungsphänomenologie - auch wenn er diesen Anspruch aufgrund seines, im Gegensatz zu Husserls Idealismus stehenden, realistisch orientierten Weltbildes, gleichzeitig stets in Frage stellen muss.

Besonders deutlich wird diese Tendenz in den Sprachanalysen der 40er und 50er Jahre. Aber bereits das Frühwerk ist Aufweiß eines stillen 'Realismus'; auch deshalb, weil dieser eine direkte Konsequenz der 'Hermeneutik des Leibes' ist, d.h. der grundsätzlichen Annahme, dass die Leiblichkeit des Menschen dessen 'Sosein' ebenso wie dessen Wahrnehmung der 'Sachen' bestimmt und sich damit letztlich vom vorurteilsfreien Standpunkt in einem praktischen Sinne entfernt.

Das Diktum der Vorurteilslosigkeit, das Husserl als Bedingung erachtet, *vernünftig oder wissenschaftlich über Sachen urteilen* zu können (Hua III,1; 41), bleibt auch die Basis dessen, was Merleau-Ponty als wissenschaftliche und vernünftige Methode begreift:

Husserls "*Fundamentalarbeit an den unmittelbar erschauten und ergriffenen Sachen*", als die er die *Logischen Untersuchungen* (Hua XVIII; 9) verstanden wissen will, beruht auf der Überzeugung, dass das 'unmittelbare Sehen', durch das die Sachen nicht bloß sinnlich erschaut werden, "(...) *die letzte Rechtsquelle aller vernünftigen Behauptungen*" ist (ebd.). Diese Schau der Sachen beinhaltet eine Abkehr von sog. 'Weltanschauungen', von empiristischen 'Meinungen und Vorurteilen' und von einer Analyse, die sich mit 'bloßen Worten' bzw. mit 'bloß symbolischen Wortverständnis' zufrieden gibt (Hua XIX,1; 10).

'Auf die Sachen selbst zurückzugehen' meint entsprechend nicht den einzelnen empirischen Gegenstand, sondern 'Sachverhalte' überhaupt, die die Phänomenologie "(...) *in ursprünglicher Erfahrung und Einsicht fasst*" (Hua I; 6). Dabei räumt Husserl ein, dass der Rückgang auf die Sachen nicht "(...) *mit der Forderung aller Erkenntnisbegründung durch Erfahrung identifiziert, bzw. verwechselt*" werden darf (Hua III,1; 42): "*Die echte Vorurteilslosigkeit fordert nicht schlechthin Ablehnung von 'erfahrungsfremden Urteilen', sondern nur dann, wenn der eigene Sinn der Urteile Erfahrungsbegründung fordert.*"

1.3.1.2. 'Ich bin' bzw. 'Die Welt ist'

Husserls Suche "(...) *nach dem archimedischen Punkt, auf den*", wie er in der *Ersten Philosophie* (Hua, Bd. VIII; S. 69) schreibt, "*ich mich absolut fest verlassen, nach dem Erkenntnisboden, auf dem ich meine erste, sozusagen absolute Arbeit ins Werk setzen kann*" führt Merleau-Ponty zwar fort, allerdings findet sich bei ihm kein Hinweis auf Husserls grundsätzliches Problem, welchem der Sätze, dem 'Ich bin' (dem Bewusstsein) oder dem 'Die Welt ist' (dem Sein) in der Phänomenologie Priorität zukommen soll. Die Tatsache des 'Ich bin', den Merleau-Ponty als absoluten Ursprung der eigenen sozialen Umwelt begreift, gesellt sich in der *Phénoménologie* scheinbar widerspruchslös¹³⁰ zu der Feststellung, dass 'die Welt ist': "*Alles, was ich über die Welt weiß, und sei es auch durch die Wissenschaft*", schreibt Merleau-Ponty entsprechend (p. II), "*weiß ich aufgrund meines Blickes bzw. aufgrund einer Welterfahrung, ohne die die Symbole der Wissenschaft keine Aussagekraft besäßen.*" Während er einige Seiten weiter bemerkt (p. IV): "*Die Welt ist da, vor aller Analyse*" und fortfährt (p. V): "*Die Welt ist kein Gegenstand, dessen Konstitutionsgesetz sich in meinem Besitz befände; sie ist das natürliche Milieu und Feld all meines Denkens und aller ausdrücklichen Wahrnehmung.*"

Die Suche nach jenem 'archimedischen Punkt', einem Erkenntnisboden, auf dem alles Wissen sich gründet, geht bei Merleau-Ponty mit der Besinnung auf die 'primordiale Gebundenheit' [engagement primordiale] unseres Bewusstseins einher. Vorrangig heißt das, dass das Bewusstsein uranfänglich an das Leben gebunden ist: So muss auch der Impetus 'ein reines Bewusstsein zu werden' immer noch als Weise gelesen werden, 'Stellung zur Welt' bzw. zu anderen Menschen zu nehmen (SNS; 41).

Auch im Spätwerk des Franzosen findet sich keine eindeutige Stellungnahme: Die Primatsfrage zwischen 'subjektivem Bewusstsein' und 'Sein' bleibt ungeklärt. In der ontologischen Vertiefung des phänomenologischen Frühwerks - symbolisiert durch den Begriff 'chair' - eröffnet sich freilich eine 'dritte Option': Die Primatsfrage wird aufgelöst, indem die scheinbar unvereinbaren Setzungen 'Ich bin' bzw. 'Die Welt ist' in einer symbiotischen bzw. chiastischen Weise miteinander in Beziehung gesetzt werden (vgl. III. 2.1.1.1.). Eine Vorstufe dieser 'Option' findet Merleau-Ponty schon bei Husserl:

Die Kritik am Konstitutionsmodell, gegen das Merleau-Ponty das der 'Institution' stellt (III. 1.1.), erfährt im Spätwerk eine Wende. In *Le philosophe et son ombre* (1959), das dem Andenken Husserls gleichermaßen wie dem 'Ungedachten' des deutschen Philosophen

gewidmet ist, setzt sich Merleau-Ponty mit den Konstitutionsbegriff der *Ideen II* intensiv auseinander. Er kommt zu dem Schluss, dass, indem Husserl auf die 'vortheoretische, vorthetische' bzw. 'vorobjektive Ordnung' zurückgeht, sich die Beziehungen zwischen Konstituiertem und Konstituierendem umkehrt (217f.): "*Das Ansich-Sein, das Sein für einen absoluten Geist erhält seine Wahrheit fortan von einer 'Schicht', wo es weder einen absoluten Geist noch eine Immanenz der intentionalen Objekte in diesem Geist gibt, sondern lediglich inkarnierte Geisteszustände [des esprits incarnés], die durch ihren Leib 'derselben Welt angehören'*".

Es scheint, als verstünde Merleau-Ponty Husserls *Ideen II* in einem Sinn, der dem leibphilosophischen Fundament seiner eigenen Spätphilosophie dienlicher ist als frühere Schriften Husserls (Ideen I) - ihm vielleicht sogar entgegenkommt: "*Wenn Husserl an den Evidenzen der Konstitution festhält,*" schreibt Merleau-Ponty entsprechend (224f.), "*geschieht das nicht im Wahn des Bewusstseins (...), sondern deshalb, weil das transzendente Feld nicht länger allein das unserer Gedanken ist, um das der vollständigen Erfahrung zu werden; weil Husserl der Wahrheit vertraut, in der wir von Geburt an sind und die die Wahrheit des Bewusstseins wie der Natur enthalten können muss.*"

So vielfältig und differenziert sich Merleau-Ponty auch an den Begriffen bzw. an der phänomenologischen Methode Husserls abarbeitet und der idealistische Prägung dieser Schriften wiederholt mit offensichtlichem Realismus begegnet, so konsequent ist Merleau-Ponty, was die Übernahme grundsätzlicher phänomenologischer Strukturen und Bewegungsmuster betrifft - wozu explizit der in der *εποχή* angelegte Aspekt des *Neubeginns* bzw. der *Neugestaltung* zu zählen ist.

In der Annahme, die Phänomenologie sei noch nicht zu einem 'abgeschlossenen philosophischen Bewusstsein gelangt' (PP; p. II), verfolgt Merleau-Ponty das philosophische Projekt, den 'wahren Sinn' der Phänomenologie zu erforschen. Demnach gehe es nicht darum (ebd.) "*(...) Zitate aneinander zu reihen, sondern diese Phänomenologie für uns zu fixieren und zu objektivieren*", sowie deutlich zu machen, warum sie in der Vergangenheit immer wieder in das Stadium des Anfangens geraten ist.

Merleau-Ponty kommt in diesem Vorwort (PP) zum Schluss, dass das Manko der Phänomenologie streng genommen kein Manko sei; und dass die Reduktion, deren Mangel darin bestehe, nicht vollständig sein zu können, essentieller Teil der Phänomenologie sein müsse, damit die ihrer Aufgabe, die Welt zu 'enthüllen', überhaupt gerecht werden könne¹³¹.

¹³⁰ J. Schmidt (1985; 158) hat dieses Dilemma auf den Punkt gebracht: "*It is as if Merleau-Ponty is torn between two positions and is unable to decide on the one or the other.*"

¹³¹ Im Spätwerk greift er diesen scheinbaren Nachteil der 'Reduktion' wieder auf (Vis; 232): "*(...) le passage de la philosophie à l'absolu, au champ transcendantal, à l'être sauvage et < vertical > est*

Denn gäbe es die Möglichkeit bis zum Sein vorurteilsfrei im Sinne Husserls vorzustößen, bestünde nicht die Notwendigkeit, dass die Philosophie mit jedem Philosophen, im Bestreben, das Sein und das Seiende zu erforschen, von neuem oder von vorne beginne.

Die phänomenologische Methode sei deshalb auch, wie Merleau-Ponty betont, immer schon mehr als *B e w e g u n g* zu verstehen, als ein festes System oder als eine Lehre (PP; p. XVI): "*Sie ist mühselig wie das Werk Balsacs, Prousts, Valéry's oder Cézannes - in der gleichen Art der Aufmerksamkeit und Erstaunens, im gleichen Anspruch an das Bewusstsein und in gleicher Absicht, den Sinn der Welt oder Geschichte in statu nascendi zu begreifen.*"

Die verwandtschaftliche Beziehung zwischen der Aufgabe des Philosophen und der des Künstlers, ist im Werk Merleau-Pontys breiter und vor allem tiefer angelegt, als dies aus dem Vorwort der *Phénoménologie* herauszulesen ist. Was die Behandlung und Gewichtung von Philosophie und Kunst im Gesamtwerk betrifft, sind vielfach Parallelen offensichtlich: So vereint der *Kontakt zum Sein*, sowie die Suche nach dem *primordialen Grund* Phänomenologie und Kunst, Husserl und Cézanne. Deren Philosophie bzw. Kunsttheorie prägen das Werk Merleau-Pontys von seinen Anfängen bis in die späten Schriften hinein auf besondere Weise. Das husserlsche Diktum der Phänomenologie, 'auf die Sachen selbst zurückzugehen', erinnert nicht nur dem Wortlaut nach an das selbstgesetzte Ziel Cézannes: Das, wie Merleau-Ponty in *La doute de Cézanne* von 1942 (Signes; 20f.) hervorhebt, darin besteht 'zum Gegenstand zurückzukehren' [revenir à l'objet] oder vereinfacht gesagt darin, die kulturellen Eigenschaften des Menschen wieder in Verbindung zu ihrer natürlichen Basis, der 'Natur', zu bringen, aus der sie einst hervorgegangen sind.

Es ist davon auszugehen, dass Merleau-Ponty in Cézannes eigenwilliger Kunsttheorie Husserls phänomenologisches Grundkonzept wieder zu entdecken glaubte; und dass diese Entdeckung nicht zuletzt zur vielfältigen und breiten Behandlung der Kunst im Gesamtwerk Merleau-Pontys beigetragen hat.

Es wird im Folgenden zu zeigen sein, wie die künstlerische *Rückkehr zum Gegenstand* mit der *phänomenologischen Methode der Reduktion* korreliert und was beide Ansätze voneinander unterscheidet.

par définition *progressif, incomplet*. Cela à comprendre non comme une imperfection (...) mais comme thème philosophique: l'incomplétude de la réduction (...) n'est pas un obstacle à la réduction, elle est la réduction même, la redécouverte de l'être vertical."

1.4. Cézannes Gegenstand

Merleau-Ponty schreibt über Cézannes künstlerisches Konzept, dass es diesem darum gegangen sei (SNS; 20f.), "(...) *zum Gegenstand zurückzukehren, ohne dabei die impressionistische Ästhetik aufzugeben, die sich die Natur zum Vorbild nimmt.*" Tatsächlich wurzelt Cézannes Kunsttheorie wesentlich in der seit 1874 als 'Impressionisten' verunglimpften Gruppe französischer Maler, darunter Auguste Renoir, Claude Monet, Alfred Sisley und Edgar Degas.

Camille Pissarro, einer der Köpfe der Bewegung, lehrte Cézanne den 'impressionistischen' Malstil, der sich im Wesentlichen aus kurzen Pinselstrichen, der Linearperspektive und dem Malen im Freien (en plein air) zusammensetzte. Im Mittelpunkt dieser Kunstauffassung stand die Orientierung am Vorbild der Natur.

Cézanne übernimmt zunächst den Stil der Impressionisten, bedient sich dessen aber zunehmend mit großer Freiheit¹³². Er emanzipiert sich im Folgenden nicht nur in einem technischen Sinne von seinem impressionistischen Lehrer, sondern entwickelt schließlich eine eigene Kunsttheorie, die vor allem die Darstellbarkeit zeitloser Strukturen zum Thema hat. Dies ist mit ein Grund dafür, warum Cézanne an einem seit Jahrhunderten gängigen Themenrepertoire festhält: Landschaften, Portraits, Stilleben und Figurenkompositionen.

Dieses Repertoire, das ihn, wie Götz Adriani¹³³ schreibt, "*sogar rückschrittlicher als manchen seiner Zeitgenossen erscheinen*" lässt, gewährleistet Cézanne letztlich jenen Malstil, der nach dem Grund der Dinge, den in der Natur innewohnenden und bestimmenden zeitlosen Strukturen, sucht.

Im Gegensatz zu den Impressionisten, deren Malen sich auf das Festhalten des momentanen Naturerlebnisses, auf das augenblickliche Erscheinen, konzentriert, geht es Cézanne darum, die Stabilität und Beständigkeit der Natur hervorzuheben. Das Malen selbst gestaltet sich immer dann als problematisch, wenn das Darzustellende zu großen zeitlichen Veränderungen unterworfen ist, wenn Cézannes 'Meditieren vor dem Gegenstand' in die Irre läuft und die Realisierung des Bildes unmöglich scheint. "*Die Natur bereitet mir die größten*

¹³² Um dies nachzuvollziehen, muss man lediglich den Stil sowie die Farbpalette beider Maler miteinander vergleichen. Besonders deutlich wird die Entwicklung Cézannes in seinen späten Gemälden und Zeichnungen des *Montagne Sainte-Victoire* (1898-1906).

¹³³ G. **Adriani**, Paul Cézanne, Gemälde, Köln 1993; 16.

Schwierigkeiten", schreibt Cézanne in einer solchen Phase im September 1979 an Emile Zola¹³⁴.

Gegen den atmosphärischen Schwebezustand, in den die Gegenstände durch die impressionistische Malweise geraten, setzt Cézanne konstituierende Farbformen (Adriani; 17). Die *Rückkehr zum Gegenstand*, die Merleau-Ponty aus Cézannes Kunsttheorie herausliest, ist somit in diesem Zusammenhang eine angemessene und wichtige Interpretation. Durch die atmosphärische Verhaftung im Augenblicklichen, verlieren die Gegenstände an Bedeutung. Die Reduzierung der Dinge auf ihr momentanes Erscheinen, entfernt sie zudem aus der Einflussnahme des Betrachters: Sie werden unbestimmt und entziehen sich auf diesem Wege ihrer Wahrnehmbarkeit, der Möglichkeit, sie als solche in ihrem Wesen zu bestimmen.

Cézanne rückt den Gegenstand, das Wesen oder Sosein der Dinge in den Mittelpunkt seiner Kunsttheorie. Eine starke visuelle Sensibilität ist dafür die essentielle charakterliche Voraussetzung: Die Wiedergabe der Natur oder die Darstellung eines Themas oder 'Gegenstandes' verlangt zunächst ein intensives Studium der Natur. In diesem Sinne ist, wie Merleau-Ponty Cézanne zitiert, die Natur *i n n e n* (OE; 22): "*Qualität, Licht, Farbe und Tiefe, die sich dort vor uns befinden, sind nur deshalb dort, weil sie in unserem Körper ein Echo hervorrufen, weil er sie empfängt.*" Dem eigentlichen Malakt geht als erster Schritt ein 'langer Prozess des Schauens' voraus (Becks-Malorny; 47). Der Maler ist zunächst ein aufmerksamer und gewissenhafter Beobachter und streng genommen erst dann im eigentlichen Sinne Maler (19), wenn er nicht nur ein 'starkes Empfinden für die Natur' besitzt, sondern "(...) *auch die Kenntnis der Mittel*" die eigene "(...) *Empfindung zum Ausdruck zu bringen*", wie Cézanne am 25. Januar 1904 schreibt.

Weil sich die Natur in der Wahrnehmung Cézannes äußerst komplex darstellt und darüber hinaus immer wieder anders erscheint, entwickelt er einen Malstil, der in einer realen 'Schau' das mannigfaltige Erscheinungsbild der Gegenstände auf der Leinwand festhalten soll. Offensichtlich ist die Nähe dieser Arbeitsweise zu Husserls 'Wesenschau', die sich der 'eidetischen Reduktion' (vgl. III.1. 3) bedient: Cézanne "*übermalt und korrigiert seine Bilder fortwährend, um die Fülle der Beobachtungen, die Reichhaltigkeit der Realität, festzuhalten*" (Becks-Malorny; 28).

Die provenzalische Landschaft, in der Cézanne vorzugsweise seine Staffelei aufstellt, ist neben ihrer klaren Formensprache kaum jahres- oder tageszeitlichen Wechsel ausgesetzt. Diese Beständigkeit der Vegetation (ebd.; 37) unterstützt den Malstil Cézannes, fordert ihn aber auch heraus, wie ein Brief an seinen Sohn Paul belegt (Aix, 8. September 1906): "*Ich kann nicht die Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht*

¹³⁴ P. Cézanne, Correspondance, (hrsg. v. John Rewald) Paris 1937; 185f. bzw. in der dt. Ausgabe, Zürich 1962; 172.

jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt. Hier, am Ufer des Flusses, vervielfachen sich die Motive; dasselbe Sujet, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von äußerstem Interesse und von solcher Mannigfaltigkeit, dass ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich bald mehr nach rechts, bald mehr nach links wende."

Die Empfindsamkeit des Künstlers gegenüber der Natur, die Voraussetzung für das Erfassen der Gegenstände ist, soll nach der Kunsttheorie Cézannes freilich keinen Einfluss auf die Darstellung oder Umsetzung des Wahrgenommenen haben: Um naturgetreu zu malen, müsse der Maler sich und seine Empfindung 'einklammern'. Entsprechend tat Cézanne "(...) *alles, um keine Vertrautheit zu den Bildobjekten aufkommen zu lassen*" (Adriani; 18). Ihn interessieren weder Gefühlsregungen noch Individualität der Portraitierten. Der Stillebencharakter der Figurenkompositionen, wie etwa 'Die Kartenspieler' ist unübersehbar.

Cézanne greift zudem bestimmte Kompositionen oder Themata wiederholt auf. Von den 'Kartenspielern' malt er fünf Versionen, vom *Montagne Sainte-Victoire* sogar einen umfangreichen Zyklus, der den Berg von unterschiedlichen Blickwinkeln aus thematisiert; rund 140 Skizzen und Gemälde behandeln das Thema der 'Badenden'. Der Prozesshafte und oftmals langwierige Malstil Cézannes (vgl. oben) gipfelt in einem wiederholten Aufgreifen derselben Themata oder Motive. Im Mittelpunkt seiner kunsttheoretischen Überlegungen steht nach Merleau-Ponty die Darstellung der primordialen Welt, einer Welt vor jedem (menschlichen) Blick (SNS; 23): "(...) *deshalb erwecken seine Bilder den Eindruck einer Natur im Naturzustand, während die Photographien derselben Landschaften von der Arbeit der Menschen, ihren Gewohnheiten und ihrer Präsenz erzählen.*"

Auf die Darstellung des primordialen Weltzustandes, jener vormenschlichen Welt, die Cézanne angeblich im Sinn hatte, konzentriert sich die Interpretation Merleau-Pontys hauptsächlich. Cézannes Bilder spiegeln demnach nicht nur für sich genommen eine 'Welt ohne Vertraulichkeit' (28) wieder. Die in der Kunsttheorie Cézannes angelegte Überzeugung, die subjektiven Empfindungen des Künstlers im Darstellungsprozess gewissermaßen 'einklammern' zu müssen, dient Merleau-Ponty als Basis für eine einzigartige und exemplarische Analyse der husserlschen *Primordialität*¹³⁵.

So verlangt das naturgetreue Malen Cézannes keine Übertragung der Natur auf die Leinwand im Verhältnis eins zu eins. Auch hegt Cézanne keinen *mimetischen* Anspruch, einen Malstil, der sich darin erschöpfen würde die Natur 'nachzuahmen'. Er ist davon

¹³⁵ Merleau-Ponty beschreibt in *La doute de Cézanne* (SNS; 15-44) nicht nur jene 'primordiale Welt', sondern führt weitere Differenzierungen ein: So meint die primordiale *Wahrnehmung* [perception primordiale; 26] eine uranfängliche Einheit von Tast- und Gesichtssinn; der primordialen *Empfindung* [expérience primordiale; 27] entstammen Begriffe und Vorstellungen, die ursprünglich untrennbar verbunden waren; und die primordiale *Gebundenheit* [engagement primordial; 41] verweist jedes Bewusstsein uranfänglich auf die eigene Existenz (den Lebenszusammenhang).

überzeugt, dass sich die Naturformen allenfalls in Farbformen übersetzen lassen, die ihrem Wesen nach nur eine Variation des Wahrgenommenen sein können: "*Ich habe die Natur abschreiben wollen*", zitiert ihn J. Gasquet (1982; 148) "*es ist mir nicht gelungen. (...) Es gibt nur einen Weg, um alles wiederzugeben, alles zu übertragen: die Farbe.*"

In diesem Sinne ist seine Kunsttheorie die Entwicklung einer 'Harmonie parallel zur Natur', wie Cézanne Kunst ganz allgemein verstanden wissen will¹³⁶. *Naturgetreu* heißt in diesem Sinne *Treue* zu den Verhältnissen von Farben und Formen im Raum (Beck-Malorny; 48). Eine Überzeugung, die gerade auch die Maltechnik Cézannes widerspiegelt. Emile Bernard¹³⁷, einer der jungen Künstler, die Cézanne in Aix besuchten, berichtet über das Arbeiten des Malers: "*Er begann mit dem Schatten (...). Dann legte er eine andere größere Farbschicht darauf (...), bis schließlich alle aufgetragenen Töne zusammen eine dichtes Gewebe bildeten und den Gegenstand ganz aus der Farbe heraus modellierten.*"

Die Farbeindrücke [sensations colorantes] waren für Cézanne demnach 'primäre optische Ereignisse' (Adriani; 22). Die Farben sind in diesem Sinne, wie Merleau-Ponty betont, nicht 'Scheinbild der Naturfarben', sondern "*Farbdimensionen, (...) die von sich aus Identitäten, Unterschiede, ein Gewebe, eine Materialität, Etwas schaffen...*" (OE; 67). Die 'Kunst als Harmonie parallel zur Natur' ist eine authentische Kunst, weil sie sich ihrer Möglichkeiten, aber vor allem auch ihrer Darstellungsgrenzen bewusst ist. Anders als es der impressionistische Kunstbegriff nahe legt, verzichtet Cézanne darauf, den lediglich zweidimensionalen Bildraum der Leinwand durch perspektivische Illusion auszuweiten und entwickelt eine völlig neue Art gegenständlicher Darstellung im Raum (Becks-Malorny; 55): Der 'modulierenden Farbstil' arbeitet mit Kaltwarm-, sowie mit Komplementärfarbigkeit. Die Stilleben Cézannes erzielen gerade auch durch die sich gegenseitig überlappenden Farbstrukturen den Anschein von Tiefenräumlichkeit - freilich nicht ohne gleichzeitig die Zweidimensionalität der Bildfläche zu betonen.

Cézannes Kritik an der 'planimetrischen Perspektive' wendet sich gegen die Darstellung realer oder geometrischer Gegenstände auf einem zweidimensionalen Bildraum. Nach Merleau-Ponty geht es ihm vorrangig darum, sich der optischen *Farbeindrücken* zu bedienen, weil die Gegenstände ihre Umrisse durch die eigenen Ausdruckskraft immer schon überschreiten und sich nicht mit dem Raum zufrieden geben, der ihnen durch die Umrisslinien zugestanden wird (PM; 210)¹³⁸.

¹³⁶ In einem Brief an J. Gasquet (Melun, 27. September 1879).

¹³⁷ Vgl. J. **Rewald**, Cézanne, Biographie, Köln 1986 bzw. Emile **Bernard**, Erinnerungen an Paul Cézanne, 1904-1906, in: Gespräche mit Cézanne, (hrsg.v. Michael Doran) Zürich 1982; 68-106.

¹³⁸ In OE bezieht sich Merleau-Ponty implizit auf Cézannes Verteidigung des zweidimensionalen Bildraums, wenn er von der Tiefe sagt, sie sei eine von den beiden anderen Dimensionen (Höhe, Breite) abgeleitete 'dritte Dimension' (45); und zugleich betont, dass der Raum als solcher nicht dreidimensional sei (48): "*Quand Cézanne cherche la profondeur, c'est cette déflagration de l'Être*

Die *planimetrische Perspektive* kann in diesem strengen Sinne nicht als realitätsnaher Ausdruck der Welt gelten (206). Sie ist, wie Merleau-Ponty betont, allenfalls ein Konstruktionsprinzip (ebd.). Deshalb sei darauf zu achten (211), "(...) *dass die Perspektive, selbst wenn sie da ist, nicht anders gegenwärtig ist, als die Regeln der Grammatik in einem Stil präsent sind.*"

Wenn Merleau-Ponty angesichts der Malerei behauptet, sie 'bringe unsere Kategorien durcheinander', geht er direkten Weges zurück auf Cézanne, dessen künstlerische Radikalität weniger darin bestanden hat, die Malerei selbst revolutioniert zu haben; sondern sie im Gegenteil mit aller Konsequenz und der in ihr liegenden Möglichkeiten umgesetzt - und damit bestimmt zu haben, dass nur eine *authentische Kunst moderne Kunst* sein kann. In Cézanne fand Merleau-Ponty zudem einen Künstler, der Husserls phänomenologisches Diktum künstlerisch vorwegnahm¹³⁹; heißt doch Cézannes 'Rückkehr zum Gegenstand', die der Welt innewohnenden und sie bestimmenden Seinsstrukturen auf der Leinwand 'zur Darstellung zu bringen'. Deshalb schreibt Merleau-Ponty, dass sich der *primordiale Grund* unserer Existenz, die Wurzeln unserer Kultur und Wissenschaft, in Cézannes Malziel wiederfindet; das darin besteht, die Dinge in ihrer vielfältigen Erscheinungsweise, die 'sich selbst formgebende Materie' (SNS; 23) zu malen. Zur Darstellung jener 'durch eine spontane Organisation entstehende Ordnung' bedarf es eines Sehens, das, wie Merleau-Ponty schreibt (28), "(...) *bis zu den Wurzeln, diesseits der konstituierten Menschheit reicht*". Adriani nennt dieses auf seine Ursprünge zurückgeführtes Sehen 'voraussetzungsloses' bzw. 'unvoreingenommenes' Sehen, dessen Ausgangspunkt "(...) *nicht das vorgegebene Wissen um die Erscheinungsweise [ist; L.H.], sondern (...) die tatsächlich wahrgenommenen Farbeindrücke, aus denen sich dann schrittweise die weiteren Fakten ergeben*" (22/23).

qu'il cherche, et elle est dans tous les modes de l'espace, dans la forme aussi bien", schreibt Merleau-Ponty ebd. (65) bzw. allgemeiner (71): "*C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur.*" (Hervorhebungen von mir).

¹³⁹ Vgl. X. Tilliette (in: Critique, 1969; 111f): "*Si la Phénoménologie est laborieuse comme l'œuvre de Cézanne, l'œuvre patiente de Cézanne est une sorte de phénoménologie en images.*"

1.4.1. Modellcharakter der Kunst

Cézanne Kunsttheorie ist für die Ausrichtung des Frühwerks Merleau-Pontys in vielerlei Hinsicht ausschlaggebend gewesen. Nicht in der philosophischen Grundorientierung, sondern in der Verfestigung derselben bzw. im Ausblick auf die Entwicklung der späteren Schriften.

Cézanne ging es vordergründig nicht darum, einen neuen Malstil zu entwickeln, sondern ein privat motiviertes, selbstgesetztes Ziel zu verwirklichen. Für Merleau-Ponty bot jenes bescheidene und zugleich künstlerisch bedeutsame Konzept eine geeignete Basis für die Ausarbeitung bzw. Überprüfung eines *philosophischen Pendants*, das das Diktum der 'Neuordnung' mit Husserls Modell der phänomenologischen Reduktion verbindet.

Inwiefern dieses *philosophische Pendant* in der Kunst- und Sprachphilosophie Merleau-Pontys bereits im Frühwerk angelegt ist und sich durch die Schriften der Übergangszeit differenziert, ist Thema der folgenden Abschnitte: *Der Neubeginn in der Malerei* (III. 1.4.1.1.) widmet sich dem Kunstbegriff Merleau-Pontys. Gerade in den Schriften des Übergangs häufen sich die Anzeichen dafür, dass Literatur und Poesie nicht als Gegensatzpaar zu den sogenannten 'stummen Künste', wozu nach Merleau-Ponty insbesondere die Malerei zählt, zu gelten haben. Gleichzeitig zeigt der *Neubeginn in der Sprache* (III. 1.4.1.2.), dass die beobachtete Nähe von Malerei und Literatur eine gegenseitige ist, d.h. dass selbst die 'stummen Künste' im weitesten Sinne noch 'sprachliche Ausdrucksformen' sind.

1.4.1.1. Neubeginn in der Malerei

Die Annahme, dass der Künstler, wie Merleau-Ponty bei Cézanne gelernt hat, sich im Idealfall "*nicht damit begnügt, ein kultiviertes Tier zu sein*", sondern "*malt, als ob noch nie eine Mensch zuvor gemalt hätte*" (SNS; 32), meint, das sei hier hervorgehoben, kein mit dem Philosophieren vergleichbares Verhalten - zumindest kein reflexives Vorgehen, wie etwa das des Sprachphilosophen (III. 1.3.). Die Pointe der aktuellen Annahme besteht vielmehr darin, den Unterschied zwischen dem Ansatz des Künstlers bzw. dem des Sprachphilosophen deutlich zu machen:

Die Rückkehr zum Gegenstand geschieht im Malakt in einer vollkommen anderen Art und Weise, als es das husserlsche Modell der phänomenologischen Reduktion nahe legen würde. Merleau-Ponty übernimmt nicht nur (a) Cézannes eigentümlich visuelle *S c h a u* des Motivs, um die Besonderheit der künstlerischen Tätigkeit aufzudecken, sondern auch, was

die (b) Umsetzung des Motivs angeht, eine Grunderfahrung verschiedener Künstler¹⁴⁰: *Arbeitsberichte* davon, dass sich die *Natur* ihnen gegenüber auf eine Weise artikuliert, die sie überhaupt erst dazu motiviert, das *Gesehene* oder vielleicht auch nur *Geahnte* ins Bild umzusetzen (III. 2.2.). Die *Natur* meint jene Strukturen bzw. Erfahrungszusammenhänge, die künstlerische Motive hervorbringen.

Cézannes Erkenntnis, während des Malens nicht darüber nachzudenken, was man tut, sondern das Motiv gewissermaßen 'in uns selbst entstehen', 'in uns keimen' zu lassen, ist eine direkte Antwort auf diese Erfahrung. Aus einem ganz pragmatischen Grund wendet er sich gegen die *R e f l e x i o n* im Malakt (III. 2.3.1.): Sie verhindert das künstlerische Gestalten bzw. macht es *unmöglich*¹⁴¹, indem sie die eigentümliche Kommunikation zwischen der Welt und dem Künstler stört oder sogar unterbricht. Über den Grund dieser Beobachtung ist sich Merleau-Ponty sicher: Die in der Literatur zum Ausdruck kommenden Ideen sind genauso wenig 'Verstandesideen' wie die Ideen in der Malerei oder Musik. Die 'Arbeit des Schrift-stellers' bleibt deshalb vielmehr 'Arbeit der Sprache' als 'Arbeit des Denkens'¹⁴².

Weil es dem Künstler im Nachhinein äußerst schwer fällt, diese Beziehung zu rekonstruieren, ist er letztlich außerstande den eigenen Arbeitsprozess zu erklären. In *La Prose du Monde* schildert Merleau-Ponty dies ausdrücklich und verweist auf die erstaunliche Erfahrung, die die Zeitlupenaufnahme eines Malakts von Henri Matisse den verblüfften Zuschauern vermittelte (PM, 62): "*Denselben Pinsel, der - mit bloßem Auge betrachtet - von einem Strich zum anderen sprang, ihn sah man nun, wie er sich einen gedehnten und feierlichen Augenblick lang besann angesichts eines kurz bevorstehenden Weltanfangs, wie er zu zehn möglichen Handlungen ansetzte, vor der Leinwand einen Versöhnungstanz tanzte, sie mehrmals streifte, bis er sie beinahe berührte, um schließlich, wie ein Blitz den einzig treffenden Strich zu ziehen.*" Von dieser, rational nicht

¹⁴⁰ Vgl. OE; 31f.. Wie weit diese Grunderfahrung verbreitet ist, und wie sehr sie letztlich die Kunst beeinflusst, sieht man auch an einer Schilderung von Max **Ernst**: "*Jamais je n'impose un titre à un tableau: j'attends que le titre s'impose à moi*", schreibt er etwa in seinen Aufzeichnungen (*Ecritures*, Paris 1970; 336).

¹⁴¹ Joachim **Gasquet** berichtet darüber in den bekannten Gesprächen mit Cézanne (Doran, 1982; 149). Über den Künstler sagt Cézanne an anderer Stelle (ebd.; 136f.): "*Wenn er dazwischenkommt, wenn er es wagt, der Erbärmliche, sich willentlich einzumischen in den Übersetzungsvorgang, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein, das Werk wird minderwertig.*"

¹⁴² RC2, *Le problème de la parole*; 40 (bzw. Vorlesungen I; 65) Und Merleau-Ponty fährt fort: "*il s'agit de produire un système de signes qui restitue par son agencement interne le paysage d'une expérience, il faut que le reliefs, les lignes de force de ce paysage induisent une syntaxe profonde, un mode de composition et de récit, qui défont et refont le monde et le langage usuels.*" (Hervorhebung von mir).

nachvollziehbaren Arbeitsweise des Künstlers sagt Merleau-Ponty, sie habe 'mehr Sinn, als man zunächst', d.h. im Augenblick des Malens, 'weiß'¹⁴³.

Entsprechend lässt sich mit Merleau-Ponty sagen, dass das, was der Philosoph ausdrücklich zum Verständnis der sprachlichen bzw. ästhetischen Strukturen unternimmt und was jederzeit nachträglich, aber eben nur 'künstlich', wiederholt werden kann, geschieht im künstlerischen Prozess auf eine, der Kunst selbst innewohnenden, areflexiven Art und Weise: Indem der Künstler sich als Person intuitiv und programmatisch zu-gleich 'zurücknimmt' oder 'einklammert'.

Wenn Merleau-Ponty in Anlehnung an Paul Valéry betont, dass der Künstler 'seinen Körper mit einbringe' (OE; 16), ist damit zunächst in einem engeren Sinne (a) das Einbringen des sogenannten 'Eigenleibs' gemeint; d.h. dass das Sehen des Künstlers 'aus den Dingen heraus' geschieht (19) und dass Maler wie Dichter gleichermaßen nie etwas anderes darstellen können als ihre Begegnung mit der Welt, die aus ihrer spezifischen *Eigenleiblichkeit* resultiert (Signes; 70)¹⁴⁴. In einem weiteren Sinne ist damit aber zu-gleich (b) ein Einbringen gemeint, das im Wesentlichen einer Zurückhaltung bzw. einer Zurücknahme der subjektiven Empfindungswelt (III. 1.4.) entspricht.

Es lässt sich - als wichtiges Zwischenergebnis - festhalten, dass sich der 'Erkenntnis'gewinn *in* der Kunst (des Künstlers) umgekehrt zum Erkenntnisgewinn *durch* die Kunst verhält. Letzteres meint die bedeutungsbildende Reflexion des Bildbetrachters bzw. des Philosophen am jeweiligen Werk. Diese nachträgliche 'Reduktion' im eigentlichen Sinne steht im Mittelpunkt der Analysen Lambert Wiesings¹⁴⁵, der dabei die Bedeutung der Reduktion für die 'formale Ästhetik' aufzuweisen versucht - die wiederum eine Bildbetrachtung meint, die "*das Bild bewußt auf seine Infrastruktur reduziert und eine Vielzahl anderer Bildaspekte*" (ders.; 209) aus der Betrachtung ausschließt. Wiesing bezeichnet die formale Ästhetik 'als eine Vollzugsform einer phänomenologischen Reduktion an einem anderen Gegenstand': Die Studien Merleau-Pontys seien in dieser Hinsicht 'wegweisend' (211).

Zunächst soll die Frage geklärt werden, ob die intuitive 'Selbstzurücknahme' des Künstlers im Malakt, die den Stil Cézannes auf exemplarische Weise prägt, ebenso in der Arbeit des

¹⁴³ PM; 63. Diese überraschende Einsicht macht auch der Schriftsteller, für den sein eigenes Arbeiten genauso undurchsichtig ist, wie das Malen für den Bildenden Künstler (Signes, Li; 56): "*Le langage est de soi oblique et autonome, et, s'il lui arrive de signifier directement une pensée ou une chose, ce n'est là qu'un pouvoir second, dérivé de sa vie intérieure. Comme le tisserand donc, l'écrivain travaille à l'envers: il n'a affaire qu'au langage, et c'est ainsi que soudain il se trouve environné de sens.*" (Hervorhebung von mir).

¹⁴⁴ Entsprechend betont Merleau-Ponty (OE; 32), man könnte in den einzelnen Kunstwerken 'eine in ihnen verbildlichte, gleichsam ikonographische Philosophie des Sehens' erkennen.

¹⁴⁵ L. **Wiesing**, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Hamburg 1997; 209ff..

Schriftstellers anzutreffen ist. Merleau-Ponty verweist nämlich auf ein Ungleichgewicht in der öffentlichen Meinung (OE; 13f.): "*Vom Schriftsteller wie vom Philosophen verlangt man Rat oder Meinung, man lässt nicht zu, dass sie die Welt in Schweben halten, sondern will, dass sie Position beziehen, und sich der Verantwortung sprechender Menschen nicht entziehen können. (...) Allein der Maler*", fährt er fort, "*hat das Recht, alle Dinge zu besehen, ohne je zu ihrer Bewertung verpflichtet zu sein.*" Diese Zugeständnisse haben ihren Grund primär darin, dass die Malerei, weil sie sich nonverbal artikuliert, streng genommen kein sprachliches Medium sein kann. Das Fehlen jener Mittel macht sie - neben der Musik, der Bildhauerei und dem Tanz und im Gegensatz zur Literatur - zu einer jener 'stummen Künste', deren Bedeutung, etwa in der Erschließung der Entstehungsstruktur der Sprache, für Merleau-Ponty erwiesen ist¹⁴⁶. Dass die Malerei aber schlichtweg apolitisch sein darf, während der moderne Schriftsteller politisch sein muss, d.h. gesellschaftliche Zustände bzw. Ideen zu benennen hat¹⁴⁷, gegen diese Überzeugung wendet sich Merleau-Ponty ausdrücklich - auch wenn Cézannes Abkehr vom gesellschaftlichen Leben, von den Gegenwartsbezügen der Malerei hin zur Suche nach dem Wesen oder Sein der 'Sachen', das Bild des apolitischen Malers letztlich unterstützt.

Unverkennbar ist, dass die Malerei in der Kunstphilosophie Merleau-Pontys im Wesentlichen denselben Stellenwert wie die Literatur besitzt¹⁴⁸: Der Malerei kommt keinesfalls eine einzigartige, mit keiner Kunstform vergleichbare Position zu¹⁴⁹. Genauso wenig geht es Merleau-Ponty darum, zu zeigen, dass die Malerei in Abgrenzung zur 'engagierten Literatur' etwa, unschuldig ist oder unschuldig sein darf. Das Gegenteil davon ist der Fall: Merleau-Ponty betont gerade, dass die Kunst insgesamt, 'aus jener Schicht unverarbeiteter Sinneserfahrung' schöpft - einer Schicht, von der bisher weder Wissenschaften noch die Philosophie, das sogenannte 'aktivistische Denken' (13) etwas wissen will. Der Vorrang, den Levine der Malerei zuspricht, besteht entsprechend nicht vor der Poesie oder der Literatur, sondern vielmehr *vor* der Praxis der Wissenschaften wie der Philosophie.

Malerei wie Literatur haben, was ihre Einflussnahme auf die 'neue Philosophie' Merleau-Pontys betrifft, mehr gemein als sie voneinander unterscheidet (NC; 189).

¹⁴⁶ Das gilt, wie noch zu sehen sein wird, insbesondere für die Schriften *Le langage indirect et les voix du silence* (1951) bzw. *La Prose du Monde* (1969).

¹⁴⁷ Vgl. SNS, *Le roman et la métaphysique*; 34ff.: Merleau-Ponty wendet sich hiermit offensichtlich gegen Sartres kunsttheoretische Schrift *Qu'est-ce que la littérature?* (vgl. II. 3.2.1.).

¹⁴⁸ Nicht zu leugnen ist freilich, dass der Malerei - und insbes. Cézanne *in persona* wie *in theoria* (vgl. III. 2.) - darin eine Schlüsselrolle zukommt.

¹⁴⁹ Vgl. Stephen K. **Levine**; Merleau-Ponty's Philosophy of Art, in: MW, August 1969, Vol.2, No.3; 441.

Merleau-Ponty geht in diesem Vergleich sogar so weit zu sagen, das - was etwa die Aussagekraft literarischer oder poetischer Texte betreffe - deren sprachlicher Charakter weniger stark ausgeprägt sei, als etwa der der Alltagssprache. Die Poesie gelte demnach als 'Sprachform, die nichts besagen will'¹⁵⁰, während es in der Alltagssprache um das Anzeigen konkreter Sachverhalte gehe. Merleau-Ponty spricht auch davon, dass das bedeutungsbildende Sprechen hinsichtlich des lautmalenden Sprechens (der empirischen Sprache) 'nur Schweigen' sei - und zwar deshalb, weil ersteres Sprechen 'nicht bis zum gemeinsamen Namen vordringe' (Signes; 56). Was ist aber mit diesem 'gemeinsamen Namen' gemeint?

Das *authentische* Sprechen, wozu Merleau-Ponty explizit die künstlerischen Sprachformen zählt, befreit sich von einem reglementierten und starren Umgang mit seinen spezifischen sprachlichen Voraussetzungen (empirische Sprache). Merleau-Ponty nennt dieses Sprechen deshalb auch 'autonom': Gerade die Dichtung macht sich diesen evolutionären Sprachgebrauch zu Nutze. Es lässt sich erläuternd ergänzen, dass hierbei nicht unbedingt das hermetische Sprechen Paul Celans im Mittelpunkt stünde, sondern ein ergänzendes und variantenreiches Sprechen, etwa das eines Synästhetikers wie Gottfried Benn.

Das künstlerische Sprechen verzichtet bewusst auf den 'gemeinsamen Namen', kann sich aber nicht vollständig davon befreien. Nur auf dem Untergrund der etablierten Strukturen lässt sich das 'neue Sprechen' verstehen und als 'neu' oder 'modern' begreifen. Das 'Schweigen', das nicht nur ein Fehlen beschreibt, sondern grundsätzlich einen wichtigen Interpretationsspielraum schafft, vereint den Künstler und dessen eigene Kunstwelten miteinander (Signes; 56/95):

Der Maler herrscht über 'die schweigende Welt der Farben und Linien' einerseits, der Literat verzichtet andererseits darauf, Gefühle, Landschaften oder Menschen zu detailliert zu beschreiben. Maler wie Schriftsteller verzichten nach Merleau-Ponty zugunsten des Ausdrucks auf Genauigkeit in der Darstellung¹⁵¹.

Malerei und Literatur teilen sich zudem ein gemeinsames Ziel, nämlich 'zu den Sachen selbst' zu gelangen: Während uns die alltägliche Sprache lediglich die *I l l u s i o n* vermittelt, die *Dinge* selbst zu berühren (PM; 59), besitzen die Künstler die Gabe, in uns

¹⁵⁰ In der Vorlesung *L'usage littéraire du langage* (RC2; 26) heißt es genauer: "*Il y avait d'ailleurs au moins une forme de langage qui n'était pas contestable, précisément parce qu'elle ne prétendait pas dire quelque chose: c'était la poésie.*"

¹⁵¹ In gewisser Weise könnte man dieses Faktum als das Vermögen beschreiben, 'Lügen zu müssen um die Wahrheit zu sagen', wie Merleau-Ponty J.-P. **Sartre** (Signes; 71) zitiert. Er illustriert die Notwendigkeit dieses Vermögens in der Kunst am Beispiel P. **Klees** (OE; 76): "*Il y a deux feuilles de houx que Klee a peintes à la manière la plus figurative, et qui sont rigoureusement indéchiffrables d'abord, qui restent jusqu'au bout monstrueuses, incroyables, fantomatiques à force < d'exactitude >.*" Der absichtliche Verzicht auf eine sehr genaue und detaillierte Darstellung dieser Stechpalmblätter hätte im Gegensatz dazu der notwendigen Radikalität, die mit der Neuordnung in der Kunst einhergeht, und wie sie Merleau-Ponty in Anlehnung an andere Künstler proklamiert (Signes; 70-71), entsprochen.

echte Gefühle zu erwecken, uns die *Dinge in natura* nahe zu bringen. Statt philosophische Abhandlungen über Begriffe wie Freiheit, Individuum oder Zeit zu schreiben, ist es nach Merleau-Ponty die ausdrückliche Aufgabe der Schriftsteller, Freiheit, Individuum oder Zeit 'in der Art von Dingen vor uns entstehen zu lassen'¹⁵². Der Ansatz Cézannes, die weltlichen Strukturen in ihrem *Sosein* sichtbar zu machen, ist eben deshalb mit jenem Impetus moderner Schriftsteller vereinbar.

Dass die Gemeinsamkeiten von Literatur und Malerei überhaupt aufgedeckt werden konnten, ist, so Merleau-Ponty, das Verdienst einer modernen Errungenschaft, der 'Idee des schöpferischen Ausdrucks': Angesichts des geschriebenen Romans oder des fertiggestellten Gemäldes haben Maler und Schriftsteller, wie Merleau-Ponty in Anlehnung an André Malraux festhält (PM; 68), "(...) jeder auf seine Weise und jeder für sich dasselbe Abenteuer überstanden".

1.4.1.2. Neubeginn in der Sprache

Merleau-Ponty geht es aber - vor allem in den Schriften der Übergangszeit - nicht nur darum, die Verwandtschaft zwischen den Kunstformen aufzudecken. Seine Auffassung von Kunst reicht noch einen Schritt darüber hinaus: Es galt, die geplanten Studien zu den künstlerischen Sprachformen für die Sprachanalyse per se nutzbar machen.

Dieses Vorhaben erwähnt Merleau-Ponty an verschiedener Stelle: So sollte in *La prose du monde* (22f.), im Rahmen einer weitläufigen Analyse der 'lebendigen Rede' und eingebettet in eine Theorie des Ausdrucks, "(...) das Funktionieren der Rede in der Literatur" erforscht werden. In der 'Schrift für die Kandidatur am Collège de France' (1951/52) hatte Merleau-Ponty seine Absichten bereits folgendermaßen beschrieben (Inédit; 406): "*Bevor wir dieses Problem [gemeint ist das Verhältnis von formellem Denken und Sprache; L.H.] ausgiebig in der in Vorbereitung befindlichen Schrift über L'Origine de la Vérité behandeln werden, haben wir es in einem zur Hälfte schon geschriebenen Buch¹⁵³ von der zugänglichsten Seite her in Angriff genommen - nämlich von der literarischen Sprache her.*"

Dass die künstlerische Sprache es überhaupt erlaubt, einen leichteren Zugang zum Phänomen der Sprache zu finden, davon scheint Merleau-Ponty grundsätzlich überzeugt zu sein. Gerade im künstlerischen Sprachgebrauch lässt sich demnach anschaulich machen, "(...) dass die Sprache niemals das bloße Kleid eines Gedankens ist, der sich selbst in voller

¹⁵² *Le roman et la métaphysique* (1945), in: SNS; 34. Merleau-Ponty spricht später (PM; 67) von 'derselben Ausdruckstätigkeit' [la même opération expressive] in der Malerei wie in der Literatur.

Klarheit besitzen würde" (Inédit; 22). Dies liegt wiederum darin begründet, dass der künstlerische Ausdruck als solcher weder als Kuriosität noch als 'Phantasiegebilde der Introspektion' am Rande der Philosophie oder der Sprachwissenschaft zu gelten hat - gerade weil das Phänomen des *Ausdrucks* sowohl im 'objektiven Sprachstudium' als auch in der literarischen Erfahrung beheimatet ist. In dieser Weise sind, wie Merleau-Ponty betont (PM; 23), 'beide Zugangsweisen konzentrisch'.

Seit der Phénoménologie widmet sich Merleau-Ponty wiederholt der Beziehung von *Sprache* und *Denken* bzw. von *Sprache* und *Sinn*. Erst in den sogenannten Schriften des Übergangs räumt er deren Analyse aber einen breiteren Platz ein. So vergleicht er etwa das Verhältnis von Sprache und Denken, in Anlehnung an Simone de Beauvoir¹⁵⁴, mit der Beziehung von Körper und Bewusstsein. "*Man kann lediglich sagen*", schreibt Merleau-Ponty (Cal; 87), "*dass die Sprache das Denken umfasst, und nicht, dass die Sprache im Gegenteil durch das Denken bestimmt wird. Das Denken bewohnt die Sprache und sie ist sein Körper.*" Die Betonung liegt dabei auf der Gleichwertigkeit von Sprache und Denken¹⁵⁵ ebenso, wie auf der begrenzten Einflussnahme des einen auf den anderen. Merleau-Ponty hebt in diesem Zusammenhang (Inédit; 406) außerdem hervor, dass sich der Sinn eines Buches dem Leser nicht durch 'Ideen' (III. 1.4.1.1.) erschließen würde, was eben eine Vormachtstellung des Denkens vor der Sprache bedeuten würde, sondern vielmehr "(...) *durch eine systematische und ungewohnte Variation der Sprech- und Erzählweisen bzw. durch bestehende literarische Formen*"¹⁵⁶.

Als Schlüsselmotiv für den Einfluss künstlerischen Sprachformen auf die Sprachanalysen Merleau-Pontys kann deshalb jene bereits genannte 'Idee des schöpferischen Ausdrucks'

¹⁵³ Mit diesem 'zur Hälfte schon geschriebenen Buch' kann nur *Le langage indirect et les voix du silence* gemeint sein, bzw. das Buchfragment, das C. Léfort 1969 unter dem Titel *La prose du monde* herausgegeben hat.

¹⁵⁴ Tatsächlich zieht Merleau-Ponty diese Parallele an drei verschiedenen Textstellen: Neben der genannten Stelle in *La conscience et l'acquisition du langage* (RC1; 22), spricht er sowohl in Li (Signes; 103f.) als auch in PM (158) vom korrelierenden Verhältnis von Sprache und Sinn: "(...) *ils nous faut donc dire du langage par rapport au sens ce que Simone de Beauvoir dit du corps par rapport à l'esprit: qu'il n'est ni premier, ni second.*"

¹⁵⁵ In seinen Schlussfolgerungen - insbesondere, was die Sprachanalysen letztlich für die Philosophie bedeuten könnten - geht Merleau-Ponty noch einen Schritt weiter (Cal; 87): "*Cette méditation de l'objectif et du subjectif, de l'intérieur et de l'extérieur que cherche la philosophie, nous pourrions la trouver dans le langage, si nous réussissions à l'approcher d'assez près.*" Berücksichtigt man die Hervorhebungen (von mir), erscheint der Einfluss dieser Notiz, wie die späte Schriften zeigen werden, auf die Ausarbeitung der chiasmatischen Grundstruktur der ontologischen Phänomenologie Merleau-Pontys offensichtlich zu sein. Die *chiastische* Verflochtenheit von *Sprechen* [langage] und *Denken* [pensée] wird gerade auch im Vorwort zu *Signes* (26) deutlich, wenn er schreibt, dass sich die Ausdruckshandlungen zwischen *denkendem Sprechen* [parole pensante] und *sprechendem Denken* [pensée parlante] abspiele; einer *parole manquée*, die man Sprache nenne und einer *parole sensée*, die man Denken nenne - und ergänzt (ebd.): "*Il n'y a pas la pensée et le langage, chacun des deux ordres à l'examen se dédouble en envoi un rameau dans l'autre.*"

verstanden werden. Sie bereitet auf entscheidende Art und Weise den Boden für die Verbindung von Kunst- und Sprachanalyse. "Es ist zulässig", schreibt Merleau-Ponty in diesem Sinne (PM; 123¹⁵⁷), "die Malerei wie eine Sprache zu behandeln." Damit verweist er ausdrücklich auf die Verwandtschaft der Kunstformen, auf die gemeinsamen 'Ausdrucks-tätigkeiten' von Malerei und Literatur. Was ihre jeweiligen sprachlichen Strukturen (Grammatik, Phonetik) angeht, unterscheidet sie freilich, dass die sogenannten 'stummen' Ausdrucksformen über keine *begriffsbildende* Sprache verfügen, sich folglich einen *a n d e r e n* Erfahrungsraum erschließen¹⁵⁸. Inwiefern kann eine Idee, wie die des 'schöpferische Ausdrucks', dazu beitragen, dass die Kunst bzw. die Malerei für die Analyse einer ausgewiesenen Sprache, um die geht es ja in diesem Zusammenhang, nützlich ist?

Merleau-Ponty betont, dass es ihm nicht um Grammatik oder Phonetik gehe, sondern um die Entdeckung der sogenannten 'fungierenden oder sprechenden Sprache' [un langage opérant ou parlant]: Diese befindet sich "(...) *unterhalb der gesprochenen Sprache [langage parlé; L.H.], unterhalb ihrer Aussagen und ihres Lärms, die sorgsam den bereits bestehenden Bedeutungen zugeordnet sind*" (PM; 123). Die *langage parlant* führt dort ein 'taubes Leben' und kann nur 'lateral oder indirekt' bedeuten, was streng genommen eine primordiale Spracheebene bezeichnet.

Während die *langage parlé* vor der Bedeutung, die sie hervorbringt, verschwindet, behauptet sich die *langage parlant* im Ausdrucksvorgang. Weil sie im Ausdruck selbst zur Sprache kommt, korreliert sie mit jener bereits erwähnten gemeinsamen 'Ausdruckstätigkeit' von Malerei und Literatur¹⁵⁹.

Wenn man, wie Merleau-Ponty es in Anlehnung an Malraux beabsichtigt, die Malerei als *S p r a c h e* behandelt, geht es darum, den 'perzeptiven Sinn' der Malerei offen zulegen (ebd.) - einen Sinn, der sich ähnlich wie die *langage parlant* nur indirekt oder mittelbar über das Sichtbare äußert. Was diesen Sinn allerdings zu einem besonderen macht und der Sprachanalyse die Basis gibt, ist nicht die Tatsache, dass er nur mittelbar zu gängig ist, sondern dass sich in ihm alte, bereits abgelegte Ausdrucksweisen in aktueller Gestalt zeigen.

¹⁵⁶ Entsprechend heißt es (PM; 26): "*Il nous faut penser la conscience dans les hasards du langage et impossible dans son contraire.*"

¹⁵⁷ Vgl. auch: ebd.; 66: Hier schreibt er noch: "*Même sie, finalement, nous devons renoncer à traiter la peinture comme un langage, - ce qui est un des lieux communs de notre temps, - (...) il faut commencer par reconnaître que le parallèle est un principe légitime.*" (Hervorhebung von mir).

¹⁵⁸ In PM macht Merleau-Ponty entsprechend auf die unterschiedliche Transparenz archäologischer Funde aufmerksam, die sich danach richtet, ob die Forscher es mit Resten eines Schriftzeugnisses oder mit Resten einer Skulptur zu tun haben (144f.): "*Des manuscrits déchirés, presque illisible, et réduits à quelques phrases, jet-tent pour nous des éclairs comme aucune statue en morceaux ne peut le faire parce que la signification est en eux autrement déposée (...), parce que rien n'égalé la ductilité de la parole.*" (Hervorhebung von mir).

Dieser Sinn, der natürlich, wie Merleau-Ponty im folgenden ausführlich zeigt, wesentlicher Bestandteil der literarischen Sprache ist, ist letztlich ein klassisches Nebenprodukt der Sprache - insofern sich jede *lebendige* Sprache (III. 1.5) beständig verändert, die Vergangenheit mit der Zukunft in Beziehung setzt und dadurch eine nicht unproblematische Bedeutungsvielfalt einzelner Begrifflichkeiten erhält.

Der 'schöpferische Ausdruck' korreliert in beiden Aspekten mit dem 'perzeptiven Sinn'. Wobei nicht übersehen werden darf, dass der 'perzeptive Sinn', soweit es die literarische Sprache angeht, ebenso untrennbar von der Gestaltung ist wie das Ausgedrückte vom Ausdruck.

Die Nähe der Sprachanalysen Merleau-Pontys zur *Spracherfahrung* in der Kunst klingen in nahezu allen Schriften, die sich explizit wie implizit diesen Analysen widmen, an. Ausschlaggebend dafür ist sicherlich, dass das Interesse Merleau-Pontys am Phänomen der Sprache vor allen anderen Aspekten dem des 'Ausdruck' und dem der 'Kommunikation' gilt.

Entsprechend erweitert er Saussures Unterscheidung zwischen *la langue* und *la parole* um die Unterscheidung zwischen *la langue* (als einer bestimmten Sprache) und *le langage*, die die Sprache als Kommunikationsphänomen bezeichnet¹⁶⁰. Letztere meint einen Zeichengebrauch, der, wie Merleau-Ponty schreibt (EA; 567), die Zeichen noch nicht bestätigten Regeln unterordnet: Die offenen Bedeutungen einer solchen Sprache verlangen es, dass "*der Gesprächspartner (...) in dem Maße, wie er versteht, das ihm Bekannte*" überschreitet. Diese Beobachtung, die Merleau-Ponty aus der literarischen Sprache übernimmt, und auf die Alltagssprache überträgt, bildet die Basis für seine Verteidigung der Sprach- bzw. Kommunikationsformen, die er unter dem Begriff 'Kommunikationsformen poetischen Charakters' [communication de caractère poétique] zusammenfasst.

Merleau-Ponty wendet sich damit gegen die weitverbreitete Meinung, er selbst spricht von der 'Voreingenommenheit zugunsten der sogenannten objektiven bzw. konstituierten Sprache', Letzterer einen Vorrang vor jeder anderen Sprachform einzuräumen¹⁶¹. Ziel seiner Studien ist es entsprechend nicht, die *objektive* Sprache hervorzukehren, sondern im

¹⁵⁹ Darüberhinaus korreliert Merleau-Pontys Unterscheidung zwischen *langage parlante* bzw. *langage parlé* mit der bereits vorgestellten Unterscheidung zwischen *usage créateur* bzw. *usage empirique du langage* (Signes; 56). Vgl. auch II. 2. vorliegender Arbeit.

¹⁶⁰ Vor allem die *Vorlesungen an der Sorbonne* (RC1, 1949-1952) sind Zeugnis entsprechender linguistischer und sprachphilosophischer Studien. Die besondere Beziehung zwischen *Zeichen* und *Bedeutung* wird dabei durch Analysen zu 'Gestik' und 'Gebärden' ergänzt. Die Verwandtschaft der körperlichen Ausdrucksweisen von Schauspieler und Maler widmen sich diese Studien ebenso wie der emblematischen Sprache von Riten.

¹⁶¹ Diese Voreingenommenheit meint er etwa bei Jean **Piaget** ausgemacht zu haben (vgl. RC1, *L'expérience d'autrui*; 567).

Gegenteil jene *Ausdruckstätigkeit* [opération expressive] zu erforschen, auf der die 'Sprache der Dinge' beruht.

Jene *Ausdruckstätigkeit* liegt, wie Merleau-Ponty betont, dem kommunikativen Aspekt von Sprache essentiell zugrunde: Mit ihr nehme ich Verbindung mit dem Anderen, mir fremden, auf. Sie ist jene 'persönliche Komponente' [la composante personnelle], die im Sprechakt immer schon vorhanden bzw. gegenwärtig ist.

Merleau-Pontys Analyse der 'opération expressive', die auf elementarer, nonverbaler Ebene ein 'Milieu der Verständigung' schafft, bleibt aber im Wesentlichen auf die Feststellung dieses Milieus reduziert. Zudem problematisiert er das Verhältnis von 'perzeptivem Sinn' bzw. 'sprachlichem Sinn' erst im Spätwerk, wobei er den *sprachlichen* Sinn bzw. die Thematisierung des *perzeptiven* Sinns, selbst als Verhalten im *höheren Sinne* begreift (insofern die Sprache das Schweigen bricht, und realisiert, was dem Schweigen verwehrt war). In den Arbeitsnotizen zu *Le visible et l'invisible* verweist Merleau-Ponty auf den ungewissen Übergang vom *Wahrnehmungssinn* zum *Sprachsinn* - und macht auf die Grenzen seiner Analysen aufmerksam (229): "*Das schweigende Cogito sollte verständlich machen, warum die Sprache nicht unmöglich ist, aber es konnte nicht verständlich machen, warum sie möglich ist. Bleibt das Problem des Übergangs vom perzeptiven Sinn zum sprachlichen Sinn, vom Verhalten zur Thematisierung.*"

Die Künstler sind seit jeher mit einem analogen Problem konfrontiert: Über Darstellungsmittel, wie etwa die Zentralperspektive, zu verfügen bzw. im Besitz von spezifischem Handwerkswissen zu sein, entscheidet womöglich auch heute noch darüber, ob ein Künstler offiziell Anerkennung bekommt, auch wenn sich das Bild des Künstlers in der Vergangenheit stark verändert hat. In früheren Zeiten war der Besitz spezifischen Handwerkswissens freilich unmittelbar mit der künstlerischen Existenzfrage verbunden und definierte zudem, *was* darstellbar bzw. *wie* etwas darzustellen ist.

Das künstlerische Darstellungsproblem ähnelt Merleau-Pontys Recherche nach den, der sprachlichen Darstellung zugrundeliegenden, Strukturen:

Denn tatsächlich lösen handwerkliche Kenntnisse, hierauf verweist Merleau-Ponty ausdrücklich¹⁶², nur scheinbar das Problem der Darstellung - schlimmer noch: Diese seien überhaupt nur erfunden worden, um die Frage, wie etwas darstellbar oder sprachlich thematisierbar sei, zu umgehen. Deshalb gelten künstlerischen Regelwerke gewöhnlich nur so lange, bis sie in Frage stellt: Als etwa die Moderne (u.a. Cézanne, die Kubisten) mit einem etablierten (und deshalb zu diesem Zeitpunkt einzig möglichen, weil einzig denkbaren) Regelwerk bricht, stellt sie die Existenzfrage jedes einzelnen Künstlers und

¹⁶² Etwa in PM; 72. Vgl. insbes. OE.

damit für die Kunst im Ganzen neu - und erinnert daran, dass jene Frage seit jeher die Geschichte der Kunst bestimmt.

Die Frage, was darstellbar ist, beinhaltet immer auch die Frage, warum manches scheinbar nicht dargestellt werden kann. Cézanne war davon überzeugt, dass man streng genommen 'sogar den Geruch malen' kann; dass die Frage, warum etwas nicht darstellbar ist, schon aktive Auseinandersetzung damit ist, wie man etwas zur Darstellung bringen kann; dass die Möglichkeit der Darstellung in der *Unmöglichkeit* selbst beruht.

Die Pointe dieser Überlegung Cézannes beruht darauf, dass eine authentische Kunst, eben weil sie um ihre begrenzten Möglichkeiten der Darstellung weiß, Gegenstände, Konzeptes sowie Ideen grundsätzlich zur Erscheinung bringt, die ohne sie nicht zum Ausdruck gekommen wären: Erst die Überschreitung 'etablierter Regelsysteme' kann als *Neuordnung* im eigentlichen Sinn des Wortes verstanden werden.

Das Funktionieren sprachlicher Kommunikation versucht Merleau-Ponty wiederholt am Verhältnis zwischen 'literarischem Text' und jeweiligem Leser zu erklären. Letzterer werde danach beim Lesen mit einem 'neuen Sinn', einem neuen *Bedeutungsgeflecht* konfrontiert: "*Mit Hilfe jener Zeichen, über die der Autor und ich uns einig sind*", schreibt Merleau-Ponty (PM; 18), "*weil wir dieselbe Sprache sprechen, hat er mich glauben lassen, wir befänden uns auf dem schon gemeinsamen Feld erworbener und verfügbarer Bedeutungen.*" Dass dies nicht so ist, entdeckt der Leser erst im Nachhinein, wenn er über das neue Bedeutungsgeflecht reflektiert. Dann erkennt er, dass der Autor, wie Merleau-Ponty hervorhebt, sich in der Welt des Lesers 'eingenistet' und die etablierten Sprachstrukturen entsprechend verändert hat (PM; 183f.). Dieser 'geheime' Bedeutungswandel [*torsion secrète* (OE; 19)] der sprachlichen Strukturen hat seinen Ursprung in der 'dichterische Kommunikation', dem Einfluss der Literaten¹⁶³ (über den spezifischen literarischen Text) auf den Leser. Merleau-Ponty spricht deshalb auch vom "*(...) Verführen durch eine indirekt wirkende Aktivität*", das neue Bedeutungen hervorbringt (Inédit; 407).

Die Neuordnung, die eine Bedeutungsveränderung der reformierten Sprachstrukturen mit sich bringt, geht im dichterischen Gebrauch der Sprache Hand in Hand mit der Aneignung des Sprachsystems sowie der Kreation eines eigenständigen, individuellen Stils. Auch im alltäglichen Gebrauch der Sprache lässt sich dieses Zusammengehen aus *Aneignung* und *Kreation* entdecken: So ist die *Neuordnung*, die sich im Spracherwerb eines Menschen

¹⁶³ Merleau-Ponty verweist an anderer Stelle (RC2, *L'usage littéraire du langage*; 22f.) darauf, wie weit das im Text Erfüllte vom tatsächlich Intendierten des Literaten entfernt ist. Was im Text als *neuer* Sinn in Erscheinung tritt, jene 'neuartige Sprache', "*(...) reift*", wie Merleau-Ponty betont (ebd.,

vollzieht, kontextabhängig. Die Kreation eines Stils setzt einen allgemeinen Stil bzw. eine originäre Rezeption desselben voraus. Das 'erste Wort' eines Menschen gründet auf dem Verständnis grundlegender sprachlicher Strukturen, sowie auf dem Wissen, dass dem ausgesprochenen Wort ein bestimmter Platz darin zukommt. Im einem weiteren Sinne heißt dass: Ob das 'erste Wort' das erste Wort eines Künstlers oder das eines Kindes ist, der Beginn jeder Artikulation ist immer Ausdruck und Anzeichen eines *Verständnis-* und eines *Verständigungszusammenhanges*. Das heißt aber auch, dass nur jene *erste* Artikulation als 'erstes Wort' verstanden werden kann, das im Rahmen einer, wie auch immer gearteten, Auseinandersetzung mit dem zugrundeliegenden sprachlichen System geäußert wird. In diesem engeren Sinne gibt es, wie Merleau-Ponty betont, *kein* erstes Wort, weil es vieler anderer Worte bedarf, die im experimentellen Stadium der Sprachaneignung artikuliert werden: Die *Neuordnung* setzt als sprachliches Phänomen auch deshalb in allen denkbaren Sprachformen *nicht* mit einem *ersten* Wort ein, das eindeutig auszumachen und von allen späteren Worten zu unterscheiden wäre¹⁶⁴. Der Erwerb sprachlicher Kenntnisse geschieht durch Erfolgs- und Misserfolgsenerlebnisse bzw. in steter Auseinandersetzung mit denselben: Ein solches *Sprachtraining* begründet erste *Sprachkenntnisse*, die sich im aktiven Sprechen bewähren müssen. Denkt man diese sukzessive *Sprachaneignung* weiter, folgt daraus, dass der Spracherwerb niemals abgeschlossen ist, d.h. dass sich - aufbauend auf den Besitz eines bestimmten Wörternvorrats und der Kenntnis des Umgangs damit (PP; 204) - eine neue, oder um gewisse Parameter veränderte, Verwendung der sprachlichen Strukturen möglich, wenn nicht sogar wahrscheinlich ist (III. 1.1.).

Merleau-Pontys Begriff der *Neuordnung* meint nicht zuletzt eben jene immanente Möglichkeit der Sprache, stets verändert werden zu können bzw. das eigene Regelwerk immer wieder *neu* in Frage zu stellen.

Le problème de la parole; 40), "während vieler Jahre des Nichtstuns im Unbewussten des Literaten heran."

¹⁶⁴ Vgl. PM; 59f.: Dasselbe Phänomen gilt noch expliziter für die Entstehung der Sprache überhaupt. "Das erste Wort", schreibt Merleau-Ponty, "entstammte nicht einem kommunikationsfreien Raum, weil es hervorging aus Verhaltensakten, die schon gemeinsam waren, und weil es Wurzeln schlug in einer sinnlichen Welt, die schon keine Privatwelt mehr war."

1.5. Zusammenfassung und Zwischenresümee

Das Theorem der *Neuordnung* bzw. das 'lebendige' Einwirken auf ein etabliertes Regelsystem findet, wie die vorangegangenen Kapitel (Neubeginn in der Malerei, Neubeginn in der Sprache) zeigen, sowohl im Bereich der Kunst als auch im Bereich der Sprache Anwendung.

Die Gemeinsamkeiten von spezifisch *künstlerischem Ausdruck* und *Sprache* ganz allgemein beschränken sich nicht allein auf sprachliche Mittel, sondern umfassen auch die damit unmittelbar verbundenen Ziele:

Der Künstler im cézannischen Sinne will 'die Dinge selbst' zur Darstellung bringen, und Renoirs 'Blau' ist nicht zuletzt Zeugnis dafür, dass "(...) *jedes Fragment der Welt eine allgemeine Weise lehrt, das Seiende auszusagen*" (Signes; 70). Wenn uns Wahrnehmung und Sprache, wie Merleau-Ponty immer wieder betont, gleichermaßen 'zu den Sachen selbst' führen (PM; 21/22 bzw. Signes; 98/103), gilt dies konsequenterweise auch für das alltägliche Sprechen, das uns zumindest die Illusion vermittelt, 'zu den Dingen selbst' vorzustoßen (Signes; 55). Dabei meinen diese Dinge stets dasselbe, nämlich dem Typus bzw. dem Wesen einer Sache und damit der erscheinenden Welt selbst nahe zu kommen.

Unter dem Modus der 'Lebendigkeit' erfasst Merleau-Ponty das Kreative der Ausdrucksformen, dessen transzendenter Charakter menschlichen *Leib* wie empirische *Sprache* gleichermaßen überschreitet. Die 'lebendige Sprache' gehört entsprechend in das Feld der 'lebendigen Geschichtlichkeit' oder 'Geschichtlichkeit des Lebens'. Sie ist jene Lebendigkeit, die den Künstler bei der Arbeit beseelt, "*wenn er*", wie Merleau-Ponty schreibt, "*mit einer einzigen Geste die Tradition, an die er anknüpft mit jener verbindet, die er begründet*" (79).

Dementsprechend eröffnet der 'lebendige Gebrauch der Sprache' "(...) *eine Diskussion, die nicht mit ihr endet*" (96); was weiterhin heißt, dass dieses aufs Neue, Zukünftige geöffnete Feld, sinnstiftend bzw. bedeutungsentfaltend ist, wobei jener 'neue Sinn' in seinem Auftreten stets ein Sinn im Entstehen bleibt und im wahrsten Sinne des Wortes 'Verheißung' [promesse d'événements; 87] ist.

Die Verknüpfung von Tradition (Vergangenheit), Gegenwart und Zukunft, auf die sich die 'lebendige Sprache' einlässt, korrespondiert (1) mit Husserls Theorem der 'lebendigen Gegenwart' (vgl. III. 1.3.) und kulminiert (2) in der Struktur der 'Neuordnung'. Letztere ist, indem sie auf ein etabliertes Regel- und Lebenssystem (Welt) einwirkt, immer schon

Reminiszenz an die Tradition und zugleich Ausblick auf jeden möglichen, zukünftigen Bedeutungswandel.

Zur Illustration dieses Phänomens greift Merleau-Ponty auf Hegels Unterscheidung zwischen *Poesie* und *Prosa* zurück, und zwar primär im Sinne eines freien Einwirkens auf eine bestehende und begrenzte Ordnungsstruktur: "*Die planimetrische Perspektive*", schreibt Merleau-Ponty entsprechend in *La prose du monde* (209), "*vermittelte uns die Endlichkeit unserer Wahrnehmung, entworfen, abgeflacht und unter dem Blick eines Gottes zur Prosa geworden; dagegen geben uns die Ausdrucksmittel des Kindes, so diese bewusst durch einen Künstler in einer wahren schöpferischen Geste aufgegriffen werden, die heimliche Resonanz, durch die sich unsere Endlichkeit auf das Sein der Welt hin öffnet und sich in Poesie verwandelt.*"¹⁶⁵

Während aber Hegel *Poesie* und *Prosa*, *Kunst* und wissenschaftliches bzw. begriffliches *Denken* (SW 14, Ästhetik III; 232) strikt voneinander trennt, behandelt Merleau-Ponty die scheinbaren Gegensätze als zwei Seiten einer Medaille, oder, um das Prinzip des Spätwerks anzuwenden, als *chiastische* Struktur einer *einzig* Welt, in deren Rahmen sich die lebendige Auseinandersetzung mit der Tradition (Menschheitsgeschichte) immer schon abspielt. Auch deshalb "*(...) richtet sich der Rückgriff auf den rohen Ausdruck nicht gegen die Kunst der Museen oder gegen die klassische Kultur*" (PM; 204).

Wenn Merleau-Ponty dennoch die Abkehr der modernen Kunst von der 'prosaischen Auffassung der Linie', dem 'prosaischen Raum' sowie dem 'prosaischen Namen' bzw. der 'prosaischen Kennzeichnung' (OE; 72-75) beschreibt, betont er die traditionelle Basis moderner Errungenschaften. Die Kritik an der 'prosaischen Linie' schließe deshalb "*(...) keineswegs jede Linie in der Malerei aus, wie es die Impressionisten vielleicht geglaubt haben. Es geht nur darum, sie freizulegen, ihre konstituierende Kraft wieder aufleben zu lassen*" (73f.). Das Moderne oder Gegenwärtige ist in diesem Sinne 'lebendige Auseinandersetzung' mit der Tradition. Die *poetische Neuordnung* der Welt, die die Kunstphilosophie Merleau-Pontys proklamiert, ist immer auch als grundsätzliche Wiederbelebung der Tradition zu verstehen: der moderne - künstlerische oder alltagsprachliche -

¹⁶⁵ Vgl. die offensichtliche Nähe dieses Zitats zu G. W. F. **Hegels** *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Sämtliche Werke [SW], Bd. 11, Stuttgart 1928; 373) - auch wenn der im Gegensatz zu Merleau-Ponty die Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa hier an der griechischen bzw. römischen Kultur festmacht: "*Von dem allgemeinen Charakter der Römer (..) können wir sagen, dass gegen jene erst wilde Poesie und Bekehrung alles Endlichen im Orient, gegen die schöne harmonische POESIE und gleichschwebende FREIHEIT DES GEISTES der Griechen, hier bei den Römern die PROSA DES LEBENS eintritt, das Bewusstsein der Endlichkeit für sich, die Abstraktion des Verstandes und die Härte der Persönlichkeit, welche ihre Sprödigkeit selbst nicht in der Familie zu natürlicher Sittlichkeit ausweitet, sondern das gemüt- und geistlose Eins bleibt und in abstrakter Allgemeinheit die Einheit dieser Eins setzt.*"

Umgang mit etablierten Ausdrucksformen in diesem Sinne als Anerkennung der Klassik, ohne jedoch Huldigung zu sein (PM; 211).

Die 'Lebendigkeit' rettet die Moderne zudem vor blinder Rückwärtsgewandtheit, sowie vor jeder Form von Einseitigkeit. Indem Tradition, Gegenwart und Zukunft zueinander in Beziehung gesetzt werden, eröffnet sich ein unendliches und vielfältiges Feld an Möglichkeiten: ein Feld potentieller *Neuordnung*; ob es das 'erste Sprechen' eines Menschen ist oder das wiederholte Aufgreifen ein und desselben Themas, wie im Falle Cézannes (III. 1.4.), oder, wie Merleau-Ponty herausarbeitet, im Falle Husserls. Dessen langwierige und Etappen hafte Auseinandersetzung mit der Methode der Reduktion muss demnach als eigentlicher 'Beginn des Forschens' verstanden werden, wobei das *Forschen* als solches und im Sinne Husserls 'ein fortwährendes Neubeginnen' ist (Signes; 204).

Aber die 'Reduktion' lässt sich auch in einem umgekehrten Sinn für die Illustration der Struktur der Neuordnung nutzbar machen - freilich in einem freien bzw. auf die Funktion der 'künstlichen Einstellung' reduzierten Weise; eine Weise, die der Praxis des Künstlers entspricht, der im Geist der Neuordnung "(...) *die Kultur von Anfang an auf sich nimmt und sie neu begründet*" (vgl. III. 1.3.).

Das 'Abstand-Nehmen' zur eigenen kulturellen Basis ist der erste Schritt jeder *Neuordnung* und jedes *Neubeginns*. Dies drückt sich, wie das zweite Hauptkapitel zeigen wird, nirgendwo deutlicher aus, als im Bestreben Merleau-Pontys, Ende der 50er Jahre die früheren phänomenologischen Studien 'unter neuen Vorzeichen' wiederaufzunehmen; wie es der Gedanke der 'ontologischen Neuorientierung' im Spätwerk offenbart.

Tatsächlich schließt sich hier der Kreis: Denn das Theorem der Neuordnung beruht konzeptionell auf dem Strukturbegriff, der seit dem Frühwerk (*La structure du comportement*, 1942) als Verbindung von Idee und Existenz¹⁶⁶ vorliegt. Nach diesem Modell erfordert ein 'rein struktureles Denken', wie Waldenfels im Vorwort (SV; S. XVI) schreibt, "*daß die Relationen zwischen den verschiedenen Ordnungen selbst noch als strukturelle, nicht als substantielle Differenzen gedacht werden*". Entsprechend setzt sich das 'bedeutsame Ganze', wie Merleau-Ponty die Ordnung der Welt nennt, aus Teilstrukturen, Super- und Infrastrukturen zusammen, die miteinander verflochten bzw. verzahnt eben jenes komplexe Ganze prägen, und die für sich genommen dem Bewusstsein immer als 'bedeutsames Ganze' erscheinen (S. XIX/242).

Wenn die P r o s a bzw. Hegels Prosaisches jene eingespielte Ordnung der Dinge in der Welt meint, eben dieses 'bedeutsame Ganze', die Erscheinung der Welt selbst (PP; 74), so kann man eine Neu- bzw. Umordnung, die nach Merleau-Ponty vorbildhaft in der Kunst

geschieht, als Neuordnung bestimmter *Teilstrukturen* des Ganzen verstehen. In diesem Sinne bleiben einzelne Strukturen erhalten, andere verändern sich oder werden aufgegeben. Der Vorgang, der sich auf unterschiedlichen Ebenen des Strukturmodells 'Welt' abspielt, beeinflusst auf diesem Wege zugleich das eigentlich 'bedeutsame Ganze', die *O r d n u n g d e r W e l t*.

Indem, das sei noch ergänzend hinzugefügt, *Bedeutung* und *Einzelstruktur* sowie *Ausgedrücktes* und *Ausdruck* untrennbar sind, erfährt mit dem strukturalen Wandel auch die 'inkarnierte' Bedeutung eine entsprechende Veränderung.

Die Möglichkeit der Einflussnahme ist bei Merleau-Ponty tatsächlich derart weit gedacht, dass die Kunst modellhaft vor entwirft und exemplifiziert, was schließlich in jedem aktiven Wirken *in* dieser Ordnung, dem Sprechen etwa, realisiert werden kann.

¹⁶⁶ Vgl. X. **Tillette/A. Métraux** (Speck, 1991; 199): Als eine 'Verbindung von Idee und Existenz' ist die Struktur 'eine der Natur und dem Gedanken nach fundamentale Wirklichkeit.' Über den spezifischen und differenzierten Strukturbegriff Merleau-Pontys (198ff.).

2. Der Philosoph und der Künstler

"Was ich ihnen wiederzugeben versuche, ist weit rätselhafter; es ist mit den Wurzeln des Seins selbst verflochten - an der ungreifbaren Quelle der Empfindungen"¹⁶⁷, soll Cézanne einst gegenüber dem Schriftsteller Joachim Gasquet¹⁶⁸ Sohn seines Kindheitsfreundes Henri Gasquet, erklärt haben. Merleau-Ponty stellte dieses Zitat an den Anfang seines späten Essays *L'œil et l'esprit*, den er 1960 fertig stellte.

In diesen Zeilen klingt an, welches Thema das Spätwerk Merleau-Pontys beherrscht: Die Frage danach, wie das *Sein* selbst methodisch erfahrbar gemacht werden könne. Gleichzeitig stehen diese Zeilen stellvertretend für die Verbundenheit von *philosophischem* und *künstlerischem* Bestreben im Werk des Phänomenologen, dem 'Sein' durch die spezifischen Mittel von Philosophie bzw. Kunst zum Ausdruck zu verhelfen.

Diese Überzeugung findet sich bereits in den frühen Schriften Merleau-Pontys, erfährt aber vor allem im Spätwerk für die Entwicklung der sogenannten 'neuen Philosophie' bzw. 'Intra-Ontologie' entscheidende Ergänzungen. Entsprechend ist seine grundsätzliche Kritik an der Phänomenologie husserlscher Prägung zu verstehen. Aus Sicht des eigenen Spätwerks heraus lehnt Merleau-Ponty den *deskriptiven* Charakter der Phänomenologie zugunsten einer *interrogativen* Methode ab:

Die eigentliche, neue Philosophie habe ihre Aufgabe in der Befragung [interrogation] und nicht in der Beschreibung dessen, was ist (Vis; 139f.). "*Die Notwendigkeit einer Rückkehr zur Ontologie*", wie Merleau-Ponty in den Arbeitsnotizen zur *Le visible et l'invisible* (219) schreibt, liegt unter anderem darin begründet.

¹⁶⁷ "Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations." (OE; 7).

¹⁶⁸ J. **Gasquets**, Was er mir gesagt hat, in: M. Doran, 1982; 133-198. Von 1896 bis 1904 führte er zahlreiche Gespräche mit Cézanne. 1921 wurden Schilderungen dieser Gespräche unter dem Titel 'Was er mir erzählt hat' veröffentlicht. Vgl. auch III. 2.2.2. vorliegender Arbeit.

2.1. Das Konzept einer 'neuen Philosophie' im Spätwerk Merleau-Pontys

Der Begriff der 'neuen' Philosophie entstammt nicht dem Werk Merleau-Pontys, vermag aber am ehesten jene methodische Entwicklung von der *Phänomenologie* des Frühwerks bis zur *Ontologie* des Spätwerks, die auch als 'ontologische Neuorientierung' bezeichnet werden kann, zum Verständnis zu bringen. Als Synonym jener neuen Methode, die Merleau-Ponty in *Le visible et l'invisible* als 'indirekte Ontologie' (233) einführt, steht sie stellvertretend für den Hiatus zwischen Früh- und Spätwerk.

Mit dem Entwurf einer Ontologie setzt sich Merleau-Ponty zunächst von Husserls Phänomenologie ab. Gleichzeitig beschreibt die 'neue Philosophie' eine veränderte aber bestehende Auseinandersetzung mit Husserl und dessen späten Schriften (Ideen II/Krisis). Man kann deshalb davon sprechen, dass sich das Spätwerk Merleau-Pontys durch ein doppeltes Bestreben definiert: durch die Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk einerseits, sowie andererseits durch die Auseinandersetzung mit dem Werk Husserls.

Die Wiederaufnahme von Teilstudien aus dem eigenen Frühwerk (SC, PP) soll vollständig aus ontologischer Perspektive heraus geschehen, wie Merleau-Ponty in den Arbeitsnotizen (Vis; 222) schreibt. Die *Ontologisierung* seiner eigenen phänomenologischen Studien geht Hand in Hand mit der Kritik, die Merleau-Ponty aus dem Blick der husserlschen Spätschriften (v.a. *Krisis*) am frühen Husserl äußert. Deshalb hat Landgrebe (1967; 171) Recht, wenn er über die kritische Auseinandersetzung Merleau-Pontys mit der Phänomenologie schreibt, dass sie keine 'Kritik von außen her' sei, sondern 'sozusagen eine Kritik an Husserl mit Husserl'.

Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang von selbst stellt, nämlich ob Merleau-Pontys Spätphilosophie tatsächlich eine ontologische *Kehre* oder nicht vielmehr eher eine *Wiederaufnahme* oder *Weiterführung* der Phänomenologie unter veränderten Vorzeichen bedeutet, soll in einem späteren Kapitel zur Diskussion gestellt werden.

Zunächst steht das Konzept der 'neuen' Philosophie im Mittelpunkt der Untersuchung, das, (1) eine Ontologie meint, die (2) notwendig als *indirekte* Methode begriffen werden muss. Und zwar deshalb, weil die indirekte Vorgehensweise unabdingbar für das eigentliche Ziel ist, (3) einen tieferen Zugang zum 'Sein' zu bekommen.

Mit diesem Bestreben geht, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird, die Entdeckung bzw. Erkundung des sogenannten 'wilden Seins' [être sauvage] einher (139). Merleau-Pontys Ansätze zu einer *Ontologie der Natur*¹⁶⁹, die in gewisser Weise als Fortsetzung der Analysen zur 'Lebenswelt' Husserls gelten können, sind Ergebnis der proklamierten *indirekten* Methode. In den Arbeitsnotizen (233) schreibt er, dass seine indirekte Methode "(...) *die einzige dem Sein gemäße*" Methode sei, weil das 'Sein' allein über das 'Seiende' erreicht werden könne, 'in der Abweichung vom Seienden und seinen Ordnungen'¹⁷⁰: In aller Deutlichkeit wendet sich Merleau-Ponty gegen eine *direkte* Ontologie und gegen Heidegger, der, "(...) *stets einen direkten Ausdruck des Fundamentalen gesucht*" (RC2; 156) habe.

Die Etablierung der indirekten Methode in *Le visible et l'invisible* stellt einen deutlichen Bruch zu den Schriften des Frühwerks dar, in denen sich Merleau-Ponty noch für eine direkte Klärung philosophischer Sachverhalte ausspricht¹⁷¹: In der *Phénoménologie* zweifelt er nicht daran, dass die Menschen einen direkten Zugang zur Welt besitzen: Was Bewusstsein in Wort und Begriff bedeutet, wissen wir, weil wir "(...) *die Erfahrung von uns selbst, von dem Bewusstsein, das wir selber sind*" (PP; p. X), besitzen.

Die Beschränktheit der *direkten* Methode wird für Merleau-Ponty erstmals an dem Dilemma der phänomenologischen Reduktion, niemals vollständig zu sein, offenkundig (p.VIII). Demnach verhindere die Körperlichkeit des Menschen die Erfahrung des primordialen Seins (p. VIII): "*Wären wir absoluter Geist, die Reduktion wäre unproblematisch.*"

Andererseits weiß Merleau-Ponty bereits in *La structure du comportement* (1942) von den Vorzügen eines *indirekten* Verfahrens. Zumindest zieht er es jeglicher Schein-Direktheit vor (SC; p. X). Untersucht man zudem das Werk des Übergangs auf Charakteristika indirekter Verfahren, gerät das 'diakritische Zeichensystem' Saussures notwendigerweise in den Blick: Der Stellenwert, der dem *bedeutungsbildenden* Wechselspiel der Phoneme bzw. Worte in den linguistischen Studien Merleau-Pontys zukommt, ist bekannt (II. 2.2). Das Theorem des 'Zwischen' kann deshalb als erster Schritt zur Etablierung der *indirekten* Methode im

¹⁶⁹ Vgl. M. **Merleau-Ponty**, *La Nature*, Notes, Cours du Collège de France, (hrsg.v. Dominique Séglard) Paris 1996. Und vgl. auch: P.Good, 1970; 238/239.

¹⁷⁰ Vgl. B. **Waldenfels**, Maurice Merleau-Ponty, in: R. Giuliani, *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, München 2000; 26: Merleau-Ponty nehme, so Waldenfels, an dieser Stelle 'deutlich Abstand von Heideggers Seinsdenken, dem er sich in vielerlei Hinsicht verbunden' wisse: "*Daß wir vom Sein her denken und sprechen heißt nicht, daß letzten Endes das Sein selber spricht. Auch das, was den Raum des Sichtbaren und Sagbaren übersteigt und sprengt, zeigt sich in seinem Entzug in Form einer "Urpräsentation des Nichturpräsentierbaren", wie es in wiederholter Anspielung auf Husserl heißt. Mit ihrem Rückbezug auf das, was sich zeigt, bleibt diese indirekte Ontologie eine phänomenologische Ontologie*" (27). Vgl. auch III. 2.1.3. vorliegender Arbeit.

¹⁷¹ Ders., Einleitung zur deutschen Übersetzung von *La structure du comportement* (Die Struktur des Verhaltens, Berlin 1976; 3/Fußnote).

Spätwerk gelten, die in den späten Schriften nur das Ziel kennt, dem 'Sein' über dessen *Existenz-* bzw. *Escheinungsformen*, 'über das Seiende', nahe zu kommen. Entsprechend begreift Merleau-Ponty die 'neue' Philosophie auch als Philosophie der 'Öffnung auf das Sein' (Vis; 135).

2.1.1. Über das 'Sein'

Diesem 'Sein' nachzuspüren gilt das Hauptaugenmerk des Spätwerks. Ausgehend von der Prämisse, dass das 'Sein' immer schon da ist [l'Être déjà là] - nicht im Sinne eines Objekts, das Thema subjektiver Reflexion ist, sondern als *vorgängiges* Sein, das autochthon¹⁷² vor jeglicher Einflussnahme des Menschen existiert, das seinen Grund in sich selber hat¹⁷³. Bereits in der *Phénoménologie* ist Merleau-Ponty im Sinne Husserls davon überzeugt, dass 'die Welt vor aller Analyse ist' (PP; p. IV).

Um dieses 'Être déjà là, précritique' (Vis; 255f.) sprachlich genauer zu fassen, führt Merleau-Ponty eine ganze Reihe synonyme Bezeichnungen ein: Das sogenannte *wilde* oder *vertikale Sein* [l'Être brut¹⁷⁴, sauvage, vertical] meint entsprechend - analog zur Primordialität - ein naturhaftes, unzivilisiertes Sein, das jeglicher Kultur (damit sind auch die Wissenschaften sowie die Philosophie gemeint) erst den Boden bereitet. In diesem Sinne ist es wesentlich ein *stummes, schweigendes* Sein, weil es jenseits der philosophischen Sprache liegt (Kwant, 1966; 187). Besonders in diesem Aspekt zeigt sich die Schwierigkeit vor der Merleau-Ponty steht, wenn er das Vorhaben der Spätschrift als eines begreift, "*das vertikale oder wilde Sein als jenes vorgeistige Milieu zu beschreiben, ohne das nichts denkbar wäre, auch nicht der Geist*" (Vis; 257).

Mit der sogenannten 'Innenontologie', die in den Begriffen 'Intra ontologie' (280) und 'ontologie du dedans' (290) zum Ausdruck kommt, legt Merleau-Ponty nur scheinbar ein monadologisches Seinskonzept vor: Wenn er in der Auseinandersetzung mit Jean-Paul Sartre die Tiefenstruktur der eigenen Ontologie betont, geht es ihm um die *Komplexität* und

¹⁷² In der *Phénoménologie* schreibt Merleau-Ponty (503): "*Il y a un sens autochtone du monde qui se constitue dans le commerce avec lui de notre existence incarnée*".

¹⁷³ Vgl. NC; 107: "*Sein comme φυσικς: une présence qui (...) se manifeste « von selbst » au sens de Husserl.*" Und: "*Chez Heidegger, l'être est son propre possible, i.e. il y a une auto-création continuée*".

¹⁷⁴ Hier mag Jean **Dubuffets** 'art brut' anklingen (B. **Waldenfels**, Vorwort zur Prosa der Welt, 1984; 10), aber auch A. **Malraux** 'expression brute', die Merleau-Ponty in *Le langage indirect et les voix du silence* (Signes; 64) zitiert. Merleau-Ponty erwähnt 'l'Être brut' erstmals in *Les aventures de la dialectique* (1955).

Strukturiertheit des Seins¹⁷⁵, was bereits im Begriff des 'vertikalen Seins' anklingt. Gleichzeitig wendet sich Merleau-Ponty mit dem Konzept der 'Innenontologie' gegen das *kausale* Denken, dessen Blick auf die Welt, wie er schreibt (280) ein äußerer ist und der Blickrichtung eines 'Kosmotheoros' entspricht. Allein die Idee der Transzendenz vermag nach Merleau-Ponty (ebd.) das *kausale* Denken zu ersetzen - und zwar im Sinne einer Welt - *i n n e n s i c h t*, das heißt einer Sicht auf die Welt, die in ihr selbst, durch den ihr innewohnenden Menschen geschieht¹⁷⁶. Wie illustrativ diese Feststellung für die Beschreibung des 'Seins' selbst ist, zeigt folgendes Zitat (116): "*was die Bezeichnung 'Sein' verdient ist nicht der Horizont eines 'reinen' Seins, sondern das System der Perspektiven, die dort einführen, dass das Sein als solches sich nicht vor mir befindet, sondern dort, wo sich meine Blicke mit den der anderen kreuzen, wo sich meine Akte überschneiden, dort wo sich meine Akte mit denen der anderen kreuzen*" (vgl. *Chiasma*).

Die Körperlichkeit des Menschen wird im Spätwerk, konsequenter noch als in der *Phénoménologie*, zur Bedingung der Möglichkeit der Seinserfahrung. Dieser Wandel mag sich ganz allmählich vollzogen haben. Zugleich ist es wahrscheinlich, dass Merleau-Pontys Lektüre Henri Bergsons bzw. Louis Lavelles zur Vorbereitung auf die Antrittsvorlesung am 15. Januar 1953 am *Collège de France* ('Éloge de la philosophie') entscheidend dazu beitrug. "*Um die Sachen selbst zu erreichen,*" zitiert er Bergson (EP; 22f.), "*braucht der Philosoph nicht aus sich selbst auszubrechen, da er in seinem Innesein durch diese aufgesucht und verfolgt wird*". Noch weiter geht ein Zitat Lavelles (15f.): "*In uns - in uns allein - können wir an das Innere des Seins rühren, denn einzig da finden wir ein Sein mit Innerlichem, das eigentlich nichts anderes als eben dieses Innere ist.*"

Merleau-Pontys Augenmerk mag hierbei neben der grundlegenden Beziehung zwischen dem *Sein* und dem *Philosophen* vor allem der Frage gegolten haben, wie dieses Sein für den Philosophen erfahrbar sei. Für ihn stand fest, dass die Beziehung zwischen dem Philosophen und dem Sein nicht 'frontaler', sondern *koexistenter* Natur sein musste - im Sinne einer 'Komplizenschaft' (23). "*Wenn philosophieren heißt,*" schreibt Merleau-Ponty ebenda, "*den*

¹⁷⁵ Merleau-Ponty schreibt (Vis, 290): "*Sartre parle d'un monde qui est, non pas vertical, mais en soi, c'est-à-dire plat*". Zudem wendet sich Merleau-Ponty gegen das Konzept eines *linearen* Seins zugunsten das eines *strukturierten* Seins (291).

¹⁷⁶ Unverkennbar ist die Nähe dieser Terminologie zu M. **Heideggers** Beschreibung des *innerweltlichen* Seienden bzw. der Definition des *innerweltlichen*, im Sinne eines *innerräumlichen* Seins des Seinenden wie des Daseins (GA, Bd. 2, Sein und Zeit; 89/136). "*Das Dasein ist nicht unter den Dingen auch vorhanden*", schreibt Heidegger in *Grundprobleme der Phänomenologie* (GA, Bd. 24; 234), "*nur mit dem Unterschied, daß es sie erfaßt, sondern es existiert in der Weise des In-der-Welt-Seins, welche Grundbestimmung seiner Existenz die Voraussetzung ist, um überhaupt etwas erfassen zu können.*"

ersten Sinn des Sein zu entdecken, philosophiert man folglich nicht außerhalb der menschlichen Situation."

2.1.1.1. Von le visible-l'invisible zu chair

Merleau-Pontys Suche nach dem 'Sein' geht einher mit der Befragung der sogenannten *stummen* bzw. *schweigenden* Welt. Anders als etwa im Werk des Übergangs geht es ihm weniger um deren sprachliche Übersetzung als vorrangig um die philosophische Erfahrbarkeit, d.h. die Übersetzung in spezifisch *philosophische* Termini (vgl. oben). Entsprechend bekommt das Phänomen als das, was erscheint und sinnlich erfahrbar ist, in der Ontologie des Spätwerks eine herausragende Bedeutung¹⁷⁷. Besonders deutlich wird dies an dem Begriffspaar *le visible - l'invisible* (Das Sichtbare, das Unsichtbare), das Merleau-Ponty erstmals im späten Hauptwerk¹⁷⁸ einführt: Während das *Sichtbare* das sinnlich Erfahrbare, das im eigentlichen Sinne 'Greifbare' meint, etabliert Merleau-Ponty mit dem *Unsichtbaren* eine andere Erfahrungs- bzw. Wahrnehmungsordnung. Damit löst er sich zwar begrifflich von Husserl, nimmt dessen phänomenologische Analyse aber unter neuen Vorzeichen wieder auf. Das Theorem des *Unsichtbaren* deckt sich zumindest im Ansatz mit dem Gedanken der 'nicht-sinnlichen Wesenheiten' (= ideale Gegenstände), die Husserl¹⁷⁹ durch die Analyse der Phänomene, an denen sich *Empirisch-Reales* (Sinnliches) zeigt, zu entdecken hofft. Insofern dem Sinnlichen, laut Husserl, *Nicht-Sinnliches* zugrunde liegt, kann der Übergang - sowohl bei Husserls als auch bei Merleau-Ponty - vom Sinnlichen/Sichtbaren zum Nicht-Sinnlichen/Unsichtbaren als ein Übergang zu einer anderen, gegebenenfalls neuen Ordnung¹⁸⁰ verstanden werden. "*Was wir Sichtbares nennen*", schreibt Merleau-Ponty (Vis; 180), "*ist, wie wir sagen, eine Qualität, die eine Textur in sich trägt, die Oberfläche einer Tiefe, Schnittfläche eines dichten Seins und*

¹⁷⁷ François **Heidsieck**, *L'ontologie de Merleau-Ponty*, Paris 1971; 103.

¹⁷⁸ Gemeint ist jene Schrift, die Merleau-Ponty 1959 ursprünglich unter dem Arbeitstitel *L'origine de la vérité* beginnt. C. **Léfort** hat das fragmentarisch gebliebene Werk samt Arbeitsnotizen 1964 aus dem Nachlass unter dem Titel *Le visible et l'invisible* herausgegeben.

¹⁷⁹ Vgl. **Husserls** Modell der 'eidetischen Reduktion' (II. 2.1. bzw. III. 1.3.1.), sowie dessen grundsätzliche Unterscheidung zwischen einer 'Sphäre reiner Sinnlichkeit' und einer 'Sphäre des (kategorialen) Verstandes' (LU) - anknüpfend an Immanuel Kants Unterscheidung zwischen *Sinnes-* und *Verstandeswelt* (vgl. auch: Philon von Alexandria: *κοσμος αισθησος - κοσμος νοησος* bzw. Augustinus: *mundus sensibilis - mundus intelligibilis*).

¹⁸⁰ Nicht umsonst bezeichnet Merleau-Ponty (Vis; 224) das Sein (im Sinne Heideggers) als *vor-*sprachlichen Logos (*λογος ενδιαθετος*), der nach dem 'sprachlichen Logos (*λογος προφορικος*) rufe'; als *λογος*, der sich in jedem wahrnehmbaren Ding *stillschweigend* artikuliere (261) und wahrsten Sinne des Wortes nach sprachlichem A u s d r u c k verlange.

Körnchen oder Teilchen, getragen von einer Welle des Seins." Das Unsichtbare wiederum "(...) *ist da, ohne Objekt zu sein; es ist reine Transzendenz, ohne ontische Maske*" (282f.).

Diese Zuordnungen, die die ontologische Differenz zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem 'verbildlichen' (Herkert, 1987; 116), lassen sich in drei Hauptcharakteristika einteilen: Sie unterscheiden sich demnach strukturell, dimensional und hinsichtlich ihrer Profundität. Gleichzeitig versteht Merleau-Ponty diese Differenzen als kategoriale Verknüpfung von sichtbarem Ontischen und unsichtbarem Hintergrund. Am Beispiel der Zuordnung Sinnliches/Idee wird deutlich, wie sehr die unsichtbare Struktur des Ontischen das *Logische* ist (Herkert, 116f.): Die Idee, die einem Musikstück oder der Literatur zugrunde liege, ist kein 'faktisch Unsichtbares', das irgendwann sichtbar werde, wenn der Schleier, der es verdecke, gelüftet würde. "*Es gibt hier im Gegenteil*", so Merleau-Ponty (Vis; 6), "*kein unabge-schirmtes Sehen: Ohne Körper und ohne Empfindungsvermögen würden wir die Ideen (...) nicht besser erkennen; sie wären für uns unzugänglich.*" Es bedarf grundsätzlich des Sinnlichen bzw. des Seienden, um deren tiefer liegenden Strukturen bzw. Dimensionen, die Merleau-Ponty u.a. als 'Ideen' bezeichnet, aufzuspüren - wenn auch niemals im Sinne einer unverhüllten Wahrnehmung oder vollständigen Erfahrung (Vis; 175/197): Das Unsichtbare ist zwar *logische* Struktur und *rationale* Tiefe des Sichtbaren, bedarf aber der 'differentiellen Lücken' des Ontischen, um überhaupt zu sein (Herkert, 116).

Mit *le visible/l'invisible* überwindet Merleau-Ponty schließlich auch den Dualismus, der etwa in Sartres¹⁸¹ Rede vom *Sein* [Etre] und *Nichts* [Néant] angelegt ist und mit dem sich Merleau-Ponty immer wieder kritisch auseinander setzt¹⁸². Sichtbares und Unsichtbares schließen sich, wie bereits deutlich wurde, nicht gegenseitig aus, sondern sind vielmehr zwei Seiten einer Medaille, die einander bedingen und begrenzen. Merleau-Ponty bezeichnet diese Form der *Koexistenz* in Anlehnung an Paul Valéry als *C h i a s m a*¹⁸³. Er übernimmt,

¹⁸¹ Merleau-Ponty grenzt sich von dessen Begrifflichkeiten bewusst ab. Im Vorwort zu *Signes* (1960; 30) schreibt er: "*Plutôt que de l'être et du néant, il vaudrait mieux parler du visible et de l'invisible, en répétant qu'ils ne sont pas contradictoires.*"

¹⁸² Vgl. Vis; 95: Hier unterscheidet Merleau-Ponty einen *engeren* bzw. einen *weiteren* Begriff (*l'Être au sens restreint/l'Être au sens large*). Während Ersterer das Nichts absolut ausschließt (dessen das Nichts bedarf, um sich abzugrenzen), enthält Letzterer das Nichts (um vollständig Sein werden zu können). Diese beiden Seinsbegriffe (Merleau-Ponty nennt sie 'Bewegungen') fallen aber nicht zusammen, sondern *k r e u z e n* einander.

Marcel **Gauchets** (in: Arc, 1971; 30) Überlegungen zum Sein-Begriff Merleau-Ponty schließen in gewisser Weise daran an: **Heideggers** Frage, 'warum das Sein ist und vielmehr nicht Nichts', beantwortete Merleau-Ponty nach M. **Gauchet** mit, 'weil das Etwas mit dem Nichts *k o m m u n i z i e r e*'.

¹⁸³ Er tut dies erstmals in *L'homme et l'adversité* (1951/Signes; 294). In *Philosophie et non-philosophie depuis Hegel*, einer Vorlesung von 1961 (als Nachschrift und in deutscher Übersetzung in Vorlesungen I; 239), schreibt er, dass ihm "(...) *das Wort 'Chiasma' durch eine Stelle in Valéry's Tel quel suggeriert worden*" sei. Als Modell des Hegelschen Absoluten verweist hier das "(...) *nicht reduzierbare und unaufhebbare Chiasma*" (ebd.) zunächst auf die Gleichrangigkeit der beiden Bedeutungen des Absoluten, (a) *Immanenz* (An-sich-Sein) und (b) *Offenheit* (Für-uns-Sein). Jede

mehr noch als den Begriff, den Gedanken den Valéry¹⁸⁴ darin anhand sich kreuzender Blicke exemplifiziert: die Verbindung zweier grundsätzlich entgegengesetzter Faktoren, Gesichtspunkte, Dimensionen - in einer Weise, die sie strukturell erhält und zugleich in neuer Form zueinander in Beziehung setzt. Entsprechend schreibt Merleau-Ponty in den Arbeitsnotizen zum Spätwerk (Vis; 317): Allein durch das Modell des Chiasmas "(...) gibt es einen Übergang vom An-sich zum Für-andere. Tatsächlich gibt es weder mich noch den anderen in einem positiven Sinne, als positive Subjekte. Sie sind vielmehr zwei Höhlungen, zwei Öffnungen, zwei Schauplätze, auf denen sich etwas abspielen wird - und beide gehören zur gleichen Welt, dem Schauplatz des Seins."

Der Aspekt des 'Kreuzens' bzw. der 'Verflechtung' [entrelacs] liegt im Begriff des Chiasmas selbst verborgen, d.h. genauer im griechischen Buchstaben *chi* (χ), aus dem sich dieser Begriff wesentlich konstituiert¹⁸⁵. Indem Merleau-Ponty auch den Aspekt der 'Umkehrbarkeit' [réversibilité] hervorhebt verweist er noch deutlicher auf die Gleichrangigkeit bzw. Gleichwertigkeit beider Dimensionen.

Das wichtigste Ergebnis des *chiastischen* Strukturmodells ist die Überwindung der dualistischen Form¹⁸⁶. Paul Good hat das bereits 1970 auf die Formel gebracht (250): "Umkehrbar ist etwas nur an ihm selbst, insofern die verschiedenen Seiten bereits ein Ganzes bilden, so dass der Anteil der anderen nicht streng unterschieden werden kann."

Für das Spätwerk stellt das *Chiasma* nicht nur ein Schlüsselbegriff dar, sondern lässt sich als bestimmendes Modell in vielerlei Hinsicht wiederentdecken, etwa auf der Wahrnehmungs- und Sprachebene, zwischen Sehen und Denken, Ding und Idee, Natur und Geist.

Das *chiastische* Modell findet sich zudem in einer Beobachtung, die Merleau-Ponty in der ontologischen Weiterführung seiner 'Leibphilosophie' (II. 1.) macht: Das menschliche Weltverhältnis ist danach 'elementares Leibverhältnis'. Der menschliche Körper ist *Ermöglichung* und *Begrenzung* des *Sehens* zugleich, was soviel heißt, dass der Körper den 'menschlichen Blick auf die Welt', im Sinne eines Erfahrungs- bzw. Bezugssystems, ermöglicht sowie gleichzeitig auch immer schon einschränkt.

chiastische Beziehung - etwa zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem - ist gemäß dem Aristotelischen Potenzbegriff - eine, wie Merleau-Ponty es ausdrückt 'stets bevorstehende und niemals realisierte Reversibilität' (Vis; 194). P. Herkert (1987; 126) merkt an, dass die 'Analyse der leiblichen Doppelempfindung' ergeben habe, dass die Umkehrbarkeit immer 'unvollständig' bleibe: "es bleibt ein Sprung, ein Abstand. Die Symmetrie, die im Begriff der Reversibilität impliziert ist, ist grundsätzlich eine gebrochene Symmetrie."

¹⁸⁴ P. Valéry, *Tel quels*, Choses tues, VI; Paris, 37f..

¹⁸⁵ Vgl. dazu v.a. P. Herkert, 1987; 124ff. (3.3.3. Die Einheitsdifferenz: das Chi).

¹⁸⁶ Vorrangig geht es Merleau-Ponty freilich um die Überwindung des cartesianischen Dualismus von *res extensa* (l'étendue) bzw. *res cogitans* (la pensée): "la distinction immédiate et dualiste du visible et de l'invisible, celle de l'étendue et de la pensée étant récusées, (...) parce qu'elles sont l'une pour l'autre l'envers et l'en-droit, et à jamais l'une derriere l'autre" (Vis; 200).

Dazu gesellt sich in den späten Schriften ein *äußeres* Verhältnis, das den Blick *auf* den Menschen *in* der Welt richtet: Der Mensch ist nicht nur *sehend*, d.h. für jegliche Sinneswahrnehmungen empfänglich, sondern zugleich (für andere) *sichtbar*, d.h. selbst ein wahrnehmbarer sinnlicher Reiz; und damit gewissermaßen den Dingen und der Welt - zumindest was den körperlichen Aspekt betrifft - gleichgestellt. Diese Beobachtung, gleichzeitig immer schon *Subjekt* wie *Objekt* zu sein, sehend und sichtbar, berührend und berührbar, wurzelt in einer neuartigen strukturalen Definition dessen, was, wenn Merleau-Ponty dafür im Frühwerk einen Begriff gehabt hätte, er am ehesten als 'Weltkörper' bezeichnet hätte: Die 'philosophie du corps' des Frühwerks wird durch die ontologische Neuorientierung in den späten Schriften zur 'philosophie de la chair' (NC; 202 bzw. Madison, 1973; 183).

Mit 'chair' meint Merleau-Ponty ein gemeinsames Gewebe [*tissu commun*] der Welt, aus dem *Sein* und *Seiendes* gewissermaßen 'gemacht' sind bzw. worin sie 'aufgehen' (Vis; 257). *Chair* bietet durch seine spezifische Beschaffenheit einen möglichen Lösungsansatz für ein zentrales Thema im Werk Merleau-Pontys, der Beziehung zwischen Subjektivem und Objektivem: Ende der 50er Jahre entwickelt er die Grundstruktur des chiasmatischen Modells in der Auseinandersetzung mit Husserls *Ideen II* (Hua IV; 146). Die im menschlichen Körper aufgehende Unterscheidung von Subjekt und Objekt (Signes, PO; 211) veranschaulicht er an einem Beispiel: Über das Verhältnis eines Menschen, der über den Tastsinn nicht nur einen Gegenstand 'begreift', sondern sich selbst als 'Berührten' erfährt, schreibt Merleau-Ponty (210): "*Die Beziehung kehrt sich um; die berührte Hand wird berührend, und ich bin verpflichtet zu sagen, dass das Berühren hierbei mit dem Körper zusammenfällt, dass der Körper 'empfindendes Ding', 'subjektives Objekt' ist*¹⁸⁷.

Diese Beobachtung überträgt Merleau-Ponty mit der Dimension des *chair* auf die Welt: Die Unterscheidung¹⁸⁸ zwischen subjektiver 'chair du corps' und objektiver 'chair du monde' (Vis; 302) wird im chiasmatischen Modell zusammengeführt: "*Als natürlicher Mensch befinden wir uns in uns wie in den Dingen, in uns und im anderen - befinden wir uns an einem Punkt wo wir durch eine Art Chiasma zu anderen werden ebenso wie wir Welt werden.* (212)"

Merleau-Ponty beschreibt 'la chair'¹⁸⁹ nicht umsonst als einen neuartigen, in der Philosophie einmaligen und bisher unbekanntem Begriff (Vis; 193f.) : "*Als formendes Milieu von Objekt*

¹⁸⁷ Beide Begriffe übernimmt Merleau-Ponty von E. **Husserl** (Hua IV, Ideen II; 119).

¹⁸⁸ Mit dieser Unterscheidung korrespondiert die zwischen *Sinnlichem* (sensible) und *Empfindenden* (sentant). Daran anschließend wird zudem verständlich, warum das 'Fleisch des Körpers' (Vis; 304) über das 'Fleisch der Welt' (im Sinne eines intelligiblen Apriori/vgl. Jean **Greisch**, AF, 1999; 75) als *Eigenleib* begriffen werden kann (zum 'Eigenleib' vgl. II. 1.1 vorliegender Arbeit).

¹⁸⁹ Entsprechend schwierig gestaltet sich die Übersetzung: Merleau-Ponty erwähnt diesen Begriff erstmals in *Le Philosophe et son ombre* (1959/Signes; 211), als er Husserls 'leibhaftig' ins Französische überträgt (*en personne* oder eben *en chair*). Von dieser Bedeutung aus muss *chair* gedacht werden, wenn auch nur im Sinne einer Richtungsanweisung.

und Subjekt ist es kein Atom des Seins, nicht hartes Ansich, das an einem Ort und in einem Moment aufginge (...). Man kann sich *chair* nicht von den Substanzen Körper und Geist ausdenken, weil *chair* sonst eine Einheit von Gegensätzen wäre, sondern muss es, (...) als Element, als konkretes Emblem einer allgemeinen Seinsweise denken."

Entsprechend wäre es schlechthin falsch, anzunehmen, dass *chair* dem *Sein* (Être) entspricht¹⁹⁰. Offensichtlich zeigt es aber - auf phänomenaler Ebene - das Sein selbst an, ist also *emblematische* Struktur des Seins (vgl. oben). In diesem Sinne lässt sich annehmen, dass Être und *chair* zwei 'Blattseiten' eines eigenen Chiasmas sind. *Chair* ist, weil es 'Prototyp des Seins' (Vis; 171) ist, dessen Muster, Modell oder Schnittfläche, und bringt - wie die Töne eine musikalische Idee - als Sichtbarkeit [la Visibilité] und all-gemeine Sinnlichkeit [le Sensible généraux]¹⁹¹ die *Seinsidee* bzw. das *Sein* zum Vorschein.

Chair entzieht sich, wie Merleau-Ponty ausdrücklich betont, der Einteilung in klassische Begriffe wie Materie, Geist oder Substanz, steht aber in unmittelbarer Nähe des vorsokratischen *Element*-Begriffs¹⁹². Ähnlich wie die Elemente Wasser, Erde, Feuer und Luft keine Dinge bezeichnen, sondern vielmehr 'Quellen aller Dinge' (Madison, 1973; 191) sind, muss *chair* *dimensional-ontisch* verstanden werden.

Es scheint mindestens zwei Argumente dafür zu geben, warum Merleau-Ponty den Begriff *chair* im Spätwerk einführt:

Einerseits gelingt es ihm auf diese Weise, konkurrierende Verhältnisse durch die integrative Funktion des chiasmatischen Grundmodells in *koexistierende* Verhältnisse umzukehren; sowie andererseits die spezifische Erfahrung des Eigenleibs über den Begriff des 'Fleisches' auf

Im Deutschen wird *chair* gewöhnlich mit *Fleisch* übersetzt, "(...) um", wie B. **Waldenfels** in der Übersetzung von *Le Visible et l'invisible* schreibt (SU, 1986; 193/ Fußnote), "den elementaren, textuellen, potenzhaften Charakter dieses 'Milieus' zu wahren und eine anthropologisch verengte Auffassung fernzuhalten". Davon will Merleau-Ponty aber ausdrücklich nichts wissen (Vis; 179): "Quand nous parlons de la chair du visible, nous n'entendons pas faire de l'anthropologie" (Hervorhebung von mir). Darüberhinaus gibt es keine Anzeichen dafür, dass Merleau-Pontys Einführung des *chair*-Begriffs in irgendeiner Weise religiös motiviert war (vgl. Ch. **Bermes**, 1998; 148f.).

¹⁹⁰ Bei einer solchen Annahme, wie sie etwa P. **Herkert** (1987; 141) und auch G. B. **Madison** (1973; 191ff.) vertreten, müsste vor allem darüber diskutiert werden, warum Merleau-Ponty selbst darauf verzichtete (zumindest in den veröffentlichten Schriften), *chair* und *Sein* derart zueinander in Beziehung zu setzen.

¹⁹¹ *Chair* ist die sichtbare Oberfläche des Seins: "l'être vu"; "un éminemment perçepi, et c'est par elle qu'on peut comprendre le percipere" (Vis; 304). Und *chair* ist das Sinnliche in einem doppelten Sinne: "de ce qu'on sent et de ce qui sent" (Vis; 313). Vgl. dazu Renaud **Barbaras**, De l'être du phénomène, Sur l'ontologie de Merleau-Ponty, Grenoble 1991; 196ff./229ff..

¹⁹² Vis; 184: "La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'« élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un « élément » de l'Être."

die Welterfahrung im allgemeinen auszudehnen¹⁹³ - d.h. die ontologische Verortung des Menschen in der Welt bzw. im Sein als Ausgangspunkt einer umfassenden Seinsanalyse zu begreifen. Im Weiteren eröffnet sich ihm dadurch, wie etwa Waldenfels¹⁹⁴ meint, die gesuchte sogenannte 'dritte Dimension'¹⁹⁵ - freilich nicht auf Antrieb, sondern durch die Ausarbeitung dieses Begriffs in *Le visible et l'invisible* bzw. in *L'œil et l'esprit*: Die 'dritte Dimension' habe demnach bereits im Frühwerk in den Begriffen *Gestalt* und *Struktur* als Vorentwurf vorgelegen und in den 50er Jahren schließlich die Form einer 'symbolischen Zwischenwelt' angenommen (Waldenfels, 2000; 17/ 21). Im Spätwerk suchte Merleau-Ponty die *dritte Dimension* "(...) *nicht mehr in einem Vorbereich, sondern in einem Zwischenbereich*" (ders., 1985; 68).

Tatsächlich erhält der Aspekt des 'Zwischen' seit den sprachphilosophischen Schriften (Li, RC1, PM), maßgeblich durch das diakritische Zeichenmodell Saussures, zunehmend Bedeutung für das philosophische Gesamtkonzept Merleau-Pontys - das gilt auch für das Spätwerk. Die Suche nach der *dritten Dimension* mag entsprechend in jenem 'Zwischenbereich' erste Ergebnisse zur Folge gehabt oder Möglichkeiten offen gelegt haben. Freilich scheint damit nicht mehr als eine Tendenz im Spätwerk des Franzosen angezeigt zu sein. Denn gerade der Begriff des *chair* umfasst als weitere strukturelle Bestimmung eben auch den sogenannten 'Vorbereich', der, so Waldenfels, "*immer noch so etwas wäre wie die Vorhut des Bewusstseins*" (ebd.).

Die Rede von einem *wilden* oder *rohen Sein* [être brut/sauvage]¹⁹⁶, die Merleau-Ponty zur Definition von *chair* bemüht, als auch das Modell des Chiasmas bekräftigen das bestehende Interesse Merleau-Pontys an einem 'Vorbereich'. Nur von hier aus lässt sich das Konzept des *chair* in seiner Tragweite für die Philosophie des Spätwerks begreifen, dessen

¹⁹³ In diesem Sinne schreibt R. C. **Kwant** (1966; 163): "(...) *the flesh constitutes the unity and the cohesion of our body. The unity which embraces all the things of the world and also our body is conceived by Merleau-Ponty as a kind of prolongation of our body*" (Hervorhebung von mir).

¹⁹⁴ B. **Waldenfels** (R. Giuliani, 2000; 17) bezieht sich dabei auf einen 'Rechenschaftsbericht' von 1952, in dem Merleau-Ponty diese 'dritte Dimension' erstmals erwähne: "(...) *einer Dimension diesseits von Subjekt und Objekt, von Aktivität und Passivität, in der philosophischen Reflexion und positives Wissen sich begegnen können*". Jenen 'Rechenschaftsbericht', den Th. F. **Geraets** (1971; 37) und C. **Léfort** (PM; p. XI) als 'Titres und Travaux' bezeichnen, identifiziert A. **Malraux** (Vorlesungen I., 257f.) als 'exposé', das ungefähr zeitgleich zur sogenannten *Schrift für die Kandidatur am Collège de France* (= Inédit) entstanden sein muss. Vgl. auch: P. **Herkert**, 1987; 118.

Merleau-Ponty erwähnt eine 'dritte Dimension' zudem in der Auseinandersetzung mit Husserl (PO; 205): Seit den Ideen II habe die Reflexion bei Husserl demnach "(...) *die Aufgabe, eine dritte Dimension zu enthüllen, wo diese Unterscheidung [zwischen Subjektivem und Objektivem; L.H.] problematisch wird.*"

¹⁹⁵ In *Vis* (49) schreibt Merleau-Ponty, dass der Philosoph, die im sogenannten *Wahrnehmungsglaube* [la foi perceptive] angelegte Unterscheidung zwischen 'mein Sehen ist bei dem Ding selbst' bzw. 'mein Sehen ist in mir', einzig in der Reflexion überwinden kann: "*il faut qu'il réfléchisse. Or, aussitôt qu'il le fait, par-delà le monde même et par-delà ce qui n'est qu'< en nous >, par-delà l'être en soi et l'être pour nous, une troisième dimension semble s'ouvrir, où leur discordance s'abolit.*"

¹⁹⁶ Vgl. dazu auch H. **Spiegelberg**, 1982; 576ff..

Hauptschrift in einer noch zu leistenden *D e f i n i t i o n* der Philosophie ihr essentielles Ziel sah (Vis; 221): "(...) *eine Erläuterung des philosophischen Ausdrucks selbst als Wissenschaft der Vor-Wissenschaft, als Ausdruck dessen, was vor dem Ausdruck ist und sie von Grund auf stützt*". Die 'Theorie des Fleisches', wie Good (1970; 250) das Spätwerk Merleau-Pontys auf den Punkt bringt, kann deshalb durchaus als 'ein Versuch' gesehen werden, 'den Bereich des präreflexiven, des vorobjektiven Bewusstseinslebens zu fassen'.

Merleau-Pontys späte Ontologie ist - was den Seinsbegriff selbst betrifft - nicht derart kontrovers wie die das 'Sein' enthüllende Methode oder sein Verständnis davon, wie sich dem *Sein* (Être) philosophisch zu nähern sei. Unübersehbar ist der Einfluss Heideggers auf den definitorischen Rahmen des Seins. Dennoch bleibt der Seinsbegriff unklar, nicht bis ins Letzte bestimmbar; und zwar vorrangig deswegen, weil sich Merleau-Ponty einer umfassenden Seinsanalyse niemals stellte, was auch die späten Fragmente intensiver Heidegger-Lektüre nicht wettzumachen vermögen.

Merleau-Pontys Studien über das *Sein* beschränken sich im wesentlichen auf eine sukzessive über mehrere Schriften, wenn nicht über das Gesamtwerk, verteilte Analyse, die sich aus scheinbar willkürlichen Abgrenzungs- oder Annäherungstendenzen gegenüber den Seinsbegriffen anderer Philosophen kristallisiert - eine Herangehensweise, die überhaupt als Grundzug seiner philosophischen Methode gelten kann. Im Spätwerk glaubt Merleau-Ponty dementsprechend in der sogenannten 'amorphen Wahrnehmungswelt' [le monde perceptif « amorphe »] das *Sein* im Sinne Heideggers wieder zu erkennen¹⁹⁷; bzw. an anderer Stelle, im eigenen Bestreben, das Sein von innen heraus - im Sinne einer *ontologie du dedans* (Vis; 290) - zu enthüllen, den Seinsbegriff Sartres (268). Anknüpfend an Heideggers *Grundfrage der Metaphysik*, 'warum überhaupt Sein und nicht vielmehr nichts' ist, schlägt sich Merleau-Ponty auf die Seite des 'Positivismus'¹⁹⁸. Um mit Heidegger zu sprechen: "*Das reine Sein*

¹⁹⁷ Demnach ist die sogenannte 'amorphe Wahrnehmungswelt', von der Merleau-Ponty im Bezug auf die Malerei (Vis; 233f, Januar 1959) spricht (a) eine beständige Quelle [ressource perpétuelle], um die Malerei stets neu zu beginnen. Sie selbst (b) enthalte aber keinerlei Ausdrucksweise, fordere aber alle insgesamt heraus. Mit dem *Sein* Heideggers 'im Grunde' identisch sei sie, weil, wie Merleau-Ponty Proust zitierend schreibt, das Sein "(...) *so erscheint, als enthielte es alles, was je gesagt werden könnte, und überließe es dennoch uns, es zu schaffen* (...)": *es ist der λογος ενδιαθετος, der nach dem λογος προφορικος verlangt*" (vgl. oben/Fußnoten).

Das Faszinierende am Seinsbegriff Heideggers lag für Merleau-Ponty in der Verbindung von *Sein* und *Offenheit*, darin, d.h. dass das Sein als 'Etwas offenes' gilt, zu dem wir Zugang haben (NC; 102); dass "(...) *die Philosophie ihren Anfang in einem 'Es gibt' [nimmt], in einem Geöffnet-Sein auf 'Etwas', 'das, was nicht Nichts ist'*" (Vorlesungen I; Möglichkeit der Philosophie; 116). Merleau-Pontys Selbstverständnis der eigenen Philosophie spiegelt diesen Aspekt wieder, nicht zuletzt dann, wenn er die 'neue Philosophie' als 'Öffnung auf das Sein' (Vis; 135) begreift.

¹⁹⁸ Vgl. Vorlesungen I; Möglichkeit der Philosophie; 115f. bzw. NC; 103: "*Donc, d'accord avec Bergson, contre négativisme. (...) D'accord avec Sartre pour [un] droit relatif de la négation (n'est pas [la] simple absence de fait du positif) - mais non pour [la] définition de l'être qui « est ce qu'il est ». Pour Heidegger, l'Être est « ce qui n'est pas rien »*".

und das reine Nichts ist also dasselbe. Dieser Satz Hegels (Wissenschaft der Logik I. Buch, WW III; S. 74) besteht zu Recht. Sein und Nichts gehören zusammen, aber nicht weil sie beide - vom Hegelschen Begriff des Denkens gesehen - in ihrer Unbestimmtheit und Unmittelbarkeit übereinkommen, sondern weil das Sein selbst im Wesen endlich ist und sich nur in der Transzendenz des in das Nichts hinausgehaltenen Daseins offenbart."¹⁹⁹

Man kann darüber spekulieren, ob die umfassende Analyse des *Seins* ein nächster Arbeitsschritt Merleau-Pontys gewesen wäre, was insbesondere die späten Vorlesungsfragmente bzw. Lektürenotizen aus den Jahren 1958 und 1959 (NC; 91-117) nahe legen. Es wäre zumindest ein notwendiger Schritt gewesen, auch wenn Merleau-Pontys Interesse vorrangig nicht in einer Analyse des *Seins* bestand, sondern vor allem darin, das Verhältnis von Mensch und Welt, *Dasein* und *Sein* offen zu legen.

Gerade das 'Sein' bleibt aber auch deshalb ein ungelöstes Rätsel, weil jener Begriff, für den es, wie Merleau-Ponty in Anlehnung an Heidegger (NC; 111) schreibt, keinen vergleichbaren *sprachlichen* Ausdruck gibt, (1) methodisch überhaupt erst erfahrbar gemacht werden muss. Dies setzt wiederum (2) die Entwicklung eines geeigneten methodischen Entwurf voraus.

Grundsätzlich stellt sich das Problem, wie eine Methode Erfolg versprechend sein kann, wenn ihr das, was sie erfahrbar machen soll, nämlich das Sein, weitgehend unbekannt ist. Merleau-Pontys proklamierte 'indirekte Methode' hat bereits hier unerwartete Aussichten auf Erfolg. So scheint gerade der Entwurf der '*surréflexion*', die Merleau-Ponty als *über* oder *jenseits* aller Reflexion stehende Operation bestimmt, erste - wenn auch nur konstitutive - Hinweise auf den *Seins*begriff zu geben.

Etwa, dass das Sein überhaupt methodisch erfahrbar gemacht werden kann, wie etwa die künstlerische Praxis auf anderem Gebiet beweist. Sowie, dass die Enthüllung des *Seins* eine spezifische Methode verlangt, die als letzte Konsequenz eine Veränderung des Philosophiebegriffs zur Folge hat, mit dessen Definition sich Merleau-Ponty von seinen wichtigsten philosophischen 'Lehrern' Husserl und Heidegger weiter als je zuvor entfernt²⁰⁰.

¹⁹⁹ M. Heidegger, Was ist Metaphysik?, in: GA, Bd. 9; 120.

²⁰⁰ Wenn man davon ausgeht, dass sich Merleau-Ponty ähnlich wie Sartre u.a. an Husserl und Heidegger 'abgearbeitet' hat, und seine Philosophie einschließlich des Spätwerks ein stetes 'Sich-verhalten-zu' ist (sich darin aber nicht erschöpft), verweist jene 'Entfernung', die sich bereits Ende der 40er Jahre und spätestens Anfang der 50er Jahre abzeichnet, insbesondere auf *neue* bzw. auf *neue-alte* Einflüsse hin, die sich Merleau-Ponty nur anders oder konsequenter zunutze macht.

2.1.2. Husserl und Heidegger

Vor allem Husserl und Bergson²⁰¹ prägten das Frühwerk Merleau-Pontys auf vielfältige und fundamentale Art und Weise. Bereichert wurde dieses Fundament schon früh um Studien zu Heideggers ontologischer Auseinandersetzung mit den eigenen phänomenologischen Wurzeln. Unter dem Aspekt der 'Zeitlichkeit' widmete sich Merleau-Ponty etwa ausführlich der 'tiefen Verwandtschaft'²⁰² zwischen dem Subjektivismus Husserls und der heideggerischen Analytik des Daseins. Die phänomenologische Reduktion verstand Merleau-Ponty deshalb auch als wesentliches Fundament der Existenzphilosophie Heideggers, besonders im Hinblick auf dessen Konzeption des 'In-der-Welt-Seins' (PP; p. IX)²⁰³.

Husserl beschreibt die eigene philosophische Position in den *Cartesischen Meditationen* als 'transzendentalen Idealismus' (Hua I; 118) und bestimmt später die 'transzendente Subjektivität' bzw. das 'reine Bewusstsein' als 'absolutes Sein', das, unabhängig von der realen Welt, die 'Wahrnehmungswelt' in ihren Einzelteilen bzw. als Ganzes konstituiert (Hua III, 1, Ideen I; 151). Später stärkten seine phänomenologischen Analysen (u.a. Ideen II; Krisis) die 'reale Welt' gegenüber dem 'reinen Bewusstsein': Husserl entdeckt den menschlichen *Körper* als 'Orientierungszentrum' oder 'Nullpunkt' der Weltkonstitution.

Die Leibphilosophie Merleau-Pontys ist, wie bereits zu sehen war (II. 1.), durch diese späten Studien stark beeinflusst worden. Gleichzeitig ging ihm Husserl aber auch hier nicht weit genug. Vielversprechender erschien ihm Heideggers 'In-der-Welt-Sein', mit dem dieser *Mensch* und *Bewusstsein* in der Welt verortet (SZ; 54): Nach Heidegger ist der Mensch bzw. das 'Dasein' seit jeher 'in der Welt', und schon deshalb kein (reines) Bewusstsein im Sinne Husserls, das von außen her Gegenstände konstituiert. 'Dasein' ist zwingender Weise 'In-

²⁰¹ Merleau-Pontys **Bergson**-Rezeption stellt in der Forschungsliteratur immer noch eine Schwachstelle dar (A. Métraux, in: Vorlesungen I). Bergsons *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896) gilt als eine der einflussreichsten Schriften auf das Werk Merleau-Pontys: Demnach sah er darin "(...) eine echte phänomenologische Bearbeitung eines jener Grundprobleme, die ihn in *Structure du comportement* und *Phénoménologie de la perception* beschäftigt haben" (A. Métraux, in: Vorlesungen I; 263). Einerseits bestimmte - vor allem vor 1933 - die Bergson-Lektüre die Husserl-Rezeption Merleau-Pontys (Th. F. Geraets, 1971; 6), andererseits befruchteten sich Bergson- und Husserl-Lektüre, etwa, was den Begriff der 'Intuition' angeht, auch gegenseitig (Jean-Marie Tréguier, Merleau-Ponty et le 'bergsonisme', in: RM, n° 3, 1997; 417).

²⁰² P. Ricœur, Jenseits von Husserl und Heidegger, in: A. Métraux, B. Waldenfels, 1986; 61.

²⁰³ Wenn H. Spiegelberg (1982; 538) schreibt, dass Merleau-Ponty zwischen Husserl und Heideggers Philosophie keine grundlegenden Unterschiede glaubte feststellen zu können, dann beruht dies vor allem auf der Existenz solcher und ähnlicher Bemerkungen. Ebenfalls im Vorwort zur *Phéno-ménologie* (p. I) zitiert Merleau-Ponty Heideggers Eingeständnis, *Sein und Zeit* wäre 'aus einem Hinweis Husserls hervorgegangen' und sei "(...) nichts anderes als die Auslegung des 'natürlichen Weltbegriffs' bzw. der 'Lebenswelt'".

der-Welt-Sein', weil der Mensch nicht anders als 'in der Welt sein' kann. Dieser Zustand verweist nach Heidegger auf einen vertrauten Zusammenhang zwischen dem Menschen und den Dingen (in der Welt), sowie grundsätzlicher noch, auf eine definitivische Verflechtung von *Dasein* und *Sein*²⁰⁴.

Die Heidegger-Lektüre prägt Merleau-Pontys Leibphilosophie, die den Körper als Kontaktpunkt zwischen *Individuum* und *Welt* versteht, entscheidend mit: Merleau-Ponty übernimmt in der Folge, wenn auch in der Bedeutung modifiziert, Heideggers Bezeichnung des 'In-der-Welt-Seins' bzw. entwirft einen eigenen Begriff in unmittelbarer Nähe zu dem Heideggers: Statt 'être-dans-le-monde', wie die französische Übersetzung korrekterweise lauten müsste, spricht Merleau-Ponty von 'être-au-monde', was im Deutschen wiederum - gewöhnlich in Abgrenzung zu Heidegger - mit 'Zur-Welt-Sein' übersetzt wird²⁰⁵.

Wiederholt nimmt Merleau-Ponty in seinem Werk Bezug auf Heideggers dialektisches Modell von 'Verborgtheit' und 'Un-Verborgtheit'. So dient gerade der Begriff der 'Un-Verborgtheit' dazu, die besondere Seinsweise des 'Unsichtbaren' gegenüber einem denkbaren 'faktischen Unsichtbaren', das 'wie ein Gegenstand hinter einem anderen verborgen ist' (Vis; 198), zu illustrieren²⁰⁶. Überhaupt erweist sich das heideggersche Modell grundsätzlich als mögliche Kontrollinstanz, auf deren Folie sich das chiasmatische Verhältnis von 'Sichtbarem' und 'Unsichtbarem' hinsichtlich Stimmigkeit und Varianz überprüfen ließe²⁰⁷.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Begriffswelten Husserls wie Heideggers gleichermaßen für Merleau-Ponty oftmals Gelegenheit boten, komplexe gedankliche

²⁰⁴ "Die kreuzweise Durchstreichung wehrt", wie M. **Heidegger** in den *Wegmarken* (GA, Bd. 9; Zur Seinsfrage (1955); 410f.) über die Definition von Sein schreibt, "zunächst nur ab, nämlich die fast unausrottbare Gewöhnung, das » Sein « wie ein für sich stehendes und dann auf den Menschen erst bisweilen zukommendes Gegenüber vorzustellen (...). Dieser Vorstellung gemäß hat es dann den Anschein, als sei der Mensch vom » Sein « ausgenommen. Indes ist er nicht nur nicht ausgenommen, d.h. nicht nur ins » Sein « einbegriffen, sondern » Sein « ist, das Menschenwesend brauchend, darauf angewiesen, den Anschein des Für-sich preiszugeben, weshalb es auch anderen Wesens ist, als die Vorstellung eines Inbegriffs wahrhaben möchte, der die Subjekt-Objekt-Beziehung umgreift." Entsprechend bringt dies Merleau-Ponty - sich auf *Sein und Zeit* beziehend - auf die Formel: "le Dasein fait partie de la définition de l'Être, et l'Être de la définition du Dasein" (NC; 104).

²⁰⁵ Vgl. dazu 'Leibphilosophie' (II. 1. vorliegender Arbeit) und R. **Boehm** (in: PhW; 7/Fußnote d): Boehm verweist mit dieser Übersetzung darauf hin, dass Merleau-Ponty am ehesten Heideggers 'Aufgehen in der Welt' meint, den Heidegger selbst aber als einen alltäglichen, primären Modus des 'In-der-Welt-Seins' von diesem streng unterschied (vgl. auch P. Good, 1971; 252).

Eine Parallele zu Merleau-Pontys Verhalten findet sich bei G. **Marcel**. Auch er übertrug Heideggers 'In-der-Welt-Sein' mit 'être-au-monde' (vgl. Marito **Sato**, *The incarnation of consciousness and the carnalization of the world in Merleau-Ponty's Philosophy*, in: AH, Vol. LVIII, 1998; 8).

²⁰⁶ NC; 99: "(...) on dira non que la vérité est donnée, mais qu'elle n'est pas cachée: αλμθεια, Unverborgene. Cette non dissimulation n'est pas évidence (Sichtbarkeit) - maintient [la] distance - sous-entend un au-delà de ce que nous voyons, un Être, i.e. une Verborgtheit dans le dévoilement."

²⁰⁷ Gleiches gilt für das Begriffspaar *Vorhandenheit-Unvorhandenheit*: Schlechthinnige 'Vorhandenheit' meint nach **Heidegger** (GA, Bd. 21; 193) *Entdecktheit* oder *reine Gegenwart* (= höchster Modus

Phänomene neu oder überhaupt zu benennen bzw. sich mit bereits etablierten sprachlichen Definitionen lebendig auseinander zu setzen²⁰⁸.

Ende der 50er Jahre greift Merleau-Ponty schließlich Heideggers Wort von Husserls 'Ungedachtem' auf und beginnt aus dieser Überlegung heraus seine Hinwendung zur 'Ontologie' (Signes, PO; 202). Die späten Schriften, insbesondere *Le visible et l'invisible*, stehen stärker noch als das Frühwerk unter dem Einfluss einer intensiven Heidegger-Lektüre. Darin mag begründet sein, warum die Seinsfrage in den späten Schriften Merleau-Pontys derart radikal angelegt ist. Auch wenn er diese anders als Heidegger nicht als Grundfrage jeder Philosophie begreift, die der Frage nach dem Seienden notwendig vorausgehe²⁰⁹. Zudem unterscheidet sich seine methodologische Herangehensweise, die *indirekte* Ontologie, wesentlich von der Heideggers (vgl. oben).

Merleau-Pontys Radikalität besteht folglich vor allem darin, sich der Ontologie und damit Heidegger - in Abgrenzung zur Phänomenologie²¹⁰ und Husserl - überhaupt zugewendet, sowie das Spätwerk unter das Diktum der philosophischen 'Enthüllung des Seins' gestellt zu haben.

Insofern kann man durchaus davon sprechen, dass das Verhältnis zwischen Merleau-Ponty und Heidegger stets eher ein 'zweideutiges Verhältnis' (Good, 1970; 251) war. Und zwar vor allem deshalb, weil Merleau-Ponty, während er sich in den späten Schriften Heidegger zuwendet, gleichzeitig jene Naturphilosophie für sich entdeckt, die Husserl im Spätwerk unter dem *Lebenswelt*-Begriff herausarbeitet (II. 1.2.). Sichtbar wird das Interesse Merleau-Pontys an den Husserl-Studien²¹¹ etwa durch 'la Terre' (Erde), einen Begriff, den Merleau-Ponty Ende der 50er Jahre einführt: *La Terre* bezeichnet danach den 'Boden oder Ursprung unseres Denkens wie unseres Lebens' und ist 'Matrix unserer Zeit und unseres Raumes' (Signes; 227). Mit 'la Terre' veranschaulicht Merleau-Ponty darüber hinaus vor allem jene Tendenz im Spätwerk Husserls, "(...) *die Kehrseite der Dinge zu enthüllen, die wir nicht*

der Anwesenheit). Die Anwesenheit ist in diesem Sinne zudem fundamentale Bestimmung von *Sein* (ebd./178).

²⁰⁸ "Obschon Husserls für Merleau-Pontys philosophische Anfänge maßgeblich war," schreiben X. **Tilliette/A. Métraux** (J. Speck, 1991; 182), "so darf dieser (...) indirekte Einfluß nicht überschätzt werden. Die Übernahme bestimmter Ausdrücke und Begriffe ist vielleicht wichtiger als diejenige von Gedanken. (...) Merleau-Ponty wiederholt wenig aus Husserls Schriften, läßt sich dafür aber um so intensiver durch sie anregen. Er sucht nach Abschnitten und Formulierungen, die sein eigenes Denken in Bewegung setzen vermögen."

²⁰⁹ Vgl. dazu J.-P. **Sartre**, Merleau-Ponty vivant, in: Les temps modernes, 17, 196-62; 367: "L'Être est l'unique souci du philosophe allemand; en dépit d'un vocabulaire parfait commun, l'homme reste le souci principal de Merleau".

²¹⁰ Wie in der Forschung (G. **Pilz**, 1973; 32) vermutet wird, führt Merleau-Pontys Radikalität dazu, dass die konkreten phänomenologischen Analysen mit der im Spätwerk entworfenen ontologischen Grundthese unvereinbar sind.

²¹¹ Unverkennbar ist Merleau-Pontys Interesse am Phänomen 'Natur' - unterstützt durch die Studien Husserls - wie die gleichnamige Vorlesungsreihe zeigt, die mittlerweile in Form von Nachschriften als Sammelband vorliegt (La nature, Notes, Cours du Collège de France; Paris 1996).

konstituiert haben" (ebd.). Die 'Erde' ist demnach eines jener "(...) *Seiende, unterhalb unserer Idealisierungen und Objektivierungen, die diese heimlich nähren und in denen man kaum Noemata erkennen kann*" (ebd.). Mit diesem besonderen Milieu, im Sinne eines unbewussten vorweltlichen Feldes, das den Kontakt zwischen Subjekt und Welt begründet und immer wieder möglich macht (Madison; 186/224ff.), vereint Merleau-Ponty 'la chair' und 'la nature', beides zentrale Begriffe seiner späten Philosophie.

2.1.3. Phänomenologie oder Ontologie?

Die zahlreichen Einflüsse Husserls wie Heideggers auf das Werk Merleau-Pontys, etwa durch die Übernahme oder Bearbeitung jener Begriffswelten, sind in der Forschung unbestritten. Unterschiedlicher Meinung ist man aber hinsichtlich der im Spätwerk lediglich als Entwurf vorliegenden eigenen philosophischen Methode Merleau-Pontys. Die mittlerweile veröffentlichten aber qualitativ sehr unterschiedlichen Fragmente aus dem Nachlass²¹², den Vorlesungszusammenfassungen bzw. -nachschriften lassen es letztlich ungeklärt, ob Merleau-Ponty mit den späten Schriften eine Ontologie oder eine Phänomenologie entwerfen wollte²¹³. Früh war man etwa wegen entsprechender Aussagen Merleau-Pontys der Meinung, er hätte mit *Le visible et l'invisible* ein metaphysisches Projekt begonnen²¹⁴, mit dem die phänomenologischen Studien der 40er Jahre überholt waren. Man meinte, daran zeige sich, dass er sich gänzlich von der Phänomenologie Husserls abgewendet habe.

Da sich Merleau-Ponty bereits im Frühwerk (PP) intensiv mit Heideggers 'In-der-Welt-Sein' auseinandersetzt, und Heideggers Seinsfrage das Spätwerk prägt (vgl. oben), unterscheidet M.C. Dillon die sogenannte 'implizite Ontologie' des Frühwerk von der 'expliziten Ontologie' des Spätwerks²¹⁵: Demnach erläutere die späte Ontologie die bereits in der *Phénoménologie* angelegte Ontologie (ebd.; 154). Weil Merleau-Ponty die *Phänomene* zum *ontologischen Primat* mache, spricht Dillon zudem von einer 'genuin phänomenologischen Ontologie' (156).

²¹² Wie problematisch die Aussagekraft des fragmentarischen Spätwerks ist (Vis), beschreibt u.a. J. M. **Edie** (in: MW, Vol. 17/1984; 310)

²¹³ Tatsächlich schwingt bei dieser Frage grundsätzlich die Überlegung mit, ob sich Merleau-Ponty letzten Endes stärker an Husserls 'Phänomenologie der Lebenswelt' oder an Heideggers sogenannter 'Fundamentalontologie' orientiert habe.

²¹⁴ Vgl. R. C. **Kwant** (1966; 194f.). Zur Angemessenheit von Kwants Metaphysik-Begriff vgl. G. **Pilz** (1973; 106f.).

²¹⁵ M. C. **Dillon**, *Merleau-Ponty's Ontology*, Bloomington/Indianapolis 1988; 85.

Gleichzeitig entstand in der Forschung eine andere Auffassung, die auf der Nähe der leibphilosophischen Studien Merleau-Pontys zu Husserls 'Phänomenologie des Leibes' beruht²¹⁶: Jacques Taminiaux²¹⁷ ist der Meinung, dass die enge Beziehung zu Heideggers Denken letztlich der einzige Hinweis auf eine mögliche Wende in der Entwicklung einer eigenen philosophischen Methode sei. Gerade weil Merleau-Ponty die Themen seiner frühen Schriften auch im Spätwerk diskutierte und sich dabei erneut im wesentlichen auf Texte Husserls stütze, gäbe es aber für eine derart deutliche philosophische Neuorientierung oder gar für einen 'Vatermord' (ebd.; 87) keinen Beweis. Entsprechend könne man das Spätwerk (Vis) als Wiederaufnahme der frühen Studien (PP) verstehen²¹⁸. So habe Merleau-Ponty einen der späten Schlüsselbegriffe [la réversibilité] durch Husserls späte Studien über den menschlichen Leib (Ideen II) entwickelt. Nicht zu leugnen sei freilich, dass die von Husserl entlehnten Begriffe im Spätwerk ontologisiert worden seien, und dass damit grundsätzlich die darin angelegte Bedeutung überschritten worden wäre²¹⁹.

Aus derselben Überlegung heraus stellt Spiegelberg (1982; 579) zur Diskussion, ob die 'neue Ontologie' Merleau-Pontys eventuell weiterhin phänomenologische Züge enthielte. Tatsächlich stehe gerade das erste Kapitel des Spätwerks (Vis), das sich der 'philosophische Frage' widme, dafür, dass Merleau-Ponty möglicherweise selbst noch unentschieden war, wohin ihn die Ausarbeitung dieser Schrift führen würde. Gleichzeitig spreche vieles dafür, dass er den phänomenologischen Zugang im Spätwerk radikalisiere sowie die ontologischen Annahmen innerhalb der Phänomenologie selbst erläutern wollte (ebd.).

Merleau-Pontys später Entwurf einer 'neuen Philosophie' ist ohne Zweifel durch ihr ontologisches Ziel bestimmt. Sie soll, wie er im Vorwort zu *Signes* (20) schreibt, eine Philosophie sein, "(...) *die sich nicht den Leidenschaften, der Politik oder dem Leben widmet und sie in der Phantasie um arbeitet, sondern, die gerade jenes Sein enthüllt, das wir bewohnen*"²²⁰. Demnach erschöpfen sich die späten Schriften keineswegs in einer 'Ontologie der Lebenswelt'. Noch im Januar 1959 besteht das Vorhaben Merleau-Pontys

²¹⁶ Vgl. L. **Landgrebe** (1967; u.a. 168/179).

²¹⁷ J. **Taminiaux**, La phénoménologie dans le dernier ouvrage de Merleau-Ponty, in: ders., *Le regard et l'excédent*, Den Haag 1977; 86.

²¹⁸ Vgl. auch X. **Tilliette**/A. **Métraux** (J. Speck, 1991; 219): Merleau-Pontys "ontologisches Vorhaben, das Aufwerfen neuer Fragen unter dem Vorzeichen der Ontologie war, darüber besteht kein Zweifel, durch sein Hauptwerk von 1945 [PP!; L.H.] vorbereitet (...). Für diejenigen, der das Gesamtwerk des Philosophen einigermaßen überblickt, also einen geschichtlichen Abstand zu wahren versteht, sind die frühen Schriften voll von Vorwegnahmen, Ansätzen, Fragestellungen, von denen einige bis in die Zeit vor seinem Tode hinein überlebt und sich dort fruchtbar und anregend ausgewirkt haben."

²¹⁹ Entsprechende Aussagen finden sich in Vis (237) bzw. bei R. **Barbaras** (1991; 91).

u.a. darin, neben dem Entwurf einer Ontologie, die *Philosophie* schlechthin zu definieren (Vis; 221). Diese Notiz lässt vermuten, dass sich sein philosophischer Entwurf nicht im ersten Schritt, der Ontologisierung seiner phänomenologischen Studien, erschöpfte, sondern eine weiterreichende Frage beantworten wollte: die der philosophischen Methode. Die Differenzierung zwischen dem Entwurf von *Ontologie* bzw. *Philosophie* spricht zudem dafür, dass das Konzept der Philosophie grundsätzlich nicht identisch mit dem der Ontologie sein kann, d.h. dass Letztere möglicherweise lediglich als ein Teil einer noch zu definierenden und dem späten Denken Merleau-Pontys zugrundeliegende Methodik zu verstehen ist.

Die Frage, ob sich Merleau-Ponty letztlich für eine Ontologie bzw. eine Phänomenologie entschieden hätte, kann nur spekulativ beantwortet werden. Ein Indiz dafür, dass er - Heidegger wie Husserl überschreitend - im Sinne eines 'dritten' Weges zur Phänomenologie zurückgefunden hätte²²¹, ist etwa, das bis in die späten Schriften hinein gültige Philosophieverständnis Merleau-Pontys selbst. In *Sur la phénoménologie du langage*, Anfang der fünfziger Jahren, schreibt er: "*In gewisser Weise ist die Phänomenologie alles oder nichts*" (Signes; 118). Und selbst noch 1960²²² gebraucht er *Phänomenologie* und *Philosophie* durchgehend synonym. Seine späten Analysen zum 'Sein' und zur 'Lebenswelt' rechnet Merleau-Ponty, genauso wie das eigene Frühwerk, der *Phänomenologie* zu.

²²⁰ Neu ist dieses philosophische Konzept vor allem aufgrund der ihr zugrundeliegenden Wissenschaftskritik. Merleau-Ponty bezeichnet die Philosophie die 'unterhalb der Wissenschaften' suche, auch als "(...) *remémoration de cet être-là, dont la science ne s'occupe pas*" (Signes; 30).

²²¹ Vgl. B. **Waldenfels**, 1983; 202ff., sowie Marc **Richir** (Der Sinn der Phänomenologie in » Das Sichtbare und das Unsichtbare «, in: A. Métraux/B. Waldenfels, 1986; 87): Selbst bei 'oberflächlicher Lektüre' zeige sich, "*daß das Spätwerk von Merleau-Ponty sich in die Verlängerung des Husserlschen und sogar in die Ränder des Heideggerschen Werkes einschreibt. Für aneignungsfreudige Leser entsteht daraus der Mythos eines zumindest latenten Heideggerianismus; insofern erscheint es dringlich zu zeigen, daß der Sinn von Merleau-Pontys Phänomenologie strenggenommen weder der Husserlsche noch der Heideggersche ist, daß er sich vielmehr durch eine Neuartigkeit auszeichnet, die jede Rede von einer Inaktualität der Phänomenologie Lüge straft.*"

²²² Vgl. H. **Spiegelberg**, 1982; 516: Merleau-Ponty verstand sich auch noch im Mai 1960 (Vis; 305-06) vorrangig als Phänomenologe und der phänomenologischen Tradition zugehörig, weil dort seine philosophischen Wurzeln lägen. Nicht zuletzt deshalb nimmt R. C. **Kwant** (1966; 226/227) an, Merleau-Ponty habe seine Meinung bis zum Tod nicht mehr geändert.

2.2. Die Verbundenheit von Philosophie und Kunst

Merleau-Pontys Spätphilosophie erschöpft sich nicht im Bestreben, das `Sein´ methodisch zum Ausdruck zu bringen (III. 2.1.2.); dennoch muss die Frage danach, wie das Sein philosophisch erfahrbar gemacht werden kann, als eine Leitfrage der späten Schriften verstanden werden.

Die besondere Herausforderung dieses Unternehmens besteht darin, jenes Dilemma aufzulösen, das im sprachlichen Charakter der Philosophie begründet liegt, d.h. in der Erkenntnis, dass diese Mittel, eben weil sie sprachlicher Natur sind, nicht an das Phänomen, das zu untersuchen ist, heranreichen können: "*Der Philosoph spricht, aber das ist seine Schwäche, eine unbeschreibbare Schwäche: Denn er müsste schweigen, selbst jene Stille sein, und im Sein auf eine bereits bestehende Philosophie stoßen*", schreibt Merleau-Ponty in der Hauptschrift des Spätwerks (Vis; 166). Anders als Ludwig Wittgenstein nimmt Merleau-Ponty nicht an, dass `der Sinn der Welt außerhalb ihrer liegen muss'²²³. Gleichwohl gehen Merleau-Ponty wie Wittgenstein davon aus, dass das *Sein* sich zwar zeige, aber `unsagbar´ sei. Merleau-Pontys Bestreben unterscheidet sich, wie noch zu sehen sein wird (III. 2. 3.), gerade in den Konsequenzen, die aus dieser Einsicht folgen:

Während Wittgensteins berühmte Schlussätze des Tractatus dem Leser die Überwindung der eigenen Sätze nahe legt²²⁴, unternimmt Merleau-Ponty in des späten Schriften und Vorlesungen (Vis, OE, NC) ein Unternehmen, das an der philosophischen Methode selbst ansetzt.

Ziel dieses Kapitel ist es, die Grundlagen dieses methodischen Entwurfs aus den verschiedenen Fragmenten des Spätwerks herauszuarbeiten, sowie dessen eigentlichen Ursprung in der Kunst, d.h. im eigentümlichen Verhältnis des Künstlers zur Welt aufzuzeigen, denn gerade dieses primär *perzeptive* Verhältnis des Künstlers zur Welt scheint für die methodischen Überlegungen Merleau-Pontys großen, wenn nicht entscheidenden Einfluss gehabt zu haben und kann schon deshalb wesentlich zum Verständnis des methodischen Entwurfs beitragen. Was diese Entdeckung aber gewissermaßen überhaupt erst `auf fruchtbaren Boden´ stellt, war die frühe Erkenntnis Merleau-Pontys, dass es

²²³ L. Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, in: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt/M ¹¹1997; 6.41.

²²⁴ Ebd.; 6.54: "*Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie - auf ihnen - über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muss die Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.*" 7: "*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.*"

zwischen den Möglichkeiten bzw. Aufgaben von *Kunst* und *Philosophie* deutliche Parallelen gibt. Bereits im Vorwort zur *Phénoménologie* heißt es (p. XV): "*Die phänomenologische Welt ist nicht Auslegung eines vorgängigen Seins, sondern Gründung des Seins; die Philosophie ist nicht der Spiegel einer vorgängigen Wahrheit, sondern gleich der Kunst die Verwirklichung einer Wahrheit.*" Dabei unterscheidet Merleau-Ponty vordergründig zunächst nicht zwischen Literatur oder Malerei. Beides sind gleichwertige Eckpunkte seines Kunstverständnisses: Literatur und Malerei vereint nach Merleau-Ponty, dass sie "*gemeinsam mit der Philosophie (...) Kontakt zum Sein sind, genauso wie sie Schöpfungen sind*" (Vis; 251)²²⁵.

Die Möglichkeit der Philosophie mit dem Sein in Kontakt zu stehen, hat, wie Merleau-Ponty schreibt, seinen Grund darin, dass sie sich wie die Kunst nicht auf der "*Kehrseite des Sichtbaren einrichtet, sondern auf beiden Seiten steht*" (319).

‘Schöpfung’ ist die Philosophie, indem sie das Sein in die Welt ‘wiedereingliedert’ (251): "*Schöpfung, die gleichzeitig Entsprechung [adéquation], einzige Art und Weise ist, eine Entsprechung zu erhalten.*"²²⁶ Berücksichtigt man darüber hinaus die Tatsache, dass "*das Sein Schöpfungen von uns [verlangt; L.H.], damit wir es erfahren können*" (ebd.), ist offensichtlich, dass Kunst ebenso wie Philosophie, weil beide diese Voraussetzung erfüllen, über eine besondere, vielleicht sogar einzigartige Beziehung zum *Sein* verfügen.

Nach Merleau-Ponty vereint nicht allein der Schöpfungsgedanke die *Philosophie* mit der *Kunst*. Ausschlaggebend für eine solche Analogie könnte jenes Vermögen sein, das sich am ehesten als ‘Zu-Sagen-Wissen’ bezeichnen lässt: "*Im Grunde der Dinge*", schreibt Merleau-Ponty (Vis; 306), "*ist es so, dass uns das Sinnliche nichts gibt, was sich sagen ließe, wenn man nicht Philosoph oder Schriftsteller ist, aber das hängt nicht damit zusammen, dass es ein unsagbares Selbst wäre, sondern damit, dass man nichts zu sagen weiß.*"²²⁷ Künstler wie Philosoph besitzen demnach einen Zugang zum Sein, der sich auch über strukturell philosophische Probleme, wie das der Unangemessenheit der sprachlicher Mittel (vgl. oben), hinwegzusetzen vermag. Der Auslotung des ‘Nicht-wissens’ widmet sich vor allem die

²²⁵ Stephen K. **Levine** (Merleau-Ponty's Philosophy of Art, in: MW, Vol.2/no 3/ August 1969; 441) sieht etwa in diesem einzigartigen Kontakt der *Kunst* zum *Sein* den Grund, warum sich Merleau-Ponty derart intensiv mit der Kunst (insbesondere mit der Malerei) beschäftigt hat.

²²⁶ Dass die Verwendung des Begriffs der ‘Entsprechung’ in diesem Zusammenhang verwirrend ist, darauf hat etwa R. C. **Kwant** (1966; 201) hingewiesen, sowie darauf, dass Merleau-Ponty diesen Begriff sonst streng vermieden hätte (ebd.): Weil ein adäquates ‘Wissen’ des Seins schlechthin unmöglich sei, so Kwant, müsse die eigentliche Betonung dieses Begriffs auf dem Aspekt der *W a h r h e i t* liegen (vgl. auch ebd.; 213).

²²⁷ Thomas **Fritz** (Eine Philosophie inkarnierter Vernunft, Studie zur Entfaltung von Merleau-Ponty, Würzburg 2000; 69) erklärt sich die eigentümliche Verbundenheit von Philosophie und Kunst folgendermaßen: "*Die Philosophie findet in der Malerei eine Entsprechung, wie viel sie zum Ausdruck bringen will, was je schon sein muss, was immer schon da sein muss, damit überhaupt etwas ausgedrückt werden kann und ausgedrückt werden will.*"

Philosophie - gerade deshalb könne man nach Merleau-Ponty eigentlich aber auch nie von der Philosophie als 'Lösung' sprechen (138).

Kunst wie Philosophie vereint nicht nur die Befragung oder Annäherung an die 'stumme bzw. schweigende Welt', sondern - gerade weil sie sich mit dieser auseinandersetzen - auch das 'Scheitern'.

Der Vorteil der hier entworfenen künstlerischen bzw. philosophischen Methode liegt eben, darauf will Merleau-Ponty hinaus, im Erkennen der Grenzen jeder Reflexion; was, bis in letzte Konsequenz weitergedacht, allein das erreichbar macht, was sich nach klassischer, d.h. wissenschaftlicher Methode, als unerreichbar herausgestellt hat, nämlich das *S e i n* selbst.

2.2.1. Die Kunst als Vorbild der Philosophie

Die Frage danach, wie das Sein selbst - in Anlehnung oder im Rekurs auf die Methode der Künstler - philosophisch erfahrbar gemacht werden kann, stellt Merleau-Ponty nirgendwo in seinem Werk explizit. Sie lässt sich aber aus seiner Herangehensweise an andere philosophische Fragestellungen ableiten bzw. durch die starke Präsenz ästhetischer Notizen im Gesamtwerk des Philosophen als Leitfrage entwerfen. Entsprechendes gilt für die Situation in der Forschungsliteratur: Meist wurde diese Fragestellung, wenn überhaupt in dieser Konsequenz, nur am Rande allgemeiner Studien zum Werk Merleau-Pontys bzw. im Zusammenhang mit der Erörterung seines 'ästhetischen Programms' thematisiert²²⁸. Dies soll nun, mit einem Umweg über den Forschungsstand, der in den Gesamtzusammenhang dieser Erörterung gestellt werden soll, nachgeholt werden:

Gerade weil Merleau-Ponty die Parallelen zwischen Philosophie und Kunst immer wieder betont hat, entwirft Wiesing (1997; 228) die Frage, "*ob die [moderne, abstrakte; L.H.] Malerei zu einer Vollzugsform der Phänomenologie mit anderen Mitteln werden kann*". Tatsächlich scheint der Vergleich zwischen abstrakter Kunst und phänomenologischer Reduktion plausibel, weil er meint, dass das abstrakte Bild wesentlich Möglichkeiten beschreibt, 'wie die Wirklichkeit dargestellt und erfahren werden kann' (234) - was sich zudem, wie bereits zu sehen war, mit dem philosophischen Konzept Merleau-Pontys deckt. Wiesings Frage hebt allerdings allein darauf ab, "*ob sich auch die Malerei phänomenologische Überlegungen zueigen macht, d.h. in ihren Werken reflektieren kann*" (ebd.). Dass die Kunst in ganz anderer Weise 'Vollzugsform' der Phänomenologie bzw. der

²²⁸ Eine Ausnahme ist freilich Th. **Winklers** Dissertation von 1994 (vgl. III. 2.3. vorliegender Arbeit).

Philosophie sein könnte, insofern sie für die Philosophie methodisch nutzbar gemacht wird, übersieht Wiesing dabei.

Auch wenn mittlerweile eine Vielzahl an Forschungsbeiträgen die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Kunst und Philosophie im Werk Merleau-Pontys thematisieren, geht die bloße Feststellung dieser eigentümlichen Beziehung in den seltensten Fällen über in eine grundsätzlichere Analyse. Die wenigsten Autoren machten sich bisher über die Bedeutung dieser *Koexistenz* von Kunst und Philosophie für die späte Philosophie bzw. für das Gesamtwerk Merleau-Pontys Gedanken, noch nahmen sie dies zum Anlass, die Tiefe jener Beziehung auszuloten. Eine frühe Ausnahme ist freilich Tilliette, der in einem Vortrag von 1969 nicht nur auf die enge Verflechtung von Philosophie und Kunst im Werk Merleau-Pontys aufmerksam machte, sondern vorausschauend zum Schluss kam, dass Merleau-Ponty mit dieser Haltung möglicherweise - 'zusammen mit den tiefgründigen Kommentaren Heideggers sowie den erstaunlichen Nachforschungen Gaston Bachelards' - eine 'vollkommen neue Dimension in der tausendjährigen Debatte über die Kunst bzw. die Philosophie eröffnen' könnte²²⁹.

Auch Dominique Rey spricht von einer gemeinsamen, ästhetischen wie ontologischen Inspiration Merleau-Pontys, sowie von einer Ästhetik, die als *Propädeutik* einer Ontologie gelten könne²³⁰: Schließlich illustriere die Wahrnehmung des Künstlers nicht nur das Gesamtwerk Merleau-Pontys, sondern seine 'Philosophie der Malerei' könne überhaupt zu einem besseren Verständnis aktueller Probleme (der Situation des Menschen in der Welt?) beitragen (ebd.; 28). Weil die Malerei an die originäre Erfahrung anknüpfe, sei die Wahrnehmung des Künstlers nicht zuletzt *exemplarisch* für die Wahrnehmung des Philosophen²³¹.

Dass die Betonung im Werk Merleau-Pontys im Gegensatz zu anderen Kunst- bzw. Ausdrucksformen auf der Malerei liegt, begründet Kwant (1966; 208) damit, dass Merleau-Ponty in ihr, mit dem Kontakt zum 'stummen Sein', das gefunden habe, was er in seiner Philosophie beabsichtige herauszuarbeiten. Thomas Fritz differenziert dies weiter, wenn er - über die Favorisierung der Malerei bei Merleau-Ponty - schreibt (2000; 65), "(...) dass die vorbegriffliche Sinnbildung, die er allgemein über den Rekurs auf Kunst als *mimetisches Verstehen* zu erfassen sucht, sich in der Malerei besonders leicht deutlich machen lässt." Fritz bezeichnet die Malerei entsprechend als eine Art 'anschaulicher Ontologie', die für Merleau-Ponty deshalb Vorbild der Philosophie sei, weil sie (67) "(...)

²²⁹ X. **Tilliette**, L'esthétique de Merleau-Ponty in: Rivista di Estetica, 14. Jg., Tori-no 1969; 105 (Conférence prononcée à l'université de Turin (Institut de Philosophie), le 21 janvier 1969).

²³⁰ D. **Rey**, La perception du peintre et le problème de l'être, Essai sur l'esthétique et l'ontologie de Maurice Merleau-Ponty, (Diss.) Fribourg/Schweiz 1978; S. V/VI.

das Unsichtbare des Sichtbaren, seine 'Sichtbarkeit' [enthülle], ohne es wie ein zweites Sichtbares vor Augen führen zu können und zu müssen."

Nach Pierre Kaufmann²³² klinge in Merleau-Pontys Formulierung von 1945, 'das Gemälde ist eine kleine, auf die Welt hin geöffnete Welt' (Vis; 277), bereits an, dass jene 'kleine Welt' aus der stummen Sprache der Malerei die 'Welt selbst' hervorbringe: Aus ihrer radikalsten Konstitution, dem philosophischen Diskurs lege sie dann die Ähnlichkeit von künstlerischen Vorhaben und dem Vorhaben des Philosophen offen. "Unser Ziel wird es entsprechend sein," schreibt Kaufmann, "der Annäherung zu folgen, bis zu jenem Punkt, wo sich der Wunsch des Philosophen und der des Malers zu ein und demselben Ausdruck des Wunsches zu sehen [désir du voir] zu vereinen scheinen".

Rey (1978; 160ff.) und Stephen K. Levine²³³ betonen darüber hinaus die hohe Relevanz der 'Leibphilosophie' Merleau-Pontys für dessen ästhetischen Entwurf: Demnach ist gerade der Körper des Künstlers Sinnbild oder bestes Beispiel des chiasmatischen Modells, der Verflechtung von Subjektivem und Objektivem, *Dasein* und *Sein*. Weil die *Kunstmaler* eine 'implizite Wissenschaft des Leibes' praktizieren, sind sie nach Tilliette und Métraux (Speck, 1991; 208) 'stille Begleiter Merleau-Pontys auf dem Wege der philosophischen Besinnung'. Die Bedeutung des Künstlers ist u.a. auch deshalb für das Werk Merleau-Pontys weit größer, als etwa Thilo von der Borsche meint, wenn er davon spricht, dass "*das Rätsel des Leibes (...)* durch die Künste illustriert"²³⁴ werde.

Das dies tatsächlich so ist, kann nicht allein der Konzeption des Künstler-Körpers in *L'œil et l'esprit* zugeschrieben werden, sondern zudem, wenn auch auf einer ganz anderen Ebene - dem Einfluss Marcel Prousts und Paul Cézannes auf das Gesamtwerk des Philosophen.

2. 2. 2. Merleau-Ponty und die Figur des Künstlers

Es lässt sich von einer doppelten Bedeutung der Kunst bzw. des Künstlers im Gesamtwerk Merleau-Pontys sprechen. Bereits in den frühesten Schriften zeigt sich das primär 'persönliche' Interesse Merleau-Pontys, das vor allem der Person des Künstlers selbst gilt (II. 3.). Entsprechend thematisieren späte wie frühe Schriften nahezu ausschließlich die Perspektive des *Künstlers*, selten dagegen die des *Kunstabtractors* bzw. des *Rezipienten von Kunst*.

²³¹ Dies., *L'expérience esthétique et l'ontologie de Maurice Merleau-Ponty*, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, Bd. 22, Heft 1-2, Freiburg/ Schweiz 1975; 362.

²³² P. Kaufmann, *De la vision picturale au désir de peindre*, in: *Critique*, Tome XX, n° 211, 1964; 1048.

²³³ S. K. Levine, in: *MW*, Vol.2, no 3, August 1969; 442ff..

Einer der Hauptgründe mag darin liegen, dass er den Künstler spätestens seit Ende der 50er Jahre als Konterpart zum Philosophen - im Sinne eines 'gleichen Ungleichen' - entwirft, der sich vom Philosophen nur durch seine spezifisch künstlerische Methode unterscheidet²³⁵. Dieses besondere Verhältnis zwischen Philosoph und Künstler ist auch in der Textstruktur des Gesamtwerk erkennbar: Bereits in der *Phénoménologie* ergänzt Merleau-Ponty die phänomenologischen Studien um 'kunsttheoretische Daten'²³⁶ bzw. um künstlerische *Erfahrungswerte*. Nicht nur in Einzelfällen dienen diese ihm zur Illustration bzw. Erläuterung wichtiger philosophischer Termini.

Keinesfalls kann man von einem einheitlichen Einfluss der Künstler auf das Werk Merleau-Pontys, oder von einer uniformen Behandlung ihrer kunsttheoretischen oder literarischen Texte ausgehen. Gerade Ausnahmekünstler wie Marcel Proust, Paul Valéry und Paul Cézanne scheinen den philosophischen Vorbildern Merleau-Pontys gleich gestellt zu sein - sowohl quantitativ, was die Zitatendichte betrifft, als auch qualitativ, was den Einfluss auf die Entwicklung des Spätwerks angeht. Insbesondere Cézanne und Proust stehen in diesem Sinne stellvertretend für Merleau-Pontys umfangreiche und vielseitige Beschäftigung mit der Malerei bzw. der Literatur.

2. 2. 2. 1. Marcel Proust und die Literatur

A la recherche du temps perdu [dt.: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit] gehört sicherlich zu den am häufigsten zitierten literarischen Schriften im Werk Merleau-Pontys²³⁷. Entscheidend dafür dürfte sein, dass sich insbesondere die späte Philosophie Merleau-Pontys in der gedanklichen Welt Prousts so profoundly wie in der keines anderen erläutert: "Keiner", schreibt Merleau-Ponty etwa in *Le visible et l'invisible* (195), "ist weitergekommen als Proust in der Bestimmung der Beziehung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, in der Beschreibung einer Idee, die nicht das Gegenteil des Sinnlichen ist, sondern deren Futter

²³⁴ Th. v. d. **Bosche**, in: AH, Vol. LXVII, 2000; 349f..

²³⁵ Angelegt ist dieser Entwurf freilich bereits in den frühen Schriften, etwa in *La doute de Cézanne* bzw. in *Le roman et la métaphysique* (III. 2.2.2.1.). Beide Schriften erschienen im Dezember bzw. März 1945 bzw. in SNS (1948).

²³⁶ Ein Beispiel aus dem Spätwerk (NC; 199): Hier fügt er P. **Claudels** *Présence et Prophétie* an H. **Bergsons** *Matière à Mémoire*: "La cohésion du temps n'est pas celle d'une chaîne qui va de Matière à Mémoire: le passé existe pour moi parce que j'ai vu, i.e. par sa chair et par ma chair, et en tant qu'il est, non fondu avec mon pré-sent, mais justement impossible avec lui. Cohésion par l'impossibilité - « Le temps est devenu l'Extase » (*Présence et Prophétie*, p. 305)."

²³⁷ Freilich lässt sich in der Zitierweise der *Recherche* keinerlei Systematik erkennen, genauso wenig übrigens wie in der anderer literarischer Werke. Das heißt, dass Merleau-Ponty jene Zitierpraxis beibehielt, die er auch hinsichtlich der Behandlung kunsttheoretischer Schriften bzw. künstlerischer Prosa ausübte (vgl. II.3.).

oder Tiefe." Die Exklusivität, die Merleau-Ponty in diesem Zusammenhang betont, mag darin begründet liegen, dass er durch die Romanwelt Prousts die Bedeutsamkeit und Einflussnahme der Literatur auf die Philosophie schlechthin erfahren hat bzw. in seiner Ansicht darüber bestätigt wurde. Der daraus resultierende Anspruch an die Literatur jedenfalls ist keine Erkenntnis des Spätwerks, sondern bereits Mitte der 40er Jahre vorhanden: In *Le roman et la métaphysique* widmet sich Merleau-Ponty diesem Thema ausdrücklich (SNS; 46): "*Lange Zeit vermutete man zwischen der Philosophie und der Literatur nicht nur technische Unterschiede, was die Ausdrucksweise betrifft, sondern auch einen Unterschied im Gegenstand.*"

Die Moderne beginnt nach Merleau-Ponty mit dem Ende des 19ten Jahrhunderts (48): "*Alles ändert sich, seitdem eine phänomenologische oder existentielle Philosophie sich zum Ziel setzt, nicht die Welt zu erklären oder in ihr die « Bedingungen der Möglichkeit » zu entdecken, sondern eine Erfahrung der Welt zu beschreiben, einen Kontakt mit der Welt, die jedem Denken über sie vorangeht.*" Seitdem könne, wie er schreibt (48f.), "*das Ziel der Literatur von dem der Philosophie nicht mehr getrennt werden.*" Die Entwicklung von einer 'moralischen' hin zu einer 'metaphysischen' Literatur, die Merleau-Ponty etwa in *L'invitée* [dt.: Sie kam und blieb] von Simone de Beauvoir realisiert sieht, sei aber nur deshalb möglich, weil die Literatur - im Gegensatz zu anderen Kunstformen - mit der Philosophie durch die Möglichkeiten, aber auch die Begrenztheiten sprachlicher Ausdrucksformen verbunden sei.

In den späten Vorlesungen am *Collège de France* (NC, 1958-61) widmet sich Merleau-Ponty den Werken moderner Schriftsteller (Claude Simon, Paul Claudel und Proust) erstmals ausführlicher, weil er in deren Schriften, wie Léfort schreibt, seinen eigenen Kurs wiedererkenne (20): "*Die Vertrautheit mit dem Werk Prousts ist so alt und beständig, dass man mit gutem Recht fragen kann, ob er daraus nicht einen ebenso großen Teil seiner Inspiration gezogen hat wie aus der Vertrautheit mit jenen Philosophen, in deren Fußstapfen er getreten ist.*"

Was allerdings den Entwurf bzw. die Ausarbeitung philosophischer Termini betrifft, kommt Proust neben Valéry und Claudel nur eine Nebenrolle zu. In den Notizen zu den späten Vorlesungen greift Merleau-Ponty Claudels 'Zusammenhalt des Seins' [cohésion de l'être] auf, das sich weniger *über* den Menschen, im Sinne eines 'Être supérieur', als *unter* ihnen ausbreite (NC; 198f.): "*Zusammenhalt des Menschen mit seiner Raum-Zeitlichkeit oder Zusammenhalt des Menschen mit jedem anderen Menschen*", worunter Merleau-Ponty entsprechend - nach dem Prinzip der Simultanität - eine 'fleischliche Koexistenz' [coexistence charnelle] versteht (200).

Während sich Merleau-Pontys Spätphilosophie als Gesamtunternehmen durch diese und andere Textstellen literarischer Gestalt ausbildet bzw. an begrifflicher Tiefe gewinnt, bleibt der Ursprung des Hauptbegriffs, 'la chair', im Dunkeln. Möglicherweise ist auch er literarischen bzw. kunsttheoretischen Ursprungs (vgl. 'chiasma'). Freilich bleibt dieser Verdacht hoch spekulativ, und zwar hauptsächlich deshalb, weil es im Werk Merleau-Pontys keinerlei Hinweis auf die Begriffsentwicklung von *chair* gibt. Gleichzeitig liegt es nahe, den Ursprung von 'la chair' etwa in Valéry's *Tel Quel* zu suchen, d.h. in dessen spezifisch ästhetischer Behandlung dieses Begriffs: Valéry spricht davon, dass der Künstler (ebd.; 12) *"eine Vielzahl an Wünschen, Intentionen und Verhältnissen in materieller Form versammelt, anhäuft und zusammenstellt, die aus allen möglichen Orten des Geistes und des Seins stammen. Bald denkt er"*, schreibt Valéry weiter, *"an sein Modell, an die Mischungen, die Ölfarben und Farbtöne; bald an das Fleisch [chair] selbst und bald an die verschlingende Leinwand."*

Den Ursprung von 'la chair' gerade bei Valéry zu suchen, erscheint nicht nur deshalb plausibel, weil Merleau-Ponty aus dessen Werk auch den des 'Chiasmas' entlehnt, sondern weil Merleau-Ponty zudem den Begriff des 'Fleisches' aus einem Mischungs- bzw. Vermischungsverhältnis entwickelt. In den späten Vorlesungen (NC) spricht er von einem 'Magma', dessen strukturelle Beschaffenheit sowohl den Menschen mit der Welt, als auch *Geist und Körper* zu einer psychophysischen Einheit 'verschmelze' (NC; 211): *"Die Menschen, die Zeit und der Raum sind aus ein und demselben Magma gemacht."*

2. 2. 2. 2. Paul Cézanne und die Malerei

Geht es um die Einflussnahme der Kunst ganz allgemein auf die philosophische Entwicklung Merleau-Pontys, lässt sich die vorangegangene Analyse ohne weiteres im Bereich der Malerei fortführen.

Schon früh glaubte Merleau-Ponty in Cézannes Bestreben 'die Sachen' über spezifisch malerische Mittel zu erreichen, das phänomenologische Diktum Husserls zu entdecken (III. 1.4.). Auch wenn ihm diese Beobachtung primär methodisch interessiert zu haben scheint, ist sein 'Faible' für die Künstlerpersönlichkeit Cézannes nicht zu übersehen. Das zeigt sich insbesondere in der idealisierten Gestalt des *Künstler*-Prototypen, dessen existentiellem Weltverhältnis sich insbesondere die späten Schriften (OE, NC) widmen. Dass Merleau-Ponty 'verwandtschaftliche' Bezüge zwischen Künstler und Philosoph entdeckt (vgl. oben),

liegt nicht zuletzt daran, dass gerade die Kunsttheorie Cézannes²³⁸, einen hohen Grad an Reflexivität darüber enthält, was Kunst allgemein, bzw. die Person des Künstlers im Speziellen zu leisten vermag. Außerdem erschöpft sie sich keineswegs in einer simplen, ästhetischen Betrachtung der Natur bzw. künstlerischer Lebensverhältnisse (vgl. Kaelin; 308). Daneben ist die Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen der Philosophie ein wichtiges, wenn nicht gar *das* zentrale Thema im Werk Merleau-Pontys, und zwar seit den Frühschriften (Madison, 1973; 161).

Dies sind sicherlich wesentliche Gründe, warum sich Merleau-Ponty mit keinem anderen Künstler derart eingehend und umfangreich wie mit Cézanne beschäftigt hat. Ein frühes Zeichen seines Interesses ist der Essay *La doute de Cézanne*, worin er sich nicht nur mit der Biographie des Künstlers auseinandersetzt, sondern vor allem auch mit dessen künstlerischem Anspruch (vgl. oben). Bereits hier benennt er die gemeinsame Aufgabe von Philosoph und Künstler, die nicht nur die Gabe zur Schöpfung teilen, sondern zudem die Komplexität bzw. Verbundenheit der menschlichen Welt aufzudecken vermögen (Signes; 33): "*Ein Maler wie Cézanne, ein Künstler, ein Philosoph dürfen eine Idee nicht nur schaffen und ausdrücken, sondern zugleich die Erfahrungen wachrufen, die die Idee im Bewusstsein anderer verwurzelt.*"

Vor allem die späten Schriften (Vis, NC, OE) gründen auf diesem ideellen Fundament und machen es für den Entwurf einer 'neuen Philosophie' grundsätzlich nutzbar: Ein untrügliches Zeichen dafür ist die Tatsache, dass Merleau-Ponty den später Essay, *L'œil et l'esprit*, am Arbeitsplatz Cézannes in Tholonet vollendet hat, "*in einer Landschaft, die*", wie Léfort im Vorwort (p. I) schreibt, "*für immer den Blick Cézannes in sich trägt*".

²³⁸ Die hauptsächlich durch Briefe **Cézannes**, vor allem aber durch ganz unterschiedlich zu beurteilende Schilderungen von Zeitgenossen überliefert ist:

Besondere Beachtung verdient unter diesem Aspekt vor allem Merleau-Pontys Umgang mit den Schilderungen J. **Gasquets** (vgl. auch III. 1.3.2.1.): Deren Wert ist in der Forschung, v.a. was deren Authentizität betrifft, mehr als umstritten. So schreibt der Herausgeber des Sammelbandes *Gespräche mit Cézanne*, Michael Doran (1982/franz. Original: 1978), dass "(...) diese fingierten Dialoge mehr wegen ihrer Atmosphäre als wegen der gelieferten Informationen von Wert" (1982; 134) seien, weil sie "*Authentisches und Spekulatives*" (133) kombinieren. Weil Merleau-Ponty (noch in *L'œil et l'esprit!*) auf Gasquets 'Cézanne' mehr als einmal Bezug nimmt - ohne die fragliche Qualität dieser Überlieferung freilich einzuräumen oder zu kritisieren (worauf er etwa im Gegensatz dazu hinsichtlich der Berichte Emile Bernards nicht verzichtet), ist anzunehmen, dass ihm gerade die atmosphärische Dichte, die Plastizität der gasquetschen Schilderungen eine Sprache in die Hand gibt, die - nach Merleau-Ponty - wie keine andere den Werken Cézannes zu entsprechen scheint.

2.2.2.2.1. Die Beschaffenheit des Künstlerkörpers

Die eigentümliche Gestalt des *Künstlerkörpers* verbindet Kunst und Philosophie, Künstler und Philosophen miteinander: Die im Frühwerk entworfene 'Leibphilosophie', dient in den späten Schriften als Basis für die existentiell-ontologische Ausarbeitung des menschlichen Weltverhältnisses, das Merleau-Ponty als 'Zur-Welt-Sein' bestimmt. In der strukturellen Beschaffenheit des Künstlerkörpers findet der ontologischen Entwurf der 'philosophie du chair' (NC; 202) seine Entsprechung. Deshalb bezeichnet Merleau-Ponty den Künstler - im Sinne des chiasmatischen Grundmodells - als 'zweiblättriges Wesen' und bestimmt ihn als jemanden, der die Welt bewohnt und gleichzeitig malend, schreibend oder in anderer Weise gestaltend mit dieser 'interagiert' (vgl. unten).

Damit ist der Künstler ausgewiesenermaßen Prototyp der 'Metamorphose von Sehendem und Sichtbarem' (OE; 34). Mit dem, was sich 'in der Welt zeigt', weiß er darüber hinaus wie kein Zweiter umzugehen²³⁹: Im 'Sichtbarmachen' ordnet er sich der Welt zu, so dass er *Sichtbares* unter Sichtbarem ist. Seine Inkarniertheit ist der Schlüssel zur Welt (69): "*Das Sehen des Malers, ist nicht mehr ein Blick auf ein Äußeres, eine bloß physikalisch-optische Beziehung zur Welt. Die Welt liegt nicht mehr durch bloße Vorstellung vor ihm. Vielmehr ist es der Maler, der in den Dingen geboren wird wie durch Konzentration und einem Zu-sich-Kommen des Sichtbaren.*" Hier klingt an, worum es Merleau-Ponty beim Aspekt des 'inkarnierten Seins' hauptsächlich geht, nämlich um die Teilhabe des Menschen an einem 'fleischlichen' Gewebe, einer gemeinsamen Welt, wobei die Teilhabe als eine gleichberechtigte bzw. ebenbürtige Teilhabe zu verstehen ist.

Die Verbundenheit von Philosophie und Kunst ist im Werk Merleau-Pontys vielfach fokussiert auf das 'kreative' Dasein von Philosoph und Künstler. Beide vereint - mehr noch als jeden anderen Menschen - eine Erfahrung, die man auch als 'unaufhebbare Bezogenheit auf die Dinge' (Maier; 95) bezeichnen könnte. Diese 'unaufhebbare' Intentionalität, die auf dem existential-ontischen 'Gewebe' [tissu charnel] der Welt gründet, lässt nach Sergio Benvenuto einen Blick auf eine 'Welt vor jedem Blick' zu: "*Diese Welt lässt sich betrachten, wie die Oberfläche eines unbekanntes Planeten: die unheimliche Schönheit*

²³⁹ Die sehend-sichtbare Existenz der Künstler findet etwa im *Selbstportrait* seinen Ausdruck - Merleau-Ponty (OE; 34): "*Les peintres ont souvent rêvé sur les miroirs parce que, sous ce « truc mécanique » (...), ils reconnaissaient la métamorphose du voyant et du visible (...). Voilà pourquoi aussi ils ont souvent aimé (...) à se figurer eux-mêmes en train de peindre, ajoutant à ce qu'ils voyaient alors ce que les choses voyaient d'eux, comme pour attester qu'il y a une vision totale ou absolue, hors de laquelle rien ne demeure, et qui se referme sur eux-mêmes.*" Im Spiegel wird die existentielle Doppelgestalt des Künstlers zu einem 'endlosen Modell' von Sehendem und Sichtbarem

dessen, was noch nie betrachtet wurde."²⁴⁰ Durch diese exklusive *Erfahrungsform* sind Künstler und Philosoph nicht nur (1) die ersten Menschen, die einen Zugang zur 'primordialen Welt' besitzen, sondern sind (2) beide gleichermaßen mit dem Problem der *Darstellbarkeit* konfrontiert, weil die primordiale Erfahrung eines quasiooriginären Ausdrucks bedarf.

Mit dem Gedanken, dass die Intentionalität des Philosophen wie des Künstlers zur Welt 'unaufhebbar' ist, d.h. beständig und zugleich immer schon da, korrespondiert einerseits das gemeinsame Bestreben von Philosophie und Kunst, das Merleau-Ponty unter dem Aspekt des 'Neubeginns' (III. 1.4.1.) zusammenfasst. Das angestrebte und gleichzeitig niemals erreichte Ziel, dem 'Sein' zum Ausdruck zu verhelfen, ist andererseits aber auch ein Dilemma, das Merleau-Ponty nicht nur auf der Ebene der Kreativen (Philosoph/Künstler) kennt²⁴¹, als auch - im Sinne eines *Interpretationsdilemmas* - auf der Ebene der Rezipienten (Leser/Betrachter) kennt.

Spezifische Ausdruck jenes 'unaufhebbaren Bezogenseins' ist die Erfahrung des 'Angesprochen-Werdens durch das Sein' (OE). Das *k r e a t i v e* Dasein von Künstler und Philosoph gründet auf der Tatsache, dass sie sich 'inspiriert' fühlen bzw., dass *etwas* sie zum 'Befragen' zu ermuntern scheint. Der Erfahrung der Inspiration geht in diesem Sinne die Erfahrung der 'Expiration' voraus, etwas das Merleau-Ponty auch als das 'Atmen des Seins' bezeichnet (OE; 31f.): "*Es gibt tatsächlich eine Inspiration und eine Expiration des Seins, Atmen im Sein, Handlung und Leidenschaft, die so wenig voneinander zu unterscheiden sind, dass man nicht mehr weiß, wer sieht und wer gesehen wird, wer malt und wer gemalt wird.*"

Dass sich das 'Sein' artikuliert, drückt sich, wie Merleau-Ponty aus den Erfahrungsberichten verschiedener Künstler zu wissen glaubt, gerade darin aus, dass sich insbesondere die Maler "(...) *von den Dingen beobachtet fühlen*" (Vis; 183). Was wiederum soviel heißen könnte, als das das 'sich selbst anzeigende Sein' den kreativen Akt beeinflusst bzw. sich gegen den *freien* Willen des Künstlers durchzusetzen weiß (OE; 86): "*Auf dem unvordenklichen Grunde des Sichtbaren hat sich etwas bewegt, hat sich entzündet, das nun seinen Körper überkommt,*

(vgl. auch Vis; 309: "*La chair est le phénomène de miroir et le miroir est extension de mon rapport à mon corps.*" etc.)

²⁴⁰ S. **Benvenuto**, Der Blick des Blinden, Cézanne, der Kubismus und das Abenteuer der Moderne, in: *Lettre internationale*, II. Vj./Sommer 2001, Heft 53; 97.

²⁴¹ Vgl. Vis; 232: "*Der Übergang der Philosophie zum Absoluten, zum transzendentalen Feld, zum wilden bzw. 'vertikalen' Sein geschieht zwangsläufig Schritt für Schritt und ist unvollständig.*" oder auch EP; 26: "*Il est parfaitement vrai que chaque philosophe, chaque peintre considère ce que les autres appellent son œuvre comme la plus simple ébauche d'une œuvre qui reste toujours à faire.*"

und alles, was er malt, ist eine Antwort auf diese Anregung, seine Hand nur das Instrument eines fernen Willens."²⁴²

Glauht man den sehr weit gehenden Aussagen Merleau-Pontys, begreift sich der Künstler im konkreten kreativen Akt nicht als eigentlich 'Handelnder', sondern als derjenige, der, das, was er hört oder sieht, zu hören oder zu sehen bekommt, im Werk umsetzt: Demnach werde die 'Expiration' vor allem dann zum Problemfall, wenn sich der Künstler ihr widersetze, und dem, was sich 'in der Welt' zeige, nicht entspräche.

Inwiefern dieses besondere 'Weltverhältnis' des Künstlers, das Merleau-Ponty im Spätwerk entwickelt, möglicherweise gerade auch für den Philosophen Gültigkeit beansprucht, ist Thema des abschließenden Kapitels.

²⁴² In Vis (198f.) exemplifiziert Merleau-Ponty diese Beobachtungen an einem Beispiel aus der Musik: "*Les idées musicales ou sensibles, précisément parce qu'elles sont négativité ou absence circonscrite, nous les possédons pas, elles nous possèdent. Ce n'est plus l'exécutant qui produit ou reproduit la sonate: il se sent, et les autres le sentent, au service de la sonate, c'est elle qui chante à travers lui....*".

2.3. Die philosophische Operation der 'Überreflexion' (surréflexion)

Die Basis jenes späten Entwurfs, in den die philosophischen Vorarbeiten münden, ist eine radikale Wissenschaftskritik, die Merleau-Ponty bereits in frühesten Schriften (III. 1.3.) thematisiert. Seine Kritik umfasst klassische Wissenschaften wie Philosophie gleichermaßen, solange diese, wie er schreibt, "*die Dinge manipuliert und darauf verzichtet, sie zu bewohnen*" (OE; 9). Das Bestreben, die Krise, in der sich gerade auch die Philosophie befinde (NC; 39), zu überwinden, prägt in vielerlei Hinsicht sein Werk: So gründet der Impetus 'zurück zu den Sachen zu gehen', als dessen Ergebnis Merleau-Ponty die eigene Phänomenologie versteht, auf einer grundsätzlichen Kritik der Wissenschaften, die nach Merleau-Ponty immer weniger die Welt und den ursprünglichen Wirklichkeitscharakter berühren.

Die gängige Methode der Wissenschaften qualifiziert er als ein 'pensée de survol' (OE; 12) ab²⁴³, ein Denken, das gewissermaßen aus dem Vogelflug - in Entfernung von den Dingen und der Wahrnehmungswelt - diese zu ihren Objekten macht. Jenes Denken soll, metaphorisch gesprochen, entsprechend auf den 'Boden' gebracht werden (ebd.), um die Dinge, mit denen wissenschaftlich umgegangen wird, wirklich zu 'berühren'²⁴⁴. Die Entfernung der zeitgenössischen Philosophie von zwischenmenschlichen Beziehungen (NC; 40) bzw. von der Beziehung zwischen Mensch und Natur (42) soll durch eine 'neue' philosophische Methodik aufgehoben werden. In der Leibphilosophie Merleau-Pontys scheint diese bereits angelegt zu sein:

Weil das 'verleblichte' Subjekt die Welt bewohnt, kann es überhaupt nicht in die Position des 'Überflugs' [survol] geraten (Nagataki, AHua, Vol. LXIII; 23): weil es die Welt, in der das Subjekt agiert und sieht, bewohnt bzw. ihr 'inne' ist. Entsprechend urteilt Merleau-Ponty über die eigene Spätphilosophie (Signes; 30): "*Die Philosophie, die dieses Chiasma von Sichtbarem und Unsichtbarem enthüllt, ist das vollkommene Gegenteil eines Überflugs.*" Das neue Denken, das sich daran anschließt, ist - dem Entwurf (NC; 44) nach - eine Vertiefung [approfondissement] bzw. eine Wiederentdeckung der Natur als Basis von Kultur

²⁴³ Vorbild einer Wissenschaft, die "(...) unsere Zugehörigkeit zur Welt ersetzt durch ein Überfliegen der Welt [*un survol du monde*]" (Vis; 59), sei die sogenannte 'cartesianische Geistigkeit' [spiritualité cartésienne; ebd.].

²⁴⁴ Merleau-Ponty wendet sich (im Spätwerk) wiederholt gegen eine 'Philosophie des Überflugs'; und zwar vor allem deshalb, weil die *eigentliche* Philosophie auf der 'Treue zum tatsächlichen Erlebten' aufbaue. Ihre Grundlage sei das *Erleben* selbst (vgl. Vorlesungen I, Philosophie und Nicht-Philosophie; 237 bzw. 238): "*Mit anderen Worten, die Philosophie geht von unserer realen Verwurzelung in der Welt aus.*"

und Wissenschaft. Denn, um die Krise der Philosophie zu überwinden, bedarf es des Verständnisses über den 'Ursprung', die Aufdeckung der primordialen Welt, in der das Sein als Einheit [l'indivision de l'Être] Bestand hatte (362), in der *Körper* und *Geist* voneinander nicht zu unterscheiden waren.

Das Unternehmen des Spätwerks (Vis; 373) nimmt auch Husserls²⁴⁵ Bestreben (wieder) auf, 'die stumme Erfahrung zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinnes' zu bringen, um dessen Realisierung sich Merleau-Ponty bereits im Frühwerk bemühte (PP; X).

Das Problem ergibt sich mit der Setzung des Ziels: Welcher philosophischer Mittel bedarf es, um das 'neue Denken' zu konstituieren bzw. Husserls Bestreben zu realisieren? Sicher ist sich Merleau-Ponty hinsichtlich der Rahmenbedingungen: Die neue Philosophie ist demnach (1.) kein 'unmittelbares Lesen der Wesenheiten', sondern es gilt (2.) die philosophische Frage zu restituieren (NC; 369) - freilich als eine, die sich von ihren Vorgängern [pensée de survol] unterscheiden muss, will sie dem 'neuen Denken' gerecht werden: "*Es handelt sich bei der Philosophie weder um eine Reflexion (...) noch um eine Rückkehr zum Unmittelbaren Bergsons*", schreibt Merleau-Ponty zwischen 1960 und 1961 (373). Hinweise, wie diese Notiz zu verstehen ist, finden sich aber schon in der *Phénoménologie*: Darin stellt er fest, dass es nicht nur darum gehen könne, zu philosophieren, sondern sich die 'Verwandlungen' bewusst zu machen, die die Philosophie in der Welt und in unserer Existenz bewirke (PP; 75). Entsprechend heißt es über die philosophische Reflexion (76): "*Die Reflexion ist nur dann wahrhafte Reflexion, wenn sie sich nicht über sich selbst erhebt, sich als Reflexion-auf-ein-Unreflektiertes versteht und folglich als Wandlung der Struktur unserer Existenz.*" Reflektieren meint in diesem Sinne - und zwar in unübersehbare Analogie zum 'Sichtbar-machen des Unsichtbaren' - etwas 'Unreflektiertes bloßzulegen' (Signes, PO; 204).

Die Vehemenz, mit der sich Merleau-Ponty im Spätwerk gegen das Unmittelbare [l'immédiat] Bergsons wendet, korrespondiert mit seinen frühen Vorbehalten gegenüber dessen Entwurf einer 'meditativen Schau' (ebd.): "*Der Irrtum Bergsons bestand darin, anzunehmen, dass das meditierende Subjekt mit dem Objekt über das es meditierte, verschmelzen könnte, sowie anzunehmen, das Wissen zu erweitern, indem es sich im Sein selbst auflöse*". Merleau-Pontys später Entwurf des Sehens bildet sich im Gegensatz dazu 'mitten im Sichtbaren' aus, statt in ihm 'aufzugehen' (Vis; 173)²⁴⁶.

²⁴⁵ Vgl. Hua I, CM; 77.

²⁴⁶ In *Éloge de la philosophie* schreibt Merleau-Ponty entsprechend (20): "*La philosophie, la vraie pensée, (...) sera, Bergson l'a souvent dit, < fusion > avec les choses, ou encore < inscription >, < enregistrement >, < empreinte > des choses en nous*". Andererseits nähert er sich darin - anders als etwa in der *Phénoménologie* oder in den späten Schriften - dem 'Intuitionsmodell' Bergsons zugleich an (22f.): "*La fameuse coïncidence bergsonienne ne signifie donc sûrement pas que le philosophe se perde plutôt s'il s'éprouve dépassé par l'être. Il n'a pas besoin de sortir de soi pour atteindre les*

Das 'neue Denken' ist entsprechend zwischen zwei philosophischen Extremen angesiedelt - zwischen dem reflexionsphilosophischen Glauben, sich hinter einem 'unangreifbaren cogito' (PP; 75) verschanzen zu können²⁴⁷, und der 'Immanenz' Bergsons: dort, "(...) *wo Reflexion und Intuition noch nicht getrennt sind*" (Vis; 172). Als Rückgang auf die primordiale Welt ist das 'neue Denken' auch 'Rückkehr zu sich selbst wie zu allen Dingen' (NC; 374) und "*Einladung das Sichtbare wiederzu-sehen, die Sprache wiederzu-sprechen und das Denken wiederzu-denken*" (375).

Besonders relevant für die Ausarbeitung des späten Entwurfs ist der Begriff der 'Koexistenz': In den Arbeitsnotizen zu *Le visible et l'invisible* beschreibt Merleau-Ponty die methodische Basis der Spätschrift (Vis; 242): "*Alles läuft darauf hinaus: eine Theorie der Wahrnehmung und des Verstehens zu schreiben, die zeigt, das Verstehen nicht Konstitution in intellektueller Immanenz bedeutet, sondern etwas durch Koexistenz zu erfassen, lateral, vom Stil her, und auf diese Weise sofort an die Ferne dieses Stils und dieses Kulturapparates heranzureichen.*"

Mit diesem Entwurf geht es Merleau-Ponty ausdrücklich nicht darum, an die philosophische Methode vor der sogenannten 'Krise' anzuknüpfen bzw. darum, "(...) *etwas Verlorenes wiederzubringen. Was verloren ist, ist für immer verloren*" (NC; 374). Auch ist er sich darüber im Klaren, dass er mit dem 'neuen Denken' tatsächlich philosophisches Neuland betritt und betont die Notwendigkeit dieses Schrittes. Der Begriff der 'Überreflexion' [surréflexion] ist wie kein anderer Ausdruck dieses 'neuen Denkens', dessen richtungsweisende Bedeutung für das Gesamtwerk, trotz fehlender methodischer Ausarbeitung, nicht unterschätzt werden darf - was in der Forschung freilich de facto bisher noch der Fall ist.

Philosophieren heißt nach Merleau-Ponty 'zu suchen sowie auszugehen davon, dass es Dinge zu sehen und zu sagen gibt' (EP; 45). Damit sind schlechterdings die Koordinaten des Spätwerks benannt: *S e h e n* und *S a g e n* - gefasst als begriffliches *D e n k e n* - illustrieren das eigentümliche Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie. Zudem lässt sich zwischen diesen Eckpunkten am ehesten herausarbeiten, was Merleau-Ponty unter dem 'neuen Denken' verstanden wissen will.

choses mêmes: il est intérieurement sollicité ou hanté par elles." Bzw. an anderer Stelle (EP; 25): "*Ce qu'on croyait être coïncidence est coexistence.*"

²⁴⁷ In *Le visible et l'invisible* (Réflexion et Interrogation; pp. 17-74) schreibt Merleau-Ponty, dass ihm die 'Reflexionsphilosophie' [la philosophie réflexive] letztlich zu weit geht, um sie für das eigenen Projekt heranzuziehen (67): "*Ce que nous proposons, ce n'est pas d'arrêter la philosophie réflexive après avoir pris le départ comme elle, - c'est bien impossible, et, à tout prendre, une philosophie de la réflexion totale nous semble aller plus loin, ne serait-ce qu'en cernant ce qui, dans notre expérience, lui résiste - ce que nous proposons c'est de prendre un autre départ.*" Vgl. auch ebd.; 67ff.

2.3.1. Das Denken des Künstlers zu dem des Philosophen machen

Bei Cézanne ist das Denken primär ein Vorgang, der den kreativen Akt des Künstlers nicht nur stört, sondern im eigentlichen Sinne *verhindert*. Dieses Denken ist das des Philosophen, aber auch das des Malers, wenn er über sein Verhältnis zur Kunst reflektiert oder darüber, was Kunst an und für sich ist, und was sie vermag. Merleau-Ponty bezeichnet dieses begriffliche Denken, das als *je meiniges* Denken erfahren wird, als eines, das von den Dingen 'entfernt' und erinnert an Prousts Swann und den Zeichensinn der Noten (Vis; 197) : "In dem Moment, in dem er diese Zeichen und ihren Sinn denkt, hat er den >kleinen Satz< selbst nicht mehr".

Cézanne kennt aber auch noch ein anderes Denken, eines, das der Künstler als Ausdruck der sich, im kreativen Akt artikulierenden Welt versteht: "Die Landschaft spiegelt sich, vermenschlicht sich, denkt sich in mir", legt Gasquet (Doran; 137) dem Maler in den Mund. Damit kann nur ein 'handwerklicher Realisierungsprozess' gemeint sein, der durch die 'Expiration des Seins' (vgl. oben) angestiftet oder ausgelöst wurde, und anders als das begriffliche Denken als ein *fremdes* Denken ('... denkt sich in mir'; vgl. oben) erfahren wird.

Das Kunstwerk ist in diesem Sinne Produkt des künstlerischen Denkens, das sich eben nicht auf sprachlich-theoretischer Ebene, sondern im Malakt selbst offenbart²⁴⁸. Diese Beobachtung führt geradewegs zu der Frage, was Denken eigentlich ist, d.h. wer es initiiert oder verursacht. Denn natürlich lässt sich - aufbauend auf aktuellen neurologischen Ergebnissen²⁴⁹ - behaupten, das Denken initiierte sich gewissermaßen immer schon selbst - als Ergebnis neuraler Reize oder anderer unbewusster Vorgänge im Gehirn. Dennoch scheint

²⁴⁸ Spätestens hier erscheint die Übernahme des Begriffs des 'Denkens' auf den künstlerische Prozess als problematisch - eben weil der vom philosophischen Denken bewusst unterschieden wird, als problematisch. Sinnvoller wäre es, das *philosophische* Denken (a), eben weil es ein (b) gegenstandsbezogenes und begriffliches Denken meint, vom *künstlerischen* Denken auch begrifflich abzugrenzen und etwa die Unterscheidung (b) künstlerisches Denken bzw. (a) noematische Reflexion (vgl. H. Wagner, 1959; u.a. 44) einzuführen.

Merleau-Ponty verzichtet allerdings darauf. Er arbeitet nicht nur mit Cézannes Begriff des 'Denkens' [cette <pensée> muette de la peinture/OE; 91], sondern bezeichnet - wie noch zu sehen sein wird - das künstlerische Denken selbst als eine Art 'Reflexion'. Dass Merleau-Ponty derart vorgeht, kann allerdings auch dem fragmentarischen Charakter der Spätschriften zugeschrieben werden, d.h. der Tatsache, dass diese Überlegungen in einer ersten unbearbeiteten Form vorliegen.

²⁴⁹ Vgl. etwa Benjamin Libet, The volitional brain: towards a neuroscience of free will, in: Journal of Consciousness Studies; 6, 8/9, 1999: Demnach sind die ersten bioelektrischen Zeichen unserer Entscheidungen schon über der Hirnrinde ablesbar, bevor die Handlungsabsicht in das Bewusstsein tritt. Libet bezeichnet den 'freien Willen' entsprechend nur als ein, die Handlung begleitendes Gefühl.

mit dieser Feststellung nichts gewonnen zu sein: Das 'transzendente Ich' ist die einzig denkbare Institution, die die verschiedenen Denkprozesse, ob unbewusst oder bewusst, als *Je Meinige* in sich zusammenführt.

Wenn das Ideal des 'philosophischen Denkens' aber als eines beschrieben wird, das sich selbst über diese unwillkürlichen Impulse hinwegzusetzen oder sie überhaupt als solche zu thematisieren weiß, unterscheidet es sich von einem bloß 'künstlerischen Denken', das auf diese Impulse nur 'reagiert'. Zwischen diesen beiden 'Denkformen' zu unterscheiden ist deshalb wichtig und notwendig, weil an dieser Überlegung der Entwurf der 'Überreflexion' im eigentlichen Sinne ansetzt: an der Frage, was eine 'interrogation philosophique' leisten muss, um das Sein 'zu enthüllen'. Damit ist zugleich das Vakuum zwischen philosophischem und künstlerischem Denken (im Malakt) bestimmt, das Merleau-Ponty auf eine ihm eigene Weise zu überwinden strebt (OE; 60): "*Diese Philosophie, die noch zu schaffen ist, beseelt den Maler [bereits] - doch nicht etwa, wenn er Ansichten über die Welt äußert, sondern in jenem Augenblick, wenn sein Sehen zur Geste wird, wenn er, wie Cézanne sagt, 'im Malen denkt' [penser en peinture].*"

Die 'interrogation philosophique' könne demnach kein Fragen im klassischen Sinne meinen, sondern müsse dem *Sein* selbst entstammen. Dies sei wiederum nur deshalb möglich, "*weil derjenige, der fragt, wahrhaft der Welt angehört, die er befragt, Falte in jenem Stoff ist, genauso wie mein Körper Teil des Sichtbaren, das er sieht*" (NC; 370). Dieses besondere Weltverhältnis erklärt auch, warum sich die *philosophische* Frage, wie Merleau-Ponty schreibt (371), "*durch uns artikuliert, durch das Überkreuzen [recroisement] von Sichtbarem und Unsichtbarem*".

Zusammenfassend heißt das: Die 'neue Philosophie' ist eine 'ontologie du dedans' (III. 2.1.), weil sie (1) dem Sein selbst entstammt. Der Philosoph spricht nicht *über* das Sein, das sich außerhalb seiner Selbst befindet, sondern (2) das Sein artikuliert sich *durch* ihn hindurch bzw. *in* seiner Philosophie. Daraus schließt Merleau-Ponty, (3) dass sich die Philosophie 'neuen Typs' notwendigerweise selbst zum Thema hat, und zwar (4) im Sinne eines unverfälschten, 'vorgängigen' Weltverhältnisses [*elle parle comme les arbres poussent, comme le temps passe; 373*] - im Wissen ihrer 'Inkarniertheit' und der damit verbundenen *Innenperspektive* auf die Dinge und das Sein.

Merleau-Ponty nennt diesen *Weltbezug* der Philosophie 'le savoir de l'Ineinander' (366), das im Sinne des chiasmatischen Modells die Dinge mit der Philosophie genauso vereine, wie mich mit jedem anderen Menschen: Die 'surréflexion' exemplifiziert die *Selbst*-Artikulation des

Auch Merleau-Ponty befasste sich mit dem 'Irrtum des freien Willens', wie er es nannte (PP; 498f.): "*Was uns hier täuscht, ist unsere Neigung, die Freiheit in einer willentlichen Erwägung zu suchen.*"

Seins ('Atmen im Sein'). Zudem gründet sie auf der Überlegung, dass Kunst wie Philosophie 'Schöpfungen' sind, die allein die 'Erfahrung des Seins' (Vis; 251) möglich machen, sowie auf der Überzeugung, dass der menschliche Körper gewissermaßen 'Resonanzkörper' des Seins ist. Nach Merleau-Ponty verhindert die 'klassische' Philosophie diesen *ursprünglichen* Kontakt zum Sein, indem sie darauf verzichte, 'die Dinge selbst sich äußern' (167) zu lassen. Außerdem missbrauche sie die Sprache als rein beschreibendes Medium (ebd.).

Die essentiellen Bestimmungen der 'surréflexion' aufzudecken, gestaltet sich nicht zuletzt deshalb als äußerst schwierig, weil Merleau-Ponty nicht näher unterschieden hat, inwiefern sie sich vom *Reflexions-* auf der einen bzw. *Intuitionsmodell* auf der anderen Seite abgrenzt. Man kann bestenfalls davon sprechen, dass die 'propädeutischen' Notizen des Spätwerks mögliche bzw. wahrscheinliche Dimensionen der *surréflexion* abstecken (NC; 356f.). Die wenigen Hinweise Merleau-Pontys verlangen einen entsprechend hohen interpretatorischen Einsatz: Notizen aus dem Frühwerk legen es nahe, die 'Überreflexion' als eine philosophische Methode zu lesen, in der *Empfindung* und *Denken*, nicht getrennt sind; als eine Methode, die ihren ideellen Ursprung im künstlerischen Denken hat²⁵⁰, wie Merleau-Ponty die 'Reflexion höherer Stufe' (Pilz; 103) in *Le visible et l'invisible* einführt (61): "Sie muss die Welt befragen und in den Wald von Bezügen eintreten, den unser Fragen in ihr entstehen lässt; sie muss die Welt schließlich sagen lassen, was sie in ihrer Verschwiegenheit besagen will."

Merleau-Ponty war sich, wie folgende Notiz vermuten lässt, bewusst, dass er mit dieser 'neuen' Methode das angestammte philosophische Terrain überschreiten würde. Er wusste freilich nicht, wie weit (61f.): "Wir wissen weder, was diese Ordnung und dieser Einklang der Welt bedeuten, dem wir uns damit ausliefern, noch wissen wir, wo das Unterfangen enden wird und 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."

Mit der Entscheidung für die Methode der *surréflexion* schloss Merleau-Ponty folglich nicht aus, dass sein Unternehmen ebenso scheitern könnte wie Bergsons 'Rückgang auf die

²⁵⁰ Entscheidende Komponenten dieser Beobachtung hat etwa Th. **Winkler** (1994) herausgearbeitet, und die Kunst als 'mögliche Fundierung des Denkens' bei Merleau-Ponty bezeichnet. Das künstlerische Agieren bestimmte er als 'künstlerische Reflexion' (ebd.; 106), "als eine Form der Erkenntnis, die nicht subjektivistisch ist" bzw. als "ein das Wahrnehmen begleitendes Nachdenken, das sich am Wahrnehmungsgeschehen selbst entzündet" (108).

unmittelbaren Bewusstseinsgegebenheiten' (PP; 70)²⁵¹. Unklar bleibt aber, ob ihm in aller Deutlichkeit bewusst war, wie sehr der Entwurf der *surréflexion* in die Nähe der eigenen Kunstphilosophie gerückt war. Vieles spricht dafür, dass sich diese Nähe - gewissermaßen aus der Entwicklung, die seine Philosophie in den späten Schriften genommen hatte - mehr oder weniger 'automatisch' ergeben hat, d.h. in dieser Entwicklung bereits angelegt war. Gleichzeitig spiegelt sein Werk vielfach den Versuch wieder, die Erfahrungen der Künstler bzw. die eigenen kunsttheoretischen Überlegungen für umfassendere philosophische Analysen nutzbar zu machen²⁵²: "*Mehr als je zuvor lehnte Merleau*", wie Sartre über die Spät-philosophie seines Freundes schreibt (Situations IV; 271), "*den Intellektualismus ab, befragte den Maler und dessen manuelles, wildes Denken*." Gerade auch deshalb sieht Sartre im Maler einen 'privilegierten Künstler' bzw. den 'besten Zeugen' des chiasmatischen Verhältnisses zwischen *Individuum* und *Welt* (272), das Merleau-Ponty entwirft.

Die Kunst genügt folglich in einem doppelten Sinne dem philosophischen Anspruch: Im Gegensatz zur 'klassischen' Philosophie bzw. 'noematischen Reflexion', vermag sie tatsächlich die 'stumme Erfahrung zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinnes zu bringen' (Hua I, 77); gleichzeitig exemplifiziert sich an der spezifischen Gestalt des Künstlerkörpers das menschliche *Welt-* bzw. *Seinsverhältnis*: Demnach ist die Kunst eine 'Philosophie mit anderen Mitteln'²⁵³.

Freilich ist mit dieser Feststellung die philosophische Suche nach dem Sein, es zu enthüllen und zur Erfahrung zu bringen, nicht abgeschlossen, sondern in einem umgekehrten Schluss gilt es, den scheinbaren Vorteil künstlerischer Praxis für die Philosophie nutzbar zu machen und möglicherweise sogar so weit zu gehen, das künstlerische Tun in eine philosophische, in eine philosophieimmanente Methode zu übertragen:

²⁵¹ Dieser Rückgang wurde, wie Merleau-Ponty über den *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) in der *Phénoménologie* schreibt (70), "zu einem hoffnungslosen Unternehmen, weil der philosophische Blick dadurch zu sein strebte, was er grundsätzlich außerstande war zu sehen".

²⁵² Etwa wenn Merleau-Ponty in den Schriften des Übergangs davon spricht, die Sprache mit anderen Ausdrucksweisen, insbesondere mit den sogenannten 'stummen Künsten' zu vergleichen (PM; 65). Oder auch, wenn er in der Konzeption einer späten Vorlesung schreibt (NC; 166): "*Ordre à suivre: prendre contact avec nos questions sur [des] échantillons de pensée fondamentale (art, littérature); confronter ces questions avec [la] pensée cartésienne (Descartes et successeurs) - voir si elles y paraissent, ou y sont masquées, ou n'y sont pas du tout et pourquoi; de là, revenir au présent, chercher [la] formulation de notre ontologie, de la philosophie aujourd'hui*." (Einfügungen von S. Ménasé).

²⁵³ Vor allem in den späten Vorlesungsnotizen zeichnet sich eine parallele Entwicklung ab - die Annäherung der *Kunst* an die *Philosophie*, d.h. an die philosophische Reflexion: "*Die Malerei ist eine Art Philosophie*" (NC; 58), fasst Merleau-Ponty die Ausführungen Paul **Klees** über den kreativen Akt des Künstlers zusammen, der 'ohne es ausdrücklich zu wollen' Philosoph sei. Die Malerei sei demnach eher eine implizite Philosophie - etwa aufgrund ihres 'absoluten' Charakters bzw. weil sie die Natur nicht einfach abbilde, sondern sich umgekehrt durch sie generiere, d.h. zum Ausdruck komme (ebd.).

Alles künstlerische Denken mobilisiert einen unbewussten Wahrnehmungsbereich, einen Bereich, an den in gewisser Weise auch das alltägliche Sprechen anknüpft, denn selbst dort lässt sich, wie Merleau-Ponty hervorhebt, die Erfahrung machen, dass man erst nachdem man etwas ausgesprochen hat, im eigentlichen Sinne weiß, *was man gesagt hat* (PM; 64).

Unübersehbar ist die Nähe des künstlerischen Denkens zum sogenannten 'intuitiven Verhalten', wozu etwa auch automatisierte Handlungsprozesse von Turnern oder Musikern zu zählen sind, die einmal antrainierte, hoch-komplexe Bewegungsabläufe ohne Kontrollbewusstsein ausführen können²⁵⁴. Das Agieren der Künstler ist freilich mehr als das Abspulen automatisierter *Bewegungs-* oder *Denkmuster*. Die Betonung der kunsttheoretischen Analysen Merleau-Pontys liegt nicht auf dem Aspekt des 'intuitiven' Handelns, sondern auf dem des 'Aufnehmens' äußerer bzw. innerer Reize. Der Entwurf der 'surréflexion' ist in diesem Sinne konsequente Fortführung der im Frühwerk bereits angelegten 'Rehabilitierung des Sinnlichen' (Signes; 210). Die Wahrnehmungswelt ist in diesem Sinne methodischer Unterbau der Spätphilosophie, und der 'Primat der Wahrnehmung'²⁵⁵ findet darin - nicht nur hinsichtlich der 'sinnlichen Genese' der Dinge in der Welt - seine Fortsetzung.

Das methodische Interesse der späten Philosophie Merleau-Pontys beruht auf der Einsicht, dass in der Wahrnehmung wahrnehmender Akt und wahrgenommener Gegenstand nicht wie im 'objektiven Denken' getrennt werden können (Good, 1970; 134): Die Lösung aller Rätsel, liegt, wie Merleau-Ponty betont, weniger in Denkvorgängen, als in der 'Erfahrung des Sinnlichen' (Signes; 24). Den Blick des Künstlers, aber auch den des Philosophen versteht er als 'Öffnung' auf das *Sein* hin und nicht als 'konstituierende Akte des Bewusstseins' (ebd.; 23). Die Aufgabe der 'neue Philosophie' besteht entsprechend nicht darin, ein 'verbales Substitut' der Welt zu suchen (Vis; 18), sondern vermittelt sinnlicher Reize, "(...) *den Dingen selbst aus der Tiefe ihres Schweigens zum Ausdruck zu verhelfen*" (ebd.). In diesem Sinne ist sie 'ursprüngliches Denken' [pensée fondamentale], ein Denken ohne Grund, das als 'Öffnung' zu verstehen ist (Signes; 29).

²⁵⁴ Von *kontrollierten* Prozessen (bewusst und rational kontrollierte Aufgabenlösung) unterscheiden sich *automatische* bzw. (übungsbedingt) *automatisierte* Prozesse, weil sie schnell, parallel, ohne Beanspruchung der Arbeitsgedächtniskapazität und ohne subjektive Anstrengung und Kontrolle ablaufen. Bei Letzteren ist kein phänomenales Bewusstseinskorrelat vorhanden, das Steuerungsfunktionen übernimmt.

Dagegen sind *kontrollierte* Prozesse - ihrer Eigenschaft nach - langsam, seriell, anstrengend und kapazitätslimitiert (vgl. Walter **Perrig**/Werner **Wippich**/Pasqualina **Perrig-Chiello**, Unbewusste Informationsverarbeitung, Bern u.a. 1993; 107ff.).

²⁵⁵Spätestens mit der gleichnamigen Schrift *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, einem Vortrag vor der Société française de Philosophie vom 23. November 1946 (Paris, 1996), ist dieses Postulat des Frühwerks - auch hinsichtlich möglicher Konsequenzen - für die späten Schriften Merleau-Pontys offensichtlich.

Dieses 'Denken' ist gemeint, wenn Merleau-Ponty davon spricht, dass die Welt das ist, was wir sehen, wir aber auf der anderen Seite noch lernen müssen, sie 'zu sehen' - nämlich "(...) *indem wir so tun, als wüssten wir nichts, als hätten wir darüber noch alles zu lernen*" (Vis; 18).

Den 'Rückgang', den Merleau-Ponty in der Spätphilosophie entwirft ist, auch weil diese sich längst vom Ideal des reinen Denkens emanzipiert hat, weniger eine Methode der Abstraktion bzw. der künstlichen Einstellung, wie sie Husserls phänomenologische Reduktion nahe legen würde²⁵⁶, als ein 'Zu-sich-Kommen' des sehenden Subjekts *in der Wahrnehmungswelt* [monde perçu/Vis; 300]. Das Mittel dieser schrittweisen und immer wieder neuen Welterfahrung (III.1) ist die 'interrogation philosophique', deren wichtigstes Merkmal, neben der Selbstreflexion, darin besteht, die sogenannte 'stumme Welt' [monde muet] zu befragen: "*Sie befragt unsere Erfahrung der Welt, was die Welt vor ihrem Dingsein sei, von den man spricht und das ihr entstammt; was sie war bevor man sie auf eine Gesamtheit griffiger und verfügbarer Bedeutungen reduziert hat; sie befragt unser stummes Dasein, dieses Gemisch aus der Welt und uns, die der Reflexion vorangeht*" (Vis; 138).

Das Befragen jener 'stummen' oder 'schweigenden' Welt geht, wie bereits zu sehen war (III. 2.1.1.1.) unmittelbar einher mit Merleau-Pontys Suche nach dem Sein bzw. dem Bestreben, das Sein zu 'enthüllen' und 'zum Ausdruck zu bringen'. Diese 'Enthüllung' geschieht in den späten Schriften auf der Ebene der 'interrogation philosophique', d.h. im Rahmen der 'neuen Philosophie'.

Im Frühwerk sowie im Werk des Übergangs widmet er sich den Analysen der 'schweigenden' Welt (vgl. Theorem des 'stummen cogito') hauptsächlich (a) auf der Ebene der *S p r a c h e*. Das 'Schweigen' versteht er als 'ausdrucksvolles Schweigen' [silence parlante] bzw. als 'unausgesprochenes Sagen' (Gregori, 1977; 183). Die frühen Analysen sind zudem Teil einer grundlegenden Analyse der 'Übertragung' bzw. 'Übersetzung' der *stummen* in die *sprechende* Welt [monde parlante]²⁵⁷.

Im Spätwerk nimmt Merleau-Ponty diese Analysen - beeinflusst durch seine zahlreichen Studien zur Malerei - unter neuen Vorzeichen wieder auf und setzt sie (b) auf der Ebene des

²⁵⁶ Im Kapitel *La foi perceptive et la réflexion* (Vis; 48-74) argumentiert Merleau-Ponty, indem er sich gegen die Reflexionsphilosophie wendet, ausdrücklich gegen **Husserls** eidetisches Reduktionsmodell (69f.): "*La réflexion se trouve donc dans l'étrange situation d'exiger et d'exclure à la fois une démarche inverse de constitution. (...) C'est ce que Husserl mettait franchement en lumière quand il disait que toute réduction transcendantale est aussi réduction éidétique*". Vgl. auch PP; 430f.: "*Il serait contradictoire d'affirmer à la fois (1) que le monde est constitué par moi et que, de cette opération constitutive, je ne puis saisir que le dessin et les structures essentielles*". bzw. Fußnote (ebd.): "*(1) Comme le fait par exemple Husserl quand il ad-met que toute réduction transcendantale est en même temps une réduction éidétique*."

²⁵⁷ Vgl. Vis; 202: "*Il nous faudra suivre de plus près ce passage du monde muet au monde parlant*."

S e h e n s fort (II. 3/Tilliette, 1969; 115): Das 'Schweigen' ist dabei als Synonym des 'Unsichtbaren' zu verstehen, und das Bemühen, die 'stumme Welt' zum Ausdruck zu bringen, hat sein Pendant im 'Sichtbarmachen' des Unsichtbaren.

Beide Ebenen, die der (a) *Sprache* wie des (b) *Sehens* gleichermaßen, bedienen sich der künstlerischen *Erfahrungswelten* bzw. 'Äquivalenzsysteme': Im Zeichen einer über bzw. jenseits aller Reflexion stehenden *surréflexion* werden jene 'Äquivalenzsysteme, die Merleau-Ponty als 'konzeptlose Präsentationen des universellen Seins' (OE; 71) begreift, für die 'neue Philosophie' methodisch nutzbar gemacht.

2.3.2. Das Sehen des Künstlers zu dem des Philosophen machen

Im Sinne einer psychophysischen Einheit ist das S e h e n, wie Merleau-Ponty schreibt (OE; 81), "*kein bestimmter Modus des Denkens oder eine Selbstgegenwart, sondern mein Mittel, von mir selbst abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen, durch die allein ich meiner selbst inne werde.*" Das Sehen, der Gesichtssinn sowie die visuelle Erfahrungs- bzw. Wahrnehmungswelt, waren in vielerlei Hinsicht prägend für das Werk Merleau-Pontys. Insofern erstaunt es nicht, dass die Idee der 'surréflexion' dem *visuellen* Erfahrungsfeld konzeptionell viel näher steht als dem sprachlichen Erfahrungsfeld; und dass sie für sich genommen tatsächlich eine Reflexionsform meint, die 'im Sehen' zu sich kommt.

Aufbauend auf dem chiastischen 'Überkreuzen zweier Blicke' (Valéry) schreibt Merleau-Ponty in den Arbeitsnotizen (Vis; 246/Mai 1959): "*Es ist das Fleisch der Dinge selbst, das uns von unserem Fleisch erzählt und dem des anderen - Mein 'Blick' ist eines jener sinnlichen Gegebenheiten der wilden, primordialen Welt, das die Analyse von Sein und Nichts, von Existenz als Bewusstsein und von Existenz als Ding herausfordert und einen vollständigen Wiederaufbau der Philosophie verlangt.*" Den Gedanken der sich überkreuzenden Blicke diskutiert Merleau-Ponty 1960 auch im Vorwort zu *Signes* und betont dabei die Vorzüge des Sehens vor jeglicher Reflexion, wenn man so will, die Vorzüge des künstlerischen 'Denkens' vor dem des Philosophen (25): "*Für die Reflexion gibt es lediglich 'zwei Blickwinkel', ohne Gemeinsamkeit; zwei ich denke, wobei jeder sich als Sieger dieser Prüfung sehen kann (...). Dem Sehen gelingt, was die Reflexion niemals verstehen wird: dass der Wettkampf manchmal keinen Sieger hat, und das Denken von jetzt an ohne Titelverteidiger. Ich betrachte ihn. Er sieht, dass ich ihn betrachte. Ich sehe, dass er sieht. Er sieht, dass ich sehe, dass er sieht... Die Analyse ist ohne Ende.*"

Wenn Merleau-Ponty über Cézanne sagt, dass dieser ein Denken kenne, das nicht das Denken der Reflexionsphilosophie sei und ebenso wenig als das 'Unmittelbare' Bergsons begriffen werden kann, dann entwirft er in der Folge ein Denken, das sich gewissermaßen *am* bzw. *im* Sehen 'entzündet'; ein Denken, das kein *begriffliches* Denken sein kann. Paezold beschreibt diese 'Reflexionsform' wie folgt (1990; 65): "*Der Akt des Sehens wird sich durchsichtig. Er erfasst seinen eigenen Grund. Das könnte man transzendentes Sehen nennen.*"

Die kreuzenden Blicke zweier Menschen (Valéry) sind alltägliches Beispiel dafür, dass 'visuelle Reflexionsformen' denkbar bzw. möglich sind. Der gemeinsame Horizont, den die sich anblickenden Menschen instituieren, kennzeichnet eine 'neue Ordnung', die "(...) *nicht denkend erzeugt wird, sondern am und im Sehen geht einem etwas Neues auf*" (Paezold; 66). Analog beschreibt Merleau-Ponty den 'zu-sich-kommenden' Künstler (OE; 31f.): "*Man sagt, dass ein Mensch in dem Moment geboren wird, wo das, was tief im Mutterleib nur ein virtuell Sichtbares war, für uns und für sich selbst sichtbar wird. Das Sehen des Malers ist eine fortwährende Geburt.*"

Aufbauend auf diesen Beobachtungen lässt sich nicht nur abstrakt festhalten, dass es so etwas wie eine 'Reflexion sinnlicher Wahrnehmung'²⁵⁸ geben kann, sondern - bezogen auf den späten Entwurf Merleau-Pontys -, (a) dass das Denken Cézannes am ehesten eine derartige Reflexionsform meint; und (b) dass nicht zuletzt gerade auch die Methode der *surréflexion* von einer Übernahme des 'künstlerischen Denkens' in die Philosophie Merleau-Pontys zeugt.

Die Reflexionsform des 'transzendentalen Sehens' ist auch ein Ergebnis der Wahrnehmungstheorie Merleau-Pontys bzw. deren exklusiver Ausrichtung auf den *Leib* und das *Sehen*: Im Gegensatz zu Husserl entwirft er die 'fungierende Leiblichkeit' (Landgrebe, 1967; 177f.) als ein der Reflexion nicht zugängliches, sondern lediglich im 'lebendigen Vollzug' erfahrbares Theorem (II. 1.). Über die Unvereinbarkeit von *Wahrnehmungserfahrung* und gleichzeitiger *Selbstgewissheit*, etwas wahrzunehmen, schreibt Merleau-Ponty in der *Phénoménologie* (275): "*Ich nehme diesen Tisch wahr, auf dem ich schreibe. Das bedeutet u.a., dass mein Wahrnehmungsakt mich in Beschlag nimmt, und zwar derart, dass ich außer Stande bin mich selbst, während ich den Tisch tatsächlich wahrnehme, als ihn Wahrnehmenden zu erfassen. Will ich das aber tun, höre ich, um es so zu sagen, auf, mit meinem Blick im Tisch versunken zu sein, und ich kehre zu mir als Wahrnehmenden zurück*".

²⁵⁸ Vgl. H. **Paetzold**, 1990; 64: "*Die reflexive Einsicht in die Sinneswahrnehmung bedeutet, dass man etwas mit seinen Sinnen wahrnimmt und dass einem zugleich etwas aufgeht über diese Wahrnehmung.*"

Das schwierige Verhältnis zwischen *S e h e n* und *D e n k e n*²⁵⁹, dem sich Merleau-Ponty gerade im Spätwerk (OE, NC) widmet, bleibt am Ende ein ungeklärtes Verhältnis, weil zwischen *visueller* bzw. *reflexiver* Ebene eine neuartige Beziehung aufgemacht wird: Dies geschieht durch die (1) Nutzbarmachung des nonverbalen 'künstlerischen Denkens', sowie durch den (2) Entwurf einer 'Überreflexion', die unseren 'stummen Kontakt zu den Dingen' auszudrücken vermag (Vis; 61), deren Konstitution noch zu klären sein wird.

Merleau-Pontys Analyse des Verhältnisses von *S e h e n* und *D e n k e n* ist vorrangig eine Auseinandersetzung mit Descartes' *Dioptrique* (II. 3.1.3.) bzw. mit dessen Vergleich von 'universeller *Sprache*' oder 'reinem Denken' und dem *Sehen*. Dabei interessiert Merleau-Ponty, wie er betont (Vorlesungen; 235), weniger die Frage, ob dieser Vergleich sinnvoll ist, als die Tatsache, dass Descartes diesen Vergleich überhaupt zieht. Zudem kritisiert er dessen Definition des *Sehens* als *Denken*, 'das streng die im Körper gegebenen Zeichen entziffere' (OE; 41), indem er dem entgegenhält, dass das Sehen "(...) *kein bestimmter Modus des Denkens oder der Selbstgegenwart* [sei, sondern; L.H.] *mein Mittel, von mir selbst abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen, durch die allein ich meiner Selbst inne werde*" (89).

Merleau-Ponty begreift das Sehen, gleich eines Gedanken oder einer Meinung, nicht als Eigentum, sondern als 'Herstellung eines Bezuges, eines Sich-öffnens-auf-Etwas' (V; 233). In diesem Sinne will er auch die 'Malwissenschaft' Leonardo da Vincis verstanden wissen, die eine 'verschwiegene Wissenschaft' sei, weil sie nicht mit Worten spreche und auf dem Wis-sen gründe, dass das *S e h e n* eben kein bestimmter Modus des *D e n k e n s* sei (OE; 81f.), sondern 'Fern-Sicht, Transzendenz, Kristallisation des Unmöglichen' (Vis; 327).

²⁵⁹ Vgl. Vorlesungen I, Cartesianische und zeitgenössische Philosophie (1961); 235f. - Über die Frage nach dem Verhältnis von Sehen und Denken: "*eine schwierige Frage übrigens; denn der intuitus mentis hat mit dem Sichtbaren oder mit dem lumière naturelle nichts gemein.*"

IV. Schlussbemerkungen

Die Erörterung der *Überreflexion* [surréflexion], die Merleau-Ponty als alternative *Reflexionsform* neben das bergsonsche Modell der 'Intuition' bzw. das der cartesianischen Reflexionsphilosophie stellt, offenbart, wie die vorangegangenen Analysen gezeigt haben (III. 2.3.), deutliche Parallelen zum *künstlerischen Denken*, einem Denken, das wesentlich auf der Rehabilitierung des 'Sinnlichen' fußt:

Mit der *Überreflexion* greift Merleau-Ponty auf die psychophysische Gestalt des *Sehens* zurück und entwirft sich auf dieser Folie selbst als Reflexionsform des 'transzendentalen Sehens'. Mit der Annäherung des *Sehens* an das *Denken* bzw. des *Denkens* an das (künstlerische) *Sehen* ist zwar die Richtung der späten Analysen Merleau-Pontys vorgegeben, das Potential der als 'über jede Reflexion hinausgehende' Denkstruktur der *Überreflexion* aber keineswegs ausgeschöpft.

Paul Valérys chiasmatisches Modell zweier Blicke, die sich kreuzen, sowie Edmund Husserls Theorem des 'einfühlenden Denkens' (vgl. II. 1.1.), die Merleau-Ponty als *Chiasma* bzw. *Einfühlung* in sein Werk eingliedert, stehen für die eigentümliche Beziehung von *Individuum* und *Welt* bzw. von *Individuum* und *Anderem*. Sie versinnbildlichen jeweils auf ihre Weise den Duktus einer immer nur angedeuteten und niemals realisierten strukturellen *Reversibilität*.

Die 'Reflexion sinnlicher Wahrnehmung', als die Merleau-Ponty seine spezifische philosophische Methode anlegt, scheint zunächst dem sprachlichen Übersetzungsproblem entgegenkommen zu können. Dem 'stummen Sein' wird in der Theorie durch ein *nonverbales Denken*, das *vor* aller begrifflichen Reflexion steht, entsprochen. Diese ist, nach der Spätphilosophie Merleau-Pontys, die einzige Möglichkeit, das 'stumme Sein' in einer Weise, die schlechthin nicht beschrieben werden kann, 'zur Erfahrung zu bringen'. Wenn es stimmt, dass die Realisierung der *Überreflexion* nur erfolgreich sein kann, "wenn die *Bestimmung des reflektierenden Subjekts als reines Denken und die Bestimmung der Welt als Noema aufgegeben wird*"²⁶⁰, muss sich der Philosoph die Frage gefallen lassen, ob er im

²⁶⁰ G. Pütz, 1971; 103 - So ließe sich etwa folgende Aussage Merleau-Pontys lesen (OE; 59): "*Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là.*" Tatsächlich war sich Merleau-Ponty, zieht man *Le philosophe et son ombre* (1959) in Betracht, keineswegs sicher, ob mit der Unterscheidung von *Subjekt* und *Objekt* im menschlichen Körper auch zugleich die der *Noesis* und des *Noema* verschwinde (Signes; 211): "*Si la distinction du sujet et de l'objet est brouillée dans mon corps (et sans doute celle de la noèse et du noème?), elle l'est aussi dans la chose (...).*"

eigentlichen Sinne noch Philosoph ist; ob er über das, was er erfährt, 'sprechen' bzw. 'kommunizieren' kann: Wie die in der *Überreflexion* gemachte Erfahrung, metaphorisch gesprochen, 'zur Sprache' gebracht werden kann bzw. wie der Philosoph mit einem 'sich selbst artikulierenden Sein' sprachlich zu verfahren hat, bleibt, was die Ausarbeitung betrifft, eine deutliche Schwachstelle in den Analysen der neuartigen Reflexionsform.

Es ist offensichtlich, dass Merleau-Ponty mit dem Entwurf der *Überreflexion* das eigentliche Ziel des Spätwerks, die Klärung der Ausgangsfrage, wie die 'noch stumme Erfahrung zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinnes' gebracht werden kann, nicht eingelöst, sondern lediglich - in ein noch dazu *nonverbales* Reflexionsfeld - verlagert hat. Denn auch wenn die authentische Philosophie nach dem Verständnis Merleau-Pontys, von der Tendenz durchdrungen ist, angesichts der 'stummen Welt' nur schweigen zu können²⁶¹, konstituiert sich in diesem Modell auch die Absicht, den sinnlichen wie sinnhaften Kontakt zum *Sein*²⁶², sowie die Vertrautheit des *Individuums* mit der *Welt sprachlich* zum Ausdruck zu bringen.

Die Erwartungen an die 'neue Philosophie' waren von vorn herein groß - möglicherweise zu groß²⁶³: Einerseits wendet sich Merleau-Ponty mit diesem Entwurf sowohl gegen eine Phänomenologie, 'die sich mit einer Anschauung reiner Wesenheiten begnüge' (Waldenfels, 1983; 198), als auch gegen das 'Intuitionsmodell' Bergsons, sowie grundsätzlich gegen jegliche Form des 'Wahrnehmungsglaubens'.

Dasselbe gilt andererseits für die cartesianische Reflexionsphilosophie bzw., die in der Abkehr zum Wahrnehmungsglauben entworfene 'reflexive Wende', die die Welt durch das 'Gedacht-Sein' der Welt ersetzt (Vis; 67): Wahrnehmen und sinnliches Vorstellen seien demnach, nur noch zwei Arten zu denken (49). Vom Sehen und Denken behalte man nur das zurück, "(...) *was sie beseelt und sie unbezweifelbar trägt, der reine Gedanke zu sehen und zu empfinden*" (49f.).

²⁶¹ In einer Vorlesung über die *Möglichkeit der Philosophie* (1959) schreibt Merleau-Ponty (Vorlesungen I; 117): "Nennt man 'Philosophie' die Untersuchung des Seins oder des Ineinander (...), so bleibt zu fragen, ob sie nicht sehr bald zum Schweigen verurteilt wird, - zu einem Schweigen, das Heidegger in Abständen mit seinen kleinen Schriften bricht."

Das französische Original dieser Vorlesung (RC2; pp.141-156) trug ursprünglich keinen Titel und wurde erst nachträglich mit *Possibilité de la philosophie* überschrieben.

²⁶² So beginnt *Le visible et l'invisible* mit folgenden Sätzen: "Nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons: des formules de ce genre expriment une foi qui est commune à l'homme naturel et au philosophe dès qu'il ouvre les yeux, elles renvoient à une assise profonde d'« opinions » muettes impliquées dans notre vie."

²⁶³ Vgl. Vis; 172: "S'il est vrai que la philosophie, dès qu'elle se déclare réflexion ou coïncidence, préjuge de ce qu'elle trouvera, il lui faut encore une fois tout reprendre, rejeter les instruments que la réflexion et l'intuition se sont données, s'installer en un lieu où elles ne se distinguent pas encore, dans des expériences qui n'aient pas encore été « travaillées », qui nous offrent tout à la fois, pêle-mêle, et le « sujet » et l'« objet », et l'existence et l'essence, et lui donnent donc les moyens de les redéfinir." Vgl. die Nähe dieser Zeilen zu ebd.; 58.

Demnach, resümiert Merleau-Ponty, bleibe die Reflexionsphilosophie im Stadium der *N a i v i t ä t* stecken (56). Auch wenn sie 'auf den ersten Blick immer überzeugend sein' werde²⁶⁴, sei unklar, ob sie die 'ursprüngliche Verbundenheit zwischen mir als Wahrnehmenden und dem, was ich wahrnehme', wirklich verstehe (53) - ganz zu schweigen davon, 'ob die Philosophie durch sie zu ihrem Ziel' überhaupt kommen könne (52).

Um zu begreifen, was *s e h e n*, was *e m p f i n d e n* ist, sei es demnach unumgänglich, "(...) *jenseits ihrer selbst einen Bereich ausfindig zu machen, den sie nicht besetzen und von dem aus sie ihren Sinn und ihrem Wesen nach verständlich werden*" (58): Unverkennbar ist die Nähe dieser Forderung zur Leistung der Phänomenologie, die, wie Merleau-Ponty in *Le philosophe et son ombre* (1959) hervorhebt, darin bestehe, 'jene vortheoretische Schicht aufzudecken' (Signes; 208), in der sämtliche Dualismen aufgehoben seien.

Der Zugriff auf jenen 'vortheoretischen Bereich' gestaltet sich aufgrund des spezifisch menschlichen *Weltverhältnisses*, sowohl für den Philosophen als auch für den Künstler cézannescher Prägung (III. 2.2.) gleichermaßen unproblematisch: Das primär *subjektive* Weltverhältnis ist, folgt man Merleau-Pontys Theorem der *Koexistenz* bzw. *Kompräsenz* (II. 1.1.), zudem ein Weltverhältnis, an dem potentiell alle Menschen teilhaben. Auch deshalb ist die Frage nach der Objektivierbarkeit subjektiver Erfahrungen im philosophischen Modell Merleau-Ponty im Sinne eines Übertragungsproblem nicht existent. Die berechtigte Frage, woran der Philosoph seine subjektive Beurteilung der Erfahrung misst, umgeht Merleau-Ponty etwa, indem er von der Annahme ausgeht, dass der Philosoph die jeweilige Erfahrung nicht verfälsche, d.h. zur menschlichen Erfahrung nichts 'hinzutue' (Vorlesungen I; 240): "*Die Zutat des Philosophen ist (...) die unbedingte Freiheit des Sehens, des freien unbelasteten, unmittelbaren Sehens. Die Philosophie ist die Weigerung, einen bestimmten Sinn den Sachen aufzuerlegen*". Weitergeführt heißt dies, von einem grundsätzlichen subjektiven aber stets *objektivierbaren* Zugang zum 'Sein' etc. auszugehen.

Das phänomenologische Diktum 'die Sachen selbst' zum Ausdruck zu bringen, unterscheidet trotz offensichtlicher Gemeinsamkeiten (vgl. III. 1.4.) und weitreichender künstlerischer 'Äquivalenzsysteme' *künstlerischen* und *philosophischen* Anspruch²⁶⁵: Anders als der Künstler, will sich der Philosoph, wie Merleau-Ponty hervorhebt, weder 'in der Ordnung des Gesagten oder Geschriebenen einrichten', noch sucht er ein 'verbales Substitut der Welt' (Vis; 18): "*Es geht nicht mehr darum, vom Raum oder vom Licht zu*

²⁶⁴ Vgl. dazu insbesondere Vis; 47-56.

²⁶⁵ Es ist davon auszugehen, dass er hier nicht an Cézanne denkt, sondern an eine grundsätzliche künstlerische Praxis. Die Pointe dieser Unterscheidung mag zudem vor allem darin liegen, die Position des Philosophen gegenüber der des Künstlers ganz allgemein zu stärken oder zumindest voneinander abzugrenzen.

sprechen, sondern den Raum und das Licht, die da sind, sprechen zu lassen" (OE; 59). Deshalb unterscheidet Merleau-Ponty auch zwischen einem 'kritischen, philosophischen, universellen Gebrauch' und einem 'künstlerischen Gebrauch' der Sprache. Letztere Sprachform illustrierte sich insbesondere in der *nonverbalen* Sprache der Malerei: Während sie 'die Sachen selbst' in Malerei bzw. in ein farbliches Analogon der Welt übertrage, gehe es im philosophischen Sprachgebrauch darum, 'die Dinge so wiederzugewinnen, wie sie sind' (Signes; 100).

Mit dieser Unterscheidung stärkt Merleau-Ponty das Ideal des *begrifflichen* Denkens, das den Hiatus zwischen *Sein* und *Sprache* zu überwinden vermöge. Freilich führt er nicht näher aus, wie dies erreicht werden kann. Gleichzeitig, und es ist schwer, dies nicht als Widerspruch zu verstehen, weist Merleau-Ponty wiederholt auf das Potential künstlerischen Sprachgebrauchs hin (vgl. Prousts Schilderungen von Sichtbaren und Unsichtbaren, Vis; 195f.).

'Um uns unsere eigenen Dunkelheiten verständlich zu machen' (Vis; 62) bedarf es folglich nicht nur einer grundsätzlich veränderten BlickEinstellung auf das *Sein*, sondern einer Methode, die auch *nichtsprachliche* Phänomene 'erfahrbar' sowie 'kommunizierbar' macht. Dass die *Überreflexion* dies als fundamentale Reflexionsform leisten kann²⁶⁶, versucht Merleau-Ponty in den späten Schriften zu stützen, indem er ihr das Modell der 'interrogation philosophique' zur Seite stellt, die 'alles in Frage stellt und sich mit keiner Antwort zufrieden gibt' (NC; 232). Wie alle Fragen²⁶⁷ geht sie 'nicht auf das Sein zu': "*Schon durch ihr Sein als Frage hat sie Umgang mit ihm, kehrt sie von ihm zurück*" (Vis; 161).

Den ausgeprägten selbstreflexiven Duktus des philosophischen Fragens²⁶⁸ führt Merleau-Ponty grundsätzlich gegen die klassischen Wissenschaften ins Feld. Auch deshalb sei die

²⁶⁶ "En d'autres termes, nous entrevoyons la nécessité d'une autre opération que la conversion réflexive, plus fondamentale qu'elle", schreibt Merleau-Ponty im Spätwerk (Vis; p. 61), "d'une sorte de surréflexion qui tiendrait compte aussi d'elle-même et des changements qu'elle introduit dans le spectacle, qui donc ne perdrait pas de vue la chose et la perception brutes, et qui enfin ne les effacerait pas, ne couperait pas, par une hypothèse d'inexistence, les liens organiques de la perception et de la chose perçue, et se donnerait au contraire pour tâche de les penser, de réfléchir sur la transcendance du monde comme transcendance, d'en parler non pas selon la loi des significations de mots inhérentes au langage donné, mais par un effort, peut-être difficile, qui les emploie à exprimer, au-delà d'elles-mêmes, notre contact muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites."

²⁶⁷ Vgl. B. Waldenfels, 1983; 198: "Fragen meint hier kein vorläufiges Anfangsstadium des Denkens, sondern die Denkbewegung selber, die sich auf das einlässt, was Natur, Geschichte, Zeit und Welt uns » zu denken geben «."

²⁶⁸ Die Frage danach, was ich weiß, bezeichnet Merleau-Ponty als die philosophische Frage schlechthin (NC; 356). Entsprechend schreibt er über die 'interrogation philosophique' (369): "*La question philosophique ne demande plus simplement ce que c'est que l'être et ce que c'est que ce monde, et ce que c'est que le savoir du monde et de l'être (...): nous savons d'avance que la philosophie n'est pas une lecture immédiate des essences, qu'elles apparaissent dans une expérience*

Philosophie keine Wissenschaft, die glaube 'ihr Objekt überschauen zu können' (Vis; 47), sondern *Inbegriff* jener Fragen, "(...) *bei denen der Fragende durch sein Fragen selbst in Frage gestellt wird*" (ebd.). Zusammenfassend heißt das: Die Philosophie stellt im strengsten Sinne des Wortes "(...) *keine Fragen und findet keine Antwort, durch die sich die Lücken nach und nach schließen würden*" (142), sondern macht Frage wie Antwort selbst zum Thema ihres Philosophierens (160).

Was *Philosophie* und (klassische) *Wissenschaften* trennt, vereint nach Merleau-Ponty *Philosophie* und *Kunst*. Insbesondere gilt hinsichtlich der Radikalität des Fragens: So bedeute die jeweilige Arbeit eines Malers cézannescher Prägung an seinen 'geliebten Problemen' immer auch, die Arbeitsweisen aller früherer Maler 'über den Haufen zu werfen' (OE; 89). Die künstlerische Arbeit zeichne sich demnach nicht nur darin aus, dass sie ein stetes *Neubeginnen*, sondern dass sie immer auch ein *totales* Unternehmen sei (ebd.).

Ist die Philosophie in einer analogen Weise 'Entziffern der Sinns bis zum Ende geführt', könne sie nach Merleau-Ponty als einzig exakte Wissenschaft gelten, "(...) *weil nur sie bis ans Ende geht mit der Frage, was die Natur, was die Geschichte, die Welt und das Sein ist*" (Vis; 146).

Die Idee einer 'universellen', einer 'vollkommen verwirklichten Malerei' ist nicht zuletzt genauso wenig denkbar wie die einer abgeschlossenen, zu Ende gedachten Philosophie: Auch deshalb versteht Merleau-Ponty jene 'neue Philosophie' als beständiger Neubeginn alles Fragens (OE; 60), indem sie sich 'am Rand des Seins' einrichte - "(...) *weder im Fürsich noch im Ansich, sondern an ihrer Verbindungsstelle, dort, wo sich die vielfältigen Eingänge der Welt kreuzen*" (Vis; 327).

du monde actuel, de l'être actuel, sur un fond ontologique. L'interrogation philosophique demande la restitution." Die Philosophie teilt den selbstreflexiven Duktus mit der Kunst (vgl. III. 2.2.2.2.), in deren Mittelpunkt seit jeher das 'Darstellen' bzw. das 'Sehen' selbst steht (vgl. dazu u.a. Th. **Fritz**, 2000; 67 und J. M. **Santos**, 1998; 79).

V.
Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur: Schriften Maurice Merleau-Pontys

A. Publikationen zu Lebzeiten:

- *Éloge de la philosophie et autres essais* [**EP**], Paris (Gallimard) 1953

- *Les aventures de la dialectique* [**AD**], Paris (Gallimard) 1955
(dt.: Die Abenteuer der Dialektik, übers. v. Alfred Schmidt/Herbert Schmitt, Frankfurt/M. 1968)

- *L'œil et l'esprit* [**OE**], (erstmalig in: Art de France, Nr. 1, Januar 1961; S. 187-208) Paris (Gallimard) 1994

- *La structure du comportement* [**SC**], Paris (Presses Universitaires de France) 1942 (dt.: Die Struktur des Verhaltens [**SV**], eingeführt durch Bernhard Waldenfels [Phänomenologisch-psychologische Forschungen; 13] Berlin/N.Y. 1976)

- *Phénoménologie de la perception* [**PP**], Paris 1945
(dt.: Phänomenologie der Wahrnehmung [**PhW**], bearb. v. Rudolf Boehm [Phänomenologisch-psychologische Forschungen; 7] Berlin 1966/1974)

- *Sens et non-sens* [**SNS**], Genf (Les Éditions Nagel) ⁵1948:
 - * La doute de Cézanne [**DC**], pp. 15-44
 - * Le roman et la métaphysique [**RM**]; pp. 45-71
 (dt.: Sinn und Nicht-Sinn, [Übergänge; 35] München 2000)

- *Signes* [**Signes**], Paris (Gallimard) 1960:
 - * Le langage indirect et les voix du silence [**Li**]; pp. 49-104
 - * Sur la phénoménologie du langage [**PL**]; pp. 105-122
 - * Le philosophe et son ombre [**PO**]; pp. 2001-228

B. Aus dem Nachlass:

- *La nature* [**Nature**]. Notes. Cours du Collège de France. Suivi des Résumés de cours correspondants de Maurice Merleau-Ponty, établi et annoté par Dominique Ségлар, Paris (Éditions Du Seuil) 1995

(dt.: Die Natur. Aufzeichnungen von Vorlesungen am Collège de France 1956-60, hrsg. v. Dominique Séglaard, München 2000)

- *La prose du monde* [**PM**], texte établi et présenté par Claude Lefort, Paris 1969

(dt.: Die Prosa der Welt [**PW**], hrsg. v. Claude Lefort, [Übergänge; 3] München ²1993)

- *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [**Primat**], établie par Jacques Prunair, (Verdier) 1996

- *Le visible et l'invisible* [**Vis**], Paris (Gallimard) 1964

(dt.: Das Sichtbare und das Unsichtbare [**SU**], gefolgt von Arbeitsnotizen, hrsg. v. Claude Lefort, [Übergänge; 13] München ²1994)

- *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, notes prises au cours de Maurice Merleau-Ponty à l'École Normal Supérieure (1947-1948), recueil-lies et rédigées par Jean Deprun, (Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Di-recteur: Henri Gouhier), Paris 1978

- *Merleau-Ponty à la Sorbonne: résumé de cours, 1949-1952* [**RCI**], Dijon-Quetigny (Verdier) 1988:

* La conscience et l'acquisition du langage [**Cal**]; pp. 9-87

* Les sciences de l'homme et la phénoménologie [**SP**]; pp. 397-464

* L'expérience d'autrui [**EA**]; pp. 539-570

(dt.: Keime der Vernunft: Vorlesungen an der Sorbonne 1949-1952, hrsg. v. Bernhard Waldenfels, [Übergänge; 28] München 1994)

- *Notes de cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961* [**NC**], Texte établi par Stéphanie Ménasé, (Bibliothèque de Philosophie, Collection fondée par Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty) Paris (Gallimard) 1996

- *Parcours, 1935-51* [**PI**], établie par Jacques Prunair, Lonrai (Verdier) 1997

- *Parcours deux, 1951-61* [**P2**], Lonrai (Verdier) 2001

- *Reading Notes and Comments on Aron Gurwitsch's The Field of Consciousness*, edited by Stéphanie Ménasé (in: Husserl Studies, Vol. 17, No. 3, Dordrecht 2001; S. 173-193)

- *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960* [**RC2**], Paris (Gallimard) 1968

- *Un inédit de Maurice Merleau-Ponty* [**Inédit**], édité par Martial Gueroult (in: Revue de Métaphysique et de Moral, Paris 1962/n° 4. Bd. 67; S. 401-407)

C. Deutschsprachige Sammelbände:

- *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays [*AG*], hrsg. v. Hans Werner Arndt, Hamburg 1984

- *Vorlesungen I*. Schrift für die Kandidatur am Collège de France. Lob der Philosophie. Vorlesungszusammenfassungen [*VI*] (Collège de France 1952-1960). Die Humanwissenschaften und die Phänomenologie, bearb. v. Alexandre Métraux, (Phänomenologisch-psychologische Forschungen; 9) Berlin/N.Y. 1973

2. Sekundärliteratur:

A. Monographien, Sammelbände und Dissertationen:

Adriani, Götz

Paul Cézanne, Gemälde, (Katalog zur Ausstellung 'Cézanne-Gemälde', Kunsthalle Tübingen, 16. Januar bis 2. Mai 1993) Köln 1993

Aschenberg, Heidi

Phänomenologische Philosophie und Sprache. Grundzüge der Sprachtheorien von Husserl, Pos und Merleau-Ponty, (Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 96; hrsg. v. Gunter Narr) Tübingen 1978

Barbaras, Renaud

De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty, Grenoble 1991

Becks-Malorny, Ulrike

Cézanne 1839-1906. Wegbereiter der Moderne, Köln 2001

Bensch, Georg Dominik

Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Ein phänomenologischer Beitrag zur Theorie ästhetischer Erfahrung, (Microf.) 1991

Bergson, Henri

Œuvres, (Presses universitaires de France) Paris 1970:

- Essai sur les données immédiates de la conscience; pp. 3-157
- Matière et mémoire; pp. 161-379
- La pensée et le mouvant; pp. 1251-1482

Bermes, Christian

Maurice Merleau-Ponty zur Einführung, Hamburg 1998

Boehm, Gottfried

- Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie, Frankfurt/Main 1988
- Was ist ein Bild, München 21995
- Der stumme Logos (in: A. Métraux/B. Waldenfels, 1986; S. 289-304)

Boehm, Rudolf

- XIAΣMA. Merleau-Ponty und Heidegger; in: Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag, Frankfurt/M. 1970, hrsg. v. Vittorio Klostermann; S. 369-393

- Husserls drei Thesen über die Lebenswelt (in: Lebenswelt und Wissenschaft der Philosophie Edmund Husserls, Frankfurt/M. 1979, hrsg. v. Elisabeth Ströker; S. 23-31)

Bucher, Stefan

Zwischen Phänomenologie und Sprachwissenschaft: Zu Merleau-Pontys Theorie der Sprache, (Studium Sprachwissenschaft, Beiheft 18; hrsg. v. Helmut Gipper und Peter Schmitter) Münster (Diss. 1989) 1991

Cassirer, Ernst

Philosophie der symbolischen Formen, 2 Bde., (hrsg. v. Hermann Noack) Darmstadt 1997

Cézanne, Paul

(vgl. M. Doran bzw. J. Rewald)

Chadarevian, Soraya de

Zwischen den Diskursen. Maurice Merleau-Ponty und die Wissenschaften, (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie, Bd. LXXIII) Würzburg 1988

Claudé, Paul

L'œil écoute, Paris (Gallimard) 1946

Descartes, René

Philosophische Schriften in einem Band, Hamburg 1996

Dillon, M.C.

- Merleau-Ponty's Ontology, (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy) Bloomington/Indianapolis 1988

- (Hg.)

Merleau-Ponty vivant, Albany 1991

Doran, Michael (Hg.)

Conversation avec Cézanne, Paris 1978 (dt.: Gespräche mit Cézanne, Zürich 1982)

Eddie, James M.

- Speaking and Meaning. The Phenomenology of Language, (Studies in phenomenology and existential philosophy) Bloomington and London 1976
- Merleau-Ponty's philosophy of language: structuralism and dialectics, (Current Continental Research 206) Washington, D.C. 1987
- (vgl. auch Zeitschriftenartikel)

Fink, Eugen

Die Spätphilosophie Husserls in der Freiburger Zeit (in: Edmund Husserl, 1859-1959. Recueil commémoratif publié à l'occasion du centenaire de la naissance du philosophe, Den Haag 1959; S. 99-115)

Fritz, Thomas

Eine Philosophie inkarnierter Vernunft. Studie zur Entfaltung von Merleau-Ponty, (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie, Bd. 268) Würzburg 2000

Gehrig, Helmut (Hg.)

Phänomenologie - lebendig oder tot? Zum 30. Todesjahr Edmund Husserls, (Veröffentlichungen der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg; 18) Karlsruhe 1969

Geraets, Théodore F.

Vers une nouvelle philosophie transcendantale. La genèse de la philosophie Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception, Den Haag 1971

Gillan, Garth (Hg.)

The horizons of the flesh. Critical perspectives on the thought of Merleau-Ponty, London/Amsterdam 1973

Giuliani-Tagmann, Regula

Sprache und Erfahrung in den Schriften von Maurice Merleau-Ponty, (Diss.) Bern/Frankfurt (M) 1983

Giuliani, Regula (Hg.)

Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften, München 2000

Good, Paul

- Du corps à la chair. Merleau-Ponty's Weg von der Phänomenologie zur 'Metaphysik', (Diss.) Augsburg 1970
- Maurice Merleau-Ponty. Eine Einführung, Düsseldorf/Bonn 1998

Grams, Lilliane

Sprache als leibliche Gebärde. Zur Sprachtheorie von Merleau-Ponty, (Diss.) Frankfurt/M. 1978

Gregori, Iliana

Merleau-Pontys Phänomenologie der Sprache, Heidelberg 1977 (Studia Romanica, Heft 32; hrsg. v. Kurt Baldinger, Klaus Heitmann, Erich Köhler)

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm

Sämtliche Werke [SW], (Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden) Stuttgart

- Bd. 11: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, 1928

- Bd. 12-14: Vorlesungen über die Ästhetik, I-III, 1927 bzw. 1928

Heidegger, Martin

Gesamtausgabe [GA], (Vittorio Klostermann) Frankfurt/M.

I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910- 1976

- Bd. 2: Sein und Zeit [SZ], (hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann) 1977

- Bd. 9: Wegmarken, (hrsg. v. F.-W. v. Herrmann) 1976

- Bd. 10: Der Satz vom Grund, (hrsg. v. Petra Jaeger) 1997

- Bd. 12: Unterwegs zur Sprache, (hrsg. v. F.-W. v. Herrmann) 1985

II. Abteilung: Vorlesungen 1925-1944

- Bd. 20: Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs, (hrsg. v. P. Jaeger) 1979

- Bd. 40: Einführung in die Metaphysik. Freiburger Vorlesung Sommersemester 1935, (hrsg. v. P. Jaeger) 1983

Heidsieck, François

L'ontologie de Merleau-Ponty, Paris 1971

Herkert, Petra

Das Chiasma. Zur Problematik von Sprache, Bewusstsein und Unbewusstem bei Maurice Merleau-Ponty (Studien zur Anthropologie; 13), Würzburg 1987

Hoche, Hans-Ulrich

Handlung, Bewusstsein und Leib. Vorstudien zu einer noematischen Phänomenologie, Freiburg/München 1973

Hogemann, Friedrich

Das Problem der 'perception' in der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys, (Diss.) Köln 1973

Hügli, Anton/Lübcke, Poul (Hg.)

Philosophie im 20. Jahrhundert. Bd.1. Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie, Hamburg 1992

Husserl, Edmund

Gesammelte Werke, Husserliana [**Hua**], aufgrund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl-Archiv (Louvain):

- Bd. I: *Cartesianische Meditationen und Pariser Verträge* [**CM**], (Text und Überarbeitung von Vorlesungen, gehalten an der Sorbonne, 1929; hrsg. v. S. Strasser) Den Haag 1950
- Bd. III, 1: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie [**Ideen I**], (hrsg. v. Karl Schuhmann) Den Haag 1976
- Bd. III, 2: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. 2. Halbband. Ergänzende Texte (1912-1929), (hrsg. v. K. Schuhmann) Den Haag 1976
- Bd. IV: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution [**Ideen II**], (hrsg. v. Marly Biemel) Den Haag 1952
- Bd. V: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften [**Ideen III**], (hrsg. v. Marly Biemel) Den Haag 1952
- Bd. VI: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie [**Krisis**], (hrsg. v. Walter Biemel) Den Haag 1954
- Bd. IX: *Phänomenologische Psychologie*. Vorlesungen Sommersemester 1925, (hrsg. v. Walter Biemel) Den Haag 1962
- Bd. XVII: *Formale und transzendente Logik*. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft (hrsg. v. Paul Janssen) Den Haag 1974
- Bd. XVIII: *Logische Untersuchungen*. Prolegomena zur Reinen Logik [**LU**], (hrsg. v. Elmar Holenstein) Den Haag 1975
- Bd. XIX, 1/2 (2 Teilbände): *Logische Untersuchungen*. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis [**LU, I/2**], (hrsg. v. Ursula Panzer) Den Haag 1984

weitere Publikationen:

- *Die Welt der lebendigen Gegenwart und die Konstitution der außerleiblichen Umwelt* (in: Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 6, no° 3, mars 1946)
- *Erfahrung und Urteil*. Untersuchungen zur Genealogie der Logik [**EU**], (hrsg. v. Ludwig Landgrebe) Hamburg (Reprint v. 1939) 71999

Kaelin, Eugene F.

An Existentialist Aesthetics. Theories of Sartre and Merleau-Ponty, Madison 1962

Kapust, Antje

Berührung ohne Berührung. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Levinas, (Phänomenologische Untersuchungen, Bd. 13; hrsg. v. B. Waldenfels) München 1999

Kwant, Remy C.

- The Phenomenological Philosophy of M. Merleau-Ponty, (Duquesne Studies, Philosophical Series; 15) Pittsburgh 1963

- From Phenomenology to Metaphysics. An Inquiry into the last Period of M. Merleau-Ponty's Philosophical Life, (Duquesne Studies, Philosophical Series; 20) Pittsburgh 1966

Landgrebe, Ludwig

Phänomenologie und Geschichte, Gütersloh 1967

Langer, Monika M.

Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. A Guide and Commentary, London u.a. 1989

Lanigan, Richard L.

- Phenomenology of Communication. Merleau-Ponty's Thematics in Communicology and Semiology, Pittsburgh (PA) 1988

- Speaking and semiology. Maurice Merleau-Ponty's phenomenological theory of existential communication, (Approaches to semiotics, ed. by Thomas Albert Seboek; 22) Berlin 1991

Lefeuve, Michel

Merleau-Ponty au delà de la Phénoménologie. Du corps, de l'être et du langage, Paris 1976

Lefort, Claude

Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty, (Les Essais CCIV) Paris 1978

Madison, Gary Brent

La phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience, (Publications de L'université de Paris X Nanterre, Lettres et Sciences Humaines, Série A: Thèses et Travaux: n° 20) Paris 1973

Maier, Willi

Das Problem der Leiblichkeit bei Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty, (Diss.) Tübingen o.J.

Métraux, Alexandre/Bernhard Waldenfels (Hrsg.)

- Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken, (Übergänge; 15) München 1986

- (vgl. auch X.Tilliette)

Orth, Ernst Wolfgang

Edmund Husserls > Krisis der europäischen Wissenschaften und der transzendentalen Phänomenologie <, Darmstadt 1999

Paetzold, Heinz

Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1990

Pilz, Georg

Maurice Merleau-Ponty. Ontologie und Wissenschaftskritik, (Diss.) Bonn 1973

Philippe, M.-D.

Une philosophie de l'être est-elle encore possible? Bd. 3-5 (Fascicule IV: Appendices 3 et 4: Néant et être), Saint-Céneré 1975

Rewald, John (Hg.)

Paul Cézanne, Correspondance, (Grasset) Paris [1937] 1978 (Dt.: Paul Cézanne, Briefe, Zürich [1962] 1979)

Rey, Dominique

La perception du peintre et le problème de l'être. Essai sur l'esthétique et l'ontologie de Maurice Merleau-Ponty, (Diss.) Fribourg 1978

Ricœur, Paul

- Main Trends in Philosophy, N.Y./London 1978

- Jenseits von Husserl und Heidegger (in: A. Métraux/B. Waldenfels, 1986; S. 56-63)

Richir, Marc

Der Sinn der Phänomenologie in » Das Sichtbare und das Unsichtbare « (in: A. Métraux/B. Waldenfels, 1986; S. 86-109)

Santos, José M.

Die Lesbarkeit der Welt und die Handschrift des Auges. Zu Merleau-Pontys Phänomenologie des Sehens (Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen, München 1998, hrsg. v. Tilman Borsche/Johann Kreuzer/Christian Strub; S. 63-94)

Sartre, Jean-Paul

- L'Être et le néant, Paris (Gallimard) 1943
- Qu'est-ce que la littérature? (in: Situations II, Paris (Gallimard) 1948)
- Merleau-Ponty vivant (in: Situations IV, Portraits, Paris (Gallimard) 1964; pp. 189-287)

de **Saussure, Ferdinand**

Cour de linguistique générale [*Clg*], Paris ³1967

Schmidt, James

Maurice Merleau-Ponty, *Between Phenomenology and Structuralism* (Contemporary social theory, Theoretical Traditions in the Social Sciences, general editor: Anthony Giddens) London u.a. 1985

Sichère, Bernard

Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie, Paris (Grasset) 1982

Speck, Josef (Hg.)

Grundprobleme der großen Philosophen, Philosophie der Gegenwart, Göttingen

- Bd. II: Scheler, Königswald, Cassirer, Plessner, Merleau-Ponty, Gehlen, ³1991
- Bd. V: Jaspers, Heidegger, Sartre, Camus, Wust, Marcel, 1982

Spiegelberg, Herbert

The phenomenological movement. A historical introduction, (Phaenomenologica, Bde. 5/6, Collection fondée par H. L. van Breda et publiée sous le patronage des Centres D'Archives-Husserl) Den Haag/Boston/London 1982

Stegmüller, Wolfgang

Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung, Bd. 1, Stuttgart ⁶1978

Ströker, Elisabeth (Hg.)

- Registerband. Husserls Werk. Zur Ausgabe der Gesammelten Schriften; Hamburg (Meiner) 1992
- Lebenswelt und Wissenschaft in der Philosophie Edmund Husserls, Frankfurt/M. 1979

Taminiaux, Jacques

- Le regard et l'excédent; (Phaenomenologica; 75) Den Haag 1977
- The thinker and the painter (in: M. C. Dillon, 1991; S. 195-212)

Tilliette, Xavier/A. Métraux

- M. Merleau-Ponty: Das Problem des Sinnes (in: J. Speck, 1991; S. 181-230)

- (vgl. auch Zeitschriftenartikel)

Tymieniecka, Anna-Teresa (Red.)

- Maurice Merleau-Ponty, Le psychique et le corporel, (Travaux de l'Institut Mondial des Hautes Études Phénoménologiques) Breteuil-sur-Iton 1988

- (Hg.)

Immersing in the concrete. Maurice Merleau-Ponty in the Japanese perspective, (Analecta Husserliana; 58) Dordrecht/Boston 1998

Valéry, Paul

- Tel quel. Choses tues - Moralités, Ébauches de pensées - Littérature, Cahier B 1910 - Rhumbs, Autres Rhumbs - Analecta - Suite, Paris (Gallimard) 1941/1943

- Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Paris (Gallimard) 1957

Wagner, Hans

Philosophie und Reflexion, München/Basel 1959

Waldenfels, Bernhard

- Phänomenologie in Frankreich, Frankfurt/M. 1983

- In den Netzen der Lebenswelt, Frankfurt/M. 1984

- Deutsch-französische Gedankengänge, Frankfurt/M. 1995

- Maurice Merleau-Ponty (In: R. Giuliani, 2000; S. 15-27)

- (vgl. auch A. Métraux bzw. Zeitschriftenartikel)

Wiesing, Lambert

- Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Hamburg 1997 (Kap. V. Phänomenologische Reduktion und Bildliche Abstraktion: Maurice Merleau-Ponty; S.209-235)

- Merleau-Pontys Phänomenologie des Bildes (in: R. Giuliani, 2000; S. 265-282)

Winkler, Thomas

Die Phänomenologie von Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, (Diss./Microf.) Hamburg 1994

Wittgenstein, Ludwig

Werkausgabe in acht Bänden, Frankfurt/M

Bd.1: Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen, ¹¹1997

Wokart, Norbert

Versuch einer neuen Grundlegung der Philosophie bei Merleau-Ponty. Eine systematisch kritische
Erörterung, (Diss.) Tübingen 1975

B. Zeitschriftenartikel:Übersicht:

- *Analecta Husserliana*. The Yearbook of Phenomenological Research, Dordrecht/Boston/ London (**AH**)
- *Archives de Philosophie*. Recherches et documentation. Revue trimestrielle publiée avec le concours du centre national de la recherche scientifique (**APh**)
- *Archivio di Filosofia*, Padova (**AF**)
- *Critique*. Revue générale des publications françaises étrangères. Revue mensuelle, Paris (**C**)
- *Husserl Studies*, Dordrecht (**HS**)
- *Journal of the British Society for Phenomenology*, Manchester (**JBSP**)
- *Kunstforum international*, Aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst, Köln (**K**)
- *L'Arc*, Revue Trimestrielle, chemin de repentance Aix-en-Provence; directeur: Stéphane Cor-dier (**Arc**)
- *Lettre internationale*. Europas Kulturzeitung, Berlin (**L**)
- *Les Temps Modernes*. Revue Mensuelle, Paris (**TM**)
- *Magazine littéraire*, Paris (**MI**)
- *Man and World*. An International Philosophical Review, Den Haag/Boston/ London (**MW**)
- *Phänomenologische Forschungen*. Phenomenological Studies. Recherches Phénoménologique, Hamburg (**PhF**)
- *Revue de Métaphysique et de Morale*, revue publ. avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris (**RMM**)
- *Rivista di Estetica*, Turin (**RE**)
- *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bonn (**ZÄK**)

Benvenuto, Sergio

Der Blick des Blinden. Cézanne, der Kubismus und das Abenteuer der Moderne (L, II. Vj./Sommer 2001, Heft 53; S. 96-102)

van den **Bossche**, Marc

Towards an aesthetics of nature: Merleau-Ponty's embodied ontology (AH, Vol. LXVII, 2000; S. 339-356)

Bowles, Brian E.

Bringing truth into being: Merleau-Ponty an the task of Philosophy (AH, Vol. LXVIII, 2000; S. 387-397)

van **Breda**, H.L.

Maurice Merleau-Ponty et les Archives-Husserl à Louvain, (RMM, n° 4, 1962; S. 410-430)

Castoriadis, C.

Le dicible et l'indicible (Arc, n° 46, 1971, Merleau-Ponty; S. 67-79)

Eddie, James M.

Merleau-Ponty: The triumph of dialectics over structuralism (MW, Vol. 17/1984; S. 299-312)

Ewald, François

Sartre, Merleau-Ponty: Les lettres d'une rupture (MI, no 320/April 1994, L'existentialisme; S. 69-86)

Gay, William C.

Merleau-Ponty on language and social science: the dialectic of phenomenology and structuralism (MW, Vol. 12/1979; S. 322-338)

Gerber, Rudolph J.

The dialectic of consciousness and world (MW, Vol. 2, 1/1969; S. 83-107)

Green, André

Du comportement à la chair: itinéraire de Merleau-Ponty (C, Tome XX - n° 211, Décembre 1964; S. 1017-1046)

Greisch, Jean

Les limites de la chair (AF, Anno LXVII - 1999, n. 1-3; S. 57-82)

Grene, Marjorie

The Aesthetic Dialogue of Sartre and Merleau-Ponty (JBSP, 1.Jg, 1970; S. 59-72)

Ihara, Kenichiro

On Merleau-Ponty's turn (AH, Vol. LVIII, 1998; S. 85-96)

Kaganoi, Shuichi

Merleau-Ponty and Saussure: on the turning point of Merleau-Ponty's thinking (AH, Vol. LVIII, 1998; S. 151-172)

Kakuni, Takashi

"Ineinander" and vortex: on Merleau-Ponty's interpretation of Husserl (AH, Vol. LVIII, 1998; S. 17-28)

Kaufmann, Pierre

De la vision picturale au desir de peindre (C, Tome XX - n° 211, Décembre 1964; S. 1047-1064)

Levine, Stephen K.

Merleau-Ponty's Philosophy of Art (MW, Vol. 2, no 3, August 1969; S. 438-452)

Nagataki, Shôji

Husserl and Merleau-Ponty: the conception of the world (AH, Vol. LVIII, 1998; S. 29-45)

Peillon, Vincent

Merleau-Ponty en mouvement (MI, no 320, April 1994, L'existentialisme; S. 65-66)

Pingaud, Bernard

Merleau-Ponty, Sartre et la littérature (Arc, n° 46, 1971, Merleau-Ponty; S. 80-87)

Pontalis, J.-B.

- Présence, entre les signes, absence (Arc, n° 46, 1971, Merleau-Ponty; S. 56-66)

- Note sur le problème de l'inconscient chez Merleau-Ponty (TM, no 184-185, Numéro special Maurice Merleau-Ponty; S. 287-303)

Rötzer, Florian

Kunst und Philosophie. Aspekte einer komplizierten Auseinandersetzung (K, Bd. 100, April/Mai 1989, Einleitung; S. 85-133)

Sato, Marito

The incarnation of consciousness and the carnalization of the world in Merleau-Ponty's Philosophy (AH, Vol. LVIII, 1998; S. 3-15)

Sivak, J.

Être-dans-le-monde chez Husserl (AH, Vol. LXVIII, 2000; S. 415-432)

Stähler, Tanja

Der Raum des Kunstwerks bei Heidegger und Merleau-Ponty (PhF, Heft 1-2, 2001; S. 127-142)

Tilliette, Xavier

- Maurice Merleau-Ponty ou la mesure de l'homme (Aph, juillet-décembre 1961, Tome XXIV, Cahier III-IV; S. 399-413)

- L'esthétique de Merleau-Ponty (RE, 14. Jg., 1969; S. 102-119)

Toadvine, Ted

Phenomenological method in Merleau-Ponty's critique of Gurwitsch (HS, Vol. 17, No. 3, 2001; S. 195-205)

Tréguier, Jean-Marie

Merleau-Ponty et le < bergsonisme > (RMM, n° 3, 1997; S. 405-430)

Vuillemin, Jules

La méthode indirecte de Maurice Merleau-Ponty (C, Tome XX - n° 211, Décembre 1964; S. 1007-1016)

Waldenfels, Bernhard

Das Rätsel der Sichtbarkeit; (K, Bd. 100, April/Mai 1989; S. 331-341)

de Waelhens, Alphonse

Merleau-Ponty philosophie de la peinture, (RMM, n° 4, 1962; S. 431-449)