

An den Grenzen des Sinns

Ästhetische Aspekte der Malerei des Informel (Dubuffet)*

Von Wolfgang WELSCH (Würzburg)

Dem Urteil vieler Betrachter zufolge sind die Werke des Informel der Zone zuzuordnen, die im Titel der Untersuchung genannt ist. Sie sind keineswegs einfach einheimisch im Reich des Sinns, sondern siedeln allenfalls an dessen Grenzen. Allenfalls, denn es gibt auch Stimmen, die ihnen selbst solch grenzhaft-vage Sinnzugehörigkeit noch absprechen. Nicht nur ist problematisch, *welcher* Sinn diesen Werken zukommt, sondern dem zuvor schon strittig, ob überhaupt noch einer. – Nun hat dieser Streit wie jeder sein Aktionsfeld und seinen Hintergrund. Und in der Debatte bezüglich der Werke – ob sie noch sinnhaft seien oder nicht mehr – tritt als *eigentlicher* Streitpunkt hervor der Horizont solcher Beurteilung, also die Frage von Verfassung und Grenze dessen, was uns als Sinn gilt. Die Werke des Informel machen diese Frage thematisch, und so nennt „An den Grenzen des Sinns“ nicht nur den vorläufigen Ort der Werke, sondern auch den notwendigen Problembereich der Beschäftigung mit ihnen. Dabei wird es insbesondere zu fragen gelten, ob, einmal angenommen, diese Werke überschritten tatsächlich die Grenze des Sinnhaften, ob dann ein solches Verlassen des gewohnten Sinnraumes auch schon den Verlust von Sinn schlechthin bedeutete oder ob sich nicht auf dem Weg solcher Grenzüberschreitung eine zwar andere, aber ebenso valable Art von Sinn auf tun könnte.

Um mit dem Informel, einer der Hauptrichtungen der gegenstandslosen Malerei, fürs erste bekanntzumachen, seien zunächst einige der Bilder vorgestellt, auf die sich die anschließende Analyse beziehen wird. Sie stammen alle von Jean Dubuffet, dem wohl bedeutendsten Vertreter dieser Richtung, 1901 geboren und hauptsächlich in Paris tätig, wo seinem Werk im Nordflügel des Louvre auch eine eigene repräsentative Abteilung eingerichtet ist. Allerdings geht es im Folgenden nicht um eine *Ceuvre*-Interpretation, sondern um die Analyse eines bildnerischen Typus, für den Dubuffet lediglich ein besonders sprechendes Beispiel darstellt.¹ – Die Anschauung der Werke müßte dabei in

* Überarbeitete Fassung eines am 4. Oktober 1977 vor der Sektion für Philosophie der Görres-Gesellschaft in Innsbruck gehaltenen und am 28. November 1977 an der Universität Regensburg wiederholten Vortrags.

¹ Dies schließt Partialität sowohl hinsichtlich Dubuffets wie des Informel ein. Die Interpretation hebt, unter Beschränkung auf die von den *Sols et Terrains* bis zu den *Matériologies* reichende Epoche (Bildbeispiele 1952–1960), nur einen Aspekt des Dubuffetschen Werkes heraus – der allerdings als der entscheidende angesehen wird – und kann auf Varianten des Informel nicht mehr eingehen. Eine Gesamtdeutung hätte in beiden Hinsichten eine Reihe

jederlei Sinn das Erste sein. Das ist hier, wo nur eine geringe Zahl von – überdies lediglich schwarz-weißen – Abbildungen beigegeben werden kann, nicht möglich. So ist erfordert, was eigentlich nur parallel zum Sicheinsehen in die Bilder geschehen könnte und angebracht wäre, statt dessen zu versuchen: eine sprachliche Vergegenwärtigung. Es ist klar, daß dieses Verfahren nur einen Notbehelf darstellen kann.

I.

Als erstes ein Bild aus der für Dubuffet sehr charakteristischen Reihe der „Texturologies“. *Texturologie VII.*² Kein Gegenstand. Keine bestimmte Form, nur eine Textur. Eine weite Fläche, in warmen Farbtönen gesprenkelt. Schattige und lichthafte Partien, auch einige Richtungstendenzen bieten sich dem Auge an, aber sie werden bald schon von anderen durchsetzt und umgelenkt oder aufgelöst. Nirgends eine Verdichtung ins Eindeutige, alle dunkleren Partien bleiben von lichterem durchschienen und diese von jenen überlagert, kein Gerinnen zu einer geschlossenen und ständigen Form. Schwer, sich da zurechtzufinden. Möglich vielleicht allein, sich darein zu verlieren.

An diesem Beispiel wird ersichtlich, auf welchen Bildcharakter das ästhetische Interesse Dubuffets zielt. Es ist ein Interesse, positiv ausgedrückt, an der Streuung, am offenen Gewebe, am Ambivalenten, am Mehrsinnigen; und negativ formuliert: am Nicht-Definiten, an dem, was keine eindeutig bestimmte Form aufweist, am In-formellen. Das Bild *Fruits de terre*³ zeigt darüber hinaus, welches der Gegenstand ist, der für Dubuffet eine besondere Affinität zu diesem bildnerischen Interesse aufweist: die Erde, der Boden, die Materie. Der informelle Bildcharakter ist auch hier wieder deutlich. Keine Möglichkeit eindeutiger Bestimmung, Abgrenzung, Benennung. Und doch wirkt das Ganze als ein Bild, das Erde meint, plausibel. Von der Farbe her. Vom Schweren und Kernigen des Materials her. Von seinem anorganischen, steinigen Charakter und der Unverbrüchlichkeit seiner festgeronnenen Präsenz her. Ein Stück krustiger Erde. Teils flächig dicht, teils schorfig und krümelig. In jedem Punkt aber sein eigenes Gebilde, authentisch, nichts anderes meinent und keines anderen bedürftend. – Seit seinen Anfängen und auf lange Jahre hinaus war Dubuffet vom

einzelner Gesichtspunkte zu erörtern. Der hier gegebenen Analyse geht es lediglich darum, den Angelpunkt zu markieren.

Dubuffets Bilder werden im folgenden, soweit möglich, nach dem 1967 erschienenen Katalog der Donation Dubuffet (Paris, Musée des Arts Décoratifs) angegeben, sonst nach dem Gesamtkatalog (Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, élaboré par Max Loreau [Paris 1964–1968, Genf 1968 ff.]) unter Nennung von Faszikel- und Abbildungs-Nummer (Maße in Zentimetern, Höhe vor Breite); seine schriftlichen Äußerungen werden, soweit möglich, nach J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage* (Paris 1973) zitiert, sonst nach J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants* (2 Bde. [Paris 1967]; alle Zitate aus Bd. II).

² 1957, 130 x 162, Donation Dubuffet, Peintures 10.

³ 1960, 81 x 100, XVII 150.

Eigencharakter der Materie fasziniert und verschrieb sich dem Unterfangen, mit bildnerischen Mitteln ihr Gesicht zu restituieren. Zu Beginn stand dabei der physische, der rohe Aspekt der Materie im Blickpunkt. Das ist hier noch deutlich und ebenso im folgenden Bild.

Peuplements au sol:⁴ Eine dicke, monochrome Farbmasse überzieht die ganze Fläche. Gespachtelt, breit vertrieben, mit Wulsten, lavaartigen Strängen und Kratern besetzt, rissig, zerworfen und vor jeder Gestaltwerdung erkalte. Eine Wildnis-Welt von zäh geflossenem Stoff, ohne Zentrum und Organisationsprinzip. Und wenn, auch dieses Ungestalt aufgeworfener Schlacken und erstarrten Magmas in seiner autochthonen Kraft zu erfahren, eine Sensibilität erforderlich ist, dann nicht die eines sublime Differenzen ausspähenden ästhetischen Blicks, sondern eine ganz elementare, physische. Die zähe Bewegung und das Erstarren dieser Massen, ihre erdschwer sich voranschiebende Zeit und die ins Ungefüge versprengte Gesamterscheinung ihrer Gebilde können nur körperhaft wahrgenommen werden. Selten, daß eine Kunst sich so vornehmlich und eindringlich an die Körper wendet.

In den späteren Jahren schwindet das Stofflich-Dichte und Verschlussene der Bilder zunehmend. Sie öffnen sich für sie erkundende Lesevorgänge, werden lichter, ätherischer und ästhetischer. *La mer de peau*:⁵ Feinnervige Flächen, die sich übereinanderschoben, mit zartem Geäder und dunklen Überkragungen, wo Strukturassimilation und Flächenschnitt gegeneinander spielen. Assoziationen an dünne Holzschichten weckend, an getrocknete Blätter, an Haut oder geschrimptes Leder, an gekräuselte Meeresoberflächen; an all das, was in subtilen Linienzügen seine Fläche zum zartbelebten Relief gestaltet.

Handelt es sich hier um eine Assemblage von Blättern, so kann dieser Blick auf die physische Welt in ihrer wundersamen Transparenz später auch durch Werke realisiert werden, die allein durch künstlerische Mittel, insbesondere Druckverfahren, ein Simulacrum des physischen Gewebes konstituieren, wie es das *Pavage de peau*:⁶ betitelte Bild zeigt. Wieder eine Über- und Aneinanderlagerung von Strukturen, von Hell- und Dunkelzonen, dicht gesprenkelt und zugleich transparent, mit zart geschnittenen Rändern und feinen Vernetzungen. Ungemein suggestiv, eine Fülle sinnlicher Reize und feinnerviger Inzitationen entfaltend. Und im einzelnen gar nicht mehr zu buchstabieren, sondern nur noch zu verfolgen, zu verspüren und an jedem Punkt die Sensibilität, die dieses feine und vielheitliche Gespinst abtastet, je neu belebend und steigernd.

Le ruisseau:⁷ repräsentiert ein Zwischenstadium zwischen den frühen Bildern der erdschweren Materie und der späteren Transformation des Materiellen in lichte Strukturen. Auch hier herrscht nicht die Klarheit eines ersten Blicks. Und doch sind im Bild Deutungs- und Assoziationsbahnen niedergelegt, die erste Komplexe herauschälen lassen und zu weiterer Bestimmung locken. Folgt man

⁴ 1952, 66 x 81, Donation Dubuffet, Peintures 1. Abb. 1.

⁵ 1959, 55 x 46, XVII 53.

⁶ 1958, 42 x 36, XVI 63. Abb. 3.

⁷ 1955, 99 x 100, Donation Dubuffet, Gouaches et dessins 55.

ihnen, so organisieren sich die Linienverschlingungen und Hell-Dunkel-Zonen deutlicher, man kann Großstrukturen und Details unterscheiden, sieht Flächen zusammentreten und gelangt vielleicht schon zu einer ersten gegenständlichen Lesung des Ganzen als einer Landschaft mit Hügeln gegen den oberen Bildrand zu und den Umrissen eines mühsam seinen Weg suchenden Wasserlaufes in der unteren Zone. Freilich: Dann mag man sich auch wieder fragen, ob solche Fernsicht verbindlich ist, ob es sich nicht auch um eine Nahsicht auf ganz anders zu deutende Strukturen vegetabilischer oder animalischer Natur handeln könnte, oder auch, ob statt einer Aufsicht nicht vielmehr ein geologischer Schnitt vorliegt, wie es die obere Begrenzung, als Oberflächenkontur von Erde gelesen, ebenfalls nahelegen könnte. Und man wird dabei vielleicht bemerken, wie man sich zunehmend nicht mehr so sehr im objektiven Bild als vielmehr in den eigenen Lesarten desselben, in seinen Deutungen voranbewegt und verläuft.

*Babil au sol:*⁸ Auch dort, wo Dubuffet nicht wie soeben erste gegenständliche Assoziationen nahelegt, sondern wie hier nur äußerst subtile Strukturen ausbreitet, auch da wird Sehen notwendig zum Sicheinlassen, zum Verfolgen, Lesen und Artikulieren. Freilich: die subtile Erregung des Wahrnehmungsvermögens, die von diesen Feinstrukturen ausgeht, spielt nicht auf der Ebene eines zur Abhebung figuraler Kompartimente gebildeten Sehens, sondern diese Korrespondenz ist feinnerviger, sie appelliert an eine Art Mikrosensibilität, die für minimale Differenzen empfänglich ist. Und sie zeigt, daß es unterhalb der gegenständlichen Wahrnehmungsebene eine unendlich reiche Klaviatur gewöhnlich übergangener Feinstrukturen des Stofflichen zu entdecken gibt, daß das Reich des Sichtbaren mikrologisch nicht zuerst an eine Grenze, sondern in ein Gebiet mannigfachster Differenzierung und vielstrahliger Belebung gerät.

*Le mécanisme de l'effacement des traces:*⁹ Gegenständliche Deutung nimmt hier den Charakter des Experiments an und Identifikation wird zum Spiel der Analogie. Der Blick auf die Details einer geologischen Struktur blendet sich auf zum Blick in den Kosmos.

Schließlich sei diese erste Annäherung an die Bildwelt Dubuffets und des Informel, der anschließend die Analyse gelten soll, noch durch den Hinweis auf drei Beispiele aus dem „Atlas der Phänomene“ ergänzt, wo Dubuffet Texturen zusammenstellte, die vor allem Erde, Wasser und Atmosphäre in einer faszinierenden Skala von Aspekten anschaulich vergegenwärtigen und die von noch Benennbarem – *La vie de l'eau*¹⁰ – bis zu kaum mehr begrifflich faßbaren Erscheinungen reichen – *Cosmographie*.¹¹ Bilder, die in ihrem anschaulichen Charakter zu den für Dubuffet zuletzt typischsten gehören und die vielleicht die gütigsten Realisationen dessen darstellen, was er suchte. *Sol céleste*:¹² Die Schwere der Erde ist ganz Licht, ganz Leuchten, ganz Himmel geworden.

⁸ 1959, 34 x 51, XIV 179.

⁹ 1957, 73 x 92, XIII 81.

¹⁰ 1958, 30 x 40, XVI 31. *Abb. 2.*

¹¹ 1958, 54 x 40, XVI 68. *Abb. 4.*

¹² 1958, 46 x 29, XVI 50.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

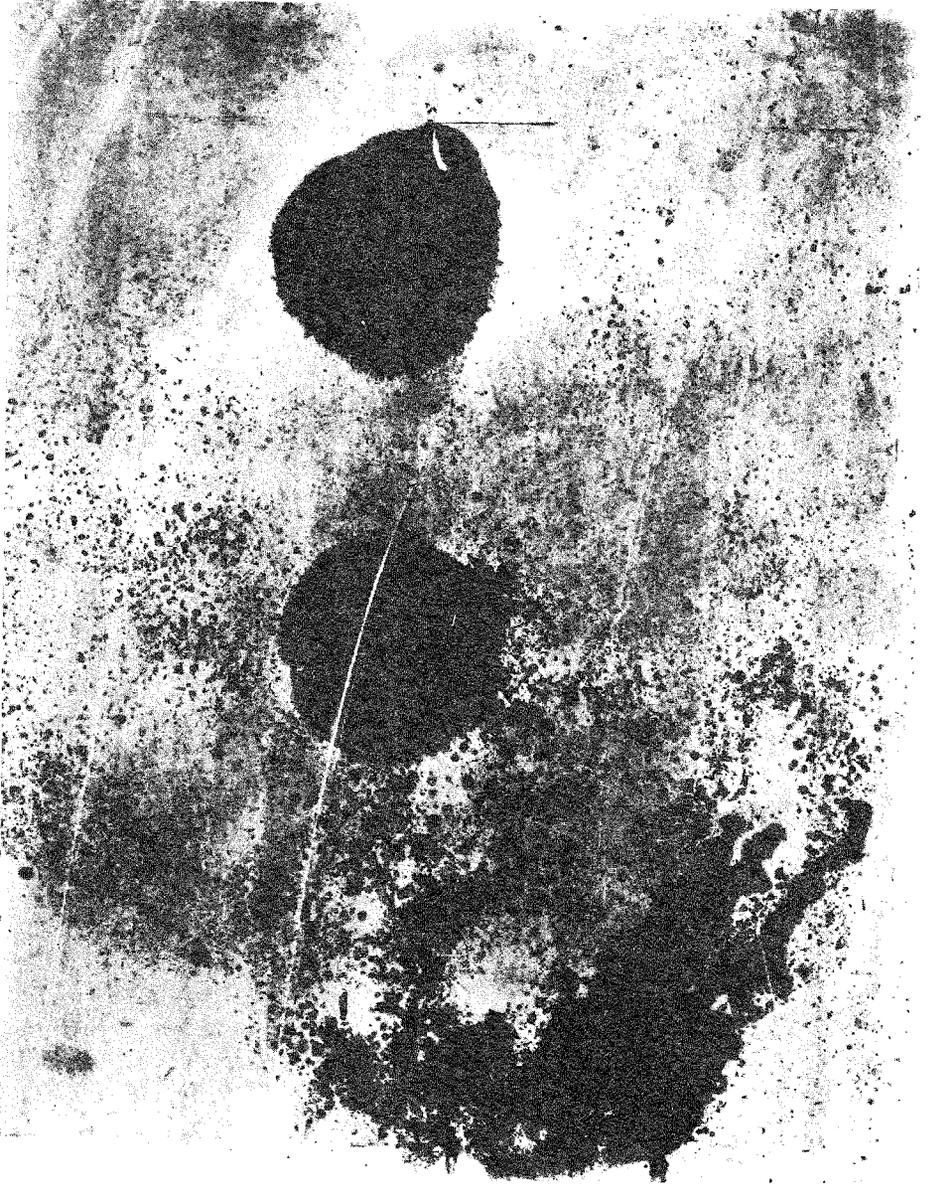


Abb. 4



Abb. 5

II.

Worin liegt nun das Spezifische und dann auch das ästhetisch wie philosophisch Relevante dieser Kunstrichtung?

Deutlich ist, was man sucht und realisiert. Die Unterlaufung nicht nur des Gegenstandes, sondern nun auch seines geheimen Komplizen, der Form. Die Auflösung alles Definiten, klar Begrenzten und Geschlossenen, um statt dessen Divergenzen, Verlagerungen, Mehrsinnigkeit zu installieren und die Bildgestalt ins Unbegrenzte und Verstreute zu öffnen. Und man entfaltet physische und feinnervige Appelle, die unterhalb der gewohnten Wahrnehmungsschwelle angreifen, die in mikrologischer Differenzierung genuin sinnliche Valenzen freisetzen und von daher die Werke mit dem Ausdruck intensiven Lebens begaben, das die Grenzen der Form und der einfachen Bestimmtheit überläuft.

Schwieriger ist zu bestimmen, wer hier im Grunde der Gegner ist. Zwar liegt eine erste Antwort auf der Hand. Sie entspricht dem Selbstverständnis der Richtung: Das Informel opponiert gegen die geometrische Abstraktion und den puristischen Formalismus, abgekürzt gesagt gegen das Unternehmen eines Kandinsky oder eines Mondrian, die die Kunst unter die rationalistischen Ideale der Definität, der Klarheit und Deutlichkeit, der absoluten Reinheit und Geschlossenheit gestellt hatten. Aber plausibel wie sie ist, übersieht diese Absetzung doch, daß diese Kontrahenten das ja gerade aufgrund ihrer (und anderer) Entdeckung der Vollwertigkeit des Sinnlichen, seiner rein aus ihm selbst aufgehenden absoluten Bedeutsamkeit getan hatten und aufgrund ihres Bemühens, nun frei von um eines Sinns willen so nicht mehr nötigen Fremdunterstellungen und Konnotationspflichten rein die Eigensprache des Sinnlichen zu entfalten – um eben solche Hebung und Belebung der sinnlichen Charaktere aber geht es dem Informel doch auch, und von daher möchte es eher denn als Antipode als Fortsetzung desselben Unternehmens auf erweiterter Basis erscheinen.

Dennoch: Jenseits dieser Gemeinsamkeit ist die Absetzung des Informel vom Konstruktivismus auch treffend und aufschlußreich. Die Signatur des Konstruktivismus ist eine logische. Wohl sucht man das Sinnliche, aber man sucht es in seiner logischen Konfiguration, bearbeitet es nach konstruktiven Idealen und präsentiert es in Punkt für Punkt definiten und schlüssigen Systemgebilden. „Der logische Aufbau der Bildwelt“, so könnte das Motto dieser Richtung lauten – absolute Klarheit, Reinheit, Geschlossenheit sind ihre Gebote.

Darin aber drückt sich aus, daß der Konstruktivismus prinzipiell noch konform ist mit derjenigen Auffassung des Sinnlichen, wie sie die Tradition ausgebildet hat und deren Gepräge – wie noch zu zeigen sein wird – ein logisches ist. Diese Konformität des Konstruktivismus mit der traditionellen Aesthesiologie ist übrigens von daher schon offenkundig, daß sich sein Rückgang auf das Sinnliche genau nach der Form schematisiert, in der die philosophische Tradition dieses Gebiet strukturiert hatte. Die Tradition kannte zwei Arten sinnlicher Bezugspunkte: die eigentümlichen (aristotelisch die *idia*, neuzeitlich die sekundären Qualitäten), die je einem der fünf Sinne spezifisch zukommen, und die ge-

meinsamen (die koina bzw. die primären Qualitäten), die mehreren oder allen Sinnen zukommen. Und Kandinsky folgt genau dieser Gliederung. Sein Rückgang einerseits auf die Form ist ein Rückgang auf den Komplex der koina (Gestalt und Größe, Einheit und Vielheit, Ruhe und Bewegung sind Formcharaktere im modernen Sinn), und sein Rückgang auf die zweite Basis des Bildnerischen, die Farbe, ist ein Rückgang auf das idion des Sehens als des für die Malerei prävalenten Sinnes.

Wie sehr Kandinskys Blick auf das Sinnliche dieser traditionellen Rasterung verbunden war und auch die mit ihr einhergehenden logischen Gebote der Klarheit, Definität und Purifikation mit übernommen und verinnerlicht hatte, beweist sich gerade dort noch, wo Kandinsky ein altes ästhetisches Dogma revidiert, nämlich dasjenige von der Inferiorität der Farbe gegenüber der Form.^{13 14} Denn zwar hebt Kandinsky, in seiner Bahn der absoluten Eigenbedeutsamkeit des Sinnlichen konsequent, diese klassische Abwertung der Farbe auf, aber das

¹³ Mittelalterliche Aspekte müssen hier wie im folgenden ausgeblendet bleiben.

¹⁴ Noch Kant war der Auffassung, daß die Farben als solche nicht eigentlich schönheitsfähig seien, sondern nur durch die Hintertür einer Dienstfunktion, sofern sie nämlich die Formbestimmungen „vollständiger anschaulich machen“, legitimen Anteil am Reich der Schönheit haben könnten (KU § 14). In zwei Überlegungen erprobte er zwar, ob diesem Rigorismus nicht zu entgehen sei, aber weder der eine noch der andere Versuch wurde wirklich tragend für ihn. Dabei ist die Art, wie sich hierin ein Schönheitscharakter der Farbe als möglicherweise noch behauptbar skizzierte, äußerst symptomatisch für die innere Verfassung und Bindung des traditionellen Ansatzes der Ästhetik. Zum einen: Kant erwägt, ob man nicht wenigstens reine Farben zu Recht „schön“ nennt. Der Rechtsgrund läge hierbei darin, daß das Reine, die „Gleichförmigkeit“, ja „bloß zur Form“ gehört, also eben zu dem, was für diese Ästhetik die Substanz der Schönheit ausmacht. Man muß sich Inhalt und Konsequenz dieser Sichtweise klar-machen: Behauptet und ohne weiteres in Kauf genommen ist, daß man ästhetisch nicht die Farbe, nicht Blau oder Rot wahrnimmt und schätzt, sondern nur deren Charakter der Reinheit. *Schön* ist die Farbe also nur für eine Betrachtung, die sie als *Farbe* gar nicht registriert. Das Reich der Schönheit ist streng genommen farblos, ist eines der Abstraktion von der wirklichen Farbe. Was Kant auch unumwunden ausspricht: Der bloße Formcharakter möglicher Farbschönheit beweist sich darin, daß „man dabei von der Qualität jener Empfindungsart (ob, und welche Farbe . . . sie vorstelle) abstrahieren kann“. Und die andere Überlegung: Kant fragt sich des weiteren, ob man nicht vielleicht doch schon der wirklichen Farbe Schönheit zuzusprechen berechtigt sein könnte. Und er sähe diese Möglichkeit dann gegeben, wenn eine bestimmte physikalisch-ästhesiologische Theorie zuträfe, die Eulersche nämlich, welche die Farben jeweils als Äthererschütterungen einer bestimmten Frequenz ansieht und darüber hinaus annimmt, daß die Farbwahrnehmung das Erfassen dieser Regelmäßigkeit einschließt. Dann nämlich hätte die Farbwahrnehmung (als Erfassen der „Einheit eines Mannigfaltigen“) selbst schon Formcharakter und bewegte sich insofern bereits als solche in der Dimension möglicher Schönheit. – Nicht nur die jedesmalige Verlagerung auf eine formale Bestimmung ist symptomatisch für die klassischen Grenzen einer ästhetischen Würdigung der Farbe und, tiefer, für die Grundentscheidung, die diese Beschränkung auferlegt, sondern auch die Leichtigkeit, mit der der Ausschluß des Farbigen – zum einen ins Farblose des Reinen, zum anderen ins Mechanistische einer physikalischen Theorie – erfolgt und hingenommen wird. Daß eine Theorie wie die letztere in solcher Weise zum Entscheid eines ästhetischen Problems herangezogen werden kann, zeigt in schlagender und fast grotesker Weise, wie wenig diese Ästhetik wirklich im ästhetischen Phänomenbestand ansetzt und wie sehr sie schon in ihrer präthetischen Formation von rationalen Bahnungen geprägt ist.

geschieht genau so, daß der klassisch-logische Rahmen dabei erst recht in Anwendung kommt und sich durchsetzt: Klarheit und Definität bleiben verbindlich. Sie formen ein oberstes Gesetz der Farbenwelt: das der Reinheit der Farbe.¹⁵

Das Informel hingegen sucht diese logische Matrix des Sinnlichen allenthalben zu unterlaufen. Um beim Beispiel der Farbe zu bleiben: Dubuffet zeigt nie reine Farben, auch nicht in scheinbar monochromen Bildern, sondern Tönungen, Stufungen, die sich, ganz im Unterschied zum konstruktivistischen Farbpurismus, auch von ihrer materiellen Konsistenz her beleben und ein ganzes Bündel sinnlicher Valenzen und Resonanzen aktivieren. Sie evozieren Knistern oder Stille, Poröses oder Gespanntes, Rauhes oder Zartes, Wärme oder Kälte, Verkrustung oder Verströmen. Wie der Formcharakter überall nicht definit ist, sondern jede klare Begrenzung auflöst, überläuft und in eine Verstreuerung einwebt, so widersetzt sich auch der Farbcharakter jeder Restriktion aufs bloße Farbe-Sein und jedem puristischen Autismus.¹⁶ Form und Farbe gehorchen hier nicht einem logischen Kalkül, sondern verästeln sich ins Vielstimmige eines sinnlichen Gewebes.

Und so ist der direkte Gegner des Informel zwar der Konstruktivismus, sein eigentlicher Widerpart aber, den dieser nur vertritt, jene traditionelle Konzeption des Sinnlichen, deren erster und letzter Blick ein logischer ist und die ein Unternehmen nicht der Erhellung, sondern der logisch-rationalen Strukturierung und Zurüstung des Sinnlichen darstellt.¹⁷ – Daß die klassische philosophische Aisthesiologie so verfaßt ist, gilt es nun durch einige Hinweise zu verdeutlichen.

¹⁵ So trifft sich Kandinsky wieder mit Kant, der der Farbe nicht nur die figurale Form als herauszuputzende Herrin vorangestellt und übergeordnet hatte (diese Beziehung klinkt Kandinsky aus), sondern, wie in Anm. 14 ebenfalls verdeutlicht, die Farbe auch als solche unter ein inneres Formgesetz der Reinheit gestellt hatte (und eben diese Verbindung wird von Kandinsky dem Prinzip nach restituiert).

¹⁶ Und tatsächlich ist ja die Farbe, bevor sie Farbe ist, anderes, wie man seit der Gestaltpsychologie weiß: vor dem Buntwert rangiert der Ausdruckswert und unsere erste, dem expliziten Erfassen der Farbe vorausgehende Antwort ist eine motorisch-vitale (vgl. L. Landgrebe, Prinzipien der Lehre vom Empfinden, in: Zschr. f. philos. Forsch. Bd. 8, 195–209, sowie M. Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung [1966] 246 ff.). Dubuffet zielt auf diese primären Farbcharaktere, deren Konstitutionsfeld durch Sympathetik und Synästhetik – beides Grundcharakteristika sinnlichen Weltbezugs – gekennzeichnet ist.

¹⁷ Die Wendung des Informel gegen die traditionelle Konzeption des Sinnlichen impliziert, sofern in der letzteren eine Grundprägung der abendländischen Kultur zum Ausdruck kommt, die sich der philosophischen Reflexion wie dem künstlerischen Gestalten mit gleicher Verbindlichkeit auferlegte, zugleich eine Wendung gegen die traditionelle Verfassung der Kunst sowie gegen die philosophische Ästhetik, welch letztere, wenngleich sie sich nicht eigentlich am Phänomen der Kunst orientierte, sondern an der begrifflichen Analyse des Gebiets ausgerichtet, das dieser aus philosophischer Perspektive zugeteilt war, dabei doch infolge der faktischen Verbindlichkeit jener Grundprägung die tatsächliche Verfassung der Kunst dem Hauptzug nach sehr wohl traf (vgl. Anm. 34).

III.

1) Zunächst zu der Lehre von den koina. Es ist offenkundig, daß sie innerhalb der Sinnlichkeit ein erstes und besonders starkes Dominium von Rationalität herauschält und errichtet. Das zeigt sich historisch vor allem darin, daß diese Schicht der koina, die von Anfang an das mathematische Moment in der Sinnlichkeit repräsentiert hatte, schließlich dort, wo das Wissen sich unter strengste Strukturierungsansprüche stellte, wo – im Rationalismus – nur noch das systematisch Analysierbare Anerkennung und Geltung fand, daß dort diese Schicht der koina als allein valable Schicht der Sinnlichkeit übrigblieb – eben weil sie im Grunde schon eine Zone der Rationalität darstellte. Und auch der Sache nach ist dieser rationale Charakter der koina deutlich: Bewegung und Ruhe, Gestalt und Größe, Zahl und Einheit,¹⁸ das sind die Muster, welche die divergente Mannigfaltigkeit der sinnlichen Zerlaufs- und Flimmerwelt zu gliedern, nach festen Kompartimenten zu ordnen und einer Metrik des Sinnlichen zu integrieren erlauben. Sie erstellen Ordnung und Lesbarkeit. Sie sind – ganz wörtlich – „logisch“ von Grund auf.

2) Und ein zweiter Hinweis, nun die Lehre von den idia betreffend:¹⁹ Auch die Gliederung des sinnlichen Gebiets nach fünf getrennten und je für sich begrenzten Regionen verrät eine Ordnungsstrategie, deren Angemessenheit bezweifelbar ist. Es gibt Formen sinnlicher Weltverflochtenheit, gegenüber denen die fünffache Division zwar möglich ist – das ist sie immer –, aber nur um den Preis des Verlustes des einheitlichen Phänomens und der Verbiegung aller seiner nur separatistisch ergriffenen Züge. Sinnliche Erfahrung ist dort am genuinsten, wo sie vielbahng ganz eingelassen ist in ihre Welt. Nicht: Jeder Sinn hat seine Welt und deren eigentümliche Qualitäten werden durch einen Gemeinsinn, durch ein Bewußtsein oder wodurch immer verbunden. Jede Vorstellung einer Synthese geht hier am Phänomenbestand, den sie zuvor analytisch fraktioniert hat, vorbei. Im Beispiel: Beim langen Gang über einen Gletscher sind in einem einzigen Moment, der sich nicht äußerlich bemißt, das Schleifen der Schritte, das reibende Geräusch des aufgeweichten Schnees, das Brennen der Sonne, das stechende Glitzern ringsum, das Schmerzen der Augen, das endlose Ansteigen des Hanges, die Kristalldünne der Luft, der monotone Takt des Bewußtseins, die Zähigkeit des Gefährten am Seil wie die Speichen eines Rades verkreuzt, versammelt, verknotet. Oder, auf ein Bild wie *La vie interne du minéral*²⁰ bezogen: Hier spielt ein Sehen, das sich in tausend Lichtbahnen und

¹⁸ So die Aristotelische Aufzählung (De anima 425 a 16).

¹⁹ Übrigens läßt die Gliederung nach koina und idia als solche schon erkennen, daß das Sinnliche hier nicht aus dem Horizont seiner Eigenverfassung interpretiert, sondern nach logischem Grundriß schematisiert wird. Denn diese Figur stellt für Aristoteles einen formalen Raster dar, der überall (so etwa auch bezüglich der wissenschaftsrelevanten Prinzipien, An. post. 76 a 37–38) anwendbar ist, und dieser Raster leitet sich aus der Grundunterscheidung von Allgemeinem und Einzelem her, deren Wurzel zuletzt eine genuin logische ist (Struktur des Aussagesatzes).

²⁰ 1959/1960, 97 x 130, XVII 110.

Schattenrunzeln verstreut; und das darin taktil wird, feinste Faltungen und Verästelungen abtastet; und das schließlich, wie es die Vibration und das subtile Sichregen dieser Knitterwelt verspürt, darin auch noch ein vielstimmiges Knistern zu vernehmen vermag.

Sinnliche Erfahrung ist zuerst durch eine Ungetrenntheit gekennzeichnet. Das meint nicht das Einerlei einer Indifferenz. Sinnlichkeit ist Mannigfaltigkeit, ist Differenziertheit. Ist Vielzügigkeit und Mehrsinnigkeit. Aber in Einheit. Die freilich nicht vom Typ der logischen, der allgemeinen, der übergeordnet-befassenden ist, sondern eher in den Formen der Verkreuzung, der Durchdringung, des Verwachsenseins sich gestaltet. Die Einheitlichkeit dieses sinnlichen Feldes, das weder die Trennung von Sinnesgebieten noch die gegenübersetzende Vergegenständlichung seiner Inhalte kennt, diese Einheitlichkeit wird jedoch durch den Analysetypus, den die Tradition hinsichtlich der Sinnlichkeit ausbildet, fraktioniert und so destruiert. Das Gewebe der sinnlichen Verspanntheit wird nach fünf Kompartimenten gegliedert, die je eigentypisch fungieren sollen. Freilich, die Schwierigkeiten, denen sich diese Systematik von Aristoteles bis Kant in vielen Details gegenüberstellt,²¹ lassen erkennen, daß hier nicht ein genuin sinnlicher Blick, sondern ein Ordnungsimperativ zugrundeliegt, der das sinnliche Gebiet in den Griff bekommen will, indem er dessen einheitliches Gewebe durch Parzellierung zu vereindeutigen und den sinnlichen Bestimmungen als Variationen je eines genus den Stempel der Univozität aufzudrücken sucht. Eine logische Rektifikation, die das Netz der sinnlichen Verkreuzungen zerschneidet und in Definität umprägt, darüber aber die dem Sinnlichen eigentümliche und es zuletzt ausmachende Verwobenheit verliert. Da helfen dann auch die

²¹ Stellvertretend das Beispiel des Tastsinns. Gerade in bezug auf diesen sieht sich Aristoteles zu einer Überschreitung des sinnlichen Isolationismus gedrängt und schlägt hierfür den Weg schrittweiser Amplifikation ein: Zunächst begreift der Tastsinn schon den Geschmack als eine Unterart seiner mit ein (De anima 421 a 18–19, 422 a 8), dann gibt er (über den Geschmack vermittelt) auch dem Geruch (421 a 16–18, 31 – b 1) und schließlich sogar noch dem Hören (420 a 29–30) die Artikulationsmuster vor. Dieser Dominanz des Tastsinns, wie sie in „De anima“ entwickelt und mit der besonderen Schärfe dieses Sinnes begründet wird (421 a 19–20), dieser Vorrangstellung – die in der Aussage gipfelt, vom Tastsinn leite es sich her, daß der Mensch das klügste der Lebewesen ist (421 a 22–23) – widerstreitet aber andererseits bei Aristoteles selbst die gegenläufige Favorisierung des Sehens, wie er sie zu Beginn der „Metaphysik“ entwickelt (Met. 980 a 23–27). Auch Kants Stellung zum Tastsinn ist durchaus ambivalent. Einerseits gilt er ihm, ähnlich wie Aristoteles in „De anima“, als spezifisch menschlicher und als der wichtigste der Sinne, andererseits aber stempelt Kant ihn dann auch wieder zum größten (Anthropologie § 15 [17]). Und dabei ist für Kants Behandlung im Unterschied zur Aristotelischen nicht eine Amplifikation, sondern eine (im übrigen durch ein rationalistisches Objektivitätsideal motivierte) zunehmende Reduktion und Zergliederung charakteristisch: Vom eigentlichen Tastsinn, den er auf die Fingerspitzen einschränkt, separiert Kant zum einen von vornherein den ganzen Bereich des Vitalisns (in den er die klassischen Qualitäten des Tastsinns wie zum Beispiel warm und kalt abschiebt, § 14 [16]), und zum anderen erwägt er dann noch die Ausgliederung des Geschlechtssinns als eines eigenständigen (§ 20 [22], Randnotiz der Rostocker Handschrift). – Funktionsraum und Einheit des einzelnen Sinns bleiben, solange dieser, dem traditionellen Ansatz entsprechend, als autonom-abgrenzbarer darzustellen versucht wird, unsicher und schwankend.

angehängte Lehre vom Gemeinsinn in seiner synthetischen Funktion oder die Aussage, daß nicht der einzelne Sinn, sondern der Mensch wahrnehme, nicht mehr viel, sie sind zu schwache und selbst zu logisch gefärbte Korrekturen, als daß sie die Ganzheit des Phänomens wiederherzustellen vermöchten.

3) Schließlich zeigt sich die logische Matrix der traditionellen Sinnlichkeitslehre in deren Tendenz, die sinnliche Bezogenheit als eine der Feststellung, der Abhebung, des identifizierenden Bestimmens auszulegen. Der Tradition zufolge sieht man nicht nur Weißes, sondern erfaßt dieses Weiße auch *als* Weißes. Eine Auslegung, die gleich schon die einfache sinnliche Offenbarkeit in einen Wahrheitsbezug des definitorischen Typus umschreibt, der an der logischen Figur des etwas als etwas orientiert ist.²² Der sinnliche Bezug wird von vornherein, wenngleich unter der Hand, nach dem Modell des Urteils angesetzt. Dementsprechend ist ja auch die aristotelische Auszeichnung der *idia*-Wahrnehmung als *aei alethes* (*De anima* 427 b 11–12) nicht so sehr Signum eines Vorrangs, sondern, genauer betrachtet, Indiz dessen, daß der Blick auf das Sinnliche grundsätzlich schon ein logischer ist.²³ Die scheinbare Auszeichnung ergibt sich erst auf dem Fundament der logischen Vereinnahmung und Zuordnung der Wahrnehmung und befestigt diese.

An ihm selbst hingegen ist das sinnliche Gewahren keineswegs solcherart isolierend, identifizierend und feststellend verfaßt, sondern ist zuallererst sich einlassend und in das Gezüge seiner Inhalte aufgehend und verwoben.²⁴ Es ist

²² In dieser Perspektive wird das sinnlich Vernommene (die früh erfahrene und durch Aristoteles hindurch stellenweise noch sich abzeichnende Uroffenheit und der Urcharakter des Weltlichen, sich zu zeigen, sich zu öffnen, aufzugehen) übrigens auch erst zum „Einfachen“ – dies die logische Art, das Sinnliche vom Logischen (das nicht einfach ist, sondern zweistellig: etwas als etwas) abzusetzen, aber so, daß das Sinnliche darin zugleich aus dem Horizont des Logischen bestimmt und dessen Figur integrierbar ist (als „Einfaches“ hat es genau die Form, die es braucht, um je die eine Stelle der logischen Zweistelligkeit einnehmen und so innerhalb des logischen Musters fungieren zu können).

²³ Dasselbe zeigt sich auch in den Analysen *Met. A 1* und *An. post. II 19*, die eine äußerste Nobilitierung des Sinnlichen zu beinhalten scheinen. Diese hat aber zum Grund, daß das sinnliche Unterscheidungsvermögen (*aisthesis* = dynamis kritike, *An. post.* 99 b 35) von vornherein schon nach logischer Art und auf diese hin angesehen und aufgegriffen wird. Daß die sinnliche Bezogenheit gleich schon in die Perspektive der Erkenntnis eingestellt wird und lediglich als Rudimentärform bzw. Funktionsglied derselben positiv zu erscheinen und gewürdigt zu werden vermag, charakterisiert die traditionelle Stellungnahme zu ihr in überwältigender Einheitlichkeit und macht deren Grundpunkt aus, auf den mitsamt seinen Konsequenzen die hier vorgetragene Kritik sich bezieht.

²⁴ Das sinnliche Weltverhalten ist primär weder auf ein punktuell dieses gerichtet noch vom Typus der Gewißheit. Nur wenn es, wie von Aristoteles bis Hegel in großer Einhelligkeit geschehend, gleich schon in die Perspektive des Wissens gebracht wird (vgl. Anm. 22), stellt es sich notwendig so dar (vgl. Anm. 21 sowie die These „*aei alethes*“), erweist sich dann aber bei näherer Betrachtung natürlich als widersprüchlich (Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Die sinnliche Gewißheit). Nur: Dieser Widerspruch ist in Wahrheit nicht einer des Sinnlichen als solchen, sondern besteht erst aufgrund dieser logischen Umrüstung des Sinnlichen, betrifft eigentlich diese und das nach deren Sinn präparierte Sinnliche. – Übrigens bestätigt auch die moderne Sprachphilosophie, daß die Idee einer rein sinnlichen Bezogenheit auf im definitorischen Sinne Einzelnes ein Unding ist, daß solcher Bezug vielmehr erst innerhalb

sehr wohl differenzierend, aber nicht identifizierend; und die Struktur dieser Differenzierung hat, gegenüber deren logischem Typus,²⁵ das Eigentümliche, nicht nur überall in Quergängen und Verschlingungen sich zu realisieren, sondern darüberhinaus „Einzelnes“ nicht als in einer Definität gegen anderes Abgegrenztes zu kennen, sondern nur so, daß es selbst, gleichsam in sich, je nur als Ausspannung in eine Mehrheit differenter Züge und als Kreuzung solcher verfaßt und gegenwärtig ist. Wie nun aus diesem sinnlichen Feld *idia* herauszulösen eine Konsequenz der vorhin angesprochenen logischen Parzellierung des Sinnlichen ist, so macht auch die jetzt thematisierte Umwendung solch sinnlichen Bezugs in die Form der identifizierenden Bestimmung mit ihrer geheimen Orientierung am logischen Modell des Benennens noch einmal deutlich, wie in dieser Tradition vom ganzen Ansatz her eine Logifizierung des Sinnlichen erfolgt. Die abendländische Philosophie entwickelt ein *Aisthesio-Logie*, nicht eine *Asthetik*.

4) Sinn und Relevanz von Dubuffets Unternehmen zeichnen sich im Gegensatz gegen diese Tradition und die an ihre Grundverfassung anknüpfende klassische Ästhetik ab. Dubuffet macht das Bildnerische von seinen logischen Klammern konsequent frei und vollzieht den Schritt zurück auf die prälogische Eigenverfassung des Sinnlichen. Seine Werke lösen sich aus der traditionellen Verpflichtung zur klaren und abgegrenzten Gestalt (Ebene der *koina*) sowie aus dem Zwang zur generischen Restriktion und Vereinzelung, wonach ein Bild, als dem Sehen zugeordnet, eine Fläche reiner Sichtbarkeit zu entfalten hat, ohne Verkreuzung etwa mit taktilen Valeurs oder akustischen Assoziationen, und schließlich durchbrechen und verabschieden diese Bilder auch die Ausrichtung auf Vereindeutigung, Bestimmung und definitivische Festschreibung des Einzelnen (dies die Veränderung hinsichtlich der *idia*). Sie wenden sich mit dem Pathos der Entdeckung und Befreiung dem bildnerischen Fundus des genuin Sinnlichen zu, einem Gebiet, das, wie Dubuffet sagt, vor den Füßen eines jeden von uns liegt, dessen wir aber gewöhnlich nicht achten (*L'homme*, 227; *Prospetus*, 154 f.). Denn darüber soll keine Unklarheit belassen werden: Die traditionelle Theorie trifft die Wahrnehmung sehr wohl; oder genauer: unsere geläufige Wahrnehmungsart. Alltäglich sind wir allemal Rationalisten.²⁶ Der klassische Ordnungsimperativ steckt uns in Fleisch und Blut. Oder sitzt jedenfalls fest in unseren Sprech-, Verhaltens- und Wahrnehmungsmustern. Nur: Es ist eben auch möglich, und wir haben es zunehmend gelernt, unter diese Formation, unter diese logische Rasterung des sinnlichen Verhaltens hinabzugehen auf das unverdeckte und eigenlebig Geflecht des Sinnlichen. Diese Verlagerung des Blicks,

eines Raums logischer Operationen statthat (vgl. E. Tugendhat, Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie [1976] 482 u. ö.).

²⁵ Und die abendländische Metaphysik der Einheit und Generalität entwickelt und kennt nur diesen.

²⁶ Die dem entsprechende Wahrnehmungsart ist denn auch die lebenspraktisch entscheidende. Man versteht, daß eine nicht auf Orientierungszwecke ausgerichtete (und so im Grunde noch als „erkennende“ die animalische Instrumentalität fortsetzende) Inanspruchnahme, sondern ein gleichsam befreites Erleben des Sinnlichen erst spät möglich wird.

die eine vom Blicken zum sinnlichen Verfolgen, Aufspüren und Fühlig-Werden ist, bedarf sicher einiger Anstrengungen und weitgreifender innerer Umstellungen – deshalb ist, sie auf den Weg zu bringen und hervorzulocken, ja auch eine Aufgabe des Künstlers –, aber sie erschließt auch eine neuartige und ungeahnte Skala sensitiver Valenzen, Feinstrukturen und Mikrowelten. Und das eben in jenem Gebiet, das sich für die Tradition nur als das Amorphe, das Ungestalte und Formlose abgezeichnet hatte, das nichts zu bieten vermochte und dessen es nicht zu achten, sondern das es nur entschieden zu strukturieren, in Formen zu gießen und in eindeutige Bestimmtheit umzuschmelzen galt. Dubuffets Werke machen sich auf, diese bislang abgedrängte und ausgeschlossene Mikrowelt des Sinnlichen zu ergreifen und ihrem Eigenleben nach zu Methode und Gegenstand der Darstellung zu machen. Und sofern sie sich dabei von der geläufigen, logisch geprägten Sinnesverfassung auf jene elementarere, reichhaltigere und im Innersten sinnliche Sensibilität zurückwenden, die die *eigentlich* ästhetische ist, insofern sind diese Werke Dubuffets und des Informel in ausgezeichneter Weise als *genuin* ästhetische anzusprechen und zu würdigen. – Eine merkwürdige, aber genaue Charakteristik ihrer und vielleicht ihr philosophisches Lehrstück macht dann freilich auch dies aus, daß sie ihren Sinn genau darin haben und insofern gewinnen, als sie, von der klassischen Sinnform der hohen geistigen Bedeutung ohnehin entfernt, nun auch die gewohnte Sinnverfassung des Sinnlichen verlassen, die logische nämlich, die diesem allein Sinn verlich, und daß sie genau im Maß dieses Unterlaufens der traditionellen Sinnräume und ihrer Grenzen sinnföndig werden und sinnhaft, und das eben in jenem ehemals ins Sinnlose Ausgesperrten, im *genuin* Sinnlichen.

IV.

Wenn diese durch die bisherigen Analysen erreichte Bestimmung zutrifft, wonach sich das Informel von den Pflichten zur logischen Überformung des Sinnlichen freimacht, um sich dessen eigener Typik zuzuwenden, dann muß es möglich sein, nun in einem zweiten Teil der Untersuchung aus der Orientierung an solchen Werken diese Eigenverfassung des Sinnlichen einigen weiteren Hauptzügen nach zu skizzieren und ein erstes Gesamtbild ihrer zu entwerfen.

1) *Gala de terre*.²⁷ Leibhafter Kontakt, die Dichte eines Erlebens steht an erster Stelle. Eine elementare Affektion, die einnimmt und durchstimmt. Sicher, auch diese Bilder werden gesehen. Aber dieses Sehen ist eines, das zuerst taktile und muskuläre Wahrnehmungsprozesse in Gang setzt. Wenn man immer zwei Augen hat, nämlich, wie Klee sagte,²⁸ eines, das sieht, und eines, das fühlt, dann hat hier sicher das letztere die Führung und leitet die Sicht. Sinnliche Faszination elementarer oder auch – *Pavage de peau*²⁹ – feinnerviger Art wirft

²⁷ 1959, 81 x 100, XVII 89.

²⁸ P. Klee, Tagebücher (1957) Nr. 937.

²⁹ Vgl. Anm. 6 (*Abb. 3*).

anfänglich ihren Anker und ihre Netze aus, öffnet die Anschauung und bleibt die Atmosphäre, in der diese sich belebt und erweitert.

Ein letztes Mal sei die Gegenzeichnung zur klassisch-aesthesiologischen Verfassung durchgeführt. Die Tradition blendete die Schichten affektiver Einnehmung konsequent aus und war um möglichste Reinigung des Sinnlichen von seinen empfindungshaft-pathetischen Implikationen bemüht. Was, im Horizont angezielter Objektivität, d. h. impliziter Logizität, freilich mit gutem Grund geschah. Denn je weniger ein Sinn empfindungshaft ist, desto besser vermag er zu vergegenständlichen, definitiv zu fungieren und sein Objekt präzise zu erfassen. Und desto valabler ist er demzufolge in dieser logischen Perspektive des Asthetischen. Diese Verbindung von Empfindungslosigkeit, Objektivität und Wertschätzung zeigt sich etwa in Kants Lobpreis des Sehens, wenn er, Dürers Wort aufnehmend, das Sehen als den edelsten der Sinne anspricht, sofern es „sein Organ am wenigsten affiziert fühlt . . ., hiemit also einer *reinen Anschauung* (der unmittelbaren Vorstellung des gegebenen Objekts ohne beigemischte merkliche Empfindung) näher kommt“ als jeder andere Sinn (Anthropologie § 17 [19]). Und ganz ähnlich auch Hegels Begründung dafür, daß nur das Sehen und das Hören als Kunstsinne zu fungieren vermögen. Weil sie nämlich im Wesen theoretisch sind, d. h. affektivitätsfrei ihren Gegenstand in die objektive Erscheinung seiner selbst hinausstellen (Ästhetik, ed. Bassenge, 1, 48). (Verwunderlich muß dabei nur bleiben, daß dann der eigentlich ästhetische Sinn seinen Namen von jenem ganz auf das bloß Materielle gerichteten und genußsüchtigen Sinn her erhält, als den Hegel, in Übereinstimmung mit der Tradition, den Geschmack charakterisiert.) Jedenfalls, daß es für Hegel in der Kunst um eine Befreiung „von der Macht der Sinnlichkeit“ geht (Ästhetik, 1, 59) und für Kant des Wohlgefallen am Schönen wesentlich ein „trockenes Wohlgefallen“ ist (KU § 14),³⁰ das ist beides in seiner Sinnenabstinenz und seiner Expulsion ästhetischer Erlebnismomente mit einer langen Tradition konform und kennzeichnend für die klassische Position.³¹

Im Unterschied zu diesem traditionellen Ideal eines reinen Sehens und gegen

³⁰ Wenn schon Lust zum ästhetischen Phänomen gehört, dann eine, die, dem Druck des Erkenntnis-Rasters entsprechend (vgl. Anm. 22), als „Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen“ zu bestimmen ist (Kant, KU § 9).

³¹ Jedenfalls soweit diese „aristotelisch“ geprägt und das heißt zuletzt auf ein Geistideal ausgerichtet ist, das sich unter das Zeichen der Apathie stellt (vgl. De anima 429 a 15). Allerdings ist diese aristotelische Prägung de facto denn auch die vorherrschende. Das Begriffsgerüst der neuzeitlichen Ästhetik ist durch sie, vielleicht unglücklicherweise, viel stärker bestimmt als durch das weit mehr emotiv durchformte und zudem seiner Grundverfassung nach genuin ästhetische Momente beinhaltende Denken Platons. Die Bestimmung des Schönen als ekphrastion und erasmiotaton (Phaidros 250 d 7 – e 1) sowie der Topos vom furor divinus weisen in eine Richtung, die zwar (über ihre neuplatonische Gestalt vermittelt) in der anagogisch-spekulativen Ästhetik des Mittelalters und auch noch in der heroisch-emphatischen Richtung der Renaissance-Ästhetik (die von daher noch die aristotelische Tradition enthusiastisch zu lesen unternehmen konnte) wirksam wurde, die aber dann das Grundgefüge der neuzeitlichen Ästhetik insgesamt nicht mehr zu bestimmen vermochte, sondern auf lange Zeit nur von ferne und nebenher sich noch bekundete.

dessen hinsichtlich der elementaren Sinnesschichten verfügtes Sterilitätsgebot gewandt, widmen sich die Bilder Dubuffets gerade der Hebung und Potenzierung der Empfindungsqualität des Sehens. Daß ein Funke der Empfindung sofort überspringt, daß genuin sinnliche Interessesströme ausgelöst und vielfältige Reize wachgerufen werden, ist ungemein charakteristisch für diese Werke und die sinnliche Welt, die sie meinen.

2) Und dann – *La vie interne du minéral*:³² Wie diese Einnehmung nicht als stumpfe Besetzung wirkt, sondern als Belebung, so errichtet auch das Materiehaft-Dichte der Bilder nicht amorphe Wände der Verslossenheit, sondern fungiert als anfängliche Öffnung und fleischliche Substanz eines Sinnsraums, der sich zunehmend reicher auftut und erschließt.³³ Das Materielle lichtet sich und bringt ein Sehen und Lesen in Gang, das, den Bahnen und Reizen seiner Faszination folgend, weitere Sinnströme aktiviert und eine Sphäre aufspannt, wo in einer minuziös verschlungenen Doppelspirale ständig sinnliche und sinnhafte Momente miteinander aufgehen und umeinander oszillieren. Das scheinbar Nichtssagende öffnet sich dem zum Perspektivenwechsel bereiten wie gelockten Blick als eine bislang ungesehene Welt von Feinstrukturen, die an Fülle und Präzision der Details den Gegenständen der Normalperspektive um nichts nachsteht. *Sol céleste*:³⁴ Die Welt des Kleinen und Geringen ist penetrierbar, sie weitet sich, die Maßstäbe springen und die Unendlichkeit des Großen öffnet sich, symmetrisch gestülpt, diesseits der Dingwelt noch einmal.

3) Freilich: Das Lesen, das so das feinnervige Geflecht dieser Bilder exploriert, indem es seine sinnlichen Spuren abtastet und verfolgt, gelangt bei allem Zuwachs des Sehens und Fühlig-Werdens nicht zu einer Identität des bündigen Typus, terminiert nicht, klassisch-„logisch“, in Formfeststellung und Gegenstandsdefinition.³⁵ Denn der Raum des Sinnlichen, den es ausschreitet, ist

³² Vgl. Anm. 19.

³³ Klassisch ging es um möglichste Rückdrängung der sinnlichen Affektivität, da diese den Affizierten ins Passivische ein- und zurückschließt (Kant: „Das *Passive* in der Sinnlichkeit . . . ist eigentlich die Ursache alles des Übels, was man ihr nachsagt“, Anthropologie, § 8). Die Grenze des Sinnlichen war positiv dadurch bezeichnet, daß man sich etwas geben lassen mußte (was eben die Funktion der Sinnlichkeit ist), negativ aber dadurch, daß man sich nicht angehen lassen sollte. Die Sinne sollten lehren, aber man war überzeugt: je stärker sie „sich *affiziert* fühlen, desto weniger *lehren* sie“ (ebd. § 19 [21]). Bekanntlich folgt Kants – gegenüber dem Phänomenbestand freilich ganz unhaltbare – divisionistische Behandlung des Empfindungsbegriffs (vgl. KU § 3 u. ö.) dieser Teilung genau. – Hier hingegen ist diese Gegenwärtigkeit von Affektion und Sinnartikulation (welch letztere zudem nun gerade nicht mehr, sofern via „Lehre“, doch im Grund passivisch, sondern in Form einer doppelseitigen Aktivität geschieht) offenbar überspielt und überboten. (Übrigens zeigt sich sprachgeschichtlich, daß die Vorherrschaft des „Passiven“ nur mehr einem verfallenen Begriff des Sinnlichen entspricht. Der ursprüngliche kehrt gerade ein Moment von Spontaneität hervor.)

³⁴ Vgl. Anm. 12.

³⁵ Dieser negative Sachverhalt nennt zugleich noch einmal die Grenze, die traditionell einer Aufnahme informeller Charaktere gezogen ist. Diese können nur insofern Berücksichtigung finden, als die Möglichkeit besteht, sie in die Bahnen der Gestalt- und Definitäts-Okkupation umzuleiten und für deren Zwecke nutzbar zu machen. Dies gilt für die philosophische Reflexion und das künstlerische Bilden gleichermaßen.

Das Beispiel Kants: Wenngleich dieser dem feinen Gespinst der Einbildungskraft vorwiegend im Hinblick auf deren Bindung des Vielheitlichen zu schlüssiger Einheit nachging, so hat er doch auch deren offene Vollzugsform gekannt und besprochen. Und zwar in jener „Allgemeinen Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik“, die wie kein anderer Passus der „Kritik der Urteilskraft“ die Freiheit der Einbildungskraft betont, gegen alle Assimilation ans Geometrisch-Regelmäßige und Begreifende und gegen alle Dienstfunktion der Einbildungskraft für den Verstand – es soll vielmehr umgekehrt sein. Und dort hat Kant, nach der Behandlung des Schönen und vor Beginn der Erörterung des Überschönen – des Erhabenen –, beiher gewissermaßen eine Theorie des Unterschönen gegeben. Sie beinhaltet Kants Beitrag zu einer Analyse des Informel. Er spricht dort vom „Anblick der veränderlichen Gestalten eines Kaminfeuers, oder eines rieselnden Baches, welche beide... für die Einbildungskraft einen Reiz bei sich führen, weil sie ihr freies Spiel unterhalten“. Aber die Übernahme und Fortführung dieser Bemerkung in der „Anthropologie“ läßt sehr deutlich Sinn und Grenze dieser Anerkennung solch indefiniter Gestaltulsationen erkennen. Nicht als solche sind sie von Interesse und schätzenswert, sondern nur um ihrer Wirkung und das heißt um ihrer Dienstfunktion willen, die sie, „die für sich eigentlich keine Bedeutung haben“ und „gar keine Aufmerksamkeit erregen“ können, für die Produktion „von Vorstellungen ganz anderer Art“ übernehmen. Kants Auffassung: Die Monotonie und Belanglosigkeit dieser Erscheinungen hat zur Folge, daß sie die Sinne nicht interessieren und so sinnliche Aktivitäten – Leistungen der Einbildungskraft – nicht in Anspruch nehmen. Nun ist diese sachliche Irrelevanz hier aber mit dem eigentümlichen Sachverhalt verknüpft, daß diese Erscheinungen doch die Einbildungskraft, „energetisch“ gesehen, infolge ihres ständigen Andrängens und Wiederabflauens von Formimpulsen stets erneut in Erregung versetzen. Dieses Potential aber kann, eben aufgrund ihrer für Kant als ausgemacht geltenden Bedeutungslosigkeit, gar nicht diesen Erscheinungen selbst zugewandt werden, sondern wird gewissermaßen umfunktioniert und zur Produktion von Gedankenreihen verwandt, die einer besonderen Anspannung und lebendigen Aktivität der Einbildungskraft bedürfen. Und allein in diesem Übershritt, in diesem Verlassen ihrer und in der Möglichkeit, ihr energetisches Potential für andere, höhere Zwecke nutzbar zu machen, wird das Positive dieser Erscheinungen gesehen. Sie erleichtern das Denken nicht nur, sofern sie, uninteressant wie sie sind, einem Abgleiten der sinnlichen Interessen keine Handhabe bieten, sondern sie beleben aufgrund ihrer ständigen, aber nicht sinnlich-gegenständlich bindbaren Anreizung der Einbildungskraft das Denkvermögen effektiv, das ja stets einer Mithilfe der „Einbildungskraft bedarf, um seinen Verstandesvorstellungen Stoff unterzulegen“. Man sieht: Die Irrelevanz dieser Erscheinungen als solcher und ihre mögliche Positivität sind streng miteinander verknüpft. Und die letztere besteht eben nur im Maß ihrer möglichen Indienstnahme für ganz andere, höhere Zwecke, hier zur Hervorbringung schlüssiger Argumentationsketten und ungewöhnlich klarer und distinkter gedanklicher Konzepte (§ 27 [30]).

Und das Beispiel Leonardos: Es ist verblüffend – aber ebenso bezeichnend für die Verbundlichkeit des traditionellen Status –, welch genaue Parallele diese Kantische Sicht in Leonardos „Mauer-Lektion“ hat, wo die Faszination durch halbamorphe Gebilde informeller Art ebenfalls gleich schon auf deren möglichen Nutzen für ein Gestaltinteresse hin umgewendet und daraufhin nobilitiert wird: „Nicht geringzuschätzen“ sind diese Gebilde, sofern sie „von großer Nützlichkeit“ sind zur Erfindung und Ausbildung neuartiger, in sich höchst präziser Figuren und Kompositionen (Trattato della pittura, ed. Borzelli, 2 Bde. [Neapel 1914] Nr. 63). – In der Tradition vermag das Informelle nicht an ihm selbst Anerkennung zu erlangen, sondern nur, soweit es Formzielen dienlich und förderlich sein und das heißt zuletzt in logische Funktionen eingespannt werden kann (vgl. Verf., „Frottage“. Philosophische Untersuchungen zu Geschichte, phänomenaler Verfassung und Sinn eines anschaulichen Typus [Diss. Würzburg 1974]).

Dennoch: Die Kunst ist auf dem geschichtlichen Weg zur Hebung der genuin sinnlichen Verfassung der Philosophie voraus. Früh schon, eben zum Beispiel bei Leonardo, wendet sie sich in Ansätzen dieser zu. Wobei freilich zugleich zu beobachten ist, wie die logischen Formpflichten, dem kulturellen Rahmen gemäß, diese sinnliche Erfahrung doch kanalisieren und aufs ganze gesehen noch niederhalten. Auch hierfür ein überaus charakteristischer Beleg aus

Leonardos Malerei-Traktat (Nr. 891, 911): Leonardo spricht davon, daß das Grün des Blattwerks nie schöner sei als in der Transparenz, die es gewinnt, wenn das Licht der Sonnenstrahlen durch die Blätter hindurchbricht (und er macht darauf aufmerksam, daß diese spezifische Schönheit des Grün mehr ein Verdienst dieser besonderen Licht- und Erscheinungsverhältnisse ist als der Eigenfarbe der Blätter), aber einige Abschnitte später empfiehlt er dann doch, nicht diesen Anblick zur Darstellung zu verwenden, sondern die Bäume so zu geben, wie sie nachts, bei geringerer Helligkeit, sich darstellen, denn da werde man sie in gleichmäßigem Dunkel und ohne Farbmodulationen sehen und sie so, durch die Verschiedenheit hellen und dunklen Grüns nicht gestört, scharf in ihrer Figur gezeichnet vor Augen haben. Eine weit vorgehende genuin sinnliche Entdeckung – sie mutet geradezu impressionistisch an – wird, zumindest für die Schule, strikt auf die klassischen Erfordernisse definiter Gestaltprägung und klarer Formbezeichnung zurückgeschnitten. (Übrigens zeigt dieses Beispiel aus Leonardo in aller Deutlichkeit, daß man nicht sagen kann, der eigentlich sinnliche Blick sei erst in der Moderne geschichtlich überhaupt möglich geworden, der klassische Blick auf das Sinnliche habe da also nichts abgedrängt oder überformt, sondern infolge seiner epochal-bestimmten Verfassung dieses genuin Sinnliche in keiner Weise auch nur sich andeuten sehen, folglich auch nicht ummünzen können. Abgezeichnet hat sich „Informelles“ seit langem. Zu fragen ist also nicht so sehr, ab wann es gesehen werden konnte, sondern ab wann dieses Sehen relevant und tragfähig wurde; umgekehrt: ab wann die ihm entgegenstehende Okkupation fraglich wurde und zumindest partiell ablegbar.) Neben dem Hauptstrang der Kunst, für den Definitätsverpflichtungen bindend bleiben, läuft, oft genug in ein und demselben Werk und durch einige der größten Namen repräsentiert, eine Art Nebenlinie her, die auf eine zunehmende Beförderung und Hebung des genuin Sinnlichen zielt. Und so wird in Dubuffets Werken eine seit langem an die Oberfläche drängende künstlerische Intention gleichsam frei. Man kann das als Partialisierung zu beschreiben versuchen (ein Bild Dubuffets ist wie ein Hintergrund Leonardos, eine Brustpartie Tizians, ein Tuch Rembrandts), aber es handelt sich wohl um Entscheidenderes. Im 20. Jahrhundert kommen in der Opposition der konstruktivistischen Abstraktion und des Informel gleichsam die beiden Hauptkomponenten der traditionellen Kunst, mit charakteristischer Phasenverschiebung, zum Vorschein: auf der einen Seite und zuerst ihre dominierende logische Okkupation (in der abstrakten Kunst wird das Formgesetz, das der Kunst klassisch nur auferlegt war, zum eigentlichen Thema) und auf der anderen Seite und später ihr lange überprägt gebliebenes sinnliches Inzitant und Interesse. In dieser Endsituation einer Dekomposition des traditionellen Raumes der Kunst, in der der informelle Blick frei wird und selbständig durchführbar, wird von ihm her die Definitäts-Okkupation, die die abendländische Kultur charakterisierte, als solche offenbar und kritisierbar. Als diese Typik der abendländischen Kunst, unter Berufung auf die diese ihre eigene Wiedergeburt und ihre Bestimmung seit der Renaissance begriff, zeigt sich ihr Zug zur geometrisch-körperhaften Objektivität und Definität. Diese Kunst suchte und leistete die Feststellung in der Gestalt und verstand sich von daher als Darstellung. Sie fungierte nach Art der Erkenntnis und bestimmte sich, diesem ihrem inneren Status gemäß, denn auch selbst als „scienza“. Diese logische Typik der abendländischen Kunst aber ist ein einzigartiges Phänomen. Ihr gegenüber zeigt die Kunst anderer Kulturen in ihren Gestaltungsprinzipien und ihrer Formart einen viel stärker aus dem Sinnlichen entwickelten und diesem gemäß bleibenden Charakter. (Der Rundbogen zum Beispiel, abendländische Rationalform par excellence [Brunelleschi], gestaltet sich etwa in der Kunst des Islam ganz anders: in einem Filigran mannigfacher Überlagerung und Umspielung und in einer schwebenden Wechselzone von durchbrochener Gestalt und sich rückverdichtender Öffnung.) Wenn Dubuffet bemerkt, daß der Aufenthalt im geographischen und kulturellen Bereich des Islam ihn wohl in der Wertschätzung des Informellen entscheidend bestärkte (Prospectus, 79 f.), und wenn er demgegenüber die klassische europäische Kunst als „ministère des corps“ brandmarkt (L'homme, 188), so ist das nicht kurios, sondern bezeichnend und stichhaltig. Der Angriff des Informel trifft die Grundverfassung unserer Kultur. Das Informel überschreitet, in einer Zeit, in der die Klammer dieser Kultur sich löst, ihre Grenze. Und wendet sich der Wahrheit des Sinnlichen zu, die im Grund dieser Kultur wohl ruhte und von ihr, als „Irreduzibles“ benannt, gelegentlich auch zu bedenken versucht wurde, die sie aber insgesamt nicht freizugeben, der sie nie wirklich gerecht zu werden vermochte.

anders verfaßt. Er ist einer der fließenden Verflechtung und seine ersten Bezugspunkte sind nicht Gegenstände, sondern Elementartiges, Stoffliches, Atmosphärisches.³⁶ Merleau-Ponty, dessen ganze Arbeit, Dubuffets Unternehmen nicht unähnlich, der Freilegung des sinnlichen Sinns galt, hat es klar gesagt: Die Wahrnehmung geht primär auf Elemente, nicht auf Sachen.³⁷ Und so zeigen auch diese Bilder nirgends klar abgegrenzte, isolierte Gegenstände, sondern stoffliche Ausspannungen, Bewegungen und Verwachsungen. Und wenn Gegenständliches erscheint, dann diesen integriert, aus ihnen hervorgehend und in sie zurückgebunden. Und in der Tat, Gegenständliches tritt auf in diesen Bildern, sie vermögen sehr wohl bis ins gegenständliche Gebiet zu reichen. Aber sie tun dies eben so, wie das Sinnliche Gegenständliches begreift, nämlich nicht in der Form definitorischer Rückschreibung der Wahrnehmungsfülle auf ein Zugrundeliegendes, sondern so, daß das Dinghafte selbst je nur nach Art eines Modus präsent und in den Flor des Sinnlichen mit eingewebt ist. Wie im Feinborstig-Verhakten der Filz, im satten Glanz das Erz, in der Transparenz der gespannten Kurvung das Glas mit da ist, so in diesen Bildern der Gegenstand. *Le chien du hasard*:³⁸ Inmitten des Gewebes der Abdrucke und Texturen taucht an einer Stelle, für einen Moment und wie durch Zufall ein Lebewesen auf. Aus dem gleichen Stoff gebildet wie seine Umwelt, vom gleichen Geäder durchzogen und von der gleichen Gestaltsuche belebt wie diese, in sie eingelassen und verwebt und fast nur durch das eingesetzte Auge markiert. Ein Auge, das fasziniert und neugierig auf diese WerdeWelt schaut, der es selbst zugehört, und in dem der Betrachter plötzlich sein eigenes Suchen, Folgen und Abtasten wiedererkennt, das zunehmend in das Bild sich eindreht und wie jenes Auge dort schließlich eins wird mit dem, was es sieht und im wörtlichen Sinn erfährt. – Das Gegenständlich-Begrenzte gestaltet sich hier ganz nach der Art des Sinnlich-Unbegrenzten und bleibt dessen vielbahniger Welt vereignet. Dubuffet selbst sagte, daß er das Begrenzte und das Unbegrenzte zusammen erscheinen lassen wollte, aber so, daß deutlich wird, wie das Begrenzte, entgegen unserer Denkgewohnheit, dem Unbegrenzten zugehört (L'homme, 441 f.).

4) Und die gleiche Figur wie hier beim Vordringen ins gegenständliche Ge-

³⁶ Dabei wäre es ein Mißverständnis zu meinen, die sinnliche Verfassung sei gleichzusetzen mit sensualistischem Datenpointillismus oder impressionistischem Oberflächenflimmern (eine Tendenz, die übrigens gerade vom traditionellen Ansatz her besteht, seit Aristoteles' „Idiotisierung“ des Sinnlichen und seiner strikten Abtrennung von Substanzaspekten). Das Sinnliche schließt vielmehr ebenso sehr Schwere, Langwelligkeit, Gediegenheit und innerste Sättigung ein, die das in der Allerweltsbestimmung „Substanz“ Gemeinte noch weit übertreffen.

³⁷ Vgl. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris 1964) 271. – Heidegger hat in dem Vortrag „Der Ursprung des Kunstwerkes“, der die sinnliche Komponente der Kunst in einer Weise aufnimmt und würdigt, die geradezu einzigartig ist, den Terminus des „Sinnlichen“, sicher mit Bedacht, vermieden und diesen Zug der Werke unter der – aus dem Elementedenken überkommenen – Bestimmung „Erde“ zu fassen versucht. – Vielleicht ist die hier geübte Rede vom Sinnlichen, so entschieden sie auch dem metaphysischen Schema zu entgehen sucht, doch noch zu sehr von diesem belastet. Vielleicht kann „das Sinnliche“ nur ein vorläufiger Name sein.

³⁸ 1957, 67 x 124, Donation Dubuffet, Gouaches et dessins 61.

biet – nämlich Einschluß desselben, aber ganz nach den eigenen Gesetzen der sinnlichen Dimension – zeigt sich auch bezüglich der Sprache. *La vie de l'eau*:³⁹ Dubuffet hat sehr genau bemerkt, wie die Kraft der Worte eingesetzt werden kann, um die Anschauung konzentrierter und reicher zu machen, oder genauer: Wie die Anschauung die Worte zu umfassen, ihrem Spiel zu verbinden und in neue Antriebe ihrer selbst umzusetzen vermag. Die Anschauung nimmt das Wort nicht einfach hin wie es ist, sondern belebt Metamorphosen in ihm, macht es poetisch und nutzt dessen Schwung zur eigenen Weiterfahrt. Durch die Benennung von Elementen oder eindringlichen Assoziationen – *Sol céleste*⁴⁰ – entsteht in den Bildern je eine Trift, in die nun alles einströmt und in deren Richtung ihre ganze, durchs Wort verdoppelte Ausstrahlung sich wendet. Eine Bewegung, die freilich nicht nach den Regeln der Definition verläuft, sondern in den dem Sinnlichen eigenen Figuren der Metaphorik und Analogie sich vorantreibt. Die Sprache fungiert hier nicht logisch, nicht nach Art der Bezeichnung oder Feststellung, sondern ganz sinnlich: Sie schränkt die Dinge nicht reduktiv auf ihre Grenze zurück und bringt nicht zum Stand, sondern setzt Beweglichkeit frei, induziert Bedeutungsauswürfe, treibt Mehrsinnigkeit hervor.

5) An früherer Stelle wurde die Hauptcharakteristik des Sinnlichen schon genannt: daß es nicht separatistisch verfaßt ist und nicht definitorisch fungiert, sondern ein Gewebe darstellt, das jedes Einzelne ins Mehrstimmige verhält und jede Form ins sie Überlaufende einbindet, daß es in Verlagerungen und Aufblendungen seine Differenzen ausprägt und in Verflechtungen und Durchdringungen seine Einheit gewinnt.

Nunmehr hat sich gezeigt, daß diese Verfassung des Sinnlichen nicht einen von anderem eingegrenzten Raum nur besetzt, sondern auf alles sich zu legen, alles zu umfassen imstande ist. Sie greift ins Gegenständliche vor, lagert sich das Sprachliche ein und vermag noch die ganzen Bestimmtheitszonen der menschlichen Welt⁴¹ mit ihrem Blick zu durchweben und ihrem Duktus einzuschreiben – Leonardo und Montaigne sind frühe, Merleau-Ponty ein zeitgenössischer Beleg hierfür.⁴² Und in all diesen Ausgriffen erhält und bewährt

³⁹ Vgl. Anm. 10 (*Abb. 2*).

⁴⁰ Vgl. Anm. 12.

⁴¹ So geht Dubuffet in der Phase des „Hourloupe“ und der „Logos“-Arbeiten (seit 1962 bzw. 1966) ausdrücklich daran, nun auch das extrem Definite und strikt Logische ganz nach sinnlicher Art zu gestalten bzw. fungieren zu lassen.

⁴² Entscheidend ist dabei nicht eine Betonung dessen, was vom metaphysischen Schema aus oder der gewöhnlichen Bedeutung nach vornehmlich als „sinnlich“ bezeichnet wird. Sondern es geht um eine spezifische Sichtweise, die nicht durch einen bestimmten Anhalt gebunden oder bedingt ist. Und die im Unterschied zur logischen nicht in Figuren rationaler Ordnung, Hierarchie und Konsequenz ihren Ausdruck hat, sondern in Verkreuzungen, Verwebungen, Gegenläufigkeiten, in Schwellungen und Sprüngen und in Leerstellen des Ausgemachten wie in verlaufenden Rändern sich ausprägt. Bei Montaigne wäre auf seine „skeptische“ (also, wörtlich genommen, die „spekulative“ umkehrende) Weltansicht zu verweisen, die zu jedem Großen die gleich bedeutsame kleine Gegenläufigkeit entdeckt und in jedem Einfachen eine versteckte Komplexität aufspürt, sowie auf das „Nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes toujours au delà“ (*Essais*, I, 3) eines Menschen, der so sehr in die Welt ausgegeben war und

sich diese sinnliche Seinsart, sie tritt nicht in ein anderes über und stanzst sich nicht in Definität um, sondern verhält in ihrer Weise der Verkreuzung dies alles als ein viellagiges Geflecht. Von daher kommt man schließlich dazu einzusehen, daß das Sinnliche wohl mehr ist als nur ein Bereich. Es spannt eine Dimension auf, die alles zu durchgreifen und ein jedes sich einzugliedern vermag. Es stößt an keine Grenze, sondern begegnet überall solchem, was ihm schon verwandt ist und als Einheimisches begehbar. Seine Figur ist nicht die der Verschränkung in der Enge eines Bezirks, sondern die der Öffnung in die Weite eines Ganzen. Es bildet eine unbegrenzte Sphäre. Es konstituiert eine Welt. – Dafür, daß die sinnliche Verfassung nicht bloß die Niederung einer im ganzen anders orientierten Landschaft charakterisiert, sondern selbst eine volle, Ebenen und Höhen, Gebirge und Himmel umfassende und aus ihrer Atmosphäre hervorscheinenlassende Welt formt, dafür kann der Ausschnitt aus einer der Weltlandschaften Leonardos zur Veranschaulichung dienen.⁴³ Das Bekannte und Geläufige erscheint sinnlich wie in eine andere Sphäre gehoben, in ein *Sfumato* getaucht, in dem alles sich verwebt und insistenzlos aufgeht.

6) Schließlich zu einer letzten Signatur dieser Welt des Sinnlichen.⁴⁴ *Ramure*.⁴⁵ Am entscheidendsten charakterisiert diese Bilder Dubuffets wohl dies, daß sie nicht nur von ihrem Gestalttypus her schon jedes Einzelne in ein Gewebe einbetten und daß sie noch Dinghaftes und Gegenständliches und den Kreis eines Lebens ihrem Geflecht einzugliedern vermögen, sondern vor allem,

in deren Takt mitschwang, daß er, ganz nur von sich sprechend, alle Dinge der verschiedensten Zeiten zur Sprache brachte. Und bei Leonardo wäre ebenso sehr wie an sein bildnerisches Werk an sein naturwissenschaftliches (mit seiner Sicht der Entsprechung, Verflechtung und Überführung, nicht Trennung der Naturschichten und -kreise) und an sein erzählerisches Werk zu erinnern, an seine Fabeln etwa, die zeigen, wie eine Intention, selbstisch geboren und gemeint und allem Anschein nach auf sicherer Erfolgshahn sich bewegend, doch vom Objektivum einer Naturgesetzlichkeit oder eines (völlig plausiblen, aber nicht einkalkulierten) Handlungszugs anderer Individuen durchkreuzt und dadurch zunichte gemacht, genauer: gegen sich selbst gewendet wird, so daß das Partikulare in seine eigene Verkehrung ichhafter Verblendung läuft. Wobei für Leonardo zuletzt jede Intention einmal an einen Punkt ihrer Unwahrheit gelangt und in die Verkehrung gerät oder ans Ende. Die ganze Welt ist, auf und zwischen allen ihren Ebenen, ein Geflecht von Bewegung und Gegenbewegung, von ruhigem Fließen und Gegenbildung von Strudeln, von Verknotung und Weiterlauf.

⁴³ Anna Selbdritt (1501–1507, 169 x 130, Paris, Musée National du Louvre), Detail des Hintergrundes links von der Figurengruppe.

⁴⁴ Festzuhalten bleibt, daß diese Welt des Sinnlichen ihre eigene Typik, Faszination und Berechtigung hat, die sich nicht in das Alphabet einer anderen Welt überführen und auflösen läßt, auch nicht in das der logischen. Dennoch darf das Verhältnis beider nicht einfach als eines der Entgegensetzung verstanden werden. Vor allem deshalb schon nicht, weil die beiden Welten einander in ihrem Eigenen *stricto sensu* nicht kennen. Zudem ist schnell zu sehen, daß ihr Verhältnis, als eines der Entgegensetzung aufgefaßt, genau nur aus dem Blickwinkel und nach Art der einen dieser Welten, der logischen nämlich, angesetzt wäre. Denn diese hat aufgrund ihrer inneren Strukturform das Eigentümliche, jedes Andere in den Status eines Gegen drängen zu müssen und nur so es zulassen und sehen zu können. Logisch ist etwas entweder A oder non-A. Ein *tertium*, das den Raum eines nur Anderen (nicht Entgegengesetzten) erfüllte, non datur.

⁴⁵ 1958, 40 x 31, XVI 3.

daß sie auch noch den Betrachter und dessen Blick ganz in sich einbinden. Sie holen ihn in ihr Gezüge herein, verwickeln ihn in ihre Verästelungen und Verläufe und machen ihn zu einem Moment ihres Gewebes. Dubuffet hat für diese Betrachtersituation das Bild dessen gebraucht, der ohne Kompaß unterwegs ist und der tastend in dem sich bewegt, in das er eingebunden und woraus er am Ende selbst konstituiert ist. Keine Position der Souveränität, aus deren Abgehobenheit dies alles sicher beherrscht und definiert werden könnte. Wie im Gegenständlichen keine Isolation, so auch keine Gegenübersetzung eines objektivierenden Auges. Sondern Innigkeit und Dichte des Bezugs, Einbindung und Eingelassensein. Und in dieser Einflechtung in die Bilder legen sich dem Blick von ihnen her noch Antrieb, Modus und Ziel seiner Bewegung ein. In der Einstimmigkeit seines Verstricktseins wird der Blick zum Abtasten, Folgen und Fortschreiben der Bahnen, in denen er schwingt.⁴⁶ Wie nun aber die sprachgeschichtliche Analyse zeigt, daß ein solches Spüren, Folgen und Verfolgen die Stammbedeutung von „Sehen“ bezeichnet,⁴⁷ so ist schließlich und vor allem ein solches Gehen, das die Haupt-, Neben- und Querwege der Felder, in die es eingelassen ist, mitgeht und darin ungetrennt in seine wie der Wege Helle aufgeht, dasjenige, was in der ursprünglichen Bedeutung der etymologischen Wurzel von „Sinn“ gemeint ist.⁴⁸ Die Einbindung, die diese Bilder bewirken, und das ganz wörtlich zu nehmende Erfahrung ihres Geflechts, das sie induzieren, führt nicht irgendeinen Sinn bloß bei sich, sondern entspricht der ursprünglichsten Struktur von Sinn und zeigt diese. Und wenn zudem Gegenstand und Erfahrungsweise dieser Bilder, wie darzulegen versucht wurde, die genuin sinnliche Verfassung repräsentieren, dann bedeutet dies insgesamt, daß das Sinnliche, das gegen das Logische ehemals nur als das Andere und Nichtige erschien, an ihm selbst die volle Signatur des Sinns trägt und bekundet. – Noch einmal: Ganz im Sinnlichen sich haltend, dieses in seiner genuinen Charakteristik der Verkreuzung, Verwebung und Verstrickung vor Augen legend und ineins damit den Betrachter so in diese Welt einbindend, daß er ihre Wege ungetrennt als die seinen begehrt, spannen diese Bilder genuin sinnliche Landschaften auf, und diese erweisen sich genau in diesem ihrem sinnlichen Charakter der Einbindung und Verwebung zugleich und ungetrennt als Bilder und gewissermaßen fleischliche Geflechte von Sinn. Denn – um dem etymologischen Beleg eine kurze phänomenologische Verdeutlichung zu Sinn beizugeben – Eingelassensein und

⁴⁶ Dubuffet beschreibt diese Art des Blicks – in schärfster Entgegensetzung zur feststellenden Aufmerksamkeit des objektiv-distanzierten Betrachtens, das „tötet, was es berührt“ (L'homme, 225) – folgendermaßen: „Je me sens comme la feuille blanche et aussi assoiffé qu'elle de recevoir l'imprégnation. C'est sur mon être entier que celle-ci vient se déposer. Oui voir c'est comme s'imprégner.“ (ebd. 236) Und er kennzeichnet dieses Sehen zugleich als ein „Lesen ohne Ende“ (Prospectus, 125).

⁴⁷ Ahd. sehan von idg. sek- = ‚folgen; bemerken, sehen; zeigen‘, ursprüngl. ‚wittern, spüren‘ (vgl. J. Pokorny, Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch, 2 Bde. [Bern – München 1959] I, 896 ff.).

⁴⁸ Idg. Wurzel ist sent- = ‚eine Richtung nehmen, gehen; empfinden, wahrnehmen‘ (ebd. I, 908).

Verstrickung sind stets dessen Vorschein wie Substanz. Immer geschieht Sinn als Versammlung und Einbindung, als Fügung des Vielheitlichen der Bahnen und als Zusammenschluß dessen, der sie begeht, mit ihnen. Weshalb man ja auch sagt, der Sinn trage. Freilich nicht wie ein Behälter seinen Inhalt, sondern eher wie die Parabel ihren Bogen und die Liebe den Liebenden oder eben wie diese Bilder den, der in sie eintritt und in ihnen seine Bewegung und Belebung gewinnt.

Der Versuch, von diesen Bildern her genauer zu erfahren, was das Sinnliche ist oder sein kann, hat nicht nur dazu geführt, das Sinnliche als eine Seinsart zu erblicken, die sich auf alles zu legen, in allem sich durchzuführen und eine ganze Welt aufzuspannen vermag, sondern zeigt zuletzt noch, daß das Sinnliche nicht ein Anderes ist zum Sinn, sondern in seiner genuinen Verfassung einig mit diesem.

V.

Dennoch: Zum Schluß ist zu fragen, ob diese Analyse nicht allzu beharrlich an einem doch kaum übersehbaren Zug dieser Werke vorbeiging, der wohl eher gegenläufig scheinen möchte zum bislang Gesagten als ohne weiteres ihm einlagerbar. Problematisch ist, ob die Rede von der Welt des Sinnlichen und zuletzt von deren Sinnschmiegsamkeit dem Sinnlichen nicht zuviel an ungebrochener Positivität und an Rundung nach Art des Sinns zuschrieb. Genauer: Ob ihm da nicht insgeheim die Glücksgestalt aufgeprägt wurde, wie sie allein dem Logischen eigen ist – dieses terminiert im Schluß und rundet seine Welt zum Kreis (zum „Kreis von Kreisen“), ist euklysch –, während das Sinnliche solches Glück eigentlich nicht kennt, sich nicht schließt und findet, sondern durch all seine Verwebungen ins Haltlose ausläuft, diffundiert. Das Sinnliche: nicht in einem telos des Zusichkommens und Beisichseins sich erfüllend, sondern in der Verstreuung und Auflösung sein Ende suchend und bewirkend. Ist es zuletzt nicht gerade das, was diese Bilder zeigen und nahebringen?

Zwei Beispiele, die zugleich unterschiedliche Arten und Grade der Annäherung an diese Auflösung darstellen, mögen das verdeutlichen. *Le sol allègre*:⁴⁹ Ein Bild, das gewissermaßen die Bewußtseinsausfahrt und die Verstreuung niederschreibt, wie sie dem Sinnlichen eigen ist. Eine dynamische Ausfächerung, ein Wurf, aber nicht auf ein versammelndes Ziel und die Beruhigung in einem Ganzen hin, sondern aufgerissen und in eine Zersplitterung getrieben, die jenseits der Grenzen des Bildes sich fortsetzen wird bis in eine nirgends mehr durch die Einheit eines Bewegungszuges zusammengehaltene Pulverisierung, bis zur Verdünnung in ein vielleicht endlos weiter sich zerbröselndes, ins immer Schwächere ausrinnendes Auseinander bloß mehr einzelner Punktualitäten, wie es links oben sich schon ankündigt – bis am Ende auch diese zerflimmern und schließlich erlöschen werden: In einem solchen Bild erfährt der Blick nicht nur,

⁴⁹ 1958, 52 x 40, XVI 354. *Abb. 5.*

wie bislang herausgestellt, seine Belebung, sondern gewinnt auch einen Vorgesmack seines Zergehens, ahnt den Punkt, wo er offenen Auges nichts mehr sehen wird,⁵⁰ wo er entweder zerschmilzt wie jene immer dünner werdende Staubwelt oder starr wird, leblos und offener Durchgang, der nichts mehr hält.

Vie exemplaire du sol:⁵¹ Ein Bild ohne Zentrum, ohne Organisation und Gliederungsimpulse. Wie ein beliebig gewählter Ausschnitt aus einer unendlichen Streuung. Fremd gegenüberbleibend, nicht mehr durchlebbar, nicht mehr lesbar. Auflaufen des Blicks auf eine anonyme Verteilung, die rein in ihrem faktischen Sosein ruht und niemand anderen herbeiruft. Die den Menschen nicht mehr meint und an der all die gewohnten und sinnfülligen Aktivitäten der Einfühlung und Artikulation scheitern.⁵² Ein zunächst vielleicht noch angehend erschiedenes Gesprenkel, das dann aber zunehmend seine Starre hervorkehrt und das Kalkige seiner steinernen Faktizität und Unbetreffbarkeit. Das Bewußtsein, das dem noch sich zu stellen sucht, gerät hier nicht nur wie vorher in die vielpunktige Auflösung, die es ehemals perhorreszierte, sondern setzt gleichsam aufs rein Faktische auf, auf die unerbittliche, keimlose Wand⁵³ eines reinen Daß, die ihm nirgendwo mehr eine freundliche Hand entgegenstreckt. Ein Endpunkt für das Bewußtsein, das an diesem Namenlosen selbst erstarrt, in dessen reine Faktizität hinein sich enttaltet und gerinnt.⁵⁴

Der Sinn, das ist in Bildern wie diesen: das Ende von Sinn; das Verlassen nicht der gewohnten Sinnräume nur, um anderswo sinnföndig zu werden, sondern der Exodus aus dem Reich der Sinnpflicht überhaupt, das Aufsetzen des Sinnschiffes auf das Riff der Erstarrung, an dem die mitgeführte Sinnfracht zerschellt und das jede Weiterfahrt zu anderen Sinnufern inhibiert wie an ihm selbst jede Intimität eines Sinns verweigert und erstickt. In diesen Bildern treibt das Bewußtsein beharrlich und begehrlieh seiner Auflösung zu, seiner Auf-

⁵⁰ Der Angriff aufs Auge, aufs Sehen – traditionell die theoretische Adelsgestalt des Sinnlichen – ist kennzeichnend für das 20. Jahrhundert. Buñuel hat das Auge programmatisch mit dem Rasiermesser zerschnitten (*Un Chien andalou*, 1928, Eingangssequenz). Dubuffet zufolge ist ein solcher Gewaltakt nicht vonnöten. Das Sehen gerät von ihm selbst her an sein Ende.

⁵¹ 1958, 130 x 162, XIV 59.

⁵² Dubuffet: „Je demeure attentif au caractère que prennent ces tableaux: celui de fragment d'un élément uniforme continu. Toute idée de *centre* de la peinture, à partir de quoi rayonnerait ou s'organiserait sa composition, est alors exclue.“ (*Prospectus*, 121) „... beaucoup de mes ... peintures reposent ... sur la déshumanisation des sujets, voire de l'homme et de son regard, sur une espèce de désindividuation tant du peintre lui-même que des ses sujets.“ (ebd. 131)

⁵³ Dubuffets Bilder zeigen generell eine Tendenz zum Flächigen, zur Verdichtung des sinnlichen Raumes ins Wandartige.

⁵⁴ Positiver getönd und doch grundverwandt meldet sich Ähnliches schon früher dort, wo das *non finito*, das Abbrechen des Glaubens, daß die vollendete Formung den Weg zum Ziel darstelle, wo das Sidweggeben ans Unverbrüchliche eines faktischen, nicht intentional geformten Bestandes in den bislang von rein gestalterischen Prinzipien dominierten Raum eindringt und wo ein Bekenntnis wie „Caro m' è 'l sonno et piu l' esser di sasso ... Non ueder, non sentir m' è gran uentura“ möglich wird (vgl. K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti* [1897] CIX, 17).

fächerung und Auslagerung und dem Verenden seiner Sinnspiele in Bewegungen der Diffusion oder Erstarrung bis zum Ende der Bildlosigkeit und des Verstummens.⁵⁵ Wie wenn die abendländische Bildwelt, die immer so gesprächig war und diesem Umstand, zumal sie dabei ohne Worte auskam, ein gut Teil ihrer Faszination verdankte, wie wenn diese Bildwelt hier immer stiller und sagloser werdend zu Ende ginge und in die gänzliche Leere der Bilder oder in die Starre des Faktischen hinein sich aufgäbe. – Vielleicht ist solche Auflösung die geheime Sehnsucht dieses ganzen bildnerischen Unternehmens, wie sie wohl auch das verschwiegene Ziel manchen Schreibens, Denkens und Sprechens sind.

Und vielleicht sind diese Bilder von daher auch spezifisch modern. Denn das moderne Bewußtsein scheint durch nichts mehr gekennzeichnet zu sein als durch das hartnäckige Bemühen um die Unterwanderung, Relativierung und schließliche Auflösung der ihm vertrauten Sinnräume und zuletzt seiner selbst. Vielleicht ist die Erfahrung der Gesetztheit des Bewußtseins der entscheidende Anstoß gewesen und so Fichte der Urahn all der Bewegungen, die seitdem – freilich, anders als die spätidealistische Erfahrung, mit negativem Vorzeichen – die Wahrheit des Bewußtseins im Dunkel eines Anderen suchen, in einem Draußen, das dem Bewußtsein unsynthetisierbar vorausliegt und seine Binnenspiele gebieterisch durchsetzt und deren sich gebenden Sinn an jeder Stelle zerreibt. Ein Draußen, das es so als das Eigentliche zu bedenken, zu fassen, richtiger: in das es einzugehen gälte. Überflüssig, hier die Fälle der Ökonomie, der Genealogie, der Linguistik, der Psychoanalyse und zuletzt des Strukturalismus im einzelnen auszubreiten. Formen des modernen Selbstverständnisses, hinter denen allesamt ein Wille sich abzeichnet, der auf die Dezentrierung des Bewußtseins zielt und auf dessen Auflösung im Rückgang auf ein darunterliegendes anonymes Konstitutionsfeld, das eben um dieser seiner Anonymität und Nichtsynthetisierbarkeit, um seiner Sinnwiderständigkeit und -verweigerung willen als das Eigentliche gilt.

Freilich muß man wohl sagen, daß auch das traditionelle Bewußtsein seine Überwindung und Auflösung suchte. Aber es suchte diese, trivial formuliert, oben; in der *Überbietung* des gegebenen Sinnes (nicht in seiner Unterwanderung). Der Gedanke sollte in die Schau des Überwesenhaften sich führen. So Platon für die Philosophie. Und durch die Vollendung der Form sollte die Form vernichtet werden im Sinn ihrer Übersteigerung zur übermäßigen Schönheit. So, noch immer mit Platon einig, Dürer und Schelling für die Kunst.

Das moderne Bewußtsein hingegen sucht seine Überwindung und Auflösung, wiederum trivial formuliert, unten. Das Motto der Freudschen „Traumdeutung“, die 1899 veröffentlicht und doch als programmatisches Buch der Moderne bewußt mit dem Erscheinungsdatum 1900 versehen wurde, ist signifikant für die Umstellung: „Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.“

⁵⁵ Stets strebte Dubuffet in seinen Bildern nach etwas, was mehr ist als Bild, was stärker ist als es der abendländischen Bildverfassung entspricht. In der Frühzeit suchte er seine Werke mit einem magischen, archetypischen Charakter dichtester Realität und Präsenz zu begaben. Jetzt findet er dieses Unüberbietbare in der Auflösung und im Gerinnen ins Bildlose.

Und innerhalb dieses hier nur fragmentarisch angedeuteten Unternehmens der Moderne, die Auflösung in unteren Zonen zu suchen, kommt der Sinnlichkeit ein privilegierter Platz zu – wie sie denn auch tatsächlich seit Feuerbach, Marx, Nietzsche und Freud in den Rang einer Verheißung aufrückt. Ein privilegierter Platz, denn das Sinnliche ist an ihm selbst schon auflösend verfaßt. Ist antisubstantialistisch nicht nur, sondern vor allem antisubjektivistisch. Es treibt das Ich des Bewußtseins hinaus in das Feld der sinnlichen Verkreuzungen, Verläufe und Ausuferungen. Es gewährt nicht die Konstitution eines (vernehmend oder beobachtend) souveränen Ich. Sinnlich gilt: *Wo ich sehe, sehe ich nicht. Und wo ich höre, höre ich nicht.* Das Sinnliche ist ganz einbindend und läßt den Blick, den sinnlichen Fühlvektor, in die Verstreuung, die es selbst darstellt, mit auslaufen. Deshalb war ja auch die zuletzt angespochene Bewegung der Auslagerung und des Zergehens des Bewußtseins in diesen Bildern zu erfahren, war ihnen, eben sofern sie ganz dem Sinnlichen verschrieben sind, eigen.⁵⁶ – Noch einmal sei Leonardo als früher und unübertrefflicher Zeuge für diesen immanenten Auflösungscharakter des Sinnlichen angeführt. Er, der wie kein anderer seiner Zeit der sinnlichen Physiognomie der Welt aufgeschlossen war und dieser nicht nur das Besondere seines bildnerischen Schaffens zu entnehmen wußte, sondern auch in seinen Naturforschungen eine genuin sinnliche Weltansicht ausbildete, sah sich zuletzt gedrängt, in erregenden Zeichnungen das Ende der Welt darzustellen. Nicht, weil er das als *conchetto* irgendwoher aufgegriffen und für wichtig befunden hätte, sondern weil ihm in Beobachtung und bildnerischem Gestalten auf- und eingegangen war, daß das Sinnliche das Reich der, wie er sagte, „*trasmutazione di forme*“ ist, des ständigen Flusses und der Verwandlung des Gestalthaften, das am Ende, diesem Grundcharakter des Sinnlichen gemäß, sich im ganzen auf die Auflösung zubewegen muß, die Leonardo uns in Teilen seiner Gemälde andeutend schon zu Gesicht brachte.⁵⁷

So gilt es also zuletzt zu sehen und anzuerkennen, daß im Sinnlichen zum Weltcharakter eher unbestimmte Öffnung gehört als Geschlossenheit, und vor allem, daß der Sinn dort mit einem Moment von Auflösung verwachsen und

⁵⁶ Und ein zweites Privileg des Sinnlichen für das Interesse der Moderne ist darin zu sehen, daß es ein Verständnis seiner als geschlossenen Systems wie als Fundaments von ihm selbst her verweigert – mag derartiges auch mehrfach versucht worden sein, so bei Merleau-Ponty und etwa auch bei R. Barilli, dem ansonsten neben A. Franzke wohl verdienstvollsten Interpreten Dubuffets (vgl. seine Rede vom „*monde primordial*“ in „*Les chemins de l'oeuvre*“, in: *l'ArAc*, Nr. 35: Jean Dubuffet. *Culture et subversion* [1968] 15). Das Sinnliche hilft, seinem Eigenen nach aufgenommen, der *crux* zu entgehen, der alle Versuche, die die Richtung einer „Unterwanderung“ des Bewußtseins einschlugen, anheimfielen, daß man nämlich zum einen auf etwas rekurrierte, was man als tieferliegende, das Bewußtsein begründende Schicht verstand – womit man es genau der dem Bewußtsein, das man doch unterlaufen wollte, konsubstantiellen und zuinnerst entstammenden Denkform „Grund“ wieder inserierte –, und zum anderen, daß man es je wieder als System (der Produktion, des Unbewußten, der Sprache etc.) faßte, also ebenfalls wieder nach Art und in Entsprechung zum Bedürfnis und Formtypus des Bewußtseins, das man so zwar dem Anschein nach relativierte, in Wahrheit aber nur um einen Ring versetzt wieder zur Herrschaft brachte.

dieses für ihn geradezu das Wesentlichste ist. Das zeigte sich schon darin, daß Sinn dem Sinnlichen gerade dadurch zukommt, daß dieses das souveräne Ich aufbricht und in eine Welt der Verflechtung entführt, einwebt und verstrickt. Und zuletzt bestätigte es sich dadurch, daß dieser Sinn selbst nicht von der stehenden Art eines Souveräns, sondern genau wie sein Existenzfeld, das Sinnliche, verfaßt ist, verlaufend nämlich und sich verdichtend wie zerrinnend, aufgehend wie sich verstreudend. Dann aber skizziert sich in dem, was hier als „Auflösung“ beschrieben wurde, nur dem Anschein nach und nur für einen noch logisch geprägten und sich und das Seine festhalten wollenden Blick etwas Negatives. Dann ist in einem letzten Schritt die Einsicht verlangt, daß, im genuinen Duktus sinnlichen Erfahrens aufgenommen und belassen, dieses Moment des Ausgegeben-Seins und Verstreut-Werdens, das in einer kaum mehr versprachlichbaren Weise Substanz und Nerv dieser sinnlichen Welt ausmacht, deren ureigenste positive Form und Sinnbürgschaft darstellt. Nicht, daß es darum ginge, die „Auflösung“ ins Positive umzudenken – keine logische Bewältigung des Sachverhalts mittels dialektischer Akrobatik –, wohl aber käme es darauf an, so in diese eigene Bewegungsform des Sinnlichen einzugehen, daß deren „Auflösendes“ als das Tragende erfahren wird, das es zu sein und als das es die Bahn eines Lebens zu bilden vermag.

Von daher noch zwei Ausblicke zum Schluß. – Wenn die Tradition die Sinnlichkeit vor allem deshalb negativ wertete, weil sie ihr als Bereich des Verfallenseins ans Gegenständliche, der Anbindung, der Auslieferung und Verknechtung und des Haben-Wollens erschien, so muß man von dem eben angesprochenen Moment der Nicht-Insistenz und des Sich-Weggebens her fragen, ob das Sinnliche, genuiner erfahren, nicht gerade ein Bereich des Sich-Loslassens in einem positiven Sinn ist. Und daß das Sinnliche das „Nichtige“ sei – so das metaphysische Hauptprädikat dafür –, das könnte man dann anders hören wollen: das Sinnliche als in seiner Art ein Weg zu jenem „Nichts“, das sich in der Tradition gelegentlich als die Seinsart skizzierte, deren demutsvolle Dignität die eines summum noch hinter sich läßt.

Und schließlich: Wenn zum Sinnlichen nicht nur je ein Aufgang von Sinn gehört, sondern ebensosehr dann auch dessen Untergang, seine Selbstzurücknahme in den bestimmungslosen Raum seines Woher, wäre dann ein wirklich sinnliches Welterfahren nicht mit jener alten Wahrheitsform verwandt, die wir als vormetaphysische bei einigen der Vorsokratiker noch fassen können, also mit jener Weltsicht, die im Nicht-Formhaften, im Informellen des Nicht-Begrenzten, des Apeiron und in der Vereignung alles Seienden an dieses ihre innerste Erfahrung aussprach? Eine Denkform, die sicher an den Rand gedrängt wurde im Abendland, die aber nie ganz unterging. Ihr entspricht sicher wenig mehr in dem Denken, das wir kennen, aber vielleicht gehört ihr noch das Dichteste zu in der inneren Sinnhabe unseres Lebens.

⁵⁷ Vgl. hierzu die bei J. Gantner, Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt (Bern 1958) zusammengestellten Bild- und Textdokumente, auf die sich diese Interpretation bezieht.