

Der Pfad ins Selbe

Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers

Von Günter SEUBOLD (Würzburg)

Die Tendenz, Martin Heideggers Interpretation von Neuzeit und Moderne als „reaktionär“ zu stigmatisieren, hat eine lange Tradition. Unschwer läßt sich ebenso bei der gegenwärtig heftig entbrannten Diskussion um „Moderne und Postmoderne“ ein entsprechendes Ansinnen gewahren.¹ So gehört auch die These, daß Heidegger der modernen Kunst schlechthin negativ gegenüberstehe, zu den oft, allzuoft gehörten Äußerungen seiner Interpreten.² Die Rechtfertigung solcher Behauptung soll Heideggers Werk selbst hergeben. Nicht zu übersehen sind denn auch seine häufig wiederholten kritischen Thesen zur neuzeitlichen Kunst im allgemeinen und zur „gegenstandslosen“ im besonderen. Aber daraus schon eine kategorische Ablehnung zu folgern, straft den Anspruch hermeneutischer Redlichkeit Lügen. Zu differenziert ist die zu denkende Sache – gerade hier.

Im Folgenden soll durch die Erörterung der Beziehung Heideggers zu einem der Väter moderner Kunst, nämlich Cézanne, etwas Licht in eine verworrene Interpretationslage gebracht werden. In einem ersten Schritt versuche ich zunächst die Textbasis zu sichern, in einem zweiten den Horizont zu eruieren, aus dem allein die Texte verstehbar sind – um schließlich mit dem nun gewonnenen Standpunkt die Texte über Cézanne zu interpretieren. Am Schluß meiner Ausführungen will ich dann noch zwei kritische Einwände zu entkräften suchen.

I.

Ein nicht geringer Teil der Äußerungen Heideggers über Cézanne stammt aus Sekundärquellen. Da diese Quellen jedoch als absolut zuverlässig gelten dürfen, kann man auch die Heidegger-Worte als authentisch bezeichnen, wenn ihnen auch als gesprochenen ein anderes Gewicht eignet als den geschriebenen.

Zwei wesentliche Sätze sind uns von Hartmut Buchner überliefert. Gleich

¹ Vgl. etwa J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981) Bd. 2, 222.

² Exemplarisch für die ältere Diskussion (1963): W. Perpeet, *Heideggers Kunstlehre*, in: O. Pöggeler (Hg.), *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werks* (1969) 217–241 (Erstdruck 1963) hier 234f. Und für die neuere Diskussion (1982/1983): W. Oelmüller, *Einleitung zur Diskussion „Argumente für und gegen die Verwendung des Begriffs ästhetischer Schein I“*, in: W. Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*. Bd. 2: *Ästhetischer Schein* (1982) 318–322, hier 321f. – H. Lübke, *Diskussionsbeitrag zu: W. Oelmüller, Zu einem nicht nur ästhetischen Werkbegriff*, in: W. Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*. Bd. 3: *Das Kunstwerk* (1983) 210.



Paul Cézanne: La Montagne Sainte-Victoire, 1904/06 (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum)



*Paul Cézanne: Le jardinier Vallier, 1906
(Privatsammlung)*

einem Paukenschlag eröffnen sie die außergewöhnliche Bedeutung, die Heidegger dem Werk Cézannes zuspricht:

Als Heidegger von einem Aufenthalt in der Provence erzählte und von der Landschaft und den Bildern Cézannes sprach: „Diese Tage in der Heimat Cézannes wiegen eine ganze Bibliothek philosophischer Bücher auf. Wenn einer so unmittelbar denken könnte, wie Cézanne malte!“ Und ein anderes Mal: „Der wundersame Berg, mit dem Cézanne gerungen, müßte auch Ihnen einmal sein wanderndes Licht zeigen.“³

Kaum ließe sich eine positivere Beurteilung eines Denkers über einen Künstler vorstellen. Nicht nur wiegt für Heidegger der Aufenthalt in der Heimat Cézannes eine „ganze Bibliothek philosophischer Bücher“ auf; die „unmittelbare“ Malweise Cézannes erlangt darüber hinaus sogar Vorbildcharakter für ein gegenwärtig-zukünftiges Denken. Die Äußerungen Heideggers in dieser Passage beziehen sich – und das muß für die Interpretation festgehalten werden – insbesondere auf den „wundersamen Berg“, Cézannes Bilder der Montagne Sainte-Victoire, welche einen Großteil des Cézanneschen Oeuvre ausmachen. In immer neuen Anläufen hat Cézanne „das Motiv“, *sein* Motiv malerisch zu fassen gesucht, mit diesem Berg hat er jahrzehntelang „gerungen“.

Diese Hochschätzung Cézannes wird auch von all jenen bezeugt, die Heidegger auf seinen Provence-Reisen begleiteten, so u. a. von Fédier⁴ und Beaufret. Von letzterem ist der folgende, für ein zureichendes Verständnis Heideggerscher Cézanne-Interpretation wichtige Ausspruch Heideggers überliefert.

J'ai trouvé ici le chemin de Cézanne auquel, de son début jusqu'à sa fin, mon propre chemin de pensée répond à sa façon.⁵

Zwei weitere für unsere Problematik bedeutsame Passagen übermittelt H. W. Petzet, ein Schüler, Freund, langjähriger Begleiter und Vertrauter Heideggers:

Wenn Heidegger von seinen Reisen in das Land Cézannes zurückkehrte, legte er mir mehrfach nicht ohne Dringlichkeit nahe, in einem Buche alle Bilder des Meisters, auf denen die „Montagne“ vorkomme, zu vereinen und einen Text dazu zu schreiben. Dazu sei allerdings Voraussetzung, daß ich zuvor selber in die Provence führe und mit eigenen Augen die Montagne Sainte-Victoire sähe. Denn selbst die besten Abbildungen der Gemälde und Aquarelle vermöchten doch nicht zu zeigen, was das „heilige Gebirg“ zu sagen habe und was dann der Maler in die Sprache seiner Bilder verwandelt habe. Von diesem Dialog etwas zu vermitteln, müsse man beides – Berg und Bilder – selbst gesehen haben.

Er [Heidegger] hat die Fahrt dorthin [Provence] noch mehrmals wiederholt; allerdings weniger auf den Spuren van Goghs, als auf dem Wege zu Cézanne. Die Gespräche über Kunst und Kunstwerke standen von jetzt ab ganz im Licht des Franzosen, der für Heidegger bestimmend wurde. In den Ausstellungen bei Beyeler sah er eine Reihe von späten Meisterwerken, ebenso Cézannes Bilder im

³ H. Buchner, Fragmentarisches, in: Günther Neske (Hg.), Erinnerung an Martin Heidegger (1977) 47–51, hier 47.

⁴ Vgl. H. W. Petzet, Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929–1976 (1983) 152.

⁵ J. Beaufret, En France, in: G. Neske (Hg.), Erinnerung an Martin Heidegger (1977) 9–13, hier 11.

Basler Kunstmuseum, wo damals noch als Leihgabe eine der schönsten Fassungen der „Montagne St. Victoire“ hing.⁶

Zwar wird auch durch diese Quelle deutlich, daß Heidegger Cézanne aufs höchste geschätzt hat. Aber noch fehlt der maßgebliche Fingerzeig, was denn nun das Auszeichnende von Cézannes Malerei sei. Diesen Hinweis erhalten wir durch ein von Heidegger selbst niedergeschriebenes Wort; es findet sich in der René Char gewidmeten Schrift „Gedachtes“. Einer der sieben Abschnitte ist „Cézanne“ überschrieben und lautet:

Das nachdenksam Gelassene, das inständig
Stille der Gestalt des alten Gärtners
Vallier, der Unscheinbares pflegte am
chemin des Lauves.

Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig
geworden, „realisiert“ und verwunden zugleich,
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.

Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusammen-
gehören des Dichtens und des Denkens führt?⁷

Diese Stelle gibt den entscheidenden „Wink“ für Heideggers Cézanne-Verständnis. Ihr muß deshalb unsere ganze Aufmerksamkeit gelten.

Der Sinn der letzten zwei Zeilen ist schon in Beaufrets Überlieferung angesprochen: Das Denken, das der auf technische Beherrschung ausgerichteten Mittel-Zweckrationalität abgeschworen hat, gehört mit der Kunst, die sich der Ästhetisierung alles Seienden entwunden hat, in dasselbe: in das Geschehen der Entbergung und Verbergung. Daß hier, wo es doch in der ganzen Passage um die Malerei Cézannes geht, vom Dichten die Rede ist, ist nur auf den ersten Blick überraschend: Der Begriff der Dichtung wird von Heidegger so weit gefaßt, daß er nicht auf die Poesie beschränkt bleibt, sondern alle Kunst einschließt.⁸

Die ersten vier Zeilen dagegen verweisen auf eines der letzten Werke Cézannes, das nicht zum Sainte-Victoire-Zyklus gehört: das Bildnis des (für Cézannes Garten am chemin des Lauves zuständigen) Gärtners Vallier. Sie gehen beschreibend auf das Portrait ein: Valliers Gestalt wird als nachdenksam-gelassen und inständig-still charakterisiert, Unscheinbares pflegend. Diese Züge und Eigentümlichkeiten der Gestalt Valliers sind für Heidegger nicht bloß beiherspielende menschliche Eigenschaften, sondern das für ein unverstelltes Ankommen von Ding und Welt Notwendige und den Menschen Auszeichnende. Immer wieder kommt dies in den vom Problem der Technik durchstimmten Spätschriften zum Vorschein: das nachdenksam Gelassene als freies und besinnliches Begegnen der Technik – im Gegensatz zur berechnend-kalkulierenden Obsession; das inständig Stille als

⁶ H. W. Petzet, a. a. O. 151 und 149.

⁷ Gesamtausgabe Bd. 13, 223.

⁸ Vgl. Der Ursprung des Kunstwerkes (1977) 82ff.

Bereitschaft für die Offenheit des Seins als solchen, der Unverborgenheit – anstelle der Bearbeitung und Beherrschung des Seienden; die Pflege des Unscheinbaren aber als Bemühung, gleich einem Gärtner auf das zu achten, was nicht im Lärmenden und Tosenden der Maschinen aufgeht, was aber gleichwohl unser Dasein grundlegend bestimmt. Das Werk läßt diese Züge ins Unverborgene treten, es offenbart sie und ist somit weit mehr als bloße Abschilderung eines schon Vorhandenen. In der Kunst Cézannes ist, wie in aller großen Kunst, ein „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ (qua Unverborgenheit) am Werk. Das trifft aber für jede große Kunst zu und nicht nur für die Malerei Cézannes. Ihr *Auszeichnendes* und, im Vergleich zu aller bisherigen Kunst, *Einmaliges* sprechen die sowohl räumlich als auch bedeutungsmäßig zentralen vier Zeilen an.

Im Spätwerk des Malers ist die Zwifalt von Anwesendem und Anwesenheit einfältig geworden, „realisiert“ und verwunden zugleich, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.

Was Heidegger hier unter „Spätwerk“ versteht, läßt sich – kunsthistorisch gedacht – nicht mit Sicherheit sagen: Vermutlich nicht mehr das in der „Klassischen Periode“ (1883–1895; nach Dorival), sondern eher nur das in den letzten 10 bzw. 6 Jahren des Malers Geschaffene – eine Schaffensperiode, die durch Cézannes kontinuierlichen fünfjährigen, nur durch einen Besuch bei Languier unterbrochenen Aufenthalt in Aix bestimmt ist. „Spätzeit“ darf aber, beim Kritiker aller „Historie“, nicht historisch verstanden werden. Was Heidegger intendiert, dürfte im folgenden verständlich werden: Nicht die Zäsur durch eine Jahreszahl, sondern die Entwicklung des Malers auf einen Fluchtpunkt hin, von dem her sich dann die Werke diesem Geschehen zuordnen lassen und als „Spätwerke“ bezeichnet werden können.⁹

Um den alles entscheidenden Heideggerschen Satz adäquat verstehen zu können, müssen wir etwas weiter ausholen. Es gilt den Grund zu erarbeiten, auf dem der lakonische Satz verständlich wird.

II.

„Anwesendes und Anwesenheit“: Dieses Begriffspaar stellt uns vor nicht geringe Probleme. Ist doch mit ihm der gesamte Heideggersche Denkweg aufs engste verbunden. Dennoch müssen wir, wollen wir Heideggers Beziehung zu Cézanne auch nur annähernd verstehen, diesen Grundzug seines Denkens hier zu erarbeiten suchen.

Jedes uns begegnende „Etwas“, jedes „Seiende“, „Anwesende“ steht in einem „Horizont“, im Horizont von Seidendheit, Anwesenheit. Dieser Horizont be-

⁹ Zu den Begriffen „Spätwerk“ und „Spätstil“ vgl. auch K. Badt, Das Spätwerk Cézannes (1977) 5f. u. 23f.

stimmt das Wesen des in Rede stehenden Seienden. Was z. B. eine Kirche „ist“, wird bestimmt durch ihre *jeweilige* Anwesenheit: Für den Kunsthistoriker *ist* eine Kirche etwas anderes als für den Gläubigen, das „Kirchesein“ ist bei identischem „Etwas“ (das an diesem Ort zu dieser Zeit stehende Gebäude) für Kunsthistoriker und Gläubigen ein anderes.¹⁰

Analoges gilt auch für die geschichtlichen Epochen: Auch sie basieren letztlich in ihrer Differenz auf der Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit. Für den mittelalterlichen Menschen ist etwa das Sein der Pflanze, das Sein von Natur überhaupt ein anderes als für den neuzeitlichen. Als Sein des Seienden gilt einmal das durch einen höchsten Schöpfer Geschaffene (wobei dann das Geschaffene selbst immer auf dieses Göttliche verweist und es repräsentiert), zum anderen aber das „natürliche“, gewissen Gesetzmäßigkeiten unterworfenen Gebilde, das schließlich im Verlauf dieser Epoche zum bloßen, für technische Herrschaft zurichtbaren gleichförmigen und wesenlosen Material degradiert wird. Die Bedeutung des Seienden, der „theoretische“ sowohl als auch „praktische“ Umgang mit ihm, wird durch das jeweilige Sein des Seienden entscheidend geprägt. Das Sein des Seienden (Seiendheit) ist die Macht, die über Bedeutung und Sinn des Seienden entscheidet. Abendländische Geschichte konstituiert sich nach Heidegger durch die jeweilige Vorherrschaft eines maßgeblichen und das Seiende bestimmenden Seinsbegriffes. Aufgrund dieser jeweiligen Seinsauffassung wird der Zugang zum und der Umgang mit dem Seienden erst möglich; durch die jeweilige Andersheit dieser Auffassung (durch den Wesenswandel des Seins, der „Wahrheit“ [Unverborgenheit]) Geschichte als Differenzierungsgeschehen erst in Bewegung gebracht.

Seiendes und Seiendheit werden so – ontologisch gedacht – die bestimmenden Mächte des Abendlandes. Niemals aber wird der Ermöglichungsgrund von Seiendem und Seiendheit bedacht, niemals die Frage nach dem *Anwesen-lassen* gestellt. Seiendes wird im jeweiligen Horizont seiner Seiendheit „faktisch“ hingenommen, bedacht und bearbeitet, ohne daß das Gebungsgeschehen als solches, das Entstehen von Seiendheit vor den fragenden Blick käme. Ein ursprüngliches und angesichts der technischen Katastrophe auch notwendiges Denken dürfte, Heidegger zufolge, daher nicht mehr nur das Sein des Seienden, die Seiendheit (Anwesenheit) bedenken, sondern müßte sich auf dieses Geschehen der Gebung und des Anwesenlassens, müßte sich auf das Sein in seiner Wahrheit, d. h. das Sein als Sein besinnen.¹¹ Die gesamte abendländische Geschichte hat ihren Ursprung nicht bedacht. Für alle Epochen konstitutiv ist die „Seinsvergessenheit“, die bei den Griechen beginnt und in unserer technischen Zivilisation ihren Gipfel erreicht.

An dieser Seinsvergessenheit partizipierte nach Heidegger bislang auch die

¹⁰ Vgl. Martin Heidegger, Einführung in die Metaphysik (1976) 26f.

¹¹ Für das richtige Verständnis des Wortes „Seiendheit“ und um eine Verwechslung mit „Sein als Sein“ zu verhindern, sei hier eine maßgebliche Stelle aus Heideggers Werk zitiert: „Als Kennzeichen des Wesens aller Metaphysik können wir daher den Titel prägen: *Sein und Denken*, deutlicher: Seiendheit und Denken, in welcher Fassung sich ausdrückt, daß das Sein am Leitfaden des Denkens vom Seienden her auf dieses zu als *dessen* ‚Allgemeinstes‘ begriffen wird, ...“ (Nietzsche [1961] Bd. 2, 78)

Kunst. Auch sie nahm das Sein als Seiendheit. Auch sie stellte ein definites Seiendes (Mensch, Landschaft...) immer nur im Horizont von Seiendheit dar, mochte dieser nun romanisch, klassisch, romantisch... gewesen sein. Niemals thematisierte sie das Anwesenlassen selbst, niemals suchte sie die Gebung von Seiendheit ins Werk zu setzen. Der epochal-geschichtliche Sinn ihrer Horizonte und der Wandel dieser Horizonte gliedert sich dem allgemeinen Sinn und Sinnwandel der abendländischen Geschichte ein.

Dem Wesenwandel der Wahrheit entspricht die Wesensgeschichte der abendländischen Kunst.¹²

So brachte das Mittelalter mit dem Horizont des Geschaffenseins eine sakrale, die Neuzeit aber mit dem Horizont der Beherrschbarkeit eine profan-anthropozentrische Kunst hervor. Die jeweilige Seinsauffassung bestimmt auch in der Kunst sowohl das Was als das Wie des darzustellenden und hervorzubringenden Seienden. Mag das Was des Dargestellten, mag das Wie der Darstellung durch die Epochen abendländischer Kunst aber noch so verschieden sein – ihr Gemeinsames und sie elementar Bestimmendes ist das Schaffen von Seiendem im Horizont von Seiendheit, ohne das Sein als Sein, das Sein in der Unverborgenheit seines Wesens vor den Blick zu bringen. Kunst gibt sich in Treue dem Seienden hin und hat Interesse nur an dessen Hebung, ohne sich dem zuzuwenden, was das Seiende als solches doch erst anwesen läßt, ohne das ins Werk zu setzen, was Seiendes doch erst zum Seienden macht. Auch abendländische Kunst konstituiert sich aus der „Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit“.¹³

III.

Mit dem jetzt Erreichten können wir uns nun Heideggers Cézanne-Interpretation zuwenden. Danach wird gerade in Cézannes Spätwerk die Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit „einfältig ...realisiert“ und verwunden zugleich, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität“.

Ist die Zwiefalt einfältig geworden, so bilden die bislang getrennten zwar eine Einheit, eine „Identität“; diese ist jedoch nicht als Einerleiheit mißzuverstehen; sie

¹² Der Ursprung des Kunstwerkes, a. a. O. 94.

¹³ Heideggers Rede von „der abendländischen Kunst“ könnte – und das selbst bei einem gutwilligen Leser – den Eindruck erwecken, daß er hier allzu pauschal urteile und alles über einen Kamm schere. Doch diese Befürchtung ist unbegründet. Denn es ist ihm nicht weniger um Differenzierung der verschiedenen Epochen der abendländischen Kunst zu tun. Gerade Heidegger hat ja in seinen Interpretationen, wie sonst kaum ein anderer, immer wieder betont, welch wesentliche Differenz zwischen neuzeitlicher und antiker Kunst bestehe, ja daß man nicht einmal Begriffe wie „Ästhetik“, „Vergegenständlichung“ oder „Erlebnis“ für die Interpretation vorneuzeitlicher Kunst heranziehen dürfe. Das Denken ist nach Heidegger gehalten, Identität und Differenz der abendländisch-metaphysischen Epochen zu denken, es darf sich weder einer Nivellierung schuldig machen noch die bei aller Differenz doch (in seiner Terminologie) selbige (nicht gleiche!) fundamentale Grundstellung außer acht lassen – und nur dadurch kann dem Denken ein wesentlicher Einblick in das Wesen abendländischer Geschichte gelingen.

ist keine trübe Verwaschen- und Verschwommenheit eines an sich Differenten. Die Zwiefalt ist „verwandelt“. Sie ist „verwunden“, d. h. nicht einfach weggeschoben und als irrig und falsch beseitigt, sondern auf ihren Grund gestellt und somit in ihn aufgenommen. Der Grund erst läßt als solcher die Zweiheit entspringen und eröffnet ihren Spielraum. Dieses Geschehen, über alle rationale Konstruktion hinausgehend und durch rechnendes Denken nicht erklärbar, bleibt geheimnisvoll. Die Zwiefalt ist zugleich „realisiert“. Mit diesem für Cézanne ganz zentralen Begriff der „réalisation“ ist der konkrete künstlerische Schaffensvorgang angesprochen. Dieser Schaffensvorgang hat – nach Cézannes eigenen Erläuterungen – seinen Ausgangspunkt bei der *émotion* und dem *tempérament* des Künstlers, um sich kraft künstlerischer *théorie* zu realisieren. Cézannes „réalisation“ setzt nach Heidegger die alle abendländische Kunst bestimmende Zwiefalt von Seiendem und Seiendheit als Einheit ins Werk.

Vergegenwärtigen wir uns das alles an zwei Gemälden aus Cézannes Spätwerk: dem von Heidegger angesprochenen Bildnis des Gärtners Vallier und einem Bild aus dem *Montagne Sainte-Victoire*-Zyklus. (Siehe Tafel zwischen S. 64 und 65.)

Schon der erste Blick zeigt uns, daß wir hier keine Gemälde im traditionellen Sinne vor uns haben. Der „Gegenstand“ der Darstellung ist nämlich kein abgebildetes und in sich ruhendes, nach außen klar abgegrenztes, definites Seiendes. Er ist – nach den Kategorien traditioneller Malerei bemessen – überhaupt nicht ausgearbeitet: Fürsichseiende und *in* einem Raum dargestellte Gegenstände sind gar nicht gegeben. Was gegeben ist, das sind die „plans“, die Farbflecken: kleine belebte Farbflächen von einer überaus differenzierten Abstufung und Rhythmik. Ein Graugrün setzt sich gegen ein Dunkelgrün und Schwarzgrün ab, ein Hellblau gegen ein Tiefblau, ein Erdgrün gegen ein Violett, ein kaltes gegen ein warmes Grün, ein Rot gegen ein Ocker.

Diese plans können scharf nebeneinandergesetzt sein und so hart zusammenstoßen oder – was meist der Fall ist – sich verzahnen, überschneiden, überlagern und sanft zusammenfließen; ihr Auftrag kann zart und weich, ätherisch-dünn und schleierhaft-fein, mild und leise sein, oder aber dicht und undurchdringlich, kompakt und fest, massig und massiv. Die Pinselstriche wiederum haben die ganze Bandbreite mit den Polen vorsichtig-bedachtsam und leidenschaftlich-erregt.

Dabei stehen die Farbpläne in innigster Beziehung zueinander, die farbige Interdependenz ist für deren Wesen von äußerster Wichtigkeit.

Für den Betrachter heißt das, daß die Begrenzung der Farbpläne sich auflöst, daß deren Ränder vibrieren und fluktuieren; daß die Flächen pulsieren und so der Blick von Fläche zu Fläche, von Farbakkord zu Farbakkord zu wandern gezwungen ist; daß sich die plans mit den kalten gegen die plans mit den warmen Farben absetzen und daß mit diesem Temperaturwert der plans auch deren entsprechender Raumwert sich einstellt, daß somit das Auge immer zwischen „Vorder-“ und „Hintergrund“ zu springen genötigt ist; daß das Auge dann wieder den einzig durch das Farbarrangement der plans erzeugten Licht- und Schattenbahnen folgt, um bei einem Komplementärkontrast fasziniert zu verweilen, um erneut einer anderen Sinnstruktur zu folgen; ja daß sogar – der „Logik“ des Simultankontrastes folgend – ein Blau an ihm selbst ein Orange und ein Grün ein Rot hervorrufft.¹⁴

Das ganze Werk wird so von einer zunehmenden Auflösung und Entstofflichung bestimmt. Dabei sind für die Gesamtkomposition die Farbäquivalente von entscheidender Wichtigkeit: die Pläne müssen ins Gleichgewicht kommen, die Relationen müssen stimmen, eine Farbe darf sich nicht auf Kosten anderer hervordrängen, die Farbwertigkeiten müssen ausgewogen sein – harmonisieren.

Innerhalb dieser Symphonik hat eine bloße Abbildlichkeit keinen Platz mehr. Diese Dynamik, diese Rhythmik der plans sprengt jegliche definit-ausgebildete Gegenständlichkeit. Und auch der Gegenstandskontur kann sich gegen die Planstruktur nicht mehr halten. Er ist zwar in Form von sicher gesetzten Linien noch vorhanden, aber nur durchbrochen, rudimentär und so im Grunde nicht mehr scheidend und absondernd, sondern übersetzend und überbrückend, verkettennd, verknotend und verflechtend. Der Gärtner Vallier und die Montagne Sainte-Victoire stehen nicht als naives und fest umrissenes, begrenzt-definites Abbild vor uns, sondern beide bilden sich erst aus der Struktur der plans. Mit Heideggers Worten: Der gemalte Gegenstand steht nicht mehr in einem Horizont, Anwesendes ist nicht mehr in Anwesenheit abgebildet, sondern deren Zwiefalt ist in der Planstruktur einfältig geworden. Seiendes generiert sich aus den plans. „Ich nehme rechts, links, hier, dort, überall die Farbtöne, diese Abstufungen, ich mache sie fest, ich bringe sie zusammen. – Sie bilden Linien, sie werden Gegenstände, Felsen, Bäume, ohne daß ich daran denke.“¹⁵

So wie Heidegger die abendländische Metaphysik zu überwinden sucht, indem er nicht mehr Seiendes und Seiendheit denkt, sondern das Sein als Sein, das Anwesen-lassen, so gewahrt er auch in Cézannes Spätwerk einen analogen Vorgang: Nicht mehr das Darstellen von Anwesendem in seiner Anwesenheit, sondern die verwundene und verwandelte Zwiefalt, aus der sich erst das Anwesende „ereignet“, um mit einem anderen zentralen Begriff Heideggers zu reden. Das Spätwerk Cézannes kreist für ihn um dies eine Thema: Zurücknahme der Gegenstände und ihrer Gegenständlichkeit in den sie erst ermöglichenden Grund oder, vice versa, die Entstehung von Seiendem, dessen Gebung, Generierung, Ereignung.

Und die Entwicklungsdynamik des Cézanneschen Oeuvre, kristallisiert etwa im Montagne-Zyklus, scheint diese Interpretation zu unterstützen und deutlich zu machen: Von den 1882–1890 entstandenen Gemälden mit ihrer relativ ausgeprägten Gegenständlichkeit,¹⁶ über die diese Gegenständlichkeit immer mehr zurücknehmenden Werke von 1890–1900,¹⁷ bis zu den kurz vor dem Tode entstandenen

¹⁴ Für diese Interpretation der Planstrukturen bin ich Gottfried Boehm und Max Imdahl verpflichtet. Vgl. G. Boehm, Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik, in: W. Oelmüller (Hg.), Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 1: Ästhetische Erfahrung (1981) 13–28, hier 18–22; M. Imdahl, Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXVI (1974) 325–365, insbes. 332–334.

¹⁵ P. Cézanne, Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet. Briefe. Hg. von W. Hess (1980) 12.

¹⁶ Vgl. Cézanne, Tout l'oeuvre peint de Cézanne. Introduction par Gaetan Picon. Documentation par Sandra Orienti (Paris 1975) Werkkatalog Nr. 429–442.

¹⁷ Ebd. Nr. 750–759.

Werken (1904–1906),¹⁸ die Gegenständlichkeit kaum noch andeuten – gerade noch so viel andeuten als nötig ist, um das Ent-stehen ins Werk zu setzen. Daher eben auch Heideggers Interesse, alle Bilder über die Montagne in einem Buch zu vereinen.¹⁹ Erst so nämlich kann die Entwicklungsdynamik offenbar werden, erst so wird Cézannes „Ringen“ um „réalisation“ dieses Gebungsgeschehens sichtbar.

Dabei sind aber durch dieses Ent-stehen die Dinge nicht ein für allemal festgelegt. Die spannungsreiche Einheit der plans mit den oben beschriebenen Wesenszügen bringt es mit sich, daß das einmal Entstandene wieder in sich zusammenfällt, daß es sich wieder in die einzelnen plans auflöst und nun nur deren chaotische Struktur vorherrscht, um erneut eine andere Gestalt zu generieren. Die Gestalt Valliers ist durchaus nicht festgelegt; sie bildet sich dem verweilenden Betrachter, der durch eigenes Schöpfertum die plans in Beziehung bringen muß und dabei gewahrt, daß er verschiedenen „Bahnen“ folgen kann, daß im Gemälde durchaus verschiedene Beziehungspotentiale stecken. Ähnlich bei der Montagne Sainte-Victoire: Das Auge setzt bald diese, bald jene plans in Beziehung, folgt bald dieser, bald einer anderen Logik, erzeugt hier ein Haus, einen Baum, einen Weg, die sich dann auch wieder auf andere Weise bilden und dabei wieder ein anderes „Aussehen“ und eine andere Seinsweise annehmen können.

Und bei jedem Vorgang wird offenkundig, daß eine Gestaltfindung, daß das Hervortreten von Seiendem und Seiendheit ins Unverborgene nur dadurch möglich ist, daß andere Gestaltungen und Seinswesen *notwendig* verborgen bleiben müssen. *Jede Entbergung kann Entbergung nur aufgrund einer zugrunde liegenden Verbergung sein.* So ist auf bildnerischer Ebene genau der ursprüngliche Sinn des Gebungs-, und d. h. Wahrheits- und Seinsgeschehens erfüllt, auf den hinzuweisen Heidegger während seines gesamten Denkweges nicht müde wird: *Wahrheit als Unverborgenheit (a-lētheia): Das Entbergen im Sichverbergen.*²⁰

In engem Zusammenhang damit hat Heidegger noch einen anderen wesentlichen Berührungspunkt zwischen seinem und Cézannes Weg gesehen: das Bemühen um ein freies und unverstelltes Erscheinen von Ding und Welt. Denn dadurch, daß Seiendes nicht mehr in einem metaphysischen Horizont steht, dadurch, daß man Seiendes und Seiendheit nicht mehr nach herkömmlicher Manier unterscheiden kann, wird beim Betrachter der Spätwerke der Eindruck von Unmittelbarkeit und reiner Sachlichkeit des Dargestellten, der schon beim frühen Cézanne bestimmend ist, zur Vollendung getrieben. Dieses wird von vielen Interpreten erkannt, aber meist mit negativem Akzent belegt: Seine Landschaften hätten keinerlei menschliche Bezüge und Menschen male er gar gleich Dingen.

¹⁸ Ebd. Nr. 760–767.

¹⁹ Petzet, a. a. O. 151.

²⁰ Was Badt in seinem Vortrag „Das Spätwerk Cézannes“ als Manko der Spätwerke hinstellt („Waren Cézannes frühere Bilder von einem Zerbrechen der Farb-Form-Einheit bedroht, so beruht die Nichtvollendung der späteren darauf, daß es ihm nicht möglich war, die musikalischen oder architektonischen Strukturen so weit zu entwickeln, daß innerhalb ihrer die einzelnen Gegenstände der Bilder konkrete Formen annahmen.“ [23]), wird nach Heidegger gerade zum Auszeichnenden dieser Werke.

Doch wer so spricht, verkennt das Werk Cézannes und macht seine Beurteilung von einer ungeprüften Dingvorstellung und dem damit einhergehenden Anthropozentrismus abhängig. Heidegger spricht auch in dieser Beziehung der Malweise Cézannes Vorbildcharakter für ein zukünftiges Denken zu:

Wenn einer so unmittelbar denken könnte, wie Cézanne malte!²¹

Rilke, dessen Briefe über Cézanne Heidegger gekannt und geschätzt hat, ist wohl hier das „richtige Auge“ und damit die richtige Beurteilung dieses Charakteristikums zuzusprechen. Im Brief vom 17. Oktober 1907 schreibt er:

Man merkt auch, von Mal zu Mal besser, wie notwendig es war, auch noch über die Liebe hinauszukommen; es ist ja natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht; zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man *beurteilt* es, statt es zu *sagen*. Man hört auf, unparteiisch zu sein; und das Beste, die Liebe bleibt außerhalb der Arbeit, geht nicht in sie ein, restiert unumgesetzt neben ihr: so entstand die Stimmungsmalerei (die um nichts besser ist als die stoffliche). Man malte: ich liebe dieses hier; statt zu malen hier ist es. Wobei denn jeder selbst gut zusehen muß, ob ich es geliebt habe. Das ist durchaus nicht gezeigt, und manche werden sogar behaupten, da wäre von keiner Liebe die Rede. So ohne Rückstand ist sie aufgebraucht in der Aktion des Machens. Dieses Aufbrauchen der Liebe in anonymer Arbeit, woraus so reine Dinge entstehen, ist vielleicht noch keinem so völlig gelungen wie dem Alten; seine mißtrauisch und mürrisch gewordene innere Natur unterstützte ihn darin.²²

Die Erfüllung der Forderung, „auch noch über die Liebe hinauszukommen“, gewährt erst die endgültige Überwindung der Zwiefalt von Seiendem und Seiendheit, denn auch Seiendes, das die Liebe nicht ganz in sich aufgesogen und somit „verwunden“ und „verwandelt“ hat, steht „noch“ in einem Horizont, das „reine Dingsein“, die „Dingwerdung“²³ wird auch dadurch noch verhindert. Der Begriff des Dinges hat also für Rilke hier keinesfalls etwas Abschätziges, sondern bedeutet im Gegenteil die höchstmögliche Fülle und Steigerung. Und so für Heidegger. Denn eben diesen reinen Dingen, den Dingen ohne jeglichen Überfall und ohne alles Vergewaltigende abendländischer Rationalität, der Frage, was das Seiende ohne allen metaphysischen Horizont sei, suchte auch er ständig nachzudenken.²⁴ Durch folgende Überlieferung Petzets darf man annehmen, daß er Rilkes Cézanne-Interpretation diesbezüglich billigt und sich selbst aneignet:

Heidegger war damals mit der Arbeit zu seiner im Privatkreis gehaltenen Gedenkrede zu Rilkes zwanzigstem Todestag befaßt. Er las uns des Dichters Brief vom 18. Oktober 1907 vor, in dem dieser von der großen Wendung in Cézannes Malerei spricht, „dieses Eine, von dem alles abhängt“ – und wiederholte mit Nachdruck den Satz über „die Arbeit, die keine Vorlieben mehr hatte, keine Neigungen und wählerischen Verwöhntheiten, deren kleinster Bestandteil auf der Waage eines unendlich beweglichen Gewissens erprobt war und die so unbestechlich Seiendes auf seinen Farbinhalt zusammenzog, daß es in einem Jenseits von Farbe eine neue Existenz, ohne frühere Erinnerungen anfang.“ Den Gedanken

²¹ H. Buchner, a. a. O. 47.

²² R. M. Rilke, Briefe über Cézanne. Herausgegeben von Clara Rilke. Besorgt und mit einem Nachwort versehen von H. W. Petzet, 40f.

²³ Brief vom 9. Oktober 1907, a. a. O. 30.

²⁴ Vgl. etwa Das Ding, in: Vorträge und Aufsätze (1967); Der Ursprung des Kunstwerkes, a. a. O. 11–38.

einer solchen Entsprechung belegte Heidegger durch weitere Briefstellen – so etwa mit jenem Gespräch Rilkes mit der Malerin Mathilde Volmöller, in dem es einmal heißt: Cézanne nehme die Farbe wie noch kein Mensch sie genommen habe, nur um das Ding daraus zu machen, wobei sie dann völlig in dessen „réalisation“ aufgehe, ohne jeden Rest. Noch eine weitere Stelle zog Heidegger damals heran, die ihm besonders wichtig war: jenen Hinweis des Dichters auf Baudelaires Gedicht „Charogne“ (Das Aas), wo es heißt, daß künstlerisches Ansehen sich erst so weit überwunden haben müsse, auch im Schrecklichen und scheinbar Widerwärtigen nur das Seiende zu sehen, „das mit allem anderen gilt“.²⁵

Heidegger geht es bei seiner Cézanne-Interpretation also vor allem um Auseinandersetzung mit der abendländischen Geschichte: Um den Vorrang des bislang vernachlässigten Anwesenlassens vor der erst aus diesem entstehenden Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit; und um das Insistieren auf den Reichtum von Ding und Welt angesichts der metaphysischen (und in der neuzeitlichen Technik kulminierenden) Festlegung derer in eine bestimmte Gestalt. So wie Heidegger sich als den wußte, der aller abendländischen Metaphysik ihren vergessenen Grund, die Vernachlässigung ihres Eigentlichen vorhielt, so gewahrte er Analoges auch in Cézannes Malerei. Und tatsächlich ist von Cézanne ein Brief überliefert, der zeigt, daß er selbst dieses Bewußtsein geschichtlicher Auseinandersetzung hatte, das für Heideggers Interpretation so wichtig ist. Am 23. Januar 1905 schreibt er noch resignativ:

Mein Alter und meine Gesundheit werden mir niemals erlauben, den Kunsttraum zu verwirklichen, den ich während meines ganzen Lebens verfolgt habe. Doch werde ich immer dem Publikum verständnisvoller Kunstfreunde dankbar sein, die trotz meiner Schwankungen geahnt haben, was ich versuchen wollte, um meine Kunst zu erneuern. Meiner Ansicht nach setzt man sich nicht an die Stelle der Vergangenheit, sondern fügt ihr nur ein neues Glied an.²⁶

Am 15. Oktober 1906 – kurz vor seinem Tode – eröffnet er dagegen seinem Sohn:

Die alten [Maler] können in mir nur einen rival désastreux [unheilvollen, verhängnisvollen Konkurrenten, vernichtenden Rivalen] sehen.²⁷

Der vernichtende Rivale der alten Maler wäre Cézanne nicht durch „schönere“ oder „bessere“ Bilder – sind diese Werke der Alten doch, gerade auch für Cézanne, vollendet und nicht zu überbieten. Der „rival désastreux“ wäre er dadurch, daß er als erster den Geist und die Mannigfaltigkeit der Natur darzustellen suchte.

Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Doch dürfen wir uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln unserer berühmten Vorgänger beizubehalten. Suchen wir, uns von ihnen zu entfernen, um die schöne Natur zu studieren; trachten wir danach, ihren Geist zu erfassen, und bemühen wir uns, uns unserem persönlichen Temperament entsprechend auszudrücken.

Der Louvre ist ein gutes Lehrbuch, doch darf er immer nur ein Vermittler sein. Das wahre und großartige Studium, das es zu unternehmen gilt, ist das der Mannigfaltigkeit des Naturbildes.²⁸

²⁵ A. a. O. 150.

²⁶ P. Cézanne, Briefe. Hg. von J. Rewald (1979) 292f.

²⁷ Ebd. 313.

²⁸ Ebd. 294 u. 282.

Dabei geht es Cézanne aber gerade nicht um Phantasmagorien oder persönliche Zutaten zu einem objektiven Ansich, nicht um bloß subjektive, „symbolische“ Aufstockung und Überhöhung eines „wirklichen“ und an sich gegebenen Gegenstandes.

Die meinige [Methode], sehen Sie, ich habe nie eine andere gehabt, ist der Haß gegen die Phantasiegebilde. Ich möchte eher dumm sein. Meine Methode, mein Gesetzbuch ist Realismus. Aber ein Realismus, verstehen Sie mich richtig, voll von Größe, unbewußt. Der Heroismus des Wirklichen.²⁹

Es geht Cézanne gerade um die Natur als Natur. An Bernard kritisiert er:

Wir sind uns darüber einig, daß er ein mit Museumserinnerungen verstopfter Intellektueller ist, der aber die Natur nicht genügend beobachtet, und das ist der große Punkt, nämlich sich von der Schule und von allen Schulen frei zu machen.³⁰

Cézanne will nur Spiegel sein, getreuer Spiegel, aber eben Spiegel des „Geistigen der Natur“, nicht von Seiendem und Seindheit.

Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen, aber, weiß Gott, ein guter, empfindlicher, komplizierter, besonders im Vergleich zu den anderen Menschen.

Nach der Natur malen, das heißt nicht das Gegenständliche kopieren, es heißt, seine Empfindungen realisieren.³¹

Eben daher forderte Heidegger, wie Petzet überliefert,³² man müsse die Montagne Sainte-Victoire in natura gesehen haben, um das, was in der Malerei vorgehe, auch richtig beurteilen zu können. Wie kein anderer wußte gerade er, daß, wer sich nicht auf der Heerstraße gewohnter Vorstellung bewegt, es sofort mit dem Vorwurf privater Erdichtungen zu tun hat. Mußte er doch bei der Aufnahme seines Werkes sich ähnlicher Vorwürfe erwehren. Und wie für ihn diese Vorhaltungen immer nur durch den Hinweis auf die „Sache selbst“ zu entkräften waren, so wollte auch Cézanne „nicht theoretisch recht haben, sondern angesichts der Natur“.³³

*

Es mag nun vom kritischen Leser der Einwand kommen, daß der Heideggersche Interpretationsaspekt, sein Vorbegriff, mit dem er an das Cézannesche Spätwerk herangeht, doch einzig von seiner eigenen Arbeit genommen ist und somit eher seinem Denken als den Kunstwerken Cézannes zukommt. Heidegger, der Kenner Rilkescher Cézanne-Interpretation,³⁴ dürfte diese Problematik wohl selbst bedacht haben. Rilke schreibt nämlich am 18. Oktober 1907:

²⁹ Über die Kunst, a. a. O. 33.

³⁰ Briefe, a. a. O. 309.

³¹ Über die Kunst, a. a. O. 12 u. 87.

³² A. a. O. 151.

³³ Briefe, a. a. O. 285.

³⁴ Vgl. H. W. Petzet, a. a. O. 150, woraus hervorgeht, daß Heidegger gerade auch dem im folgenden zitierten Brief große Aufmerksamkeit widmete.

Es ist gar nicht die Malerei, die ich studiere... Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit lange wahrscheinlich auf dieses Eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt. Darum muß ich vorsichtig sein mit dem Versuch, über Cézanne zu schreiben, der nun natürlich viel Verlockung für mich hat.³⁵

Diesem Vorbehalt gegen die Heideggersche Interpretation ist jedoch zu entgegen, daß zum einen, betrachtet man nicht die Termini, sondern die Sache als das Ausschlaggebende, der Interpretationsaspekt: Verwindung von Anwesendem und Anwesenheit sowohl dem Cézanneschen Werk als auch seinen theoretischen Äußerungen keineswegs fremd ist. Daß ein Philosoph einen Vorgang in der Malerei erkennt, den er selbst in seinem Denken zu erreichen sucht, kann kein Einwand gegen diese Erkenntnis sein. Zum anderen sollte man bedenken, daß es oft gerade der Künstler ist, der solche Interpretation schätzt und sucht. Heideggers zahlreiche Begegnungen mit bedeutenden Künstlern seiner Zeit legen davon Zeugnis ab. Und schließlich war es kein Geringerer als Georges Braque, der Heidegger zum siebzigsten Geburtstag schrieb: „Echo répond à l'Echo / tout se répercute / Pour Martin Heidegger.“³⁶ Es ist ja gerade nicht die „brave“, sondern die schöpferische Interpretation, die der Künstler schätzt und als Anregung aufnimmt, da sie ein Stück weit das zu Interpretierende über sich hinauszutreiben vermag und es so vor Stillstand und Kältetod bewahrt.³⁷

*

Ein weiterer Einwand zu Heideggers Cézanne-Interpretation ließe sich wie folgt formulieren: Arbeitet denn nicht alle moderne Kunst seit dem Impressionismus an dieser Überwindung der Zwifalt von Anwesendem und Anwesenheit? Vor allem die moderne Kunst nach Cézanne schafft doch im großen und ganzen im gegenstandslosen Bereich! Warum ist also der Vorbildcharakter der Kunst auf Cézanne beschränkt, und warum kann Heidegger „das Wegweisende der modernen Kunst“ vor (Impressionismus) und nach Cézanne nicht sehen?³⁸

Hier muß man sich – wie schon eingangs erwähnt – vor pauschalem Urteil hüten und zu differenzieren suchen. Sicherlich wird man diesen Sachverhalt erst nach Veröffentlichung der maßgeblichen Nachlaßtexte adäquat diskutieren können. Was den Impressionismus angeht, so darf man – zunächst einmal ganz abgesehen davon, wie sich Heidegger dazu (wenn überhaupt) geäußert hat – die trennende Kluft zu Cézanne nicht übersehen.

³⁵ A. a. O. 48f.

³⁶ Zitiert in: Petzet, a. a. O. 154.

³⁷ Oder – frei nach Goethe: Es ist nicht alles *aus* dem Kunstwerk, wohl aber *an* dem Kunstwerk auszuweisen. Vgl. Hamburger Ausgabe Bd. 1, 400. Über die Interpretation eines seiner Gedichte urteilt er: „Gibt man nun aber dem Erklärer zu, daß er nicht gerade beschränkt sein soll, alles, was er vorträgt, *aus* dem Gedicht zu entwickeln, sondern daß er uns Freude macht, wenn er manches verwandte Gute und Schöne an dem Gedicht entwickelt, so darf man diese kleine gehaltreiche Arbeit durchaus billigen und mit Dank erkennen.“

³⁸ Vgl. „Der Spiegel“ 23 (1976) 219.

Gewisse impressionistische Gemälde (man vgl. etwa: Monet: Impression Sonnenaufgang, 1873; Renoir: La Grenouillère, 1869; Degas: Amme im Jardin de Luxembourg, 1876–1880) greifen zwar – die Eigenständigkeit der Farbe betonend und nicht mehr nur als Eigenschaft des Körpers sehend – die Gegenstände als solche an; sie gelangen aber niemals zum oben analysierten Phänomen des Gebungsgeschehens von Gegenständlichkeit aufgrund der Äquivalente der plans. Die Auflösung des Erscheinungsbildes erfolgt bei diesen impressionistischen Gemälden aufgrund einer Fernsicht, also aus subjektiven, bei Cézanne dagegen aus „objektiven“, bildimmanenten Gründen. Bei den Impressionisten wird also durch diese (ontische) Auflösung des Gegenstandes die (ontologische) Gegenständlichkeit gerade bestätigt, während sie Cézanne in die Planäquivalente zurücknimmt. Das hat zur Wesensfolge, daß die Auflösung bei den Impressionisten über das atmosphärische Licht erfolgt, bei Cézanne aber durch die Struktur der Lokalfarben,³⁹ und daß der Impressionismus auf die Linearperspektive angewiesen bleibt, daß sie bei Cézanne aber keine konstitutive Funktion mehr hat (es gibt keinen Raum mehr, *in* dem der Gegenstand ist, keine Fläche, *auf* der die Figur erscheint). Die eben erwähnten impressionistischen Gemälde bleiben subjektive Stimmungsbilder und Momentaufnahmen (d. h., der Horizont bleibt, Seiendes wird in Seiendheit dargestellt), die Gemälde Cézannes sind dagegen von reiner Sachlichkeit bestimmt.

Und für die Moderne nach Cézanne gilt: Van Gogh, Picasso, Braque und Klee hat Heidegger jedenfalls, wenn auch nicht in dem Maße wie Cézanne, geschätzt.⁴⁰ Das, was sich dann als „abstrakte“ Kunst herausbildete, hat er freilich aufs heftigste verworfen und – obwohl ungegenständlich arbeitend – eines metaphysischen Wesens geziehen.⁴¹ Denn wie für ihn die Atom- und Elementarteilchenphysiker, obwohl längst nicht mehr mit Gegenständen im traditionellen Sinn beschäftigt, doch nur die traditionelle Gegenständlichkeit bestätigen (indem sie nämlich die Gegenstände nur auf ihre Bestandteile zurückführen), so dürfte er Analoges auch bei den „Abstrakten“ am Werk gesehen haben: Sie bilden zwar nicht mehr Seiendes in seiner Seiendheit, arbeiten aber dennoch nicht wie Cézanne an deren Gebung, sondern experimentieren mit dem „Elementarmaterial“ Form und Farbe. Dies kann mehr oder weniger interessante Ergebnisse zeitigen und das erlebnishungrige Subjekt eher befriedigen, als es die veraltete gegenständliche Kunst vermag, es trägt aber für Heidegger nichts zum drängenden Problem des Anwesenlassens bei, sondern treibt im Gegenteil die traditionelle Subjekt-Objekt-Polarisierung auf die Spitze.

So markiert das Gros von Cézannes Epigonen schon wieder den Rückschritt in die Metaphysik. Die Väter der modernen Kunst – allen voran Cézanne – bleiben dagegen für Heidegger Wegweiser – auch für das zukünftige *Denken*. Daß hier die Kunst – erinnert man sich Hegels These vom Ende deren Relevanz für das

³⁹ „Das Licht existiert also nicht für den Maler.“ (Briefe, a. a. O. 289)

⁴⁰ Vgl. Petzet, a. a. O. 148–159.

⁴¹ Vgl. z. B. Der Satz vom Grund (1978) 41 u. 65f.; Petzet, a. a. O. 154.

Bedürfnis des modernen Geistes, der letztlich nur an wissenschaftlichem und philosophischem Denken sein Genüge findet – rehabilitiert wird und zum gleichberechtigten Gesprächspartner der Philosophie avanciert, muß wohl nicht ausdrücklich hervorgehoben werden.