

In: C. Blümle / A. von der Heiden (Hrsg.):  
Blickzähmung und Augentäuschung. Zu  
Jacques Lacans Bildtheorie, Berlin: Diaphanes  
2005, S. 217–248.

Andreas Cremonini

### Über den Glanz Der Blick als Triebobjekt nach Lacan

»Sie begreifen nun auch, welche Funktion dem Blick bei der Hypnose zukommt, oder auch einem Stück Kristall oder sonst etwas, vorausgesetzt, es glänzt.«  
(Jacques Lacan)

»L'origine éclate.«  
(Maurice Merleau-Ponty)

Glanz fasziniert – nicht nur Kinder, Primitive oder Hysterische. Und das, so scheint es, seit jeher. Eine Geschichte des Glanzes wäre eine Geschichte der Macht, die der Glanz über die Leidenschaften des Menschen besitzt. Und sie wäre auch eine Geschichte der Materialien, die diese Fähigkeit besitzen, sowie der dieser Fähigkeit geltenden Techniken: Licht zu *brechen*, zu *sammeln* und zu *reflektieren*. Das Feuer geschliffener Diamanten, der milde Glanz des Goldes, der kühle Schimmer von Edelsteinen tragen nicht unwesentlich zum Wert bei, der diesen begehrten Objekten zugeschrieben wurde und noch immer wird. Doch soll es hier nicht um eine geschichtliche Betrachtung gehen. Angesichts der überwältigenden Vielzahl kulturhistorischer Zeugnisse, die den Reiz des Glänzens belegen, ist man versucht, von einer anthropologischen Tendenz im Menschen zu sprechen. Kant hat in seiner Schrift *Über Pädagogik* (1803) in diesem Sinne befunden. Und sie zugleich mit einer Einschränkung versehen, denn die Faszination, die von glänzenden Dingen ausgeht, ist beim Menschen nicht von Anfang an da, sie lässt sich erst nach ungefähr drei Monaten beobachten. Die Fähigkeit, sich von einem glänzenden Gegenstand in Anspruch nehmen zu lassen, setzt Kant zufolge erst mit dem Vermögen der Reflexion ein – »sie sei auch noch so dunkel, als sie wolle«.<sup>1</sup>

Dieser dunklen Konvergenz von Reflexion (im Sinne des Denkens) und Reflexion (im Sinne des Lichteffektes) gelten die folgenden Überlegungen. Beiden ist gemeinsam, dass sie sich in Hinblick auf ein Anderes (das Reflektierende) in Anspruch nehmen lassen, für dieses Anderes durchlässig machen. Die Grundidee ist dabei, dass im Angegangenwerden durch den Glanz sich dieses Andere in *phänomenologischer* (Merleau-Ponty), in *intersubjektiver* (Sartre) und in *psychoanalytischer* (Lacan) Hinsicht spezifizieren lässt. Diesen drei Hinsichten lassen sich drei Bedeutungsschichten des Wortes ›Glanz‹ zuordnen, sodass die im Wortlaut hypostasierte Einheit des Phänomens schließlich in eine homophone Vieldeutig-

1. Kant, Immanuel: »Über Pädagogik«, in: Ders., *Werkausgabe*, Bd. XII, Frankfurt a.M. 1991, S. 718.

keit von *Glanz*, *glance* und *glans* zerstreut. Mit dieser der Dissemination des Signifikanten gewidmeten Aufmerksamkeit soll gezeigt werden, dass allein die dritte, die *psychoanalytische* Spezifizierung des Glanzes jene komplexe Subjekt- und Triebstruktur einzuholen vermag, die dem Faszinosum des Glanzes zugrunde liegt.

Ist mit diesen wenigen Stichworten das Programm umrissen, so ist auch gleich die Art des theoretischen Bestecks genannt: Die folgenden Überlegungen sind lacanianisch-psychoanalytisch inspiriert. Im Zentrum der theoretischen Arbeit stehen die dichten Passagen, die Lacan im *Seminar XI* dem Verhältnis von Blick und Malerei gewidmet hat. Der Glanz ist somit nicht nur als ein natürliches Phänomen Thema, er wird auch als ein ästhetisches bzw. kunstphilosophisches Thema zu würdigen sein – drei kurze, skizzenhafte Analysen von Gemälden Vermeers sollen diese Dimension des Glanzes unterstreichen. Es wird sich jedoch zeigen, dass die Unterscheidung bis zu einem gewissen Grad künstlich ist: Lacans Bemerkungen zur Malerei stehen im Kontext seiner Analyse des Triebes und sie lassen sich auch nur in diesem Kontext angemessen verstehen. Die eigentümliche, die Struktur des Begehrens sprengende Beziehung zum Objekt klein *a*, die Lacan unter dem Stichwort Trieb zu denken versucht, ist nicht auf ästhetische Phänomene beschränkt, sie lässt sich an diesen lediglich besser demonstrieren – so jedenfalls die Erwartung. Inwiefern sich diese Erwartung bestätigen lässt, wird sich im Laufe der Untersuchung erweisen.

## 1. Glanz – phänomenologische Annäherungen

Wenden wir uns der alltäglichen Wahrnehmung zu und befragen wir diese. Was ist ein Glanz? Wie ist sein Erscheinen beschaffen? Wie nehmen wir Glanz wahr? – Eine der Eigentümlichkeiten des Glanzes ist, dass wir ihn unter normalen Bedingungen kaum oder gar nicht wahrnehmen. Gehen wir von unserem alltäglichen Sehen aus, so zeigt sich der Glanz zunächst einmal darin, dass er nicht als er selbst in Erscheinung tritt: er ist beiläufiges, beinahe ein flüchtiges Phänomen. Im Allgemeinen achten wir nicht darauf, ob und wie die Gegenstände unseres täglichen Umgangs glänzen. Darin trifft sich der Glanz mit dem Phänomen der Beleuchtung, beide erfüllen ihre Aufgabe nur dann, wenn sie, wie Merleau-Ponty es treffend formuliert, »als diskrete Medien ihre Unaufdringlichkeit bewahren und unseren Blick leiten, statt ihn festzuhalten.«<sup>2</sup> Wir sehen also die Gegenstände ihrer Beleuchtung, ihren Glanzreflexen *gemäß* und achten nicht auf das, was dieses Sehen implizit leitet. Man könnte auch sagen: In der natürlichen Einstellung zur Welt ist der Glanz dem ›Sehen von etwas‹, dem Gegenstandssehen untergeordnet.

Verlassen wir diese natürliche Einstellung und achten wir nun auf den Glanz selbst, so zeigt sich, dass sich der Glanz in einigen Punkten vom Phänomen der Beleuchtung unterscheidet. Während die Beleuchtung so etwas wie die allge-

2. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 359.

meine Regel des Sehens vorstellt – Sehen ist Sehen von beleuchteten, das Licht reflektierenden Oberflächen –, so ist das Glanzsehen doch ein spezifischeres Phänomen: Wenn auch jeder Glanz als Effekt einer bestimmten Beleuchtungssituation aufgefasst werden kann, so ist doch nicht jede beleuchtete Fläche eines Gegenstandes bereits ein Glanz. Eine Möglichkeit, das Spezifische des Glanzes zurückzugewinnen, besteht darin, ihn als einen Spezialfall der Spiegelung zu betrachten. Wie der Spiegel so ist auch der Glanz ein Lichtreflex, der die Materialität seines Mediums tendenziell ›auslöscht‹. Dies ist besonders deutlich beim harten Glanzreflex, um den es mir im Folgenden vor allem gehen wird. Wie beim Spiegel stoßen wir beim harten Glanzlicht auf Schwierigkeiten, wenn wir versuchen, den physikalischen Ort der Reflexion – die Spiegelfläche bzw. die reflektierende Oberfläche des glänzenden Gegenstandes – zu fixieren. Dem Spiegelsehen vergleichbar tendiert unser Blick auch bei der Wahrnehmung eines Glanzes dazu, hinter der reflektierenden Oberfläche, d.h. auf der Ebene des Gespiegelten, zu fokussieren. In dieser Gemeinsamkeit mit dem Spiegelphänomen zeichnet sich etwas ab, was man die Tiefe des Glanzes nennen könnte. In vielen Fällen ist diese wiederum spiegelanalog wie der empirische Sehraum organisiert: Der Glanzreflex auf der Untertasse vor mir beispielsweise lässt sich in der Tiefe, die sich in diesem Glanz eröffnet, bis auf die darin sich spiegelnde Lichtquelle – das Fensterkreuz etwa – zurückverfolgen. Zugleich zeichnet sich auch eine gegenläufige Bewegung ab: Aus der im Glanzreflex sich eröffnenden Tiefe strahlt ein Licht hervor, das mein Auge zu berühren scheint. Im Spiegel-Spiel des Glanzes eröffnet sich eine Art ›Rein-Raus-Spiel‹: Der Bewegung des Eintauchens in die Tiefe des Glanzes antwortet eine Bewegung des Entgegenkommens des Lichts. Mit den reizvollen Möglichkeiten dieser räumlichen Zweiwertigkeit des Spiegelglanzes haben viele Künstler virtuos gespielt – van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* oder *Las Meninas* von Velásquez seien hier nur als berühmte Beispiele an den Rand notiert.

Trotzdem gilt es einen entscheidenden Unterschied zu beachten: Ist es in einigen Fällen so, dass der Glanz als eine gespiegelte Lichtquelle wahrgenommen werden kann, so ist er es nicht in allen Fällen und nicht einmal in den meisten. Der Grund für die Einschränkung der Spiegel-Analogie liegt darin, dass der Glanz sich zumeist an Gegenständen zeigt, die das Licht nicht wie der Planspiegel in einer geordneten und kalkulierbaren Weise zurückwerfen. Auf allen konvex oder konkav gewölbten glatten Gegenständen, auf Kanten oder Biegungen, auf zerknitterten, unebenen oder bewegten Oberflächen etwa erscheinen die Glanzreflexe in einer spezifischen Verzerrung, sodass sie nicht oder nur mit Mühe als Reflexe von räumlich identifizierbaren Lichtquellen wahrnehmbar sind. Hier verhält sich der Glanz zum Spiegelphänomen wie die Anamorphose zum perspektivisch dargestellten Raum. Zwar ist auch beim verzerrten Glanz das Gesetz der Punkt-für-Punkt-Entsprechung nicht aufgehoben – es ist lediglich auf eine wenig intuitive, unserem imaginären Raumpfinden zuwiderlaufende Weise angewendet.<sup>3</sup> Das Glanzphänomen lässt sich nach wie vor im Rahmen der physikalischen Reflexi-

3. Vgl. Baas, Bernard: *Die Anbetung der Hirten oder Über die Würde eines Helldunkels*, Wien 1999, S. 78.

ons- und Brechungsgesetze *erklären*. Entscheidend ist jedoch, dass es nicht mehr als Spiegelreflex *gesehen* wird. Die anamorphotische Pointe des Glanzes besteht also darin, dass sich der Glanz aus seiner räumlichen Verweisungsstruktur zu lösen beginnt und ein visuelles Eigenleben entwickelt: Er erscheint am Gegenstand, scheint auf ihm zu sitzen, ohne jedoch anders als negativ an seiner Sichtbarkeit zu partizipieren. Vor allem unter Bedingungen intensiver Lichteinstrahlung ist der Glanz so etwas wie eine *lokale Blendung*. Er ist eine örtlich begrenzte Außerkräftsetzung des räumlichen Gefüges, er entfaltet seine eigene, nicht-empirische Tiefe. Mit der Beschreibung des verzerrten Glanzreflexes bewegen wir uns somit an der Grenze zur Auflösung dessen, was man als die Ordnung des natürlichen Sehraumes bezeichnen könnte.

Verbleiben wir jedoch noch einen Augenblick innerhalb desselben. Im Rahmen des natürlichen Sehraumes entfaltet der Glanz, was man seine realistische Dimension nennen könnte. Er fungiert darin als eine Art Index: Wie Farbe, Oberflächen-textur, Gestalt und Perspektive bzw. Abschattung lässt sich auch der Glanz als eine Erscheinungsweise des sichtbaren Gegenstandes auffassen. Die Verteilung der Lichtpunkte an einem Gegenstand, aber auch deren Form und Intensität geben Aufschluss über die Beschaffenheit seiner Oberfläche (rau, glatt, feucht, rund, konkav, konvex etc.), seine Materialität (Glas, Metall, Keramik, Plastik etc.) und seine räumliche Position. Letztere beruht auf einer Triangulation von Lichtquelle, Objekt und Auge. Das Licht, das von einem bestimmten Punkt im Raum sich ausbreitet, bricht sich an der spezifischen Beschaffenheit der Oberfläche des Gegenstandes und erzeugt einen Lichtreflex im Auge des Betrachters. Die Wahrnehmung eines Glanzreflexes ist somit immer an die Konjunktion von drei räumlichen Positionen gebunden: Wird die Lichtquelle ein wenig verschoben (oder bewegt sich von selbst), wird der Gegenstand aus seiner Achse gedreht oder neigt der Betrachter ein wenig den Kopf zur Seite, so verschwindet der Glanz entweder ganz oder er weicht einer anderen Verteilung der Glanzreflexe auf dem beobachteten Gegenstand.

Diese dreistellige fragile Konstellation, die der Wahrnehmung eines Glanzreflexes zugrunde liegt, trägt dazu bei, dass sich die Wahrnehmung eines Glanzreflexes nur selten unter identischen Bedingungen wiederholen lässt. Die extreme Positionsabhängigkeit führt dazu, dass der Glanz immer wieder anders und an anderer Stelle erscheint. Dem Glanz eignet also im Unterschied zu den perspektivischen Gesetzen der Abschattung oder der Beleuchtung, die den Regeln einer streng systematischen – und mithin: rational rekonstruierbaren – Verzerrung gehorchen, etwas Überraschendes, etwas Nicht-Vorhersehbares. Er scheint darüber hinaus auch nicht in die durch Umgang und Erfahrung erworbenen Vorstellungsbilder von Gegenständen einzufließen, jedenfalls spielt der Glanz in unserer Vorstellung von Gegenständen nur eine untergeordnete Rolle. Das heißt nun positiv ausgedrückt: Die Wahrnehmung eines Glanzes bleibt auf die je aktuelle Wahrnehmung verwiesen. Das Sehen eines Glanzreflexes bleibt bis zu einem gewissen Grad an die konkreten Umstände (Art des Gegenstandes, Beleuchtung, räumliche Situation etc.) gebunden. Qualität, Ort und Verteilung des Glanzes sind nicht ohne weiteres antizipierbar, der Glanz hat den Charakter eines Ereignisses.<sup>4</sup>

Mit all dem verbleiben wir noch innerhalb dessen, was ich weiter oben etwas vorläufig als die natürliche Ordnung des Sehens umschrieben habe. Die *Spiegelähnlichkeit* des Glanzes (welche sein anamorphotisches Potential mitumfasst), seine Flüchtigkeit im doppelten Sinne der *präthematischen Unaufdringlichkeit* und seiner *extremen Positionsabhängigkeit* verorten das Glanzphänomen in einem Raumgefüge, als dessen Modell der perspektivische, geometrisch erschlossene Raum fungiert. Nähern wir uns dem Phänomen unter diesen realistischen Prämissen, verbleibt der Glanz im begrifflichen Rahmen einer Eigenschaft der sinnlichen Welt: Der Glanz ist so verstanden ein *materieller, räumlicher, medialer* Index unserer Welterfahrung. Damit ist jedoch noch nicht hinreichend erklärt, wie der Glanz faszinieren kann, wie er den Blick, mit Merleau-Ponty gesprochen, nicht nur *leiten*, sondern auch *festhalten* kann. Um diese verführerische, bindende Macht des Glanzes kennen zu lernen, gilt es, sich von der entscheidenden Voraussetzung des empirischen Raumempfindens zu verabschieden: der Vorstellung, dass wir uns in einem homogenen Raumgefüge bewegen, dessen Koordinaten sich in einem definierbaren Geometral- oder Zentralpunkt versammeln lassen. Diese für die perspektivische Raumkonstruktion entscheidende Vorstellung beruht, wie mehrfach festgestellt, auf einem Begriff des Sehens, der ›Sehen‹ als einen im Prinzip einäugigen Vorgang konzipiert. Die gelebte Realität unseres Sehens ist jedoch durch die fundamentale Tatsache geprägt, dass das Sichtbare aus zwei Ansichten ›zusammengesetzt‹ ist. Wobei ›zusammengesetzt‹ eine behelfsmäßige und irreführende Umschreibung für den Umstand ist, dass wir erst aufgrund der synthetischen Verschmelzung zweier Aspekte des Gegenstandes den Gegenstand selbst, seine »leibhafte Gegenwart«<sup>4</sup> gewinnen. Wir haben somit nicht zwei im Augenabstand voneinander abweichende, aber in sich vollständige Ansichten eines Gegenstandes, die dann zu einer Ansicht *desselben* Gegenstandes zusammengefügt werden, die monokularen Bilder sind unvollständige und in einer gewissen Weise weltlose Ansichten von einem Ding, das erst im normalen (zweiäugigen) Sehen jene verlässliche Solidität<sup>6</sup> und Plastizität gewinnt, die unseren alltäglichen Zugriff auf die Dinge leitet. Merleau-Ponty beschreibt den Unterschied zwischen monokularem und binokularem Sehen wie folgt:

4. Einschränkung muss hier hinzugefügt werden: Die Erscheinung von Glanzreflexen ist nicht völlig regellos. Es lässt sich nämlich so etwas wie eine mediale Spezifik des Glanzes ausmachen: Ein bestimmtes erwartbares Verteilungsmuster von Glanzreflexen ist in unsere Wahrnehmung eines Gegenstandes bereits eingeflossen. Anders wäre nicht zu erklären, wie man alleine über die Verteilung von weißen Farbflecken auf schwarzem Papier den Eindruck von ›Glas‹ erzeugen kann. Es bleibt jedoch richtig, dass die konkrete Verteilung stets Aspekte des Unvorhersehbaren, des Überraschenden bereithält. Letzteres hängt vielleicht mit dem Umstand zusammen, dass wir es beim Glanz mit einem rein visuellen, nicht an die Haptik angelehnten Phänomen zu tun haben. Vgl. dazu Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 263. Auch Lacan nähert sich dem Phänomen des Lichts in der Malerei, indem er es von der geometralen Ordnung, die sich auch ein Blinder mithilfe von Bindfäden vergegenwärtigen könnte, absetzt. Vgl. Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, Weinheim/Berlin 1980, S. 93, S. 98; [frz., S. 81f., S. 86].

5. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 272.

6. Ebd., S. 271.

»Die monokularen Bilder blieben auf vage Weise *vor* den Dingen in der Schweben, sie hatten keinen Ort in der Welt, plötzlich aber ziehen sie sich auf einen bestimmten Platz der Welt zurück und versinken in ihm, so wie Gespenster beim Eintreten des Tageslichts wieder in der Erdspalte verschwinden, aus der sie gekommen sind. Der binokulare Gegenstand absorbiert die monokularen Bilder, in ihm selbst vollzieht sich die Synthese, in seiner Offenbarkeit werden sie kenntlich als Erscheinungen eben dieses Gegenstandes.«<sup>7</sup>

Was trägt nun die Tatsache der Diplopie zur Klärung jener Faszination bei, die vom Glanz ausgeht? – Zunächst vielleicht nur eine Präzisierung. Ich habe weiter oben bereits im Kontext der anamorphotischen Dimension des Glanzes auf das irrealen Potential des Lichtreflexes hingewiesen. Es gibt Glanzreflexe, die sich aus dem empirisch-räumlichen Erklärungszusammenhang von Lichtquelle – Gegenstand – Auge zu lösen scheinen: Insbesondere das harte Glanzlicht scheint die Oberfläche des Gegenstandes auszulöschen, sie gleichsam zu perforieren. Konzentrieren wir uns auf diesen Aspekt des Glanzes, so entwickelt er ein ästhetisches Eigenleben, eine eigene Tiefe, ein eigenes System räumlicher Bezüge zu anderen Glanzwerten, das seine indexikalische Funktion, Ausdruck der Beschaffenheit eines Gegenstandes zu sein, transzendiert. Diese dem Glanz als solchem innewohnende Tendenz der Auflösung der natürlichen Ordnung erfährt nun durch den Umstand der Zweiäugigkeit eine gewisse Zuspitzung. Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Verteilung der Lichtreflexe an einem glänzenden Gegenstand in mittlerer Distanz, so zeigt sich, dass das Verteilungsmuster der Glanzreflexe in beiden Augen erheblich divergieren kann. Der Grund für diese Abweichung liegt in der schon beschriebenen extremen Positionsabhängigkeit der Lichtreflexe. Insbesondere bei gewölbten (konkaven) reflektierenden Oberflächen genügt bereits eine Abweichung von einigen wenigen Zentimetern – des Augenabstandes etwa –, um zwei stark divergierende Reflexmuster zu erzeugen. Für die Wahrnehmungs-Synthese des Gegenstandes heißt das nun, dass die Verteilung der Glanzreflexe an der »leibhaften Gegenwart«<sup>8</sup> des Gegenstandes gerade nicht zu den stabilisierenden Aspekten dieser Wahrnehmung gezählt werden kann. Mit Merleau-Ponty gesprochen: Die »Gespenster« der Monoplopie werden vom binokularen, synthetischen Gegenstand nur unvollständig absorbiert. In der weltlosen Untiefe des Glanzes sucht ein Moment von Irrealität die pragmatische Verlässlichkeit unserer Gegenstandserfahrung heim.

Nun lässt sich natürlich einwenden, dass eine unvollständige Synthese der zwei Perspektiven keine besondere Eigentümlichkeit des Glanzsehens ist, sie gilt für alle Dimensionen der wahrgenommenen Welt: Form, Farbe, räumliche Position sind in gleicher Weise als Aspekte eines Gegenstandes gegeben, die in dessen realer Präsenz niemals restlos eingeschmolzen sind. In diesem Sinne ist auch die synthetische Einheit des Gegenstandes niemals aktualiter gegeben, sie lässt sich nur als Resultat einer »prospektive[n] Aktivität«<sup>9</sup> des Blicks, als eine »intention-

7. Ebd., S. 272.

8. Ebd., S. 270.

9. Ebd., S. 271.

nale«<sup>10</sup> und das heißt: mental antizipierte Einheit fassen. Der Gegenstand selbst ist in der (unbegrifflich) synthetischen Aktivität unseres phänomenalen Leibes nie erreicht. Das weiß natürlich auch Merleau-Ponty:

»[E]in jeder Aspekt des Dinges, der in unsere Wahrnehmung fällt, bleibt eine Einladung, noch über ihn hinaus wahrzunehmen, und ein bloßer momentaner ›Anhaltspunkt‹ im Prozeß des Wahrnehmens. Wäre je das Ding selbst erreicht, so wäre es ohne jedes Geheimnis vor uns ausgebreitet. So aber hörte es im gleichen Augenblick, in dem wir glaubten, ganz in seinem Besitz zu sein, als Ding zu existieren auf. Was die ›Realität‹ des Dinges ausmacht, ist eben dasselbe, das es unserem Besitz entzieht.«<sup>11</sup>

Die prinzipielle Transzendenz des Dings reduziert somit jede aktuelle Synthese eines Gegenstandes auf den Status einer vorläufigen Ansicht des Gegenstandes an sich, welcher letzterer niemals zur Erscheinung gelangt. Das heißt: der binokulare Gegenstand ist niemals eine spannungsfreie Synthese. Die divergierenden Ansichten persistieren als Unruhe, als unsichtbare und uneingelöste Möglichkeiten des Sehens in allen gegenständlichen Synthesen.

Diese prinzipielle, der Struktur des visuellen Begehrens eingeschriebene Unmöglichkeit ist in Bezug auf den Glanz jedoch zumindest in einem Punkt zu modifizieren. Da bestimmte Aspekte des Glanzsehens sich der Ordnung eines empirischen Erklärungszusammenhanges entziehen, gehört auch der Glanz nicht zu jenen kategorialen Bestimmungen von Gegenständlichkeit (Räumlichkeit, Abschattung, Beleuchtung etc.), welche den Gegenstandsbezug der Wahrnehmung sicherstellen. Die Wahrnehmung eines Glanzreflexes ist also ein visuelles Ereignis, das sich nur bis zu einem gewissen Grad auf die apriorische Struktur des intentionalen Gegenstandes stützen kann. Weil dem so ist, weil die Wahrnehmung von Glanzreflexen immer auch Ereignischarakter hat, affiziert sie den suchenden Blick mit einem Moment von Passivität. In der natürlichen Einstellung des Sehens ist diese Passivität in gewisser Weise immer schon übersprungen, da die Reflexe als indexikalische Leitpunkte des im Raume schweifenden Blicks, d.h. realistisch gelesen werden. Im fixierenden Sehen, in dem ich etwa auf die Beschaffenheit des Glanzes achte, wird diese natürliche Komplizenschaft des Blicks mit dem Schauspiel der Welt zwar aufgekündigt und durch bewusste Hinsichtnahme ersetzt. Doch auch diese fixierende, analytische Einstellung, die den dynamisch-lebendigen Zusammenhang des natürlichen Sehens zerbricht und das Detail hervorhebt,<sup>12</sup> erreicht die ursprüngliche Passivität des Glanzsehens gerade darin nicht, als sie ihn zum Thema macht. Doch vermögen wir ihr wenigstens Hinweise auf das zu entnehmen, was ihr vorausliegt, was sie von innen her in Bewegung versetzt. So zeichnet sich im Glanz die Dimension eines Sehens ab, das nicht mehr Sehen im intentionalen Sinne (Blick)<sup>13</sup> als vielmehr Hingebung an das Licht, Auf-

10. Ebd., S. 272.

11. Ebd., S. 273.

12. Ebd., S. 265.

13. Zur terminologischen Engführung von Intention und Blick vgl. ebd., S. 271f., S. 359.

lösung des Blicks wäre. Merleau-Ponty erwähnt die Möglichkeit eines solchen Sehens, das im Grunde keine intentionale Haltung mehr bezeichnet, beiläufig:

»Doch gibt es nicht minder ein passives, blickloses Sehen, wie etwa das eines blendenden Lichtes, das keinerlei objektiven Raum vor uns entfaltet, worin das Licht aufhört, Licht zu sein, und nur mehr auf schmerzhaft Weise in unser Auge selbst sticht.«<sup>14</sup>

Versuchen wir ein Fazit: Das Ergebnis dieser selektiven phänomenologischen Überlegungen zum Glanzphänomen ist durchaus zwiespältig. Auf der einen Seite ist der Glanz ein Element jenes präthemativen, leibhaft-medialen ›Seins zur Welt‹, das unsere natürliche Einstellung zur Welt bestimmt. In der natürlichen Einstellung sehen wir weniger den Glanz selbst, als vielmehr dem Glanz gemäß. Auf der anderen Seite tritt im Glanz auch eine Dimension des Sehens zutage, welche die im Rahmen der natürlichen Einstellung gedeutete Welt transzendiert. Etwas pathetisch ausgedrückt: Das Licht, von dem der Glanz in seiner Irrealität und Eigenwertigkeit kündigt, ist nicht von dieser Welt. Es ist Anzeige einer ›Außer-Welt‹, die nichtend in die sinnliche, natürliche Welt unserer Wahrnehmung hereinragt. Diese Transmundanität des Glanzes scheint auch Heidegger im Auge zu haben, wenn er in *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36) den Glanz als einen »Abglanz« jenes ursprünglichen Lichtungsgeschehens bezeichnet, das der Welt als dem Ingesamt des Seienden vorausliegt.<sup>15</sup> Im Glanz zeigt sich also etwas, das an die Voraussetzungen des Sehens und des Sichtbaren rührt. Das Sehen ist – so könnte man diese Voraussetzung umschreiben – kein suisuffizientes Vermögen, es gibt Sehen, weil es Sichtbares gibt, weil unser Sehen durch Anderes in Anspruch genommen ist. Im wahrgenommenen ›Glanz‹ läge somit eine Anspielung auf jenes primordiale ›Eräugnis‹,<sup>16</sup> das unserem Sehen vorausliegt und uns zugleich in einem fundamentalen Sinne angeht.

Zwiespältig ist dieses Ergebnis jedoch darin, dass die Irrealität des Glanzes das Phänomen im eigentlichen Sinne übersteigt. Die phänomenologische Analyse vermag das Glanzphänomen bis zu jenem Punkt aufzuschließen, in dem es sich von der Sichtbarkeit der natürlichen Einstellung abzulösen beginnt. Die Unsichtbarkeit, mit der der Glanz als anamorphotischer Reflex oder als Rest der synthetischen Aktivität des Blicks das Sehen irritiert, bleibt an die Sichtbarkeit *via negationis* gebunden: Sie ist dessen Kehrseite. Vieles spricht jedoch dafür, dass die ursprüngliche Lichtung als deren metaphorischer Abglanz – so wollen wir den Wink Heideggers aufnehmen – der Glanz erscheint, kein im strikten Sinne un-

14. Ebd., S. 365.

15. »Würde und Glanz sind nicht Eigenschaften, neben und hinter denen außerdem noch der Gott steht, sondern in der Würde, im Glanz west der Gott an. Im Abglanz dieses Glanzes glänzt, d.h. lichtet sich jenes, was wir die Welt nannten.« Heidegger, Martin: »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: Ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1980, S. 1-72, S. 29.

16. Heidegger, Martin: »Unterwegs zur Sprache«, in: Ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 12, Frankfurt a.M. 1985, S. 249. Für Heidegger ist das, was den Menschen ursprünglich anblickt (im Sinne von angeht), die Sprache: »Weil wir Menschen, um die zu sein, die wir sind, in das Sprachwesen eingelassen bleiben und daher niemals aus ihm heraustreten können, um es noch von anderswoher zu umblicken, erblicken wir das Sprachwesen stets nur insoweit, als wir von ihm selbst angeblickt, in es vereignet sind.« Ebd., S. 254.

sichtbares Geschehen mehr ist. Die ursprüngliche Lichtung als Voraussetzung alles Verstehens von Welt ist in ihrem Wesen zunächst nichts Sichtbares, sie besitzt keinen privilegierten Bezug zum Sehen als einem sinnlichem Vermögen. Damit ist die Frage nach der Faszination, die vom Glanz auszugehen scheint, erneut gestellt. Denn das Faszinierende des Glanzes scheint nichts zu sein, das vom Phänomen im engeren Sinne des Wortes gedeckt wird, wenn auch andererseits nicht bestritten werden kann, dass die Faszination im Glanzreflex so etwas wie einen phänomenalen Anhalt findet.

Ich möchte dieses komplexe Verhältnis zwischen dem Glanz als der sinnlichen Erscheinung und dem Glanz als dem Zug, der das Objekt der Faszination anzeigt, so verstehen, dass Letzterer Erstere im Sinne Derridas *supplementiert*. Die Logik des Supplements umfasst zwei scheinbar inkompatible Bewegungen, die sich im vollen Phänomen des Glanzes überlagern: Einerseits ist das Faszinierende eine semantische ›Fülle‹, ›ein Surplus‹, das sich dem visuellen Eindruck des Glanzes *hinzu­fügt*, andererseits *ersetzt* das Supplement das, was es zu ergänzen vorgibt: »Es fügt sich nur hinzu, um zu ersetzen.«<sup>17</sup> Es gibt somit nicht zunächst ein isolierbares Glanzphänomen, das dann mit ›Dichte‹ aufgeladen würde. Der Glanz ist ursprünglich faszinierend – ursprünglich im Sinne jener Nachträglichkeit, welche das Nichts einer signifikanten Struktur lediglich im Mangel eines verlorenen Objekts (*a*) *sein* macht.

## 2. *Glance* – die Dialektik von Auge und Blick

Die vorausgehenden phänomenologischen Überlegungen vermochten nur zum Teil Auskunft zu geben über die Faszination, die der Glanz auf das Augenwesen Mensch ausübt. Ein Grund für diesen bescheidenen Ertrag liegt wohl in den Voraussetzungen der Phänomenologie selbst: ihre Fixierung auf die Präsenz des Phänomens und die Konzeption dieser Präsenz als Wahrnehmung.<sup>18</sup> Lassen wir diese Einschränkung fallen, so ist damit zu rechnen, dass das visuelle Begehren, das im Glanz Anhalt und Resonanz findet, strukturelle Voraussetzungen hat, die zwar Sichtbarkeit in einem emphatischen Sinne zu generieren vermögen, selbst jedoch nichts genuin Sichtbares sind. Das Phänomen des faszinierenden Glanzes wäre somit kein erstes, das in seiner schlichten Gegebenheit aufzunehmen wäre, sondern seinerseits Effekt eines strukturellen Spiels von Signifikantem, das als ›es selbst‹ dem Modus der Gegenwärtigkeit entzogen bliebe. Es stellt sich natürlich die Frage, auf welche Weise methodisch einer solchen Halb-Präsenz entsprochen

17. Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1996, S. 250. Zum Begriff des Supplements bei Derrida vgl. Ciaramelli, Fabio: »Jacques Derrida und das Supplement des Ursprungs«, in: Gondek, Hans-Dieter; Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*, Frankfurt a.M. 1997, S. 124-152.

18. Es ist bemerkenswert, dass Lacan diese beiden Punkte in seiner Auseinandersetzung mit Merleau-Ponty kritisch erwähnt. Vgl. Lacan, Jacques: »Maurice Merleau-Ponty«, in: Ders., *Schriften III*, Olten 1980, S. 240, S. 242; [frz., S. 176, S. 178f.].

werden könnte. Anders gewendet: Wie müsste der methodische Blick beschaffen sein, dem sich der unsichtbare Grund der Faszination erschließt? – Es ist eine andere Art des Sehens, die hier gefordert scheint: ein Sehen, in dem zwischen Aktivität und Passivität nicht zweifelsfrei unterschieden werden könnte, ein Sehen, das Aufnehmen und Hervorbringen in einem wäre. Als methodische Maxime formuliert: Es gilt einen schläfrigen, beiläufigen Blick zu kultivieren, einen Blick, der sich nicht in der sicheren Distanz der Objektivität hält, sondern vom Sichtbaren angehen, ja überrumpeln lässt.<sup>19</sup> Lacans spätem Konzept eines »*mi-dire*«,<sup>20</sup> das den psychoanalytischen Zugang zur Wahrheit als einen indirekten konzipiert, wäre also ein »*mi-voir*« an die Seite zu stellen, das in Bezug auf die Sichtbarkeit des Gesehenen denselben Restriktionen unterworfen ist.

Es ist klar, dass eine solche Zugangsweise, wollte man sie direkt praktizieren, mit erheblichen Problemen konfrontiert ist. Die Praxis des »*mi-voir*« lässt sich methodisch nicht disziplinieren, sie mündete bestenfalls ins Paradox einer absichtsvollen Absichtslosigkeit. Ich ziehe es deshalb vor, zunächst einige Umwege zu beschreiten. Eine Fallgeschichte aus Freuds Fetischismus-Aufsatz bietet einen willkommenen »Prätext«, um das Thema des faszinierenden Glanzes auf einer breiteren Basis wieder aufzunehmen. Der von Freud berichtete Fall ist im Grunde nur eine Fall-Skizze und keine eigentliche Beschreibung, gleichwohl setzt er der bisherigen Analyse einige Glanzlichter auf. Es geht darin um einen jungen Mann, der einen »gewissen Glanz auf der Nase« seiner Sexualpartnerinnen zum »Fetisch«, zur Bedingung seiner Objektwahl, erhoben hatte. Der Glanz auf der Nase war somit die Bedingung dafür, dass ein Verkehr mit den solchermaßen ausgezeichneten Frauen möglich war. Freuds Analyse fördert jedoch zutage, dass der Glanz nicht primär mit dem Glanz-Phänomen, sondern mit dem englisch verstandenen Wortlaut in Verbindung gebracht werden muss:

»Der aus den ersten Kinderzeiten stammende Fetisch war nicht deutsch, sondern englisch zu lesen, der »Glanz auf der Nase« war eigentlich ein »Blick auf die Nase« (*glance* = Blick), die Nase war also der Fetisch, dem er übrigens nach seinem Belieben jenes besondere Glanzlicht verlieh, das andere nicht wahrnehmen konnten.«<sup>21</sup>

Was zeigt uns diese kurze Geschichte? – Ohne Freuds Ausdeutung des Falles im Rahmen des Fetischismus weiter zu verfolgen, möchte ich an der Geschichte drei Elemente herausheben. Da ist erstens: der signifikante Subtext des Phänomens. Die libidinöse Auszeichnung des Glanz-Phänomens gründet in einer signifikanten Struktur deren Konsistenz durch ein Subjekt (des Signifikanten) und dessen lebensgeschichtliche Verkettungen (»englische Kinderstube«) hergestellt wird. – Zweitens: der Nexus von Glanz und Blick. Freuds Analyse des Falls weist – wenn

19. Vgl. Baas, *Die Anbetung der Hirten*, S. 79f.; Didi-Huberman, Georges: »Die Parabel der drei Blicke«, in: Ders., *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern...*, Köln 2001, S. 129-138.

20. Lacan, Jacques: *L'envers de la psychanalyse. Séminaire XVII*, Paris 1991, S. 58.

21. Freud, Sigmund: »Fetischismus«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, London/Frankfurt a.M. 1948, S. 311.

auch methodisch von diesem unabhängig<sup>22</sup> – auf einen engen sprachgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Blick und Glanz hin. Was im Englischen *glance* noch mitgemeint ist – die phänomenale Nähe von *blicken*, (auf-)blitzen und (auf-)leuchten –, scheint im Deutschen verlorengegangen zu sein. Dass er einmal gegenwärtig war, lässt sich noch in Goethes *Werther* nachlesen: Der Nachbar, der ohne es zu wissen Zeuge vom tragischen Ende Werthers wird, sieht, so heißt es dort, den »Blick vom Pulver«. <sup>23</sup> – Drittens: Die Struktur des »*mi-voir*«. Aus Freuds Beschreibung geht deutlich hervor, dass das privilegierende Glanzlicht nur dem betroffenen jungen Mann sichtbar ist – die Sichtbarkeit des Glanzes ist somit keine im trivialen Sinne. Sie ist aber andererseits auch keine Unsichtbarkeit im engen Sinne des Wortes, da der junge Mann ja durchaus »etwas« sieht, andernfalls vermöchte das auszeichnende Merkmal seine selektierende Kraft gar nicht zu entfalten. Freuds Formulierung »nach Belieben« ist in diesem Sinne also zu relativieren: der Glanz muss als Eigenschaft des Objekts wahrgenommen, er kann nicht willkürlich verliehen werden, weil dadurch seine Distinktions- und Bindekraft verloren ginge.

Löst man Freuds knappe Hinweise aus ihrem Kontext heraus, so lassen sie sich sehr schön als ein Beispiel für die gesuchte Engführung von Begehren und Sehen lesen. Und denken wir dieses Ineinandergreifen von sexuellem und skopischem Impuls mithilfe der Logik des Supplements weiter, so löst sich auch das darin angelegt Paradox auf: Der Widerspruch zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Glanzes (für den jungen Mann) verschwindet, wenn wir eine triviale Sichtbarkeit des Glanzes (seine Phänomenalität) von einer gesteigerten Sichtbarkeit (seiner Signifikanz) unterscheiden. Wenn Letztere auch in einem strikten Sinne nichts Sichtbares ist – und nur aus dem Gefüge des (für ein Subjekt) Signifikanten rekonstruiert werden kann –, so »bewohnt« sie in gewisser Weise jene Komplexion von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, welche den Glanz in seinem phänomenalen Sinne ausmacht. Erst diese Verschränkung von Gesehenem und Assoziiertem, das in den Lücken des Sichtbaren insistiert, verleiht dem Glanz jene faszinierende Dichte, die als Anwesenheit, als Präsenz empfunden wird. Genau in diesem Sinn ist nun auch der Wahrnehmung des jungen Manns gegen die missverständliche Redeweise Freuds recht zu geben: Der »Glanz auf der Nase« ist in einem bestimmten Sinne wirklich *gesehen* (und nicht *verliehen*). Mag es auch auf der Grundlage des psychoanalytischen Konzepts der Objektwahl sinnvoll sein, zu sagen, dass der Glanz »verliehen« wird, so ist andererseits auch richtig, dass der Glanz eine Erfahrung ist, die vom Anderen herkommt. Die Zweideutigkeit des im Glanz verborgenen *glance* führt uns also dahin, auch für das Sehen einen »Ort des Anderen« geltend zu machen. Dieser Andere ist, sofern der Glanz mehr als seine bloße Sichtbarkeit meint, bereits ein Ort der Signifikanz: Er ist Blick im Sinne des französischen *regard*, d.h. etwas, das mich angeht, betrifft.

22. Was ihn von einer theoretischen Ausbeutung etymologischer Zusammenhänge à la *Heidegger* deutlich unterscheidet.

23. Goethe, Johann Wolfgang: »Die Leiden des jungen Werther«, in: *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe*, Bd. 6, Hamburg 1951, S. 123.

Es liegt nahe, die sich hier abzeichnende Struktur zu verallgemeinern. Thetisch zugespitzt könnte man sagen: Die Faszination des Glanzes, die sich in der lautlichen und sachlichen Überlagerung von Glanz und *glance* artikuliert, besitzt strukturelle Ähnlichkeiten mit der Faszination, die vom Blick (des Anderen) ausgeht. Jean-Paul Sartre hat sie in seiner berühmten Analyse des Blicks aus *Das Sein und das Nichts* (1943) eindringlich beschrieben. Ohne auf die komplexen Voraussetzungen und Schwierigkeiten von Sartres Alteritätstheorie näher einzugehen,<sup>24</sup> möchte ich hier lediglich eine terminologische Differenzierung aufgreifen, die Sartre zu Beginn seines Blickkapitels entwickelt. Sartre unterscheidet dort zwischen dem Auge (frz. *l'œil*) und dem Blick (frz. *le regard*), indem er das Auge als den empirischen (innerweltlichen) »Träger des Blicks« und den Blick negativ als »Zerstörung der Augen«<sup>25</sup> definiert. Sartres zunächst befremdliche Definition wird verständlich, wenn man sie in Zusammenhang mit seiner kritischen Auseinandersetzung mit Husserls Alteritätstheorie bringt. Dieser hatte das andere Bewusstsein als »transmundan« bezeichnet, womit er den allgemeinen Sachverhalt meinte, dass sich das Bewusstsein des Anderen einer direkten Beobachtung entzieht. Das heißt: Ich kann zwar aufgrund bestimmter Beobachtungen auf die Bewusstseinszustände des Anderen *schließen*, diese selbst sind jedoch nur dem Anderen unmittelbar und d.h. zweifelsfrei *gegeben*. Da für Sartre der Blick eine direkte Manifestation der Subjektivität des Anderen ist, kann auch der so verstandene Blick kein positives Element der empirischen Welt sein: Wie das Bewusstsein des Anderen ist auch der Blick in einem gewissen Sinne »transmundan« – er trifft mich von einem »unweltlichen« Ort jenseits des Sichtbaren. In Sartres Definition von Auge und Blick bilden sich also die zwei von Husserl geschiedenen Seiten des Anderen – der Andere als körperliche Erscheinung in der Welt und der Andere als transmundane Subjektivität – ab.

Wenn auch nicht zu übersehen ist, dass Sartres definatorische Unterscheidung von Auge und Blick theoretisch durch das Erbe Husserls motiviert ist, so lässt sich ihr eine gewisse phänomenologische Plausibilität nicht absprechen. Den von Sartre angeführten Beispielen ist gemeinsam, dass sie die Phänomene von Auge und Blick aus ihrer natürlichen Semantik lösen und das darin latente Begründungsverhältnis auf den Kopf stellen. Die Wahrnehmung eines Auges und die Wahrnehmung des Blicks geraten damit in einen unheimlichen Gegensatz: »statt den Blick an den Objekten, die ihn manifestieren, wahrzunehmen, erscheint mein Erfassen eines auf mich gerichteten Blicks auf dem Hintergrund der Zerstörung der Augen, die »mich ansehen«: Wenn ich den Blick erfasse, höre ich auf, die Augen wahrzunehmen.«<sup>26</sup> Der Blick ist somit ein »negatives Phänomen«, er erscheint, indem er ein Objekt meiner Wahrnehmung (die Augen) mit einer Art Unsicht-

24. Für eine ausführliche und kritische Analyse von Sartres Blicktheorie von einem lacanianischen Standpunkt aus vgl. Cremonini, Andreas: *Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre*, München 2003, S. 53-98, 161-179.

25. Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 466.

26. Ebd.

barkeit heimsucht. In Bezug auf die leiblichen Augen des Anderen heißt das: »Nie können wir Augen, während sie uns ansehen, schön oder häßlich finden, ihre Farbe feststellen. Der Blick des Andern verbirgt seine Augen, scheint vor sie zu treten.«<sup>27</sup> Infolge dieser Ablösung des Blicks vom gegenständlichen Motiv der Augen löst sich das Auge als natürlicher Träger des Blicks vollständig auf. Wenn die Erscheinung des Blicks nicht an das gegenständliche Motiv der Augen gebunden ist bzw. diesem nur negativ inhäriert, so steht das Wort ›Auge‹ nicht in erster Linie für das leibliche Organ, sondern für alles, was in der beschriebenen Weise Träger des Blicks werden kann. Es ist also der Blick (bzw. die Gewissheit erblickt zu werden), der seine ›Augen‹ einsetzt, indem er eine beliebige weltliche Erscheinung ›heimsucht‹:

»Jeder auf mich gerichtete Blick manifestiert sich in Verbindung mit dem Erscheinen einer sinnlichen Gestalt in unserem Wahrnehmungsfeld, aber im Gegensatz zu dem, was man glauben könnte, ist er an keine bestimmte Gestalt gebunden. Was am häufigsten einen Blick manifestiert, ist sicher das Sichrichten zweier Augäpfel auf mich. Aber er ist ebensogut anlässlich eines Rascheln von Zweigen, eines von Stille gefolgten Geräuschs von Schritten, eines halboffenen Fensterladens, der leichten Bewegung eines Vorhangs gegeben.«<sup>28</sup>

Tragen wir Sartres Unterscheidung von Auge und Blick an die oben herausgearbeitete Zweideutigkeit des Glanzes heran, so fällt zunächst einmal die überraschende, bislang vernachlässigte Nähe des Glanzes zum Auge auf: Wie geschliffenes Glas oder poliertes Metall ist auch das menschliche Auge ein genuiner Glanz-Träger. Es gibt kaum eine Beleuchtungssituation, in der sich nicht auf dem Auge unseres Gegenübers Glanzreflexe wahrnehmen lassen, in welchen sich das Licht der Umgebung spiegelt. Auch wenn diese Reflexe in der Regel unthematisch bleiben, so tragen sie gleichwohl zu jenem lebendigen Ausdruck bei, den wir gewöhnlich mit den Augen des Anderen in Verbindung bringen.<sup>29</sup> Merleau-Ponty hat diesem Glanzpunkt im Auge des Anderen (und seiner künstlerischen Darstellung) eine glänzende Beschreibung gewidmet:

»Es brauchte eine jahrhundertelange Geschichte der Malerei, ehe jener Reflex im Auge entdeckt wurde, ohne den es stumpf und blind bleibt wie auf den Bildern der Primitiven. Offenbar wird der Reflex, da er so lange unbemerkt bleiben konnte, nicht für sich gesehen, und hat doch seine unstreitige Funktion in der Wahrnehmung, da seine Abwesenheit genügt, Gegenständen und Gesichtern den lebendigen Ausdruck zu nehmen. Der Reflex ist nur aus dem Augenwinkel gesehen. Er beignet nicht als etwas, worauf die Wahrnehmung thematisch abzielte,

27. Ebd.

28. Ebd., S. 465.

29. Trotz der Tatsache, dass diese Glanzreflexe nicht für sich selbst wahrgenommen werden, gibt es regelrechte Kulturtechniken, die diesen Glanz kultivieren, wie beispielsweise das ›candle light dinner‹. In diesem Kontext wird auch deutlich, dass der solcherart im Auge des Anderen gesuchte und erzeugte Glanz ein Medium der Verführung darstellt. Als Medium bleibt er transitiv, d.h. es ist nicht eindeutig, wer verführt und wer verführt wird.

er dient ihr nur als Hilfe und Vermittlung. Er ist nicht selbst gesehen, er läßt vielmehr das übrige sehen.«<sup>30</sup>

Es ist bemerkenswert, mit welcher Beiläufigkeit und Selbstverständlichkeit Merleau-Ponty die Bedeutung des Glanzpunktes für den lebendigen Ausdruck vom menschlichen Auge auf alle Gegenstände ausweitet: Auch Gegenstände, so müssen wir schließen, erhalten vermittels des Glanzpunktes Lebendigkeit und Präsenz – einen Blick. Auch wenn es so scheinen mag, dass Merleau-Ponty sich mit dieser Beobachtung im Fahrwasser von Sartres Terminologie bewegt, ist hier eine Präzisierung notwendig. Zwar lässt sich mit Merleau-Pontys hellstichtiger Beschreibung eine weitere Einsicht Sartres einholen – seine Idee von der fundamentalen Interaffektivität des Blicks –, doch ist mit dem Augenmerk auf den *medialen* Aspekt des Glanzpunktes eine Perspektive eröffnet, die Sartres bewusstseinstheoretischen Ansatz sprengt.

Beginnen wir mit dem ersten Punkt: Wie der Blick im Sinne Sartres, so ist auch der Glanz ein affektives Phänomen: Glänzende Augen affizieren unmittelbar – sie besitzen einen unmittelbar leibhaften ›Einschlag‹. Was Sartre für den Blick am Beispiel der Scham geltend macht, wäre somit auch für den Glanz im Auge des Anderen zu behaupten: Er ist Element eines Affektionszusammenhangs, der mich und den Anderen übergreift.<sup>31</sup> Doch ist damit zugleich der Punkt benannt, an dem die Übereinstimmung endet. Denn anders als Sartres Begriff vom Blick ist der Glanz nicht unmittelbarer Ausdruck der Subjektivität des Anderen, Einbruch einer »fremden Freiheit«<sup>32</sup> in den Binnenraum meiner Innerlichkeit. Der Glanz (im Sinne des Phänomens) ist fester Bestandteil der Welt der Erscheinungen. Seine Fähigkeit, Ausdruck einer Transzendenz zu sein, verdankt sich einer fundamentalen Zweideutigkeit, die ihm zugleich *innerlich* als auch *äußerlich* ist. Innerlich ist sie ihm darin, dass das Phänomen des Glanzes, soweit es sich uns erschlossen hat, eine in sich selbst verdeckte Seite besitzt, die die Voraussetzungen des natürlichen Sehraums von innen her zersetzt. Äußerlich ist ihm diese Transzendenz wiederum darin, dass die verführerische Macht, die vom Glanz auszugehen scheint, eine verliehene ist. Der Glanz im Sinne der emphatischen, gesteigerten Sichtbarkeit ist Effekt einer signifikanten Struktur, die sich am Ort des Anderen artikuliert. Aufgrund der unauflösbaren Zweideutigkeit von Glanz und *glance* eröffnet sich im Glanz ein medialer Bereich der Transitivität, in dem zwischen *Affektion* und *Selbstaffektion*, zwischen *Inter-Affektivität* und *Intra-Affektivität* nicht zweifelsfrei unterschieden werden kann. Freuds irritierende Redeweise vom verliehenen Glanz wäre damit bis zu einem gewissen Grad rehabilitiert: Der Glanz ist nicht Ausdruck eines anderen Subjekts, sondern der Ort, an dem sich ein anderer Modus von Subjektivität abzeichnet. Die phänomenologische Aufmerksamkeit auf die *Faszination des Glanzes* oder sein Erfahrungsmoment wäre also

30. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 358; den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Michael Lüthy (Berlin).

31. Honneth, Axel: »Erkennen und Anerkennen. Zu Sartres Theorie der Intersubjektivität«, in: Ders., *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt a.M. 2003, S. 71-105, S. 79f., S. 89.

32. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 494.

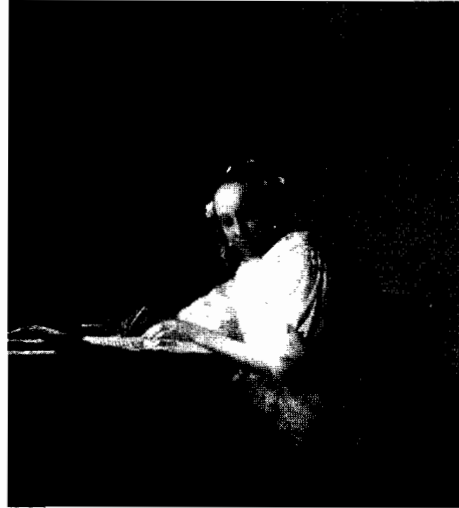


Abb. 1:  
Johannes Vermeer: Briefschreiberin in  
Gelb, Öl auf Leinwand, 45 x 39,9 cm, ca.  
1665-70, Washington, National Gallery  
of Art.

durch eine ganz anders ausgerichtete Aufmerksamkeit auf die Phänomenalisierung des Signifikanten – den *Glanz der Faszination* – zu korrigieren.

Bevor ich dazu übergehe, diesen Gedanken auf dem Boden von Lacans Triebtheorie weiter zu entwickeln, möchte ich die evozierte Zweideutigkeit des Glanzes an einigen Bildern des niederländischen Malers Johannes Vermeer überprüfen.<sup>33</sup> Das Werk Vermeers bietet sich aus verschiedenen Gründen dafür an. Ich nenne nur den naheliegendsten: Vermeer gilt als Maler des Lichts. Seine Interieurs werden in der Regel indirekt, von einer Lichtquelle außerhalb des sichtbaren Bildraumes beleuchtet, wodurch sich das Licht auf den Gegenständen und Gerätschaften seiner Innenräume bricht und ein eigentümliches Leuchtlicht erzeugt. Nicht zuletzt auf der meisterhaften Darstellung und Choreographie dieser Lichteffekte gründet sich der Ruhm Vermeers als Maler. Gilt diese Sensibilität für die Qualität des reflektierten, gebrochenen Lichts für die gesamte Malerei Vermeers, so möchte ich seine Bilder nur insoweit befragen, als sie Auskunft zu geben vermögen über eine Verschiebungs- und Ersetzungsarbeit, die wir bisher begrifflich am Verhältnis von *Glanz* und *glance* herausgearbeitet haben. Ich beschränke mich auf zwei Werke, die meines Erachtens diesen Zusammenhang besonders deutlich zum Ausdruck bringen, er wäre jedoch durchaus auch an anderen aufzuzeigen.

Beginnen wir mit dem Porträt einer in Gelb gekleideten jungen Frau, die einen Brief schreibt, einem Gemälde aus dem Jahr 1665 (Abb. 1). Die junge Briefschreiberin scheint in ihrem Tun unterbrochen worden zu sein und wendet ihr Gesicht dem Betrachter zu. Deutlich registrieren wir das durch die Zuwendung des Kop-

33. Es ist klar, dass eine solche ›Anwendung‹ dem Werk Vermeers nicht gerecht wird, es kann im Rahmen dieses Versuches also nur um eine punktuelle und ganz selektive Verge-  
wisserung des herausgearbeiteten Phänomens gehen. Auch die Frage, inwieweit die an Ver-  
meer beobachteten Eigentümlichkeiten für das Phänomen als solches geltend gemacht  
werden können, muss hier zunächst ohne Antwort bleiben. Im Vordergrund steht alleine die  
Sicherung des unterstellten Zusammenhangs von Blick und Glanz.

ANDREAS CREMONINI



Abb. 2 & 3:  
Johannes Vermeer: Briefschreiberin in Gelb (Details), Öl auf Leinwand, 45 x 39,9 cm,  
ca. 1665-70, Washington, National Gallery of Art.

fes motivisch unterstrichene Aufmerken der Porträtierten. Ihr Blick ruht auf dem Betrachter, der vielleicht Anlass für die Störung gegeben hat. Doch all das bleibt in der Schwebel, ihr Gesichtsausdruck verrät keinerlei Ungeduld. Konzentrieren wir uns auf die Frage, wodurch Vermeer das lebhaftige Gefühl erzeugt, erblickt zu werden, so bieten sich natürlich zuerst die anekdotische ›Rahmung‹ der Szene, die bereits erwähnte Kopfstellung, das Motiv der Augen als den natürlichen Trägern des Blicks an. Gerade letztere aber scheinen, wenn wir uns der Bemerkung Merleau-Pontys entsinnen, seltsam verschattet, beinahe leblos. Ein größerer Ausschnitt (Abb. 2) zeigt den Grund für diesen Eindruck: Vermeer hat die Augen der jungen Frau nur gerade mit einem ganz feinen, beinahe schwindenden Reflexpunkt charakterisiert, so, als ob es kaum mehr als der notwendigen Ortsangaben für die motivische Orientierung des Betrachters bedürfte. Umso deutlicher springen dafür die mit dicken Glanzreflexen ausgestatteten Perlen ins Auge, die das Gesicht der jungen Dame rahmen. Es scheint, als habe sich die Funktion des Glanzpunktes, die Lebendigkeit des Blicks zu akzentuieren, von den Augen auf das Ohrgehänge verschoben.<sup>34</sup> Treten wir wieder einen Schritt zurück, so zeigt sich, dass diese lokale und zunächst durch motivische Ähnlichkeit (Auge – Perle) motivierbare Verschiebung eine Bewegung ist, die sich in einer Vielzahl von Glanzwerten, die das Gemälde punktieren, auflöst. Vermittels der tonalen Äquivalenzen der Lichtpunkte – der verschiedenen Graduierungen von weißer Farbe – scheint sich ein Netz von Glanzreflexen über das Gemälde auszubreiten, das sich von dem motivisch legitimierten Erregungszentrum, den sichtbaren Augen des Mädchens, ablöst und eigene Zentren der Verdichtung ausbildet – etwa jenen

34. Dass diese Verschiebung (Auge – Perle) bei Vermeer ein Topos zu sein scheint, lässt sich an anderen Gemälden belegen, allen voran etwa dem Gemälde *Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* (1665). Aber auch in *Junge Dame mit Perlenhalsband* (um 1664) oder in *Die Frau mit der Waage* (1662/64) ist die Perle als Blickträgerin virulent.



Abb. 4:  
Johannes Vermeer: Die Gitarrenspielerin,  
Öl auf Leinwand, 53 x 46,3 cm, ca. 1672,  
Kenwood, The Iveagh Bequest.

undeutlichen, aber fett leuchtenden Glanzfleck auf einem Glasrand, der uns aus der Tiefe des Dunkels anblitzt, anblickt (Abb. 3).

Ziehen wir ein zweites Beispiel heran. Das Gemälde trägt den Titel *Die Gitarrenspielerin* und stammt aus dem Jahre 1672 (Abb. 4). Eine junge Frau scheint ganz in das Gitarrenspiel vertieft, ihr Blick ist auf einen Punkt gerichtet, der links außerhalb des Bildausschnittes liegt. Was auch immer es sein mag, das dort ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht – eine musikalische Begleitung, ein Zuhörer vielleicht –, es scheint die junge Frau nicht von ihrem Spiel abzulenken: Fest liegt die linke Hand am Hals des Instruments, die rechte scheint gerade dabei, eine Saite anzuschlagen. Auf der Ebene des Motivs scheint hier kaum Anlass zur Unklarheit. Hat man sich jedoch eine Weile in das Bild eingesehen, so springen einige Eigentümlichkeiten ins Auge. Wie beim vorhergehenden Bild ist auch hier der Glanzpunkt des Auges der jungen Frau auf ein Minimum zurückgenommen, ja er scheint hier ganz zu fehlen. Die braunen Augen des Mädchens sind stärker noch als vorher verschattet, vor allem das linke Auge hebt sich kaum von dem Schlag Schatten ab, der die ganze linke Gesichtshälfte des ovalen Kopfes verdunkelt. Eine weitere Eigentümlichkeit der Darstellung ist, dass der linke obere Teil des Kopfes und einige Strähnen der Haare der jungen Frau mit dem hinter ihr hängenden Gemälde zu verwachsen scheinen. Die durch den Kontur definierte Bild-Autonomie der Figur scheint sich hier aufzulösen, sie scheint an dieser Stelle mit dem Bildgrund zu verschmelzen. Bei all diesen Maßnahmen der Ausdünnung des realistischen Bildgegenstandes entsteht jedoch keineswegs der Eindruck, dass die junge Frau an Präsenz einbüßte oder als *sujet* des Bildes an Lebendigkeit verlöre. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass auch in diesem Bild, gegenläufig zur anekdotischen Rahmung, Kräfte am Werk sind, welche die Zurücknahme des Motivs mit einer ›Rahmung‹ ganz anderer Art kompensieren. Beinahe wörtlich der Fall ist dies beim Goldrahmen, der den Kopf des Mädchens mit einem Kranz ver-

schwommener Glanzreflexe hinterfängt: Er bildet eine schier unerschöpfliche Quelle an Aufmerksamkeits-Stimuli, die gerade deshalb nicht ›ausgeschöpft‹, nicht in Gestalt transformiert werden kann, weil die leuchtenden Flecken in einer Art von ›ontologischer Unschärfe‹ verharren.<sup>35</sup> Und wie im Bild der schreibenden jungen Frau lässt sich auch hier eine Verschiebung feststellen: Just neben dem glanzlosen linken Auge bricht ein Glanzreflex des Rahmens durch das Lockenge-wirr und vertritt – gleichsam eine virtuelle Perle – dessen Stelle.

Stellen wir diese Beobachtungen für einen Augenblick zurück und ziehen wir zum besseren Verständnis des Gesehenen Lacans Bestimmung der Malerei aus dem *Seminar XI* heran. Die Malerei ist, so lautet Lacans zentrale Behauptung, eine Gabe: Es liegt im Wesen der Malerei, dass sie zu *sehen gibt*. Diese Gabe ist ebenso *befriedigend wie befriedend*, sie ist eine Aufforderung an den Betrachter,<sup>36</sup> »seinen Blick in diesem [dem Gemälde] zu deponieren, wie man Waffen deponiert«.<sup>37</sup> Dies wiederum geschieht, so lesen wir weiter, indem im Gemälde »nicht so sehr dem Blick, sondern dem Auge«<sup>38</sup> gegeben wird. Das Gemälde ist also in erster Linie eine »Augenweide«,<sup>39</sup> es nährt das Auge des Betrachters und seine epistemisch-okulären Erwartungen. Wofür also steht hier das ›Auge? Einiges spricht dafür, dass Lacan die Bezeichnung als Metapher für das intentionale, gegenständliche Bewusstsein überhaupt verwendet.<sup>40</sup> So verstanden wäre der gesamte auf Wiedererkennbarkeit angelegte, illusionistisch-realistische Aspekt der Malerei dem Bereich des ›Auges‹ zuzuschlagen. Wie sich an der Parabel von Parrhasios und Zeuxis illustrieren lässt, verdankt sich das, was das Bild dem Auge zu geben vermag, den malerischen Mitteln von Illusion und Täuschung. Die bekannte Formel vom Triumph des Blicks über das Auge<sup>41</sup> besagt also zunächst: Das Gemälde ist für das Auge und dessen intentionale Wirklichkeitserwartungen gemacht, es bedient diese, es rechnet mit ihnen – es erschöpft sich aber nicht darin. Mit ›Blick‹

35. Diese Eigentümlichkeit wird in der Literatur zumeist mit dem Umstand erklärt, dass Vermeer mit einer *camera obscura* experimentiert hat. Der Hinweis auf dieses technische und zu Vermeers Zeiten verbreitete Hilfsmittel klärt jedoch die weitaus interessantere Frage, welchen künstlerischen Nutzen Vermeer aus dem sehr selektiven Umgang mit den Effekten der *camera* gezogen hat, überhaupt nicht. Vgl. dazu Arasse, Daniel: *Vermeers Ambition*, Dresden 1996, S. 139ff. – Zur *glancevollen* ›Rahmung‹ der Figur wären des weiteren auch die Perlenkette oder die goldenen Verzierungen auf der Gitarre zu zählen.

36. Ich beschränke mich auf den rezeptionsästhetischen Aspekt von Lacans Theorie des Bildes. Für die produktionsästhetischen Implikationen etwa der Geste des Malers vgl. in diesem Band den Beitrag von Michael Lüthy: »Relationale Ästhetik. Über den ›Fleck‹ bei Cézanne und Lacan.«

37. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 107; [frz., S. 93].

38. Ebd., S. 108; [frz., S. 94].

39. Ebd., S. 107; [frz., S. 93].

40. Dazu passt, dass Lacan den Blick als »die Kehrseite des Bewusstseins« (Ebd., S. 90; [frz., S. 79]) definiert. Nehmen wir hinzu, dass Lacan den Blick als etwas beschreibt, das auf dem Feld des Anderen imaginiert wird (ebd.), dann zeigt sich, dass im Gegensatz von Auge und Blick sich derjenige von Bewusstsein und Unbewusstem abbildet. Ein weiterer Hinweis für die Stimmigkeit dieser Zuordnung liegt in dem Umstand, dass das Auge wie in *Das Auge und der Geist* (1960) ein Zentralbegriff von Merleau-Pontys Phänomenologie ist, der Lacan kritisch gegenübersteht.

41. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 109; [frz., S. 95].

wären dieser Definition zufolge all jene Aspekte des Bildes zusammengefasst, die in seiner mimetischen Funktionsbestimmung nicht aufgehen.

›Blick‹ und ›Auge‹ stehen also Lacans Definition zufolge für zwei heterogene, nicht aufeinander abblendbare Dimensionen der Malerei. Während die cartesische Instanz des Auges auf Wiedererkennung und Identifikation abzielt, scheint sich im Blick etwas zu artikulieren, das sich dem identifizierenden Zugriff entzieht. Insofern das Sehen jedoch seinerseits ein libidinöser Impuls ist, erschöpft sich das Sehen nicht in der prästabilisierten Harmonie von ›Auge‹ und ›Bild‹, das Auge vermag sich zwar an dem Gebotenen zu sättigen, seine Wirklichkeitsmacht zu affirmieren, soviel es aber auch verschlingt, *es erblickt nie das, was es sehen will*.<sup>42</sup> Das Gemälde antwortet dieser inneren Zerrissenheit des Sehens – einerseits Triebimpuls, andererseits kognitive Instanz – dadurch, dass es die beiden heterogenen Bereiche zueinander in einen punktuellen Ausgleich setzt: Es ködert das Auge, indem es ihm ›etwas‹ zu sehen gibt (ein *sujet*), und es appelliert, wenn auch auf verdeckte, oblique Weise, an das Begehren. Wir können somit im Gemälde methodisch zwei Orte unterscheiden: den einen, den *Ort der Sichtbarkeit*, der wie ein Futteral für das ›Auge‹ geschaffen ist – es ist dies der Ort, an dem der Betrachter seinen Blick ›investieren‹ kann<sup>43</sup> – und den anderen, den *Ort der Signifikanz*, von dem aus der Betrachter gesehen, angegangen wird. Lacans kunstphilosophische Pointe liegt in der Annahme, dass der Ort der Signifikanz zum Ort der Sichtbarkeit exzentrisch sei. Die blickhafte Botschaft des Gemäldes an das Auge lautet: *Du erblickst mich nie da, wo ich dich sehe*.<sup>44</sup> Der ›Blick‹ ist somit die Weise, in der sich im Gemälde die innere Heterogenität des Sehens als Abweichung von der kategorialen Gesetzmäßigkeit des Sichtbaren bemerkbar macht.

Lacans Aussagen zur Malerei stehen jedoch, so sehr sie für sich überzeugen mögen, nicht allein im *Seminar XI*. Beachten wir den Kontext, in den seine Bemerkungen eingebettet sind, so erweist sich die bekannte Anekdote mit der Sardinenbüchse aus dem Kapitel VIII als ein argumentatives Scharnier: Sie vermittelt zwischen der fundamentalen Tatsache der Spaltung von Auge und Blick (Kap. VI) und der Verschränkung dieser beiden heterogenen Wirklichkeitsbereiche im Bild (Kap. IX).<sup>45</sup> Die in Lacans Anekdote thematisierte Divergenz zwischen dem schillernden *glance*, den die Sardinenbüchse auf Lacan wirft, und der Welt, wie sie sich in den Augen des jungen Lacan darstellt, bildet die Grundlage für jene hybride Einheit zweier gegenläufiger Ordnungen, die nach Lacan das Gemälde ist. Es ist deshalb bemerkenswert, wenn Lacan in unmittelbarem Anschluss an diesen Knotenpunkt seines Seminars über das Verhältnis von Blick und Licht meditiert:

»Was Licht ist, blickt mich an [*me regarde*], und dank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grund meines Auges – nicht einfach jenes konstruierte Verhältnis, das Objekt, bei dem der Philosoph hängenbleibt – sondern die Impression,

42. Vgl. ebd.; [frz., S. 94f.].

43. Lacan verwendet auch das (bei Merleau-Ponty entliehene) Bild des Handschuhs: der Blick des Betrachters passt ins Bild wie die Hand in den Handschuh. Vgl. ebd., S. 88; [frz., S. 77]. Es ist jedoch wichtig, sich klar zu machen, dass diese Passung auf die Dimension des Auges (in Lacans Verständnis) beschränkt ist.

44. Vgl. ebd., S. 109; [frz., S. 95].

das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vorneherein auf Distanz angelegt ist. Dabei kommt etwas ins Spiel, was beim geometralen Verhältnis elidiert wird – die Feldtiefe mit all dem, was sie an Zweideutigem, Variablem und durch mich in keiner Weise Beherrschten umfasst. In der Tat ist eher sie es, die mich ergreift, mich in jedem Augenblick erregt«. <sup>46</sup>

Es gibt also etwas, das dem ›Auge‹ im lacanschen Sinne (oder der Intentionalität des Sehens) vorausgeht und es zugleich und in jedem Moment umfasst: Das ›Rieseln des Lichts‹ ist es, das meinem Sehen zuvorkommt und das es in jedem Augenblick affiziert. Dieses Licht fügt sich nicht der perspektivisch-geometralen Ordnung des cartesischen Raumes, es affiziert die räumliche Tiefe mit einer Zweideutigkeit, die es in einer gewissen Distanzlosigkeit gegenwärtig sein lässt. Trifft sich diese distanzlose Anwesenheit des Lichts und seiner Reflexe mit dem Blick im Sinne Sartres, <sup>47</sup> so unterscheidet es sich von dieser totalen Anwesenheit eines fremden Bewusstseins darin, dass der gemalte Blick des Lichts eine konstitutive mediale Brechung aufweist. Der Blick des Anderen trifft mich nach Lacan nicht direkt, er erscheint auf einem »Schirm« [*écran*].

»In dem, was sich mir als Raum des Lichts darstellt, bedeutet Blick immer ein Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit. Es ist immer dieses Glänzen [*miroitement*], das im Herzen meiner kleinen Geschichte von eben da war, es ist immer das, was mich zurückhält, an jedem Punkt, weil es Schirm [*écran*] ist, und so das Licht als ein Schillern [*chatoiement*] erscheint, das über diesen Schirm läuft. Um alles zu sagen: diesem Blick-Punkt eignet stets etwas von der Ambiguität eines Juwels.« <sup>48</sup>

Lacans ›Blick‹ ist somit ein Spiel aus Licht und Undurchdringlichkeit. Das heißt in Richtung auf Sartre gesprochen: Er ist nicht jener totale Blendungseffekt, der

45. Das in dieser Darstellung der Verhältnisse übersprungene Kap. VIII, das der Anamorphose und Holbeins *Die Gesandten* gewidmet ist, führt diese Verschränkung auf eine recht eigenwillige und irreführende Weise vor. Jedenfalls leistet der im Beispiel nahegelegte Wechsel des Blickpunktes der Hoffnung Vorschub, der Blick ließe sich – in Gestalt des Totenschädels etwa – in irgendeiner Weise positivieren. Auch Baas entgeht mit seiner Analyse von Rembrandts *Hell-Dunkel*, die über weite Strecken subtiler argumentiert, diesem Verdacht nicht völlig. Denn auch wenn der von Baas zutage geförderte Totenschädel sich nicht dem Wechsel des Standpunktes, sondern vielmehr einem Wechsel im Sehmodus verdankt (vgl. Baas, *Die Anbetung der Hirten*, S. 77ff.), nährt dieses Resultat doch die irrige Vorstellung, der Blick sei eine positive, benennbare und erst noch symbolisch aufgeladene Gegebenheit des Bildes. In kritischer Distanz zu solchen Versuchen der Vergegenwärtigung des signifikanten Entzugs, die nie anders als mythisch verfahren kann, werde ich im Folgenden ein strikt struktureles Verständnis des Blicks vertreten.

46. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102, Übersetzung verändert, A. C.; [frz., S. 89].

47. Vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 466.

48. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 103, Übersetzung verändert, A. C. [frz., S. 89f.]; das frz. »miroitement«, das von frz. »miroir« (Spiegel) abstammt, verweist eine Seite zurück auf die Sardinendose, von der es heißt: »Elle miroitait dans le soleil.« Vgl. Lacan, Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire XI*, Paris 1973, S. 89. Zur sachlichen und terminologischen Angleichung an das von mir bediente Assoziationsfeld des *Glänzens* wurde »miroiter« nicht mit »spiegeln«, sondern mit »glänzten« übersetzt; eine Bedeutung, die durch das Französische auch gedeckt wird.

meine Subjektivität außer Kraft setzt.<sup>49</sup> Ein Mittleres, ein Bild-Schirm sorgt dafür, dass der Licht-Blick jene lokale Blendung bleibt, als die wir bereits den Glanz beschrieben haben. Wie der ›Lichtpunkt‹ oder der ›Geometralpunkt‹ darf aber auch der ›Schirm‹ nicht als ein realer Ort (die Leinwand etwa) missverstanden werden, er ist Lacans Name für eine fundamentale Zweideutigkeit, welche die Maloberfläche eines Gemäldes bis in ihre unbedeutendsten Farbflecken hinein bestimmt: Sie ist Erscheinen und Verbergen in einem. Sie lässt leuchtende Lichteffekte aus der Tiefe ihres Farbgrundes aufsteigen und sie ist zugleich völlig flächig organisierte, opake Materialität. Das Medium der Malerei, die Farbe, ist Darstellungsmittel und Malmittel in einem, sie ist mit einer englischen Unterscheidung ausgedrückt *colour* und *paint*.<sup>50</sup> Der ›Schirm‹ im Sinne Lacans ist somit der Ort einer spannungsgeladenen Synthese zweier gegensätzlicher Funktionsbestimmungen: Als Angebot an das ›Auge‹ löscht sich die Materialität der Farbe zugunsten des Dargestellten aus – sie geht in seiner gegenständlichen Bedeutung, dem *sujet* im konventionellen Sinne, auf. Als ›Blick‹ hingegen *insistiert* jener Rest von Materialität, der sich nicht in Richtung auf das Dargestellte transzendieren lässt – die von Lacan herausgestellte Homologie von ›Blick‹ und ›Fleck‹ zielt auf diesen Sachverhalt.<sup>51</sup> Ziehen wir in Betracht, dass wir unter ›Blick‹ die visuelle Repräsentanz der libidinösen, impulshaften Aspekte des Sehens verstehen sollen, so lässt sich auch die Seite des ›Blicks‹ um ein ›*sujet*‹ erweitern: gemeint ist diesmal jedoch nicht das konventionelle *sujet* im Sinne des Bildvorwurfs, sondern jenes *sujet acéphale* (Tribsubjekt), das sich in der Materialität des Blicks nicht *bezeichnet*, sondern *verkörpert* findet.<sup>52</sup>

Kommen wir auf die Beobachtungen zurück, die wir an den beiden Gemälden Vermeers gemacht haben. Für alle drei Punkte Lacans – die Divergenz von Auge und Blick, die Affinität von Licht und Blick und die mediale Brechung des Blicks im Gemälde – lassen sich Entsprechungen finden. Vergegenwärtigen wir uns nochmals das Bild von der schreibenden jungen Frau, so ist deutlich, dass das nachdenklich zugewendete Gesicht, der kostbare Stoff ihres Kleids, die sorgfältig arrangierten Schreibgeräte, d.h. letztlich *alle bezeichnenbaren Elemente* des Bildes Teil des *sujets* im Sinne jener szenischen Veranstaltung sind, die sich ans ›Auge‹ des Betrachters richtet. Als Übertragungs- und Angelpunkte dieser auf Identifikation abzielenden Szenerie fungieren zweifellos die dunklen Augen des Mädchens: Sie bilden den Umschlagplatz jener zu Beschreibungen verkehrten Zuschreibungen des Betrachters, die dem anekdotischen Rahmen des Bildes erst seinen imaginären Halt, seine ›Evidenz‹, verleihen. Die Prämisse, die diesem theatralischen

49. Allerdings ist diese Beschreibung auch auf dem Boden von Sartres Selbstverständnis mit einer Einschränkung zu versehen: Der Tod, den ich nach Sartre im Blick des Anderen erleide, ist ein »subtiler Tod«, er lässt meine Freiheit im Grunde intakt. Vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 476. Gleichwohl bleibt richtig, dass Sartre den Blick als eine Erfahrung konzipiert, die als ein totaler Kontrollverlust *erfahren* wird.

50. Das englische ›*colour*‹ meint den Farbwert, die visuelle Qualität der Farbe, wohingegen mit ›*paint*‹ der Farbauftrag, das Material bezeichnet wird.

51. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 80ff.; [frz., S. 71ff.].

52. Ebd., S. 165; [frz., S. 189]; auf die Implikationen, welche die Struktur des Triebes für die Sache des Glanzes hat, werde ich weiter unten noch näher eingehen.

›*pas des yeux*‹ zwischen *ego* und *alter ego* zugrunde liegt, ist das Phantasma von der Sichtbarkeit der Person – es hat im Topos von den Augen als den ›Fenstern der Seele‹ seinen vielleicht sinnfälligsten Ausdruck gefunden. Dieser ›augenhafte‹ Dimension des Gemäldes (und seinen unterschlagenen Voraussetzungen) steht eine ›blickhafte‹ gegenüber. Die für die Deutung des konventionellen *sujets* so zentralen Augen lassen sich durch kaum mehr als zwei schwindende Glanzpunkte von verschatteten dunklen Flecken unterscheiden. Vermeer hat diese auffällige Zurücknahme der Augenpunkte durch eine Reihe von gegenläufigen Maßnahmen unterstrichen. Die markanten Glanzpunkte der Perlenohrringe, dann aber auch die über die gesamte Bildfläche verstreuten kleineren und größeren Glanzreflexe führen blitzlichtartige Irritationen in das im Motivischen versenkte Sehen (›Auge‹) ein, stören dessen selbstverliebtes Verharren im positiven Detail.

Nun wäre es natürlich verführerisch, diese exzentrischen Impulse ihrerseits zu positivieren und den Blick des Gemäldes mit den darin vorhandenen, gemalten Glanzreflexen zu identifizieren. Das hieße jedoch den ›Blick‹ zum ›Auge‹ zu machen, was Lacan zufolge ein Ding der Unmöglichkeit ist: »Welches Bild Sie auch nehmen, wenn Sie Punkt für Punkt dem Blick nachspüren, werden Sie sehen, wie dieser verschwindet.«<sup>53</sup> Wir sind damit, so scheint es, wieder auf das Verhältnis des Supplements zurückgeworfen: der Blick ist nicht der Glanz, er fügt sich diesem lediglich hinzu. Auch wenn infolgedessen die im Glanz erfahrene Fülle vom Glanz selbst nicht mehr unterschieden werden kann, so bleibt analytisch doch richtig, dass Blick und Glanz unterschiedlichen Ordnungen angehören. Der Blick im Sinne Lacans ist daher kein positives Element des Gemäldes, er ist stets anderswo, beunruhigt das Auge zugleich von innen wie von außen her. Warum, so drängt sich hier die Frage auf, ist dann überhaupt Blick im Gemälde? Und nicht vielmehr Nichts? Anders gewendet: Warum überhaupt einen Zusammenhang postulieren zwischen dem Blick und einem *bestimmten* Element des Bildes, wenn sich die Spannung von Materialität und Transzendenz des pikturalen Signifikanten für prinzipiell jedes Element eines Gemäldes geltend machen lässt? Warum rückt also gerade der Glanz/*glance* in die Stellung eines Signifikanten der Signifikanz?

### 3. *Glans* – vom Blick des Anderen zum anderen Blick

Wir kommen also nicht darum herum, die komplexe Frage der Subjektivierung anzuschneiden, welche Lacans Überlegungen zur Malerei im *Seminar XI* hintergründig stets mitbestimmt. Im Gefolge dieser Frage drängen nun zentrale Begriffe des lacanianischen Diskurses (Objekt klein *a*, Kastration, Signifikant, Symbolisches, Ding etc.) aufs Feld der Auseinandersetzung, die wir bisher außen vor gelassen haben, um die Eigenständigkeit der Glanzanalyse nicht zu gefährden. Doch

53. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 95; [frz., S. 83].

dass sich uns der ›Blick‹ am Ende der vorhergehenden Analyse gewissermaßen unter den Augen aufgelöst hat, zeigt, dass diese Einschränkung auch mit Kosten verbunden ist. Es gilt also nun, die spekulativ-anthropologischen Voraussetzungen von Lacans Subjektbegriff freizulegen, die seinen Blick auf die Malerei justieren.

Ich möchte dies der hier verfolgten Methode der obliquen Annäherung entsprechend tun, indem ich einen weiteren Abstieg in die schillernde Vieldeutigkeit des Glanzes wage. Die dritte Bedeutungsschicht der Lautfolge ›Glanz‹ wird uns wieder auf freudschen Boden zurückführen, und zwar nunmehr in den klinischen Kontext der Fetischismusanalyse, den ich bisher ausgespart habe. Für Freud ist der Fetisch ein »Penisersatz«, so jedenfalls die lapidare Mitteilung, mit der der eigentlich analytische Teil seines Aufsatzes an die vorausgeschickte Schilderung des Glanz-Falles anschließt. Diese Lösung, so fügt Freud sogleich hinzu, »ergab sich so ungezwungen und erschien mir so zwingend«, dass sich bei ihm die Bereitschaft eingestellt habe, »dieselbe Lösung allgemein für alle Fälle von Fetischismus zu erwarten«. <sup>54</sup> Obwohl Freud eine eigentliche Begründung für diese vorschnelle Verallgemeinerung schuldig bleibt, gibt doch seine Charakterisierung des Lösungswegs als zugleich »ungezwungen« und »zwingend« einen Hinweis: Es ist auf dem Wege der freien Assoziation, dass sich Freud die Lösung für die Struktur des Fetischismus erschlossen hat, denn tatsächlich ist das freie Assoziieren jener Ort der Analyse, an welchem sich Freiheit und Notwendigkeit auf komplexe Weise miteinander verknoten. Was die Fall-Vignette also dazu legitimiert, nicht nur den Gedankengang zu eröffnen, sondern auch das Exempel für alle anderen Fälle von Fetischismus abzugeben, ist eine weitere im Wort ›Glanz‹ verdeckte Bedeutung, die dem hellhörigen Mediziner Freud nicht entgangen sein dürfte: *glans* (lat.) im Sinne von *glans penis*: die Eichel. <sup>55</sup> Dass sie Freud tatsächlich nicht entgangen ist, zeigt die traumwandlerische Sicherheit, mit der er den fetischbeladenen »Glanz auf der Nase« gegen einen »Blick auf die Nase« vertauscht, eine Formulierung, in der die verwirrende Vieldeutigkeit des Signifikanten (*Glanz/glance/glans*) an der Eindeutigkeit des prominenten Organs fixiert wird. <sup>56</sup>

Mit dieser dritten Bedeutungsschicht des Glanzes tritt somit der Begriff der Kastration in den Gesichtskreis der Untersuchung. Freuds Aufsatz versammelt alle entscheidenden Elemente: die signifikante Struktur, der zweideutige Bezug zum

54. Freud, »Fetischismus«, S. 312.

55. Vgl. etwa Freud, Sigmund: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. V, S. 112.

56. Offensichtlich geht Freud davon aus, dass der ›Blick‹ sich nicht als Fetisch eignet, weshalb sich die Formulierung »Glanz auf der Nase« zu einem »Blick auf die Nase« verschiebt, während man doch eher eine syntaktisch parallele Formulierung wie »Blick auf der Nase« erwartet hätte. Freud erwähnt diese syntaktische Verschiebung mit keinem Wort – »die Nase war also der Fetisch« – um dann aber sogleich die Zweideutigkeit von Glanz (Blick) und Ort des Glanzes (Nase) wieder einzuführen, indem er fortfährt: »dem er übrigens nach seinem Belieben jenes besondere Glanzlicht verlieh, das andere nicht wahrnehmen konnten«. Freud, »Fetischismus«, S. 311. Auch Lacans kurzer Hinweis auf Freuds »wunderbare Kalauer-geschichte« im *Seminar IV* übernimmt unbefragt diese von Freud vorgegebene Deutungsstruktur. Vgl. Lacan, Jacques: *Die Objektbeziehung. Seminar IV*, Wien 2003, S. 185f.; [frz., S. 158].

Organ (Nase/Penis), das Konzept des Phallus (Penis der Mutter), seine inhibitive sowie seine ermöglichende Dimension (Fetisch als Bedingung des sexuellen Verkehrs). Ohne die Verschiebungen und Brüche nachzuzeichnen, denen dieser Begriff im Übergang von Freud zu Lacan ausgesetzt ist, möchte ich lediglich einen Punkt hervorheben. Er wird deutlich, wenn man sich folgende Frage stellt: Was ›kastriert‹ eigentlich? Auf welcher Ebene der Realität muss der als ›kastrierend‹ empfundene Effekt angesetzt werden? – Eine schematische Gegenüberstellung von Freud und Lacan zu dieser Sache fördert erhebliche Unterschiede zutage. Für Freud scheint außer Frage zu stehen, dass das Faktum der Kastration so etwas wie die letzte anthropologische Bestimmung des Menschen darstellt. Die Aufgabe der Psychoanalyse ist es infolgedessen, den Analysanden mit dieser Tatsache seines Seins zu konfrontieren.<sup>57</sup> Dabei bleibt Freuds Verständnis dieser für den Menschen ›einschneidenden‹ Tatsache stets eng mit der ödipalen Szenerie verknüpft: Es ist letztlich die Präsenz eines Vaters, die als ›kastrierend‹ empfunden wird.<sup>58</sup> Richten wir dieselbe Frage an Lacan, so fällt die Antwort keineswegs so eindeutig aus. Der Phallus ist ein Signifikant, so lautet die karge Auskunft aus »Die Bedeutung des Phallus« (1958), und zwar derjenige, der »bestimmt ist, die Signifikationswirkungen in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen.«<sup>59</sup> Verstehen wir den Phallus als Signifikanten der Kastration – oder, was auf das gleiche hinauskommt: als Signifikanten des Genießens des Anderen –, so ist bereits ein wesentlicher Unterschied zu Freud benannt. ›Kastrierend‹ ist nicht der Vater oder irgendeine andere wirkliche Person, ›kastrierend‹ ist die signifikante Struktur, die Tatsache also, dass das Subjekt einen Zugang zur geschlechtlichen Realität seines Seins nur über den Signifikanten und das heißt: über den symbolischen Anderen (A) erlangt. Die Antwort auf die Frage, wer oder was eigentlich ›kastriert‹, hängt somit entscheidend von der Art und Weise ab, wie dieser symbolische Andere konzipiert wird.

Es ist nicht zu leugnen, dass Lacans Œuvre in diesem Punkt eine gewisse Unentschiedenheit verrät. Zwar lässt sich dieses Schwanken auffangen, wenn man bereit ist, für Lacans Denken eine triadische Periodisierung (imaginär – symbolisch – real) zuzulassen,<sup>60</sup> doch ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Ränder dieser

57. Freuds Rede von der Kastration als dem »gewachsenen Fels« der Psychoanalyse gehört in diesen Zusammenhang. Vgl. Freud, Sigmund: »Die endliche und die unendliche Analyse«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XVI, S. 99.

58. Zum Vater als ›Kastrator‹ vgl. Freud: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, S. 96; Freud, Sigmund: »Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. VII, S. 246, 271; Freud, Sigmund: »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, S. 165; Freud, Sigmund: »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XI, S. 212, 328; Freud, Sigmund: »Die infantile Genitalorganisation«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, S. 295-98; Freud, Sigmund: »Selbstdarstellung«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, S. 62f.; Freud, Sigmund: »Dostojewski und die Vätertötung«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, S. 408; Freud, Sigmund: »Arbeiten aus dem Jahre 1938. Abriss der Psychoanalyse«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XVII, S. 77, 117-19.

59. Lacan, Jacques: »Die Bedeutung des Phallus«, in: Ders., *Schriften II*, Weinheim/Berlin 1986, S. 126; [frz., S. 690].

60. Vgl. Žižek, Slavoj: *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Wien 1992, S. 130ff.

Etappen bis zu einem gewissen Grad unscharf bleiben. Beschränken wir uns auf die letzten beiden Etappen, also den Übergang der durch das Symbolische dominierten Periode zu jener, in der das Reale an Bedeutung gewinnt, so ist es genau der Status des Anderen, der an dieser Nahtstelle in Lacans Denken zum Problem wird. Es sind zwei miteinander unverträgliche Konzepte des Anderen, die hier voneinander unterschieden werden müssen. Eine erste, deutlich strukturalistisch inspirierte Konzeption des Anderen versteht diesen als den parasitären Automatismus des Symbolischen, der das leibliche Subjekt den Signifikanten unterwirft. Diese Auffassung vom Anderen verrät deutlich Lacans Tendenz, den Anderen der signifikanten Struktur in Analogie zu Lévi-Strauss' Strukturen der Verwandtschaft und die darin wirksame Exogamie-Regel als die ›kastrierende‹ Instanz zu hypostasieren. Im Gefolge dieser theoretischen Entscheidung taucht in Lacans Denken ›das Ding‹ aus dem *Seminar VII* auf, das ein dem Signifikanten vorhergehendes Außen, ein »hors-signifié«<sup>61</sup>, bezeichnet, das, wiewohl unerreichbar, das Begehren in Bewegung versetzt. Zu dieser als ›Ontologie eines verlorenen Ursprungs‹ angelegten Konzeption geht die zweite kritisch auf Distanz. Der Andere ist hier nicht als ein in sich konsistentes soziales Verbot (mit einem eindeutigen Objekt: der Mutter) aufgefasst, sondern als ein unvollständiger, lückenhafter Anderer (A). Der Andere ist somit nicht von Anfang an die volle, mit bindender Kraft ausgestattete Struktur, er ist zunächst eine kontingente Ansammlung von Signifikantem, das erst über eine Investition von Seiten des Subjekts jene Verbindlichkeit erlangt, die es ihm als vollem Anderem (A) zuschreibt. Die Pointe dieser begrifflichen Revision liegt also darin, dass die bindende Kraft des symbolischen Anderen letztlich in einer *Selbstbindung* gründet. Das Objekt klein *a* sowie der Begriff des unvollständigen, gebarrten Anderen (A) sind analytische Zerfallsprodukte jenes großen Anderen (A), der die symbolisch-strukturalistische Phase Lacans dominierte.

Diese sich gegen Ende der fünfziger Jahre vollziehende Auflösung des großen Anderen hat nun weitreichende Konsequenzen für das, was bei Lacan ›Kastration‹ heißt. Der wichtigste Unterschied zu Freuds Gebrauch des Begriffs ist sicherlich, dass ›Kastration‹ nicht mehr primär in der Perspektive des Verlustes, sondern vielmehr in derjenigen der Aneignung angesiedelt wird.<sup>62</sup> Von einem symbolischen Aspekt der Kastration unterscheidet Lacan nun einen imaginären Aspekt, der im wesentlichen identisch ist mit der ödipalen Geschichte von Drohung und Verlust. Freuds Begriff erscheint im Licht dieser Unterscheidung als eine imaginäre Dramatisierung – und darin: Abwehr – einer radikaleren, symbolischen Dimension der Kastration. Diese symbolische und eigentliche Dimension der Kastration umschreibt Lacan im *Seminar X* mit der Tatsache, dass es in der Struktur des Signifikanten nichts gibt, das dem Anspruch des Subjektes auf

61. Lacan, Jacques: *L'éthique de la psychanalyse. Séminaire VII*, Paris 1986, S. 67.

62. Zu diesem paradoxen Verhältnis von Enteignung und Aneignung in Lacans Konzept der Kastration vgl. Cremonini, Andreas: »M'ètre. Ereignis und Enteignung in Jacques Lacans Theorie der Subjektivierung«, in: Rölli, Marc (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München 2003, S. 135-152.

Genießen antwortet.<sup>63</sup> Legt man diese radikale Negativität des Signifikanten zugrunde, so verschiebt sich die Bedeutung, die gewöhnlich der Kastrationsdrohung und dem ihr vorausgehenden Verbot zugeschrieben wird, erheblich: Weit davon entfernt, die Entfremdung des natürlichen Subjekts – seinen libidinösen ›Tod‹ – zu betreiben, ist die Kastration eine Veranstaltung, welche die radikale Negativität der Signifikantenstruktur mit einem leibhaften Sinn supplementiert, indem sie das an sich Unmögliche, den uneingeschränkten Zugang zum Genießen, als Wirkung eines Verbotes inszeniert. Wenn das begehrte Objekt verboten ist, so die innere Logik dieser Inszenierung, ist es nicht *per se* unerreichbar: Das mit ihm assoziierte schrankenlose Genießen kann im Phantasma der Übertretung *realisiert* werden – realisiert natürlich nicht im Sinne der Verwirklichung, sondern in Anklang an Lacans Begriff des Realen. Damit haben sich jedoch Ursache und Wirkung im geläufigen Narrativ der Kastration verkehrt: das dem Anderen (und seinem Anspruch auf Genießen) geopfert (Partial-)Objekt – Brust, Kot, Penis, Stimme, Blick – ist gar kein Opfer im eigentlichen Sinne, es ist ein Köder, eine Täuschung, eine Attrappe, deren einzige Funktion darin besteht, das Begehren des Anderen – oder anders formuliert: die Bezüglichkeit der signifikanten Ordnung – sicherzustellen. Das Opfer stützt somit das Gesetz, auf dessen Geheiß es (angeblich) vollzogen wurde. Oder wie es im letzten Satz aus *Subversion des Subjekts* (1960) heißt: »Die Kastration besagt, dass das Genießen mit Notwendigkeit nur als ein verweigertes erreichbar ist auf der umgekehrten Skala, die für das Gesetz des Begehrens gilt.«<sup>64</sup>

Lacans zu Beginn der sechziger Jahre gewachsene Einsicht, dass das verbotene und durch den Anderen angeeignete Genießen gleichwohl reale Effekte zeitigt, führt in der Folge zu einer verstärkten Aufmerksamkeit auf jenes Stückchen vom Realen, das sich gerade als entwendetes, unterschlagenes im Anderen realisiert: das Objekt klein *a*. Dass diesem neuen Akzent der lacanschen Lehre in der herkömmlichen Struktur des Begehrens nicht präzise Rechnung getragen werden kann, liegt daran, dass das *objet petit a* darin gerade als die vom Anderen assimilierte Stütze des Gesetzes fungiert. Das Begehren kennt in gewisser Weise nur das Gesetz im Sinne des Über-Ich: das fordernde, auf ›usurpiertem‹ Genießen gegründete Gesetz. Um den eigentümlichen Bezug des Subjekts zum Objekt klein *a* herauszustellen, kann Lacan deshalb nicht auf jenen Begriff zurückgreifen, der über Jahrzehnte hinweg im Zentrum seiner strukturalistischen Reformulierung der Psychoanalyse stand – das Begehren –, weshalb er im *Seminar XI* als letzten der vier Grundbegriffe den Begriff des Triebes einführt. Der Trieb soll auf die Frage nach jenem Realen antworten, das sich in den neurotischen Symptomen, wenn auch unter negativen Vorzeichen, realisiert.<sup>65</sup>

Auch wenn es schwierig sein dürfte, allein aufgrund der Hinweise im *Seminar XI* eine Theorie des Triebes zu formulieren, möchte ich doch mit einigen wenigen

63. Vgl. Lacan, Jacques: *L'Angoisse. Séminaire X*, Paris 2004, S. 58.

64. Lacan, Jacques: »Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten«, in: Ders., *Schriften II*, Weinheim/Berlin 1986, S. 204; [frz., S. 827].

65. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 174f.; [frz., S. 151].

Strichen andeuten, worum es Lacan bei der Lancierung dieses neuen Begriffs gehen könnte. Eine der wesentlichen Bestimmungen des Triebs ist durch seine strukturelle Differenz zum narzisstischen Feld gegeben. Während das narzisstische Feld das Verhältnis von Ich und Anderem als ein strikt reziprokes definiert – lieben ist, wie Lacan schreibt, »s'aimer à travers l'autre«<sup>66</sup> –, ist das Triebfeld durch eine reine Aktivität bestimmt, deren zwei Phasen, das Hin und Zurück des Triebs, nicht der imaginären Idee der Gegenseitigkeit bedürfen. Lacan expliziert diesen Unterschied an Freuds Beschreibung der Schaulust. Während auf dem Feld der narzisstischen Liebe ›sehen‹ und ›gesehen werden‹ Äquivalente darstellen, kommt auf der Ebene des eigentlichen Schautriebs etwas ins Spiel, das sich dieser Konvertierbarkeit von Aktivität und Passivität entzieht. Was den Trieb in Bewegung versetzt, ist nicht die Aussicht, sein Sehen in ein Gesehenwerden einzutauschen, sondern der Impuls, sich in seinem Objekt sehen zu *machen*. Die grundlegende Tätigkeitsform des Triebs, die Lacan mit einem »se faire...« (*voir, entendre, sucer, chier* etc.) umschreibt,<sup>67</sup> trachtet nicht primär danach, sich im Anderen wiederzugewinnen, sein Ziel (engl. ›goal‹ im Unterschied zu ›aim‹<sup>68</sup>) ist vielmehr, mittels einer Antwort im Anderen seine Kreisbahn zu schließen, d.h. wieder in den Eigenleib einzurücken. Der vielleicht deutlichste Unterschied zum narzisstischen Begehren liegt deshalb in dem Umstand, dass der Trieb die Antwort des Anderen, den *response*, nicht auf der Ebene der Person (des imaginären Anderen-Gleichen), sondern auf der Ebene des Objekts (*a*) sucht, weshalb Lacan auch deutlich von einem »etwas« spricht, »das jeweils *im* Anderen Antwort gibt.«<sup>69</sup> Der Trieb erreicht sein Ziel somit nur dann, wenn aufgrund einer unerwarteten Begebenheit, aufgrund eines Zufalls (*tyché*), sich die Kreisbahn seiner Bewegung schließen lässt. Auf der Ebene des Triebs besagt Kastration somit nur dies: Die Umlenkung der offenen und (im Sinne von engl. ›aim‹) ziellosen Triebaktivität auf den eigenen Körper beruht auf einer radikalen Kontingenz.

Ich möchte abschließend versuchen, diesen Zusammenhang von Trieb und Blick an einem dritten und letzten Bild von Vermeer zu verdeutlichen. Es handelt sich um eines der vielleicht berühmtesten Kunststücke Vermeers: das in Washington aufbewahrte *Mädchen mit rotem Hut* (Abb. 5) aus dem Jahr 1665/66.<sup>70</sup> Vieles von dem, was ich bereits über das Verhältnis von Glanz und Blick an den anderen beiden Gemälden aufgezeigt habe, ließe sich auch an diesem Bildnis nachvollziehen, in gewisser Weise sind die bekannten Effekte hier sogar in gesteigerter, verdichteter Form am Werk. So ist die bereits beobachtete Kräfte-Balance zwischen Augenreflex und konterkarierenden Lichteffekten hier in einer Virtuosität und Rigorosität umgesetzt, die alle Vergleiche zu sprengen scheint: Die

66. Ebd., S. 203; [frz., S. 177].

67. Ebd., S. 204; [frz., S. 177].

68. Ebd., S. 187; [frz., S. 163].

69. Ebd., S. 205; Hervorhebung A. C.; [frz., S. 178].

70. Es sei hier erwähnt, dass unter Experten Zweifel an der Authentizität dieses Werkes bestehen (vgl. Arasse, *Vermeers Ambition*, S. 207ff.), doch braucht uns dies für die hier verhandelte Sache nicht zu kümmern: Das Bild existiert, es kann in der National Gallery in Washington besichtigt werden.



Abb. 5:  
Johannes Vermeer: Mädchen mit rotem Hut, Öl auf Holz, 22,8 x 18 cm, ca. 1665-67, Washington, National Gallery of Art.

wohlkalkulierte, farblich nuancierte Auszeichnung der Augen steht in einer dynamischen, räumlich kaum auslotbaren Spannung zu den Glanzreflexen auf Ohrgehänge, den Lippen und der Nase. Dieses subtile Spiel der Glanz- und Lichtwerte im Bereich des Gesichts der jungen Frau wird – wie im Bild der jungen Frau mit Gitarre – von einer Reihe von Lichteffekten getragen, die sich auf einer anderen Bildebene zu bewegen scheinen: Die moiréartigen Reflexe, mit denen das Licht auf dem Faltenwurf des blauen Umhangs spielt, die ›Spritzer‹ weißer Farbe auf dem roten Hut, wie auch das gleißende Licht des Foulards, das unter dem Kinn der jungen Frau hervorschießt, sind allesamt unscharf und in verschwommener Malweise wiedergegeben. Die Wirkung, die diese kunstvolle Unschärfe auf den Betrachter besitzt, gelangt hier besonders deutlich zum Ausdruck: Das Bemühen, die leuchtenden Flecken scharf und damit ruhig zu stellen, d.h. sie in den Rahmen eines realistisch gedeuteten *sujets* zu integrieren, scheitert notgedrungen und erzeugt eine stete Quelle der visuellen Erregung.

Während diese Effekte jedoch durch das *sujet* im konventionellen Sinne gerahmt, d.h. zur imaginären Einheit eines persönlichen Ausdrucks zusammengefasst werden, gibt es eine Stelle im Bild, die von dieser Spiegel-und-Alteritäts-Logik weitgehend frei ist: der sog. Löwenkopf in der rechten unteren Ecke des Bildes (Abb. 6). Kaum ließe sich hier ein Tierkopf oder überhaupt eine Figur vermuten, gehörte nicht der mit einem geschnitzten Löwenkopf verzierte Stuhlknauf zum festen Inventar von Vermeers Bildsprache. Für sich selbst betrachtet ist das Dargestellte jedoch ein abenteuerliches Stück Malerei. Auf einer dunklen, braunschmutzigen Farbmasse, die die zerfurchte Oberfläche des Holzes von fern erah-

Abb. 6:  
Johannes Vermeer: Mädchen mit rotem  
Hut, Detail, Öl auf Holz, 22,8 x 18 cm, ca.  
1665-67, Washington, National Gallery  
of Art.



nen lässt, sitzen schummerige Glanzpunkte, die zwar so etwas wie die Andeutung eines Profils erkennen lassen, zugleich aber jede Ähnlichkeit mit Bekanntem in der Eigengesetzlichkeit ihres Scheinens zerstreuen. Wenn also in Vermeers Bild eine Stelle ist, die der psychischen Realität des Blicks im Sinne Lacans Körper und Dichte verleiht, ohne ihn »zu substantifizieren«, <sup>71</sup> so ist es dieser sich gegen den Sog der Farbmasse behauptende Glanz. Auch hier besitzt die konstitutive Unschärfe des Glanzes die Funktion eines Reservoirs: Sein Leuchten speist sich aus einer nicht-empirischen Tiefe, in die das Auge nicht wirklich einzudringen vermag, aus der heraus es jedoch unaufhörlich »angegangen« wird. Solange wir sie direkt fixieren, entpuppen sich die vom Pinsel gelegten Spuren grau-brauner Farbe, die sich stellenweise zu gleißenden Flecken weißer Farbe lichten, als verschwommene Farbtupfer auf dunklem Grund: nichts, was dem Betrachter hier entginge. Versuchen wir jedoch, wie es die natürliche Einstellung nahe legt, dem Glanz gemäß zu sehen, so verliert sich unser suchender Blick in der Untiefe der schwarzen Farbmaterie, während die verschwommenen weißen Farbpunkte vor die Bildfläche zu treten scheinen: Der Blick rückt uns auf den Leib. In dieser Zweideutigkeit von etwas, das einerseits *dort* auf der Leinwand, zum anderen aber auch *hier*, in einer nicht-fixierbaren Nähe und darin gewissermaßen zu nahe ist, artikuliert das Gemälde jene Extimität des Blicks, die Lacan zufolge das Objekt klein *a* auszeichnet.

Dass wir diese Stelle nicht sogleich bemerken, hängt damit zusammen, dass auch das Begehren des betrachtenden Subjekts das »Begehren des Anderen« ist. <sup>72</sup> In der faszinierenden Autonomie dieses Anderen ist die Objekt-Ursache meines

71. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 79; [frz., S. 69]. Die Arbeit an einer nicht-substantialistischen Theorie des Psychischen stellt somit nur *eine* Seite von Lacans theoretischem Programm dar, sie lässt sich nicht auf diesen Aspekt reduzieren. Die systemtheoretisch argumentierende und sonst sehr lesenswerte Arbeit von Thomas Khurana (Khurana, Thomas: *Die Dispersion des Unbewussten. Drei Studien zu einem nicht-substantialistischen Konzept des Unbewussten: Freud – Lacan – Luhmann*, Giessen 2002) greift in diesem Punkt zu kurz.

72. Vgl. etwa Lacan, Jacques: »Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht«, in: Ders., *Schriften I*, Weinheim/Berlin 1986, S. 219f.; [frz., S. 627].

Begehrens, das Objekt klein *a*, zugrunde gegangen.<sup>73</sup> Das Auge des Betrachters sucht also zunächst das Auge von seinesgleichen, es adressiert sich an den Anderen, weshalb die nicht weniger spektakulären Lichteffekte, welche das Gesicht des jungen Mädchens umflackern, nicht einen beunruhigenden, sondern einen ›belebenden‹ Effekt (im Sinne Merleau-Pontys) haben: Sie werden als Ausdruck der Lebendigkeit der dargestellten Person übertragen. In dieser Übertragung manifestiert sich die für das Begehren insgesamt charakteristische reflexive Verdoppelung: Der verführerische Glanz auf Augen, Lippen und Nase ist ebenso Ausdruck des Begehrens der jungen Frau, wie sie diese auch begehrenswert erscheinen lassen. Die imaginäre Rahmung durch das *sujet* (im konventionellen Sinne) verhindert somit, dass die den Mitteln der Malerei eigentümliche Zweideutigkeit von Zeigen und Verdecken, Sichtbarmachen und Löschen ins Auge springt, da sie durch die ›natürliche‹ Zweideutigkeit der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Anderen (im Sinne des anderen Subjekts) überlagert wird. Zugleich jedoch ist diese Zweideutigkeit der Malmittel, wie sie Lacan im Paradigma des ›Flecks‹ denkt, das Primäre. Sie ist unablässig am Werk, sie bestimmt selbst die realistischste Darstellung bis in die zartesten Spuren des Pinselstrichs, bis in die Unvorhersehbarkeit der Farbverläufe hinein. Der Eindruck des Unheimlichen, jene subtile Tendenz zur Entstellung des Dargestellten, die jedes Gemälde latent durchzieht, rührt von daher.

Kommen wir daher nochmals auf die gegen Ende des zweiten Teils aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhang von Blick und Glanz zurück. Der Blick ist nicht der Glanz, so lautete dort das Fazit, er fügt sich diesem der Logik des Supplements entsprechend hinzu. Diese vorläufige Auskunft ließ die Frage offen, warum sich der Blick ausgerechnet im Glanzreflex und nicht in einem anderen pikturalen Signifikanten verkörpert, da doch die den ›Schirm‹ charakterisierende Ambivalenz von Darstellung und Auslöschung für die Maloberfläche insgesamt gilt. Wenn der Blick kein positives Element des Gemäldes ist, so lautete unsere Überlegung, warum ihn an einem solchen festmachen wollen? Warum den (gemalten) Glanz als Träger des Blicks privilegieren? – Der Umweg über den Begriff der Kastration, zu dem wir uns durch den im Glanz verborgenen *glans* haben führen lassen, hat eine Reihe von Präzisierungen ermöglicht, die das Verhältnis des dem Sehen inhärierenden Subjekts zu seinem Objekt betreffen. Dieses Verhältnis ist ein anderes, so lautet eines der wichtigsten Ergebnisse, je nachdem, ob wir es unter dem Gesichtspunkt des Triebs oder dem des Begehrens zum Thema machen: Während das Begehren den Mangel im Anderen (Kastration) durch das fiktive Opfer eines Stückchens vom Realen verdeckt, um sein ›Auge‹ an der Integrität und Verbindlichkeit des Anderen ›weiden‹ zu können, adressiert sich der (Schau-)Trieb weniger an den Anderen selbst, als an jenes Andere in ihm, das auf den Impuls, *sich sehen zu machen*, antwortet. Der für den Trieb charakteristische Zug besteht somit in seinem direkten Bezug zum Signifikanten des Mangels im Anderen *S* (*A*).

73. Dies im doppelten Sinne von: *durch den Anderen vernichtet und dessen Grundlage geworden.*

Übertragen wir diese dem Trieb eigentümliche Orientierung am Signifikanten des Mangels auf die Malerei, so werden die Schwierigkeiten, mit denen eine lacanianische Ästhetik zu ringen hat, offensichtlich, denn es scheint als besäße auch hier die Unentscheidbarkeit das letzte Wort. Der Glanz/*glance*/*glans* ist der Signifikant des Mangels im Anderen und er *ist es nicht*. Er *ist es* in dem Sinne, als inzwischen deutlicher geworden ist, worin sich der Glanzreflex vor anderen Bildelementen auszeichnet: Die Farbe Weiß, die mit der malerischen Darstellung des Glanzes aufs engste verbunden ist, ist eine Farbe, die die Welthaltigkeit von Farbe (*colour*) auszulöschen und darin dem Licht am nächsten zu kommen scheint, sie liegt in Aufbau und Wahrnehmung einer Bildfläche nicht nur meist zuvorderst, sie scheint sich auch in ihrer Wirkungsweise über die anderen Farben zu legen. Betrachten wir Vermeers *Mädchen mit dem roten Hut* (Abb. 5) nochmals unter diesem Gesichtspunkt, so erweisen sich die Zonen des Glanzes als »Lichtungen« im welthaltigen Geflecht der Farben, als Einbruchstellen eines Nichts, welche das dargestellte *sujet* aufzulösen drohen. Besitzt der Glanz somit eine gewisse Affinität zum Signifikanten des Mangels, so teilt er darin auch die diesem Signifikanten eigentümliche Zweideutigkeit: Er ist ein Signifikant des Mangels und zugleich ein mangelnder Signifikant. Die Struktur der Signifikanten ist, wie Lacan in *Subversion des Subjekts* (1960) feststellt, *per se* vollständig. Deshalb kann der Signifikant des Mangels nur ein paradoxes Element sein, das zugleich Teil der Signifikantenstruktur ist, ohne zu ihr gezählt werden zu können.<sup>74</sup> Auf das Gemälde übertragen heißt das: der Glanz/*glance*/*glans* als Signifikant des Mangels im Anderen *ist* in der nichtenden Potenz des Weißen verkörpert – und er *ist es* zugleich *nicht*. Denn der paradoxen Logik des  $S_1$  gemäß ist der *signifiant un* derjenige Signifikant, der die Signifikatswirkung insgesamt anzeigt, zugleich bezeichnet diese Anzeige keine dem  $S_1$  intrinsische Eigenschaft. Die Eigenschaft, Anzeige des Genießens zu sein, ist eine *kontingente* – oder mit einem Wort aus dem *Seminar XI*: *tychische*<sup>75</sup> – Bestimmung, sie gilt nur innerhalb einer bestimmten Struktur und das heißt: für ein bestimmtes Subjekt. Außerhalb dieses Bezuges ist der *signifiant un* lediglich *un signifiant* wie jeder andere auch. Anders gesagt:  $S_1$  markiert einen bestimmten Platz innerhalb einer signifikanten Struktur, deren Konsistenz nicht unabhängig von einem konkreten Subjekt gedacht werden kann.

Es scheint also, als müssten wir uns zwischen zwei gleichermaßen unbefriedigenden Möglichkeiten entscheiden: Entweder wir lassen uns von der *Faszination des Glanzes* führen und stoßen gewissermaßen von innen an die Grenze des Sichtbaren, welche der phänomenologisch gestellten Frage nach der Faszination gezogen ist, oder wir fragen umgekehrt nach dem *Glanz der Faszination*, verstehen also deren paradoxe »Sichtbarkeit« als »Einrollung«<sup>76</sup> einer signifikanten Struktur ins Sichtbare, und gelangen zu den eben aufgezeigten Konsequenzen: Die Sichtbarkeit bleibt eine eingeschränkte, sie hat Geltung nur für das in dieser Struktur

74. Lacan, »Subversion des Subjekts«, S. 195; [frz., S. 819].

75. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 59 ff.; [frz., S. 53f.].

76. Ich entleihe diese schöne und suggestive Formulierung Merleau-Ponty, ohne näher darauf einzugehen, dass Merleau-Ponty sie in einem anderen Kontext verwendet als Lacan. Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, S. 151-153.

befangene Subjekt. Die Entscheidung zwischen zwei Paradigmen von ›Sichtbarkeit‹ – im Sinne der *Phänomenalität*, im Sinne der *Signifikanz* – bliebe so besehen das letzte Wort. – Aber haben wir es hier wirklich mit einer Entscheidung zu tun? Wer möchte bestreiten, dass von den Krügen Chardins oder den Früchten Meléndez' ein verführerischer *glance* ausgeht? Wo wenn nicht im schimmernden Glanz zeigten sich uns die Dinge dieser Welt als eine verborgene, begehrenswerte Fülle an? – Um es deutlicher zu sagen: Die Unentscheidbarkeit bleibt eine theoretische, eine abstrakte Position. Sobald *es sich sehen macht*, haben wir uns, hat anderes bereits entschieden. Bildliche Prägnanz lässt sich somit nie ohne Bezug auf das betrachtende Subjekt verhandeln: das Detail geht erst im Kontakt mit einem *sujet* schwanger, das sich darin *sein* und *sehen* macht. Weshalb sich das Detail, wie Didi-Huberman schreibt, besonders für Phantasmen und Perversionen eignet: »Oft verhält es sich so, das wir das Detail tatsächlich *bilden*, während wir glauben, es zu *beobachten*.«<sup>77</sup> Nicht zuletzt aus diesem Grund muss jede lacanianische Ästhetik auch eine Phantasmatik sein. Dann aber ist der Betrachter vor dem Bild in keiner besseren Position als Freuds Fetischist.

---

77. Didi-Huberman, Georges: »Ein entzückendes Weiß«, in: Ders., *Phasmes*, S. 87-112, S. 97.