

Blickzähmung und Augentäuschung

Zu Jacques Lacans Bildtheorie

Herausgegeben von
Claudia Blümle und Anne von der Heiden

2005

diaphanes

Michael Lüthy

Relationale Ästhetik Über den ›Fleck‹ bei Cézanne und Lacan

»Die Natur lesen heißt, sie unter dem Schleier der Interpretation durch farbige Flecken sehen, die nach einem Harmoniegesetz aufeinander folgen.«
(Paul Cézanne)

Zwei Formen des Relationalen

Wir werden nie genau wissen, worin Cézannes Ziel bestand, von dem er noch wenige Wochen vor seinem Tod in einem Brief an Emile Bernard sprach:

»Werde ich das so sehr gesuchte und so lange verfolgte Ziel erreichen? Ich wünsche es, aber so lange es nicht erreicht ist, bleibt ein gewisser Zustand von Unbehagen bestehen, der erst verschwinden wird, wenn ich den Hafen erreicht haben werde, das heißt, wenn ich etwas realisiert haben werde, das sich besser als bisher entwickelt.«¹ War es die »Harmonie parallel zur Natur«, die seine Gemälde zeigen sollten, oder die »Organisation der Empfindungen« angesichts der studierten Natur?² Worauf richtete er seinen Blick, wenn er, einmal mehr, seinen Malerplatz eingenommen hatte, und was sah er dort, das er in Malerei zu übertragen versuchte? Manches deutet darauf hin, dass es sich hierbei nicht um eines der genannten Ziele handelte, sondern um ein schwer zu fassendes Dazwischen, das auf keinen seiner Pole rückführbar ist.

Eine erste Vorstellung davon geben die Begriffe, die Cézanne vorzugsweise benutzte, wenn er sein malerisches Verfahren beschrieb. Da ist zunächst das »Motiv«, mit dem er nicht nur den gegenständlichen Vorwurf des Bildes meinte, sondern ebenfalls die Motivation für seine unermüdliche Arbeit des Beobachtens und Malens. In Anbetracht seines beinahe schon seriellen Vorgehens, das ihn seine Sujets immer wieder aufgreifen ließ, sowie mit einem Seitenblick auf die musikalische Terminologie gewinnt der Begriff des Motivs zudem die weitere Bedeutung eines rhythmisch-melodischen Kerns, den er in seinen jeweiligen Bilder-

1. Cézanne, Paul: Brief an Emile Bernard (21. September 1906), in: Doran, Michael (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1991, S. 66f.; frz.: Doran, Michael (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, S. 47. [Im Folgenden werden die Seitenzahlen der hier genannten französischen Originalausgabe in eckigen Klammern angegeben.]

2. Cézanne, Paul: Brief an Joaquim Gasquet (26. September 1897), in: Rewald, John (Hg.): *Correspondance*, Paris 1978, S. 262; Cézanne, Paul: »Notiz 39«, zit.n. Larguier, Léo: »Auszüge aus: *Le dimanche avec Paul Cézanne* (1901/02)«, in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 25-34, S. 33; [frz., S. 9-17, S. 17].

folgen künstlerisch ausarbeitete.³ *Aller sur le motif*, wie er seinen Gang zur Arbeit nannte, bedeutete demnach, in eine Beziehung zu einem äußeren Objekt zu treten, das einen innerlich bewegt und das es bildnerisch auszuarbeiten gilt. Das Sichtbare war ihm Darstellungsgegenstand und Inspirationsquelle, Modell und Muse zugleich. Heteronome und autonome Vorstellungen künstlerischer Kreativität verschränken sich, indem diese als zugleich innen- und außengeleitet erscheint, motiviert durch etwas, was man mit Lacan eine »intime Exteriorität« nennen könnte.⁴

Sensation (»Empfindung«), ein weiterer Schlüsselbegriff in Cézannes Vokabular, entfaltet eine vergleichbare Komplexität. Zunächst meint er die visuelle Wahrnehmung im Sinne der »Impression«, also ein vom Objekt ausgehender optischer Sinnesreiz. Zugleich umfasst er die Emotion als psychische Reaktion auf das Wahrgenommene. Ausdrücklich stellte Cézanne nicht das darzustellende Objekt, sondern die *sensation* in den Mittelpunkt seiner malerischen Bemühungen: »Nach der Natur malen bedeutet nicht den Gegenstand kopieren, es bedeutet seine Empfindungen realisieren.«⁵ Damit formulierte er eine Beziehung zur Welt, die, um eine Wendung Maurice Merleau-Pontys aufzunehmen, »gleichzeitig Ergreifen und Ergriffenwerden« war.⁶ Das Medium, das zwischen den Dingen und den Empfindungen vermittelte, war die Farbe, wobei Cézanne offen lässt, wie weit sie den Dingen entspringt oder aber eine Abstraktionen seines Sehens ist.⁷

Mit dem dritten Zentralbegriff schließlich, *réalisation*, bezeichnete Cézanne die eigentliche malerische Aktivität, jenes Tun also, vor dessen Scheitern er sich bis

3. Vgl. dazu Jean, Raymond: »L'objet« *Sainte-Victoire*, in: *Sainte Victoire Cézanne 1990* (Ausstellungskatalog Aix-en-Provence, Musée Granet), Aix-en-Provence 1990, S. 209–213, S. 211.

4. Lacan, Jacques: *Die Ethik der Psychoanalyse. Seminar VII*, Weinheim/Berlin 1996, S. 171; [frz., S. 167].

5. Cézanne, zit.n. Bernard, Emile: »Paul Cézanne (1904)«, in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 47–61, S. 54; [frz., S. 30–42, S. 36].

6. Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1994, S. 333. Diese Beziehung zum Sein nannte Merleau-Ponty den »Chiasmus« der menschlichen Existenz. (Ebd.) Vgl. Gilles Deleuzes ähnliche Beschreibung des Doppelsinns von *sensation* bei Cézanne: »Diastole und Systole: die Welt, die mich selbst ergreift, indem sie sich um mich schließt, das Ich, das sich zur Welt hin öffnet und sie selbst öffnet.« Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995, S. 31.

7. Vgl. Cézannes Brief an Bernard (23. Dezember 1904): »In unserem Sehorgan bildet sich ein optischer Eindruck, mittels dessen wir die durch Farbeindrücke [*sensations colorantes*] repräsentierten Flächen in Licht, Halb- und Viertelton zu ordnen vermögen.« in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 63; [frz., S. 44]. Vgl. auch den Brief vom 23. Oktober 1905, ebenfalls an Bernard: »Die Farbeindrücke, die das Licht geben, sind bei mir die Ursache von Abstraktionen, die mir weder erlauben, meine Leinwand ganz zu bedecken noch die Abgrenzung der Objekte zu verfolgen, wenn die Berührungsstellen fein und zart sind; daraus ergibt sich, dass mein Abbild oder Gemälde unvollständig ist.« Ebd., S. 65f. (Übersetzung verändert M. L.); [frz., ebd., S. 46]. Vgl. auch die resignative Formulierung in einem der letzten Briefe (15. Oktober 1906) an seinen Sohn Paul: »Da die Sinneseindrücke die Grundlage meiner Arbeit bilden, glaube ich undurchdringlich zu sein.« in: Rewald: *Correspondance*, S. 332. Zur Rolle der *sensation* als Vermittlerin zwischen Wahrnehmung, Objekt und Bildordnung vgl. Gowing, Lawrence: »The Logic of Organized Sensations«, in: *Cézanne. The Late Work*, (Ausstellungskatalog New York, The Museum of Modern Art), New York 1977, S. 55–71.

zuletzt fürchtete, wie der eingangs zitierte Brief bezeugt. Zu »realisieren« galt es mehreres im selben Zuge: zunächst das Motiv in seiner unendlichen Vielfalt, des weiteren die Empfindungen, welche das Motiv in ihm auslöste, und schließlich das Gemälde selbst, dessen dingliches Realwerden die anderen »Realisierungen« allererst ans Licht bringen konnte. »Malen« hieß demnach, jene gegenläufigen Bewegungen des Aufnehmens und Abgebens, der »Impression« und der »Expression« in einer einzigen Geste ineinander aufgehen zu lassen. Als Cézanne habe zeigen wollen, was ein »Motiv« sei, so erinnerte sich Joaquim Gasquet, habe er die Hände voneinander entfernt, um sie dann ganz langsam mit gespreizten Fingern wieder aneinander anzunähern, sie ineinander zu schieben und fest miteinander zu verschränken.⁸ Was Cézanne auf der planen Fläche des Bildes zu realisieren versuchte, hatte den Charakter eines Knotens.

Cézannes Malerei belegt beispielhaft, wie in der Kunst der Moderne *Sujet* und *Subjekt* in einer Weise ineinander greifen, wie es seine verschränkten Hände veranschaulichen. Das *Sujet* des Bildes, d.h. das Objekt, wovon es spricht, wird untrennbar vom *Subjekt*, welches sich darin ausdrückt. Im Augenblick der Werkentstehung, der im Sinne der Literaturwissenschaft als Akt der *écriture* verstanden werden kann, findet eine wechselseitige Medialisierung statt, in welcher das *Subjekt* zum Medium der Werkerzeugung und das *Sujet* zum Medium einer Selbsterkundung wird. Diese wechselseitige Vermittlung, welche das Kunstwerk performativ vollzieht – in der Spannung zwischen Darstellung und Selbstdarstellung, Zeigen und Selbstreflexion –, tritt in der Moderne an die Stelle dessen, was in der älteren Kunst die Konzepte der Narration und der Repräsentation waren. Auf diese Weise spiegelt das moderne Kunstwerk weniger die Welt als vielmehr die Beziehung zur Welt, seine Subjektivität ist Relationalität. Die Künstler, freigesetzt von ihren traditionellen Darstellungsaufgaben, entdecken darin ein gänzlich neues Feld. Sie stoßen auf die irreduzible Ambivalenz ihrer Produktivität, in der Authentizität zur Losung und zugleich unerreichbar wird und das Problem der Vermittlung – Cézannes Schwierigkeiten des »Realisierens« – sich auf allen Ebenen stellt.

Wenn Cézanne von sich sagte, er lenke seine Leinwand »in allen Teilen gleichzeitig«, so erlaubt dies einen Brückenschlag zu Lacan. Auf diese Weise könnte auch dessen Arbeit an seinem Begriffssystem beschrieben werden, das insbesondere in den späteren Schriften und Seminaren jeden Begriff nur in seiner Beziehung zu allen anderen bestehen lässt.⁹ Diese methodische Eigenart konfrontiert allerdings den Versuch, Lacans Bildtheorie aus denjenigen Stellen zu deduzieren, die sich ausdrücklich dem Bild widmen, mit Schwierigkeiten. Was Lacan unter »Bild« diskutiert – ausgefaltet in die Begriffe von *image*, *écran* und *tableau* –, lässt

8. Gasquet, Joaquim: »Was er mir gesagt hat«, in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 133–198, S. 136; [frz., S. 106–161, S. 108]. Innerhalb einer strikt »empirisch« argumentierenden Kunstwissenschaft sind die Aufzeichnungen Gasquets umstritten. Wenn sie hier gleichwohl einbezogen werden, dann aufgrund einer nicht immer wörtlichen, jedoch generellen Authentizität.

9. Vgl. ebd.; vgl. auch Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, Weinheim/Berlin 1987, S. 96; [frz., S. 84].

sich nur im Bezug auf seine Begriffstopologie insgesamt beziehen; die entscheidenden Passagen finden sich nicht zufällig in einem Seminar über ›Grundbegriffe‹ der Psychoanalyse. Zugleich schreibt Lacan über die absolute Relationalität seiner Begriffe nicht so, wie man etwas Äußerliches beschreibt. Seine Art des Diskurses inszeniert sie stattdessen auf eine Weise, die den Interpreten hin und her springen und einzelne Formulierungen verknüpfen lässt. Die Entdeckung argumentativer Kohärenz lässt sich folglich von deren Konstruktion schwer abgrenzen. Im Hinblick auf den spezifischen Fall der Malerei sind weitere Eigenheiten von Lacans Bilddiskurs zu berücksichtigen. Lacan thematisiert Gemälde nicht als Artefakte, deren verborgene Bedeutung es zu entschlüsseln gilt. Die kunstwissenschaftliche Frage, was dieses oder jenes Kunstwerk bedeute, wird vielmehr durch die grundsätzliche Frage ersetzt, was den Maler überhaupt dazu bewegt, ein Bild zu produzieren, und was umgekehrt dem Betrachter widerfährt, wenn er Bilder anschaut. ›Bedeutung‹ erhält in beiden Fällen die Struktur eines Ereignisses: Sie selbst ist ein Geschehen, das sich nicht auf die Denotation innerbildlicher Gegebenheiten oder außerbildlicher Kontexte historischer, soziologischer oder individualpsychologischer Art zurückbringen lässt. Selbst den ästhetischen Charakter bildlichen Sinns ordnet er einer diskursiven Merkmalsbestimmung unter, der es allein um das Funktionsprinzip des Bildes im Feld des Sehens und der Sichtbarkeit geht, und zwar ausschließlich in Bezug auf das Subjekt, das sich in und gegenüber der Welt artikuliert.¹⁰ Lacan geht sogar so weit zu betonen, Sinn und Zweck eines Bildes lägen nicht in dem, was auf ihm dargestellt sei. Er beruft sich hierfür auf das Beispiel Cézannes, der, wenn er Äpfel male, etwas ganz anderes tue als Äpfel zu malen. Auf dieses ›Andere‹ deuten, so Lacan, die eigentümlichen ›Flecken‹, aus denen die Bilder bestehen, jenes »kleine Blau, kleine Braun, kleine Weiß«, die »vom Pinsel des Malers tropfen«.¹¹

Doch auch beim Subjekt, bei jener Instanz also, auf die Lacan die Funktion des Bildes bezieht, stoßen wir auf eine Art von absoluter Relationalität. Lacan billigt dem Subjekt kein Sein außerhalb des Bezugs auf heteronome Instanzen zu. Es entsteht und gewinnt seine Handlungsfähigkeit vielmehr allein als Subjekt von etwas: des Signifikanten, des Unbewussten, des Begehrens, des Blicks usw. Diese Spaltung im Subjekt, stets diesseits und jenseits seiner selbst zu sein, kehrt in der Ambivalenz des Bildes wieder, welche die Grenze der Repräsentation markiert, die ein Subjekt von sich ausbilden kann. Denn das Bild lässt ein Anderes erscheinen, das die Selbstbespiegelung des Subjekts durchkreuzt. Wenn man produktionsästhetisch nach der Entstehung eines Kunstwerks fragt, bezieht Lacan folglich eine herausfordernde Zwischenposition. Sein Begriff des gespaltenen Subjekts durchkreuzt nicht nur die romantisch-idealistische Kreativitätsempphase, die das Kunstwerk im Künstler entspringen sieht, sondern ebenfalls jene Radikalisierung poststrukturalistischer Theorie, die das Künstlersubjekt als bloßen Effekt von Medien und Diskursen entlarven möchte.

Auch wenn Cézanne in Lacans Argumentation eine Schlüsselrolle spielt, fällt er aus dem Rahmen der übrigen im Seminar XI behandelten Kunstwerke gleichwohl heraus. An den anderen Beispielen zeigt Lacan, wie der ›Blick‹ – definiert als Platzhalter des ›Objekts a‹ im Feld des Sichtbaren – sich im Bild als eine Art ›Fleck‹ abzeichnet. Vor allem die Diskussion von Holbeins *Gesandten*, aber auch der Ikonen, die im Zusammenhang einer kurzen Geschichte des ›Blicks‹ in der Malerei erwähnt werden, befördern dabei die Auffassung, der Blick lasse sich mit einem inkarnierten und anthropomorphen Blick gleichsetzen – beispielsweise eben mit dem göttlichen Auge der Ikonen oder dem anamorphotisch verzerrten Totenschädel im Vordergrund der *Gesandten*. Bei Holbeins Gemälde erkennt Lacan die Pointe zudem in der Brechung der zentralperspektivischen Ordnung durch den sozusagen aus einem anderen Raum ins Bild hängenden Totenschädel. Der ›Blick‹ manifestiert sich als Durchbrechung der zentralperspektivischen Illusion, die das Bild nicht nur transparent erscheinen lässt, sondern dem Betrachter gleichzeitig eine ideale Übersicht gewährt, in der nichts verstellt oder ungeordnet erscheint. Aus dieser privilegierten Stellung, die im Falle der *Gesandten* durch die Blickbeziehung zwischen Betrachter und Porträtierten noch gestützt wird, schleudert ihn der phallisch verzerrte Totenschädel buchstäblich heraus. Folgte man ausschließlich der Spur dieses Beispiels und suchte nach weiteren Gemälden, die einen inkarnierten Blick zeigen oder aber krypto- oder anamorphotische Kipp-effekte aufweisen, schränkte man die Reichweite von Lacans Argument unnötig ein. Überdies müssten Cézannes Bilder aus dem Kreis der diskutierbaren Kunstwerke herausfallen, da sie weder am Illusionismus der klassischen Malerei teilhaben, noch nach zentralperspektivischen Gesetzen organisiert sind. Obschon Lacans prominente Analyse der *Gesandten* also verfänglich ist, arbeitet er in anderen Passagen den möglichen Missverständnissen entgegen. Selbst wenn nämlich, so bemerkt er an anderer Stelle, auf einem Bild weder ein Augenpaar noch eine menschliche Gestalt zu finden sei, werde man gleichwohl filigranhaft etwas sehen, was einem das Gefühl der Gegenwart eines Blicks vermitteln.¹² Gerade hinsichtlich Cézannes ist zudem ein ebenso bedrohlich wirkender wie etwas kryptisch bleibender Hinweis auf die veränderte Kunstsituation in der Moderne bedeutsam. Lacan war sich durchaus bewusst, dass die Tendenz zur Abstraktion und zur Flächigkeit dem Versuch, das ›Blickhafte‹ der Malerei in den dargestellten Gegenständen oder in der Brechung der perspektivischen Ordnung zu erkennen, zunehmend den Boden entzieht.¹³ In der Moderne beziehe sich der Blick, so Lacan, nicht länger auf ein Element *im* Bild, sondern auf das Bild als Ganzes. In ihm werde vorherrschend, was André Malraux das ›Ungetüm ohnegleichen‹ genannt habe: der Blick des Malers, »der sich als einer aufzwingen möchte, der, er alleine, Blick ist«.¹⁴ Folgen wir diesem Hinweis, dann reintegriert sich Cézannes

10. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 116f.; [frz., S. 100f.].

11. Ebd., S. 117; [frz., S. 101] sowie Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse*, S. 174; [frz., S. 169f.].

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

13. Vgl. Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse*, S. 173; [frz., S. 169]. Jede Auffassung der Kunst, welche auf deren Eigenschaft zur Nachahmung beruhe, gerate in eine Falle: nämlich in die »zwischen figurativer Kunst und sogenannter abstrakter Kunst«. – Wie weit Lacan diese Falle in seinen Ausführungen zur Kunst selbst vermied, sei dahingestellt.

14. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 120; [frz., S. 104].



Abb. 1:
Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire, Öl auf Leinwand, 63,5 x 83 cm, 1904/06, Zürich, Kunsthaus.



Abb. 2:
Paul Cézanne: Paysage bleu, Öl auf Leinwand, 80,1 x 65,2 cm, ca. 1904-06, St. Petersburg, Eremitage.

›tröpfelnde Farbe‹ vielleicht doch wieder ins Feld von Lacans Bilddiskussion. Denn während die Pointe von Holbeins *Gesandten* im singulären anamorphotischen ›Fleck‹ liegt, besteht die Pointe von Cézannes Malerei gerade darin, *insgesamt* aus lauter Flecken zu bestehen. (Abb. 1 & 2) Diese Flecken aber sind das Ergebnis einer Malerei, die sich ausdrücklich vorgenommen hatte, sich allein auf das eigene Sehen zu gründen, um es ins Kunstwerk einzutragen und an den Betrachter weiterzugeben.

›Blick‹ und ›Fleck‹

Berühren sich Cézannes Malerei und Lacans Bildtheorie im ›Fleck‹, dann treffen sie sich in einem Element, das bei beiden eine entscheidende Rolle spielt. Lacans Verwendung des Begriffs ›Fleck‹, um mit ihm zu beginnen, ist allerdings schil-

lernd, da er ihn einmal metaphorisch (im Zusammenhang mit dem ›Blick‹), einmal wörtlich (hinsichtlich Cézannes) versteht. Die unterschiedlichen Facetten, die auch die Anamorphose einschließen, überschneiden sich jedoch in dem, was man eine *Bedeutung ohne Form* nennen könnte.

Die Eigenart und die Wirkungsweise des ›Blicks‹ steht in Beziehung zu dem, was Lacan als Signifikantenstruktur bezeichnet: jene Verkettung leerer, in sich bedeutungsloser Zeichen, die jedoch eine Ordnung etabliert, die wir als Wirklichkeit begreifen. Lacan verkehrt die saussuresche Hierarchie, die den Signifikanten dem Signifikat unterstellt, mit der Konsequenz, dass die Sprache nicht länger als Repräsentation, sondern als differenzielle Artikulation begriffen wird.¹⁵ Subjekt und Signifikant versteht Lacan zudem als unmittelbar aufeinander bezogen. Bedeutung erhält der Signifikant nämlich nicht nur aufgrund der Vernetzung mit den anderen Signifikanten, sondern auch dadurch, dass das Subjekt ihn – ganz wörtlich – für ›bedeutend‹ hält.¹⁶ Diesem Bezug des Signifikanten auf das Subjekt entspricht umgekehrt eine Abhängigkeit, die Lacan mit der Formulierung zum Ausdruck bringt, das Subjekt sei ›Subjekt des Signifikanten‹, also gewissermaßen dessen ›Untertan‹. Deren Relation fasst Lacan in der Formel zusammen, der Signifikant repräsentiere das Subjekt, aber für einen anderen Signifikanten.¹⁷ Einerseits vertritt der Signifikant das Subjekt und schreibt es in die Signifikantenstruktur ein. Doch da dieser kein transzendentes Signifikat entspricht, sondern jede Bedeutung nur dem differenziellen Wechselspiel aller Signifikanten in deren grundsätzlich unvollständiger Verkettung entspringt, wird das Subjekt, auf der Suche nach dem Sinn und seinem Platz darin, auf eine nomadische Reise geschickt, in der es von einem Signifikant zum nächsten weiter verwiesen wird. (*Sens* bedeutet im Französischen zugleich ›Sinn‹ und ›Richtung‹.) In diesem Prozedieren gründet sich das Subjekt und partizipiert am Sinn der Welt. Dafür zahlt es allerdings mit seiner Spaltung, die Lacan auch Entfremdung nennt. Denn es ist jenes äußerliche und in seiner Ordnung weder vollständig zu durchschauende noch gar zu kontrollierende Feld der Signifikanten, auf dem das Subjekt sich auftauchen sieht. Nie wird es sich selbst als Ursache des Sinns erfahren können, niemals wird es jenen Nullpunkt des Seins bilden, als den Merleau-Ponty den Menschen begriff.¹⁸ Vielmehr nimmt es selbst den Charakter eines Zeichens (für andere Zeichen) an. Seine Existenz gewinnt es allein dann, wenn es das Spiel der Signifikanten mitspielt: wenn es spricht – oder malt.¹⁹

15. Vgl. dazu Weber, Samuel: *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse*, Wien 2000, S. 65f.

16. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 213ff.; [frz., S. 185ff.]. Zur Relation von Subjekt und Signifikant vgl. Cremonini, Andreas: *Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre*, München 2003, S. 113ff. und S. 205ff.

17. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 208; [frz., S. 180f.].

18. Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: »Das Auge und der Geist«, in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 13-43, S. 30. Vgl. auch ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 278ff. und S. 298f.

19. Zum Subjekt als Signifikant vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 218; [frz., S. 188f.]. Zu Lacans Kritik an Merleau-Pontys Philosophie der Präsenz vgl. Lacan, Jac-

In dem durch Wiederkehr und Wiedererkennen strukturierten Signifikanten-netz erscheint nun aber ein Signifikant besonderer Art. Es ist ein überschießen-der, kontingenter Rest, der darunter fortläuft und deren Konsistenz aushöhlt, indem er ein diffuses ›Mehr‹ oder ›Dahinter‹ aufblitzen lässt: das ›Objekt a‹ die Objekt-Ursache des Begehrens und zugleich das Symbol des Mangels in der Signifikantenstruktur und im Subjekt.²⁰ Es ist dieses befremdlich Kontingente, welches das Subjekt am unmittelbarsten zu betreffen scheint und mit dem es sich am stärksten identifiziert. Paradoxe Weise ist es erst dieser nicht integrierbare Rest, der die Wirkung der Signifikanten im Subjekt in Bewegung setzt – eine Bewegung, die demzufolge durch ein beständiges Pulsieren zwischen Schließung und Öffnung der Struktur gekennzeichnet ist.²¹

Im Feld des Sichtbaren manifestiert sich das ›Objekt a‹ als ›Blick‹, durch den das Sehen an eine Grenze stößt.²² Etwas ebenso Lichthaftes und Blindes ›blickt‹ zurück, das die Geschlossenheit des Sehfeldes stört und die imaginäre Selbstspiegelung des Subjekts im Gesehenen aufricht. Antinomisch dem Auge entgegengesetzt, initiiert es eine Art Straucheln, in dem das Subjekt »zu Fall kommt«.²³ Während es sich selbst entzieht, hinterlässt es im Sehfeld des Subjekts – genauer auf dessen ›Schirm‹ (*écran*) –, gleichwohl eine Spur: ein Flimmern, Schillern oder, wie Lacan bevorzugt sagt, einen Fleck (*tache*). Indem jener Fleck mich anblickt und angeht (*me regarde* in seiner Doppelbedeutung), kehrt er zugleich, so Lacan, die geometrale Sehperspektive um. Er hat das Vermögen, *mich* zum ›Bild‹ zu machen, genauer: zu einem Fleck im Bild.²⁴

Wenn das Subjekt am Sichtbaren hängt, dann also nicht allein wegen dem, was es dort sieht. Den intensivsten Bezug zwischen Subjekt und Sehfeld stiften die Stellen, wo es etwas *nicht* sieht. Dabei handelt es sich um eine strikte Negativität, »unbefriedigt, unmöglich, verkannt« – um ein »Rendez-vous«, zu dem man stets gerufen ist und das man dennoch immer verpasst.²⁵ Für unseren Zusammenhang bleibt festzuhalten: Was Lacan in seiner Analyse des Sichtbarkeitsfeldes als ›Blick‹ beschreibt, ist an kein Material und keine Erscheinungsweise gebunden. Es ist somit auch nichts, worauf man in einem Gemälde zeigen könnte, da sich dessen ›Blickhaftes‹ ausschließlich im Modus des Nicht-Sehens zeigt. Wenn Lacan dieses (ver)störende Moment von Alterität, das den Bildzusammenhang aufsprengt, als ›Fleck‹ bezeichnet, um der Verwechslung mit einem tatsächlich blickenden Auge entgegen zu arbeiten, sollte folglich auch diese Metapher nicht buchstäblich verstanden werden.

Eine ganz andere Konsistenz erhält der ›Fleck‹, wenn Lacan auf Cézannes ›kleines Blau‹ und ›kleines Braun‹ zu sprechen kommt. War am Fleck qua Blick der

ques: »Maurice Merleau-Ponty«, in: Ders., *Schriften III*, Weinheim/Berlin 1994, S. 237–249; [frz., S. 175–186].

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

21. Vgl. ebd., S. 161; [frz., S. 141].

22. Vgl. ebd., S. 89ff.; [frz., S. 78ff.].

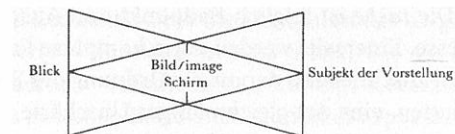
23. Vgl. ebd., S. 83; [frz., S. 73].

24. Vgl. ebd., S. 102f.; [frz., S. 88–90].

25. Vgl. ebd., S. 59, S. 134 und S. 161; [frz., S. 53, S. 117 und S. 141].

Abb. 3:

In: Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Seminar XI, Weinheim/Berlin 1996, S. 112.



Aspekt radikaler Negativität herauszustreichen, haben wir es hier mit materiellen Flecken aus Tubenfarbe zu tun. Sie tauchen auch nicht im ›extimen‹ Sehfeld des Subjekts auf, sondern verdanken sich der handfesten Geste des Malers, der sie auf die Leinwand setzte. Mit der Hinwendung zum Malakt vollzieht Lacan einen jener Seitenwechsel, die seinen Umgang mit dem Bild kennzeichnen. Er tauscht die Perspektive dessen, der etwas sehen will, gegen die Produktionsperspektive dessen, der etwas zu sehen gibt. Von der Relation dieser gegenläufigen Perspektiven sowie der unterschiedlichen Flecken, die dabei ins Spiel kommen, hängt nun aber ab, in welcher Beziehung das Bild der Malerei (*tableau*) zu den Bildern im Feld des Sehens (*image* und *écran*) steht. Es handelt sich um diejenige Beziehung, die Lacan in seinem berühmten Schema der sich durchdringenden Dreiecke in Form brachte. (Abb. 3)

›Fleck‹ und Farbe

Bevor wir uns dieser Frage zuwenden, sei jedoch die Funktion der *taches* in Cézannes Bildern genauer betrachtet. Für Cézanne sind sie das Grundelement, aus dem er, je später im Œuvre desto ausdrücklicher, seine Bilder ›baut‹. Diese Bausteinfunktion können sie deshalb erfüllen, weil sie verschiedene Dualitäten in sich aufheben. So wird es möglich, traditionell voneinander getrennte Ausführungsschritte eines Gemäldes in einer einzigen Setzung zusammenzufassen. Denn jede *tache* ist Form und Farbe, Malerei und Zeichnung, Licht und Dunkelheit, materieller Rohstoff und Form in einem.²⁶ Statt die Dinge durch die Linie zu umreißen, durch das Spiel von Licht und Schatten zu modellieren und schließlich durch Farbe zu kolorieren, basiert Cézannes Malerei allein auf einem differenziellen System kontrastierender Farbmarkierungen, das er ›Modulation‹ nannte: »Man sollte nicht modellieren sagen«, so Cézanne, »man sollte *modulieren* sagen. [...] Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Diese Kontraste werden aber nicht von Schwarz und Weiß hervorgebracht, sondern von der farblichen Empfindung. Aus der richtigen Beziehung zwischen den Farbtönen ergibt sich die Modellierung. Wenn sie harmonisch nebeneinander gesetzt werden und alle vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst.«²⁷

26. Vgl. dazu Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt a.M. 1988, S. 90ff.

27. Cézanne, zit.n. Bernard, »Paul Cézanne (1904)«, S. 54; [frz., S. 36].

Die *tache* ist folglich Endpunkt und Ausgangspunkt zweier gegenläufiger Prozesse. Einerseits werden darin komplexe Erfahrungen und Verfahren eingefaltet, um anschließend daraus die Ordnung des Bildes zu entfalten.²⁸ Mit dem rhythmisierten, eine Art gleichmäßiger Unschärfe hervorbringenden Gewebe der *taches* versuchte Cézanne der Natur des Sehens möglichst nahe zu kommen. Das Vorgehen war allerdings ebenso paradox wie das Ergebnis. Um neu *sehen* zu lernen, brach Cézanne mit den Konventionen der *Malerei*. Im Willen, der ›Verdunkelung‹ des konventionalisierten Sehens eine neue Klarheit entgegenzusetzen, ersetzte er die Durchsichtigkeit des klassischen Tafelbildes durch eine fleckige Opazität, also durch eine Malweise, die nicht nur die Medialität des Bildes, sondern mehr noch: dessen Dinglichkeit zur Schau stellte. Damit aber bezog sich das ›neue Sehen‹ vor allem auf Gemälde, deren Erscheinungsweise befremdlich ins Auge stach. Es mündete in ein Bild, das zunächst einmal auf sich selbst verwies.²⁹

Mit seinem Prinzip der Modulation kontrastierender Flecken durchkreuzte Cézanne die klassische Bildordnung Punkt für Punkt. Die symbolische Ordnung des klassischen Bildes gründete in einer Metaphysik der Schönheit als Angemessenheit und Proportion, die sich kompositorisch in einer spannungsvollen Hierarchie von Teil und Ganzem, Zentrum und Peripherie, Vorne und Hinten, Oben und Unten, Hell und Dunkel, Bunt und Unbunt, malerischer Präzision und skizzenhafter Andeutung manifestierte, wobei sich die einzelnen Aspekte dieser Bildordnung in ihrer Sinnfälligkeit gegenseitig bestärkten. Im Mittelpunkt des Bildes, buchstäblich und metaphorisch, stand der Bildheld und spielte sich das Hauptgeschehen ab, während die Peripherie und der Hintergrund als Echo und Bestätigung dienten. Gleichzeitig wurde das Bild als ›Durchblick‹ (*prospectus*, *prospectiva*) aufgefasst. Der Blickpunkt des Betrachters und der Fluchtpunkt des Bildes standen dabei in einem unumkehrbaren Verhältnis zueinander, allein schon deshalb, weil der räumliche Durchblick unmittelbar mit der geforderten *perspicuitas*, der Prägnanz und der Lesbarkeit der Darstellung, verbunden war. Bei Cézanne hingegen überwiegt das Heterogene das Homogene, das Offene das Geschlossene, die Peripherie das Zentrum, die Zerstreuung die Konzentration; und während die

klassische Kompositionsform Bild und Betrachter über die Metaphern des ›Organismus‹ und des ›Körpers‹ analogisierte – durchaus in dem Sinne, wie sie in Lacans Aufsatz über das ›Spiegelstadium‹ aufscheint³⁰ –, kündigt Cézannes Fleckentextur dieses Spiegelverhältnis zwischen Betrachter- und Bildkörper auf.

In denselben Zusammenhang gehört auch Cézannes vieldiskutierter Bruch mit der zentralperspektivischen Raumordnung. Häufig wird dieser Bruch lediglich im Zusammenhang mit der modernistischen Malerei gesehen, deren Tendenz zur Flächigkeit den Illusionismus des klassischen ›Bildfensters‹ destruiert und die Medialität des Bildes selbstreferenziell herausgestellt habe. Seltener bedacht wird der Umstand, dass das Verschwinden des Fluchtpunktes als innerer Fokus des Bildes zwangsläufig das Verschwinden des Betrachterstandpunktes als äußerer Fokus des Bildes nach sich zieht. An *beiden* Polen der Sehachse gerät das Bild sozusagen ›out of focus‹, so dass die Beziehung zwischen Bild und Betrachter ebenso unbestimmt wird wie der Zusammenhang zwischen den einzelnen Flecken im Bild.

»Das Licht ist keine Sache, die reproduziert werden kann, sondern etwas, das mit etwas anderem, mit Farben, dargestellt werden muss«, sagt Cézanne nach den Aufzeichnungen von Maurice Denis.³¹ Durch diese Eigenart, ›anders‹ zu repräsentieren, verschränken sich in Cézannes Flecken Ähnlichkeit und Entstellung. Da jede von ihnen unterschiedlichen Ordnungen angehört, erscheinen sie überdeterminiert und unterbestimmt zugleich. So besteht eine der Pointen von Cézannes Malerei in der Überblendung von Sehen und Berühren. Wie schon die Ambivalenz der Begriffe *motif* und *sensation* zeigt, ist das Gesehene für Cézanne immer zugleich dasjenige, was einen im Inneren ›berührt‹. Wird das Gesehene sodann als Bild realisiert, entsteht dieses aus lauter einzelnen kleinen Berührungen der Leinwand: *tache* ›Fleck‹ und *touche* ›Berührung‹ sind etymologisch verwandt.³² Dieselbe Überblendung zeigt sich in Cézannes Beschreibung seines Sehens. Er wünschte sich, ebenso präzise wahrnehmen zu können wie eine lichtempfindliche fotografische Platte, auf der sich »die ganze Landschaft einschreiben« sollte.³³ Der Vergleich des eigenen Sehens mit einer fotografischen Apparatur greift gerade nicht die nahe liegende Korrespondenz von Auge und Objektiv auf. Cézanne parallelisiert vielmehr die jeweils ›dahinter‹ liegende Ebene von fotografischer Platte und Gehirn.³⁴ Dieses soll sich, so Cézannes Formulierung, mit dem Bild der

28. Zum Begriffspaar ›Einfaltung/Entfaltung‹ vgl. Hansen-Löve, Aage Ansgar: »Artikel, Entfaltung, Realisierung«, in: Flaker, Aleksandar: *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz/Wien 1989, S. 188–211, S. 188. (Dank an Anke Hennig für den Hinweis auf diesen Artikel.)

29. Betrachtet man Cézannes Bilder allerdings nicht als malerische Anwendung des phänomenologischen Versuchs ›reiner‹ Wahrnehmung der Ding-›Essenz‹, sondern vor dem Hintergrund der damals zeitgenössischen medizinischen und psychologischen Auffassungen des menschlichen Sehvorgangs, war Cézanne tatsächlich zur ›Natur‹ der Wahrnehmung vorgestoßen. Die psychophysiologische Untersuchung der Wahrnehmung löste, wie Jonathan Crary aufzeigen konnte, die Gegenübersituation von punktuelltem Subjekt und externem Objekt auf. Wahrnehmung wurde als komplexes Feld fluktuierender Kräftebeziehungen innerhalb des Subjektes entdeckt, unter gleichzeitiger Beteiligung der Sinnesorgane, des Körpers, der Erinnerungen, der Affekte und der Triebe. Je mehr man sich allerdings auf die Analyse dieses Kräftefeldes einließ – und Cézanne habe dies, so Crary, auf seine Weise getan –, desto komplexer und eben nicht klarer sei das ›Sehen‹ geworden. Vgl. Crary, Jonathan: »1900: Die Neuerfindung der Synthese«, in: Ders., *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a.M. 2002, S. 225–283.

30. Vgl. Lacan, Jacques: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«, in: Ders., *Schriften I*, Weinheim/Berlin 1986, S. 61–70; [frz., S. 93–100].

31. Denis, Maurice: »Extrait du Journal (1906)«, in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 118–121, S. 120 (Übersetzung verändert M. L.); [frz., S. 92–94, S. 93]. Vgl. die Konklusion im Brief an Bernard (23. Dezember 1904) in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 63; [frz., S. 44]: »Das Licht existiert also nicht für den Maler.«

Zum Konzept der Äquivalenz bei Cézanne Vgl. Boehm, *Paul Cézanne*, S. 65f.

32. Vgl. dazu Shiff, Richard: »Cézanne's physicality: the politics of touch«, in: Gaskell, Ivan; Kemal, Salim: *The language of art history*, Cambridge 1991, S. 129–180, S. 146 und S. 168f. Vgl. auch: Flusser, Vilém: »Die Geste des Malens«, in: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, 2. Aufl., Bensheim/Düsseldorf 1993, S. 86–99.

33. Gasquet, »Was er mir gesagt hat«, S. 137 (Übersetzung verändert M. L.); [frz., S. 109].

34. Vgl. ebd., S. 136; [frz., S. 109].

Dinge »imprägnieren«.³⁵ Eine solche Selbstbeschreibung des Sehens lässt jedes reflexive Modell scheitern, »sich selbst sehen zu sehen«. Gegenüber der Unmittelbarkeit der Berührung wird jedes »sehende« Bewusstsein davon zur nachträglichen Rekonstruktion. Oder anders formuliert: Das Gehirn sieht nicht.

Während Sehenkönnen die Distanz zum Gesehenen voraussetzt, kommt es in Cézannes Wahrnehmungsszenario zu einer dramatischen Umkehr der Verhältnisse: zu einer Berührung aus der Ferne. Mit Maurice Blanchot könnte Cézannes Sehen als »Blick der Faszination« bezeichnet werden, der die Distanz neutralisiert und zu einer Gleichunmittelbarkeit von Nähe und Ferne führt. Es ist ein »Blick des Unablässigen und Endlosen, in dem Erblinden noch immer Sehen ist – ein Sehen, das nicht mehr die Möglichkeit ist, zu sehen, sondern die Unmöglichkeit, nicht zu sehen.« Dabei liegt der Ursprung der Faszination nicht in dem, was zu sehen ist, sondern im Schauenden selbst: Man wird, so Blanchot, nur dann von etwas fasziniert, wenn man bereits »ganz unter dem Blick der Faszination lebt«.³⁶

Indem jeder Farbfleck ikonisches und indexikalisches Zeichen in einem ist, wird die Relation zwischen der Bildoberfläche und demjenigen, was auf ihr sichtbar wird, zutiefst ambivalent. Einerseits verharren die Bilder in einer Art absoluter Distanz zu den Dingen. Sie verleiht Cézannes Malerei jenen Zug von »Unmenschlichkeit«, den Merleau-Ponty einprägsam beschreibt: »Kein Wind weht durch die Landschaft, das Wasser des Sees von Annecy liegt regungslos da, ringsum erstarrte, zögernde Gegenstände, wie am Anfang der Erde. Es ist eine Welt ohne Vertraulichkeit, in der man sich unwohl fühlt, und die sich gegen alle menschlichen Gefühlsäußerungen sperrt.«³⁷

Zugleich aber drängt dieser unnahbare Grund, der in einem klassischen Gemälde lediglich den Hintergrund eines bühnenartigen Raums abgegeben hätte, immer stärker nach vorne, bis er jeglichen Zwischenraum verdrängt hat und mit der Bildfläche verschmilzt. Einerseits also entfernen sich die Gegenstände aus dem immer unkörperlicher werdenden Bild, andererseits aber bewegen sich Bild und Gegenstand solange aufeinander zu, bis sie ineinander aufgehen. Die Bildfläche wird zur Membran, wo diese gegenläufigen Bewegungen sich berühren. Ob das Bild eher »hinter« dem Raum liegt und diesen aus seinem fleckigen Grund heraus entspringen lässt, oder ob es vielmehr wie ein Schirm »vor« dem Raum liegt, dessen Licht sich in ihm abzeichnet, bleibt unentscheidbar. An Gemälden, die sich wie der *Waldweg in der Provence* (Abb. 4) an der zentralperspektivischen

35. Vgl. ebd., S. 139 (Übersetzung verändert M. L.); [frz., S. 111].

36. Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*, Paris 1955, S. 29f.

Hier wäre auf eine weitere der artikulierten Differenzen zwischen Merleau-Ponty und Lacan hinzuweisen. Merleau-Ponty geht von der Verschränkung von Sehen und Gesehenem aus, die sich im »Leib« des Menschen deswegen vollziehen kann, weil dieser selbst sowohl sehend als auch sichtbar, ja sogar für sich selbst sichtbar sei. Die Malerei Cézannes zeige, so Merleau-Ponty, ebendiese Verschränkung, die das klassische Oppositionsverhältnis von Auge und Welt überwinde. Lacans Einspruch ist deutlich. In seinem Essay über Merleau-Ponty bezeichnet er dasjenige, wozu uns der Künstler Zutritt verschaffe, als den »Platz dessen, was sich nicht zu sehen vermag«. Lacan, »Maurice Merleau-Ponty«, S. 249; [frz., S. 183].

37. Merleau-Ponty, Maurice: »Der Zweifel Cézannes«, in: Ders., *Sinn und Nicht-Sinn*, München 2000, S. 11–33, S. 21.

Abb. 4:

Paul Cézanne: *Waldweg in der Provence*, Öl auf Leinwand, 79,5 x 65 cm, 1900–02, Basel, Fondation Beyeler.



Ordnung zu orientieren scheinen, wird diese Ambivalenz besonders augenfällig. Jeder Farbfleck markiert hier zugleich eine Position im Raum und eine Position auf der Bildfläche, wobei beides fortlaufend ins andere umspringt. Im Kontext des Bildes als tiefenräumliche Illusion zeigt sich die *tache* als Fläche, in der flächigen Ausbreitung der Leinwand indessen als Tiefe. Diese Doppelidentität gewinnen die Flecken deshalb, weil sie sich kaum je verdecken, sondern konsequent *nebeneinander* gesetzt sind und somit jeweils gleich weit von unserem Auge entfernt scheinen. Die Tiefenerstreckung des *Waldwegs* wird zu einem rein differenziellen Effekt, wobei sich der Raum, der von keiner einzigen Linie erschlossen wird, nie mit einem messbaren Raum konvergiert. Durch das unruhige Nebeneinander von warmen und kalten, helleren und dunkleren Farbtönen gewinnt er vielmehr eine zeitliche Dimension, die ihn pulsieren (entstehen und wieder schwinden) lässt. Das Bild wird zum »Schirm«, der die Tiefe ebenso zeigt wie verdeckt. Über ihn rieselt das Licht, dessen Quelle oder konkreten Einfall Cézanne niemals malt, sondern über die gesamte Bildfläche zerstreut.³⁸ Das Sehen ist weder perspektiviert noch fokussiert. Umgekehrt ist im Bild – wie man mit Rilkes Gedichtzeile über den Torso von Belvedere sagen könnte – »keine Stelle, die dich nicht sieht«. So gibt es kaum eine präzisere Beschreibung der Phänomenalität von Cézannes *Waldweg* als eine Passage in Lacans Seminar XI, die der Relation von Auge und

38. Cézannes Bilder unterscheiden sich vom »sonnenbeschienenen« Impressionismus nicht zuletzt durch den Effekt »grauen Wetters« (*temps gris*), den schon Pissarro an ihnen hervorhob. Vgl. Duthuit, Georges: *Les Fauves. Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Vlaminck*, Genf 1949, S. 169f. Duthuit referiert Matisses Erinnerung an ein Gespräch, das dieser um 1897 mit Pissarro führte. Während Pissarro davon sprach, Cézanne habe graues Wetter gemalt, ist Matisse der Ansicht, »que les sensations de Cézanne sont celles du temps gris«, d.h. Cézanne habe grau gesehen.

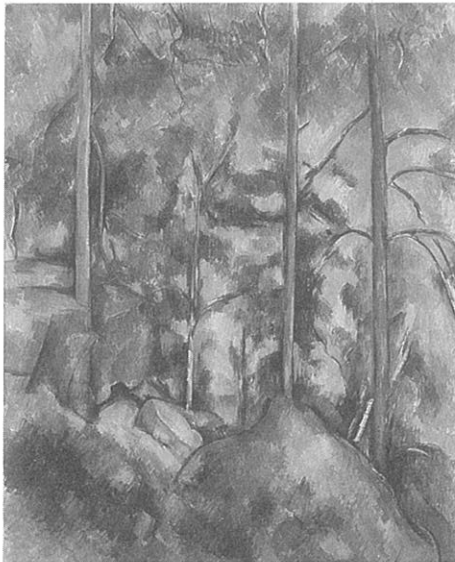


Abb. 5:
Paul Cézanne: Kiefern und Felsen, Öl
auf Leinwand, 81,3 x 65,4 cm, 1896-99,
New York, Museum of Modern Art.

Licht gewidmet ist: »Was Licht ist, blickt mich an, und dank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grunde meines Auges – nicht einfach jenes konstruierte Verhältnis, das Objekt, bei dem der Philosoph hängenbleibt – sondern die Impression, 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 in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit. In der Tat ist eher sie es, die mich ergreift, mich in jedem Augenblick umwirbt und aus der Landschaft etwas anderes macht als eine Perspektive [...]«³⁹

Ein später Brief Cézannes an seinen Sohn Paul eröffnet eine weitere Dimension der wechselseitigen Kräfte, die auf den zwischen Auge und Sichtbarem liegenden Bild-Schirm einwirken: »Ich möchte dir sagen«, schreibt er, »dass ich als Maler vor der Natur hellstichtiger werde, dass bei mir jedoch die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr schwierig ist. Ich kann die Intensität, die sich vor meinen Sinnen entfaltet, nicht erreichen, ich besitze diesen großartigen Farbenreichtum nicht, der die Natur beseelt. Hier, am Ufer des Baches, vervielfachen sich die Motive, das selbe Sujet, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von stärkstem Reiz und von solcher Mannigfaltigkeit, dass ich glaube, mich über Monate beschäftigen zu können, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich bald mehr nach rechts, bald mehr nach links beuge.«⁴⁰ Cézannes Aufmerksamkeit wendet sich von der Registrierung visueller Sensationen und den

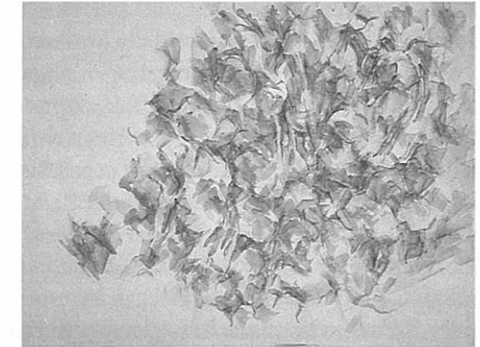


Abb. 6:
Paul Cézanne: Laubwerk, Aquarell und
Bleistift auf Papier, 44,8 x 56,8 cm, 1895-
1900, New York, Museum of Modern
Art.

Phänomenen des Lichts auf den eigenen Körper zurück, auf dessen rhythmische Bewegung und Zeitlichkeit. Unter solchen Voraussetzungen eines dynamisierten Sehens zu malen heißt, dem Bild nicht nur die gegenläufige Verschiebung von Augpunkt und Sehfeld einzutragen, die das Wiegen des Körpers provoziert, sondern zugleich die Empfindung der eigenen Körperbewegung mit derjenigen der »beseelten« Natur zu verschmelzen – ein bildplastisches Problem, das man sich kaum schwierig genug vorstellen kann. In einem drei Wochen früher geschriebenen Brief, der bereits von den am gleichen Bachufer gemachten Erfahrungen berichtet, stellt er dafür eine Maxime auf. Es sei ausschlaggebend, ins Bild »ein Höchstmaß an Wechselbeziehungen hineinzubringen« – Wechselbeziehungen, die folglich nicht nur die einzelnen Bildelemente betreffen, sondern zugleich das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem beweglichen Auge des Malers.⁴¹ An manchen Bildern lassen sich die Versuche, beides ineinander zu blenden, besonders gut beobachten; zwei unterschiedliche Varianten seien herausgegriffen. So führt etwa im Gemälde *Kiefern und Felsen* (Abb. 5) die starke Konturierung des Felsens im Vordergrund, aber auch die eigentümliche Überschneidung von Gestein und Baumstamm am linken Bildrand zu einem Effekt, wie er aus stereometrischen Fotografien bekannt ist: zu einer Räumlichkeit, die eher aus der Verschiebung verschiedener Bildebenen zueinander entsteht denn aus einer nachvollziehbaren Tiefenstaffelung der Dinge.⁴² Eine andere Variante zeigt das Aquarell eines Blätterwerks (Abb. 6). Die evozierte Bewegtheit lässt sich weder allein auf das Rascheln der Blätter noch auf das Wiegen des Malers reduzieren, sondern hebt beides in einer Bewegtheit *des Bildes selbst* auf. Die sich wiederholende Abfolge von Rot, Smaragdgrün und Violett entfaltet einen Effekt, als blickten wir durch ein Kaleidoskop, dessen Drehung die Welt in eine immanente, in sich selbst zurückgespiegelte Ordnung farbiger Facetten überführt.⁴³

39. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102; [frz., S. 89]. – Mit diesem »anderen« als der Perspektive meint Lacan den *écran*/Schirm.

40. Cézanne, Paul: Brief an seinen Sohn Paul (8. September 1906), in: Rewald: *Correspondance*, S. 324.

41. Vgl. Cézanne, Paul: Brief an seinen Sohn Paul (14. August 1906), in: Rewald *Correspondance* S. 321: »[...] le tout est de mettre le plus de rapport possible.«

42. Zu diesem Gemälde vgl. Crary, *Aufmerksamkeit*, S. 262ff.

43. Zu diesem Aquarell vgl. Gowing, »The Logic of Organized Sensations«, S. 61.

Die Geste des Malens

Als Cézanne auf einem Fragebogen angab, worin für ihn das »Ideal irdischen Glücks« bestehe, notierte er: »Eine schöne Formel haben.«⁴⁴ Das Geheimnis von Cézannes Malerei liegt nicht in einer verborgenen Bedeutung, sondern an der Oberfläche: in der Struktur. Mit Lacans Signifikantenstruktur teilt sie die Eigenschaft, Bedeutung nicht aufgrund der Relation von Zeichen und Bezeichnetem zu erzeugen, sondern aufgrund der differenziellen Logik des Kontrastes.⁴⁵ Ob ein Fleck eher eine Mauer oder aber ein blühendes Feld meint, kann erst im Zusammenhang mit den anderen Flecken vermutet werden, und auch dann noch unterliegt diese Zuschreibung beständiger Modifikation, die durch jede Identifizierung eines weiteren Flecks angestoßen werden kann. Wenn »Sehen« normalerweise bedeutet, »etwas als etwas« zu sehen, dann dehnt Cézanne dieses »als« bis zu dem Punkt, wo es als Vorgang sichtbar wird. Worauf das Wiedererkennen des Motivs basiert, d.h. wo sich die Ähnlichkeit zum Dargestellten einstellt, darauf kann man im Bild nicht zeigen. Das Signifikat lässt sich von der signifikanten Struktur nicht ablösen, die »Realisierung« bleibt unabschließbar. Was im Bild erscheint, ist weder festgestellt noch feststellbar, sondern erzeugt einen paradoxen Raum, in dem stets etwas aus den Fugen gerät, fehlt oder unsichtbar bleibt: eine signifikante Abwesenheit des Signifikats. Auf diese Weise wird der Betrachter in die Bedeutungsstiftung des Bildes hineingezogen. Aus dem Fleckenteppich bildet sich nur dann etwas heraus, wenn der Betrachter dessen einzelne Elemente für »bedeutend« hält. Lacans Definition des Signifikanten, dieser repräsentiere das Subjekt, aber für einen anderen Signifikanten, trifft die Bilderfahrung eines Cézanneschen Bildes ziemlich genau.

Gleichwohl stößt der Vergleich zwischen *tache* und Signifikant an eine Grenze, die nicht nur auf deren unterschiedliche Medialität verweist, sondern zugleich auf die Darstellungsfunktion der *taches*. Den Signifikanten versteht Lacan als maximal arbiträres, d.h. unmotiviertes und keine natürliche Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten aufweisendes Zeichen, dessen Bedeutung sich allein aus der Bedeutung für ein Subjekt erschließt. Als ikonisches Zeichen hingegen weist Cézannes *tache* eine durch Konvention und Ähnlichkeit reduzierte Arbitrarität auf. Einen Baum durch Farbe darzustellen, beruht auf der Konvention *Malerei*, die ein kulturelles Wissen voraussetzt, damit jemand in der Farbe überhaupt etwas zu sehen vermag. Für einen Baum sodann *grüne* Farbe zu verwenden, motiviert sich durch die Ähnlichkeit zwischen dem Farbton auf der Palette und dem gesehenen Objekt, wobei das arbiträre Moment darin liegt, dass genau dasselbe Grün auch für einen anderen farbähnlichen Gegenstand eingesetzt werden könnte. Aus dieser Kombination aus Ähnlichkeit, Konvention und Arbitrarität schöpft die Malerei ihre medien-spezifischen Fähigkeit zur Artikulation. Sie eröffnet unter anderem die

Möglichkeit, dass auch ein ungegenständliches Bild gegenständliche Assoziationen hervorruft, beispielsweise ein grüner und ein blauer Streifen eine Landschaft evozieren kann.

Eine Gleichsetzung der Signifikantenstruktur mit Cézannes Fleckengebilde ignorierte aber auch die Materialität der *taches* und damit die indexikalische Ebene ihrer Zeichenfunktion. Genau auf den indexikalischen Rückverweis auf den Maler richtet sich nun aber Lacans Interesse, wohingegen ihn die ikonische Seite der *taches* kaum interessiert.

Auf Cézannes »kleines Blau« und »kleines Braun« wurde er durch die Vermittlung Merleau-Pontys aufmerksam. Dieser hatte in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* und bereits zuvor im Essay über den »Zweifel Cézannes« eine von Gasquet vermittelte Äußerung aufgegriffen, in welcher Cézanne über die Möglichkeit spricht, den Blick und das Lächeln eines Porträtmodells aus einzelnen zueinander gesetzten Farbflecken wiedererstehen zu lassen: »Wenn ich«, so lässt Gasquet Cézanne sagen, »um deinen Blick das ganze, unendliche Netz der kleinen blauen und kleinen braunen Flecken webe, die dort sind, die sich miteinander verbinden, dann werde ich dich auf meinem Bilde blicken machen, wie du blickst. [...] Zum Teufel, wenn sie ahnten, wie man einen Mund traurig macht oder eine Wange lächeln, indem man zu einem Rot ein abgestuftes Grün setzt.«⁴⁶ Anhand von Cézannes aus Farbe geschaffenem Porträt demonstriert Merleau-Ponty, wie sich die Gegenwärtigkeit und der Sinn des Sichtbaren, seien es ein Mensch oder auch Gegenstände wie beispielsweise ein Tisch, als »inkarnierte« zeigen, die sich vom »Leib« des Gesehenen nicht ablösen lassen. »Das Problem der Welt, und zu allem Anfang das des eigenen Leibes«, so fasst Merleau-Ponty den Gedanken zusammen, »ist eben dies, dass *alles darin bleibt*.«⁴⁷

Lacans Perspektive auf Cézannes Äußerung ist eine andere. Ihm geht es nicht um die Relation zwischen Bild und abgebildetem Gegenstand, sondern umgekehrt um die Beziehung zwischen dem Maler und dem Bild, genauer um die »Geste als Bewegung, die man sehen lässt.«⁴⁸ Während es Merleau-Ponty um einen Ursprung geht (den Ursprung des Sichtbaren im »Fleisch der Welt«), geht es Lacan um einen Abschluss: um das terminierende Moment einer Bewegung, die im Pinselstrich ausläuft. Darin verbinden sich für Lacan ein Akt des Niederlegens mit einem Akt der Absonderung. Der Maler male, wie ein Vogel seine Federn herabflattern lasse, eine Schlange ihre Haut abstreife oder ein Baum sich seiner Blätter entledige. Doch da der Mensch, so führt er den Gedanken weiter, nur über eine Farbe verfüge, nämlich sein Exkrement, seien die Flecken seiner Bilder nicht

46. Gasquet, *Was er mir gesagt hat*, S. 189 und 187; [frz., S. 153 und S. 151]. Merleau-Ponty löscht in seiner Wiedergabe von Cézannes Worten interessanterweise gerade den Aspekt des Blicktauschs zwischen Maler und Modell aus. Bei Merleau-Ponty lautet die Stelle: »Wenn ich all diese kleinen Blau und all diese kleinen Kastanienbraun male, dann lasse ich ihn blicken, wie er blickt ...« Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 233. Hervorhebung M. L.

47. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 233.

48. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 124; [frz., S. 107: »le geste en tant que mouvement donné à voir«].

44. Cézanne, Paul: »Bekenntnisse«, in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 126-129, S. 127; [frz., S. 102-104, S. 102].

45. Zum Bild als signifikanter Struktur vgl. Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse*, S. 168; [frz., S. 163].

mehr als eine Reihe aneinandergesetzter schmutziger Häufchen.⁴⁹ Im Malakt scheint ein ›Abjektes‹ auf, das die Farbe zu einem Ausgestoßenen macht, das gleichwohl Teil unserer selbst ist, zu einem intimen und zugleich verworfenen Material. Die Nähe zu Merleau-Ponty ist folglich so aufschlussreich wie die Differenz. Auf den ersten Blick scheint es, als rücke Lacan Farbe und Körper in eine ebenso unmittelbare Beziehung zueinander wie Merleau-Ponty. Doch während dieser Farbe und ›Fleisch‹ (*chair*) gleichermaßen als ontologische Primärmaterialien versteht, deren Präsenzerfahrung die Oppositionen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Innen und Außen, Körper und Ding aufhebt, beharrt Lacan auf deren Repräsentationsverhältnis.⁵⁰ Der Farbfleck ist ein Zeichen, das aufgrund der Geste, die es setzt, zwar in einer unmittelbaren Beziehung zum Maler steht, ihn jedoch lediglich vertritt. Als Zeichen vermittelt es zwischen der Bewegung des Malers und dem Sehen des Betrachters, weist auf das eine zurück und auf das andere voraus. Der Fleck entsteht, wo die Geste des Malers »stockt« und ein ›Bild‹ gerinnen lässt, das dem Betrachter hingehalten wird.⁵¹

Wie die Ausführungen zur Geste des Malens verdeutlichen, begreift Lacan die Malerei als kommunikativen Tausch zwischen zwei gegenläufig ausgerichteten Begehren. Auf den Blick, von dem der Maler sich erfasst sieht – und Lacan betont, dass das Erblicktsein jedem Sehen vorausgehe –, reagiert der Maler nicht mit einer Erwidern des Blicks, sondern mit dessen ›Niederlegung‹.⁵² Diese vollzieht sich als Gabe, die der Maler dem Blick anbietet: Er zeigt einen Teil seiner selbst und doch nicht sich selbst, indem er, einem Schild oder einer Maske gleich, ein *tableau* verfertigt, das ihn zugleich verbirgt. »Der Maler«, so Lacan, »gibt dem, der sich vor sein Bild stellt, etwas, das [...] in der Formel zusammenzufassen wäre – Du willst also sehen. Nun gut, dann sieh das!«⁵³ Der Schautrieb des Betrachters soll durch diese Gabe so weit zufrieden gestellt werden, dass er seinen »gefräßigen« Blick darin deponiert, »wie man Waffen deponiert.«⁵⁴ Über den ›Fleck‹ kommunizieren Maler und Betrachter in einem »Augentäuschungsspiel«, dessen Pointe darin besteht, gerade nicht das ›Eigentliche‹ einzusetzen, sondern vielmehr etwas, das dem Maler erlaubt, dem Blick zu entgehen, sowie dem Betrachter, die Augen darauf weiden zu lassen. Die Dimension des »Trugs« liegt dabei weniger in einem illusionistischen Vortäuschen des Dargestellten, sondern darin, dass jenes, »was ich erblicke, nie das [ist], was ich sehen will.«⁵⁵

49. Vgl. ebd.

50. Vgl. Merleau-Pontys einschlägige Formulierungen in: »Das Auge und der Geist«, S. 15–22. Zur Relation von Farbe und Körper bei Merleau-Ponty vgl. Buci-Glucksmann, Christine: *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris 2002, S. 118ff.

Zu einer trotz des Titels weniger an Lacan als an Merleau-Ponty orientierten Lektüre Cézannes, welche die Problematik von Merleau-Pontys Ansatz unfreiwillig enthüllt, vgl. Silverman, Hugh J.: »Cézanne's Mirror Stage«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981/82), S. 369–379.

51. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 123ff.; [frz., S. 106f.]. Vgl. auch Flusser, »Die Geste des Malens«, S. 96f.

52. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 121; [frz., S. 104].

53. Ebd., S. 107; [frz., S. 93]: »Tu veux regarder? Eh bien, vois donc ça!«.

54. Ebd., S. 122 und S. 107; [frz., S. 105 und S. 93].

55. Ebd., S. 109; [frz., S. 93].

Indem Lacan die Bildfunktion im Rahmen eines Tausches sieht, verschränkt er die Produktionsseite mit der Rezeptionsseite der Kunst. Darin liegt, kunsttheoretisch gesehen, eine der Pointen seines Modells. Das Bild fungiert als Instanz einer Kommunikation, in deren Zentrum der Blick steht – aber als einer, den es auszusperren gilt. In der älteren Kunst kommuniziert der Künstler einen Blick, der, so Lacan, »von weiter herkommt« und in dessen Auftrag er arbeitet: in der religiösen Malerei den Blick Gottes, in der frühneuzeitlichen höfischen Kunst den Blick des Herrschers.⁵⁶ In der Epoche der Moderne hingegen, in der diese souveränen Instanzen ausfallen, verkürzt sich die vierstellige Kommunikationskette (Blick des Anderen – Maler – Bild – Betrachter) zu einer dreistelligen Struktur. Der Maler rückt selbst an die Stelle dieses absoluten Blicks, wodurch er zu jenem ›Ungetüm‹ wird, von dem Lacan mit Malraux spricht: Immer habe es, so Lacan, beim Bild einen »Blick dahinter« gegeben, doch in der Moderne sei dieser Blick der Maler selbst.⁵⁷

Ihre Bestätigung findet Lacans Bemerkung in der Rezeptionsperspektive, die erst in der Moderne davon ausgeht, dass es beim Kunstwerk weniger um das Dargestellte gehe, sondern vielmehr um das ebenso fetischisierte wie beargwöhnte Künstlersubjekt, welches das Bild hervorgebracht hat. An der Art und Weise, wie das Werk erscheint, will man erschließen, wie es gemacht worden ist und welchen psychischen, sozialen oder kontextuellen Kräften der Künstler ausgesetzt war. Das Werk wird zur Maske des Künstlers, dessen Physiognomie man darin zu erkennen sucht, und dessen Hervorbringungsakt das stärkere Interesse gilt als der gezeigten Sache selbst.⁵⁸

Aufgrund der strukturellen Reduktion auf die dreigliedrige Kette Künstler-Bild-Betrachter entspricht Lacans Beschreibung der Kommunikationsstruktur moderner Kunst genau dem bereits erwähnten Schema, das die Dreiecke der geometralen Subjektperspektive und der entgegengesetzten Perspektive des ›Blicks‹ ineinander blendet (vgl. Abb. 3): Obschon dieses Schema weitere Bedeutungsebenen enthält, beschreibt es *auch* die wechselseitige Durchdringung von Produktion und Rezeption der Kunst. An der Schnittfläche der beiden Dreiecke steht das Bild, dem Lacan zwei gegenläufige Funktionen zuweist. Als *image* eröffnet es einen imaginären Ausblick auf die jeweils andere Seite, als *écran* trennt es die beiden Seiten voneinander. Der ›hinter‹ der Leinwand stehende Maler prägt der Leinwand den Fleck auf, der ihn vertritt, zum Fleck entstellt und vor dem Blick verbirgt. Auf der anderen Seite steht der Betrachter, der im Bild zweierlei (nicht) sieht: das vom Bild Dargestellte (beispielsweise Äpfel oder eine provenzalische Landschaft), sowie in jener spezifisch modernen Überblendung von Subjekt und Sujet auch den Maler. Diese beiden sehr unterschiedlichen Bilder (Bild der Landschaft und Bild des Malers), welche das Bild zu sehen gibt und die sich gegenseitig eigentlich verdrängen müssten, verschmelzen bei Cézanne im Fleck, dessen

56. Vgl. ebd., S. 120; [frz., S. 103f.].

57. Vgl. ebd.

58. Vgl. dazu Valéry, Paul: »Antrittsvorlesung zum Kolleg über Poetik am Collège de France«, in: Ders., *Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge*, Frankfurt a.M. 1975, S. 203–226, besonders S. 206f.

Pointe im Umschlag zwischen Indexikalität und Ikonizität liegt. Während sich die Landschaft in subjektivierter ›Berührungen‹ auflöst, entstellt sich der Maler zur fleckigen Bilderhaut.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf Lacans Schema, dann fällt daran auf, dass es den Begriff des *tableau* nicht enthält. Doch der begleitende Text erläutert, dass die Linie rechts, auf welcher der Ort des Subjekts liege, zugleich der Ort des *tableau* sei.⁵⁹ Dies entspricht den Ausführungen der vorhergehenden Seminarsitzung, in der das Schema noch zwei voneinander getrennte Dreiecke aufwies und Lacan am Beispiel der Begegnung mit der in der Sonne glänzenden Sardinenbüchse erläuterte, wie das Subjekt durch den Blick zum *tableau* werden könne.⁶⁰ Dass der Begriff des *tableau* im kombinierten Schema fehlt, hat allerdings einen heuristischen Sinn. Denn Lacans Ausführungen zufolge befindet sich die Funktion des Gemäldes genau im Übergang zwischen dem Ort des Subjekts und der Schnittfläche der beiden Dreiecke: Um die Gefahr abzuwehren, unter dem Blick zum *tableau* zu werden, lässt das Subjekt jenes *tableau* entstehen, das sich je nach Funktion bald als *image*, bald als *écran* zeigt.⁶¹

Die Funktion des Gemäldes

Aufgrund der veränderten Kommunikationsstruktur des modernen Kunstwerks wandelt sich zwangsläufig der Charakter des ›Augentäuschungsspiels‹, in welchem für Lacan das blickzählende, den Blick befriedende Moment der Malerei liegt. Solange die Malerei als Mimesis und das Bild als durchsichtiges Fenster begriffen wurde, konnte die Dialektik von Täuschung und Enttäuschung, Sichtbarmachen und Verdecken nach dem Modell des Wettstreits von Zeuxis und Parrhasios, auf den Lacan rekurriert, begriffen werden.⁶² An diesem Mythos scheint Lacan entscheidend, dass Zeuxis durch einen Vorhang getäuscht wird, also durch etwas, was das Begehren weckt, dahinter blicken zu können. Entsprechend wird die Illusion in dem Augenblick zerstört, als Zeuxis seinen Konkurrenten darum bittet, ihm doch zu zeigen, was hinter dem Vorhang sei. Die enttäuschte Illusion besteht folglich weniger im Vorhang selbst, sondern vielmehr in der Illusion, dass etwas dahinter sei. In diesem Augenblick aber, so Lacan, materialisiert sich das Bild und wird als bloße Wand oder Leinwand erkennbar. Es ist

nicht länger Schein, sondern zeigt sich als Ursprung des Scheins. Als materielle Oberfläche bringt es nicht länger etwas zum Vorschein, das es selbst nicht ist, vielmehr wird es selbst zu dem, was den Schein hervorbringt. Das Durchkreuzen der Augentäuschung legt das Bild als Quell dessen frei, was zu sehen ist. Das blickzählende Moment, das den Betrachter die Augen öffnen lässt, liegt folglich in dessen reiner Evidenz, die ihn frohlocken lässt, dass für einmal nichts dahinter ist.

In einer Malerei wie derjenigen Cézannes, welche die illusionistische Täuschung von Anbeginn an ausschließt, artikuliert sich die Dialektik des Bildes notwendig auf andere Weise. Auch wenn Cézannes Fleckenstruktur textile Assoziationen hervorruft und die Stilleben zuweilen mit einem metonymischen Gleiten zwischen Leinwandträger, gemalten Tüchern oder Tapeten und dem Fleckenteppich der *taches* spielen, käme doch niemand auf den Gedanken, diese ›Tücher‹ beiseite zu ziehen und dahinter blicken zu wollen.⁶³ Die Bilddialektik von Zeigen und Verbergen, Täuschen und Enttäuschen manifestiert sich nicht auf der Ebene des Dargestellten, sondern auf derjenigen des Darstellens, und zwar in jedem einzelnen Partikel des Bildes. Denn jede der *taches* ist nicht-identisch mit sich selbst: stellt etwas dar und streicht das Darstellen durch, ist lichthafte Schein und opake Materialität zugleich. Dies führt zum beschriebenen Pulsieren der Oberfläche, deren Elemente sich zum Bild schließen und dieses gleichzeitig an jeder Stelle wieder aufbrechen lassen, so dass *Faktur* und *Fraktur* ineinander aufgehen.⁶⁴

In welchem Verhältnis stehen also bei Cézanne Bild und ›Blick‹, und konkreter: Farbfleck und ›Blick‹? Lacans Ausführungen sind in dieser Hinsicht uneindeutig, da er einerseits davon spricht, dass sich in jedem Bild etwas Blickhaftes abzeichne, zugleich aber seine Funktionsanalyse des Bildes auf die These gründet, im Bild sei der Blick elidiert.⁶⁵ So gilt es hier sorgfältig abzuwägen. Es sollte deutlich geworden sein, dass die *taches* nicht umstandslos mit dem zusammengebracht werden können, was Lacan als Blick bezeichnet. Dem widerspricht nicht nur die strikte Negativität des Blicks, der kein positivierbares Detail eines Bildes sein kann. Die Analogisierung verbietet sich aber auch aus der Perspektive Cézannes, da die Farbflecken ja kein nicht-integrierbarer Rest einer Signifikantenkette sind, sondern das Bild aus nichts anderem besteht als aus solchen Flecken. Wären sie ›Blick‹, dann nichteten sie das Bild insgesamt: Wir könnten es nicht sehen. Bei der Relationierung von Farbfleck und Blick darf also die Tatsache nicht aus den Augen verloren werden, dass Cézannes *taches* – in all ihrer semantischen Dichte,

59. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 112f.; [frz., S. 97].

60. Vgl. ebd., S. 97 und S. 101ff.; [frz., S. 85 und S. 88ff.].

61. Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive wäre kritisch anzumerken, dass die privilegierte Aufmerksamkeit, die Lacan der Selbstrepräsentation des Subjekts im Bild und der Funktion des Bildes innerhalb des Bezugs zwischen Subjekt und Blick schenkt, die Erfahrung des Ästhetischen und der Kunst auf lediglich eine ihrer Dimensionen beschränkt. So bleibt unter anderem das Vermögen der Kunst, ein Bild der Welt zu entwerfen – konkret bei Cézanne: eine Deutung der Natur vorzutragen –, bei Lacan nahezu vollständig ausgeblendet. Diese Beschränkung ist mit dem psychoanalytischen, auf das Subjekt gerichteten Erkenntnisinteresse unmittelbar verknüpft.

62. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 118f.; [frz., S. 102f.].

63. Zum Gleiten zwischen dargestellten Tüchern und dem Tuch der Leinwand vgl. Hevers, Edda: »Die Malerei liegt in der Tiefe. Anmerkungen zu einigen Stilleben Paul Cézannes«, in: *Psychoanalyse im Widerspruch* 29 (2003), S. 43–49.

64. Dank an Brigitte Obermayr und Georg Witte für diese – in anderem Zusammenhang formulierte – Wendung.

65. Als dafür symptomatisch sei folgende Passage herausgegriffen: »[...] wir [werden] sehen, wie sich nicht das Phallussymbol, das anamorphotische Phantom, sondern der Blick als solcher sich abzeichnet, in seiner trieblichen Funktion, strahlend, zur Schau gestellt, wie auf dem Bild [der *Gesandten*, M. L.]. – Das Bild, wie jedes andere Bild auch, ist eine Blickfalle. Welches Bild Sie auch nehmen, wenn Sie Punkt für Punkt dem Blick nachspüren, werden Sie sehen, wie dieser verschwindet.« Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 95; [frz., S. 83].

die zu zeigen war – eine Gabe des Tausches sind, die *anstelle des Blicks* offeriert werden. Doch auch an den Nahtstellen der Flecken, wo die Oberfläche bricht und bloße Stellen sichtbar werden, blitzt kein »Nichts« auf, sondern lediglich die Leinwand oder das Aquarellpapier, deren Helle in Cézannes malerischem Kalkül eine wichtige Rolle spielt. Bilder sind dichte Zeichen, deren Zwischenräume niemals leer sind wie bei der Sprache, zwischen deren Buchstaben buchstäblich nichts ist und deren Diskurs tatsächlich abbrechen kann.⁶⁶

Auch die irreduzible Offenheit der Fleckenstruktur, die für das ästhetische Funktionieren von Cézannes Malerei konstitutiv ist, wäre als Manifestation des »Blickhaften« missverstanden. Zu allen Zeiten war es ein Merkmal der Kunst, bewusst unvollständige, in unvorhersehbarer Weise unterbrochene Erfahrungen zu provozieren, um über solcherart enttäuschte Erwartungen eine natürliche Neigung zur Vervollständigung anzusprechen. Doch gegenüber der Kontingenz der Wirklichkeit stellt jedes Bild eine reduzierte Offenheit dar. Es überführt sie in ein Gefüge, dessen Schließung nicht unmöglich scheint, wodurch die Offenheit gerade nicht bedrohlich wirkt, sondern ästhetische Lust erzeugt. Zeigte man hingegen, wie Stanley Cavell einmal bemerkte, einem Menschen den Film eines gewöhnlichen ganzen Tages seines Lebens, er würde verrückt werden.⁶⁷ In dieser signifikanten Differenz zwischen Kunst und Realität, welche die Kontingenz bannt, liegt ein entscheidender Aspekt dessen, was Lacan die »pazifizierende, apollinische Wirkung« der Kunst nennt.⁶⁸ Die Differenz zwischen dem antinomischen Verhältnis von Signifikant und Blick und der bildlichen Dialektik von Sein und Schein lässt sich vielleicht folgendermaßen pointieren: Im einen Fall geht es um ein drohendes »Nichts« dahinter, im anderen Fall um ein entlastendes »nichts dahinter«. Die Wahrheit in der Malerei, die Cézanne seinem Malerfreund Bernard zu geben versprach, ist die Transformation der Welt in Malerei – in ein Bild, welches zeigt, indem es sich zeigt, und welches dasjenige, was es zeigt (einen Berg, einen Waldweg, die Tiefe des Raums), durch sein eigenes Sichtbarsein verdeckt, d.h. *image* und *écran* fortlaufend ineinander umkippen lässt.⁶⁹

Nach lacanscher Lesart bündeln sich in Cézannes Malgestus folglich drei Motive, die alle auf die Aussperrung des Blicks gerichtet sind. Erstens geht es darum,

die Realität in eine signifikante Struktur zu überführen, die, im Sinne einer Gabe, »zu sehen gibt«. Zweitens konstruiert er eine Balance zwischen Ordnung und Offenheit, die den Betrachter involviert und zugleich die Kontingenz bannt. Drittens vereinigt er die Bildfunktionen von *image* und *écran* zu einem *tableau*, welches das »Nichts« dahinter in ein »nichts dahinter« zu verwandeln vermag. Wenn die Malerei auf diese Weise den Blick elidiert, besteht allerdings gleichwohl kein Grund, in die Präsenzästhetik der Kunst zurückzufallen, die Lacan an Merleau-Ponty kritisiert. Denn die Malerei garantiert weder Anwesenheit noch die wechselseitige Spiegelung von Betrachter und Betrachtetem. Sie wendet lediglich jenes Moment des Verfehlens ins Positive, das Lacan in der Wendung zusammenfasst, »daß Du mich nie da erblickst, wo ich Dich sehe«, und »umgekehrt [...] das, was ich erblicke, nie das [ist], was ich sehen will«.⁷⁰ Das Kunstwerk wird nur insoweit zur Ganzheit, als es dem Subjekt einen »gerahmten« Umgang mit der irreduziblen Ambivalenz des Sehens erlaubt. Es garantiert eine symbolische Ordnung, welche die »feindliche« Antinomie von Auge und Blick in ein »friedliches Augentauschungsspiel« transformiert.⁷¹

Der Liste von Cézannes Motiven, ein Gemälde zu verfertigen, wäre schließlich ein letzter Beweggrund hinzuzufügen. Er bestand darin, das eigene Subjekt ins Feld des großen Anderen einzuschreiben – ins »Schauspiel, das der Pater omnipotens, aeterna Deus vor unseren Augen ausbreitet«, wie Cézanne in einem Brief an Bernard schrieb.⁷² Diese Einschreibung gelang Cézanne aufgrund eines weiteren, erneuten Umschlags zwischen Produktion und Rezeption. Denn er begriff das *Machen* des Bildes als *Finden* – als Finden der Ordnungen von Natur und Sehen.⁷³ Damit aber galt auch das Umgekehrte: das Finden war an das Machen zurückgebunden. Die *réalisation*, die innen und außen, Objekt und Empfindung, Ordnung der Malerei und Ordnung Gottes ineinander aufgehen lassen sollte, vollzog sich allein in jenem flüchtigen Augenblick, in dem der Pinsel die Leinwand berührte. Sie verwirklichte sich in einem Artikulationsprozess, der nicht in die Gewissheit und Dauerhaftigkeit einer Aussage zu überführen war. Entspre-

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

71. Zur symbolischen Ordnung des Bildes, siehe: Leikert, Sebastian: »Lacan und die Oberfläche. Zu einem Spiegelstadium ohne Spiegel«, in diesem Band S. 100. Die Ambivalenz eines Kunstwerks, so Leikerts Schlussfolgerung seiner Analyse eines Stilllebens, eröffne »eine Möglichkeit, dem Symbolischen einen Platz in der Welt der Bilderfahrung« zuzuweisen. »Das Subjekt erliegt in dieser Doppelung nicht der blendenden Faszination [...], sondern« begreift »seine Natur als gespaltenes Subjekt im Wechsel verschiedener Bezüge zum Objekt seines Begehrens.« Vgl. auch Uhl, Ralph: »Psychoanalyse«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 291–294, S. 292: Die Arbeit des Künstlers »als Wiederherstellen eines ganzen und daher auch als ambivalent erfahrbaren Objekts«.

72. Cézanne, Paul: Brief an Emile Bernard (15. April 1904), in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 44; [frz., S. 27].

73. Zur Relation von Machen und Finden vgl. Shiff, Richard: »Conclusion: Making a Find«, in: Ders., *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago 1984, S. 222–230. Zur Ordnung als Ziel von Cézannes »réalisation« vgl. Boehm, Gottfried: »Prekäre Balance. Cézanne und das Unvollendete«, in: *Cézanne. Vollendet – Unvollendet* (Ausstellungskatalog Wien, Kunstforum; Zürich, Kunsthaus), Ostfildern-Ruit 2000, S. 29–39, S. 38f.

66. Dies gilt für Gemälde und Zeichnungen, wohl aber nicht für Fotografien, deren Bezug zur Kontingenz des Realen aufgrund ihres bildgebenden Verfahrens ein anderer ist. Umgekehrt lässt sich Roland Barthes Fototheorie des »punctum«, die ausdrücklich auf Lacan rekurriert, kaum auf Gemälde oder Zeichnungen übertragen. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1985. Im Feld der Kunst zeigt sich ein »Blickhaftes« bezeichnenderweise am ehesten im Falle partieller Zerstörung, etwa in Folge eines ikonoklastischen Angriffs oder aufgrund des nagenden Zahns der Zeit: wenn *wirklich* etwas fehlt.

67. Vgl. Cavell, Stanley: *Must we Mean what we Say*, New York 1969, S. 119, zit.n. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 4. Aufl., München 1994, S. 281.

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

69. Vgl. Cézanne, Brief an Emile Bernard (23. Oktober 1905), in: Doran: *Gespräche mit Cézanne*, S. 66; [frz., S. 46]: »Ich schulde Ihnen die Wahrheit über die Malerei, und ich werde sie Ihnen sagen.« Vgl. auch Gasquet, »Was er mir gesagt hat«, S. 166; [frz., S. 134]: »Das Wasser wandelt sich in Wein, die Welt ist in Malerei verwandelt. Man taucht ein in die Wahrheit der Malerei.«

chend ambivalent mutet es an, wenn der alternde Cézanne immer häufiger über sein mangelndes Realisierenkönnen klagt. Darin zeigt sich der ›double bind‹, das Ziel endlich erreichen zu wollen, dies aber gleichermaßen auch zu fürchten.⁷⁴ Denn es hätte ihn nicht nur der weiteren Arbeit enthoben, die ihn, wie er sehr wohl erkannte, als einziges noch am Leben hielt. Zugleich hätte ein Bild, das mit dem Anspruch aufgetreten wäre, ›es‹ tatsächlich realisiert zu haben, seine Unzulänglichkeit notwendig ans Licht gebracht. So blieb Unvollendung das Ziel, die Unruhe im Uhrwerk seines Tuns.

Wenn sich in Cézannes Gemälden nun aber trotz allem das Gefühl der Gegenwart eines Blicks einstellt – ein Gefühl, das nach Lacan jedes Gemälde erzeugt⁷⁵ –, dann dürfte dies mit der so eben beschriebenen Ambivalenz im ›Realisieren‹ unmittelbar zusammenhängen. Es manifestiert sich im unruhigen Pulsieren der Oberfläche, das der Stabilität des Bildes sowie des visuellen Raums entgegenwirkt und ein irritierendes Moment von Unkontrollierbarkeit einführt.⁷⁶ Doch das ›Blickhafte‹ entspringt nicht allein jenem Pulsieren selbst. Es verdankt sich ebenso sehr einer Möglichkeit, die nicht eine des Bildes ist, sondern vielmehr dessen Grenze anzeigt. Denn in jenem Pulsieren der Oberfläche schwingt zugleich die Gefahr mit, außer Kontrolle zu geraten und das fragile Gewebe des Bildes zu zerreißen. Im Prozess der *réalisation* des Bildes zeigte sich diese Gefahr in der jederzeit bestehenden Möglichkeit eines ›falschen Flecks‹: »Wenn ich zu hoch oder zu tief greife«, so Cézanne, »ist alles verpfuscht. Es darf keine einzige lockere Masche geben, kein Loch, durch das die Erregung, das Licht, die Wahrheit entschlüpft.«⁷⁷

Der ›falsche Fleck‹ hätte nicht nur ein künstlerisches Misslingen angezeigt. Er wäre zugleich ein Mangel im Anderen, ein Loch im Schauspiel Gottes gewesen, durch das dessen Sinn entwichen wäre. Diese Angst, den »Schleier der Interpretation«⁷⁸ aufreißen, die Bildbalance kippen und die Farbe ins ›schmutzige Häufchen‹ zurückfallen zu sehen, kurz, den ›Blick‹ wiederkehren zu sehen: das war die Kehrseite der ›Harmonie parallel zur Natur‹, die Cézanne sich erschuf.

74. Siehe Fußnote 1 in diesem Text.

75. Siehe Fußnote 12 in diesem Text.

76. Zum Pulsieren als Kraft, welche die Kohärenz und Stabilität von Form und Sichtbarem zersetzt, und zu dessen Thematisierung in der Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. Krauss, Rosalind E.: *Der Impuls zu sehen*, Bern 1988; dies., *The Optical Unconscious*, Cambridge MA 1993.

77. Gasquet, »Was er mir gesagt hat«, S. 136; [frz., S. 108].

78. Vgl. das diesem Text vorangestellte Motto: Cézanne, zit.n. Bernard, »Paul Cézanne (1904)«, S. 54 (Übersetzung verändert M. L.); [frz., S. 36].