

Peter Berz

Die vier Verschiebungen des Blicks

Nur ein Erziehungssystem, das keine Lehrerseminare kennt, kann Seminare hervorbringen, die diskursive Versuchsanordnungen sind. Das Wort *Séminaire* ist in Frankreichs *Éducation nationale* Priesterseminaren nach der Definition des Konzils von Trient (1545-1563) vorbehalten. Lehrer werden an *Écoles normales* ausgebildet und universitäre Seminare heißen *cours* oder *leçons*.

Le Séminaire als eine Versuchsanordnung, die nach Abschluss des Versuchs im Buch erscheint, hat Reden immer schon mit Texten und Anmerkungen vertauscht. Ein Auszug aus der niemals verteilten Literaturliste steht gegen alle Manöver, die Reden eines lacanschen Seminars in sich abzudichten und zu monumentalisieren.

1. Adhémar Gelb: »Die ›Farbenkonstanz‹ der Sehdinge«, Artikel aus dem *Handbuch für normale und pathologische Physiologie* von 1929.
2. Maurice Merleau-Ponty: »Die Farbenkonstanz. Die ›Erscheinungsweisen‹ der Farbe und die Beleuchtung«, § 35 der *Phänomenologie der Wahrnehmung* von 1945.
3. Jean-Paul Sartre: »Der Blick«, Kapitel IV aus *Das Sein und Das Nichts* von 1943.
4. Roger Caillois: »Méduse & Co.«, Caillois' 1960 erschienenes Werk über die Theorie der Mimikry.

Einem solchen alphabetischen Korpus¹ sitzen die experimentellen Reden vom 19. Februar bis zum 11. März auf, Kapitel IV bis VII über »Möglichkeit, Latenz und Fleisch der Dinge« im Feld des Sehens.² Da es um ein *agencement*, eine Anordnung von Diskursen statt Dingen geht, ist das Experiment nicht durch die Infrastruktur eines Labors und ihre Ökonomie begrenzt, durch Räume, geeichte Instrumente und Laborantengehälter.³ Am offenen Ausgang des Versuchs lässt

1. Dazu käme für die Sitzungen von Februar bis März, um Literaturlist und -liste nur durch einige Titel fortzusetzen: Maurice Merleau-Ponty: »Die Verflechtung – Der Chiasmus«, Kapitel 4 aus *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Paris 1964, dem Jahr des lacanschen Seminars; Lucien Cuénot: *La genèse des espèces animales*, 3. Aufl., Paris 1932; Raymond Ruyer: *Néo-finalisme*, Paris 1952 (vgl. auch Ders., *La Genèse des formes vivantes*, Paris 1958); ein Buch des bekannten Philosophen Alain (Emile Chartier), *81 Kapitel über den menschlichen Geist und die Leidenschaften*, Paris 1941, dt.: Hamburg 1991, Kapitel 1: »Erkenntnis durch die Sinne« (Dank an Peter Gebie, Berlin); schließlich jenes ohne Titel und Autor erwähnte Buch, auf dessen Umschlag sich ein Bild des Malers Georges Rouault befinden soll (vgl. weiter unten im Text), usw. All das lässt einen Realienkommentar in der Edition lacanscher Seminare sehr vermessen.
2. Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1996, S. 175.
3. Trotzdem lassen sich Kapitel IV bis VII leicht in das Genre ›Vortrag mit zahlreichen Experimenten‹ verwandeln, das das 19. Jahrhundert dem 20. nicht vererbte. Derartige Vorträge waren etwa auf den Damenabenden der Polytechnischen Gesellschaft zu Berlin gesellschaftliche Ereignisse in der Geschichte des Wissens. Der vorliegende Text entstand aus ei-

sich unverzüglich weiterbasteln. Nicht aus der eigenen Umgebung des Texts, also der Funktion *Séminaire* als Zeiteinheit des Denkens, die anfängt oder aufhört und weit eher anfängt als im Februar, nämlich vom 15. Januar bis zum 24. Juni periodisch wiederkehrt; auch nicht aus der Funktion Autor, *Écrits et dits*. Vielmehr wird nur die Einführung von Größen jenseits gesprochener Reden und gedruckt-ter Texte diese über sich selbst hinaus versuchen: Blendung aus einer Bogenlichtlampe auf einer schwarzen Stoffscheibe; vielleicht hätte ein Insekt die Güte, über den Text zu taumeln, um gefangen, getötet, aufgefaltet schließlich in ihm zu liegen.

Experimente folgen keinem Argumentationsgang, sondern einem genauen Ablauf: vier Verschiebungen, vier Faltungen, vier Verwandlungen. Hypermetamorphose des Diskurses.⁴

Startpunkt. Farbe: Experiment

Der Anfang aller Verschiebungen oder das Verschobene ist, rekursiv, selbst Experiment. Es steht in den Archiven der Physiologie exhaustiv beschrieben. Denn stünde es dort nicht vollständig, könnte niemand »un peu tirer dessus et avoir l'expérience de ces choses«.⁵ Nur das, was die deutsche Übersetzung der Seminare mit »Herumspielen« anspricht, »un peu tirer dessus«, kann zu jener Form der Prüfung werden, in der sich Wissen und Subjekt als Wissenschaft artikulieren. In den Experimentalwissenschaften tritt sie bekanntlich als die Wahrheits-Regel auf, dass unter gleichen Umständen das gleiche Experiment das gleiche Ergebnis zeitigen muss. Mit anderen Worten:

»Wir stellen in einem halb verdunkelten Raume eine tuchschwarze (ungeschlitzte) Kreiselscheibe von ca. 10 cm Radius auf und konzentrieren auf sie das Licht einer Bogenlampe so, daß die Randstrahlen des Lichtkegels möglichst scharf mit dem Rande der Scheibe zusammenfallen. (Damit außer der Kreiselscheibe keine anderen Gegenstände von dem Bogenlampenlicht getroffen werden, auch nicht etwa der Kreiselknopf, klebt man am besten die tuchschwarze Scheibe auf eine kleine Metallscheibe, die fest auf die Kreisachse aufgesetzt

nem Vortrag mit Demonstrationen für einen im Sommer 2002 von der Gruppe *Hit-in.tv* und dem Online-Jahrbuch *Verstärker* veranstalteten Abend »Hiding behind Technology« mit Vorträgen und Vorführungen von Margarete Vöhringer, Elle Janssen, Birgit Schneider, Philipp von Hilgers, Joulia Strauss, Olaf Arndt und anderen. Unmittelbar vorher ging ein demonstrativer Vortrag über Mimikry und Malerei bei dem amerikanischen Künstler und Mimikrytheoretiker Abbot Thayer von Birgit Schneider, Berlin.

4. *Hypermetamorphose* kennzeichnet etwa die Ontogenese des Ölkäfers *Epicauta pennsylvanica*, mit einer fünf- bis sechsfachen Verwandlung: vom Ei zur Larve, die sich von Heuschreckenlarven ernährt, zur beinlosen Made, zur Made mit Exoskelett, bis zur Puppe und schließlich zur glänzenden, blauschwarzen Käferimago. Vgl. Berenbaum, Mary R.: *Blutsauger, Staatsgründer, Seidenfabrikanten. Die zwiespältige Beziehung von Mensch und Insekt*, Heidelberg/Berlin/Oxford 1997, S. 49.

5. Lacan, Jacques: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Seminar II*, Weinheim/Berlin 1991, S. 228; [frz., S. 211].

werden kann.) In Rotation versetzt erscheint nun die tuchschwarze Scheibe weiß oder weißlichgrau, und zwar in derjenigen (wahrgenommenen) »Beleuchtung« oder Raumhelligkeit, die in dem übrigen schwachbelegten Versuchszimmer herrscht. *Dieser Eindruck des Weiß ist* – unter den angegebenen Bedingungen – *absolut zwingend*: Irgendwelche Erwägungen über die tatsächlich herrschenden Beleuchtungsverhältnisse vermögen daran nichts zu ändern, man ist nicht imstande, statt des »Weiß« ein »stark beleuchtetes Schwarz« zu sehen. Es ist auch gleichgültig, ob man die Scheibe aus unmittelbarer Nähe oder aus größerer Entfernung betrachtet [...]. Den Lichtkegel der Lampe sehen wir als ein für sich existierendes Gebilde von großer Helligkeit, welche zusammen mit dem übrigen Zimmerinventar in den gesamten Sehraum von schwacher Helligkeit oder Beleuchtung eingebettet ist [...].

Mit einem Schlage ändert sich aber der Eindruck, sobald man ein, wenn auch nur ganz kleines, aber in Wirklichkeit weißes Papierstückchen in den Strahlengang der Bogenlampe einführt und dieses einige Zentimeter vor die rotierende Scheibe hält: *Im selben Augenblicke sehen wir die Scheibe »schwarz«, das Papierstückchen »weiß, und zwar beide »intensiv beleuchtet«*. Die Plötzlichkeit, mit der dieses qualitative Umschlagen von Weiß in Schwarz vor sich zu gehen pflegt, ist verblüffend. Man hat dabei nicht etwa den Eindruck, die Farbe der Scheibe durchlaufe glissandoartig alle Übergänge von Weiß nach Schwarz, sondern man erhält den Eindruck, daß an die Stelle eines Weiß in schwacher ein Schwarz in starker Beleuchtung getreten ist.

Gleichzeitig mit diesem Umschlage ändert sich auch die Erscheinungsweise des Lichtkegels: dieser verliert mehr oder weniger den Charakter eines dingartigen, in einem schwach beleuchteten Gesamttraum eingebetteten Gebildes, man nimmt vielmehr mit sinnlicher Deutlichkeit wahr, daß in dem vom Lichtkegel eingenommenen, »leeren« Teil des Gesichtsfeldes eine viel intensivere Beleuchtung herrscht. Wir sehen also, daß gleichzeitig mit dem Umschlage des Weiß in Schwarz der gesamte Sehraum sich in spezifischer Weise umorganisiert: In dem Ganzen des Sehraumes entstehen Untergänge mit voneinander sich abhebenden Sonderhelligkeiten; es tritt also eine charakteristische Gliederung oder Unterteilung des vorher als mehr oder weniger homogen beleuchtet erscheinenden Sehraumes auf. Entfernt man das kleine weiße Papierstückchen, so schwindet im selben Moment auch der Eindruck vom Vorhandensein der verschiedenen Raumuntergänge, der Beleuchtungseindruck vereinheitlicht sich im Gesamttraum, und die Kreisscheibe erscheint wieder »weiß«.⁶

Die einfache Anordnung induziert die Schlussfolgerungen des Artikels zur »Farbenkonstanz der Sehdinge« aus dem *Handbuch für normale und pathologische Physiologie, mit Berücksichtigung der experimentellen Pharmakologie*, hg. von Albrecht Theodor Julius Bethe u.a., 1925-1932, Band XII, Teil 1, Receptionsorgane II: Photoreceptoren, Berlin 1929. Als Autor zeichnet der in Russland gebo-

6. Gelb, Adhémar: »Die »Farbenkonstanz« der Sehdinge«, in: Bethe, Albrecht Theodor Julius u.a. (Hg.): *Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie, mit Berücksichtigung der experimentellen Pharmakologie*, 12. Bd., Berlin 1929, S. 594-678, S. 675f.

rene ungarische Psychologe Adhémar Maximilian Maurice Gelb. Sein Vater ist in Moskau Direktor einer Versicherungsgesellschaft namens »New York« und 1906, mit 19 Jahren, emigriert Gelb nach Deutschland, um in München Philosophie zu studieren. Vier Jahre später, während einer Assistenz am Psychologischen Institut der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin, promoviert er bei Carl Stumpf und wird 1912 ans Psychologische Institut der Akademie für Sozial- und Handelswissenschaften zu Frankfurt am Main berufen, Kern der späteren Universität Frankfurt, samt ihrem aus dem argentinischen Getreidehandel der Familie Weil finanzierten Institut für Sozialforschung. Der für einen Farbforscher ominöse Name Gelb mutiert in Lacans Labor der Reden kurzerhand zu »Gelb und Goldstein«. Die Fehlleistung ist historisch gut determiniert. Denn der Neurologe Kurt Goldstein ist seit 1915 nicht nur Direktor des Neurologischen Instituts der Universität Frankfurt, sondern baut während des Weltkriegs eine einflussreiche Institution auf: das Hirnverletzten-Lazarett Frankfurt. Zur Gründung des Lazarets zieht er den jungen Psychologen Gelb heran, mit dem er nach dem Krieg die berühmten »Psychologischen Analysen hirpathologischer Fälle« herausgibt, die er großenteils selbst schreibt. Gelb und Goldstein gehören zu den großen wissenschaftlichen Profiteuren des Ersten Weltkriegs. Sie führen Reihenuntersuchungen an Tausenden von Hirnverletzten durch. Weil nämlich Millionen von Explosionen in den Gräben der Front, inmitten der Feuerwalzen, im »Kraffteld zerstörender Ströme und Explosionen« sämtliche nur denkbaren Verletzungen sämtlicher denkbaren Regionen des Gehirns verursachen, lassen sich an den Verletzungen und ihren Ausfällen in allen Details die Funktionen des Gehirns konstruieren: Karten des Gehirns als Output von Generalstabskarten mit ihren Grabensystemen und Feuerzonen. Auch die Psycho-Physiologie des Sehens studieren Gelb und Goldstein über derartige Ausfälle. Gelbs Farbforschungen beginnen mit einer Arbeit »Über den Wegfall der Wahrnehmung von »Oberflächenfarben« aufgrund einer speziellen Hirnverletzung.«⁸ In den zwanziger Jahren werden Gelbs Seminare über Hirnverletzten-Psychologie zu »Höhepunkten des Frankfurter Universitätslebens«. Unter seinen Hörern sitzen zwei eifrige Dozenten: Theodor Wieselund Grund Adorno und Max Horkheimer.⁹

Die nachmaligen Autoren einer Dialektik der Aufklärung sahen also live im Lichtkegel gelbscher Experimente das Umschlagen von Weiß/Schwarz ohne »glissandoartige Übergänge«. Die Experimente sind nur ein Ausschnitt weit verzweigter Versuchsserien, in denen das ganze epistemische Spektrum der Farbewahrnehmung auf dem Spiel steht. »Worin besteht jene magische Kraft der Farbe,

jenes einzigartige Vermögen des Sichtbaren, das bewirkt, daß es, in Sichtweite gehalten, doch mehr ist als bloßes Korrelat meines Sehens, daß es mir mein Sehen aufdrängt als Wirkung seiner souveränen Existenz?«¹⁰

Im physikalischen Weltbild nach Hertz und Planck besteht die Magie aus Ereignissen im elektromagnetischen Spektrum, in der Zone zwischen infraroter Wärmestrahlung und ultravioletter, sogenannt »chemischer« Strahlung. Absorption und Reflexion spielen mit Spektral- und Körperfarben. Weißes Licht auf rotem Schirm reflektiert nur die langwelligen, roten Anteile des Spektrums und absorbiert alle anderen; gelbes Licht auf rotem Schirm wird ganz und gar absorbiert, bleibt: reines Schwarz. Strahlt nun das Licht eines Spektralbereichs, wenn es reflektiert wird, auch von Oberfläche zu Oberfläche, so werden etwa in einer aus Gelb und Blau gemischten Pigmentfarbe die von den gelben Pigmenten reflektierten gelben Strahlen von den benachbarten blauen Pigmenten fast ganz absorbiert, so wie die blauen von den gelben; bleiben: die grünen Anteile zwischen den Absorptionsmaxima, die ein lichtschwaches, durch Subtraktion entstandenes Grün ergeben. Ganz im Unterschied zur additiven Mischung etwa unserer Kathodenstrahl-Bildschirme mit ihren drei Strahlen-Kanonen, R G B, in denen Grün plus Rot die Farbe Gelb ergibt.

Diese Physik der Farben baut auf Anordnungen von, erstens, variablen Lichtquellen und zweitens, Schirmen. Ein Schirm, im Labor meist flach und aus Papier, absorbiert und reflektiert Strahlen. Außerhalb der »möglichst künstlichen und wirklichkeitsfremden Laboratoriumsbedingungen«, mitten in der »dinglichen« Umwelt«¹¹ besteht der Schirm aus Oberflächen ganz verschiedener Struktur und Reflexionseigenschaft, in ganz verschiedenen Lichtverhältnissen.¹² Die Farben halten sich nicht mehr im abstrakten Raum des Papiers als Schirm auf, zu dem am Ende noch jede Malerleinwand gehört. »Wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit, wie verschieden das Aussehen der menschlichen Gesichter sich uns darstellt, je nachdem wir sie im Tageslichte oder im Kerzenlichte mit seinen zahlreichen roten Strahlen oder in einem elektrischen Lichte sehen, welches wenig oder keine roten Strahlen enthält.«¹³

Trotz Sonne, Kerze, Glühlicht: der Andere bleibt dieser Andere und kein Anderer. Denn in der Wahrnehmung ist die Farbe seines Gesichts konstant, wenn auch unter völlig veränderten physikalischen Strahlungsverhältnissen, heißt: Farben. Sonst würde ja selbst »ein Stück Kreide an einem trüben Tage dieselbe Farbe zeigen wie ein Stück Kohle an einem sonnigen Tage. Ebenso würde eine unter grünem Laubdach gesehene weiße Blume dieselbe Farbe zeigen wie ein grünes Baumbblatt unter freiem Himmel, und ein bei Tageslicht weißer Zwirnknauel müßte bei Gaslicht die Farbe einer Orange zeigen.«¹⁴ Die Frage nach dem Sehding:

7. Benjamin, Walter: »Erfahrung und Armut (1933)«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II 2, Frankfurt a.M. 1980, S. 214.
8. Der für eine nie erschienene Festschrift für Carl Stumpf geschriebene Beitrag wird 1919 als Habilitationsschrift an der Universität Frankfurt eingereicht – offenbar erfolgreicher als sechs Jahre später eine Arbeit mit dem Titel *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.
9. Vgl. Artikel über »Gelb, Adhémar« in: *Neue Deutsche Biographie* und Ash, Mitchell G.: *Gestalt psychology in German culture, 1890-1967. Holism and the quest for objectivity*, Cambridge 1995, S. 275-283.
10. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 173.
11. Gelb, »Die »Farbenkonstanz« der Sehdinge«, S. 611 und 610.
12. Vgl. ebd., S. 643.
13. Jastrow, Albert: *Lichtbiologie. Die experimentellen Grundlagen der modernen Lichtbehandlung*, Braunschweig 1910, S. 10.
14. Hering zit.n. Gelb, »Die »Farbenkonstanz« der Sehdinge«, S. 597.

Kreide, Kohle, Blume, Faden, Gesicht, beginnt mit seinen mehr oder weniger konstanten Farben.¹⁵

Physikalische Verschiedenheit der Farben bei ästhetischer Konstanz im Sehen treibt im 19. Jahrhundert die Physiologie und Psychologie des Sehens um. Um den Ersten Weltkrieg wird die Frage zu einem Begründungsdiskurs der Gestaltpsychologie. Das Dispositiv setzte Helmholtz. Es ist, so Gelb, dualistisch. Zwar stehe das Auge mit seiner Physiologie mitten in der Strahlungsphysik der Farben. Aber die Empfindung der Farbe ist etwas anderes als deren Wahrnehmung. Wahrgenommene Farben sind keine »elementare Reaktionsform des Organismus«,¹⁶ sondern sie sind »Erkennungszeichen der Körper«, die erlauben, Dinge zu erkennen und wiederzuerkennen. Unsere Sinnesempfindungen sind »Zeichen für die äußeren Dinge und Vorgänge, welche zu deuten wir durch Erfahrung und Übung erst lernen müssen.«¹⁷ Lacans Theorie des Sehens wird an die Kritik eben dieses zeichentheoretischen Dualismus anschließen.

Die Geschichte der Kritik setzt mit dem Leipziger Physiologen Karl Ewald Konstantin Hering ein. Für ihn ist die Farbenkonstanz »Effekt einer ursprünglichen und elementaren Reaktionsform des Organismus«.¹⁸ Hering trennt das »äußere Auge«, dessen Pupille sich an Beleuchtungswechsel anpasst, und das »innere Auge«, das durch Simultankontrast Beleuchtungsunterschiede wahrnimmt. Der »allgemeinen Umstimmung des inneren Auges« und dessen Zuständen sind engere Grenzen gesetzt als den physikalischen Beleuchtungsveränderungen.¹⁹ Erst David Katz wird diese Hypothesen auf die experimentellen Füße stellen, auf denen sie auch bei Gelb ankommen.²⁰ Katz fügt der Phänomenologie Hering's die Ordnung der tatsächlichen Erscheinungsweise der Farben hinzu: auf rauhen oder polierten Oberflächen, in durchsichtigem oder farbigem Glas, farbiger Flüssigkeit, usw.²¹ Die elementare und »einfachste experimentelle Vorrichtung« aller Farbversuche ist ein Schirm, genauer: der Lochschirm.²² Durch das Loch in einer undurchsichtigen Wand betrachtet, die die ganze Umgebung des Gegenstands abbildet, werden alle Farben auf der Oberfläche von Gegenständen, genannt »Oberflächenfarben«, zu bloßen Farb-Flächen, genannt »Flächenfarben« oder »Lochfarben«. Die Lochfarben sind nicht konstant und ändern sich je nach Beleuchtung. Sie sind der Nullzustand des ganzen Problems oder seine Abwesenheit.

15. »Aber mit Bestimmtheit ist alles, was Farbe ist, nur subjektiv – es gibt kein objektives Korrelat im Spektrum, das gestattete, die Farbqualität der auf der Ebene der Lichtschwingungen auftretenden Wellenlänge oder Frequenz zuzuordnen.« Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, Weinheim/Berlin 1980, S. 104 [frz., S. 91].

16. Gelb, »Die »Farbenkonstanz« der Sehdinge«, S. 602.

17. Aus von Helmholtz, Hermann: *Vorträge I*, zit.n. Gelb, »Die »Farbenkonstanz« der Sehdinge«, S. 602.

18. Ebd., S. 605. Vgl. Hering, Ewald: *Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn*, Berlin 1920.

19. Dazu kommen die sogenannten »Gedächtnisfarben«, die im Sehen der Farben direkt wirken. Vgl. Gelb, »Die »Farbenkonstanz« der Sehdinge«, S. 606.

20. Vgl. Katz, David: »Die Erscheinungsweise der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung«, in: *Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband 7* (1911).

21. Gelb, »Die »Farbenkonstanz« der Sehdinge«, S. 611.

22. Ebd., S. 599.

Katz' sogenannter »Grund-« oder »Standardversuch« der Farbforschung macht den Nullzustand zum Maßstab. Ein Guckkasten aus zwei Bühnen oder Räumen mit zwei maxwellischen Scheiben²³ wird von zwei Seiten beleuchtet, rechts ein Fenster, links eine Glühbirne. Die beiden Räume sind von einem halb transparenten Schirm getrennt²⁴ und können entweder durch kontinuierliche Variation der ihn betrachtet werden. Stellt der Beobachter durch kontinuierliche Variation der Farben bei Betrachtung mit oder ohne Lochschirm die Farbidentität beider Scheiben her, so ist ein erster Anhaltspunkt für die Messung der Farbenkonstanz gewonnen. Das Farbbehen unter »normalen Umständen« lässt sich sukzessive abbauen und zusammensetzen. Katz' Ergebnis: die gleichbleibende Farbe eines Körpers unter verschiedenen Beleuchtungsbedingungen ist das »zentrale Umformungsprodukt eines genetisch einfacheren und mehr reizgemäßen Sehens«.²⁵ Ort der Konstanz sei das zentrale Nervensystem, in dem die bloßen Sinnesdaten zu konstanten Erscheinungen von Dingen synthetisiert werden. Der alte Dualismus bricht damit unter anderem Vorzeichen wieder hervor.

Gelbs Versuch mit schwarzer Scheibe und Lichtkegel wandelt offensichtlich Katz' Grundversuch ab, jedoch ohne messbar zu sein. Trotzdem und deswegen wirkt Gelbs Versuch diskursiv: in Phänomenologie, Philosophie, Psychoanalyse. Auf dem Hintergrund der katzschen Anordnung wird auch das Neue der gelbschen sichtbar. Sie operiert nicht mit Guckkastenbühnen, sondern im kinematischen Dunkel, ohne Blende, ohne Rahmen, ohne Schirm, mit Bogenlicht. Das variable und operable Element ist jetzt nicht die Blende, sondern ein »weißes Papierstückchen«. Es macht aus dem Dualismus von »Reiz« und »gesehener Farbe«²⁶ den Reichtum einer Struktur. Oberflächen- oder Körperfarben sind, so Gelb, »Ausdruck einer bestimmten Strukturform unserer Sehwelt«. Sie unterläuft den Dualismus von Physiologie und Psychologie.

Eben darum gerät Gelbs Experiment aus dem *Handbuch für Physiologie* in eine während des Zweiten Weltkriegs geschriebene, 1945 erscheinende *Phénoménologie de la Perception*. Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie der Farbe ist von den in Deutsch belassenen Begriffen aus dem Handbuch markiert und denkt die Strukturform der Sehwelt als Philosophie des »Dings«. Denn solange keine Drogen oder Psychasthenien im Spiel sind, stützen *Form* und *Größe*, *Töne*, *Temperatur*, *Gewicht*, *gestaltete Form* und *Bewegung* das Ding in seiner Konstanz.²⁸ Die Fundamentaldifferenz des Sichtbaren – Flächen- versus Oberflächenfarbe als die zwei Erscheinungsweisen der Farbe – ist nur die experimentelle Schwundstufe einer Vielzahl von Farberscheinungen: als Raumfarbe oder Farbe der Luft, als Glanz

23. Oder dem »Variationskreis« Robert Musils, der stufenlos verstellbar alle Mischungen aus zwei gegebenen Farben herzustellen erlaubt. Vgl. Musil, Robert: »Der Variationskreis nach Musil, 19. August 1927«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, 7. Bd., Hamburg 1981, S. 942-945.

24. Wie etwa in Bunsens »Fettfleck-Photometer«, vgl. weiter unten im Text.

25. Gelb, »Die »Farbenkonstanz« der Sehdinge«, S. 670.

26. Ebd., S. 672.

27. Deren räumliche Dinghaftigkeit nach Erich M. Hornbostels Theorie des räumlichen Hörens.

28. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 34 und S. 36.

und Glühen und Leuchten.³⁹ Merleau-Ponty beschreibt also den vereinfachten katzschen Grundversuch (zwei Räume mit grauer Rückwand ohne Farbkreisel, mit und ohne Schirm gesehen) und dann den gelbschen Blendungsversuch. In ihm spiele ein Element keine Rolle: der Schirm. Gerade dessen Abwesenheit mache aber »die Schirmexperimente verständlich«. Denn Schirme schalten den entscheidenden Faktor für die Farbkonstanz aus, das ist: »die Artikulation der Gesamtheit des Feldes mit dem ganzen Reichtum und der ganzen Feinheit seiner Strukturen«.⁴⁰ Das weiße Papierstück dagegen artikuliert die »Tiefenorganisation des Feldes«.

Merleau-Pontys phänomenologischer Leib wird schnell dem Labor entlaufen sein. Jeder Maler schaltet durch schlichtes Zusammenknäufen der Augen Feldartikulation und Farbkonstanz aus. Und im Kino wirkt schon darum das Imaginäre, weil auf der Leinwand der Lichtkegel etwa einer Taschenlampe nicht beleuchtete Gegenstände entbirgt, sondern nur Flecken von Gegenständen hervorbringt, »lokalisiert auf der Oberfläche des Schirms«, »sur la surface de l'écran«.⁴¹ Die Tiefenorganisation des Feldes stellt sich nur her, wenn die Beleuchtung als Beleuchtung da ist und unaufdringlich, als »diskretes Medium [des *intermédiaires discrets*] [...], unseren Blick *leitet*, statt ihn festzuhalten«.⁴² Weil die Beleuchtung »meinen Blick führt und mich den Gegenstand sehen läßt, muß [...] sie in gewissem Sinne selbst *wissend* und *sehend* sein.«⁴³ Sie ist es, die wie jemand, der auf eine Einzelheit in der Landschaft zeigt, in der artikulierten Feldtiefe des Bilds anwesend ist.

Die Phänomenologie der Farbkonstanz nach Merleau-Ponty strukturiert die Sitzungen über das Sehen in Lacans Seminar.⁴⁴ Gelbs Experiment ist bei Lacan »Erfahrung«, *expérience*, jenseits der analytischen. *Expérience*, Phase eins: »Ein Beleuchtungseffekt, der isoliert auftritt, beginnt über uns zu herrschen; wenn beispielsweise ein Lichtstrahl unseren Blick leitet und uns fesselt, da er uns als ein milchiger Kegel erscheint, der uns hindert zu sehen, was er erhellt – «... Das Licht verbirgt, was es beleuchtet. Es blendet. Und wie artikuliert sich das Sichtbare? *Expérience*, Phase zwei: ... »so bewirkt schon der Umstand, daß wir einen kleinen Schirm in dieses Feld halten, der sich gegen das abhebt, was beleuchtet ist, ohne gesehen zu werden, daß das milchige Licht sozusagen wieder in den Schatten zurücktritt und das Objekt auftaucht, welches von dem Licht verdeckt war.«⁴⁵

— Ebd., S. 355.

30. Ebd., S. 357.

31. Ebd., S. 358f. Die deutsche Übersetzung schreibt weder Leinwand noch Schirm, sondern »Bildschirm«. Bei Merleau-Ponty wie bei Lacan ist der »Schirm« der deutschen Übersetzung durchgehend *l'écran*.

32. Ebd., S. 359.

33. Ebd.

34. Die Bedeutung, die Lacan der Passage über Gelbs Experiment bei Merleau-Ponty zumisst, erhält auch aus der Tatsache, dass er in seinem Nachruf auf Merleau-Ponty diese Stelle samt Experiment als einzige konkrete zitiert. Vgl. Lacan, Jacques: »Maurice Merleau-Ponty«, in: Ders., *Schriften III*, Olten 1986, S. 237–249, S. 241; [frz., S. 175–186, S. 176].

35. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 114; [frz., S. 99]. Wie eng sich Lacans Reden an Merleau-Ponty anschmiegen, ist schon philologisch evident: »[...] und unseren Blick *leiten*, statt ihn festzuhalten [...] Insofern also die Beleuchtung meinen Blick führt und mich den Gegenstand sehen läßt, muß auch sie in gewissem Sinne *wissend* und *sehend* sein.«

An Gelbs Versuch formieren sich »Grundbegriffe« des lacanschen Denkens, von der imaginären Verknüpfung, hier: physiologischen Blendung, bis zum Objekt klein *a* als »Schirm«, mit dem das Wissen, das Subjekt, spielt, um in dem Maß das Feld des Sichtbaren zu artikulieren, wie das Subjekt »die Funktion des Schirms herauslöst und mit ihr spielt.«⁴⁶

Gelbs Experiment führt ins lacansche Denken die Funktion des »Schirms« überhaupt ein, *de l'écran*. Er waltet im gesamten Feld des Sichtbaren und Verborgenen, des Zeigens und Verbergens, der Malerei und jeder Kunst, sofern sie im Sichtbaren operiert. Das seminaristische Experiment Lacans schiebt den »Schirm« als diesen Signifikanten durch das Sichtbare und seine Wissensgeschichte. In der Physik projiziert sich seit Newton das sichtbare Spektrum als Farbband auf den Schirm, eine transparente oder halb transparente Fläche aus Papier. Für die Physiologie der Farbe ist seit Katz' Grundversuch nicht nur als Blende auf: Die beiden Farbkreisels selbst sind als »Schirme« angesprochen, »die sich übereinander drehen und einen bestimmten Lichtton erzeugen«.⁴⁷ In Gelbs Blendungsversuch aber, für den Merleau-Ponty ausdrücklich die Abwesenheit des Schirms betonte, die den Sinn des Schirms frei lege, verschiebt Lacan den Signifikanten »Schirm« kurzerhand von der Lochblende auf jenes kleine Stückchen Papier oder Objekt klein *a*, das die »Feldtiefe in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit« artikuliert.⁴⁸

Erste Verschiebung. Blick: Scham

Schirme bei Gelb und Merleau-Ponty produzieren experimentelles Wissen von der Farbkonstanz, sie sind »Wahrnehmungsebene«.⁴⁹ Ziel des lacanschen Seminars wird es sein, diese Ebene der Artikulation »in eine essentialere Funktion« zu verschieben.⁵⁰ Sie führt sich als ein Spiel der Schirme oder Nullversion lacanscher Graphen ein. Der Null-Graph besteht aus zwei konzentrischen Kreisen. Im kleineren steht das Wort »Schirm« gedruckt, außerhalb des größeren: »Die Realität ist marginal« (Abb. 1). Die maxwellischen Kreisel des katzschen und die rotierende Scheibe des gelbschen Versuchs schreiben sich als Graphismus, der sich eines Tagges in Möbiusbänder und Knoten verwandelt haben wird. Zwar ist bei Gelb das »Stückchen Papier« keineswegs kreisförmig und Lacan selbst wird es in seinem Nachruf auf Merleau-Ponty als »kleines Viereck aus weißem Papier« anspre-

Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 359. »Indem die Einführung des Papiers in den Lichtkegel dessen Nichtsolidität evident macht, verwandelt sie seinen Sinn bezüglich der Scheibe, auf der er ruht, und läßt ihn als Beleuchtung sehen.« Ebd., S. 361.

36. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 114; [frz., S. 99]. Zum Objekt klein *a* und der Ebene des Sehens vgl. auch ebd., S. 110; [frz., S. 95f].

37. Ebd., S. 103; [frz., S. 90].

38. Ebd., S. 102; [frz., S. 89].

39. Ebd., S. 114; [frz., S. 99].

40. Ebd.

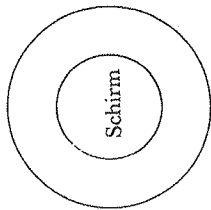


Abb. 1:
In: Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Seminar XI, Weinheim/Berlin 1996, S. 115.

chen.⁴¹ Experimentell steht nichts dagegen, es so rund zu denken wie die rotierende Scheibe und das Loch im Lochschirm, der die artikulierende Feldtiefe, alias Realität, ausblendet: ein weißer Kreis in einem schwarzen Kreis tritt mitten im Kinodunkel ans Licht.

Die Versuchsanordnung des Seminars wird die zwei Kreise, Schematismus wahrnehmungsphysiologischer, experimenteller, phänomenologischer Seinsweisen, in essentialere Funktionen verschieben. Der Vorgang beginnt kryptisch. Lacan implementiert die zwei Kreise in Kunstgeschichte.

Das 1963 erschienene Buch des unbekannten Künstlers und bekannteren Kunsttheoretikers Charles Bouleau *Charpentres. La géométrie secrète des peintres*⁴² trägt als Schutzumschlag die geometrisch nachkonstruierte Komposition eines Bilds von Georges Rouault: Bild XLVI des Zyklus *Miserere. Guerre* (1914 – 1927), eine, vermutlich, Grablegung Christi. (Abb. 2) Ein Engel rechts im Bild fasst die Leiche unter den Schultern. Eine Person links im Bild fasst ihn an den Unterschenkeln. Die Anordnung der drei Figuren⁴³ bildet einen fast vollständigen, oben offenen Kreis. In die schwarze Mitte des Bilds konstruiert Bouleau nun ein auf dem Eck stehendes Quadrat. Durch das rechte und das linke Eck des Quadrats sind zwei senkrechte, parallele Geraden gelegt.⁴⁴ Werden die Seiten des Quadrats als unendliche Geraden ausgezogen, so schneiden sie die beiden Parallelen in vier Punkten. Sie liegen auf dem Kreis um den Mittelpunkt des Ausgangsquadrats, konzentrisch zu Umkreis und eingeschriebenem Kreis des Quadrats. Auf dem größten Kreis, den Bouleau ins Bild zeichnet, sind ziemlich genau die Körper der Figuren angeordnet. Außerhalb des Kreises, links oben, leicht aus der mittleren Achse des Bilds verschoben, schwebt in einem Viereck ein männlicher, bärtiger Kopf ohne Hals mit Strahlenkranz: das Schweißstuch der Veronika.

41. Lacan, »Maurice Merleau-Ponty«, S. 241; [frz., S. 177].
42. Die Entschlüsselung des Rätsels um das Buch von Charles Bouleau verdanken die Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes der Erinnerung Moustapha Safouans, einem Teilnehmer des lacanischen Seminars. Und sie waren so freundlich, den Hinweis an die Autorinnen und Autoren des Bandes weiterzugeben.
43. Die linke Person wäre Maria Magdalena oder Nikodemus (Johannes-Evangelium). Eine kleine Figur an den Knien der Leiche muss unbestimmt bleiben.
44. Eine dritte Gerade ist durch das obere und das untere Eck gezogen: als Diagonale des Quadrats.

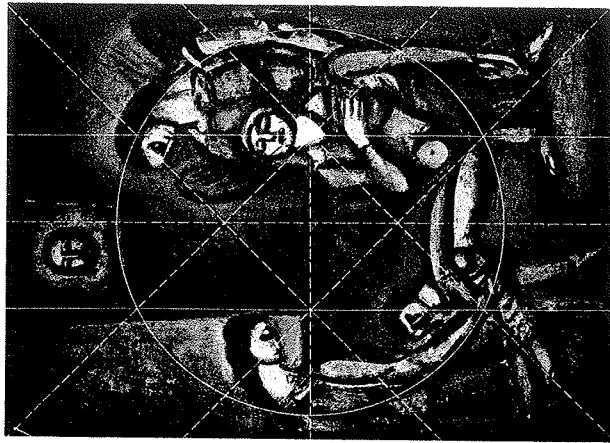


Abb. 2:
Georges Rouault: *Le juste comme le bois de santal parfume la hache qui le frappe*, Zyklus: *Miserere*. Guerre, Bild XLVI, 1922. (Mit Kompositionszeichnung von Charles Bouleau, in: Bouleau, Charles: *Charpentres. La géométrie secrète des peintres*, Paris 1964, S. 233.)

Damit rücken Gelbs Schirme in andere Funktionen – anders als in der Wahrnehmung.⁴⁵ Denn das Zentrum des Bilds ist nicht wie in der Physiologie des Auges und seiner Fovea Ort maximaler Artikulation, maximaler Unterscheidungs-fähigkeit für Farben und maximale Anwesenheit des Farbraums, kurz: *Zäpfthensehen*.⁴⁶ Im Bild, seiner »Komposition im eigentlichen Sinn«, ist das Zentrum vielmehr die Abwesenheit selbst. Sie ist »durch ein Loch ersetzt«.⁴⁷ Und in jedem Bild, so Lacans Kunstgeschichte, sei der leere »Platz des zentralen Schirms« auf irgendeine Weise »markiert«. Er artikuliert nicht wie die Anwesenheit eines weißen Stückchens Papier Beleuchtung und Beleuchtetes oder lässt wie das Loch im Lochschirm diese Artikulation verschwinden. Eine Frau, ein Toter, ein Engel artikulieren »Essentielleres« und am leeren Platz des Schirms rückt das Subjekt des Begehrens ins Bild. Das Imaginäre, für diesmal christlich induziert, driftet an den Rand, *la marge*, ins Marginale: als Vision auf einem Tuch als Schirm.⁴⁸

45. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 115; [frz., S. 99f.].
46. Für die Lichtstärke ist es bekanntlich der Rand der Fovea: Artikulation von hell und dunkel durch *Stäbchensehen*. Vgl. auch Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 108; [frz., S. 94].
47. Ebd.
48. In Rouaults Zyklus nimmt das Schweißstuch der Veronika oft auch das ganze Bild ein. Etwa auf Bild XXXIII mit der Unterschrift: »et Véronique au tendre lui passe encore sur le chemin« oder auf dem ersten wie dem letzten Bild des Zyklus *Guerre*, Bild XXXIV und LVIII. Die historische Subtextur des Schweißstuchs verwebt Rouaults Bild mit einem technischen Medium und, bereits hier, mit jenem Wissen, das, neben dem Wissen Gelbs und Merleau-Pontys, Lacans Theorie des Sehens trägt: die Biologie der Mimikry nach Roger Cailliois (vgl. weiter unten im Text). Der experimentelle Biologe Paul Vignon, Anbeter der Gottesanbete-

Wettet der Schirm auf Leben oder Tod, Vision oder Wahnsinn und schließlich, in der Mimikry, auf *Nimm mich oder friß mich nicht!*, dann steht in der Tat mehr auf dem Spiel als Wahrnehmung. Es geht um *Das Sein und das Nichts*.

Jean-Paul Sartres »phänomenologische Ontologie« entwirft das Drama von Sein und Nichts in einer topologischen Figur: der Badewanne. Das Subjekt, der für-sich-seiende Mikrokosmos, befindet sich in der Fülle des Seins, des Badewassers. Regentag, Jardin de Luxembourg. Man sieht entspannt auf den leeren, feuchten Rasen. Plötzlich taucht er auf, geht an den Stühlen im Park vorbei: ER, der Andere. Was geschieht? »Mit einem Schlag« setzt ein »Abfließen [...] meines Universums« ein. »Es sieht so aus, als sei mitten in sein Sein ein Abflußloch gebohrt worden und als fließe sein Sein fortwährend durch dieses Loch ab.«⁴⁹ Die Topologie des Lochs wird eine Funktion, die essentiell ist oder »existentiell«.

Aber was ist das Sein dieses Anderen? Die Wahrscheinlichkeit, dass seine Stimme kein Grammophon, seine Bewegung kein Roboter und er kein Gegenstand ist, sondern »Anwesenheit«,⁵⁰ wird erst durch ein existentielles Phänomen zum Ereignis: seinen Blick. Er »sieht, was ich sehe« und seine Anwesenheit ist die permanente Möglichkeit, von ihm »gesehen zu werden«.⁵¹ Die, so Lacan, »glänzende Passage von *Das Sein und das Nichts*«, das Kapitel über den Blick, ist also von Szenen des Verbergens, Versteckens und Verschwindens durchzogen. Zwei Diebe etwa kauern im Gebüsch. In der Dämmerung zeichnet sich auf dem Hügel am Horizont das Bauernhaus ab, in das sie hineinwollen: es blickt.⁵² Oder ein Voyeur, ein Eifersüchtiger, steht vor einer Tür. Er wird vom gespannten Blick durchs Schlüsselloch geleitet und gefesselt. Sein Subjektsein verschwindet in dem, was Sartre als Zeugzusammenhang erst gar nicht anspricht: in Tür und Schlüsselloch (»aus der Nähe und ein wenig von der Seite zu sehen«), jenen »Instrumenten und Hindernissen« des Begehrens. Plötzlich hört er »Schritte im Flur [...] man sieht mich.«⁵³ Und, »in seinem Sein plötzlich getroffen«, nichtet die existentielle Scham die Welt des Voyeurs. Der Blick des Anderen nichtet die Welt des Subjekts. Dieser Blick verwundet, sperrt ein, macht »wehrlos.«⁵⁴ Im Drama des Jardin de Luxembourg gelang es noch, die Desintegration des Subjekt-Universums im Anderen durch die Begriffe selbst von »Abfließen« und »Abflußloch«

wieder zurückzuholen und dadurch am Ende keinen Tropfen zu verlieren.⁵⁵ Aber jetzt, nach Wandlung des Wassers, blutet die Welt, blutet aus, »Hämorrhagie« und »kein Ende hat die Flucht, sie verliert sich nach außen, die Welt fließt aus der Welt ab, und ich fließe aus mir ab.«⁵⁶ Im nichtenden Blick ist die Topologie des Lochs rekursiv geworden, ohne Abbruchbedingung.

Der Blick des Anderen trennt das Subjekt »durch ein radikales Nichts« von seiner eigenen Seinsdimension.⁵⁷ Im Letzten ist dieses Nichts nichts anderes als »die Freiheit des Anderen«. Sie vernichtet die stabile Relation des Subjekts zu seinem Bild, die Lacans Spiegelstadium schon 1936/1949 als Mimikry des Menschenkinds an sein Bild begriff. Sartres Version: Wo »mein Schatten auf der Erde oder meine Spiegelung in der Glasscheibe sich in Verbindung mit den ruhenden Trägern des Bilds, ich mache.«⁵⁸ Die Freiheit des anderen aber setzt den ruhenden Träger des Bilds, *le support* – Erde, Glasscheibe, Schirm – in Bewegung. Das Trägermedium beginnt sich selbst zu bewegen und nichtet das Bild. »Kein Bezugssystem« ermöglichte, so Sartre, »die aus diesen Bewegungen sich ergebenden Deformationen zu berechnen.«⁵⁹ Denn das System müsste nicht nur Deformationen auf etwa der gekrümmten Wand einer »halbrunden, zylindrischen Nische« zurückrechnen, wie in E.T.A. Hoffmanns *Jesuiterkirche von G.*⁶⁰ Der Andere: das ist die Selbstbewegung der Wand, des Schirms selbst, die »zufällige Selbstbewegung«, in der nach Hegel das Subjektsein des Tiers und der tierische Beginn des Subjekts liegt.⁶¹ Die Freiheit des Anderen als seine tierische, zufällige Selbstbewegung produziert ein Bild, ebenso zufällig wie nicht sichtbar. Eben darum kann darin das *Spiel* des Subjekts mit Grad/Ungrad oder Pascals zwei Spielern beginnen.⁶² Die Freiheit des Anderen ist »die Grenze meiner Freiheit, ihre ›Bildseite« in dem Sinne, in dem man von den ›Bildseiten der Spielkarten« spricht, die die Mitspielenden nicht sehen können.«⁶³ Doch diesseits der Bilder nichten die Freiheit des Anderen und sein Blick vor allem eins: das Auge selbst. Der Blick ist die »Zerstörung der Augen, die ›mich an- sehen: wenn ich den Blick erfasse, höre ich auf, die Augen wahrzunehmen: sie

55. Ebd., S. 467 und 471.

56. Ebd., S. 471.

57. Ebd., S. 473.

58. Ebd., S. 472.

59. Ebd.

60. Vgl. Kirtler, Friedrich: »Die Medien der Künste«, Typoskript, Vortrag Berlin 1994.

61. »Das Tier unterscheidet sich durch Wahl, also Negation seines Ortes von der Schwere des Steins und dem an sich seienden, ortshaftenden Organismus der Pflanze.« Vgl. Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, 1830, Zweiter Teil, Die Naturphilosophie (mit den mündlichen Zusätzen), Dritte Abteilung: Organische Physik, C. Der tierische Organismus«, in: Ders., *Werke*, 9. Bd., Frankfurt a.M. 1976, S. 431 und 433.

62. Vgl. von Hilgers, Philipp: Die Diskursanalysemaschine. Heimsuchung des blinden Flecks (in diesem Band).

63. Nach einer älteren Übersetzung. Die neue Übersetzung von Schöneberg/König wörtlicher, aber weniger sprechend: »die Grenze meiner Freiheit, ihre ›verdeckte Seite«, so wie man von der ›verdeckten Seite der Spielkarten« spricht.« Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 472.

rin und Caillois' geschätzteste Instanz in Sachen Mimikry, verfertigt nicht nur eigenhändig auf Deckblättern und Tafeln seiner *Introduction à la Biologie expérimentale* von 1930 die kolorierten Bilder von *Idolum diabolicum*, einem spektakulären Mimikryinsekt aus der Familie der *Mantidae*. Vignon ist auch Verfasser einer neuen Theorie über das Schweifstuch der Veronika auf dem Stand technisch-experimenteller Medien: das Bild auf dem Tuch könne nur fotografisch sein. Vgl. zum Schweifstuch der Veronika: Geimer, Peter: »Nicht von Menschenhand. Zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin«, in: Boehm, Gottfried (Hg.): *Homo pictor*, München 2001, S. 156-172.

49. Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1993, S. 462.

50. Ebd., S. 457.

51. Ebd., S. 463.

52. Ebd., S. 465.

53. Ebd., S. 469.

54. Ebd., S. 467.

sind da, sie bleiben im Feld meiner Wahrnehmung als reine *Darbietungen*.⁶⁴ In der essentielleren Funktion des blickenden Subjekts verschwindet bei Sartre der Träger, das farbige, glänzende Auge. Das Auge ist im Blick versteckt. Denn »der Blick des Anderen verbirgt seine Augen, scheint vor sie zu treten.«⁶⁵

Zweite Verschiebung. Augen: Schreck

»Das einzige, was ich sehen konnte, waren Rasputins glitzernde Augen: zwei phosphoreszierende Strahlenbündel, die sich in einen leuchtenden Ring auflösten, der mir manchmal näher kam und sich dann wieder entfernte.«⁶⁶

Heerz *Lukenatcha* Marsh, 1993.⁶⁷

Genau an diesem Punkt schiebt Lacans diskursive Versuchsanordnung Sartres Subjekt des Blicks in eine, gegen physiologische Phänomenologie und phänomenologische Ontologie, andere Sphäre. Das Subjekt findet sich in ein Reich versetzt, das nach Heidegger weiter entfernt und befremdlicher ist als sogar die Welt der Götter: das Reich der Lebe-Wesen oder Tiere.⁶⁸ Hier vernichtet der Blick nicht das Auge. Denn das Auge als solches wirkt in seiner nackten Erscheinung und Darbietung allein in dem, was es zu sehen gibt: schreckliche Augen oder »Ozellen«, also jene Zeichnungen im Schirm der Haut, des Flügels, des Panzers, auf Raupe oder Imago, wie sie vor allem in der reichsten Ordnung des Tierreichs vorkommen, bei den *Insecta*, den Eingeschnittenen, auch *Hexapoda*, denen mit sechs Fü-

ßen, aus dem Phylum der *Arthropoda*, der Gelenkfüßler mit artikuliertem, segmentiertem Außenskelett und ohne Wirbelsäule. Roger Caillouis, dessen »diagonale Wissenschaft« der Mimikry Lacan seit den surrealistischen dreißiger Jahren kreuzt und der im Seminar von 1964 verkleidet erscheint, als René,⁶⁹ sieht in den schrecklichen Augen den titelgebenden Angelpunkt aller Mimikryforschung, *Méduse et C^o*.⁷⁰ Denn Mimikry, das ist nach Caillouis eben jene Funktion, in der das absolute Verschwinden und die absolute, gesteigerte Erscheinung ineinander umschlagen: *Camouflage* und *Intimidation*.⁷¹

Augen, dieser kleine Ausschnitt aus dem großen Arsenal des Schreckens im Reich der Insekten, wirken nicht darum, weil die täuschenden Zeichnungen, etwa auf den beiden Flügeln des Tagpfauenauges, *Inachis Io*, dem Blick aus den Augen einer Eule gleichen, mit dem Körper der Schmetterlinge als Schnabel. Bei dem sehr verbreiteten und anpassungsfähigen Falter befinden sich die Augen auf der Unterseite der beiden Flügel. Da die Flügel im Ruhezustand immer nach oben zugefaltet sind, sehen jedoch nur die Augen von Biologen oder Sammlern zwei Augen: wenn der tote Falter aufgefaltet und umgedreht im Kasten unter Glas aufgespannt liegt. Der lebende Falter gibt nur ein Auge zu sehen.⁷² Bestimmte Käfer zeigen einen einzigen augenförmigen Ring, der über beide Flügel geht: »ein gigantischer und leuchtender Kreis«.⁷³

Erscheinung machen und zu sehen geben, das geschieht mit einem Schlag. Erschrecken ist die exakte, in Gang gesetzte Umkehrung des Verbergens, der Mimikry als Camouflage. Verbergen, um zu erschrecken, zu paralysieren, plötzlich zu hypnotisieren. Als Raubtier, wie in der Schreck- oder Gespensterstellung der Gottesanbeterin, *Mantis religiosa*, die Flügel aufgestellt, erhoben die mächtigen, gezahnten Vorderpfoten, auf denen sie zwei leuchtende Ozellen zu sehen gibt. Oder als Opfer, wie bei *Smerinthus ocellata*, dem Nachtpfauenauge. Im Ruhezustand gleicht dieser Nachtfalter ganz der Rinde, auf der er sitzt. Bei Gefahr entblößt er mit einem Schlag zwei große blaue Augen auf rosa Hintergrund und sein

69. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 107 und 116; [frz., S. 93 und S. 100]. Schon in diesem Gleiten des Signifikanten erweist sich Caillouis' Mimikry-Theorie für die Theorie des nicht-geometralen Sehens als ebenso wichtig wie jener andere René, namens Descartes, für die Theorie des geometralen Sehens.

70. Caillouis, Roger: *Méduse et C^o*, Paris 1960. (Demnächst auf Deutsch als: Caillouis, Roger: *Méduse et C^o*, und andere *mimikrytheoretische Schriften*, Berlin 2005.) Zum Blick der Medusa vgl. Kapitel 2 »Méduse« in: Ebd., S. 129-136.

71. Die erste der drei Funktionen der Mimikry ist bei Caillouis die *Travestie*. Sie ist auch die historisch erste, von dem englischen Strumpfhandlersohn Sir Walter Bates während seines zwölfjährigen Aufenthalts am Amazonas entdeckte, nach ihm benannte Mimikry: Eine Art ahmt eine andere nach, in der Regel eine genießbare eine ungenießbare Art, und schützt sich dadurch. Die Theorie führte Bates zur gleichen Zeit wie Darwin auf die gleichen Konzepte und wird von vielen Forschern, inklusive Caillouis, angezweifelt. Vgl. auch Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 80; [frz., S. 70].

72. Caillouis, *Méduse et C^o*, S. 119. Bei den *Sphingidae*, etwa *Smerinthus ocellata*, Nachtfaltern, die in Ruhe Vorder- und Hinterflügel pfeilförmig übereinander legen, wie Flugzeuge nach Erfindung der *sweepback wings* (1935, General Crocco, Rom, bzw. Karl Busemann, Braunschweig), und bei Ruhestörung nur den Vorderflügel vom Hinterflügel ziehen, ist die Sache etwas anders.

73. Ebd., S. 122.

64. Vgl. ebd., S. 466 (hier zitiert nach einer älteren Übersetzung). Merleau-Ponty zufolge geht die Wahrnehmung unmittelbar auf das Ding, ohne sich bei der Farbe aufzuhalten, »so wie wir den Ausdruck eines Blickes zu fassen vermögen, ohne die Farbe der Augen zu erfassen.« Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 354.

65. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 466.

66. Felix Felixowitsch Fürst Jussupow Graf Sumarokow-Elston. Einige Wochen vor seinem Attentat auf Rasputin am 30. Dezember 1916 besuchte Felix Felixowitsch, Sohn der schönsten Frau des damaligen Russlands, Rasputin in seinem »Kabinett«. Auf dem fettigen, alten Sofa, auf dem Rasputin die weiblichen Mitglieder der Zarenfamilie zu verführen pflegte, wurde er von Rasputin hypnotisiert, bis er nur noch stottern konnte. Vgl. Jussupoff, Fürst Felix: *Rasputin Ende. Erinnerungen*, Berlin 1928, Reprint München 1985, S. 104f.

67. Eine von P.M. Marsh zum ersten Mal beschriebene, parasitisch lebende Wespe aus der Familie der *Bracónidae*. Der von Marsh gewählte, in die internationale Nomenklatur aufgenommene Name ist die phonetische Schreibweise jenes Satzes, den in *Casablanca* Rick (Humphrey Bogart) dreimal zu Else (Ingrid Bergmann) spricht: »Here's looking at you, kid.« »Ich seh Dir in die Augen, Kleines.« Vgl. Berenbaum, *Blutsauger, Staatsgründer, Seidenfabrikanten*, S. 26f.

68. Vgl. Heidegger, Martin: *Über den Humanismus. Brief an Jean Beaufret*, (Herbst 1946), Frankfurt a.M. 1949, S. 15.

Körper beginnt zu zittern, »in einer Art Trance zu vibrieren«. Fällt er durch eine zu starke Erschütterung zu Boden, setzt er dort die konvulsivischen, krampfartigen Sprünge fort. Rotkehlchen, sogar ausgewachsene Hähne fliehen in panischem Entsetzen.⁷⁴

Hier blickt nicht mehr die Anwesenheit eines Subjekts. Es ist »irgendwas Leuchtendes, Enormes, Regloses, Kreisförmiges, das von einem Lebewesen getragen wird und das, ohne ein Auge zu sein, tatsächlich zu blicken scheint.«⁷⁵ Schon die reine Geometrie eines runden, schwarzen Flecks in einem gelben Kreis hat hypnotische Wirkung. Der Mensch, der diese Funktion, die dem Insekt »in den Organismus eingewoben ist«,⁷⁶ stotternd in Sprache, Mythos, Erzählung umformt, antwortet mit Mythen vom bösen Blick, von Gorgonen- und Medusenhäuptern. Dem mythischen Schild der Athene, auf dem das Medusenhaupt haftet, antworten reale Schilde antiker Bewaffnung, auf denen ein kleinerer farbiger Kreis in einem großen liegt. Das Auge, nach Caillois, blickt darum, weil es eben diese Geometrie hat: schwarzer Fleck mit gelbem Rand, eine »übernatürliche Erscheinung, wie auferstanden aus dem Jenseits, riesig, blind, unerbittlich, phoshoreszierend, mit der Reglosigkeit und fremdartigen Perfektion von Figuren der Geometrie«.⁷⁷ Das ist Nüchternheit des sartreschen Blicks. Denn Blick und Auge streuen zwischen Insekten, nicht zwischen Menschen des 19. Jahrhunderts.⁷⁸

Dritte Verschiebung. Licht

A. Luft: Reflex

In Ozellen bricht die Differenz zweier Funktionen auf: Auge und Blick.⁷⁹ Lacans diskursives Experiment verschiebt sie in ein drittes Feld. Dessen Tiefe artikulieren das Insekt selbst wie das Wissen vom Insekt als Faltung.

Lepidopteren, Schuppenflügler, sind Faltungswesen. In der Vormittags-Sonne am feuchten Wegrand, auf faulem Obst, an Pflützen falten sie sich auf und zu und zu und auf und zu... Sammler oder Forscher mit den in Tüchen verpackten und postalisch verschickten, unter weichmachenden Dämpfen zur zweiten Dimension aufgefalteten, Recto/Verso aufgespannten Exemplaren ihrer Sammlungen, machen daraus die Dinglichkeit einer Episteme.⁸⁰ Buchseiten und Kästen, geordnet in endlosen Reihen von Schubladen, falten, wie Herbarien oder Briefmarken, den

Gegenstand selbst und die Materialität seines Wissens. Falter dagegen falten im Verhalten der Mimikry zwei Register.

Die Familie der spektakulären *Morphidae* aus den nearktischen Tropenwäldern des Amazonas trägt auf ihrer Unterseite Ozellen: nicht ein oder zwei, sondern eine ganze Reihe oder mehrere Reihen davon, auf federartig gemustertem oder blätterartig geflecktem, braunem Grund. Die Falter halten sich gut getarnt bald im Gewirr der Blätter von Urwaldbäumen auf, bald fliegen sie nach oben über das Dach der Bäume, bald trinken sie in der Sonne an glitzernden Quellen oder Wassertüpfeln. Öffnet der Falter über dem Dach des Urwalds, wo er leichte Beute für Vögel ist, oder an einer Wasserquelle die Flügel, so schießt bei einer bestimmten Flügelstellung daraus ein Lichtblitz hervor: Totalreflexion der Sonnenstrahlung. Blendung. An punktförmigen Lichtquellen, bei langsamer Bewegung von Flügel oder Betrachter schillert und schimmert die geöffnete Oberseite der Flügel blauschwarz über die Farben des sichtbaren Spektrums (Abb. 3).

Die Schillerfarben der *Morphidae* gehen nicht von Pigmenten in ihren Schuppen aus. Sie sind »Strukturfarben« vom *Urania*-Typ etwa oder vom *Morpho*-Typ. Die paläarktische Gattung *Apatura iris*, der Große Schillerfalter, Familie der *Nymphalidae*, trägt Schuppen dieses Typs, auch *Polyommatus icarus*, *Plebejus argus*, *Lysandra cormidon* aus der Familie der *Lycenidae*, mit deren Erforschung Vladimir Nabokov den Zweiten Weltkrieg verbracht hat (und sich dabei die Augen verlor). Im 19. Jahrhundert züchtet man Morphofalter in großem Stil, um ihre Reflexe als schimmernde Pailletten unter das Glas von Tablett zu legen. An blitzenden Wasserquellen sind Reflex, Glanz, Schimmer selbst eine Technik, die zwischen Camouflage und Schreck der Blendung changiert.

Die Struktur der Strukturfarben führt auf dem Schirm von Falterflügeln Biologie und Physik zusammen: sowohl epistemisch wie evolutionär. Wellen aus dem sichtbaren Spektrum auf den glänzenden und schillernden Reflexionsflächen der Schuppen vom *Morpho*-Typ werden nicht von Farbpigmenten absorbiert und reflektiert.⁸¹ Das Licht spielt in Strukturen »aus glasartigem, völlig unpigmentiertem Material«.⁸² Diese Strukturen entlocken dem Licht typische Erscheinungen der Wellenoptik.⁸³ Ihre Erforschung läuft parallel zum Entstehen der modernen Lichtphysik und ist Teil einer historisch noch ganz unerschlossenen, lamarckistischen Wissenschaft: der Biologie des Lichts. Im 18. Jahrhundert Newtons vermutete der Erlanger Professor für Naturgeschichte, Eugenius Esper, an den Spitzen der Schillerschuppen kleine Prismen.⁸⁴ Bernhard Walter vom Physikalischen Staatslaboratorium Hamburg nimmt sie 1895 als Teil des Phänomens Oberflächenfarbe überhaupt: auf Steinen, Metallen, Schuppen und Flügeln.⁸⁵ Fritz

81. Vgl. oben im Text.

82. Süffert, Fritz: »Morphologie und Optik der Schmetterlingsschuppen, insbesondere die Schillerfarben der Schmetterlinge«, in: *Zeitschrift für wissenschaftliche Biologie, Abteilung A: Zeitschrift für Morphologie und Ökologie der Tiere* 2 (1924), S. 172-308, S. 268.

83. Vgl. den Beitrag von Bernhard Siegel in diesem Band.

84. Esper, Eugenius Johann Christoph: *Die Schmetterlinge in Abbildungen nach der Natur mit Beschreibungen, Theil 1: Europäische Gattungen*, 6 Bände, Erlangen 1777-1805.

85. Walter, Bernhard: *Die Oberflächen- oder Schillerfarben*, Braunschweig 1895.

74. Vgl. ebd., S. 124f.

75. Ebd., S. 120.

76. Ebd.

77. Ebd., S. 128.

78. Foucault über Sartre: »Un homme du 19^{ème} siècle«. Vgl. auch: Foucault, Michel: »Die Probleme der Kultur. Eine Debatte zwischen Foucault und Preti«, in: *Dis et Erris. Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 2002, S. 461-474, S. 465.

79. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 80; [frz., S. 70].

80. In entomologischen Büchern wird die Unterseite der Falter mit einem einfachen V bezeichnet, V wie Verso.

Abb. 3:

Morpho peleides, recto und verso, in: Smart, Paul: *Enzyklopädie der Schmetterlinge. Die Tagfalter der Erde, über 2000 Arten in Lebensgröße*, Bindlach 1995.

Im Jahr 2000 übersetzte Vladimir Nabokovs Sohn Dimitrij ein bis dahin unveröffentlichtes Fragment seines Vaters von 1939 aus dem Russischen: einen Anhang zu dem ungeheuren, letzten Roman in russischer Sprache, den Nabokov geschrieben hat, »Die Gabe« (russisch »Dar«). Darin findet sich ein Roman im Roman (nicht der einzige). Der Protagonist erzählt die Lebensgeschichte seines Vaters, der der größte russische Lepidopterologe aller Zeiten war und Verfasser des Werks »Butterflies and Moths of the Russian Empire« (»*Babitschki Rossijskoj Imperii*«). Dieses Werk, vor dem alle bisherigen Schmetterlingsbücher etwa deutscher Produktion verblassen, wird in Roman und Anhang so detailliert beschrieben, dass nach drei Sätzen vergessen ist, dass es leider, leider nie existiert hat! Der Autor im Roman erzählt auch von den Abbildungen des dreibändigen Werks, etwa denen der Schillerfalter. Die Beschreibung steigert sich zu einer Intensität, die schließlich das physikalisch Mögliche überschreitet. Auch wenn holographische Schillerpapiere auf Geldnoten, Briefmarken, EC-Karten und Geschenkpapieren der letzten Jahre eine technologische Annäherung möglich zu machen scheinen: Die Strukturfarben der Schillerschuppen werden schwerlich (vgl. nebenstehende Abbildung) irgendwann auf Papier erscheinen.

»... *Le glorieux chef-d'œuvre du grand maître des lépidopt[érologues]*« exclaims Charles Oberthür (always such a staunch partisan of the »la bonne figure«) in Volume X of *La Lépidopterologie comparée*. »As far as we can judge, without knowing the language, nothing comparable to this work, especially in respect of the wealth and beauty of illustrations, has ever been attempted before,« wrote Rowland Brownⁱⁱ in *The Entomologist*, citing his favourite example of »the iridescence of truth«:

»Many black-colored diurnal butterflies, when very fresh, have a striking metallic or moiré, blue-green sheen, which does not survive in prepared specimens,ⁱⁱⁱ nonetheless, illustrators have succeeded not only in making the wings of the iridescent *Apaturas* [Purple Emperors]^{iv} iridise with a warm (rich-) violet cast depending on how the page angled toward the light (so that the right or the left half of the *Apatura* displays its August »purple«), but certain black satyrids [wood nymphs]^v as well, when struck by the light, suddenly glow with the gloss of green inks and thus the master's portrait expresses the essence of the butterfly better than the specimen itself in the collection.«^{vi}

i »Oberthür (sic), Charles, 1845-1924: French lepidopterist who also owned a printing office in Rennes; his publications are noted for their carefully executed plates. There are two series, *Études d'Entomologie* (1876-1902) and *Étude de Lépidopterologie Comparée* (1904-1925), with articles by him and others.« (Zimmer, Dieter E.: »Nabokov's Lepidoptera. An annotated multilingual checklist«, in: *Les papillons de Nabokov, Litterae Zoologicae*, Actes du Musée cantonal de Zoologie Lausanne, Bd. 1, Lausanne 1993, S. 25-171, S. 156.

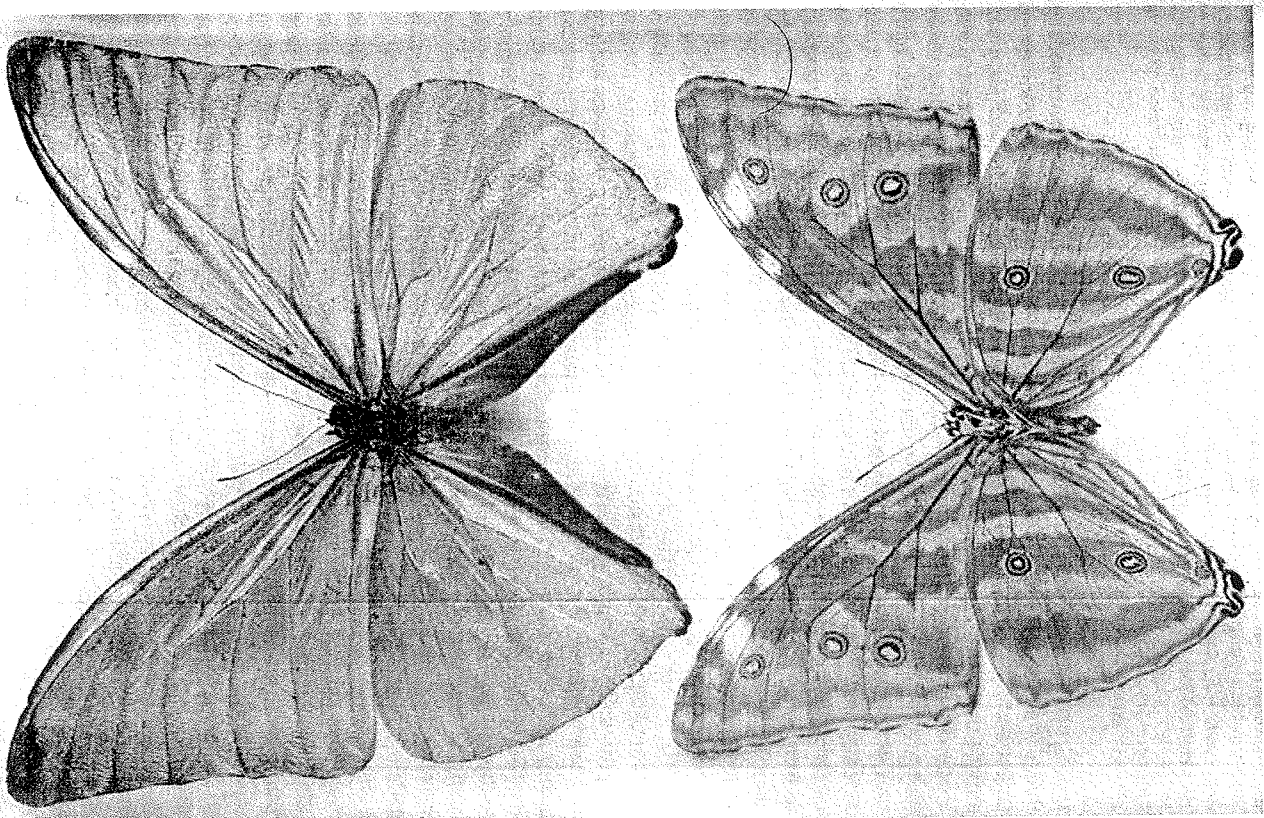
ii Dieter E. Zimmers Kurzbiographien von bei Nabokov erwähnten Lepidopterologen kennen nur Frederick Martin Brown (1903-1993), einen amerikanischen Tierphysiologen, der Bücher über neotropische Falter veröffentlichte (vgl. ebd., S. 150).

iii Faktisch ist das Gegenteil der Fall: Die Schillerfarben erhalten sich im Gegensatz zu den Pigmentfarben unbegrenzt, solange nicht die feine Struktur mechanisch verletzt wird.

iv Etwa unser Großer Schillerfalter, *Apatura iris*.

v Dass Nabokov dabei an *Ceryonis SCUDDER* aus der Tagfalter-Familie der Satyridae, der Augenfalter, englisch *Wood nymph*, gedacht hat, ist eine Interpretation des englischen Übersetzers Dimitrij Nabokov, oder des Herausgebers, die im russischen Text nicht zu finden ist.

vi Nabokov, Vladimir: »Father's Butterflies. Second Addendum to *The Gift*« (Translation by Dimitrij Nabokov), in: Brian Boyd, Robert; Michael Pyle (Hg.): *Nabokov's Butterflies. Unpublished and Uncollected Writings*, New York 2000, S. 198-234, S. 207.



Süffert »Morphologie und Optik der Schmetterlingsschuppen« von 1924, das physikalisch auf dem *Handwörterbuch* für Naturwissenschaft von 1913 gründet, behandelt die Schillerfarben zum ersten Mal experimentell. Schnell stößt die Untersuchung im Labor allerdings an eine innere Grenze. Weil das Licht des Mikroskops auf den Schillerschuppen selbst Mittel *und* Gegenstand der Untersuchung ist, liefert die Mikroskopie nur schwache Anhaltspunkte für das Aussehen der »farbgebenden Strukturen«. ⁸⁶ Zwar zeigen die Schuppen »unregelmäßige Längsrünzeln«, »zahllose [...] Stricheln und Streifen«, bei schrägem Lichteinfall auf die Schuppen »leuchten sie auf«. ⁸⁷ Unter tief eindringender Imbibition mit Wasser oder Kanadabalsam verschwindet aller blaue Glanz. Süffert folgert, dass sich zwischen den glasartigen Strukturen ein »Lumen«, ein Zwischenraum aus Luft befinden müsse (Abb. 4). Mit anderen Worten: der Glanz der Schillerflügel spielt im Medium Luft, eben dem Element, in dem die Falter so sehr wohnen wie Hegels Vögel. Die detaillierte Struktur der Schuppen kann jedoch erst eine Mikroskopie zeigen, die auf einer anderen Wellenlänge operiert als die untersuchte Erscheinung. Aufnahmen mit dem Rasterelektronenmikroskop zeigen eine komplizierte Architektur von Riffeln, Rippen, Kämme, Zähnen, in denen Interferenzerscheinungen zusammenspielen, wie bei den sogenannten »Farben dünner Blättchen« (Abb. 5).

Von den vier Themen der physikalischen Wellenoptik: Dispersion, Interferenz, Beugung, Polarisation, kennt die Evolution der Insekten mindestens drei. Das *Tyndallblau*, Streuung oder Dispersion des Lichts an Partikeln, die genau so groß sind und genau so weit voneinander entfernt wie die Wellenlänge des blauen Lichts – und die in der Atmosphäre den blauen Himmel selbst machen –, verkörpert ein afrikanischer Falter aus der Familie der *Papilionidae*, *Papilio* oder *Iterus zalmoxis* Hewitson. ⁸⁸ Wenn dem Lepidoptologen die blau schimmernde Pracht der *Morphidae* »wie ein herabgekommenes Stückchen Himmel anmutet«, ⁸⁹ trifft er also haargenau daneben. Denn im Unterschied zu *Iterus zalmoxis* beruht die Lichtphysik der *Morphidae* nicht auf Tyndalls Effekt, sondern auf jenen Interferenzerscheinungen der *Farben dünner Blättchen*, die auch das Schillern von Seifenblasen oder einer Ölschicht auf Wasser machen. Die Lichtwelle, die in das dünne Blättchen dringt, wird teilweise schon auf der Oberfläche reflektiert, teilweise erst an der Unterseite des Blättchens. Vereinigen sich beide reflektierte Wellen wieder, so haben sie eine Phasendifferenz, genau so groß wie das Blättchen dick. ⁹⁰ Die Glasrippen, ihr Brechungsindex, ihre Schichtung und ihr Abstand zueinander erzeugen im Zusammenspiel jenes rieselnde, in sich bewegte Schillern und Schim-

86. Süffert, »Morphologie und Optik der Schmetterlingsschuppen«, S. 266.

87. Ebd.

88. *Papilio zalmoxis* ist nach dem getischen Religionsgründer Zalmoxis benannt, der die Lehre des Pythagoras nach Thrakien zurückgetragen haben soll.

89. Frühstorfer, Hans.: »Morpho menelaus«, in: Seitz, Adalbert: *Die Groß-Schmetterlinge der Erde*, 16 Bde., Stuttgart 1906-1954, Bd. V (1924): Amerikanische Tagfalter, S. 353. Frühstorfer zitiert dabei nur den Ethnologen Koch-Grünberg.

90. Vgl. Süffert, »Morphologie und Optik der Schmetterlingsschuppen«, S. 198; Kroschelt, Eugen u.a. (Hg.): *Handwörterbuch der Naturwissenschaften*, Bd. XX, Jena 1913, S. 847-849; Grimshel, Ernst: *Lehrbuch der Physik. Optik*, 3. Bd., 16. Aufl., Leipzig 1988, S. 88 bis 91.

Abb. 4:

In: Süffert, Fritz: »Morphologie und Optik der Schmetterlingsschuppen, insbesondere die Schillerfarben der Schmetterlinge«, in: *Zeitschrift für wissenschaftliche Biologie, Abteilung A: Zeitschrift für Morphologie und Ökologie der Tiere* 2, Bd. 1 (15. Juli 1924), S. 172-308, S. 268, Abb. 14.

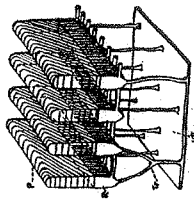
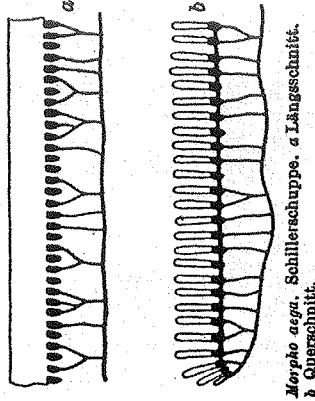


Abb. 27. Querschnitt eines Schillerfalten aus dem Morpho peleides und menelaus. Von Morphy, P. und Morphy, P. (1924). In: Süffert, Fritz: »Morphologie und Optik der Schmetterlingsschuppen, insbesondere die Schillerfarben der Schmetterlinge«, in: *Zeitschrift für wissenschaftliche Biologie, Abteilung A: Zeitschrift für Morphologie und Ökologie der Tiere* 2, Bd. 1 (15. Juli 1924), S. 172-308, S. 268, Abb. 14.

Abb. 5:

In: Friedrich, Ekkehard: *Die Schillerfalter (Apatura iris, A. ilia, A. metis)*, Heidelberg/Berlin/Oxford 1996 (Die Neue Brehm-Bücherei Bd. 503), S. 46, Abb. 27.

mern der Morphoschuppen über das newtonsche Spektrum. Denn je nach schrägem oder senkrechtem Lichteinfall verändert sich die Distanz der Rippen und damit die Phasenverschiebung.

Morpho peleides und *menelaus*. ⁹¹ *Morpho cypris* und *adonis*, *Morpho diana*, *helena*, *aurora*, die ganze Familie der *Morphidae* faltet also das Register des Auges als Ozele direkt über ein anderes: das Schillern des Lichts. »Aus einem *chatoie-ment* einem Schillern, dessen Teil ich erst bin, tauche ich auf als Auge.« ⁹² Im *chatoie-ment* von Katzen-Augen, *pleins d'étincelles magiques*, wird die Reflexion selbst zum Blick. ⁹³ Der Blick kommt als Licht aufs Auge zu. Lacans Sartre-Parodie: »[D]er Blick stellt das Instrument dar, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] *photo-graphiert*.« ⁹⁴

Der Lichtreflex verwandelt das Auge selbst allererst zum Blick. Die Ozellen von *Morpho adonis* und *Morpho aurora*, vor allem aber die der Augenköpfe aus der Familie der *Brassolidae*, Gattung *Opsiphanes*, der »Augenscheinenden«, tragen oft ein helles Hörnchen auf dem dunklen Fleck im Innern der Ozele; ⁹⁵ mitunter ist

91. Linné höchstpersönlich benannte die meisten Morphofalter nach Helden aus der Ilias. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 88; [frz., S. 77].

92. Die Etymologie von *chatoie-ment* vgl. ebd., Anmerkung 31. Und: Baudelaire, Charles: »Les Chats (1847)«.

93. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 113; [frz., S. 98].

94. Zu den *Brassolidae* gehören neben *Opsiphanes*, wie *O. batea* Hübner oder *O. Boisduvali* Westwood auch die berühmte Augengattung der *Caligo*. Im übrigen siehe auch die oder in die Augen der Raupe von *Papilio troilus*.

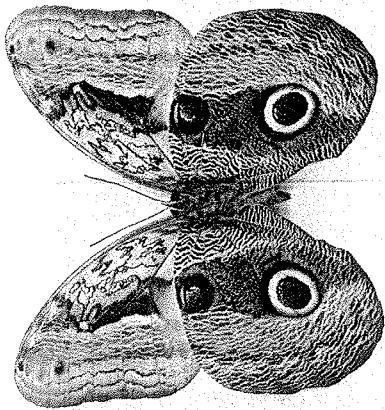


Abb. 6:
In: Smart, Paul: *Enzyklopädie der Schmetterlinge. Die Tagfalter der Erde, über 2000 Arten in Lebensgröße*, Stuttgart 1977 und Bindlach 1995, S. 242.

das geschlossene Hörnchen zersprengt in einzelne helle Punkte, die den »Ein-
druck von Lichtreflexen auf feuchten Pupillen« machen (Abb. 6).⁹⁶ Das Auge als
die Geometrie zweier konzentrischer Kreise ist in die Erscheinungen des Lichts
integriert, als Mimikry im Licht ans Licht. Bei Merleau-Ponty untergräbt der
Lichtreflex Sartres ganze Theorie des Blicks. Denn dem Phänomenologen ver-
schwindet und erscheint der Blick als Funktion einer einzigen Größe: des Reflex-
punkts im Auge. Die Kunst »brauchte eine jahrhundertlange Geschichte der
Malerei, ehe jener Reflex im Auge entdeckt wurde, ohne den es stumpf und blind
bleibt wie auf den Bildern der Primitiven.«⁹⁷ Wann aber wird ein heller Fleck, der
stumpf ist, zur Beleuchtung, die den Blick macht? Dann, so Merleau-Ponty, wenn
ein Reflex den »Blick leitet«⁹⁸ und die Tiefendimension artikuliert, in der schlag-
artig Beleuchtung und Beleuchtetes erscheinen.

B. Wasser: Fleck

Bei Lacan geht der erste Blick des Lichtreflexes nicht über das glänzende oder
ergänzende Auge. Er kommt von einem technischen Ding: der berühmten, in der
Sonne blitzenden Sardinienbüchse, Produkt oder »Zeuge der Konservenindus-
trie«. Zwei Briten, Peter Durand und Bryan Donkin, ein Papiermaschinen-Kon-

96. Caillois, *Méduse et C^{ie}*, S. 124. Zum Lichtreflex im Auge siehe vor allem den Beitrag von Philipp von Hilgers in diesem Band.

97. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 358. Merleau-Ponty bezieht sich auf Schapp, Wilhelm: *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Halle 1910. Nach Schapp sieht der naive Mensch, Maler, Forscher, nur die »anhaftende Farbe«, aber nicht »die Reflexe, die Lichter, die farbigen Schatten«. Er sehe wohl seinen eigenen Schatten auf dem Boden, »das Blinken des Helms im Sonnenschein«, usw. Er sehe aber nicht, dass bei jedem, auch diffusen Licht »alle Gegenstände von diesen Lichtgebilden durchdrungen sind [...]«; daß die Kirsche, das Auge immer diesen Lichtfleck haben [...]. Man muß sehr beachtliche Stufen in der Geschichte der Malerei überspringen, bis man diesen Lichtfleck in den Gemälden der alten Meister findet.« Ist er abwesend, so sehe auch der naive Betrachter »die eigenartige Stumpfheit des Auges«. Ebd., S. 78.

98. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 359.

strukteur, der eine erste Rotationspresse erfand, ließen sich 1812 ein Verfahren zur Konservierung von Lebensmitteln patentieren, das im nachrevolutionären Frankreich Nicolas-François Appert für der Welt erste Volksarmee entwickelt hatte.⁹⁹ Die Engländer stellten Apperts Methode von Gläsern auf gerollte Zylinder aus Walzblech um, legiert, wie noch heute jede Dose jeder Form, mit einer dünnen Schicht Zinn. Seitdem können sich in den Reflexen des Wassers vor der bretonischen Küste auch Reflexe mit dem Reflexionskoeffizienten von Zinn ver-
stecken oder draus hervorspringen. »Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht Dich nicht!«¹⁰⁰ So wendet sich der Fischer draußen auf den Wassern des Channel, während man auf das Einholen der Netze wartet, plötzlich an den jun-
gen Studenten im Boot, der auf Landurlaub ist und Lacan heißt. Eine Fischkon-
serve, »ausgerechnet: denn sie macht einen Kreislauf sichtbar und schließt ihn,
der historisch bei Durand/Donkin beginnt. Um der »rohen Natur« eben die Sardi-
nen abzutrotzen, die in dieser hier aufblitzenden Dose konserviert waren, setzt
der Fischer im Realen sein Leben dran, arbeitet hart und legt täglich die Netze aus.
Am Ende wird seine ganze Familie an Tuberkulose sterben. Der Städter im Boot
dagegen *begehrt* sein Leben dran zu setzen, sucht »die Gefahr und das Risiko«,
bleibt aber doch nur Zuschauer. Im Blendungsblick der Büchse, artikuliert von
der Rede des Fischers, wird diese camoulierte Herr-Knecht-Dialektik plötzlich
lächerlich sichtbar: »je faisais tant soit peu tache!«¹⁰¹ Die Konstellation auf dem
Wasser schießt zum Bild zusammen. Der Städter gerät ins Bild und fällt zugleich
aus ihm. Er wird zum Fleck im Bild.

Zwischen Aufblitzen und Fleck, Herr und Knecht, Leben und Tod bildet sich
nach Lacans kleiner Selbstanalyse eine »Struktur auf der Ebene des Subjekts«.¹⁰²
Sie »spiegelt nur«, so Lacan, »das natürliche Verhältnis von Auge und Licht«. Denn auch dieses Verhältnis liegt außerhalb der Distanz von Auge und gesche-
nem Bild, so wie in der Geschichte der städtische Zuschauer, plötzlich ins Bild ge-
rutscht, zum Fleck wird. Die Frage ist nur: Was an Verhältnis und Fleck ist
»natürlich? Am Fleck artikuliert sich eine Episteme des Lichts, experimentell und
nicht natürlich. Im einfachsten Gerät zur Quantifizierung des Lichts, in Bunsens
»Fettfleck-Photometer«, stehen die zu messende Lichtquelle und eine variable

99. Nachdem eben die Regierung, die einige Jahre zuvor die Volksbewaffnung auf industri-
ell standardisierter Basis eingeführt hatte, 1795 einen Preis auf Methoden aussetzte, in Armee
und Marine Nahrungsmittel für den Transport zu konservieren, experimentierte Appert
vierzehn Jahre lang mit der Konservierung von Lebensmitteln und gewann 1810 mit seiner
Schrift »L'Art de conserver, pendant plusieurs années, toutes les substances animales et
végétales« die ausgesetzten 12000 Francs. Er gründete mit dem Geld die bekannte Firma
Maison d'Appert, die bis 1933 bestand. Durand/Donkin lieferten seit 1820 in großen Mengen
canned food für die Royal Navy. Erst Ende des 19. Jahrhunderts werden in Europa Pasteur, in
Amerika Samuel C. Prescott und William Underwood Apperts Konservierungsmethoden
und die Produktion von Konserven auf wissenschaftliche, großindustrielle Füße stellen.

100. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 101; [frz., S. 89].

101. Zitat ebd., S. 102. Womöglich ist, im Sinne von Caillois' Mimikryfunktion der Travestie,
der auf seine Kleidung bekanntlich sehr bedachte Städter für den Landaufenthalt falsch
angezogen. Vgl. Bitsch, Annette: »Lacan en vogue«, in: *Kaleidoskopien, Heft 3*, Leipzig 2000,
S. 258-259.

102. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102; [frz., S. 89].

Lichtquelle – eine Glühbirne mit Dimmer – rechts und links eines Papierschirms mit Fettfleck. Sind beide Lichtquellen von verschiedener Stärke, ist der Fleck ein dunkles Loch. Haben beide Quellen die genau gleiche Lichtstärke, verschwindet der Fleck und wird so weiß und undurchsichtig wie der Papierschirm.¹⁰³ Nicht das Durchscheinende ist im Verhältnis von Auge und Licht »die Vermittlung«¹⁰⁴ (Lacan) oder das Mittlere, to metaxý (Aristoteles) und Medium (McLuhan). Schirm und Fleck vermitteln.¹⁰⁵ Denn sie stehen auf der Grenze zwischen Reflektieren und Durchscheinen, zwischen Opazität und Transparenz.

Lacans Schema von der gegenstrebigen Faltung des Lichtauges mit dem geometralen Sehen im lichtlosen Raum hat, zufällig oder nicht, die Morphé eines Falters: Schirm und Bild am Ort des Falterkörpers.¹⁰⁶ In der Mimikry, »jenem Phänomenbereich von unendlich größerer Ausdehnung, als die Punkte, an denen er sich bevorzugt zeigt«,¹⁰⁷ werden Insekt, Tier, Organismus selbst zum Bild, auf eine für das tierische Sein fundamentale Weise. Die gesamte Oberfläche des Organismus ist der Schirm. Halb durchlässig oder opak nimmt er die Wirkungen des Lichts auf oder reflektiert sie. Die Mimikry spielte in Schiller und Reflex die verführerische Parade des Lichts, den blendenden Schreck. Im Verschwinden, ihrer anderen Seite, schützen Mimikryprozesse den Organismus vor den Wirkungen des Lichts. Lacans Seminar taucht für einen Moment aus dem Medium Luft ins Medium Wasser.

Der Biologe Lucien Cuénot, Verfasser einer lamarckistisch inspirierten *Genèse des espèces animales*¹⁰⁸, die für Caillois' Mimikrystudien eine reiche Quelle biologischen Wissens ist, experimentiert in den zwanziger Jahren mit einer bestimmten Art lichtscheuer, nachtaktiver Garnelen der Gattung *Hippolyte*, Ordnung der Zehnfüßkrebse, *Decapoda*, Unterordnung Garnelenartige Langschwanzkrebse, *Natantia*. Die Art *Hippolyte varians* (Abb. 7) verfärbt, über die Augen gesteuert, die Farbzellen ihrer Oberhaut und wird auf braunen, roten oder grünen Meeresalgen braun, rot oder grün: »die Variabilität der Farbe von *Hippolyte varians* ist unglaublich.«¹⁰⁹ Lebt *Hippolyte* in Gemeinschaft mit Seeanemonen, wird sie durchsichtig,¹¹⁰ und nachts verwandelt sie sich aus gleichgültig welcher Tagesfarbe in ein »schönes, transparentes Blau.«¹¹¹ Bleibt die Frage: Warum? Die Expe-

103. Vgl. auch Berz, Peter: »Das Glühlicht. Kritik der technischen Ökonomie«, in: Ders., Hoegge, Helmut; Krajewski, Markus (Hg.): *Das Glühbirnenbuch*, Wien 2001, S. 109f.

104. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102; [frz., S. 89].

105. Zu Aristoteles' Theorie des Durchscheinenden, *diaphanés*, des Mittleren, to metaxý, und des Sehens in *De anima*, Buch II, Kapitel 7, vgl. Seitter, Walter: »Vom Licht zum Äther. Der Einfluss einer Medienphysik auf die Elementenlehre«, in: Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard; Vogl Joseph (Hg.): *Licht und Leitung*, Weimar 2002, S. 47–58.

106. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 112; [frz., S. 97]. Das Schema.

107. Ebd., S. 104, [frz., S. 91].

108. Cuénot, Lucien: *La genèse des espèces animales*, Paris 1932.

109. Cuénot, Lucien: »Recherches sur la valeur protectrice de l'homochromie chez quelques animaux aquatiques«, in: *Annales des sciences naturelles. Zoologie*, 10. Bd., Paris 1927, S. 123–150, S. 131.

110. Eibl-Eibesfeldt, Irenäus; Grzimek, Bernhard u.a. (Hg.): *Grzimeks Tierleben, Enzyklopädie des Tierreichs. Niedere Tiere*, 1. Bd., Zürich 1971, S. 487.

111. Cuénot, »Recherches sur la valeur protectrice«, S. 136.

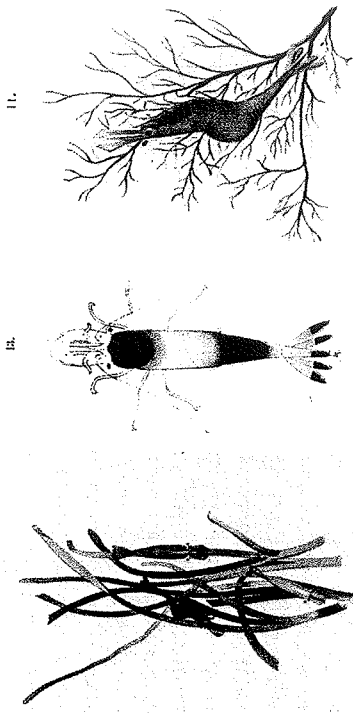


Abb. 7:

In: Gamble, F.W.; Keeble, F.W.: »Hippolyte varians: a Study in Color-change«, in: *Quarterly Journal of Microscopical Science*, Bd. 43, 1900, S. 589–698, Abb. 33.

perimente in Cuénots Aquarien mit drei Bevölkerungen – *Hippolyte*, Algen verschiedener Farben und garnelenfressende Fische – zeigen vor allem eins: Um sich vor Fischen zu schützen, sind für *Hippolyte* gänzliche Immobilität, Rückzug in Verstecke, »der Sprung«¹¹² und verwirrende Arten der Flucht ungleich wirksamer als die meist perfekte farbliche Anpassung an die Umgebung. »Die Homochromie, sei sie nur grob oder verfeinert, hat überhaupt keinerlei Relevanz: sie ist ein nutzloser Luxus.«¹¹³ Da aber nun Evolution und Physiologie einigen Aufwand betreiben, um über Chromatophoren, Nerven, Photorezeptoren die Homochromie der *Hippolyte* zu sichern, stellt sich die von vielen Biologen gefürchtete Frage der Finalität von Neuem.¹¹⁴ Cuénots Hypothese der *Homochromie antispectrale* argumentiert strahlungsphysikalisch, das ist: lichtbiologisch. Ein grünes Wesen in grüner Welt *reflektiert* genau die Frequenzen des Spektrums und *absorbiert* sie nicht, die die Pflanze ausstrahlt, auf der sie lebt; ganz so wie grüne Pigmente die Strahlen ihrer grünen Nachbarn *reflektieren*, die aller andersfarbigen Nachbarn aber *absorbieren*.¹¹⁵ Der grüne Körper der Garnele nimmt keine grünen Strahlen auf und mitten im Licht bleibt sie »im Halbdunkel.«¹¹⁶ Von der Haut absorbierte Strahlen erzeugen im Organismus chemische Effekte, Wärme etwa, und schon Ende des 19. Jahrhunderts weiß man, dass manche Frösche bei bewölktem Himmel dunkler sind als bei Sonnenschein, also mehr Licht absorbieren und darum mehr Wärme produzieren. *Hippolyte* dagegen schaltet durch seine Homochromie

112. Die bislang völlig unterschätzte Biologie des Sprungs, Kombination von plötzlicher, erschreckender Bewegung und absoluter Reglosigkeit, mache, so Cuénot, die Frage der Sichtbarkeit nebensächlich. Vgl. ebd., S. 140.

113. Ebd., S. 140.

114. Vgl. ebd., S. 144.

115. Siehe hier weiter oben im Text.

116. Vgl. Cuénot, »Recherches sur la valeur protectrice«, S. 148; Ders., *La genèse des espèces animales*, S. 514.

jede Absorption samt aller chemischen Effekte aus. Sie meidet Lichtstress und scheint »auf ein besonderes Wohlbefinden abzu zielen.«¹¹⁷ Die Taktik ist, so Lacan, Anpassung als »Abwehr gegen das Licht.«¹¹⁸ Wo die darwinistische Mimikrytheorie Schutz vor Feinden sieht, da entziffert der von Biologen wie Cuénot inspirierte Lamarckismus Lacans und Caillois' *l'effet des milieux*, die Wirkung »von Medien«. So übersetzt die von Ernst Haeckel initiierte Lamarckausgabe Arnold Langs von 1876 den Schlüsselbegriff der *Philosophie zoologique: les milieux*. Die Medien des Organismus aber sind von Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet, Chevalier de Lamarck, bis D'Arcy Wentworth Thompson zuerst und zuvörderst physikalisch. Die Farbzellen der Haut wirken als Schirm für die Wirkungen des Lichts. Wie Lid und Iris das »beschützen, was auf dem Grund der Schale vor sich geht«, auf der ins Innere gefalteten, lichtempfindlichen Haut, der Netzhaut,¹¹⁹ so schirmt der lichtempfindliche Schirm der äußeren Haut das Licht ab.

Homochromie macht vor Yves Klein kein Bild und per definitionem keine Flecken. Lacans Bildtheorie wechselt also die Ordnung: von den *Decapoda* zu den *Amphipoda*, Unterordnung *Laemodipoda*, Familie der Gespensterkrebse, Gattung *Caprella*, die seit 1801 Lamarcks Namen persönlich trägt. Die Ordnung lebt im gleichen Medium wie *Hippolyte* und liegt taxinomisch so nahe wie bibliographisch der Hinweis auf die Beobachtungen eines Biologen an den Ufern des Pas de Calais: Maurice Caullery, *Aspect mimétique de Caprella acanthifera* Leach sur les *Bugula*, von 1926.¹²⁰ Der in Kürze hier nicht zu behandelnde Fall des kaum zehn Millimeter großen Gespensterkrebschens *Caprella acanthifera* Leach, 1814, das scharfe Stacheln auf den vorderen Gliedmaßen trägt (*acanthifera*), räuberisch lebt und im Biologen-Volksmund auch »*Mantis aquatica*« genannt wird (Abb. 8), steht auf der scharfen Grenze zwischen Homochromie und Mimikry. Denn im Unterschied zu Caillois' Systematik gilt dem Biologen wie dem biologisch gebildeten Psychoanalytiker die Homochromie nicht als Teil einer Mimikryfunktion *Canoufflage*, sondern ist von Mimikry und *Mimétisme* streng zu trennen. Mimikry fängt erst mit Bildung von Flecken und Mustern von Flecken an. *Caprella acanthifera* reproduziert zum Erstaunen der Beobachter nicht nur die Farbe seiner Umgebung, sondern »le pattern (suivant l'expression anglaise)«. Die Umgebung des Gespensterkrebschens ist selbst tierisch, genauer: sie changiert zwischen Tier und Pflanze. *Caprella acanthifera* lebt auf Moostierchen oder *Bryozoa*, hier solchen der Gattung *Bugula* aus der Ordnung der Lippenmünder. Die Moostierchen werden nicht größer als vier Millimeter, aber leben in großen Kolonien zusammen. Um die Leibesöffnung des Eingangs, genannt Mund, sitzt eine

117. Ebd.

118. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 105; [frz., S. 91].

119. Ebd., S. 100; [frz., S. 87f.].

120. Caullery, Maurice: »Aspect mimétique de *Caprella acanthifera*« Leach sur les »*Bugula*«, in: *Bulletin Biologique de la France et de la Belgique*, 60. Bd., 1926, S. 126-133. Caullerys Arbeit ist der erste Eintrag in der Literaturliste von Cuénot, »Recherches sur la valeur protectrice«, S. 149. Der Ort von Caullerys Beobachtungen ist Wimereux, nördlich von Boulogne-sur-Mer am Pas de Calais.

121. Caullery, »Aspect mimétique«, S. 127.

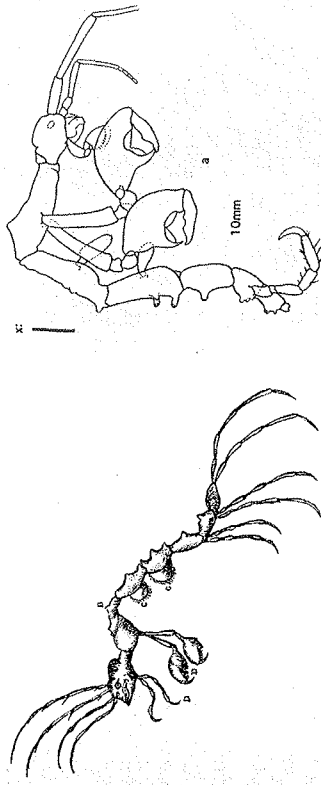


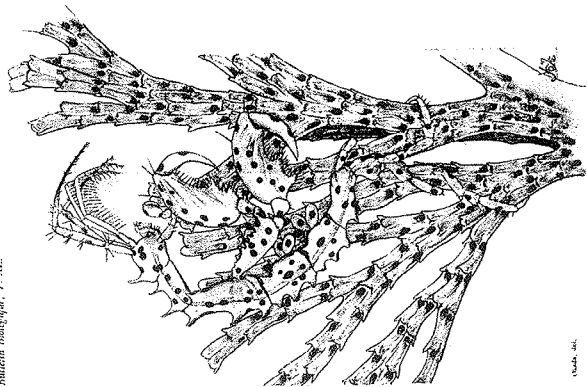
Abb. 8:

In: Krapp-Schickel, T.; Vader, W.: »What is, and what is not, *Caprella acanthifera* Leach, 1814 (Amphipoda, Caprellidea)?«, in: *Journal of Natural History* 32 (1998), S. 949-967, S. 951: »Puce de mer arpeuteuse« (in: de Quérion (1780), *Description d'un Insecte singulier trouvé dans la rade de Lorient*); in: *Mémoires de Mathématique et de Physique présentés à l'Académie Royale des Sciences*, XI, VIII, S. 329-330; und S. 953: *Caprella acanthifera* Leach, 1814, männlich, 10 mm; Atlantica: Channel.

Krone aus Fühlern, die in der Kolonie als ganzer den Eindruck von Moos ergeben, also jener nach Hegel »allgemeinen Vegetation.«¹²² Dem einzelnen Tierchen strudelt die Fühlerkrone ständig Wasser in Mundbucht, Magen und rudimentären Darm, dessen Ausgang direkt neben dem Mund liegt.¹²³ Denn hier, herabgeklert »auf der munteren Leiter Lamarcks«¹²⁴ bis auf die Moostierchen, artikulieren sich nicht mehr Organe, sondern fundamentalste, tierische Seinsweisen: Eingang und Ausgang, genannt »Intussuszeption.«¹²⁵ So gibt es im Schachtelkörper der *Bryozoa* keine Niere, sondern nur einen »braunen Körper«, in dem sich giftige Abfallstoffe ablagern: sichtbar als ein dunkler, opaker Fleck an den ins Transparenz spielenden Tierchen.¹²⁶ *Caprella acanthifera*, in Ruhe unbeweglich auf einer Moostier-Kolonie sitzend, reproduziert diese Flecken als Muster oder eben *pat-*

122. Hegel, »Enzyklopädie. Organische Physik«, S. 366. Die Moostierchen setzen sich gerne an Bojen, aber sogar unter schnell fahrenden Schiffen ab.

123. Vgl. die Einführung in: Eibl-Eibesfeldt/Grzimek, *Grzimeks Tierleben*, Bd. 3: *Weichtiere*, Stachelhäuter, S. 238-258.124. Wie in Osip Emil'evič Mandel'stams berühmtem Lamarck-Gedicht vom 7./19. Mai 1932 *podviznaja lestnica* (von *dviznenie*, Bewegung) zu übersetzen wäre: als »lose Leiter« (Ralph Dutil), als »schwankende Sprossenleiter« (Hubert Witt), als »ausziehbare Leiter«, als, nach einer Vermutung Viktor Choulmans, Berlin, »Rolltreppe« der in Bau befindlichen Moskauer U-Bahn oder schlicht als »muntere Leiter«, darf durchaus unsicher bleiben.125. Für Hegel liegt in der »unterbrochenen Intussuszeption«, also essen und nicht essen, die Differenz von Tier und Pflanze. Für Haeckel liegt in Intussuszeption und Imbibition schon die Differenz von anorganischen und ersten organischen Molekülen, genannt *Moneren*.126. »Comme les corps bruns des colonies de Bryozoaires«. Caullery, »Aspect mimétique«, S. 128; vgl. auch Eibl-Eibesfeldt/Grzimek, *Grzimeks Tierleben*, S. 248.



Caprella acanthifera sur l'arbre.

Abb. 9:

Caulley, Maurice : »Aspect mimétique de *Caprella acanthifera* Leach sur les *Bugulas*, in: *Bulletin Biologique de la France et de la Belgique*, tome LX, fasc. 1, 1926, S. 126 – 133 (avec la planche III): La Planche III.

terni.¹²⁷ Menschliche Betrachter sind von der Ähnlichkeit frappiert und einer der Bewunderer, »M.Y. Okada, hatte die Güte, mir die sehr kunstvolle und sehr genaue Zeichnung anzufertigen, die auf Tafel III reproduziert ist« (Abb. 9).¹²⁸ Weil nun Experimente zeigen, dass *Caprella* auf anderem Untergrund dieses Fleckenmuster nicht ausbildet; und weil auch hier Färbung kein Schutz der meist an Kolonien unter Steinen lebenden Krebschen gegen ihren Hauptfeind scheint; und weil schon aufgrund des Musters alle Homochromie-Theorie hier ausschneiden muss, sei es Cuénots antispektrale Homochromie oder die »thermische Adaptation«, bei der die Chromatophoren »die Rolle eines Schirms spielen«, »jouant le rôle de l'écran«,¹²⁹ – darum greift Caulley zur Theorie zweier britischer Meeresbiologen: *Caprella acanthifera* differenziere seine Fähigkeit durch »eine Art Farbphotographie« aus, »une sorte de photographie chromatique«.¹³⁰ Das technische Bildmedium des 19. Jahrhunderts durchzieht den Diskurs um die Mi-

mikry bis zum Schweifstuch des Experimentalbiologen Paul Vignon¹³¹ und zu Caillois' Idee einer dreidimensionalen »photographie-sculpture ou mieux téléplastie«¹³² im Fall etwa jener Falter, die, einem überbordenden Luxus der Ähnlichkeit folgend, bis ins letzte Detail verwelkten Blättern gleichen. Es liegt Lacans diskursivem Experimentalraum nicht fern, dass »ich« in einer Mimikrytheorie des Subjekts »auch aus diesem Grund [...] photo-graphiert« werde.¹³³

Caprella acanthifera imitiert einen Fleck, wird selbst zum Fleck in fleckiger Umgebung. Aus dem urgeschichtlichen Medium Wasser wieder auftauchend, kennt die Mimikry höherer Tiere, von den Insekten bis zur Zeichnung von Tiger und Jaguar im streifigen Schatten der Urwälder dasselbe Verfahren. Es ist als *couleurs disruptives* bekannt.¹³⁴ Flecken, Sequenzen, Gruppen von Flecken, dunkle Adern auf Flügel oder Fell werden Teil eines umgebenden Musters auf Steinen, auf Pflanzen oder Kolonien anderer Tiere.¹³⁵ Sie lösen, gestalttheoretisch gesehen, das *pattern*, den Umriss des Tieres selbst in die Umgebung auf. So stellt auch für Caillois' Theorie der Mimikry nicht die Homochromie, ja nicht einmal die Farbe als solche, die beunruhigendsten Fragen. Erst die *patterns* in der Oberfläche von Organismen, die nicht symmetrischen Muster auf dem Schirm von Schmetterlingsflügeln etwa, drängen danach, diese auf ebensolche Muster in nicht figurativer Kunst zu beziehen, auf Töpfen, Stoffen oder den Leinwänden abstrakter Malerei, um den Unterschied von Organismus und Kunst auf den genauest möglichen Begriff zu bringen.¹³⁶

Beide Fragen, die Caullerys nach den Flecken der Gespensterkrebse, dieser Waserseren, und die Caillois' nach der Malerei der Schmetterlinge, dieser Luftwesen, beantwortet Lacans Seminar mit Bildern, die vom ersten Schauplatz der Psychoanalyse stammen: den Träumen der Subjekte, dieser Sprachwesen. Wo deren Träume Bilder zeigen, haben sie, wie abstrakte Muster, keinen Horizont. Die Art ihres Erscheinens, ihr Kontrast, ihre intensivierte Bildfarben und ihre Fleckenhaftigkeit ähneln den *patterns* von Mimikrywesen. Warum? Sie kommen aus der Position dessen, »der nicht sieht«, sondern zu sehen gibt.¹³⁷ Das Subjekt der Philosophie ist eines, das *sieht*, das *sich sieht*, das *sich sehen sieht* und noch *sich sich sehen sieht*. Es ist als diese Redundanz der Signifikanten »das im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen«.¹³⁸ Wenn in einer solchen, auf dem durchsichtigen Spiegel-Bewusstsein des Sehens gründenden Welt etwas oder jemand »den Blick provoziert« – etwa ein Exhibitionist im Gebüsch – dann kommt nicht das Subjekt

131. Vgl. weiter oben im Text.

132. Caillois, Roger: »Mimétisme et psychasthénie légendaire«, in: *Minotaure* 7 (1935), S. 7. (Demnächst in: Ders., *Méduse et C^{ie}*, und andere mimikrytheoretische Schriften.)

133. Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 133; [frz., S. 98].

134. Vgl. etwa Caillois, *Méduse et C^{ie}*, S. 78 und 107f.

135. Bei den Lepidopteren etwa einige Arten der Gattung *Charaxes* aus der Familie der *Nymphalidae*. Vgl. Smart, Paul: *Enzyklopädie der Schmetterlinge. Die Tagfalter der Erde, über 2000 Arten in Lebensgröße*, Stuttgart 1977 und Bindlach 1995, S. 217.

136. Vgl. Caillois, *Méduse et C^{ie}*, S. 35–53, »Die Flügel der Schmetterlinge«.

137. Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 82; [frz., S. 72].

138. Ebd., S. 83; [frz., S. 71].

127. Die Flecken fallen oft auf die sogenannten Brutplatten, Oostegiten, in denen manche Arten ihre Eier ablegen, die dort auch befruchtet werden. Vgl. Caullery, »Aspect mimétique«, S. 128; Eibl-Eibesfeldt/Grzimek, *Grzimeks Tierleben*, S. 501.

128. Caullery, »Aspect mimétique«, S. 126 und Planche/Tafel III.

129. Ebd., S. 129.

130. Ebd., S. 131. Keeble und Gamble entwickeln ihre Theorie aber pikanterweise für *Hippolyte varians*, die, nach ihrer Formulierung, »has grown into its surroundings and become coloured like them«. Zit. ebd.

des Sehens zur Erfüllung, sondern »ein Gefühl des Befremdlichen setzt ein.«¹³⁹ Denn das Durchsichtige trifft auf das Opaque, das herzeigt und zu sehen gibt, wie die Falter Augen, Farben, Muster auf ihren Schuppenflügeln. »In einem Traum ist das Subjekt ein Schmetterling.«¹⁴⁰ Im Herzeigen, der wesentlichen Mimikryfunktion auf allen Schirmen, ist das Subjekt der Schmetterling, »der sich in seinen eigenen Farben malt«. Er ist nicht der vom Subjekt als kostbares, unter Glas gelegtes Eigentum geträumte Schmetterling. Denn das Subjekt artikuliert sich allererst in der Funktion des Zu-sehen-Gebens. Wenn Dschuang Dschou in *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland* des chinesischen Mystikers Dschuang Dsi¹⁴¹ nach dem Aufwachen aus seinem Traum, ein Schmetterling zu sein, sich fragt, ob nicht der Schmetterling träumte Dschuang Dschou zu sein, dann erfasst er sich, so Lacan, an der nichtidentischen »Wurzel seiner Identität.«¹⁴² Im Traum ist er ein Schmetterling, eingetrückt in die Funktion der Mimikry. Im Aufwachen kehrt er nicht zurück in die Spiegelwelt des sehenden Bewusstseins, sondern ist »Dschuang Dschou für die anderen«, gefangen im Fisch- und Signifikantenetz von Wesen, deren Sein Émile Benveniste wohl auf die kürzeste Formel brachte: »Wir sprechen mit anderen, die auch sprechen.«

Vierte Verschiebung. Maske: Ritual

»*Morpho menelaus* verläßt sein nächtliches Versteck bereits um 8 Uhr morgens, wenn die Sonne nur schräg erst ihre Strahlen durch das luftige Laubdach der Waldriesen sendet und beginnt in großen welligen Zügen zu segeln. Umrahmt vom dunklen Grün erscheint der mächtige Falter in der Bewegung noch vergrößert und das herrliche Farbenspiel der Oberseite wird ergänzt durch den Silberschmuck der Unterseite. Wenn die Männchen auf einen freien Weg gelangen, verfolgen sie diesen ungestüm weiter [...]. Die Weibchen erwachen viel später, in der Regel erst gegen Mittag. Ihr Flug ist dann aber nicht anhaltend wie jener der leichtbeschwingten Männchen, sondern langsam, ziellos, brutscher, wie traumverloren und er wechselt, ganz das Bild eines verirrtten, bange, von unbewußtem Sehnen getriebenen Wesens, mit öfteren Ruhepausen ab. [...] Die großaugige, rosa angehauchte Unterseite des Weibchens ist im Schatten des Laubes oder dem Gewirr brauner, verwelkter Blätter vortrefflich vor den spähenden Augen der Feinde maskiert.«¹⁴³

Wo sich die Physiologie des menschlichen Sehens, Insekten und Gespensterkrebse, Biologie, Physik und Traumdeutung zum Feld eines diskursiven Experiments schließen, in dem sich für einen historischen Moment des 20. Jahrhunderts die Artikulation des Subjekts artikuliert, da denkt eine letzte Verschiebung ins historisch-geographische Außen. Dort sind die Falter der Morpho-Familie nicht Rätsel für Physiker-Biologen und iliadische Helden griechisch alphabetisierter Sammler. In den Urwäldern des Amazonas, dem Ursprungsort aller Mimikryforschung seit Sir Walter Bates¹⁴⁴, führen sie eine Welt des Verbergens, Verkleidens, Verwandels an, die von woanders herkommt und anderswo hinget als neuzeitliche Subjekte.

Denn einmal im Jahr überfliegt der Morphofalter die Grenzen der Reiche. Er wird zum Herrn ritueller Maskentänze, die zwei am oberen Amazonas lebende Indianerstämme begehnen: die *Kobéua* und die *Káua*. Der Falter heißt dort *tatá-loko* oder *makáú* statt *Morpho menelaus* oder *peleides*.¹⁴⁵ Die Masken der *Kobéua* und *Káua* verbergen nicht nur das Gesicht, sondern den ganzen Körper. Die Augen sind unsichtbar. Der Tänzer blickt durch das Bastgeflecht der Maske. Die Herstellung der Maske folgt einer besonderen Technik. Man klopft so lange auf die Rinde eines bestimmten Baums, bis sie sich langsam löst und schließlich als ganze abziehen lässt. Die so entstandene Röhre ist dann etwa ein Ärmel. Das Gleiche gilt für Baströcke, die auch aus der Entkleidung von Bäumen entstehen.

143. Fruhstorfer, »Morpho menelaus«, S. 353. – Adalbert Seitz' *Die Groß-Schmetterlinge der Erde* ist das umfassendste, je geschriebene Werk der Lepidopterologie. Über seinen Abbildungen und Texten verbringt nicht nur der 14-jährige Nabokov tranceartig Nächte auf dem Gut von Wyra bei St. Petersburg. Die »farbig illustrierten Bücher über exotische Falter und Meerestiere« die Vater Jonathan Leverkühn in Thomas Manns *Doktor Faustus* des Abends im Familienkreis aufschlägt, erweisen den Schöpfer und Autor Leverkühns als Leser gerade des Fruhstorfer'schen Artikels über *Morpho menelaus*, von der Malaria über die Glasschuppen bis zum blauen Himmel, um von Leverkühns Bemerkungen über die Mimikry erst gar nicht zu sprechen. Jene *Hetaera esmeralda*, die »in durchsichtiger Nacktheit den dämmernen Laubschatten liebt«, wäre jedoch weniger zur Familie der *Sesiidae*, der »Glasflügler« und perfekten Nachahmer von Wespen und Bienen zu rechnen, sondern zur Familie der *Satyridae*, der »Augenfalter«, Gattung *Cithaerias*: *Cithaerias esmeralda* Doubleday aus Brasilien. Sie besitzen fast gar keine Schuppen, nur am Ende der Hinterflügel zwei perfekte Ozellen mit Reflexpunkt und zwei rosarote Flecken in einer lilafarbenen Zone. Die Lektüre von Fritz Süffert's »Morphologie und Optik der Schmetterlingsschuppen« könnte nicht nur wegen der »feinen Rillen und anderen Oberflächengestaltungen der Schüppchen« (Thomas Mann) nahe liegen. Im Teil über die Morpho-Schuppen ist bei Süffert eine andere *Satyridae*, *Callista esmeralda*, erwähnt. Vgl. Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* (1947), Hamburg 1979, S. 17–19, S. 17; vgl. auch Smart, *Enzyklopädie der Schmetterlinge*, S. 246; Süffert, »Morphologie und Optik der Schmetterlingsschuppen«, S. 269. Wer sich in die Abgründe der Taxonomie von *Callista* stürzen will, die seit kurzem zu einem Stamm (engl. *tribe*: taxonomische Kategorie zwischen Familie und Gattung) der *Haeterini* gezählt wird, Familie der *Nymphalidae*, dem sei empfohlen: <http://www.zoologi.su.se/research/wahlberg/Nymphalidae/Haeterini.htm>, 28.06.05.

144. Siehe weiter oben im Text.

145. Das Folgende nach: Koch-Grünberg, Theodor: »Die Maskentänze« in: Ders., *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Norwest-Brasilien 1903/1905*, 2. Bd., Berlin 1909/1910 und Graz

139. Ebd.; [frz., S. 71f.].

140. Ebd., S. 82; [frz., S. 72].

141. Dsi, Dschuang: *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, München 2004. – Dschuang Dsi lebt im 4. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Er tritt als Gegner von Konfuzius und Lao-tse auf. Der vor allem im Westen berühmte gewordene Schmetterlingstraum ist das letzte, 12. Kapitel des philosophischen zweiten Buchs. Ihm gehen andere Träume vorher. (Für erste Hinweise zu Dschuang Dsi Dank an Diana Ehrenwert, Wien und Juji Nawata, Tokio/Berlin!)

142. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 82; [frz., S. 72].

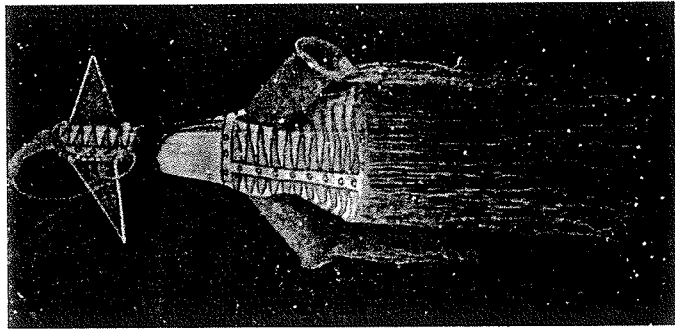


Abb. 10:

In: Kraus, Michael: »Von der Theorie zum Indianer. Forschungserfahrungen bei Theodor Koch-Grünberg«, in: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz: Ethnologisches Museum (Hg.): *Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteuer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*, Münster/Berlin u.a. 2002, S. 86–105, S. 86.

Schon diese Maskentechnik scheint Mimikry. In der »Allokryptie« genannten Mimikryform bedecken sich einige Köcherfliegen und Krabbenarten mit Dingen ihrer Umgebung. Die Larven der Köcherfliegen, Ordnung der *Trichoptera*, entnehmen ihrer Umgebung kleine, gleich große Holzstückchen und Hälmlchen, die sie fein säuberlich in Spiralform anordnen. Es entsteht ein parkettiertes Etui für ihre Verpuppung, eine Art Einlegearbeit. Die Krabbenart der *Oxyringhae* geht nach dem gleichen Prinzip zu Werk. Mit ihren Scheren nimmt die Krabbe alle nur denkbaren Gegenstände ihrer Umgebung auf: Muscheln, Muschelfragmente, Steinchen, bunte Plastikstücke, Glasscherben, Stoffetzen, Zeitungsstücke, legt sie auf sich und befestigt sie mit einem Kleber. Das alles geht sehr schnell, geradezu panisch vor sich, getrieben, so Caillouis, von dem einzigen Wunsch: nicht Krabbe sein.¹⁴⁶ Und für einen Augenblick wird, trotz aller heideggerischen Einwände, unsicher werden, wo im befremdenden Abgrund zwischen dem ek-sistenten Wesen des Menschen und dem Lebe-Wesen die Technik beginnt.¹⁴⁷

1967, S. 169–201. Vgl. auch Kraus, Michael: »Von der Theorie zum Indianer. Forschungserfahrungen bei Theodor Koch-Grünberg«, in: *Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteuer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. Begleitbuch zur Ausstellung im Ethnologischen Museum, Berlin-Dahlem in Zusammenarbeit mit dem brasilianischen Kulturinstitut in Deutschland, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz 2002, S. 87–105. *Tatáloko* braut an einer oberen Stromschnelle in einer großen Kalebasse die Malaria. Vgl. Koch-Grünberg, *Zwei Jahre unter den Indianern*, S. 182.

146. Vgl. Caillouis, *Méduse et C^{ie}*, S. 104.

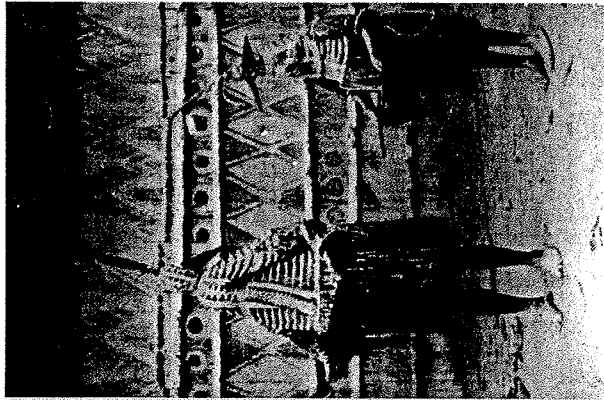


Abb. 11 & 12:

In: Koch-Grünberg, Theodor: »Die Maskentänze«, in: Ders.: *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905*, 2. Bd., Graz 1967 (Original: Berlin 1909/1910), S. 169–201, S. 181.

Bei den *Kobéua* des Amazonas hebt das Fest nach zehn Tagen allokryptischer Vorbereitung damit an, dass die Masken aus dem Wald stürmen. Eine andere Gruppe von Masken versucht sie abzuwehren. Vergeblich. Verteidigende und heranstürmende Masken vereinigen sich schließlich in Tänzen und Gesängen. Die meisten der Masken heißen nach Tieren: Jaguar, Hirsch, Faultier, Vögel, Fische, die Eule, der Mistkäfer mit seinem Tanz, Spinnen, Raupen, Käferlarven, usw. Tiere, so Koch-Grünberg in seinen Reiseberichten von 1911, sind Dämonen und als solche unsichtbar. Sie bewohnen die Masken. »Der Dämon steckt in der Maske, ist in ihr verkörpert; die Maske ist für den Indianer der Dämon. Wenn ich die *Kobéua* nach der Bedeutung dieser oder jener Maske fragte, sagten sie stets: »Die ist der Schmetterling, Aracufisch der *Mákukó*« und niemals: »Dies ist die Maske des Schmetterlings, des...«¹⁴⁸ Herr aller Verwandlungen ist der Morphofalter. Er ist Anführer der Masken und seine Maske ahmt mit Zacken und Flügeln die Gestalt des Falters nach. (Abb. 10) Der Tänzer, der unter der Morpho-Maske verborgen ist, wird selbst Schmetterling, tanzt, hüpf, springt und flattert als Schmetterling. (Abb. 11 & 12). Im strengen Rhythmus der Gesänge und Rufe, *óló-hó, hó-hó*, unterstürzt vom Stampfen der Tanzstäbe auf dem Boden, artikuliert er

147. Vgl. Heidegger, *Über den Humanismus*, S. 15.

148. Koch-Grünberg, *Zwei Jahre unter den Indianern*, S. 174.

das Ritual der Verwandlung. »In der Regel treten zwei Schmetterlinge zusammen auf, die in dieser Weise unter Gesang bald in weitausgreifendem schnellem Schritt, bald langsamer hintereinander her tanzen und endlich dicht zusammen, einander zugewendet, am Boden niederhocken und vor- und rückwärts kriechen. Es soll das gaukelnde Spiel der Schmetterlinge in der Luft dargestellt und veranschaulicht werden, wie sie in dichten Haufen im Sonnenschein auf den Sandbänken oder den Felsen sitzen. Tanz und Gesang schließen unter raschem Klappern gegen die Kalebassen und mit ausklingendem »é---hé---« der Tänzer.«¹⁴⁹

In der Nacht, wenn sich das Fest dem Ende zuneigt, werden die Masken schließlich ohne ihre Tänzer so im Kreis aufgestellt, dass sie sich bei der Hand nehmen. Dann wird Feuer an sie gelegt und sie brennen.¹⁵⁰ Am frühen Morgen, nach der Verbrennung, gehen die Masken zurück ins »Maskenjenseits« auf dem Berg Taku oder an eine obere Stromschnelle.

Masken der Erscheinung und des Verschwindens, Techniken der Blendung und des bergenden Schattens, eingewoben in den Organismus oder veranstaltet als Ritual: Warum nur begehren wir, unser Sein nicht im Dämon einer Maske aus Bast zu verwandeln, sondern in den Verschiebungen und Faltungen von Diskursen, in Fluoreszenz und Phosphoreszenz von Schirmen, deren farbige Muster alias Bilder, wenn alle Bitmasken gelöscht sind, wieder im Dunkel von Siliziumkristallen verschwinden?¹⁵¹

149. Ebd., S. 182.

150. Nur die Masken, so Koch-Grünberg, »die durch Kauf mein Eigentum geworden waren«, wurden nicht verbrannt. Koch-Grünberg, *Zwei Jahre unter den Indianern*, S. 173.

151. Wie die Reflexe von Masken und Schirmen des *Morpho menelaus* auf Bildschirmen spielen, ist zu sehen in: Merel Mirage *The Poem*Navigator*. Subjekt: *emotions encoded*, <http://www.khm.de/~merel/SEE>, 28.06.05. Das Werk inszeniert die von allen Turingtests befreite oder sie exerzierende Geschichte eines weiblichen und eines männlichen Ich im digitalen Netz, präsentiert als Installation in einem Ambiente stilisierter Büromöbel, skandiert von Farbwesen und Bewegung eines digital animierten Morphofalters, der zwischen den alphabetischen Botschaften hin- und hertaumelt. Siehe auch den Text der Künstlerin in »Memories of a virtual butterfly«, KHM Köln; Verein der Freunde der KHM (Hg.): *Lab. Jahrbuch 1996/1997 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien, KHM Köln*, Köln 1997, S. 262-276.

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 éclipse.«
(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 Glanzens 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!«¹

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 Angangenenwerden 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 hypostasiierte Einheit des Phänomens schließlich in eine homophone Vieldeutig-

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

Blickzähmung und Augentäuschung

Zu Jacques Lacans Bildtheorie

Herausgegeben von
Claudia Blümle und Anne von der Heiden

diaphanes

INHALT

Claudia Blümle / Anne von der Heiden Einleitung	7
DIE SPALTUNG VON AUGE UND BLICK	
Rose-Paule Vinciguerra Das Gemälde, der Blick und das Phantasma	45
Joseph Vogl Lovebirds	51
Slavoj Žižek Das präsubjektive Phänomen	65
Joan Copjec Der Andere, wahrscheinlich	79
SPIEGEL, TABLEAU UND IMAGE	
Sebastian Leikert Lacan und die Oberfläche Zu einem Spiegelstadium ohne Spiegel	91
Bernhard Siegert Der Blick als Bild-Störung Zwischen Mimesis und Mimikry	103
Philipp von Hilgers Die Diskursanalysemaschine Heimsuchung des blinden Flecks	127
Helga Lutz / Daniel Tyradellis Jemand's Tod Unica Zürn und Jacques Lacan Anagramme, Subjekt- und Rechenmaschinen	145
Edda Hevers »Hinter dem Spiegel« Lacan und die Abgründe der Malerei	163

1. Auflage
ISBN 3-935300-80-8

© für diese Ausgabe
diaphanes, Zürich-Berlin 2005
www.diaphanes.net
Alle Rechte vorbehalten

Layout, Satz: 2edit, Zürich, www.2edit.de
Umschlagabbildung: Jean-Honoré Fragonard: *Les Baigneuses*, Paris (Louvre),
mit einer Kompositionszeichnung von Charles Bouleau.
Druck: Elbe Druckerei, Wittenberg

LICHT, SCHIRM UND FLECK

Peter Berz	183
Die vier Verschiebungen des Blicks	
Andreas Cremonini	217
Über den Glanz	
Der Blick als Triebobjekt nach Lacan	
Ulrike Kadi	249
»... Nicht so einen geordneten Blick«	
Bild, Schirm und drittes Auge	
Michael Lüthy	265
Relationale Ästhetik	
Über den »Fleck« bei Cézanne und Lacan	
Ute Holl	289
»Wohin man blickt, entsteht ein dunkler Fleck«	
Raum, Licht und Blick in Filmen Josef von Sternbergs	

TOPOLOGIEN

Christine Buci-Glucksmann	319
Die Sichtung oder das Auge des Phantasmas	
Walter Seitter	337
Lacans »Barockismus«	
Annette Bitsch	359
»Ex nihilo«	
Das Spiegelstadium in der Zeit von Lacan, Heidegger und Dalí	

Annette Runte	393
Dinge sehen dich an	
Die Melancholie des leeren Platzes in der metaphysischen Malerei	
Alenka Zupančič	425
Blindekuh der Philosophen	

Bibliographie der Werke von Jacques Lacan	449
Ausgewählte Schriften zu Jacques Lacans Blick- und Bildtheorie	453
Personenverzeichnis	465

Blickzählung und Augentäuschung

Einleitung

I

»In unserem Verhältnis zu den Dingen, das konstituiert ist durch die Bahn des Sehens und geordnet nach den Figuren der Vorstellung, gleitet, läuft und überträgt sich von Stufe zu Stufe etwas, das jedoch immer bis zu einem gewissen Grade umgangen wird – es ist das, was Blick heißt. Um Ihnen dafür ein Gefühl zu geben, gibt es mehr als einen Weg.«¹ Auf diese Weise eröffnet Jacques Lacan in seinem Seminar »Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse« von 1964, also knapp dreißig Jahre nach der ersten Fassung seiner Arbeit über das »Spiegelstadium«, ein Forschungsfeld, innerhalb dessen der Frage nach dem Bild eine Schlüsselfunktion zukommt. Die daran anschließende Erläuterung der Divergenz von Auge und Blick zeigt die für Lacan spezifische Arbeitsweise, die ihre Argumente im Dialog mit so unterschiedlichen Disziplinen wie Phänomenologie und Gestaltpsychologie, Optik und Sinnesphysiologie, Ethnologie und Zoologie und nicht zuletzt mit der Kunstgeschichte gewinnt. Auf diese Weise nimmt er Freuds Versuch auf, die Spannung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften produktiv zu wenden, um seinen psychoanalytischen Diskurs zu entwickeln. Lacan nimmt indes nicht nur Bezug auf Texte, sondern auch in starkem Maße auf Bilder – Gemälde, Photographien oder wissenschaftliche Illustrationen, die er in Büchern, Zeitschriften oder auf Buchumschlägen findet – und sie in seinen Diskurs einführt. Er bringt sie in seine Seminare mit,² verweist auf den Aufbewahrungsort der Originale und lässt bisweilen den Raum verdunkeln, um Diapositive, die er im Louvre ausgeliehen

Die Abschnitte I-IV dieser Einleitung wurden von Claudia Blümle, die Abschnitte V-X von Anne von der Heiden verfasst.

1. Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Seminar XI, Weinheim/Berlin 1996, S. 79; [frz., S. 70].
2. 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. 237-322] und Lacan, Jacques: »Die Familie«, in: Ders., *Schriften III*, Weinheim/Berlin 1986, S. 39-100; [frz., S. 23-84]. Zum Einstieg in das Werk und die Grundbegriffe von Jacques Lacan verweisen wir auf: Evans, Dylan: *Wörterbuch zur Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002 und Pagel, Gerda: *Lacan zur Einführung*, Hamburg 1991. Eine Literatursammlung zu Lacans Blick und Bildtheorie findet sich im Anhang des vorliegenden Bandes.
3. Die kürzlich erschienene französische Neuauflage des zehnten Seminars enthält erstmals auch eine Auswahl der im Text angesprochenen Bilder: zwei Gemälde von Francisco de Zurbarán, eine Zeichnung der Patientin Isabella (vgl. Abb. 16) und die Photographie des großen Buddha aus dem japanischen Tempel Todai-ji. Vgl. Lacan, Jacques: *L'angoisse. Séminaire X*, Paris 2004, Bildtafeln zwischen S. 200f. Bislang beschränkte sich die Reproduktion von Bildern im Text der Lacan-Ausgaben (Seminare wie Schriften) auf seine selbstentwickelten Schemata. Lediglich auf den Buchumschlägen der Seminare wurden die besprochenen Kunstwerke wiedergegeben.