

Astrid Deuber-Mankowsky

Tanzende Striche - Lacan zur Geste

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1392>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Deuber-Mankowsky, Astrid: Tanzende Striche - Lacan zur Geste. In: Reinhold Görling, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus (Hg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 235–242. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1392>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

TANZENDE STRICHE – LACAN ZUR GESTE

ASTRID DEUBER-MANKOWSKY

Lacans Noten zur Geste finden sich in DAS SEMINAR BUCH XI. Es enthält die Transkriptionen der Vortragsreihe zu den vier Grundbegriffen der Psychoanalyse, die Lacan 1964, kurz nach seiner »Exkommunikation« aus der INTERNATIONAL PSYCHOANALYTICAL ASSOCIATION (IPA) an der ÉCOLE PRACTIQUE DES HAUTES ÉTUDES hielt. Der 63-Jährige, auf dem Höhepunkt seiner Karriere Stehende, hatte dort durch die Intervention von Fernand Braudel Aufnahme und einen Lehrauftrag erhalten. Lacan nutzte die Gelegenheit, um in einer Explikation der vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Unbewusstes, Wiederholung, Übertragung und Trieb auf seine Art die Frage zu beantworten, was denn die Psychoanalyse sei. Die Geste ist an der Nahtstelle zwischen Symbolischem und Imaginärem angesiedelt, sie ist Verstellung, Zittern, Stillstellen, Grimasse, Tarnung, Einschüchterung, Täuschung und steht in einem intimen Verhältnis zur Malerei.

Descartes als Wegbereiter der Entdeckung des Unbewussten

Lacan geht aus von der Freudschen Frage, ob die Psychoanalyse eine Wissenschaft sei, gibt ihr jedoch eine entscheidende Wende, indem er sie mit der Frage nach dem Ursprung der modernen Wissenschaft selbst verknüpft. Dabei zeigt sich: der Begriff der Wissenschaft im modernen Sinn ist nicht älter als der Begriff des Subjekts, um dessen Wahrheit es der Psychoanalyse geht.¹ Beide Begriffe gehen zurück auf Descartes und sei-

1 Vgl. Lacan 1996, 243: »Ich habe Ihnen letztesmal gezeigt, wo die cartesianische Demarsche ansetzte, die ihrem Ursprung und ihrem Ziel nach wesentlich nicht auf Wissenschaft, sondern auf ihre eigene Gewissheit hinausläuft. Dieser Schritt bildet den Anfang einer Wissenschaft, die nicht in dem Sinne Wissenschaft ist, wie sie seit Platon und bereits vor ihm Gegenstand philosophischer Reflexion war – es geht um *Die Wissenschaft* [*la science* – wobei der Akzent auf *Die*, nicht auf dem Wort ›Wissenschaft‹ liegt. Es

nen methodischen Zweifel an allem überlieferten Wissen. Wie, so setzt Descartes seinen methodischen Zweifel an, kann ich sicher sein, dass ich nicht getäuscht werde, wo ist der Punkt der Gewissheit, an dem der Zweifel nicht mehr greifen kann? Nun unterstreicht Lacan, – zu Recht – dass der Hauptbegriff von Descartes methodischem Zweifel Gewissheit ist und nicht Wahrheit. Descartes sucht Subjektgewissheit und findet sie zunächst in dem Satz: ich zweifle, also *denke ich*. Doch wie kann dieser Satz übergehen in den Satz: ich zweifle, also *bin ich*? Oder mit einer Formulierung von Lacan: »Als Denken bin ich« (Lacan 1996: 42)? Descartes rekurrierte zur Beantwortung dieser Frage auf den ontologischen Gottesbeweis, schließt jedoch, dies die Originalität seines Arguments, vom Denken des Menschen auf das Denken Gottes. Dabei ist dieser Gott nicht, wie der Gott von Leibniz, an notwendige Wahrheiten gebunden, sondern er verfügt über eine *potentia absoluta*, über eine absolute Macht. »Es bleibt«, so heißt es bei Descartes:

»einzig die Vorstellung Gottes, bei der zu erwägen ist, ob sie etwas ist, das nicht aus mir selbst hervorgehen könnte. Unter dem Namen ›Gott‹ verstehe ich eine Substanz, die unendlich, unabhängig, allwissend und allmächtig ist und von der ich selbst geschaffen bin ebenso wie alles andere Existierende, falls es solches gibt. Dies alles ist nun in der Tat so vorzüglich, dass mir dessen Abstammung aus mir allein umso weniger möglich erscheint, je sorgfältiger ich es betrachte. Man muss daher aus dem Zuvorgesagten schließen, dass Gott notwendig existiert.« (Descartes 1996: 83)

Lacan liest diese Descartesche Verankerung des Seins des Subjekts in Gott nun seinerseits als einen Akt der Übertragung des Seins des Subjekts auf den großen Anderen.

Der Philosoph habe, wie Lacan euphorisiert kommentiert, das Feld der Erkenntnis auf der »Ebene jenes weitesten Subjekts, das *sujet supposé savoir* / des Subjekts das wissen soll: Gott« (236) gesehen und mit diesem Zug eine der »außergewöhnlichsten Partien« eröffnet, »die je in der Geistesgeschichte ausgetragen wurden« (237). Der Begründer des Rationalismus und der modernen Wissenschaft habe die ewigen Wahrheiten, Gott aufgebürdet »durch jene Vorrangstellung, die er dem Wollen Gottes

geht um die Wissenschaft, die uns einnimmt, die den Kontext für unser aller Handeln ausmacht in der Zeit, die wir leben, und der nicht einmal der Psychoanalytiker entrinnen kann, da auch er von ihr bedingt ist, also *Die Wissenschaft, diese*.

In bezug auf diese Wissenschaft ist die Psychoanalyse zu situieren. Das können wir aber nur, wenn wir mit dem Phänomen des Unbewussten unsere Revision der Begründung des cartesischen Subjekts verbinden.«

einräumt.« (236f.) In einer Formulierung von Lacan: »Descartes will sagen und sagt dies auch, zwei und zwei sind vier, ganz einfach weil Gott es so will.« (237)

Descartes erscheint in Lacans Darstellung der Geschichte nicht als Höhepunkt der Seinsvergessenheit der Philosophie, sondern als Bereiter der Entdeckung des Unbewussten. »Ich zögere nicht«, so schreibt Lacan, »es als Wahrheit auszusprechen, dass das Freud'sche Feld erst eine gewisse Zeit nach dem Auftauchen des cartesianischen Subjekts möglich wurde. Mit dem inaugurierenden Schritt von Descartes beginnt erst die moderne Wissenschaft.« (53) Und erst mit diesem Schritt sei es, so Lacan weiter, möglich geworden, das Subjekt »heimkehren zu heißen« ins Unbewusste.

Dies zeigt sich freilich erst retrospektiv und das heißt nach der Revision, die Freud der Subjektgewissheit hat ange-deihen lassen. Denn anders als Descartes geht Freud nicht von der Existenz einer unendlichen, allwissenden Substanz aus, welche die ewigen Wahrheiten verbürgt – er entzaubert diese Vorstellung vielmehr als eine Wunscherfüllung. Gewiss ist für Freud nach Lacan, dass da ein Denken ist, das unbewusst ist und das sich in der Folge als abwesendes darstellt. Situierete Descartes das Subjekt auf der Ebene jenes weitesten Subjekts, das wissen soll, so situierete Freud das Subjekt auf dem Feld des Unbewussten. Das heißt zugleich: Freud versetzt uns bzw. Lacan in die Lage, das Subjekt in Bezug auf die Realität des Begehrens zu denken. Mit diesem Schritt veränderte nun Freud seinerseits die Welt; wenn »ich ein Anderer ist«, dann bleibt davon keine Schöpfung des Menschen unberührt – auch die von Descartes begründete moderne Wissenschaft nicht. Die Entdeckung des Unbewussten läuft auf die Erkenntnis hinaus, dass nicht Gott das Wahre, sondern dass das nicht assimilierbare Reale das Wahre ist und »die Welt [...] geschlagen mit einer präsumtiven Idealisierung.« (89)

Das Prinzip Skotom: der Fleck und die Maler

In der Psychoanalyse, die sich am absoluten Objekt, die sich also an der Realität des Begehrens und damit am Realen orientiert - erscheint das Bewusstsein – ganz ähnlich wie bei Descartes – als »unheilbar beschränkt« (89). Anders als für den Begründer des Rationalismus wird diese Beschränkung jedoch in der Psychoanalyse nicht durch ein vollkommenes und unendliches Wesen aufgefangen. Gott ist vielmehr, wie Lacan unterstreicht, unbewusst (65).

Eben diese durch die psychoanalytische Praxis gesicherte Erkenntnis, dass Gott unbewusst ist und dass in der Folge nicht die Beziehung zum

unendlichen und vollkommenen Wesen, sondern die »Beziehung zum Organ« (97) – Brust, Kot, und anderen, etwa das Auge – im Zentrum unserer Erfahrung steht, macht den wissenschaftlichen Charakter der Psychoanalyse aus. Die Psychoanalyse ist, anders formuliert, eine Wissenschaft, die auf der Erkenntnis gründet, dass das Reale »stets an derselben Stelle wiederkehrt«, wobei diese Stelle genau jene Stelle ist, »wo das Subjekt als denkendes oder als *res cogitans* ihm nicht begegnet.« (56) Mit dieser Erkenntnis schreibt die Psychoanalyse eine Spaltung in das Subjekt ein, welche nicht nur die cartesianische Subjektgewissheit, sondern auch die von Descartes begründete geometrale Wissenschaft erschüttert. Die Psychoanalyse sieht zugleich mehr und weniger als Descartes und als die moderne Wissenschaft.

In der Analyse erscheint das Bewusstsein nicht nur als unheilbar beschränkt, insofern es als Prinzip der Idealisierung instituiert wird, sondern auch als Prinzip der Verkennung. Lacan nennt dieses Prinzip der Verkennung das Prinzip »Skotom« – einen Gesichtsfeldausfall oder Fleck. Es ist dieser Fleck, dieser Gesichtsfeldausfall, den Descartes nicht gesehen hat, als er das Feld der Erkenntnis auf der »Ebene jenes weitesten Subjekts, das *sujet supposé savoir* / des Subjekts das wissen soll: Gott« sah.

Wer diesen Fleck – Lacan nennt ihn im Unterschied zum Auge den Blick – im geometralen Bild – und damit im Bild der modernen Wissenschaft und der mit ihr geschaffenen geometralen Perspektive – jedoch zeitgleich mit Descartes – erfasst hat, sind, so Lacan, die Maler: »Allen voran«, so schreibt Lacan, »waren es die Maler, die den Blick als solchen erfasst haben in der Maske. Ich brauche nur Goya zu nennen, um sie das empfinden zu lassen.« (90) Die Malerei steht also in einer gewissen Komplizenschaft mit der Psychoanalyse. Sie zeigt, was die geometrale Dimension elidiert. In diesem Sinn schreibt Lacan: »Wenn man konkret die Position des Malers in der Geschichte festhalten will, erkennt man, dass er die Quelle für etwas darstellt, das ins Reale zu gelangen vermag« (119). Er macht dies fest an dem berühmten Bild »Die Gesandten« (1533) von Franz Holbein. Holbein hat in dieses Bild eine für die Betrachter, die frontal vor dem Bild stehen, nicht sichtbare Längenanamorphose eines Totenschädels gemalt. Das Vanitas-Symbol wird für jene sicht- und erkennbar, die sich seitwärts entfernen und dabei den Blick zurück aufs Bild wenden. Holbein macht, so fasst Lacan zusammen, »im Zentrum seiner Epoche selbst, in der sich das Subjekt abzeichnet und die geometrale Optik erfunden wird, etwas sichtbar, was nichts anderes ist, als: das Subjekt als ein genichtetes [...]« (95)

Die Geste, die Maske

Lacan führt die Geste über die Differenz von Auge und Blick ein. Die Spaltung: Auge und Blick ist für Lacan die Spaltung, in der sich der Trieb auf der Ebene des Sehfelds manifestiert. Dabei symbolisiert der Blick – als Objekt klein a – jenes »zentrale Fehlen, das sich auch in der Erscheinung der Kastration ausdrückt« (Lacan 1996: 83). Der Blick ist der Fleck, über den sich das Subjekt instituiert, vergleichbar mit jener Spule, die das Kind im Fort-Da-Spiel wegwirft und wieder zu sich heranzieht, um den Graben, der sich mit dem Fortgang der Mutter geöffnet hat, zu überbrücken. Was nun in Lacans Deutung des Fort-Da-Spiels zentral ist, ist, dass er die Spule nicht mit der abwesenden Mutter identifiziert, sondern dass er die Spule als »ein kleines Etwas vom Subjekt« (68) selbst definiert, das sich einerseits vom Subjekt ablöst und doch zugleich von ihm bewahrt wird. Die Spule ist – als Objekt klein a – das Objekt, mit dem der Mensch denkt. Ebenso wie die Spule ist auch der Blick nach Lacan nicht, wie etwa Sartre analysiert, befremdlich, weil er der Blick der Anderen ist, die mich zum Objekt machen, sondern der Blick ist befremdlich, weil er »ein kleines Etwas vom Subjekt« (68) selbst ist, weil er das Subjekt als Objekt klein a ist. Im Blick zeigt sich das Subjekt gewissermaßen als Bild. Dabei ist zeigen nicht das richtige Wort, besser wäre: im Blick macht sich das Subjekt zum Bild, der Blick steht damit, worauf bereits das Zitat zu Goya hindeutete, in einer gewissen Beziehung zur Maske und zur Maskerade. Wie jedoch steht die Maske zur Geste? Die Geste ist, so Lacan, zum Beispiel eine Drohgebärde (vgl. 123). Die Geste ist etwas, dessen Wesen es ist, einzuhalten, suspendiert zu werden. Wesentlich für die Geste ist das Stocken. Dieses Stocken, Anhalten, das Zittern der Geste ist, was die Geste wesentlich vom vorwärts drängenden Akt unterscheidet. Lacan führt als Beispiel die Pekingoper an: »Es wird da gekämpft, wie zu allen Zeiten gekämpft worden ist, mit Gesten viel eher als mit Hieben. Gewiss, bezeichnend für das Schauspiel als solches ist die absolute Beherrschung der Gesten.« (124) Gesten sind in Lacans Lesart, ebenso wie Masken, Instrumente der Einschüchterung. Gesten sind Instrumente der Verstellung, Gesten sind Grimassen! Gesten gehören zum Arsenal der Mimikry, die auch Nachahmung, in erster Linie, wie Lacan in Übereinstimmung mit Roger Caillois hervorhebt, jedoch Verkleidung, Tarnung und Einschüchterung ist. Nun weist Mimikry ins Reich der Tiere und genau da siedelt sie Lacan auch an. Maskerade ist – im Kontext der Mimikry – »Parade« oder »grimmassierendes Aufplustern« (114), etwas, das Doppel, Hülle, abgelöste Haut ist. Im Unterschied zu den Tieren – zumindest in der Vorstellung, die wir uns von ihnen machen – vermag der Mensch jedoch, wie

Lacan unterstreicht, mit der Maske zu spielen. Das Subjekt des Begehrens, welches das Wesen des Menschen ausmacht, unterliegt, so Lacan, nicht ganz diesem imaginären Befangensein. Von da aus – von der Möglichkeit, mit der Maske zu spielen – lässt sich die Malerei nun nach Lacan als Mimikry im Reich der Menschen bestimmen: Die Mimikry hat, so Lacan mit Caillois, mit Sicherheit dieselbe Funktion wie beim Menschen die Malerei (vgl. 116). Pinselstriche stellen in der Folge in dem oben beschriebenen Sinn Gesten dar. Lacan nennt sie den »Regen des Malerpinsels« (121).

Rhythmisch vom Pinsel tropfende kleine Striche

Pinselstriche sind, wie Lacan, in Anknüpfung an Maurice Merleau-Ponty schreibt, rhythmisch vom Pinsel tropfende kleine Striche, bei denen es nicht um Wahl geht, sondern um etwas anderes (vgl. Lacan 1996: 121). Er bezieht sich dabei auf ein »hübsches Beispiel« (121), das Merleau-Ponty in einem Exkurs in den *SIGNES* (Merleau-Ponty 1960) erwähnt, »die eigenartige Wirkung eines Films, in dem Matisse beim Malen zu beobachten ist.« (Lacan 1996: 121) Es handelt sich um eine Szene aus dem Dokumentarfilm *HENRI MATISSE* von François Campaux, einem 16 mm Schwarz/Weiß Tonfilm aus dem Jahr 1946. Sie zeigt Matisse in seinem Atelier, wie er zweimal das gleiche Portrait eines weiblichen Modells in schnellen Pinselstrichen auf die Leinwand bringt. Einmal in normaler Geschwindigkeit aufgenommen und abgespielt und einmal in Zeitlupe mit erhöhter Bildfrequenz aufgenommen und in normaler Geschwindigkeit wiedergegeben. Der Auszug vermittelt die – täuschende – Vorstellung, dass jeder Pinselstrich vollkommen überlegt sei. Wichtig ist, so merkt Lacan an, dass Matisse selbst darüber ganz bestürzt gewesen sei: Die Aufnahme beginnt mit dem Auftritt eines weiblichen Modells in einem hellen, weiten Kleid, das sich in Matisse's Licht durchfluteten Atelier in einen Sessel setzt und vom Meister zurechtplatziert und ein wenig drapiert wird. Man sieht die Szene, deren geschlechtliche Kodierung weder von Merleau-Ponty noch von Lacan thematisiert wird, zunächst in gewohnter Geschwindigkeit. Die Kamera wandert vom Modell zur Staffelei und fokussiert schließlich die Leinwand und die Hand von Matisse, der den Pinsel hält und die Umrisse des Gesichts und der Haare in einer Abfolge von gezielten Pinselstrichen auf die Leinwand überträgt. Die Aufnahme ist mit einem vorwärts drängenden Akt aus der *SYMPHONIE IN D-MOLL* von César Franck und einem ebenso vorwärts hastenden Voice-Over unterlegt. Nach Abschluss wird die gleiche, dies-

mal in Zeitlupe mit einer höheren Bilderfrequenz aufgenommene Szene in normaler Geschwindigkeit gezeigt. »Grace au cinéma«, dank der Technik des Kinos könne man, so kommentiert das Voice-Over den Wechsel, der auch akustisch durch einen Wechsel des Rhythmus markiert wird, die Arbeit von Matisse in Zeitlupe analysieren. Der Effekt ist tatsächlich außergewöhnlich. Denn nun sieht man die – vorher nicht sichtbaren – leicht hin- und her tanzenden Bewegungen der Hand von Matisse, die in dichtem Abstand zur Leinwand, von einem bereits bestehenden Pinselstrich ausgehend alle möglichen Pinselstriche abzuwägen scheint, bevor sie den nächsten Strich anfügt.

Vier Filmstills

Worum geht es hier, wenn nicht um Wahl? Lacan antwortet mit Gegenfragen und Tiermetaphern: »Würde ein Vogel, der malte, nicht einfach seine Federn lassen, eine Schlange ihre Schuppen, würde ein Baum sich nicht einfach seiner Blätter entledigen, die zu Boden regneten« (Lacan 1996: 121) und fasst zusammen: »Was hier zusammenkommt, ist der erste Akt einer Niederlegung des Blicks.« (121)

Dieser Akt ist ein souveräner Akt. Er ist souverän, weil er »in einem sich Materialisierenden stattfindet, das aus dieser Souveränität heraus alles ausschließt, nebensächlich und unwirksam werden lässt, was, von außen kommend, sich vor dieses Produkt hinstellen könnte.« (121)

Geht es also um Souveränität? Oder ist diese Souveränität just die Täuschung? Was Lacan festhält, ist, dass der Akt der Niederlegung des Blicks im Sinne der Mimikry ein theatralischer Akt ist. Es geht um Verstellung und um Täuschung. Was er des Weiteren konstatiert, ist, dass vom Akt die Geste unterschieden werden kann.

Lacan sieht in der Zeitlupenaufnahme des beim Malen gefilmten Matisse eine gedehnte Aufnahme des Moments der »Sehschöpfung«, bzw. des »Augenblicks des Sehens« (121). Was die Zeitlupenaufnahme des malenden Matisse nach Lacan zu sehen gibt, ist nichts weniger als die »Nahtstelle« (124), an der sich Imaginäres und Symbolisches verbinden. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass im Pinselstrich des Malers eine Bewegung auslaufe, was ihr zugleich etwas Rückbezügliches verleihe und als »motorisches Element« (121) erscheinen lasse, das im Sinne einer Antwort »nach rückwärts seinen eigenen Stimulus erzeugt« (121). Dieses motorische Element ist nach Lacan die »Niederlegung des Blicks« (121) oder – auf Seiten des Imaginären, die Geste. Zeichnet sich die Geste durch das terminale Moment aus, so der Akt des Sehens, das zugleich Übersehen ist durch die »identifikatorische Dialektik von Signi-

fikant und Gesprochenen, das nach vorne projiziert wird als Hast, Elan, Vorwärtsbewegung« (121). Der – symbolische – Akt ist die Geste in Bewegung, die Geste, die man, so Lacan, »sehen lässt« (124).

Lacan nimmt die Zeitlupenaufnahme des beim Malen gefilmten Matisse im wörtlichen Sinn als ein Zeitmikroskop, das sichtbar macht, was zwischen Auge und Blick fällt, und von Lacan als »Sehschöpfung« bezeichnet wird. Dabei übersieht er freilich, um dies zumindest anzumerken, dass diese filmtechnische Intervention »ungeheure und ungeahnte Spielräume« (Benjamin 1989: 376) eröffnet, deren mediale Verfassung es zu berücksichtigen gälte (vgl. Deuber-Mankowski 2009).

Die Geste gehört, so kann abschließend festgehalten werden, für Lacan in den Bereich des Imaginären. Der Blick terminiert nicht nur die Bewegung, sondern bringt sie ins Stocken. Dieses Innehalten der Bewegung, wie es in der Pekingoper in vollendeter Form zur Aufführung gebracht wird, ihr terminales Moment, das Unterbrechen ist als Mortifikation zu verstehen, durch die der »böse Blick«, so Lacan, »um den Blick gebracht werden soll«. (Lacan 1996: 125) Die Geste ist der Schirm – die Maske – mit der die Menschen im besten Fall spielen.

Literatur

- Benjamin, Walter (1989): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: *Gesammelte Schriften*, Bd.VII.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 350-384.
- Campaux, François (1946): *Henri Matisse*, Frankreich: Compagnie Générale Cinématographique (CGC)
- Descartes, René (1996): »Meditationes de prima philosophia/ Meditationen über die Grundlagen der Philosophie«. In: *Philosophische Schriften*, Hamburg: Felix Meinert Verlag.
- Deuber-Mankowsky (2009): »Die eigenartige Wirkung eines Filmbeispiels. Merleau-Ponty und Lacan zu einer Zeitlupenaufnahme des malenden Matisse«. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.), *Es ist als ob*, München: Wilhelm Fink, S. 27-47.
- Lacan, Jacques (1996): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960): *Signes*, Paris: Gallimard.