

Holbeins »Gesandte« /* Lacans »Raumausschnitt«

JENS E. SENNEWALD

La lecture du tableau «Les Ambassadeurs» de Hans Holbein le jeune suit la fonction de l'anamorphose dans le contexte d'une écriture qui n'était pas rédigée par son énonciateur. Ce texte est le septième «séminaire» de Jacques Lacan, qui constitue le 11ème livre de l'édition établie par Miller, et intitulé L'anamorphose. L'intérêt principal de cette lecture est le suivant : quel rôle joue l'espace dans cette description. Dans quelle relation du symbole et de l'image met-on l'espace et l'expérience de l'espace avec ce tableau et sa lecture ?

Das Imaginäre haust in der Welt
Maurice Merleau-Ponty

1. Holbeins Gemälde

Wenn wir unseren Blick über Holbeins Bild wandern lassen und, wie wir es als Mitteleuropäer gewohnt sind, die Lektüre oben links beginnen, fällt er zuerst auf eine Öffnung in dem sonst die ganze Fläche des Bildhintergrundes bedeckenden grünen Samt-Vorhang. Dieser ist ein wenig zurückgeschlagen an der oberen linken Ecke und gibt ein Kruziifix frei. Hinter dem geöffneten Vorhangzipfel scheint sich noch ein weiterer Raum zu erstrecken. Was wir sehen werden, spielt sich demnach vor einer Szene, einer *skené* im antiken Wortsinn ab. Die *skené*

* biais = schräg; Schrägstreifen; Umweg, Ausweg, Winkelzug; schräge Linie, Schräigkeit, Schrägung. Beschreibt den Blickwinkel sowohl physisch als auch metaphorisch (schräg von oben ansehen) und den typographischen Schrägstreich. Symbolisiert hier zudem die *barre*, Lacans zentrales Zeichen der Trennung von Signifikat und Signifiant bzw. *objet a* und *S₁* (*Meistersignifikant, Phallus*)

bezeichnete im antiken Schauspiel jene »baraque, devant laquelle jouent les acteurs tragiques«.¹ Sie bezeichnete auch das heilige Zelt der Juden, das Tabernakel, womit die von Holbeins Bild angespielte Verbindung von Glaube und Schauspiel, auch dem der Hinrichtung eines Abtrünnigen, beschrieben wäre.

Der erste, lesende Blick tritt auf eine Bühne – *entre en scène* – und lässt uns an ein Drama denken, in dessen Hintergrund sich eine *arrière-scène*, eine Hinter-Bühne auftut, vor der die *skené* den Blick ebenso schützt, wie sie ihn davon fernhält. Das Schauspiel des Bildes ist ein Spiel mit der *Imagination* des Raumes. Das Kruzifix lässt glauben, dass es einen, womöglich perspektivischen, Raum hinter der Szene gibt, dass, um noch weiter zu gehen, die Szene das Schauspiel jenes Raumes sei, den sie verdeckt und inszeniert.

Gehen wir von diesem Detail – das mehr als ein Detail ist, eher so etwas wie die Regieanweisung, das *mise en scène* dieses Gemäldes –, gehen wir von hier aus weiter, fallen uns noch weitere Kompositionseigenheiten des Gemäldes auf. Die Anweisung, das Bild »mitteleuropäisch« zu lesen, hat deutlich gemacht, dass eine solche Lektüre-Richtung Sinn bereit hält. Sie wird durch die Linienführung des Bildes unterstützt, das sehr klar in vertikale Linien im Hintergrund, durch den Faltenwurf des Vorhangs, und horizontale Linien im Mittel- wie Vordergrund, durch das Regal, den Fußboden, den Bildrand gegliedert wird. Kaum etwas lässt den Blick schnell schräg über das Bild gleiten, er wird viel eher in einem Gitternetz aus Linien gehalten und kann nach und nach die Bedeutungsebenen des Bildes hinabsteigen.

Eine der hellsten Stellen im Gemälde bildet der Pelzkragen der linken Figur, dessen von uns aus gesehen rechte Hälfte eine Diagonale durch das Bild zeichnet, die durch den vorstehenden Rockzipfel abgelenkt und entlang dieser Kante verlängert wird und den Blick direkt zu jenem Element am unteren Bildrand führt, das auch in der Farbe dieser Linie korrespondiert. Verfolgen wir auf diese Weise andere parallel geführte Bildelemente, wie beispielsweise die Hand der linken Figur, die auf das Regal aufgestützt ist, oder den Hals der Laute im unteren Regalboden oder den von uns aus gesehen rechten Arm der linken Figur, dann entsteht ein Netz aus Sehführungs-Linien.

Eine Vertikale teilt das Bild etwa in der Mitte. Sie wird schräg gekreuzt von den Parallelen, die sich aus den Linien ergeben, die man entlang des Barrets und Pelzkragens der linken Figur, deren Hände und in Verlängerung des aufgestützten Armes der rechten Figur, sowie deren angewinkeltem Arm und dem Lautenhals ziehen kann. Gekreuzt werden diese Linien von Parallelen, die zu ersteren in ungefähr rech-

1. Victor Magnien, Maurice Lacroix: *Dictionnaire Grec-Français*, Paris 1969, 1669.

tem Winkel stehen und durch den rechten Arm der linken Figur, so dann durch deren Pelzkragen, dessen Linie sich im aufgestellten Rockzipfel verlängert, sowie durch deren linken Arm verlaufen. Die linke Hand bildet einen zentralen Kreuzungspunkt all dieser Linien, auf einen zweiten weist die Hand selbst, er liegt recht genau leicht unterhalb des Globus, was, perspektivisch gesehen, als *vor dem Globus* gelesen werden kann. Nimmt man die horizontalen Linien hinzu, die parallel durch das Bild gezogen werden können, und entlang der Standlinie der beiden Figuren, sodann etwa auf Höhe der hinteren Kante des Tisches, dann auf Höhe der Tischplatte und schließlich entlang des Scheitelpunkts der beiden Figuren verlaufen, so ergibt sich an den beiden Zentralpunkten Hand und Globus ein sternförmiges Liniennetz.

Die Linien und deren Schnittpunkte können wir als Markierung der drei Sphären des Gemäldes lesen: Kruzifix/Hinter-Bühne, linke Figur (Scheitel und Hand)/Bühne, Globus/vor der Bühne. Die Illusion eines Raumes *vor* dem Gemälde wird hierbei durch die leicht nach links verschobenen Zentralpunkte – wir hatten uns eine Vertikale gedacht, die durch die linke Hand und den unteren Globus läuft – noch unterstützt, die das Bild nicht um einen mittig gelegenen Zentralpunkt flächig anordnen, sondern gewissermaßen den Blick auf den Bildraum *schräg* stellen. Übertragen in eine symbolische Bedeutung korrespondieren durch die Liniengröße des Gemäldes göttlicher, Bild- und irdischer Raum. Der Gekreuzigte, der halb hinter dem Vorhang verschwindet, erscheint als imaginärer *und* symbolischer Zentralpunkt des Bildes.

Man hat, namentlich Jurgis Baltrusaitis in seiner Studie zu den »Anamorphoses«, einen dreistufigen Aufbau des Bildes bemerkt.² Von unten nach oben sind Schädel, weltliche Dinge, wie die Laute und der Globus und Dinge des wissenschaftlichen, säkularen Himmels, wie der astronomische Globus, angeordnet. Nimmt man das Kruzifix hinzu, ergibt sich mit den Symbolen im Bild ein *orbis pictus* zwischen Gott und Tod. Die metaphysische, *oberste* Ebene bilden zwei Pole: die unsichtbare *arrière-scène* und die sehr sichtbare Anamorphose, die eine Art *avant-scène*, ein Proszenium im durchaus religiösen Wortsinne bildet. In zweierlei Hinsicht ordnet das Kreuz auch symbolisch das Bild: Zum einen gliedert es den Bild-Sinn: *Vanitas*, Vergänglichkeit bestimmt das Bild. Zudem wird die in der Bild-Erzählung auf verschiedenen Ebenen durchgespielte Gegenüberstellung von Weltlichem und Geistlichem durch und auf das Kruzifix, den Erlöser hin gerichtet.

Die Figuren auf dem Bild können als nach einem strengen parallel-geometrischen Muster angeordnet gelesen werden. Die Linien-

2. Jurgis Baltrusaitis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*. Paris 1996, 128ff.

führung des Bildes, besonders in Bezug auf die linke Figur, lenkt oder man könnte auch mit Bezug auf den Zeigefinger sagen: *indexiert* unseren Blick zum unteren Bildrand. Dort ist die anamorphotische Darstellung eines Totenschädels zu sehen, exzentrisch von links unten nach rechts oben vor oder zwischen die beiden Figuren gemalt.

Der »Boden«, auf dem die beiden Figuren stehen, wird durch zwei Kreise gebildet, die mit einer dreieckig verlaufenden Linie verbunden sind. In einem der Kreise, sehr genau im Zentrum, steht der rechte Fuß der linken Figur. Die Anamorphose ist schräg zwischen die Kreise gesetzt. Wenn wir nah an das Bild herantreten, um den Schädel perspektivisch »richtig« sehen zu können, sehen wir nahezu nur noch die linke Bildhälfte, die rechte Figur, wie Linienführung und Farbgebung zeigen, ohnehin schon am Rand der Inszenierung, tritt endgültig zurück und es bleibt die Gruppe, die auch durch die Linienführung hervorgehoben wird.

Anders als der anamorphotische Schädel und die linke Figur ist das Kruzifix in der Bildkomposition durch seine Unauffälligkeit hervorgehoben. Es ist völlig an den Rand gemalt und wird auf dem vorgezeichneten Weg in das Bild vom Lesenden nur gestreift. Die zentrale symbolische Stellung des im Bild am Rande dargestellten Gekreuzigten bestätigt eine weitere, zumindest für den Unkundigen nicht sofort erkennbare Tatsache. Der englische Historiker John North hat die Einstellungen der abgebildeten astronomischen Instrumente dechiffriert. Globen, Sonnenuhr, Torquetum³ und Quadrant⁴ zeigen ihm zufolge

3. »The torquetum or turquet is a complex and sophisticated instrument characteristic of Medieval astronomy and the Ptolemaic tradition. It was a product of Christian Europe in the late 13th century. It could be used to make measurements in the three sets of astronomical coordinates: horizon (alt-azimuthal), equatorial, and ecliptic. It also provided a mechanical means to interconvert between these sets of coordinates without the use of calculations (it served as an analog computer), and to demonstrate the relationships of these coordinate sets.« Richard A. Paselk, <http://www.humboldt.edu/~rap1/EarlySciInstSite/Instruments/Torquetum/Turq.htm> l, 051102.

4. »The most important tool used by Columbus in his celestial attempts was the quadrant. This was a metal plate in the shape of a quarter-circle. From the center of the circle hung a weight on a string, that crossed the opposite edge of the circle [...]. The navigator would sight the North Star along one edge, and the point that the string crossed the edge would show the star's altitude, or angle above the horizon. (In the case of the North Star, this is always pretty close to your latitude). Many examples of quadrants survive in maritime museums, and often have several scales along the edge. For example, in addition to the angle, you might also read the tangent of the angle from the quadrant. The tangent scale is useful if the quadrant is to be used for architectural purposes.« <http://www1.minn.net/~keithp/cn.htm>, 051102.

exakt Karfreitag, den 11. April 1533 zwischen drei und vier Uhr nachmittags in London an.

Entscheidend für die Hypothese, dass der Gekreuzigte auch das symbolische Zentrum des Gemäldes bildet, ist nun die Erzählung, die sich an dieses Datum knüpft: Jesus starb, so die Überlieferung, im Alter von 33 Jahren um drei Uhr nachmittags – Holbeins Gemälde stellt damit nicht nur eine Vanitas dar, sondern kann als Andachtsbild zum 1500ten Todestag von Jesus gelesen werden. Eine verdeckte symbolische Struktur, so lässt sich die Lektüre zusammenfassen, richtet das Bild zentralperspektivisch auf Gottes gekreuzigten Sohn aus.

2. Lacans Seminar

Lacan hat Holbeins Anamorphose in seiner Seminarsitzung vom 26. Februar 1964 präsentiert.⁵ Wie auch die Entscheidung zeigt, das Gemälde als Abbildung auf den Einband der Publikation der Mitschriften dieses Seminars zu bringen, werden Holbeins Gemälde und Lacans Bildbeschreibung als Zentrum des Seminars über die »quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse« angesehen. Die Anamorphose ist mehr als ein illustrierendes Beispiel in Lacans Erörterungen. Mit ihrer Analyse bringt Lacan seine psychoanalytische Theorie performativ hervor.

Ohne auf die ganze Tragweite dieses Seminars eingehen zu können, soll die folgende Betrachtung der Sitzung dieser Konstruktion nachgehen und so das Raum-Modell darlegen, das Lacans Bildbeschreibung bestimmt. Anamorphose erklärt er folgendermaßen:

»En quoi consiste une anamorphose, simple, non pas cylindrique? Supposez un portrait qui serait ici, sur cette feuille plane que je tiens. Vous voyez là par chance le tableau noir, dans une position oblique par rapport à la feuille. Supposez que, à l'aide d'une série de fils ou de traits idéaux, je reporte sur la paroi oblique chaque point de l'image dessinée sur ma feuille, vous imaginez facilement ce qui en résultera – vous obtiendrez une figure élargie et déformée selon les lignes de ce qu'on peut appeler une perspective. On suppose que – si j'enlève ce qui a servi à la construction, à savoir l'image placée dans mon propre champ visuel – l'impression que je retirerai en restant à cette place sera

5. Vielleicht auch, weil Holbein als besonders genauer Bildner der Seele gilt, seine Porträts bestechen, so schreibt eine Monografie, »seulement par la netteté des traits, par le rigorisme de la ligne, par la géographie des rides«, kurz: »il a été psychologue avant d'être peintre«. Henri Roujon (Hg.): Holbein, Paris o.J. [vor 1910], 11ff., Hervorhebung J.E.S.

sensiblement la même – au moins, je reconnaîtrai les traits généraux de l'image – au mieux, j'en aurai une impression identique.«⁶

Zwei Punkte sind hier hervorzuheben: Erstens: Lacan beschreibt die Anamorphose von Anfang an als *räumliches Phänomen*. Zweitens: Er stellt das Sehen, das der Perspektive folgt, als eines dar, das aus Raum-ausschnitten besteht, aus einer gegenständlichen Struktur, die er als »Fäden« (»une série de fils«) oder »Züge« (»traits idéaux«), also gezo-gene Linien bezeichnet. Lacans Seh-Modell ist ein Strukturmodell in sehr gegenständlichem Sinne. Er entwirft einen Seh-Raum, der durchkreuzt und durchwoven ist von Fäden, geradezu von Seh-Balken oder »Stäben«, wie er mit Rekurs auf Descartes sagt.⁷

Diese konkret materielle »Bahnung«, über die das Licht ebenso gleitet wie der Blick, lässt an einen in die Horizontale gekippten spiegelnden Zylinder denken, über den sich Licht und Bild ausbreiten. In dem Lacan von dem »treillis«, dem Gitterwerk des Sehens spricht, konkretisiert durch Dürers »Pförtchen«, jenes Instrument zum Entwurf von perspektivischen Zeichnungen, kippt er die Zentralperspektive aus der Bild-Fläche in den Raum.⁸ Die Hilfslinien, die in den Skizzen Dürers zu sehen sind,⁹ die auch Alberti zur Konstruktion der Zentralperspektive *in der Fläche* nutzte, kippt Lacan als Struktur in den Raum und stellt sie auf derart plastische Weise dar, dass man ihm fast folgen will, wenn er sagt, dass, nachdem das »Ursprungsbild«, das auf *seiner Handfläche* liegt, entfernt worden sei, die Fäden lose in der Luft hängen, bis sich ein neues *sujet* an sie anschließt.

Dieser *Anschluss* findet nach Lacans Darstellung auf dem Feld des Begehrrens statt. Zu Beginn dieses Abschnitts erklärt er, dass »wir« das Privileg des Blicks in der Funktion des Begehrrens erfassen könnten, »en nous coulant [...] le long des veines par où le domaine de la vision a été intégré au champ du désir.« Das Feld ist bestellt und gebahnt von Linien, Fäden, Stäben – kurz: von einer phallischen Struktur

6. Jacques Lacan: L'Anamorphose, in: Ders.: Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris 1973, 80.

7. Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 81.

8. Ebd. 81f.

9. Für den hier dargelegten Zusammenhang von Christus und Zentralperspektive ist nicht unwichtig, dass auch Dürers Skizze sich auf einen Text richtet, den man als *Andachtsbild* lesen kann: »Das W[ort] Got[t]es bleibt ewiglich / Di[e]s Wort ist C[h]ristus / Aller C[h]rist Gläubigen Heil«. Vgl. Albrecht Dürer: Perspektivberechnung. In: Fred Leeman: Hidden Images. Games of perception, anamorphic art, illusion, from the Renaissance to the present. New York 1976 (deutsch: Anamorphosen: Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit, Köln 1975), 27.

oder symbolischen Ordnung. Dieses Feld des Begehrens wiederholt sich einige Sätze später als »champ de l'espace«, als Raum-Feld, mit dem Lacan anhand eines *imaginären* Beispiels von Diderot behauptet, dass »l'espace géométral de la vision [...] parfaitement« rekonstruierbar sei, auch durch einen Blinden: »Ce dont il s'agit dans la perspective géométrale est seulement repérage de l'espace, et non pas vue. L'aveugle peut tout à fait concevoir que le champ de l'espace qu'il connaît comme réel, peut être perçu à distance, et comme simultanément.«¹⁰

Durch die geometrale Perspektive ließe sich also Raum *identifizieren*, auch *wiedererkennen*, sie wäre so etwas wie die Schrift, die den Raum immer von Neuem lesbar macht, und zwar auch für einen Blinden, da sie als Struktur funktioniert und so die *innere* Vorstellung leitet. Lacan kommt es hier auf die Verbindung von »champ du désir« und »champ de l'espace« an, auf die Fäden, die horizontalen Linien – und zwar sowohl im bildlichen Sinne, als auch im Sinne der Wahrnehmungsbahnung. Norbert Haas hat in seiner Übersetzung sehr genau diesen Aspekt hervorgehoben, indem er für »champ de l'espace« »Raumausschnitt« einsetzt.¹¹

Um die Bedeutung der Wendung, die Lacans »Raumausschnitt« für die Zentral- oder, wie er sagt, für die »geometrale Perspektive« vollzieht, besser zu verdeutlichen, mag ein Zitat aus einem Traktat des Bildhauers Pomponicus Gauricus von 1504 dienen. Er schreibt in »De Sculptura«:

»Jeder Körper, in welcher Position auch immer, befindet sich notwendigerweise auf dem einen oder anderen Platz. Da dies eine Tatsache ist, müssen wir erst erwägen, was eher da war. Und da es unumgänglich ist, daß der Platz eher da ist als der Körper, der dort aufgestellt ist, wird erst der Platz konstruiert werden müssen [...]«¹²

Hier ist von Konstruktion die Rede, von einer Konstruktion, die dem Körper *vorausgehen muss*. Gauricus entwirft einen Raum, der durch Linien und Raster vorausgesetzt wird, einen Platz, an dem der Körper eingeordnet werden kann. Entscheidend für die Umsetzung dieser Einordnung als Zentralperspektive ist – von Brunelleschis Guckloch-Bild über Albertis Sehpyramide bis zu della Francescas Perspektiv-Konstruktionen – das *Einäugige* ihrer Ausgangsposition (wie es auch auf der zitierten Skizze Dürers zu sehen ist). Die auf ein Auge fokussierte Zen-

10. Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 81.

11. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Textherst. durch Jacques-Alain Miller, übersetzt von Norbert Haas, Weinheim ³1987, 93.

12. Zit. nach: Fred Leeman: Anamorphosen 1975, a.a.O., 21.

tralperspektive reduziert das Sehfeld, um das Imaginäre zur Raum-Erfahrung zu erweitern.

Diese zwingende, diese *platzierende* Macht der perspektivierten Imagination hat Lacan im Blick, ihre ordnende Funktion bildet für ihn die Struktur, in der das Subjekt seinen Platz einnimmt. Ausgehend von dem Gemälde aus dem 16. Jahrhundert stellt er die Frage nach der Rolle des Begehrens und findet die Antwort in der Negation der Platzierung. Nicht die Zentralperspektive, sondern das Begehr, diese zu erkennen, stellt erst die Ordnung her: Nach Lacan ist es die *Deplatzierung* »du désir«, durch die das Subjekt in die Ordnung findet.

Entscheidend in Lacans Gewebe aus leitenden Linien ist die Querung, die durch das Raster der geometralen Perspektive geht. Er stellt keinesfalls die Zentralperspektive als Seh- und Denkmodell, das seit der Renaissance die mitteleuropäischen Bildwelten beherrscht, in Frage, sondern verschiebt die Bedeutung des *Zentrums*, auf die diese Perspektive zuläuft. Seinen Ausführungen zufolge ist es nicht der Seh- und Augpunkt, sondern der Phallus und das auf ihn gerichtete, in der Ablenkung, der Verwehrung, dem *Abschnitt* wirkende Begehr. In Holbeins Bild erfüllt das Kruzifix bzw. der Raum, auf den es verweist, diese ostentative Verstellung. Doch Lacan interessiert nicht das Kruzifix, sondern die Anamorphose, die *quer* im Raum steht und *schräg von oben herab* angesehen werden muss.

Im Spiegel hatte Lacan, wie Dominique Villeneuve noch einmal zur Erläuterung des »schéma optique« betont hat, eine plane Fläche gefunden, durch die ein Bild entsteht, das fundamental von dem eines Gemäldes unterschieden werden muss.¹³ Es ist ein virtuelles Bild: Der Spiegel ist durchsichtig. Das Spiegelbild konnte Lacan als Modell für den großen Anderen dienen, *durch den hindurch* jener Raum entsteht, in dem sich das Subjekt im Imaginären als Ganzes entwerfen kann.¹⁴

Ein Gemälde ist kein Spiegel und es mag an dieser Stelle zunächst verblüffen, dass Lacan ausgerechnet die viel verbreitetere Form der Anamorphose, die zylindrische, explizit von seiner Überlegung ausschließt. In der erwähnten Sitzung, bei Einführung der Anamorphose, fragte er wie im Vorbeigehen: »En quoi consiste une anamorphose, simple, non pas cylindrique?«¹⁵ Mit dieser Frage leitet er sei-

13. Dominique Villeneuve: A propos du schéma optique. Exposé au séminaire de R. Chemama le 13 mars 2001, http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?id_article=00296&p=y (2 of 6), 311002.

14. Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internat. Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17.7.1949, in: Ders.: Schriften 1, Frankfurt/Main 1975, 61-70.

15. Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 80.

nen theoretischen Entwurf eines Bild-Raumes ein. Sie ist also durchaus nicht Nebensächlich, sondern steht zentral am Beginn, gekennzeichnet durch eine Verneinung: »non pas cylindrique«. Lacan begründet mit keinem Wort diesen Ausschluss. Das verwundert zum einen, weil die zylindrische Anamorphose anhand eines zylindrischen Spiegels »geradegerückt« wird, also Lacans »schéma optique« hier durchaus angebracht werden könnte. Eine der häufigsten Anwendungen dieser Form der Anamorphose war die Abbildung des Gekreuzigten.¹⁶

Der zylindrische Körper, auf dem sich das Bild geradezieht, erinnert zudem an jenen Körperteil, der sich in Lacans Beschreibung, in seinen horizontalen Linien, »Fäden« oder »Stäben« abzeichnet. Er bildet für ihn die Präfiguration für das höchste Symbol, den Phallus. »Le long des veinés« gleite, so Lacan zu Beginn des zitierten Abschnitts, der Blick des Begehrrens. Lacan belässt es nicht bei Anspielungen, explizit vergleicht er, erneut mit einer Verneinung, die Verzerrung der Anamorphose mit einem tätowierten Penis, freilich ohne »das Organ« explizit zu nennen:

»Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer ... l'effet d'une érection? Imaginez un tatouage tracé sur l'organe ad hoc à l'état de repos, et prenant dans un autre état sa forme, si j'ose dire, développée. Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale – dimension partielle dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle – quelque chose de symbolique de la fonction du manque – de l'apparition du fantôme phallique?«¹⁷

Dass *niemals jemand* bei der Anamorphose an eine Erektion *gedacht* hat, mag sein. Allerdings nutzte man im 17. Jahrhundert die »verbergende« Wirkung der Anamorphose sehr häufig zu obszönen, erregenden Zwecken.¹⁸

Mit der zylindrischen Perspektive lässt sich also durchaus ein »champ de désir« betreten. Lacan schließt sie jedoch aus. Nach Judith Butlers Deutung ist die Verneinung wesentlich für Lacans Theorie. Der Phallus erhalte, so Butler, bei Lacan seine zentrale Stellung im symbolischen Geschehen nur durch eine Inszenierung, als »imaginäre Wirkung«, »die ihren eigenen Status als imaginär und als Wirkung durchgängig leugnet.«¹⁹

16. Vgl. die Abb. einer Zylinder-Anamorphose in: Fred Leeman: Hidden images, 1976, a.a.O., 138, 147, 148.

17. Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 82.

18. Vgl. die Abb. einer obszönen Zylinder-Anamorphose in: Fred Leeman: Hidden images, 1976, a.a.O., 144.

19. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt/Main 1997, 118.

Die Negierung, der Ausschluss der zylindrischen Anamorphose erfüllt die Funktion der Ermächtigung eines leitenden Signifikanten und entwirft damit einen Raum, der von der ersten Frage an, vom ersten fragenden Blick auf das Bild, in seiner Inszenierung durch Lacan ebenso wie in seiner argumentativen Stellung, performativ dem Subjekt seine Position im Symbolischen zuweist.

3. Deplatzierungen

Es ist deutlich geworden, auf welche Weise Lacan die Umschlingung des Körpers mit dem Imaginären denkt, wie eng in diesem »entrelacs« Symbolisches und Imaginäres verbunden sind und wie sehr diese Verschlingung performatives Produkt von Lacans Rede ist. Es ergeht von ihm der Befehl: »Imaginez!« und man muss sich vorstellen, was er nicht benennt, was er kaum zu sagen wagt, was im Befehl und in der Verneinung, »qui n'a rien à faire avec«, sich errichtet: das Phallus-Phantom. Es nimmt die Stelle dessen ein, der in der Linienführung des Gemäldes die symbolische Zentralperspektive der christlichen Welt bestimmt, von Lacan jedoch übersehen wird. Durch die genaue Betrachtung der Rolle der Negierung wird die Bewegung nachvollziehbar, die zu der zentralen Position der Anamorphose in Lacans Lesart von Holbeins Bild führt. Sie befindet sich auf einer planen Fläche, nicht auf einer konvexen und erfordert das »déplacement« des Körpers im Raum, der mit der ersten Bewegung der verneinenden Frage ihr bereits unterworfen wurde.

In seiner Inszenierung nimmt Lacan noch auf einen weiteren Text als Vorbild Bezug: Merleau-Pontys posthum, gerade 1964, also im Jahr der Seminarsitzung erschienene, unvollendet gebliebene Studie »Le visible et l'invisible«.²⁰ Es ist hier unmöglich, auf den Stellenwert, den Lacan Merleau-Ponty einräumt und auf seine Lesart der Phänomenologie auch nur annähernd angemessen einzugehen. Nur soviel: Merleau-Ponty positioniert den Körper in der erwähnten Studie zentral in seine Theorie von der Erfahrung und ihrer Stellung in einer phänomenologisch erklärbaren Räumlichkeit. Lacan nimmt besonders auf die Auszeichnung des Auges und des Blicks durch Merleau-Ponty Bezug, der schreibt:

»c'est que le regard est lui-même incorporation du voyant au visible, recherche de lui-même, qui EN EST, dans le visible, – c'est que le visible du monde n'est pas enveloppe du QUALE, mais ce qui est entre les quale, tissu conjonctif des horizons extérieurs et inté-

20. Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible* suivi des notes de travail, Paris 1964.

rieurs [...] tout cela veut dire: le monde, la chair non comme fait ou somme de faits, mais comme lieu d'une inscription de vérité: le faux barré, non annulé.«²¹

Um diese »incorporation du voyant au visible« geht es Lacan und er expliziert jenes »tissu conjonctif« durch Holbeins Bild. Genauer noch: durch die Stellung im Raum, die in diesem Gewebe vorgenommen wird. Lacan schließt: »Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau.«²²

Es ist die Trennung von Auge und Blick, die diese Aussage ermöglicht: Das Bild zeichnet sich im Auge ab, doch das Ich, das moi ist bereits im Bild, ist ein *gebildetes* Bewusstsein, ein Körper, der im Raum der symbolischen Linien seinen Platz eingenommen hat.

Wir waren en passant bei der Bild-Lektüre auf die beiden Kreise am Boden des Gemäldes aufmerksam geworden, die in der Bild-Konstruktion als eine Parallelführung mit den Köpfen der Figuren gelesen werden können. Es ergibt sich die beschriebene Perspektivierung auf die linke obere Ecke des Bildes auf den verschiedenen semantischen Ebenen des Bildes. Merleau-Ponty schreibt nun:

»Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre. Ou plutôt, si, comme il le faut encore une fois, on renonce à la pensée par plans et perspectives, il y a deux cercles, ou deux tourbillons, ou deux sphères, concentriques quand je vis naïvement, et, dès que je m'interroge, faiblement décentrés l'un par rapport à l'autre...«²³

Dem entspricht Lacans zentrale These von den voneinander getrennten, zueinander verschobenen Sphären des Signifiant und des signifié: Bedeutung und Bedeutetes sind zueinander »faiblement décentrés« und erhalten gerade darin ihre Beziehung, ihre Platzierungen oder »entrelacs«. Ganz wie die beiden Gesandten, deren politische Position, deren Machtstellung auch durch ihre Platzierung im Kreis oder an dessen Rand im Gemälde kodifiziert wird.²⁴ Zur Umschlingung gehört die

21. Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, a.a.O., 173.

22. Jacques Lacan: *L'Anamorphose*, a.a.O., 89.

23. Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, a.a.O., 182.

24. Fred Leeman: *Anamorphosen* 1975, a.a.O., 15 weist darauf hin, dass es sich bei den beiden Figuren um den französischen Gesandten Jean de Dinteville und den Bischof Georges de Selve handelt; Jurgis Baltrusaitis: *Anamorphoses*, a.a.O., 140f. sieht zudem, dass die Gesandten, dem Boden nach zu schließen, in Westminster Abbey stehen, und zwar genau im Sanctuarium, also dort, wo die Königskrönung stattfand, und wo auch die Könige begraben liegen. Die Geschichte der Macht liegt gleichsam unter dem Boden des Bildes, versperrt durch die Anamorphose.

Kreuzung, oder auch der Schrägstich. Für Lacan markiert der Totenschädel dieses Quere im Raum, das zu einer Deplatzierung führt, die gerade in der Verunsicherung, im Ausstreichen (»barré, non annulé«, wie Merleau-Ponty schrieb) das Subjekt »in die Wahrnehmung« führt.

Die Zentralperspektive ist ein Verfahren, durch das eine Fläche mit Linien strukturiert wird und zwar so, dass die Imagination eines Raumes entstehen kann. Sie wurde als symbolische Ordnung so bedeutsam, dass man sie, wie Lacan vorschlägt, geradezu als materielle Struktur des Raumes beschreiben kann, an die man sich, um sich »in der Wahrnehmung« wiederfinden zu können, regelrecht »anschließt«. Dieser Anschluss erfolgt durch eine Platzierung im Raum. Die Anamorphose nun bewirkt eine Deplatzierung des in der Zentralperspektive vor dem Bild, im Seh-Raum des Bildes verankerten Körpers. Man muss sich bewegen, muss die hypnotisierende Imagination der naturnahen Darstellung (Holbeins Bild misst 207 x 209,5 cm, die Figuren sind etwa lebensgroß) verlassen, um den Schädel erkennen zu können.

Doch was erkennt man nach der Deplatzierung? Nur erneut ein *perspektivisch richtiges* Bild. Indem das Subjekt vor dem Bild durch das Begehen, zu wissen, was dieser quer liegende Gegenstand – den Lacan doppeldeutig als »schräg baumelnd« (»suspendu«, »oblique«), als »schwebend« (volant), »au premier plan en avant de ces deux personnages« bezeichnet –, was dieses so zwingende *Ding* ist, sich vor dem Bild *deplaziert*, wird es an den Fäden eines virtuellen Bildes gezogen, einer Imagination, die sich erfüllt in dem Moment, in dem sich das Subjekt in der *Wahrnehmung* findet.

Die Deplatzierung führt zu einer Wieder-Einsetzung der symbolischen Ordnung der geometralen Perspektive. Indem das Subjekt vor dem Bild sich verführen lässt, wird es in die Inszenierung des Bildes hineingezogen und dessen Ordnung unterworfen. Da es dann aber den Schädel als perspektivisch richtig erkennt, seine Irritation behoben wurde, sein Begehen zumindest für einen Augenblick gestillt, wird es Bestandteil dieses Bildes. Es streicht sich, so ließe sich Lacans Analyse-Ergebnis zusammenfassen, indem es für den kurzen Moment der Deplatzierung vor dem Bild einen Raum durchschritt, in dem es unsicher und ungewiss war, mit dem Schrägstich seines Sehens aus, um sich als wahrnehmendes unter der Zentralperspektive des Phallus wiederzufinden.

Der Raum des Subjekts ist ein Raum der Deplatzierung, des Deplatziert-Seins. Lacan selbst war, als er dieses Seminar an der *Ecole des hauts études* gab, ein Deplatzierter, »dans la position d'un réfugié«, wie er zu Beginn sagt. Lacan war aus der psychoanalytischen Gesellschaft ausgeschieden und hatte damit zeitweise auch keinen Ort, um zu lernen. Das Seminar über die fundamentalen Begriffe der Psychoanalyse siedelt also selbst an jenem Ort der Schrägen, des Querstehens, der De-

platzierung vor einer Ordnung, die der Suche nach einer Wiedereinrichtung der Ordnung dient.

Dieser Raum-Aspekt ist in Lacans Bild-Lektüre so zentral, dass er den imaginären Raum hinter der Szene nur streift und Baltrusaitis' Inszenierung beinahe ganz folgt. Wenn man das Bild in seiner Wirkung erfassen wolle, so Baltrusaitis, müsse man es an eine Wand in Bodennähe hängen, so dass es scheine, als setze sich in ihm der Boden fort, wie in einem Spiegel.²⁵

»Imaginons« befiehlt auch er und entwirft einen imaginären, gleichwohl streng gegliederten Raum, »une pièce avec une entrée d'un côté, au milieu, et deux portes latérales de l'autre, le cadre installé entre les deux, dans l'axe.« Der durch die erste Tür eintretende Betrachter gehe auf das Bild zu, gebannt von dessen Abbildlichkeit. »Déconcerté,« schreibt Baltrusaitis weiter,

»le visiteur se retire par la porte de droite, la seule ouverte, et c'est le deuxième acte. En s'engageant dans le salon voisin, il tourne la tête pour jeter un dernier regard sur le tableau, et c'est alors qu'il comprend tout : le rétrécissement visuel fait disparaître complètement la scène et apparaître la figure cachée. Au lieu de la splendeur humaine, il voit le crâne.«²⁶

Eine dramatische Zuspitzung der Bildbetrachtung, die Lacan nahezu wörtlich übernimmt, noch mit Nachdruck auf dem Akt des Weggehens. Der Inszenierung dieses imaginären Theaterstücks ist viel geschuldet, unter anderem die Perspektive. Denn es trifft nicht zu, wie die Bilder des Details belegen, dass man den Schädel beim Weggehen aus Distanz gut erkennt. Um ihn richtig zu sehen, muss man nah heran treten, eine optimale »Einstellung« suchen und dann möglichst unbeweglich darauf blicken. Richtig ist, dass der Rest des Bildes in dieser Perspektive verschwindet oder zumindest nun seinerseits verzerrt erscheint.²⁷ Wenn also das Weggehen, die Distanzierung so stark in Baltrusaitis' wie Lacans Beschreibung betont wird, erfüllt sie jene Imaginations-Bedingung, die schon durch die Bildkonstruktion vorgegeben worden war, wie eingangs ausführlich dargestellt.

Die hier versuchsweise in der Perspektive der Frage nach der *Einstellung* des Raumes und dessen Erfahrung zu Bild und Symbol unternommenen Überlegungen zu Holbeins Gemälde und zu Lacans *sujet*

25. Jurgis Baltrusaitis: *Anamorphoses*, a.a.O., 146f.

26. Ebd., 147.

27. In einem übrigens auch für die Rezeption und Reproduktions-Geschichte von Holbeins Bild ganz konkret wirksamen Sinn. Auf vielen Reproduktionen ist das Bild beschnitten, so dass der Gekreuzigte *wegfällt*, dem Blick entzogen ist. Vgl. John Rowlands: *Hans Holbein the younger*, Oxford 1985, 99, Abb. 20.

néantisé, das sich in der Umschlingung von Imaginärem und Symbolischem de-platziert, können nur fragmentarisch bleiben. Sie sollen mit einem Vorschlag geschlossen werden, wie Raum zwischen Symbol und Bild zu beschreiben wäre.

Nicht, wie Lacan anbietet, in der Zentralperspektive eines Meistersignifikanten, auch nicht, wie Holbein es nahezulegen scheint, in der Imagination eines Raumes hinter der Szene, sondern in der Bewegung des Körpers vor dem Bild, die nicht nur deckungsgleich, sondern Ergebnis und Hervorbringung einer Bild-Lektüre ist, wäre diese *dynamische Räumlichkeit* zu finden. Eine Bewegung des Körpers, der sich mit imaginären Fäden seinen Raum spinnt. Eine Deplatzierung, die nicht unternommen wird, um anzukommen.

Man könnte sie versuchsweise und mit Blick auf die dargelegte christliche Struktur des Bildes mit dem Begriff der *Peregrinatio* bezeichnen. Eine nachvollziehende Wanderung über das Bild, ein *déplacement*, das lesend der Ordnungsstruktur des Gemäldes, seiner symbolischen wie seiner imaginären Struktur, folgt. Das Subjekt dieser Wanderung gibt sich nicht dem Phantasma hin, etwa nicht dem Gesetz des Bildes unterliegen zu müssen, etwa die Struktur, die es bestimmt, von einem Platz jenseits der *skené* kontrollieren zu können. Holbein selbst bietet mit seiner Inszenierung des Verdeckten diese Rolle des Peregrinus an, dessen, der, wie die Gesandten, eine lange Reise durch den imaginären wie den symbolischen Raum gemacht haben muss, um im Bild anzukommen.

Zwischen Symbol und Bild, im schrägen Blick auf das Bild, sie delte in diesem Blickwinkel die Erfahrung. Eine körperlich-symbolische Bewegung, eine Lese-Wanderung oder schlicht, wie eingangs vorgeschlagen, eine Suche auf den Bahnen, die sich erst finden in der schrägen Bewegung auf das Bild zu. Unter dem schrägen Blick entgeht die Erfahrung der starren Ordnung einer zentralperspektivistischen *Einrichtung* und öffnet einen Raum, den man vielleicht jenem vergleichen kann, der sich vor dem Wanderer auftut, dem Peregrinus, der vor den Toren einer Stadt steht, an deren Recht er nicht teilhat. Der freie Fremde, unter dessen schwebenden Schritt sich jener Raum öffnen wird, der ihn zwischen Symbol und Bild in die Welt setzt. Wie Jean Lacroix schreibt: »L'homme est un être en devenir, pérégrinal: il risque de s'éparpiller dans l'espace et de se disperser dans la durée. La croyance est consolidation de son être.«²⁸ Ein Glaube, der nicht darin besteht, anzukommen, der nicht in der Fixierung besteht, sei es auf das Kreuz, sei es auf das Objekt des Begehrens, sondern der darin besteht, *Raum zu erfahren*.

28. Jean Lacroix: *Marxisme, existentialisme, personnalisme, présence de l'éternité dans le temps*, Paris 1949, 110.