

Claudia Blümle

MASKE UND SCHIRM

Zur Blickfunktion des Vorhanges in Tizians Gemälde DIANA UND AKTAION

Der »Trieb des Halbversteckten« kennzeichnet die Faszination der Malerei, wie Heinrich Wölfflin in *RENAISSANCE UND BAROCK* beschreibt: »Zur malerischen Unordnung gehört, dass die einzelnen Gegenstände sich nicht ganz und völlig klar darstellen, sondern theilweise verdeckt sind.«¹ Für das Malerische ist das Motiv der Deckung eines der wichtigsten, weil »Alles, was auf den ersten Blick vollständig gefasst werden kann, im Bilde langweilig wirkt«². Aus diesem Grund »bleiben einige Partien verdeckt, die Gegenstände sind übereinander geschoben, schauen nur theilweise hervor, wodurch dann die Phantasie auf's höchste gereizt wird, das Verborgene sich vorzustellen. Man meint, es sei der Trieb des Halbversteckten selbst, sich an's Licht herauszubringen.«³ Schon Plinius macht das wahre Gelingen der Kunst an diesem Spieltrieb des malerischen Halbversteckten fest, das darzustellen dem Maler Parrhasios meisterhaft gelang: »Denn Körper und Innenflächen der Gegenstände zu malen ist sicherlich eine große Leistung, worin aber auch viele andere Ruhm erlangt haben; die Konturen der Körper zu zeichnen und dort, wo die Malerei aufhört, richtig abzusetzen findet man selten in der Kunstentwicklung. Die Kontur muss nämlich um sich selbst herumlaufen und so aufhören, dass sie anderes erwarten lässt und hinter sich auch das zeigt, was sie verbirgt.«⁴ Plinius' Erläuterungen zur gelungenen Malweise des Parrhasios stehen im Kontext der Anekdote über den griechischen Malergenossen Zeuxis, der, wie es heißt, Trauben so mimetisch malen konnte, dass selbst Vögel sich durch seine Kunst täuschen ließen. Im Wettstreit mit Parrhasios unterlag er jedoch, denn als dieser ihn vor einen Vorhang führte und Zeuxis den drapierten Stoff beiseite schieben wollte, um das dahinter Verborgene zu sehen, musste er feststellen, dass er bereits ein Bild vor sich hatte. Diese »höhere« Täuschung beruht darauf, dass die gemalte Oberfläche, indem sie etwas zeigt, zugleich etwas verbirgt. Damit aber steht der Vorhang in der Malerei von Anfang an genau zwischen Mimesis und Mimikry: Sobald der Vorhang seinen Platz einnimmt, kann sich auf ihm etwas abzeichnen, das Illusion und Verbergung zugleich ist.

In dem zwischen 1556–1559 gemalten Bild *DIANA UND AKTAION* von Tizian, das heute in der National Gallery von Edinburgh hängt, wird jenes enthüllende und verhüllende Augentäuschungsspiel in eine reflexive bzw. »passive, verzichtende und kontemplative«⁵ Szene überführt. Die Periode der fünfziger Jahre kennzeichnet nach Theodor Hetzer nicht mehr das bis zur Brutalität gesteigerte Wollen und heftige Begehren, sondern es ist »jetzt das reine nicht mehr wollende, nicht mehr begehrende Schauen«⁶. Das Heroische und Majestätische, das irdisch



Tizian: »Diana und Aktaion«, 1556 – 1559, Edinburgh, National Gallery of Scotland

und zeitlich Mächtige, die Politik, Schicksal und Geschehen gilt in dieser Periode als Motiv nun nicht mehr. Deswegen erstaunt es, dass dieses für den spanischen König Philipp II. gemalte Bild mit sieben weiteren Gemälden als Fürstenspiegel in einem programmatischen Zusammenhang steht,⁷ den Tizian selbst als Poesiezyklus bezeichnet hat. Im Rahmen höfischer Festspiele könnte es sich um ein bildliches Angebot an das königliche Auge handeln. Baldassare Taccones *ATTEONE*, vermutlich 1489 in Mailand aufgeführt, bot beispielsweise das Brunnenthema als ein Spiel mit Nymphen an, das durch den als *deus ex machina* herabsteigenden Merkur unterbrochen wurde. Mit Blick auf das tragische Ende Aktaions erläuterte Taccone das Theaterstück wie folgt: Es werde

jedem Rebellen und Feind so ergehen, der den üblen Gedanken hege, den schönen sonnigen Staat zu gefährden⁸. In diesem theaterhistorischen Zusammenhang erklärt sich wohl der rote Vorhang in dem Bild Tizians, das damit auf die Enthüllung von »tableaux vivants«⁹ anspielt. Die Szene auf dem Lande, die Conrad Celtès 1501 dazu veranlasste, Kaiser Maximilian I. in Linz die Rolle des Aktaion zu geben, um die königliche Jagdkunst im höfischen Festspiel LUDUS DIANAЕ zu verherrlichen,¹⁰ wird im Gemälde mit einer Ruinenlandschaft verbunden.

Das »Theater der Souveränität« betont die »Steigerung eines visuellen Zaubers«¹¹ mittels des »szenischen Blick[s]«, der »durch den Theatervorhang verstärkt«¹² wurde: »Es geht um die Fesselung der Aufmerksamkeit durch die Eröffnung von Perspektiven, durch Beleuchtungs- und Verwandlungseffekte«¹³. Ikonographisch gesehen stellt das Gemälde einen Sonderfall dar, da es als einziges einen Vorhang in die mythologische Szenerie einfügt. Blick und Vorhang sind dabei, wie hier anknüpfend an Jacques Lacan und Pierre Klossowski gezeigt werden soll, im Bild mit dem Begehren verbunden, über das das Subjekt sich im Angeschauten verliert. Für die zufällige oder vermeintlich zufällige Begegnung zwischen Diana und Aktaion¹⁴ bedarf es eines roten Vorhangs, der gleichsam einen Auftakt bildet; eines Vorhangs, der zusammen mit dem Fluss eine Grenze markiert. Zugleich betont der rote Vorhang den Moment einer plötzlichen Enthüllung, der Eröffnung eines verbotenen Anblicks, um damit jenseits des Lustprinzips einen Ort des Genießens zu offenbaren. Der Legende nach, wie sie seit dem 4. Jahrhundert von Kallimachos und auch in Ovids Metamorphosen tradiert wird, überrascht Aktaion Diana bzw. Artemis beim Bade. »Siehe,« erzählt Ovid, »da kommt der Enkel des Cadmos, der einen Teil seines Tagwerkes aufgeschoben hat, durch den unbekanntem Wald, den er mit zögernden Schritten durchstreift, in jenes Gehölz. [...] Kaum hatte er die Grotte mit der taufrischen Quelle betreten, als die Nymphen beim Anblick des Mannes sich nackt, wie sie waren, an die Brust schlugen, mit plötzlichem Heulen den ganzen Wald erfüllten, sich um Diana drängten und sich schützend vor sie stellten.«¹⁵ Obwohl ihr Nymphenschwarm sie umdrängte, drehte diese sich schräg zur Seite und wandte das Antlitz rückwärts. Gerne hätte die Jagdgöttin Pfeile zur Hand gehabt, wie die Metamorphosen zu erzählen wissen, sie konnte jedoch bloß Aktaions Haupt mit Wasser bespritzen, um die unheilbringenden Worte zu verkünden: »Jetzt darfst du gern erzählen, daß du mich unverhüllt gesehen hast – wenn du es noch erzählen kannst.«¹⁶ Auf seinem besprengten Haupt lässt sie ein Geweih wachsen; und Körperteil für Körperteil verwandelt sich Aktaion in einen stummen

Hirsch, der unmittelbar nach seiner Verwandlung von den eigenen Jagdhunden zerrissen wird, wie ein weiteres Gemälde aus dem Poesiezyklus Tizians zeigt.¹⁷ Das literarische Schauspiel ist nach Klossowski an den Verlust der Sprache gebunden, wie auch Lacan in Anlehnung an den Aktaionmythos beschreibt: »Ein wilder Geruch strömt heraus, und am Horizont erscheint die Jagd der Artemis – deren Berührung sich mit jenem Moment tragischer Ohnmacht zu verbinden scheint, in dem wir den verloren haben, der spricht.«¹⁸

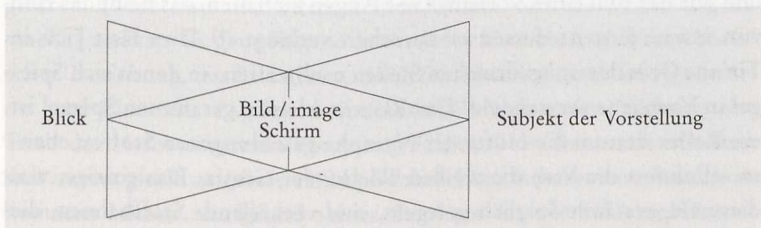
Neben Kallimachos und Ovid sind weitere und frühere Fassungen des gejagten Jägers, der durch seine eigenen Hunde zerfleischt wurde, überliefert: Euripides und Diodoros sehen die Bestrafung in einer Rivalität auf dem Gebiet der Jagd begründet. Nach Pausanias fand Aktaion seinen grausamen Tod, nicht weil er Diana, sondern eine ihrer Nymphen, Semele, begehrte. In der Fassung des Apollodor war Aktaions Tod die Rache des eifersüchtigen Zeus, Vater Dianas, weil dieser um Semele geworben und mit ihr Dionysos gezeugt hatte. Somit geht es in der Legende auch um den Kampf zwischen dem Apollinischen, der Keuschheit Dianas, und dem Dionysischen, dem Begehren Aktaions. Frühe kunsthistorische Studien zu Tizians *DIANA UND AKTAION* bleiben zumeist der Fassung Ovids verhaftet, wenn sie davon sprechen, dass Aktaion gebannt vor dem entzückenden Bilde Dianas stehen bleibt und in Erstaunen über den Anblick seinen Bogen fallen lässt.¹⁹ Doch eröffnet dieses Bild eine eigentümliche Verschiebung des Schauplatzes, wie Harald Keller gezeigt hat, da »die Hauptlinien dieses Bildaufbaues nicht direkt auf den Schlüsselpunkt der antiken Fabel hinführen, sondern abgelenkt werden – das heißt, daß auf den beiden Bildern mit Umwegen, mit ritardandi erzählt wird. Genauer gesagt, zwischen den Hauptakteuren spielt sich die Handlung gar nicht direkt ab.«²⁰ Seit Carl Nordenfalk²¹ stimmt die Forschung darin überein, dass Tizian sich in diesem Gemälde nicht an die ovidische Vorlage hält.²² Der Handlung nach geht es in dieser Legende um ein Sehen und Gesehen-Werden. Tizians Verschiebung des Schauplatzes beruht auf einer Blickkonstellation, innerhalb derer Aktaion Diana nicht sehen kann, da sein Kopf wie sein Arm sich vielmehr schräg ins Bildinnere wenden,²³ in Richtung der Nymphe, die sich hinter dem Pfeiler versteckt, und die der Erzählung nach Semele sein könnte. Umgekehrt kann Diana Aktaion ebenfalls nicht sehen, da sie hinter ihrem Arm versteckt düster in Richtung des unteren Brunnenrandes blickt. Die Handlung von Sehen und Gesehen-Werden verschiebt sich auf einem Nebenschauplatz: Die Nymphen und Dienerinnen der Jagdgöttin sind es, die sehen und zugleich die Technik von Enthüllen und Verbergen buchstäblich in der Hand halten: Die am

Brunnenrand auf blauem Tuch sitzende Nymphe, die den roten Vorhang am Zipfel hält, wendet ihren Kopf zu Diana hin, und die schwarze Dienerin in dem rot-weiß gestreiften Kleid sieht Aktaion direkt an. Dabei bleibt unklar, ob die Nymphe mit dem blauen Tuch den Vorhang hebt oder vielmehr senkt, ob sie die Jagdgöttin enthüllt oder vielmehr verhüllt; und ebenso bleibt unklar, ob die Dienerin, die mit dem roten und weißen Tuch sowie ihrem eigenen Körper die nackte Mondgöttin umfasst, die Göttin von Blicken abzuschirmen sucht oder sie nicht eher damit präsentiert. Ikonographisch gesehen vereint Tizian dadurch die verschiedenen Fassungen von Pausanias, Apollodor und Ovid in einem Bild. Er reduziert die Konstellation somit nicht auf ein duales imaginäres Verhältnis, sondern führt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, eine dritte Instanz ein und bringt dadurch metonymische Verschiebungen auf Nebenschauplätzen hervor.

Die überkreuzende Konstellation zwischen zufälligem Sehen und plötzlichem Gesehen-Werden lässt Klossowski in seinem Essay *DAS BAD DER DIANA*²⁴ die Frage formulieren, in welcher Weise eine Gottheit überhaupt überrascht werden könne. Wie ist es möglich, dass Aktaion als Voyeur in der Lage ist, eine Jagdgöttin und eine ihrer Nymphen nackt zu beobachten, ohne dass sie es weiß? Denn was Götter doch auszeichnet, ist, dass sie stets alles sehen, dass sie in ihrem Blick omnipräsent sind und deswegen nicht überrascht werden können. Ausgehend von der Frage, ob Zufall oder unbestimmtes Begehren Aktaion zu dieser Tat bewogen haben, entwickelt Klossowski eine strukturelle Umkehrung der Ovidschen Erzählung: Aktaion, der Enkel des Kadmos, ist von der Lust getrieben, einen verbotenen Anblick erhaschen zu können, er wartet auf ein Ereignis, das indes auf Diana selbst zurückzuführen ist, nämlich auf ihr Verlangen, sich selbst zu sehen; ein Verlangen, das sie im Laufe der Jagd überkommen haben soll. Da Götter per se unsichtbar sind, kann sich Diana erst selbst sehen, wenn sie eine bestimmte Gestalt annimmt. Dies kann sie jedoch nur als Theophanie, als göttliche Erscheinung, wobei sie sich vor den Augen des Jägers weder in einen Goldregen noch in eine Bärin, sondern in eine sich ausruhende Jägerin verwandelt. In dem Maße, wie Aktaion in seiner imaginären Anschauung versinkt, nimmt Diana Gestalt an, so dass sie ihrerseits Aktaion dabei betrachten kann, wie er sich die nackte Göttin vorstellt. Zu diesem Zweck hätten die Götter auf Erden auch das Theaterspiel eingeführt, damit die Menschen sich selbst im Schauspiel betrachten können, so wie »die Götter sich selbst in der Einbildungskraft der Menschen betrachten«²⁵. Nach Klossowski liebte Diana das Theater mehr als alle anderen Götter, sie liebte es, ihren eigenen Aben-

teuern beizuwohnen, Abenteuern der Jagd, »bei denen ihre Keuschheit auf die Probe gestellt wird.«²⁶ Folglich wird Diana nicht von Aktaion gejagt und überrascht, sondern umgekehrt einer Inszenierung ausgeliefert, damit die Göttin Gestalt annehmen kann, um sich zu sehen. Sehen und Gesehen-Werden sind dabei der Struktur des Imaginären unterworfen, das eines Anderen bedarf. Um in das Spiel von Sehen und Gesehen-Werden eintreten zu können, bedarf es nach Klossowski vermittelnder Dämonen, die »zur Einbildung des Aktaion und zum Spiegel der Diana« werden. »In diesem Sinne sind die Dämonen entweder Vermittler zwischen Göttern und Menschen, oder aber – und das ist meist der Fall – sie sind nur die Masken, die Mimen, die ihre Rolle spielen.«²⁷ Die Dämonen sind die Spiegel und die Masken, derer sich die Götter behelfen, um sich den Verwandlungen unterwerfen und dadurch begehren zu können.

Das ganze Schauspiel, das dazu dient, dass die Göttin sich selbst in der Vorstellung Aktaions sieht, bedient sich zunächst imaginärer Spiegelungen. Lacan zufolge produziert das virtuelle Bild des Spiegels ein Image, das ein einheitliches Selbstbild ermöglicht.



Jacques Lacans Spiegelschema

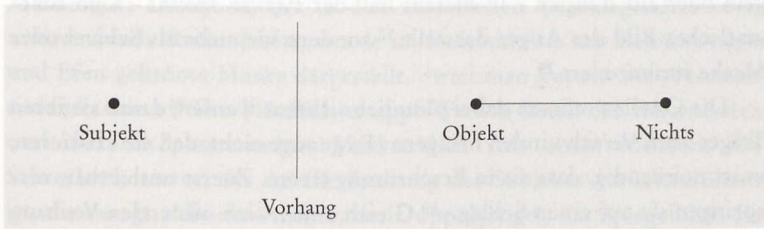
In Tizians Gemälde liegen in Dianas Sehbereich Gegenstände, die Spiegelungen hervorbringen. Dazu zählt die transparente und in prägnanter Klarheit funkelnde Vase, der dunkel gerahmte Planspiegel sowie das Gewässer, das Diana und Aktaion trennt. Folgerichtig erwartet man an diesen Stellen deutliche Abbilder: Doch in dem planen Spiegel sieht man zunächst nichts, ebenso, wie man in der glasklaren und glänzenden Vase vergebens nach einem genauen und umgekehrten Spiegelbild sucht. Statt klare virtuelle Spiegelbilder wiederzugeben, lenken die spiegelnden Flächen die Aufmerksamkeit auf glitzernde Lichtpunkte und verhüllende Stoffe, sei es beim Haarschmuck Dianas, dem Perlmutter- oder Korallenohrring oder im Glanz feuchter Augen und Zähne, der bei den Nymphen oder dem kleinen Hund gesetzt ist. Der »eigentümliche Glanz der Kostbarkeiten, der über diesen Bildern liegt und der dem

Betrachter immer wieder die künstlich geformten Goldschmiedearbeiten der Zeit ins Gedächtnis ruft«²⁸ erklärt Theodor Hetzer aus dem Manierismus heraus. Im Gemälde *DIANA UND AKTAION* ist sogar am Ort des Wasserkruges anstelle eines reflektierenden Abbildes lediglich ein glänzender opaker weißer Lichtfleck²⁹ zu sehen, der als schwaches Echo wiederholt im Wasser gespiegelt erscheint. Nicht zuletzt werden in diesem Bild die glatten Spiegelbilder durch die weißen hervorblitzenden Lichtpunkte des plätschernden Wassers vernichtet, das aus einer dunklen Maske heraussprudelt.

Das Sehen begnügt sich auf der Ebene des Begehrens nicht mit der Darstellung von Objekten, wie es in der geometralen Optik mittels der zentralperspektivischen Fixierung eines Augpunktes in Szene gesetzt wird, es begehrt vielmehr den Blick, und damit begehrt es stets etwas anderes: »Das was man sieht offenbart nicht etwas, sondern versteckt es«,³⁰ heißt es in Lacans Seminar von 1966 zur Logik des Phantasmas. Diese Struktur der Augentäuschung wird in der Malerei zur Strategie. So kommentiert Lacan die Anekdote von Zeuxis und Parrhasios mit den Worten: Wenn »man einen Menschen täuschen will, braucht man ihm nur das Bild eines Vorhangs vor Augen zu halten, das heißt das Bild von etwas, jenseits dessen er zu sehen verlangt.«³¹ Dies lässt sich in Tizians Gemälde an zahlreichen Stellen nachweisen, an denen sich Spiegel in Vorhänge verwandeln: Das Blau im kleinen gerahmten Spiegel ist ein Reflex des um die Hüfte der Nymphe geschlungenen Stoffes; ebenso reflektiert die Vase die weißen Tücher der Göttin. Das einzige, was diese Gegenstände folglich spiegeln, sind verhüllende Stoffbahnen, die in der gleichen Funktion einer Augentäuschung mehr verdecken als zeigen; und sich in ihrer Opazität in einen Schirm verwandeln.

Der Trieb des Halbversteckten, den Heinrich Wölfflin an die Malerei gebunden hat, des Versteckspiels, wie es mit der Nymphe hinter dem Pfeiler inszeniert wird, verbindet sich überdeutlich mit dem roten, zur Seite geschobenen Vorhang. Das Begehren hinter den Vorhang, hinter die verhüllenden Stoffbahnen zu sehen, ohne zu wissen, was sich dahinter verbirgt, führt zu einer anwesenden Abwesenheit im Bild. Lacan beschreibt diese Struktur in seinem vierten Seminar aus dem Jahre 1956 anhand eines Schemas wie folgt: »Man kann sogar sagen, daß mit der Anwesenheit des Vorhangs das, was jenseits ist als Mangel, danach strebt, sich zu realisieren als Bild. Auf dem Schleier malt sich die Abwesenheit. Es ist nichts anderes als die Funktion eines Vorhangs, woraus er auch bestehen mag. Der Vorhang erhält seinen Wert, sein Sein und seine Beständigkeit dadurch, daß er eben das ist, worauf die Abwesenheit projiziert und imaginiert wird.«³² In diesem Zusammenhang stellt

Lacan die Frage, weshalb »der Schleier dem Menschen wertvoller als die Realität«³³ sei.



Jacques Lacans Vorhangsschema

Es ist der Fetischist, der Auskunft geben kann über die illusorische Beziehung zum Objekt, wie nach Sigmund Freuds Bericht jener Herr aus England, der stets nach dem Glanz auf der Nase weiblicher Personen suchte. Der »Blick auf die Nase«³⁴ führt die metonymische Verschiebung zwischen Subjekt, Objekt und dem Jenseits auf der imaginären Ebene vor: »Auf dem Schleier kann sich die Beziehung zu einem Jenseits, das grundlegend ist in jeder Einrichtung der symbolischen Beziehung, ein Bild geben, das heißt als imaginäre Gefangennahme und Platz des Begehrens einrichten.«³⁵ Indem der Vorhang den Trieb des Halbversteckten inszeniert, führt er vor, dass auch in einem sich immer gleich zeigenden Bild plötzlich Unsichtbares zum Vorschein kommen könnte. Aufgrund seiner Struktur des plötzlichen Hervorbringens und Enthüllens unterhält der Vorhang eine Funktion, die im Wechsel von Verhüllung und Verwandlung nicht nur eine liebliche imaginäre Ansicht badender Nymphen eröffnet, sondern zugleich eine Ansammlung von blickenden Fratzen und Masken offenbart, die auf den ersten Blick kaum auszumachen sind. Zunächst ist der Vorhang selbst an eine Maske gebunden: Der dünne helle Faden, an dem der rote Stoffetzen hängt, wird von den glänzenden Zähnen einer steinernen Löwenmaske gehalten. Die herausstarrenden Pupillen des Raubtieres liegen gerade noch unterhalb des Bildrandes. Weiter zeichnet sich am Brunnenrand eine von Girlanden gerahmte Reliefmaske mit Bart und langem Haar ab, die sich, im Wasser gespiegelt, als schwaches Phantombild in eine weitere Fratze verwandelt. Der Trieb des Halbversteckten zeigt sich zusätzlich anhand der dunkelgrauen Speiermaske, die unter dem blauen Tuch der Nymphe mit hervorblitzenden Augäpfeln hervorlugt. In der Weise, wie sie aus einem Versteck heraus ihr Antlitz zeigt, erinnert sie an Phänomene der Mimikry, wie Roger Caillois sie in

seinem Aufsatz *MIMÉTISME ET PSYCHASTHÉNIE LÉGENDAIRE* und in seinem Buch *MÉDUSE ET CIE*.³⁶ beschrieben hat. Darin zeigt er, dass die Ozelle, also die augenförmige Zeichnung etwa auf Schmetterlingsflügeln oder auf Raupen – in diesem Fall der *Papilio Troilus* – kein schematisches Bild des Auges darstellt,³⁷ sondern vielmehr als Schirm oder Maske funktioniert.³⁸

Die Ozellen müssen dabei plötzlich sichtbar werden, damit sie ihren Träger zum Verschwinden bringen: »Es genügt nicht, daß sie existieren; es ist notwendig, dass sie in Erscheinung treten. Zuerst unsichtbar, zerspringen sie auf einen Schlag.«³⁹ Gleich einem sich öffnenden Vorhang tritt in der Mimikry zuvor Unsichtbares hervor, das einen als »elektrische[n] Erschütterung«⁴⁰ stocken lässt – aus diesem Grund funktioniert



Larve der *Empusa Egena*-Heuschrecke im Vergleich mit Tizians Gemälde.

die Mimikry als »Bildstörung«.⁴¹ Die auf den zweiten oder dritten Blick gesehenen Masken in Tizians Gemälde sind jedoch nicht die einzigen: Hinter den grünen Baumblättern versteckt, ist ein an den Pfeiler gelehnter Hirschschädel zu erkennen. In dem Maße, wie dieser Schädel gleich der Larve der *Empusa Egena*-Heuschrecke als Maske erscheint, erzeugt er einen Mimikryeffekt. »Auf jeden Fall erscheint die Maske, die gleichermaßen verbirgt und erschreckt, im höchsten Moment ihres Machtbereichs als ein zufällig eintretendes, monströses und grauenhaftes Gesicht: sie vereint und assoziiert dadurch zwei Funktionen, nämlich die der Tarnung und der Ozellen.«⁴²

All diese Masken und Fratzen, die steinerne Löwenmaske und die Reliefmaske am Brunnenrand, deren verzerrtes Phantombild sich im Wasser spiegelt, der Speier, der hervorlugt sowie der Hirschschädel, sind Gestalten, die aus dem Bild heraus blicken. Der Blick, den Lacan zunächst analog der Konzeption Sartres als eine Begegnung des voyeuristischen Subjekts mit dem (imaginären) Anderen auffasste, kann dar-

über hinausgehend sichtbar werden und sich als Blick im Bild manifestieren. »Allen voran waren es die Maler, die den Blick als solchen erfasst haben«,⁴³ sagte Lacan, nämlich »in der Maske«.⁴⁴ Auch der antike Maskengott Dionysos, der in den verschiedenen Dianalegenden keine unbedeutende Rolle spielte, wurde im Kult als eine mit Baumzweigen und Efeu gekrönte Maske dargestellt, »weil man ihn als den Anschauenden kannte.«⁴⁵ Das Plötzlich-ertappt-Werden durch den inkarnierten und dadurch paranoischen Maskenblick ruft einen Moment des Schreckens hervor, der auf die Spaltung des Subjekts zurückzuführen ist, die besagt, dass der Andere, der Doppelgänger, das Spiegelbild, die Maske stets als erstes da ist. In welcher Weise sich das Objekt klein a materialisiert und als Paranoia funktioniert, wird anhand der Beobachtung Sartres, dass der Blick nicht notwendigerweise das Sehorgan betrifft, evidenter: »Jeder auf mich gerichtete Blick manifestiert sich in Verbindung mit dem Erscheinen einer sinnlichen Gestalt in unserem Wahrnehmungsfeld, aber im Gegensatz zu dem, was man glauben könnte, ist er an keine bestimmte Gestalt gebunden. Was *am häufigsten* einen Blick manifestiert, ist sicher das Sichrichten zweier Augäpfel auf mich. Aber er ist ebenso gut anlässlich eines Raschelns von Zweigen, eines von Stille gefolgt Geräuschs von Schritten, eines halboffenen Fensterladens, der leichten Bewegung eines Vorhangs gegeben.«⁴⁶

Neben den blickenden Masken, Fratzen und Tierschädeln bilden in Tizians Gemälde die über die Äste geworfenen und zwischen den Baumstämmen herabhängenden Tierfelle ein Moment des Unheimlichen: Schwach zeichnet sich im Hintergrund die Haut eines erlegten Tieres mit dunkler Tatze und schemenhaft gezeichneten Gesichtszügen ab; während vorne das Fell eines Hirsches, mit seinen weißen Flecken am Rücken, besser erkennenbar ist, dessen Kopf sich wie die Löwenmaske an den Bildrand anschmiegt. Diese Felle erinnern an die Dianalegende von Pausanias, wonach die Keuschheit fordernde Göttin ein Hirschfell über die Schultern Aktaions warf, um seine Hunde, die ihn verkleidet nicht mehr erkannten, zu täuschen. »Das umgehängte Hirschfell als eine Verkleidung anzusehen,« erläutert Wolfgang Cziepla, »würde eine zusätzliche Bestätigung einer von mehreren antiken Mythographen notierten Beziehung Aktaions zum Kult des Dionysos bedeuten.«⁴⁷ Der Hirschschädel und die abgelöste Haut des Hirsches kündigen in diesem Gemälde die verhängnisvolle Zukunft und den grausamen Tod Aktaions an.

Steht der rote Vorhang, der an die düstere Maske gebundenen ist, farblich in starkem Kontrast zum sparsam gesetzten Blau und zum Gegenpol des roten Tuches Dianas, so vermischen sich die Farben der

Architektur, des hautfarbenen Gewandes Aktaions, des mit Gras bewachsenen Bodens und der dürren Bäume miteinander, so dass sie die Varianten eines Inkarnats⁴⁸ vorführen, die sich zwischen hell und dunkel bewegt. Dieser braungoldene Ton, der den Bildern Tizians um 1560 eigen ist, tritt an die Stelle satter Farben, um sich zu den »vielfältigen, aber auch bis zum warmen und tiefen Braun reichenden Farben des Inkarnats«⁴⁹ zu gesellen. Die klare Absetzung zwischen Figur und Grund, wie sie durch das »leuchtende[s] Erdbeerrot«⁵⁰ der in der Luft hängenden Stoffbahnen klar markiert ist, wird am Ort der hängenden, abgezogenen Haut gejagter Tiere in ihre lasierenden Schichten aufgelöst. Der extreme Zustand einer Ununterscheidbarkeit von Figur und Grund entspricht der Mimikryform der Camouflage, die sich dadurch



Disruptive, homochrome Zeichnung des Schmetterlings *Agriopodes fallax* im Vergleich mit Tizians Gemälde.

auszeichnet, dass das Tier, in Caillois' Beispiel ein Schmetterling, sich kaum von seinem Umfeld abhebt. Wie Caillois' Schmetterling gleicht sich das verästelte Geweih des Hirschschädels camouflageartig den Baumzweigen an.

In Bezug auf das zwischen Einschüchterung und Verkleidung angelegte Mimikry-Kampfspiel beschreibt Lacan die wesentliche Funktion der Täuschung wie folgt: »[D]as Wesen gibt von sich oder erhält vom anderen etwas, das Maske, Doppel, Hülle, abgelöste Haut, losgelöst zur Bedeckung eines Schildrahmens, ist.«⁵¹ Die herabhängenden Felle stehen im Bildganzen in einem metonymischen Zusammenhang mit den verschiedenen verhüllenden und enthüllenden Stoffen. Ihnen ist gemeinsam, dass sie, wie in der Mimikry, etwas Verborgenes zum Vorschein bringen, das aber auf derselben opaken Oberfläche angesiedelt ist. Es zeichnet, Lacan zufolge, die Kunst aus, dass sie, im Unterschied zur Mimikry der Tiere, mit dem Schirm bzw. der Maske spielen kann.

Denn »nur das menschliche Subjekt« erläutert Lacan, »das Subjekt des Begehrens, welches das Wesen des Menschen ausmacht – unterliegt, im Gegensatz zum Tiere, nicht ganz diesem imaginären Befangensein. Es zeichnet sich aus. Wie das? In dem Maße, wie es die Funktion des Schirms herauslöst und mit ihr spielt. Tatsächlich vermag der Mensch mit der Maske zu spielen, ist er doch etwas, über dem jenseits der Blick ist. Der Schirm ist hier Ort der Vermittlung.«⁵² Das verhängnisvolle Spiel, das der rote Vorhang und die verhüllenden Stoffbahnen in den Spiegelungen eröffnen und in den Masken und Fratzen fortgeführt wird, zeigt sich im Gemälde als äußerst labile Situation: Der dünne weiße Faden, an dem der rote Vorhang hängt, könnte jeden Moment reißen. Sobald der Vorhang, »das Götzenbild der Abwesenheit«,⁵³ seinen Platz einnimmt, ermöglicht er das Spiel der Malerei und des Theaters, das aus psychoanalytischer Sicht stets ein fetischistisches ist. Diese malerische und theatrale Ambiguität, »die sich als erlebte, als unterhaltene und als solche geliebte Illusion erweist, wird zugleich in einem zerbrechlichen Gleichgewicht«⁵⁴ gehalten, »das in jedem Augenblick dem Herabfallen des Vorhangs oder seiner Lüftung« preisgegeben werden kann.⁵⁵

- 1 Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel, 1986, S. 33.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Plinius der Ältere: *Naturkunde/Naturalis Historia. Farben, Malerei, Plastik* (Buch 35), München u. a. 1997, S. 59.
- 5 Hetzer, Theodor: *Tizian. Die Geschichte seiner Farbe. Der Stil der frühen Gemälde. Bildnisse*, Stuttgart 1992, S. 154.
- 6 Ebd.
- 7 Zum historischen Kontext, Auftraggeber und möglicher Hängung des Poesiezyklus vgl. Keller, Harald: *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien*, Wiesbaden 1969, S. 107–131.
- 8 Cziesla, Wolfgang: *Aktaion polypragmon. Variationen eines antiken Themas in der europäischen Renaissance*, Frankfurt/M. 1989, S. 35.
- 9 Vgl. dazu Kernodle, Georg R.: *Form art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago 1944 und Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.
- 10 Cziesla: *Aktaion polypragmon*, S. 33.
- 11 Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München 2005, S. 62.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., S. 63.
- 14 Tanner, Marie: »Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon«, in: *Art Bulletin*, 56, 1977, S. 535–550.
- 15 Ovid: *Metamorphosen*, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 1994, S. 136–137.
- 16 Ebd.
- 17 Das Gemälde *Tod des Aktäon* von 1560 misst 179 x 189 cm und befindet sich in der National Gallery (London).
- 18 Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, Weinheim/Berlin 1996, S. 88.
- 19 Crowe, Joseph Archer und Cavalcaselle, Giovanni Battista: *Tizian. Leben und Werke*, Leipzig 1877.
- 20 Keller, Harald: *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien*, Wiesbaden 1969, S. 160.

- 21 Nordenfalk, Carl: *Tizians Darstellung des Schauens*, Nationalmusei Arsbok 1947/48, 1950.
- 22 Haen, Martin: »Tizians ›Diana und Acteon‹. Der offenbar gewordene Mythos im Geist der griechischen Religion«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XL/1, 1995, S. 59–75 und Dittmann, Lorenz: *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde, Versuch einer neuen Deutung*, Paderborn/München/Wien/Zürich, 2001, S. 129–136. Desweiteren sei auf Rosen, Valeska von: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten 2001 und Suthor, Nicola: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004 verwiesen.
- 23 Keller: *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien*, S. 160.
- 24 Klossowski, Pierre: *Das Bad der Diana*, Berlin 1982. Vgl. *Pierre Klossowski – Anima, Wiener Secession* (Hg), 4.5.–9.7.1995, Wien.
- 25 Klossowski: *Das Bad der Diana*, S. 32.
- 26 Ebd., S. 37.
- 27 Ebd., S. 36.
- 28 Hetzer: *Tizian*, S. 155.
- 29 Das Verhältnis sowie der Unterschied zwischen Blick und Glanz im Sinne Lacans hat Andreas Cremonini anhand der Malerei Vermeers genau erläutert. In welcher Weise der opake Fleck in der Malerei lacanianisch gedacht werden kann, hat Michael Lüthy gezeigt. Cremonini, Andreas: »Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan«, in: Blümle, Claudia/Heiden, Anne von: *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin/Zürich 2005, S. 217–248 und Lüthy, Michael: »Relationale Ästhetik. Über den ›Fleck‹ bei Cézanne und Lacan« in: Blümle/Heiden: *Blickzähmung und Augentäuschung*, S. 265–288.
- 30 Lacan, Jacques: *Seminarsitzung vom 4. Mai 1966*, unveröffentlichtes Manuskript, S. 501.
- 31 Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 119.
- 32 Lacan, Jacques: *Die Objektbeziehung. Seminar IV*, Wien 2003, S. 182.
- 33 Ebd., S. 185.
- 34 Ebd., S. 186. Vgl. Cremonini: »Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan«, S. 226–228.
- 35 Lacan: *Die Objektbeziehung*, S. 183.
- 36 Caillois, Roger: »Mimétisme et psychasthénie légendaire«, in: *Minotaure. Revue artistique et littéraire* 7 (1935), S. 5–10 und Ders.: *Méduse et Cie*, Paris 1960.
- 37 Caillois: *Méduse et Cie* S. 127.
- 38 Ebd., S. 132. Peter Berz hat den komplexen Zusammenhang zwischen Gestaltpsychologie, Philosophie, Zoologie und Ethnologie offen gelegt, um damit Lacans Begriffe von Schirm, Mimikry und Maske zu erläutern. Berz, Peter: »Die vier Verschiebungen des Blicks«, in: Blümle/Heiden: *Blickzähmung und Augentäuschung*, S. 183–216.
- 39 Caillois: *Méduse et Cie*, S. 137.
- 40 Ebd.
- 41 Die on/off Bewegung zwischen repräsentationaler Mimesis und operativer Mimikry entwickelt Bernhard Siegert im Bezug zu den drei lacanianischen Registern: »Das Imaginäre der mimetischen Darstellung kann nicht *nicht* bezogen sein auf das Reale des Blicks, welche Form auch immer dieser Bezug annehmen mag: Verdrängung, Verbergung und Offenlegung. Bilder sind schon immer hybride oder besser gesagt komplexe Wirklichkeiten, in ihnen sind Darstellung und Schirm ineinander verschränkt.« Siegert, Bernhard: »Der Blick als Bildstörung. Zwischen Mimesis und Mimikry« in: Blümle/Heiden: *Blickzähmung und Augentäuschung*, S. 103–126, hier S. 104.
- 42 Caillois: *Méduse et Cie*, S. 142.
- 43 Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 116.
- 44 Die Malerei von James Ensor und Francisco José de Goya y Lucientes stehen paradigmatisch für den Maskenblick im Bild. Ebd.
- 45 Otto, Walter F.: *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt/M. 1933, S. 85.
- 46 Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 2002, S. 465.
- 47 Bohde, Daniela: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002.
- 48 Cziesla: *Aktaion polypragmon*, S. 117.
- 49 Hetzer: *Tizian*, S. 169.
- 50 Ebd., S. 164.
- 51 Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 114.
- 52 Ebd.
- 53 Lacan: *Die Objektbeziehung*, S. 182.
- 54 Ebd., S. 183.
- 55 Ebd.