

CLAUDIA BLÜMLE

## Glitzernde Falten Goldgrund und Vorhang in der frühneuzeitlichen Malerei

Was verführt, was befriedigt uns an der Augentäuschung? Wann fesselt sie, wann entzückt sie uns? In dem Moment, in dem wir uns durch eine einfache Verschiebung unseres Blicks bewußt werden, daß die Darstellung sich nicht mit dem Blick verschiebt und hier nur Augentäuschung ist.

Jacques Lacan

I

Der mit der Kodifizierung der Zentralperspektive beginnende Einbruch der Berechenbarkeit des Raumes in die Mysterien der Inkarnation zeigt sich bildgeschichtlich zugleich als Aufreißen des Goldgrundes. Während Leon Battista Alberti den Goldgrund in seinem Traktat *De Pictura* von 1435 aufs bitterste bekämpft, verwandelt dieser sich andernorts – beispielsweise in den Innenbildern des rechten Flügels des *Heilspiegelaltars*, die Konrad Witz um 1435 für das Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard in Basel anfertigt – in einen Wandvorhang (Abb. 1). Dieser Wandvorhang ist durch ein Brokatornament gegliedert, dessen Struktur im Gewand der Figur Benajas in Form goldener Linien aufgenommen wird. Sibbechais und Benajas Positionen sind aufgrund der perspektivisch gezeichneten Bodenplatten klar im Raum festgelegt, und die Schlagschatten verlaufen beinahe parallel zu den schwarzen Fugen des grünen Bodens. Der sich verdunkelnde gerasterte Boden, der die Fixierung des Auges ermöglicht, setzt in seinem Abschluß eine harte Grenze zu dem hell leuchtenden Goldgrund. Die Lichtquelle, die sich oben rechts und fast frontal zum Betrachter befindetet, kann nicht nur durch die Schlagschatten, sondern auch anhand der Figur Sibbechais eruiert werden: In seiner Rüstung widerspiegelt sich die Lichtquelle selbst, indem an der Wölbung der Halsgegend und am Schienbein der Rüstung doppelte Fenster zu sehen sind. Der spiegelnde Glanz der Rüstung Sibbechais bezieht sich aber nicht nur auf eine geometrale Lichtführung außerhalb des Gemäldes. Der aus sich selbst heraus leuchtende Goldgrund mit seinem



Abb. 1: Konrad Witz, Sibbechais und Benajas,  
Innenbilder vom rechten Flügel des  
Heilspiegelaltars, um 1435.

warmen goldenen Licht spiegelt sich diffus auf der Rückseite der gemalten Rüstung. Der blendende und goldglänzende Lichtschimmer, der sich mimetisch entlang der Körperkonturen Sibbechais verteilt, steht in Kontrast zum hellen kalten Tageslicht, das dem außerhalb des Bildes befindlichen Fenster entströmt.

Die Seitenflügel des *Heilspiegelaltars* waren in einer Weise angeordnet, daß die Tafeln aus Eichenholz, die mit Leinwand überzogen sind, zwei Reihen ergaben.<sup>1</sup> Sibbechai und Benaja befanden sich in der unteren Reihe, während die Tafel *Antipater vor Julius Caesar* (Abb. 2) ihren Platz in der oberen Reihe hatte. Der mittels einer Schablone zum großflächigen Damast ausgebildete Goldgrund, der mit den Eigennamen der Figuren versehen ist, wird im oberen Teil des Bildes in einen besonderen Abschluß überführt: In den Punzierungen, die den Effekt von dunklen und hellen Goldabstufungen

<sup>1</sup> Vgl. zum Heilspiegelaltar Joseph Gantner, Zur Ikonographie des »Heilspiegelaltars« von Konrad Witz, Basel 1942; Marianne Barrucand, Le retable du miroir du salut dans l'oeuvre de Konrad Witz, Genf 1972; Michael Schauder, Der Basler Heilspiegelaltar des Konrad Witz. Überlegungen zu seiner ursprünglichen Gestalt, in: Hartmut Krohm/Eike Oellermann (Hg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters, Berlin 1992, S. 103-122.

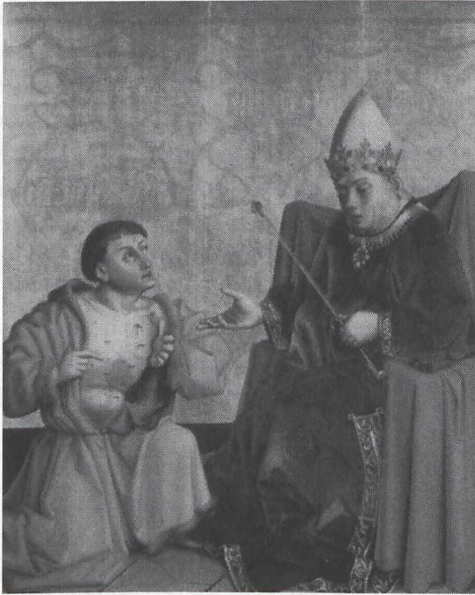


Abb. 2: Konrad Witz, *Antipater vor Julius Caesar*,  
Innenbilder vom linken Flügel des  
Heilsspiegelaltars, um 1435.

hervorbringen, kann man eine Vorhangstange mit Ringen erkennen. Dadurch verwandelt sich der goldene Grund explizit in ein Stück Stoff, in einen (mimetischen) Gegenstand, wobei er dennoch gleichzeitig Goldgrund bleibt. Aufgrund der Übervergoldung kann der ursprüngliche Zustand des Goldgrundes leider nicht rekonstruiert werden.

Der Gold in Gold sich abzeichnende Vorhang in der Tafel *Antipater vor Julius Caesar* ermöglicht jedoch den Rückschluss, daß es sich in der darunter befindlichen Tafel von *Sibbechai und Benaja* nicht um eine Wand, sondern um einen Vorhang handelt, der über die einzelnen Tafeln hinweg die Einheit des Altars bildet. Ein weiterer Hinweis, daß es sich um einen Vorhang handeln könnte, sind die »Schlagschatten, die beide Ritter auf den perspektivisch konstruierten Fußboden werfen, denn diese brechen exakt an der Stelle der hinteren Raumgrenze ab, an der der mit einem Brokatmuster punzierte Goldgrund ansetzt.«<sup>2</sup> Nach den Beobachtungen von Stephan Kemperdick ist es bislang unklar, »ob die Schlagschatten ursprünglich am Vorhang abbrachen,

<sup>2</sup> Iris Wenderholm, *Auro, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrundes*, in: Stefan Weppelmann (Hg.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Berlin/Köln 2005, S. 100-113, hier S. 104.

wie es heute der Fall ist.«<sup>3</sup> Wahrscheinlich wurden auf den Goldgrund nicht nur Schlagschatten, sondern auch Falten gemalt, die dadurch »den Vorhang optisch und mimetisch an den Perspektivraum banden.«<sup>4</sup> Es ist daher »denkbar, daß es, wie bei der Werktagsseite von Stefan Lochners Dombild, auf dem Vorhang ursprünglich mit Lasuren aufgebraute Falten gab.«<sup>5</sup> Der *Heilsspiegelaltar* von Konrad Witz zeichnet sich nach Iris Wenderholm dabei durch »zwei Bildrealitäten« aus, indem die »Verwendung des Goldgrundes in Kombination mit einem bühnenhaften Illusionsraum«<sup>6</sup> gebracht werden, der bildtechnisch zentralperspektivisch konstruiert ist.

Ist die Zentralperspektive explizit auf den Raum bezogen, so gilt dies im Fall des Goldgrundes keineswegs. Ellen Beer erläutert, daß der Goldgrund in Folge von Alois Riegl nicht als raumhaltiges Bildelement oder als Lichtraum verstanden werden soll, sondern in seiner Fähigkeit, Licht zu reflektieren, vielmehr ontologisch einen göttlichen »Materiecharakter«<sup>7</sup> besitzt. Die östliche Ikonenmalerei deutete im Sinne einer neuplatonischen Metaphysik das Dargestellte als Idee des numinosen Urbildes, das nach Johannes von Damaskus nur als Schatten, Spiegelung oder Siegelabdruck erscheinen konnte. Aufgrund dieses Umstandes ist die Emanation des Göttlichen entkörperlicht, entstofflicht und nur in Form der Zweidimensionalität zu verstehen. Der Goldgrund stand stellvertretend für ein reines Licht, in welchem Körper und Raum sich auflösten. Das Licht einerseits und das Verhältnis von Fläche und Raum andererseits bedingen sich in diesem Bildkonzept folglich nicht. Erst die Zentralperspektive läßt, wie Jacques Lacan gezeigt hat, Linie und Licht zusammenfallen und konstituiert in diesem Moment einen geometralen Augpunkt. Dieses Bildkonzept funktioniert dabei rein imaginär:

Der geometrale Raum des Sehens – selbst die imaginären Bezirke im virtuellen Raum des Spiegels, auf die es mir sehr ankommt, wie Sie wissen – läßt sich von einem Blinden vollkommen rekonstruieren, imaginieren. Bei der geometralen Perspektive geht es ausschließlich um die Auszeichnung eines Raums und nicht um das Schauen.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Ebd., Fußnote 21, S. 112.

<sup>4</sup> Ebd., S. 104.

<sup>5</sup> Ebd., Fußnote 21, S. 112.

<sup>6</sup> Ebd., S. 104.

<sup>7</sup> Ellen J. Beer, *Marginalien zum Thema Goldgrund*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 271-286, hier S. 273. Für diesen Literaturhinweis bedanke ich mich bei Vera Beyer (Bochum).

<sup>8</sup> Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, übers. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1996, S. 97.

## Die geometrale Bildfunktion ist dabei

definierbar durch zwei Einheiten im Raum, die sich Punkt für Punkt entsprechen. [...] Was sich auf dem Feld des Sehens nach diesem Bild-Modus richtete, läßt sich auf dieses einfache Schema reduzieren, aufgrund dessen auch die Anamorphose herzustellen ist, das heißt, es läßt sich reduzieren auf das Verhältnis eines an eine Fläche gebundenen Bildes zu einem bestimmte Punkt, den wir »Geometralpunkt« heißen wollen. Was immer sich nach dieser Methode – bei der die Gerade die Aufgabe hat, Bahn des Lichts zu sein – bestimmt, mag sich Bild / image nennen.<sup>9</sup>

Der gesetzte Perspektivpunkt innerhalb der zentralperspektivischen Konstruktion wird mit dem Geometralpunkt, d.h. mit dem Auge gleichgesetzt. Genauso kann der Schnitt in der Sehpyramide als Bild / *image* verstanden werden. Da die Optik und ihre Geometrie Licht und Linie zusammenfallen läßt, überführen sie das Sehen in Raumkoordinaten und fixieren dadurch den Augpunkt. Genau aus diesem Grund bietet nach Alberti das Velum, das den Schnitt durch die Sehpyramide implementiert, »den nicht geringen Nutzen, da ein Gegenstand stets als derselbe im Blick bleibt.«<sup>10</sup> Die Konsequenz des geometralen Bildkonzeptes besteht letztlich darin, daß der farbige Glanz und die flackernden Lichtreflexe eines Goldgrundes ausgeschlossen werden. Gerade in der Unfähigkeit des Goldgrundes, das Licht in Linien zu überführen und dadurch das Auge als Punkt zu fixieren, bildet auch den Kritikpunkt bei Alberti. Der blendende Effekt des Goldgrundes, den Witz wiederum mimetisch in der Rüstung reflektieren läßt, soll wegen der unberechenbaren Spiegelungen und Schattierungen, die bei einer veränderten Betrachterposition oder beim flackernden Lichteinfall entstehen, vermieden werden: »Trägt man Gold auf eine ebene Unterlage auf, so erscheinen die meisten Flächen, die man hell und glänzend hätte darstellen sollen, den Betrachtern dunkel, während andere, die vielleicht eher schattig hätten sein müssen, eher lichtüberflutet daliegen.«<sup>11</sup> Deswegen würde er, wenn er Dido, die in ihren goldenen Attributen erglänzt, malen wollte, sich trotzdem bemühen, »eine solche Fülle goldener Strahlen, *welche von allen Seiten die Augen der Betrachter blendet*, eher mit Farben nachzubilden als mit Gold.«<sup>12</sup> Lediglich

<sup>9</sup> Jacques Lacan, Grundbegriffe, S. 98.

<sup>10</sup> Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 249.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd., Hervorhebung C.B.

»handwerkliche [...] Zierstücke«<sup>13</sup> wie »rundgemeißelte Säulen und Basen und Giebel«<sup>14</sup> aus massivem reinen Gold oder Silber dürfen dem Gemälde beigelegt werden.

Die Verwandlung des Goldgrundes in einen Vorhang bezieht sich auf die sogenannte *Riza*, die im Gegensatz zu dem göttlichen, metaphysischen Goldverständnis auf rein Äußerliches, auf »ein Ding zweiter Ordnung«<sup>15</sup> wie Schmuck oder Dekoration verweist. Der von Ellen Beer entwickelte Begriff der *Riza* wird in einen mimetischen Zusammenhang gerückt, in dem »gerade sie in ihrer Realitätsbezogenheit der westlichen Goldgrundmalerei, die diesen Bezug nie geleugnet hat, vorbildlich wurde.«<sup>16</sup> Zusätzlich spielte die »Oberflächenbeschaffenheit des Goldes, das durch Punzierung, Gravur oder Reliefaufgabe eine besondere Struktur erhält«<sup>17</sup>, ab dem 13. Jahrhundert aufgrund des materiellen Aspektes eine immer größere Rolle. Im Fall der Tafel *Antipater vor Julius Caesar* verschmelzen punzierter Goldgrund und *Riza* in eins: Die Punzierung verwandelt sich in die *Riza* eines brokatgeschmückten Vorhangs und bleibt mittels der Ununterscheidbarkeit von Hinter- und Vordergrund des Vorhangs dennoch in seiner übergreifenden Flächigkeit Goldgrund. Er bezieht sich folglich sowohl auf den Raum als auch auf das Licht. Denn wenn Konrad Witz »das Gold mit der Schablone zum großflächigen Damast ausbildet und ihn [...] durch eine in den Grund eingeritzte Vorhangstange und Ringe (Gold in Gold) gleichsam zur Textilie umdeutet, erwartet man einen rückwärtigen Raumabschluß.«<sup>18</sup> Der Eindruck bleibt nach Beer jedoch ambivalent, da er den Blick in eine Raumentiefe verstellt, aber dennoch eine »Verräumlichung des Bildes«<sup>19</sup> unmöglich macht. Der Vorhang, der seinen Platz bei Witz mitten im Kampf zwischen Goldgrund und Perspektive einnimmt, zeigt, daß am Ort der glänzenden und verhüllenden Faltenwürfe jeweils etwas verhandelt wird, das mit der Struktur des Bildes als solchem in Zusammenhang steht. Wenn der Goldgrund sich innerhalb des perspektivischen Bildes in einen Vorhang verwandelt, welche strukturellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede tauchen dabei auf und was bedeutet dies für das frühneuzeitliche Bild? Denn verschwindet der Goldgrund in der Malerei der frühen Neuzeit, so geht dies auch mit einem

---

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ellen J. Beer, *Marginalien zum Thema Goldgrund*, S. 276.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd., S. 280.

<sup>19</sup> Ebd.

Verlust einer seinsteilhabenden Gottesdarstellung einher. Die Verwandlung des Goldgrundes in einen Vorhang impliziert bildtheoretisch dabei eine Verschiebung, die den Blick betrifft.

Die Wirkung von Ikonen – Christus als Triumphator über dem Haupte der Daphnis oder die bewundernswerten byzantinischen Mosaiken – besteht offenbar darin, uns unter ihrem Blick zu bannen. Wir könnten es hier genug sein lassen, das hieße aber wahrhaftig nicht erfassen, aus welchem Grund der Maler eine Ikone herstellt und wozu sie dient, wenn sie uns präsentiert wird. Es gibt Blick darin, sicher, dieser kommt aber von weiter her. Die Bedeutung einer Ikone ist darin zu sehen, daß auch der Gott, den sie darstellt, sie anblickt.<sup>20</sup>

Mit dem Aufkommen des perspektivischen Bildes ist Gottes Blick, der in den mit Goldgrund versehenen Ikonen oder in den glitzernden Mosaiken seinsteilhabend gedacht wird, jedoch nicht darstellbar. Wenn innerhalb des perspektivischen Bildes an die Stelle des Goldgrundes der Vorhang tritt, in welcher Weise steht dann dieser im Verhältnis zum Blick? Lacan bleibt der Beobachtung Jean-Paul Sartres treu, wonach der Blick nicht notwendigerweise das Sehorgan betreffe, sondern einen Objektcharakter annehmen könne, bei dem es sich nicht einmal um »zwei Kugeln« handeln müsse: »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 gefolgten Geräuschs von Schritten, eines halboffenen Fensterladens, der leichten Bewegung eines Vorhangs gegeben.«<sup>21</sup>

## II

Der punzierte Goldvorhang ist bei der *Verkündigung des Altars der Stadtpatrone* (Abb. 3), der in den 1440er Jahren für die Kölner Ratskapelle von Stefan Lochner geschaffen wurde<sup>22</sup>, in gleichmäßig senkrechte glitzernde Falten gelegt, wobei sich das Ornament nur an den Stellen verschiebt, an dem der Faltenwurf besonders hervorgehoben wird. An seinem oberen Ende ist er mit einer schachbrettartigen Bordüre versehen, während das untere Ende mit roten, weißen und schwarzen Quadraten abgeschlossen wird.

<sup>20</sup> Jacques Lacan, *Grundbegriffe*, S. 120.

<sup>21</sup> Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 2002, S. 465.

<sup>22</sup> Vgl. Julien Chapuis, Stefan Lochner. *Image making in fifteenth-century Cologne*, Turnhout 2004.

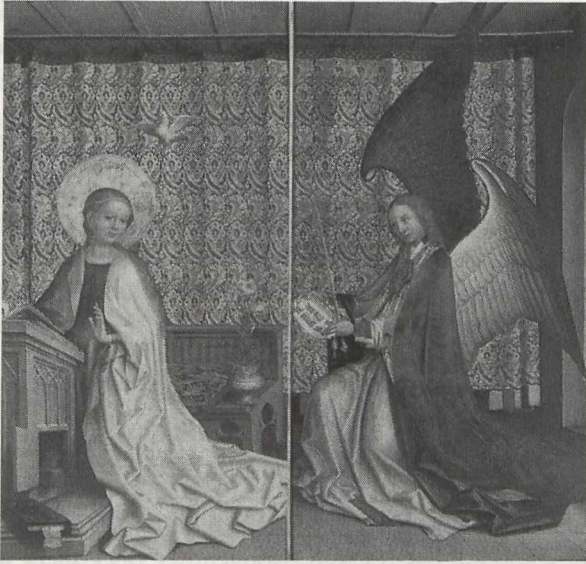


Abb. 3: Stefan Lochner, Verkündigung, Altar der Stadtpatrone, Außenseite, um 1440-1450.

Die zickzackverschränkten schwarzen Schnüre sind an goldene Ringe gebunden, die an einer durch den Raum verlaufenden hellen Stange hängen. Rechts ist der Vorhang leicht beiseite geschoben, so daß er einen Spalt neben der Wandeinlassung freiläßt und den Faltenwurf dadurch in den Raum verlegt. Aufgrund seiner Zweidimensionalität trägt der Vorhang in dieser Tafel die Funktion des Goldgrundes in sich, während er zugleich an den über die Bodenfliesen und hölzernen Deckenbalken zentralperspektivisch konstruierten Raum gebunden ist. Das goldene Textil verstellt den Blick in die Raumtiefe; dadurch wird die Raumkonstruktion unterbrochen und die Oberfläche als Fläche im Bild rehabilitiert. Der Vorhang verwandelt sich in eine *Riza*, die die goldene Fläche vergegenständlicht. Gleichzeitig deutet er mit der Weiterführung der sich verdunkelnden Decke und dem seitlichen Spalt auf einen dahinter liegenden Raum. Damit zeigt sich auch der Vorhang als Grund des Bildes, das, indem es etwas zeigt, zugleich etwas verbirgt. Mit dem Auftauchen der Zentralperspektive denkt man, den Vorhang in der Malerei beiseite gezogen und ihn zum Verschwinden gebracht zu haben, um dem Auge eine absolute und überblickende Aussicht darbieten zu können. Aber der opake Vorhang verschwindet nicht, sondern bleibt als Bildstruktur weiterhin in der Malerei erhalten, denn sie ist es, die Objekte allererst hervorbringt.



Innerhalb des perspektivischen Bildes erzeugt der goldene Vorhang in seiner Funktion des Verbergens eine blendende Unsichtbarkeit. Er verschleiert einen Hintergrund, um ihn zugleich als nicht sichtbaren zum Vorschein kommen zu lassen. Der Vorhang produziert dadurch eine anwesende Abwesenheit. Nach Lacan ist dies die zentrale Funktion des Bildes, die er in seinem vierten Seminar aus dem Jahre 1956 mit dem Schema des Schleiers bzw. Vorhangs<sup>23</sup> (Abb. 4) erläutert. Den Vorhang, der in diesem Schema den Platz zwischen Subjekt und Objekt einnimmt, beschreibt er 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. [...] Der Vorhang erhält seinen Wert, sein Sein und seine Beständigkeit dadurch, daß er eben das ist, worauf die Abwesenheit projiziert und imaginiert wird.<sup>24</sup>

Der Fetischist<sup>25</sup> kann Auskunft geben über die illusorische Beziehung zum Objekt, wie nach dem Bericht Sigmund Freuds der Herr aus England, der stets nach dem Glanz auf der Nase weiblicher Personen suchte. Der »Blick auf die Nase«<sup>26</sup> führt die metonymische Verschiebung zwischen Subjekt, Objekt und Nichts auf der imaginären Ebene vor. Im Bezug zur Malerei bedeutet dies, daß »der Betrachter vor dem Bild in keiner besseren Position als Freuds Fetischist«<sup>27</sup> ist.

Die Erschaffung von Bildern erzeugt Sichtbarkeiten, in denen es nicht um eine Gleichsetzung mit der Wahrnehmung in der Natur oder gar um einen visuellen Realismus geht, wie Lacan im *Seminar VII* betont: »Sicher, die Kunstwerke ahmen die Objekte, die sie darstellen nach, doch ihre Absicht ist gerade nicht, sie darzustellen. Indem sie eine Nachahmung des Objekts geben, machen sie aus diesem Objekt etwas anderes. Also geben sie nur

<sup>23</sup> Vgl. dazu Nicola Suthor, Triumph, über das Auge, des Blicks. Zu Jacques Lacans Bildbegriff als Theorie des Schleiers, in: Johannes Endres/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hg.), *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, S. 35-59.

<sup>24</sup> Jacques Lacan, Die Objektbeziehung. Seminar IV, Wien 2003, S. 182. Vgl. dazu Andreas Cremonini, Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan, in: Claudia Blümle/Anne von Heiden (Hg.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin/Zürich 2005, S. 217-248.

<sup>25</sup> Wie der Fetischismus zeigt, richtet sich menschliches Begehren auf ein Objekt, das vom biologischen Standpunkt aus vollkommen nutzlos erscheint.

<sup>26</sup> Ders., Die Objektbeziehung, S. 186.

<sup>27</sup> Andreas Cremonini, Über den Glanz, S. 248. Jacques Lacan, Die Objektbeziehung, S. 186.



Abb. 4: Stefan Lochner, Sacra Conversazione, Altar der Stadtpatrone (Detail der Mitteltafel), Innenseite, um 1440-1450.

vor, nachzuahmen.«<sup>28</sup> Ausgehend von dem Vorhangschema erläutert Lacan, daß das Objekt statt dessen in einem bestimmtem Verhältnis zum Ding steht, das später im Seminar XI in das »Objekt klein a« umbenannt wird. Das klein a steht neben der Stimme und anderen Partialobjekten auch für die Funktion des Blicks, was Lacan als Fort-Da-Spiel<sup>29</sup> analysiert. Das Verhältnis des Objektes zum Ding bzw. zum Blick wird deshalb eingerichtet, um das Nichts<sup>30</sup> »einzukreisen, zu vergegenwärtigen und Abwesenheit zu erzeugen.«<sup>31</sup> Aus diesem Grund kann das Vorhangsschema auch mit dem später im Seminar XI entwickelten Dreieckschema in ein Verhältnis gebracht werden (Abb. 5). An die Stelle des Subjekts tritt in dem Fall das Auge, das sich als einheitliches Subjekt imaginiert, diesen Platz ein. Der Vorhang, in welchem sich der Blick in der Verbindung von Objekt und Nichts einträgt, erhält dadurch eine doppelte Funktion, die Bild (*image*) und Schirm (*écran*) gleichermaßen umfaßt.

<sup>28</sup> Jacques Lacan, Die Ethik der Psychoanalyse. Seminar VII, Weinheim/Berlin 1996, S. 173f.

<sup>29</sup> Ders., Grundbegriffe, S. 68f.

<sup>30</sup> Vgl. zum Verhältnis des Nichts zum Blick Annette Bitsch, Ex Nihilo. Das Spiegelstadium in der Zeit von Lacan, Heidegger und Dali, in: Claudia Blümle/Anne von Heiden (Hg.), Blickzähmung und Augentäuschung, S. 359-392.

<sup>31</sup> Jacques Lacan, Die Ethik der Psychoanalyse, S. 173f.

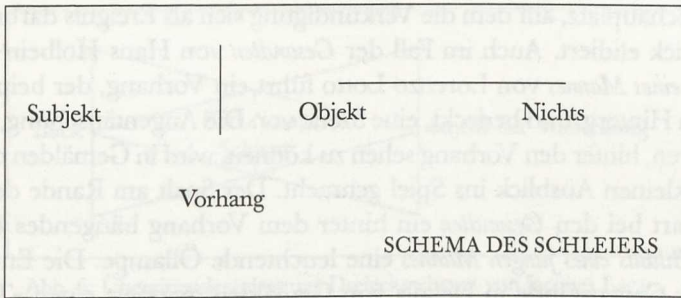


Abb. 5: Schema des SchleiERS von Jacques Lacan.

Im Gegensatz zur Wahrnehmung wird innerhalb der Malerei diese Struktur zwischen transparenter Anwesenheit und opaker Abwesenheit selbst sichtbar, die einerseits pazifizierend den Blick eliminiert und ihn andererseits als anwesende Abwesenheit auch darzustellen vermag. Als Maske oder als Vorhang umkreist die Kunst den Blick als Köder und erhält ihre bannende und fetischistische Funktion, indem sie Abwesenheit erzeugt. Das, »was man sieht, offenbart nicht etwas, sondern versteckt es«<sup>32</sup>, heißt es in Lacans Seminar von 1966 zur *Logik des Phantasmas*. Diese Struktur der Augentäuschung, die zeigt, »weshalb die Mimesisfunktion der Kunst keine ihrer wesentlichen Funktionen darstellt«<sup>33</sup>, 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, d.h. das Bild von etwas, jenseits dessen er zu sehen verlangt.«<sup>34</sup> Bildlich gesehen bewegt sich der Vorhang daher zwischen dem mimetischen, transparenten Vorstellungsbild (*image*) und dem opaken Schirm (*écran*), der über den Goldgrund zusätzlich seine glitzernde und blendende Funktion erhält – genau wie ein vom Licht getroffenen Juwel oder eine erstrahlende Sardinenbüchse im Meer.<sup>35</sup>

In diesem Sinne übernimmt der in Gold glitzernde Vorhang, der fast die gesamte Fläche des Bildes von Lochner füllt, sowohl die Funktion einer *Blickzähmung* als auch die einer *Augentäuschung*, indem er inszenatorisch und zugleich verbergend funktioniert. Er eröffnet im Vordergrund eine Bühne,

<sup>32</sup> Ders., Seminarsitzung vom 4. Mai 1966, unveröff. Ms., S. 501.

<sup>33</sup> August Ruhs, *Der Vorhang des Parrhasios*. Schriften zur Kulturtheorie der Psychoanalyse, Wien 2003, S. 187f.

<sup>34</sup> Jacques Lacan, *Grundbegriffe*, S. 119.

<sup>35</sup> Vgl. dazu bei Lacan die Erläuterungen zum Schirm in: ders., *Grundbegriffe*, S. 101f., 115ff.

einen Schauplatz, auf dem die Verkündigung sich als Ereignis darbietet, das den Blick elidiert. Auch im Fall der *Gesandten* von Hans Holbein oder im *Bildnis eines Mannes* von Lorenzo Lotto führt ein Vorhang, der beinahe den ganzen Hintergrund bedeckt, eine Szene vor. Die Augentäuschung, also das Begehren, hinter den Vorhang sehen zu können, wird in Gemälden oft durch einen kleinen Ausblick ins Spiel gebracht. Der Spalt am Rande des Bildes offenbart bei den *Gesandten* ein hinter dem Vorhang hängendes Kruzifix, beim *Bildnis eines jungen Mannes* eine leuchtende Öllampe. Die Enthüllung solcher Gegenstände in Details von Gemälden markiert einen »Trieb des Halbversteckten«, wie Heinrich Wölfflin ihn bezeichnet hat:

Zur malerischen Unordnung gehört, daß die einzelnen Gegenstände sich nicht ganz und völlig klar darstellen, sondern theilweise verdeckt sind. Das Motiv der Deckung ist eines der wichtigsten für den malerischen Stil. Er [der Maler, C.B.] ist sich sehr wohl bewußt, daß Alles, was auf den ersten Blick vollständig gefaßt werden kann, im Bilde langweilig wirkt; darum 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. Das Bild wird lebendig, das Verdeckte scheint vorzutreten.<sup>36</sup>

Die Funktion des Flügelaltars, der liturgisch geregelt zu bestimmten Zeiten geschlossen oder geöffnet wird, folgt ebenfalls dem Trieb des Halbversteckten. Der goldene göttliche Vorhang innerhalb des profanen Raumes in der Verkündigung von Stephan Lochner entspricht der Logik der Augentäuschung, indem er dem Begehren, hinter dem Bild sehen zu können, folgt. Öffnet man die Flügel des Stadtpatronenaltars, so offenbaren diese jedoch nicht einen völlig entbergenden Hintergrund, der dem Raum hinter dem goldenen Vorhang entsprechen würde. Statt dessen kommt im Moment des Aufklappens der Altarflügel ein weiteres Gemälde mit Vorhängen zum Vorschein (Abb. 6). Der Vorhang, der nicht an einer Vorhangstange hängt, sondern von zwei Engeln gehalten wird, bewegt sich räumlich wie funktional zwischen Goldgrund und Malerei. Es handelt sich um ein in blauer Tempera gemaltes Ehrentuch, dessen Stofflichkeit durch die Falten in den oberen Ecken betont wird. Die im Ornament freigelassenen Stellen überführen die Malerei in die leuchtende Fläche des Goldgrundes, des Unter- bzw. Hintergrundes. Die Struktur, die im Moment des Öffnens der Altarflügel ermöglicht wird, besteht folglich darin, ein mehrfaches Arkanum zu bilden,

<sup>36</sup> Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel 1986, S. 33.

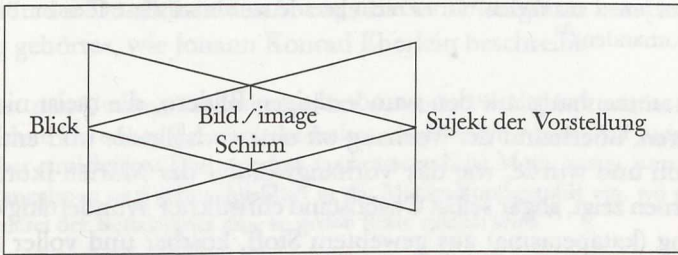


Abb. 6: Übereinandergelagertes Dreiecksschema von Jacques Lacan.

indem hinter einem goldenen Vorhang ein weiterer Vorhang vor Goldgrund zu sehen ist und dadurch eine absolute Durchsicht verunmöglicht. Der Vergleich der Tafelbilder von Witz und Lochner zeigen, daß der goldene Vorhang in der frühneuzeitlichen Malerei als ein Bildelement fungiert<sup>37</sup>, das das Gemälde zugleich inszeniert als auch strukturiert. In diesem Sinne handelt es sich um die Transformation eines Bildelementes in eine Bildstruktur, was bedeutet, daß der Vorhang in der Malerei sich in seiner Darstellung einer anwesenden Abwesenheit selbstreflexiv zum Bild verhält. Wenn der Vorhang in sich blickhaft funktioniert, so stellt sich die Frage, um welchen Blick es sich dabei handelt. Der Wandel des Goldgrundes der Ikonen, des Blicks Gottes, in einen Vorhang, weist nicht auf eine göttliche Seinsteilhabe, sondern auf die Techniken einer Enthüllung und Verhüllung, die den Praktiken und Inszenierungen von Bildern entspricht, die die Kirche als Institution organisiert und regelt. Der ›Trieb des Halbversteckten‹ zeigt sich somit auch im Umgang mit den Bildern als solchen. Der Vorhang vor dem Bild ist an eine liturgische oder höfische, und damit an eine theatralische Strategie gebunden. Leonardo da Vinci schreibt dazu in exemplarischer Weise:

Sieht man nicht die gemalten Bilder, welche das Göttliche darstellen, mit den kostbarsten Vorhängen verhüllt? Und geschieht es nicht mit feierlichen Riten und Gesängen, wenn man sie enthüllt? Werfen sich nicht alle, die zu diesem Ereignis zusammenströmen, im Augenblick der Bildenthüllung zu Boden,

<sup>37</sup> Vgl. zum Vorhang in der Malerei Brigitt Andrea Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, Zürich 1977; Johann Konrad Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982; Wolfgang Kemp, *Rembrandt. Die heilige Familie mit dem Vorhang*, Frankfurt a.M. 1992; Georges Banu, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris 1997; Daniel Arasse, *Les visions de Raphaël*, Paris 2003.

um jenen anzubeten? Ist es nicht gerade so, als sei diese Idea im Bild lebend vorhanden?<sup>38</sup>

Im Zusammenhang mit den wundertätigen Bildern, die meist nicht sichtbar waren, übernahm der Vorhang oft eine verhüllende und enthüllende Funktion und wurde, wie das Vorhangwunder der Marien-Ikone in den Blachernen zeigt, sogar selbst Gegenstand christlicher Wundertätigkeit: »Ein Vorhang (katapetasma) aus gewebtem Stoff, kostbar und voller Bilder«<sup>39</sup> hing vor dem Bild im rechten Schiff der Kirche vor Ort. Sämtliche Türen blieben während der Messe für die Gläubigen verschlossen, und erst danach »gewährt[e] man den draußen Wartenden Einlaß«. In »einer Mischung von Freude und Furcht« traten sie herbei, und »der Vorhang (peplos) vor der Ikone [wurde], wie von einem Windhauch (pneuma) bewegt, plötzlich in die Höhe gehoben. [...] Während des Vorganges verändert[e] sich das Aussehen des Himmelbildes«. <sup>40</sup> Marias »lebendige[r] Besuch (epidemia)« wurde bestätigt und »macht[e] das, was sonst unsichtbar bleibt, sichtbar.«<sup>41</sup>

Wie der Goldgrund ist der Vorhang historisch zunächst auf die kaiserliche Repräsentation zurückzuführen und wurde erst im nachhinein theologisch geprägt.<sup>42</sup> Dabei spielt gerade der goldene Stoff, der als Vorhang und in Falten gelegt zu glitzern beginnt, eine wichtige Rolle: Bei byzantinischen Hofzeremonien wurde nach Sonnenuntergang ein goldener Vorhang mit künstlichem Licht beleuchtet, um die kaiserliche Epiphanie auf der erhöhten Plattform (*Prokypsis*) zu erzeugen. Vor geschlossenem Vorhang wartete das Volk und rief unter Akklamation die Erscheinung des Herrschers herbei. Erst in dem Moment, in dem der Kaiser die Bühne ungesehen durch eine Hintertür betreten hatte, wurden die goldenen Stoffbahnen des glänzenden Goldvorhangs gelüftet. Auf diese Weise erscheint der von den Knien aufwärts sichtbar gewordene Kaiser unter dem Jubel des Volkes wie ein

<sup>38</sup> Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München <sup>5</sup>2000, S. XX.

<sup>39</sup> Ebd., S. 569.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Im Bezug zum Goldgrund erläutert Ellen Beer, wie auch Johann Konrad Eberlein im Bezug zum Vorhang, diese These: »Alles spricht dafür, daß der Goldgrund als eine Schöpfung der kaiserlichen Repräsentation erst im nachhinein mit jenem theologischen Überbau ausgestattet wurde, der bis ins Mittelalter nachwirkte.« Ellen J. Beer, *Marginalien zum Thema Goldgrund*, S. 276, und Johann Konrad Eberlein, *Apparätio regis*, S. 147.

Bild, das in der Dunkelheit des Abends als Sonne aufgehen konnte.<sup>43</sup> »Der Vorhang gehörte«, wie Johann Konrad Eberlein beschreibt,

einst zum Umkreis der Insignien, mit denen in Wirklichkeit wie im Bild der höchste Herrscher, der römische Kaiser, ausgewiesen wurde. Auf nicht unmittelbar einsichtigem Pfad wandert das herrscherliche Motiv weiter zum Bild des Evangelisten und geht schließlich in die Marienikonographie ein, wo es in der Malerei der Renaissance eine so große Rolle spielen wird.<sup>44</sup>

### III

In der *Sacra Conversazione* von Domenico Ghirlandaio aus dem Jahre 1479, in der Maria in diesem Sinne als thronende Herrscherin in Szene gesetzt wird, strukturiert der goldene Vorhang den gesamten Bildraum, indem er ihn in eine Vorder- und Hinterbühne teilt (Abb. 7).

Das in Tempera und Gold auf Holz gemalte Tafelbild von 1479 mißt 170 x 160 cm und befand sich in der Sakristei vom Dom San Martino in Lucca.<sup>45</sup> Die architektonische Hinterbühne eröffnet mittels zweier Fenster einen Ausblick in eine Landschaft mit Bergen, die teils durch die Figuren des heiligen Sebastian und des heiligen Clemens, teils durch den aufgeklappten Vorhang verdeckt werden. Die Vorderbühne wird neben den beiden genannten Heiligen zusätzlich durch Sankt Peter und Paul bespielt, die ihre Positionen auf den perspektivisch konstruierten Marmorfliesen eingenommen haben. Domenico Ghirlandaio (1449–1494), der Vasari zufolge zunächst als Goldschmied in der Werkstatt seines Vaters tätig war, verwendet in dem Tafelbild die *Riza* für den Schlüssel, den St. Peter in der Hand hält, für den Schmuck an der Papstkrone des heiligen Clemens sowie für die Nimben und die Außenseite des Vorhangs. Die goldene Fassung der Brosche, die den roten Mantel der Figur des Papstes schließt, der überdies als einziger Blickkontakt mit dem stehenden Christuskind hält, ist hingegen gemalt. Der mit Ringen befestigte Vorhang, dem in diesem Gemälde eine dominante Rolle zukommt, wallt in regelmäßigen Abständen von einer goldenen Stange. Er ist beidseitig gerafft und hängt an einer roten Schnur, wobei das schwarze Futter – die Kehrseite des Vorhangs – zum Vorschein kommt. Diese Darstellungsweise

<sup>43</sup> Ernst H. Kantorowicz, *Oriens Augusti – Lever du Roi*, in: DOP 17 (1963), S. 149–162.

<sup>44</sup> Johann Konrad Eberlein, *Apparatus regis*, S. 147.

<sup>45</sup> Vgl. die genauen Angaben zu diesem Gemälde in Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München 2000, S. 210ff.

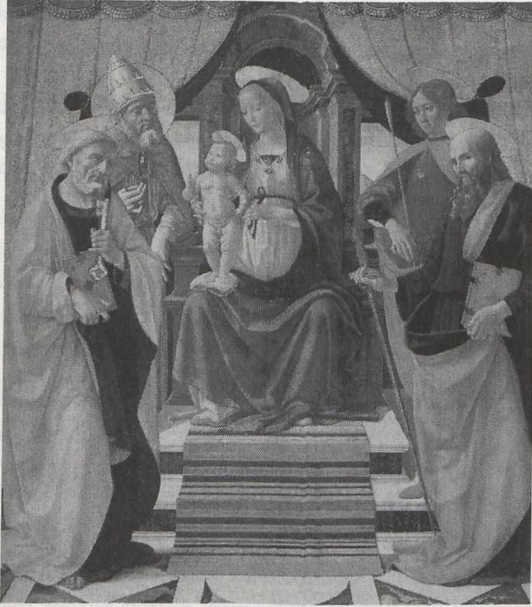


Abb. 7: Domenico Ghirlandaio, *Sacra Conversazione*, um 1479.

des Vorhangs im Bild definiert Eberlein als *cortina*-Motiv. Dieses steht »für zwei klappsymmetrisch gegengleiche, einander in nahem Abstand gegenüber an einer Stange aufgehängte und jeweils zur Außenseite hin in einer zweiten Befestigung – meist in einem Knoten – geraffte Vorhänge.«<sup>46</sup> Eine in schwarzen Linien auf goldenem Grund gehaltene Bordüre mit goldenen Pflanzen und Blumenornamenten schließt den Vorhang in dem Gemälde Ghirlandaios gegen den oberen Bildrand hin ab. Dabei schafft der blaue Hintergrund, vor dem sich der Vorhang als Ganzes abhebt, eine Illusion, die sich unentscheidbar zwischen der Konstruktion eines architektonischen Innen- und eines naturalistischen Außenraums bewegt. Die Falten sind durch dunkle Schraffierungen, Schattenwürfe gekennzeichnet, und das filigrane rote Granatapfelornament wird, im Gegensatz zu Lochners *Verkündigung*, fortgeführt, als wäre keine Faltung vorhanden. Damit ist es gleichsam über die gezeichneten Falten gelegt, wodurch die Flächigkeit des Vorhangs betont wird. Bei den roten Linien des Ornamentes scheint es, als seien diese in den Goldgrund eingeritzt und brächten so die rötliche Grundierung des

<sup>46</sup> Johann Konrad Eberlein, *Apparatio regis*, S. 2.



Goldgrundes zum Vorschein. Kaum sichtbar in der linken unteren Bildhälfte endet der goldene Vorhang in Ghirlandaios *Sacra Conversazione* faltenlos und horizontal. Indem er dadurch mit den Fußbodenplatten ineins fällt, kippt der Vorhang an dieser Stelle in eine zweidimensionale Fläche, während die Architektur im Hinter- und Vordergrund über die Zentralperspektive einen virtuellen Bildraum konstruiert.

Was geschähe, wenn der Vorhang sich in der *Sacra Conversazione* von Domenico Ghirlandaio schließen würde? Würde Maria in diesem Moment hinter dem Vorhang verschwinden oder davor erscheinen, obgleich die Stoffbahnen dabei an den Armlehnen des Thrones hängenblieben? Versucht man diese Frage zu beantworten, muß man feststellen, daß Maria sich in diesem Tafelbild paradoxerweise räumlich nicht fixieren läßt. Während der Raum im Sinne einer perspektivischen Evasion illusionistisch nach hinten zurückweicht, scheint ihr Körper, obwohl sie auf dem Thron sitzt und dadurch innerhalb des geometralen Raumes eine klare berechenbaren Position einnimmt, im Gegenzug nach vorn zu rücken, was die Madonna eigentümlich ortlos erscheinen läßt: Maria mit Kind schwebt dadurch gleichsam im Raum. Aufgrund des Zusammenfalls von Licht und Linie funktioniert das zentralperspektivisch konstruierte Gemälde in diesem Sinne virtuell und damit als *image*. Macht man das perspektivische Gerüst sichtbar, so treffen die Linien mitten ins Herz der Madonna, die dadurch im Verborgenen als *Mater dolorosa* erscheint (Abb. 8). Dadurch wird die Figur der Madonna bildtechnisch betont, die zugleich am Ort des unendlichen Fluchtpunktes in einen ortlosen Schwebezustand überführt wird. In Anlehnung an das Hofzeremoniell, das den Souverän mit den Techniken des Vorhangs in ein Bild überführt, wird die Erscheinung der göttlichen Herrscherin in der Weise dargestellt, daß sie visuell zwar sichtbar, aber gerade in ihrer taktile Faßbarkeit im Sinne der perspektivischen Raumkonstruktion entzogen bleibt. Im Sinne Louis Marins handelt es sich in der *Sacra Conversazione* Ghirlandaios insofern um eine Augentäuschung, als sich die Mutter Gottes zugleich »innerhalb des repräsentierten Raumes« und »außerhalb der Ebene der Repräsentation«<sup>47</sup> befindet. Die mimetische Malerei muß nach Louis Marin die Bildoberfläche negieren, um überhaupt repräsentieren zu können. Die Opazität der Augentäuschung geht hingegen vom Rahmen der transparenten Mimesis aus, um sie auf einen Effekt der Präsenz hin zu überschreiten. Dadurch pervertiert sie die Dimension der Repräsentation, indem sie diese als repräsentiert präsentiert. Eine solche

<sup>47</sup> Louis Marin, *Le trompe-l'œil, un comble de la peinture*, in: Raymond Court (Hg.), *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris 1988, S. 75-92, hier S. 87.

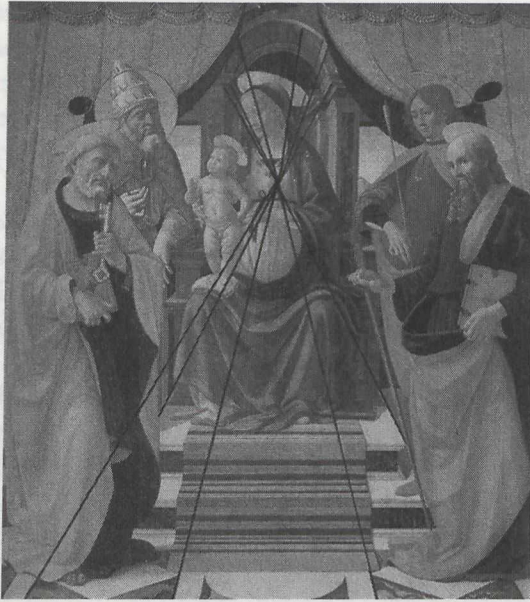


Abb. 8: Domenico Ghirlandaio, *Sacra Conversazione*, um 1479.

Augentäuschung entdeckt Marin in Caravaggios Medusabildnis, insofern dort der enthauptete Kopf »in einem dunklen Raum flottiert, indem er sich von dem virtuellen und illusorischen Raum des [planen] Spiegels löst.«<sup>48</sup> Der Rahmen umschließt die Repräsentation und zeigt damit gleichzeitig, daß die Struktur der mimetischen Bilder eine spiegelbildliche ist. Die Augentäuschung im Sinne von Lacan und Marin fügt sich jedoch nicht dem Rahmen der Repräsentation, sondern verläßt diesen, denn sie folgt in ihrer Bildlichkeit allein der Struktur des Vorhangs. Es ist in dem Gemälde von Ghirlandaio die Bewegung des opaken Vorhangs in seiner anwesenden Abwesenheit, die strukturell das zu begehrende Objekte hervorbringt und dadurch den Blick einführt. Der materieimmanente Goldgrund als »eine ortsunbestimmte, indessen nicht irrealer Flächenfarbe«<sup>49</sup> und als »lichtintensiver Oberflächen-glanz«<sup>50</sup> funktioniert dabei strukturell identisch, indem er als »verdichtete Metallfarbe« immer nur eine blendende Fläche, aber nie Hintergrund sein kann. Der Vorhang als Goldgrund mit seinen Lichtreflexen verstärkt sowohl

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ellen J. Beer, *Marginalien zum Thema Goldgrund*, S. 276.

<sup>50</sup> Ebd.

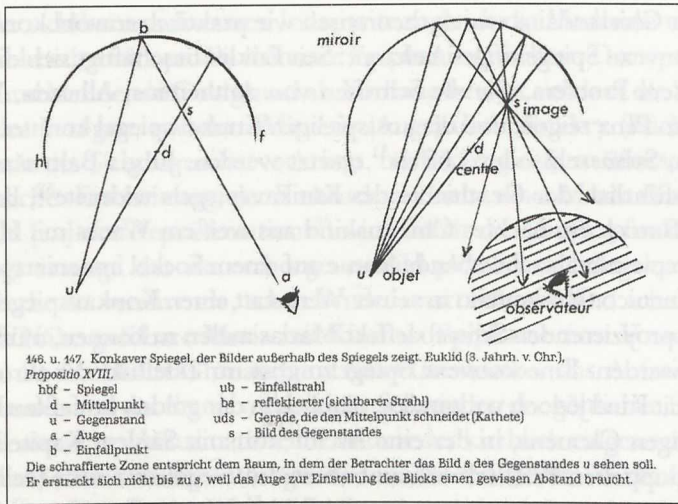


Abb. 9: Schema zur physikalischen Erklärung des reellen Bildes von Jean-Claude Chastang.

die Struktur des Bildes als Fläche, wonach es im Sinne Lacans kein »dahinter« gibt, als auch seine blickhafte Funktion.

Was Ghirlandaios Gemälde zeigt, ist, mit welchen Techniken das Begehren an das Bild gebunden wird und wie mit Hilfe des Vorhangs Maria mit Kind als Köder, als halluzinierte Vision in das Bild eingeführt werden kann, indem sie aufgrund ihres Schwebezustandes visuell, aber im perspektivischen Sinne nicht taktil erfassbar ist. Es handelt sich jedoch nicht um eine rein optische Täuschung, also lediglich um einen physiologischen Trug, der im Subjekt verankert ist, sondern um eine Halluzination, die im physikalischen Sinne berechnet werden kann. Der optische Effekt, daß ein Objekt wie in einer Halluzination in der Luft schwebt, kann mittels eines Konkavspiegels, der physikalisch gesehen reelle Bilder hervorbringt, im Raum projiziert werden. Im Gegensatz zum virtuellen Bild, das über einem planen Spiegel entsteht, erzeugt der Konkavspiegel an einem ganz bestimmten Punkt reelle Bilder im Raum, die mittels eines Schirms, z.B. eines weißen Blatt Papiers, aufgefangen werden können. Die Pointe besteht dabei darin, daß sich die reellen Bilder außerhalb des Spiegels und nur an einem bestimmten Punkt zeigen, die ähnlich wie eine Halluzination als flimmerndes Bild in der Luft schweben. Sie erscheinen dadurch im selben Raum, in dem sich die Gegenstände befinden, im Gegensatz zum virtuellen Bild, das die Dinge da erscheinen läßt, wo sie nicht sind (Abb. 9).

Zur Zeit Ghirlandaios waren theoretisch wie praktisch sowohl konkave als auch konvexe Spiegelungen bekannt: Seit Euklid beschäftigt sich die Optik mit diesem Problem, wie die Schriften von Anthemius, Alhazen, Vitellius oder Jean Pena zeigen, und die kostspieligen Konkavspiegel konnten »durch Schalen, Schüsseln oder Löffel«<sup>51</sup> ersetzt werden. Jurgis Baltrušaitis, der sich ausführlich der Geschichte des Konkavspiegels widmete<sup>52</sup>, berichtet, wie im Barock ein nacktes Christuskind aus weißem Wachs mit Hilfe von Konkavspiegeln als schwebende Statue auf einem Sockel inszeniert wurde.<sup>53</sup> Ob Domenico Ghirlandaio in seiner Werkstatt einen Konkavspiegel besaß, um den projizierenden Schwebeeffekt Marias malen zu können, müßte noch eruiert werden. Eine konvexe Spiegelung ist im Tafelbild der thronenden Maria mit Kind jedoch vorhanden, nämlich in der golden umfaßten Brosche des heiligen Clemens, in der eine Architektur mit Säulen, Kapitellen und hohen doppelten Fenstern erkennbar ist. Im Gegensatz zum reellen Bild umfaßt der plane Spiegel das virtuelle Bild.<sup>54</sup> Was in dem Gemälde Ghirlandaios durch den Einbezug der ortlos schwebenden Madonna mit Kind in den perspektivischen, virtuellen Bildraum geschieht, ist das Auftauchen eines reellen Bildes, das sich räumlich jedem Realismus entzieht und dadurch den Raum der Repräsentation überschreitet. Es ist indes der goldene und schwarz gefütterte Vorhang, der die Verschränkung der zwei verschiedenen Bildebenen erst ermöglicht. Er ist es, der die Kluft zwischen dem reellen und virtuellen Bild überdeckt und durch das Aufklappen seiner Stoffbahnen

<sup>51</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Gießen 1996, S. 262.

<sup>52</sup> Ebd., S. 257-267.

<sup>53</sup> Kaspar Schott berichtet über Athanasius' Vorrichtung, die er wie folgt beschreibt: »Das Bild [der Wachsfigur], das von dem Spiegel in einen bestimmten Raum reflektiert wurde, war über der Säule ständig sichtbar. Alle, die näher traten und sie mit den Händen berühren wollten, waren verblüfft, weil all ihre Bemühungen vergebens waren.« Ebd., S. 267.

<sup>54</sup> Die physikalische Unterscheidung von reellem und virtuellem Bild greift Lacan in seinem optischen Modell anhand des Experiments von Henri Bouasse auf, in dem das reelle Bild eines Blumenstraußes geisterhaft in einer Vase erscheint. In den späten Modellen führt Lacan in das Vasenexperiment zusätzlich einen planen Spiegel ein, der nun das reelle Bild einer Vase zusammen mit dem virtuellen Bild des Blumenstraußes im planen Spiegel erscheinen läßt. Dadurch überführt Lacan das reelle Bild, das aus der Position des schwebenden Auges nicht mehr direkt zu sehen ist, in den virtuellen Raum, so daß die beiden getrennten Bildebenen in eine Ebene zusammenfallen. Vgl. Henri Bouasse, *Optique et photométrie dites géométriques*, Paris 1934. Lacan stützt sich auf eine Ausgabe aus dem Jahre 1947, wie aus *Remarque sur le Rapport de Daniel Lagache* ersichtlich wird. Jacques Lacan, *Remarque sur le Rapport de Daniel Lagache: »Psychoanalyse et structure de la personnalité«*, in: ders., *Ecrits*, Paris 1966, S. 647-684, hier – für die Ausführungen zum optischen Modell – insbesondere S. 672-682.

und ihrer sichtbaren schwarzen Innenseite zugleich die Madonna mit Kind als schwebende und optisch visionäre Epiphanie offenbart. Der opake, glitzernde und blendende Goldgrund als Vorhang bewegt sich, auf die Struktur des Bildes bezogen, zwischen Mimesis (Auge) und Mimikry (Blick), da er den Raum des Sichtbaren hervorbringt, um ihn zugleich zu überschreiten. Die göttliche »Erscheinung, der Einbruch vielmehr, einer Macht des Scheins am Rand [...] der Repräsentation«<sup>55</sup> wird durch die Mimikryfunktion des Vorhangs erzeugt, der ein verborgenes Bild plötzlich sichtbar macht, um dadurch die zu verehrende, schwebende, unerreichbare und scheinbar in nächster Nähe greifbare Maria mit Kind als Epiphanie zum Vorschein zu bringen. So überführt Ghirlandaios *Sacra Conversazione* das Aufreißen des Goldgrundes und das damit verbundene Schwinden der göttlichen Substanz in eine malerische Halluzination, die mittels der kirchlich eingesetzten theatralischen Techniken des entbergenden und verhüllenden Vorhangs sie in ein anzubetenden Fetisch verwandelt.

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Konrad Witz, Sibbechais und Benajas, Innenbilder vom rechten Flügel des Heilsspiegelaltars, um 1435, gefirnißte Tempera auf mit Leinwand überzogenem Eichenholz, 97,5 x 70 cm, Kunstmuseum Basel.
- Abb. 2: Konrad Witz, Antipater vor Julius Caesar, Innenbilder vom linken Flügel des Heilsspiegelaltars, um 1435, gefirnißte Tempera auf mit Leinwand überzogenem Eichenholz, 85,5 x 69,5 cm, Kunstmuseum Basel.
- Abb. 3: Stefan Lochner, Verkündigung, Altar der Stadtpatrone, Außenseite, um 1440-1450, Mischtechnik auf Eichenholz, 260 x 285 cm, Hohe Domkirche, Köln.
- Abb. 4: Stefan Lochner, *Sacra Conversazione*, Altar der Stadtpatrone (Detail der Mitteltafel), Innenseite, um 1440-1450, Mischtechnik auf Eichenholz, 260 x 285 cm, Hohe Domkirche, Köln.
- Abb. 5: Schema des Schleiers, in: Jacques Lacan, *Die Objektbeziehung. Seminar IV*, Wien 2003, S. 185.
- Abb. 6: Übereinandergelagertes Dreiecksschema, in: Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, Weinheim/Berlin 1996, S. 112.

<sup>55</sup> Louis Marin, *Le trompe-l'œil*, S. 79.

Abb. 7: Domenico Ghirlandaio, Sacra Conversazione, Tempera auf Holz,  
170 x 160 cm, um 1479, Lucca, Dom S. Martino – Sakristei.

Abb. 8: Domenico Ghirlandaio, Sacra Conversazione, Tempera auf Holz,  
170 x 160 cm, um 1479, Lucca, Dom S. Martino – Sakristei (mit per-  
spektivischen Schema, C.B.).

Abb. 9: Schema zur physikalischen Erklärung des reellen Bildes von Jean-  
Claude Chastang, in: Jurgis Baltrušaitis, Der Spiegel. Entdeckungen,  
Täuschungen, Phantasien, Gießen 1996, S. 257.