

Ana María Rabe

Verewigter Augenblick und Essentielle Leere – José Ortega y Gasset und Michel Foucault zu Diego Velázquez‘ Las Meninas,

in: Die Aktualität des Barock, hg. von Nike Bätzner, Zürich-Berlin 2014, S.42-65.

Eva Schürmann

Vorstellen und Darstellen – Szenen einer medienanthropo-

logischen Theorie des Geistes, Paderborn 2018, 239 Seiten, 10 s/w Abb.,

ISBN: 978-3-7705-6337-1, € 39.90

(Rezension)

Jüngst wieder in die Fänge der Philosophie und nicht nur in die der Thomas Bernhard'schen Kunsthistoriker geraten sind »Las Meninas« bei Ana María Rabe und Eva Schürmann. Beider Beiträge haben ein ‚emolumentatives‘ Recycling – in den Zeiten von Velázquez vielleicht ‚Prodromoi‘ zu nennen – schon hinter sich: Rabe, „Das Netz der Welt. Ein philosophischer Essay zum Raum von »Las Meninas«“, München-Paderborn 2008 ([open access](#)) – Eva Schürmann, „Sagen, Zeigen, Handeln“, in: Kunst und Handlung – Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Hg. Daniel Martin Fege, Judith Siegmund, Bielefeld 2015, S.53-75 (zuvor auch schon als Warburg-Vortrag: „Homo depictor als Lebensform, mit einer Perspektive aus »Las Meninas«“, gedr. 2016).

Ana María Rabe scheint nun am Beginn ihres Aufsatzes von 2014 dieses ‚Jahrhundertbild‘ (Schürmann) entweder nicht genau oder von hinten gesehen oder eine unbekannte seitenverkehrte Wiederholung vor Augen bzw. im Kopf gehabt zu haben, da

sie den Hofmarschall der Königin José Nieto im Hintergrund auf der Höhe des Spiegels statt mindestens einige Stufen höher und zurückversetzt und links (statt: rechts) vom Spiegel wie allerdings schon von Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) 1724 verortet (S.44 u. 48). Das spanische Originalzitat ist leider nicht wiedergegeben, um auch die Übersetzung von Palominos bekannter Schlussbemerkung: „ ... denn es [das Bild] ist Wahrheit [,verdad‘? statt sonst: Wirklichkeit ‚realidad‘?], kein Gemälde“ überprüfen zu können. Auf S.46 wundert sich Ana María Rabe, dass der schon durch das annähernd quadratische Bildformat vermittelte „kubische“ Eindruck nicht dem tatsächlich langgestreckten Raum entspricht, weil wieder von ihr nicht sehr künstlerisch mitgedacht wird: ein langer und dazu schmaler hochrechteckiger ‚Schlauch‘ würde die fünfjährige Infantin und die Hauptgruppe zu distanziert und noch kleiner in dem von oben etwas erdrückenden Raum wirken lassen. Der Maler-Betrachter-Standpunkt ist also nicht am anderen Saal-Gang-Ende oder der Zugangstür gewählt, sondern eher schon zur Raummitte wird so den Hauptfiguren etwas ‚auf die Pelle (v.a. des schläfrigen und wenig Respekt vor seinen Majestäten zeigenden, aber obligatorischen, gutmütig-treuen caninen Spielkameraden) gerückt‘. Die Tiefenerstreckung kommt aber durch die fast noch manieristisch-kleine Ferne des Türausschnittes mit dem Fluchtpunkt und der die zumindest konstruktiven Fäden in der Hand haltenden Figur des Hofmarschalls doch recht gut zum Ausdruck. Dass man gegenüber dem relativ kleinen Spiegel in der Mitte der dargestellten Stirnseite eine grössere Spiegelwand sich vorzustellen hat, erscheint wenig plausibel und damit die ganze immer wieder (z.B. vom Philosophen Reinhard Brandt) vorgebrachte Spiegelabbild-Hypothese. Im weiteren Verlauf zieht die Autorin auch in der Visualisierung von 2008 kaum einleuchtender „imaginierte [kompositionelle?] Kreise“. Bei Foucault finden sich eher Blick-Richtungs- und Raumachsen.

Das Besondere an Rabes Aufsatz ist die Herausarbeitung eines Auffassungsgegensatzes von dem als »Las Meninas«-Interpreten nicht so bekannt gewordenen spanischen Philosophen José Ortega y Gasset zu – fast unvermeidlich – dem Franzosen Michel Foucault unter den Kategorien von Zeit („verewigter Augenblick“) und Raum („Essentielle Leere“). Wenn man der Autorin weiter folgen darf, drängt sich der Eindruck auf, dass Ortega y Gasset eher die ‚impressionistisch-fotografische‘ Einschätzung Carl Justis vom Ende des 19. Jahrhunderts etwas weiterführt: „Augenblicklichkeit“, die natürlich mit dem Lessing’schen ‚Fruchtbaren Moment‘ und dem Horazischen exagierten ‚monumentum perennius‘ in Beziehung steht. Gegen die barocke-zeitliche Dynamik von Rubens sieht

Ortega y Gasset bei Velázquez anscheinend dessen Ruhe und Gelassenheit („sosiego“), Bequemlichkeit und Gemächlichkeit ähnlich dem bekannten ‚flema‘-Urteil seines Dienstherrn und Hauptauftraggebers Felipe IV. Der Vergleich Ortegas von der imaginierten ‚Kreuztragung‘ (Brüssel) aus Rubens-Hand und -Werkstatt mit dem ‚Christus am Kreuz‘ (Madrid) in einigermassen noch bequemer Aktmodell-Stellung aus Velázquez‘ Hand ist eigentlich schon motivisch nicht ganz statthaft. Velázquez wolle dem „Augenblick Ewigkeit (zu) verleihen – fast [als] eine Gotteslästerung“ [nicht wie z.B. beim frührenaissancehaft klar konturierenden und erstarrten, statuarisch eingefrorenen Piero della Francesca, sondern] durch das Unpräzise, Skizzenhaft-Spontan-Wirkende. Trotzdem scheint Ana María Rabe bei dem spanischen Philosophen eine zu monokulare, zu wenig heterogen-dynamische Raum-Zeit-Vorstellung gegenüber dem Gemälde feststellen zu müssen. Auf das Ortega-Zitat, „dass Velázquez zu seiner Zeit nicht populär (gewesen) sei“ und „dass die Realität [und damit Velázquez‘ Gemälde] sich vom Mythos [die Erzählung im Bild?] dadurch (unterscheide), dass sie nie fertig (sei)“ geht die Autorin aber nicht weiter ein, da sie nun recht unvermittelt zu **Foucault** und dessen für Uneingeweihte auch terminologisch kaum verständlicher Tiefsinnigkeit oder Hochgeistigkeit umschwenkt: „Vielleicht gibt es in diesem Bild von Velazquez gewissermaßen die Repräsentation der klassischen Repräsentation [? = anschauliches Beispiel einer klassisch-üblichen gegenständlichen Darstellung (auch des Darstellens) oder schon aus Foucaults späterer epistemo-archäo-logischer Epochenschublade?, künftig als RdkR abgekürzt] ... und die Definition des Raumes, den sie [= RdkR?] eröffnet. Sie [= RdkR] unternimmt in der Tat, sich darin [= Raum?] in allen ihren Elementen zu repräsentieren [? = RdkR] mit ihren Bildern, den Blicken, denen sie [= RdkR] sich anbietet, den Gesichtern, die sie [= RdkR] sichtbar macht, den Gesten, die die Repräsentation entstehen lassen. Aber darin, in dieser Dispersion [= kompositionelle Verteilung?] , die sie [= RdkR?] auffängt [= zusammenhält?] und ebenso ausbreitet [= verteilt?], ist eine essentielle Leere [?] gebieterisch von allen Seiten [? = vorne-hinten, oben-unten, links-rechts?] angezeigt: das notwendige Verschwinden dessen, was sie [= RdkR] – desjenigen, dem sie [= RdkR] ähnelt [?] und desjenigen, in den Augen dessen sie [= RdkR] nichts als Ähnlichkeit ist. Dieses Sujet selbst, das gleichzeitig Subjekt [der König?] ist, ist ausgelassen worden. Und endlich befreit von dieser Beziehung, die sie [= RdkR] ankettete, kann die Repräsentation sich als reine Repräsentation geben“. Im fast leichter lesbaren französischen Original (1965, S.384) klingt es so: „*Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre.*

Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous les éléments, avec ses images, les regards aux-quels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts: la disparition nécessaire de ce qui la fonde. – de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même, – qui eu le Même – a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation“.

Dieses reichlich verdunkelte, von Foucault eigentlich vorsichtig nur als Ansichtsmöglichkeit formulierte Resümee zu »Las Meninas« aus dem Jahre 1965 versucht die Autorin folgendermassen zu deuten und für uns zu erhellen: das Bild sei keine „gewöhnliche Abbildung eines Gegenstandes oder einer Situation. Es sei ein „selbstbezügliches [V. Stoichita würde hier von selbstbewusst oder selbstreflexiv sprechen] Gemälde von »klassischer« [= hier: „von einem festen Standpunkt“, also also dem Systemraum seit der Renaissance?] Darstellung mit „Maler ... Modell ... Leinwand ... Betrachter ... gerahmte(m) Bild ...“. Manch einer könnte hier einwenden, dass mitabgebildeter Maler, Leinwand, gerahmtes Bild eher unklassische oder extraklassische Ingredienzien oder Zugaben sind. Im weiteren ‚exegiert‘ die Autorin, dass ein „klassisches Tafelbild ... sichtbare(n) Momente“ von von sich gäbe, aber dass »Las Meninas« „auch das Unsichtbare“ [sogar heideggerisch: ent-?] berge“, das die „klassische Repräsentation [s.o.], also mit Maler, Leinwand ... [eigentlich doch alles ganz sichtbare Dinge], enthalte“. Es träte „Foucault gemäß ... in Form einer essentiellen Leere [? = die unsichtbare Vorderseite des dargestellten, repräsentierten Gemäldes im Keilrahmen an der Staffelei?, oder der ganze extraimaginäre Vor-Um-Raum?] das fehlende Betrachter-Subjekt und -Objekt [der König oder das Königspaar?] [oder: nicht?] auf. Die Autorin zitiert die „sich gebieterisch von allen Seiten anzeigende Leere“ und versucht sie „auf den unzugänglichen paradoxen [= eine Standardvokabel auch bei Stoichita] Boden [? = dargestellter Fussboden?] zurückzuführen, auf den das Sehen und die klassische Darstellung gründe(t)“. Dass es sich aber nicht um den sichtbaren, dargestellten Boden, sondern um eine Art doppelten, hinter-unter-vorder-gründigen Boden handeln muss, macht die folgende Phrase zum „paradoxen Fundament der klassischen Darstellung“ deutlich: das Lacan'sche Spiegelschema von Auge-Blick, Sehen-Nichtsehen [also auch mit dem logischen Sein und Nichtsein?] samt „essentiell blinden Fleck“, um dann aber wieder auf Wahrnehmungstheorien und Darstellungssysteme wie der Zentralperspektive

seit der Renaissance (z.B. Albertis Fenster, einschliesslich Leonardos ebenfalls bidirektionaler, quasi aktiv-passiver Strahlentheorie) allerdings etwas historisch-unscharf und mehr allgemein-philosophisch zu kommen. Das Zitat des Philosophen John Searle in Anm.27, dass der Aug-Flucht-Punkt des Malers in dem Bild dann auch für den frontal blickenden Betrachter bestimmend wird, ist eine Binsenweisheit. Es dürfte keinem Maler, der sein äusseres bzw. inneres ‚Gesicht‘ wiedergeben (= repräsentieren?) will, einfallen wie ein all-sichtig-mächtig-umfassender Gott oder ein in und über allem schwebender (teilnehmender) Beobachter seinen Sehvorgang von aussen sich beobachtend mitabbilden (= repräsentieren?) zu wollen. Bei »Las Meninas« mag dies indirekt via Spiegel sogar der Fall sein, dass der Maler sein passives Aug-Netzhautbild und seinen aktiven Blick von aussen darstellt (= repräsentiert?), indem der Spiegel sein anvisiertes, vergegenwärtigtes Gegenüber (nur Nebenmodell), das sich nähernde Königspaar, und er sich erblickend selbst wiedergibt. Von einem „blinden Fleck“ kann eigentlich nicht mehr die Rede sein. Ob man auch bei der nicht hinter-geh-seh-baren Vorderseite der Leinwand von „essentieller Leere“ sprechen sollte, ist so eine Ansichts- oder Schulsache. Sie gerät auf jeden Fall zu einer willkommenen Projektionsfläche für Phantasiebegabte. Auch wenn sie am ehesten wie ein ‚mise en abyme (ou caché)‘ dieselbe oder ähnliche Szene (‚Die Infantin und ihr Hofstaat‘, ziemlich sicher kein königliches Doppelporträt) nicht einmal von der anderen Seite gesehen darstellen dürfte, bleibt eigentlich ziemlich irrelevant, da Velázquez sich nur als guter Kammerherr und Hofmaler bei der Arbeit (momentan: ein royales Genrebild mit der Infantin) zeigen wollte.

Die Autorin zitiert dann wieder länger ihren Lehrmeister Foucault: „vielleicht [...] in diesem Bild wie in jeder Repräsentation (deren manifeste [für Blinde? oder besser: ‚oculofeste‘] Essenz es sozusagen ist) wechselseitig die tiefe Unsichtbarkeit dessen, was man sieht, und die Unsichtbarkeit dessen, der schaut – trotz der Spiegel, der Spiegelbilder, der Imitationen, der Porträts“ (im Original S.384: „*C’est que peut-être, en ce tableau comme en toute représentation dont il est comme l’essence manifestée, l’invisibilité profonde de ce qu’on voit est solidaire de l’invisibilité de celui qui voit, – malgré les miroirs, les reflets, les imitations, les portraits*“) und verfällt zeitweise dem Bild und der Vorstellung, dass Velázquez uns Beobachter (statt des Königspaares) im Blick hat und malt. Aber da wie gesagt die Bildvorderseite nicht hinter-geh- und seh-bar ist, werde uns BetrachterInnen der eigene Blick entzogen. Wenn das Velázquez wirklich gewollt hätte, hätte er am besten einen faktischen Spiegel in sein Bild integriert.

Die Autorin versucht mit (und ohne) Foucault wieder „auf den Boden der Tatsachen“ [der Un-Sichtbarkeit?] zurückzukommen: der eigentliche Betrachter (und Modell) sei das Königspaar, wobei der Spiegel „nichts als Sichtbarkeit“ sei, und „in seiner hellen Tiefe spiegele (im Original S.373: „*En sa claire profondeur, ce n'est pas le visible qu'il mire*“) er nicht das Sichtbare [? oder auch: das im Bild Nicht-Sichtbare, also das Königspaar ausserhalb des Bildes?]. Um es noch mehr zu komplizieren reicht das Spiegelbild mit dem Königspaar nicht als (sich selbst) sehendes Modell, es fehle noch der Blick des Malers repräsentiert auf der Vorderseite des Bildes [wenn dieses ein Königsdoppelporträt wäre], um dem Herrscherpaar seinen eigenen Blick zu ‚entbergen‘. Velázquez hat sicher realiter vornehmlich mit seiner (eventuell zweiten und ähnlichen) Staffelei die Position der Augen und den Blick des Herrscherpaares eingenommen um sich später frei in verschiedener Pose und logischerweise nicht spiegelbildlich hinter die dargestellte Leinwand malerisch zu platzieren. Nach dem [gelösten?] Rätsel um das Modell wendet sich die Autorin dem der nicht sichtbaren Leinwandvorderseite zu mit der Frage nach der „(W)ahrheits(ge)treu[e] [was ist Wahrheit?] ... jeder klassischen Darstellung“: Stand-Blick-Punkt „des Erzeugers [= Malers], des Betrachters oder des Modells“?. Auch das ist künstlerisch gesehen eine sinnlose Frage: letzten Endes erfolgt eine gegenständliche (= klassische?) Darstellung immer nach dem äusseren und inneren Auge, der Vorstellung u.ä. des Künstlers.

Die theoretische Multiperspektivität [vgl. Kubismus] sei – wie die Autorin selber sagt – ein „hypothetischer [ja outopischer] Ort“, ein „blinder Fleck“, weder sicht- noch darstell-bar am äussersten Rand des Darstellbaren, ein „unzugänglicher virtueller Raum zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren“. Die klägliche Visualisierung dieser Worte durch die Autorin mit „Die unsichtbare Kehrseite des Sichtbaren“ (Abb.4) ist einfach eine weitgehend alles verdeckende Iteration der Leinwandrückseite. Das bei Foucault angesprochene Aufeinanderstossen, Durchdringen der faktischen und virtuellen Leinwand erzeuge „durch den Zusammenprall der entgegengesetzten Blickrichtungen“ einen „schwindelerregend(en) ... Abgrund [= abime?]“, „der weder mit dem Verstand noch mit der Einbildungskraft betreten werden (könne)“ und zu einem „ausdehnungslosen, unzugänglichen Punkt“ zusammenschrumpfe [ähnlich einem ‚Schwarzen Loch‘?], an dem nach Foucault „das Bild par excellence schiller(e)“. Diesen für den nichtphilosophischen Verfasser dieser Zeilen eher hochgeistigen Unsinn mit Methode verbreitet die Autorin weiter in eigenen paraphrasierenden und immer unkritischen Worten: „Im [auch Keil-?]

Rahmen eines dargestellten, sichtbaren Saals, in dem sich eine von hinten gezeigte Leinwand befindet, wird so in einer unsichtbaren und dennoch unbestreitbar vorhandenen Zone des Bildes ein negativer Raum erzeugt, von dessen äußerstem Rand her das paradoxe Fundament der klassischen Darstellung auf schwindelerregende Weise aufleuchte(t)“. Das reziproke Foucault-Lacansche Verhältnis verschlüsselt angedeutet von Künstler-Beobachter als sehendem „Subjekt“ und dem gesehenen Dargestellten als „Sujet“ [warum nicht Bild-Gegenstand?] sieht die Autorin bei »Las Meninas« so verwirklicht, dass das Bild „den Betrachter nur bis zu den Grenzen des Sichtbaren führe(n könne), bis zu einer unüberschreitbaren Schranke, an der die paradoxe Bedingung der Möglichkeit des eigenen Sehens und Darstellens in Form eines Verschwindens erscheint“. »Las Meninas« zeige – so ihre Schlussworte – „mit Mitteln der Umkehrung und Negation das Verschwinden des Blicks im Akt des Sehens. Noch ehe der Blick das kleinste Anzeichen seiner selbst [Blick auf sich selbst, das eigene Blicken] ergreifen könne, (würde) er schon in der schillernden paradoxen Zone des Bildes im unzugänglichen Grenzbereich zwischen Vorder- und Rückseite der Leinwand von einer unbekanntem unerkenntbaren Leere verschluckt. Vor die Leere aber (schiebe) sich die Blindheit verschleiern, das gesehene Bild, die sichtbare Leinwandrückseite des Malers und mit ihr die gesamte Szene der »Las Meninas«“.

Das Gemälde von Velázquez gibt aber einfach, wenn man so will, den königlichen Blick, das korrigierte und zerebral verarbeitete Netzhautabbild oder ein freudiges faktisches oder fiktives Seherlebnis bei der Passage durch das ehemalige Quartier des Kronprinzen (jetzt vielleicht der zeitweiligen Kronprinzessin und späteren Kaiserin) im Alcázar wieder. ‚Pour faire durer et renouveler le plaisir‘ („verewigter Augen-Blick“) hing diese angebliche ‚Offenbarung [und gleichzeitig ‚Offenentbehung‘] der Malerei‘ ganz schlicht im kaum zugänglichen Privatbereich des Königs, der bei der Betrachtung die besagte „essentielle Leere“ vor dem Bild damit füllte. Darin liegt der Sinn und die Teleologie des Bildes.

Selbst noch so vieles palimpsestartiges Abkratzen oder Fonatana-artiges Durchstossen des gekehrten Bildes im Bild würde nur die leere rohe Leinwand, dann ein Loch und ‚nichts dahinter‘ zum Vorschein bringen. – Das arme nicht nur philosophisch missbrauchte Bild – der arme verwirrte sicher rare Leser.

Während uns von Ana María Rabe weder zum Bild selbst noch zu Foucaults Gedankenwelt ‚essentiell‘ Neues mitgeteilt wurde, zeichnet sich **Eva Schürmanns** schon

2014 als Vortrag dienender vorhergehender Aufsatz von 2015 als eine Meta-Studie zur Deutungsvielfalt von Kunstwerken aus. Der letzte Zugriff auf Velázquez dieser in Magdeburg lehrenden Kulturphilosophin erfolgte innerhalb eines auch für einen Nichtphilosophen noch lesbaren, logisch-systematisch argumentierenden Buches „Vorstellen und Gestalten – Skizzen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes“ [also eine weitere Variation über mentale, fiktive und reale, faktische Bilder] und in einer „Szene“ des 3. Kapitels: „Velázquez »Las Meninas« als Paradigma des Präsentierens ... einer dargestellten Darstellung, ein Lehrstück über die Reflexivität der Kunst, über Repräsentation, Raum und Perspektive“ (S.100-110). Beim Stichwort: Raum wird in der Anm. 68 die schon oben genannte „gute Monographie“ von Ana María Rabe erwähnt. Eva Schürmann weist auf die „Legion“ von Analysen und Auslegungen dieses Bildes in der Rezeptionsgeschichte hin, wobei das „große Kunstwerk“ ästhetisch und geistig den stärkeren Schutzreiz gegenüber der Gefahr einer Versenkung in der Kunst-Geschichte biete. Keine der bisherigen Lesarten wie auch die Sortierung nach Gattungsschubladen seien bislang „widerspruchslos“ aufgegangen. In der Anm.70 greift sie damit folgende interpretative ‚Schnell-Schlüsse‘ heraus: „Seminar des Gemeinwohls“ (Jan Ameling Emmens); „Das Bild als Selbstbewusstsein – Bildlichkeit und Subjektivität nach Hegel und Lacan“ (Wolfram Bergande); „Teleologie der Malerei“ (Wolfgang Kemp) und „Interpretation ohne Darstellung“ oder „Das Sehen von »Las Meninas«“ (Svetlana Alpers). Ihre eigene „Bildbetrachtung“ soll nach: 1. Spiegel als Reflexionsmedium; 2. Beteiligung des Unsichtbaren und Imaginären am Bild wie am Bildbewusstsein; 3. Unabschliessbarkeit der Interpretation resultierend aus dem „Aspektischen der Repräsentation“ und 4. „Selbstbezüglichkeit von Selbstbewusstsein und Repräsentation durch Intentionalität und Aboutness“ erfolgen.

„Der unmögliche Spiegel [oder das unmögliche Spiegelbild?]“

Wie viele Bilddeuter seit Foucault interessiert auch Eva Schürmann erst einmal die [für den Schreiber dieser Zeilen sekundäre] Frage, ob auf der nicht sichtbaren Gemäldevorderseite: 1. ein Herrscherdoppelporträt (König und Königin) – 2. ein Porträt der Infantin [ganz gut bemerkt] beim Unterbrechen des Modellstehens durch das Nahen des königlichen Paares – 3. Das Ganze ein Blick in einen „riesigen Spiegel“, „weil es realiter ein gängiges Verfahren (sei) [nicht nur] Selbstbildnisse und [sondern auch die normalen?] Porträts vor einem Spiegel zu malen“. „Alle Figuren ... [würden in ihn] hineinsehen“ (These von Hermann Ulrich Asemissen). Jene „BildbetrachterIn“ würde so

von der Rückseite eines halbtransparenten ‚Spanischen‘ Spiegels [hierbei allerdings seitenrichtig] die Originalszenerie betrachten. Das Gemälde wäre so das Abbild eines Spiegelbildes und „Malerei über Malerei“, oder mit Foucault „Repräsentation einer Repräsentation“ bzw. mit Stoichita ‚poietisches Szenario als aporetisches Szenario‘?.

Man kann vielleicht nicht erwarten, dass eine Philosophin sich explizit in dieses Gemälde so sehr hineinversteht oder -versetzt, aber es ist doch sehr unwahrscheinlich, dass (nur) an dieser Stirnseite im ehemaligen Kronprinzenquartier des untergegangenen Madrider Alcázar eine teure, grössere Spiegelwand wie heute vielleicht in einer Ballettschule oder in einer Spiegelgalerie (erst 1688 Erfindung des Plattengießverfahrens in Frankreich) sich befunden haben soll. Ausserdem wären durch den Spiegel-Seitenverkehrungseffekt gegenüber den erhaltenen Grundrissplänen die Zugänge zu den Quartieren von König und Königin vertauscht. Die Mitglieder des Hofstaates der Prinzessin befänden sich so zwischen Maler und Leinwand und dem angeblich abgemalten oder abzumalenden Spiegelabbild. Auch von daher wäre der Spiegelgedanke, wenn nicht theoretisch unmöglich, so doch völlig unpraktikabel. Der Maler hätte realiter die Modelle des Prinzessin-Gefolges weitgehend vom Rücken und nur im Spiegel von vorne vor sich.

Richtig ist bei diesen Überlegungen, dass auch ein (nie nachgewiesenes) königliches Doppelporträt als nicht sichtbares oder gezeigtes Bild im Bilde vorstellbar wäre. Den Streit über Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Gezeigten (z.B. Joel Snyder) beendet die Autorin [unserer Ansicht nach auch zu Recht] mit dem Hinweis auf Manets Spiegelbildgeschichte in der ‚Bar aux Folies Bergère‘ und den anderen „Unrichtigkeiten“ als gewisse ‚künstlerische Freiheiten‘.

Allgemeiner, philosophischer in der Lacan-Folge wird die Autorin, wenn sie den Spiegel als Reflexionsmedium, als Medien der Sichtbarmachung, von „Sehen und Zeigen“, Gezeigter und Sehender, Rückgriff von Gezeigtem und zeigenden Sehen betrachtet. Die Autorin denkt hier einfach zu wenig vom Maler her und auch nicht ganz zu Ende.

„Imaginäres Sehen des Unsichtbaren“

In diesem Abschnitt wendet sich die Autorin verstärkt gegen eine zu realistische Lesart oder Bildverständnis („naturalistisches Selbstmissverständnis“) v.a. des Raumes, da letztlich intentionale Vorstellungsräume [auch der Modelle?] und nicht eine Fortsetzung des BetrachterInnen-Realraums beabsichtigt seien, wozu sie auch noch Rembrandts ‚Staalmeesters‘ als Beispiel heranzieht. Letztlich hat oder gewinnt sicher jedes

repräsentierend-gegenständliche, ja noch mehr ungegenständliche Bild seinen eigenen imaginären Bildraum (auf der Fläche in die virtuelle Tiefe wie in den Umraum).

Mit der an sich richtigen Feststellung, dass „jede Interpretation ... nur mit einem bestimmten Blick auf einen bestimmten Aspekt (schaue)“, wagt sich Eva Schürmann an eine Kritik Foucaults, der „sich mit seiner Lesart in einem Zeitsprung [durch die jetzige BetrachterIn] über eine kategoriale Raumdifferenz [Bild – BetrachterIn – Raum] hinweg(setze)“. Allerdings kann der Verfasser dieser Zeilen mit seiner Bildauffassung sogar nachvollziehen, dass „alle Blicklinien“ [Blicke] auf ein etwas ausserhalb oder vor dem Bild Befindliches wie den damaligen Souverän [de facto eigentlich den wirklichen Maler] zielen, weniger, dass dieses „wesentliche(s) Fehlen das eigentlich Thema der Darstellung sei“. Searles Zitat in Anm.78 könnte man so umformulieren: ‚das Gemälde ... vom Standpunkt des nur indirekt Sichtbaren (Königspaar) und natürlich des Künstlers aus gemalt‘.

Mit „Repräsentation eines wesentlichen Fehlens“ gibt die Autorin teilweise Foucault vorderhand doch wieder Recht, um aber durch das notwendige Fehlen einer „Letztbegründung, die über die endgültige Richtigkeit einer dieser Interpretationen befände“, alles wieder zu relativieren.

„Das Aspektische der Repräsentation“

Die [das] „große Kunst[-Werk]“ wie schon früher formuliert sei „unabschließbar“ [vgl. Eco: ‚offenes Kunstwerk‘] und der „menschliche Geist“ tendiere zu „unausdeutbarer [und unerschöpflicher?] Aspektvielfalt“, so gehe „die Suche nach einer unwidersprüchlichen Position nachgerade am Witz des Ganzen [d.h. auch der »Las Meninas«] vorbei“, wobei sie in Anm.79 Wolfram Bergandes Versuch im Haushofmeister [der Königin!] José Nieto ‚alle Fäden zusammenlaufen‘ oder „alle Widersprüche“ aufheben lassen zu wollen, logischerweise eine Absage erteilt. Die „Prämisse“ [Deutungs-Vorentscheidung], ob ein Spiegelabbild-Raum oder ein unmittelbarer Raumeindruck repräsentiert sei, verknüpft die Autorin mit Michael Alpatows Relativität des Standpunktes (von Königspaar, Maler, BetrachterIn), [wobei eigentlich alle drei und damit in ihrer Bedeutung doch irgendwie konvergieren]. Die so einander durchdringenden Welten seien ähnlich den Monaden von Leibniz. Der Autorin fallen dazu auch noch die Infinitesimalanmutungen von immer neuen Türen und Räumen bei Blaise Pascal ganz banal ein im Vergleich mit der Türöffnung in »Las Meninas«. Dass der Bildraum uns in einen Vorstellungsraum führe und damit das Dargestellte auch durch die „projektive Praxis von Denken und Vorstellen“ bestimmt

werde, ist wohl auch keine umwerfend-neue Erkenntnis. Ob mit dem [selbstbewussten?] Bild das „Problem der Interpretation“ (Stoichita) und die „Pluralität“ dieser Interpretationen oder das Aspectische der Interpretationen (Searle) explizit vom Künstler (und Auftraggeber) so thematisiert werden sollten, ist doch sehr fraglich.

Als „großen Irrtum“ sieht es die Autorin an, eine einzige Lesart [wie ähnlich in der Physik der nicht gelungene Vereinigungsversuch der Grundkräfte?] und quasi die Interpretation anzustreben trotz der „Polyperspektivität und Multifunktionalität [auch als Zeichen von künstlerischer Qualität?] und den iterativen Bewusstseinsakten [wohl im Sinne Husserls]. »Las Meninas« würde durch die Verschachtelung von Raum- im-Raum, Bild-im-Bild und Spiel-im-Spiel [? = Szene-in-der-Szene?] eine potenzierende Iteration von ‚Repräsentation‘ vorführen.

„Gegenstandsbewusstsein und Selbstbewusstsein“

Im Sinne von Searles oder Dantos „Aboutness“ zeichne sich die Intentionalität des Kunstwerkes durch ein sogenanntes Bewusstsein seiner Selbst [d.h. der Künstler versteht oder erzeugt sein Werk mit oder aus einem Kunstcharakter oder Kunstverständnis?]. So schreibt die Autorin, dass „»Las Meninas« darüber hinaus von der Selbstbezüglichkeit des Bewusstseins (handele). Das Bild zeige und sei Repräsentation, Repräsentierendes und Repräsentiertes, deren letzter Referent [wohl Königspaar, Maler oder BetrachterIn als Bezugspunkt?] auf symptomatische Weise unbestimmbar (bleibe)“. In dieser abstrakten, allgemeinen, philosophischen Weise, Unschärfe verflüchtigt sich das individuelle Gemälde und die konkrete Deutungsanstrengung der Autorin. Ihre Botschaft von dem Gemälde ist letztlich die, dass es dafür keine eindeutige, widerspruchsfreie und schon gar nicht einfache Lösung oder Erklärung geben könne. Der Schreiber dieser Zeilen ist sich seiner Vereinfachungen bewusst, wenn er trotzdem immer wieder versucht ist erst einmal eine schlichte, dem künstlerischen Prozess auf-nach-spürende Entstehungs- und Bedeutungsgeschichte von Kunstwerken anzustreben. Das (künstlerisch-ästhetische) Letztliche nicht nur im Falle von Velázquez ist und bleibt aber das (qualitative) Wie (das Medium als die eigentliche, selbsterklärende Teil-Botschaft?, also rhetorisch-poetisch gesprochen weniger das ‚docere‘ als das ‚delectare‘ und ‚admirationem movere‘). Aber das hat beide Damen aus ihrer philosophischen Perspektive nicht so richtig interessiert. Eva Schürmann Hauptbotschaft zu dem Gemälde ist die angeblich vom Künstler Velázquez intendierte, bewusst eingesetzte Vieldeutigkeit. Aber auch aus historischer Sicht des Künstlers, Auftraggebers und Empfängers und der Aufmachung in den

königlichen Privaträumen ist eine solche in philosophisch-symbolisch-allegorischer Sicht verrätselnde, intellektualisierte Interessenüberfrachtung nicht sehr wahrscheinlich. »Las Meninas« ist, soweit man ein Bild überhaupt in Worte fassen (allenfalls umschreiben und beschreiben) kann, und wie der alte Inventar-Titel besagt, schlicht die Darstellung der königlichen ‚Familie‘ um 1656 – also die damalige zeitweilige Thronerbin und das Elternpaar mit dem engeren Hofstaat einschliesslich der beiden Hofmeister im königlichen Palast – und die dargestellt-darstellende Vorstellung aus der Erlebnis-Sicht des Königspaares, quasi ein ‚Erinnerungsfoto‘.

Der Beitrag von Ana María Rabe bleibt dagegen – wie wir gesehen haben – weitgehend eine Paraphrase oder allenfalls Exegese von Foucault. Für den vorrangigen Kunsthistoriker und für das Bild geben beide Arbeiten aber leider ziemlich wenig her. Über deren philosophischen Ertrag mögen Berufene urteilen.

Früheres und Weiteres zu »Las Meninas« findet sich [hier](#).

(Stand: 5. Februar 2019)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de