

Velázquez: Las Meninas

Über Qualität(en) in Kunst und Kunst-Geschichte oder -Wissenschaft - eine kleine Blütenlese

Der Fall der Galileo-Zeichnungs-Fälschungen oder -(Selbst-)Täuschung war ein letztes Steinchen des Anstosses, um ein Fass längeren Unbehagens über bestimmte Erscheinungen in der Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft zum Überlaufen oder auch ins Rollen zu bringen.

Unsere Wissenschaft lässt sich grob in die mehr historisch-ästhetisch ausgerichtete augen-hand-werkliche Kärnerarbeit des Sammelns, des Bestimmens von Ort, Alter und Hand, dann in die mehr philologisch bestimmte Deutungsarbeit v.a der Bildinhalte und in einen dritten, mehr philosophischen Tätigkeitsbereich einteilen, der die beiden anderen benützt, um daraus mehr oder weniger innovativ-kreativ theoretische Konstrukte, auch begründende Systeme zu entwickeln. Leider kann man auch eine zunehmende Kunstferne oder Entfernung vom Kunstwerk nicht übersehen oder wegdiskutieren. Deutungen geraten zunehmend spekulativ, projektiv und abgehoben. Aber nicht (menschlich-allzumenschliche) Irrtümer bei oder an einem 'offenen Kunstwerk' sind so sehr das Problem, als Uneinsichtigkeit und unangebrachte Autoritätshörigkeit sogar gegenüber Kräften ausserhalb des Faches.

All dies und anderes mehr soll nach Lust und Laune sich mehrend an einigen willkürlichen aber bekannten Beispielen nicht zu trocken und ernst abgehandelt und etwas deutlich werden quasi 'meta-kunsthistorisch'.

(2) "Las Meninas" ("Die Hoffräulein" oder "Die Familie") von Velázquez im Spiegel diesseits und jenseits der Kunstgeschichte



Fig.1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, "Las Meninas (La Familia)" 1656, Öl/Lwd., Madrid, Prado

*"Man suche nur nicht zu viel hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre",
(frei nach J. W. v. Goethe, Maximen und Reflexionen, H.A., Bd.12, S.432, Nr.488)*

Bei einer 'Ordnung der (bibliothekären) Dinge' fiel dem Autor dieser Zeilen wieder Michel

Foucaults befremdlicher Aufsatz "Les Suivantes" (= das weibliche Gefolge) oder "Die Hoffräulein" (Las Meninas) von 1965/66 zu Velázquez' berühmtem gleichnamigen Gemälde von 1656 (Fig.1) in die Hände und in die Augen, um bei erneuter Lektüre vielleicht etwas mehr Gewinn (Erkenntnis und Verständnis) daraus zu ziehen (man vergleiche: "Las Meninas im Spiegel der Deutungen - Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte", hg. von Thierry Greub, Berlin 2001, S.134-149, dort aber nicht im französischen Original). Schon vor Foucault erfuhr, erlitt dieses Gemälde die verschiedensten Einschätzungen in Auswahl: "Wahrheit, nicht Malerei", "Neues Capriccio" (Antonio Palomino; Maler, Historiker u. Schriftsteller, 1724); "Theologie der Malerei" (Luca Giordano, Maler, 1692); "Wirklichkeit ... wie sie zu sein scheint", "Nicht die Hand ... allein der Wille malte" (Anton Raphael Mengs, Maler und Kunsttheoretiker, vor 1779); "Wo ist das Bild" (Theophile Gautier, Schriftsteller, vor 1872), "Augenblicksbild" (Carl Justi, Kunsthistoriker, 1888); "Philosophie der Kunst" (Thomas Lawrence, Maler, 19. Jh.); "gemalte Dialektik" (Michael Alpatow, Kunsthistoriker, 1935); "Fürstenspiegel für Philipp IV" (Jan Amelung Emmens, Kunsthistoriker, 1961). Aber erst seit Foucault beschäftigte man sich wieder intensiv mit dem Gemälde. So wie sich ein Nichtkünstler, Nichtkunsthistoriker wie Foucault an Kunst (-werke) und Künstler herantraut (ausser Velázquez bezeichnenderweise noch Manet, Warhol und Klee) hat, so möchte hier ein Nichtphilosoph speziell diesem Text einfach wörtlich und sinnfällig in extenso begegnen, ihn beim Wort nehmen, um vielleicht auch künstlerisch-kunsthistorisch möglichst unvoreingenommen durch die bisherige(n) Deutungsgeschichte(n) anders zu sehen und anderes zu entdecken. Ob sich das Ansehen und die Bedeutung von Foucaults 'Exemplifikation' mehr seinem Urheber und seiner 'Postmodernität' oder doch eher der (künstlerischen) Exzeptionalität des Bildes, sprich: Qualität, zu verdanken ist, wird vielleicht am Ende hoffentlich auch etwas deutlicher werden. Jedenfalls waren Foucault seine Überlegungen zu dem Gemälde im Prado so bedeutend, so gewichtig, dass er eine etwas längere Fassung schon 1965 in der Zeitschrift 'Le Mercure de France' publizierte und kaum kürzend überarbeitet nochmals seinem Buch "Les Mots et les Choses", 1966 (zumeist mit 'Die Ordnung der Dinge' übersetzt) als Einleitung in die 'Episteme' des Wissens, wofür sich das rätsel(be)haft(et)e Bild anbot, wiederverwendend voranstellte. Über seine kunst-historische 'Vor-Ver-Bildung' sagt Foucault selber nichts. Während die meisten Kunsthistoriker mit dem leicht hochrechteckigen Format des grossen, immer noch ca. 318 x 276 cm messenden, jetzt im Prado gezeigten Gemäldes einer 'spanisch vorkommenden' Galerie-Atelier-Höfische-Genre-Szene des 17.

Jahrhunderts beginnen würden, 'springt' Foucault voll ins Bild und auf den etwas halblinks im Hinter- oder Mittelgrund und im Halbdunkel befindlichen 'Autor', d.h. dem Maler sogar ins Auge, der "... leicht vom Bild entfernt" stehe und "einen Blick auf das Modell [oder zum Betrachter?]" werfe. Soweit kann wohl jeder mit Bildern, Fotos und dgl. Aufgewachsene diesen Beobachtungen folgen, während in Foucaults anschliessenden Sätzen seine ganze subjektive Empathie, Imagination, Phantasie ... eine immer grössere Rolle spielen werden. Warum spekuliert er gleich, ob der (kommende?) "letzte Tupfer" oder der noch nicht einmal erste Pinselstrich damit gemeint sein könnte?. Also, dass der letzte Schlusspunkt des Dramas auf der Leinwand und die folgende erlösende Entspannung oder die ängstliche Anspannung vor der leeren Fläche mit der nur bedingt zeremoniellen 'Kinder- oder Klein-Erwachsenen-Gruppe (?) im Vordergrund in Frage stehen. Von der Kunstpraxis mit dieser Pinselgrösse und Farbpalette her kann es sich eigentlich nur um Ersteres (retocado) handeln. Wieder ganz sachlich beobachtet sind der gewinkelte rechte Arm und die leicht abgeknickte rechte Hand (also ein Rechtshänder) mit dem (recht dünnen) Pinsel zwischen Leinwand und Farb-Palette in der Linken in einem 'fruchtbaren Moment'. Ob die Hand "geschickt" ist, ist ihr in dieser Standardhaltung nicht anzusehen, allenfalls eine gewisse Schmalheit, Sensibilität. "Zwischen der feinen Spitze des [Haar-Borsten-?] Pinsels und dem stählernen Blick [l'acier du regard: fester oder scharfer Blick?, nicht nachvollziehbare Schärfe des Blicks] (könne) das Schauspiel seinen vollen Umfang entfalten": wörtlich-bildlich entfaltet sich vielleicht das rote (seit 1984 eher 1659/60 von Velázquez selbst nachgetragene) Brustkreuz des Santiago-Ordensritters. Meint der Kunstexeget Foucault damit wohl, dass sich in und aus dieser Gestik die 'Kreation eines Schauwerkes' von Anfang bis Ende in "vollem Umfang" oder 'in nuce' zum Ausdruck kommen soll? mit dem Maler als Inszenator, Regisseur und Kameramann?.

Nun, der ikonologisch geartete Kunsthistoriker wird hier von einem Gruppen-Familienbildnis, einer Spielart eines Maler-Selbstbildnisses, einem Galerie-Atelierbild, sprechen: der Maler ist aber nicht vom Rücken (wie z.B. in Jan Vermeers 'Malkunst') oder von der Seite mit Modell und Nachahmung, sondern frontal wie im Spiegel mit Blick auf sich bzw. zum Betrachter und mit der Rückseite des nicht sichtbaren Bildes gegeben. Ob die sichtbaren Hauptpersonen des Bildes auch das verdeckte Bild im Bild 'bevölkert' haben bzw. haben könnten, wird er sich vielleicht noch weiter fragen. Auf alle Fälle findet sich hier die (klassische) Malerpose des Augen-Modell-Massnehmens, des die Natur stehend-beobachtend-studierenden Malers, der seinem Eindruck (Vorstellungen) folgend eine farbliche Entsprechung mischen und auftragen wird.

Foucault erkennt und beschreibt erst einmal ein "subtiles System von Ausweichmanövern", indem er nochmals die Versetzung des hinter oder neben der Bild-Rückseite "völlig sichtbar(en)" Malers betont: Aber warum sieht ein nicht nur kunsthistorischer Betrachter nicht den Stand?, ob z.B. der Malstock in der Linken mit Palette und Wechselpinsel z.B. bis auf den Boden reicht?.

Foucault fokussiert sich weiter auf den Autor, Maler, lässt ihn filmisch, szenisch in einem virtuellen Käfig, den jedes tiefenräumlich-illusionistische ('Fenster'-)Bild nach hinten (hier eigentlich zum Betrachter hin, oder soll damit der Raum vor dem Bild bis zum Betrachter gemeint sein?) besitzt, hin und her 'foucaulthaft' pendeln, mehr "oszill(ieren)". Dieses fast kindlich banale Versteckspiel wird noch etwas vernebelt, als für den sich selbst nicht so bezeichnenden Philosophen "[des Malers] dunkle Gestalt" und "sein helle(s) Gesicht" eine "Mitte zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem" bilden. Als einfacher Kunsthistoriker könnte man dieses Phänomen so beschreiben, dass das Dunkel des Gewandes und die starken Licht-Kontrast-Formen eine körperlich-räumliche Unwägbarkeit, Unabschätzbarkeit, eine gewisse Ferne abgeben oder vermitteln. In zweifacher Empathie lässt der Philosoph den Maler szenisch imaginär wieder für den Betrachter hinter die unsichtbare und (zu) verschattete Leinwandvorderseite verschwinden, die nach einer kurzen Akkommodationszeit einigermassen hell, sichtbar und sprechend (erzählend, lesbar ...) erscheinen soll. Es ergäbe sich also eine Situation, dass der Maler nicht gleichzeitig erkennbar Objekt, Modell und erkennendes Subjekt (s)eines Bildes sein könne, aber dass er doch auf einem schmalen Grat oder "Grenze dieser beiden unvereinbaren Sichtbarkeiten" herrsche (Macht ausübe).

Man gewinnt so den Eindruck vom Künstler als eine Art 'artifex deus', ein Schöpfer (fast) aus dem Nichts, ein Sicht- und Unsichtbarmacher. Wollte Velázquez 'diese beiden unvereinbaren Sichtbarkeiten' wirklich sichtbar machen?. Er hätte doch die Staffelei bzw. Leinwand einfach umdrehen können, hätte sich - als den Maler - sogar an der Leinwand malen lassen und sich zum Betrachter wenden können immer noch mit der Palette in der Linken, wie dies in zumeist niederländischen Darstellungen des HI. Lukas, des Apelles oder in Atelierszenen des 16.-17. Jahrhunderts oft der Fall ist. Kompositionell am wenigsten verändert wäre das Bild gewesen im Anschnitt wie jetzt allerdings mit der sichtbaren rechten Vorderseite und etwas hinter den Maler versetzt. Das Rätsel des Bildmotivs wäre gelöst (denkbar z.B. Infantin und ihr Gefolge, weniger ein Doppelbildnis des Herrscherpaares oder ein Reiterbildnis?), aber es hätten sich bei weiterer Versetzung nach hinten wie z.B. bei Goyas grossem Familienbildnis Karls IV malpraktische

Ungereimtheiten (Position von Staffelei hinter dem Rücken des Modells u.ä.) aufgetan. Eine Teilsichtbarkeit hätte im Falle eines Gruppenbildnis mit Infantin eine Motiv-Verdoppelung ergeben, die vielleicht den mimetisch-artifiziellen Aspekt verdeutlicht, aber das ganze Stellungsszenario (Motiv/Modell-Staffelei) durcheinander gebracht hätte. Im Falle, dass Velázquez einfach die Leinwand umgedreht hätte, wäre er zu stark in den Vordergrund gerückt und an der Seite vornehmlich als angeschnittene Rückenfigur aufgetaucht, was vielleicht ein voyeuristisches Über-die-Schulter-Schauen vermittelt, aber den Betrachter nicht auch zum Modell gemacht hätte und auch einen anderen Akzent auf die doch wohl 'Zentralfigur' der Infantin 'geworfen' hätte. So etwas wie bei Foucault hat Velázquez also ziemlich sicher nicht gedacht oder beabsichtigt.

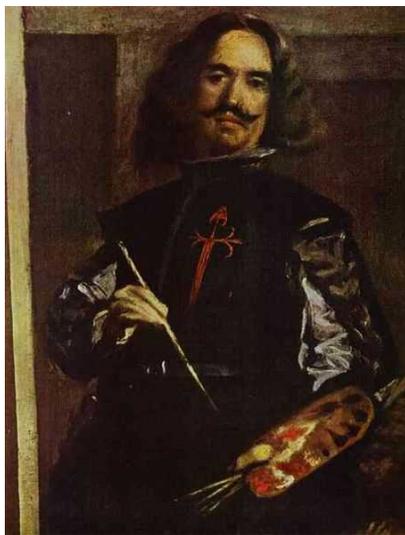


Fig. 2a: Velázquez: Selbstbildnis (Detail aus: Las Meninas)

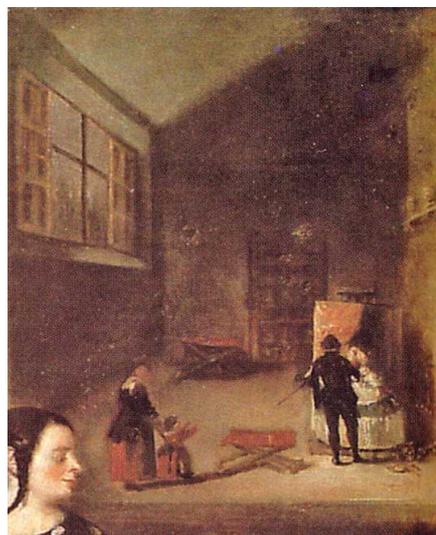


Fig. 2b: J.B. Mazo: Atelierszene mit Selbstbildnis (Detail aus: La Familia, vgl. Fig.4b)

Aus diesen verschiedenen Gründen ist es wohl einsichtig, dass Velázquez die Gemäldevorderseite im Bild 'offen - unsichtbar' gelassen hat. Der Betrachter kann oder darf sich fast alles Grossformatige von Velázquez als (grosser) Künstler bei der Arbeit vorstellen oder aussuchen: die künstlerische und betrachterliche Freiheit.

Aber zurück zu Foucaults schriftlich geäusserten Gedanken: auch ihn mutet an, dass der Maler ein Gegenüber nunmehr nicht mehr "stählernen Blickes" aber in einem "idealen" Punkt, der allerdings auf den ganzen Betrachter sich ausweiten kann, fixiert, um dann spitz-findig-punkt-förmig nicht in der Sehgrube sondern dem blinden Fleck im Unsichtbaren (Unsehbaren) zu enden. In dem Moment des Aktiv-Blickens können wir nicht mehr den quasi passiv auf uns gerichteten Blick wahrnehmen (vgl. Lacan 1964). Foucault spricht deshalb sehr sophistisch/dialektisch von einem zweifach unsichtbaren Schauspiel

in dem imaginären (virtuellen) Bildraum (= Realraum) und Blickraum (des subjektiven und realen Betrachterauges). Irgendwie stellt ihn diese geschilderte Unsichtbarkeit bedingt durch die "versiegelte Gestalt" (des Bildes, der Bilddarstellung?) doch nicht zufrieden und er meint – welche Einsicht! -, dass man tatsächlich erraten (= sehen; gesehen haben = wissen) könne, was der Maler sieht, betrachtet, fixiert (aber nicht blinzelnd), wenn man einen Blick auf die Malerei auf der Leinwand werfen könnte. Er stellt sich weiterhin wohl nach einem (schlechten Schwarz/Weiss-?) Foto die "schwarzen" horizontalen, vertikalen und leicht schrägen Blindrahmensegmente der Rückseite als Oberfläche (auf der anderen Seite zum Bildraum) einer virtuellen - vom Maler faktisch gesehen und dargestellten - Tiefe vom Betrachter aus vor. Von den Augen des Malers zu dem (Einzel-)Auge des Betrachters zieht Foucault eine "beherrschende" (dominante), dann aber doch nur gestrichelte, punktierte Linie, was im Kunstbetrachtungs-Jargon Blick-Bild-Achse benannt werden könnte, als Einbeziehung des Betrachters in die "Repräsentation" des Bildes (wohl als mehr oder weniger realistisch-mimetische Szenerie, Vorstellung zu verstehen?). Der Ausdruck "neutrale Furche des Blickes" (*le sillon neutre du regard*), der die Leinwand senkrecht (zentraler Sehstrahl, Augpunkt) durchstösse, klingt mehr bäuerlich-poetisch als präzise. Aber der 'Philo-Neo-soph' zieht noch eine weitere imaginäre Verbindungslinie zu dem Motiv auf dem nicht sichtbaren Bild. Dass den Maler der Betrachter nur soweit interessiert, als letzterer Modell-Vorbild-Charakter (reales Vorbild) besitze, wird wieder durch den fortwährenden Rollentausch der Beteiligten vor bzw. ausser und im bzw. hinter dem Bild in Frage gestellt. Durch die eigenwilligen Formulierungen wird aber verunklärt, dass durch die "opake Festigkeit" (*la fixité opaque*) der Rückseite des Staffeleibildes (also keine Transparenz, auch kein Spiegeleffekt) wir uns selbst und unser Tun nicht erkennen könnten, und dass die als "aufmerksame Unbeweglichkeit" erscheinenden Augen des Malers doch einen "souveräne(n)" (alleinherrschenden?) Blick auf das Leinwandmotiv werfen werden und somit eine Dreieck-Punkt-Beziehung, ein "virtuelles Dreieck" bilden: Augen des Malers (im Bild), Standpunkt (? warum nicht Augenhöhe?) des Modells/Betrachters (ausserhalb des Bildes) und das Abbild auf der unsichtbaren Seite der Leinwand (im Bild im Bild). Foucault stellt dieses Triadische fast zwanghaft vor: der magische Blick des Malers erfasst den Betrachter, das Modell und bannt ihn oder es auf die Leinwand (für ihn oder es vorerst unsichtbar und überraschend) und lässt ihn oder es noch im Ungewissen über Ähnlichkeit und Vorteilhaftigkeit.

Vielleicht ist es ratsam hier wieder mit grösserer Nüchternheit, die Velázquez sicher zu eigen war, die Lage zu betrachten. Der oft als Phlegma (zäh, zögerlich, langsam, faul?)

selbst von Philipp IV gekennzeichnete Maler zeigt sich selbst etwas schwach gemalt, versteckt sich nicht hinter seiner Arbeit, seinem Werk, in Arbeitspose, vielleicht sogar überrascht, gestört, aber als Beobachter. Ob nach Meinung Foucaults der hinzukommende, einbezogene Betrachter auch das Modell oder das Vorbild zu der verborgenen Malerei zu seinen Händen sein muss, ist bloss eine gedankliche und v.a. ahistorische Projektion. Der Maler ist auch nur einer der 'Sehenden' (das Auge als Spiegel). Theoretisch könnte man sich statt eines fiktiven, alles in seinem Auge sich widerspiegelnden Betrachters auch eine Spiegel-Wand vorstellen, in der sich (fast) alle in der als Bild abgemalten Szene sehen (vgl. Reinhard Brandt). Im anderen Fall war dieser 'unsichtbare Zuschauer' natürlich zuerst einmal der Auftraggeber oder der Adressat, das königliche Paar. Foucaults Gedankengängen, Zwangsvorstellungen widerspricht allerdings bekannterweise das Fehlen eines belegten Doppelbildnisses (sogar Palomino nimmt ein Doppelbildnis an; wenn ein solches je realisiert worden wäre, hätte er es aber sicher noch erwähnt), dazu fast noch in zu folgender Überlebensgrösse, wenn man nicht einen Riesenvorhang im Hintergrund annimmt. Dass sich jeder heutige Betrachter auch noch auf oder in dem Gemälde versteckt oder verborgen mit abgebildet denken dürfe à la Foucault, dürfte für Velázquez überhaupt keine Rolle gespielt haben.

Foucault macht bei diesem Bild noch eine weitere "Falle am Rande" aus: im Zeitalter nach Caravaggio den 'Licht-Ein-Fall' des stark verkürzten Fensters vorne rechts, der den Bild- wie den virtuellen oder realen Betrachtterraum "gleichermassen stark beleuchte(n)" soll. Dass "dieses weite goldene Licht" die gut sichtbare, nicht von einer herumgezogenen Leinwand bespannte Holzrahmenkante 'färbt', ist nachzuvollziehen, weniger, warum es den Betrachter zum Maler ziehen soll. Dann wechselt Foucault wieder etwas die optisch-sprachlich-gedankliche Wellenlänge, indem ein volles und gemischtes (= neutrales?) Tageslicht "der Repräsentation als gemeinsamer Punkt dient". Er denkt an eine Verbindung (Analogie) von Rahmen einer weitgehend unsichtbaren Leinwand eines "par excellence schiller(nden) Bild(es)" und der Fenster-Türöffnung zu einem unsichtbaren (ausserhalb des Bildes liegenden) Raum, der aber von allen Personen des Bildes unbeachtet, "einsam" bleibe. Der folgende idiosynkretistische, auch logisch kaum noch nachzuvollziehende Satz ist vom Autor letztlich gestrichen worden, sodass in einer vielleicht noch pleonastischen Wiederholung, das "reine Volumen eines Lichts" (le pure volume d'une lumière = eine räumlich korpuskulär-ätherische Vorstellung des Lichts?) als Sichtbarmachung jeglicher Repräsentation nochmals durch dieses fast unsichtbare Fenster dringt. Nach Foucaults Vorstellung hüllt das Licht die Personen (einschliesslich die

Betrachter auch ausserhalb des Bildes?) ein, was der Maler einsaugt und auf einen Bild-Punkt bringt, "repräsentiert (vergegenwärtigt?)", allerdings wie bekannt für uns unsichtbar.

Wenn wir die geistigen Höhen und gedanklichen Tiefen Foucaults wieder etwas verlassen, sieht der Kunstbetrachter und Kunstliebhaber eigentlich zwei Lichtquellen und Lichtführungen: das von Foucault angesprochene indirekte Seitenlicht, das die Figuren des Vorder-Mittelgrundes plastisch modelliert ('repräsentiert?') und das kompositionell mutige, rechteckige, aber eher als Fleck wirkende, immer noch indirekte Gegenlicht hinter der geöffneten Tür im Hintergrund (und gleichzeitig konstruktiver Fluchtpunkt) vor der dunklen Rückwand des sonst weitgehend unbelichteten Raumes. Inwieweit eine Vergilbung von Malmittel und Firnis den Tageslichteindruck hin zu einem Goldton verschoben hat, müssten die Restauratoren feststellen. Künstliches Licht(-quellen) findet sich bei Velázquez eigentlich nicht. Dass dieses Gemälde stark auf Hell-Dunkel-Kontraste auch kompositionell aufgebaut ist oder mit ihnen arbeitet, ist offensichtlich. - Aber hören wir zuerst wieder Foucault zu. Der Abschnitt mit den dunkleren, von Kunsthistorikern als Rubens-Jordaens-Kopien des Velázquez-Schwiegersohnes Juan Bautista Martínez del Mazo bestimmten schwarz-gerahmten grossen Bildern der rückwärtigen Stirnseite des Raumes wird in der zweiten Version von Foucault ganz weggelassen, da diese ihm als zu unkenntlich nicht der "Repräsentation zugänglich" erschienen. In dem dazwischen liegenden hochrechteckigen Format und seiner "seltsamen Helligkeit" sieht Foucault einen Spiegel (repräsentiert), der "in aller Ehrenhaftigkeit" (en toute honnêteté) als oder zur 'Repräsentation' funktioniert und den "Zauber der Verdoppelung" freigibt. Allerdings wird bekanntermassen im Bild nichts offen verdoppelt, wie auch bei der "ironischen [verstellt-verdreht] Leinwand". Den wieder zugespitzten Satz: "Durch seine [kompositionelle] Lage steht ihm [dem Spiegel] das Recht [oder fast Pflicht] zur Verdoppelung zu, das durch nichts ausser Kraft gesetzt werden darf" wurde letztlich dann doch weggelassen. Allerdings wird die 'Ver-gegen-wärtigung' der zwei (mehr als) Silhouetten mit Purpurvorhang von niemand im Bild(raum) angeschaut, um die "reife Frucht seines Schauspiels" (et jouir d'un fruit mûr tout à coup de son spectacle) fast synästhetisch 'schlagartig zu geniessen'. Foucault bemerkt aber, dass anders als in den teilweise verkrümmenden und den Bildwinkel vergrössernden Konvex-Spiegeln (z.B. Arnolfini-Bildnis von Jan van Eyck), andere (Rück-)Ansichten des Raumes hier aber nicht wiedergeben werden. Foucault meint jedoch, dass alle herausblickenden Gestalten im Bild auf ein weiteres, entfernt im Spiegel reflektiertes Modell blicken würden, das bei der

Verlängerung der Bildebene nach vorn und unten auch sichtbar werden würde. Zumindest von der Hängung des Spiegels in Augenhöhe und trotz des leicht nach rechts verschobenen Augpunktes des Bildes erscheinen Foucaults Gedanken eines gespiegelten Gegenüber plausibel auch im Zusammenhang mit seiner Definition eines gegenständlichen Bildes als "rechteckiges Fragment von [oder mit] Linien[, Flächen] und Farben" mit einer Repräsentationsaufgabe. Dieser auch von der Ausdrucksweise wieder schwer verständliche Abschnitt gipfelt in der durch den Spiegel gesicherten "Metathese (= Mit- oder Nach-Stellung?) der Sichtbarkeit"; er würde das repräsentieren (= zeigen) oder auftauchen lassen, was im Bild sonst nicht zu sehen ist, und auch von dem Bild-Personal nicht im Spiegelbild beachtet wird. Dies sei eine "buchstabengetreu(e)" Umsetzung, Umkehrung eines Satzes des Lehrers und Schwiegervaters von Velázquez, des Malers Francisco Pacheco: "Das Bild muss aus dem Rahmen heraustreten", also entweder 'der Rahmen muss vor dem Bild zurücktreten' (oder eher 'das Spiegel-Bild muss in den Rahmen hineintreten?'). Leider macht Foucault keine exakte Quellenangabe zu einem Satz, der weniger die Albertische Fenster-Tiefen-Öffnung als die räumlich-plastische in den Betrachtterraum ragende Bildwirkung suggeriert (also das Projizierende gegenüber dem Perspektivischen) und allgemein künstlerisch gedacht von Foucault gut ins Bild passt. Aus künstlerisch praktischer Sicht hat die von Foucault nicht urheberrechtlich gefundene Auffassung von einem Spiegelbild oder Spiegel im Bild einiges für sich. Die Lichtkante und die Oberflächenaufhellungen deuten auf eine Glasoberfläche und ein Spiegelbild. Theoretisch wären auch eine Hinterglasmalerei oder ein Pastell hinter Glas möglich. Der Bild-im-Bild-Gedanke findet sich öfters auch bei Velázquez (und schon bei Pacheco). Der Spiegel-Illusions-Charakter bietet für den Maler auch noch eine weitere Möglichkeit zur Demonstration virtuos-technischer Brillanz und einer niederländisch-spätmanieristischen Gross-Klein-Raum-Überdehnung. Im Falle einer tatsächlichen Widerspiegelung (optisch-faktische 'Repräsentation') empfindet der Betrachter spontan, dass das (königliche Eltern-) Paar etwas links neben aber eher recht weit hinter ihm sich befinden müsste, wenn man den viel weiter zurückgesetzten grösseren Mann im Türausschnitt zum Vergleich heranzieht. Das Spiegelbild suggeriert einen recht tiefen, langgestreckten Raum mit einem dunklen Ende (Tür?) und einem Vorhang. Wenn sich dieses Paar in dem imaginären Raum zwischen Betrachter und Bildebene aufhalten würde, müsste es von hinten, vom Rücken auch im Bild auftauchen, um die Sichtbarkeit (Re-Präsentation: 'ab-prae-sentia') noch in die reale Ebene zurückzuführen.

Der bislang scheinbar werkimmanenten, anmutungshaften, ahistorischen Untersuchung

folgt der zweite Teil des Aufsatzes, indem das Bild, das in "der Tiefe des Spiegels" (oder eher Höhe?) (nicht?) erscheint, (einen) Namen, Ort, Raum und Zeit erhält. Foucault begründet sein langes Hinauszögern und gleich immer wieder Verlassen einer 'namentlichen', individuellen Ebene, durch die "Irreduzib(ilität)" von "Sprache und Bild". Anstatt doch eine Schnittmenge der beiden Kategorien (oder ein tertium comparationis) zu bilden, zu suchen wie die gemeinsame Intention (auch der Individualisierung), hält der Autor den Eigennamen nur für ein Kunstmittel, das es auszulöschen gilt, um sich in einer (vagen?) "Unendlichkeit des Vorhabens" zu halten, gipfelnd in dem (sinnvollen?) Satz: dass "die Malerei vielleicht [nur] ganz allmählich ihre Helligkeiten [geistig bedeutungsvolles Licht?] erleuchte" [steigere?] durch [vermittels?] diese graue, anonyme [abstrakte?], stets peinlich genaue [subtile?] und wiederholende [redundante?], weil zu breite Sprache". Man müsse also ganz 'unreflektiert', ohne Vorwissen an Bilder herantreten und sie befragen (beäugen?) speziell das Spiegelbild. Foucault fällt also wieder in seine alte Sprache (und Vorstellung) zurück. Man erfährt jetzt, dass das Spiegelbild eine Spiegelung der unsichtbaren Vorderseite des grossen Staffeleibildes sei und nicht primär eines Modell- und Betrachterpaares vor dem Bild.

Der folgende Abschnitt gerät zu einer eigen- bis unsinnigen, pseudopoetischen oft redundanten Vergewaltigung eines Bildes, eine Beobachtungs- und Gedanken-Formulierungshybride. Das rechts aussen befindliche Fenster und der zentrale Spiegel hätten eine Gemeinsamkeit im Vorhandensein im Bild und wären gleichzeitig ein (sichtbarer) dynamischer Verweis ("Effusion") auf ein unsichtbares Ausserhalb des Bildes, beim Spiegel sogar "in einer momentanen, rein überraschenden und heftigen [? sic!] (Such-)Bewegung".

Die "punktiert" zu denkende Achse von Objekt und seiner Spiegelung würde die Parallele der zur Bildoberfläche hinziehenden Lichtfläche (? oder -Körper?) im rechten Winkel schneiden. Eine dritte Funktion des Spiegels sieht Foucault in seiner Position neben der Tür, dem Durchblick, der erst jetzt ins 'Visier' genommen wird. Dem Türrahmen werde ein helles Rechteck (Türblatt) herausgeschnitten und dahinterliegend sichtbar. Foucault hält diese fast den Licht-Weiss-Punkt setzende Fläche für matt oder vergoldet und nicht in den Hauptraum kommend. Allerdings streift noch das Licht einer unsichtbaren Fensterreihe dieses Treppen-Zwischen-Ganges ganz schmal herein. Die nach hinten sich 'grabende' Tür mit ihren (ausser) skulpturartigen (kassettenartigen) Oberflächen, der Vorhang und die Stufen(schatten) geben einen räumlich-plastischen Eindruck. Das Licht in diesem Korridor "tob(e)" in sich selbst und finde gleichsam dort "seine Ruhe". Ähnlich ambivalent

schätzt er diesen Hintergrund als "nah und grenzenlos" (weit?) ein, vor dem eine "hohe [warum?] [und nicht nur] Silhouette eines Mannes" (wie beim Gegenlicht zu ergänzen) erscheine und teilweise im Halbprofil. Weiter meint er, dass er das Gewicht eines Vorhangs halte (oder ihn teilweise zur Seite schiebe) in einer auf zwei Stufen verteilten (zu ergänzen: kontrapostischen) Fussstellung. Vor dem Original oder einer besseren Abbildung würde der Betrachter noch weitere Details v.a. in der Kleidung (Hut in der Linken) erkennen können. Für Foucault ist in diesem Bildteil nicht klar, ob der bislang von ihm Unbenannte ins Zimmer oder den Hauptraum herabkommen oder in dem Treppenkorridor verbleiben will, um wohl zu sehen, aber nicht um gesehen (be-ob-achtet) zu werden. Wie der Spiegel würde er die Szenerie des Raumes 'observieren'. Ganz erlebnishaft meint Foucault, dass der Unbenannte von nirgendwo herkomme, aber den Hauptraum über unbestimmte Korridore "umgangen" habe, aber auch dass er ebenfalls gerade (? kurz zuvor?) im Raum vor dem Bild sich befunden habe als "Emissär jenes verborgenen und evidenten Raumes" aber doch "in Fleisch und Blut". Und noch einmal wird "der unbestimmte Besucher" ins Korn genommen und in einer "unbeweglichen Balancstellung" für ein Vor oder Zurück, Ein oder Aus wahrgenommen. Die "hohe und feste Statur des Mannes" würde die "Silhouetten im Spiegel" "fahl und klein" aussehen lassen.

Der nächste im Detail schwer nachvollziehbare, später ausgelassene Abschnitt führt das Gesagte weiter aus: von dem "unsicheren Status" (der Spiegelsilhouetten? weniger dem Stand, der Statur des Mannes?) gehe "eine furchterregende Macht" aus trotz ihrer Kleinheit, die auf eine viel grössere Entfernung deuten würde. Diese grosse Distanz bewirke die nicht (anders?) mögliche Repräsentation des (der) "dunkle(n) Besucher(s)" direkt im Bild, sondern nur im Spiegel (als "trügerisch graue(s) Bild"). Foucault lässt die Figuren im Spiegel wie "die unverhofft aufgetauchte Person" des Hintergrundes in gleicher Weise als Subjekt agieren, d.h. die Hauptgruppe von der Rückseite sehen, bis die ganze "Repräsentation des Nicht-Repräsentierbaren" als sichtbares Spiel von Dunkel und Hell so in Malerei übergehe.

Aber die "unwirkliche Spiegelung" (= Spiegelbild?) umfasse in der "Ordnung [= auch Rang?] der Repräsentation" mehr und sei damit "souveräner". Sobald wir dies zum ersten Mal bemerkten, würden wir auf "fatale Weise" (= unausweichlich?) darauf verwiesen.

Der nächste etwas verständlichere kompositionelle Abschnitt bietet eine (subjektive) schnecken-schrauben-muschelförmige Bild-Führung in einer sehr eigenen Sicht-Weise: als Ausgangszentrum der Blick des Malers > Rückseite der Leinwand > Bildergalerie,

Spiegel, offene Tür, weitere Bilder, Fenster(-umrandung). Gleichzeitig werden "Repräsentations-Formen" demonstriert: Blick, Palette, Pinsel, Leinwand (materielle Instrumente der Repräsentation), Bilder, Reflexe, realer Mensch (nur der unbekannte?) (= vollendete Repräsentation) und die (faktische) Auflösung der Repräsentation in Rahmen (= Flächen?) und Licht, das die schneckenartige Kurve schliesse und wieder öffne. Das Licht öffne die ganze Breite des Bildes und darin den Fries der acht Personen im Vorder- und Mittelgrund. Hierbei kann auch der einfache Kunsthistoriker noch mühsam folgen.

Der anschliessende Abschnitt liest sich auf den ersten Blick wie eine konventionelle Bildbeschreibung und Bildanalyse: Aussehen und Stellung der Zentralfigur der Infantin. In ihrem Gesicht verlaufe die Bildhalbierende und in ihrem Scheitel ende das untere Bilddrittel. Das Zentrale der Komposition wird nach Foucault noch durch die ikonographisch-ikonologische Anleihe an eine Verkündigung bei der im Profil gegebenen knienden Kammerjungfrau der Infantin betont. Dann wird die rechte Kammerjungfrau erwähnt, die mehr in die Richtung des Betrachters (statt auf die Infantin als ihre Dienerin) blickt. Es folgen noch eine doppelte Zweiergruppe im Vordergrund (Zwerge) und Mittelgrund (zwei Aufsichtspersonen, Höflinge), die er "Doublette" (eigentlich identische Wiederholung) nennt. Nach dem Schnecken-Muschel-Schema sieht der Philosoph in dem Gemälde ein flachgestrecktes X (Blick des Malers bis Fuss des Zwerges bzw. der Leinwandgemäldefries bis zum 'Guardadamas', dem Wächter der Damen) (Fig.5b), im Kreuzungspunkt natürlich die Infantin. Weniger nachvollziehbar ist eine gekrümmte Linie z.B. konkav im Spiegelbereich in Form einer flachen Schale (wenn man die Köpfe von Maler, Hoffräulein eins, Infantin und Hoffräulein zwei miteinander verbindet) (vgl. Fig.5b). Die von Foucault erwähnten strukturierenden Zentren (visualisiert bei Harlizius-Klück, a.a. O., S. 55 m. Abb.) würde der Kunsthistoriker als durch Position, Grösse, Blickführung, ('oculofestierbare') Kompositionsschemata verbalisieren. Auch noch vorstellbar ist der Ursprungspunkt dieses Andreas-Kreuzes als Drehpunkt im Raum, aber gestoppt durch ein "Schauspiel", was sich ihnen bietet durch ihr eigenes Spiegelbild oder irgendwelche nicht sichtbare Betrachter. Der nächste Satz Foucaults, dass die Infantin in der Tiefe den Spiegel überlagere, bleibt nicht nachvollziehbar, da der Spiegel-Rahmen nicht überschritten wird und auch in der Vertikalen eine gedachte Linie sogar am Spiegelrahmen vorbei führt. Foucault 'malt' sich nun eine (fiktive) Linie von der Spiegeloberfläche (z.B. Kopf des Königs) und ihrem imaginären gespiegelten Tiefenraum 'aus', eine andere (quasi nach vorne) über den Kopf der Infantin zu dem ebenfalls fiktiven Betrachter ausserhalb des 'repräsentierten' (= dargestellten?) Bildraumes; wie sich dabei

die eigentlich entgegengesetzten Pfeile (Strahle) in einem spitzen Winkel im fiktiven Betrachter ausserhalb des Bildraumes treffen sollen, ist nicht richtig (nachvollziehbar) oder unverständlich, aber er soll "unvermeidlich und perfekt [mathematisch, geometrisch?]" definiert sein.

In einem späteren ausgelassenen Abschnitt bilden weitere Linien mit verschiedenen Ausgangspunkten eine Zickzackbewegung (Augen des Malers, Besucher = Nieto, Hoffräulein rechts, Guardadamas, die Zwergin) im Raum allerdings nicht so sehr durch ihre Position als durch die verbindende, fixierende Blicktätigkeit. Foucault stellt sich dabei ein Schauspiel, Gesichter, einen 'idealen' Punkt vor, der von Maler, Infantin, Hofstaat, vom Spiegelbild fixiert wird bzw. in den Gesichtern sich spiegelt, also eine "Reziprozität" (Wechselbeziehung) vom Betrachter im Bild einer ausserbildlichen Szene und die Szene auf das Bild als Szene. Die umgekehrte (unsichtbare) Leinwand mache den "äußere(n) , [ausserhalb des Bildes liegenden, völlig unzugänglichen] Punkt [des Betrachters] zu einem Schauspiel [Erkenntnisinteresse?]" für alle Beteiligten im Bild bis auf den nicht wirklich schauenden, dösenden Hund. Das ausserbildliche oder für die innerbildlichen (repräsentierten) Personen sichtbare Schauspiel (Erkenntnisinteresse?) bilden die Herrscher-Eltern. Wenn Foucault von dem respektvollen, staunenden Blick dieser Bildfiguren spricht, ist das vielleicht noch nachvollziehbar, aber weniger bei Formulierungen wie: die silhouettenhafte Kleinheit, Bleichheit, am wenigsten real, am meisten in Frage gestellt z.B. durch einen Lichteinfall, ihre Vernachlässigung (zerbrechlich) als Zeichen des auratisch Herausgestelltseins, der essentiellen Unsichtbarkeit der Herrscher-Eltern als Zentrum. Völlig unvermittelt wechselt Foucault wieder auf eine kompositionelle Ebene zu einer Kurve (? Gerade?) von der umgedrehten Leinwand zur Infantin, zum Zwergen wieder rechts aussen als ein Ordnungsschema der Komposition mit "Blick auf oder zum Herrscher-Paar" als Zentrum. Dieses sei symbolisch "Souverain in der Geschichte", was wohl so zu interpretieren ist, dass im Barock/Klassik (17.-18.Jh.) oder auch früher der Herrscher von Gottes Gnaden als souverän oder sakrosankt angesehen wurde. Foucault schiebt aber gleich eine strukturelle Begründung durch eine angeblich dreifache betrachtende Funktion zum oder innerhalb des Bildes durch den Blick des Modells im Moment des Malaktes (also auf der Leinwand?), des Betrachters und des Malers im Kompositionsprozess (des sichtbaren Bildes?) nach, die sich in einem "idealen Punkt" träfen, der "Repräsentation als Modell (Modell), Schauspiel (Betrachter?) und als Bild (Maler?) ermögliche.

Weiters stellt Foucault sich vor - oder man bekommt den Eindruck - , dass dieser ausser-

vor-bildliche, unsichtbare Punkt wieder ins Bild projiziert zerbrochen wird in drei Gestalten: Maler mit Palette, Besucher/Betrachter (Nieto) und das Spiegelbild des Königspaares "geschmückt, unbeweglich in der Haltung geduldiger Modelle". Das Spiegelbild im Schatten ersetze gewissermassen naiv das Fehlende: beim Maler das Modell, beim König sein Abbild und beim Zuschauer das "reale" (? eigentliche) Zentrum des Bildes. Foucault stellt sich des weiteren vor, dass der Spiegel aber nicht alles offenbart, dass der Thron des (stehenden?) Königspaares, der Maler und der Zuschauer sich im selben Raum befinden. Aber letztere könnten neben dem Focus und Ziel des Bildes - also das alle Blicke auf sich ziehende Herrscherpaar - nicht erscheinen oder untergebracht werden.

Die letzten beiden Abschnitte sind weitgehend eine nochmalige Paraphrase des zuvor Gesagten. Foucault sieht "(eine) große [vollkommene?] Kreiselbewegung" vom Blick des Malers, seiner Palette, seiner Hand bis zu den vollendeten (im Hintergrund hängenden?) Bildern, die die "Präsentation" entstanden vom Licht zusätzlich oder erneut definiert. Die Linien (oder Achsen) in der Raumentiefe seien unvollständig. Ein Teil des Kreises (vor dem Bild?) würde fehlen durch die Abwesenheit des Königs als Kunstgriff, der wiederum eine "Vakanz" (eine Leere oder Innehalten) bei Maler und Zuschauer nach sich ziehe. Das Bild sei die 'mani-(oculo-?)feste' Essenz von "Repräsentation (Stellvertretung, Vergegenwärtigung?)". Bei ihr würde die "tiefe Unsichtbarkeit" des Sichtbaren und die Unsichtbarkeit des Sehenden trotz Spiegel, Spiegelbild, Imitationen (von?), der Porträts herrschen. Anschliessend wird die doppelte, aber unterbrochene (verdoppelte? oder Wechsel-) Beziehung der Repräsentation zu Modell, Souverän, Autor/Maler und Betrachter angesprochen. So könnte das "reine [vollständige?] Glück [?!] des Bildes" nie gleichzeitig den 'repräsentierenden' Maler und den repräsentierten Souverän zeigen, soweit dieser Abschnitt überhaupt richtig verstanden wurde oder zu verstehen ist.

Nach dem Schlussabschnitt sei das Bild so die "Repräsentation der klassischen Repräsentation" mit den Bildern, den Blicken, den Gesichtern, den Gesten. In dieser "Dispersion" (Verteilung?) sei eine "essentielle Leere", ein Verschwinden. Ausgelassen sei das Subjekt (also der König?, oder der Betrachter, der ja schon ins Bild gesprungen und dort verschwunden ist?), ohne das sich "die Repräsentation als reine Repräsentation geben" lassen könne. Foucault spricht hier wohl seine metahistorische, apriorische "epistemische", archäologisierende Denkstruktur-Epochen-Gliederung der Menschheit von Renaissance mit Ähnlichkeit, dem (klassischen) 17.-18. Jahrhundert mit Repräsentation und der Moderne nach 1800 mit der Entstehung des Subjekts an. Eigentlich geht es dem Autor dieses oft aus Unfähigkeit oder Absicht verdunkelnden, umständlichen Textes

letztlich weniger um das Bild als um die Illustration oder 'Repräsentation' dieser seiner philosophischen Gedanken oder Vorstellungen.

Nach der anstrengenden, teilweise frustrierenden Lektüre dieses zwischen Naiv-Empathischem, Literarischem, Bildbetrachtendem und Philosophischem schwankenden Essays, um den Sinn der Worte (und Sätze) und der Dinge (Bildteile) vielleicht zu verstehen, zu erfassen und bevor eine Alternative vom Künstler(ischen) her versucht wird, seien andere, kürzere Blicke auf andere Autoren geworfen, wie *s i e* den Text des Franzosen gedeutet haben, und was *s i e* daraus mitgenommen haben. Positive Rückmeldungen kamen von einigen mehr philosophisch angehauchten Autoren, Kunstgeschichtlern wie **Svetlana Alpers**, wobei diese allerdings Foucaults Hauptthese von der Abwesenheit des Betrachtersubjekts (= personalisierter Betrachter?) als Grundzug der 'klassischen' Repräsentation widerspricht, um auf ihre dualen Auffassungs- und Darstellungsprinzipien abzuheben, oder die auch künstlerisch tätige **Ellen Harlizius-Klück** ("Der Platz des Königs – Las Meninas als Tableau des klassischen Wissens bei Michel Foucault", Wien 1995), die fast enthusiastisch Foucault aufnimmt auch als Anregung zur Fortsetzung ins Repräsentativ-Geometrisch-Mathematische wie die Fibonacci-Reihe oder die unglaubliche Existenz von bestimmten Winkelgraden bei der Komposition.

Vornehmlich sich auf **Hermann Asemissen** ("Las Meninas von Diego Velázquez", in: Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik II, Kassel 1981) berufend äussert sich der Journalist und Philosoph **Rainer Marx** in der Frankfurter Rundschau vom 24. April 1999, Nr. 95 mit "Foucaults Irrtum - Die Repräsentation der Repräsentation. Was in der Ordnung der Dinge durcheinandergeraten ist" (wieder abgedruckt unter dem Titel: "Der Platz des Spiegels", in: "Velázquez Las Meninas", Insel-Taschenbuch 2528 von 1999, S.57-88) kritisch oder widerlegend zu Foucaults Annahmen: der Spiegel habe keine Spiegel- sondern eine Porträtfunktion, das Königspaar sei nicht im Raum anwesend; auf der nicht sichtbaren Leinwand sei das gleiche Gemälde oder die gleichen 'sichtbaren' Modelle. Foucault sei die angebliche Pointe (Würde und Freiheit der Kunst) entgangen. Es gebe zahlreiche Unstimmigkeiten wie der Wegfall des Gemäldezentrums und eine Vielzahl von Modellen. Foucaults Raum für die Modelle (Königspaar) sei zu einer Spiegelwand geschrumpft. Die von Foucault vermisste bzw. fehlende Subjektfunktion sei jetzt auf die Modelle übergegangen. Das zweimal unsichtbare "Schauspiel" sei jetzt (zweimal) sichtbar. Die Unfähigkeit Subjekt und Objekt zu sein, treffe nicht mehr zu, da die Modelle nun gleichzeitig Betrachtende und Betrachtete seien. Auch dass dem Maler das Modell fehle,

stimme nicht, wie auch die Abwesenheit von Modell und Betrachter. Damit ist eigentlich dem ganzen Sichtbarkeits-Unsichtbarkeits-Präsentations-Konstrukt oder Elaborat bis auf generelle Anwesenheit, Sichtbarkeit, auch Seh- bzw. Blickkontakte weitgehend die Grundlage oder die Tragkraft genommen.

Estrella de Diegos "Representing Representation - Reading Las Meninas", in: "Velázquez's Las Meninas" (ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt, Cambridge 2003, S.150-169), verspricht wohl so etwas wie eine erneute kritische Lektüre von Foucaults Text, aber es geht ihr mehr darum zu zeigen, dass die "restrictive" klassische (oder alte) Kunstgeschichte nicht oder falsch, verdreht ("distorted") verstanden oder gelesen hat. Erst die neuere Kunstgeschichte hätte erkannt, dass es Foucault nicht um die kunsthistorische Praxis (= Alltagsgeschäft) gehe, sondern um eine kunstgeschichtliche "Narrative" von Macht, Brüchen, Paradoxien. Die traditionelle Kunstgeschichte schliesse auch den Betrachter weitgehend aus. Die Autorin wiederholt Foucaults These von der Abwesenheit des Subjekts (= Fehlen des Königs), die Las Meninas zur Repräsentation der klassischen (17.-18.Jh.) Repräsentation mache, und bringt zu der Unsichtbarkeit (der Leinwand) auch noch eine tiefenpsychologische Weiterung im Sinne Jacques Lacans (Verbergen, Begehren, Mangel, Defizit). Dann weist sie auch noch auf die fundamentale Differenz von Text und Bild hin, dass das Gesehene nie ganz dem Gesagten entsprechen könne. An **Svetlana Alpers**, die Foucault besser verstanden habe, kritisiert sie, dass sie versuche ihre Vorstellung der Las Meninas als einer Synthese von Fenster (Perspektive, Süden) und Spiegel (Projektion, Norden) zu verstehen. 'Las Meninas' sieht sie nach Foucault und nach "nach Foucault" als aussergewöhnlich offen für Interpretationen und fragt sich, wie ein nach **Jonathan Brown** "informelles Gruppenporträt in einem Maleratelier" so reichen kritischen Gewinn hat bringen können und noch kann. Einfach in den kunstgeschichtlichen Diskussionsraum ist ihr Schlusssatz gestellt, dass das Feld des Ungesagten, nicht Sagbaren das Besondere an Las Meninas sei unter der äusseren Erscheinung eines einfachen, alltäglichen, informellen "gefrorenen Familienporträts".

Man ist etwas ratlos - soweit der Schreiber dieser Zeilen überhaupt Foucaults Bildbeschreibung-Analyse-These-Traktat verstanden hat, bleiben ihm in der vergleichenden Rückschau als dessen bewusst machendes Verdienst auch für die Kunstwissenschaft Probleme wie Sehen, Blick, Un-Sichtbarkeit, Präsenz und der oszillierende Begriff der 'Repräsentation'. Richtig erkannt, aber unnötig verkompliziert ist die Rolle des nur im Spiegel sichtbaren Souveräns (Königspaar) als Blickpunkt des Bildes oder Bildpersonals und gleichzeitig das Bild als Sicht des Souveräns. Aber letztlich es geht

ihm nach unserer kritischen, nicht hörig-proselytischen Einschätzung wie gesagt nicht so sehr um das Bild, als um die Demonstration seiner Andersartigkeit im Denken und Sehen und Schreiben seiner fast apriorischen, archetypischen, epistemischen Epochen-Vorstellungen. Diese von Foucault unterstellte 'archäologisch' primäre Struktur der 'Klassik' im Denken, Fühlen und Wollen des Einzelnen und der Gesellschaft läuft der sichtlichen Privatheit, Individualität, Subjektivität, ja Modernität oder Zeitlosigkeit dieses Bildes zuwider.



Fig. 3a: König Philipp IV u. Königin Maria Anna
(Detail aus: Las Meninas)



Fig. 3b: König Philipp IV u. Königin Isabella
(Detail aus: Fig.4a)

Schon vor seinem bekannten Buch "Das selbstbewusste Bild – Vom Ursprung der Metamalerei" (frz. 1993, dt. 1998) war **Victor Ieronim Stoichita** mit dem Aufsatz "Imago regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez" 1986 auf der Suche nach dem 'Meta' auch in Las Meninas. Er nimmt wie Palomino einfach an, obwohl er den Bestimmungsort, das private Studierzimmer des Königs, kennt, dass Velázquez in Las Meninas an einem offiziellen Doppelporträt male, das dann in privater Büstenform im Spiegel erscheine, aber dennoch offenkundig höfischen Charakter in der Funktion einer 'apparatio regis' habe (Fig.3a). Das trifft zu, wenn der König realiter nicht anwesend ist ('disparitio regis') – aber sich dann wohl auch niemand im Raume aufhält. Wenn er wieder da ('apparitio regis') ist, kann er sich samt Gemahlin im Spiegel und seine Tochter mit Entourage sehen, ganz so wie er es wohl gesehen und erlebt hat: also letztlich eine

'apparitio regis interna, intima, oder secum'.

Ausserdem sieht Stoichita aus dem Spiegelbild folgernd ein dynastisches (offizielles) Bild heraus: 'La Familia' (aber nicht 'Felipe IV con familia'). Ausgehend von dem Literaten und Theoretiker Palomino wird noch auf die eigentlich gängige Pflichtlektüre für jeden Maler von Rang hingewiesen, um die römische Kunstakademie und Zuccaris Disegno-Theorie auch hinsichtlich des Spiegels einzuflchten zu können. Velázquez Bild kommt glücklicherweise auch ohne seine angebliche Kunsttheorie ganz gut aus (Stichwort: 'Endo-statt Meta-Malerei?').

Der Philosoph **Reinhard Brandt** vermeinte jüngst 2000 bzw. 2001 ("Meisterwerke der Malerei ...", Leipzig, 2001, S.115-170) die "inventio" eines grossen Malers, die bislang verborgen blieb, entdeckt zu haben: das Bild sei der Augeneindruck der Infantin vor dem Spiegel, es sei eigentlich gar kein Bild, sondern eine sich selbst reflektierende Wirklichkeit, so seine hinein-ge-ver-steckte philosophierende Theorie (und wo bleibt der Betrachter?, soll er sich als Infantin oder als Maria Bárbola wiedersehen?; der Ateliersaal sei seitenverkehrt: aber warum sind es die Bilder, der Maler nicht?, wo bleibt eigentlich der Stuhl für den König mit seinem Atelier-Zweit-Schlüssel?).

Vielleicht lässt sich Velázquez' Gemälde statt philosophisch-ideologisch mehr von unten, historisch-induktiv rekonstruktiv besser ins Visier nehmen und verstehen, indem man dem Künstler, den Reflexions- und Produktionsbedingungen von Ursprung und Werdegang des Bildes soweit möglich nochmals (natürlich auch projektiv) nachgeht unter Berufung auf die Monographie von Enriqueta Harris (Oxford 1982) und José Lopez-Rey (Köln 1999) und den genannten Sammelband von Thierry Greub bzw. der etwas älteren, teilweise humorvoll kommentierenden "Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte", Berlin 1994 von Caroline Kesser.

In Thierry Greubs Meninas-Anthologie befindet sich als letzter und zeitlich jüngster Aufsatz der von der damaligen Chefkonservatorin am Madrider Prado, **Manuela B. Mena Marqués**: "Die Spitze am Ärmel der Zwergin Maria Bárbola - im Gemälde Las Meninas von Velázquez" (1997). Von dieser wohl aus direkter eigener Anschauung durch den technischen 'Röntgenblick' vertieft besten Kennerin des Gemäldes stammen wohl die fundamentalst abweichenden Deutungsvorschläge, die Jonathan Brown 1999 als subjektiv und fiktiv kommentiert und zurückweist, wie Greub in seiner Einleitung schreibt. Die leuchtende Spitze am Ärmel der Zwergin Maria-Bárbola soll ähnlich wie bei dem "Porträt Innocenz X" Zittern ausdrücken, hier vor der Erscheinung des Königs. In der früheren

Fassung soll die deutschstämmige Hofbedienstete einen Ring der Treue in der Hand halten. Auch die eher der Warnung vor der Hybris dienenden Gemälde im Hintergrund sollen dem Treue-Gedanken gegenüber dem König und seiner (angeblich zeitweiligen) Erbin (der Infantin Margarita) verpflichtet sein. Mena Marqués' politisch-dynastische und damit wieder offizielle Deutungen (ähnlich auch Enriqueta Harris) widersprechen eigentlich völlig dem visuellen Grundtenor des Bildes. Greub selbst fordert eine "Betrachtung der Bildentstehung" (technisches Wissen, Können des Künstlers und den ganzen Kontext) auch ohne aufwendige quasi objektiv-naturwissenschaftlich-analytische Verfahren.

Eine verständliche Zusammenfassung der kaum zu folgenden Gedanken Foucaults bietet noch einmal der **Wikipedia-Artikel** "Las Meninas" unter dem Stichwort "Repräsentationsthese": Foucaults Interpretation begreife Las Meninas als ein Metabild, als eine Reflexion über Repräsentation, die in ihrer Struktur selbstbezüglich sei, weil sie in der "Repräsentation der klassischen Repräsentation" verharre und der Darstellung bloßer Stellvertretung verhaftet bleibe. Foucaults Analyse hätte in der Kunstgeschichte großen Einfluss und würde aufgrund ihrer elaborierten Form (?) und Raffinesse geschätzt. Neuere Texte würden Fehler nachweisen z.B. Herrscher = Betrachter bei eigentlich abweichendem Augpunkt. Neben der **Repräsentationsthese** gliedert der Artikel die Las-Meninas-Deutungsversuche in die **Nobilitierungsthese** (J.Brown/J.F.Morfitt): Nobilitierung des Malers (Orden), der Kunst (brillante Perspektive, Camera oscura ... über Handwerk philosophisch, reflektierte Ansätze), durch den königlichen Auftrag und das Königsbildnis; dann die **Spiegelbildthese** (H. U. Asemissen 1981), dass das ganze Bild eigentlich ein Spiegelbild wiedergebe, allerdings bleibt die zu erwartende Seitenverkehrung aus. Die von Mena Marqués vorgetragene kontroverse dynastische Deutung (Infantin als Thronanwärterin, Treue, Gehorsam, Macht und Autorität des Königs) wird hier als **Vorgängerbildthese** betitelt. Man könnte vielleicht noch die **Motiv-Hypothesen der Leinwand** hinzufügen: Las Meninas selbst, eine Doppelbildnis von König und Königin (s. Spiegel), ein früheres Reiter-Bildnis, ein beliebiges Motiv, ein zu malendes, ein ungemaltes Bild,

Eine kunstgeschichtlich nichtzünftische, aber damit weitgehend totgeschwiegene Seite in Gestalt des als Musiker ausgebildeten Übersetzers und Schriftstellers **Wolf Moser** verspricht aus jahrzehntelanger intensiver, fast monomaner Beschäftigung mit Velázquez in einer zweibändigen Monographie, Lyon 2011 neue Ansätze und vor allem Lösungen, in einem kurzen Vorläufer (2006) sogar schon (alle?) Antworten. Aber z.B. Las Meninas mit Bachs Kontrapunktik und wegen des königlichen Auftrags auch mit dem fast einhundert

Jahre später entstandenen "Musikalischen Opfer" in Analogie (als 'malerisches Opfer') zu bringen, scheint nicht die Lösung zu sein. Moser gibt aber immer vor auf der richtigen Spur zu sein, bzw., dass alle anderen falsche Fährten verfolgten. Seine Antworten auf oft sinnvolle Fragen sind aber eher enttäuschend und problematisch: z.B. Velázquez zeige sich als Nichtmalender; die Szene sei kein Schnappschuss vom Porträtierten, sondern "Gedankenspiel und Kunstwerk"; viele herbeigesuchte Selbstzitate seien "Offenbarung seines Bildgedächtnisses", es gäbe einen ständigen Griff nach dem eigenen Gedankengut; es sei keine plötzliche Störung (Augenblicksvorstellung Carl Justis); die Palette verfüge nicht über alle Farben des Bildes wie Gelb und Blau, und auf der grossen nicht sichtbaren Leinwand sei also kein Bildnis der Infantin; der Blick ginge zum Betrachter und nicht zu dem daneben zu denkenden Königspaar; es gäbe Widersprüche im Bild als gewollte "irreale Wiedergabe"; der Spiegel sei Kunstgriff, Notlösung, Angelpunkt des Rätselspiels; der Effekt eines Teleobjektivs in der Raumwiedergabe deute auf die Verwendung einer Camera oscura (vgl. J.R. Searle, S.176); der Maler soll ca. 6m hinter seiner Staffelei zurückgetreten sein; der Maler sei 13m von der Bildebene entfernt; fast Baselitz-artig wird auch geraten das Bild für die Beurteilung der nur würfelartigen Tiefenwirkung kopfstehend zu betrachten; es sei kein Atelier sondern ein leerer Raum (also kein horror vacui); es handele sich nicht um den Palastalltag, sondern um eine Zusammenfassung der vorangegangenen Gruppenbilder; die Figuren seien flach wie Scherenschnitte (Folge der Camera oscura?); die Abbildungsgrösse des Malers widerspreche der Perspektive, da über dem Augpunkt des zu denkenden kleineren Betrachters; die Willkür bei Körpergrösse und Perspektive seien "visuelle Stolperfallen"; es gäbe neue unabhängige Fährten zum Verständnis, der dösende Hunde als Rubens-Zitat sei ein Schlüsselzeichen; die abgekehrte Leinwand soll das 'Bild' (Malwerk) darstellen; der Augenausdruck des Malers sei anders als bei Foucault abwesend; das Tripelporträt der Königsfamilie sei szenisch gegliedert nach der 'Übergabe von Breda' (?); Mehrdeutigkeit (Hinterlist/Doppelsinn) sei ganz ohne Beispiel (dagegen Häufung von Selbstzitate); die Pinselschrift zeige knappe Andeutung, den geringsten Aufwand wie ein Aquarell (? eher Gouache?); nach Mengs hätte die Hand daran keinen Anteil, allein der Wille (vgl. quasi das Unterbewusstsein, Beethovens Geist?); reine Übertragung des Netzhautindrucks; die malerische, nie (zumeist nicht) beachtete Kunstfertigkeit; statt einer Auslegung mehrere Lesarten; das "trojanische Pferd" (der Verstecker Velázquez) sei (zumindest schon mal) enttarnt.

Zwischen diesem mehr oder weniger nützlichen Sammelsurium Mosers findet sich auch

eine Kritik an Foucault und dessen "vierte(r) Interpretation" (nach Bühne oder Momentaufnahme, Hofalltag, Kunst-Werk-Gebilde), der 'Repräsentation'. Moser spricht weiter vom grossen Aufsehen, den Kleinschritten, den Zuspitzungen und Kompliziertheiten im Wechselspiel von Betrachter, Maler und Modell: "(Foucaults) Sichtweisen beruhen auf subjektiver Lektüre [!] der Leinwand, entstanden sei ein Gebilde aus Mutmaßungen mit Hilfe von willkürlichen Bezügen zur Darstellung und zum Maler. ... kein Punkt (sei) letztlich schlüssig". Moser ist ja der Meinung, dass Velázquez gar nicht malt und niemanden ansieht. "Foucaults virtuelles Dreieck aus Autor, Modell und Bildnis [= Spiegel?]" sei "auf eine ganz und gar subjektive Vorgabe aufgebaut". Übersehen hätte Foucault Wichtiges wie den "Wink einer Frontalität" oder die Voraussetzung des Entstehens [des Gemäldes?]. Der Beschauer als [hermeneutischer] Mitschöpfer sei "im Grunde [eine Verfehlung von] Autor und Bild, das Labyrinth[ische] werde Gegenstand der Darstellung [im Bild und im Text Foucaults?], die Rätsel 'Thema' nicht mehr Aufgabe oder Hilfsmittel der Deutung". Moser versucht den bekannten von Palomina überlieferten Ausspruch Luca Giordanos von der "Theologie der Malerei" als "malerische Lehre von der (wahren) Wirklichkeit, ihrer Offenbarung und Überlieferung" [das klingt ja fast wie Heidegger] ... Wahrheit von Velázquez ist Schein ... Gipfel europäischer Geistesgeschichte" zu deuten . Mit Bach und dem Überpersönlichen verliert sich Wolf Moser am Ende leider auch wieder im Genialisch-Nebulösen.

Da hier in diesem Text der Akzent auf einer Auseinandersetzung mit Foucault liegt, "Guck[te der Verfasser dieser Zeilen glücklicherweise] doch [noch]mal (h)in" das 2002 in Köln erschienene Buch (franz. "On n'y voit rien – Descriptions, Paris 2000) von dem leider schon 2003 verstorbenen **Daniel Arasse** und speziell in die Seiten 126-155, wo dieser im Stil der (nach-)antiken Lehrdialoge ein Gespräch über Las Meninas ("Das Auge des Meisters") mit (s)einem Alter Ego, einem Leser, Betrachter, Analytiker scheinbar sich selbst objektivierend ('repräsentierend?'), maieutisch-belehrend führt, um diesen inneren 'Schweinehund' am Schluss aufzufordern, es auch wie vorliegend zu veröffentlichen.

Obwohl es dem Autor nach seiner eigenen Aussage (S.132) nicht darum gehe "Foucault zu widerlegen oder zu retten" (= rehabilitieren?), so steht doch der ganze Essay unter dem Einfluss des immer wieder zitierten französischen 'Philosophen'. Seite 131 taucht die wohl von Kant/Fichte abgeleitete Vorstellung Foucaults vom (absoluten) Monarchen als 'absolutes (und einziges) Subjekt' in der 'Klassik' wieder auf. Gleichzeitig habe Foucault Las Meninas aber auch demokratisiert, ja republikanisiert, weil er das Bild anachronistisch den heutigen Präsentations-, Perzeptions und Rezeptionsbedingungen ausgesetzt habe.

Dazwischen wird immer wieder deutlich, dass Arasse die Literatur von Carl Justi bis Manuela Mena-Marqués verarbeitet hat und damit produktiv umzugehen versucht. Er weist auch auf die etwas verschiedenen Lager von Kunsthistorikern (Praktikern) und Theoretikern und beim Bild auf die grosse Ausmasse, den Privatcharakter und die Ausrichtung auf einen Betrachter hin. Eine mögliche Mitwirkung bei Las Meninas seitens der Königin und späteren Regentin für ihren noch unmündigen Sohn Karl II wird von ihm abgelehnt, obwohl Velázquez nach seiner Rückkehr aus Italien auch das offizielle ganzfigurige Porträt der neuen Königin angefertigt hatte. In Richtung des Dynastie-These (Mena-Marqués) habe es nach der Geburt (1657) des Kronprinzen Felipe (wie wunsch-sinnig) Prospero eine (nur durch einige kaum eindeutige Röntgenaufnahmen und einige historische Fakten kompilierte) Überarbeitung zum jetzigen Zustand gegeben, der zuerst 'Familienbild' dann ab Mitte 19. Jahrhundert 'Las Meninas' genannt wurde. Über den möglichen Titel der ersten Fassung ('Unsere Kronprinzessin?') hält sich der Aufsatz von Arasse leider nicht weiter auf. Dafür betont er wie Justi die Konzeption durch den König, die Privatheit, den Capriccio-Charakter (Palomino). Den Concetto des Erscheinens des Königspaares im Spiegel hält er dagegen für eine (eigene) Huldigung von Velázquez an den König. Er warnt aber davor Velázquez als "spanischen Poussin" oder grossen Intellektuellen trotz der Hausbibliothek zu stilisieren. Am Anfang wären doch der Pinsel und eine Porträtsitzung des Königspaares, zu der das Töchterchen mit Gefolge hinzugestossen sei, obwohl Arasse das Fiktionale des Spiegelbildes, die Nichtexistenz(möglichkeit) eines Doppelbildnisses erkennt und das unsichtbare Gemälde im Bild als Bild von Las Meninas (S.138) ansieht. Ausserdem zitiert er selbst Palomino, der von einem Besuch des Königs und nicht beim porträtierten König spricht. Die Pseudo-Spiegelung sieht er als Huldigung auch an einen "allsehenden" König, wobei er mit Hinweis Nikolaus von Kues und der absoluten Position des Monarchen (Louis Marin) sicher überzieht, wie er auch selbst erkennt und vom intellektuellen Concetto zum Visuellen zurückrudert. Und so kommt er auf die (verschobene) Fluchtpunktkonstruktion, bei der Hubert Damisch den Unterschied zu der Zentralität, Einheit bei Jan van Eycks Arnolfini-Hochzeit betont habe. Die Wahl des Fluchtpunktes sei so neutral und gebe beim Spiegel, der den König als Monarchen und absolutes Subjekt präsentiere, den Blick besser frei zur "Repräsentation". Eine interessante, aber nicht unbedingt so vom Maler intendierte Beobachtung ist, dass Nieto eine einem Maler vergleichbare Handbewegung mache. Bei der schon hinlänglich bekannten "neutralen Furche des Blickes, der die Leinwand senkrecht durchdringt (Aug-Flucht-Punkt) ... Subjekt und Objekt, Zuschauer und

Modell ihre Rollen unbegrenzt (umkehren)" meldet Arasse wegen dieser von Foucault übersehenen Horizontaldifferenz von Fluchtpunkt und Königsauge im Spiegel wenigstens etwas Kritik gegenüber seinem Meister an, während er das von Velázquez ausgearbeitete "Dispositiv" vom König als absolutem und gleichzeitig ausgelassenem (nur als fiktives Spiegelbild) Subjekt oder die 'Repräsentationen', Sicht und Unsichtbarkeiten sonst nicht in Frage stellt. Nach einer erwähnten erneuten Foucault-Lektüre folgt er ihm z.B. mit "in seiner hellen Tiefe spiegelt er (der Spiegel) nicht das Sichtbare ..." oder "in aller Ehrenhaftigkeit" (zeigt er) keine Gewissheit der Präsenz des Königs". Das Alter Ego von Arasse fühlt sich beim König als "transzendente(m) Objekt des Bildes" gar an Immanuel Kant erinnert (S.148) und auch nicht im Widerspruch zu der anderen Instanz Foucault. Ausserdem folgt der Autor Viktor I. Stoichita bzw. Ernst Kantorowicz' Idee vom König und seinen doppelten Körper (oder Natur: irdisch/sterblich – göttlich/unsterblich) sogar mit einem Rückblick auf den Apostel Paulus, dass man Gott (wie das Göttliche des Königs?) "durch einen Spiegel nur rätselhaft" sehe (S.149). Nochmals wiederholt wird auch die neue Fassung von Las Meninas durch den dynastischen Funktionswandel im Sinne der "brillanten Analyse" (S.151) von Mena-Marqués oder auch die These von der Nobilitierung der Malerei, die angeblich auch durch die "verstörenden Interpretationen Foucaults" (S.152) bei den "gewissenhaft[este]en Kunsthistorikern in Gang gesetzt wurde. Auch John F. Moffitts Verbindung eines Emblems der 'Tabula rasa' und ihrer 'Potenz' in Vincente Carduchos Malereitraktat von 1633 mit Foucaults 'erstem oder letzten Tupfer' bleibt ein Allgemeinplatz. Sinnvoller scheinen einige (leider selbst nicht immer befolgte) Warnhinweise, dass der Maler nach Alberti sich zuerst (und nur) um das Sichtbare kümmern sollte und kein Intellektueller sein muss, um visuell, bildnerisch zu denken, und dass ein Meisterwerk' eine eigene zeitlose (von der Kunstgeschichte hoffentlich richtig nachgezeichnete umschriebene) Gedanken-Formen-Welt in sich besitzt. Arasse bewegt sich bei allem trotzdem zu sehr in dem französischen poststrukturalistischen Geistesmilieu der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts und bleibt leider weitgehend eklektisch und redundant.

Nun, wie kann man den hermeneutischen Nebel etwas lichten, das Bild stärker entmystifizieren, weitgehend enträtseln? - Indem wir versuchen uns in das wahr-scheinliche Szenario von Malerei, Künstler, Auftrag und Auftraggeber ein- und zu-recht zu denken: Die elementare, monumentale Grösse des Gemäldes lässt die Wahrscheinlichkeit eines ganz honorarfreien Geschenks zur Gewogenheit und zum Dank gegenüber seinem Dienstherrn und vertrauten Mäzen, König Philipp IV, für Wohltaten (Titel- zukünftige

Ordens-Verleihungen) kaum zu. Wie und wer kam nun auf den Gedanken zu diesem Bild?: Der (als Maler) phlegmatische, zunehmend von seinen Hofdiensten in Anspruch genommene Velázquez, der auch als Innen-Architekt fungierte? oder der einen relativ persönlichen Umgang mit seinem Hofmaler pflegende Monarch selbst? Das wird sich bei diesem Zusammenspiel kaum mehr feststellen lassen.



Fig. 4a: Velázquez: Baltasar Carlos in der Reitschule, um 1636, Öl/Lwd, London, Priv. Bes.



Fig. 4b: Juan Bautista Martínez del Mazo, Familie des Künstlers, um 1660, Öl/Lwd, Wien, Kunsthist. Museum

Wunderlicherweise hat Wolf Moser das Gemälde "**Baltasar Carlos in der Reitschule**" (Fig.4a) von ca. 1636 nur kurz erwähnt, obwohl er es selbst (S. 666) als wirkliches Vorgängerbild für Las Meninas ansieht. Dargestellt ist der ca. 7-jährige Erbprinz (1629-1646) mit der gleichen Kopfwendung wie später seine Halbschwester auf einem kleinen steigenden Rappen auf einem Reitplatz (Reitschule) am königlichen, ab 1632 errichteten und mittlerweile weitgehend zerstörten Lustschloss Buen Retiro (einstmals mit den grossen königlichen Reiterbildnissen, jetzt alle im Prado-Museum) nahe Madrid eher im Winterhalbjahr. Im Mittelgrund nimmt der Graf oder Herzog Olivares Don Gaspar de Guzmán als Oberstallmeister von dem Waffenmeister Alonso Martinez del Espinier nach (oder vor?) einer Stech-Treff-Übung die Lanze des Prinzen zeremoniell entgegen. Links dahinter steht der Oberjägermeister Juan Mateos ähnlich dem unbenannten

Guardadamas. Ganz links hinter dem Pferd taucht auch noch ein für den erhöhenden wie mässigenden Kontrast obligater, hier älterer Hofzwerg (Sebastian de Morra?) auf. Von einem Balkon des Schlosses aus schaut die königliche Familie [Philipp IV, Königin Isabella, eine Hofzwergin (? , die Infantin Maria Anna Antonia starb 1636 einjährig; die Infantin Maria Teresia wurde erst 1638 geboren), dann angeblich die Hofdame und Gouvernante des Prinzen, die Herzogin de Olivares in Ordens-Witwenkleidung?] vor der offenen Kassettenür (wie im Spiegel) der Aufführung des Prinzen zu. Nach Viktor I. Stoichita müsste es sich fast um eine 'apparitio regis in aequalitate diminuta' als offizielles Ganzporträt handeln. Auffällig an diesem Bild ist die Komposition: ein niederer Horizont (Augenhöhe von Olivares), die Architektur des Schlosses über-ragt in den dominanten Himmel und bekommt ein topographisches, asymmetrisches Übergewicht, gegenüber dem kleinen Prinzen, der stolz seine Rechte in die Hüfte stemmt.

Das vorliegende Gemälde hat etwa die halben Höhenmasse von Las Meninas (145 x 96,5 cm), wirkt stärker skizzenhaft und es gibt oder gab einige Varianten: eine Grössere (209 cm) wurde 1647 im Nachlass der Witwe des Marquis von Carpio-Heliche genannt, während eine Kleinere (132 x 102 cm) sich jetzt in der Wallace-Collection sich befindet. In letzterer wurde Herzog von Olivares bzw. die Lanzenübergabe getilgt. Die in London, Westminster-Collection befindliche Version wird von Lopez-Rey (a.a.O., S.192-196) teilweise zu Unrecht (z.B. plumper Fuss wegen den Steigbügel-Fuss-Schützern) bemängelt. Von einer grösseren offiziellen Ausführung ist nichts bekannt. Die Herkunft der genannten Varianten könnte auf einen Auftrag des Herzogs von Olivares hindeuten oder er hat nur den Entwurf erworben. Bei Palomino heisst es 1724: "eine bewundernswerte figürliche Komposition, die den Infanten zeigt, wie er vom Oberstallmeister ... Graf von Olivares im Reiten unterwiesen wird. Dieses Bild [letztlich die Ausführung?] befindet sich heute im Haus des Marqués de Heliche, eines Neffen des Conde-Duque, wo es hochgeschätzt und sehr geachtet ist". Der kunstinteressierte König (und Königin) kannte aber sicher (und billigte) die Darstellung. Mit ihr war die quasi private, menschlich-familiäre, wenig höfische Komponente der Las Meninas 'präfiguriert'. Velázquez hat sicher Schloss, Reitplatz, Reitstunde des Erbprinzen, Lanzenübergabe und Balkonszene so erlebt und seine Einzeleindrücke in dem Gemälde einigermaßen realistisch synthetisiert. Einen Blickkontakt zum Betrachter (= Maler) nehmen nur der Erbprinz und der mächtige Olivares auf. Das königliche Gefolge von seiner Balkonloge in der Ferne erblickt die Szene von hinten (am Betrachter/Maler eher vorbei). Es gibt keine 'Spiegeleien' und keine Rätsel oder Geheimnisse tun sich auf. Philipp IV dürfte auch hier wie später bei seinem

Töchterchen die strenge spanische Hofetiquette hinter sich lassend ein quasi bürgerliches, familiär-väterliches Verhältnis schon zu Baltasar Carlos gehabt haben, sodass er auch um 1656 ein steifes Standesporträt nicht im Sinne gehabt haben dürfte. Ein früheres wohl 1653 zu datierendes Bildnis in Wien der 3-jährigen Infantin und späteren Kaiserin in Wien und ein weiteres, mit den Meninas etwa Zeitgleiches mit Vorhang ebenfalls in Wien sind vom Aufbau her dagegen als offizielle Porträts anzusehen. Aber es ging wohl nicht soweit (wie bei Carl Justi), dass das Urerlebnis und Uridee während eines Atelierbesuchs, eines Modell-Stehens allein dem König zu verdanken ist. Hier wären der Künstler und seine optische Empfänglichkeit zuerst an der Reihe, um ein solch grosses und komplexes, für manche paradoxes Gemälde zu entwickeln. Die Masse, vielleicht auch schon der Ort der Anbringung (in einem eher privaten Arbeitsraum, dem Studierzimmer des Königs) waren wohl untereinander ausgemacht. Das zusammenspielende Verhältnis von Maler und König (Palomino: "er erörterte mit ihm selbst sehr schwierige Probleme") dürfte fast wie das von Apelles und Alexander allerdings ohne Kampaspe einzuschätzen sein. Velázquez waren die Modelle und das Ambiente wie gesagt erlebnismässig bestens vertraut. Wie weit sich in seinem Kopf die Szenerie schon so entwickelte wie z.B. bei einigen Komponisten die Partitur ist nicht genau bekannt. Einige Röntgenaufnahmen deuten doch auf grössere Änderungen v.a. bei der Selbstdarstellung (mit mehr Überraschungsgestik) hin, sodass eher von einem Entwicklungsprozess am Bild, beim Malen selbst auszugehen ist. Eine 140,5 x 124 cm grosse Skizze - also wieder etwa mit den halben Massen - jetzt in der Collection Banks Wimborne, Dorset, ist eher Kopie, kaum Replik trotz des fehlenden Spiegel-Doppelbildnisses der durch den Brand von 1734 angeblich etwas gestutzten Ausführung als eine Vor- bzw. Zwischenstufe. Ob diese mit einer 1690 aus dem Besitz des Grafen del Carpio erwähnten Variante identisch ist, ist nicht ganz klar. Es gibt zu dem wohl berühmtesten Gemälde von Velázquez keine Ideenskizze, keine Detailskizze o.ä. Aber Velázquez muss mit solchen Kompositionsstudien, schnellen Studien der Modelle und des Raumes begonnen haben. Ob er zu der Raumgestaltung eine 'Camera oscura' verwandte, ist nicht ganz zu beweisen. Bei einem passablen Zeichner ist auch wegen der hier oft etwas 'elastischen', dem natürlichen dauernden Blickwechsel folgenden Perspektive eine freie Raumerfassung und -wiedergabe gut denkbar. Ob Velázquez sich gerade als Innenarchitekt dioramaartig eines architektonischen Holz-Papp-Gips-Modells des Raumes und modellierter, stoffbehängter Figuren aus Ton bedient hat, ist nicht bekannt, aber auch nicht zwingend notwendig. Bei der Infantin selbst konnte er auf die genannten beiden Bildnisse (bzw. deren Vorstudien, Wiederholungen) zurückgreifen. Die anderen

choreographisch-gestisch-natürlich-gestellten Modelle einschliesslich des Hundes hat er sich wie üblich in Einzel-Sitzungen und -Stellungen vorgenommen.

Ohne sich als Maler und Modell samt Staffelei wäre das Szenario (vgl. Fig.5a) einfach: das Gemälde gäbe den frontalen, etwas asymmetrischen Eindruck wieder, oder der Maler wäre auch der Betrachter: die Infantin im Zentrum, ihre Begleitung in einer Still-Steh-Phase-Pose breitet sich fächerartig aus. Der zeremonielle Kniefall mit dem rechtshändigen Überreichen des Frische-Trunks(?), die Neigung zur Infantin, das aufweckende Treten des treuen, gutmütigen Hundes (ein Mastiff wie im Porträt Philipps IV als Jäger) durch einen Kleinwüchsigen im augenblickshaften und korrigierten Anschnitt, alles in einem gangartigen, als Bildersaal genutzten Raum im ehemaligen Appartement des verstorbenen Kronprinzen Baltasar Carlos im Alcázar, dem Vorläufer des heutigen Palacio Real. In dem flach pyramidalen Aufbau hätte allerdings das sich neigende Hoffräulein gleichsam die Spitze eingenommen, vielleicht auch der entfernte und mit Velázquez so verwandte Hofmarschall der Königin José Nieto Velázquez, der in manieristisch entfernter Kleinheit nicht nur den Vorhang sondern die (Flucht-) 'Fäden' auch des Raumes in seiner Hand zu halten scheint etwas unter dem Einfluss von Jan Vredemann de Vries. Am seltsamsten oder geheimnisvollsten ist der Spiegel kaum ursprünglich (vor 1734) genau - die kompositionelle Spannung aufhebend und etwas Foucault in seinen Text spielend - in der Mittelachse unterhalb der halben Bildhöhe ähnlich auf dem Mazo-Familienbild (s.u.) mit dem gespiegelten Königspaar, das somit links neben dem Betrachter bzw. Maler steht, zu denken ist und somit diesen szenischen Anblick geboten bekommt.

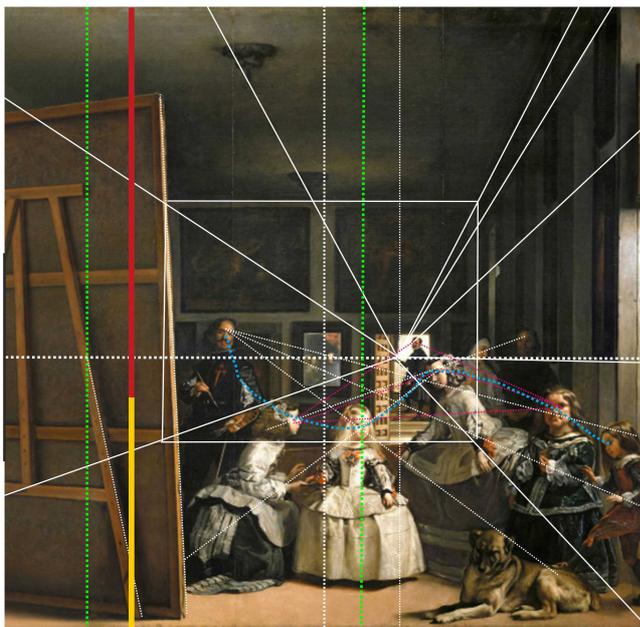


Fig. 5a: Las Meninas – Kompositionsskizze (siehe Anm.)

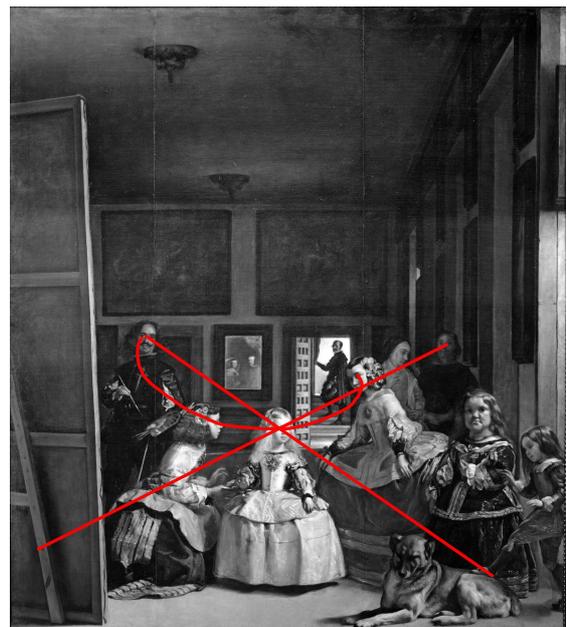


Fig. 5b: Las Meninas – Kompositionsskizze nach Foucault (siehe Anm.)

Um den Aspekt des Porträtmalens, die Malerei und den Maler, sich selbst ins Bild zu bringen, hätte dieser – wie oben schon angedeutet - die riesige Leinwand an der Staffelei teilweise von vorne und sich selbst wohl auch angeschnitten weitgehend von hinten oder von der Seite, eventuell (lachend) zum Betrachter bzw. dem Königspaar zurückgewendet sich darstellen können. Man hätte somit sehen können, was der Maler malt, entweder die 'geschilderte' Szenerie oder ein anderes Bild (von der Grösse: ein früheres? Reiterbildnis; selbst ein ungewöhnliches Doppelbildnis des Königspaares hätte wohl nicht diese Höhe bekommen; die in der Royal Collection, Hampton Court, London, erreichen 256 x 145 cm). Folgendes wäre in diesem Fall aber eingetreten: wir hätten eine partielle, ganz amüsante Doppelung (Malerei in der Malerei, Bild im Bild) vor uns. In jedem Falle hätte das Gemälde leicht zu Bildmitte geneigt sein müssen, der Maler hätte dominierend den Vordergrund eingenommen, das Hauptmotiv, die Infantin, hätte darunter gelitten.

Verständlicherweise hat sich Velázquez daher entschlossen, ein seit Hans Burgkmair, Holzschnitt, in den Niederlanden (Stradanus nach Franz Floris ...) vorkommendes, verdecktes, rückseitiges Leinwandmotiv (für sich ein gängiges Stillebenthema in den Niederlanden) mit dem Maler dahinter. Dies hatte jetzt den Vorteil, dass die schräge Leinwand aus dem Bild führt, nicht durch Details zur Seite ablenkt, sondern durch die einfachen Rechtecke des Keilrahmens die Rechteckformen der Bilder im Hintergrund und an der Seite quasi kunst-immanent wieder aufnimmt. Der nicht nur positive Nebeneffekt ist der, dass jetzt das Bilderrätseln, die kindliche Neugier einsetzt, was auf dieser Leinwand gemalt ist oder gemalt wird. Wenn Velázquez seine Leinwand auf dem Bild und sich selbst wie später Goya nach hinten und sogar ins Dunkel gesetzt hätte, hätte er sich der Repousoirfunktion und der gewichtenden kompositionellen Lichtakzente und Lichtführung beraubt. Vor allem durch die Malerpose mit Blick zum Betrachter/Königspaar/sich selbst im Spiegel kommt ein Spiegelbildeffekt zustande, der durch die nicht seitenverkehrte, von künstlerischer Freiheit geprägte Haltung nicht von den nachgesagt langen Pinsel in der Rechten und Palette in der Linken kaum geschmälert wird; ja, das ganz Bild erfährt dadurch einen Spiegelbildcharakter (vgl. Reinhard Brandt), der aber durch die seitenrichtige Anlage der Architektur, des Hofmarschalls Nieto, des rechtshändigen Hoffräuleins und die unmögliche (doppelte) Spiegelung des Königspaares wieder aufgehoben ist.

Bei allen möglichen Zwei- oder Mehrdeutigkeiten, Widersprüchen und (bewusstem?) Offenlassen soll unseres Erachtens das Bild den Blick des Königspaares (ähnlich J.R. Searle) bzw. des daneben zu denkenden Betrachters, Zuschauers wiedergeben. Falls der

Spiegel realiter nicht an dieser Stelle vorhanden war, ist er ein "einfallreicher Kunstgriff" (Palomino) von Velázquez, der damit kompositionell das aufdringliche helle Rechteck des Türausschnitts oder des Lichts entschärfte und gleichzeitig die Möglichkeit bot, das im Hintergrund beobachtende und obwaltende Königs-Eltern-Paar, ihre damalige und jetzige Präsenz zumindest fiktiv anzudeuten, gleichsam als Stifter, Auftraggeber und Widmung des Malers. So bewusst das Gemälde komponiert (auch konzipiert?) ist mit den im Kopf der Infantin sich kreuzenden, schneidenden Schrägen (nicht nur der Köpfe), den kleineren, asymmetrischen, dekonstruktiven (keinesfalls mathematisch-geometrischen) Abweichungen, so hat es vor allem eine spontane, intuitive, von Palomino so gesehene, empfundene, genossene und beschriebene Komponente mit der pittoresken, capricciesken kleinen 'Hofcamarilla' der 'süssen', etwas puppenhaften Infantin neben den beiden Mitgliedern, Vertretern des königlichen Hofstaates. Man könnte es vielleicht so in Worte fassen: Besuch oder Modell-Stehen-Posieren (nicht Sitzen) der Infantin und ihres Hofstaates beim (phlegmatischen) hier zumindest mimenden Hof-Maler und -Marschall, Erfrischungs-Pause und Überraschung durch das (von der Torre dorada hereinkommenden?) Königspaar (vgl. Halldor Soehner). So oder ähnlich banal hat es sich vor den königlichen Augen abgespielt und so soll es sich wieder abspielen: Carl Justi lässt grüssen. Alles übrige einschliesslich der kaum kenntlichen, sicher mässigen Rubens-Jordaens-Kopien durch Mazo an den Wänden eines auch die Herrschergrösse steigernden Bildersaales führte nur bei Kunsthistorikern (vgl. Tolnay, Emmens, Kubler, Kahr) zu unangebrachten Überinterpretationen. Übrigens als Einziger sieht George Kubler in dem Spiegelbild ein normales Porträtbildnis. Das eigentliche Geheimnis, Wundersame oder dergleichen liegt mehr in der der Freskomalerei ähnlichen, virtuosen Malweise von Velázquez sicher angeregt von Tizian: die realistisch-illusionistische Fernwirkung und das Abstrakt-Gestische (Kenneth Clark: "Fricasse") in der Nahaussicht, nicht wie bei der Fotorasterung mechanisch-gleichmässig sondern spontan-lebendig-schnell immer noch mit Information zumindest der persönlichen Handschrift, wenig Vertriebenes oder Totgemaltes. Das ist wohl die höchste Stufe (Offenbarung, Theologie der Malerei) wie es der Schnellmaler (Fa-Presto) Luca Giordano einmal ausdrückte, eigentlich kein reflektierender Intellektualismus. Das Ganze wirkt flott, sogar schlampig; es ist wohl jeder Strich schnell aber überlegt gesetzt und wird durch das Zurücktreten mit Abstand begutachtet. Trotz dieser potentiellen Schnellmalweise (à la prima, oft Grundierung stehengelassen) hat Velázquez auch bedingt durch seine anderen Funktionen relativ wenig gemalt. Er verfügte zweifelsohne nicht über die Imaginationskräfte eines Dürer oder

Rubens schon gar nicht im Sakral-Spirituellen. Er benötigte immer - so auch in Las Meninas - das Modell, die Natur, das Vorbild, das visuelle Erlebnis.

Abgesehen von späteren Nachwirkungen steht das kurz nach dem Tode von Velázquez entstandene **"Familienbildnis"** mit Mazo-Wappen, um 1660-64 (Wien, Kunsthistorisches Museum) (Fig.4b) des Schwiegersohnes und Mitarbeiters und Nachfolgers Juan Bautista Martínez del Mazo ganz im Banne der Meninas. Entweder hat Mazo die angeblichen Geheimnisse auch nicht richtig verstanden oder aber variiert, da das genannte Gemälde eine langweilige, orgelpfeifenartige Reihung seiner Familienmitglieder (teilweise Einzelstudien erhalten) im Vordergrund eines durch einen Vorhang abgeteilten, reichlich ungeklärten Raumes zeigt: hinten links eine Tür, in der Mitte eine Wand, an der einige schwarzgerahmte Bilder hängen, darunter des Königs Philipp IV (vergleichbar dem Meninas-Spiegel). Darunter steht auf einem dunkel verhangenem Tisch eine weibliche Marmor-Gips-Büste (röm. Antikenkopie) neben Blumen und Dokumenten. Rechts daneben wie Nieto in der Tür und dem Korridor öffnet sich ein Atelierraum über eine 2-Stufen-Rampe mit hohen Fenstern auf einer Seite zur indirekten Beleuchtung, worin ein Maler (Mazo?) von hinten gesehen an einer Staffelei mit einem offiziellen Bildnis einer Infantin (Margarita) stehend malt. Neben ihm befindet sich ein gepolsterter Klappsitz für das nicht anwesende Modell. Links erhält er Besuch von (s)einer Frau mit einem Kind. Auf einer Ablage befinden sich Gipsmodelle, in einem Schrank im Hintergrund wohl weiteres Vorlagenmaterial und ein weiterer Klappsitz. Das Bild im Bild wirkt wie ein Spiegelbild eines entfernten Raumes wegen der Verkleinerung und der Rückenansichten; allerdings sollte sich der Kopf der vorne sitzenden Mutter (2. Gemahlin Mazos?) zumindest noch darin spiegeln und auch noch der Betrachter (= Maler) dieses Bildes. Im übrigen müsste es sich sonst fast um einen zweiten Maler (wohl nicht der 1660 verstorbene Velázquez) handeln. Das Rätselhafte dieses synthetisierten Bildes erklärt sich zum grossen Teil aus dem Unvermögen des Malers, der sich als Vater wohl auch noch ins Bild bringen wollte. Mazo's Inventar von September 1666 führt Las Meninas als "Darstellung der kaiserlichen Herrin mit ihren Hofdamen und einer Zwergin, von der Hand des Diego Velázquez" (Lopez-Rey, a.a.O., S.309). Erst in den späteren Inventaren kamen der Maler, Malakt (Porträtieren) und der König Philipp IV hinzu.

Die Grundlagen unserer Kenntnis zu Las Meninas, eines der meistdiskutierten Gemälde, lieferte Palomino, der aus eigener Anschauung und teilweise noch aus Berichten von Augenzeugen die 'personae imaginis' (Königspaar im Spiegel spiegelt das unsichtbare Gemälde), den Inhalt samt Ort, seine Gestalt und seine Wirkung für die Nachwelt

festgehalten hat. Erst **John F. Morfitt** (aber auch "Hommage an Leon Battista Alberti"), **Terry Fox**, **Jonathan Brown** konnten nach 1970 den genauen Ort bzw. Ortsverhältnisse noch näher bestimmen und erst mit den Röntgenaufnahmen 1960 und 1983/4 bekam man auch etwas Konkretes zum Entstehungsprozess vor Augen. Alles übrige seit Carl Justi bis Reinhard Brandt waren und sind geistreiche wie unsinnige Facetten und mehr Projektionen, darunter auch Foucaults missbrauchende Provokation. Der Sprachphilosoph **John R. Searle** kam 1980 ("Las Meninas und die Paradoxa der bildhaften Repräsentation", in: Greub, a.a.O., 2001, S. 172-182), sichtlich angeregt von Foucaults Arbeit zu einer bis auf Details stimmigen, dem Verfasser dieser Zeilen ähnlichen Auffassung, dass die beiden Paradoxien gegenüber der klassischen Repräsentation (Wiedergabe, Nachahmung im Bild: Maler- = Betrachtersicht) wie dem Spiegel- und dem Selbst-Bildnis bei Las Meninas letztlich nur eine Sicht des Herrscherpaares zuliessen, auch wenn Searle wie Foucault den Augpunkt verkannten. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam schon 1976 Wolfgang-Michael Auer in seiner Bochumer Dissertation "Las Meninas von Velasquez. Phänomelogische Untersuchung eines Bildes" auf S.43: " Das Bild ist also etwas Gesehenes, genauer etwas vom König Gesehenes ...".

Zusammengefasst lässt sich die Genese von Las Meninas wahr-schein-lich so rekonstruieren: ein für Theater, Kunst aufgeschlossener König, der in sein Töchterchen vernarrt ist, und sein phlegmatischer', nicht immer zum Malen aufgelegter Maler, Innenarchitekt und Kammerdiener (Oberhofmarschall) sind die Hauptpersonen für dieses Kunst-Stück. Vorausgegangen dürfte ebenfalls 1656 ein offizielles Ganzfigurenporträt der 5 Jahre alten Infantin Margarita vor einem roten Vorhang sein, das an den Wiener Hof ging, um sie dort als Heiratskandidatin anzumelden. Bis auf die roten Schleifen am Handgelenk und an der Schulter, die zusammen mit dem hellen Schultertuch auch die Habsburg-Farben markieren, und der Kopfwendung ist dieses etwas stärker puppenhaft (jünger?) wirkende Porträt mit der Infantin in Las Meninas weitgehend konform. Die späteren, nicht mehr so attraktiven Porträts der künftigen früh verstorbenen Wiener Kaiserin (1651-1673) z.B das Mazo-Gemälde von 1660 im Prado-Museum lassen den Verewigungswunsch des Vaters verständlich erscheinen. Ein weiterer Umstand zur Entstehung des Bildes war, dass Velázquez seit 1643/44 praktisch die Raumausstattung in den königlichen Residenzen bestimmte. Am 21.6.1655 erhielt er nach der Ernennung zum Oberhofmarschall (16.2.1652) eine Dienstwohnung in der an den Alcázar anschliessenden Casa de Tesoro und wohl auch ein Atelier in den Räumen des verstorbenen Prinzen

Baltasar Carlos im Alcázar selbst. 1656 sollte er mehrere Räume im Escorial mit Gemälden ausstatten (seit 1654).

Die exorbitante, den Erwachsenen-Reiterbildnissen entsprechende Grösse von Las Meninas legt nahe, dass eine spezielle Ausstattungssituation für eine ganze Wand (? bei ähnlicher Raumhöhe von 4,4m wie im Quartier des Erbprinzen?, vielleicht schon anfänglich im Studien- oder Arbeitszimmer des Königs?) der äussere Anlass war. Bei der Themensuche brachte wohl der König seinen Wunsch nach einem weiteren, andersartigen Bildnis seiner Tochter vor. Vielleicht schwebte ihm erst etwas ähnliches vor wie bei Baltasar Carlos mit seinem Zwerg, möglicherweise durch einen Hund ergänzt. In weiteren Gesprächen vornehmlich durch die praktischen Einwände des Malers zur Füllung des Formats kamen die weitere Begleitung der Infantin (für etwa das untere Bilddrittel) hinzu. Ausserdem war das Ambiente (Aussen – Innen) zu bestimmen. Wohl wieder der Maler plädierte für einen räumlich-kompositionell gliedernden Innenraum wie die an den verstorbenen Prinzen erinnernde Galerie, in die das Atelier von Velázquez einmündete. Spätestens hier werden Erlebnismomente ins Spiel oder Gespräch gekommen sein, um mehr Lebendigkeit zu gewinnen. Damit waren auch die Zusatzmotive wie der Malerei (Maler, Staffelei) bzw. Porträtpose oder Besuch, der König oder das Königspaar (im Spiegel) mit seinem um die Staffelei links herum vorausgegangenen Herold an der Tür zum Treppenkorridor schon mit angedacht vorrangig vom Maler. Vom König kamen sicher keine Einwände. Ob bei der ganzen, in den Händen des Malers liegenden Umsetzung der König auf seinen von Palomino noch erzählten Atelier-Erholungs-Kontroll-Besuchen noch Vorschläge, Änderungswünsche vorbrachte, lässt sich natürlich nicht mehr feststellen. So wie es nach den bei Lopez-Rey (a.a.O., S.308/09) abgebildeten Röntgenaufnahmen aussieht, blickte anfänglich nur der König (spiegelbildlich) wieder aus dem Spiegel zurück, der Maler war stärker zu seinen Modellen gedreht, die Palette mehr waagrecht, der Pinsel auf ihr mischend, aufnehmend. Ob noch links dahinter neben der Staffelei später die zu dem Guardadamas gewanderte Gouvernante in einer Beobachtungsposition hinter dem Maler oder der Staffelei anfangs auftauchte, ist etwas ungewiss. Die Zentralgruppe blieb weitgehend unverändert. Unserer Meinung nach stammen alle gestalterischen, wenig rhetorischen Elemente von Velázquez. Ob der König selbst die Mitaufnahme seiner Gemahlin ins Bild betrieb, bleibt natürlich Spekulation. Wahrscheinlich sollte man die Kleinheit und damit den Ferneindruck der beiden Hüftstücke nicht zu sehr unter exakten optisch-geometrischen Gesichtspunkten betrachten, da alternativ Büsten oder gar nur Köpfe in diesem Hochformat sowieso nicht nebeneinander unterzubringen waren. Auch

bei der Spiegel-Reflexion und der Hand, nicht Auge des José Nieto und damit einer augenscheinlichen Dichotomie von Königspaar und virtuellem Betrachter (Begleiter, Maler, Gast? rechter Hand; es könnten sich also z.B. die beiden Hofmarschälle gegenüberstehen.) war mehr Anschaulichkeit und Wahrscheinlichkeit als mathematisch-naturwissenschaftliche Exaktheit ausschlaggebend. Selbst wenn der König (weniger die Königin, da im Quartier des Königs aufbewahrt) sich vor dem Gemälde (Fig.6 u.7) entsprechend des konstruktiven Augpunktes und nicht zu nah aufhielt, dürfte er den geringen Abstand (grüne Linie) auf der Bildhorizontalen aber bei gleicher Augenhöhe kaum störend empfunden haben. Es lassen sich auch noch künstlerische, ikonische Gründe das Problem entschärfend anführen: wenn der Maler den Spiegel nach rechts gerückt hätte, sodass der König eindeutiger Betrachter, ja fast Maler wäre, wäre die



Fig.6: Las Meninas im Alcázar, Torre dorada (1.Obergeschoss, Raumhöhe: ca. 4.4m?) stehend mit Rahmen - 160 cm Augenhöhe u. Bildhalbierende (Rot) - Abstand von Fluchtpunkt und Spiegelporträt (Cyan) - Rekonstruktionsversuch

Komposition im Zentrum empfindlich gestört: der König wäre wohl fast der gottähnliche Ursprung oder Endpunkt, aber der Spiegel hätte die Tür, den Durchgang, die

einigermaßen reale, authentische Raumsituation verdeckt, verändert. Die (Raum-) Flucht wäre weitgehend verstellt. Ausserdem wäre die parataktische, kompositionelle Balance von Spiegel, mutig-aufdringlichem, die Keilrahmenfelder etwas aufnehmenden Kassettentürblatt und dem Lichtrechteck, wobei Königskopf, Marschallhand und Infantinkopf ein auf der Spitze stehendes fast gleichschenkliges Dreieck bilden, aufgehoben, da das Türblatt oder die Türöffnung verschwunden, verdeckt wäre. Man muss sich ein binokulares und schnell wechselndes Blicken eines Betrachters innerhalb dieser Dreieckspunkte vorstellen. Auch der profotografische Standort und diese Perspektivkonstruktion des Raumes lässt sich künstlerisch erklären: Eine zentrale Position in der langgestreckten Galerie hätte einen symmetrischen, langweiligen Kastenraum zur Folge. Eine 'Aufnahme' der üblichen Raumpassage von der Tür aus der 'Torre dorada' zur gegenüberliegenden Tür zum Treppenhaus und zum Trakt der Königin führt zu einer leichten Asymmetrie und bewirkt eine grössere 'Flucht'. Auf der nicht sichtbaren Leinwand von gleicher Grösse hat man sich Las Meninas aus etwas anderem Blickwinkel noch am ehesten zu denken.

Ein letztlich doch synthetisches Bild wie dieses ist auch immer wieder ein Kompromiss z.B. schon durch die unmögliche eindeutige Determination von Dreidimensionalität auf der Fläche. Ob eine eher invasive als evasive Mersion von Realraum (Betrachter) und Bildraum so beabsichtigt war, wie Stoichitas Bild-Auf-Stellung dies suggeriert, ist nicht sicher, da Palomino von einer Hängung mit anderen Bildern in den unteren Gemächern des Königs, dem Beratungszimmer, schreibt. Am stärksten wäre dieser (wahrscheinlich sowieso nicht perfekt angedachte) transgressive Illusionseffekt, wenn das Bild ohne Rahmen auf einem passenden Boden gestanden hätte allerdings bei einer Bildhorizonthöhe von nur noch ca. 140 cm. Der Abbildung (Fig.6) wurde deshalb doch noch ein 20 cm breiter Rahmen hinzugefügt, um auf einen Bildhorizont von ca. 160 cm zu kommen. Nach der angenommenen Raumhöhe von 4,4m beträgt die Augenhöhe des Königs im Spiegelbild ungefähr 154 cm, die Türhöhe ungefähr 205 cm. Der relativ gross (überlegen) wirkende Velázquez selbst hat soweit rekonstruierbar eine wie auch bei Philipp IV angenommene Gesamthöhe von etwa 170 cm.

Wenn man hier auch von einem Familienbild spricht, wundert man sich, dass die 1656 noch nicht an den Pariser Hof verheiratete älteste Tochter Maria Teresia (1638-1683) nicht auch noch im Bild auftaucht. Die spätere Frau Ludwigs XIV wird sich als amüsic, schwerfällig und frömmelnd erweisen. Wahrscheinlich hätte die Stiefschwester bzw. -Tochter die Szene eher gestört auch als Begleitung des Königspaares. Der illegitime

Sohn Juan José de Austria war 1656 schon Statthalter in den spanischen Niederlanden und damit 'ausser Haus'.

Gerne wüssten wir genaueres über den technisch-künstlerischen Entstehungsprozess. Es muss bei dieser Bildgrösse und auch bei Verwendung der Camera oscura ein(e) massstäblicher Entwurf(szeichnung) vorhanden gewesen sein, der vergrössert übertragen wurde. Wichtig war die natürliche Grösse, Proportionalgrösse der Infantin (an der vorderen Bildebene ca. 1m oder in etwa Lebensgrösse). Die Augenlinie oder Horizontlinie (bekanntermassen ohne den Rahmen ca. 1.40m) ist auch die des Königs im Spiegel. Zusammen mit dem hohen Raum bewirkt dies, dass die Infantin noch kindlicher wirkt. Es wird eine Kohleunterzeichnung bzw. eine Pinselvorzeichnung wie bei dem Porträt des Bildhauers Juan Martínez Montanés anfänglich vorhanden gewesen sein. An einigen Stellen wurde die ocker-umbra-farbige Untermalung stehen gelassen. Ansonsten scheint Velázquez mit langen Pinseln (wenig Malstock) streichend, tupfend, strichelnd, schnell, kaum korrigierend, nicht konturierend (kein Meister der Linie, sondern der Valeurs), nie sklavisch exakt, sondern nach Wirkung und nur bei einigen Lichtern pastos gemalt zu haben. Seine Handschrift, ja Velázquez selbst bleibt eigentümlich unpersönlich, objektiv, wie von langer, distanzierter, willenloser, unbewusster, tanzender Hand. Seiner guten, ja 'scharfen' Beobachtungsgabe in den Porträts steht eine vergleichsweise geringe Phantasie – in Las Meninas wenigstens eine gewisse Erzählfreude - entgegen. Die römisch-poussinhaften biblischen bzw. mythologischen Historienbilder überzeugen von der Form-Inhalt-Gehalt-Balance nicht. Die erotisch-realistische, 1914 feministisch 'geschlitzte' Venus (London, National Gallery) mit ihrem herben Gesicht im (hier vielleicht besser zu verhängenden) Spiegel wirkt fast schon wie eine Vorwegnahme eines dazu noch sentimental-kitschigen Joshua Reynolds. Der Freiburger Kunstgeschichtsprofessor Andreas Prater meint dazu in seiner ausufernden Monographie des Bildes (München 2002 in viel zu kleiner Schrift), dass die Unschärfe des Gesichts die Unfähigkeit (des Malers, der Malerei?) die Schönheit der göttlichen Schöpfung angemessen wiedergeben zu können ausdrücke bzw. gegenüber der Geistlichkeit auf ein Paulus-Zitat (1 Korinther 13,12) anspiele. Vielleicht bestünde auch schon ein Zusammenhang mit der Santiago-Ordens-Bewerbung und die "schlierig verwaschenen" Züge im Spiegel wären dann eine "Demonstration souveräner Nachlässigkeit" gegenüber seinem Handwerk, das somit nicht nach einem ordentlichen Handwerk ausschauen sollte. Bei diesen überzogenen Thesen stellt sich ebenfalls die Frage nach dem (kunsthistorischen) Hand- oder besser Kopfwerk. Wenn man das Fraga-Bildnis Philipps IV zum Massstab nimmt (innerhalb von drei Tagen

im Juni 1644), so kann Las Meninas ohne Vorarbeiten und Korrekturen innerhalb eines Monats reiner Arbeitszeit entstanden sein, und wenn es keine vom Phlegma bedingten Unterbrechungen gab. Velázquez war in diesem von Palomino bezeugten Jahr 1656 (als Zeitpunkt der Fertigstellung) anderweitig stark beschäftigt (Escorial).

Die Erwartungen des Königs nach Fertigstellung, angeblich Aufstellung (nicht die heute zu hohe Aufhängung und damit nicht mehr auf Augenhöhe?) waren sicher erfüllt. Schwieriger wird es bei Velázquez: eine Nobilitierung der Malerei zu erreichen, war gar nicht nötig und sinnlos: das Gemälde war ja auch mehr privatim zu sehen. Ob Velázquez seine eigene Nobilitierung bzw. Rangerhöhung (Santiago-Orden ab 1658; Ende 1659 für 300 Dukaten) damit vorbereiten wollte, ist eher unwahrscheinlich. Danach hätte er das Gemälde auch nicht gegen Honorar malen dürfen. Inwieweit er nach seiner Ernennung zum Oberhofmarschall überhaupt noch für Gemälde gesondert bezahlt wurde, ist die Frage auch bei einem reichlich verschuldeten Mäzen. Dass Velázquez das Gemälde des inneren, privaten Hofstaates im 'Hin-Blick' auf und für den König als Dank für Gunstbeweise und Bitte um weiteres Wohlwollen abgesehen von einem allgemeinen Kunstbeweis für die Nachwelt gemalt hat, steht aber ausser Zweifel zumindest für uns heute. Viele bisherige Deutungen besitzen z.T. gut beobachtete Teilwahrheiten. Man sucht aber immer nach einer Vereinigung (der Kräfte wie in der Physik) zu einer grösseren, höheren 'Wahrheit'. Ein Bild entsteht aber auch nicht in einem einfachen und immer logischen Prozess von Konzeption und Ausführung und unsere Rezeption oder Deutungen hängen schon von unseren wechselnden Augenbewegungen, den Perzeptionen und folgenden Apperzeptionen ab, wie das Beispiel Foucault zeigt. Das Bild, seine sichtbaren 'Dinge', seine 'Logik' oder die Intentionen lassen sich kommunizierbar nochmals vielleicht in diese 'Worte' - also keine weitere oder gar 'neue', sondern eine künstlerisch-handwerklich erklärende synthetische 'Interpretation' – und nicht als einfache Lösung fächerartig fassen:

Las Meninas: Ein Bild für den König Philipp IV (das Königspaar und die Betrachternachwelt) - Der Blick des Königs (Königspaares; einst und jetzt) - Das (unerwartete) Erscheinen des Königs (Königspaares) - Der Besuch, das Modellstehen der Infantin beim Hofmaler - Die Pause - Die Infantin, das reizende Töchterchen und ihr pittoresker Hofstaat - Der enge Hofstaat - Die Familie des Königs (Königspaares) - Eine (wahre, fixierte) Szene am Hof im Alcázar

Und wo bleibt jetzt noch das Geheimnis?: Dies liegt in der Technik, in der Stimmung, dem Ausdruck, in der in dieser Zeit eher seltenen Privatheit

Jeder heutige Deuter oder Geheimnissucher sollte sich fragen, ob seine An- und Vermutungen gegenüber dem Bild, Maler, Auftraggeber, Adressaten, Hängung einen auch künstlerisch-ökonomisch plausiblen Sinn machen. Eine längere Beschäftigung wird immer mehr zu einem Rätsel über so vieles Rätseln. Vielleicht hört man in der Zukunft anderes als nur vom freien Künstler oder grossen Maler-Philosophen wie jüngst wieder von dem heutigen Direktor des Prado Miguel Zugaza anlässlich der Wiener Velázquez-Ausstellung (28.10.2014-15.02.2015) zumal bei einem inoffiziellen Bild wie diesem. Die unbestrittene Qualität des Bildes - sein offenes Geheimnis - wird sich dadurch kaum mindernd ändern. Es sei allen unbenommen weiter anregend zu spekulieren aber wenigstens am Bild im Sinne des Foucault aber kaum kritisch kommentierenden Thomas Zaunschirm (Leitbilder 1995, S. 217): "Da alle in Diskussion stehenden Kunst[- und Nicht-Kunst-]historiker ihre Denkmodelle entwickeln, verschwindet immer mehr der Gegenstand ihrer Betrachtung".

Obwohl Horst Peters 2010 (UB-Heidelberg: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-14469](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-14469-1) ) in: "Las Meninas - Eine neue Interpretation. Zum 350. Todesjahr von Diego Velasquez" brauchbare Ansätze bringt, liest sich seine Zusammenfassung im Sinne einer überzeichnenden 'Zeichentheorie, Theologie oder Philosophie der Malerei' aber wieder so: "Velasquez hat in Form von „Las Meninas“ seine Vorstellung vom Wesen des Königs zeichenhaft im Sichtbaren so zum Ausdruck gebracht, dass dieser sein Ich in den Zeichen erkennt. „Las Meninas“ ist ein Porträt des Individuums Philipps IV. in Abwesenheit seiner Bildlichkeit. Die sichtbaren Aspekte sind gleichzeitig aber auch Zeichen, die auf das Wesen von Velasquez verweisen. So ist „Las Meninas“ auch ein Selbstporträt von Velasquez, in dem er sein Abbild als Hofmaler in die zeichenhafte Vorstellung seines Selbst einbettet hat. Diese Verwebungen der beiden Persönlichkeiten von Velasquez und dem König in „Las Meninas“ sind Ausdruck ihrer tiefen, persönlichen Beziehung und verweisen auf die Einheit von Ingenium und Macht sowie die Verbindung von Geist und Realität. Darüber hinaus visualisiert Velasquez seine Auffassung von Porträtmalerei und an dem Staatsporträt in „Las Meninas“ verweist er darauf, dass die andere Seite des Königs, das Individuum, durch die Rückwand der Leinwand repräsentiert wird, also durch „Las Meninas“. Über „Die Teppiche der Arachne“ sind „Las Meninas“ und „Las Hilanderas“ mit einander verknüpft. Damit bringt Velasquez mit „Las Hilanderas“ zum Ausdruck, dass „Las Meninas“ die Vollkommenheit der Malerei darstellt".

Spät, doch nicht zu spät erfolgte der Erwerb von der 2003 in Göttingen mit Unterstützung der Universität Osnabrück gedruckten Schrift "Im Spiegel der >Meninas< - Velázquez über

sich und Rubens" von dem Kunstgeschichtsprofessor Reinhard Liess, die in der 'Kunstchronik' vom Mai 2007 durch Christian Lenz eine nur teilweise zustimmende Kritik erfahren hatte. Vieles bei Liess Angesprochenes deckt sich mit den hier vertretenen Auffassungen und Positionen, ja liegt fast auf einer Linie, so: "Die Überzeugungskraft des originalen Werks basiert auf ... Einfachheit ... viele Deutungen (gehören ins)... Reich der Phantasie und philosophischen Spekulation ... (dienen als) Exerzierplatz für Methodendiskussionen oder als medienwissenschaftliche Selbstfindungsprozesse für Kunsthistoriker ... in Wahrheit (sind es oft) allein der wissenschaftlichen Forschung inhärente Probleme (alles S.9)... spekulative Exegese von Michel Foucault (S.18) ... Manifest kunsttheoretischer Gelehrsamkeit (S.23) ... ein Gemälde (ist) weder Bibliothek noch Traktat, weder Text noch Kontext, sondern Bild (S.24) ... für die 'Meninas' angedachte Pirouette >>Metakunst<< (S.25: Stoichita) ... (kein) hervorstechendes Musterstück der Perspektiv-Konstruktion (S.40) ... (angebliche) Nobilität und Liberalität der Malkunst (S.40) ... mit seriösem philosophischem Anspruch manche intellektuelle Verrenkung (J.R. Searle) (S.42) ... frei von allen Formen des Pathos und der Rhetorik (S.57) ... (Verzicht) auf jeden Topos neoplatonischer Philosophie (S.58) ... Zuflucht zu äusseren Ummantelungen (S.58) ... zurück zur Beobachtung am Gemälde (S.58) ... (kein) akademischer Zeichner (S.86) ... manch moderner Kunstwissenschaftler freilich mag ihm (Carducho) Trost und Anerkennung spenden, benötigt er ihn doch [selbst] zum Zugewinn eigener Gelehrsamkeit (S.95) ... absurder Einfall, Velázquez habe das Bild aus einem Spiegel abgemalt (S.99) ... es wird immer mehr spekuliert und immer weniger angeschaut, beobachtet und werkimmanent gedacht (S.115). - Eine gewisse Tragik besteht allerdings darin, dass Liess wohl unbewusst den von ihm kritisierten Fehlern (v.a. die Theorie-Diskussion um Vicente Carducho und Francisco Quevedo gegen Ende) selbst verfallen ist. So schliesst er aus der Innenarchitekturtätigkeit von Velázquez auf einen allenfalls nebenverbildlichten "veritablen Königsweg", eine "königliche Epiphanie" u.ä.. - Das im Spiegel zu erkennende Doppelporträt sei eine Idee im Geiste des Malers für ein künftiges Bild. - Das Selbstbildnis strahle Behagen, Wohlgefallen, Güte und Väterlichkeit aus. - Die nicht mehr im Spanischen mögliche Unterscheidung von 'wirklich' und 'königlich' (lat. realis und regalis) sei auch so bei 'Las Meninas' verbildlicht. - Bei der Verdunkelung der Rubens-Kopien zeige sich der klassische Künstlerneid gegenüber dem Konkurrenten aus den spanischen Niederlanden. - Velázquez sei so sehr Maler, das (er) "zum Ausdruck der 'prima idea' seines Werkes ... nicht den farblosen Zeichenstift, sondern demonstrativ den Pinsel (zücke)" ... "Im Weiss der Pinselspitze (blitze) die Idee des Bildes auf" (beides

S.100), obwohl sonst vieles zur Technik von Velázquez sehr gut beobachtet und in Worte gefasst ist, wie auch die angedachte Widmung an den König: "Schaut Eure Majestät, Euer Töchterchen, und Euren Hofstaat in farbig gemalter Existenz, so wie Euer Hofmaler sie und sich selbst Euch präsentiert!" (S.100; vgl. oben).

Auf Martin Warnkes Feststellung (Propyläen-Kunstgeschichte, 17. Jahrhundert 1970, S.145), dass man sehr genau wisse, wer dargestellt sei, aber nicht was, könnte man dann so antworten: das was und das wie sind doch 'offen-sichtlich', oder nicht?. Warnkes neuere ("Velázquez – Form und Reform", Köln 2005) fast etwas 'langbehnische' These von 'Velázquez als Erzieher' erscheint doch reichlich 'üb-erzogen'.

Erläuterungen zu den Abbildungen:

zu Fig.5a: Wenn das Spiegelbild des Herrscherpaares die Mittelachse des Bildes einnehmen würde, müsste das Bild annähernd quadratisch (gewesen) sein. Die Komposition wäre symmetrischer, statischer und spannungsloser. Ausserdem wäre das optische Gewicht des verdeckten und verdeckenden riesigen Staffeleigemäldes zu gross und die Infantin wäre zu sehr aus dem Mittel-Punkt-Achse gedrängt. Die gewisse Divergenz zwischen dem Spiegelbild und dem konstruktiven-projektiven Augpunkt des Betrachters (Begleiter, Gast des Königs?) wäre subjektiv etwas grösser. Wahrscheinlich sollte man aber hier nicht zu mathematisch-exakt denken. Man vergleiche einige perspektivische 'Schnitzer' wie an der Unterkante des Keilrahmens. - Die grünen gestrichelten Linien geben das (jetzige) Format des Bildes und seine Mittelachse wieder, die bekanntermassen durch die Infantin geht. Die durchgezogenen Linien deuten die zentralperspektivische Raumkonstruktion an. Die gestrichelten weissen Linien zeigen die wichtigsten Blickachsen, Richtungen ohne die kontrastierend beruhigenden Senkrechten und Waagrechten. Die roten gestrichelten Linien sollen pyramidale Elemente, die blaue Gestrichelte soll die rhythmisch-organischen Bewegung im Bild verdeutlichen. Die rot-gelbe Senkrechte markiert den Goldenen Schnitt möglicherweise für die Position der Infantin.

Zu Fig.5b: die roten Linien geben die Foucault nachempfundenen Kompositionsschemata wieder (vgl. Text). Manche dreidimensionalen imaginären Vorstellungen sind leider nicht hier darstellbar.

Zu Fig.6: Ein Rekonstruktionsversuch von Exposition und Rezeption von 'Las Meninas' im Alcázar (bis 1734): Es wurde hier für den von Palomino "untererer Raum, sein

Arbeitszimmer" genannten, leider bislang in der Forschungsliteratur vernachlässigten Hängungsort (angeblich im ersten Obergeschoss in der Torre dorada, also schräg über der Mittags- oder Südgalerie) (Fig.7) ebenfalls eine Raumhöhe von 4,40 m angenommen. An dem Bild mit dieser abgebildeten Galerie des ehemaligen Erbprinzenquartiers (aber nicht Erbprinzessinnen-Quartier) und ihrer Höhe von 4,40 m lässt sich für den König im Spiegel eine Augenhöhe von ungefähr 155 cm errechnen. Der König dürfte wie neben dem Bild plaziert also zwischen 160 und 170 cm gross gewesen sein. Vor dem Bild würde er die gleiche Augenhöhe (rot markiert) einnehmen, wenn das als gerahmt bezeichnete Gemälde nicht ungerahmt auf dem Boden stehen würde, ohne den 20 cm Rahmen ergäbe sich eine Augenhöhe vorne an der Bildebene von nur 140 cm. Der König müsste demnach eigentlich eine Stufe tiefer (!) stehen, während Velázquez entweder auf einer nicht erkennbaren Stufe höher (vgl. Nieto hinter der Tür mit 2 Stufen) sich befindet – bei einem Gemälde dieser Höhe musste der Maler sowie einen Tritt oder eine Leiter zur Verfügung haben – oder er hat sich mindestens 170 cm hoch dargestellt. Wenn man wie jetzt etwa im Prado die Augenhöhe der Infantin von ca. 105 cm zum Mass nimmt, muss das Bild nochmals um ca. 35 cm höher gehängt werden. Die beiden dunklen Silhouetten-Rückenfiguren des Königspaares müssten eigentlich näher zusammengestellt werden, aber sie würden damit den roten Bildmittelachsentheil, den cyan-farbenen Abstand von vom konstruktiven Fluchtpunkt zum Augpunkt des Königs im Spiegel und die gestrichelten Schenkel eines Dreiecks mit der Augenhöhe der Infantin verdecken. Wie und welche anderen Bilder in diesem Raum hingen, ist unbekannt. Wie und an welcher Wand des Raumes genau Las Meninas zu sehen waren, wird in Fig.7 versucht. Da das Gemälde einen anderen Raum darstellt, war auch von daher sicher keine ('totale') illusionistische Raum-Installation beabsichtigt, wie es vielleicht die Bologneser Freskanten im Sinne gehabt hätten. Das Bild bot und bietet bei der Betrachtung auch so genügend Information für imaginative Im- oder Emersionskräfte.

Zu Fig.7: Unten die Galería del Mediodía (Länge: ca. 20,5m; Breite: ca. 7m) im ehemaligen Quartier des Kronprinzen Baltasar Carlos: Sichtachse von Betrachter, Maler und Hofmarschall José Nieto (Cyan); Staffeleibild, Spiegel (Rot); verschiedene Sichtwinkel (gestrichelt) – Oben das Arbeitszimmer (Breite: ca. 10m; Tiefe: ca. 6,5m) des Königs in der Torre dorada (1. Obergeschoss): mögliche Plazierung der Meninas; Sichtachse (Cyan).

Unter den unzähligen Las-Meninas-Lösungsansätzen sei ein ähnlicher unabhängiger, positivistischer Versuch von Ambrogio Galbiati, die Produktions- und

Rezeptionsverhältnisse zu rekonstruieren, [hier](#) im Netz herausgegriffen.

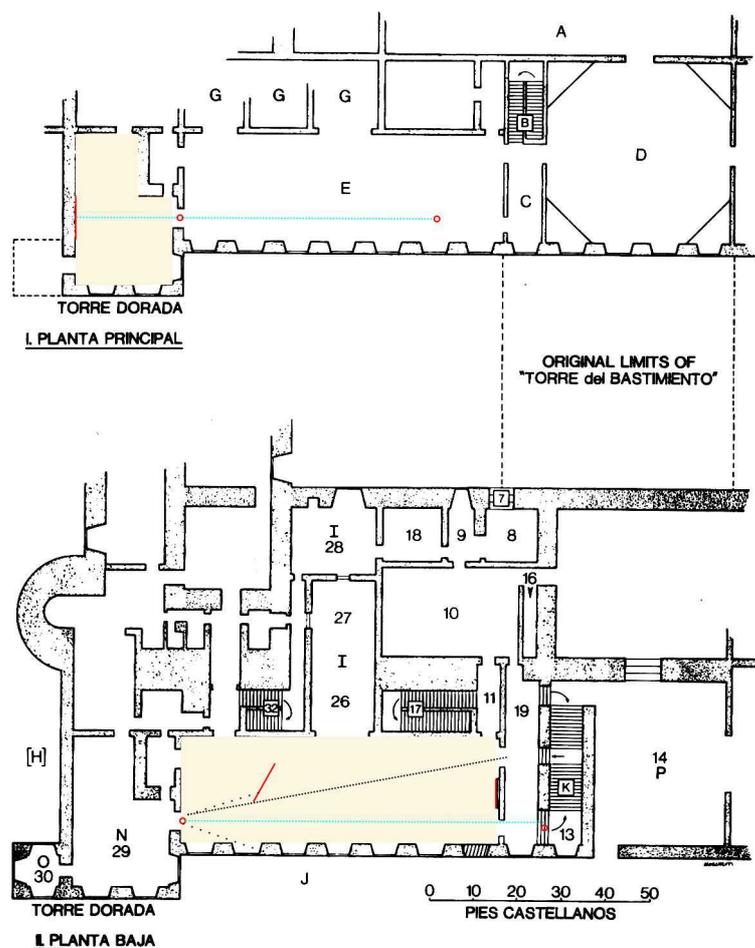


Fig.7: Las Meninas im Alcázar während der Entstehung (unten) und die mögliche Hängung (oben) im Arbeitszimmer des Königs. Rekonstruktionsversuch – Abb. aus: Thierry Greub, a.a.O., Abb.16.

Nachtrag:

Eine unbezähmte Neugier, welches Bild von Velázquez jetzt in Wien gezeichnet wird, führte schliesslich, auch wenn Las Meninas nicht zu sehen sind und nicht anderweitig im Blickpunkt stehen, jetzt doch zum Erwerb des dortigen Kataloges.

Die Direktorin der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, **Sylvia Ferino-Pagden**, erwähnt auf S.9. Michel Foucault und "seine(r) immens wirkungsvolle(n) Abhandlung der Las Meninas, an der Kunsthistoriker ... ihre Gelehrsamkeit und mitunter auch ihre Spitzfindigkeit" testen würden. In einem erwähnten, dem Verfasser bislang nicht verfügbaren Madrider Ausstellungskatalog "Velázquez – Las Meninas y la familia de Felipe IV (1650-1680)", Madrid 2013 (hg. von Javier Portús Pérez) waren diese schon Mittelpunkt. Man kann aber dem jetzigen Wiener Katalog nichts an dortigen

eventuellen neuen Erkenntnissen entnehmen.

Am nächsten unserem Bild kommt der Beitrag von **Gudrun Swoboda**: "Juan Bautista Martínez del Mazo 'Familie des Künstlers' – die erste Variation auf Velázquez 'Las Meninas'" (S.89). Der Spiegel dort gebe die Doppelporträts des Königspaars auf der Staffelei wieder. "Kein Zweifel (könne) daran bestehen, dass 'Las Meninas' in erster Linie für königliche Augen bestimmt (gewesen wären)". Auf S.90 zitiert sie bekanntermassen den portugiesischen Maler Felix da Costa, der 1696 meinte, dass das Gemälde ein Bildnis des Velázquez und der Kaiserin sei und mehr seinem eigenen Ruhm gedient habe. Interessanter ist die auf S.91 abgebildete, oben erwähnte Meninas-Kopie, die hier anscheinend widerspruchslos Mazo zugeschrieben wird. Wie oben schon angedeutet, hat sie knapp die halbe Masse und stammt wieder einmal aus der Sammlung des Marquis de Carpio. Die Autorin streicht dabei nur die 'Kopie einer (eigenen) Kopie' (der Rubens-Jordaens-Gemälde im Hintergrund) heraus auch im Sinne der Foucaultschen Repräsentations-Vorstellungen. Bei genauerer Betrachtung wundert sich der Schreiber dieser Zeilen, dass diese angeblich von Mazo selbst kopierten Gemälde in dieser proportional übereinstimmenden Kopie jetzt völlig unkenntlich sind. Neben dem schon erwähnten leeren Spiegel sind aber die Gesichter von Velázquez und der Infantin signifikant abweichend. Ihr Gesicht entspricht schon dem der achtjährigen Margarita in Blau (Wien, KM; hier Nr. 39) oder ihrem noch etwas späteren, Mazo zugeschriebenen Konterfei im Prado. Man könnte nun zusammen mit dem Fehlen des Santiago-Ordens bei Velázquez eine Kopie um 1659 annehmen. Auch beim Porträt des Velázquez scheint Mazo statt dem eher nichtssagenden Kopf in 'Las Meninas' mehr Physiognomisches und auch Altersgemässes hier mit hineingelegt zu haben. Und hier ergibt sich auch eine Verbindung zur grössten Überraschung der Wiener Ausstellung, einem unter Nr. 46 von Wolfgang Prohaska besprochen 'Maler-Bruststück mit Pinsel und Palette', Paris, Galerie Canesso, das um 1650 von dem Cremonesen Pietro Martire Neri (1601-1661) in Rom gemalt worden sein soll und Velázquez schon als Ordensritter darstellt. Nach Prohaska habe es die "Aura" der Meninas verloren, aber an "Wahrheit" (auch des Phlegmatikers) gewonnen. Der Bearbeiter vermutet eine Entstehung um 1650 während des Aufenthaltes von Velázquez in Rom und der Zusammenarbeit mit Neri. Das Santiago-Ordens-Zeichen sieht er wie bei den Meninas als spätere Hinzufügung an. Wegen der Nähe zu dem 'Las Meninas'-Selbstbildnis spekuliert Prohaska, ob Neri nicht über Skizzen Kenntnis von dem Madrider Gemälde gehabt haben könnte. Ein kunstkriminalistisch etwas besseres Szenario könnte man sich so vorstellen, denn um 1650 hätte Neri seinen damals

50jährigen noch vitalen, gerade illegal Vater gewordenen Kollegen anders (weniger als 'Sehender') porträtiert: Das Gemälde gibt mit grosser Wahrscheinlichkeit den annähernd 60jährigen Velázquez wieder, ähnlich aber nicht so alterslos wie in 'Las Meninas'. Nach deren Beendigung wollte Velázquez auch wegen des Todes seines Schwiegerenkels bzw. seiner hinterlassenen Enkeltochter wieder nach Italien reisen, was ihm nach Palomino vom König aber abgeschlagen wurde. Dafür durfte zumindest der Schwiegersohn und Vater der Enkelin Mazo Herbst 1657 nach Neapel aufbrechen. Vielleicht hatte er ein Porträt (oder Zeichnungen) seines Schwiegervaters (von Mazo selbst gefertigt?) im Gepäck für die Tochter/Enkelin oder für Malerfreunde von Velázquez. In Gudrun Swobodas Beitrag ist darüber nichts, v.a. auch nichts über die wohl baldige Rückkehr (mit der verwitweten Tochter um 1658?) zu erfahren. Das Ordenszeichen scheint aber erst um 1660 aufgemalt worden zu sein. Die bekannte Provenienz des Gemäldes über eine New Yorker Privatsammlung gibt leider auch keine Anhaltspunkte anders als das oben angesprochene 'Familienbild' des Mazo. Dieses Gemälde hat einen lückenlosen Stammbaum wie die Autorin darlegt (S.93/94). Sie datiert es plausibel 1664/65 (vor dem Tod der 2. Frau) hauptsächlich nach dem Lebensalter der Kinder und nimmt als Sitzende die zweite Gemahlin des ehemaligen Velázquez-Schwiegersohnes, Francisca de la Vega, an, die aber schon am 22.3.1665 versterben sollte, nachdem sie nur Knaben: Juan Antonio, Luis, Francisco und Fernando Felipe (Nov.1663-1664/65) zur Welt gebracht hatte. Die dargestellte noch recht junge Frau gibt sich aber mit einem kleinen Mädchen ab. Da auch die älteste Tochter Ines Manuela (1638-nach 1661) auf dem Gemälde fehlt, obwohl sie als Witwe nach Madrid zurückgekehrt 1661 hier wieder geheiratet hatte und vielleicht Mutter einer Tochter, also die erste Enkelin Mazos oder Urenkelin von Velázquez, geworden war, und - wie die Autorin berichtet - Mazo nach dem Tode seiner Frau wohl auch der Kinder wegen bald (noch 1665?) eine dritte Ehe mit Anna de la Vega, wahrscheinlich Schwester der Verstorbenen, eingegangen war und vielleicht mit ihr noch eine Tochter zeugte, wären also noch einige Alternativen zu überlegen. Die gedämpfte Kleidung der Kinder der ersten Ehe mit der 1653 verstorbenen Tochter von Velázquez ist auch als Zeichen der Trauer aufzufassen. Am 17.9.1665 starb übrigens noch Felipe IV. Aus einer Infrarotaufnahme auf der S.96 sieht die Autorin heraus, dass auch auf Mazos Familienbild der Maler zuerst hinter der Leinwand und der Faltstuhl weiter hinten gestanden hätten, bevor das Bild umgedreht und die Rückensansicht des Malers gewählt wurde. In der besuchenden Frau mit Kind sieht sie eine Kindsmagd. Schwieriger wird es der Autorin zu folgen, wen sie meint, dass das Fehlen des Modells (Infantin Margarita)

bedeute, dass der Maler (Mazo) auch ohne Vorlage (also aus dem Kopf) malen könne und kein Kopist sei (S.97). Die Autorin versucht dem Bild geistigen Tiefraum zu entlocken: bei mazo = Hammer und Blumenstrauß (auf dem mit einem dunklen Tuch verhangenen Tisch) oder bei dem gelben runden Gegenstand statt einem Spielball eine Marille (als Symbol des Erstgeborenen der 2. Ehe) mit zu denken (S.98/99). Fragwürdiger ist jedenfalls die kleine Rückenfigur (des Malers) als eine "Art Gedankenexperiment" für die baldige Abwesenheit durch Tod (1667) zu interpretieren (S.99), obwohl die Autorin doch selbst von der dritten Ehe schreibt. Dass der Ruhm Velázquez auch über Mazo's an den französischen Hof geliefertes Bildnis der Infantin Margarita (jetzt im Louvre) bei den französischen Malern ging, steht schon auf einem anderen Blatt (S.100/102) und führt doch etwas ab. Das Gemälde Philipps IV, die Plastik der Kaiserin Faustina d.Ä. (für die Königin Maria Anna?) und die "grafischen Vorlagen" stehen wohl für die Kunst(sparten). Von **Dawson W. Carr** von der Londoner National Gallery stammt der Beitrag "Velázquez in Sevilla", also die Frühzeit, worin er auf S.30 Velázquez als "Liebhaber von Rätseln" nennt und ihm "Respekt vor der Menschlichkeit" attestiert.

Javier Portús Pérez vom Madrider Prado kommt in "Velázquez und die Rhetorik des höfischen Porträts" ab S.41 auch auf die "Reitstunde des Infanten Baltasar Carlos" zu sprechen und zu ähnlichen Anschauungen wie oben. Das Lanzen Turnier soll jetzt genauer am 4. Februar 1736 stattgefunden haben. Auf S.52 bringt der Autor die schon bekannte Sentenz von Felipe IV an seine geistliche Briefpartnerin, dass er sich von Velázquez "tausendfach betrogen" (wohl wegen nicht gehaltenen Bilderversprechen) gefühlt habe. . Über 'Las Meninas' lässt sich der Autor aber leider nicht mehr aus abgesehen von dem Hinweis auf eine eingehende und persönliche Interpretation von 'Las Meninas' durch Francisco Calvo Serraller, Madrid 1996.

Der informative Beitrag von **Elke Oberthaler** und **Monika Strolz** "Zur Maltechnik des späten Velázquez" zeigt den späteren gräulichen, den Mittelton angehenden Malgrund und eine Vorzeichnung mit einem mittelbreiten Pinsel an Hand einiger Infrarotaufnahmen, aber keine der ebenfalls vermuteten Kohlevorzeichnungen. Bei der Innenraumkonstruktion von Las Meninas ist dies eigentlich nicht anders denkbar.

In dem fast als eigenen Essay anzusehenden Katalogtext zu der "Venus mit dem Spiegel" ('Rokeby Venus' oder einer "mujer desnuda"), Nr. 31, S.201-207 bekommt **Andreas Prater** die Gelegenheit seine oben kritisierten Positionen von 2002 nochmals zu überdenken. Und er dekliniert und konjungierte fast alle auch literarisch-sittengeschichtlichen Venus-Vorbilder-Vorlagen (einschliesslich Cesare Ripas zweifelhafter

ikonologischer 'Bellezza'-Kristallisationskeim und vom Aphrodisiakum bis zum ehelich-epithalamischen Furchtbarkeitskult) durch, um beim verschwommenen Spiegel-Bild leider doch wieder zum gleichen Ergebnis zu kommen. Wenn man die Sache wieder mehr vom Künstlerischen angeht, ergibt sich folgendes Problem: wenn das Spiegel-Porträt-Bild zu 'scharf' und zu individuell gemalt ist, lenkt es vom 'scharfen', 'entzückenden' (verlängerten) Rücken(akt) ab und zieht den Blick gleich auf sich, bevor die Augenbewegung von der linken Fussspitze zum rechten Ellenbogen und wieder zurück zum Spiegelbild und dem Putto oder Amor wandern kann, noch dazu wenn das Modell auch über ein 'attraktives' Gesicht verfügen sollte. Auffällig sind auch die verschwommenen, unfocusierten Randpartien wie die Füße auch des reichlich gesichtslosen Puttos oder die korrigierte und immer noch nicht ganz gelungene rechte Armbeuge. Die Unschärfe des Spiegelbildes bringt neben etwas Bewegung auch Tiefe, einen Kontrast zwischen dem nahen Leiblich-Sinnlichen und der veränderlichen, nicht greifbaren-unkörperlichen Reflexion. Das Ruhen auf der rechten, für männliche Nachkommen anscheinend förderlichen Seite liesse sich bei viel Phantasie wohl auch mit der nicht so starken Pulsempfindung erklären. Auf der linken Seite liegend - also spiegelbildlich - ergäbe sich zwar ebenfalls eine ausgewogene Komposition, die aber in der Fussspitze jetzt rechts endet.

Bei diesem Gemälde verbleiben in der Tat einige Rätsel: wer war für diesen 'jungfräulichen' Akt (keine gereifte, fruchtbare 'Ἀφροδίτη Καλλίπυγος, Καλλίγλουτος') das Modell?: die (junge?) römische Geliebte von Velázquez und Mutter des gemeinsamen illegitimen Sohnes Antonio, der einer Amme in Rom überlassen aber bald wieder entrissen wurde, um ihn dem römischen Agenten Giovanni da Cordova anzuvertrauen? - wie kam das Gemälde nachweislich spätestens seit Juni 1651 an einen jungen, gerade mit einer 15-jährigen (und dem Modell etwa entsprechenden?, 1670 ohne Nachkommen verstorbenen) Schönheit sich vermählenden adeligen Kunst- und Frauenliebhaber (Gaspar de Haro, 1629-1687, Sohn des Premierministers und Neffe von Olivares) und warum später an die Decke? - was soll(te) dieses Bild?: stehen die von Prater angesprochenen rötlichen Bänder für schon wieder gelöste Liebesbände oder sind es nur Tragebänder für den Spiegel? - bedeutet der Blick in den Spiegel mehr Schönheit, Toilette (nach dem Bad?), Eitelkeit als Klugheit, Vorsicht (inspice et cautus eris)? - oder erinnert die blaue Schärpe, nachdem Köcher, Bogen und Pfeile der ersten raschen Leidenschaft schon mal weg, verflogen sind, an dauernde Treue (himmlisch-überirdische Liebe)?. Der von Prater vermisste Bogen und die Pfeile sind wohl einer hier eher narzistischen, aber nicht auf ihren Hintern zurückblickenden Mutter (Venus s.o.) gegenüber (inzestisch) nicht

angebracht, höchstens bei einem männlichen Betrachter. Das reduzierte mythologische, mehr legitimierend verbrämende Vokabular neben dem dominanten Realistischen, der einfachen, reinen, 'nackten Wahrheit' korrespondiert wohl mit dem von Pacheco überlieferten Spruch von dem überbordenden Rubens über die kontrastive "Bescheidenheit" seines Schwiegersohnes Velázquez. Dieser lässt den (nicht nur heutigen männlichen) Betrachter in einem Zustand der Ungewissheit: ein brünettes Pin-Up-Girl (an der Decke) in der Nachfolge der Bilder von Kurtisanen, Mätressen der Renaissance ohne das Alibi des Neoplatonisch-Idealen, ein Vorläufer der Odaliskten, Haremsdamen des 18. u.19. Jahrhunderts, aber keine lasziv, verführerische Variante wie Goyas nackte Maja oder Manets ebensolche Olympia, sondern dezent einiges verbergend, abwendend-abgewendet, eine (inquisitorisch) unverfängliche, verträumte, privat-vornehme Bett- mehr -Situation als -Szene mit einem (optisch fast haptisch) sinnlichen weiblichen Rückenakt eines bislang unbekanntes Mädchens?.

(verfasst zwischen 2012 und 2014; Stand 26.01.2015)

Hubert Hosch