

Und noch ein kurzer „Nachruf“ auf Foucaults „Las Meninas“

im Lichte von „Foucault und die Künste“, Frankfurt/M 2004 (2016) u.a.



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, „Las Meninas (La Familia)“ 1656, Öl/Lwd., Madrid, Prado

Leider ist dem Schreiber dieser Zeilen das von Peter Gente im Auftrag des ZKM Karlsruhe 2004 (2. Auflage 2016) herausgegebene Suhrkamp-Taschenbuch „Foucault und die Künste“, das Vorträge auf einem Foucault-„Festival“ in Karlsruhe im Jahre 2002 versammelt, erst jetzt in die Finger und unter die Augen gekommen. In einigen der dortigen Beiträge von zumeist Anhängern des in seiner Art charismatischen französischen „Künstler-Philosophen“ bzw. philosophierenden und historisierenden ‚Journalisten‘ (1926-1984) finden sich verstreut Hinweise auf die als Zeitschriftenartikel 1965/66 und wenig später leicht verändert als Einleitung („furioser Auftakt“) einer grösseren Publikation („Die Ordnung der Dinge – Eine Archäologie der Humanwissenschaften“) 1966 veröffentlichte und sogar unter Kunsthistorikerkreisen mit philosophischen Ambitionen als vorbildlich erachtete ‚Bildbetrachtung‘ oder „scharfsinnige Strukturanalyse“ von Velázquez' Malerei der Madrider „Hoffräulein“, wie der damals kommende Direktor des Marbacher Literaturarchivs, Historiker, Literat und Übersetzer **Ulrich Raulff** (*1950) in seinem einleitenden Vortrag („Der Souverän des Sichtbaren – Foucault und die Künste – eine Tour d’horizon“, S. 9-22) auf S. 12 bemerkt.

Das ausgeprägte Bestreben Foucaults am ‚Puls der Zeit‘ zu sein, zeigt auch sein zeitgleiches Lob des 1967 nicht nur in Frankreich wieder zu grossen Ehren gekommenen Kunsthistorikers und Ikonologen Erwin Panofsky, den er wohl projektiv mit dem angeblichen Nichtprimat von Sprache und Text sogar als Vorläufer des ‚iconic-turn‘ verortete bzw. zu verorten sich bemühte, während demselben fast vierzig Jahre später der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Hubermann richtigerweise gerade das Gegenteil bescheinigen sollte (vgl. S. 13).

Vor allem finden sich jetzt in diesem Buch auch Zeugnisse, wie diese beiden Essays vom Urheber selbst und von seinen Kennern gesehen und interpretiert werden. Als Nicht-Philosoph hat(te) der Schreiber dieser Zeilen seine Verständnis-Schwierigkeiten mit diesen Texten, die er ähnlich wie Alan Sokal von der mathematisch-naturwissenschaftlichen Seite nur als nüchterner Kunsthistoriker im Blick auf das Verständnis des besagten Einzelkunstwerkes zu deuten, zu kritisieren wagt(e) und sich immer noch fragt: was war der ausserphilosophische Sinn, die Absicht dieser Publikationen von Foucault? – und welche Erkenntnisse liessen sich im Jahre 2004 20 Jahre nach seinem Tod noch daraus gewinnen?

In dem Beitrag („Suchen und Sprechen, für Foucault“, S. 58-77) des seit 1960 langjährigen Lebensgefährten, Soziologen und Nachlassverwalters **Daniel Defert** (*1937) wird Foucault in einem bis dahin unveröffentlichten Interview mit Claude Bonnefroy zu den ‚Meninas‘ folgendermassen als überraschende und bemerkenswerte Selbstaussage auf S. 71/72 zitiert: „Eines Tages [im Jahre?], in Madrid, war ich fasziniert von den Meninas von Velázquez. Ich hatte dieses Bild lange angesehen, einfach nur so, ohne daran zu denken, eines Tages darüber zu sprechen oder

gar zu schreiben, was mir albern und lächerlich zu sein schien [zu diesem Zeitpunkt?]. Und dann eines Tages, ich weiss nicht mehr [wann und] warum, hatte ich auf einmal Lust aus dem Gedächtnis [!] von diesem Bild zu sprechen [zu sich, zu wem?] und zu beschreiben, was darauf zu sehen war, ohne dass ich es wieder gesehen oder eine Reproduktion angesehen hätte. Sobald ich versuchte, es zu beschreiben, hatte ich aufgrund einer bestimmten Färbung der Sprache, eines bestimmten Rhythmus und vor allem einer bestimmten Form der Analyse den Eindruck, ja die vielleicht falsche Quasi-Gewissheit, dass ich genau den Diskurs [= wissenschaftliche Auseinandersetzung?] hatte, durch den die Distanz aufscheinen könnte und sich ermessen liesse, die wir zur klassischen Philosophie der Repräsentation und zum klassischen Denken der Ordnung und der Ähnlichkeit haben. Und so habe ich begonnen ‚Die Ordnung der Dinge‘ zu schreiben“.

Während der Rezensent früher ([2012 ff](#)) noch vermutete, dass Foucault wenigstens eine schlechte S/W-Reproduktion zur Hand und vor Augen hatte, beruft er sich hier ganz auf sein Bildgedächtnis, ein seit den Zeiten von Gemäldeproduktionen ab 1600 (eine andere Form der ‚Klassischen Repräsentation‘ wie in der Stich-Reproduktion?) und bei einem nicht unbedingt angeborenen Eidetiker gerade in Anbetracht einer Veröffentlichung im Druck fast wahnwitziges Unterfangen, und wohl eher seinem guten literarisch-gedanklichen Erinnerungsvermögen zu verdanken.

Wenn man Foucault weiter folgen darf, waren es mehr seine sprachlich-begrifflichen Anmutungen, (Färbung, Rhythmus, Aufbau der Analyse), die ihn im Nachhinein (?) und doch etwas selbstkritisch zu einer möglicherweise falschen Gewissheit verleiteten nicht nur den richtigen Ton, sondern auch die richtige Thematik [= Diskurs?] angeschlagen und getroffen zu haben: unsere moderne „Distanz“ [seit 1776 bzw. 1789] zur „klassischen Philosophie der Repräsentation“ [im 17./18. Jh.] und dem „klassischen Denken in Ordnung und Ähnlichkeit“ [14.-16. Jh.], also die fragwürdig ideologisch philosophierend begründete Epochengliederung Foucaults. Die ‚Kunst‘, das Kunstwerk selbst gerät bei diesen beiden doch langatmigen ‚Imaginationen‘ fast in den Hintergrund, droht zu verschwinden und dient nur als Mittel zum Zweck. Man vergleiche auch Jacques Lacans fast zeitgleiche neben Vernünftigen psychoanalytisch-interpretatorische Bildvergewaltigungen unter <https://lacan-entziffern.de>.

Als ‚Quintessenz‘ dieser Bild-Vorstellungen sehen die Karlsruher Referenten weitgehend übereinstimmend, dass Foucault eine Art Gravitationszentrum ausserhalb, vor dem Bild, vor der Bildfläche mit dem malenden Maler und gleichzeitigen ‚ersten Betrachter‘ und dem Modell (= Königspaar?) ausmachen zu können glaubt, was alles im Bild wieder eine „Repräsentation“ ‚erlebe‘. Foucault hätte die Albertische Fenster-Tiefen-Dimension durch den heutigen realen, mitbewussten Umraum des Betrachters erweitert. Der reale Betrachter ist also natürlicherweise weniger im Bild (und im Bilde?) sondern im Realraum vor dem Bild.

Manch andere wie wir haben das von Alters her zumeist als „La familia“ betitelte Gemälde einer Maler-Modell-Variation von Velázquez mehr personifiziert und ‚intuitiv‘ als Art Schnappschuss oder Souvenir (für den König, das Königspaar und heutigen Betrachter) einer fast genreartigen Alltagsszene angesehen, in der im ehemaligen Kronprinzenquartier des nicht mehr erhaltenen Madrider Königspalastes der König und die Königin wenigstens nach dem Spiegelbild auf ihre Tochter und damalige Erbprinzessin und deren Gefolge überraschend (Achtung: der König und die Königin!) treffen. Neben einem nur unterhaltsamen Atelierbesuch der Infantin dürfte es sich eher um eine Unterbrechung ihres Modellstehens handeln. Velázquez zeigt sich im Vergleich mit Goya 150 Jahre früher noch stärker als eifriger, (nachträglich?) geadelter, selbstbewusster, dokumentierender Hofmaler mit seinem grossen, ganz vorne stehenden Staffeleigemälde nicht genau bestimmbar Inhalt (eventuell das Gemälde ‚Las Meninas‘ von der Rückseite?), was natürlich die Neugier Foucaults und der meisten anderen nicht befriedigen konnte. ‚Las Meninas‘ auf einen einfachen kunstpraktischen Nenner gebracht: das perspektivisch-konstruktive und auch optisch-gewichtige Machtzentrum im Bild ist weniger der Spiegel mit dem entfernt verkleinerten und verunklärten Königspaar, sondern die rückwärtige Tür-Licht-Öffnung mit dem Kammerherrn und dessen Schlüsselgewalt, wenn man die eigentliche reizvolle Hauptszene ziemlich nah im Vordergrund dafür einmal ausnimmt. Die Einbeziehung des Betrachters (des Malers, hier auch des Königspaares) bei allen Gemälden mit mehr oder weniger frontal (einst zum Königspaar) herausblickenden Bildpersonal ist wahrlich keine grosse neue Erkenntnis.

Ein weiterer von Raulff übernommener Foucault-Mythos handelt von der angeblichen ‚Abwesenheit des Königs‘. Der König ist vielleicht nicht ganz oder ‚voll im (Spiegel-)Bilde‘, aber er lässt sich als etwas parallel versetzter Nebenbetrachter vor dem Bild gut mitdenken, weniger als schon nicht mehr anwesendes Modell für ein nie existierendes grosses royales Doppelgemälde auf der Leinwandvorderseite.

Auch Daniel Defert wendet sich dem sichtbar gemalten und möglicherweise schon im realen Palastraum einst vorhandenen Spiegel zu, den er aber als ‚der gemeinsame [verbindende] Ort dessen, was innerhalb und ausserhalb des Bildes (sei)‘ (S. 74) ansieht bzw. ‚... de(n) Punkt, von dem aus und um den herum das Bild ‚Las Meninas‘ organisiert (sei)‘. Er reflektiere eigentlich nicht ‚die Gegenstände sondern die Funktionen‘. Es sei dabei damit die ‚Idee und das Spiegelbild eines abwesenden Königs‘ ausgedrückt. Die meisten Betrachter, selbst das Bildpersonal scheinen dies gerade als Idee oder Zeichen für einen spiegel-, ‚bildlich‘ und reaktiv-, ‚blicklich‘ anwesenden König zu werten. Dass der Spiegel die ‚Funktion des Kalligramms‘ (antizipiere)‘ (alles S. 75), bleibt für den Rezensenten ebenfalls unverständlich und nicht nachvollziehbar.

Der Beitrag „Repräsentation und Aura. Zur Geburt des modernen Bildes bei Foucault und Benjamin“ (S. 220-237) des indisch-deutschen Philosophen und Autors **Pravu Mazumdar** (*1952) versucht eine ontologische Exegese oder Extrapolation von Foucaults Text, der „in mustergültiger Weise die Repräsentation selbst repräsentier(e) [und] ... eine archäologische Erzählung vom Aufstieg und Fall der Repräsentation“ (beides S. 225) darstelle. Mazumdar verbindet die schon angedeutete Trias, Triade, Trichotomie von 1. realer Maler bei Herstellung des realen Bildes, 2. Modell (reales Königspaar) vom im Bild repräsentierten Maler porträtiert – 3. realer Betrachter des Bildes mit verschiedenen Seinszuständen: 1. repräsentierendes Sein des Malers – 2. repräsentiertes Sein des Modells, Bild eine unsichtbare Repräsentation des Modells [= unsichtbare Leinwandvorderseite?] – 3. repräsentierendes Sein des Betrachters alles in einem äusseren Bildraum [Real- und Einbildungsraum] und mit dem inneren Bildraum: 1. Maler an der Leinwand – 2. Modell als Spiegelbild im Hintergrund (Mittelgrund) – 3. Betrachter „zufälliger Besucher im Hintergrund ... neben dem Spiegelbild ... an der Schwelle zum Raum des Atelier“ [= Hofmeister der Königin!]. Dieser Ort wieder einmal vor dem Bild sei der „Sitz einer seltsamen ikonopoetischen Kraft“, das „Sein des Bildes“, „der ontologische Raum, in dem das Bild existiert“, aufbewahrt ist oder schlicht hängt. Die „manifeste“ [,oculofeste‘] Essenz der „klassischen Repräsentation“, um sich wieder auf Foucaults Terminologie einzulassen, sei „wie eine reife Frucht und bezieht erst von ihm [diesem Ort] her seine Existenz“ (S. 227), wie es so schön genussvoll am Ende und auch schon bei Foucault selbst heisst.

Auffallend kritisch dagegen zeigt sich in „Das Gesetz des Sagbaren – Foucault und die Medien“ (S. 238-260) im Unterabschnitt „Foucault schaut hin“ [oder besser: hört in sich hinein?] auf S. 247/248 der Historiker, Medienarchäologe **Wolfgang Ernst** (*1959), der von „Foucaults notorischer Ekphrasis von Diego Velázquez ‚Las Meninas‘“ schreibt, die sich als „Einleitung zu ‚Die Ordnung der Dinge‘ in Spekulationen über diese malerische Allegorie der ‚Interpretation der Interpretation‘ (verliere)“ und „bei dieser hermeneutischen mise-en-abîme [hier als Spiegel-Bild] ... einen ganz anderen Hinweis auf die Entzifferbarkeit des Bildes“ übersehen habe: „Der Diskursanalyse ... (hätte) eine Prise medienarchäologischer Blick wohlgetan“. Foucault hätte nicht „durchgerechn(et)“ [!], inwieweit hier ein Spiel der Differenz mit Albertis Gesetzen der Perspektivik [= Fenster-Bild, Bild vom Fenster] vorlieg(e)“. Als falsch erwiesen hätten sich: 1. der Maler-Betrachterstandpunkt, er liegt nicht gegenüber der geometrischen Mitte des Bildes [= Spiegel], 2. das Spiegelbild, es zeige nicht das reale Königspaar, sondern das der nicht sichtbaren Leinwand, wobei letzteres allerdings unserer Einschätzung nach ebenfalls falsch sein dürfte, und Foucault hier wohl richtig gelegen hat. Die medienarchäologische Analyse [und unsere künstlerisch-praktische] könne zeigen, „dass bestimmte Probleme nicht mit diesem Bild (zu) verbunden sind (seien)“ [also: Über- und

Fehlinterpretation]. „Der Witz in Velázquez (läge) ja genau im Spiel damit, dass der Blick des Betrachters **fast** [Hervorhebung vom Rezensenten] identisch wird mit dem des vorgestellten Königs, etwas versetzt dazu noch der Blick des Malers selbst“ (S. 248).

Allerdings brauchen wir gar nicht soweit wie Wolfgang Ernsts Forderung gehen, das Sehfeld modern, digital vollständig zu „kalkülisier(en)“. Es reicht auch die klassische Geometrie (des 17. Jahrhunderts) mit oder ohne Schrift. Und nicht nur das: zumindest die Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft kann mittlerweile endgültig die eigentlich mit diesen Mimesis-Varianten an der Kernaussage des Bildes vorbeigehenden Textgebilde Foucaults ruhig vergessen und getrost ruhen lassen. In der Interpretationsgeschichte von ‚Las Meninas‘ wurde damit nur ein etwas grenzwertiger Versuch unternommen, die bedingte semantische Unschärfe von Wort und Gestalt durch ‚Repräsentation‘ zu umschreiben. Das Rätsel, das Rätselhafte und das Reizvolle dieses Bildes ist aber die ‚Mache‘, die Malerei und nicht die wohl bewusst etwas offen gelassene inhaltliche Erzählung, auch nicht die vermeintliche ‚Repräsentations‘-Struktur. Rätselhaft bleibt, dass gerade dieses bis auf die Staffeleigemälderückseite ‚offen-sichtliche‘ Gemälde nach seiner Wiederentdeckung zur Zeit von Impressionismus und Photographie seit Mitte des 20. Jahrhunderts ein solches vor allem philosophisches Interesse gefunden oder erfahren hat und noch immer findet und erfährt.

Nachträglich noch zu ergänzen wären „... möglicherweise [auch] im Sinne Foucaults“ (S. 236, Anm. 595) das Buch „Rahmenbestimmungen – Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, Van Eyck und Degas“, München 2008 (Diss. Hamburg, 2005) von der mittlerweile in Regensburg lehrenden Kunstwissenschaftlerin **Vera Beyer**, das in ‚sehpunkte 10 (2010), Nr. 10 [15.10.2010], URL: <http://www.sehpunkte.de/2010/10/16048.html>‘ durch Dominik Brabant schon eine umfänglichere Würdigung erfahren hat. Als kantianisch-derridaisches ‚ergon kephálaion‘ wie (rahmendes) ‚parergon‘ dienen hier die „Hoffräulein“ (resp. die ‚Familie Philipps IV‘) neben seinem angeblichen ‚Vorbild‘ der bürgerlichen ‚Arnolfini-Hochzeit‘ von Jan van Eyck und den beiden ‚Nachbildern‘ die Nachradierung der ‚Las Meninas‘ bzw. die ‚Familie Karls IV‘ von Francisco Goya sowie der Velázquez-Paraphrase und der bürgerlichen ‚Familie Bellelli‘ von Edgar Degas.

Aber nicht so sehr Foucault, sondern aus seinem strukturanalytischen und qualifizierenden Umfeld Louis Marin und besonders Max Imdahls mehr der künstlerischen Abstraktion als der Ikonographie/Ikonologie verpflichteten form(al)analytisch-semantischen ‚Ikonik‘ lieferten der von vieler, sogar persönlicher Seite wie Wolfgang Kemp (Rezeptionsästhetik), Daniel Arrasse beratenen Autorin den theoretischen Unterbau und das methodische Rüstzeug. Auch ansonsten stellt diese anspruchsvolle Arbeit ein Kompendium von An- und Randbe-merkungen seit dem nachantiken Tafel-Einzel-Bild

von Namen wie Wilhelm Bode, Theodor Hetzer, Rudolf Arnheim (Macht der Mitte, Anschauliches Denken, Ernst Michalski (,ästhetische Grenze‘ als zu einfaches Real-Bild-Raum-Modell), Victor I. Stoichita (,selbstbewusstes Bild‘), Gottfried Boehm (,ikonische Differenz‘)... vor und dar.

Die Verfasserin entwickelt dabei eine selektive Wahrnehmung für Rahmen und Rahmenartiges, wobei nicht nur die ab-be-ent-grenzenden und oft schmückend-aufwertenden Randbereiche (illusionistischer und faktischer Rahmen), sondern Binnengrenzen, Konturen, Kompositionslinien, ja sogar Rappports, Muster (Schärpen bei Goya) darunter subsumiert werden. Es wird in und unter den Augen der Autorin fast alles, das etwas Linear-Richtungshafes an sich hat, zum trennenden, verbindenden Rahmen (innen-aussen, vor-dahinter ähnlich biologischer permeabler Zell-Membranen). Jedes noch so kleine und unscheinbare Formelement wird mit einer, seiner Bedeutung (Kategorienwechsel: Semantik) belegt oder richtigerweise [zu] „enggeführt“ – oft in Verbindung mit dem unscharfen Lieblingsbeiwort „kontingent“ [heranreichend, zutreffend oder zufällig?] – , sodass trotz aller scharfer Logik Über- oder Fehlinterpretationen vorprogrammiert sind. Obwohl sich der Rezensent der Mühe unterzogen hat, die zahlreichen, trotz einer über weite Strecken zumeist affirmativen Berufung auf Zitate von Koryphäen doch interessanten kreativen und sicher hochgeistigen Gedankengänge nachzuvollziehen – was die angeführten Korrektur-LeserInnen wegen zahlreicher nicht beseitigter sprachlicher Fehler anscheinend nicht gemacht haben dürften – , mögen hier in der Kürze nur drei mehr phantasmagorisch anmutende, fragwürdige Beispiele inhaltlicher Art genügen: „ ... So wird durch den weissen Lichtrand [Reflex des Spiegelglases in Las Meninas] unterstrichen, dass sich das Gemälde selbst mit dem Spiegel vergleicht ...“ (S. 47) und „ (S. 144) ... ein reflektierender Lichtrand am Rande des Königsporträts [als illusioniertes Spiegelbild bei Velázquez], der an einen Nimbus erinnerte [?], dynastische Kontinuität versprach (Anm. 358), so erinnert der Rahmen [bei Goya auf einem Detailfoto des hinter Karl IV stehenden Bruders Don Antonio Pascual] an eine Krone“. Auf der leeren Rückwand in diesem querformatigen Bild meint die Autorin gar sich das Spiegel-Nachbild der ‚Familie Philipp IV‘ hinzudenken zu müssen. Bezeichnenderweise lässt sich auf dem ganzen Gemälde von Velázquez (und von Goya) keine Königskrone entdecken, sodass hier das ganze Gerede und Geschreibe von der königlichen ‚Zwei-Körper‘-Theorie (Ernst H. Kantorowicz seit 1957) nicht nur von daher fehl am Platze ist.

Am Ende haben die doch mehr kunstphilosophischen ‚Rahmen-Diskurse‘ bei aller intellektuellen Leistung aus positivistischer Sicht von Vera Beyer eigentlich für die Gesamtinterpretation des nicht nur von ihr primär und zurecht als privat (S. 151, Anm. 386: „Privatheit ... als Inszenierungsstrategie“, teilweise sogar bei Goyas ‚Familie Karls IV‘ vgl. dort die Königstochter Maria Luisa rousseauhaft als quasi stillende junge Mutter) eingestuftes Bildes von Velázquez nichts Neues gebracht ausser für den Betrachter eine Konditionierung seines Blickes auf Rahmenartiges.

Eine KunstwissenschaftlerIn, die dieses Abstraktionsniveau trotz löblichem dauernden Bezug zum Bildobjekt und diese philosophisch-fachwissenschaftliche Ausdrucksweise anschlägt, sollte sich als Korrektiv auch den Maler und die damaligen Betrachter bei der Lektüre dieses modernen Textes vorstellen: Velázquez (und Goya) dürften sich wohl verständnislos, zumindest verwundert, vergnügt, verärgert ... die Augen reiben. Hoffentlich können wir Heutigen uns den Rahmen-Blick wieder etwas austreiben.

Kurz vor Vera Beyer hat noch der Philosoph **Andreas Gelhard** und nicht ein Kunsthistoriker einen Aufsatz über „Foucault und die Malerei“ als letzter in: Marcus S. Kleiner (Hg): „Michel Foucault – Eine Einführung in sein Denken“, Frankfurt a. M. 2001, S. 239-260 verfasst, worin Foucault sich selbst als „Kämpfer ... genussunfähiger Hektiker ... ohne taktische oder strategische Beziehung zur Malerei“ dar- und der Bildwissenschaftler Karlheinz Lüdeking („Die Wörter und die Bilder und die Dinge“. Foucault & Magritte“, in : „Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung“ Hg. Von Eva Erdmann u.a., Frankfurt/M 1990, S. 306) ihm „waghalsige kunsthistorische Konstruktionen“ zumindest unterstellte. Man könnte fast von einem ‚pseudoikonophilen Missbrauch‘ bei Foucault sprechen. Es ist weiter die Rede von einem beruhigenden Zwang zum Sehen (man erinnere sich des Lehnstuhls von Matisse und der wenig glaubhaften Behauptung den Las-Meninas-Aufsatz nur noch aus der Vorstellung verfasst zu haben).

In dem Abschnitt „Repräsentation und Licht (Velázquez)“ konstatiert der Autor Gelhard, dass Foucaults Text über ‚Las Meninas‘ in der „Kunstgeschichtsschreibung keine sehr grosse Wirkung hervorgerufen (habe)“ in Anlehnung an Ellen Harlizius-Klück („Der Platz des Königs. Las Meninas als Tableau des klassischen Wissens bei Foucault“, Wien 1995, S. 113), um in der Anmerkung 2 aber doch „von einer kurzen Debatte“ Anfang der 80er Jahre in Amerika (Alpers, Searle, Snyder/Cohen, Steinberg ...) zu schreiben. Die Aufsätze von [Ana Maria Rabe](#) („[Verewigter Augenblick und Essentielle Leere – José Ortega y Gasset und Michel Foucault zu Diego Velázquez‘ Las Meninas](#)“ 2014) oder [Eva Schürmann](#) („[Vorstellen und Darstellen – Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes](#)“ 2018) waren 2001 noch nicht abzusehen. Allerdings konkret weder für die Interpretation des Kunstwerkes ‚Las Meninas‘ noch als allgemeine methodische Grundlage dafür hat sich der Foucault-Essay in der und für die Kunstgeschichte sonderlich bewährt, obwohl in der Kunstwissenschaft immer wieder aber mehr als name-dropping der Name Foucault fällt.

Gelhard stellt mehr oder eher weniger verständlich die Studie dar als ein Bild des Denkens des 17. und 18. Jahrhunderts (mimesisartige Repräsentation der klassischen Repräsentation) mit dem Ziel: „letztlich der Nachweis, dass der Mensch im Sinne eines Subjekt-Objekts der Erkenntnis eines »spectateur regardé« aus der Episteme der Klassik »ausgeschlossen« bleibt, dass [weil] er eine

Erscheinung des beginnenden 19. Jahrhunderts ist (sei)“, bei einem familiär privaten-höfischen Bild des 17. Jahrhunderts nicht erstaunlich.

Neben der ‚Repräsentation‘ greift Gelhard ebensowenig kritisch und verständlich als zweiten Aspekt das repräsentierende wie verunklärnde Licht heraus z.B. das „transitive Licht des Spiegels“ wie das „intransitive Licht“ der Türöffnung (mit der Nähe zum Goldgrund) und mit dem ‚dunklen‘ Schluss: „Der letzte Grund der Repräsentation ist nicht der Blick des Königs, sondern ein Ab- und Ungrund des Lichts, der sich nicht in einem Spiegel »als abwesend« zeigen lässt, sondern nur in der Auflösung jeglichen Gegenstandes, jeglicher Sicht und das heisst der Repräsentation selbst“. Die dargestellte Licht-Raum-Situation einschliesslich des Gegenlichts der Türöffnung (zur Torre dorada) dürfte den damaligen Real-Verhältnissen weitgehend entsprochen haben, wobei die Position der Staffelei mit der grossen Leinwand auf Keilrahmen im Dunkel und ohne Oberlicht sicher alles andere als günstig war, und deshalb fiktiv wie bei Goyas ‚Familie Karls IV‘ vor allem zur selbstbewussten Demonstration eines rührigen Hofmalers diene.

Auch die wenig kritische Foucault-Lektüre durch Andreas Gelhard beweist nur den Versuch oder die Absicht des Erstgenannten mit der ‚Las-Meninas‘-Studie seine ‚archäologische‘, eigenwillige Epochengliederung etwas zu veranschaulichen oder zu exemplifizieren.

Auch auf die Gefahr einer gebetsmühlenartigen Wiederholung: bei dem Gemälde ‚Las Meninas‘ von Velázquez hat man sich des weder vom Künstler noch vom Auftraggeber bzw. Adressaten intendierten, oft schwer- bis unverständlichen philosophischen oder theoretisierenden kunstwissenschaftlichen Ballastes zugunsten einer banalen Erzählstruktur zu entledigen. Der Maler präsentiert (vergegenwärtigt, zeigt) in und mit seinem Bild eine (Überraschungs-) Reaktion auf den ausserhalb, vor dem Bild befindlichen Betrachter. Dieser kann in dem engsten und privaten Hofzirkel des 17. Jahrhunderts nur der ‚Souverän‘, der König bzw. das Königspaar sein. Um jeden Zweifel auszuräumen ‚repräsentiert‘ (gibt wieder und integriert) ihn der Maler im Bild als Spiegelbild. Das Gemälde ist also ganz auf den ersten offiziellen und eigentlichen Betrachter, das Königspaar, bezogen und gibt schlicht dessen Blick auf eine genrehafte Palastszene (Atelierbesuch) mit seiner Tochter wieder.

(Stand: 03-12-2022, ergänzt 07-01-2023; Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de