

Das Bild als Selbstbewusstsein

Bildlichkeit und Subjektivität nach Hegel und Lacan am Beispiel von Diego de Velázquez' *Las Meninas*¹

Wolfram Bergande

Im Folgenden möchte ich Diego de Velázquez' *Las Meninas* (1656) im Licht einer Interpretation vorstellen, die Lacans und Hegels Verständnis von Selbstbewusstsein im Bild wiederfindet, nämlich in der Logik der Blicke und Perspektiven, die im Bild angelegt sind. Damit werde ich einen anschaulichen und einfachen Zugang zu Lacans Theorie der Subjektivität und der psychoanalytischen Kur geben – und vorführen, welche Position das individuelle Selbstbild, das heißt das imaginäre *moi* Lacans beziehungsweise das »Körper-Ich« Freuds, darin hat. Dazu stelle ich erstens die zentralen Bildelemente vor; zweitens behandle ich die prominentesten Deutungsansätze zu *Las Meninas*; drittens zeige ich, dass *Las Meninas* eine Deutung im Sinne Lacans und Hegels zulässt, die nicht nur als solche sehr plausibel ist, sondern die auch viele früheren, einander widersprechenden Deutungen vereint und zeigt, inwiefern sie alle in dieser übergreifenden Deutung als Momente aufgehoben sind – eine im Sinne Hegels dialektische Interpretation also, die zeigt, dass vorhergehende Theorien nicht einfach falsch sind, sondern nur relativ unrichtige Stufen, notwendige Irrtümer auf dem Weg zur ganzen Wahrheit, in der der wesentliche Gehalt aller früheren Stufen sich als

1 Dieser Text basiert inhaltlich und teilweise wörtlich auf früheren Veröffentlichungen (vgl. Bergande 2000, 2007).

bewahrt und bewahrt erweist. Viertens möchte ich die Resultate der Interpretation von *Las Meninas* nutzen, um die Frage nach der »Arbeit der Bilder« zu beantworten. Meine Antwort lautet, dass die Arbeit des Bildes die Reflexion ist: »Reflexion« im Sinne von Nachdenken-über und Bewusstwerden-über, eine sinnfällige Reflexion, die im Bild auf eine

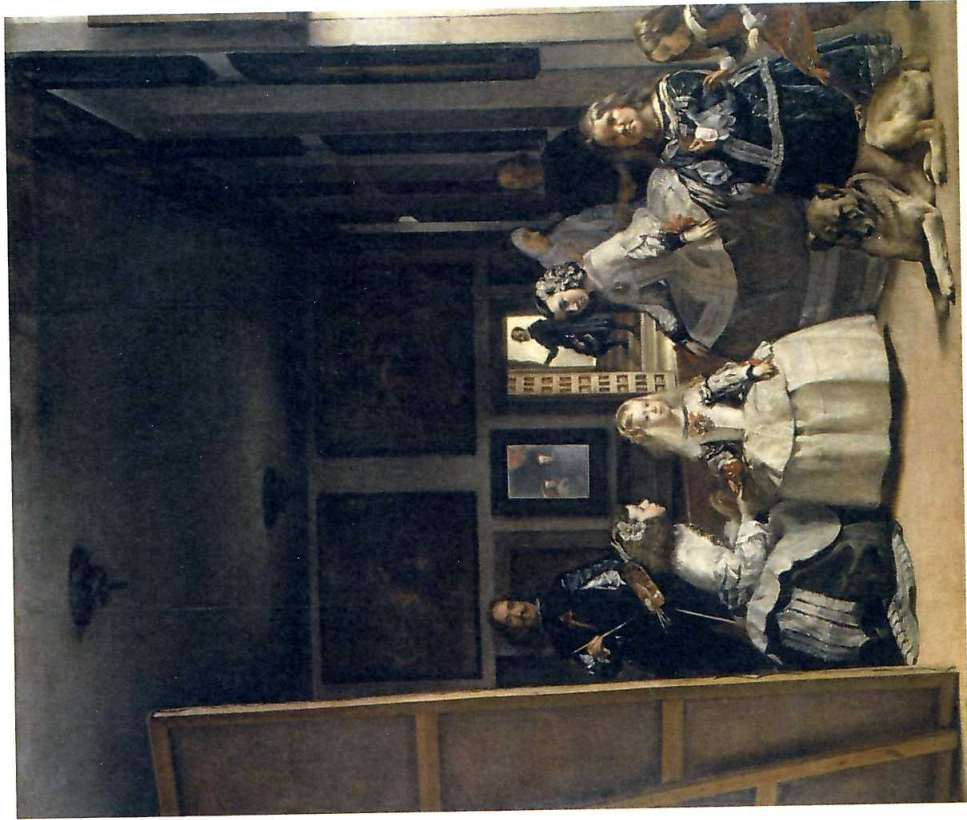


Abbildung 1: Diego de Velázquez, *Las Meninas*, Öl auf Leinwand, 276cm x 318cm, 1656. Museo del Prado, Madrid

– noch zu klärende – Weise eingearbeitet ist, die in ihm angelegt ist, und zwar, und das ist das Entscheidende, eine doppelte Reflexion, der sich das Selbstbewusstsein des Betrachters wie einem anderen Selbstbewusstsein gegenüber sieht. Bilder sind danach als *Quasi-Selbstbewusstseine*, als *Quasi-Subjekte* zu verstehen – und Bilder als Kunstwerke im ausgezeichneten Sinn unterscheiden sich von Bildern als nicht-künstlerischen Repräsentationen dadurch, dass in ihrem Fall die doppelte Reflexion auf-sich des Quasi-Selbstbewusstseins herausgearbeitet ist; oder anders gesagt, dass ihr Hauptmerkmal darin besteht, Vorstellungsrepräsentant im Sinne Freuds zu sein, das heißt, als Repräsentation nicht nur einen je spezifischen Inhalt zu repräsentieren (wie das Bewusstsein-von-etwas), sondern auch die Tatsache-dass-repräsentiert-wird mit zu repräsentieren. In der je spezifischen Art und Weise, diese Tatsache mit zu repräsentieren, liegt ihr künstlerischer Gehalt im Unterschied zum repräsentativen Inhalt. Dagegen bleibt bei Bildern, die bloße Repräsentationen sind, wie es etwa Pressephotographien sein können, diese Tiefendimension der Reflexion-auf-den-eigenen-Status-als-Repräsentation unterbelichtet – was nicht heißt, dass sie nicht grundsätzlich vorhanden wäre.

Flucht- und Blickpunkte

Der Vielzahl unterschiedlicher Interpretationen, die *Las Meninas* in seiner jahrhundertelangen Rezeptionsgeschichte erfahren hat, liegt fast immer die Identifizierung der dargestellten Personen zugrunde, die der spanische Historiker Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1655–1726) in seiner Biographie des Künstlers Diego de Velázquez geleistet hat, nämlich in: *Museo pictórico y escala óptica* (1715–1724). Sie erschien rund sechzig Jahre nach Velázquez' Tod, und ihr folge auch ich in diesem Beitrag (Palomino/Ayala Mallory 1715–1724). Zunächst zum dargestellten Raum: In der Bildszene von *Las Meninas* (vgl. Abbildung 1) befinden wir uns in einem der vielen Gemächer von El Escorial, der Mitte des 16. Jahrhunderts erbauten Klosterresidenz der spanischen Könige,

60 Kilometer nordwestlich von Madrid, im Herzen des spanischen Weltreichs, das Mitte des 17. Jahrhunderts gerade dabei ist, den Zenit seiner weltpolitischen Vormachtstellung zu überschreiten.

Im zentralen Bildvordergrund sehen wir die junge Infantin Margarita Teresa, links von ihr kniend die eine der *meninas*, der Hoffräulein, Doña Maria Agostina Sarmiento, rechts von ihr stehend die andere, Isabela de Velasco. Dieser schließen sich im rechten Vordergrund die beiden Hofzwerge an: Maria Bárbola und Nicolasito Pertusato, der einem Hund auf den Rücken tritt. Dahinter stehen etwas unbemerkt im rechten Mittelgrund Doña Marcela de Ulloa in Nonnentracht und ein unbekannter Hofbeamter, der als *guardadamas* im Dienst der jungen Königstochter stand. In der gegenüberliegenden Bildhälfte hat sich – schräg versetzt zu einer fast den gesamten linken Bildrand einnehmenden Leinwandrückseite – der Künstler selbst dargestellt, Diego de Velázquez, königlicher Hofmaler und gleichzeitig *apostentador*, das heißt Haus- und Hofmeister mit umfassender Schlüsselgewalt in El Escorial, in seinen Händen Pinsel und Palette, das rote Kreuz des Santiago-Ordens auf seinem Brustkleid. Im Hintergrund sehen wir durch eine geöffnete Tür in einen weiteren, hell erleuchteten Raum, wo ein anderer *apostentador*, ein Namensvetter Velázquez', José Nieto Velázquez, auf der Treppe stehend in den vorderen Bildraum blickt, in dem sich die eben genannten Figuren befinden. An der Wand links neben dieser Tür, umgeben von mehreren Ölgemälden, wirft ein Spiegel den Reflex des spanischen Königspaares Philipp IV. und Anna von Österreich und suggeriert dadurch ihre Anwesenheit vor der Bildebene von *Las Meninas* – und zwar offenbar dort, wo wir als Betrachter selbst stehen, auf dem Betrachterstandpunkt.

Wenn wir versuchen, uns von der Faszination zu lösen, die dieses Bild seit Jahrhunderten auf seine Betrachter ausübt, können wir in *Las Meninas* verschiedene Blickpunkte unterscheiden, die, sozusagen als Identifizierungsangebote, unseren Betrachterblick auf sich ziehen, und das sind zunächst die Blicke der Personen im Bild selbst, die uns als Betrachter anblicken, im Speziellen aber:

- an erster Stelle die Infantin Margarita Teresa, die im Vordergrund steht und auch im Mittelpunkt des Geschehens zu stehen scheint und durch deren Figur die vertikale Bildmittellachse läuft (vgl. Abbildung 2);

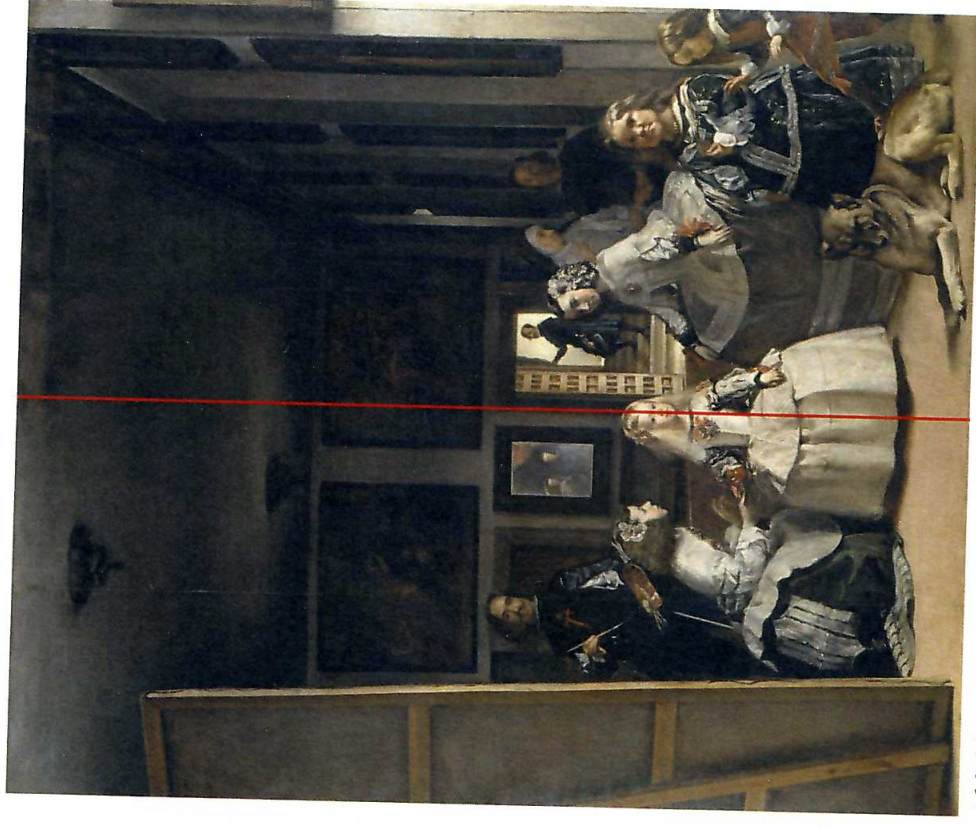


Abbildung 2

- zweitens das Spiegelbild des Königspaares, Philipp IV. und Anna von Österreich, das in der Mitte der hinteren Wand eine Position einnimmt, die für den dargestellten Raum zentral ist (vgl. Abbildung 3);

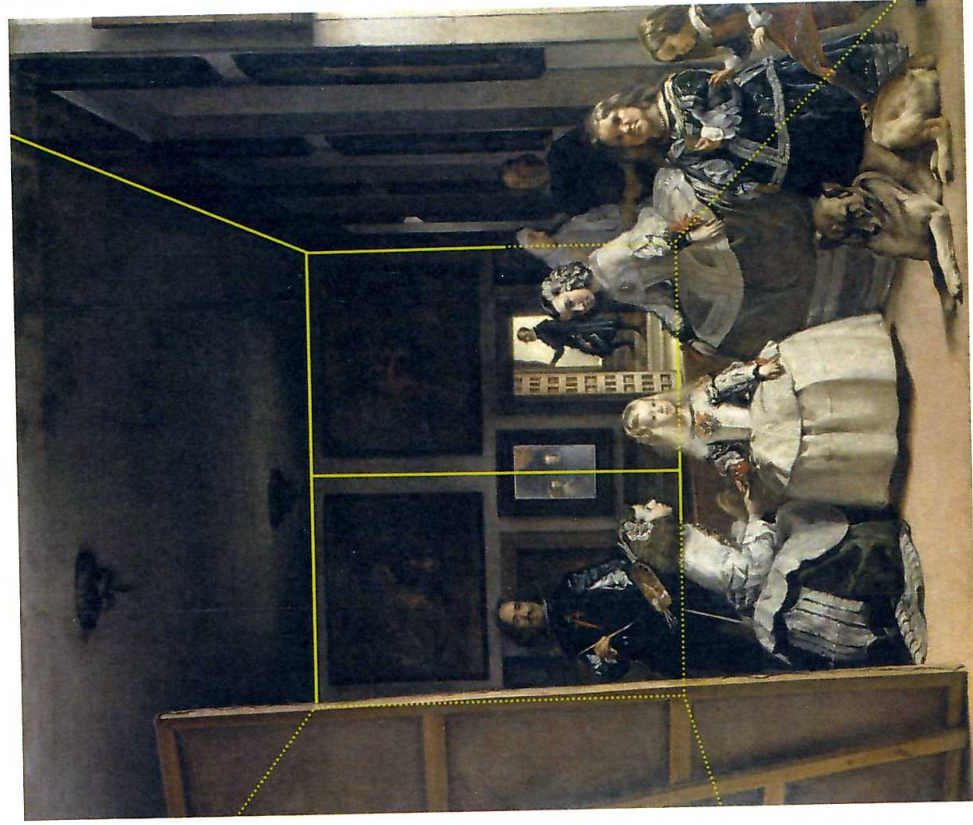


Abbildung 3

- drittens, linkerhand vom Spiegel, der Maler-im-Bild, der für uns – im Unterschied zu den anderen Hofbediensteten rechterhand von der Infantin – dadurch interessant wird, dass er gerade beim Malen einer für uns uneinsehbaren Leinwand innezuhalten scheint: Was malt der Maler-im-Bild auf diese virtuelle Vorderseite der Leinwand? Das ist die Frage, die sich uns als Betrachtern spontan stellt.
- Ein vierter Blickpunkt ist der geometrische Fluchtpunkt von *Las Meninas*, den ein geübter Betrachter vielleicht schon in der Position des Haus- und Hofmeisters, des *apostador* José Nieto Velazquez lokalisiert haben wird, genauer gesagt am Boden neben seinem Bein, oder aber, je nach Rekonstruktion der Bildraumgeometrie, in seiner Hand, mit der er sich an der Wand festhält bzw. an eine Art Vorhang zu greifen scheint.

Würde übrigens das Bild um den Bereich verkürzt, den die abgewandte Leinwand links einnimmt, dann läge der Fluchtpunkt in der vertikalen Bildmittellachse des so verkleinerten Bildes (vgl. Abbildung 4).

Was zeigt die Leinwandvorderseite?

An *Las Meninas* wurden im Laufe der Jahrhunderte die unterschiedlichsten Deutungen herangetragen, viele davon finden sich zum Beispiel in der Rezeptionsgeschichte des Bildes von Kesser (1994). Am offensichtlichsten zur Deutung herausgefordert hat jedoch immer schon die Frage, was wohl auf der für den Betrachter uneinsehbaren, sozusagen virtuellen Leinwandvorderseite sein mag. In der Rezeptionsgeschichte wurden hauptsächlich zwei Antworten auf diese Frage gegeben und zwar zwei einander widersprechende Antworten. In beiden Fällen hängt die Antwort mit der Deutung des Bildes des Königspaares zusammen, das im Spiegel an der Hinterwand erscheint. Meine eigene Interpretation will am Ende zeigen, dass beide gleich wahr und gleich falsch sind und in einer übergreifenden, mit Hegel gesagt absoluten Deutung aufgehen.

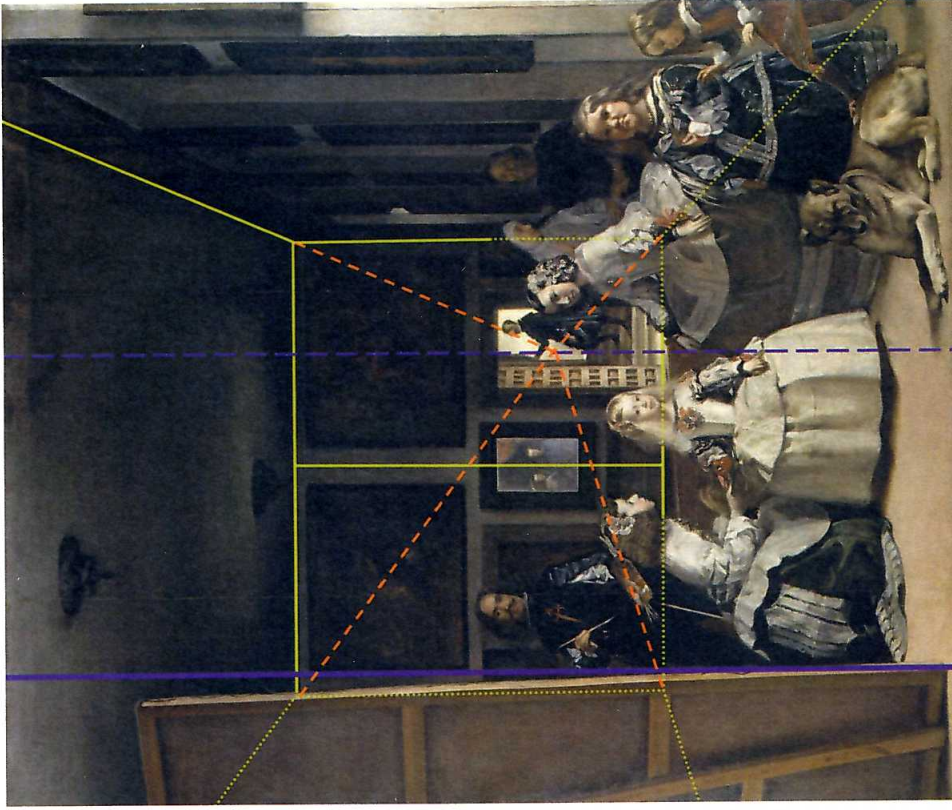


Abbildung 4

Die beiden Deutungsalternativen mitsamt ihren jeweiligen Antworten auf die Frage nach der virtuellen Leinwandvorderseite stellen sich folgendermaßen dar:

Nach der *ersten Antwort* ist das Bild des Königspaares im Spiegel an der Hinterwand der direkte Widerschein ebendieses Paares, wie es an der Bildschwelle von *Las Meninas*, auf unserem Betrachterstandpunkt,

als anwesend vorgestellt wird, in majestätischer Präsenz. Mit dieser – spontan sicherlich ganz einleuchtenden – Deutung scheinen zwei weitere Zusatzannahmen bezüglich der virtuellen Leinwandvorderseite kompatibel zu sein, zwei Annahmen, die beide von verschiedenen Kommentatoren vertreten wurden: Nämlich erstens, dass auf der Leinwandvorderseite ein Porträtbild der Infantin oder des Königspaares gemalt wird, sodass der Betrachter in *Las Meninas*, in die Rolle der Könige geschlüpft, einer Porträtsitzung der Tochter beiwohnt oder aber selbst vom Maler-im-Bild als Königspaar porträtiert wird. Je nachdem würde auf der Leinwandvorderseite ein Bild von der Infantin Margarita gemalt oder eines vom Königspaar. Gemäß einer zweiten, mit der ersten Deutungsalternative kompatiblen Annahme gibt *Las Meninas* als Bild seine eigene Entstehung wieder, sodass also auf der Leinwandvorderseite kein Porträt eines der im Bildraum Anwesenden gemalt wird, weder des Königspaares noch der Infantin, sondern *Las Meninas* selbst. Mit dieser zweiten Annahme ergibt sich allerdings ein Widerspruch dadurch, dass auf der Position des Betrachters zugleich das Königspaar stehen müsste, (da es ja im Spiegel an der Hinterwand reflektiert wird,) wie auch ein etwa mannshoher Spiegel, damit der Maler-im-Bild von dort, wo er steht, die *Las Meninas*-Szenerie von diesem Spiegel abmalen kann auf die Leinwandvorderseite.

Die beiden Besetzungen des Betrachterstandpunktes mit sowohl dem Königspaar als auch einem großen Spiegel schließen sich aber doch wohl aus?! Denn der Spiegel müsste ganz genau dort stehen, wo das Königspaar steht, nicht vor dem Königspaar, denn sonst würde das Paar sozusagen aus *Las Meninas* herausfallen und nicht mehr im Spiegel-im-Bild reflektiert werden, noch etwa hinter dem Königspaar, denn sonst würde das Königspaar nicht nur im Spiegel-im-Bild (von vorne abgebildet) erscheinen, sondern auch im Bildvordergrund (von hinten abgebildet); das heißt, der Betrachter stünde dann sozusagen hinter dem Königspaar, das noch vor der Infantin und den *meninas* im Bildvordergrund zu sehen wäre, und würde dem Paar über die Schulter blicken.

Eine Lösung für diesen Besetzungskonflikt wäre die Annahme, dass

der Maler-im-Bild die Augen des Königspaares als Spiegel benutzt hätte, dass er im Schwarz der Pupille den Miniaturspiegel gefunden hätte, mit dessen Hilfe er *Las Meninas* als Bild seiner eigenen Entstehung gemalt hätte. Auf diese Weise könnten sowohl das Königspaar wie auch eine – zugegebenermaßen äußerst kleine – Spiegelfläche auf ein- und demselben Betrachterstandpunkt stehen. Doch erhebt sich dagegen der umgehende Einwand, dass, selbst wenn dies praktisch umzusetzen wäre, *Las Meninas*, wenn dem so wäre, eine spiegelverkehrte Szenerie darstellen müsste. Das scheint aber nicht unbedingt der Fall zu sein. Zum Beispiel, weil der Maler-im-Bild mit der rechten Hand malt und von Velázquez nicht bekannt ist, dass er Linkshänder war.

Natürlich bleibt an dieser Stelle noch eine ganz einfache Möglichkeit, um die These zu retten, dass auf der Leinwandvorderseite wiederum *Las Meninas* zu finden ist, dass sich *Las Meninas* ganz gezielt als ein Werk präsentiert, dass den Prozess seiner eigenen Entstehung abbildet: nämlich die, dass sich Velázquez in die Perspektive des Betrachterstandpunktes, in die des Königspaares, beim Malen gedanklich hineinversetzt hätte. Dies wäre also eine ganz unkörperliche Möglichkeit, den Besetzungskonflikt von oben zu lösen, ein gedankliches Sich-hineinversetzen, das durch die Idee von der Pupille als Miniaturspiegel nur auf körperliche Weise verdeutlicht wurde; und eine Möglichkeit, die zum Beispiel der Kunsthistoriker Justi (1903, S. 382f.) oder auch Lacan (1965–66) für plausibel halten (vgl. hierzu die Sitzungen vom 11., 13. und 25.05.1966).

Dieser letztgenannten Lösung widerspricht nun jedoch *die zweite Antwort*, die auf die Frage nach dem, was auf der virtuellen Leinwandvorderseite vorzustellen ist, gegeben wurde, und zwar mit einem grundsätzlichen Argument. Diese zweite Deutung beruft sich auf eine perspektivische Analyse des Bildraumes, der zufolge das Bild des Königspaares im Spiegel-an-der-Hinterwand aus Gründen der Raumgeometrie unmöglich der direkte Reflex eines auf dem Betrachterstandpunkt stehenden Königspaares sein könne. Vielmehr stamme dieses reflektierte Spiegelbild des Königspaares von der Leinwandvorderseite! Der Maler-

im-Bild male ein Porträt des Königspaares auf die Leinwandvorderseite, das vom Betrachterstandpunkt aus im Spiegel an der Rückwand des Raumes einsehbar wird. Befindet sich auf der Leinwandvorderseite ein Porträt des Königspaares, dann kann *Las Meninas* nicht von Velázquez als ein Bild seiner eigenen Entstehung gemeint gewesen sein. Diese Argumentation stützt einer ihrer Vertreter, Snyder (1985, S. 549), durch eine – in Abbildung 5 dargestellte – Rekonstruktion des Bildraums von *Las Meninas*. Aus ihr geht gemäß den Regeln der Optik hervor, dass sich ein Betrachter auf dem Standpunkt »e« nicht im Spiegel an der Hinterwand reflektiert sehen kann. Vielmehr sieht er dort einen Teil der Leinwandvorderseite reflektiert.

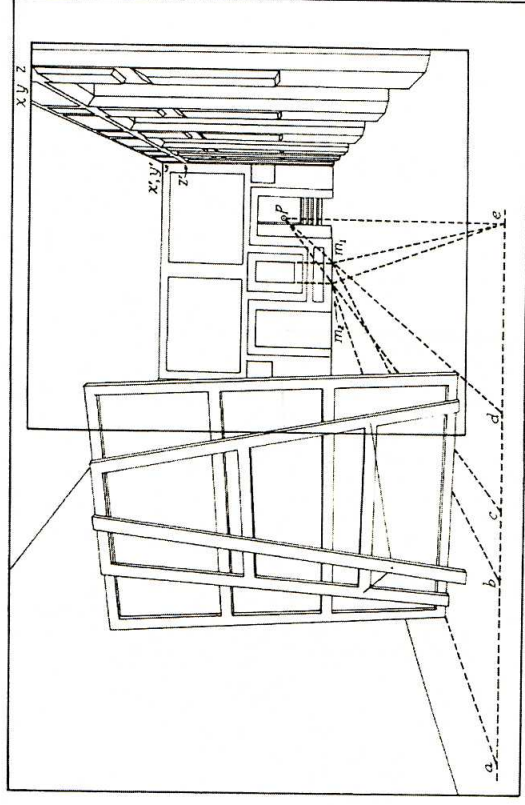


Abbildung 5: Perspektivische Rekonstruktion des Bildraums von Las Meninas

Diese Argumentation formulierten schon Snyder und Cohen (1980, S. 444) und unter anderem auch Steinberg (1981, S. 52), womit ich nahezu zu meinen anfänglichen Ausführungen zurückgelange: Zwar ist das Spiegelbild des Königspaares nun nicht mehr der direkte Reflex

des anwesenden Betrachterduos an der Bildschwelle; doch davon abgesehen, dass dieses Bild im Spiegel nun über den Maler-im-Bild und die Leinwandvorderseite, von der her es stammt, vermittelt ist, bleibt alles beim Alten.

Auf der Linie dieser zweiten Antwort, die ihr Veto einlegt gegen eine unmittelbare majestätische Präsenz im Spiegel, argumentiert zum Beispiel auch der Kunsthistoriker Viktor Stoichita: »Das Doppelporträt ist weder ein gemaltes Bild noch eine Reflektion realer Personen im Spiegel. Vielmehr werden König und Königin in *Las Meninas* als Spiegelung eines Ausschnittes aus dem Gemälde, das Velázquez gerade malt, eingeführt« (Stoichita 1986, S. 185).

Nach dieser zweiten Deutungsalternative ließe also ein geschlossener Kreis der Repräsentation, ausgehend von der Betrachterposition, im Zickzack der Reflexionen ein Brustporträt des Königspaares zirkulieren, in endloser Bewegung über den Blick des Künstlers, die uneinsehbare Leinwandvorderseite und den Reflex-im-Spiegel zurück zur Betrachterposition. Er wäre unterbrochen nur noch durch ein Fehlen, das an der Stelle des repräsentierten und repräsentierenden Subjektes entsteht. Denn das Subjekt selbst würde als perspektivischer Ursprung seines eigenen Bildraumes in diesem Bildraum nur indirekt, als reflektiertes oder dargestelltes, sichtbar werden, und die Tatsache, dass die virtuelle Leinwandvorderseite und das Spiegelbild nicht in einem Ding vereinbar sind, würde die strukturelle Lücke zeigen. Diese unaufhebbare Lücke würde jedoch in *Las Meninas* und von *Las Meninas* selbst kompensiert, nämlich gerade dadurch, dass es die Abwesenheit des Subjekts der Repräsentation innerhalb seines eigenen Bewusstseinsfeldes künstlerisch explizit machen würde – als »ein Spiegel des Bewusstseins« (Steinberg 1981, S. 54; vgl. Schmeiser 1991, S. 63).

In diesem Sinne spricht Foucault im ersten Kapitel seiner für die *Las Meninas*-Deutung einflussreichen Schrift *Les mots et les choses* (1966) von *Las Meninas* als der »Repräsentation der klassischen Repräsentation« (Foucault 1966, S. 31), einer Repräsentation, die das Subjekt ihrer selbst notwendigerweise aus dem Feld der Repräsentation ausschließt:

»Der, für den, im klassischen Denken, die Repräsentation existiert, und der sich selbst in ihr repräsentiert, indem er sich dort als Bild oder Reflex wiederkennt, der, der alle überkreuzten Fäden der »Repräsentation im Bild« zusammenbindet, – dieser befindet sich dort niemals selbst anwesend« (ebd., S. 319; Übersetzung W.B.).

Und Foucault sieht seine Interpretation als guten Beleg für seine damit zusammenhängende epistemologische These, dass das Subjekt der Repräsentation, wie es in den Diskursen der Moderne thematisiert und problematisiert werden wird, im goldenen Zeitalter des spanischen Barock noch nicht in Erscheinung getreten war. Weiter Foucault: »Vor dem Ende des 18. Jahrhunderts existierte der Mensch nicht« (ebd.). Diese Deutung Foucaults möchte ich rekapitulieren, um zu zeigen, dass sie unzureichend ist: In einem ersten Moment wirft die dem Betrachter abgewandte, virtuelle Leinwandvorderseite das Problem der Repräsentation des Subjekts der Repräsentation auf: Wie dasjenige repräsentieren, was Ursprung jeglicher Repräsentation ist – hier den Betrachter, das heißt das Königspaar? Die Abwesenheit des Subjekts der Repräsentation würde aber umgehend durch das Spiegelbild des Königspaares behoben, weil es uns das vermeintliche Subjekt der Repräsentation, die Betrachter, das Königspaar nämlich, anzeigt, wenn auch indirekt. Insofern diese Abwesenheit durch das Spiegelbild zugleich behoben, supplementiert würde, wäre es, wie Foucault sich ausdrückt, eine Lücke, die keine ist: »Indessen ist dieses Fehlen [*manque*] keine Lücke [...], denn zu keinem Zeitpunkt hört es auf, besetzt zu sein« (ebd.).

Die große Mehrzahl der Bildkommentatoren, darunter einige namhafte Kunstgeschichtler, unterschreibt diese Deutung der Perspektivik von *Las Meninas*. Stellvertretend für viele schreibt dazu Leo Steinberg:

»[D]ie magische Schleife [*magic loop*] ist geschlossen. So, wie die königliche Präsenz von innerhalb des Bildes aus gesehen wird, um ein Gemälde zu inspirieren, so sieht der Betrachter, wie das abgewandte Gemälde sein Spiegelbild erzeugt, das wiederum die Präsenz des königlichen Paares garantiert. Der Maler gibt uns das Reale, das Reflektierte und das Abgebildete als drei voneinander abhängende Stadien, drei Modalitäten des Sichtbaren, die

einander verursachen und in einem ständigen Rundum einander ablösen. Realität, Illusion und Nachbildung durch die Kunst verschwören sich in einer unablässigen Kreisbewegung« (Steinberg 1981, S. 53).

Wir stehen an dieser Stelle somit wieder vor den beiden einander widersprechenden Deutungsalternativen: einerseits *Las Meninas* als Bild seiner eigenen Entstehung, in dem die königliche Präsenz unmittelbar im Spiegel reflektiert wird, andererseits *Las Meninas* als Bild einer Porträtsitzung des Königspaares; einerseits wäre auf der Leinwandvorderseite wiederum *Las Meninas* selbst zu finden, andererseits wäre auf der Leinwandvorderseite genau dasjenige Porträt des Königspaares zu finden, welches das Spiegelbild an der Rückwand des Raumes dem Betrachter entgegenwirft. Können die beiden einander widersprechenden Deutungen miteinander versöhnt werden? Ich werde zeigen, dass es möglich ist. Foucault jedoch kommt in *Les mots et les choses* zu einer Lösung, die keine ist, zu einem falschen Kompromiss: Da die Standpunkte von Königspaar, Betrachter und dem historischen Maler bei der Erschaffung des Bildes in einen Punkt fallen, ist *Las Meninas* wie ein Bild gemalt, das seine eigene Erschaffung darstellt, obwohl, so Foucault, auf der virtuellen Leinwandvorderseite doch das Königspaar porträtiert sein soll. Und die Kunsthistorikerin Svetlana Alpers gibt an dieser Stelle ganz auf:

»Das Bild verweigert sich einer festen Deutung – nicht wegen der Abwesenheit des Betrachter-Subjekts, sondern weil es zwei widersprüchliche (und aus der Sicht von Velázquez untrennbar miteinander verbundene) Weisen, das Verhältnis des Betrachters und des Bildes zur Welt darzustellen, in der Schwebe hält« (Alpers 1985, S. 103).

Wie bei Foucault, Alpers und fast allen anderen Kommentatoren wird dabei dem Fluchtpunkt in der hinteren Tür keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, was mich sehr wundert. Die Tür im Hintergrund, die als Eingang, aber auch als Ausgang aus dem Bild gedeutet werden kann, scheint für die perspektivische Logik des Bildes unbedeutend zu sein; als ob anstelle dieser offenen Tür auch einfach ein weiteres Bild hängen oder

die Wand einfach geschlossen sein könnte. Und doch liegt gerade hier der geometrische Fluchtpunkt des Bildes. Trotzdem wird von keinem der Kommentatoren dem Fluchtpunkt vor der Perspektive des Königspaares oder des Malers eine ausgezeichnete Funktion zugesprochen, auch nicht von Lacan, der sich übrigens zu *Las Meninas* im Seminar XIII *L'objet de la psychanalyse* (am 11., 13. und 25. Mai 1966) geäußert hat. Lacan geht davon aus, dass Velázquez den Betrachterstandpunkt eingenommen hat, um *Las Meninas* wie ein »auto-portrait« (Lacan 1965–66, S. 564) als Bild im Bild zu malen, als ein Bild, das seine eigene Erschaffung darstellt. Es ist der blinde Fleck aller mir bekannten Deutungen, auch derjenigen Lacans, dass sie José Nieto Velázquez, den Namensvetter des Malers, am Fluchtpunkt und am vermeintlichen Ausgang des Bildraumes nicht wirklich sinnvoll einzubinden vermögen, was auch auf die bemerkenswerte Interpretation von Schmeiser (1991) zutrifft.

Die Erfahrung der Antinomie

Dagegen hebt eine lacanianisch und hegelianisch inspirierte Deutung die beiden eben vorgestellten, widersprüchlichen Deutungen gerade in diesem Fluchtpunkt auf. Ich behaupte sogar, dass *Las Meninas* den Betrachter ganz gezielt in diese Antinomie sich widersprechender Deutungen hineinlaufen lässt, ihn darin gleichsam fängt, jedoch nicht so, wie Lacan von *Las Meninas* spricht, als Köder, Blickfang, um das Begehren zu bändigen und den Betrachter zu entwerfen, sondern im Gegenteil um ihn anzustoßen, da es ihm gleichzeitig, im Fluchtpunkt José Nietos, den Ausgang aus dieser Befangenheit, die Überwindung, Aufhebung der perspektivischen Antinomie durch eine Fortbewegung auf der Fluchtgerade nahelegt. Vielleicht wird es den Leser überzeugen, *Las Meninas* in diesem Sinne als Urszene des Lacan'schen Spiegelstadiums und Illustration der psychoanalytischen Kur zu verstehen: Denn wie im Spiegelstadium Lacans steht der Betrachter in *Las Meninas* zunächst seinem imaginären Spiegelbild gegenüber, der vermeintlich unmittelbaren

Präsenz seines Körper-Ichs, nachdem er in der Rolle des Königspaares in den Bildraum eingetreten ist. Imaginär ist dieses Spiegelbild deshalb, weil es sich um zweistellige Repräsentationen eines Bewusstseins-von-etwas handelt, in denen die Tatsache nicht in den Blick kommt, dass dieses Repräsentationsbewusstsein nicht einfach Bewusstsein-von-etwas ist und sich darin erschöpft, sondern immer auch schon Bewusstsein-des-Bewusstseins-von-etwas ist, was grundsätzlich zwei Perspektiven und zwei Subjektpositionen einschließt, dass es also im Sinne der Prädikatenlogik dreistellig ist. Die illusorische Selbstgewissheit, mit der wir uns in unserem Selbstbild intim repräsentiert sehen, wird jedoch bald vom Blick des imaginär-repräsentierten *anderen* (Lacans klein geschriebenen »autre«) hintertrieben, vom Blick des Malers-im-Bild. Das Ich des Betrachters kann sich auf einmal nicht mehr sicher sein, ob sein Selbstbild authentisch ist und ob er noch Herr darüber ist. Der imaginäre andere, der Maler-im-Bild, scheint vielmehr mit einem Mal der Urheber meiner Majestät geworden zu sein, und das Ich des Betrachters dadurch von ihm abhängig. Er könnte zu sich sagen: Sein Blick saugt mein Ich auf, er malt sein eigenes Bild von mir auf die Leinwandvorderseite. Er malt mich nicht so, wie ich für mich bin, sondern wie ich für ihn bin, wie mein Ich für ihn ist, wie er mich sieht. Dadurch wird er zum Sitz der Entfremdung meiner von mir selbst, einer Entfremdung, die ich in ihm bekämpfen muss, sofern ich die Autorität über mein Selbstbild, mein Körper-Ich, bewahren oder wiedergewinnen will.

Die zuvor geäußerten Deutungsalternativen kehren nun im Lacan'schen Kontext als zwei Scheinlösungen wieder: Die eine Scheinlösung für diesen Beziehungskonflikt im Raum der Repräsentation war die zuvor diskutierte erste Deutungsalternative, die in der Behauptung meines imaginären Ich gegen alle Subversion von außerhalb besteht; die also darin besteht, zu bestreiten, dass der Reflex des Paares im Spiegel von der virtuellen Leinwandvorderseite kommt und nicht direkt vom Betrachter in der Rolle des Königspaares. Danach hätte Velázquez *Las Meninas* gemalt, indem er sich in die Perspektive des Betrachters, des Königspaares, gedanklich hineinversetzt hätte, und *Las Meninas* wäre somit tatsächlich die Darstel-

lung seiner eigenen Entstehung. Der Maler hätte sich gewissermaßen in die Position des Königspaares begeben, wenn auch nur zeitweilig und für den höheren Zweck der Kunst – sozusagen eine kleine Überschreitung seiner untergeordneten Position, die wir als Souveräne ihm aber gnädig verzeihen mögen, da ja unsere königliche Präsenz durch das gemalte Ergebnis, *Las Meninas* als Bild des Betrachterbewusstseins, zur vollen Geltung kommt, und da ja schließlich, wie es das direkte Spiegelbild unserer leiblichen Gegenwart an der Rückwand in *Las Meninas* bezeugt, unsere Präsenz bekräftigt wird und bewahrt bleibt. Nebenbei gesagt wäre es kulturgeschichtlich und kunstsoziologisch doch bemerkenswert, dem historischen Velázquez damit unterstellen zu können, er hätte seinen Herrschern gegenüber gleichsam in der »Bildersprache« von *Las Meninas* zu verstehen gegeben: Eure Majestäten! Um Sie so wiederzugeben, wie Sie wirklich sind, nämlich als Bewusstsein-von-der-Welt, muss ich mich, für einen einzigen Augenblick, auf Ihre Position begeben, als Untergebener den Blickwinkel des Königspaares einnehmen. Im Medium der Kunst – Sie werden es gnädig verzeihen, weil Sie es einsehen werden – sind unsere Positionen daher notwendigerweise gleichrangig, um nicht zu sagen identisch. Die zweite Scheinlösung war die, die Entfremdung im Blick des anderen zu akzeptieren und zum Beispiel als Wissenskonfiguration der Vormoderne wie bei Foucault oder aber als *Conditio humana* wie bei Sartre hinzunehmen. Mein Selbstbild käme also nicht direkt zu mir zurück, sondern nur über die Vermittlung des anderen, nachdem es durch seinen Blick und seine Kunstfertigkeit oder seinen Eigensinn hindurchgegangen ist. Da es niemandem anders erginge, könnten wir uns damit trösten, dass das Menschsein eben eine unlösbar sinnlose Leidenschaft sei, wie Sartre am Ende von *L'Être et le Néant* (1943) meinte.

In der Perspektive des Lacan'schen Spiegelstadiums und seiner Subjektheorie dagegen bezeugen alle diese Deutungen nichts anderes als die nicht erschöpfend reflektierte Identifizierung des Betrachters mit dem imaginären Ich-Reflex im Spiegel. Somit könnte ich die Bildlogik von *Las Meninas* weiter auslegen und diesen Deutungen sogar das Bedürfnis unterstellen, durch diese narzisstische Identifizierung die mit Hegel for-

multierte »Schlechte Unendlichkeit« zuzudecken, den infiniten Regress nämlich, der auf der virtuellen Leinwandvorderseite dann entsteht, wenn *Las Meninas* als Bild seiner eigenen Entstehung gedeutet wird und nicht als Porträtsitzung: Dann ist *Las Meninas* nämlich ein Bild-im-Bild, das selbst wieder Bild in einem anderen Bild ist, also Bild-im-Bild-in-einem-Bild, usf. Diese Unterstellung trifft nicht zuletzt Foucault, der ja sowohl annimmt, der Maler habe auf der Position des Betrachters gestanden, um *Las Meninas* zu malen (und daraus ergibt sich ja der unendliche Regress), als auch, dass auf der Leinwandvorderseite sich das Porträt des Königspaares befindet (und sich dort somit kein Regress abzeichnen kann). Hinzu kommt bei Foucault, dass er hartnäckig von der Position des Königs spricht, wo doch ein Königspaar, Mann und Frau, im Spiegel an der Wand abgebildet sind, er die Frau-im-Spiegelbild also konsequent ausblendet. Vielleicht ist das etwas Nebensächliches. Es scheint im Fall von *Las Meninas* jedoch besonders oft so zu sein, dass Interpretationen mehr über die Interpretieren als über das Werk aussagen.

Wenn, wie ich behaupte, *Las Meninas* den Betrachter gezielt in die Antinomie der beiden oben genannten Scheinlösungen hineinlaufen lässt, wenn es ihn zunächst von der vermeintlichen Präsenz seines Ichs im Spiegelbild weg und hin zur Entfremdung im Blick des anderen führt, zu einer Entfremdung, vor der er wie gelähmt stehen bleibt, selbst wenn er zu wissen glaubt, dass das Abbild im Spiegel ihn nicht direkt repräsentieren kann, dann ist diese trügerische Gewissheit oder eben Desillusioniertheit (gleichsam ein »Unglückliches Bewusstsein«) nicht das Ende der Geschichte, sondern nur das eine Extrem eines Widerspruchs im Imaginären, der sich löst, sofern weiterhin darauf bestanden wird, dass *Las Meninas* als Bild seiner eigenen Entstehung gemalt wurde. Denn wenn Velázquez *Las Meninas* tatsächlich als Bild seiner eigenen Entstehung gemalt hat und sich dazu gerade von der Position des Künstlers-im-Bild aus in die Position des Betrachters versetzt hat, dann hat er sich nicht nur in diesen Blickwinkel des Königspaares versetzt (hart an der Majestätsbeleidigung, wie wir eben gesehen haben), sondern selbstverständlich auch in die Position des Fluchtpunkts in der hinteren Tür, an

die er ja sogar einen Namensvetter und Arbeitskollegen stellt: José Nieto Velázquez. Dann gibt es also keinen Grund, in der Position der Betrachter, in der Rolle des Königspaares sozusagen an der Bildschwelle stehen zu bleiben – was indessen sehr viele Kommentatoren getan haben, die *Las Meninas* interpretieren, als gäbe es die Tür am Ende des Raumes nicht, oder der Tür keine besondere Bedeutung beimessen. Wenn Velázquez die Betrachterposition eingenommen hat, dann hat er auch den Fluchtpunkt eingenommen, und wenn er dem Betrachter vorführt, dass er sich in den Maler-im-Bild hineinversetzen soll, gerade insofern dieser sich in ihn als Betrachter hineinversetzt, dann kommt für ihn als Betrachter nun noch ein entscheidender weiterer Schritt hinzu: Er soll sich in den Maler-im-Bild nicht nur hineinversetzen, insofern er sich spiegelbildlich in seine Betrachterposition hineinversetzt, sondern gerade insofern er sich von seiner Betrachterposition aus auch zugleich noch in die Fluchtpunktposition Nietos hineinversetzt – in den geometrischen Fluchtpunkt, der ja als solcher den Betrachterstandpunkt festlegt und zusammen mit ihm den Bildraum ursprünglich aufspannt.

Wenn der Betrachter auch noch diesen zweiten Schritt vollzieht, ist der letzte Unterschied zwischen dem Autor des Bildes, Velázquez, und des in die Rolle von Königen geschlüpfen Betrachters aufgehoben. Es handelt sich dann um ein gegenseitiges Ineinander-hinein-Versetzen, gerade insofern sich jeweils einer in den anderen nun eben nicht schlechthin hineinversetzt, sondern insofern hineinversetzt, als sich der eine in den anderen gerade als in den Sich-in-den-einen-Hineinversetzenden hineinversetzt. Einfacher ausgedrückt: Ein jeder versetzt sich in das Hineinversetzen des anderen, und beide tun dies zugleich und in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander. Die Perspektive eines jeden ist somit absolut vermittelt über das jeweils andere Selbstbewusstsein – und das ist ein dynamischer, offener und fragiler Prozess des sich gegenseitig Reflektierens, der dem Betrachter in der vermeintlich statischen Szenerie seines Betrachterhorizonts nur nicht aufgeht. *Las Meninas* ist das Bild, das diesen Prozess exemplarisch vorführt, indem es zu dieser Einsicht hinführt. Aus der Perspektive des Betrachters gesprochen: Wenn ich

die statische Zwickmühle der perspektivischen Antinomie auf dem Standpunkt des Betrachters verlasse, wo ich mich entweder mit meinem Spiegelbild oder mit dem Blick-des-anderen-auf-mich identifiziere, dann eröffnet sich mir mit dem Blick auf den Fluchtpunkt in der Person Nietos eine andere Perspektive, eine Perspektive, die zwar »ich« erreiche, wo dann aber »ich« nicht mehr das Körper-Ich ist, von dem Freud spricht, die psychische Projektion des Körpers, ein figürliches Selbstbild, sondern ein perspektivischer Punkt, »ich« als in der Zeit fortschreitender Blickpunkt-auf-die-Welt, eine Welt, die eben nur auf imaginäre Weise meine Welt war, denn das in ihr Repräsentierte ist – anders, als es den Anschein hatte – durch die aufeinander reflektierenden Selbstbewusstseine aller anwesenden Subjekte vermittelt, und mein Körper-Ich ist nur noch ein repräsentativer Teil unter vielen. Velázquez führt also, um meine These noch einmal zu unterstreichen, den schier unlösbaren Widerspruch zwischen Präsenz und Entfremdung in *Las Meninas* vor, gerade weil er im selben Bild dem Betrachter auch einen Ausgang zeigen will, die Fluchtgerade aus der Entfremdung, in der Person des Nieto, der durch die Hintertür hinausgehen scheint. Ich als Betrachter soll auf den Standpunkt des Fluchtpunkts gelangen, von dem aus ich einsehen werde, dass das »Ich«, um das es mir als Betrachter die ganze Zeit ging, kein imaginäres Körper-Ich ist, wie es von einem Spiegel oder von einem Porträtbild gefasst werden könnte, auch nicht das Bewusstsein-von-der-Welt aus einer bestimmten (vorzüglichen, königlichen) Perspektive, sondern nichts anderes ist als die Fortbewegung auf dem Zeitstrahl aller momentanen Blickpunkte, die ich zu bestimmten Zeitpunkten auf verschiedenen Bildräume eingenommen habe und noch einnehmen werde. Das ist das, was wir einsehen, wenn wir den imaginären Bildraum wie José Nieto Velázquez durchlaufen haben und die Vorderseite der Leinwand-im-Bild einsehen können; wenn wir dann gesehen haben werden, dass auf ihr tatsächlich wiederum *Las Meninas* selbst abgebildet ist.

Dieser Durchgang durch die Antinomie des Bildes hin zur absoluten Lösung, wie durch den Bildraum selbst, illustriert den Durchgang durch eine psychoanalytische Kur nach Lacan, bei der die Aufhebung eines

imaginären Selbstbildes das Ziel ist, auch wenn sich diese Aufhebung in der Zimmerflucht des Lebens immer wieder wiederholen muss. In der Überwindung des imaginären Widerspruchs oder des Widerspruchs im Imaginären, der antinomischen Perspektivik in *Las Meninas*, gerade darin besteht die Existenz des Bewusstseins als Selbstbewusstsein, die menschliche Existenz. Nach dieser lacanianisch inspirierten Deutung kann dann fast nichts falscher sein als die These Foucaults, *Las Meninas* sei ein Beleg dafür, dass der Mensch als Subjekt der Repräsentation vor dem 18. Jahrhundert nicht existiert hätte, denn *Las Meninas* führt uns Mitte des 17. Jahrhunderts vor, dass und wie der Mensch als Selbstbewusstsein existiert, nämlich gerade als ständiger Prozess der Aufhebung seines eigenen imaginären Selbstbildes! Nicht als Lücke, die keine ist, als ein imaginär supplementiertes Nichts, sondern als performatives Nichtsein, das sich in der fortwährenden Negation seiner imaginären, nichtigen Platzhalter erhält. *Las Meninas* ist das Vorzeige-Bildnis menschlicher Existenz, wenn menschliche Existenz wesentlich Selbstbewusstsein ist!

Ich möchte noch zweierlei anmerken, was die Interpretation des Bildes in der Terminologie Lacans abrundet: Erstens ist das imaginäre Selbstbild im Spiegel die phantastische, eigentlich unmögliche Verschweißung zweier widersprüchlicher Perspektiven auf mich selbst, nämlich meiner eigenen und der des sozialen Anderen. Das Spiegelbild des Königspaares steht somit für das Objekt des Begehrens, das Objekt »a« in Lacans Theorie, und es macht in *Las Meninas* sogar genau die begriffliche Veränderung durch, die das Objekt »a« in Lacans Theorie im Laufe der Zeit durchläuft: vom spiegelbildlichen imaginären anderen, in dem ich mich und den anderen als die Selbstbewusstseine, die wir sind, verkenne, hin zum anästhetischen, nicht-spiegelbaren Objekt »a«, das auf der Grenzlinie zweier sich widersprechender Wirklichkeitsperspektiven wie ein Phantom inexistiert, das heißt in jedem Augenblick selbstbewusster Existenz hervorgebracht wird und im selben Moment schon überwunden ist.

Zweite Anmerkung: Die psychoanalytische Kur nach Lacan unterstützt die Einsicht in diese Widersprüchlichkeit durch das Auseinan-

derlegen – Dekonstruieren – dieser sich im Normalfall überlagernden Perspektiven, durch das Entzerren von narzisstischem Selbstbild und selbstbewusstem Blick-des-Anderen. In dem Seminar *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* bringt Lacan diesen Unterschied auf den Unterschied zwischen dem Ideal-Ich, dem imaginären Selbstbild, in dem das Subjekt seine existenzielle Seinsweise erkennt, und dem Ich-Ideal, der Perspektive-auf-sich, die das Subjekt durch Sozialisation genauso wie das Über-Ich verinnerlicht hat, und durch die es existiert als die Aufhebung des Selbstbildes in ein Selbstbewusstsein – wohlgemerkt ein fortgehendes, unabgeschlossenes, der Entfremdung im Imaginären immer wieder ausgesetztes Selbstbewusstsein.

Die Arbeit des Bildes

Was ist, um zu schließen und angesichts dieser Ergebnisse, die Arbeit des Bildes *Las Meninas*? Wenn *Las Meninas* wirklich nur ein Spiegel des Bewusstseins wäre, wie behauptet wurde, nämlich Spiegel des Betrachterbewusstseins oder eines majestätischen Bewusstseins, dann könnten wir uns mit der Deutung Foucaults zufriedengeben, welche die Antinomie der Perspektiven bejaht und den Ausgang aus dem imaginären Dilemma durch José Nieto Velázquez' Tür abblendet. Nun wurde aber erkennbar, dass *Las Meninas* kein Spiegel des Bewusstseins ist, sondern ein Spiegel des Selbstbewusstseins. Während im Spiegelbild des Königs paares die Perspektiven des Malers-im-Bild und des Betrachters an der Bildschwelle symptomatisch ineinander fallen, fällt dagegen im Fluchtpunkt auf der Position Nietos die Perspektive des Bildautors Velázquez mit der Betrachterperspektive auf doppelt reflektierte Weise in eins – in Lacans Terminologie: auf symbolische Weise. Die Arbeit von *Las Meninas* besteht also darin, seinen Inhalt, der selber Repräsentation-von-etwas ist, nämlich Repräsentation eines bestimmten historischen oder fiktiven Augenblicks in *El Escorial* als Bewusstsein-des-Königs paares, im Fluchtpunkt reflektiert zu haben. *Las Meninas* ist damit ins Werk gesetztes

Selbstbewusstsein, in dem sich das Selbstbewusstsein des Betrachters reflektiert – nicht nur sein Bewusstsein. Die Selbst-Reflexion des Bewusstseins ist in das Bild hineingearbeitet, ist im Bild selbst verarbeitet – in *Las Meninas* auf eine offenkundige Weise, sobald der Betrachter die Bildlogik in ihrem Ablauf über mehrere Blickpunkte hinweg durchschaut und durchlaufen hat.

Lässt sich dies verallgemeinern? Sind alle Bilder derart reflektierte Arbeiten? Nämlich doppelt reflektiert, indem ein Bewusstsein-von (als erste Reflexion) dargestellt wird, das noch einmal – selbstbewusst – reflektiert wird (als zweite Reflexion)? Ich denke: ja. Jedes Werk lädt dazu ein, von einer bestimmten Position aus wahrgenommen und beurteilt zu werden. Diese Position ist zusammen mit dem speziellen Inhalt des Werkes im Medium des Werkes verarbeitet, in das Werk selbst eingearbeitet. Selbst ein sozusagen realistisches Foto hat mindestens noch eine bestimmte optische Perspektive, die diese besondere Position gegenüber dem Inhalt markiert. Diese Position jedoch – das konnte an *Las Meninas* gelernt werden und darin liegt ein entscheidender Unterschied zwischen dem Imaginären Sartres und dem Imaginären Lacans – ist selbst schon reflektiert, denn es ist eine Position, die der Bildautor durch das Werk selbst wieder reflektieren lässt. Auch bei einer beliebigen Photographie treten wir an das Bild heran und kommen dazu, uns mit dem Autor zu identifizieren, und zwar insofern er sich mit unserer Position identifiziert, sodass wir uns in einer gedoppelten Reflexion schließlich nicht mehr mit dem Bild als solchem oder einem besonderen Bildelement oder einer besonderen Perspektive auf das Bild identifizieren, sondern mit seiner Identifizierung-mit-uns. Wie am Fluchtpunkt von *Las Meninas* stehen sich bei jedem Bild zwei Selbstbewusstseine fast pur gegenüber – pur, weil der spezifische Inhalt, bei *Las Meninas* eine Szenerie im spanischen Königsschloss im 17. Jahrhundert, letztlich zufällig und sozusagen nebensächlich bleibt; fast pur, weil ein Minimum an besonderem Inhalt notwendig und unaufhebbar ist. Diese absolute Beziehung zwischen zwei sich ineinander reflektierenden Selbstbewusstseinen ereignet sich aber nur

dann, wenn sie im Werk durch den Autor herausgearbeitet wurde. Das unmögliche, nämlich vollkommen pure Kunstwerk, das »die Arbeit des Bildes« vollendet hätte, wäre dasjenige, das seinen spezifischen Inhalt restlos in der doppelten Reflexion (das heißt dem Selbstbewusstsein) verzehrt hätte, als die es sich mit der doppelten Reflexion (dem Selbstbewusstsein) des Betrachters zusammenschließt.

Dieser Gedanke geht eigentlich auf die idealistischen Ästhetiken Kants, Schillers und Hegels zurück. Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) definiert das Schöne und das schöne Kunstwerk durch eine Selbstzweckhaftigkeit, die sich in ideal schöner Form nur im Menschen finden lässt, insofern er das einzige Wesen ist, das sich selbst durch Zwecksetzung bestimmen kann. Eine ideale Schönheit nicht-menschlicher Dinge scheitert an deren struktureller Unterbestimmtheit, die gerade daraus resultiert, dass sie sich nicht selbst Zwecke setzen können. Zwar betont Kant, dass diese am schönen Ideal wahrgenommene Selbstbezüglichkeit der Zwecksetzung etwas ist, das als formale Zweckmäßigkeit eine paradoxe Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist und nur von der Urteilskraft des Betrachters auf den Gegenstand projiziert wird. Eine formale Selbstzweckhaftigkeit ohne-Zweck, verstanden als objektive Eigenschaft eines Gegenstandes, wäre dagegen widersprüchlich (Kant 1790, B47). Im Anschluss an Kant versucht dann Schiller in den *Kallias-Briefen* (1793), den Gedanken der Selbstbezüglichkeit als objektiver Eigenschaft, die einen Gegenstand oder ein Kunstwerk schön macht, zu verteidigen, und definiert sie als die in der Form des Gegenstandes erscheinende Freiheit. Bei Kant und bei Schiller finden wir also den Gedanken der Quasi-Subjektivität des Kunstwerks, den Gedanken, dass ein Kunstwerk als selbstbezügliche Form strukturell analog zu einem Selbstbewusstsein zu denken ist, das ja als Bewusstsein-von-Bewusstsein ebenso selbstbezüglich ist. Bei Hegel schließlich findet dieser Gedanke in den *Vorlesungen über Ästhetik* (1835) seine Fortsetzung. Das schöne Kunstwerk stellt – im Medium des Sinnlichen – eine Synergie mit dem Betrachter her. Es entsteht eine dynamische Wechselbezüglichkeit zweier sich gegenseitig aufrechterhaltender Selbstbewusstseine. In der *Phänomenologie des Geistes* (1806) ist

diese Wechselbezüglichkeit das, was den Begriff ausmacht. Verwirklicht sich der Begriff im Medium des Sinnlichen, realisiert sich die wechselseitige Struktur zweier wesentlich aufeinander bezogener und darin jeweils in sich verdoppelter Reflexionen, dann ist es die Idee, so Hegel in den *Vorlesungen über Ästhetik*, die als Einheit des Begriffs und seiner Realität sinnlich scheint.

Heute, nach Freud und Lacan, gehen wir zwar davon aus, dass auf beiden Seiten dieser Wechselbeziehung, zwischen dem Quasi-Selbstbewusstsein des Bildes und dem Selbstbewusstsein des Betrachters, ein dynamisches Unbewusstes, ein nicht aufzuhebender Rest insistiert. In diesem Sinne können wir auch von einem Unbewussten eines Bildes oder eines Werks sprechen. Die Grundstruktur der Wechselbeziehung wird dadurch allerdings nicht geändert. Dass wir als Betrachter die doppelte Reflexivität eines Bildes oder Kunstwerks jedoch unter Umständen verkennen, liegt möglicherweise an der eigenartigen Erscheinungsform, die seine Selbstbezüglichkeit oder Quasi-Subjektivität annimmt. Denn das Kunstwerk ist zwar ein, wie Hegel es in den *Vorlesungen über Ästhetik* nennt, »tausendgängiger Argus« (Hegel 1835, S. 203). Das heißt: Die mediale Oberfläche des Werks, beispielsweise der Marmor einer Skulptur, ist wie aus tausend Augen zusammengesetzt. Und damit ist gemeint: So, wie aus dem Auge des Menschen seine Geistigkeit, sein Selbstbewusstsein hervorleuchtet, so leuchtet aus der Materialität des Werks die Geistigkeit, die Selbstreflexivität seines künstlerischen Gehalts hervor. Doch blicken uns die meisten Werke nicht eigentlich an, so wie José Nieto Velázquez im Fluchtpunkt zu uns zurückblickt. Bei abstrakten Bildern oder in den anderen Künsten ist das offensichtlich, erst recht wenn die Analogie von der Optik etwa auf die Akustik übertragen wird. Bildwerke oder Symphonien haben zwar eine gewisse Präsenz, doch erscheint diese Präsenz eher als eine Selbstgesetzlichkeit (»Heautonomie« in der Terminologie Schillers), die auf sich selbst zurückgewendet und deren Quasi-Blick abgeblendet erscheint. »Was wir sehen, blickt uns an« lautet zwar auch der übersetzte Titel einer Schrift des französischen Kunsttheoretikers Didi-Huberman (1992), aber das scheint mir gerade nicht richtig zu sein. Was wir sehen, blickt uns nicht wirklich

an, auch wenn es unsere Blicke, unser Selbstbewusstsein auf sich zieht. Das findet sich auch in einer Anekdote wieder, die von Lacan und einem mit ihm befreundeten bretonischen Fischer berichtet wird. Als beide einmal vom Hafen aufs offene Meer hinausfahren, soll dieser Fischer angesichts einer im Wasser schwimmenden, leeren Sardinenbüchse zu Lacan gesagt haben: »Siehst du diese Büchse da? Siehst du, sie muss dich nicht anblicken, um dich zu sehen.« So, wie mit dieser Sardinenbüchse (die in jenem Moment zum Readymade wurde), verhält es sich, behaupte ich, mit allen Bildern, sofern sie Kunstwerke sind: Sie müssen uns nicht anblicken, um uns zu sehen, das heißt, um mit unserem Selbstbewusstsein ein Spiel doppelter Reflexion zu eröffnen.

Literatur

- Alpers, Svetlana (1985): Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*. Übers. v. Reinhard Kaiser. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Köln (Dumont), S. 91ff.
- Bergande, Wolfram (2000): Lacan, Kojève und *Las Meninas* von Velázquez. RISS 48, 53–86.
- Bergande, Wolfram (2007): Die Logik des Unbewussten in der Kunst. Wien (Turia & Kant).
- Didi-Huberman, Georges (1992): Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München (Wilhelm Fink) 1999.
- Foucault, Michel (1966): Les mots et les choses. Paris (Gallimard) 1995. Deutsch: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006.
- Hegel, Georg W. F. (1806): Die Phänomenologie des Geistes. Hamburg (Meiner) 1988.
- Hegel, Georg W. F. (1835): Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1. 6. Auflage. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2004.
- Justi, Carl (1903): Diego Velázquez und sein Jahrhundert. Leipzig (Reclam) 1983.
- Kant, Immanuel (1790): Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995.
- Kesser, Caroline (1994): *Las Meninas* von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsschichte. Berlin (Reimer).
- Lacan, Jacques (1965–66): Le séminaire livre XIII: L'objet de la psychanalyse. Bregenz (Lacan-Archiv).
- Lacan, Jacques (1964): Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. Paris (Seuil), 1990. Deutsch: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. 4. Auflage. Weinheim (Quadrige) 1996.
- Sartre, Jean-Paul (1943): L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris (Gallimard), 1980. Deutsch: Das Sein und das Nichts. Reinbek (Rowohlt) 1990.
- Schiller, Friedrich (1793): Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik. München (dtv) 1984.

- Schmeiser, Leonhard (1991): Blickwechsel. Drei Essays zur Bildlichkeit des Denkens. Descartes – Lacan – Foucault – Velázquez. Wien (Sonderzahl).
- Snyder, Joel (1985): *Las Meninas* and the mirror of the prince. Critical Inquiry 11(4), 539–572.
- Snyder, Joel & Cohen, Ted (1980): Critical response: Reflexions on *Las Meninas*: Paradox lost. Critical Inquiry 7(2), 429–447.
- Steinberg, Leo (1981): Velázquez' *Las Meninas*. October 19, 45ff.
- Stoichita, Victor I. (1986): Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den *Meninas* von Velázquez. Zeitschrift für Kunstgeschichte I, 165ff.
- Palomino, Antonio & Ayala Mallory, Nina (Hg.) (1715–1724): Vidas. Madrid (Alianza Ed.) 1986.