

Markus A. Castor

Velázquez' metaphysische Illusion

Anmerkungen zu einer Bildphänomenologie der Vision zwischen Hermetik und Heuristik

Lob der Narrheit – eine Einstimmung zur Bildbetrachtung

Es sind die Ausnahmekünstler, welche sowohl die Kunst in ihrer Geschichte, die Kunstgeschichte voranbringen, sie mit ihren Werken sozusagen auf eine neue Ebene transponieren, als auch eine zyklisch wiederkehrende, historisch bedingte Inflation der Beschäftigung mit ihrem Œuvre herausfordern. Letzteres, in Büchern, Texten und Veranstaltungen, verrät, mit etwas hermeneutischer Reflexion gerüstet, ausnahmslos mehr über die Verfaßtheit der Interpretatoren und die Wünsche, Projektionen und Bedürfnisse ihrer Zeit, als daß sich objektivierbare, allgemeingültige Aussagen festschreiben ließen, die ein erneutes Durchdenken überflüssig machten.¹ Das ist letztlich nicht verwunderlich, tritt aber im Falle vieler Großmeister so eklatant vor Augen, so daß die zugrundeliegenden Mechanismen immer wieder reflektiert werden müssen, um das Abdriften der Interpretation in die Sphären quasi okkulten Wissensfabrikationen zu verhindern. Auch dazu, zum Überdenken der eigenen wissenschaftlichen Prinzipien, ist die erneute Beschäftigung mit oft verhandelten Meisterwerken vorteilhaft. Das wäre die Leistung der Kunstgeschichte, die sich immer von neuem zu erfinden hat.

Diese Vereinnahmungen, zumeist nicht als Strategien unternommene Subsumierungen des Gegenstandes unter die Mode vorherrschender, mitunter als Methoden apostrophierter Denkfiguren, führte im Falle des Spaniers zu den Begründungsgeschichten eigener oder fremder Positionen. Sie haben nicht nur bei Velázquez zur Rede und zum Mythos vom historischen Gründervater der Moderne geführt und zur pseudohistorisch legitimierte Absicherung zahlreicher Ismen, etwa des Im- oder Expressionismus verführt. Der Formalismus, der sich in die Sicherheit stilistisch handwerklicher Kennerschaft flüchtet, führt zur ahistorischen Bedeutungsverbiegung und schließlich Verkürzung oder Abschaffung barocker Bildintention.

Die Psychologisierung, die vor allem den Bildern wahrnehmungsästhetisch beizukommen trachtete, sich regelmäßig aber auf geometrisierende Applikationen, kraftvolle oder lose Vektoren und einfachste euklidische Grundfiguren baukastenartiger Projektionsinhalte beschränkte, ist Hilfsmittel zur Vergewisserung über ohnehin Sichtbares, beleuchtet neu aber keinesfalls ausreichend, möglicherweise aber unangemessen. Den Wellen der soziologischen Analysen, die bis heute mit höherem oder flacherem Kamm anbranden, ist in letzter Zeit ein „Zurück zu den

Quellen“ entgegenzuhalten, deren Ergebnisse teils fruchtbar zu neuen Einzelerkenntnissen geleitet haben, doch insgesamt vom Anspruch der Panofskyschen, kulturhistorischen Gesamtschau und Einbettung der Einzelerkenntnis entfernt bleiben. Nahezu alle so genannten Ansätze klammern Aspekte notgedrungen aus, mögen in sich schlüssig scheinen, müssen an der Komplexität der Bilder gemessen aber zu kurz greifen oder, wie das Begreifen des Bildes als System in der Ikonik als inhärente Kontextdefinition, dem sozihistorischen Kontext zu wenig zumuten, oder: in der Analyse der kontextuellen Bedingungen das Bild aus den Augen verlieren.

Die Mehrzahl der Versuche führen den Verlust der Wahrnehmungserkenntnisse mit sich und umgehen die Not, sehende Erkenntnis in Worten kommunizierbar zu machen. Sie erklären teils mehr die individuelle, soziotaktische oder gesellschaftspolitische Absicht und Kapazität des Menschen Diego Velázquez, der Höfling, nebenbei auch Maler war, teils lassen sie die intellektuelle Leistungsfähigkeit des Künstlers und dessen Kenntnis der europäischen Auseinandersetzungen auf theologischem oder philosophischem Gebiet erkennen. Was bleibt, ist ein Hiatus, der die Bilder und die Bilderfindung nach ihrer künstlerischen Qualität fallen läßt, zumindest ihrer bildkünstlerischen Verfaßtheit nicht den Stellenwert zuspricht, der gerade bei Velázquez das herausragende Kriterium für den Platz im Olymp abendländischer Kunstgötter ausmacht. Dabei geht es um die Kunstfertigkeit des Handwerks ebenso, wie um deren Synchronisation in der Auseinandersetzung mit der künstlerischen Bildlösung, also das – am Bild - kaum zu scheidende Ineinander von Hand und Kopf, das den Willen zum Nachvollzug der Künstlerintention als Annäherung voraussetzt und dessen Scheitern zum unabänderlichen, nicht einholbaren Rätsel des Kunstwerks gehört. Das Leiden und die Vergeblichkeit des Kunsthistorikers angesichts solcherlei Bilder, das aus dem Drang zum wortreichen Surrogat der Explikation entsteht, ist nichts, was gemeinhin mitzuschwingen hat, wenn es um den gelehrten, akademischen Diskurs zu tun ist. Doch die unter der Prämisse eines Erkenntniszwanges zu unternehmende Gratwanderung, auf der Strecke zwischen positivistischer Deskription, über das Versagen der Sprachlichkeit bis hin zur stumm bleibenden Anrührung, drängt nicht selten zu einer kunstmetaphysischen Perspektive, als deren bestes Heilmittel bis heute die hermeneutische Aufarbeitung übrig zu bleiben scheint.

Zweifellos, das ist das prinzipielle Los aller historisch orientierten Wissenschaften. Erstaunlich bleibt aber zunächst die fast schon an Bewußtlosigkeit grenzende, überbordende Literaturproduktion, deren Existenz selbstredend andere, vom Gegenstand abseitige Bedürfnisse bedient und die im eigentlichen an Kühnheit kaum zu übertreffen ist. Wiederholung garantiert keine Glaubwürdigkeit. Mit der explosionsartigen Vermehrung immer verfügbarer Bilder, eine Situation die den Iconic Turn als Thema auf den Plan gerufen hat, geht paradoxer Weise eine Ver-

vielfältigung von Texten als Sammelsurium verschiedenster Letztbegründungsversuche.

Es geht mir hier darum, einige Aspekte anzusprechen, die bei einer zukünftigen Beschäftigung einfließen könnten. Die sicher wertvolle, theoretische Reflexion über den Status des Kunstwerks als solches bedarf immer der Anwendung und der Überprüfung an ihrem Gegenstand, falls es sich dabei um eine designte Theorie als wissenschaftstheoretische Konvention handelt. Im günstigsten Falle tritt sie in ein Rückkoppelungssystem ein, welches mit dieser Verifikation zu einer Neubestimmung der theoretischen Perspektivierung führt. Damit und mit der Fähigkeit zur Revision ist nichts anderes als Wissenschaft bezeichnet. Je interdisziplinärer, umso erfolgversprechender diese Strategie, je interdisziplinärer, umso verwässernder ist sie dann, wenn die sich aufspreizenden Kategorien der Disziplinen, deren Subsysteme und fachliche Vielfalt nicht mehr eingeholt werden können. Die als pictorial turn apostrophierte, grundsätzlich begrüßenswerte Neubewertung sinnhaften Erkenntnisgewinns, wirft hier zunächst mehr Fragen auf, ja generiert Problemlagen, die zuvor inexistent waren. Die Disziplinen arbeiten an ihrem jeweils eigenen Paradigma. Allein die philosophischen Disziplinen lassen hier keinerlei Einigung erkennen. Nur wenn hier ein Konsens des theoretischen Rahmengebäudes gefunden wäre, ließe sich dieses auf das Kunstwerk hin distanzieren.

Bis dahin ist der Blick auf die Bilder weiterhin nützlich. Allein anhand des Obduktionsbefundes, der naturwissenschaftlich präzise Ergebnisse mit der durch den analysierenden, individuellen Blick durchaus lesbaren, künstlerisch-technischen Verfaßtheit zusammensieht, lassen sich Bildphänomene erklären, die über das Beschreibende hinaus zum erkennenden Sehen führen.² Die Deutung, die als Bezugsgröße immer eines Woraufhin bedarf, setzte neben den technischen Kenntnissen, den künstlerbiographischen Tatsachen ein Mindestmaß an Kenntnis über die zeitliche und räumliche Sphäre voraus, deren Determinanten die Bildentstehung ausmachen. Das macht wesentlich die Disziplin der Kunstgeschichte aus.³ Im Sinne einer Bildphänomenologie kommt es jedoch darauf an, die so gesammelten Erkenntnisse auf den Akt der Bilderfahrung, zu beziehen, ein Vorgehen, das keinerlei mathematische, aufzählende Präsentation von Sinnesdaten meint. Das, was im Vollzug der Betrachtung an rationaler wie nicht rationaler Erkenntnis evoziert wird, bedarf darüber hinaus der ständigen Kontrolle, der Vergewisserung darüber, innerhalb welchen Horizonts dieser Prozeß statthat. Nur damit entspricht die aktuelle Interpretation der Selbstverpflichtung, die Gründe und den Sinn ihres Verfallsdatums mitanzugeben.

Voraussetzung wäre also, den Betrachterhorizont in der sprechenden Beobachtung der Bildphänomene mit anzusprechen. Ein Vorgehen, das die Problematik der

unflexiblen, sprachlichen Sukzession in der Darstellung in der Zeit, der Gleichzeitigkeit oder zumindest Überlagerung der Inhalte des Wahrnehmungsaktes mit sich bringt. Das Hilfsmittel der Dekonstruktion vermag im Befördern der wörtlichen Biegsamkeit vor vereinfachenden Kausalketten bewahren und kann als Stimulans zur Überwindung monokausaler Erklärungsmuster gelten. Tatsächlich entspricht sie im wesentlichen dem Barock, begreift das Bild als Anleitung zum Sprach- und bisweilen Verwirrspiel und erweitert das Bewußtsein. Es „wissenschaftlich“ auf den Punkt zu bringen ist ungleich schwerer.

Daß die Mehrzahl der Beiträge zu Velázquez unbefriedigt lassen, geschieht kaum aus der Not, die die Grenzen des Bewußtseins vorschreibe. Deren - prinzipiell notwendige - Beschränkung resultiert aus dem vermeintlichen Zwang, den Chimären kaum noch zuhändener, akademischer Schulen (Methoden) folgen zu müssen, deren Umrisse sich heute unschärfer denn je erkennen lassen, deren Penetranz jedoch um so beharrlicher als erträglich methodisches Lavieren befördert. Die unheilsame Verbindung von Wissenschaft und Ökonomie der Zeit, von geistiger Reflexion und Marktpenetration tut ihr übriges. Nur Bewegung und Produktion sichern das Überleben, das heute durch abwartenden langen Atem kaum mehr möglich scheint. Was hat das Kunstwerk damit zu tun? Der Zwang zur Innovation, die sich meist als literarische Invention entdecken läßt, sorgte auch bei Velázquez für Kapriolen methodischen Verhaltens, dessen Halbwertszeit mit der temporalen Gültigkeit marktorientierter Slogans durchaus kongruent ist. Die immer deutlicher zutage tretende Annäherung von Populärem und sogenannter wissenschaftlicher Bearbeitung hat mehr eine Zurichtung des Untersuchungsgegenstandes als Resultat. Dessen Eigentlichkeit gerät zur Nebensache und verstellt den Blick auf die Bilder.

Weit entfernt also, einen innovativen Beitrag zu Velázquez leisten zu können, soll es hier darum gehen, die Aktivierung der erstaunlichen Variabilität und Potenz der eigenen Disziplin einzufordern, deren historisches Gedächtnis trotz der vielen Arbeiten zur Geschichte der Kunstgeschichte an Amnäsie zu leiden scheint. Theodor Hetzers Buch, *Diego Velázquez – Geschichte seiner Farbe*, das vor fast hundert Jahren hätte geschrieben werden können, würde uns heute noch den Blick auf den über die Neuzeit hinaus wohl wirkmächtigsten Maler Spaniens tiefgründig bereichern. Allein, die Tatsache eines außergewöhnlichen Erfolgs des Künstlers in der Breite und bis heute, der ja selbst schon als Symptom für den noch lange nicht verlorenen Sensus zu werten ist, läßt auf den Erhalt der Fähigkeit zu tiefgehender Erkenntnis hoffen, bei aller Wiederkehr zu vieler Bilder. Doch ganz wie bei den Naturwissenschaften setzen bisweilen die Mechanismen zur Generierung von Innovation viele Ebenen zu tief an. Als sog. Grundlagenforschung zum Erkenntnisfortschritt unabdingbar, bedarf es jedoch zusätzlich der übergeordneten Per-

spektive, damit sich Wissenschaft nicht im Positivismus erschöpft, der einem nichts *mehr* sagt. Und letztlich muß diese immer neu geleistet werden, gerade unter Einbezug der historischen Bedingtheiten derjenigen, die sich damit befassen, so auch vorliegender Text sich dem Zeitgeist verpflichtet fühlt.

Im günstigsten Falle birgt die historische Distanz zum 17. Jahrhundert den Vorteil, die nachfolgenden Konzeptionen (soweit sie denn bekannt sind), fallen zu lassen. Am Beispiel Velázquez ließe sich eine kleine Geschichte der Kunstgeschichte entfalten. Detaillierte Archivbeforschung (Enriqueta Harris), Zuschreibungsfragen (Gudiol), historisch soziologische und gar politische Verortungsversuche (Brown, Warnke), klassische, ikonographische Analysen (Gerstenberg) oder aber Versuche, die sich weniger leicht einer methodologisch mehr oder weniger reinen Schule zuordnen lassen (Stoichita, Prater, Bach), haben zahlreiche, oftmals spannende Erkenntnisse zutage treten lassen. Die Flut an strukturalistisch kolorierten Versuchen, seit Foucaults und Alpers Nebentexten obligatorisch geworden, haben nur im Ansatz einen anderen, neuen Zugang zu den Werken gebracht und erschöpften sich zum Teil in Konstrukten, deren Erkenntniswert oft hinter Sedlmayrs Strukturanalyse zurückfällt. Die letzten Arbeiten zu Velázquez lassen den Leser eigenartig ratlos zurück. Ihr Vorteil besteht nahezu im Vermeiden schlüssiger Interpretationen und im Verzicht einer programmatischen Diskursverengung, die den Leser in Gewißheit zu wägen ermöglicht. Schließen heißt logisch deduzieren, heißt Wissenschaftlichkeit im herkömmlichen Sinne; Bilder sind mehr. Mit der Analyse und der Zusammenschau der Versuche ist aber zugleich der Kern dessen herauszudestillieren möglich, der das Wesentliche der velázquezschen Bildererfindungen bezeichnet.

Bevor man beginnen kann, sich Geschichten zu erzählen, sollte man mit Geduld das Konzept ausarbeiten (Althusser). Ein eigentümlicher Mangel an kreativer Konzeptuierung macht sich angesichts der Diversität und Komplexität der Bildwerke breit. Sie kann indessen nur aus der Analyse der spezifischen Bilderfahrung erwachsen. Also doch zuerst die Bildgeschichten? Bilder zu verstehen bedarf zunächst und notwendig der Beharrlichkeit vor dem Bild und der Feststellung (im Nachhinein) dessen, was in diesem Prozessualen vor sich geht. Diese Bilderfahrung, die zugleich Erfahrung des Eigenen ist, gilt es in die Rationalität zu überführen. Sie ist neben der Relativität historischer Erkenntnis prioritäre Quelle, wenn es um die Teilhabe an den psychohistorischen Bedingungen von Wahrnehmung geht. Das absolut Bildhafte steht der denkenden Erfahrung zunächst gegenüber, was allenfalls Ausgangslage der wirklichen Bilderkenntnis ist, die niemals unmittelbar gegeben ist. Keinesfalls ist es so, daß die direkte, rationale Beobachtung des Bildes die Angemessenheit und Wahrheit des Bildes abbildet; das wäre empirischer Positivismus.

Die Deskriptivität im Sinne eines katalogartigen Abarbeitens bleibt dabei ebenso hinter den eigentlichen Fragen zurück, wie die Narration der klassischen Biographie, welche die Gefahr der positiven Data birgt, die zu schnell ein vollständiges Bild von der Sachlage suggerieren. Sie reduziert die Bilder auf ihre extern bedingte Geschichte und führt ein partielles Wissen als nicht hintergehbare Autorität ein, als narrative Geschichte, die ihre eigene Theorie unterschlägt. Diese Erzählung bleibt damit im Bereich der bloßen Benennung, sie ist mehr Nomenklatur⁴ als Wissenschaft und hat deformierende Auswirkung für das Verständnis der Kunst und führt mehr zur Konfusion zwischen Wissen und Kenntnissen. Beides, als unverzichtbare Grundlage, kann aber allenfalls die korrigierende Basis für ein umfassendes Verstehen von Bildern sein. Hier nicht weiter zu fragen, auf dem Stand der Berichterstattung zu verbleiben, bedeutet Rückschritt, der die Bilder ihre Wahrheiten verlieren läßt und den komplexen Schöpfungsprozeß als Arbeit des Malers zugunsten des festgestellten Effekts und als Wissensschöpfung nahezu zu einer empirischen Illusion mutieren läßt.

Es ist bereits gute Tradition geworden, daß der verantwortungsbewußte Bildrestaurator eine Annäherung an den originalen Zustand anstrebt, indem er spätere Zusätze, vermeintliche Verbesserungen, Retouchen und Übermalungen revidiert. Von der Kunstgeschichte zu fordern, die Bilder von ihrer historischen Funktionalisierung zu befreien, wäre nur folgerichtig. Die Interpretationen der Generationen, die Vorgeschichte immer neuer Bilder vom Bild gilt es, wenn denn nicht zu vergessen möglich, sich vor Augen zu halten, damit noch gesehen und dem Bild die Chance zum Wiedererscheinen gegeben werden kann.

Die Indienstnahme der Bilder basiert wesentlich auf der Fehlannahme ihrer Ontologie und der Annahme ihrer im Getriebe der Bilderverbreitung vorausgesetzten Entität als unveränderliches Objekt, als Produkt, das für jeglichen Gebrauch verfügbar ist. Doch so, wie das Bild sich in den Bewußtseinen der Jahrhunderte ändert, sich als materielles Objekt den physikalischen Veränderungsprozessen zu unterwerfen hat, so ist seine Genese ebenfalls als Prozessuales zu fassen, hin zum Gemalten, dessen Erfahrung im Prozeß der Aneignung Zeitlichkeit unterliegt. Die Analyse dessen, was hier jeweils vonstatten geht, bedeutet Malerei zu verstehen, auf der Grundlage der Gesetzmäßigkeiten der Produktion von Bildern, im Bewußtsein so gut wie auf der Leinwand. Das mag man mit Benjamin die Logik der Aura oder die vom Bild produzierte metaphysische Illusion nennen oder nicht.

Das Konzept der Produktion als Bildsystem als führende Perspektivierung der Analyse, soll hier als Grundlage der Beschäftigung mit einem Werk des Malers dienen, derjenigen, die das Einschreiben des Konzeptes ins Bild, die Transformation der Idee in die Materialität des Objekts; auch als Prozeß in der Zeit und das Her-

auslesen seiner Spuren im erkennenden Sehen in der Sphäre des Betrachterhorizonts ernst nimmt. Erst dies, die Entdeckung der Beziehungen, eröffnet die Möglichkeit, nicht zur Objektivität der Bildbedeutung, doch zur Objektivierung des Bilddiskurses und dessen Kommunikabilität. Die gesellschaftlichen, sozialen, religiösen, ökonomischen und politischen Beziehungen, die die Sphäre von Kultur, Ideologie und historischem Musée imaginaire determinieren, nicht als Summe, dessen Resultat das Bild wäre, sondern als Sinngeflecht, dessen Schichten im Bild Niederschlag finden, bilden das Ensemble, innerhalb dessen das Bild in seiner ästhetischen Verfaßtheit verstehbar wird. Sie sind nicht mechanistisch zu verstehen; sie sind schon gar nicht transparent, sondern erst in ihrer Dialektik zu einem sinnvollen Hintergrund vorstellbar, der jeweils mit dem Künstlerindividuum in Relation zu setzen ist. Im Falle Velázquez' wird dies ungleich erschwert, da uns viele Informationen zum Künstler im Verhältnis zu seiner Kunst nicht überliefert sind. Seine Stellung am Hof und seine Beziehung zum König als Indizien der sozialen Positionierung, die Nachrichten über seine Bibliothek und die Eckdaten seiner Vita (die Reisen, der Lehrer, die Ausbildung und die Schüler, Peter Paul Rubens) müssen hier als Anhaltspunkte ausreichen, wenngleich die Persönlichkeit des Malerindividuums ohne Kontur bleibt. Kunsttheoretische Quellen, wie Pachecos *Arte de la pintura*, lassen sich nach eingehender Prüfung kaum mit gutem Gewissen direkt auf Velázquez' Malerei beziehen. Hier spricht schon das eingehende Studium der naturwissenschaftlichen Bildanalysen für die nicht vorhandene Relevanz der kunsttheoretischen oder handwerklichen Rezepte.

Der hieraus entspringende Vorteil, das Zurückgeworfensein auf die Bildlichkeit, die *Pictura*, welche als vornehmlichster Ort der Kommunikation des Künstlers in den Vordergrund tritt, ist nicht mehr, als in aller Deutlichkeit auf den hauptsächlichen Gegenstand kunstgeschichtlicher Wissenschaft gestoßen zu werden, das Bild, das in der Zusammenziehung des Konkreten (Objekt) und des Abstrakten der ikonischen Zeichen (Ikonologie) Bedeutung evoziert. Wie es das tut und welche Bedeutungen dabei entlassen werden ist nicht Resultat des Prozessualen, sondern der Kommunikationsakt selbst (Repräsentation), der in einer Art Autodeskription bereits seine Interpretation enthält, ist bedeutend. Mit anderen Worten: die Bildlichkeit ist unter den Konditionen seiner Entstehung und seiner Wahrnehmung zu untersuchen und auf ihre Strategie der Sinne zu befragen.

Das dem Bild fremde, der Auftrag, der Anlaß und die Umstände sind nicht Gegenstand der Bildstrategie, sondern allenfalls Inhalte des Gegenstands der Repräsentation. Der Künstler malt das Bild und nicht dessen Signifikat. Die Strukturen und Relationen des Bildes als Referent und als irreduzible Größe sind Gegenstand der kunsthistorischen Analyse. Sie hatte immer schon die Aufgabe, in der versprachlichten Transformation Aufklärung zu bringen, nicht erst seit den

Zeiten des Linguistic Turn. Wenn die jüngst propagierte ikonische Wende die Aura des Werkes gegen die sinnenkernende Funktionalisierung von Bildern zu retten verspricht, so stößt sie spätestens mit der Bestimmung dessen, was bildlich „gedacht“ werden kann an die Grenze einer transzendentalphilosophischen Problemlage. Die beklagte, schmerzliche Reduktion des Bildlichen auf die Funktion der Abbildlichkeit i.S. einer schlichten Reproduktion von Realität scheidet im Falle Velázquez offenkundig bereits mit dem ersten Blick aus. „Es gibt keine Bilder in der Natur.“ Wenn sie jedoch einen Beitrag zu Erhöhung der Sensibilität für dasjenige bewirkt, was Bildlichkeit ausmacht, wird die Verringerung des Mißbrauchs, der in der illustrativen Berieselung zum Verlust der Sehfähigkeiten liegt, zu begrüßen sein. Nur muß sie die Regeln entfalten, nach welchen das Aggregat Bild funktioniert. Nicht die Grammatologie im Sinne mathematischer oder aussagenlogischer Funktionsformeln, sondern eine Metagrammatik ist gefordert, die, anthropologisch gesprochen, *sämtliche* Facetten der Intelligenz, der visuellen so gut wie sprachlichen berücksichtigt. Nur so läßt sich die Nachvollziehbarkeit von Aussagen bestimmen. „Turn“ als programmatischer Aufruf verstanden, vermag da gute Dienste leisten, und die Beschäftigung der Theorie ist für die Klärung der Situation zwingend erforderlich. Im Blick auf die bildliche Produktion scheint sich jedoch bei vorschneller „Anwendung“ zu geschwind das Feld für die Projektionen zu eröffnen, die nahezu allem Bildlichen eine Wertigkeit zuweisen, die es im Verhältnis zu außerbildlichen Kommunikationsstrategien oftmals nicht hat; doch das sind Effekte einer historischen Dialektik, ohne Zweifel mit der Gefahr, das Programm der Wende zur alleingültigen Metaphysik und ideologischen Begründungsmaschinerie zu machen. Zudem: mit der Inflation neuer Bilder und deren fast unbeschränkter Verfügbarkeit entfernt sich der Betrachter immer weiter von der historischen Situation, die im Sehen des Bildes einen Akt außergewöhnlicher Erfahrung bedeutete. Ikonisch perspektiviert: im Blick auf Velázquez wäre schon die Zusammenschau all' dessen, was die Disziplin der Kunstgeschichte in der Zeit ihres akademischen und vorakademischen Gedeihens an Instrumentarien entwickelt hat, ein Fortschritt.⁵

Barock I - Velázquez' Bild *Don Juan de Austria*

Um im oben genannten Bild zu bleiben: Eine These lautet: Nach dem Ende der sog. Großen Erzählungen kann man von einer Wiederkehr des Barock sprechen.⁶ Ob damit über das wissenschaftstheoretische Interesse hinaus auch die bildenden und bauenden Künste und die Wahrnehmungsstrukturen gemeint sind, sei dahingestellt. Die nachfolgenden Bemerkungen sind zunächst keine Bildbeschreibung, sollten aber als vorausgehendes Konzept der Bildwahrnehmung dienlich sein. Denn, die hier zu untersuchenden, barocken Phänomene, die Einführung des Zeitmomentes als Temporalisierung des Raumes, die Impermanenz und der Passagencharakter der Kunst generieren sich vor dem Hintergrund der Operationalität

(Deleuze) und Funktionalisierung eines alles umfassenden Dualismus, welchen freilich schon Wölfflin für die Formen der Kunst ausformulierte und dessen Gewährwerden nur in der Aktualisierung zum Interesse werden kann. Die schizophrene Konfrontation von Chaos und Ordnung, Zufall und Plan, Stabilität und Zerfließen, von Echos und Reflexen, von Formen und Nichtformen, von Metamorphose und Palimpsest, Fiktion und Realität, Schein und Sein, Objekt und Subjekt, Substanz und Form, Zeichen und Bezeichnetem, Zentrum und Peripherie, Festem und Fluidem, von Micro- und Macrostrukturen, Rationalem und Spirituellem sind Fragen nach der Ordnung von Welt und nach der grundsätzlichen Möglichkeit des Erhalts der (Renaissance-)Harmonie nach der ersten kopernikanischen Wende. Sie gibt heute zu denken im Blick auf die Virtualität von Bildern und darüber hinaus, auf Fraktale und Entropie, auf Globalisierung und ephemere Existenzen. Der Diskurs wird zum Gegenstand seiner Selbst und kompensiert das Auflösen des Objekts zur Transzendenz. Velázquez' Malerei stellt sich hier als besonders geeignete Bezugsgröße heraus.

Die Reflexion über das Barock kann nahezu als Symptomatologie des letzten halben Jahrhunderts gelesen werden, dessen Element der Kommunikation der Sphären zu einer spezifischen Espace mental einer Ästhetik des Immanenten führt. Sie muß jederzeit mit dem Paradox rechnen, welches es zulässt, alles miteinander zu verbinden. Doch nur durch das Detail wird das Mit- oder Gegeneinander intelligibel, wozu es einer Sensibilität bedarf, die das Imaginieren auf hohem Niveau erlaubt, vor dem rationalen Denken (Ikonizität). Das Sein entdeckt sich hier nur in der unendlichen Interpretation und in der Simultaneität der Koppelungen. Die Form besteht in der Projektion, die immer schon repräsentiert, da deren Voraussetzung, ihr Erscheinen, wesentlich von der Memoria des Betrachters und deren Aktivierung im Sehen abhängt. Insofern ist Velázquez' Malerei immer ein Spiegel, der ins Unendliche der labyrinthischen Reflexion führt. Sie kann nur als barocke Ästhetik gelingen, die Freiheit des Geistes zur Voraussetzung hat; Barock als dekontextualisierte Kategorie, als *Conditio* der sinnvollen Reflexion.

„Von allen Werken der bildenden Kunst bieten die des Velazquez am wenigsten Stoff zu literarischen Ergüssen“ schrieb vor gut einhundert Jahren Walter Gensel zu Beginn seiner Velázquez-Monographie (1905). Kaum deshalb ist sein Text, der in der Serie „Des Meisters Gemälde“ in der Reihe Klassiker der Kunst ja nur Einleitung zum Katalog der Bilder sein will, so knapp ausgefallen. Wenn Gensel zugleich meinte: „Niemals vielleicht ist in der bildenden Kunst ein solcher Grad der Illusion erreicht worden.“, dann meint er keinesfalls die illusionistische Nachahmung vorgegaukelter Realität: „Und ist doch von Augentäuschung im groben Sinne nicht die Rede, doch bleiben wir keinen Augenblick im Zweifel, daß wir vor einem Kunstwerke stehen. / Wie gern wüßten wir, wie der Gedanke zu diesem

Bilde entstanden ist!⁴⁷ War dies auf die im Vorjahr erschienene Monographie gemünzt?

Eberhard Freiherr von Bodenhausen hatte 1904, in der Einleitung zu seiner Übertragung der Künstlermonographie von R.A.M. Stevenson noch bemerkt: „Velázquez läßt sich nur mit Masaccio oder Lionardo, besser noch mit Kant oder Goethe vergleichen. Wie diese bildet er im entwicklungsgeschichtlichen Sinne Epoche.“⁴⁸ Das Epochale stellt sich gerade durch den Abstand her, der in der historischen Rückschau das Werk zum Klassiker macht und seine Unhintergebarkeit ausstellt. War hier der Abstand, der den Vergleich zu Renaissance und Klassik nahe legte, zu groß oder die persönliche Intention zu abseitig?

Velázquez' Gemälde faszinieren auch deshalb, weil sie dem Rezipienten die Frage nach seiner Kunsterfahrung aufzwingen. Sich seiner vor dem und durch das Bild imaginierten Realität bewußt zu werden (Gensels Illusionsbegriff), findet seinen Anlaß durch das Bild. Als historische Kunst entledigt sich das Gemälde den eingeübten Wirklichkeitsmodellen, womit sich die Bedeutung des Werks aus der Differenz modelliert. Diesen Möglichkeitshorizont (Luhmann) auszuloten, bedarf einer Entdeckung der systemimmanenten Operationsstrategien des Bildes. Notgedrungen führen diese Kommunikationen zu einer Polyvalenz. Sie liegt in der „Natur der Sache“, da gerade der Unterschied von zu imaginierender „Realität“ und konventionell bereits gefügter Realität einen offenen Deutungshorizont bedingt. Vielfältige Interpretationen sind demnach ein Muß. Deren Erkenntnis kann nur in einer bewußten Wahrnehmung erfolgen, die die Differenz akzeptiert. Das wäre die Sphäre eines bildhaften Logos (Böhm), der die bislang erprobten Ordnungen von Ontologie, Mimesis, Materialismus und Zeichentheorie übersteigt. Es sind also nicht mehr die Akzidenzien, die dem Werk als Objekt den Kosmos seiner Ausdeutungen eröffnet. Das Werk ist mediales Aggregat.

Dem Betrachter einen Narren vorhalten

Velázquez' Bildnis des *Don Juan de Austria*⁹ (Abb.17) ist nicht einmalig. Als solches könnte es kaum angemessen gelesen und verstanden werden. Das Kunstwerk bedarf zwingend des Wissenshorizontes, der nur vom spanischen Hofmann erworben werden konnte. Auch steht es nicht vereinzelt, wenn es um die im Werk des Malers erprobten Bildstrategien geht. Beides, die Sphären der Kenntnis der höfischen Bilderwelt, der königlichen Sammlungen und des allgemeinen, höfischen Wissens (militärischer, dynastischer, historischer, zeremonialer Art) fallen hier zusammen.

In einem bühnenartig künstlich wirkenden Kastenraum posiert die lange, in rosa und purpurrotem Admiralskostüm gewandete Figur, deren Gesichtszüge keinem

Typus verpflichtet sind, sondern an ein Portrait denken lassen. Nur dem mit dem Hofleben vertrauten Edelmann war der Bufón Philip IV. bekannt, der sich nicht durch körperliche Absonderlichkeit, etwa Zwergwuchs, sondern geistige Eigenart auszeichnete. Die Narrenfreiheit, die es grundsätzlich erlaubte, als alter ego in die Rolle des Fürsten zu schlüpfen, wird hier schon durch den Realitätsverlust des Dargestellten zum selbstbezüglichen Inhalt. Die Diagnose der Wahnvorstellung des Verblendeten (nach heutigem Sprachgebrauch eine schizophrene Psychose), er sei der gefeierte Halbbruder Philip II., *Don Juan de Austria*, ist Thema des Gemäldes. Die Lichtgestalt des von seinem Halbbruder an den spanischen Hof geholten, unehelichen Sohnes Kaiser Karl V., gezeugt auf dem Regensburger Reichstag, war sich selbst zunächst seiner Abstammung nicht gewiß. Das Wissen oder Nichtwissen ist erste Entscheidung über den Sinn des Gemäldes und dessen konzeptuelle Strategie zugleich. Nicht nur, daß sich hier die Darstellung des Narren der Bildformel des Herrscherportraits bedient; das lebensgroße Standbildnis ist durchgängig dem Regenten vorbehalten, wengleich die distanzierende Statuarik des spanischen Königs einem leicht federnden, fast unsicherem Kontrapost gewichen ist. Im 210 Zentimeter hohen Bildformat erreicht der Narr mit 158 Zentimetern Körpermaß doch Lebensgröße. Formal führt das Gemälde diese Verunsicherung mit dem Kontrast von scheinbar festem, fest gefügtem Bildinnenraum und dem Ausblick auf eine aufgewühlte Seelandschaft ein. Dem gerasterten, an Tintoretto's Bildraumerfindungen zugleich angelehnten wie diesen entgegenstehenden, steinernen Fliesenboden und der Übersichtlichkeit der Bildgegenstände steht der Höhepunkt des wilden Durcheinanders eines Schlachtengetümmels gegenüber, in der Don Juan als Oberkommandierender der vom Papst eingesetzten Heiligen Liga die türkische Flotte in einer symbolischen Seeschlacht in der Bucht von Lepanto vernichtend schlug. Der Orientierungslosigkeit des lauten und hektischen Ereignisses zu Wasser steht die Stille der Requisiten gegenüber, allenfalls unterbrochen vom windbewegten Faltenwurf des Admiralskostüms. So frei wie die Einschläge des Pinsels als *toques*, oder nach Palomino, als *manchas distantes* die Schlacht im Bild im Bild führen – schließlich handelte es sich taktisch um ein Gefecht auf Distanz -, so beruhigt laviert die Malfarbe das luzide Gewand des Kommandeurs. So flüssig ungreifbar der Farbauftrag im Vordergrund, so selbstdarstellerisch handfest die Malfarbe bei der Simulation der Schlacht. So mathematisch konstruiert der gezeigte Innenraum, so chaotisch wirkt die Kriegsführung, wengleich der Verlauf ganz wesentlich von mathematischen Kenntnissen und einer zunächst präzisen Schlachtaufstellung bedingt war. Und auch innerhalb der Admiralsfigur wird die Unentschiedenheit, die draußen tobt, als stille Unentschlossenheit eingeführt. Die lasierenden Farbschichten, die das Changeant des bewegten Tuches kreieren, lassen die Leinwandkörnung sichtbar, schließen hier den Kontur der Figur ab und lösen ihn an anderer Stelle auf. Er ist teils aufgelöste Grenze der Figur und Teil der Figur in einem. Nie ist die spezifische Farbigkeit hier oder da Resultat einer

tatsächlich nachvollziehbaren, einsichtigen Beleuchtung.¹⁰ Die irritierenden, auch auf dem Wechsel von Fernsicht und Nahsicht gründenden Effekte, die zugleich in die Affekte der Hauptfigur einführen, lassen das Gesicht des Narren aus der Distanz klar und deutlich hervorleuchten und machen es unmittelbar vor dem Bild zu einer unbestimmt unscharfen Physiognomie. Der Kontrast von Gesicht und verhülltem Körper thematisiert das Innere und Äußere, die äußere Erscheinung und die Komplexität seines Innenlebens, deren Verhältnis zwischen Trennung und Verbundenheit kaum bestimmbar ist. Das Gesichtskarnat nimmt mit seiner Reflexlichtbeleuchtung das Kolorit der Kleidung auf, deren Farbreichtum und Farbwan- del die Figur mehr aufzulösen als deutlich zu strukturieren scheinen. Die Figur als Textur, als Malmaterial, als Zeichen, als zusammengesetzte Einheit vielfältigster Ordnungsmomente und Gegenüber.

Koloristisch mit dem Graubraun der Umgebungsfarbe verbunden, die im Hinter- grund rötlich schimmert, unterliegt auch der anfänglich faßbar scheinende Kasten- raum einer Auflösung, die dem Verlust der eindeutigen Rasterung in die Bildtiefe entspricht. Nichts hält oder vermittelt hier mehr zur Vision des Narren, der siegrei- chen Schlacht, die sich hinter dem Abbruch des Bildraumes zeigt. Allenfalls der Landschaftsstreifen ist ein Hinweis auf den Ort der Handlung, die Bucht. Die als Farbsignets gesetzten, blauen, roten und gelben Flecken des Bildes im Bild, der Schlacht, sind ebenso ein Extrakt der Bildfarben des Vordergrundes wie spektraler Grundakkord, aus dem die Farbvariationen der übrigen Bildfläche bestehen.

Es ist die Bilderfahrung in der Zeit, die sukzessive Entschlüsselung der Wahrneh- mungstatsachen, die sich aus dem Bezug der Bildmittel zum Bildinhalt ergeben, welche zugleich auf den zeitlichen Bezugsrahmen der im Bild „erzählten“ Geschichte verweist. Wenn der Hofnarr Philip IV. sich über seine Einbildung als Befehlshaber einer der zumindest moralisch entscheidendsten Schlachten des 16. Jahrhunderts definiert und als Bruder König Philip II. ausgibt, macht es Sinn, über die im Bild von der Schlacht geschlagene, zeitliche Brücke hinaus zu fragen, nach dem Zitat nach dem Maler, der sowohl mit dem Erzeuger des Eingebildeten (Karl V. als Vater des *Don Juan de Austria*), als auch mit seinem Nachfolger auf den spa- nischen Thron und „Entdecker“ des Helden (Philip II.) zusammengesehen werden muß. Das Zitat nach Tizians „Allegorie auf die Schlacht von Lepanto“ (Madrid, Museo del Prado) ist nicht nur bildliches Versatzstück, sondern Imitation einer Manier, wie sie Velázquez in vielen seiner Bilder einführte und die von den Zeit- genossen als Wiedererstehung gefeiert wurde.

Velázquez-Philip als Fortführung der Erfolgsformel Tizian-Karl, die auch in der Kunst die Macht und den Ruhm der Habsburger-Dynastie behauptet. Die formale Bildlösung, welche die Manier und das handwerkliche Können miteinschließt, ist

immer zugleich Hinweis auf die Lesart des Bildes und Stimulans zur ideenreichen Interpretation, letztlich auf die Idea des Künstlers. Solcherart Sinnkonstitution, die sich nur aus dem Actus der Rezeption ergibt, bedarf eines Betrachterhorizontes, der ein Mindestmaß an Kenntnissen einfordert. Selbst die als ikonographische Zutat und als allgemeiner Hinweis auf den militärischen Inhalt unterschätzbaren Utensilien spiegeln etwas von der subtilen Verschränkung der bildimmanenten Diskurse. Daß es sich hier um das Bild der Schlacht gegen die Ungläubigen handelt, mußte jedem Betrachter des Bildes im Buen Retiro auf Anhieb klar gewesen sein.

Kriegshandwerk

Die für das 17. Jahrhundert altmodischen Rüstungsteile, die mit ihrer blanken metallischen Oberfläche die Farben der Schlacht reflektieren, sind mehr als ein Hinweis auf die Natur der Sache. Die vor den Einwirkungen der Außenwelt bewahrenden Ausrüstungsstücke schützen weder den Narren, noch den Befehlshaber. Verstreut, beziehungslos und eigenartig bezugslos wie die auseinanderfallende Identität des vermeintlichen Admirals, in ihrer Vereinzelung so melancholisch surreal wie das Krankheitsbild des Geplagten, geben sie doch für jeden Hofmann einen so einfachen wie sinnfälligen Hinweis auf das Generalthema des Gemäldes. Don Juan trug beim Kommando selbstredend eine goldene Rüstung. Es sind vielmehr die taktisch technischen Mittel, die zum beispiellosen Sieg der Heiligen Liga gegen das Osmanische Reich und die Mittelmeerflotte Sultan Selim II., unter dem Kommando von Admiral Ali Pascha in der letzten großen, mit Galeeren ausgetragenen Seeschlachten geführt haben. Immerhin standen 150 erbeuteten und 110 versenkten Schiffen samt 30.000 gefallenen Gegnern eigene Verluste von nur 8.000 Mann und dreizehn Schiffen gegenüber. Schon die Sturmhaube am rechten Bildrand gibt einen Hinweis auf die vergangene Zeit der Handlung im Ausblick des Gemäldes. Der zu Beginn des 16. Jahrhunderts entwickelte, haubenartige Helmtyp mit seinem markanten Kamm und vortretendem Augenschirm verweist ebenso wie die vom Narren zur Schlacht hin führende Arkebuse und der Harnisch auf die militärische Größe vergangener Zeiten. Die Arkebusen waren, im späten 15. Jahrhundert in Spanien erfunden, im 16. Jahrhundert die verbreitete Feuerwaffe, die erstmalig 1525 durch die Anzahl der feindlichen Gefallenen in der Schlacht bei Pavia ihre Schlagkraft bewies. Die Flotte der heiligen Liga bestand mit Masse aus spanischen Kriegsschiffen. Wenngleich die 1570 neu entwickelten, venezianischen, hochbordigen Galeassen mit ihrer überlegenen Feuerkraft nach allen Seiten entscheidenden Anteil am Erfolg hatten, es waren die spanischen Infanteristen, die ihre Waffen in den Enterkämpfen durch den Einsatz der weiterentwickelten Radschlossgewehre, die auf eine Lunte verzichten konnten und dadurch eine höhere Feuerkraft erreichten, siegreich einsetzen konnten. Hier wird die zum Erfolg führende Bewaffnung gezeigt, nicht etwa die Ausrüstung des Admirals, wenn-

gleich dieser seine Truppen von vorne führte. Zu Beginn der Schlacht befahl der Oberkommandierende der heiligen Flotte, *Don Juan de Austria*, dem Kapitän seines Flaggschiffs, das Kommandoschiff seines osmanischen Gegenspielers, Admiral Ali Pascha, heldenhaft anzugreifen und zu kapern. Auf beiden Schiffsdecks folgte ein mehrstündiges Infanteriegefecht mit dem Vorteil besagter Waffen, das zum Tode des Gegners und der Eroberung des Schiffes führte. Die Schlacht hatte größte Bedeutung, sofern mit diesem Sieg der Mythos der unbesiegbaren Osmanen endgültig gebrochen war.

Don Juan de Austria, der von Philip II. in seinem Wunsch, Elisabeth I. von England zu entthronen um die Katholikin Maria Stuart zu heiraten, in seine Schranken verwiesen wurde – der König war bereits mit Maria Tudor verheiratet gewesen und hat dann selbst der Schottin unerhörte Heiratsanträge unterbreitet – machte sich gleichwohl mit der Armada 1588 gegen England auf, ein Desaster, das immer wieder als Niedergang der Spanischen Seevorherrschaft apostrophiert wurde. Doch trotz der verheerenden Niederlage, mitnichten war die spanische Macht bereits vom Verfall bedroht. Die Spanische Marine blieb bis weit über die Entstehungszeit des Bildes hinaus, etwa bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts die stärkste. Eine Interpretation, die dem Maler eine Kritik oder gar einen subversiven Umgang mit dem Thema der Macht unterstellt, wie das für das Gemälde des Mars ausführlich unternommen wurde, geht fehl und unternimmt ein zu allgemeines Urteil, das aus der historischen Distanz die lehrbuchartigen Fakten der Weltgeschichte zurate zieht. Die schwere Niederlage der Armada leitete nicht die Vorherrschaft der Engländer zu See ein. Nach 1588 begannen die Spanier erst mit einem systematischen Aufbau der Kriegsmarine für die atlantischen Gewässer. Und auch als Landmacht wird die europäische Vormachtstellung Spaniens endgültig erst durch Frankreich und das Resultat des Pyrenäenfriedens im Jahre 1659 gebrochen.

Barockes Theater

Die Lesarten des Bildes leben aus den konkreten Bezügen, die nur die Zeitgenossenschaft herzustellen vermag. Die Erinnerung an den ruhmreichen Halbbruder des Vaters (Philip II.) durch die Vision des Narren, der Vergangenes dauerhaft gegenwärtig, ist in doppelter Hinsicht als Selbstbespiegelung zu lesen. Der Narr dient der Spiegelung der Herrschers, seine Vision der Memoria an das eigene Herkommen und die Geschichte der Dynastie. Doch wenn der Hofnarr im Lustschloß, das den privaten Vergnügungen und nicht dem Staatszeremoniell diene, seine Einbildung dank Darstellung des Malers mitteilt, dann darf oder muß über die Etikette hinaus die Unterhaltung zum Zweck des Bildes werden. Die schwindelerregende Doppelung der vom Bild herausgeforderten Anspielungen erhält durch die Geschichte des Namensvetters des Helden, den Prinzen Juan José de Austria, einen Kontext, der das sinnfällig machen kann. Auch Juan José war Heerführer

und Staatsmann, auch er war ein uneheliches Kind des spanischen Königs. Wie sein älterer Namensvetter war er Statthalter der spanischen Niederlande. Philip IV. zeugte ihn mit der Schauspielerin Maria Calderón (La Calderona). Ähnlich seinem Vorgänger, hatte Don Juan José de Austria das Ansinnen auf eine gute Partie, nämlich seine Halbschwester Margarita Teresa, die spätere Gemahlin Kaiser Leopold I., zu heiraten. Auch er fiel daraufhin in Ungnade. Die Wesensverwandtschaft, zumindest die eigenartige Doppelung der Ereignisse mußte den Zeitgenossen bemerkenswert erschienen sein.

Das Verwirrspiel des Bildes konfrontiert den Betrachter mit dem Kontext des Herrscherhauses und seiner dynastischen, komplexen Verwandtschaftsverhältnisse. Das Thema „Don Juan“ holt die Habsburger Geschichte in einem Kontinuum seit Karl V. ein, feiert die schon fast mythische Dimension und spielt mit dem Rollenverständnis des Edelmanns. In Martín Antonio Del Ríos Chronik von 1601 wird *Don Juan de Austria* als Vorbild des Edelmannes im Sinne des Castiglionischen Ideals vor Augen geführt.¹¹ Auch deshalb ist er zum Gegenstand zahlreicher Biographien und Theaterstücke geworden, etwa in Cervantes – heute verschollenem – Stück der Seeschlacht von Lepanto, in welchem dieser unter falschem Namen in Madrid auf die Bühne gebracht wurde. Cervantes selbst nahm als Matrose an den Seeschlachten der spanischen Flotte teil, 1571 an der Schlacht von Lepanto, weshalb er auch *el manco de Lepanto* hieß. Die im Paradebeispiel der Täuschung, seinem *Don Quijote* (1605) verarbeiteten Erlebnisse, spielen darauf an. Und noch ein Don Juan kommt wenige Jahre vor der Entstehung des Bildes zur Aufführung. In den zwanziger Jahren uraufgeführt und 1630 gedruckt,¹² handelt die Burleske in der Art eines Mantel- und Degenstückes des Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina) von der Konfrontation der Lebensauffassung des Helden (Don Juan), der das vitalistische Renaissancemodell repräsentiert, mit der Vergeistigung spanisch barocker Passivität. Mit den Mitteln der Verkleidung, der Täuschung und Maskierung konterkariert er die Gesellschaftsordnung und die Hierarchie der Stände. Auch hier wird in Kongruenz von Darstellungsmittel und Inhalt in der Mischung von Niedermem und Erhabenem kaum Rücksicht auf die (literarischen) Gattungshierarchien genommen.

Das Lob der militärischen Siege hatte in Spanien eine umfassende Medienlandschaft entstehen lassen. Sowohl mit ephemeren Bauten als auch mit Umzügen und Festdekorationen wurde der glorreichen Siege gedacht. Auf dieser Tradition des 16. Jahrhunderts aufbauend, schreiben Calderón de la Barca (*El sitio de Breda*) und Lope de Vega, etwa mit Elogen auf Karl V. (*El cerco de Viena por Carlos V* um 1600, oder *Diálogo militar en alabanza del marqués de Espínola* von 1627-9, in Madrid aufgeführt). Die spanischen Siege, insbesondere von Fleurus, Bahia, Nördlingen oder Breda werden auf der Bühne, bisweilen in sehr aufwendigen Auf-

führungen, wie z.B. Calderóns *Diálogo de la guerra y la paz* im Palast Buen Retiro in den 30er Jahren, aber auch prominent in Historiengemälden mit der Herausstellung der Feldherren aufgeführt. Velázquez' und Vincente Caduchos Werke im Salon de Reinos illustrieren das augenfällig.

Zur Zeit der Bildentstehung war der Palast von Buen Retiro Mittelpunkt der Theaterproduktion Spaniens. Spätestens 1646 hatte das Hoftheater die führende Rolle bei der Ausgestaltung und Entwicklung dieser Kunst in Spanien übernommen. Ihren Ausgang nimmt diese Entwicklung mit Lope de Vega, der als Hofdramatiker 1609 seine Dramenpoetik verfaßte (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*) und mehr als vierhundert Stücke schrieb. In einem von diesen, welches den Zusammenschluß der Seestreitkräfte gegen die Osmanen thematisiert, *La Santa Liga*, läßt er den Maler Tizian auftreten und stellt die Künste in die Geschichte der spanischen Politik ein.¹³ Diese Irregularität, der Gattung, der Rhetorik und der irrationale Inhalt mit seinen abstrakten Gedanken- und Wortspielen stellt die Idee und nicht so sehr die Bedeutungslogik des Mittels ins Zentrum. Die Comedia, deren Instrument von Verwirrung und Entwirrung ignoriert die Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Bei Lope de Vega wird sie gleichwohl zum Instrument, die das Bild der islamischen Welt dem politischen und religiösen Weltentwurf des Abendlandes entgegenstellt.

Im gleichen Jahr, das wir hier für die Entstehung des Helden- und Narrenbildnisses von Velázquez annehmen, wird das Amt des Hofdramatikers von Lope de Vega auf den Hofschauspieldichter Calderón de la Barca übertragen, dem auch das Theater des Lustschlosses Buen Retiro unterstellt wurde. Zu diesem Zeitpunkt hatte Calderón gerade sein Hauptwerk, *La Vida es sueño*¹⁴, herausgegeben und wurde dafür von Philip IV. zum Ritter des Santiago-Ordens ernannt, eine Ehre, die Velázquez im Gemälde der Meninas selbstbewußt demonstriert. Auch er war Soldat, 1625 in Flandern und der Lombardei, noch 1638 nimmt er am Entsatz von Fuenterrabía teil.

Der Terminus post quem des velázquezschen Gemäldes macht deutlich, daß jede Analyse, die das Theater außeracht läßt, wesentliche Bildinhalte, aber auch weite Teile der „Funktionsmechanismen“ des Bildes nicht erfaßt. Es bleibt die Frage danach, inwieweit das Bild an der Schaffung einer heroischen Ersatzwirklichkeit mitarbeitet und ob das Selbstempfinden der Zeitgenossen dem Urteil der Historiker entgegensteht, die einen politischen Verfall bei gleichzeitigem Aufblühen der Künste konstatieren. Die Allgegenwärtigkeit des Theaters, am Hof, an den Madrider Bühnen und auf dem Brettern der Plätze und Straßen läßt eine Theatralisierung des Lebens erkennen, die besonders für das inszenierte Hofleben prägend war und dessen Theaterfaszination zu einem Wettstreit der Künste führte. Velázquez'

Gemälde sind Teil dieses inszenierten Raumes, dessen Bestandteile ihre Interpretation in der Zusammenschau und in einer labyrinthischen Kette von Interpretationen erhalten. Dieser ideelle Gehalt des Kunstwerkes zielt auf das Prozessuale der Interpretation und ihrer prinzipiellen Unabschließbarkeit, als Simulacrum des Autors und Betrachters. Deshalb ist Velázquez' Bild auch eine Darbietung seiner Kreativität und seines Erfindungsreichtums, der die Mühe voraussetzt, Sinn und Inhalt in einer Entschlüsselung zu dechiffrieren. Diese fordert das Nachdenken und Kombinieren, das i.S. Baltasar Graciáns als Verstehensakt (*acto del entendimiento*) aufgefasst werden kann, „que exprime las correspondencias que se hallan entre los objetos“.

Den Betrachter zum Narren halten

Diese Entdeckung der Korrespondenzen ist Teil des durch das Bild geforderten Betrachtervermögens, Teil seines Horizontes, den es zu erweitern vermag. Es entspricht noch heute dem theatralischen des spanischen Sozialleben, daß hier keine strikte Trennung von Bühne und Wirklichkeit zu bestimmen ist. Die Grenzen von Gespieltem und Wirklichem, am Hof zwischen Sakralraum und Theateraum, sind fließend und ihre Zeichen sind notwendig immer mehrdeutig. Der gewollte oder hingenommene Grenzverlust, das Spiel mit Schein und Wirklichkeit als wesentliche Technik des Barocktheaters, zwischen Wahrheit und Lüge, weist in unmittelbare Nähe zum Traum, zur Verwirrung von Einbildung und Realität. Erst durch dieses Spannungsverhältnis generiert es eine Komik, die ohne Zentrum auf die Wirkmacht der Pole setzt und deshalb für die analytische Zerlegung so unangreifbar ist. Don Juan ist Teil eines Kriegsballetts, dessen infrage gestellte Ordnung zum Inhalt selbst wird und das Chaos des Lebens nur überspielen kann. Das Theater, die Aufführung beginnt in dem Moment, wo die Einbildung des Bufón diesen schauspielern läßt und in der Rolle eines Anderen seinem Zuschauer entgegentritt. Nur in der Übereinkunft mit dem Betrachter, der dieses Als ob durchschauend akzeptiert, entdeckt sich ihm der anspielungsreiche Sinn- und Sinnenkosmos. Zwischen dem Wissen darum, daß es sich um Illusion handelt, bei der Malerei so gut wie der Rolle, die uns der Narr hier vorführt, soll und will der Betrachter getäuscht werden um die Realität des Bildes zu seiner auf Zeit zu machen. Basis diese Operation bleibt zugleich das Wissen um die Narrheit Don Juans. Die Übertriebenheit der Darbringung, das Groteske des Inhalts und seine Effekte, die im Bild vollzogene Operation der Kontraste ermöglichen es dem Betrachter letztlich, sich selbst reflektierend gegenüber zu setzen. Mit der Sicht seiner selbst von Außen ist der dem Narren nicht mehr so unähnlich. Die Ungewißheit des Betrachters über Realität und Traum, Bild und Trugbild ist Teil der Lebensrealität, wie wirklich sie sein oder nachempfunden werden kann.

Der Narr im Bild hat zu sich scheinbar keine Distanz. Nur so erhält er die Inszenierung seiner Täuschung vor dem Betrachter. Dem vorgespielten Willen zur Macht steht damit die Fragwürdigkeit der menschlichen Dinge, die Konfrontation mit der Nichtigkeit des eiteln Handelns gegenüber. Wieviel mehr sieht der Betrachter als der verblendete *Buffón*? Mit dem Blick auf das Bild der Vision des Narren entdeckt sich ihm die Trughaftigkeit seiner Wahrnehmung, der, wenn er trägt, das Bild nur visioniert. Mit diesem cartesianischen Zweifel bleibt allenfalls der Vollzug der Wahrnehmung eine Gewissheit. Das Sehen in seinem Prozessualen entdeckt sich als selbsterfüllende *Cogitatio*, die zum Garanten des Seins in der Konfrontation des Innen und Außen wird.

In der vom Bild unternommenen Gattungsüberschreitung, zur Formel des Herrscherportraits wie zum Theater des *Buen Retiro*, darin liegt die „Mechanik“ des Bildes, das mit der Nutzung der hoheitlichen Bildformel des Ganzfigurenportraits das Recht des Narren auf Spiegelung des Regenten behauptet. Wie um diesem in der Spiegelung nicht zu nahe zu kommen, steht die durch hindeutende Körperhaltung dynamisierte Figur der sagenhaften Statuarik und Unbeweglichkeit des Herrschers entgegen. Das beim Narren noch mögliche Zwiegespräch, das durch die Unschärfe und Uneindeutigkeit des Gesichtes im interfazialen Raum mit dem Betrachter herausgefordert wird, ist nichts, was das mit Präzision gezeichnete, unbewegliche Antlitz des Königs auch nur als Frage aufkommen ließe.¹⁵ Die Verpflichtung auf noble Größe ermöglicht nur Undurchdringlichkeit. Das Herrscherportrait mit seinem sich selbst genügenden Blick wird zum Stellvertreter des Königs. Der Narr spielt nur eine Rolle. *Grandezza* mag man kaum dem Bild vom Flottenadmiral zusprechen. Situation und Figur vollführen Theater. Ist er deshalb ein Antiheld?

Es bliebe zu fragen, inwiefern mit Velázquez' mit seiner Rollenbesetzung auch den Antihelden des Sieges, der nicht mehr verherrlicht und gefeiert, allenfalls verspottet wird, einführt. Diego Saavedra Fajardo und Francisco de Quevedo, als politisch diplomatisch beteiligte Schriftsteller machen es vor, wie es geht, Meinungen (hier in der politischen Auseinandersetzung mit Frankreich) zu manipulieren. In seinem Prosawerk „*Locuras de Europa*“ (Wahnsinn von Europa) interpretiert Saavedra, der die Spanier gleichsam als erwähltes Volk sieht, gar die französischen Siege als Niederlagen fürs Volk. Zur Zeit der Mentalität des Dreißigjährigen Krieges generell, die ja bis heute nachwirken mag, sind die Einkreisung durch die Mauren von Mamora von 1621 und der Krieg der spanischen Truppen gegen die Türken in Polen (1622) Ausdruck der anhaltenden, grundlegenden und ständigen Bedrohung. Als Dauerzustand, in Flugblättern und Schmähschriften (*Pasquines*) war dieses Thema präsent.¹⁶ Das Bild hat so wenig den Antihelden zum Thema, wie die Fresken der Seeschlacht von Lepanto in der *Sala Ducale* oder der *Sala Regia* des Vatikan.

Bildsystem

Auch das Bild des Narren ist so real wie seine Vision. Wirklich sind die Beziehungen der Denkgegenstände, die des Betrachters so gut wie die des Narren. Um also ins Sein zu treten bedarf es der Arbeit am Bild, dessen Taktik der Verschleierung derselben nur zuträglich ist. Etwa so wie Agatha Christie einen Kriminalroman konzipiert, so verwickelt Velázquez die Bildtatsachen ineinander. Erst daraus ergibt sich die Möglichkeit, das Bild zu enträtseln, ihm auf den Grund zu gehen. Das es dabei keinen Täter und keine Auflösung gibt, bewahrt das Bild vor der Behandlung als Fall und schließlich der Aktenablage. Man kann dies als dualistisches Grundprinzip velázquezscher Bildkonzeption schlechthin erkennen. Diese Bipolarität entfaltet sich im Gemälde der *Vénus (Rockeby Venus)* zu einem Verwirrspiel von Blicken. Niemand schaut zweifelsfrei den Betrachter an, doch ist alles auf dessen Blicken ausgerichtet, wenn Spiegelbild, Venus und Cupido; ein Verweissystem des Blickens konstituieren und die Malerei mit subtiler Gestaltung aller Bildgegenstände, des Spiegels, der Augenbinde und der Stoffbahnen ergänzt. Letztlich bleibt dabei alles verschleiert, die Maße des Bildraums, die Oberflächen der Körper und der Gesichter. So umhüllt das Bild den Blick des Betrachters und das Sehen des Bildes.

Die immer wieder an den Bildern demonstrierte Kunst, die Simultaneität mehrerer Realitätsebenen zu präsentieren,¹⁷ ihre Grenzen jedoch zu verwischen, demonstriert wie kein anderes Mittel die Gleichzeitigkeit der Vereinnahmung des Betrachters und der unermeßlichen Distanz desselben, die sich mit der ersten Reflexion entdeckt. Das, was mit dem *Concettismo* gemeint ist, Walter Gensels Wunsch zu wissen, „wie der Gedanke zu diesem Bilde entstanden ist“ entspricht dem. Und dennoch geht Velázquez einen entscheidenden Schritt weiter, wenn er diesen *Concetto* erneut, quasi in einer Endlosschleife als Bild im Bild selbst zum Thema erhebt. In den *Meninas* stellt er sich dar, zum Zeitpunkt der Konzeption, die im Zugleich, mit der Ausführung des Werkes, mit dem Miteinander der Tätigkeit von Auge und Hand zusammenfällt. Mit seinem Blick hebt er sich ab von den anderen Blickenden. Er, der selbst der Verantwortliche für die im Bild gezeigte Konzeption des Raumes ist,¹⁸ überbrückt mit seinem von ihm gemalten Blicken die Realitäten zum Betrachterraum. Signethaft wird der Pinsel zum verlängerten Körper, der die ideelle Ebene der Maloberfläche verlebendigt und damit zugleich die physische Grenze von imaginiertem Raum, Realraum und Bildraum in einem Punkt (Gedanken), dem ein Ort auf der Leinwand entspricht, konzentriert. Instrument, Dargestelltes und Darstellendes (die künstlerischen Mittel, Farbe, Leinwand) fallen in Eins.

Wie sehr sich Bildbedeutung aus der Feinabstimmung von Konzept, bildkünstlerischer Lösung und Maltechnik determiniert, habe ich vor fünfzehn Jahren unbeholfen nachzuzeichnen versucht.¹⁹ Diese Verschränkung zieht sich durch das gesamte Œuvre des Maler hindurch. Wird in der Frühzeit, zumal in Beispielen der religiösen Malerei, das Übersteigen der autorisierten, textlichen Quelle durch die rein bildliche Lösung angestrebt (Johannes auf Patmos), so wird in den komplexeren Spätwerken selbst der Bezug auf den literarischen Kontext (Ovid) verschleiert (*Apoll bei Vulkan* und *Apoll in der Schmiede des Vulkan*). Dabei gehört die Malerei als meisterliche Technik von Auge, Hand und Geist von Anbeginn und wie selbstverständlich mit zum Konzept des Bildes, sie fungiert gleichsam als Definiens der Operationen des Bildes im Vollzug der Wahrnehmung und wird damit tendenziell eine Autokreation der Kunst.²⁰ Das ist es, was der Maler in sein Autoportrait im Bild der Meninas als Anspruch und Einlösung hineinlegt. Mit der Bestimmung des Bildraums – als vom Maler selbst konzipierter, mit den Rubensgemälden bedeutungsvoller Bezugsraum – stellt sich Velázquez, als Maler, Höfling und Gelehrter in den historischen Bezugsrahmen des Konkurrenzdiskurses über den Künstler, seine Kunst und seine Leistungsfähigkeit ein.²¹

Diese Kongruenz von Malerei (als manuelle Kreation), Form, Gegenstand, Zeichen oder Symbol und die Einbettung in einen übergeordneten Sinnzusammenhang macht die Außergewöhnlichkeit des Malers aus. Im Frühwerk der Bodegones gelingt dies noch nicht, im Vergleich zum Spätwerk sind diese Malereien von durchaus und sichtbar geringerer Qualität. Nicht die Komplexität mag hier fehlen, die mangelnde Virtuosität im Konzert der Mittel und Lösungsansätze führt zu Bildern, die allenfalls Ikonographen mühsames Enträtseln einhandeln.

Das sicher auch immer den Paragone meinende Aufeinanderbeziehen von Wort und Bild: - in der koloristisch einsichtig gemachten Zeugenschaft des Johannes, dessen Bild die Autorität des Testaments verbürgt; - in der Gegenüberstellung der Texte von der Täuschung von Ovid und Altem Testament und der Sinnenttäuschung des Sichtbaren in den Bildern von der Entdeckung (*Apoll bei Vulkan* und *Apoll bei Vulkan*), - in der Gegenüberstellung der Prinzipien von Vita activa und Vita contemplativa bei *Martha und Maria* (Abb. 23); - im Wettstreit zwischen Göttern und Menschen im Gemälde der *Hilanderas*; das Konfrontieren von Gedachtem und Gezeigtem ist ein das Œuvre durchziehendes Prinzip als Systemeigenschaft velázquezscher Malerei, die auch als handwerkliche Meisterschaft Anleitung zum Verstehen gibt. Über die Bildfarben und die Malweise definierte Verweisstrukturen führen eine zweite, abstrahierende Sinnschicht ein, die dem Gemalten Sinn zusprechen. Wenn der Narr sich seine Vision einsichtig zu machen versteht, dann ergibt dies für ihn ein sinnvolles System von Welt, das nur durch die Störung von Außen nicht funktioniert.

Es ist das je eigene Bewußtsein, das Modelle von Welt entwirft, zu dem neue Wahrnehmungstatsachen in Beziehung treten und nach ihrer Wahrscheinlichkeit zugelassen werden. Eine Illusion, die Velázquez im Bild als Illusion des Gemalten, als Täuschung des Dargestellten und Wahrnehmenden auf den Punkt bringt. Die heterogene Struktur des wahrnehmenden Subjekts trifft hier auf die heterogene Struktur des vom Künstler entlassenen Objekts seiner Malerei. Das Ich entlarvt sich hier als Konstruktion, die jedoch nie folgenlos bleibt. Es bestimmt die fortlaufende Reihe von Konstruktionen von Konstrukten.

Barock II

Die Komplexität barocker Vorstellungswelten erlebt heute deshalb eine Renaissance, weil sie das vorexerziert, was heute als Implosion der Welten thematisiert wird, denn die Rede von der Virtualität ist nichts anderes als ein anderes Wort für die als Realität verkannte Wirklichkeit. Das neue Mischen der weltpolitischen aber auch sozialen Karten führt zu einem Mosaik je neuer Bilder, deren Status so plakativ wie nie als Konstrukt entlarvt wurde. Eine Problemlage, die dem 17. Jahrhundert, der Krise des europäischen Geistes, wie das Paul Hazard formulierte,²² wesensverwandt zu sein scheint. Wenn es kein Zentrum mehr gibt, muß dieses in der Imagination gebaut werden (Buen Retiro, Versailles). Wikipedia als Paradoxie einer Wissenszusammenziehung in einem System der Dezentrierung von Wissen, das sich selbst nicht mehr geheuer scheint, eine Spätfolge postmoderner Dekonstruktion?

Es ist das Handicap dieser Gedanken zu Velázquez, daß sie niedergeschrieben werden mußten. Das Bild (Velázquez' Bild) kann heute bestimmt nicht mehr den Text als Erkenntnisform ablösen. Das mag nur noch für die nach kaum erschließbaren Algorithmen eingefärbter, computertomographischen generierter Visualisierung des Kortex gelten, welche uns tatsächlichen Wissenszugewinn bescheren. Das macht die Wirkmacht der Kunst aus und sollte nicht als Anachronismus mißverstanden werden. Bilder sind keine bloßen Data der Wahrnehmung. Ihre Wahrnehmung steht in unmittelbarem Bezug zu uns als Körper- und Geistwesen. Sie sind unser Zwilling. Es käme einer Selbstaufgabe gleich, diese Beziehung aufzukündigen, etwa um im Universum der Bilddatenbanken mit den Pixelaggregaten nur noch via Gesichtssinn und Tastendruck zu interagieren, unter Verlust des Körperzentrums, dessen Bauch-„gefühl“ nicht selten den Mehrwert determiniert. Die Moderne hat zweifellos in Ansätzen versucht, diese Körperbezogenheit aufzulösen, nicht selten mittels Ideologieverdacht der Anthropologie gegenüber. Das macht die Bilder zum Surrogat für die eigene Körpererfahrung, die dann nur noch den museumsbesuchenden Eliten verfügbar sind.

Im Barock waren Bilder labyrinthischer Aktionsraum, den es als unvorhersehbaren entdeckend zu durchschreiten galt. Als Aggregat werden hier singuläre Ereignisse erzeugt, das zu einem Wissen als Actus führt, als temporäres Erkennen, welches immer Gefahr läuft, der Täuschung zu erliegen und zum Phantasma, im schlimmsten Falle zum schizoiden Auseinanderfallen der Welten zu werden, wie sie Velázquez in unserem Bild zusammenbringt. Garant der Objektivierung ist die Wiederholbarkeit solcher Wissensgenese, die dem Faktenwissen diametral gegenübersteht. Und doch, ohne dieses als Haltepunkt und ohne Geschichtswissenschaft ist nicht auszukommen. In fast schon Platonischer Wende wird das Nichtwissen zur unbestimmten Gewißheit. Versagt die Kunstgeschichte in weiten Teilen vor Velázquez nicht auch deshalb, weil sie immer nur ihren disziplinären Diskurs zuläßt, der sich als Selbstkonstruktion ihrer Ordnung der Dinge gerade über den Ausschluß des Chaotischen, des nicht Kanonischen und Heterogenen definiert? Nur scheinbar sind die Inhalte zu separieren, die das Bild auf Dauer in eigener „Grammatik“ konserviert.

Das diffizile Kräfteverhältnis von Mittel und Bedeutung, Form und Ausdruck, Syntax und Semantik, das die Kunstgeschichte bislang mit den Mitteln klassischer Hermeneutik gar nicht so schlecht, jedenfalls konkurrenzlos auszuloten verstand, sind gleichwohl eine vortreffliche Basis, das Kunstwerk neu zu denken und zu sehen. Nur sollte diese Grundlage mitbedacht sein, um jede neue Theorie nicht als adhoc ausgedachte Ordnung ihrer geschichtlichen Position und der Kenntnis darum zu entfernen. Dazu gehören auch Kenntnisse und Fertigkeiten, die dem Kunsthistoriker (Kunst als Erfahrung) eignen, sich aber nicht in die Formen des sprachlichen Logos einer disziplinierten Fachterminologie einordnen. Die Erkenntnis, etwa stilistischer, manuell determinierter Eigenschaften eines Werks oder Meisters wächst über die Jahrzehnte eines Forscherlebens und kann auch tradiert, wenn gleich je wieder neu angeeignet werden. Sie kommt dem „visuellen Logos“ ungleich näher als jede Theorie über diesen. Sie muß unverzichtbare Erkenntnis-sphäre bleiben, so wie die Ausrichtung der Fragen an die historische Situation. Ansonsten entsteht ein gerade nicht piktoriales, sondern im besten Falle logisch sprachliches Wissensfeld, das letztlich dann die imaginierte Realität des Kunstrezipienten vor einem verschwundenen Kunstwerk ist. Das wäre die Konsequenz aus dem Verschwinden des Autors auf dem Weg zur beliebigen Konstruktion virtueller Scheinwelten.

In der Konfrontation von Subjet und Objekt, von Empirie und Transzendentelem wird die Vernunft vor Velázquez' Gemälde, als Raum eigener Intensität, zur Dekonstruktion ihrer selbst qua Übertragung, zugunsten der Inspiration und Affirmation, die den Systemkurzschlüssen und nicht logischen Interferenzen auszuweichen fähig ist oder auch nicht. Dieser Konflikt der Vernunft mit sich selbst ist das

Mittel der Analyse. Das intime Vis-à-vis mit dem Bild ist dazu die Aufforderung, und nur eine unerträgliche Neutralität des Gegenüber verhindert das Eintreten in eine gemeinsame Sphäre. Etwas „barocke Vernunft“ tut not. Ihr steht das unüberschaubar gewordene, theoretisch formulierte und nach allen Regeln annotierte Instrumentarium gegenüber, welches in immer neuen Büchern und Abhandlungen in einer Vielzahl von Beispielen ausgefaltet wird. Hat dann die Summe aller methodologischen Positionen Recht, wenn es um die selbstgewisse Erkenntnis geht? Zu oft wurden Bilder schon analysiert, als daß es schwer fiele, sie flux zur Illustration theoretischer Annahmen zu gebrauchen. Kunstwerke sind eben nicht nur Zeugen ihrer Zeit und kein historisches Auge (als ideales) ist einholbar, allein aus Gründen der Heterogenität der das Bild konstituierenden Elemente, deren Individualität sich nicht mehr erschließt und aufgrund der Manipulationen und Deformationen, die sich kaum mehr in ihrer Gesamtheit erkennen lassen.

Was bleibt ist die polemische Kraft der Bilder, die im heideggerschen Sinne auseinandergesetzt werden müssen. Das im Sehen sehen hilft, das Bild zu entdecken, denn nicht das Unsichtbare ist die Essenz der Malerei oder das Wesen der Dinge. Bilder, sind sie denn Kunstwerke, sind per definitionem metaphysisch und gehen deshalb zunächst ein Beseelungsverhältnis mit ihrem Betrachter ein. Nur ihre Selbstreferenz schützt sie vor der Verwechslung mit ihrem Referential. Es bleibt dann endlich die Frage, inwiefern oder inwieweit die Helligkeit dessen, was sich nur bildlich mitteilt (Boehm) unausdrückbar ist.²³ Auch das noch nicht Gedachte und Gesehene wird im Vollzug zur Inhaltlichkeit des Bildes, ob in den Archiven und Speichern des historischen Gedächtnisses schriftlich fixiert oder nicht, denn das Werk ist die in geheimer Formel verrechnete Summe aller unausgesprochenen und nicht deklamierten Beschreibungen.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. exemplarisch und bereits klassisch: Thomas Zaunschirm, *Leitbilder – Denkmodelle der Kunsthistoriker oder von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen*, Klagenfurt 1995.
- 2 Allerdings bedürfen die technischen Analysen, wie sie etwa von Manuela Mena Marquéz oder Gridley McKim-Smith ausführlich unternommen wurden, immer einer historischen Ausdeutung um bedeutungsvoll zu werden.
- 3 Ist die Kunstgeschichte idealiter nicht schon immer eine interdisziplinäre Unternehmung gewesen, deren institutionelle Versteifung zu einer gar nicht so neuen, politisch eifrig angemahnten Intergration der Wissenssphären anhält, die dann zur Verkürzung führen muß?
- 4 Im Sinne von Aufzählung, Hierarchisierung, Klassifikation, subjektivem Geschmacksurteil und inkonsistentem Urteil, womit die Gefahr der jeweils modernen „Interpretation“ nahezu heraufbeschworen wird.
- 5 „Wer in seinem Fach einen Paradigmenwechsel ausruft, begeht meist den Fehler, so zu tun, als habe er die Probleme seines Faches, ... , gerade erst erfunden. Dadurch bleiben viele Erörterungen weit hinter dem historisch bereits erreichten Stand zurück.“ Bazon Brocks Vermutung mündet in die Behauptung von sogenannten vergegenwärtigenden Rückertfindungen (>Quid tum< - Was folgt aus dem Iconic Turn?, in: Iconic Turn – Die neue macht der Bilder, hrsg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004, S. 323-332.
- 6 Andreas Kreul (Hrsg.), *Barock als Aufgabe*, Wiesbaden 2005 [Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung ; 40] und auf französischer Seite schon etwas früher: *Puissance du baroque – Les forces, les formes, les rationalités*, sous la dir. de Else Marie Bukdahl et Carsten Juhl, Paris 1996.
- 7 Walter Gensel, *Velázquez – Des Meisters Gemälde*, Stuttgart & Berlin, zitiert nach der dritten Auflage, 1913, S. XXVIII u. XXIX.
- 8 R.A.M. Stevenson, *Velázquez*, übers. u. eingeleitet von Dr. Eberhard Freiherr von Bodenhausen, München 1904, S. 1.
- 9 Madrid, Museo del Prado, 210 x 123 cm, 1635-49.
- 10 Selbst die divergierenden Schlagschatten der auf dem Boden platzierten Rüstungsgüter lassen keinen durchkonstruierten Bezugsrahmen erschließen.
- 11 Martín Antonio Del Río: *Die Chronik über Don Juan de Austria und den Krieg in den Niederlanden (1576-1578). La crónica sobre Don Juan de Austria y la Guerra en los Países Bajos (1576-1578)*, hrsg. von Miguel Ángel Echevarría Bacigalupe (Studien zur Geschichte und Kultur der Iberischen und Iberoamerikanischen Länder ; 8), München 2003.
- 12 *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, gedruckt in der Textsammlung Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores, Madrid 1630.
- 13 Vgl. hierzu Frederick A. De Armas: Lope de Vega and Titian, in: *Comparative Literature*, Vol. 30, No. 4 (1978), S. 338-352.
- 14 Uraufgeführt 1635 im Palacio Real.
- 15 Zur für die Anthropogenese grundsätzliche Bedeutung dieser Face-à-face-Konstellation als „Wirklichkeit eigenen Rechts“ vgl. ausführlich das Kapitel „Zwischen Gesichtern“ in Peter Sloterdijks *Sphären I*, Frankfurt 1998, S. 141ff., der auf die „Geburt des Wunderbaren“ aus dem Bildnis als personaler Spiegel hinweist und diesem als grundsätzliche Funktion ein Affektecho i.S. der Selbsterkenntnis und Selbstergänzung zuschreibt.
- 16 José María Díez Borque, *Literatura en la calle - prosa y poesía en las paredes: pasquines del Siglo de Oro español*, in: Bulletin of Hispanic studies. 72 (1995), S. 365 – 384.
- 17 Diese Realitätsebenen, besser noch Realitätssphären führen die Darstellung räumlich und zeitlich getrennter Realitäten zusammen (Hilanderas, Martha und Maria).
- 18 Zu einer Besprechung der Meninas, die den Kontext des Bildes, seine Interpretationsgeschichten und auch das Handwerk berücksichtigt, vgl. Reinhard Liess, *Im Spiegel der „Meninas“: Velázquez über sich und Rubens*, Göttingen 2003.

- 19 Reinhard Liess, a.a.O., bezeichnet das treffend mit der „Irreversibilität“ der Kongruenz von Formkörper und Farbkörper. In letzter Konsequenz bedeutet das keineswegs die Einheit von Idee und Ausführung, als ob die Bildlösung als vorgewußte Präfiguration der konkreten Umsetzung voranginge; dazu belegen die zahlreichen Pentimenti das Gegenteil. Vielmehr handelt es sich um ein Zusammenziehen von Zeichen und Bezeichnetem, indem der Farbauftrag des Malmaterials immer zugleich sich selbst, die Sinneswahrnehmung des vordergründig Bezeichneten und letztlich diese Kunstfertigkeit meint. Zu einigen Analysen einzelner Werke, die dem nachzuspüren suchen, vgl. *Diego Velázquez – Farbe und Raum*, Weimar 1995.
- 20 In mathematischen Termini gesprochen geht es in der Bildanalyse um Realdefinitionen die das Bild als Nominaldefinition subsumiert hat. Definitionen als Basis wissenschaftlicher Verständigung sind notwendiger Weise weder wahr noch falsch. Sie tragen jedoch mit ihrem Gebrauch Erkenntnisse mit sich, welcher Art diese auch sein mögen. Wenn bei Velázquez von einem Zusammenfall von Bezeichnendem und Bezeichnetem gesprochen wird, dann handelt es sich jedoch nie um eine Totaldefinition, bei der Definiendum und Definiens äquivalent sind. Dies hieße, das Bild von der Realität des Betrachters abzuschneiden oder umgekehrt. Das Definiendum darf im Definiens eben nicht selbst vorkommen. Wenn per definitionem eine Definition keine Mehrdeutigkeiten enthalten darf, so verweist das auf den grundsätzlich anderen, ontologischen Charakter der Kunst. Das macht das Versagen der Zeichentheorie aus.
- 21 Die Rubensgemälde selbst thematisieren auf der Grundlage der ovidischen Erzählung diesen Wettstreit zwischen Göttern und Menschen, einmal am Beispiel der Webkunst (Athena versus Arachne), zum zweiten auf dem Felde der Musik (Apoll und Pan). Der Anspielungsreichtum des Miteinander-Verwebens trägt hier wesentlich die Selbstreferentialität des Bildes.
- 22 Über Datierungsfragen ließe sich streiten : Paul Hazard, *La Crise de la conscience euroéenne – 1680-1715*, Paris 1934. Wenn Sloterdijk (Sphären I, a.a.O., S. 335) die Psychose als Nachhall einer früheren Sphärenkatastrophe beschreibt und sie als Urthema der Moderne diagnostiziert, so deshalb, weil es sich um eine Epoche „systematischer Grenzverschiebungen, kollektiver Schalen-Pathologien und epidemischer Hüllen-Störungen“ handelt. Die von ihm geforderte, „historische Anthropologie der prozessierenden Verrücktheit“ müsste die Hochzeit dieser Pathologie der frühen Neuzeit zuschreiben.
- 23 „Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. ... Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet.“ Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: *Iconic Turn* (a.a.O.), S. 28f.



Abb.17: Der Hofnarr Don Juan de Austria



Abb.23: Küchenszene mit Christus bei Maria und Martha