

Michel Foucault

Die Hoffräulein

Bibliothek Suhrkamp

SV

Michel Foucault

Die Hoffräulein

Aus dem Französischen
von Ulrich Köppen

Mit Abbildungen

Suhrkamp Verlag

Der Text wurde Michel Foucaults
Die Ordnung der Dinge entnommen (Kapitel 1).

Farbtafel:
Gemälde von Velasquez, Las Meninas, 1656

Erste Auflage 1996
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1971
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Printed in Germany

Die Hoffräulein

I.

Der Maler steht etwas vom Bild entfernt. Er wirft einen Blick auf das Modell. Vielleicht ist nur noch ein letzter Tupfer zu setzen, vielleicht ist aber auch der erste Strich noch nicht einmal getan. Der Arm, der den Pinsel hält, ist nach links, in Richtung der Palette, geknickt und verharrt einen Augenblick unbeweglich zwischen der Leinwand und den Farben. Die geschickte Hand ist durch den Blick einen Moment zum Stillstand gekommen; andererseits ruht der Blick auf der Geste des Einhaltens. Zwischen der feinen Spitze des Pinsels und dem stählernen Blick kann das Schauspiel seinen vollen Umfang entfalten.

Das geschieht nicht ohne ein subtiles System von Ausweichmanövern. Der Maler hat sich in einige Entfernung neben das Bild gestellt, an dem er gerade arbeitet. Für den Betrachter steht er rechts von seinem Bild, das die äußerste linke Seite einnimmt. Demselben Betrach-

ter ist nur die Rückseite des Bildes sichtbar, nur das riesige Gestell ist dem Blick freigegeben. Dagegen ist der Maler völlig sichtbar. Auf jeden Fall ist er nicht durch die hohe Leinwand verborgen, die ihn vielleicht in einigen Augenblicken verdecken wird, wenn er auf sie zugeht und sich wieder an die Arbeit macht. Wahrscheinlich ist er dem Betrachter gerade sichtbar geworden, als er aus dieser Art virtuellen Käfigs heraustrat, den die Oberfläche der Leinwand, die er bemalt, nach hinten projiziert. Man kann ihn jetzt, in einem Augenblick des Verharrens, im neutralen Zentrum dieser Oszillation sehen. Seine dunkle Gestalt, sein helles Gesicht bilden die Mitte zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Er tritt hinter der für uns nicht einsehbaren Leinwand hervor und wird dadurch sichtbar; wenn er aber gleich einen Schritt nach rechts tun und sich unseren Blicken entziehen wird, wird er genau vor dem von ihm gemalten Bild stehen. Er wird dann an jenem Platz vor dem für einen Augenblick vernach-

lässigten Bild stehen, das schattenlos und ohne etwas zu verschweigen für ihn wieder sichtbar werden wird. Als könnte der Maler nicht gleichzeitig auf dem Bild, das ihn darstellt, gesehen werden und seinerseits dasjenige sehen, auf dem er gerade etwas darstellen will. Er herrscht an der Grenze dieser beiden unvereinbaren Sichtbarkeiten.

Der Maler betrachtet mit leicht gewendetem Gesicht und zur Schulter geneigtem Kopf. Er fixiert einen unsichtbaren Punkt, den wir Betrachter aber leicht bestimmen können, weil wir selber dieser Punkt sind: unser Körper, unser Gesicht, unsere Augen. Das von ihm beobachtete Schauspiel ist also zweimal unsichtbar, weil es nicht im Bildraum repräsentiert ist und weil es genau in jenem blinden Punkt, in jenem essentiellen Versteck hegt, in dem sich unser eigener Blick unseren Augen in dem Augenblick entzieht, in dem wir blicken. Wie könnten wir jedoch diese Unsichtbarkeit vor unseren Augen nicht sehen, findet sie doch im Bild selbst ihren spürbaren Aus-

druck, ihre versiegelte Gestalt. Man könnte tatsächlich erraten, was der Maler betrachtet, wenn man einen Blick auf die Leinwand werfen könnte, an der er arbeitet. Man sieht von ihr aber nur den eingespannten Rand, in der Horizontalen die Streben und in der Vertikalen die Schräge des Gestells. Das hohe, eintönige Rechteck, das die ganze linke Seite des wirklichen Bildes beherrscht und die Rückseite des abgebildeten Gemäldes bildet, stellt in der Art einer Oberfläche die in die Tiefe gehende Unsichtbarkeit dessen dar, was der Künstler betrachtet: jenen Raum, in dem wir uns befinden und der wir sind. Von den Augen des Malers zu dem von ihm Betrachteten ist eine beherrschende Linie gezogen, der wir als Betrachter uns nicht entziehen können. Sie durchläuft das wirkliche Gemälde und erreicht diesseits seiner Oberfläche jenen Ort, von dem aus wir den Maler sehen, der uns beobachtet. Diese punktierte Linie erreicht uns unweigerlich und verbindet uns mit der Repräsentation des Bildes.

Dem Anschein nach ist dieser Topos sehr einfach, er beruht auf Reziprozität. Wir betrachten ein Bild, aus dem heraus ein Maler seinerseits uns anschaut. Nichts als ein Sich-gegenüberstehen, sich überraschende Augen, Blicke, die sich kreuzen und dadurch überlagern. Dennoch umschließt diese dünne Linie der Sichtbarkeit ein ganzes komplexes Netz von Unsicherheiten, Austauschungen und Ausweichungen. Der Maler lenkt seine Augen nur in dem Maße auf uns, in dem wir uns an der Stelle seines Motivs befinden. Wir, die Zuschauer, sind noch darüber hinaus vorhanden. Von diesem Blick aufgenommen, werden wir von ihm auch verdrängt und durch das ersetzt, was zu allen Zeiten vor uns da war: durch das Modell. Umgekehrt akzeptiert der Blick des Malers, den dieser nach außen in die ihm gegenüberliegende Leere richtet, so viele Modelle, wie Betrachter vorhanden sind. An dieser Stelle genau findet ein ständiger Austausch zwischen Betrachter und Betrachtetem statt. Kein Blick ist fest,

oder: in der neutralen Furche des Blicks, der die Leinwand senkrecht durchdringt, kehren Subjekt und Objekt, Zuschauer und Modell ihre Rolle unbegrenzt um. Und darin liegt die zweite Funktion der großen Leinwand, deren Rückseite wir an der äußersten Linken sehen. Hartnäckig unseren Blicken entzogen, verhindert sie, daß die Beziehung der Blicke jemals feststellbar ist und definitiv hergestellt werden kann. Die opake Festigkeit, die sie auf der einen Seite herrschen läßt, macht das Spiel der Verwandlungen für immer beweglich, das sich im Zentrum zwischen dem Betrachter und dem Modell herstellt. Weil wir nur diese Rückseite sehen, wissen wir nicht, wer wir sind und was wir tun. Sehen wir, oder werden wir gesehen? Der Maler fixiert gerade einen Punkt, der von Augenblick zu Augenblick seinen Inhalt, seine Form, sein Gesicht und seine Identität wechselt. Aber die aufmerksame Unbeweglichkeit seiner Augen weist in eine andere Richtung zurück, der sie schon gefolgt sind und die sie, daran besteht kein

Zweifel, bald wieder einschlagen werden: die Richtung hin zur unbeweglichen Leinwand, auf der – vielleicht schon lange und für immer – ein Portrait umrissen ist, das nie wieder ausgelöscht wird. Infolgedessen beherrscht der souveräne Blick des Malers ein virtuelles Dreieck, das in seinen Umrissen dieses Bild eines Bildes definiert: an der oberen Ecke als einzig sichtbarer Punkt – die Augen des Malers; an der Basis einerseits der unsichtbare Standpunkt des Modells und andererseits die wahrscheinlich auf der Vorderseite der Leinwand skizzierte Gestalt.

In dem Augenblick, in dem die Augen des Malers den Betrachter in ihr Blickfeld stellen, erfassen sie ihn, zwingen ihn zum Eindringen in das Bild, weisen ihm einen zugleich privilegierten und obligatorischen Platz zu, entnehmen ihm seine lichtvolle und sichtbare Art und werfen sie auf die unzugängliche Oberfläche der Leinwand. Der Betrachter sieht seine Unsichtbarkeit für den Maler sichtbar geworden und in ein für ihn selbst definitiv

unsichtbares Bild transponiert. Dies ist eine Überraschung, die noch vervielfacht und unvermeidlicher gemacht wird durch eine Falle am Rande. Auf der äußersten Rechten erhält das Bild sein Licht durch ein Fenster, das in sehr kurzer Perspektive dargestellt ist. Man sieht nur seine Vertiefung, so daß das einflutende Licht zwei benachbarte und verbundene, aber irreduzible Räume gleichmäßig beleuchtet: die Oberfläche des Bildes mit dem von ihm repräsentierten Umfang (also das Atelier des Malers oder den Salon, in dem er seine Staffelei aufgestellt hat) und vor dieser Oberfläche den wirklichen Raum, den der Zuschauer einnimmt (oder auch den irrealen Standort des Modells). Während das Licht das Zimmer von rechts nach links durchläuft, zieht es den Betrachter zum Maler und das Modell zur Leinwand. Durch dieses weite goldene Licht wird auch der Maler dem Betrachter sichtbar und läßt den Rahmen der rätselvollen Leinwand, in der sein Bild, einmal übertragen, eingeschlossen wird, in den

Augen des Modells wie goldene Linien erglänzen. Dieses äußerste Fenster, das kaum angedeutet ist, setzt ein volles und gemischtes Tageslicht frei, das der Repräsentation als gemeinsamer Punkt dient. Es bringt am anderen Ende des Bildes ein Gegengewicht zu der unsichtbaren Leinwand zustande: so wie diese, indem von ihr nur die Rückseite sichtbar ist, sich gegen das sie repräsentierende Gemälde lehnt und durch die Überlagerung ihrer sichtbaren Rückseite und der Oberfläche des sie tragenden Gemäldes den für uns unzugänglichen Punkt bildet, an dem das Bild *par excellence* schillert, so richtet auch das Fenster als reine Öffnung einen Raum ein, der ebenso manifest ist, wie der andere verborgen ist. Dem Maler, den Personen, den Modellen, den Betrachtern ist er ebenso vertraut wie der andere einsam (denn keiner sieht ihn an, nicht einmal der Maler). Von rechts dringt durch ein unsichtbares Fenster das reine Volumen eines Lichts, das jede Repräsentation sichtbar werden läßt. Links dehnt sich die Fläche aus,

die auf der Vorderseite ihres allzu sichtbaren Rahmens die von ihr getragene Repräsentation verbirgt. Das Licht hüllt, indem es die Szene überflutet (sowohl das Zimmer, als auch die Leinwand, das auf der Leinwand repräsentierte Zimmer und das Zimmer, in dem die Staffelei aufgestellt ist), die Personen und Betrachter ein und zieht sie durch den Blick des Malers zu dem Punkt, wo der Maler sie repräsentieren wird. Dieser Ort ist uns aber entzogen. Wir sehen uns als durch den Maler Betrachtete und seinen Augen durch das gleiche Licht sichtbar geworden, durch das er uns sichtbar wird. In dem Augenblick, in dem wir uns als auf seine Leinwand transponiert und durch seine Hand wie in einem Spiegel wiedergegeben begreifen können, können wir von dem Bild nur dessen düstere Rückseite erfassen – die Rückseite eines klappbaren Ankleidespiegels.

Nun hat der Maler jedoch genau gegenüber den Beschauern – uns gegenüber – auf der Wand, die den Hintergrund des Zimmers bil-

det, eine Serie von Bildern repräsentiert. Unter allen diesen Bildern glänzt eines ganz besonders stark. Sein Rahmen ist breiter und dunkler als die der anderen. Eine helle, dünne Linie läuft indessen an seiner Innenseite entlang, wodurch auf der ganzen Oberfläche des Bildes ein Licht entsteht, dessen Ursprung schlecht zu bestimmen ist. Es kommt von nirgends, es sei denn von einem in ihm liegenden Raum. In dieser seltsamen Helligkeit erscheinen zwei Silhouetten und über ihnen, ein wenig weiter hinten, ein langer Purpurvorhang. Die anderen Bilder zeigen kaum mehr als einige fahle Flecken an der Grenze einer tiefen Nacht. Dieses Bild aber ist auf einen Raum hin geöffnet, in dem sich Gegenstände in der Tiefe in einer Helligkeit abstufen, die nur ihm eigen ist. Unter allen Elementen, die die Bestimmung haben, Repräsentationen zu geben, sie aber in Frage stellen, sie verhüllen oder durch ihre Position oder ihre Entfernung ausweichen lassen, ist dies das einzige, das in aller Ehrenhaftigkeit funktioniert und

zeigt, was es zeigen soll. Das geschieht trotz seiner Entfernung und trotz des umgebenden Schattens. Es handelt sich aber nicht um ein Bild, sondern um einen Spiegel. Er gibt endlich den Zauber frei, den ebenso die entfernt hängenden Gemälde wie das Licht des Vordergrundes mit der ironischen Leinwand verweigerten.

Von allen Repräsentationen, die das Bild repräsentiert, ist er die einzig sichtbare. Keiner jedoch schaut ihn an. Der Maler, der neben seiner Leinwand steht und dessen Aufmerksamkeit völlig auf sein Modell gerichtet ist, kann den sanft leuchtenden Spiegel hinter sich nicht sehen. Die meisten anderen Personen auf dem Bild haben ebenfalls ihre Blicke auf das gerichtet, was sich vor ihnen abspielt – auf die helle Unsichtbarkeit, die die Leinwand begrenzt, auf jenen Balkon aus Licht, der ihrem Blick diejenigen zeigt, von denen sie angesehen werden –, und nicht auf die dunkle Höhlung, die das Zimmer abschließt, in dem sie repräsentiert sind. Zwar sind einige

Köpfe nur von der Seite sichtbar, keiner jedoch ist in ausreichendem Maße abgewandt, um hinten im Raum das kleine leuchtende Rechteck, diesen Spiegel zu sehen, der nichts als Sichtbarkeit ist, ohne daß sich jedoch ein Blick seiner bemächtigte, ihn aktualisierte und die reife Frucht seines Schauspiels genösse.

Diese Indifferenz findet sich in ihm selbst wieder. Der Spiegel reflektiert in der Tat nichts, was sich im selben Raum mit ihm befindet: weder den Maler, der ihm den Rücken zukehrt, noch die Personen in der Mitte des Zimmers. In seiner hellen Tiefe spiegelt er nicht das Sichtbare. In der holländischen Malerei war es Tradition, daß die Spiegel eine reduplizierende Rolle spielten. Sie wiederholten, was im Bild bereits gegeben war, aber in einem irrationalen, modifizierten, verkürzten und gekrümmten Raum. Man sah darin die gleichen Dinge wie in der ersten Instanz des Bildes, aber nach einem anderen Gesetz zerlegt und rekonstruiert. Hier wiederholt der

Spiegel nichts von dem, was bereits gesagt worden ist. Dennoch ist seine Position in etwa zentral. Sein oberer Rand liegt genau auf der Linie, die die Höhe des Bildes halbiert, er nimmt auf der Wand im Hintergrund (oder zumindest in dem sichtbaren Teil davon) eine Mittelposition ein. Er müßte also von den gleichen perspektivischen Linien gekreuzt werden wie das Bild selbst. Man könnte erwarten, daß sich in ihm dasselbe Atelier, derselbe Maler, dieselbe Leinwand in einem identischen Raumverhältnis ordnen. Er könnte das perfekte Doppel sein.

Indes, er zeigt nichts von dem, was auf dem Gemälde zu sehen ist. Sein unbeweglicher Blick wird vor dem Bild, in jenem notwendig unsichtbaren Gebiet, das sein äußeres Gesicht bildet, die dort befindlichen Personen erfassen. Statt sich um die sichtbaren Dinge zu drehen, durchquert dieser Spiegel das ganze Feld der Repräsentation und vernachlässigt das, was er darin erfassen könnte, stellt die Sichtbarkeit dessen wieder her, was

außerhalb der Zugänglichkeit jedes Blickes bleibt. Die Unsichtbarkeit, die er überwindet, ist nicht die des Verborgenen: er umgeht kein Hindernis, er weicht von keiner Perspektive ab, er wendet sich an das, was gleichzeitig durch die Struktur des Bildes und durch seine Existenz als Malerei unsichtbar ist. Was in ihm reflektiert wird, ist das, was alle Personen auf der Leinwand gerade fixieren, indem sie den Blick starr vor sich richten; also das, was man sehen könnte, wenn die Leinwand sich nach vorn verlängerte, tiefer hinabreichte, bis sie die Personen miteinbezöge, die dem Maler als Modell dienen. Da die Leinwand dort ihr Ende hat und den Maler und sein Atelier zeigt, ist es allerdings auch das, was dem Bild in dem Maße äußerlich ist, in dem es Bild ist, das heißt, in dem es rechteckiges Fragment von Linien und Farben mit dem Auftrag ist, etwas in den Augen jeden möglichen Betrachters zu repräsentieren. Im Hintergrund des Zimmers läßt der Spiegel, von allen unbeachtet, die Gestalten aufleuchten, die der Ma-

ler betrachtet (der Maler in seiner repräsentierten, objektiven Wirklichkeit als der eines arbeitenden Malers); aber auch die Gestalten, die den Maler anschauen (in jener materiellen Realität, die die Linien und Farben auf der Leinwand niedergelegt haben). Diese beiden Gestalten sind, die eine wie die andere, unzugänglich, dies jedoch auf unterschiedliche Weise: die erste durch die Kompositionswirkung, die dem Bild eigen ist, die zweite durch das Gesetz, das der Existenz eines jeden Bildes im allgemeinen seine Zwänge auferlegt. Hier besteht das Spiel der Repräsentation darin, von den beiden Formen der Unsichtbarkeit die eine in einer beweglichen Überlagerung an die Stelle der anderen zu setzen und sie sofort an das andere äußerste Ende des Bildes zu verlagern, an jenen Pol, der der im höchsten Maße repräsentierte ist: der einer Reflextiefe in der Höhlung einer Bildtiefe. Der Spiegel sichert eine Metathese der Sichtbarkeit, die gleichzeitig den im Bild repräsentierten Raum und dessen Wesen als Repräsen-

tation berührt. Er läßt im Zentrum der Leinwand das sehen, was vom Bild notwendig zweimal unsichtbar ist.

Das ist eine seltsame Art, buchstabengetreu, wenn auch umgekehrt, den Rat anzuwenden, den der alte Pachero seinem Schüler offensichtlich gegeben hatte, als er im Atelier von Sevilla arbeitete: »Das Bild muß aus dem Rahmen heraustreten.«

II.

Vielleicht ist es jetzt an der Zeit, jenes Bild zu nennen, das in der Tiefe des Spiegels erscheint und das der Maler vor dem Bild betrachtet. Vielleicht ist es besser, die Identität der vorhandenen oder gezeigten Personen festzuhalten, um nicht unendlich in diese schwimmenden Bezeichnungen verwickelt zu werden, die doch ein wenig abstrakt und immer von Zweideutigkeit und Verdoppelungen gefährdet sind. Gemeint sind die schwimmenden Bezeichnungen »der Maler«, »die Gestalten«, »die Modelle«, »die Betrachter«, »die Bilder«. Statt ohne Ende eine auf fatale Weise dem Sichtbaren unangemessene Sprache fortzusetzen, genügte es zu sagen, daß Velasquez ein Bild geschaffen hat, daß auf diesem Bild er sich selbst in einem Atelier oder in einem Saal des Escorial repräsentiert hat, während er gerade zwei Personen malt, die die Infantin Margarete, von Hofdamen, Hoffräulein, Höf-

lingen und Zwergen umgeben, betrachtet. Dieser Gruppe kann man sehr genau ihre Namen geben: die Überlieferung erkennt Doña Maria Agustina Sarmiento, dann Nieto, dann Nicolaso Pertusato, einen italienischen Komödianten. Man braucht nur noch hinzuzufügen, daß die beiden dem Maler als Modell dienenden Personen nicht, wenigstens nicht direkt sichtbar sind, daß man sie aber in einem Spiegel bemerken kann und es sich wahrscheinlich um König Philipp IV. und seine Frau Marianna handelt.

Diese Eigennamen könnten nützliche Aufschlüsse bieten und würden doppeldeutige Bezeichnungen vermeiden, sie würden uns auf jeden Fall sagen, was der Maler und mit ihm die Mehrzahl der Personen des Bildes anschaut. Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, daß das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuweiten versuchte. Sprache und Malerei verhal-

ten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. Der Ort, an dem sie erglänzen, ist nicht der, den die Augen freilegen, sondern der, den die syntaktische Abfolge definiert. Nun ist der Eigenname in diesem Spiel nur ein Kunstmittel: er gestattet, mit dem Finger zu zeigen, das heißt, heimlich von dem Raum, in dem man spricht, zu dem Raum überzugehen, in dem man betrachtet, das heißt, sie bequem gegeneinander zu stülpen, als seien sie einander entsprechend. Wenn man aber die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offenhalten will, wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will, so daß man beiden möglichst nahe bleibt, dann muß man die Eigennamen auslöschen und sich in der Unendlichkeit des Vorhabens halten. Durch Vermittlung dieser grauen, anonymen, stets peinlich genauen

und wiederholenden, weil zu breiten Sprache wird die Malerei vielleicht ganz allmählich ihre Helligkeiten erleuchten.

Man muß also so tun, als wisse man nicht, wer sich im Hintergrund des Spiegels reflektiert, und diese Spiegelung auf der einfachen Ebene ihrer Existenz befragen.

Zunächst ist diese Spiegelung die Kehrseite der großen, links repräsentierten Leinwand, die Kehrseite oder eher die Vorderseite, da sie von vorn das zeigt, was die Leinwand durch ihre Stellung verbirgt. Außerdem steht die Spiegelung in Opposition zum Fenster und verstärkt es. Wie das Fenster ist der Spiegel ein Ort, der dem Bild und dem ihm Äußerlichen gemeinsam ist. Aber das Fenster operiert mit der fortgesetzten Bewegung einer Effusion, die von rechts nach links den aufmerksamen Personen, dem Maler, dem Bild das Schauspiel zugesellt, das sie betrachten. Der Spiegel ist in einer momentanen, rein überraschenden und heftigen Bewegung auf der Suche vor dem Bild nach dem befindlich,

was betrachtet wird, was nicht sichtbar ist, um es in der fiktiven Tiefe sichtbar, aber für alle Blicke indifferent werden zu lassen. Die beherrschende punktierte Linie, die zwischen dem Reflex und dem Reflektierten gezogen werden kann, schneidet den seitlichen Einfall des Lichtes senkrecht durch. Schließlich, und das ist die dritte Funktion des Spiegels, hängt er unmittelbar neben einer Tür, die sich wie er in der Mauer im Hintergrund öffnet. Diese Tür schneidet auch ein helles Rechteck heraus, dessen mattes Licht nicht in das Zimmer dringt. Es wäre nichts als eine vergoldete Fläche, wenn die Tür sich nicht nach außen grübe, wenn sie nicht durch die skulpturartige Oberfläche und die Kurve eines Vorhangs und den Schatten verschiedener Stufen unterstrichen wäre. Dort beginnt ein Korridor, aber statt sich in der Dunkelheit zu verlieren, löst er sich in einer gelben Helle auf, in der das Licht, ohne nach vorn einzudringen, in sich selbst tobt und seine Ruhe findet. Auf diesem gleichzeitig nahen und grenzenlosen

Hintergrund hebt sich die hohe Silhouette eines Mannes ab. Man sieht ihn im Profil, mit einer Hand hält er das Gewicht eines Vorhangs, seine Füße ruhen auf zwei verschiedenen Stufen, er hat das Knie gebeugt. Vielleicht wird er in das Zimmer eintreten, vielleicht beschränkt er sich darauf, zu betrachten, was sich im Innern abspielt, und ist zufrieden, zu beobachten, ohne beobachtet zu werden. Wie der Spiegel fixiert er das Innere der Szene. Und man schenkt ihm nicht mehr Aufmerksamkeit als dem Spiegel; man weiß nicht, woher er kommt; man kann annehmen, daß er im Laufe von unbestimmten Korridoren das Zimmer, in dem die Personen vereint sind und wo der Maler arbeitet, umgangen hat. Vielleicht befand er sich ebenfalls gerade im Vordergrund der Szene, in dem unsichtbaren Gebiet, das alle Augen des Bildes anschauen. Wie die Bilder, die man im Hintergrund des Spiegels beobachtet, kann auch er ein Emissär jenes verborgenen und evidenten Raumes sein. Er stellt jedoch einen Unterschied dar,

indem er in Fleisch und Blut vor uns steht. Er tritt aus dem Äußeren hervor, befindet sich an der Schwelle des dargestellten Raumes. Er ist nicht anzweifelbar, ist kein wahrscheinlicher Reflex, sondern direktes Hereinbrechen. Der Spiegel läßt, indem er uns jenseits der Mauern des Ateliers das sehen läßt, was sich vor dem Bild ereignet, in seiner pfeilartigen Dimension das Innere und das Äußere oszillieren: einen Fuß auf der Stufe, den Körper völlig seitlich gekehrt, tritt der unbestimmte Besucher sowohl ein als auch hinaus, befindet er sich in einer unbeweglichen Balancstellung. Er wiederholt auf der Stelle, aber in der dunklen Realität seines Körpers, die plötzliche Bewegung der Bilder, die das Zimmer durchqueren, in den Spiegel eindringen, sich darin reflektieren und wie sichtbare neue und identische Arten wieder daraus hervortreten. Fahl und klein, werden die Silhouetten im Spiegel durch die hohe und feste Statur des Mannes abgewiesen, der im Rahmen der Tür erscheint.

Man muß aber vom Hintergrund des Bildes in den vorderen Raum der Szene zurückschreiten, man muß die von uns durchlaufene, schneckenförmige Bewegung verlassen. Vom Blick des Malers ausgehend, der links gleichsam ein abgehobenes Zentrum bildet, bemerkt man zunächst die Rückseite der Leinwand, dann die ausgestellten Bilder, in ihrer Mitte den Spiegel, dann die offene Tür, neue Bilder, von denen aber eine sehr enge Perspektive nur die Rahmen in ihrer Dicke sehen läßt, und dann auf der äußersten Rechten das Fenster, oder vielmehr die Fensterumrandung, durch die das Licht bricht. Diese schraubenartig geformte Muschel bietet den ganzen Zyklus der Repräsentation: den Blick, die Palette, den Pinsel, die noch unberührte Leinwand (das sind die materiellen Instrumente der Repräsentation), die Bilder, die Reflexe, den realen Menschen (die vollendete, aber gewissermaßen von illusorischen oder wirklichen Inhalten, die ihr nahegerückt sind, freigemachte Repräsentation); dann löst sich

die Repräsentation auf: man sieht davon nur noch die Rahmen und jenes Licht, in dem von außen die Bilder gebadet werden, das aber diese wiederum in ihrer ihnen eigenen Art so darstellen müssen, als komme es von woanders und durchquere ihre Rahmen aus dunklem Holz. Und dieses Licht sieht man in der Tat auf dem Bild, das im Zwischenraum des Rahmens aufzutauchen scheint. Von da aus gelangt es zur Stirn, zu den Wangen, den Augen, dem Blick des Malers, der mit der einen Hand die Palette, mit der anderen den feinen Pinsel hält ... So schließt sich die schneckenartige Kurve, oder vielmehr, so wird sie durch dieses Licht geöffnet.

Diese Öffnung ist nicht mehr – wie im Hintergrund – eine Tür, die man aufgemacht hat, sondern es handelt sich um die Breite des Bildes selbst, und die Blicke, die darauf fallen, sind nicht mehr die eines fernen Besuchers. Der Fries, der den Vorder- und Mittelgrund des Bildes darstellt, wenn man dabei den Maler einbezieht, repräsentiert acht Personen.

Fünf unter ihnen mit mehr oder weniger geneigtem, abgewandtem oder gebeugtem Kopf schauen senkrecht aus dem Bild. Das Zentrum der Gruppe nimmt die kleine Infantin mit ihrem weiten grauen und rosa Kleid ein. Die Prinzessin wendet den Kopf zur Rechten des Bildes, während ihr Oberkörper und die großen Volants des Kleides leicht nach links gehen. Aber der Blick ist genau senkrecht in die Richtung des Betrachters gerichtet, der sich vor dem Bild befindet. Eine mittlere Linie, die die Leinwand in zwei gleiche Flügel teilte, verlief zwischen den Augen des Kindes. Sein Gesicht befindet sich in einem Drittel der Höhe des Bildes. Infolgedessen liegt da das Hauptthema der Komposition. Daran ist nicht zu zweifeln. Das ist der eigentliche Gegenstand dieses Gemäldes. Als wollte er es beweisen und noch besser unterstreichen, hat der Maler Zuflucht zu einer traditionellen Gestalt genommen: neben der Hauptgestalt hat er eine andere gemalt, die kniet und sie anschaut. Wie der betende Stifter, wie der die

Jungfrau grüßende Engel streckt eine kniende Gouvernante die Hände zur Prinzessin. Ihr Gesicht hebt sich in einem vollkommenen Profil ab. Es befindet sich in der Höhe jenes des Kindes. Die Hofdame betrachtet die Prinzessin und betrachtet nur sie. Ein wenig weiter rechts befindet sich eine andere Hofdame, die ebenfalls zur Infantin gewendet ist, sich leicht über sie neigt, aber die Augen eindeutig nach vorne gerichtet hat, dorthin, wohin bereits der Maler und die Prinzessin schauen. Schließlich gibt es zwei Gruppen, aus jeweils zwei Personen: die eine ist etwas zurückgezogen, die andere besteht aus Zwergen und befindet sich ganz im Vordergrund. Bei beiden Paaren schaut eine Person nach vorn, die andere nach rechts oder links. Durch ihre Stellung und ihre Größe entsprechen die beiden Gruppen einander und bilden eine Dublette. Weiter hinten die Höflinge (die Frau links schaut nach rechts), weiter vorne die Zwerge (der Knabe, der sich ganz außen rechts befindet, betrachtet das Bildinnere).

Diese Personengruppe in ihrer so gearteten Aufstellung kann je nach der Aufmerksamkeit, die man dem Bild schenkt, oder dem Bezugszentrum, das man wählt, zwei Figuren bilden. Die eine wäre ein großes X, im oberen linken Punkt läge der Blick des Malers und rechts der des Höflings; an der unteren Spitze links die Ecke der von der Rückseite repräsentierten Leinwand (genauer der Fuß des Gestells); rechts der Zwerg (sein auf den Rücken des Hundes gestützter Schuh). Im Kreuzungspunkt dieser beiden Linien, im Zentrum des X, der Blick der Infantin. Die andere Figur wäre eher die einer weiten Kurve; ihre beiden Grenzpunkte wären links durch den Maler und durch den rechten Höfling bestimmt – zwei hohe und nach hinten verlegte Extrempunkte. Die viel weiter herangezogene Krümmung fiel mit dem Gesicht der Prinzessin zusammen und mit dem Blick, den die Hofdame auf das Gesicht richtet. Diese weiche Linie zieht eine Schalenform, die gleichzeitig in der Mitte des Bildes

die Stellung des Spiegels einbezieht und freiläßt.

Es gibt also zwei Zentren, die das Bild organisieren können, je nachdem, woran sich die Aufmerksamkeit des Betrachters heftet. Die Prinzessin steht mitten in einem Andreas-kreuz, das sich um sie dreht mit der Schar aus Höflingen, Hofdamen, Tieren und Komödianten. Aber dieses Gedrehe ist durch ein Schauspiel angereichert, das absolut unsichtbar wäre, wenn die gleichen, plötzlich unbeweglichen Personen nicht wie in der Höhlung einer Schale die Möglichkeit böten, in die Tiefe eines Spiegels zu blicken und dabei die unvorhergesehene Verdoppelung ihrer Betrachtung zu erspähen. In der Richtung der Tiefe überlagert sich die Prinzessin dem Spiegel, in der Richtung der Höhe liegt der Reflex über dem Gesicht. Aber die Perspektive rückt sie beide in eine Nachbarschaft, so daß von beiden eine unvermeidliche Linie ausgeht. Die eine vom Spiegel ausgehende Linie durchbricht die ganze repräsentierte Dicke

(und geht sogar noch darüber hinaus, weil der Spiegel die Wand im Hintergrund durchlöchert und hinter ihr einen neuen Raum entstehen läßt); die andere ist kürzer, sie kommt vom Blick des Kindes und durchquert nur den Vordergrund. Diese beiden pfeilartigen Linien konvergieren in einem sehr spitzen Winkel, und ihr Treffpunkt diesseits der Leinwand liegt in dem Punkt fest, von dem aus wir etwa das Bild betrachten. Dieser Punkt ist ungewiß, da wir ihn nicht sehen. Er ist jedoch unvermeidlich und perfekt definiert, weil er durch diese beiden Hauptfiguren vorgeschrieben ist und außerdem von anderen punktierten, hinzukommenden Linien bestätigt wird, die aus dem Bild entstehen und ebenfalls aus dem Bild herauslaufen.

Was schließlich liegt in diesem völlig unzugänglichen Punkt, der dem Bild äußerlich ist, aber durch die ganzen Linien seiner Komposition vorgeschrieben wird? Was ist das für ein Schauspiel, was sind das für Gesichter, die sich zunächst in der Tiefe der Pupillen der In-

fantin, dann der Höflinge und des Malers und dann in der fernen Helle des Spiegels reflektieren? Aber sogleich wird diese Frage verdoppelt: das Gesicht, das der Spiegel wiedergibt, ist auch das, das ihn ansieht. Was alle Personen des Bildes betrachten, das sind auch die Personen, deren Augen sie als eine anzuschauende Szene geboten werden. Das Bild in seiner Gänze blickt auf eine Szene, für die es seinerseits eine Szene ist. Der Spiegel als Betrachtender und Betrachteter manifestiert eine reine Reziprozität, deren beide Momente in den beiden Winkeln des Bildes aufgelöst werden: links steht die umgekehrte Leinwand, durch die der äußere Punkt zu einem reinen Schauspiel wird, rechts liegt der Hund, das einzige Element des Bildes, das weder schaut noch sich bewegt, weil es mit seinen großen Umrissen und dem Licht, das auf seinen seidigen Haaren spielt, nur dazu geschaffen ist, ein Gegenstand zu sein, den man betrachtet.

Dieses Schauspiel, das da im Blick ist, bilden, so hat uns der erste Eindruck des Gemäldes sofort gelehrt, die Herrscher. Man vermutet sie bereits hinter dem respektvollen Blick der Umstehenden, in dem Staunen des Kindes und der Zwerge. Man erkennt sie am Ende des Bildes in den beiden kleinen Silhouetten, die der Spiegel erglänzen läßt. Mitten in all diesen aufmerksamen Gesichtern und den geschmückten Körpern sind sie das bleichste, am wenigsten reale, am meisten in Frage gestellte Bild: eine Bewegung, etwas Licht würden schon genügen, um sie verschwinden zu lassen. Von allen dargestellten Personen sind sie die am meisten vernachlässigten, denn niemand widmet jenem Reflex Aufmerksamkeit, der sich hinter allen einschleicht und schweigend durch einen unvermuteten Raum eingeführt wird. In dem Maße, in dem sie sichtbar sind, sind sie die zerbrechlichste Form und am entferntesten von der Realität. Umgekehrt sind sie in dem Maße, in dem sie außerhalb des Bildes stehend in eine essentielle

Unsichtbarkeit zurückgezogen sind, das Zentrum, um das sich die ganze Repräsentation ordnet. Ihnen steht man gegenüber, zu ihnen ist man gewandt, ihren Augen wird die Prinzessin in ihrem Festkleid präsentiert. Von der umgedrehten Leinwand zur Infantin und von dieser zum spielenden Zwerg auf der äußersten Rechten ist eine Kurve gezeichnet (öffnet sich der untere Zweig des X), um für ihren Blick die ganze Anordnung des Bildes zu ordnen und so das ganze Zentrum der Komposition erscheinen zu lassen, dem der Blick der Infantin und das Bild im Spiegel schließlich unterworfen sind.

Dieses Zentrum ist symbolisch souverän in der Geschichte, da es durch den König Philipp IV. und seine Frau besetzt ist. Aber vor allem ist es durch die dreifache Funktion souverän, die es in Beziehung zum Bild einnimmt. In ihm überlagern sich genau der Blick des Modells im Augenblick, in dem es gemalt wird, der des Betrachters, der die Szene anschaut, und der des Malers im Au-

genblick, in dem er sein Bild komponiert (nicht das, das repräsentiert wird, sondern das, das vor uns liegt und von dem wir sprechen). Diese drei »betrachtenden« Funktionen vermischen sich in einem dem Bild äußeren Punkt: das heißt, in einem idealen Punkt in Beziehung zu dem, was repräsentiert wird, der aber völlig real ist, da von ihm ausgehend die Repräsentation möglich wird. In dieser Realität kann er nicht unsichtbar sein. Indessen wird diese Realität ins Innere des Bildes projiziert – projiziert und in drei Gestalten zerbrochen, die den drei Funktionen dieses idealen und realen Punktes entsprechen. Dies sind links der Maler mit seiner Palette in der Hand (Selbstportrait des Malers des Bildes); rechts der Besucher, einen Fuß auf der Stufe und bereit, in das Zimmer einzutreten, der die ganze Szene von hinten betrachtet, aber das königliche Paar von vorne sieht, das das Schauspiel selbst bildet; schließlich im Zentrum das Spiegelbild des Königs und der Königin, die geschmückt, unbeweg-

lieh, in der Haltung geduldiger Modelle verharren.

Dieses Spiegelbild zeigt naiv und im Schatten, was jedermann im Vordergrund betrachtet. Es restituiert gewissermaßen durch Verzauberung das, was jedem Blick fehlt: dem des Malers das Modell, das sein auf dem Bild repräsentiertes Double abmalt, dem des Königs sein Portrait, das sich auf der Vorderseite der Leinwand befindet und das er von seinem Standpunkt aus nicht sehen kann; dem des Zuschauers das reale Zentrum der Szene, dessen Platz er wie durch einen gewaltsamen Einbruch eingenommen hat. Vielleicht aber ist diese Großzügigkeit des Spiegels gespielt, vielleicht verbirgt er ebensoviel und mehr, als er offenbart. Der Platz, auf dem der König mit seiner Gattin thront, ist ebenso der des Künstlers und der des Zuschauers. Im Hintergrund des Spiegels könnten und müßten das anonyme Gesicht des Vorübergehenden und das von Velasquez erscheinen. Denn die Funktion dieses Spiegelbildes ist es, ins In-

nere des Bildes das zu ziehen, was ihm auf intime Weise fremd ist: den Blick, der organisiert hat, und denjenigen, für den es sich entfaltet; aber weil sie in diesem Bild anwesend sind, rechts und links, so können der Künstler und der Besucher nicht im Spiegel untergebracht werden: so wie der König im Hintergrund des Spiegels in dem Maße erscheint, in dem er nicht zum Bild selbst gehört.

In der großen Kreiselbewegung, die den Perimeter des Ateliers durchlief, vom Blick des Malers, seiner Palette, seiner verharrenden Hand, bis hin zu den vollendeten Bildern, entstand die Repräsentation und vollendete sie sich, um sich erneut im Licht aufzulösen. Der Kreis war vollkommen. Andererseits sind die Linien, die die Tiefe des Bildes durchqueren, unvollständig; es fehlt allen ein Teil ihrer Bahn. Diese Lücke verdankt sich der Abwesenheit des Königs, die wiederum ein Kunstgriff des Malers ist. Aber dieser Kunstgriff deckt und bezeichnet eine Vakanz, die ihrerseits unmittelbar ist, die des Malers

und des Zuschauers, wenn sie das Bild betrachten oder komponieren. Vielleicht verbürgen sich in diesem Bild wie in jeder Repräsentation (deren manifeste Essenz es sozusagen ist) wechselseitig die tiefe Unsichtbarkeit dessen, der schaut – trotz der Spiegel, der Spiegelbilder, der Imitationen, der Portraits. Um die Szene herum sind die Zeichen und die sukzessiven Zeichen der Repräsentation angebracht, aber die doppelte Beziehung der Repräsentation zu ihrem Modell und zu ihrem Souverän, zu ihrem Autor wie zu dem, dem man sie bietet, diese Beziehung ist notwendig unterbrochen. Nie kann sie ohne Rest präsent sein, selbst nicht in einer Repräsentation, die sich selbst als Schauspiel gibt. In der Tiefe, die die Leinwand durchquert und sie fiktiv aushöhlt, sie in den Raum vor sich selbst projiziert, ist es nicht möglich, daß das reine Glück des Bildes jemals in vollem Licht den Meister bietet, der repräsentiert, und den Souverän, den man repräsentiert. Vielleicht gibt es in diesem Bild von Velas-

quez gewissermaßen die Repräsentation der klassischen Repräsentation und die Definition des Raums, den sie eröffnet. Sie unternimmt in der Tat, sich darin in all ihren Elementen zu repräsentieren, mit ihren Bildern, den Blicken, denen sie sich anbietet, den Gesichtern, die sie sichtbar macht, den Gesten, die die Repräsentation entstehen lassen. Aber darin, in dieser Dispersion, die sie auffängt und ebenso ausbreitet, ist eine essentielle Leere gebieterisch von allen Seiten angezeigt: das notwendige Verschwinden dessen, was sie begründet – desjenigen, dem sie ähnelt, und desjenigen, in den Augen dessen sie nichts als Ähnlichkeit ist. Dieses Sujet selbst, das gleichzeitig Subjekt ist, ist ausgelassen worden. Und endlich befreit von dieser Beziehung, die sie ankettete, kann die Repräsentation sich als reine Repräsentation geben.





1214