

Sagen, Zeigen, Handeln

Eva Schürmann

I. EINLEITUNG

Austins Einsicht, dass man etwas tut, wenn man spricht, ist in verschiedenen Theoriekontexten bedeutsam, nämlich handlungstheoretisch ebenso wie sprachphilosophisch, und das heißt zudem medien- und repräsentationstheoretisch. Dass die Wörter die Dinge nicht einfach abbilden, sondern im Gegenteil hervorbringen, indem sie ihnen eine immer andere Form geben, durch welche soziale Wirklichkeit erzeugt wird, betrifft den Kern des Vermittlungsgeschehens zwischen Bewusstsein, Welt und ihren Repräsentationen¹ in Zeichenvorgängen und symbolischen Formierungstätigkeiten. Repräsentationen sind produktiv verstanden nicht nur Setzungen oder Stellvertretungen, sondern Verkörperungen, Vermittlungen und Vergegenwärtigungen in Ausdruck und Darstellung.

Das Anliegen der vorliegenden Überlegungen ist es, nach den Schnittstellen von Handlungs- und Medientheorie zu fragen, indem ein ganz bestimmtes Handeln, nämlich das Darstellen, untersucht wird. Eine handlungstheoretische Konzeption des Darstellens soll insbesondere das künstlerische Darstellen als Vermittlungstätigkeit im iterativen Raum der Deutungen ausweisen.

Mit Raum der Deutungen meine ich die interpretationsphilosophische Variante dessen, was im Anschluss an Philosophen wie McDowell und Brandom² gemeinhin Raum der Gründe genannt wird. Bei den genannten Autoren geht es vornehmlich um das argumentierende und rechtfertigende Geben und

1 | Im Folgenden wird anstatt von *Repräsentation* von *Darstellung* in dem noch zu entfaltenden Sinn die Rede sein, weil es mir mehr um Verkörperung als um Stellvertreterschaft zu tun ist. Zur epistemologischen Reichweite der sog. Krise der Repräsentation vgl. Silja Freudenberger/Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel*, Frankfurt a.M. 2003.

2 | Robert Brandom: *Making It Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*, Cambridge 1998; John McDowell: *Mind and World*, Cambridge 1996.

Nehmen von Gründen auf der Basis eines weitgehend rationalistischen Handlungsbegriffs. Demgegenüber berücksichtigt der Deutungsbegriff mehr den auslegenden Charakter sprachlichen Handelns, das häufig in der Formulierung einer Perspektive und der Darlegung eines Standpunkts besteht.

Interpretationsphilosophen wie Günter Abel und Hans Lenk³ haben die Interpretativität sämtlicher Selbst- und Weltverhältnisse expliziert, und Jacques Derrida hat mit der Figur der Iteration den Gedanken fortwährender Bedeutungstransformation im Zeichengebrauch formuliert.⁴ Mit der Berücksichtigung eines im Prinzip unendlichen Deutungsgeschehens sozialer Praxis rückt der Handlungsbegriff nicht mehr als Gegensatz zum Theorem des Mediums in den Blick und muss auch nicht in Opposition zum Begriff des Geschehens konzipiert werden, sondern kann als Bedingungszusammenhang von Strukturvoraussetzungen, Milieu und Akteuren entfaltet werden. Zudem liegt mit dem Augenmerk auf den verkörpernden Qualitäten des Handelns der Untersuchungsfokus nicht mehr allein auf Sprache, sondern auch auf Bildern und Performances.

In Deutschland unterscheidet man die darstellenden von den bildenden Künsten, um den Aufführungs- und Performanzcharakter von Tanz, Schauspiel und Musik vom Werkcharakter eines Bildes oder einer Skulptur abzugrenzen. Doch ist damit freilich nicht gesagt, dass Werke der Malerei oder der Literatur nichts darstellten. Im Englischen steht das Wort ›acting‹ nicht nur für Handeln im Allgemeinen, sondern auch für die Schauspielkunst im Besonderen. Alltagssprachlichen Wortbedeutungen nach hängen somit Tätigkeiten des Verkörperns, Handelns und Darstellens eng zusammen.

Auch in der Tradition der Rhetorik und Poetik wurde oft der konstitutive Zusammenhang von Darstellungen und Handlungen betont, insofern Erstere Letztere zum Gegenstand haben. Diese Auffassung reicht von Aristoteles' Mimesisbegriff bis zu Arendts Konzept von Erzählungen als dargestelltem Handeln.⁵ Mimesis hat bei Aristoteles freilich ihren poetischen Endzweck im Werk, im Unterschied zur Praxis des Tanzes beispielsweise, der sich in der Aufführung erfüllt. Erst die aufklärerische Poetologie und Ästhetik um Herder und Lessing⁶ unterläuft in gewisser Hinsicht die Opposition von Praxis

3 | Günter Abel: *Sprache, Zeichen, Interpretation*, Frankfurt a.M. 1999; Hans Lenk: *Interpretationskonstrukte. Zur Kritik der interpretatorischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1993; sowie die Erörterungen in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 44 (1996) und *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 21 (1996).

4 | Jacques Derrida: »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291-314.

5 | Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1994.

6 | Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München 1998.

und Poiesis, Handeln und Hervorbringen, indem etwa Schleiermacher und Bürger Mimesis mit Darstellung in aufführenden wie in bildenden Künsten übersetzen⁷ und Klopstock⁸ das Konzept der Handlungsdarstellung einbringt. In der Nachfolge von Kants Hypotypose-Konzept⁹ avanciert Darstellung zum Leitbegriff ästhetischer Reflexivität¹⁰ in Idealismus und Romantik.¹¹

An der Schnittstelle der genannten Theoriekontexte von Medien-, Repräsentations- und Handlungstheorie interessieren aufgrund dieser Konzeptionsgeschichte drei verschiedene Verhältnisbestimmungen: Handlungen als Gegenstände von Darstellungen, Darstellungen als Produkte von Handlungen sowie die Handlung des Darstellens selbst.

So viel als einleitende Bemerkungen zur Erläuterung der Voraussetzungen meines Klärungsinteresses und Sprachgebrauchs. Ich komme nun zum Handlungskonzept und werde danach versuchen, meine Theorie im Rekurs auf ein Kunstwerk zu vergegenwärtigen.

II. DARSTELLUNGSHANDELN UND DARGESTELLTE HANDLUNG

Das Charakteristische des Handelns wird kontrovers diskutiert,¹² einig ist man sich jedoch meistens darin, dass der Handlungsbegriff Veränderungen erklären und verstehen hilft. Im Unterschied zu Verhalten, aber auch zum Gesche-

7 | »Man merkt schon«, schreibt Bürger um 1777 in »Von der Popularität der Poesie«, »dass ich Darstellung an den Platz setze, wo sonst das erbärmliche Wort Nachahmung in den Poetiken stand. Nachahmung ist ein Bild, kümmerlich zurück geworfen von trüber Fläche; Darstellung aber leibt und lebt zurück vom blanken Spiegel.« In: Gottfried August Bürger: *Sämtliche Werke*, München 1987, S. 727.

8 | Winfried Menninghaus: »Darstellung«. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 205-226.

9 | Rodolphe Gasché: »Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 152-174.

10 | Jan Urbich: »Darstellung und Reflexion. Zu Friedrich Schlegel und Walter Benjamin«, in: Brady Bowman (Hg.), *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*, Paderborn 2007, S. 211-230.

11 | Martin Götze: *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn 2001.

12 | Überblicke über rationalitätstheoretische Handlungsbegriffe bieten die Sammelbände von Stefan Gosepath (Hg.), *Motive, Gründe, Zwecke. Theorien praktischer Rationalität*, Frankfurt a.M. 1999 sowie Christoph Horn/Guido Löhrer (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010.

hen, bewirken Akteure mit ihrem Handeln Veränderungen der physischen und sozialen Wirklichkeit.¹³ Auch wenn man jene Konzepte des Handelns, denen zufolge planvolle Akteure wissen und wollen, was sie tun, rationale Zweck-Mittel-Kalküle anstellen und Absichten in die Tat umsetzen, für inadäquat hält und stattdessen die situative Einbindung intersubjektiver Retroaktivität und Vernetzung¹⁴ betont, steht und fällt der Handlungsbegriff noch mit dieser Veränderungsqualität. Handeln ist somit wesentlich eine Dimension der Freiheit, bzw. – wie Kant es für die Praxis formuliert – dessen, was aus Freiheit möglich ist.¹⁵ So bedingt diese Freiheit auch sein mag, so materiell und kontextuell konditioniert sie ist, Handeln widerfährt oder unterläuft nicht unwillkürlich, sondern Akteure bewirken damit etwas, auch wenn Unbeabsichtigtes und Unvorhergesehenes daran beteiligt sind.

Die Gründe, aus denen heraus man Intentionalität des Handelns bzw. der Handelnden für überschätzt halten kann, sind zahlreich. Bereits Hans Georg Gadamer kritisiert, dass »eine Theorie des Planens oder der Handlung niemals der Erfahrung von Geschichte gerecht wird, in der unsere Pläne zum Scheitern tendieren und unsere Handlungen und Unterlassungen zu unerwarteten Konsequenzen führen«¹⁶. Hans Joas legt insbesondere für kreatives Handeln überzeugend dar, warum die Vorstellung, »daß sich das menschliche Handeln am besten als Verfolgung vorgefaßter Zwecke verstehen ließe«¹⁷, problematisch ist. Ihm zufolge geht Intentionalität dem Vollzug nicht voraus, sondern aus ihm hervor.

An dieses Verständnis lässt sich für künstlerisches Handeln gut anschließen, dessen Akteure oft nicht mit Bestimmtheit sagen können, warum etwas präferiert wird oder wie es motiviert war, dass diese und keine andere Entscheidung getroffen wurde. Mit der Frage nach künstlerischem Handeln ist man daher von vornherein im Raum der Deutungen und im Diskurs dessen,

13 | Zur Beteiligung der Phantasie an dieser Veränderungskapazität insbesondere in pragmatischen Konzeptionen des Handelns vgl. den sehr instruktiven Beitrag von Richard J. Bernstein: »Die kreative Rolle der Imagination«, in: Bettina Hollstein/Matthias Jung/Wolfgang Knöbl (Hg.), *Handlung und Erfahrung. Das Erbe von Historismus und Pragmatismus und die Zukunft der Sozialtheorie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 51–68.

14 | Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007. Neuere Forschungsbeiträge in Tobias Conradi/Heike Derwanz/Florian Muhle (Hg.), *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, München 2011.

15 | Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, A 800, B 828.

16 | Hans-Georg Gadamer: »Hegels Philosophie und ihre Nachwirkungen bis heute« (1972), in: ders., *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 1991, S. 32–53, hier S. 46.

17 | Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1992, S. 230.

was Arthur Danto als ›artworld‹ reflektiert, mithin im elaborierten Kontext von Geschichte und Theorie der Künste. In diesem Kontext ist das einzelne Werk insofern als Agent anzusprechen, als sein Bedeutungsgehalt rezeptionsgeschichtlich mitwächst. Weiter unten werde ich näher ausführen, dass hierin ein Deutungshandeln liegt, an dem Kunsthistoriker und Kunstkritiker, Kuratoren und Galeristen maßgeblich mitwirken.

Vermutlich gilt für künstlerisches Handeln in besonderem Maße eine Bestimmung, die Hannah Arendt vornimmt, wenn sie schreibt, dass Handeln und etwas Neues anfangen dasselbe¹⁸ seien. Mit den Artikulationen der Kunst und ihrer Rezeption wird immer wieder aufs Neue sichtbar gemacht und formuliert, verkörpert und aufgeführt. Daher muss der Raum der Deutungen iterativ sein, und das ist keine schlechte Unendlichkeit, wenngleich sehr wohl eine dezisionistische. Wie Benjamin einmal schreibt, entspreche es dem Wesen künstlerischen Tuns, dass das Ende willkürlich gesetzt sei bzw. dass Aufhören ein Abbrechen bedeute.¹⁹ Die Freiheitsdimension künstlerischen Handelns bemisst sich demnach gerade an seinem dezisionistischen Charakter, der nur dann nicht beliebig ausfällt, wenn Material, Diskurs und Geschichte eine Entscheidung gleichsam stützen und validieren.

Das Darstellungshandeln selbst beruht indes im Wesentlichen auf Tätigkeiten des Zeigens, Sagens, Ausdrückens und Verkörperns zur Erzeugung von Präsenz im Doppelsinn von zeitlicher und räumlicher Vergegenwärtigung und Evidenzstiftung.²⁰ Auch beim Präsenzbegriff handelt es sich freilich um einen umstrittenen Begriff. Während beispielsweise Hans Ulrich Gumbrecht²¹ Präsenz als leibhafte ästhetische Erfahrung gegen die Sinn-Emphase der Hermeneutik in Stellung bringen will, kritisiert Derrida als Metaphysik der Präsenz eine kolonialistische Ausgrenzung des Unsichtbaren.²² Für die Bestimmung des Kunsthandelns als Sichtbarmachung scheint es mir aber wichtiger, das Verhältnis von Intentionalität und Nicht-Intentionalität genauer zu bestimmen.

Die Intentionalität darstellerischen Handelns besteht im Zeigen-Wollen und Sehen-Machen, freilich unter Berücksichtigung des Eigensinns des Materials und in der Offenheit für das, was sich im Zeigen mit-zeigt, weil Sprache oder Bild es aufweisen. Auch kann die Ausdrucksdimension im Darstellen

18 | H. Arendt: *Vita activa*, S. 166.

19 | Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1989, S. 199.

20 | Campe, Rüdiger: »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8, Berlin 2004, S. 107-133; Judith Siegmund: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.

21 | Hans Ulrich Gumbrecht: *Präsenz*, Berlin 2012; ders. (Hg.), *Latenz*, Göttingen 2011.

22 | Kommentare dazu in Tanja Prokić/Anne Kolb/Oliver Jahraus (Hg.), *Wider die Repräsentation. Präsenz/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*, Frankfurt a.M. 2011.

dessen Intentionalität unter Umständen durchkreuzen, wenn etwa im Sagen die Stimme des Redners dessen Gestimmtheit offenbart. So zeigt sich in jeder Darstellungshandlung Nicht-Intendiertes mit. Akte intentionalen Zeigens und Sehen-Machens sind notwendig verquickt mit nicht-intentionalen und reflexiven Prozessen des Sich-Zeigens und Sehen-Lassens. Dieser Notwendigkeit stehen prinzipielle Freiheiten des Gestalten-Könnens gegenüber, des So-oder-anders-Formulierens, des Dieses-oder-jenes-Zeigens, des Perspektivwechsels, der Standpunktinversion, der produktiven Umdeutung etc. Während jede Perspektive ihre Abschattungen und blinden Flecken hat, kann jede Perspektivierung sich um eine produktive Neudeutung bemühen. Doch da solche Deutungsmöglichkeiten hernach wiederum der unabsehbaren Rezeption durch andere anheimgestellt sind, ist das, was gezeigt werden sollte oder wollte, nahezu unendlich unterwandert. Gewählte Formulierungen erscheinen und klingen in den Augen und Ohren der Rezipienten namentlich im Laufe der Zeiten anders als ursprünglich beabsichtigt oder erwartet.

Die weniger intentionale Schicht ästhetischen Sich-Zeigens und Präsent-Machens ist kein Epiphänomen künstlerischen Handelns, sondern es gehört zur Eigentümlichkeit jeder Darstellung, ins Undargestellte und Verdeckte involviert zu sein. Das Abwesen des Gezeigten, seine unsichtbaren Seiten spielen, wie die Erörterung des Kunstwerks erweisen wird, häufig eine ebenso große Rolle wie das Sichtbargemachte. Die Analyse der Auffassungs- und Sichtweisen, die in Darstellungen, Erzählungen und Bildern ermöglicht und verstellt werden, hat deswegen stets auch die Latenzen zu berücksichtigen.

Mit dem Sagen – worunter ich auch schriftsprachliches Darstellen verstehe, denn auch mit einem Text wird etwas gesagt – und dem Zeigen, das in weitestem Sinn auf ikonischen Figurationen innerhalb eines gesetzten Rahmens besteht, haben wir die beiden maßgeblichen Darstellungspraktiken im Blick. Zeigen nur als ein indexikalisches Anzeigen oder Hinweisen aufzufassen, verfehlt seine inkorporierende Kraft. Vielmehr stellt die Darstellung das Gezeigte in je spezifischem Lichte als dieses und kein anderes dar. Zeigen durch Darstellen, Verkörpern im Darstellen, bedeutet dementsprechend, Deutungen sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck zu verleihen.

Der Wittgenstein des *Tractatus* hat mit der Differenz von Sagen und Zeigen eine Dichotomie eingeführt, an die viele Autoren gern durch weitere Polarisierungen anknüpfen. Die polemischen Abgrenzungen mögen Zuspitzungen aus forschungsstrategischen Gründen sein, führen jedoch zu Vereinseitigungen, die der Sache nicht gerecht werden. Im Rahmen seiner Abbildtheorie räumt Wittgenstein selbst bereits ein, dass ein Satz zeigt, was er sagt.²³ Den gegen

23 | Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a.M. 1984, Satz 4.461. Hierzu sehr schön Fabian Goppelsröder: *Zwischen Sagen und Zeigen*, Bielefeld 2007. Vgl. auch Gunter Gebauer, der eine Verwandtschaft der Figuren des Sich-Zeigens

eine Hegemonie der Sprache²⁴ und des Sprachdenkens in Stellung gebrachten Untersuchungen dieses Problemfeldes gegenüber mehrten sich mittlerweile die Stimmen, die sich für eine Entdualisierung aussprechen.²⁵ Unstrittig ist, dass beide inkommensurable, spezifische Ausdruckskapazitäten und Charakteristika aufweisen, wie etwa Sukzessivität des Propositionalen gegenüber Simultaneität der Präsenz. Insofern sind beide selbstverständlich durch eigene, medienspezifische Qualitäten zu unterscheiden.

Doch beschreibt man mit solchen Unterscheidungen keine ontisch getrennten Sphären, im Gegenteil geht darstellerisch die eine mediale Perspektivierung in die andere über. Das zeitliche Filmbild zum Beispiel zeigt sukzessiv mit jeder neuen Einstellung eine neue Rahmung und Anordnung, die meist von der Aussagekraft des gesprochenen Wortes begleitet wird. Es gibt eine Bildhaftigkeit der Sprache wie es eine Sprache des Bildes gibt, mit beiden kann man sagen und zeigen, beide sind im Hinblick auf ihre metaphorische Übertragungs- und Perspektivierungsleistungen Medien des Darstellens. Fragt man nach der Handlungsdimension und den Verkörperungsqualitäten beider, interessieren mehr die Verschränkungen in der Differenz als die Oppositionen.

Charakteristisch für beide Tätigkeiten ist, dass sich eine Ebene des Darstellenden von einer des Dargestellten differenzieren lässt, indem die Art und Weise des Darstellens, sein modales Wie, vom dargestellten Was analytisch zu trennen ist. Analytisch heißt hier so viel wie artifiziell und methodisch, denn im Werk oder seiner Performanz sind beide unzweifelhaft nicht nur verflochten, sondern ist das Wie für das Was konstitutiv. Gleichwohl kann eine theoretische Untersuchung Inhalt und Form, Semantik und Syntax, den Plot und seine Inszenierung auseinanderdividieren.

Handlungstheoretisch entscheidend ist aber, dass die konstitutive Kraft des modalen Wie für das gegenständliche Was systematisch mit dem Handlungscharakter des Darstellens zusammenhängt. Denn Handeln heißt etwas

und des Sehen-als erörtert: »Sich-zeigen und Sehen-als. Wittgensteins zwei Bildkonzepte«, in: Gottfried Boehm/Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.), *Zeigen. Rhetorik des Sichtbaren*, Paderborn 2010, S. 75-89.

24 | Zum Beispiel Gottfried Boehms Rede von der Logik des Bildes und Dieter Merschs Kontrastierung des Diskursiven und des Asthetischen: Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007; Dieter Mersch: »Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens«, in: ders., *Die Medien der Darstellung*, München 2003, S. 9-49.

25 | Dies zeigt sich sehr schön an den neueren Beiträgen in Fabian Goppelsröder/Martin Beck (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich 2014. Für eine synthetisches Zusammenschau spricht sich aber bei Zeiten schon Sybille Krämer aus: »Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 3 (2003), S. 509-519.

auf eine bestimmte Weise ausführen, wobei die Weise den Unterschied ums Ganze macht – auch dies im Übrigen eine sprechakttheoretische Einsicht.²⁶

III. GEZEIGTES ZEIGEN

Kommen wir nun auf das zu sprechen, was ich den iterativen Raum der Deutungen nannte.

Dass der Deutungsgehalt nicht allein in Darstellungen von etwas-als-etwas, sondern auch in Darstellungen von Darstellungen vernehmbar wird, zeigt sich besonders in der Reflexivität der Kunst. Zwar haben wir es allgemein in der Welt sozialen und interaktiven Handelns mit einander wechselseitig potenzierenden Prozessen des Wahrnehmens und Vorstellens, Darlegens und Auslegens zu tun. In der Kunst kann dies jedoch zum eigentlichen Thema werden. Wenn ein Kunstwerk zeigt, dass es zeigt, durchkreuzt es gewissermaßen seine Transparenz, indem es mit der zentralperspektivischen Illusion einer Durchsicht auf das Gezeigte vom Standpunkt des selbst Ungesehenen aus bricht.

Ein Bild, das paradigmatisch geeignet ist, dies zu exemplifizieren, ist Velázquez' Jahrhundertbild *Las Meninas*²⁷ (Abb. 1).²⁸ Das Bild thematisiert nicht allein zentrale darstellungstheoretische Tätigkeiten wie Zeigen, Sehen, Werk, Raum, Wirklichkeit etc. Es tut dies vielmehr auf eine Weise, die zu immer neuen Interpretationen aufruft. Wenn man es wagt, zu diesem Werk, das seit Jahrhunderten gedeutet wird, erneut das Wort zu ergreifen, dann einerseits, weil es sich um das Paradigma einer dargestellten Darstellung handelt. In Friedrich Schlegels Sinn²⁹ ist es ein Höhepunkt reflexiver Kunst, indem es seinen Raum

26 | Anderswo habe ich deswegen eine Analogie zwischen der Handlungsdimension des Sprechens, dem visuellen Wahrnehmen und dem Zeigen ausgewiesen: Wie es unmöglich ist, etwas zu sehen, ohne es zugleich auf eine bestimmte Weise, nämlich in bestimmter Hinsicht und aus bestimmter Perspektive zu sehen, so unmöglich ist es, etwas zu zeigen ohne eine Form von Einrahmung, Perspektivierung, Hinblicknahme. Die Rahmenvorgabe einer darstellerischen Zeigehandlung korrespondiert mit der Perspektivik der wahrnehmenden Aufmerksamkeit. Vgl. Eva Schürmann: *Sehen als Praxis*, Frankfurt a.M. 2008.

27 | Öl auf Leinwand, 3,18 x 2,76 m, Prado, 1656, der ursprüngliche Titel lautete nicht »Die Hoffräulein«, sondern »Die Familie Philipps IV.«.

28 | Der nun folgende Teil ist ein Ausschnitt der noch unveröffentlichten Rede, die ich aus Anlass des 2014 erhaltenen Wissenschaftspreises der Aby-Warburg-Stiftung in Hamburg gehalten habe.

29 | Friedrich Schlegel: »Fragmente [aus dem Athenäum]«, Nr. 238, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*, hg. v. Ernst Behler, Paderborn 1988, Bd. 2, S. 105-156.

und seine Perspektive, sein Sichtbarsein und den Malakt thematisiert. Es ist somit sowohl eine dargestellte Handlung als auch die Handlung des Darstellens.

Abbildung 1: Velázquez: Las Meninas. 1656, Öl auf Leinwand, 3,18 x 2,76 m, Prado; Bildvorlage: www.prometheus.de



Darüber hinaus aber lässt sich auch an der Fülle und Gegensätzlichkeit der Rezeptionen im Laufe einer fast vierhundertjährigen Geschichte beispielhaft erläutern, wie und wodurch Darstellungshandeln einen unendlichen Raum iterativer Deutungen eröffnet. Freilich liegt es in der Natur eines jeden großen Kunstwerks, dass seine Rezeption nie zum Abschluss kommt, aber die Analysen dieses Bildes sind Legion. Allein ein Methodenreader der Kunstgeschichte vereint eine ungewöhnliche Vielfalt methodisch und disziplinär divergierender Untersuchungen aus drei Jahrhunderten und verschiedenen Ländern, indem das Bild ikonographisch, diskursanalytisch, psychoanalytisch, rezeptionsästhetisch, werkimmanent, hermeneutisch, kunsttheoretisch, wir-

kungsgeschichtlich und soziologisch analysiert wird.³⁰ Zu Recht ist das gattungsgreifende Bild ebensowohl als Selbstbildnis des Malers, Porträt der Infantin, Historienbild, Atelierbild, Ereignisbild oder Gruppenbildnis anzusprechen, und nicht zuletzt ist es auch ein ›Lob der Malkunst‹.³¹

Für meinen Untersuchungsfokus kann es indessen auf sich beruhen, ob es als »Seminar des Gemeinwohls«³², als Urszene des Lacanschen Spiegelstadiums³³ oder als »Experiment im Namen von Nachruhm und Überleben«³⁴ zu deuten ist, denn es geht gerade darum, die Pluriperspektivität dieser möglichen Deutungen als darstellungs- und handlungstheoretisches Spezifikum zu erhellen. Deshalb interessiert die Frage, die die allermeisten Autoren umtreibt, ob der Maler im Bild gerade dabei ist, Philipp IV. und seine Frau zu malen, deren Spiegelbild wir an der Rückwand des illusionären Bildraumes sehen, oder ob er die Infantin malt, hier viel weniger als die prinzipielle Offenheit, wenn nicht Unentscheidbarkeit dieser Frage. Wir wissen es nicht, und das seit mehr als 350 Jahren aus einer ganzen Reihe von Gründen.

Geht man davon aus, dass auf der Leinwand im Bild das Porträt des Königs-paares entsteht, stößt man ebenso auf Widersprüche wie bei der Annahme, die Infantin stehe Modell. Der Kunsthistoriker Joel Snyder³⁵ hat die These entfaltet, dass der rückwärtige Spiegel unmöglich etwas reflektieren könne, das sich vor dem Bild befinde. Sehr wohl hingegen reflektiere er die Vorderseite der Leinwand, deren Rückseite wir im Bild sehen. Doch abgesehen davon, dass dies für die Frage nach den Porträtierten keinen Unterschied macht, muss so ein Nachweis spiegelungslogischer Unplausibilitäten keineswegs ein Ausschlusskriterium für eine bestimmte Lesart abgeben, denn schließlich könnte es sein, dass Velázquez – wie nach ihm beispielsweise Manet – Unrichtigkeiten

30 | Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001.

31 | Ähnlich wie Vermeer van Delfts Atelierbild ›de Schilderkonst‹ 1664/68, Kunsthistorisches Museum Wien.

32 | Dies ist die Schlussfolgerung von Jan Ameling Emmens: »Las Meninas von Velázquez. Fürstenspiegel für Philipp IV«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 117-133, hier S. 128.

33 | So die originelle Lesart von Wolfram Bergande: »Das Bild als Selbstbewusstsein. Bildlichkeit und Subjektivität nach Hegel und Lacan am Beispiel von Diego de Velázquez«, in: Karin Nitzschmann/Philipp Soldt (Hg.), *Arbeit der Bilder. Die Präsenz des Bildes im Dialog zwischen Psychoanalyse, Philosophie und Kunstwissenschaft*, Gießen 2009, S. 155-181, hier S. 169.

34 | Wolfgang Kemp: »Teleologie der Malerei«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 117-133, hier S. 240f.

35 | Joel Snyder: »Las Meninas and the mirror of the prince«, in: *Critical Inquiry* 11 (1985), No. 4, S. 539-572.

dieser Art bewusst in Kauf genommen hat.³⁶ Snyders Lesart beruht auf der realistischen Unterstellung, ein Bild müsse naturalistisch wiedergeben, was bei seiner Produktion sichtbar war, während es doch ohne weiteres der Fall sein kann, dass der Maler sich mit seinen Darstellungsabsichten genau darüber hinwegsetzt.

Einer anderen Deutung zufolge sehen alle Figuren, die wir im Bild erblicken, »tatsächlich« – aber was heißt hier überhaupt tatsächlich? – in einen riesigen Spiegel vor dem Bild hinein. Der Kunsttheoretiker Hermann Ulrich Asemissen³⁷ vertritt diese These, die immerhin den Modell-Charakter der Infantin plausibilisiert und erklärt, warum der Maler sein Sujet in Vorderansicht sieht, obwohl er hinter ihm steht. Doch ist das Erscheinen des Königspaares im rückwärtigen Spiegel damit nicht mehr erklärbar (es sei denn, es wäre kein Spiegel, sondern ein gemaltes Bild). Dafür hätte die Riesenspiegel-These den Charme, dass der Maler des Bildes und der Maler im Bild – der historische Velázquez von *Las Meninas* sowie der im Bild dargestellte Ritter des Santiago-Ordens – exakt dasselbe malten, so dass das Gemälde tatsächlich ein Bild der Entstehung seiner selbst wäre.

Malerei über Malerei ist es freilich so oder so. Doch gehen derart realistische Lesarten an der Pointe vorbei, dass jede Bildrezeption ein Spiel der Einbildungskraft mitspielt. »Tatsächlich« heißt hier deswegen: Sofern unsere Imagination die imaginären Anspielungen mitspielt und die mit Ölfarbe bemalte Leinwand für das naturalistische Abbild eines Raumes nimmt, den es aktuell »gibt«, weil es ihn einstmals gab. Die annähernde Lebensgröße³⁸ der Figuren vermittelt den Eindruck, von einem realen Raum in einen realen Raum zu blicken.³⁹ Deswegen hat man das Bild im Übrigen auch mit einer fotografischen Momentaufnahme verglichen.⁴⁰

36 | Vgl. Max Imdahl: »Edouard Manets ›Un bar aux Folies-Bergère‹. Das Falsche als das Richtige«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996, S. 497-533.

37 | Hermann Ulrich Asemissen: *Las Meninas von Diego Velázquez*, Kassel 1981. Vgl. außerdem ders./Gunter Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.

38 | Zum Format auch Hans Belting: »Der Blick im Bild«, in: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, 121-144, bes. 132ff.

39 | Zur Raumthematik im Vergleich zu anderen Kunstwerken vgl. die eindrucksvolle Studie von Ana Maria Rabe: *Das Netz der Welt. Zum Raum von Las Meninas*, München 2008.

40 | Den Momentaufnahmecharakter drückt Fritz Saxl schön aus, wenn er schreibt: »Wir sind verwirrt, weil wir das Gefühl haben, dass hier das Thema für einen Schnappschuss von Velázquez unvermittelt in ein repräsentatives höfisches Gemälde verwandelt wurde«; zit. nach Jonathan Brown: »Über die Bedeutung von *Las Meninas*«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 151-169, hier S. 152.

Für unsere Untersuchung ist indessen ein wichtiger Befund, dass keine Deutung unwidersprochen bleibt. Und dies nicht nur, weil es nun einmal zur Eigenart großer Kunst gehört, unabgeschlossen zu sein, sondern weil es zur kulturellen Praxis des Darstellens gehört – und in diese ist auch die kunsthistorische Rezeptionsgeschichte notwendig verwickelt –, ein iteratives Spiel gedeuteter Deutungen zu ermöglichen. Keine Interpretation geht widerspruchsfrei auf, immer besteht das Bild in der Gleichzeitigkeit dessen, was sich ausschließt.⁴¹ Das Bild eröffnet Vorstellungsräume und Welten durch das, was es darstellt, und mehr noch durch das, was es nicht darstellt, aber auch in dem, was die Betrachterin sieht und nicht sieht und daher umso mehr imaginiert.

Michel Foucault hat in seiner berühmt gewordenen Analyse des Bildes, die er später einem seiner Hauptwerke, *Les mots et les choses*, als Einleitung⁴² voranstellte, darauf bestanden, dass die Positionen des Bildbetrachters und des Königspaars identisch seien.⁴³ Doch setzt er sich damit in einem Zeitsprung über eine kategoriale Raumdifferenz hinweg. Nichts zwingt zu der Annahme, dass der imaginäre Raum, in den der Maler im dargestellten Raum schaut, der reale Raum sein soll, in dem die Betrachterin sich befindet.

Ein vergleichender Seitenblick auf Rembrandt (Abb. 2) verdeutlicht das: Wie Rembrandts Tuchmacher-Zunftvorstände in seinem Gruppenbildnis ›Staalmeesters‹⁴⁴ im Moment des Sich-Erhebens, in ein Buch weisend, interessiert herausblickend gezeigt werden, sehen sie gerade nicht, wie Max Imdahl plausibilisiert⁴⁵, den Betrachter an, also nicht in dessen realen Raum vor dem Bild hinein – wie etwa die Mona Lisa oder Rembrandts Susanna ihre Rezipienten adressieren. Vielmehr entgrenzt das Bild sein imaginäres Bildgeschehen in einen weiteren imaginären Raum hinein, den man gleichsam mit-sieht, obwohl er nicht gezeigt wird.

41 | Am ehesten hält noch Svetlana Alpers diese Schwebung aus: »Interpretation ohne Darstellung oder: Das Sehen von Las Meninas«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 123-141.

42 | Michel Foucault: »Die Hofferäulein«, in: ders., *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1971, S. 31-45 sowie S. 372-377.

43 | Und auch dagegen ist aus einem ähnlichen naturalistischen Selbstmissverständnis der Bildrezeption heraus eingewendet worden, dass beider Perspektiven nicht in demselben geometrischen Fluchtpunkt konvergierten. Arne Klawitter: »Sichtbare Bilder des unsichtbaren Denkens. Betrachtungen zu Velázquez, Manet und Margritte«, in: Philipp Stoellger (Hg.), *Un/sichtbar. Wie Bilder un/sichtbar machen*, Würzburg 2014, S. 197-220.

44 | 1662, Öl auf Leinwand, 1,91 x 2,79 m, Amsterdam Rijksmuseum.

45 | Vgl. Max Imdahl: »Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, Frankfurt a.M. 1996, S. 385-396.

Abbildung 2: Rembrandt: *De Staalmeesters*. 1662, Öl auf Leinwand, 1,91 x 2,79 m, Amsterdam Rijksmuseum



Ähnliches begegnet bei Velázquez – freilich nur, wenn man der Riesenspiegel-These nicht folgt. Auf die Frage, was die aus dem Bild herausschauenden Personen sehen, lautet die Antwort dann keineswegs: uns an der Stelle des Souveräns oder umgekehrt. Vielmehr wird im Bildraum ein Raum vor dem Bild unterstellt, der sich mit unserem Raum nicht in widersprüchlicher Weise kreuzt, wie Foucault und ähnlich Searle⁴⁶ behaupten, sondern der diesem vorgeschaltet ist, wenn man die Imagination, die das Bild eröffnet, ernst nimmt.

Richtig ist indessen, dass das, was die Darstellung darstellt, wesentlich auf dem beruht, was sie nicht darstellt: Das Bild zeigt nicht, wen oder was die Figuren erblicken, es zeigt nicht, woran der Maler im Bild arbeitet, und es zeigt nicht die Personen, die der Spiegel an der Rückwand des Bühnenkastenraumes zeigt. Hierauf beruht Foucault Unsichtbarkeitsempfase. Dass es deswegen jedoch »Repräsentation eines wesentlichen Fehlens«, nämlich des repräsentierenden Subjektes wie des Souveräns sei, ist keineswegs mehr plausibel.

Denn es ist der Maler, der sich selbst als souveränen Schöpfer bei seiner Schöpfung zeigt, wen auch immer diese Schöpfung zeigt (Abb. 3). Nur des-

46 | Wir sehen, so Searle, »das Gemälde [...] vom Standpunkt des Dargestellten, nicht des Künstlers, aus gemalt.« Searle, John: »Las Meninas und die Paradoxa der bildhaften Repräsentation«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 172-182, hier S. 180.

wegen konnte so oft eine Nobilitierung der Malkunst⁴⁷ darin gesehen werden: Der Maler repräsentiert sich als jemanden, der seine Kunst beherrscht. Wie das kantische ›Ich denke‹ mein Denken muss begleiten können muss, begleitet hier das ›Ich male‹ den Malakt. Es zeigt damit, dass es zeigt, dass es um sein Zeigen weiß. Daher kann auch Foucaults Interpretation nicht unwidersprochen bleiben; es mag das Subjekt als Fluchtpunkt epistemischer Weltbeherrschung⁴⁸ fehlen, als Darstellendes ist es jedoch hochgradig präsent: als repräsentierender und repräsentierter Maler, der die Gabe besitzt, die Rollen des Sichtbaren und des Unsichtbaren zu vertauschen.

Abbildung 3: Velázquez: *Las Meninas* (wie Abb. 1), Detail



So ist es ein wichtiges Ergebnis, dass die Suche nach einer unwidersprüchlichen Position nachgerade am Witz des Ganzen vorbeigeht. Die Perspektivversionen und -transformationen sind geradezu Programm einer Darstellung,

47 | Jonathan Brown: »Über die Bedeutung von *Las Meninas*«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 151-169.

48 | Habermas schließt sich Foucaults Deutung an. Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M. 1991, S. 303f.

die Unmögliches ermöglichen und Ungesehenes zeigen will. Der Widerstreit⁴⁹ liegt in der Natur des Darstellungshandelns, welches durch Einrahmungen und Ausschnitte etwas konstituiert, das notwendig nur in sich stimmig sein kann, aber andere Rahmungen und Bezüge nicht ausschließt. Unter anderen Prämissen (zum Beispiel derjenigen, dass der Maler in einen Spiegel und nicht in einen Raum schaut) sind andere Versionen plausibel.

Deswegen ist der Hinweis des russischen Kunsthistorikers Michail W. Alpatow auf Leibniz' Monadologie weiterführend: »Alles hängt letzten Endes vom Standpunkt ab. Es gibt hier den Standpunkt von Philipp und Anna, es gibt den Standpunkt des Künstlers wie auch den des Betrachters. Das ganze bildet ein System einander durchdringender Welten – oder mit den Worten der Philosophie des 17.-18. Jahrhunderts ausgedrückt – Monaden. Jede davon ist rechtmäßig und beim Wechsel des Standpunktes ändert sich die Bedeutung des Ganzen.«⁵⁰

Polyperspektivität und Multifokalität sind ein wesentliches Charakteristikum einer künstlerischen Darstellung dieses Ranges. Sie eröffnen den iterativen Raum der Deutungen, der durch die Einbildungskräfte der Rezeptionen immer weiter geöffnet wird und viele Deutungen aufzeigt, ohne dass eine von ihnen ›recht behielte‹. Wie Monaden im beständigen Perspektivwechsel die Fülle des Seins spiegeln (vereinheitlicht freilich durch ein metaphysisches Vernunftprinzip), perspektivieren künstlerische Darstellungen eine Fülle möglicher Deutungen. Darstellung avanciert demnach zur Methode eines Geistes, sich etwas zu vergegenwärtigen, weshalb Leibniz, und nach ihm andere, »Darstellung mit Reflexion«⁵¹ identifizieren.

»Daß sich etwas dem Geist präsentiert«, so der Kunstphilosoph Louis Marin über die klassische Darstellung, »ist aber selbst immer schon von einer reflexiven Operation abhängig, die den Geist als denkendes Subjekt konstituiert – als ob die Präsenz als solche, [...] überhaupt nur denkbar sei, wenn sie in einer Re-präsentation flektiert [...] wird, die der Geist sich nicht aneignen könnte [...], wenn er sie nicht zu seinem Gegenstand machen würde.«⁵² Las Meninas vergegenwärtigt – und das ist für die hier explizierte Darstellungstheorie entscheidend – die Operationalität eines Geistes, der sich perspektivierend dessen versichert, was er perzipiert. Die Handlung des Darstellens ist – damit komme

49 | Vgl. zum prinzipiellen Charakter dieses ›Widerstreits‹ konkurrierender Darstellungen Jean-François Lyotards gleichnamiges Buch, München 1989.

50 | Michail W. Alpatow: »Las Meninas von Velázquez«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 98-114, hier S. 107.

51 | Willem van Reijen: »Darstellungen und Reflexionen. Leibniz – Kant – Lyotard«, in: C. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, S. 139-151, hier S. 140.

52 | Louis Marin: »Die klassische Darstellung«, in: C. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, S. 375-397, hier S. 375.

ich auf meine anfängliche These, dass zwischen Handlung und Medium kein echter Gegensatz besteht, zurück – die entscheidende Vermittlungsdimension zwischen Ich und Welt. Zugleich hat der Raum der Deutungen selbst den Charakter eines Mediums, indem er das mittelnde Milieu bildet, in dem und durch den andere Handlungen ermöglicht werden.

IV. SCHLUSS: DIE INTERPRETATION DER INTERPRETATION

Kommen wir zuletzt zurück auf den Gedanken der Iteration als fortwährender Umbildung von Identität. Wie der Kunsthistoriker Viktor Stoichita schreibt, ist Las Meninas gemalt, »um das Problem der Interpretation zu stellen«.⁵³ Von diesem Problem gibt es, Derrida zufolge, seinerseits zwei grundlegende Interpretationen:

»Die eine träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind, und erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil. Die andere, die dem Ursprung nicht länger zugewandt bleibt, bejaht das Spiel und will über den Menschen und den Humanismus hinausgelangen, weil Mensch der Name eines Wesens ist, das die Geschichte der Metaphysik und Ontologie-Theologie hindurch, [...] die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat.«⁵⁴

Vorschlagshalber sollten wir diese Problembeschreibung nicht als disjunkte Alternative auffassen, sondern als ein Weder-noch. Dann wäre die Freiheitsdimension des Kunsthandelns weder ursprungstheoretisch noch relativistisch zu verstehen, weder Wahrheitsgeschehen noch Beliebigkeit.

Gezeigt werden sollte die Handlungsdimension des Darstellens, aber auch seine Medialität. Das Kunstwerk ist eine Deutung, die in der Rezeptionsgeschichte vielfach gedeutet wird. Kunsthandeln hat darin zugleich eine mediale Dimension, weil es vermittelt, was es erzeugt.⁵⁵ Zwar entscheiden Markt und Diskurs über Deutungsmacht einer Darstellung, aber dies wäre eine andere Untersuchung.

53 | Victor Stoichita: »Imago regis. Kunsttheorie und königliches Porträt«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 208-234, hier S. 208f.

54 | Jacques Derrida: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 422-442, hier S. 441.

55 | Zur näheren Begründung dieser These vgl. Eva Schürmann: »Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Performanz, Performanz der Kunst*, Frankfurt a.M. 2004, S. 76-90.

LITERATUR

- Abel, Günter: *Sprache, Zeichen, Interpretation*, Frankfurt a.M. 1999.
- Alpatow, Michail W.: »Las Meninas von Velázquez«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 98-114.
- Alpers, Svetlana: »Interpretation ohne Darstellung oder: Das Sehen von Las Meninas«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 123-141.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1994.
- Asemissen, Hermann Ulrich: *Las Meninas von Diego Velázquez*, Kassel 1981.
- /Schweikhart, Gunter: *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.
- Belting, Hans: »Der Blick im Bild«, in: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, 121-144.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1989.
- Bergande, Wolfram: »Das Bild als Selbstbewusstsein. Bildlichkeit und Subjektivität nach Hegel und Lacan am Beispiel von Diego de Velázquez«, in: Karin Nitzschmann/Philipp Soldt (Hg.), *Arbeit der Bilder. Die Präsenz des Bildes im Dialog zwischen Psychoanalyse, Philosophie und Kunstwissenschaft*, Gießen 2009, S. 155-181.
- Bernstein, Richard J.: »Die kreative Rolle der Imagination«, in: Bettina Hollstein/Matthias Jung/Wolfgang Knöbl (Hg.), *Handlung und Erfahrung. Das Erbe von Historismus und Pragmatismus und die Zukunft der Sozialtheorie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 51-68.
- Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007.
- Brandom, Robert: *Making It Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*, Cambridge, MA 1998.
- Brown, Jonathan: »Über die Bedeutung von Las Meninas«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 151-169.
- Bürger, Gottfried August: *Sämtliche Werke*, München 1987.
- Campe, Rüdiger: »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8, Berlin 2004, S. 107-133.
- Conradi, Tobias/Derwanz, Heike/Muhle, Florian (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, München 2011.
- Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291-314.
- : »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 422-442.

- Emmens, Jan Ameling: »Las Meninas von Velázquez. Fürstenspiegel für Philipp IV«, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 117-133.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1971.
- Freudenberger, Silja/Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel*, Frankfurt a.M. 2003.
- Gadamer, Hans-Georg: »Hegels Philosophie und ihre Nachwirkungen bis heute« (1972), in: ders., *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 1991, S. 32-53.
- Gasché, Rodolphe: »Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 152-174.
- Gebauer, Gunter: »Sich-zeigen und Sehen-als. Wittgensteins zwei Bildkonzepte«, in: Gottfried Boehm/Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.), *Zeigen. Rhetorik des Sichtbaren*, Paderborn 2010, S. 75-89.
- Götze, Martin: *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn 2001.
- Goppelsröder, Fabian: *Zwischen Sagen und Zeigen*, Bielefeld 2007.
- / Beck, Martin (Hg.): *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich 2014.
- Gosepath, Stefan (Hg.): *Motive, Gründe, Zwecke. Theorien praktischer Rationalität*, Frankfurt a.M. 1999.
- Greub, Thierry (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001.
- (Hg.): *Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Göttingen 2011.
- Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M. 1991.
- Horn, Christoph/Löhrer, Guido (Hg.): *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010.
- Imdahl, Max: »Edouard Manets ›Un bar aux Folies-Bergère‹. Das Falsche als das Richtige«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996, S. 497-533.
- : »Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, Frankfurt a.M. 1996, S. 385-396.
- Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1992.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 3/4, Frankfurt a.M. 1974.
- Kemp, Wolfgang: »Teleologie der Malerei«, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 117-133.

- Klawitter, Arne: »Sichtbare Bilder des unsichtbaren Denkens. Betrachtungen zu Velázquez, Manet und Margritte«, in: Philipp Stoellger (Hg.), *Un/sichtbar. Wie Bilder un/sichtbar machen*, Würzburg 2014, S. 197-220.
- Krämer, Sybille: »Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 3 (2003), S. 509-519.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007.
- Lenk, Hans: *Interpretationskonstrukte. Zur Kritik der interpretatorischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1993.
- Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München 1989.
- Marin, Louis: »Die klassische Darstellung«, in: C. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 375-397.
- McDowell, John: *Mind and World*, Cambridge 1996.
- Menninghaus, Winfried: »›Darstellung‹. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 205-226.
- Mersch, Dieter: »Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens«, in: ders., *Die Medien der Darstellung*, München 2003, S. 9-49.
- Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ›Darstellung‹ im 18. Jahrhundert*, München 1998.
- Prokić, Tanja/Kolb, Anne/Jahraus, Oliver (Hg.): *Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*, Frankfurt a.M. 2011.
- Rabe, Ana Maria: *Das Netz der Welt. Zum Raum von Las Meninas*, München 2008.
- Reijen, Willem van: »Darstellungen und Reflexionen. Leibniz – Kant – Lyotard«, in: C. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 139-151.
- Schlegel, Friedrich: »Fragmente [aus dem Athenäum]«, Nr. 238, in: Ernst Behler (Hg.), *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*, Bd. 2, Paderborn 1988, S. 105-156.
- Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis*, Frankfurt a.M. 2008.
- : »Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Performanz, Performanz der Kunst*, Frankfurt a.M. 2004, S. 76-90.
- Searle, John: »Las Meninas und die Paradoxa der bildhaften Repräsentation«, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 172-182.
- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.
- Snyder, Joel: »Las Meninas and the mirror of the prince«, in: *Critical Inquiry* 11 (1985), No. 4, S. 539-572.

- Stoichita, Victor: »Imago regis. Kunsttheorie und königliches Porträt«, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 208-234.
- Urbich, Jan: »Darstellung und Reflexion. Zu Friedrich Schlegel und Walter Benjamin«, in: Brady Bowman (Hg.), *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*, Paderborn 2007, S. 211-230.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a.M. 1984.