

Spieglein, Spieglein an der Wand. Die zu kurze Geschichte der Subjektdoublette

Diego Velazquez: Las Meninas. Ölgemälde 1656, Museo del Prado



Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Las_Meninas_%281656%29%2C_by_Velazquez.jpg, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Rabinow und Dreyfus halten in ihrem Standardbuch zu Foucault fest, dass sich die Theorie des Repräsentationszeitalter in *Ordnung der Dinge* auf die Interpretation von Die-

go Velasquez' *Las Meninas* zur folgenden Pointe hin zusammenfassen lässt: Das Subjekt kann im Zeitalter der Repräsentation sich nicht als Repräsentierender zeigen, was vielmehr erst mit Kants transzendentaler Wende zu Beginn des 19. Jahrhunderts als neue Episteme der Humanwissenschaften möglich werde.¹ Der Künstler werde nämlich im Bild *Las Meninas* aus dem 17. Jahrhundert immer nur sichtbar, wenn er im Malen und damit im Repräsentieren auf der Leinwand absetzt, um einen Blick auf die zu repräsentierenden Akteure zu werfen, während er beim repräsentierenden Malen hinter der Staffelei verschwindet und unsichtbar wird.

Das Bild von Velasquez soll ein Ausdruck für die Theorie der Repräsentation abgeben, nach der im 17. Jahrhundert der Mensch noch nicht in der Lage war, sich selbst als Bedeutung schaffendes Wesen aller Repräsentationen repräsentieren zu können. Mit anderen Worten: In dieser Zeit kann der Mensch sich als bedeutungsschaffendes Subjekt selbst nicht repräsentieren, was erst mit Kants Begründung der Humanwissenschaften einsetze. Kant wird dann zum Erfinder der Doublette in den Humanwissenschaften. Es ist genau umgekehrt: Bei Kant kann sich die reine Vernunft des inneren Selbstbewusstseins nicht mehr repräsentieren, so dass Aufklärung sich zunehmend von der noch unreinen Doublette zwischen Vernunft und Leib des Menschen permanent durch Aufklärung mit einem reinen Geschmacksurteil zu reinigen hat, so dass diese Reinigung noch im Himmel fortgesetzt werden muss, um ein reiner Engel sein zu dürfen. Konzentriert man sich nur auf die Geschichte der Philosophie, dann erscheint Kant die Repräsentation der Subjektivität erfunden zu haben. Sieht man sie im Zusammenhang mit anderen Feldern, dann versucht Kant vielmehr gegenüber einer früheren Zweiweltenlehre, die Differenz ihrer Pole durch die Behauptung einer gänzlich unsichtbaren, weil unrepräsentierbaren Moral so zu vergrößern, dass die Legitimation unrepräsentierbarer Vernunft der menschlichen Existenz durch die höchste Reinheit der philosophischen Repräsentation monopolisiert werden kann. Moral ist dann »nur« eine Technik der ästhetischen Reinigung, die später Nietzsche gegen Moral und der späte Foucault gegen Nietzsche mit Nietzsche wendet. Foucault macht Nietzsche zum Joker der Reinheit, wobei man Foucault zugutehalten muss, dass er im Sinne Benjamins den konservativen Existenzialismus von Heidegger, der dies schon an Nietzsche kritisierte, gegen den Strich des Konservatismus zu bürsten versucht hat.

Wenn Narrative aber erfunden werden, mit dem ein Bild des vorfotografischen Zeitalters wie ein ablaufender Film erklärt wird, ohne die entsprechende Kenntnis einer Kunstgeschichte als hermeneutisches Vorurteil zu berücksichtigen, sollte Skepsis angebracht sein, dass hier möglicherweise eine ungeprüfte Projektion aus der Jetztzeit eines Filmzeitalters auf freilich hohem Niveau vorliegt. Dies verführt aufgrund des Niveaus nicht weniger zur narzisstischen Enthistorisierung im Sinne eines Verstoßes gegen die doppelte Hermeneutik, in der die Vernetzung des Beobachters in seinem Feld der Philosophie die Geschichte der Vernetzung aller anderen Felder erklären soll. Insbesondere Erwin Panofskys Analyse zur Idea-Tradition wurde von Foucault schlicht übergangen. Inzwischen hat der Kunsthistoriker Hermann U. Asemissen freilich erst nach Foucaults *Ordnung der Dinge* herausgearbeitet, dass das Bild eine seitenverkehrte

1 Hubert L. Dreyfus u. Paul Rabinow, Michel Foucault. *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Weinheim ²1994, S. 46.

Darstellung des Raumes ist,² mit anderen Worten: Alle schauen in einen Spiegel, vor dem sie sich repräsentieren und durch den sie repräsentiert werden, also auch der Künstler, wie er mittels eines Spiegels malt. In jedem Fall erscheint damit die Annahme zweifelhaft, dass der Maler sich nicht als Bedeutung schaffender Akteur zu repräsentieren weiß. Die Staffelei, die nur von der Rückwand zu sehen ist, lässt eher verstehen, dass der Künstler die unsichtbare mentale Idee in seinem Kopf als sichtbares Bild, d.i. als repräsentierbares Ideal in seiner Malerei dennoch zum Ausdruck seiner seherischen Schöpfung zu bringen in der Lage ist, mit der er ebenso seinen praktischen *sense for one man's place* am Hof zu repräsentieren weiß. Eben dieser Ansatz, den Künstler als sozial vorbildlicher Dolmetscher der unsichtbaren Idee in einem bildlich sichtbaren Ideal der Kunst zu fassen, ist laut Panofsky eine allgemeine Denkweise der Kunstproduktion im 17. Jahrhundert geworden.³ Wenn uns also diese unsichtbare Konzeptidee eben im bildlichen Ideal des Künstlers repräsentiert wird, der nur seine Staffelei von hinten zeigt, so dass die unsichtbare Idee als Ideal im Bild des Künstlers sichtbar wird, dann wird hier nicht nur der Bedeutung schaffende Künstler repräsentiert, sondern diese synchronisierende Tätigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wird durch den unfehlbaren Zeugen des Spiegels bestätigt: Wir sehen den Maler beim Malen einer undarstellbaren zeitlosen Idee, die wir hingegen durch das authentische Zeugnis eines Spiegelbildes des gesamten Raumes sehen, das vor uns als vom Künstler erfundenes zeitloses Ideal in der Zeit repräsentiert wird. Der Maler ist der Vermittler zwischen zeitloser, nicht durch den Spiegel zu repräsentierender Idee mit der empirischen Welt der zeitlichen Vergänglichkeit in Form eines bildlich durch den Künstler repräsentierbaren Ideals. Der Künstler ist zwar der Meister in der Produktion von zwei Welten durch sein Werk, aber sein Vorbild wird nur durch das Königspaar mit der Zeugung der damit reinen Infantin noch übertroffen. Denn wir sehen, wie der Maler dabei ist, seine mental gesehene zeitlose Konzeptidee nicht nur genau wie ein Spiegelbild in der Zeit auszuführen, sondern dass er sie real und fertig in einem von ihm konzipierten bildlichen Ideal als ideale Repräsentation ausgeführt hat. Das Bild ist also nicht nur eine Synchronie von Repräsentation und Unsichtbarkeit im Ideal, sondern die Synchronie zweier Synchronien, bzw. zweier Ideale: Dauer eines das produzierende Individuum überdauernden Werks einerseits und andererseits der die individuelle Existenz des Königtums überdauernden Vererbung als jeweils der unendlichen Idee nahestehende Nachahmung der Dauer in der vergänglichen Welt.

Die höchste visuell sichtbare Repräsentation der Würde kommt nämlich dem Herrscherpaar zu, weil es nicht etwa nur im Spiegel, sondern im Spiegel eines Spiegels auf der Rückwand des Raums erscheint. Denn durch diese Anordnung sind sie nicht wie der Maler, Zwerge und die Infantin im Beobachterraum taktil vom Künstler angeordnet, sondern als reines Bild im Bildraum anwesend, das aber anders als die Bilder an der

2 Herman U. Asemissen, *Las Meninas von Diego Velasquez*, Kassel 1981, S. 34ff.

3 Zu dieser Auffassung der Idee als innerem *disegno* des Künstlers in der Entwicklung nach der Renaissance: Erwin Panofsky, *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1993, S. 35ff. Im 17. Jahrhundert komme es zur klaren Unterscheidung zweier Ideabegriffe in Form der mentalen Idee im Kopf des Künstlers und der Idea als Ideal, das vom Künstler geschaffen werde.

Wand aufgrund des Spiegels als real lebende Repräsentation des unantastbaren Intelligiblen für jeden Beobachter und damit höchstes ideales Bild der ebenso unberührbaren wie unvergänglichen Idee in der Zeit sichtbar ist. Es ist ein Privileg des Herrscherpaares, nicht wie die anderen Personen im Raum verortbar zu sein, sie sind ortlos und damit unantastbar und zugleich doch allgemein als Ausdruck eines jeden Beobachters im Spiegelbild sichtbar und damit in der Zeit als Bild präsent.

Einerseits geht es also um das Bedeutung schaffende Subjekt in Form des Künstlers, der mit seinem Werk ein Garant für die Umsetzbarkeit der intelligiblen und zeitlosen Unsichtbarkeit der Idee in einem bildlich repräsentierbaren Ideal ist, andererseits wird daher die repräsentative Verwirklichung der Idee des Königtums als vereinigt Ideal von Gesetz und Sinnlichkeit in der sinnlichen Welt durch das Bild des Hofmalers als oberstes, ebenso wahrnehmbares Ideal repräsentiert. Beide Male fällt bedeutende Idee und bedeutendes Zeichen in einem die Idee repräsentierenden sichtbaren Bildideal als unanzweifelbares Vorbild aller zeitlichen Repräsentationen zusammen, wobei dem Königspaar der Vorrang gilt. Das Bild zeigt also deutlich, was Kantorowicz übereinstimmend mit Panofsky als Zweikörperlehre behauptet hat, aber wie Panofsky und Kantorowicz in einem Bild und keinem Diskurs zusammengehen: Der christologische Hintergrund als Einheit der zwei Naturen Christi im Ideal des Königs und in einer für alle geltenden Königsdarstellung im Ideal des Bildes durch den Künstler.⁴ Es war Panofsky, der auf dieses Problem des Idea-Begriffs als repräsentierendes Ideal der abstrakten Idee im Bild hingewiesen hat, die im 17. Jahrhundert ihre Formulierung eines durch die subjektive Sehergabe des Künstlers im alle sichtbaren Ideal des Bildes als Repräsentation von einer Idee gefunden hat.⁵ Panofsky hält ebenso fest, dass mit dieser im 17. Jahrhundert auftauchenden diskursiv gesicherten Dolmetscherfunktion des Künstlers zwischen Idee und Welt, die Theorie des Genies vorweggenommen wird, was erstrecht darauf verweist, dass der Künstler sich als herausgehobenes Subjekt des Bedeutungsschaffens versteht und sich in einem *sense for one man's place* als privilegierter, aber sehr wohl untertäniger und zugleich privilegierter Hofkünstler gegenüber dem Ideal des Königs im Ideal des Bildes zu repräsentieren wusste. Allerdings hat die Trennung der Disziplinen mit einerseits Kantorowicz und andererseits Panofsky nie dazu geführt hier nicht nur das Ideal des Zweiweltentheorie zu sehen, sondern die Doppelung der zwei Ideale zwischen Königtum und repräsentierendem Stellvertreter. Aber der frühe Foucault ignoriert nicht nur den Stand der Kunstgeschichte in typischer Arroganz des hermeneutischen Narzissmus eines Feldes der Philosophie gegenüber anderen Disziplinen, sondern glaubt auch daher auch Kantorowicz am Ende seiner Einleitung von *Überwachen und Strafen* im Sinne Nietzsches auf den Kopf stellen zu müssen. Die Doublette des Subjekts ist keine Erfindung

4 Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990. S. 31ff. (Kapitel I).

5 Panofsky selbst gibt zu, dass zwar die Klärung der beiden Ideabegriffe (Idee und Ideal) im Kunstdiskurs des 17. Jahrhunderts erst stattfindet, während die beiden Ideabegriff vorher in der Renaissance stets durcheinander gehen. Ebd., S. 37. Mit anderen Worten, die Praxis der Zusammenarbeit von Naturnachahmung und nicht der in der Natur erscheinenden Idee ist schon vorher von dieser Doublette zwischen Idee und Ideal praxeologisch im Handeln der Künstler geprägt. Dazu in meiner Ausführung zum *quattrocento* später noch genauer.

der Philosophie Kants, sondern einer allgemeinen zunächst theologischen Tradition europäisch christlicher Kultur, in der Kant seine Rolle spielt: Kant hat ihre Doppelung im Streit der Fakultäten nicht vom Königtum, sondern vielmehr von der Kunstproduktion zu reinigen versucht, damit die Reinheit der Vernunft allein mit moralischer Philosophie von einer zentralen Macht der Legitimation repräsentiert werden kann. An diesem Punkt entsteht mit seiner dritten Kritik die abstrakte Ästhetik als Grundlage jeder Kunst, von der die Philosophie bis heute noch träumt, wenn sie werklose Ästhetik und Kunsterfahrung glaubt identisch in der Moderne sehen zu müssen.

Das Porträt galt im 17. Jahrhundert als höchste Bildgattung in der zeitgenössischen Aristokratie, das über jedem Genrebild erhaben war und mit dem Spiegelbild des Herrscherpaars bei Velasquez bestätigt wird: Daraus ergibt sich eine Ambivalenz, welche Kant später durch das Vorbild rein rezeptiver Ästhetik zu verdrängen versucht: Indem die Kunst sich dem Königspaar als Repräsentation der Gottesvertretung unterwirft, ist sie doch zugleich das Vorbild für dessen Repräsentation durch Idealität. Die Darstellung der Orte im bildlichen Raum bestätigt zugleich eine idealisierende Bedeutungsperspektive innerhalb der Zentralperspektive: je wichtiger, desto tiefer im Raum verortbar. An vorderster Front des Betrachtterraums und an unterster Stelle der empirischen Repräsentation eines Spiegelbildes kommen zunächst die höfischen Gespielen und Zwerge, dann die Infantin, dann der Maler und dann das Herrscherpaar als Spiegel des Spiegels, der damit das orientierende inhaltliche Zentrum des Bildraumes wird. Der Maler ist zwar als vermittelnder Dolmetscher in der Mitte angeordnet und kann nicht selbst wie das Herrscherpaar als lebendige Person eine zeitlose Idee durch biologische Vererbung verkörpern, sondern nur durch Fortsetzung seiner Werke, die dem Königspaar aufgrund der Stellung im bildlichen Raum dem Künstler vorgeordnet zwar wird, dessen reine von ihm allein gesehenen Idee aber auch das Königspaar untergeordnet ist. Der Künstler drückt im Werk die ehrerbietende Verneigung des Hofmalers als Maler des Stellvertreters der Stellvertreter Gottes auf Erden aus und dennoch ist er ebenso ein Stellvertreter des ewigen Gesetzes durch sein Werk, so dass die Selbstrepräsentation des Künstlers als Darsteller der Idea konstitutiv für das Bild ist.

Die spiegelbildlich verkehrte Repräsentation des Raumes durch Velasquez ist konstitutiv für die gesamte neoplatonische Botschaft des Bildes: Exakte Nachbildung der wahrnehmbaren Wirklichkeit aller Personen wie sie nur einem Spiegel zukommen kann, die aber durch die künstlerische Wahl des Standpunktes im Bildraum zur Anordnung eines Ideals wird, um die reine Nachahmung einer sinnlichen Repräsentation im Spiegel ebenso zu bedienen wie sie durch die ideale Anordnung des Künstlers in der Malerei überwunden wird. Er verbindet damit das seit der Renaissance angebliche Paradox von der idealisierten Darstellung, die zugleich exakte Nachahmung zu sein hat. Was von dem Neukantianer Panofsky als logisches Paradox gesehen wird, dass Kant gelöst habe, muss vielmehr als eine Formationsregel bzw. Praxeologie gelten, die Kant von ihrer Praxis des Künstlers zur Rechtfertigung der Philosophie durch abstrakte Ästhetik der Philosophie ohne jedes Werk löst.

