

Zur Ausstellung

89 Seconds at Alcázar Eve Sussman & The Rufus Corporation

Eine Einführung von Dr. Eugen Blume

Ich erinnere mich genau an den Tag, als ich zum ersten Mal in Madrid weilte und meine Schritte in den Prado lenkte, um eines der für mich eindrucklichsten Gemälde der Kunstgeschichte endlich im Original zu sehen: das 1656 gemalte Las Meninas, zu deutsch die Hoffräulein, von Diego Velázquez. Die in London geborene und in New York lebende Künstlerin, Eve Sussman, über deren filmische Annäherung an dieses grandiose Bild wir heute sprechen, hat diese - ich sage einmal - touristische Annäherung in ihrem „making off“ in heimlich schwarzweiß gedrehten Bildern festgehalten. Erwartungsfroh schreitet man durch die Säle, immer auch ein wenig in der Angst, dieses gefeierte Bild würde den eigenen schwachen Augen nicht mitteilen, was der Mythos ihm auferlegt.

Kommt man jedoch im Erdgeschoß des Prado in den Saal Nr.15 der spanischen Schule des 17.Jahrhunderts ist man zuerst vor allem über die schiere Größe des Bildes erstaunt: 3 Meter und 18 Zentimeter hoch und 2 Meter und 76 Zentimeter breit, ein Bild, das nicht nur die auf ihm dargestellten Personen in Lebensgröße zeigt, sondern den ihm zugeordneten Saal in den Bildraum hinein aufbricht und als einem dem Bild zugehörigen Raum markiert. Man ist sofort in jeder Hinsicht ein Gefangener des Bildes., also ein Teil jenes raffinierten Spiels, das Velázquez sich für diejenigen ausgedacht hat, die sich arrogant über die Malerei erhoben und meinten, das Sehen spiele gegenüber dem Denken, genauer gesagt der Philosophie eine untergeordnete Rolle und das Bild sei vielmehr nur ein Anlaß für das Denken, nicht das Eigentliche, das ohne Denken auszukommen versteht bzw. mit Denken im rationalen Sinne nichts zu tun hat. Ein großer französischer Philosoph, nämlich Michel Foucault wird noch über dreihundert Jahre später in dieses von Velázquez aufgestellte Lehrstück, vor einem Bild dem Denken vor dem Sehen den Vorrang zu geben, jämmerlich einbrechen.

Das immer wieder als ein sein Geheimnis nicht preis gebendes Werk beschriebene Bild ist nur scheinbar ein Denkbild, dem man zunächst einmal das Personal abliest, ihnen ihre geschichtlichen Rollen zuordnet und so langsam zu einem Gedankengebäude kommt, das Aufschluß über die Repräsentationsformen, der Rolle von Subjekt und Objekt im 17. Jahrhundert gibt und so schließlich Teil einer „Geschichte des Denkens“ wird, in die Foucault seine Betrachtungen über Las Meninas eingestellt hat.

Ohne die Höhenflüge der Philosophie hier näher zu erläutern, geht es uns einfachen Menschen vor dem Bild zunächst einmal so, wie es Eve Sussman schließlich in ihrem Werk über Las Meninas angelegt hat, wir wollen, wenn wir als Betrachter schon Teil des Bildes sind, also von Velázquez quasi in eine filmische Sequenz gezwungen werden, wissen, wer mit uns spielt und wie diese Szene überhaupt zustande kam. Die Rollen, die von Eve Sussman hervorragend besetzt sind, sind bekannt: links unzweifelhaft der Maler selbst vor einer großen Leinwand, im Zentrum Prinzessin Margarita, die spätere Frau Leopolds I., rechts und links die Hofdamen, die dem Bild den Namen gaben, rechts davor die Zwergin Mari-Bárbola und der Hofnarr Nicolasito Pertusato, der den Hund mit dem Fuß streichelt, dahinter bespricht sich Senora de honor Marcela de Uloa mit einem Guardadamas, im Hintergrund im Licht einer geöffneten Tür steht der Aposentador der Königin (im Film verbeugt er sich vor dem Königspaar) Don José Nieto.

Alle diese Figuren finden sich im Film, der mit der Zwergin am Kamin beginnt und schließlich in geheimnisvoller Weise zum Königspaar als dem Zentrum der Betrachtung überleitet, eben vor diesen die, so die Annahme, der zentrale außerhalb des Bildes sich befindende Mittelpunkt sein sollen. Dass es offenbar so ist, zeigt der Spiegel hinter der Szene an der Wand, in dem sich das vor dem Maler und dem Hofstaat befindliche Paar, König Phillip IV. und seine Gemahlin, abbildet. Zwar sehen wir in dem Film das Königspaar als unzweifelhafte Autoritäten, die dem Ereignis die Erlaubnis erteilen, aber Eve Sussman ist nicht der Verlockung erlegen etwas zu tun, was man sich als Mitspieler dieser Szene wünscht und was allein die Filmkamera vermag, nämlich den 180Gradschwenk auf das Königspaar hin und damit auf jene Ansicht, die uns der Maler als seine Modellsituation suggeriert.

In Wahrheit aber und diese Erkenntnis des Sehens, nicht des Denkens benötigte genau dreihundertfünfundzwanzig Jahre, ist das Königspaar in diesem Raum gar nicht vorhanden. Wohin aber blickt nun diese hochstehende Gemeinde, den Maler eingeschlossen? Dafür ist uns nicht nur der 1981 verfasste Text des scharfsichtigen Kunsthistorikers Hermann Asemussen dienlich, sondern auch in einer indirekten Weise der Film.

Eve Sussman kommt eigentlich vom Theater und hat hier in Berlin mit dem Tanztheater von Sasha Waltz gearbeitet. Der Film ist nicht als Kostümfilm im Sinne einer schlichten Nacherzählung dessen, wie es hätte sein können konzipiert, sondern als Tanz choreographiert. Es ist ein Kostümtanz, der sich in freier Weise auf das Bild von Velázquez bezieht.

Dieser sich auf das 17. Jahrhundert beziehende Tanz spürt für mich eigentlich der Distanz nach, der Distanz der Stände. Er zeigt eingangs das Königspaar als ein symbolisches Paar, als ein sich im Sinne von Novalis romantischem Königsideal in vorgegebenen, rituell eingeübten Idealformen aufhaltendes repräsentatives Paar. Jede Begegnung mit diesem symbolischen, allen voran stehenden Paar wird aus dieser rituell vorgegebenen Distanz zu einer Tanzszene. Dieser höchste Stand führt die Szene nur ein, und leitet über zu dem Nachwuchs, zur Prinzessin, die sich ebenfalls im Tanz mit ihren Fräulein und Begleitern findet.

Nun kennen wir die Tanzsäle in denen das klassische und moderne Tanztheater ihre Figuren einstudieren. Wir fantasieren das Bild der Tänzer an der Stange vor einem übergroßen Spiegel. Wenn wir dieses innere Bild auf Las Meninas übertragen, spüren wir, dass alle dargestellten Personen eben vor diesem Spiegel ihre Posen einstudieren. Sie sehen nicht ehrfurchtsvoll zum Königspaar, sondern sehen auf sich und kontrollieren ihre Haltungen, die der Maler aus dem Spiegel auf die Leinwand überträgt.

Das Zimmer im Alcázar, dem Königspalast in Madrid, in dem die Szene spielt, hatte tatsächlich einen solchen Spiegel an eben dieser Wand, wo wir das Königspaar vermuten. Alles auf dem Bild von Velázquez ist spiegelverkehrt, die Fenster sind auf der anderen Seite, die Prinzessin trägt den Scheitel mitsamt dem Kopfschmuck auf der linken Seite und nicht rechts, wie wir es von den anderen Porträts kennen.

Nun stellt sich uns die Frage, wo wir als Betrachter sind, wir stehen vor einem Spiegelbild und insofern sind wir eben nicht Teil der Szene und nicht auf der Seite wo das Königspaar steht, sondern wir schauen ohne eigenes Spiegelbild auf das, was der Maler im Spiegel sah. Alles was wir sehen, haben alle Figuren zum Zeitpunkt des Entstehens des Gemäldes ebenfalls gesehen. Wir stehen unter ihnen und schauen mit ihren Augen in den Spiegel. Nun wird uns klar, daß das Königsbild im Spiegel an der Wand, das wir als den Schlüssel zur Realität des Bildes sahen, die einzige Fiktion darstellt. Denn sie können so nicht als Spiegelbild erscheinen, es sei denn, sie würden ihrerseits aus dem Spiegel heraus schauen. Der Blick der Kamera von Eve Sussman aber ist nach dieser Erkenntnis, nicht der Blick der realen Szene, ansonsten hätte sie die Szene von hinten filmen müssen auf den Spiegel hin. Sie schaut wie Alice im Wunderland aus der Welt des Spiegels heraus, sie läßt ihre Figuren aus dem Spiegel vor den Spiegel hintreten und beläßt der von ihr nachgebauten Szene die spiegelverkehrten Seiten. Die Kamera verlängert gleichsam den filmischen Gedanken von Velázquez, der nicht vor der Wirklichkeit malt, sondern vor der Spiegelung des Wirklichen. Ihm ist der Spiegel eine objektive Projektionsfläche, vor der sich die handelnden Personen ihres Subjekts bewusst werden, das sie gespiegelt und damit als eine unabweisbare Wahrheit zu sehen glauben. Sie werden also zu Schauspielern ihrer selbst. Nicht erst die Moderne, wie Foucault meint, ermöglichte es, Subjekt und Objekt zugleich zu sein, sondern Velázquez zeigt, daß es schon zu seiner Zeit möglich ist, sich als selbst repräsentierendes, freies Subjekt zu sehen.

Dr. Eugen Blume

Leiter des Hamburger Bahnhof, Berlin , Museum für Gegenwartskunst

Literaturhinweise:

Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Kapitel I: Die Hoffräulein. Frankfurt am Main 1971. Rainer Marx, Der Platz des Spiegels, Nachwort, in: Velázquez, Las Meninas, Der Essay von Michel Foucault, Frankfurt am Main und Leipzig 1999. Hermann Asemissen, Las Meninas von Diego Velázquez, in: Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, II, Kassel 1981.