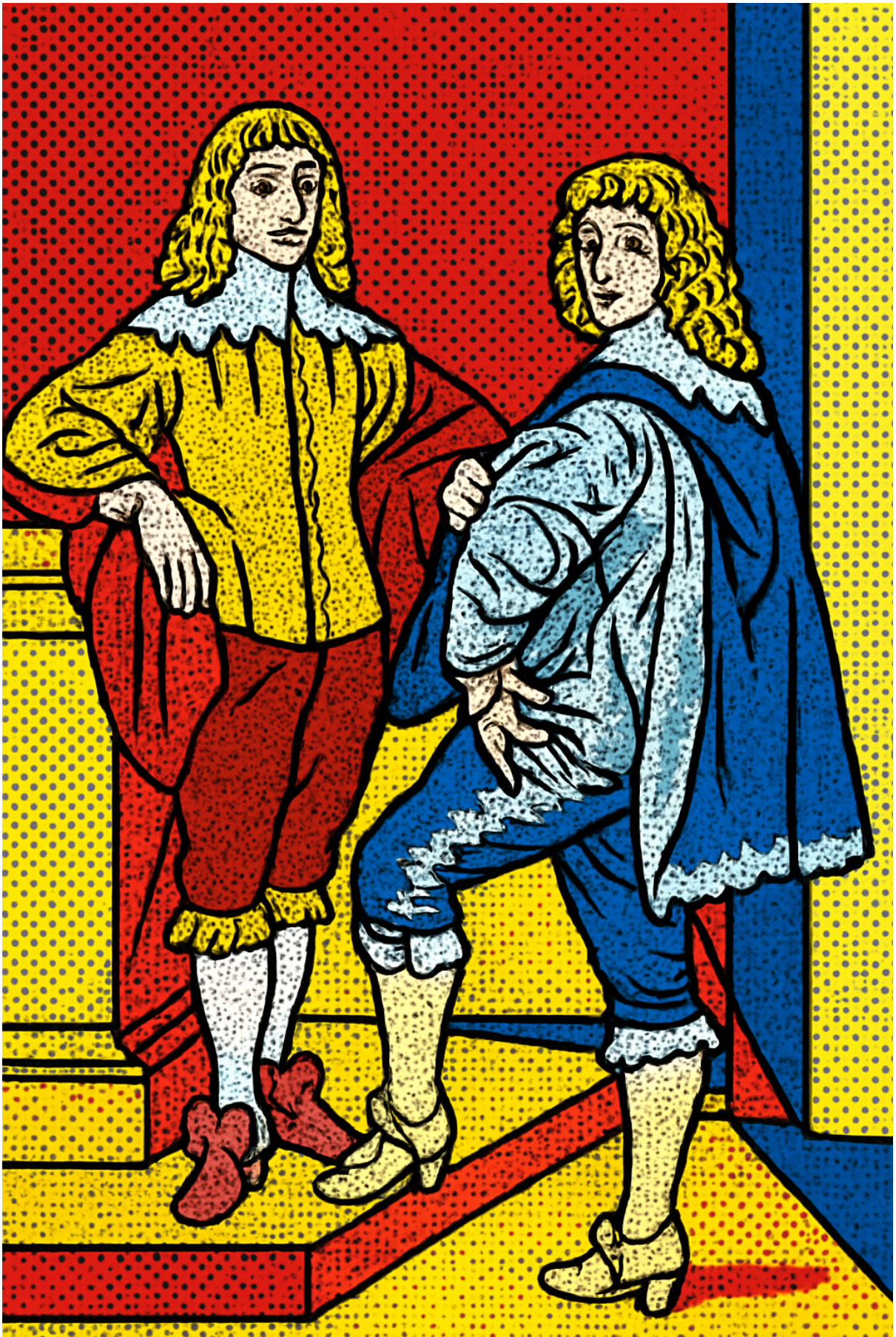




Materialität und Repräsentation im Porträt: Jenseits der Dichotomien

von Erwin Ott

Abstract

Der vorliegende Essay untersucht Anthony van Dycks Doppelporträt von John und Bernard Stuart als philosophischen Ausgangspunkt zur Neubestimmung des Verhältnisses von Materialität und Repräsentation. Ausgangspunkt ist die Einsicht, dass bestehende theoretische Ansätze – einerseits die physisch orientierten Konzepte des New Materialism, andererseits die diskursanalytischen Verfahren des Poststrukturalismus – in der Bildanalyse jeweils an ihre Grenzen stoßen. Während die einen den materiellen Vollzug des Bildes überbetonen, reduzieren die anderen es auf symbolische und semiotische Strukturen.

Anhand einer detaillierten Analyse von Figurenkonstellation, Stofflichkeit, Lichtführung und Blickachsen wird gezeigt, dass Van Dycks Porträt beide Dimensionen unauflöslich miteinander verknüpft: Pigmente, Lasuren und Texturen wirken nicht nur als physische Oberflächen, sondern entfalten zugleich soziale und politische Semantiken; die Blickrichtungen und Posen sind nicht bloß diskursive Marker, sondern Teil einer materiellen Präsenz, die Affekte generiert.

Der Essay schlägt daher eine relationale Theorie der Bildontologie vor, die Materialität und Repräsentation nicht als Gegensätze, sondern als ko-konstitutive Prozesse begreift. Das Bild erscheint in dieser Perspektive als performatives Feld, in dem physische, soziale und symbolische Dimensionen sich gegenseitig hervorbringen. Auf dieser Grundlage wird das Porträt als Modell einer spekulativen Ontologie gelesen, in der Kunstwerke nicht nur Objekte der Philosophie, sondern epistemische Akteure sind, die eigene Formen des Denkens entfalten.

Die Untersuchung führt zu einer theoretischen Öffnung: Bilder – sei es barocke Malerei, abstrakte Moderne oder digitale Visualität – operieren als materielle wie repräsentative Instanzen, die Welt nicht nur darstellen, sondern aktiv mitkonstituieren. Damit wird Kunstpraxis selbst als philosophische Praxis sichtbar, die im Medium des Materials und der Form ontologische Fragen entwirft.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Anthony van Dycks Porträt der Brüder Stuart als epistemisches Feld der Materialität

1. Gegenstand der Analyse:

1.1. Figurenkonstellation und Blickachsen

1.2. Stofflichkeit, Lichtführung und Farbauftrag

1.3. Raumin szenierung und Komposition

2. Problemstellung:

2.1. Dichotomie New Materialism vs. Poststrukturalismus

2.2. Grenzen bestehender Ansätze für die Bildanalyse

2.3. Notwendigkeit einer integrativen, relationalen Perspektive

3. Zielsetzung und Methodik:

3.1. Porträt als philosophisches Experiment

3.2. Interdisziplinäre Annäherung: Philosophie, Kunsttheorie, Ontologie

Teil I: Dichotome Perspektiven auf Materialität im Bild

4. New Materialism und das Porträt:

4.1. Materielle Präsenz von Leinwand, Pigment und Licht

4.2. Agentialität der Stofflichkeit und der physikalischen Objekte

4.3. Grenzen der rein physisch orientierten Analyse

5. Poststrukturalistische Lesung:

5.1. Diskursive Konstruktion von Status, Pose und Blick

5.2. Machtstrukturen als semiotisches Gewebe

5.3. Grenzen der rein sprachlich-diskursiven Betrachtung

6. Spannungen und Lücken:

6.1. Überlagerungen von Materie und Bedeutung

6.2. Nicht-reduzierbare Aspekte von Präsenz und Repräsentation

6.3. Notwendigkeit einer relationalen, integrativen Herangehensweise

Teil II: Problematische Aspekte der Materialität im Porträt

7. Physische Materialität:

7.1. Pigment, Leinwand und Licht als formgebende Elemente

7.2. Textur, Reflexion, Schichtaufbau

7.3. Wirkung auf Wahrnehmung und Repräsentation

8. Soziale Materialität:

8.1. Status, Rang und Hierarchie im Bildraum

8.2. Pose und Blick als materielle Signifikanten sozialer Ordnung

8.3. Verhältnis von Macht und physischer Präsenz

9. Repräsentation und Präsenz:

9.1. Das Porträt als Gedächtnismedium

9.2. Spannungen zwischen Repräsentation und Realität

9.3. Interdependenzen von physischer und sozialer Materialität

10. Das Bild als relationales Feld:

10.1. Figuren, Raum und Blickachsen in Wechselwirkung

10.2. Dynamiken von Nähe, Distanz und Überlagerung

10.3. Performative Dimensionen des Porträts

Teil III: Neue theoretische Perspektiven aus dem Porträt

11. Materialität als relationales, repräsentierendes Kontinuum

11.1. Integration physischer und sozialer Dimensionen

11.2. Kontinuierliche Wechselwirkung von Körper, Stoff und Licht

11.3. Dynamische Ontologie der Bildpräsenz

12. Agentur und Struktur:

12.1. Materialität als performative Kraft

12.2. Interdependenz von individuellen Gesten und Raum

12.3. Politische und soziale Implikationen

13. Porträt als Modell spekulativer Ontologie:

13.1. Erinnerung, Präsenz, Repräsentation

13.2. Bild als epistemische Maschine

13.3. Integration in gegenwärtige Materialitätstheorien

14. Philosophische Konsequenzen:

14.1. Ontologie der Bilder

14.2. Repräsentation und epistemische Wirkung

14.3. Weiterführende Fragen für Kunst- und Sozialtheorie

Schluss: Perspektiven und Ausblick

15. Synthese: Materialität im Porträt als performatives, repräsentierendes Feld

16. Weiterführende Perspektiven:

16.1. Ontologie der Bilder in der Gegenwart

16.2. Repräsentationsethik und soziale Wirkung

16.3. Kunstpraxis als philosophische Praxis

:

Einleitung: Anthony van Dycks Porträt der Brüder Stuart als epistemisches Feld der Materialität

Anthony van Dycks Porträt der Brüder Stuart (ca. 1638–1639) stellt nicht nur ein ikonisches Beispiel barocker Porträtkunst dar, sondern eröffnet zugleich einen privilegierten Zugang zu grundlegenden Fragen der zeitgenössischen Philosophie der Materialität und Repräsentation. Auf den ersten Blick mag das Gemälde als klassisches aristokratisches Doppelporträt erscheinen: zwei junge Adlige, sorgfältig inszeniert in possessiver Nähe, kostbare Stoffe, differenziertes Lichtspiel und harmonische Farbgebung. Die Komposition vermittelt einen Eindruck von Ruhe und Hierarchie, der traditionellen kunsthistorischen Lesarten entspricht. Doch bei einer näheren Betrachtung zeigt sich ein komplexes Geflecht relationaler Spannungen, das weit über die ästhetische Wirkung hinausweist.

Die Brüder stehen räumlich nah beieinander, ihre Gesten und Posen überlagern sich leicht, während der Lichtfall auf Stoffe und Gesichter eine plastische Dreidimensionalität erzeugt, die die physische Präsenz mit sozialer Bedeutung verknüpft. Die Pigmentwahl – Indigo, Azurit, Bister und Bleiweiß – wird nicht nur als maltechnisches Mittel sichtbar, sondern als Träger einer relationalen Wirkung, die Materialität und Repräsentation miteinander verknüpft. Stofflichkeit, Licht, Geste und Blickachsen erzeugen eine simultane Präsenz, in der die Grenzen zwischen physischem Träger, sozialem Status und visueller Wirkung verschwimmen.

Die Analyse dieses Porträts bietet daher einen besonders geeigneten Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung philosophischer Konzepte der Materialität. Klassische Dichotomien – etwa zwischen physischer Substanz und symbolischer oder sozialer Codierung – greifen hier zu kurz. Vielmehr erweist sich Materialität als relationales Kontinuum, in dem physische, soziale und symbolische Ebenen untrennbar miteinander verwoben sind. Das Gemälde demonstriert, dass Materialität nicht allein im physischen Medium, sondern in der dynamischen Interaktion von Substanz, Licht, Raum und sozialer Codierung entsteht.

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, diese Beobachtungen methodisch zu verdichten: Das Porträt der Brüder Stuart wird nicht primär als Kunstwerk, sondern als epistemisches Feld verstanden, in dem Materialität, Präsenz und Repräsentation simultan wirksam werden. Auf dieser Grundlage soll ein theoretischer Ansatz entwickelt werden, der über die herkömmlichen Trennlinien von New Materialism und Poststrukturalismus hinausgeht. Indem das Bild als Modell relationaler Materialität gelesen wird, eröffnet sich die Möglichkeit, zentrale Fragen nach Präsenz, Agentur und Repräsentation neu zu denken, ohne die physische Substanz zugunsten reiner Diskursanalyse aufzulösen oder umgekehrt.

Gegenstand der Analyse

1.1 Figurenkonstellation und Blickachsen

Das Porträt der Brüder Stuart von Anthony van Dyck präsentiert eine eng gefasste, fast intime Konstellation zweier junger Männer, die sowohl physische Nähe als auch differenzierte soziale Rollen suggeriert. Lord John, der ältere der beiden, wendet seinen Blick direkt dem Betrachter zu. Diese direkte Blickachse erzeugt eine Präsenz, die über die bloße Abbildung hinausgeht: Der Betrachter wird unmittelbar in das soziale und emotionale Feld des Bildes hineingezogen. Im Gegensatz dazu wirkt Lord Bernard, leicht nach rechts geneigt und den Blick abgewandt, introspektiv und zurückgezogen, als reflektiere er über seine Position innerhalb der Familie, des Adels oder der Gesellschaft insgesamt. Die unterschiedlichen Blickrichtungen schaffen somit ein Spannungsfeld zwischen Außenwirkung und innerer Erfahrung, zwischen der performativen Inszenierung des Status und der individuellen Reflexivität.

Die räumliche Anordnung der Figuren unterstützt diese Lesart: Beide stehen nahezu parallel, leicht überlappend, was sowohl physische Nähe als auch subtile Hierarchie vermittelt. Die Überlappung lässt den älteren Bruder dominanter erscheinen, während der jüngere durch die leichte Distanz seine Zurückhaltung signalisiert. Gleichzeitig entsteht durch diese Positionierung ein relationales Gefüge, das die Brüder nicht isoliert, sondern als untrennbare Einheit innerhalb eines sozialen und historischen Kontextes zeigt.

Die Blickachsen agieren somit auf mehreren Ebenen: visuell, sozial und ontologisch. Sie markieren nicht nur den Unterschied individueller Aufmerksamkeit, sondern erzeugen eine Dialektik zwischen Präsenz und Abwesenheit, zwischen Sichtbarkeit und Verbergen. In philosophischer Hinsicht eröffnet dies eine Möglichkeit, Materialität als relationales Phänomen zu denken: Die körperliche Präsenz der Figuren wird untrennbar mit ihrer sozialen Signifikanz und der epistemischen Wirkung des Bildes verknüpft. Das Porträt wird dadurch zu einem Experimentierfeld, in dem die Grenzen zwischen physischer und symbolischer Materialität verwischen und in der Interaktion von Blickachsen, Körperhaltung und Raum eine neue Form der Präsenz generiert wird.

Darüber hinaus deutet die Konstellation auf performative Dimensionen hin: Die Stellung und Ausrichtung der Körper sind nicht rein statisch, sondern wirken als materielle Signifikanten, die Macht, Rang und soziale Rollen kodieren. Die Figuren sind sowohl Träger von physischer Substanz als auch von gesellschaftlicher Bedeutung, und ihre relationalen Achsen erzeugen eine vielschichtige, kontinuierlich wirksame Präsenz, die sich erst durch die Interaktion mit dem Betrachter vollständig entfaltet.

Figurenkonstellation und die Blickachsen sind somit nicht nur ästhetische Entscheidungen Van Dycks, sondern philosophisch relevante Indikatoren für die Vernetzung von Materialität, Repräsentation und relationaler Präsenz. Sie begründen den Ansatz dieses Essays, der darauf abzielt, Materialität nicht isoliert, sondern im Verhältnis zu sozialen, performativen und epistemischen Dimensionen zu analysieren.

1.2 Stofflichkeit, Lichtführung und Farbauftrag

Das Porträt entfaltet seine Wirkung maßgeblich durch die Inszenierung von Stofflichkeit und Licht. Auf der Oberfläche des Bildes begegnet uns eine Vielzahl textiler Qualitäten: glänzende Seide, schwerer Samt, durchscheinende Spitzen. Diese Materialien sind nicht allein Indizien der aristokratischen Lebenswelt, sondern treten im Gemälde als aktive Akteure auf. Van Dyck gelingt es, Texturen so differenziert zu inszenieren, dass sie nicht nur erkennbar, sondern beinahe spürbar erscheinen. Die Stofflichkeit überschreitet damit die Grenze zwischen reiner Sichtbarkeit und einer taktil imaginierten Präsenz, die den Betrachter in eine leiblich-affektive Beziehung zum Bild zieht.

Die Lichtführung verstärkt diesen Effekt. Ein gerichtetes, zugleich jedoch weiches Licht moduliert die Flächen und Körper, legt sich auf das Antlitz der Brüder und auf die Gewänder, während der Hintergrund in eine unbestimmte Dunkelheit zurücktritt. Dieses Licht ist kein neutrales Medium; es markiert und hierarchisiert. Es entscheidet, was sichtbar, hervorgehoben und glänzend erscheint – und was marginalisiert, verschattet oder verschwindend bleibt. Indem es Stoffe und Körper in Szene setzt, schreibt es soziale Unterschiede und Rangordnungen ein. Sichtbarkeit ist hier bereits ein Ausdruck von Macht.

Besonders deutlich wird dies in den Reflexionen: Die glänzende Seide nimmt das Licht auf, streut es zurück, verwandelt das Pigment in einen materiellen Glanz, der über das rein Malerische hinausgeht. Hier verbindet sich das Chemische (Pigmentpartikel), das Physikalische (Lichtbrechung, Reflexion) und das Soziale (Zeichen von Status, Reichtum, Distinktion) zu einem unauflösbaren Geflecht. Stofflichkeit ist in diesem Porträt nie nur Material, sondern zugleich Semantik.

Auch der Farbauftrag selbst verweist auf diese doppelte Dimension. Van Dyck arbeitet mit subtilen Lasuren, die Transparenz und Tiefe erzeugen, und mit dichteren Partien, die Körperlichkeit und Gewicht vermitteln. Farben erscheinen nicht einfach als „Oberflächen“, sondern als Übergangszonen zwischen Stoff, Körper und Atmosphäre. Besonders in der Differenzierung zwischen Gold-Braun und Blau-Silber tritt diese Strategie hervor: Die Farben individualisieren die Brüder, aber sie differenzieren auch Rang und Charakter. Die Pigmente sind also nicht nur „da“, sie wirken, sie organisieren Bedeutung.

Philosophisch entscheidend ist, dass Materialität hier nicht auf den Status physischer Substanz reduziert werden kann. Das Pigment ist Farbe, aber es ist ebenso Zeichen, Affekt, Träger von sozialem Sinn. Licht ist Wellenphänomen, doch zugleich Regisseur einer sozialen Sichtbarkeit. Stoff ist Textur und Oberfläche, aber ebenso Vehikel einer symbolischen Ordnung. In dieser Überlagerung von physischen und semantischen Dimensionen entsteht eine Materialität, die relational, dynamisch und symbolisch aufgeladen ist.

Damit verweist das Porträt auf eine Konzeption von Materialität, die über die gängige Dichotomie hinausgeht: Weder ist die Stofflichkeit hier nur „Materie“ im Sinne physikalischer Präsenz, noch ist sie bloß „Zeichen“ im diskursiven System. Sie ist vielmehr ein Hybrid, in dem physisches Substrat, sinnliche Erscheinung und soziale Bedeutung untrennbar ineinander verwoben sind.

Gerade im Spiel von Stoff und Licht, von Pigment und Oberfläche, von Glanz und Schatten zeigt sich, dass Repräsentation nicht über der Materialität schwebt, sondern durch sie hindurch wirkt. Das Bild selbst wird so zu einem Ort, an dem eine neue Ontologie von Materialität sichtbar wird: eine Materialität, die nicht als Grundlage oder Gegensatz zur Repräsentation verstanden werden kann, sondern als ihr Medium, ihre Bedingung und zugleich ihre Erscheinung.

1.3 Rauminszenierung und Komposition

Der Raum, in den Van Dyck die Brüder John und Bernard Stuart stellt, ist zugleich überaus reduziert und hoch aufgeladen. An die Stelle einer naturalistischen, architektonisch vermessbaren Umgebung tritt ein dunkel gehaltener Hintergrund, der nahezu jede narrative Situierung verweigert. Kein Interieur, keine Landschaft, kein architektonisches Ordnungsgefüge bestimmt den Ort des Geschehens. Was bleibt, ist eine Bühne aus Dunkelheit, ein nicht-differenzierter Grund, aus dem die Figuren mit besonderer Plastizität

hervortreten. Gerade dieses Fehlen von konkreter Szenerie ist entscheidend: Der Raum ist nicht „gegeben“, er ist negativ bestimmt. Er erscheint durch Entzug – als Abwesenheit, die die Präsenz der Brüder maximal hervorhebt.

Die Komposition bringt diese Präsenz in eine hochgradig kalkulierte Relation. Beide Figuren sind nah beieinander platziert, ihre Körper überlappen leicht, ihre Achsen sind so verschränkt, dass sie sich gegenseitig rahmen. Dennoch sind sie nicht symmetrisch: Lord John richtet seinen Blick frontal auf den Betrachter, während Lord Bernard in leichter Drehung abgewandt ist. Hier zeigt sich eine subtile Hierarchie – der eine als unmittelbare, konfrontative Erscheinung, der andere als vermittelt, sekundär, fast kontemplativ. Diese Differenz wird durch die Anordnung im Raum doppelt betont: der vordergründige, präsente Körper des einen, die zurückgenommene, leicht versetzte Gestalt des anderen.

Raum wird hier nicht als neutrale Containergröße sichtbar, sondern als relationales Gefüge. Er entsteht aus der Staffelung von Hell und Dunkel, aus der Überschneidung von Figuren, aus der gezielten Verteilung von Nähe und Distanz. Die Dunkelzone hinter den Brüdern fungiert nicht als Leere, sondern als aktive Kraft: Sie drängt die Körper nach vorne, sie isoliert sie von jeder konkreten Umgebung, sie macht sie zu reinen Erscheinungen. Diese „Negativität“ des Raumes ist nicht bloß Abwesenheit, sondern eine operative Bedingung der Sichtbarkeit. Raum ist hier selbst ein Akteur der Repräsentation.

Philosophisch entscheidend ist, dass diese Inszenierung zeigt: Komposition ist nicht nur eine Frage ästhetischer Balance oder künstlerischer Technik, sondern ein Mechanismus, durch den soziale Bedeutungen materialisiert werden. Die Nähe der Brüder inszeniert Zusammenhalt, ihre leichte Differenzierung markiert Rang und Individualität. Der Raum zwischen ihnen – kein leerer Zwischenraum, sondern ein gespanntes Intervall – trägt zur Semantik bei: Er definiert, wie Nähe und Distanz zugleich sichtbar werden.

Damit offenbart sich ein doppelschichtiges Verständnis von Raum. Einerseits ist er die Bedingung der Erscheinung, in der Körper, Licht und Farbe organisiert werden. Andererseits fungiert er selbst als semantischer Träger, der soziale Hierarchien und symbolische Ordnungen materialisiert. Raum ist nicht Hintergrund, sondern aktiver Operator: Er bestimmt, wie die Brüder erscheinen, und er bestimmt, was ihre Erscheinung bedeutet.

Aus dieser Perspektive wird Raum im Porträt zu einer Form von Materialität, die über den rein physischen Begriff hinausweist. Raum ist nicht „etwas“, das hinter den Figuren liegt; er ist ein relationales Feld, das Präsenz und Repräsentation zugleich hervorbringt. In der spezifischen Komposition Van Dycks zeigt sich somit exemplarisch, dass Materialität nicht allein in Pigment, Leinwand oder Licht besteht, sondern auch in der Organisation des Sichtbaren: in den Relationen, die Nähe und Distanz, Überlagerung und Separation, Symmetrie und Asymmetrie strukturieren.

Das Porträt der Brüder Stuart erweist sich daher nicht nur als ein Bild von zwei adeligen Gestalten, sondern als ein Experiment im Umgang mit Raum als Materialität. Es zeigt, dass Repräsentation nicht nur durch Zeichen geschieht, sondern durch die Anordnung des Sichtbaren selbst. In dieser Konstellation wird die grundlegende Problemstellung für eine Philosophie der Materialität greifbar: dass Materialität nicht nur physisch, sondern relational ist – eine Bedingung der Erscheinung, die zugleich Bedeutung trägt.

2.1 Dichotomie New Materialism vs. Poststrukturalismus

Die gegenwärtige Theoriegeschichte ist von einer fundamentalen Spannung bestimmt: dem Gegensatz zwischen poststrukturalistischen Theorien, die Bedeutung und Wirklichkeit in erster Linie als diskursiv hervorgebracht verstehen, und dem Spektrum des New Materialism, das eine Wiedergewinnung der materiellen Dimension fordert und der Materie selbst eine Form von Wirkmächtigkeit zuspricht. Diese Dichotomie bildet nicht nur einen abstrakten theoretischen Gegensatz, sondern wird in der Analyse von Bildern, insbesondere solcher wie Anthony van Dycks Lord John Stuart und sein Bruder, Lord Bernard Stuart (um 1638), unmittelbar spürbar. Denn dieses Porträt ist nicht nur eine Repräsentation aristokratischer Brüder, sondern zugleich ein materielles Objekt, das durch Pigment, Leinwand, Lichtbrechung und malerische Technik eine konkrete Präsenz entfaltet.

Poststrukturalistische Lesart

Aus der Sicht des Poststrukturalismus wäre das Porträt in erster Linie ein semiotisches Feld: die Haltung der Figuren ein Zeichen aristokratischer Selbstvergewisserung, der Stoff der Gewänder ein Code sozialer Distinktion, die Blickachsen eine Einschreibung in Diskurse von Macht, Autorität und Männlichkeit. Das Bild fungiert hier als eine Form symbolischer Produktion, die die Brüder in die Logik der Repräsentation einfügt. Materie – Leinwand, Farbe, Licht – tritt in dieser Perspektive zurück, da sie nur als neutrales Medium erscheint, das Diskurse transportiert. Das Gewicht liegt auf den Strukturen der Bedeutungsproduktion: dem Geflecht von Symbolen, das Identität und Status formt.

New-Materialistischer Zugriff

Der New Materialism reagiert auf diese „Diskurszentrierung“ mit einer radikalen Umkehrung. Er versteht Materie nicht länger als passives Substrat, sondern als aktive, agierende Dimension. Im Kontext des Porträts bedeutet das: Die Stofflichkeit der Seide, die Tiefe der Schatten, das Leuchten der Pigmente handeln selbst. Sie organisieren Wahrnehmung, modulieren Affekte, erzeugen Präsenz. Die Figuren wirken nicht nur, weil sie in einem kulturellen Code stehen, sondern weil Pigmente Licht brechen, weil Leinwand Spannungen trägt, weil die Pinselstriche Bewegung sedimentieren. Der aristokratische Körper ist nicht nur ein Symbol, er ist ein materiell hervorgebrachter Effekt, in dem Stoff, Farbe, Schichtungen eine eigene Agentialität entfalten.

Spannung und Unzulänglichkeit der Dichotomie

Gerade im Fall dieses Porträts zeigt sich jedoch die Unzulänglichkeit der Dichotomie. Weder lässt sich das Bild ausschließlich als semiotisches System begreifen, noch kann man es auf die bloße Wirksamkeit von Pigment und Leinwand reduzieren. Die Pose des älteren Bruders etwa ist beides: eine semantisch codierte Geste von Rang und zugleich eine materielle

Positionierung, die Gewicht, Spannung und Gravitation sichtbar macht. Der dunkle Hintergrund ist ebenso ein symbolisches Feld (Verweis auf Transzendenz, Leerstelle aristokratischer Autorität) wie eine physisch dichte Farbschicht, die das Licht absorbiert und so die Körper plastisch hervorhebt.

Die Dichotomie zwingt zur Entscheidung: Entweder Diskurs oder Materie. Doch das Bild zeigt, dass beide Dimensionen immer schon ko-präsent sind. Repräsentation ist ohne Materialität nicht denkbar, Materialität ohne symbolische Rahmung nicht wahrnehmbar. Was sichtbar wird, ist ein relationales Feld, in dem Stoff und Zeichen, Körper und Bedeutung, Pigment und Diskurs untrennbar ineinander greifen.

Konsequenz

Das Van-Dyck-Porträt macht somit deutlich, dass die gängige Gegenüberstellung von Poststrukturalismus und New Materialism analytisch verengt. Es drängt vielmehr zu einer Theorie, die Materialität als zugleich physische und repräsentative Dimension begreift, ohne die eine auf die andere zu reduzieren. Nicht „Materie oder Diskurs“, sondern Materie als Diskurs und Diskurs als materiell wirksam – dies scheint die eigentliche Herausforderung, die das Bild an die Philosophie stellt.

2.2 Grenzen bestehender Ansätze für die Bildanalyse

Die gegenwärtigen theoretischen Paradigmen in der Bildanalyse neigen dazu, sich entlang einer binären Opposition zu organisieren: entweder wird das Bild primär als Diskurs verstanden, als Ensemble von Zeichen, Symbolen und kulturell kodierten Praktiken; oder es wird als Materie in den Vordergrund gerückt, als Ansammlung von Pigment, Leinwand, Stofflichkeit und physischer Präsenz. Diese Tendenz zur Reduktion erzeugt zwar jeweils produktive Lesarten, bleibt aber blind für das eigentliche Spannungsfeld, in dem ein Bild operiert. Die Komplexität des Porträts der beiden Stuart-Brüder macht diese Blindstellen besonders sichtbar.

Poststrukturalistische Reduktionen

Die poststrukturalistische Lesart begreift Bilder als Texte. Pose, Gestik, Kleidung und räumliche Konstellation erscheinen hier als signifikante Marker, die im Rahmen sozialer Diskurse lesbar gemacht werden: Aristokratie, Erbfolge, Macht, Status. So lässt sich auch die Staffelung der Figuren deuten: der eine frontal, der andere abgewandt, ein Schema der Differenzierung innerhalb der brüderlichen Einheit. Ebenso könnte man den Luxus der Seidenstoffe semiotisch analysieren: Zeichen für ökonomische Potenz, für Nähe zur höfischen Kultur, für genealogische Distinktion.

Doch indem diese Analyse das Bild als Zeichenensemble konzipiert, verliert es seine Sinnlichkeit. Die spezifische Materialität des Lichts, das in den Seidenflächen bricht und changiert, die pastose Dichte bestimmter Pinselzüge im Kontrast zu lasierenden

Übergängen, die fast taktile Plastizität der Gesichter – all das wird in einer rein diskursiven Lesart unterbelichtet. Der Körper, die Stoffe, das Licht werden in Sprache übersetzt und verlieren dadurch jene Unmittelbarkeit, die ihre Wirkung überhaupt erst ermöglicht. Das Bild „verflüchtigt“ sich zu Text.

New-materialistische Reduktionen

Der new-materialistische Zugriff wählt den umgekehrten Pol: Er legt die Aufmerksamkeit fast ausschließlich auf das Materielle des Werkes. Farbe, Textur, Oberflächen, Stoffwechsel von Licht und Pigment bilden hier den eigentlichen Gegenstand. Betrachtet man das Bild in dieser Perspektive, treten die taktilen Qualitäten stark hervor: die Schwere des Samts, die Glätte der Seide, die energetische Dynamik der Pinselzüge, die Durchlässigkeit der Lasuren. Das Bild wird zu einem vibrierenden Feld von Materialität, in dem die Körper nicht als Zeichen, sondern als energetische Präsenz erscheinen.

Doch auch hier entstehen Blindstellen. Der soziale Status der Dargestellten, ihre genealogische Funktion, die politische Semantik der aristokratischen Darstellung – all dies wird sekundär oder gar irrelevant. Der Körper ist nicht nur Fleisch und Pigment, er ist in diesem Bild auch ein Träger genealogischer Macht, eingebunden in aristokratische Repräsentationssysteme, in Erinnerungskulturen, in visuelle Politiken des 17. Jahrhunderts. Wenn diese Dimensionen vernachlässigt werden, reduziert sich das Bild zu einer ästhetischen oder materiellen Oberfläche, deren historische Tiefendimension verloren geht.

Der doppelte blinde Fleck

Beide Ansätze teilen also ein Grundproblem: Sie operieren durch Trennung. Entweder das Bild wird in Sprache aufgelöst (poststrukturalistische Geste), oder es wird in Materie verankert (new-materialistische Geste). In beiden Fällen verliert sich die relational-dynamische Qualität, die das Bild als ästhetisches, soziales und ontologisches Ereignis auszeichnet.

Das Porträt jedoch zeigt eindrücklich, dass sich diese Ebenen nicht sauber separieren lassen: Das Leuchten der Stoffe ist zugleich optische Präsenz und sozialer Code; die Nähe der Körper zueinander ist zugleich eine räumlich-physische Überlagerung und eine Hierarchisierung von Rang und Beziehung. Jede Materialität ist hier schon symbolisch, jede Symbolik ist materiell getragen.

Konsequenz

Die bestehenden Paradigmen sind damit nicht falsch, sondern unvollständig. Ihre Grenze liegt in der Unfähigkeit, das Ineinander von Materialität und Repräsentation ernst zu nehmen. Gerade das macht das Bild zu einem privilegierten Ausgangspunkt: Es legt offen, dass Analyse nicht länger auf die Dichotomie von Zeichen und Stoff beschränkt bleiben darf, sondern eine Theorie entwickeln muss, die Materialität und Repräsentation als einheitlichen, relationalen Prozess denkt.

2.3 Notwendigkeit einer integrativen, relationalen Perspektive

Die im vorangehenden Abschnitt herausgearbeiteten Grenzen sowohl eines strikt materialistischen als auch eines strikt poststrukturalistischen Zugangs machen deutlich, dass die gängige ontologische Dichotomisierung zwischen Materie und Repräsentation im Rahmen einer Bildanalyse nicht länger tragfähig erscheint. Das Porträt operiert in einer Weise, die diese Trennung nicht bestätigt, sondern unterläuft. Seine Wirkung beruht gerade nicht auf einem Nebeneinander von physischen Trägern und symbolischen Bedeutungen, sondern auf einer kontinuierlichen Ko-Konstitution beider Dimensionen.

Materie und Zeichen als ko-emergente Ebenen

Die traditionelle Konzeption, wonach Materie als „roh“ und Zeichen als „formgebend“ verstanden werden, wird durch die Bildpraxis selbst problematisiert. So zeigt sich etwa, dass die stoffliche Opulenz der Gewänder nicht lediglich eine ästhetische Qualität der Oberfläche darstellt, sondern in ihrem Glanz und ihrer Textur bereits sozial codiert ist. Umgekehrt erweist sich der abgewandte Blick nicht nur als semiotische Figur von Introspektion oder Melancholie, sondern zugleich als materiell-räumliche Setzung, die Lichtachsen lenkt und Relationen im Bildraum organisiert. Der analytische Zugriff auf das Werk verlangt daher nach einer Perspektive, die Materie und Repräsentation nicht sequenziell oder additiv, sondern gleichursprünglich denkt.

Relationale Ontologie statt Substanzdualismus

Aus dieser Beobachtung folgt, dass eine Betrachtung, die auf Substanzen (Materie einerseits, Zeichen andererseits) rekurriert, methodisch unzureichend bleibt. Was das Bild in seiner Wirkung hervorbringt, ist vielmehr ein Geflecht von Relationen, innerhalb dessen materielle und repräsentative Dimensionen wechselseitig in Erscheinung treten. Das Bild ist nicht die Summe von Leinwand, Pigment, Pose und Diskurs, sondern die konkrete Konfiguration ihrer Relationalität. Damit wird der Fokus von der Frage nach den „Bestandteilen“ des Werkes auf die Frage nach den Prozessen der Relationierung verschoben.

Performativität der Bildkonstitution

In diesem relationalen Verständnis zeigt sich das Porträt als ein performatives Feld, das Bedeutungen nicht abbildet, sondern hervorbringt, und dies durch die untrennbare Verflechtung materieller Trägerschaft und sozialer Codierung. Die physische Faktizität – Pigmentauftrag, Lichtführung, Textur – ist nicht das „Medium“, durch das Repräsentation vermittelt würde, sondern bereits selbst repräsentativ wirksam. Ebenso ist die soziale Semantik – Rangordnung, Status, genealogische Inszenierung – nicht nur ein abstraktes Zeichensystem, sondern in der Bildpraxis materiell sedimentiert.

Methodologische Konsequenzen

Für eine Analyse ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer integrativen Methodologie, die beide Dimensionen nicht getrennt, sondern in ihrer gegenseitigen Konstitution adressiert. Dies impliziert eine doppelte Verpflichtung:

- zur präzisen Deskription materieller Eigenschaften (Stofflichkeit, Licht, Komposition, Textur) und
- zur ebenso präzisen Analyse diskursiver Codierungen (soziale Hierarchie, genealogische Signifikanz, symbolische Ökonomie).

Entscheidend ist jedoch nicht die bloße Addition dieser Zugriffe, sondern die Untersuchung der Interdependenzen, also der Weisen, in denen das Materielle semantisch und das Semantische materiell wirksam wird.

Jenseits der Dichotomie

Damit legt das Porträt die Notwendigkeit einer Perspektive nahe, die Materialität nicht auf Physikalität und Repräsentation nicht auf Diskursivität reduziert, sondern beide als dynamische Dimensionen eines relationalen Kontinuums begreift. Eine solche Perspektive erlaubt es, die Präsenz des Bildes in ihrer ganzen Komplexität zu denken: als ein Geschehen, in dem Stoff, Licht, Körper und Blick in derselben Bewegung soziale Ordnung und ästhetische Erfahrung aktualisieren.

.

3.1 Porträt als philosophisches Experiment

Das Porträt fungiert in diesem Ansatz nicht nur als ästhetisches Artefakt, sondern als philosophisches Experimentierfeld, auf dem die Kategorien von Materialität und Repräsentation in ihrer Verschränkung sichtbar, überprüfbar und produktiv weiterentwickelbar werden. Indem das Bild nicht bloß untersucht, sondern als epistemische Konstellation ernst genommen wird, verschiebt sich der Modus der Analyse: Es geht nicht mehr um die Anwendung einer bereits etablierten Theorie, sondern um die Experimentalisierung von Theorie durch das Bild selbst.

Experiment nicht als Illustration, sondern als epistemische Praxis

Das zentrale methodologische Moment liegt darin, das Porträt nicht als Illustration philosophischer Begriffe zu behandeln. Vielmehr zeigt es durch seine Eigenlogik von

Komposition, Materialität und Repräsentation Denkbewegungen an, die innerhalb einer rein theoretischen Abstraktion unzugänglich blieben. Die Bildanalyse wird damit nicht sekundär, sondern primär: Das Porträt stellt Bedingungen bereit, unter denen ontologische Fragestellungen praktisch erfahrbar werden. Diese Erfahrung ist nicht sinnlich-passiv, sondern strukturiert ein Denken im Medium des Sichtbaren, das an die Stelle der reinen Deduktion eine experimentelle Relationierung setzt.

Experimentelle Offenheit als Methode

Die Experimenthaftigkeit des Porträts liegt nicht in der Kontrolle von Variablen, sondern in der Aufgabe eines determinierten Erwartungshorizonts. Das Bild lässt sich nicht restlos in diskursive Schemata übersetzen, weil es immer ein Überschussmoment der Materialität und der Erscheinung bewahrt. Gerade in dieser Überschüssigkeit entsteht der experimentelle Charakter: Das Bild zwingt zur performativen Auseinandersetzung mit einem Geschehen, das zugleich materiell (Pigment, Leinwand, Licht) und symbolisch (Status, Rang, Erinnerung) ist. Insofern ist das Porträt ein Experiment, das nicht auf Verifikation, sondern auf Transformation von Kategorien zielt.

Suspension der Disziplinen

Indem das Porträt so verstanden wird, suspendiert es die klassischen disziplinären Zuordnungen. Kunsthistorische Analyse, ästhetische Wahrnehmungstheorie und philosophische Ontologie können hier nicht in linearer Abfolge aufgerufen werden. Vielmehr verweist das Bild auf die Notwendigkeit einer methodologischen Interferenz: Die Beobachtung von Stofflichkeit kann nicht ohne Bezugnahme auf soziale Symbolik geschehen; die Rekonstruktion sozialer Ordnung bleibt unverständlich ohne Rückgriff auf die materiale Dimension der Maltechnik. Der experimentelle Charakter liegt also auch in der Verflechtung der Wissensformen, die im Bild als solchem sichtbar wird.

Ontogenese statt Ontologie

Entscheidend ist: Das Porträt ist nicht bloß Objekt ontologischer Fragestellungen, sondern Ort einer Ontogenese. Es zeigt, wie Materialität und Repräsentation nicht als getrennte Entitäten vorliegen, sondern sich gegenseitig hervorbringen. Das Experiment liegt darin, diesen Prozess der Hervorbringung sichtbar und nachvollziehbar zu machen. Indem die Brüder zugleich als stoffliche Körper (Pigmentflächen, textile Strukturen) und als soziale Rollen (Erben, Mitglieder einer Dynastie, Verkörperung einer Genealogie) erscheinen, demonstriert das Bild die unaufhebbare Gleichzeitigkeit von Materialisierung und Symbolisierung.

Konsequenz: Analyse als Teilnahme

Wird das Porträt so verstanden, verschiebt sich auch die Rolle der Analyse. Diese ist nicht bloß Rezeption oder theoretische Rahmung, sondern Teilnahme an einem Prozess, in dem das Bild Materialität und Repräsentation stets neu generiert. Jede Analyse ist damit nicht ex post-facto, sondern ein Mitvollzug der experimentellen Praxis, die im Bild angelegt ist. Das philosophische Experiment liegt in dieser wechselseitigen Bewegung: Das Porträt eröffnet

einen Raum, in dem sich Kategorien verschieben und neue Formen von Theorie erst im Medium der ästhetischen Erfahrung hervortreten.

3.2 Interdisziplinäre Annäherung: Philosophie, Kunsttheorie, Ontologie

Das Porträt zwingt zur Interdisziplinarität nicht durch äußere Wahl, sondern durch seine eigene strukturelle Mehrdeutigkeit. Es zeigt Körper, Stoffe, Blicke und Raum in einer Weise, die weder rein materialistisch noch rein diskurstheoretisch begriffen werden kann. Die Interdisziplinarität ist daher keine Methodenkombination, sondern eine epistemische Notwendigkeit, die das Werk selbst hervorruft.

1. Philosophische Dimension: Präsenz, Abwesenheit, Relation

Philosophisch betrachtet rückt das Bild die Paradoxie von Präsenz und Repräsentation in den Vordergrund. Zwei Figuren, zwei Blickachsen: Der eine Blick bindet den Betrachter in eine direkte Beziehung ein – als Anspruch, vielleicht als Herausforderung. Der andere entzieht sich, driftet seitlich ins Offene, verweist auf ein Außen, das im Bild nicht anwesend ist. Diese Differenz macht sichtbar, dass Repräsentation immer schon zweifach codiert ist: Sie bindet und entzieht, sie eröffnet Präsenz, indem sie Abwesenheit impliziert.

Diese Konstellation zwingt zu einer philosophischen Neubestimmung der Materialität: Stoffe, Blicke und Posen sind nicht nur materielle Erscheinungen, sondern Gesten einer Relation, die den Betrachter affizieren. Materialität ist hier nicht Substanz, sondern eine Relation der Wirkung – ein relationales Geschehen, das zwischen Körpern, Stoffen und Blicken entsteht.

2. Kunsttheoretische Dimension: Stofflichkeit, Licht, Oberfläche

Die kunsttheoretische Analyse hebt hervor, dass Materialität nicht als bloße Trägerschicht zu verstehen ist. Stoffe reflektieren, Falten modulieren, Farbkörper erzeugen Tiefe. Doch diese technischen Mittel sind zugleich soziale Marker: Seide und Samt verweisen auf Rang, Gold- und Blautöne auf Macht und Zugehörigkeit.

Hier wird deutlich: Stofflichkeit ist nicht rein ästhetisch, sondern ein materieller Vollzug sozialer Repräsentation. Die Differenz von Stoff und Zeichen lässt sich nicht trennen: das Faltenrelief, das Glitzern des Gewebes sind gleichermaßen physikalische und symbolische Akte. In ihnen zeigt sich Materialität als operative Schnittstelle von Natur und Kultur.

Kunsttheorie führt damit vor, dass das „Materielle“ im Bild eine zweifache Logik entfaltet:

- Es ist konkrete, physische Präsenz (Pigment, Oberfläche, Reflex).
 - Es ist zugleich codierte Sichtbarkeit, die soziale Ordnung verkörpert.
-

3. Ontologische Dimension: Raum, Relation, Präsenz

Ontologisch betrachtet entfaltet das Bild eine eigene Logik des Raums. Die Figuren sind dicht gestellt, überlagern sich, wodurch Nähe und Distanz zugleich sichtbar werden. Der neutrale, dunkle Hintergrund hebt die Körper plastisch hervor – als ob Raum hier nicht vorgängig sei, sondern erst durch die Figuren entsteht.

Der Raum ist nicht „gegeben“, sondern wird performativ erzeugt: durch Licht, durch Staffellung, durch Blickachsen. Ontologisch bedeutet das: Das Bild ist kein Fenster zur Welt, sondern ein relationales Feld, in dem Materie, Blick und Betrachter verknüpft werden. Das Porträt existiert nicht als abgeschlossener Gegenstand, sondern als aktuelle Präsenz, die sich im Moment der Betrachtung aktualisiert.

So verstanden ist Ontologie hier keine abstrakte Lehre des Seins, sondern eine Analyse der Relationalität, die das Bild selbst hervorbringt: Stoff, Körper, Blick, Licht und Betrachter bilden ein Geflecht, in dem Materialität und Repräsentation untrennbar verschränkt sind.

4. Querbezüge: Interferenzen statt Addition

Die drei Disziplinen ergeben keine additive Perspektive, sondern überlagern sich notwendig:

- Die Philosophie fragt nach der Logik von Präsenz und Abwesenheit – und stößt auf die Blickachsen. Doch diese sind nur verständlich, wenn man kunsttheoretisch die Gesten, Posen und Stoffe analysiert, die diese Blickachsen rahmen.
- Die Kunsttheorie untersucht die Materialität von Stoffen, Falten und Licht – doch deren Bedeutung erschließt sich erst im ontologischen Rahmen, in dem Raum und Relation sichtbar werden.
- Die Ontologie wiederum bleibt abstrakt, wenn sie nicht auf die konkreten stofflichen Effekte der Malerei (Farbe, Licht, Textur) zurückgeführt wird.

So entsteht eine zirkuläre Interferenz: Jede Disziplin liefert nur in Relation zu den anderen ein adäquates Verständnis. Das Bild selbst erzwingt diese Interdisziplinarität, indem es gleichzeitig Material und Bedeutung, Stoff und Zeichen, Präsenz und Relation ist.

5. Resümee: Das Porträt als Denkfigur

Das Bild wird in dieser Perspektive zu einer epistemischen Maschine: Es produziert Theorien, indem es Kategorien destabilisiert. Weder als rein materielle Präsenz noch als reine Diskursformation lässt es sich begreifen. Vielmehr zeigt es, dass Materialität selbst repräsentativ und Repräsentation selbst materiell ist.

Die interdisziplinäre Annäherung macht sichtbar: Das Porträt ist Philosophie in Bildform, ein Experiment, das die Begriffe von Materialität, Repräsentation und Präsenz verschränkt. In dieser Verschaltung liegt der Ansatz, die Dichotomie von New Materialism und Poststrukturalismus zu überwinden: nicht durch Vermittlung, sondern durch die Anerkennung des Bildes als relationales Kontinuum, das beide Dimensionen in einem unauflösbaren Prozess vereint.

4.1 Materielle Präsenz von Leinwand, Pigment und Licht

Die materielle Ebene dieses Porträts entfaltet sich in einem komplexen Zusammenspiel von Leinwand, Pigment und Licht – einem Feld, das weit mehr ist als bloß technisches Substrat. Das Gemälde ist nicht denkbar ohne diese stofflichen Kräfte, die nicht nur Grundlage, sondern aktive Mitspieler der Bildwerdung sind.

Leinwand

Die großformatige Leinwand (über zwei Meter Höhe) ist nicht unsichtbar, sondern hintergründig spürbar. Ihre Gewebestruktur bestimmt die Rhythmik des Farbauftrags: In den fein modellierten Gesichtern der Brüder glättet Van Dyck die Oberfläche durch mehrfache Schichtungen, während in den weitflächigen Partien der Kleidung die mikroskopische Körnung der Leinwand das Licht unterschiedlich bricht. In den dunkleren Partien der Hintergründe scheint das Pigment tiefer einzusickern, wodurch das Gewebe eine stille Textur von Absorption schafft. Die Leinwand wirkt also nicht nur als Träger, sondern als materielle Resonanzfläche, die das Verhältnis von Helligkeit und Dunkel moduliert.

Pigment

Die Farbigkeit des Bildes lebt von der Materialität der verwendeten Pigmente. Lord Bernard ist in Blau-Silber dargestellt – vermutlich auf der Basis von Azurit oder Indigo, deren körnige Struktur ein kühles, vibrierendes Blau erzeugt, das das Licht zerstreut, anstatt es homogen zu spiegeln. Daneben schimmert das metallisch silbrige Gewebe mit Bleiweiß und zarten Grautönen, wodurch Reflexe entstehen, die an metallisches Flirren erinnern. Lord John hingegen ist in warmen Braun- und Goldtönen gekleidet, vermutlich auf der Basis von Umbra, Ocker und Lasuren, die das Licht absorbieren und eine erdige Tiefe erzeugen. Diese Gegenüberstellung – das kalte, vibrierende Blau gegen das warme, absorbierende Braun – ist nicht bloß ikonographisch, sondern materialpoetisch: sie entsteht aus den unterschiedlichen chemisch-optischen Eigenschaften der Pigmente selbst.

Licht

Das Licht tritt nicht von außen an das Bild heran, sondern wird in der Malerei eingefangen und inszeniert. Auf den Gesichtern der Brüder modelliert es sanft die Rundungen der Wangen und Stirn, hebt die Augenpartien hervor, während es zugleich tiefe Schatten in den Falten der Gewänder wirft. Besonders deutlich wird dies in den Seiden- und Samtstoffen: die Silberreflexe zerbrechen das Licht in feine Streifen, die goldbraunen Samtflächen dagegen verschlucken es beinahe vollständig. Licht und Stoff wirken wie Gegenspieler, die in jedem Moment neu aushandeln, was sichtbar bleibt und was sich dem Blick entzieht.

Ereignis der Materialität

Aus diesem Wechselspiel wird deutlich: Materialität ist hier kein neutrales Substrat, sondern ein Ereignis von Sichtbarkeit. Leinwand, Pigment und Licht interagieren, um Zonen von Leuchten, Schimmern, Verschwinden und Tiefe hervorzubringen. Sie erzeugen nicht nur die Bedingungen des Bildes, sondern auch die spezifische Stimmung – die Spannung zwischen Nähe und Ferne, zwischen Präsenz und Entrückung.

Philosophische Relevanz

Diese Konstellation zeigt exemplarisch, dass die Materialität eines Bildes nicht einfach die „andere Seite“ seiner Repräsentation ist. Das Stoffliche selbst – die granulare Tiefe des Azurits, die absorbierende Schwärze des Bisters, die Leuchtkraft des Bleiweiß – prägt die Weise, in der Repräsentation erscheinen kann. Sichtbarkeit entsteht aus der Differenz der Materialien, und diese Differenz ist irreduzibel. Das Bild ist damit nicht nur Abbild, sondern Konstellation materieller Kräfte, die Repräsentation erst ermöglichen.

4.2 Agentialität der Stofflichkeit und der physikalischen Objekte

Die materielle Dimension des Porträts ist nicht auf die stoffliche Basis von Leinwand und Pigment beschränkt, sondern artikuliert sich in der Binnenwelt der Darstellung selbst. Die Gewänder der beiden Brüder – das Blau-Silber des einen, das Gold-Braun des anderen – sind nicht lediglich Träger sozialer Zeichen, sondern entfalten eine eigene Dynamik, die das Bildgeschehen strukturiert und den Blick des Betrachters moduliert. Hier liegt eine Form von Agentialität vor, die weder vollständig als symbolische Codierung noch ausschließlich als physikalische Wirkung erklärbar ist.

Die Farbigkeit der Gewänder operiert auf mehreren Ebenen: Pigmente wie Azurit oder Ultramarin reflektieren das Licht kühl, erzeugen Tiefe und Schärfe, während erdigere, braune Töne das Licht absorbieren und eine matte, beinahe gedämpfte Präsenz herstellen. Diese Unterschiede schaffen ein Spannungsfeld, das die Figuren nicht nur voneinander abgrenzt, sondern ihre Relation im Raum definiert. Das helle Blau öffnet nach außen, während das warme Braun eine Erdung nach innen suggeriert – ein Wechselspiel, das den

Betrachter in seiner Wahrnehmung leitet, ohne dass diese Wirkung semantisch eindeutig fixierbar wäre.

Die Texturen der Stoffe – die glatte Kühle der Seide, die Tiefe des Samts, die transluzente Fragilität der Spitze – treten als eigenständige Akteure hervor. Sie wirken nicht nur als Indikatoren von Reichtum oder Status, sondern entwickeln durch ihre Materialität eine performative Dimension: Licht wird reflektiert, gebrochen, absorbiert; Falten und Furchen rhythmisieren die Oberfläche und inszenieren Bewegungspotenziale, die dem Körper eine dynamische Qualität verleihen. Die Gewänder sind damit nicht bloß „an“ den Figuren, sondern sie machen die Figuren in ihrem Erscheinen.

Auch die Faltenwürfe agieren: Sie erzeugen ein Spiel zwischen Schwere und Leichtigkeit, zwischen Verdichtung und Auflösung. Manche Partien bündeln Stoff in kompakten Formen, die Schwere und Festigkeit vermitteln, während andere sich in langgezogenen Linien in den Raum hinein entfalten und eine Offenheit suggerieren, die das Bild gegen das bloß Statische immunisiert. In dieser Dialektik erweist sich die Stofflichkeit als mehr als Ornament – sie ist ein dynamisches Medium, das Bewegung, Lebendigkeit und affektive Wirkung vermittelt.

Diese Prozesse lassen sich als Materialität in Aktion verstehen. Es handelt sich nicht um passive Oberflächen, die Bedeutungen transportieren, sondern um aktive Kräfte, die Sichtbarkeit modulieren und Repräsentation überhaupt erst ermöglichen. Die Gewänder und ihre Pigmentierungen erzeugen Zonen von Helligkeit und Schatten, setzen Kontraste und überlagern die Körper mit einer Materialität, die zugleich verhüllt und sichtbar macht. Damit wird deutlich: Stofflichkeit und Lichtführung schreiben die Brüder in ein relationales Netzwerk ein, das sowohl ihre körperliche Präsenz als auch ihre soziale Repräsentation trägt.

Die Agentialität dieser Stofflichkeiten besteht somit darin, dass sie den Betrachter affizieren, noch bevor Bedeutungszuschreibungen greifen. Sie operieren auf der Ebene des Spürbaren, des Atmosphärischen, des unmittelbaren Eindrucks – und machen das Porträt zu einem Feld, in dem Materialität nicht „hinter“ der Darstellung steht, sondern selbst als konstitutive Kraft hervortritt.

4.3 Grenzen der rein physisch orientierten Analyse

Die Untersuchung der materiellen Substrate – Pigment, Leinwand, Lichtführung, Schichtaufbau – bildet zweifellos einen unverzichtbaren Zugang zum Verständnis des Porträts. Ohne die Kenntnis der stofflichen Bedingungen, ihrer physischen Eigenschaften und ihrer technischen Anordnung ließe sich das Werk kaum in seiner sinnlichen Wirkung erfassen. Gleichwohl zeigt sich gerade an diesem Bild, dass eine auf die physischen Parameter verengte Betrachtungsweise unzureichend bleibt: Sie unterschätzt die produktive Verschränkung von Stofflichkeit und Bedeutung, Präsenz und Repräsentation, Physik und Semiotik.

Eine materialtechnische Analyse könnte minutiös herausarbeiten, wie die Verwendung von Bleiweiß zur Grundierung eine bestimmte Helligkeit erzeugt, wie Lasuren aus Indigo und

Azurit Tiefenwirkung schaffen oder wie der Glanz des Öls eine Illusion von Lebendigkeit hervorruft. Doch in der reinen Registrierung dieser Eigenschaften liegt eine methodische Blindstelle: Die Beobachtung würde sich erschöpfen in der Beschreibung eines physischen „Wie“, ohne die Frage nach dem „Warum“ zu stellen – warum gerade diese Stofflichkeiten hier eingesetzt werden, in welchem kulturellen, sozialen und symbolischen Feld sie Bedeutung gewinnen.

Das leuchtende Blau etwa, das in der Gewandung eines der Brüder dominiert, kann naturwissenschaftlich als Brechung von Licht im Spektrum erklärt werden. Doch diese Erklärung verfehlt, dass Blau im 17. Jahrhundert nicht nur Farbe, sondern ein soziales Zeichen war – importiert über komplexe Handelswege, ökonomisch rar, kulturell hoch codiert. Die physische Präsenz des Pigments ist untrennbar von seiner sozialen und symbolischen Ökonomie. Eine rein physische Analyse würde dieses Mehr an Bedeutung amputieren.

Ebenso verhält es sich mit den Stofflichkeiten der Kleidung. Samt und Seide lassen sich als Gewebe mit spezifischen Reflexionsgraden analysieren. Doch ihre Funktion im Bildraum liegt nicht allein in der physischen Textur, sondern darin, Distinktion und Hierarchie sichtbar zu machen. Der materielle Glanz fungiert als semiotisches Signal aristokratischer Exklusivität. Würde man diesen Aspekt ausblenden, erschiene der Stoff lediglich als „Materie“, nicht als Träger und Generator sozialer Ordnung.

Eine weitere Grenze liegt in der impliziten Ontologie physisch orientierter Ansätze: Sie tendieren dazu, Materialität als stabil, inerte, messbare Substanz zu verstehen. Doch gerade im Porträt zeigt sich, dass Materialität immer schon relational ist: Sie ist nicht bloß Ding, sondern Wirkung; nicht bloß Substrat, sondern Praxis. Das Pigment „ist“ nicht einfach; es wirkt, affiziert, evoziert. Es tritt in Relation zu Blickachsen, zu Betrachter*innen, zu gesellschaftlichen Diskursen. Ein rein physischer Ansatz würde diese relational-dynamische Dimension nivellieren und Materialität auf eine statische Gegebenheit reduzieren.

Auch die affektive Dimension bleibt in einer solchen Perspektive unsichtbar. Das Bild erzeugt eine Atmosphäre von Präsenz und Distanz, es mobilisiert Affekte von Stolz, Ernst, Macht oder Melancholie. Diese Affekte sind nicht additiv zu den physischen Eigenschaften, sondern emergieren aus ihnen in ihrer Verknüpfung mit sozialen und symbolischen Bedeutungsfeldern. Die „Wirkung“ des Bildes lässt sich daher nicht auf Molekülstrukturen oder Lichtbrechungen reduzieren.

Schließlich verfehlt eine rein physisch-materiale Lesart die historische und politische Dimension der Materialität. Pigmente, Leinwand, Stoffe und Techniken sind nicht neutral, sondern Produkte von Handelsströmen, Kolonialverhältnissen, ökonomischen Ungleichheiten. Materialität trägt Spuren von Macht und Geschichte in sich. Wer sie ausschließlich im Sinne von chemischen oder physikalischen Eigenschaften fasst, entpolitisiert sie und löscht ihre soziale und historische Signatur aus.

Das Porträt macht insofern exemplarisch deutlich: Eine auf die Physik der Materialität beschränkte Analyse erfasst zwar die Bedingungen der Bildwerdung, bleibt aber blind für die Bedingungen der Bildwirksamkeit. Materialität erweist sich nicht als „bloßer Träger“ von Repräsentation, sondern als konstitutives Moment eines relationalen Feldes, in dem Stoff, Symbol und soziale Ordnung untrennbar ineinandergreifen. Die Herausforderung besteht

somit nicht darin, die physische Ebene zu verwerfen, sondern sie zu öffnen für eine integrative Perspektive, die Materialität in ihrer gleichzeitigen physischen, symbolischen und affektiven Dimension ernst nimmt.

5.1 Diskursive Konstruktion von Status, Pose und Blick

Das Porträt fungiert nicht nur als materielles Artefakt, sondern als diskursives Medium, das aristokratische Subjektivität formt und sichtbar macht. Um dies zu verstehen, muss man es nicht primär als „Darstellung zweier Individuen“ begreifen, sondern als Einschreibung in ein semiotisches System, das im England des 17. Jahrhunderts soziale Differenz, Machtansprüche und Hierarchien regulierte. Kleidung, Haltung, Blick – sie sind nicht bloße „Zutaten“ des Bildes, sondern Zeichenoperationen, die gesellschaftliche Bedeutungen transportieren und reproduzieren.

Status als diskursive Inszenierung

Der Status der Brüder wird nicht durch eine Beischrift oder genealogische Verweise ausgewiesen, sondern durch ein komplexes Geflecht visueller Marker. Die Verwendung von Seide, Samt und feiner Spitze verweist auf den aristokratischen Rang und fungiert als soziales Signifikat, das innerhalb einer kulturellen Ökonomie von Stoffen und Farben codiert war. So repräsentiert Goldbraun Würde und Reichtum, während Blau-Silber Noblesse und Zurückhaltung evoziert. Die Betrachter, die mit diesen Codes vertraut waren, konnten den Rang unmittelbar „lesen“. In diesem Sinne wird Stofflichkeit zum Medium sozialer Semantik: Die Materialität des Textilen wird in ein diskursives Zeichen übersetzt, das Status kommuniziert.

Pose als semiotische Grammatik

Die Körperhaltungen sind ebenso wenig neutral. Der Vordergrund, die Ausrichtung des Körpers, die Verteilung des Gewichts auf ein Standbein – all dies konstituiert eine visuelle Rhetorik aristokratischer Präsenz. Wer sich frontal und raumgreifend zeigt, beansprucht Souveränität; wer leicht zurücktritt, signalisiert Zurückordnung. Diese Posen sind weder individuell noch spontan, sondern kulturell kodifiziert. Sie funktionieren als semiotische Grammatik der Körpersprache, die für den aristokratischen Repräsentationsraum verbindlich war. Der Körper selbst wird so in ein Zeichen verwandelt, das gesellschaftlich lesbar ist.

Zugleich entfaltet Pose eine doppelte Funktion: Sie zeigt nicht nur Hierarchie, sondern sie produziert sie. Indem die Brüder in unterschiedlichen Positionen erscheinen – der eine raumgreifend, der andere eher komplementär –, wird eine Ordnung eingeschrieben, die soziale Realität nicht nur reflektiert, sondern aktiv stabilisiert.

Blick als diskursives Regime

Am deutlichsten wird die diskursive Dimension jedoch im Spiel der Blicke. Während der eine Bruder den Betrachter frontal fixiert, richtet der andere seinen Blick in eine Ferne außerhalb des Bildraums. Diese Differenz ist keine psychologische Nuance, sondern eine bewusste Inszenierung von Subjektpositionen.

- Der frontale Blick ist eine Geste der Souveränität: Er erzeugt eine Beziehung der Macht zwischen Bildsubjekt und Betrachter. Der Dargestellte tritt nicht als Objekt der Anschauung auf, sondern als Gegen-Subjekt, das den Blick erwidert, ja zurückgibt. In dieser Interpellation wird die soziale Überlegenheit markiert.
- Der abgewandte Blick dagegen evoziert Kontemplation, Distanz und Nachdenklichkeit. Er verweigert die direkte Adressierung des Betrachters und schafft damit eine Aura der Selbstgenügsamkeit, die aristokratische Tiefe oder Zurückhaltung suggeriert.

Die beiden Blickregime stehen nicht für individuelle Charakterzüge, sondern für ein Repertoire von diskursiven Subjektivierungen, die gesellschaftlich codiert und in der Bildpraxis abrufbar waren.

Diskursive Performativität

Das Zusammenspiel von Status, Pose und Blick macht deutlich: Das Porträt fungiert nicht als neutrales Abbild, sondern als performatives Gefüge, das soziale Bedeutungen nicht nur darstellt, sondern hervorbringt. Kleidung, Haltung und Blick „schreiben“ aristokratische Subjektivität in eine visuelle Ordnung ein, die den Zeitgenossen verständlich war und die Macht- wie Geschlechterhierarchien naturalisierte.

Mit anderen Worten: Das Bild wirkt wie eine Maschine der Subjektivierung. Es reproduziert die Normen des Adelsstandes, indem es sie in visueller Form darstellt, naturalisiert und verfügbar macht. Der aristokratische Körper erscheint nicht als kontingente Individualität, sondern als Träger diskursiver Marker, deren Sinn im gesellschaftlichen Feld generiert wird.

Grenzen dieser Perspektive

Zugleich zeigt sich an dieser Stelle auch die Grenze einer rein diskursiven Lesart: Wird das Bild vollständig in Zeichen und Codes aufgelöst, verschwinden die materiellen Eigenheiten – etwa das flimmernde Blau oder die stoffliche Schwere des Samts – in einer Symbolökonomie. Damit droht die affektive Dimension des Materiellen unterbelichtet zu bleiben. Doch gerade in dieser Spannung – zwischen Zeichen und Stoff, Repräsentation und Präsenz – eröffnet sich das Problemfeld, das für eine weiterführende Theorie der Materialität fruchtbar gemacht werden muss.

5.2 Machtstrukturen als semiotisches Gewebe

Die zuvor entwickelte Perspektive (5.1) auf Pose und Blick als diskursive Konstrukte erhält im nächsten Schritt ihre Präzisierung durch die ikonische Materialisierung von Machtstrukturen im Bild. Die Darstellung der beiden Brüder funktioniert nicht nur als genealogische Dokumentation, sondern entfaltet sich als semiotisches Gewebe, in dem

Rang, Status und Hierarchie durch räumliche Setzungen, Blickregime und subtile Überlagerungen sowohl stabilisiert als auch unterlaufen werden.

Zunächst ist die vertikale Staffelung der Figuren von zentraler Bedeutung. John, als ältester Bruder, steht sichtbar höher im Bild, seine Figur etwas zurückgesetzt und auf einer vertikalen Linie, die ihn in einer Position symbolischer Vorrangigkeit verortet. Diese räumliche Ordnung erfüllt ein konventionelles Programm höfischer Repräsentation: wer höher steht, besitzt Rang. Kleidung und Haltung verstärken diesen Eindruck – sein Körper wirkt geerdet, kontrolliert, in einer leichten Abwendung, die Distanz und Würde signalisiert.

Doch genau hier setzt die Ambivalenz des Bildes ein: Bernard, der jüngere Bruder, ist zwar niedriger positioniert, tritt jedoch weiter nach vorn und überlagert Johns Figur minimal. Diese Überlagerung ist keineswegs beiläufig, sondern fungiert als visuelles Signal für Nähe und Präsenz: Bernard beansprucht Raum, seine Figur drängt in den Vordergrund. Der entscheidende Punkt liegt jedoch in seinem Blick. Während John den Blick abwendet, richtet Bernard ihn direkt auf den Betrachter. Damit entsteht eine paradoxe Umkehrung der genealogischen Ordnung: der Niedrigere ist der Blickmächtigere, er ist derjenige, der die Szene nach außen hin öffnet, der die Repräsentation auf den Rezipienten hin ausrichtet.

Die Bildstruktur bringt also zwei unterschiedliche Ordnungsregime in ein Spannungsverhältnis:

1. Die genealogische Hierarchie, die auf vertikaler Achse und körperlicher Positionierung basiert.
2. Die perzeptive Hierarchie, die durch Blickrichtung, Nähe und Überlagerung erzeugt wird.

An der Schnittstelle dieser beiden Ordnungen entfaltet sich das eigentliche semiotische Spiel der Macht: Der Betrachter sieht eine Szene, die die genealogische Vorrangigkeit Johns bekräftigt, gleichzeitig aber nicht umhin kann, Bernard als den eigentlichen Kommunikationsknotenpunkt zu erleben. Bernard ist es, der das Blickfeld des Betrachters bestimmt, während John zur seitlichen Figur, fast zum „Zeugen“ der Szene wird.

Diese Spannung wird durch weitere Details verschärft: Die Farbgebung unterstützt die Differenzierung der Brüder – Bernard in Blau-Silber, John in Gold-Braun –, wodurch ihre Figuren nicht nur genealogisch, sondern auch chromatisch differenziert erscheinen. Auch hier überlagern sich Codierungen: Blau-Silber wirkt kühl, präsent, nach außen gerichtet; Gold-Braun dagegen wärmer, gesetzter, nach innen gekehrt. Der semiotische Effekt besteht darin, dass die Brüder nicht einfach in einer Rangfolge fixiert sind, sondern in ein Verhältnis von gegenseitiger Spiegelung und Verschiebung treten, in dem der genealogisch Übergeordnete perzeptiv zurückgenommen, der genealogisch Untergeordnete hingegen visuell nach vorn geschoben wird.

In dieser Spannung lässt sich das Porträt als operatives Geflecht lesen, das Macht nicht als statische Ordnung darstellt, sondern als bewegliche Relation inszeniert. Der Blick, die

Staffelung, die Überlagerung sind Zeichenoperationen, die die genealogische Ordnung nicht negieren, sondern ihr eine zweite Schicht von Bedeutungen hinzufügen: eine Schicht, in der Repräsentation weniger um Stabilisierung von Rang geht als um die Herstellung eines dynamischen Feldes von Präsenz, Nähe und Adressierung.

So ergibt sich ein entscheidender Anschluss an 5.1: Was dort als diskursive Konstruktion benannt wurde – der Status als kulturell kodiertes Zeichen – wird hier als semiotisches Netzwerk von Macht konkretisiert. Es zeigt sich, dass Macht im Bild nicht nur eine Frage von Symbolen ist, sondern ein Geflecht von räumlichen, chromatischen und perzeptiven Relationen bildet. Das Porträt inszeniert damit Hierarchie als gleichzeitig fixiert und durchlässig, als Ordnung, die im Augenblick der Betrachtung permanent neu ausgehandelt wird.

5.3 Grenzen der rein sprachlich-diskursiven Betrachtung

Die poststrukturalistische Lesart begreift das Porträt primär als Textur von Zeichen, Symbolen und Differenzen. In dieser Perspektive werden Posen, Gesten, Blickachsen und Farbkontraste als Elemente eines diskursiven Codes verstanden, der soziale Ordnung und genealogische Hierarchie sichtbar macht. Diese Interpretation hat unbestreitbare heuristische Stärke: Sie zeigt auf, wie Repräsentationen nicht neutral sind, sondern stets in Macht- und Bedeutungsgefüge eingebettet. Doch gerade in ihrer Radikalität offenbart die diskursive Betrachtung ihre Grenzen.

Zunächst ist die körperlich-affektive Dimension des Bildes nur unzureichend erklärbar. Bernards direkter Blick auf den Betrachter lässt sich semiotisch als Geste des Anspruchs, der Sichtbarmachung oder auch der Destabilisierung der genealogischen Ordnung deuten. Doch diese Lesart abstrahiert von der Tatsache, dass der Blick zugleich eine unmittelbare sinnliche Wirkung entfaltet: Er trifft, irritiert, fordert heraus, erzeugt Nähe. Diese affektive Qualität lässt sich nicht vollständig in sprachliche Strukturen überführen, da sie prä-diskursiv wirkt – auf der Ebene der Wahrnehmung, der körperlichen Reaktion. Eine rein semiotische Übersetzung verfehlt hier die spezifische Kraft der Bildlichkeit.

Ähnliches gilt für die räumliche Anordnung der Brüder. Die minimale Überschneidung, mit der Bernard leicht vor John tritt, lässt sich diskursiv als Markierung genealogischer Nähe oder subtiler Rangordnung deuten. Doch diese Erklärung erfasst nicht, dass sich die Spannung gerade aus der visuellen Erfahrung von Dichte und Verschiebung speist. Die Konturen verschränken sich nicht nur als Zeichen, sondern als optisches Ereignis, das den Bildraum verdichtet und die Wahrnehmung destabilisiert. Die diskursive Analyse übersieht, dass die Wirkungskraft dieser Geste nicht nur semantisch, sondern perzeptiv-performativ ist.

Besonders deutlich tritt die Begrenzung in der Materialität von Farbe und Licht hervor. Poststrukturalistisch ließe sich sagen: Blau-Silber kodiert Jugend, Zurückhaltung oder kühle Distanz, während Gold-Braun Reife, Status oder Wärme symbolisiert. Doch das Bild wirkt nicht nur durch diese semantischen Zuweisungen, sondern durch die Atmosphäre, die die Farbtemperaturen unmittelbar erzeugen: Das Kühle gegen das Warme, das Helle gegen das

Erdige. Diese Differenz ist nicht nur ein Zeichen, sie ist ein affektiver Zustand, der sich der symbolischen Reduktion widersetzt. Die diskursive Lesart unterschätzt, dass Farbe und Licht nicht bloß Träger von Bedeutung, sondern selbst Akteure der Wirkung sind.

Hinzu kommt die Zeitlichkeit des Sehens. Diskurse tendieren zur Stabilisierung, zur Fixierung von Bedeutungen. Das Bild jedoch entfaltet seine Kraft in einer dynamischen Bewegung des Blicks: Der Betrachter oszilliert zwischen den Brüdern, zwischen Nähe und Distanz, zwischen genealogischer Ordnung und direkter Adressierung. Diese Bewegung ist instabil, prozessual, offen – sie entzieht sich der diskursiven Fixierung. Eine rein sprachlich verankerte Analyse verfehlt damit die Tatsache, dass das Porträt nicht nur „Bedeutung trägt“, sondern ein Ereignis hervorbringt, das sich im Akt der Betrachtung immer wieder neu konstituiert.

Schließlich lässt sich auch die Eigenzeit der Materialität nicht diskursiv einholen. Die Oberfläche der Leinwand, die Schichtung der Pigmente, die Reflexion des Lichts im Firnis – all dies verweist auf eine materielle Dauer, die nicht in Zeichen zerfällt. Der Firnis altert, die Pigmente verändern sich, die Stofflichkeit des Gemäldes lebt eine eigene, nicht vollständig symbolisch fassbare Zeitlichkeit. Hier wird besonders deutlich: Die diskursive Analyse reduziert Materialität auf Zeichenhaftigkeit, übersieht aber ihre Eigenlogik als Ding, das nicht einfach „Bedeutung repräsentiert“, sondern in der Welt wirkt.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Eine rein poststrukturalistische Perspektive sieht im Porträt einen Text, der gelesen werden kann. Sie zeigt, wie Macht, Genealogie und Status ins Bild eingeschrieben sind. Doch sie übersieht, dass das Bild zugleich ein materielles und affektives Ereignis ist: Es wirkt durch Blick und Geste, durch Farbe und Licht, durch Stofflichkeit und räumliche Überlagerung. Die Begrenzung der diskursiven Lesart besteht darin, dass sie die Differenz zwischen Repräsentation und Präsenz verflacht und die eigene Handlungsmacht der Materialität vernachlässigt.

Damit wird der Übergang zur nächsten Problemstellung vorbereitet: Wenn weder eine rein materielle noch eine rein diskursive Analyse das Bild in seiner Eigenart erfassen kann, ist es notwendig, ein integratives Modell zu entwickeln, das die Verschränkung von Materialität und Repräsentation ernst nimmt, ohne sie aufeinander zu reduzieren.

6.1 Überlagerungen von Materie und Bedeutung

Das Porträt zwingt den Blick auf ein Verhältnis, das sich nicht sauber in die Kategorien „Materie“ und „Bedeutung“ aufteilen lässt. Jede einzelne bildnerische Entscheidung, die Van Dyck getroffen hat, trägt zugleich eine physische, technische und eine symbolische, diskursive Dimension in sich – und es ist gerade diese Untrennbarkeit, die die Analyse des Gemäldes so produktiv macht.

Ein paradigmatisches Beispiel ist die Stofflichkeit der Gewänder. Die Seiden und Samte sind nicht lediglich Oberflächen, die durch Pigmentauftrag und Lichtführung zur Erscheinung gebracht werden. Sie sind in ihrer Glätte, ihrem Glanz, ihrer Lichtreflexion schon Träger

eines sozialen Codes. Der aristokratische Rang der Brüder zeigt sich nicht in einem „nachträglich“ auf die Materie projizierten Zeichen, sondern in der materiellen Qualität selbst: Stoffe und ihre malerische Inszenierung sind Rang, Status und genealogische Zugehörigkeit. Die physische Erscheinung ist unauflöslich mit symbolischem Gehalt aufgeladen.

Dasselbe gilt für die Blickachsen. Der direkte Blick Bernards auf den Betrachter ist eine konkrete Haltung des Körpers, physiologisch lesbar als Augenstellung und Kopfhaltung. Doch diese scheinbar rein körperliche Geste ist zugleich in ein diskursives Feld eingebettet: Sie trägt Bedeutung als Geste der Präsenz, des Anspruchs auf Sichtbarkeit und Anerkennung. Der abgewandte Blick Johns wiederum verweist auf kontemplative Zurücknahme, doch diese „innere“ Dimension wird nicht durch Sprache vermittelt, sondern durch eine unmittelbar materielle Pose – durch den Winkel des Kopfes, die Führung der Augen, die Spannung der Gesichtszüge.

In diesen Momenten zeigt sich, dass die Materie selbst symbolisch codiert ist, während die symbolische Dimension stets durch materielle Manifestationen in Erscheinung tritt. Der Versuch, beide Ebenen voneinander zu isolieren – wie es im New Materialism durch die Betonung der agency des Materiellen oder im Poststrukturalismus durch die Fokussierung auf diskursive Praktiken oft geschieht – wird im Angesicht des Bildes fragwürdig. Die Pigmente sind nicht einfach „stoffliche Träger“, die Bedeutungen von außen annehmen, und die Bedeutungen sind nicht bloß sprachliche oder kulturelle Zuschreibungen, die sich sekundär auf eine neutrale Oberfläche legen.

Stattdessen entsteht ein Geflecht der Überlagerungen, in dem sich Materie und Bedeutung wechselseitig durchdringen und verstärken. Man könnte sagen: Das Porträt operiert in einer Zone der Simultanität, in der das Materielle nie ohne symbolische Dimension, das Symbolische nie ohne stoffliche Verankerung existiert. Diese Überlagerung macht das Werk nicht nur zu einem Bild im klassischen Sinn, sondern zu einer epistemischen Figur, in der Ontologie und Semantik, Präsenz und Repräsentation in einem unabschließbaren Dialog stehen.

In dieser Perspektive wird das Porträt zu einem Modell einer relationalen Ontologie, in der die Differenz zwischen Materie und Bedeutung nicht aufgehoben, aber auch nicht hierarchisiert wird. Statt in Opposition, treten beide als untrennbare Ko-Konstituenten auf. Das Bild ist damit ein Schauplatz jener produktiven „Zwischenzone“, die die Philosophie erst noch angemessen zu fassen lernen muss.

6.2 Nicht-reduzierbare Aspekte von Präsenz und Repräsentation

Die Spannung zwischen Präsenz und Repräsentation im Porträt lässt sich nicht auflösen, indem man sie der einen oder anderen theoretischen Kategorie zuschlägt. Im Gegenteil: Die Besonderheit des Bildes besteht gerade darin, dass es eine Erfahrung erzeugt, die sich analytisch nicht vollständig zerlegen lässt. Weder die „rohe“ Materialität der Leinwand und Pigmente noch die diskursive Einbettung in soziale und symbolische Ordnung reichen aus,

um zu erklären, warum die Brüder im Bild auf eine Weise „gegenwärtig“ erscheinen, die ihre historische Abwesenheit überlagert.

Präsenz: Wenn Bernard den Betrachter direkt ansieht, entfaltet sich ein Moment von Unmittelbarkeit. Der Blick ist nicht bloß Zeichen, sondern wirkt als affektive, phänomenale Präsenz – ein Gegenüber, das nicht auf das Zusammenspiel von Pigmenten oder den Code aristokratischer Repräsentation reduzierbar ist. John, der den Blick abwendet, erzeugt dagegen eine andere Art von Präsenz: eine Distanz, die fast schon meditative Selbstgenügsamkeit evoziert. In beiden Fällen entsteht etwas, das sich weder aus der Materialschichtung noch aus der Semiotik allein herleiten lässt – eine Erscheinung, die das Bild über seine materiellen und symbolischen Grundlagen hinaus „überschreiten“ lässt.

Repräsentation: Zugleich bleibt klar, dass die Brüder nicht „da“ sind. Ihre Anwesenheit ist vermittelt, inszeniert, durch Malerei ermöglicht. Das Porträt ist eine Repräsentation aristokratischer Identität, politischer Zugehörigkeit, familiärer Erinnerung. Doch diese Repräsentation funktioniert nicht im Sinne einer reinen Abbildung oder diskursiven Codierung, sondern als ein paradoxes Spiel: Es repräsentiert, indem es Anwesenheit erzeugt, die zugleich durch Abwesenheit grundiert ist. Genau diese Dialektik – Präsenz nur als Repräsentation, Repräsentation nur als Präsenz – ist nicht in die Dichotomie auflösbar.

Das Unreduzierbare: Diese doppelte Dimension verweist auf eine irreduzible Schicht im Porträt: eine Zone, in der die Kategorien von Präsenz und Repräsentation nicht mehr getrennt operieren, sondern in ein unauflösliches Spannungsverhältnis eintreten. Man könnte sagen, das Bild „funktioniert“, indem es gerade das Unvereinbare zusammenhält. Bernard „ist“ da und zugleich „ist“ er nur Bild; John „tritt auf“ als Figur aristokratischer Ordnung und zugleich als Pigmentschicht auf Leinwand. Das Porträt ist also keine bloße Schnittstelle zwischen Materie und Diskurs, sondern ein Ort emergenter Erfahrung, in dem ein Drittes entsteht, das sich analytisch weder auf die materielle Faktur noch auf die symbolische Rahmung zurückführen lässt.

Philosophische Implikation: Genau hier berührt das Porträt die Grenzen bestehender Theorien. Denn die Erfahrung seiner Wirkung ist nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ontologische: Es stellt sich die Frage, wie etwas gleichzeitig materiell gebunden und über diese Bindung hinauswirkend sein kann. Die Brüder sind weder „anwesend“ noch „abwesend“, weder „Dinge“ noch „Zeichen“ – sie sind eine konkrete Erscheinung von Relation, die nur in der Begegnung zwischen Bild und Betrachter realisiert wird.

Damit öffnet das Porträt einen Raum, in dem die traditionellen Oppositionen nicht greifen: Präsenz ist nur als Repräsentation erfahrbar, Repräsentation nur als Präsenz wirksam. Das Nicht-Reduzierbare liegt also nicht jenseits dieser beiden Dimensionen, sondern genau in ihrer unauflösbaren Verschränkung. Hier wird eine Form von Wirksamkeit sichtbar, die eine neue Theorie der Materialität erfordert – eine, die Relationen, Übergänge und Emergenzen ins Zentrum rückt.

6.3 Notwendigkeit einer relationalen, integrativen Herangehensweise

Die vorangehenden Analysen haben deutlich gemacht, dass die etablierten theoretischen Paradigmen – der New Materialism einerseits, die poststrukturalistischen Diskursanalysen andererseits – jeweils nur einen Teil des Erfahrungs- und Bedeutungsraums erfassen, den das Porträt eröffnet. Die Spannung zwischen der materiellen Faktizität des Pigments und der symbolischen Codierung sozialer Ordnung erweist sich dabei weniger als Gegensatz denn als wechselseitige Bedingtheit. Gerade diese Unauflösbarkeit der Dichotomie macht die Notwendigkeit einer integrativen, relationalen Perspektive sichtbar.

Eine solche Perspektive beruht auf drei zentralen Einsichten:

(1) Materialität ist nicht passiv, sondern aktiv-relational.

Die Pigmente, die Texturen der Stoffe, die Brechung des Lichts auf der Leinwand agieren nicht als neutrale Träger einer bereits vorgängigen Bedeutung, sondern sie formen den Raum des Sichtbaren, sie eröffnen Möglichkeiten der Repräsentation. Das goldene Braun des älteren Bruders, das silbrig-bläuliche Schimmern des jüngeren, erzeugen nicht nur ästhetische Differenz, sondern materialisieren Hierarchie, Nähe, Spannung. Die Stofflichkeit selbst ist hier nicht „Untergrund“, sondern aktiver Operator von Bedeutung.

(2) Repräsentation ist nicht immateriell, sondern verkörpert.

Die sozialen und symbolischen Dimensionen – Status, Rangordnung, aristokratische Selbstinszenierung – existieren nicht unabhängig vom Bildträger. Sie werden erst durch die faktische Materialisierung von Blickachsen, Gesten und Raumgefügen in Erscheinung gesetzt. So ist Bernards direkter Blick nicht lediglich semantisch codiert, sondern entsteht aus der fein abgestimmten malerischen Differenz zwischen Lichtpunkt und Schattenzone im Auge, die seine Präsenz als souverän und zugleich herausfordernd lesbar macht. Ohne diese präzise Materialisierung bliebe die diskursive Struktur unsichtbar.

(3) Bedeutung entsteht aus dem Zusammenspiel von Stoff und Struktur.

Weder Materie noch Diskurs erscheinen hier als primär, vielmehr ist es ihr Ineinander, das die Bildwirkung generiert. Die Brüder sind nicht einfach „dargestellt“ (als materielle Körper) und auch nicht nur „repräsentiert“ (als Symbole aristokratischer Ordnung). Vielmehr ereignet sich ihre Präsenz in der Relation – im Zusammenspiel von physischer Faktur, sozialem Code und ästhetischer Inszenierung. Die Hierarchie zwischen den Brüdern ist nicht ausschließlich in Pose und Rangordnung eingeschrieben, sondern zugleich im Verhältnis ihrer Körper zueinander, in der räumlichen Staffelung, in der Stofflichkeit ihrer Gewänder.

Damit wird deutlich: Eine ausschließlich materialistische Lesart verfehlt die soziale Wirksamkeit des Bildes, eine rein poststrukturalistische Lesart die Widerständigkeit und Produktivität seiner Stofflichkeit. Die integrative Perspektive zielt auf die Relationalität von Präsenz und Repräsentation, die das Porträt geradezu erzwingt.

Diese relational gedachte Materialität ist doppelt gerichtet:

- Sie verweist nach innen, auf das Ineinander von Pigment, Leinwand, Licht und Textur.

- Sie verweist nach außen, auf die sozialen, symbolischen und politischen Ordnungen, die im Bild nicht nur abgebildet, sondern durch die Materialität verkörpert und damit wirksam werden.

Die Notwendigkeit einer solchen Herangehensweise ergibt sich damit nicht allein aus theoretischen Erwägungen, sondern aus dem Bild selbst. Das Porträt übersteigt die Trennung von Physischem und Diskursivem, indem es beides zugleich aktualisiert. Es ist in diesem Sinne ein epistemisches Ereignis: Es bringt ein Denken hervor, das bestehende Kategorien sprengt und neue Konzepte verlangt.

Eine relationale, integrative Theorie der Materialität würde daher Materialität nicht länger auf „das Physische“ reduzieren, sondern als ein kontinuierliches Feld verstehen, in dem physische, soziale, symbolische und affektive Dimensionen untrennbar ineinandergreifen. Repräsentation wiederum wäre in dieser Sichtweise nicht primär als sprachlich-semiotische Praxis zu fassen, sondern als materiell-performative Operation, die nur im Zusammenspiel mit den materialen Bedingungen des Sichtbaren wirksam werden kann.

Gerade das Porträt liefert so ein Modell, an dem sich exemplarisch zeigen lässt, wie eine zukünftige Philosophie von Materialität und Repräsentation aussehen könnte: relational, prozessual, emergent – und damit jenseits der bislang dominierenden Dichotomien.

Die Analyse hat gezeigt, dass sowohl die physische als auch die diskursive Perspektive in der Lage sind, wesentliche Aspekte der Bildlichkeit offenzulegen – jedoch jeweils nur fragmentarisch. Der New Materialism isoliert die Stofflichkeit und macht sichtbar, wie Pigment, Leinwand, Licht und Oberfläche eigene Handlungsmächte entfalten. Der Poststrukturalismus wiederum dekonstruiert das Bild als semiotisches Gewebe, in dem genealogische und soziale Hierarchien eingeschrieben und verhandelt werden. Doch gerade im Kontrast dieser beiden Lesarten wird die zentrale Problematik evident: Das Bild verweigert sich der Reduktion auf eine einzige Ebene.

Denn einerseits zeigt sich, dass Materialität nicht einfach die stille Grundlage der Repräsentation ist, sondern aktiv am Prozess des Bedeutens teilnimmt. Andererseits lässt sich ebenso wenig leugnen, dass Repräsentation nicht in einem selbständigen Diskursraum entsteht, sondern immer schon an materielle Medien, Oberflächen und Sichtbarkeiten gebunden ist. Die Spannung zwischen Präsenz und Bedeutung, zwischen Affekt und Zeichen, zwischen Stoff und Diskurs erweist sich als unauflöslich – und gerade hierin liegt die produktive Herausforderung.

An diesem Punkt setzt die weitere Analyse an. Es gilt, das Porträt nicht mehr unter der Dichotomie „Materie oder Diskurs“ zu betrachten, sondern als ein relationales Feld, in dem beide Dimensionen untrennbar ineinanderwirken. Teil II widmet sich daher der Frage, wie diese Verschränkungen zu denken sind: Zunächst über die physische Materialität der Bildoberfläche, dann über die soziale Materialität der dargestellten Ordnung und schließlich über die Relationen von Präsenz und Repräsentation, die sich zwischen beiden Ebenen entfalten.

Teil II: Problematische Aspekte der Materialität im Porträt – Einleitung

Die bisherigen Überlegungen haben deutlich gemacht, dass weder eine strikt materialistische noch eine rein poststrukturalistische Perspektive dem Bild gerecht wird. Beide Ansätze sind in der Lage, entscheidende Facetten sichtbar zu machen: die eigensinnige Präsenz der Pigmente, die physische Wirkung des Lichts, die Materialität der Stoffe einerseits; die diskursive Einschreibung sozialer Ordnungen, genealogischer Hierarchien und symbolischer Repräsentationen andererseits. Doch ihre jeweilige Engführung macht es notwendig, das Bild in seiner Doppelstruktur ernst zu nehmen: als materielles Artefakt und als Träger kulturell-sozialer Bedeutung.

Teil II widmet sich daher der genaueren Analyse der problematischen Aspekte der Materialität im Porträt. „Problematisch“ ist hier nicht im Sinne einer Defizienz, sondern als Hinweis auf jene Spannungen zu verstehen, die entstehen, wenn unterschiedliche Dimensionen von Materialität im Bild aufeinandertreffen und sich gegenseitig durchdringen. Es geht darum, das Werk als komplexes Gefüge zu lesen, in dem physische Substrate, soziale Codes und repräsentationale Dynamiken nicht trennbar, sondern stets miteinander verflochten sind.

Die Gliederung des Abschnitts folgt dieser Verschränkung: Zunächst wird die physische Materialität des Bildes untersucht – Pigmente, Schichtungen, Lichtführung und ihre Wirkungen auf Wahrnehmung und Präsenz (Kap. 7). Daraufhin rückt die soziale Materialität in den Blick – die Weisen, in denen Pose, Blick, Gestik und räumliche Ordnung als materielle Träger sozialer Differenz und genealogischer Macht fungieren (Kap. 8). Schließlich werden die Spannungen zwischen Repräsentation und Präsenz thematisiert, also jene Zwischenzone, in der das Bild zugleich Gedächtnismedium, soziale Inszenierung und gegenwärtige Erscheinung wird (Kap. 9).

In der Zusammenschau dieser drei Ebenen eröffnet sich das Verständnis des Porträts als relationales Feld (Kap. 10), in dem sich physische und soziale Materialitäten nicht bloß addieren, sondern wechselseitig transformieren. Damit bereitet Teil II die Grundlage für die im dritten Teil zu entwickelnde theoretische Verschiebung: eine Ontologie des Bildes, die Materialität und Repräsentation nicht mehr dichotomisch, sondern als fortwährendes, dynamisches Ineinander denkt.

7.1 Pigment, Leinwand und Licht als formgebende Elemente

Die physische Trias aus Pigment, Leinwand und Licht ist hier nicht bloß Voraussetzung, sondern Agentur der Bildorganisation. Sie generiert Farbklima, Volumen, Blickführung und damit die Bedingungen, unter denen Repräsentation als erfahrbare Präsenz überhaupt entsteht.

(a) Leinwand und Grundierung

Bei einem Format dieser Größenordnung fungiert die Leinwand als tektonisches Gerüst: Fadenrichtung, Dichte des Gewebes und die elastische Spannung des Trägers strukturieren den Farbauftrag. Eine warme Imprimatura (typisch für flämische Praxis: leimgebundener Kreidegrund, darüber eine dünne, bräunlich-ockerne Tönung) bindet die späteren Farbschichten optisch zusammen und erzeugt das übergreifende amberne Unterlicht, das die warmen Valeurs von Haut und Goldbraun trägt. In den Gesichtszonen ist die Textur des Gewebes quasi „wegpoliert“ – die Malhaut wird dichter geführt –, während in dunkleren Partien die Gewebestruktur subtil als Körnung spürbar bleibt und so Tiefenräume stabilisiert. Die Grundierung ist damit kein neutraler Boden, sondern Tonregisseur: Sie temperiert alle späteren Farben und hält sie in einem gemeinsamen Spektrum.

(b) Pigmentökonomie und Schichtlogik

Die Farbmittel folgen einer ökonomischen Logik der Kontraste zwischen Opazität und Transparenz. Für die Blau-Silber-Partien (Bernard) ist mit einer Kombination aus Bleiweiß (opake Lichter), Azurit/Smalt (kühl-blaue Körperfarbe) und dünnen Grau-Lasuren (Schattentiefe) zu rechnen; für die Gold-Braun-Zonen (John) mit Ocker-, Siena- und Umbra-Mischungen, vertieft durch transparente Braunlasuren (etwa Bister/„Kasslerbraun“). Die Fleischpartien basieren auf Bleiweiß in Verbindung mit Zinnober/Vermilion und warmen Erdtönen; Schatten sind mit Umbra/Schwarz-Lasuren gebrochen, Halbtöne leicht gekühlt (grau-oliv, bläulich), um Volumen spannungsreich zu modulieren.

Die Schichtung alterniert: eine relativ nüchterne Untermalung (Tonwerte, Proportion), darüber Lasuren zur chromatischen Sättigung und Scumbles (trocken verwischte, halbdeckende Helligkeiten) zum „Aufblühen“ der Lichter. Die Lichtpunkte der Augen sind pastos, mit hohem Bleiweißanteil gesetzt – klein, aber optisch überproportional wirksam; sie „schalten“ Präsenz ein.

(c) Texturale Differenzierung

Die Faktur unterscheidet Haut, Stoff und Hintergrund durch mikroskopische Taktungen des Pinsels: in der Haut fusionierte Übergänge (nahezu nahtlose Tonwertspreizung), in der Seide harte/gebrochene Kanten an Bruchfalten und „verlorene Konturen“ in weich auslaufenden Partien. Diese Edge-Hierarchie lenkt das Sehen: harte Kanten akkumulieren Aufmerksamkeit, weiche entlassen das Auge in die Peripherie. Die anisotrope Reflexion der Seide – längs der Faser verlaufende Glanzbänder – entsteht durch abwechselnd transparente und deckende Züge, wodurch metallische Kälte (Bernard) und satter Wärmeschein (John) nicht nur farblich, sondern haptisch differenziert werden.

(d) Licht als formale Instanz

Das gerichtete, weiche Licht modelliert Volumen und ordnet die Hierarchie der Zonen. Es ist doppelt wirksam: plastisch (Körperform durch Halbtöne) und kompositorisch (Akkorde von Hell/Dunkel bündeln die Hauptachsen zu Gesichtern und Händen). Lichter sind selten reinweiß; sie sind warm oder kühl gefärbt und damit Träger von Temperaturkontrasten (kühles, bläuliches Glitzern in den Silberpartien versus warmes, honigfarbenedes Aufleuchten im Goldbraun). Das Licht „bindet“ die Figuren an den Raum: Im Hintergrund halten

absorbierende Dunkelwerte die Konturen, ohne selbst Aufmerksamkeit zu fordern; im Vordergrund „springt“ es an Stoffbrüchen und Gesichtspartien auf – genau dort, wo die Repräsentation ihre Adresskraft entfaltet.

(e) Farbklima und Blickführung

Aus der Summation von Träger, Schicht und Licht entsteht ein Farbklima mit klarer perzeptiver Route: Die größten Hell-Dunkel-Gradienten liegen in den Gesichtern; sekundäre Kontrastfelder (glänzende Falten, Manschetten, metallische Akzente) fungieren als Trittsteine, die den Blick zwischen vorderer und rückwärtiger Figur zirkulieren lassen. So wird die leichte Überlagerung Bernards materiell verstärkt: Vorderflächen erhalten mehr Mikrokontraste und feinere Glanzakzente, wodurch seine Präsenz perzeptiv „vorschiebt“, während Johns höhere Position durch ruhigere Valeurs und wärmere Tiefe als gravitatischer „Pol“ wirkt.

(f) Materialität als Bedingung der Repräsentation

Entscheidend ist: Diese Materialentscheidungen erzielen Repräsentation, sie tragen sie nicht bloß. Das aristokratische Ethos – Distinktion, Rang, Souveränität – wird nicht allein ikonographisch gesetzt, sondern material-performativ: durch die Reibung von opaken Lichtern und transparenten Schatten, durch das Spiel der Glasuren, durch die temperierte Wärme der Imprimatura, die alle Töne subtile Verwandtschaft eingehen lässt. Pigment, Leinwand und Licht bilden ein operatives System, in dem Sichtbarkeit erzeugt, Präsenz graduell dosiert und Hierarchie ohne explizites Symbol fühlbar gemacht wird.

(g) Zeit und Alterung

Schließlich besitzt die Materialität eine Eigenzeit: Firnisvergilbung kann Warmtöne intensivieren, Lasuren „setzen“ sich, Mikrokrakelé bricht Lichter minimal auf – alles Effekte, die die heutige Erscheinung mitgeprägt haben. Auch diese zeitliche Dynamik ist formgebend: Sie verschiebt das Verhältnis von Wärme/Kühle, hebt bestimmte Kanten minimal hervor, beruhigt andere – und damit rekodiert sie, ohne den historischen Gehalt zu tilgen, die aktuellen Bedingungen der Präsenz.

Resultat:

In der Summe ist die Trias Pigment–Leinwand–Licht kein Substrat hinter der Bedeutung, sondern ihr Vollzug. Form, Atmosphäre und Blickordnung sind material induziert. Genau darin liegt die philosophische Pointe dieses Abschnitts: Die physische Materialität ist konstitutiv für das, was als soziale Repräsentation erscheint – sie ist nicht Unterlage, sondern Mit-Ursache der Bildbedeutung.

7.2. Textur, Reflexion, Schichtaufbau

Die Materialität des Bildes wird in entscheidendem Maße durch den Schichtaufbau der Malerei bestimmt. Van Dyck operiert mit einer subtilen Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit: Die unteren Schichten – Grundierung, Untermalung, erste Farbaufträge –

verschwinden im fertigen Werk weitgehend hinter den oberen Lasuren, sind aber dennoch die Bedingung für dessen leuchtende Tiefe. Die sichtbare Oberfläche ist somit das Resultat einer unsichtbaren Struktur. Diese Schichtung erzeugt einen paradoxen Status: das Bild ist auf einer physischen Ebene Schicht auf Schicht von Material, während es auf der Wahrnehmungsebene ein scheinbar geschlossenes, immaterielles Erscheinungsbild hervorbringt.

Die Texturen des Porträts sind differenziert nach den Zonen des Bildes organisiert. In den Gewändern werden die Eigenschaften der Stoffe – Seide, Samt, Spitze – nicht durch bloße Abbildung, sondern durch ein technisches Imaginieren von Materialität erzeugt. Seide erhält ihre Leuchtkraft durch feinste, transparente Lasuren, die das Licht in die Tiefe der Malschicht eindringen lassen und es zugleich reflektierend zurückwerfen. Samt hingegen verlangt nach einer ganz anderen Behandlung: dunkle Grundtöne und dichte, matte Übermalungen brechen das Licht, sodass es absorbiert wirkt. Spitze schließlich lebt von einer kontrastiven Setzung von feinen hellen Linien gegen den dunkleren Grund, wobei die Transparenz der Farbe das illusionistische Spiel verstärkt.

Die Gesichter und Hände der Dargestellten zeigen eine noch einmal abweichende Strategie. Hier wechselt Van Dyck zu einem mikroskopischen Realismus, der nicht in der zeichnerischen Präzision, sondern in der subtilen Schichtung von Tonwerten gründet. Lasuren aus dünnem Bleiweiß, Rosé- und Ockertönen erzeugen die Illusion der Haut, die zugleich durchscheinend und körperlich wirkt. Kleine Reflexlichter auf Augen und Lippen sind nicht bloß dekorative Akzente, sondern kalkulierte Interventionen: sie setzen den Höhepunkt der Lichtbewegung und lassen die Körperzone lebendig erscheinen, als ob sie in ständiger oszillierender Präsenz stünde.

Auch der Hintergrund wird nicht neutral im simplen Sinne behandelt, sondern erfüllt eine eigene materialästhetische Funktion. Durch die Zurücknahme der Lichtreflexion und die Wahl einer tonig-dunklen Lasurfläche entsteht ein Kontrast, der die Figuren plastisch hervortreten lässt. Hier zeigt sich, dass Abwesenheit von Textur selbst zu einem materiellen Effekt wird: der Verzicht auf sichtbare Struktur steigert die Wahrnehmung der Textur in den anderen Bereichen.

Die Reflexionen sind damit nicht nur optische Effekte, sondern operieren als semantische Marker. Stoffe, die Licht zurückwerfen, signalisieren Luxus und gesellschaftlichen Rang. Stoffe, die das Licht schlucken, vermitteln Gravität und Ernst. Haut, die das Licht durchscheinen lässt, suggeriert Lebendigkeit und Fragilität. Jede Zone ist auf diese Weise materiell codiert und trägt zur semantischen Gesamtorganisation des Bildes bei.

Schließlich verweist der Schichtaufbau auf eine grundsätzliche philosophische Frage: Materialität ist hier nicht statisch, sondern in Bewegung. Jede sichtbare Fläche ist das Ergebnis einer zeitlichen Abfolge von Schichtungen, Trocknungen, Überlagerungen. Das Bild zeigt also nicht nur „Materie“, sondern ist selbst ein sedimentierter Prozess, ein zeitliches Feld, das in der Oberfläche kondensiert. Damit wird die physische Materialität unmittelbar zu einem Medium der Repräsentation: sie ist nicht bloßer Träger, sondern die eigentliche Instanz, in der soziale Hierarchie, Lebendigkeit und Präsenz hervorgebracht werden.

7.3. Wirkung auf Wahrnehmung und Repräsentation

Die Wirkung der materiellen Schichtungstechniken, Texturen und Lichteffekte beschränkt sich nicht auf die Ebene der technischen Realisierung des Gemäldes, sondern ist zentral für die Konstitution seiner Repräsentationsfunktion. Mit anderen Worten: Repräsentation geschieht nicht trotz der Materialität, sondern durch sie. Die Wahrnehmung des Betrachters wird in ein präzise choreografiertes Verhältnis zum Bild gesetzt, das über materielle Effekte strukturiert ist.

a) Tiefendynamik der Wahrnehmung

Die Verwendung von Lasuren führt dazu, dass die Oberfläche des Bildes als durchlässig erfahren wird. Das Auge wird in einen Wahrnehmungsprozess hineingezogen, der zwischen Transparenz und Opazität oszilliert. Pigmentlagen scheinen sich zu öffnen und zu schließen, der Betrachter erfährt das Bild nicht als starres Objekt, sondern als dynamisches Feld, das eine zeitliche Dimension entfaltet: Schauen bedeutet hier nicht ein einmaliges Erfassen, sondern ein prozesshaftes Eintauchen. Diese Tiefendynamik erzeugt eine Art „ontologische Vibration“: das Gemalte verweist zugleich auf seine stoffliche Faktizität und auf eine Dimension jenseits des Materials, die sich im Akt des Sehens realisiert.

b) Textur als Affizierung

Die differenzierte Behandlung der Stoffe – Samt, Seide, Haut – wirkt nicht bloß mimetisch, sondern affektiv. Der Betrachter sieht nicht nur einen Faltenwurf, sondern wird visuell in die Materialität hineingezogen: das Auge tastet, fühlt, gleitet. Wahrnehmung wird in diesem Sinne verkörperlicht, weil sie den haptischen Charakter der Darstellung nachzeichnet. Diese taktile Dimension ist nicht nebensächlich: sie ist das Medium, in dem sich soziale Signifikanz materialisiert. Status und Repräsentation werden nicht allein in symbolischer Form vermittelt, sondern durch das affektive Erleben von Schwere, Glätte oder Glanz, das die Stoffe hervorrufen. Man könnte hier von einer materialen Semiotik sprechen, in der Bedeutung aus der Affizierung durch materielle Qualitäten hervorgeht.

c) Licht als Organisationsprinzip

Die gezielt gesetzten Lichtakzente operieren wie visuelle Marker, die den Wahrnehmungsprozess steuern. Sie lenken den Blick auf bestimmte Zonen (Gesichter, Hände, Gewänder) und erzeugen zugleich Übergänge zwischen diesen Zonen. Licht ist nicht einfach ein physikalischer Effekt, sondern fungiert als epistemische Struktur: es organisiert die Ordnung des Sichtbaren und modelliert die Hierarchien im Bildraum. Damit verschränkt sich Wahrnehmung mit Macht: der Blick des Betrachters folgt einem durch das Licht präfigurierten Pfad, in dem bestimmte Elemente hervorgehoben, andere marginalisiert werden.

d) Relationalität von Materialität und Bedeutung

Die Repräsentation der Figuren, ihrer Stellung und ihrer Beziehung zueinander ergibt sich somit aus der komplexen Verschränkung dieser materiellen Parameter. Materialität ist hier nicht Träger einer vorgängigen Bedeutung, sondern Bedingung ihrer Entstehung. Repräsentation ist immer schon materiell vermittelt – sie ist Effekt und Vollzug der

Materialität in der Wahrnehmung. In diesem Sinne ist das Porträt nicht nur Darstellung, sondern eine epistemische Maschine, die Bedeutung durch die Interaktion von Schicht, Textur und Licht produziert.

e) Philosophische Implikation

Für eine zeitgenössische Philosophie der Materialität ergibt sich daraus eine doppelte Konsequenz: Erstens, dass Wahrnehmung nicht als neutrale Abbildung verstanden werden kann, sondern als Prozess, in dem Materialität sich selbst in Repräsentation transformiert. Zweitens, dass Repräsentation nicht auf der Ebene von Zeichen und Diskursen isoliert gedacht werden darf, sondern nur im Zusammenspiel mit der materialen Inszenierung, die das Sichtbare und das Soziale überhaupt erst hervorbringt. Das Porträt wird damit zu einem paradigmatischen Beispiel für eine integrative Ontologie von Materialität und Repräsentation, in der beide Dimensionen unauflöslich ineinander verflochten sind.

Die Analyse der physischen Materialität des Bildes hat gezeigt, dass Pigment, Leinwand, Schichtung und Lichtführung nicht lediglich technische Träger, sondern konstitutive Bedingungen von Wahrnehmung und Repräsentation sind. Indem sie das Sehen strukturieren und affektiv prägen, produzieren sie jene Bedeutungseffekte, die das Bild über seine faktische Stofflichkeit hinaus tragen. Doch genau in diesem Moment, in dem Materialität sich als epistemische und affektive Maschine erweist, verschiebt sich der Fokus notwendig: Denn die Effekte, die sie hervorbringt, sind nicht neutral, sondern in soziale und politische Ordnungen eingelassen.

Die glänzende Seide verweist nicht nur auf ein sinnlich erfahrbares Gewebe, sondern zugleich auf die ökonomischen, kulturellen und hierarchischen Strukturen, die ihr Glanz symbolisiert. Der Blick, der vom Licht gelenkt wird, ist nicht nur ein optisches Phänomen, sondern eine Disziplinierung der Aufmerksamkeit im Sinne gesellschaftlicher Rangordnungen. Materialität öffnet sich damit zu einer zweiten Dimension: einer sozialen Materialität, in der Stoff, Körper und Licht zu Signifikanten sozialer Ordnung werden.

Die folgende Analyse hat daher zu klären, wie sich die physische Materialität des Bildes mit sozialen Bedeutungsstrukturen verschränkt – und wie das Porträt nicht nur Wahrnehmung formt, sondern auch Macht, Status und Hierarchie inszeniert.

8.1 Soziale Materialität: Status, Rang und Hierarchie im Bildraum

Die soziale Dimension des Porträts manifestiert sich in einer Materialität, die ebenso wirkmächtig ist wie die Pigmente oder die Stofftexturen. Sie liegt in der Ordnung der Körper, in der Platzierung innerhalb des Bildraums, in den Blickachsen und der unscheinbaren, aber präzisen Choreographie der Figuren. Diese visuelle Codierung von Rang und Status wirkt nicht als äußerliche „Bedeutungsschicht“, die der materiellen Faktur nachträglich überlagert wäre, sondern als integraler Bestandteil der Bildmaterie selbst.

Die Brüder erscheinen nicht als gleichgestellte Figuren, sondern in einer subtilen Hierarchisierung. John, der Erstgeborene, steht leicht erhöht und wirkt durch seine aufrechtere Haltung stabilisierend. Seine Figur trägt die Achse der Komposition, und seine relative Ruhe vermittelt die Sicherheit genealogischer Vorrangstellung. Bernard hingegen ist in einer tieferen Position platziert, sein Körper überlappt John leicht, was ihn formal in Abhängigkeit setzt, zugleich aber auch seine Präsenz unmittelbar sichtbar macht. In dieser Überkreuzung der Silhouetten tritt die soziale Hierarchie nicht nur als Differenz hervor, sondern als ein Geflecht von Durchdringungen: Nähe und Unterordnung, Sichtbarkeit und Überlagerung.

Besonders aufschlussreich ist die Blickkonstellation. Während John den Blick abwendet – und damit eine Form aristokratischer Distanz und Repräsentation markiert –, richtet Bernard seinen Blick direkt an den Betrachter. Hier entsteht ein paradoxes Moment: der genealogisch Nachgeordnete wird zum Träger der stärkeren Blickpräsenz. Der Ranghöhere ist in seiner Repräsentation indirekt, vermittelt, fast abwesend; der Jüngere hingegen behauptet eine unmittelbare, unübersehbare Präsenz. Damit wird die soziale Ordnung nicht nur bestätigt, sondern zugleich destabilisiert.

Diese feinen Differenzierungen machen sichtbar, dass Hierarchie im Porträt nicht allein als symbolische Abstraktion gegeben ist, sondern als soziale Materialität im Bildraum konkretisiert wird. Raumtiefe, Blickrichtung, Körperhaltung – sie alle sind Träger und zugleich Agenten sozialer Codierung. Zugleich ist diese Codierung nicht statisch: die minimale Verschiebung von Höhe, Tiefe und Blick erzeugt ein Oszillieren zwischen Stabilität und Fragilität der genealogischen Ordnung.

Soziale Materialität bedeutet hier nicht, dass Status abgebildet würde, als stünde er dem Bild äußerlich gegenüber. Vielmehr ist Rangordnung ein relationales Geflecht, das sich im Ineinander von Körpern, Raum und Blick vollzieht. Das Porträt ist damit nicht nur ein Repräsentationsmedium, sondern eine Bühne, auf der soziale Hierarchie als performative Relation sichtbar und zugleich verhandelbar wird.

8.2 Pose und Blick als materielle Signifikanten sozialer Ordnung

Die Körperhaltungen und Blickachsen der beiden Brüder sind zentrale Mittel, durch die sich soziale Hierarchien im Bildraum materialisieren. Entscheidend ist, dass Pose und Blick hier nicht lediglich „Zeichen“ in einem semiotischen System sind, sondern als leiblich wirksame, sichtbare Kräfte in Erscheinung treten. Sie operieren auf der Ebene der physischen Wahrnehmung, bevor sie kulturell oder diskursiv gedeutet werden. Die soziale Ordnung des Porträts manifestiert sich somit nicht nur im dargestellten „Inhalt“, sondern in der Materialität der Blickrichtungen, der Achsen der Körper und ihrer räumlichen Relationen.

1. Der ältere Bruder: Distanz und Abwendung

Die Haltung Johns, des älteren Bruders, verkörpert genealogische Vorrangstellung durch Abwesenheit von unmittelbarer Interaktion. Sein Blick geht am Betrachter vorbei, leicht zur Seite, und entzieht sich so dem direkten Kontakt. Diese Abwendung ist keine Schwäche, sondern ein Zeichen von souveräner Distanz. Sie performt Aristokratie als Haltung der

Entrückung: Macht muss nicht durch unmittelbare Präsenz bestätigt werden, sondern gerade durch die souveräne Fähigkeit, nicht zu adressieren. Die vertikale Ausrichtung seines Körpers, die Ruhe der Gestik und die geschlossene Haltung verstärken diesen Eindruck von Dauer und Unerschütterlichkeit. In der aristokratischen Kultur des 17. Jahrhunderts fungiert eine solche Körperlichkeit als Medium von Autorität – die Hierarchie wird nicht erklärt, sondern „verkörpert“.

2. Der jüngere Bruder: Nähe und Konfrontation

Demgegenüber steht Bernard, der jüngere Bruder. Seine Position ist leicht tiefer angesetzt, was genealogische Unterordnung visuell markiert. Doch gleichzeitig bricht er diese Ordnung durch seinen direkten Blick. Während John Distanz wahrt, wendet Bernard sich frontal dem Betrachter zu, fast herausfordernd. Sein Blick wird zur Schnittstelle zwischen Bildraum und Betrachtterraum, ein energetischer Fokuspunkt, der eine unmittelbare Beziehung erzeugt. Hinzu kommt die leichte Überlappung: Bernard schiebt sich visuell vor den Körper seines Bruders, wodurch Nähe und Sichtbarkeit gegen die genealogische Vorrangstellung gesetzt werden. So wird ausgerechnet der „Niedrigere“ zum Träger der stärksten Präsenz im Bild – sein Blick fixiert, wo der andere sich entzieht.

3. Relationalität von Pose und Blick

Die Posen der Brüder stehen nicht isoliert nebeneinander, sondern bilden ein relationales Spannungsfeld. Distanz und Nähe, Abwendung und Konfrontation, Ruhe und Präsenz sind keine Gegensätze, sondern Pole einer Dynamik, die die Hierarchie zugleich inszeniert und unterläuft. Die Brüder werden nicht einfach als „Ranghöherer“ und „Rangniederer“ dargestellt, sondern als Figuren, deren leibliche Haltungen das Verhältnis von Vorrang und Sichtbarkeit immer wieder neu aushandeln. Das Porträt zeigt also nicht eine statische Ordnung, sondern deren performative Erzeugung durch Körperachsen und Blickrichtungen.

4. Philosophische Dimension

Philosophisch betrachtet verweist diese Konstellation darauf, dass Pose und Blick als materielle Signifikanten zu verstehen sind. Sie sind nicht bloß semiotische Marker aristokratischer Kultur, sondern wirksame Kräfte, die Ordnung erst hervorbringen. Der Blick Bernards „trifft“ den Betrachter leiblich; Johns abgewandte Haltung schafft einen Raum der Distanz, der nicht diskursiv, sondern körperlich erfahrbar wird. Hier zeigt sich eine Dimension von Materialität, die nicht auf das Physische im engeren Sinn reduziert werden kann: Körperhaltungen und Blickachsen sind in ihrer Materialität performativ, sie organisieren Machtbeziehungen, noch bevor sie sprachlich gefasst werden.

5. Konsequenz für die Theorie der Repräsentation

Das Porträt macht damit sichtbar, dass soziale Hierarchien nicht nur durch Symbole und Attribute repräsentiert, sondern in der Materialität des Körpers selbst realisiert werden. Pose und Blick sind nicht sekundäre Illustrationen einer vorgegebenen Ordnung, sondern die Orte, an denen sich diese Ordnung ereignet. Sie sind zugleich Zeichen und Handlung, Repräsentation und Präsenz.

Damit ließe sich sagen: Die soziale Ordnung des Bildes wird durch Blick und Pose nicht einfach gezeigt, sondern verkörpert. Der Ranghöhere herrscht durch Distanz, der Rangniedrigere beansprucht Sichtbarkeit durch Nähe – und beide Kräfte materialisieren die Hierarchie in einem performativen Spannungsfeld.

8.3 Verhältnis von Macht und physischer Präsenz

Das Porträt macht auf exemplarische Weise sichtbar, dass Macht nicht nur durch Symbole oder durch genealogische Fakten behauptet wird, sondern durch die konkrete Materialität der Präsenz, die sich im Bildkörper manifestiert. Dabei zeigt sich Macht nicht als eine homogene oder monolithische Größe, sondern als ein Ensemble von Gesten, Blicken, Positionierungen und Stofflichkeiten, die in ihrer Wechselwirkung ein komplexes Bild von Hierarchie und Autorität hervorbringen.

1. Die Distanz als Machtgeste

Der ältere Bruder inszeniert Macht durch Distanz. Seine aufrechte Haltung, die vertikale Linie seines Körpers und der seitlich gerichtete Blick erzeugen eine Form von Präsenz, die gerade in ihrer Abwendung vom Betrachter wirkt. Die Abwendung ist hier nicht als Schwäche, sondern als souveräne Geste zu verstehen: Indem er den Betrachter nicht direkt adressiert, etabliert er einen Raum der Unnahbarkeit, eine Sphäre, in der Macht gerade durch Abwesenheit spürbar wird. Dieses Moment der Distanz entspricht einer aristokratischen Logik, in der Autorität nicht durch Interaktion, sondern durch Entrückung erzeugt wird. In dieser Lesart ist der Körper selbst nicht nur Träger, sondern Medium von Macht: Haltung und Blick sind Machtvollzug.

2. Nähe als Konter-Macht

Der jüngere Bruder, der genealogisch nachgeordnet ist, aktiviert eine entgegengesetzte Form von Präsenz. Seine leichtere Vorwärtsbewegung und vor allem sein direkter, fixierender Blick auf den Betrachter unterbrechen die Distanzlogik des älteren Bruders. Obwohl seine Position im Raum tiefer liegt und damit genealogische Unterordnung signalisiert, transformiert sein Blick diese Position in eine situative Stärke. Sein Blick dringt über die Bildgrenze hinaus, holt den Betrachter in eine Beziehung, die sich der aristokratischen Entrückung entzieht. Er wirkt weniger „repräsentativ“ im traditionellen Sinn und mehr unmittelbar „präsent“ – ein Akt der Sichtbarkeit, der sich nicht abweisen lässt.

3. Macht als Differenz zweier Modi der Präsenz

Das Spannungsverhältnis zwischen den Brüdern lässt erkennen, dass Macht nicht einheitlich funktioniert, sondern sich im Zusammenspiel von Distanz und Nähe, von Entrückung und Konfrontation konstituiert. Die Brüder sind nicht einfach „Ranghöherer“ und „Rangniederer“; vielmehr stellt das Bild zwei Modi von Macht nebeneinander, die sich wechselseitig bedingen und destabilisieren. Der ältere zeigt Macht als Abwesenheit, der jüngere als Überpräsenz. Die Ordnung wird dadurch nicht als fixiert, sondern als prekäre Balance sichtbar, als dynamisches Aushandeln unterschiedlicher Formen von Autorität.

4. Leibliche Dimension der Macht

Zentral ist, dass diese Formen der Macht nicht als abstrakte Symbole funktionieren, sondern leiblich wirksam werden. Sie sind in den Körper eingeschrieben und treten über Blickachsen, Körperhaltung und räumliche Platzierung hervor. Macht zeigt sich hier als Materialität des Körpers im Raum: nicht etwas, das dem Körper äußerlich hinzugefügt wäre, sondern etwas, das in der physischen Präsenz selbst operiert. Die aristokratische Ordnung wird nicht nur dargestellt, sondern verkörpert. Damit verweist das Bild auf ein Verständnis von Macht, das über semiotische Repräsentation hinausgeht und die leibliche Dimension ernst nimmt.

5. Stofflichkeit als Verstärker

Diese leiblichen Dimensionen werden zusätzlich durch die Stofflichkeit der Gewänder akzentuiert. Die schwerere, gold-braune Farbigkeit und die Massivität der Stoffe beim älteren Bruder korrespondieren mit der Stabilität seiner Haltung und der souveränen Distanz seines Blicks. Beim jüngeren dagegen betont das Blau-Silberne eine Art visuelle Durchlässigkeit und Strahlkraft, die seine unmittelbare Präsenz unterstreicht. Macht wird hier nicht allein über den Körper, sondern über den Körper im Zusammenspiel mit Materialität und Farbe vermittelt.

6. Macht als prekäre Balance

Das vielleicht wichtigste Moment ist die Unentscheidbarkeit. Weder Distanz noch Nähe dominiert eindeutig. Der genealogische Vorrang des Älteren wird von der unmittelbaren Blickpräsenz des Jüngeren konterkariert. Umgekehrt wird die Dringlichkeit des jüngeren Bruders durch die souveräne Ruhe des Älteren relativiert. Macht erscheint so nicht als feststehendes Attribut, sondern als fragile, temporäre Balance zwischen unterschiedlichen Modi der Präsenz.

Philosophisch lässt sich daraus folgern: Das Porträt führt vor, dass Macht nicht nur dargestellt oder symbolisiert wird, sondern in der Materialität des Bildkörpers realisiert. Sie entsteht aus der konkreten Leiblichkeit der Figuren, aus ihren Haltungen, Blicken und der Stofflichkeit, die sie umgibt. Macht ist hier kein „Inhalt“, sondern eine Erscheinungsweise von Materialität, die zugleich physisch und sozial wirksam ist.

Die Analyse der beiden Brüder hat gezeigt, dass Macht im Bild nicht nur genealogisch vorgegeben oder symbolisch markiert ist, sondern in den Körpern selbst, in ihren Blicken, Haltungen und stofflichen Umgebungen vollzogen wird. Diese Vollzüge sind nicht nur Momente aristokratischer Repräsentation, sondern zugleich leiblich-materielle Ereignisse, die die Gegenwart der Figuren im Raum erzeugen. Damit verschiebt sich der Fokus von einer Deutung des Bildes als bloße „Darstellung“ hin zu einer Betrachtung der Weise, in der Repräsentation und Präsenz untrennbar ineinandergreifen.

Das Porträt tritt uns nicht allein als Zeichen einer historischen Ordnung entgegen, sondern als ein Feld, in dem soziale Hierarchie durch Materialität performativ hergestellt und zugleich prekär gehalten wird. Hier eröffnet sich die eigentliche philosophische Herausforderung: Wie

ist ein Medium zu denken, das zugleich erinnert und vergegenwärtigt, das Repräsentation ist, aber durch seine materielle Präsenz selbst in die Ordnung der Wirklichkeit eingreift?

Diese Frage markiert den Übergang zur nächsten Überlegung: Inwiefern ist das Porträt als Gedächtnismedium zu begreifen, das die Brüder nicht nur repräsentiert, sondern sie als Präsenz im Hier und Jetzt zur Wirkung bringt? Anders gesagt: Welche Dynamik entsteht dort, wo die Distanz der Darstellung und die Unmittelbarkeit der Gegenwärtigkeit aufeinandertreffen?

9.1 Das Porträt als Gedächtnismedium

Das Doppelporträt der Brüder fungiert in einer Schicht, die über die reine Repräsentation hinausweist: Es ist ein Gedächtnismedium. In seiner Materialität wie in seiner sozialen Funktion verbindet es das Momentane mit dem Dauerhaften, das Lebendige mit dem Vergänglichen, das Präsenze mit dem Abwesenden. Gerade angesichts der biografischen Daten – beide Brüder starben nur wenige Jahre nach der Entstehung des Bildes – wird deutlich, dass das Werk nicht nur die Gegenwart eines Moments fixiert, sondern auch zu einem Träger von Erinnerung geworden ist, der über den Tod hinaus Wirkung entfaltet.

1. Die Fixierung des Augenblicks

Das Porträt hält einen Augenblick aristokratischer Selbstpräsentation fest: zwei junge Männer, im Gewand ihrer sozialen Stellung, in Haltungen, die Würde und Präsenz signalisieren. Dieser Augenblick ist in seiner Lebendigkeit unwiederbringlich vergangen. Doch die Malerei überträgt ihn in eine andere Ordnung: Die Pigmentschichten, die Lichtführung, die Positionierungen der Körper konservieren ihn, machen ihn verfügbar für die Betrachtung über Jahrhunderte hinweg. Diese Fixierung ist nicht neutral; sie ist eine Auswahl und eine Gestaltung, die das Gedächtnis in eine bestimmte Form gießt – eine Form, die Idealität, Harmonie und Ordnung in den Vordergrund rückt.

2. Erinnerung durch Materialität

Das Bild ist aber nicht nur Träger einer ikonischen Erinnerung, sondern ein materielles Archiv. Die Leinwand, die Farbschichten, die Texturen sind die Medien, in denen Erinnerung buchstäblich eingeschrieben ist. Es handelt sich nicht um ein bloßes Symbol, sondern um ein Gedächtnis, das physisch erfahren werden kann: die Schwere der Stoffe, die Strahlkraft der Pigmente, das Spiel von Licht und Schatten. Diese materielle Dauer kontrastiert mit der Vergänglichkeit der dargestellten Körper. Während die Brüder längst vergangen sind, haben Pigment und Leinwand überdauert, sie tragen die Erinnerung, ohne sie nur darzustellen.

3. Genealogische Erinnerung

Darüber hinaus erfüllt das Porträt eine genealogische Funktion. Es ist Teil einer familialen und politischen Ökonomie des Gedächtnisses: Es hält die Ordnung der Abstammung sichtbar, überträgt sie in den Bereich der Repräsentation und stabilisiert sie durch Dauer.

Dass John als der ältere Bruder in höherer Position gezeigt wird, Bernard als der jüngere etwas tiefer, verweist nicht nur auf die Ordnung in der Gegenwart der Entstehung, sondern fixiert diese Ordnung für die Zukunft. Das Bild garantiert, dass die genealogische Hierarchie über die Zeit hinweg präsent bleibt, auch wenn die Körper, die sie einst trugen, nicht mehr existieren.

4. Präsenz als Gedächtnisform

Gleichzeitig ist dieses Gedächtnis keine reine Rückschau. Das Bild produziert eine Präsenz, die den Betrachter im Hier und Jetzt anspricht. Der Blick Bernards etwa überschreitet die Grenze von Erinnerung und Gegenwart: Er ist nicht bloß ein Zeichen für eine vergangene Person, sondern er adressiert uns im Augenblick der Betrachtung. So entsteht eine paradoxe Zeitlichkeit: Die Vergangenheit wird gegenwärtig, nicht als bloßes Archiv, sondern als unmittelbare Erfahrung. Das Porträt „erinnert“ nicht nur, es vergegenwärtigt.

5. Ambivalenz von Erinnerung und Substitution

Diese Doppelbewegung – Bewahrung und Vergegenwärtigung – macht das Porträt zu einem ambivalenten Gedächtnismedium. Es ersetzt die Brüder, es tritt an die Stelle ihres abwesenden Körpers, und doch behauptet es eine Form von Anwesenheit, die stärker, unmittelbarer und dauerhafter sein kann als die der lebendigen Körper. In dieser Ambivalenz liegt eine philosophische Pointe: Das Porträt verkörpert Gedächtnis als etwas, das nicht passiv speichert, sondern aktiv Präsenz produziert.

6. Philosophische Dimension

Philosophisch eröffnet sich hier die Frage nach dem Verhältnis von Materialität, Gedächtnis und Zeit. Das Porträt ist kein neutrales Bild der Vergangenheit, sondern ein Medium, in dem Zeitlichkeit selbst materialisiert wird: in den Schichtungen der Farbe, im Widerstand der Leinwand, in der Dauer des Pigments. Gedächtnis ist hier nicht primär ein diskursiver oder mentaler Vorgang, sondern ein materielles Geschehen. Das Bild erinnert, weil es ist – weil seine Materialität über die Vergänglichkeit hinaus Bestand hat.

9.2 Spannungen zwischen Repräsentation und Realität

Das Porträt der beiden Brüder lässt sich nicht auf eine eindeutige Ebene festlegen. Es zeigt, in einem ersten und scheinbar offensichtlichen Sinn, zwei konkrete historische Personen, die durch Namen, Genealogie und aristokratische Position eindeutig identifiziert sind. Doch was sich dem Betrachter in der Anschauung eröffnet, ist nicht bloß ein Hinweis auf abwesende Figuren, sondern eine unmittelbare Erfahrung von Gegenwart. Diese Gleichzeitigkeit von Repräsentation und Realität, von Abwesenheit und Präsenz, begründet die eigentliche Spannung des Bildes.

Die Repräsentationslogik würde nahelegen, das Porträt als Zeichen für soziale und genealogische Ordnung zu lesen: Die Brüder sind Träger aristokratischer Macht, in Kleidung und Haltung manifestiert sich ihr Rang, das Bild fungiert als Medium, das die Erinnerung an die Familie Stuart überdauern und verbreiten soll. Doch gerade in den Blicken, in der

Lichtführung, in der unbedingten Aufmerksamkeit, die das Bild fordert, tritt eine Realität hervor, die diese Repräsentationsfunktion überschreitet. Wenn Bernard frontal auf den Betrachter schaut, entsteht eine Begegnung, die nicht in der Vergangenheit verbleibt. Der Blick geschieht im Moment der Betrachtung – er ist ein Ereignis, das sich jedes Mal neu vollzieht. Damit wird das Bild nicht nur als Repräsentation erfahren, sondern als konkrete Wirklichkeit, die sich in der Anschauung aktualisiert.

Die gleiche Ambivalenz zeigt sich in der Stofflichkeit der Gewänder. Van Dyck malt Samt, Seide und Spitze mit einer Detailtreue, die über bloße Zeichenhaftigkeit hinausgeht. Diese Stoffe „stehen“ nicht nur für Reichtum oder für Standeszugehörigkeit, sie entfalten zugleich eine eigensinnige Realität. Das Auge folgt den Falten, die Hand möchte fast den Glanz der Oberflächen ertasten. Was als Repräsentation sozialer Ordnung beginnt, kippt in eine ästhetische Gegenwartserfahrung, die sich auf der Ebene des Materials vollzieht. Das Bild „bedeutet“ nicht nur, es „ist“ auch – es behauptet eine Präsenz, die sich durch Pigment, Textur und Lichtwirkung direkt in den Wahrnehmungskörper einschreibt.

Diese Doppelstruktur lässt sich nicht ohne Weiteres in einer der klassischen Kategorien fassen. Weder die semiotische Logik, die das Bild primär als System von Zeichen und Differenzen versteht, noch eine strikt ontologische Logik, die es als „Objekt“ in der Welt behandelt, wird der Sache gerecht. Vielmehr zeigt sich, dass Repräsentation und Realität keine Gegensätze, sondern wechselseitige Dimensionen eines Prozesses sind. Das Bild ist beides zugleich – es referiert auf etwas Abwesendes und macht dieses Abwesende in einer paradoxen Form der Präsenz erfahrbar.

Besonders deutlich wird dies an der Zeitstruktur des Porträts. Die Brüder sind seit Jahrhunderten tot, und doch treten sie uns in der Gegenwart gegenüber. Ihr Bild evoziert eine Vergangenheit, die durch den Tod abgeschlossen scheint, und zugleich eine Gegenwart, die in jedem Moment der Betrachtung neu eröffnet wird. Damit überschreitet das Bild die lineare Trennung von Abwesenheit und Anwesenheit: Es erschafft eine eigene Zeitlichkeit, eine Zone, in der Erinnerung und Erfahrung, Geschichte und Gegenwart unauflösbar ineinander verschränkt sind.

Philosophisch gesehen legt diese Spannung nahe, Repräsentation und Realität nicht mehr als voneinander unabhängige oder gar gegensätzliche Kategorien zu begreifen. Das Porträt zeigt exemplarisch, dass Realität immer schon repräsentativ vermittelt ist – und dass Repräsentation nur wirkt, insofern sie eine Realität der Wahrnehmung, eine sinnliche Präsenz, hervorbringt. Das Bild führt vor, dass jede Repräsentation real wirksam ist, und jede Realität, sobald sie im Bild erscheint, repräsentativ strukturiert bleibt. Die Dichotomie erweist sich damit als künstlich; die eigentliche Herausforderung besteht darin, das Ineinander dieser beiden Ebenen theoretisch zu fassen.

9.3 Interdependenzen von physischer und sozialer Materialität

Das Porträt der Brüder macht auf besonders anschauliche Weise deutlich, dass physische und soziale Materialität nicht getrennt nebeneinanderstehen, sondern in einer unauflösbaren Wechselbeziehung ineinander verschränkt sind. Diese Interdependenz lässt sich nicht allein als nachträgliche „Überlagerung“ zweier Ebenen beschreiben – etwa einer rein

stofflich-malerischen und einer rein symbolisch-sozialen –, sondern muss als konstitutiv für die Erscheinungsweise des Bildes selbst verstanden werden. Das Bild ist das Medium, in dem sich diese beiden Dimensionen nicht nur begegnen, sondern wechselseitig hervorbringen.

Die Gewänder bieten dafür ein erstes Beispiel. Samt, Seide, Spitze und Metallfäden entfalten auf der Leinwand eine haptische und visuelle Qualität, die von der malerischen Technik getragen wird: die Sättigung der Farben, die Feinheit der Lichtreflexe, die Tiefe der Lasuren. Doch diese Qualitäten sind nicht neutral. Sie sind untrennbar mit einem sozialen Sinn aufgeladen, da sie Zeichen von Status, Macht und aristokratischem Anspruch darstellen. Die physische Materialität des Stoffes ist daher bereits sozial kodiert; sie ist nicht einfach „Natur“, sondern durchzogen von sozialen Bedeutungen. Umgekehrt lässt sich sagen: die sozialen Bedeutungen wären ohne ihre physische Verkörperung, ohne das Schimmern der Pigmente und den Glanz der gemalten Oberflächen, nicht wirksam. Sie existieren nur, indem sie in die Materie eingeschrieben werden und von ihr getragen werden.

Ähnliches gilt für die Körperhaltungen und Blickachsen. John, der ältere Bruder, steht leicht erhöht und wirkt dadurch dominant, während Bernard, der Jüngere, frontal auf den Betrachter blickt und den Raum der Interaktion öffnet. Diese Anordnung ist sozial hochgradig signifikant: Sie inszeniert Hierarchie, genealogische Ordnung und unterschiedliche Rollen. Aber diese soziale Ordnung wäre im Bild nicht erfahrbar, wenn sie nicht physisch sichtbar gemacht würde: durch die konkrete räumliche Staffelung der Figuren, durch die subtile Überlappung ihrer Körper, durch die Differenz der Blickrichtungen. Auch hier gilt: Die soziale Materialität des Ranges existiert nicht jenseits der physischen Materialität der Darstellung, sondern wird erst durch sie hervorgebracht.

Die Interdependenz wird besonders spürbar in der Beziehung zum Betrachter. Der Blick Bernards ruft eine soziale Situation hervor: Er macht den Betrachter zum Gegenüber, er interpelliert ihn in ein Verhältnis von Rang und Anerkennung. Gleichzeitig ist dieser Blick nur als physisches Phänomen möglich: als Pupille, die durch Pigment und Licht modelliert ist, als Reflex auf dem Augapfel, als Verdichtung von Farbe und Linie. Der soziale Effekt entsteht nicht „trotz“ der physischen Materialität, sondern durch sie. Ohne die malerische Präzision der Augenpartie könnte der Blick nicht wirken; ohne die soziale Codierung des Blicks als Geste aristokratischer Präsenz hätte die physische Darstellung keine Bedeutung.

Dieses Zusammenspiel offenbart, dass die Trennung von „materieller“ und „sozialer“ Ebene eine analytische Fiktion ist, die der Erfahrung des Bildes nicht gerecht wird. Im Porträt ist Materie immer schon sozial geformt, und das Soziale immer schon materiell vermittelt. Die Stoffe sind nicht bloße Zeichen des Standes, sondern der Stand selbst in seiner Sichtbarkeit; die Haltungen sind nicht Ausdruck innerer Zustände, sondern die soziale Ordnung in performativer Gestalt. Das Bild zeigt nicht einfach „etwas“, sondern bringt soziale Realität in der Materialität des Dargestellten zur Erscheinung.

Philosophisch verweist dies auf eine erweiterte Auffassung von Materialität. Die physische und die soziale Dimension dürfen nicht als zwei verschiedene Ebenen gedacht werden, die additiv zusammenspielen. Vielmehr handelt es sich um zwei Perspektiven auf ein und denselben Prozess: den Prozess der materiellen Hervorbringung von Bedeutung. Die Leinwand, die Pigmente, das Licht, die Körper, die Stoffe, die genealogischen Ordnungen,

die aristokratische Macht – sie sind nicht voneinander zu trennen, sondern bilden ein Geflecht, in dem sich die Wirklichkeit des Bildes konstituiert.

Damit wird im Porträt ein Modell sichtbar, das über herkömmliche Dichotomien hinausführt. Es zeigt, dass das Soziale nicht in Zeichen und Diskursen isoliert verstanden werden kann, sondern an die physische Erscheinungsweise gebunden bleibt. Zugleich zeigt es, dass die physische Materie des Bildes nie „rein“ ist, sondern immer schon in gesellschaftliche Bedeutungen eingebunden ist. Das Porträt selbst ist der Ort, an dem diese Interdependenz konkret wird: Es ist das Medium, das die soziale Ordnung in physische Präsenz verwandelt – und die physische Präsenz in soziale Ordnung zurückübersetzt.

Die bisherige Analyse hat gezeigt, dass physische und soziale Materialität im Porträt nicht voneinander zu trennen sind, sondern sich wechselseitig hervorbringen. Doch gerade diese Erkenntnis verweist über die bloße Feststellung einer Interdependenz hinaus. Denn sobald man anerkennt, dass Stofflichkeit und soziale Codierung, Blick und Hierarchie, Pigment und Status nicht additiv nebeneinander stehen, sondern sich nur im Vollzug des Bildes konstituieren, stellt sich die Frage nach der Dynamik dieser Konstitution. Mit anderen Worten: Das Porträt erscheint nicht als statisches Artefakt, in dem materielle und soziale Ebenen fixiert wären, sondern als ein relationales Feld, in dem Körper, Objekte, Lichter und Blicke miteinander in Wechselwirkung treten.

Die Überlagerung von physischer Präsenz und sozialer Ordnung verweist auf eine komplexe Struktur von Relationen, die nicht allein auf den Dargestellten beschränkt bleibt, sondern den gesamten Bildraum umfasst – bis hin zur Position des Betrachters. Nähe und Distanz, Überlappung und Staffelung, Blickachsen und Lichtzonen erzeugen eine Konstellation, in der Bedeutung und Präsenz nicht lokalisiert, sondern verteilt sind. Das Bild zeigt damit weniger ein abgeschlossenes Ergebnis als vielmehr eine performative Situation: eine Situation, in der materielle und soziale Kräfte im Zusammenspiel eine Ordnung hervorbringen, die sich im Akt der Betrachtung immer neu aktualisiert.

In diesem Sinn lässt sich sagen: Die Interdependenz von physischer und sozialer Materialität eröffnet den Übergang zu einem Verständnis des Porträts als relationales Gefüge. Es ist nicht länger die Frage, ob die Bedeutung primär aus der Stofflichkeit oder aus der sozialen Symbolik hervorgeht. Entscheidend ist vielmehr die Untersuchung jener Relationalität, in der beide Dimensionen untrennbar ineinander verwoben sind und ihre Wirksamkeit entfalten. Genau dieser Perspektivenwechsel soll nun im folgenden Kapitel entfaltet werden.

10.1 Figuren, Raum und Blickachsen in Wechselwirkung

Die Analyse der Figurenkonstellation im Bild eröffnet ein Spannungsfeld, das über eine rein ikonographische oder stilistische Lesart hinausführt. John und Bernard Stuart erscheinen hier nicht bloß als repräsentierte Individuen, sondern als relationale Knoten in einem dichten Netz von Positionierungen, Differenzen und Verweisen. Diese Relation ist nicht äußerlich hinzugedacht, sondern strukturiert die gesamte Sichtbarkeit des Bildes: Sie bestimmt, wie

die Körper zueinander und zum Betrachter stehen, wie Raum und Licht organisiert sind und wie sich die Blickachsen in einem Feld von Präsenz und Distanz kreuzen.

Die Körperstellung beider Brüder ist in ihrer räumlichen Staffelung hochgradig präzise komponiert. John, der ältere Bruder, steht leicht zurückversetzt, beinahe als würde er einen Schritt hinter Bernard verharren. Seine Körperachse neigt sich kaum merklich zur Seite, was ihn weniger frontal und damit distanzierter erscheinen lässt. Bernard hingegen ist etwas tiefer platziert und tritt zugleich näher an die Bildmitte heran. Der leichte Überlappungseffekt – Bernard schiebt sich partiell vor John – erzeugt eine subtil asymmetrische Dynamik: Beide sind sichtbar, doch nicht in gleicher Weise. Bernard drängt stärker in den Vordergrund, John erscheint als Halt und Hintergrund, als genealogisch-ontologische Referenz. Diese Staffelung verweist nicht nur auf Alter und Rang, sondern zugleich auf die Differenz von Unmittelbarkeit und Vermittlung: Bernard konfrontiert, John distanziert.

Die Blickachsen verstärken diese asymmetrische Spannung. John wendet seinen Blick seitlich, ins Offene, in eine Richtung, die sich dem Betrachter entzieht. Dieser Blick ist nicht unbestimmt, sondern markiert eine Bewegung, die über das Bild hinausweist – als wäre sein Sehen bereits auf etwas anderes gerichtet, auf eine Sphäre, die außerhalb der gegenwärtigen Begegnung liegt. Bernard dagegen fixiert den Betrachter direkt. Seine Augen binden das Gegenüber an das Bild, stellen eine unmittelbare Verbindung her, die keinen Ausweg lässt. Das Resultat ist ein Dispositiv zweier Sichtweisen: ein entzogenes, transzendierendes Sehen (John) und ein konfrontierendes, präsentes Sehen (Bernard). Diese Blickachsen kreuzen sich nicht, sondern spannen einen Raum auf, in dem der Betrachter unweigerlich Position beziehen muss.

Der Raum selbst ist nicht neutraler Hintergrund, sondern aktiver Vermittler. Die Dunkelheit, die die Figuren umgibt, ist kein bloßes Negativ des Sichtbaren. Sie wirkt als tiefes Reservoir, aus dem die Gestalten hervortreten und in das sie zugleich zurückzusinken drohen. Ohne diesen Raum wäre das Spiel von Vordergrund und Hintergrund, von Präsenz und Abwesenheit nicht denkbar. Die Lichtführung – hell auf Gesichtern, Händen, Stoffalten – akzentuiert die Konstellation und modelliert eine Choreographie der Sichtbarkeit. Licht macht nicht nur sichtbar, sondern differenziert: Bernard leuchtet direkter hervor, John bleibt stärker in den modulierten Schatten eingebunden.

In dieser Dreiecksstruktur von Körper – Blick – Raum entfaltet sich das Bild als relationales Feld. Die Brüder sind nicht in isolierter Repräsentation gezeigt, sondern im Verhältnis zueinander, im Verhältnis zum Betrachter und im Verhältnis zu einem Raum, der sie zugleich trägt und relativiert. Das Porträt produziert damit keine einfache genealogische Abbildung, sondern ein Spiel von Nähe und Distanz, von Überlagerung und Zurücknahme, von Konfrontation und Entzug.

Die entscheidende Pointe liegt darin, dass diese Relationalität nicht statisch bleibt. Jeder Betrachter wird in die Ordnung der Blickachsen eingespannt: Wer dem Bild begegnet, wird von Bernard frontal adressiert, während John ihn zugleich entzieht und in eine imaginäre Ferne verweist. Damit entsteht ein paradoxes Geflecht: Der Betrachter ist zugleich unmittelbar in die Szene hineingezogen und auf eine Distanz verwiesen, die sich nicht überwinden lässt.

Das Porträt erweist sich hier als epistemische Maschine: Es produziert Wissen nicht durch eine einfache Darstellung zweier Personen, sondern indem es Relationen sichtbar macht, die genealogisch, sozial und ontologisch aufgeladen sind. Figuren, Raum und Blickachsen bilden dabei keine drei separaten Kategorien, sondern ein unauflösliches Kontinuum, das seine Bedeutung erst im Vollzug, im Akt der Betrachtung entfaltet.

10.2 Dynamiken von Nähe, Distanz und Überlagerung

Das Verhältnis der beiden Brüder zueinander erschöpft sich nicht in einer hierarchischen Konstellation, die genealogisch vorgegeben wäre. Vielmehr entfaltet das Bild ein komplexes Geflecht von räumlichen, affektiven und symbolischen Relationen, das sich im Spannungsfeld von Nähe, Distanz und Überlagerung artikuliert. Diese Kategorien sind dabei nicht statisch zu verstehen, sondern als bewegliche Modi der Sichtbarkeit, die den Bildraum in eine Spannung versetzen, in der Betrachter und Dargestellte gleichermaßen involviert sind.

Nähe erscheint in der Figur Bernards, der mit seinem nach vorn tretenden Körper und seinem direkten Blick die Bildfläche durchstößt. Diese Nähe besitzt mehr als eine räumliche Qualität. Sie hat eine adressierende Funktion, insofern sie den Betrachter in eine Beziehung zwingt, die nicht unverbindlich bleibt. Bernard ruft, durch seine Stellung und seinen Blick, eine Form von sozialer Intimität hervor, die weder durch genealogische Ordnung noch durch höfische Distanz vollständig domestiziert werden kann. Nähe fungiert hier als operative Kraft, die die Grenze zwischen Bildraum und Betrachtterraum perforiert. Das Subjekt des Betrachters wird nicht Zuschauer, sondern impliziter Teil der Szene – in die Dynamik hineingezogen, die Bernard eröffnet.

Distanz hingegen ist das Signum Johns. Sein Blick, der den Kontakt verweigert, sein leicht zurückgesetzter Körper und die weniger exponierte Haltung erzeugen einen Raum der Entzogenheit. Doch diese Distanz darf nicht als bloßes Defizit oder als passives Gegenmoment missverstanden werden. Vielmehr stellt sie eine Form der affirmativen Negativität dar: Indem sie den Zugriff verweigert, eröffnet sie ein Feld des Unverfügbaren, eine Sphäre, die sich der unmittelbaren Lesbarkeit entzieht und gerade darin eine eigene Autorität gewinnt. Distanz wirkt hier nicht als Abwesenheit, sondern als differente Form der Präsenz: eine Präsenz, die gerade durch Nicht-Adressierung spürbar wird.

Die Überlagerung schließlich ist das entscheidende Moment, das Nähe und Distanz nicht einfach addiert, sondern in eine paradoxe Beziehung setzt. Bernard steht vor John und verdeckt ihn leicht. Diese räumliche Überlagerung kann einerseits als Zeichen einer temporären Dominanz gelesen werden: Die jüngere Figur drängt sich in den Vordergrund, überlagert den Älteren und erzeugt damit eine Spannung zwischen genealogischer Ordnung und kompositorischer Sichtbarkeit. Andererseits ist diese Überlagerung nicht vollständig, sie ist partiell und verweist damit auf eine Relation der Abhängigkeit: Die Sichtbarkeit Bernards gründet auf dem Hintergrund, den John bietet. Der Jüngere tritt hervor, weil der Ältere den Raum bereitet, den er teilweise verdeckt. Überlagerung ist damit nicht nur ein Zeichen der Konkurrenz, sondern zugleich Ausdruck einer Ko-Konstitution: Beide Figuren gewinnen ihre Präsenz durch das Verhältnis der Sichtbarkeit und Verdeckung zueinander.

Diese drei Bewegungsformen – Nähe, Distanz und Überlagerung – sind nicht unabhängig voneinander, sondern bilden ein ineinandergreifendes Kräftefeld. Nähe drängt nach vorn und bindet den Betrachter, Distanz entzieht sich und erzeugt Raum für Projektion, Überlagerung verschränkt beide und inszeniert ihr Verhältnis als zugleich stabil und prekär. Gerade in dieser Prekarität liegt die eigentliche produktive Spannung des Bildes: Es bleibt unentscheidbar, welche Figur dominiert, welche untergeordnet bleibt, welche Beziehung zwischen Vordergrund und Hintergrund letztlich gültig ist. Die Ordnung bleibt instabil – und diese Instabilität wird zur ästhetischen und ontologischen Signatur des Werkes.

Für den Betrachter bedeutet dies, dass er nicht in eine eindeutige Perspektive versetzt wird. Er ist vielmehr gezwungen, sich immer wieder zwischen Nähe und Distanz zu bewegen, Bernard und John in wechselnden Relationen zueinander zu denken, die Überlagerung nicht als statische Setzung, sondern als prozessuale Bewegung zu erfahren. Nähe, Distanz und Überlagerung erscheinen so nicht als Bildbestandteile, sondern als Vektoren einer Relationalität, die den Bildraum strukturiert und die Grenzen zwischen Dargestellten und Betrachtenden durchlässig macht.

10.3 Performative Dimensionen des Porträts

Das Porträt ist kein statisches Medium, das genealogische Ordnung abbildet, sondern eine Handlung im Modus des Bildes. Was es zeigt, ist untrennbar von dem, was es tut. Darin liegt seine performative Dimension: Die Figuren erscheinen nicht lediglich als Repräsentationen zweier Brüder, sondern als vollzogene Akte sozialer Positionierung, genealogischer Behauptung und affektiver Anrufung.

Die Performativität beginnt bei der Körperinszenierung. John, der Ältere, tritt zurück, wendet den Blick ab, verweigert die direkte Konfrontation. Dies könnte leicht als Zeichen passiver Zurückhaltung gelesen werden. Doch gerade in dieser Geste liegt eine performative Kraft: Er vollzieht Distanz. Indem er den Betrachter nicht adressiert, sondern sich einem anderen, unsichtbaren Horizont zuwendet, ruft er eine Sphäre der Entzogenheit hervor, die nicht weniger machtvoll ist als die Präsenz des Jüngeren. Johns Körper spricht, aber in einer Sprache der Abwendung – einer Sprache, die den Betrachter in die Leerstelle zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem hineinzieht.

Bernard hingegen tritt nach vorn, sein Blick dringt aus der Bildfläche heraus. Sein Körper überlagert partiell den des Bruders, sein Blick fixiert den Betrachter, seine Pose adressiert. Er vollzieht Nähe, Konfrontation, Anspruch. Dies ist keine bloße Darstellung, sondern ein Akt, der in der Rezeption wirksam wird: Wer von Bernard angesehen wird, ist bereits in eine asymmetrische Beziehung eingetreten, in der ein „Antworten-Müssen“ unausweichlich ist. Bernard agiert performativ als Adressant, John als Entzogener; das Spannungsfeld zwischen beiden generiert eine Handlung, die über die bloße Repräsentation hinausgeht.

Die Überlagerung verstärkt diese performative Spannung. Bernard schiebt sich leicht vor John, verdeckt ihn partiell, ohne ihn vollständig zu verdrängen. Dieses „Vorrücken“ ist kein neutrales, geometrisches Faktum, sondern eine Inszenierung, die genealogische Ordnung sichtbar problematisiert. Der Ältere bleibt im Hintergrund, trägt die genealogische Autorität, während der Jüngere in der Sichtbarkeit den Vordergrund beansprucht. Die Überlagerung

vollzieht eine Verschiebung von Rang und Hierarchie – nicht, indem sie diese negiert, sondern indem sie ihre Selbstverständlichkeit unterläuft. Das Porträt führt so eine Dialektik von Überlagerung und Abstützung auf: Der Jüngere tritt hervor, indem er den Älteren teilweise verdeckt; der Ältere bleibt im Bild präsent, indem er den Hintergrund bildet, aus dem der Jüngere hervortreten kann.

Die Performativität des Bildes entfaltet sich jedoch nicht allein zwischen den Figuren, sondern vor allem in der Adressierung des Betrachters. Das Porträt setzt eine Position voraus: das „Du“, das Bernard anschaut, das John ausspart. Hier wird der Betrachter nicht passiv registrierend, sondern aktiv hineingezogen in ein relationales Feld. Er wird angerufen, konfrontiert, gleichzeitig ausgeschlossen. In dieser Spannung wird der Betrachter selbst zum Teil der Inszenierung. Die performative Dimension besteht darin, dass das Bild nicht ohne den Blick des Gegenübers vollständig wird. Das Porträt benötigt die Rezeption, um seine Handlung zu vollziehen.

Darüber hinaus entfaltet das Werk eine performative Kraft, indem es die dargestellten Brüder in eine Zeitlichkeit des Vollzugs einschreibt. Das Bild fixiert nicht nur, es wiederholt. Jeder Akt des Betrachtens aktualisiert das Spannungsfeld von Nähe, Distanz und Überlagerung aufs Neue. Die performative Dimension besteht also nicht allein im einmaligen Akt der Darstellung, sondern in der permanenten Re-Inszenierung: Jeder Blick auf das Bild bringt den Akt von Adressierung, Entzug und genealogischer Verschiebung neu hervor.

Diese Überlegungen machen deutlich, dass das Porträt als performatives Medium begriffen werden muss. Es stellt nicht bloß dar, es setzt in Gang: soziale Ordnung wird hier nicht abgebildet, sondern produziert. Nicht die „Repräsentation“ ist das Zentrum des Werkes, sondern der Vollzug, der sich in Gesten, Blickachsen und Überlagerungen manifestiert. Der performative Charakter des Bildes liegt darin, dass es Relationen nicht nur zeigt, sondern sie handelt – und den Betrachter unausweichlich in diese Handlung hineinzieht.

Die bisherigen Überlegungen haben gezeigt, dass das Porträt nicht allein als Gegenstand materieller Untersuchung, noch als bloßes semiotisches Geflecht verstanden werden kann. In der Verschränkung von Stofflichkeit, Blickachsen, sozialer Inszenierung und performativer Handlung entfaltet es ein relationales Feld, das sich jeder eindeutigen Zuordnung entzieht. Nähe, Distanz und Überlagerung erscheinen nicht als feste Kategorien, sondern als operative Modi, die in jedem Akt des Betrachtens erneut hervorgebracht werden. In diesem Sinne ist das Bild nicht nur Darstellung, sondern Ereignis – ein Medium, das Relationen aktualisiert, Hierarchien inszeniert und zugleich destabilisiert.

Damit wird deutlich, dass die Dichotomie von Materialität und Repräsentation nicht länger trägt. Weder die Konzentration auf Pigment, Leinwand und Licht, noch die Reduktion auf diskursive Machtstrukturen vermögen das performative Potenzial des Bildes adäquat zu erfassen. Vielmehr zeigt sich im Porträt eine ontologische Überschreitung: Materialität selbst tritt als Handlungskraft hervor, Repräsentation als Vollzug, beide verschränkt in einem Prozess, der nicht aufgelöst werden kann, ohne das spezifische Wirken des Bildes zu verfehlen.

Gerade hier eröffnet sich der Ansatzpunkt für eine Weiterentwicklung jenseits der bekannten Dichotomien. Wenn Materialität nicht länger als stumme Substanz und Repräsentation nicht allein als kulturelle Codierung verstanden werden, sondern beide als kontinuierliche, relationale Praktiken, dann kann das Porträt als paradigmatisches Beispiel für eine neue theoretische Perspektive gelesen werden. Diese Perspektive gilt es nun im folgenden Teil III zu entfalten: einer Ontologie des Bildes, die Materialität und Repräsentation nicht trennt, sondern als gegenseitige Vollzugsformen begreift.

11.1 Integration physischer und sozialer Dimensionen

Die Analyse des Porträts führt uns in einen Bereich, in dem die traditionellen Unterscheidungen zwischen „physischer“ und „sozialer“ Materialität unzureichend erscheinen. Das Werk zeigt in exemplarischer Weise, dass diese Dimensionen nicht getrennt nebeneinander bestehen, sondern sich in jedem einzelnen Detail der Darstellung gegenseitig hervorbringen. Pigment, Leinwand, Lichtführung und Schichtaufbau sind nicht bloß materielle Träger einer bereits vorgegebenen symbolischen Ordnung; ebenso wenig sind Status, Rang und genealogische Hierarchie abstrakte Konzepte, die dem Bild äußerlich hinzugefügt würden. Vielmehr verschränkt sich beides in einer doppelten Performativität: das Physische wirkt nur, indem es soziale Bedeutungen trägt und strukturiert, und das Soziale existiert nur, indem es im Medium der physischen Erscheinung sinnlich erfahrbar wird.

Dies wird besonders sichtbar an den Kostümen der Brüder. Der Glanz des Stoffes, die fein modulierte Oberfläche der Seide, die tiefen Reflexe des Samts – all dies ist Ergebnis höchst präziser malerischer Techniken, von der Lasurarbeit bis zur Setzung kleinster Lichtpunkte. Doch dieser Glanz ist nicht bloß ästhetische Oberfläche. Er verweist unmittelbar auf sozialen Rang, auf die Fähigkeit, kostbare Materialien nicht nur zu besitzen, sondern im Rahmen der aristokratischen Repräsentation zur Schau zu stellen. Die Malerei der Stofflichkeit ist damit zugleich eine Malerei der Macht. Anders gesagt: Das physische Pigment „spielt“ in doppeltem Register – es ist Molekül und Symbol, Stoff und Hierarchie, Oberfläche und genealogische Inszenierung.

Ein ähnliches Ineinander zeigt sich in den Blicken der Brüder. Johns abgewandter Blick ist als malerisches Detail durch die präzise Modellierung von Augenhöhle, Lid und Reflexpunkt bestimmt. Doch diese physische Ausarbeitung ist nicht ohne soziale Dimension zu verstehen: Der Blick zur Seite signalisiert Distanz, Zurückhaltung, aristokratische Selbstgewissheit. Bernard hingegen adressiert den Betrachter frontal. Auch dies ist eine malerische Setzung – die Pupille leicht akzentuiert, die Lichtreflexe intensiver. Doch die Wirkung entfaltet sich als soziale Geste: eine Öffnung nach außen, eine adressierende Präsenz, die genealogische Position nicht nur darstellt, sondern auch durch ein Moment der Überschreitung irritiert. In beiden Fällen ist der Blick nicht aufteilbar in eine „materielle“ und eine „soziale“ Komponente; er ist ein einziger Vorgang, in dem Materie zur sozialen Form und Soziales zur materiellen Erscheinung wird.

Noch deutlicher wird dies in der räumlichen Inszenierung. Die Figuren stehen dicht beieinander, überlagern sich minimal, Bernard tritt optisch nach vorn, wenngleich er

genealogisch der Jüngere ist. Diese kompositorische Setzung ist eine physische Ordnung im Bildraum: Tiefenstaffelung, Überschneidung, Körperrelation. Zugleich ist sie aber untrennbar eine soziale Ordnung: Sie stellt das Spannungsverhältnis zwischen Primogenitur und individueller Präsenz aus. Der Raum selbst wird zu einer Matrix, in der physische Position und soziale Hierarchie verschmelzen – keine neutrale Bühne, sondern eine sozialisierte Materialität.

Das Entscheidende ist, dass diese Beispiele nicht bloß Verbindungen zwischen zwei ohnehin getrennten Sphären illustrieren, sondern zeigen, dass es sich um ein und denselben Prozess handelt. Stofflichkeit, Licht, Körperhaltung und Raum sind nicht „materielle Träger“ sozialer Bedeutung, sondern deren operative Erscheinungsweise. Umgekehrt existiert die soziale Ordnung nicht unabhängig von diesen Materialisierungen, sondern nur in und durch sie. In dieser Perspektive ist Materialität nicht als statische Substanz zu begreifen, sondern als relationales, prozessuales Gefüge, in dem physische und soziale Dimensionen wechselseitig hervorgebracht werden.

So entsteht ein doppeltes Paradox: Zum einen gibt es keine soziale Bedeutung ohne physische Erscheinung; zum anderen gibt es keine physische Erscheinung, die nicht bereits sozial codiert ist. Das Porträt fungiert damit als Modell für eine integrative Ontologie der Materialität, in der das „Reale“ und das „Symbolische“ nicht als Opposition, sondern als unauflösliche Verflechtung erscheinen. Diese Verflechtung ist nicht theoretisch hinzukonstruiert, sondern zeigt sich in der konkreten Erfahrung des Bildes – in der Art, wie Stofflichkeit Rang sichtbar macht, wie Licht Autorität moduliert, wie Raum genealogische Positionen markiert.

Die Integration physischer und sozialer Dimensionen bedeutet somit, Materialität nicht als zweischichtige Realität (Materie vs. Bedeutung), sondern als singulären Vollzug zu verstehen: eine Praxis, in der Pigment, Blick, Pose und Stoff zugleich ästhetische, soziale und epistemische Funktionen erfüllen. Das Porträt ist in diesem Sinn nicht nur Bild, sondern Experiment einer relationalen Ontologie, die über die Dichotomie von „Materialität“ und „Repräsentation“ hinausweist.

11.2 Kontinuierliche Wechselwirkung von Körper, Stoff und Licht

Wenn man das Porträt auf seine elementaren Dimensionen hin betrachtet, so könnte man zunächst drei Register unterscheiden: den Körper, der als anthropologische Konstante auftritt, den Stoff, der den Körper umhüllt und zugleich von ihm differenziert, und das Licht, das beide durchdringt und im Bild zur Erscheinung bringt. Doch diese drei Register verhalten sich nicht additiv zueinander, sondern relational; sie sind weniger Bausteine als Momente eines dynamischen Kontinuums, das sich nur in der wechselseitigen Modulation entfaltet.

Körper und Stoff

Die Körper der beiden Brüder sind ohne ihre Gewänder nicht denkbar. Nicht im trivialen Sinne, dass sie bekleidet sind, sondern insofern die Stoffe die Gestalt der Körper überhaupt erst artikulieren. Die schwere Faltung von Johns dunklem Gewand lässt den Oberkörper massiv erscheinen, während Bernards hellere, glänzende Seide den Körper fast durchlässig

macht, ihn weniger als Volumen denn als Bewegung im Raum sichtbar werden lässt. Die Stoffe sind hier nicht sekundäre Attribute, sondern Materien, die Körperlichkeit differenzieren. In diesem Sinne ist der Körper selbst schon eine Relation: eine Konfiguration, die nur durch das Zusammenspiel von Haut, Stoff und Oberfläche konstituiert wird.

Stoff und Licht

Ebenso wenig lässt sich der Stoff unabhängig vom Licht fassen. Falten und Texturen existieren nicht als fixe Strukturen, sondern als Effekte des Lichts, das sich in ihnen bricht, sie zum Glänzen bringt oder sie verschattet. Der seidige Schimmer Bernards entsteht nur durch das sanfte Gleiten des Lichts über die Oberfläche, während Johns dunkler Samt das Licht absorbiert und es in Tiefe verwandelt. Das eine öffnet den Blick, das andere zieht ihn hinein. Stoff ist somit nicht Substanz, sondern Medium der Lichtbewegung.

Körper und Licht

Auch der Körper erscheint nicht als gegebene Form, sondern als Lichtplastik. Gesicht und Hände sind durch Licht modelliert, sie gewinnen Kontur und Ausdruck allein durch graduelle Abstufungen von Hell und Dunkel. Doch das Licht operiert nicht neutral: Es verteilt sich ungleich. Bernards Gesicht wird mit größerer Intensität erhellt, seine Züge treten deutlicher hervor; John hingegen bleibt partiell im Halbschatten, sein Ausdruck gedämpft, weniger direkt. In dieser Ungleichverteilung liegt eine soziale Semantik: Sichtbarkeit wird hier zur Ressource, zur Weise, wie Präsenz und Autorität gestuft werden.

Zyklische Relation

Das Entscheidende aber ist: Keines dieser Register – Körper, Stoff, Licht – kann isoliert gedacht werden. Die Körperflächen reflektieren Licht, das Licht akzentuiert den Stoff, der Stoff wiederum moduliert die Körperlichkeit. Dies ist kein linearer Prozess, sondern ein zyklisches Geschehen, ein permanentes Kreisen der Materien umeinander. In jeder Wahrnehmung des Bildes aktualisiert sich diese Bewegung erneut: Der Blick des Betrachters folgt den Lichtspuren, gleitet an den Stofffalten entlang, liest die Gesichter in ihrem Hell-Dunkel, und bringt damit die Relation immer wieder hervor.

Relationale Ontologie

Das Porträt offenbart damit eine Ontologie, die nicht auf Substanz beruht, sondern auf Relation. Körper sind nicht „da“ und werden anschließend dargestellt; sie entstehen als relationale Effekte aus der Interaktion von Stoff und Licht. Ebenso sind Stoffe nicht einfach Materie, sondern Knotenpunkte in einem Netzwerk von Reflexion, Absorption und Sichtbarkeit. Licht schließlich ist nicht äußere Bedingung, sondern ein akteurisches Medium, das Bedeutungen stiftet, Hierarchien markiert und soziale Präsenz herstellt.

Diese Relation zeigt sich besonders deutlich im Unterschied zwischen den Brüdern: Bernard, heller beleuchtet, in schimmernden Stoffen, wirkt als unmittelbare Figur des Angesprochenen; John, in dunkleren Tönen, teilverschattet, tritt in eine Rolle der Stabilisierung und Rahmung. Doch diese Rollen sind nicht fix: Mit jeder Blickbewegung des Betrachters verschieben sich die Gewichtungen, das Verhältnis der Brüder moduliert sich

neu. Damit ist Materialität hier nie abgeschlossen, sondern prozessual – eine Bewegung, die sich zwischen Körper, Stoff und Licht immer wieder aktualisiert.

Schlussfolgerung

Die Materialität des Porträts ist also nicht ein Nebeneinander von Komponenten, sondern ein kontinuierlicher Prozess der Wechselwirkung. Körper, Stoff und Licht sind keine autonomen Entitäten, sondern differenzielle Elemente eines Geschehens, in dem physische und soziale Bedeutungen zugleich hervorgebracht werden. Das Bild erweist sich in diesem Sinne als energetische Matrix, deren Präsenz nicht durch einzelne Faktoren erklärt werden kann, sondern nur durch das Zusammenspiel, das sie verbindet.

11.3 Dynamische Ontologie der Bildpräsenz

Die Beobachtung, dass das Porträt nicht als statische Repräsentation, sondern als prozessuales Gefüge verstanden werden muss, hat weitreichende Konsequenzen. Sie zwingt dazu, das Verhältnis von Materialität und Repräsentation neu zu denken: nicht als zwei gegeneinander abgegrenzte Sphären, sondern als untrennbar verschränkte Modalitäten ein und desselben Prozesses der Bildwerdung. Was sich im Porträt vollzieht, ist keine Abbildung eines bereits Gegebenen, sondern die fortwährende Hervorbringung von Präsenz durch die oszillierende Dynamik von Stoff, Körper und Licht.

Präsenz als emergentes Ereignis

Die Brüder erscheinen nicht, weil sie in Öl „festgehalten“ sind, sondern weil die Materialität des Mediums in ihrer Interaktion mit dem Blick des Betrachters ein Ereignis von Präsenz generiert. In diesem Sinne ist Präsenz nicht etwas, das dem Bild inhärent wäre und nur abgerufen werden müsste. Sie ist vielmehr emergent – sie entsteht, wann immer Körper, Stoff und Licht in ihrer Wechselwirkung eine wahrnehmbare Figur hervorbringen. Diese Emergenz ist nicht beliebig, sondern durch die materielle Struktur des Bildes vorbereitet und gerahmt, doch sie bleibt in jedem Augenblick der Betrachtung kontingent und neu.

Das Bild als energetische Konstellation

Das Porträt ist keine Ansammlung von isolierten Elementen (Pigment, Leinwand, Figuren, Licht), sondern ein energetisches Feld, in dem Kräfte zirkulieren und sich temporär stabilisieren. Licht bricht sich in Stoffen, Stoffe geben den Körpern Gewicht, Körper markieren genealogische Ordnungen, die wiederum durch Lichtakzente bestätigt oder verschoben werden. Diese Kräfte sind nicht harmonisch aufgelöst, sondern ständig in Bewegung – eine Oszillation, die das Bild zugleich strukturiert und offenhält. Deshalb lässt sich die Frage „Wer dominiert?“ – John, der ältere, genealogisch höherstehende Bruder, oder Bernard, der jüngere, aber frontal blickende – nie endgültig beantworten. Dominanz erscheint nicht als fixierte Eigenschaft, sondern als Schwankung im energetischen Feld, abhängig von Blickrichtung, Wahrnehmung, Rahmung.

Überwindung der Dichotomie Materialität/Repräsentation

In dieser Dynamik wird deutlich, dass die traditionelle Gegenüberstellung von Materialität und Repräsentation analytisch unzureichend ist. Das, was gemeinhin als „Materialität“ gilt – Pigment, Leinwand, Lichtführung – ist nicht stumme Substanz, sondern selbst Bedeutungsträger. Und das, was als „Repräsentation“ verstanden wird – genealogische Ordnung, Status, Pose – ist nicht rein symbolische Überformung, sondern materialisiert sich in Gewandfalten, in Blickachsen, in der Ungleichverteilung von Licht. Materialität und Repräsentation sind daher nicht getrennte Ebenen, sondern wechselseitige Vollzugsformen. Das Bild zeigt, dass das eine ohne das andere nicht denkbar ist: Es gibt keine soziale Hierarchie ohne ihre Einprägung in Stoff, Gestus und Licht, und keine Stofflichkeit ohne die symbolischen Bedeutungen, die sie strukturieren.

Ontologische Neuformulierung

Aus dieser Beobachtung ergibt sich eine ontologische Konsequenz: Bilder können nicht länger als Objekte verstanden werden, die in der Vergangenheit fixiert und im Jetzt betrachtet werden. Sie sind vielmehr dynamische Ontologien, die in jedem Akt der Wahrnehmung eine neue Konstellation hervorbringen. Präsenz ist kein Zustand, sondern ein prozessuales Geschehen; Materialität ist kein Ding, sondern eine Kraft der Relation; Repräsentation ist keine bloße Abbildung, sondern eine performative Praxis, die soziale Ordnungen sichtbar macht und zugleich in Bewegung hält.

Diese Neuformulierung erlaubt es, die Sackgassen sowohl des New Materialism wie des Poststrukturalismus zu umgehen. Denn hier erscheint Materialität nicht als stumme Natur, noch Repräsentation als bloßes Zeichen. Beide erweisen sich als Momente eines einzigen dynamischen Prozesses, der durch das Porträt in exemplarischer Form sichtbar gemacht wird. Damit wird das Porträt nicht nur kunsthistorisch interessant, sondern philosophisch produktiv: Es fungiert als Modell für eine Ontologie, in der Substanz und Zeichen, Körper und Diskurs, Materie und Bedeutung nicht dichotomisch, sondern relationell gedacht werden.

12.1 Materialität als performative Kraft

Die Analyse der Bildkonstellation legt nahe, Materialität nicht länger als passives Substrat zu begreifen, das Bedeutungen lediglich trägt, sondern als eine operative Kraft, die aktiv in Prozesse der Sinn- und Wirklichkeitskonstitution eingreift. Im Porträt zeigt sich Materialität nicht als stumme Oberfläche, sondern als performative Praxis: Leinwand, Pigment, Licht, Stoffe und Körper handeln, indem sie Ordnungen hervorbringen, affektive Resonanzen erzeugen und epistemische Effekte stabilisieren.

Dies wird besonders deutlich in der Inszenierung der Gewänder. Seide und Samt sind hier nicht bloße Indikatoren für Wohlstand, die sich in einem semiotischen Code entschlüsseln lassen. Sie entfalten ihre Wirkung durch ihre stoffliche Qualität selbst: im Glanz, in der Schwere, im Widerstand gegen das Licht. Der Reichtum ist nicht nur dargestellt, sondern performativ vergegenwärtigt – er geschieht in der Art, wie der Stoff die Blicke bindet, wie er die Körper der Brüder in Gravität und Würde hüllt. Stofflichkeit fungiert damit nicht als Symbol, sondern als Kraftfeld, das soziale Hierarchie körperlich erlebbar macht.

Gleiches gilt für das Licht. Es ist nicht ein neutrales Medium, das Sichtbarkeit ermöglicht, sondern ein Akteur, der soziale Differenzen verteilt. Die asymmetrische Beleuchtung, die ein Gesicht hervorhebt, während das andere partiell im Schatten bleibt, generiert eine visuelle Politik der Aufmerksamkeit. Licht schreibt genealogische Ordnung, aber auch individuelle Präsenz in die Wahrnehmung ein. Hier wirkt Materialität nicht durch ihre Substanz, sondern durch ihre aktive Modulation der Sichtbarkeit.

Die Körper schließlich – ihre Haltung, ihre Gestik, ihre Positionierung im Raum – sind nicht Ausdruck, sondern Handlung. Die Figur, die frontal in den Blick des Betrachters tritt, aktualisiert Anspruch auf Sichtbarkeit und Präsenz. Die andere, leicht erhoben und abgewandt, inszeniert Distanz und Überordnung. Beide Haltungen sind nicht nur Zeichen, sondern Vollzüge: Akte, die soziale Differenz performativ hervorbringen und im Raum des Bildes stabilisieren.

In diesem Zusammenspiel wird deutlich, dass Materialität in diesem Porträt als performative Kraft operiert. Sie trägt Repräsentation nicht nur, sondern produziert sie – indem sie den Blick lenkt, Nähe und Distanz moduliert, Hierarchie sichtbar macht und Erinnerung verkörpert. Damit verweist das Bild auf eine Ontologie, in der das Materielle nicht als inert zu denken ist, sondern als Handlungsträger, als Kraft, die Wirklichkeit nicht reflektiert, sondern mitkonstituiert.

12.2 Interdependenz von individuellen Gesten und Raum

Eine isolierte Betrachtung der Körperhaltungen und Gesten der beiden Brüder greift zu kurz. Ihre Bedeutung entfaltet sich erst im Zusammenspiel mit der Raumordnung des Bildes, in dem sie platziert sind. Die Körper sind nicht einfach „gesetzt“, sondern in eine visuelle Architektur eingebunden, die sowohl ihre Beziehung zueinander als auch ihre Beziehung zum Betrachter strukturiert. Materialität, wie sie in der performativen Perspektive gefasst wird, muss hier relational verstanden werden: nicht als Eigenschaft einzelner Elemente, sondern als Geflecht, in dem Gesten und Raum sich gegenseitig konstituieren.

Zentral ist die vertikale Staffelung: John erscheint leicht erhöht, Bernard etwas tiefer und näher zum Vordergrund. Diese Differenz ist kein bloßes Detail der Positionierung, sondern sie produziert eine räumlich codierte Hierarchie. Johns Haltung – abgewandt, distanziert, in der Vertikale des architektonischen Hintergrunds verankert – erhält ihr Gewicht gerade durch diese Staffelung. Seine Abwendung wird dadurch nicht als bloßer Moment der Introspektion, sondern als Geste der Überordnung lesbar: der Raum stabilisiert seine Distanz.

Bernard hingegen tritt minimal vor, überlappt Johns Körper leicht und richtet seinen Blick frontal an den Betrachter. Diese Geste der direkten Konfrontation gewinnt ihre Bedeutung nicht allein aus dem Blick selbst, sondern aus dem räumlichen Arrangement: weil Bernard im Vordergrund positioniert ist, wirkt seine Präsenz drängender, unmittelbarer, körpernäher. Seine Rangniedrigkeit wird dabei nicht aufgehoben, sondern gerade durch die Gleichzeitigkeit von räumlichem Vorrücken und genealogischem Zurückstehen hervorgehoben. Die Spannung zwischen räumlicher Vorwärtsbewegung und hierarchischem Niedriger-Sein entsteht aus dem präzisen Ineinander von Geste und Raum.

Der Hintergrund verstärkt diese Dynamik. Die dunkle Fläche, gegen die die Figuren gesetzt sind, ist nicht neutral. Sie dient als negative Form, die Gesten und Körper umso plastischer hervorhebt. Johns Abwendung bleibt nur deshalb als Geste der Erhabenheit lesbar, weil sie sich von dieser leeren Fläche abhebt und einen imaginären Raum hinter sich öffnet. Bernards frontal gerichteter Blick hingegen bricht die zweidimensionale Ordnung des Hintergrunds und zieht den Betrachter in den Vordergrund. So materialisiert sich ein Spannungsverhältnis zwischen Tiefe und Nähe, zwischen dem distanzierenden Raum des Hintergrunds und dem unmittelbaren Raum des Blickkontakts.

Diese Konstellation zeigt, dass Geste und Raum nicht zwei Ebenen sind, die sich additiv verbinden. Vielmehr sind sie wechselseitig bedingt: die Geste schreibt den Raum als sozial strukturiert ein, während der Raum der Geste ihre Bedeutung verleiht. Ohne die räumliche Staffelung wäre Bernards Blick lediglich eine formale Pose; ohne den Blick wäre die Raumordnung nicht als Hierarchie erfahrbar. Es ist die Interdependenz von Geste und Raum, die soziale Differenz hier materiell und performativ sichtbar macht.

In dieser Perspektive ist der Raum des Porträts nicht Hintergrund, sondern aktive Matrix. Er begrenzt, lenkt und akzentuiert, was die Körper tun können – und umgekehrt schreiben die Körperhaltungen dem Raum jene sozialen Bedeutungen ein, die ihn überhaupt erst als Bühne von Nähe, Distanz und Rangordnung erfahrbar machen. Gestik und Raum sind also nicht Ausdruck individueller Intentionalität oder bloßer künstlerischer Komposition, sondern Bestandteile eines relationalen Gefüges, das genealogische und soziale Ordnung vollzieht.

12.3 Politische und soziale Implikationen

Die Interdependenz von Gesten und Raum, wie sie im Porträt der Brüder entfaltet ist, bleibt nicht auf der Ebene einer kunsthistorischen Kompositionsfrage. Sie entfaltet ihre eigentliche Bedeutung erst, wenn sie im Lichte ihrer politischen und sozialen Dimension gelesen wird. Das Bild ist nicht bloß Darstellung, sondern eine Praxis, in der genealogische Ordnung, Rang und Machtbeziehungen vollzogen werden. Hier zeigt sich die eigentliche Pointe: Materialität agiert als ein Medium politischer Performanz, das soziale Strukturen nicht einfach abbildet, sondern in der visuellen und leiblich erfahrbaren Ordnung des Bildraums hervorbringt.

Die Staffelung der Figuren ist dafür paradigmatisch. John, der ältere Bruder, nimmt eine leicht erhöhte Position ein. Sein abgewandter Blick, gestützt durch die vertikale Stabilität des architektonischen Hintergrunds, lässt ihn als in sich ruhend, distanziert und hierarchisch verankert erscheinen. Bernard dagegen tritt nach vorn, überlappt John minimal, richtet seinen Blick aber frontal an den Betrachter. Dieser doppelte Gestus – das Vorrücken im Raum und das direkte Blicken – macht ihn im Wahrnehmungsfeld präsenter, doch bleibt er genealogisch und sozial untergeordnet. Diese Spannung ist nicht widersprüchlich, sondern konstitutiv: das Bild generiert eine dialektische Figur, in der Präsenz und Unterordnung gleichzeitig inszeniert werden.

Hierdurch wird eine politische Ordnung im Medium der Materialität selbst erzeugt. Das Bild „erzählt“ nicht von Hierarchie, sondern bringt sie zur Erscheinung, indem es sie räumlich, gestisch und affektiv performt. Die Brüder erscheinen nicht nur als Individuen mit je eigenen

Charakterzügen, sondern als Träger einer sozialen Rolle, die durch ihr Verhältnis zueinander definiert ist. Das Porträt stellt nicht bloß die Genealogie dar, sondern verkörpert sie: John als Symbol der Stabilität und Distanz, Bernard als Figur der adressierten Öffentlichkeit, die den Betrachter direkt einbezieht.

In dieser Adressierung liegt eine zweite politische Dimension. Bernards Blick bricht die hermetische Ordnung des Bildraums auf und zieht den Betrachter in die Szene hinein. Das Bild ist dadurch nicht nur Repräsentation einer genealogischen Konstellation, sondern ein Dispositiv, das den Betrachter affektiv und visuell in die Ordnung einspannt. Wer dem Blick begegnet, wird Teil des Spiels von Nähe und Distanz, von Unterordnung und Autorität. Hier wirkt die performative Kraft der Materialität über die dargestellten Figuren hinaus in die soziale Wirklichkeit des Rezipienten hinein.

Die politische Relevanz des Porträts liegt somit gerade darin, dass es Hierarchie nicht als explizite Botschaft kommuniziert, sondern sie in der Materialität selbst verankert. Stoffe, Licht, Körperhaltungen und Raumachsen operieren als Kräfte, die die genealogische Differenz erfahrbar machen und sie zugleich als „natürlich“ erscheinen lassen. Indem die Ordnung in der Textur, im Glanz, in der Staffelung der Figuren materialisiert wird, gewinnt sie eine unhintergehbare Evidenz: sie ist nicht mehr nur Symbol, sondern sinnlich vollzogene Realität.

So wird deutlich, dass das Porträt nicht lediglich das Abbild einer sozialen Welt ist, sondern eine Instanz ihrer politischen Konstitution. In der Darstellung geschieht die Stabilisierung genealogischer Macht. In diesem Sinne ist das Bild weniger ein Objekt der Repräsentation als ein Agent sozialer Ordnung, der in der Verschränkung von Materialität und Repräsentation Machtverhältnisse affektiv, visuell und epistemisch absichert.

Die Analyse der politischen und sozialen Implikationen zeigt, dass das Porträt nicht lediglich als ästhetisches Artefakt oder genealogische Erinnerung zu begreifen ist, sondern als aktiver Vollzug sozialer Ordnung. In der performativen Verschränkung von Materialität und Repräsentation wird Hierarchie nicht bloß abgebildet, sondern hervorgebracht und affektiv stabilisiert. Damit aber öffnet sich ein neuer Horizont: Wenn das Bild nicht nur symbolisch verweist, sondern durch seine materielle und visuelle Organisation Wirklichkeit mitkonstituiert, dann tritt es selbst als ein ontologisches Modell hervor. Es erweist sich als eine Art „epistemische Maschine“, die soziale, politische und zeitliche Strukturen nicht passiv dokumentiert, sondern dynamisch erzeugt. Aus dieser Einsicht folgt notwendig eine Verschiebung der Fragestellung: Das Porträt ist nicht nur Gegenstand der politischen Repräsentation, sondern eine Instanz spekulativer Ontologie, in der Materialität, Präsenz und Erinnerung neu zusammengedacht werden müssen.

13.1 Erinnerung, Präsenz, Repräsentation

Unsere Analyse des Porträts der Brüder ist an einem Punkt angekommen, an dem drei Modalitäten sich nicht nur überlappen, sondern einander konditionieren: Erinnerung als zeitliche Rückbindung, Präsenz als phänomenale Gegenwärtigkeit und Repräsentation als formale Vermittlung sozialer und epistemischer Bedeutung. Eine vertiefte Betrachtung dieser Triade zeigt, dass keine der drei Dimensionen autonom operiert; jede ist auf die anderen

angewiesen, und gerade in ihrem Zusammenspiel entsteht die spezifische Wirkung des Gemäldes.

Zunächst die Erinnerung: Porträts sind – historisch wie semantisch – Gedächtnisorgane. Sie konservieren ein Personenbild über das Leben hinaus; sie sind transformierte Archive. Diese Archivfunktion ist materiell verankert: Untermalung, Lasur, Schichtaufbau und Firnis bilden eine zeitliche Sedimentation, in der der Augenblick der Darstellung eingeschlossen bleibt und zugleich durch Alterungsprozesse (Vergilbung, Craquelé, Verlust von Glanz) medial verändert wird. Erinnerung hier ist also nicht nur Inhalt („dies sind die Brüder X und Y“), sondern eine materialisierte Dauer, die sich in der Oberfläche des Bildes abspielt. Zugleich ist Erinnerung selektiv: das Porträt wählt Momente aus – Pose, Blick, Stofflichkeit –, formt eine idealisierte Konsistenz und glättet Kanten der Unmittelbarkeit. Diese Auswahl ist politisch: sie stabilisiert bestimmte Lesarten der Identität (Familie, Stand, Zuverlässigkeit), während andere Aspekte – etwa die Ambivalenz von Rang und Präsenz, persönliche Widersprüche, biographische Brüche – ausgeblendet oder nur implizit belassen werden.

Die Präsenz, die das Bild erzeugt, ist paradox. Die dargestellten Personen existieren leiblich nicht mehr in ihrer historischen Gegenwart; gleichwohl treten sie dem Betrachter als gegenwärtige Akteure gegenüber. Diese Gegenwärtigkeit ist nicht bloß illusionistisch im Sinne einer illusionären „Lebendigkeit“, sondern ein performatives Phänomen: in der Materialität des Bildes – in den hellen Punkten auf den Augen, der Plastizität der Hände, dem Glanz der Stoffe – kondensiert eine Form von Gegenwart, die sich im Augenblick der Betrachtung realisiert. Präsenz ist also nicht einfach da; sie wird in jedem Akt der Rezeption erneut produziert. Das heißt: das Bild hat sowohl eine archivische Dauer (es „bewahrt“) als auch die Fähigkeit, im Vollzug des Sehens aktuell zu werden (es „ruft hervor“). Diese doppelte Temporalität – Bewahrung und Aktualisierung – ist eine der produktiven Spannungen, die das Porträt prägen.

Repräsentation schließlich ist die formale Seite dieser Vorgänge: sie ordnet, kodiert und sozialisiert das, was gesehen wird. Kleidung, Pose, Blickrichtung, Gestik sind nicht zufällig; sie sind konventionalisierte Formen, mit denen bestimmte soziale Bedeutungen hergestellt werden — Zugehörigkeit, Rang, Loyalität, Würde. Repräsentation ist aber keine rein symbolische Schicht, die danach über das Materielle gelegt wird; vielmehr ist sie in die Materialität eingelagert. Die goldbraunen und silbrigen Valeurs, die Lasuren, die Betonung bestimmter Lichtakzente – all das sind maltechnische Operationen, die Repräsentationsmöglichkeiten erst erzeugen. Somit ist Repräsentation im Bild zugleich Technik und Sinn: eine Praxis, die materiell wirkt und semantisch funktioniert.

Die produktive Spannung des Porträts liegt nun darin, dass Erinnerung, Präsenz und Repräsentation sich nicht sequenziell verhalten (zuerst Erinnerung, dann Repräsentation), sondern in einem zirkulären Vollzug stehen. Erinnerung bietet ein historisches Material, das durch repräsentationale Operationen formiert wird; Repräsentation schafft Bedingungen, unter denen Präsenz erfahrbar wird; Präsenz wiederum reaktualisiert Erinnerung und lässt Repräsentation wirksam erscheinen. Diese Zirkularität erzeugt eine emergente Qualität: das Bild ist weder nur Archiv noch nur Präsenzmaschine noch nur Symbolsystem — es ist ein System, das zugleich speichert, zur Gegenwart ruft und Bedeutungen produziert.

Aus dieser Perspektive gewinnt auch die genealogische Dimension — die Blutlinie, die familiäre Kontinuität — eine doppelte Funktion. Einerseits sichert das Porträt genealogische Identität: indem es die Brüder als Paare in kompositorischer Nähe einfängt, schreibt es eine Linie fort; das Format, die Pose, die Relation der Figuren zueinander fungieren als visuelle Versicherung der Familienehre und der dynastischen Reproduktion. Andererseits produziert das Bild diese Linie nur durch seine repräsentationale Operation: die Blutlinie wird dadurch erst „sichtbar“, durch Rangierung, Überlappung und Hervorhebung. Mit anderen Worten: das Porträt stabilisiert eine Narration der Abstammung nicht einfach, es erzeugt sie materiell — und macht sie dem kollektiven Gedächtnis verfügbar. Die genetische Kontinuität wird so zu einer performativ erzeugten Tatsache, nicht bloß zu einer schon bestehenden Realität.

In normativer Hinsicht stellt diese Verflechtung kritische Fragen: Welche Formen des Erinnerns werden privilegiert, welche zum Verschwinden gebracht? Wenn Präsenz und Repräsentation die Macht haben, Erinnern zu institutionalisieren, dann sind Porträts auch Instrumente der sozialen Legitimation. Das Gemälde wirkt damit nicht nur innerhalb des privaten Raumes familiärer Erinnerung, sondern hat öffentliche Wirkung — es wirkt in Sammlungen, in Galerieräumen, in der kulturellen Einübung von Autorität. Die Asymmetrie des Sehens, die durch Licht, Stoff und Blick inszeniert wird, ist zugleich eine ethische Größe: sie markiert, wessen Präsenz anerkannt und stabilisiert werden soll, und wer in der Repräsentationspraxis marginalisiert bleibt.

Das Porträt operiert auf der Schnittstelle von Materiellem und Zeitlichem, von sichtbarer Präsenz und sozialer Bedeutung. Sein theoretischer Wert besteht darin, dass es als konkretes Feld zeigt, wie Erinnerung, Präsenz und Repräsentation nicht nebeneinander, sondern in einem performativen Zirkus stehen, der sowohl ontologische als auch normative Implikationen hat. Es eröffnet damit die Möglichkeit, eine spekulative Ontologie zu formulieren, in der Bilder nicht nur Abbilder der Welt sind, sondern aktiv an der Herstellung jener Welt beteiligt, die sie zu zeigen vorgeben.

13.2 Bild als epistemische Maschine

Das Porträt operiert nicht nur als Objekt der Betrachtung, sondern als epistemische Maschine: ein Apparat, der Wissen nicht einfach abbildet oder speichert, sondern es generiert, strukturiert und in Umlauf bringt. Diese maschinelle Qualität ergibt sich aus dem Zusammenwirken disparater Elemente — Pigment, Leinwand, Lasur, Licht, Gestik, Blickachsen, Raumorganisation und soziale Codierungen —, die sich in einer präzisen Choreographie verschalten. Die Maschine ist nicht im Werkstoff allein, nicht in der Pose oder der Ikonographie isoliert, sondern in der relationalen Verknüpfung all dieser Dimensionen.

Das Wissen, das hier erzeugt wird, ist nicht propositional, nicht in Sprache oder expliziten Begriffen artikuliert. Es ist relationales Wissen, das über Wahrnehmung vermittelt wird. In der Stellung der Brüder zueinander, im Verhältnis von Nähe und Distanz, im abgewandten Blick des Älteren und im direkten Blick des Jüngeren liegt eine Form der epistemischen Vermittlung, die Hierarchie und genealogische Ordnung nicht erklärt, sondern sinnlich erfahrbar macht. Der Betrachter „lernt“ eine Ordnung, indem er sie sieht und spürt. Das Bild

wird so zum didaktischen Feld, das eine soziale Grammatik ästhetisch plausibel und affektiv überzeugend organisiert.

Diese maschinelle Logik betrifft auch die Materialität selbst. Die Stoffe, die Glanzlichter, die feinen Übergänge der Lasuren: sie sind nicht bloß dekorative Details, sondern Werkzeuge epistemischer Steuerung. Der Brokatstoff lenkt Aufmerksamkeit, das Licht auf den Gesichtern produziert eine Evidenz von Präsenz, der dunkle Hintergrund bündelt und isoliert. Sichtbarkeit wird geordnet, Evidenz wird inszeniert. Was das Bild hervorbringt, ist nicht bloß ein Doppelporträt, sondern ein Sinnhorizont, in dem soziale Ordnung als natürliche und selbstverständlich sichtbare Realität erscheint.

Damit ist das Bild nicht nur ein Gedächtnisarchiv, sondern zugleich ein Generator: es bewahrt genealogische Konstellationen und produziert sie in jedem Akt der Betrachtung neu. In dieser doppelten Temporalität – Speicher und Aktualisierung – liegt seine epistemische Kraft. Die Maschine des Bildes macht Hierarchie, Präsenz und Kontinuität erfahrbar, indem sie sie in Wahrnehmung übersetzt.

Diese Beobachtung verweist unmittelbar auf eine philosophische Anschlussfrage. Wenn Bilder epistemische Maschinen sind, die Wissen relational und performativ erzeugen, dann können sie nicht in den klassischen Oppositionen von Materialität versus Repräsentation, Präsenz versus Diskurs gefasst werden. Ihre Wirkweise überschreitet diese Dichotomien und zwingt zu einem erweiterten Verständnis von Materialität, in dem materielle, soziale und semantische Dimensionen untrennbar verwoben sind.

13.3 Integration in gegenwärtige Materialitätstheorien

Die Konzeption des Porträts als epistemische Maschine eröffnet nicht nur eine neue Lesart des Bildes, sondern verlangt eine Verschiebung innerhalb gegenwärtiger Debatten um Materialität. Sowohl im Feld des sogenannten New Materialism als auch in poststrukturalistischen Ansätzen wurde versucht, die Trennung von „Materie“ und „Bedeutung“ neu zu verhandeln. Doch beide Denktraditionen verharren oft in einer latenten Asymmetrie: entweder wird Materie als eigensinnige, aktive Dimension rehabilitiert, oder aber Repräsentation als primärer Ort der Macht und Sinnproduktion in den Vordergrund gestellt. Das Porträt zeigt, dass eine solche Einseitigkeit die komplexe Wirksamkeit des Bildes nicht zu erfassen vermag.

Die Malerei offenbart stattdessen eine Ontologie, die auf relationaler Verflechtung beruht. Die Pigmente auf der Leinwand sind nicht einfach „da“ als neutrale Substanz, sondern sie werden zu Trägern von Bedeutung, sobald sie in Lasuren geschichtet, von Licht erfasst und auf bestimmte Körperpartien konzentriert werden. Umgekehrt bleibt die soziale und genealogische Ordnung, die das Bild kommuniziert, nicht auf einer rein symbolischen Ebene, sondern sie ist untrennbar an diese materielle Organisation gebunden. Die Rangordnung der Brüder wird nicht bloß behauptet; sie wird sichtbar gemacht durch Höhenstaffelung, Lichtführung und Stoffakzentuierung. Die Repräsentation ist in der Materialität eingeschrieben, die Materialität zugleich durch die Repräsentation geformt.

Dies legt nahe, Materialität im philosophischen Sinn nicht länger als „physischen“ Grund oder „ontologische Substanz“ zu fassen, sondern als ein Kontinuum von Prozessen, in denen Materie, Diskurs und Präsenz untrennbar ineinander übergehen. In dieser Sicht ist das Bild kein „Medium“, das Inhalte überträgt, sondern ein relationales Feld, in dem materielle, soziale und epistemische Operationen ko-konstitutiv wirken. Materialität ist hier nicht der Gegensatz zur Repräsentation, sondern deren Bedingung und Effekt zugleich.

Für gegenwärtige Materialitätstheorien eröffnet sich dadurch eine Möglichkeit, die eingefahrene Dichotomie von New Materialism und Poststrukturalismus produktiv zu überschreiten. Das Porträt liefert ein anschauliches Modell: Es zeigt, wie die Materialität der Farbe nicht ohne soziale Bedeutungen erfahrbar wird, und wie soziale Bedeutungen ihrerseits ohne die stoffliche Präsenz der Malerei leer bleiben würden. Die Begriffe „Materialität“ und „Repräsentation“ können so nicht länger getrennt nebeneinander stehen, sondern müssen als Aspekte eines dynamischen Prozesses verstanden werden, in dem beide Dimensionen simultan und wechselseitig hervorgebracht werden.

Diese Einsicht erlaubt eine Integration in eine breitere philosophische Diskussion: Bilder – und hier das Porträt in besonderer Weise – sind Orte einer spekulativen Ontologie, weil sie zeigen, dass Wirklichkeit nicht einfach „gegeben“ ist, sondern relational produziert wird. Das Bild demonstriert dies nicht abstrakt, sondern konkret: durch die Präsenz der Figuren, die Überlagerung der Körper, den Glanz der Stoffe, den Rhythmus der Blickachsen. Hier, in der konkreten Materialität der Malerei, wird eine ontologische These sichtbar: dass Sein nicht statisch ist, sondern in der relationalen Verschränkung von Materialität, Bedeutung und Wahrnehmung emergiert.

Die Integration in gegenwärtige Materialitätstheorien kann also nicht nur additiv sein (das Bild illustriert die Theorie), sondern umgekehrt: das Bild fordert die Theorie heraus, ihre Kategorien zu überdenken. Es drängt dazu, Materialität nicht als Substrat, Repräsentation nicht als bloßen Überbau zu behandeln, sondern beide als ko-produktive Dimensionen eines performativen Feldes. Aus dieser Perspektive wird das Porträt nicht nur als historisches Artefakt, sondern als paradigmatischer Denk-Ort relevant – ein Bild, das Philosophie praktiziert, indem es eine Ontologie vorführt, die über die bekannten Dichotomien hinausweist.

14. Philosophische Konsequenzen

Die bisherigen Überlegungen haben gezeigt, dass das Porträt weder allein aus der Perspektive physischer Materialität noch ausschließlich als diskursive Repräsentation adäquat verstanden werden kann. Vielmehr offenbart sich in ihm ein komplexes Zusammenspiel von Präsenz, Erinnerung und Bedeutung, das die Dichotomie von Materialität und Repräsentation selbst infrage stellt. Das Bild operiert nicht in einer Hierarchie, in der das eine dem anderen zugrunde liegt, sondern entfaltet eine Logik wechselseitiger Hervorbringung. In dieser Hinsicht erweist sich das Porträt als ein paradigmatischer Ort, an dem die Philosophie der Gegenwart über ihre eigenen Grenzen hinausgeführt werden kann.

Die Konsequenzen, die sich aus dieser Einsicht ergeben, betreffen drei zentrale Bereiche: erstens die Frage nach einer Ontologie der Bilder, die Materie und Bedeutung nicht als

Gegensätze, sondern als untrennbar verwobene Dimensionen begreift; zweitens das Verhältnis von Repräsentation und epistemischer Wirkung, das zeigt, wie Bilder nicht bloß darstellen, sondern aktiv Wissen, Ordnung und soziale Realität hervorbringen; drittens schließlich die weiterführenden Implikationen für Kunsttheorie und Sozialtheorie, in denen das Porträt als Modell einer relationalen, performativen Materialität dienen kann.

Die folgende Analyse wird diese drei Stränge systematisch entfalten, um deutlich zu machen, dass die philosophische Bedeutung des Bildes nicht auf den Bereich der Ästhetik beschränkt bleibt. Vielmehr legt es ein konzeptuelles Fundament frei, das für Fragen von Ontologie, Macht, Erinnerung und Wissen gleichermaßen relevant ist. In diesem Sinne fungiert das Porträt als Prüfstein und Impulsgeber für eine Philosophie, die sich der Herausforderung stellt, die Trennung von Materialität und Repräsentation endgültig zu überwinden.

14.1 Ontologie der Bilder

Eine Ontologie der Bilder verlangt, die vertraute Trennung zwischen „bloßer Materie“ und „reiner Bedeutung“ radikal in Frage zu stellen. Das Porträt von John und Bernard Stuart ist in diesem Zusammenhang nicht nur ein historisches Artefakt, sondern ein exemplarischer Fall, an dem sich zeigen lässt, dass Bilder weder in der Sphäre der Materialität noch in der Sphäre der Repräsentation aufgehen. Vielmehr entfalten sie eine eigene ontologische Dimension, in der Materialität und Repräsentation nicht additiv zusammentreffen, sondern untrennbar miteinander verschränkt sind.

Zunächst ist das Bild als materielle Konstellation präsent: Pigmentpartikel, Leinwand, Schichtungen von Lasuren und das durch die Maltechnik gebrochene Licht konstituieren eine Oberfläche, die in der physischen Welt existiert. Doch diese Materialität ist nicht inert. Sie ist kein neutrales Substrat, auf dem sich symbolische Inhalte zufällig ablagern. Vielmehr zeigt sich, dass materielle Verfahren selbst Bedeutung hervorbringen: Die Tiefe der Farben, die stoffliche Präsenz der Seide, das Schimmern des Lichts an den Falten – all dies „bedeutet“, ohne dass eine vorgängige sprachliche Codierung notwendig wäre.

Gleichzeitig operiert das Bild im Modus der Repräsentation: Es zeigt nicht einfach nur zwei Körper im Raum, sondern inszeniert sie als Träger sozialer Ordnung, als Brüder, als Angehörige eines Adelsgeschlechts, als Figuren im historischen Gefüge der Stuart-Monarchie. Die Blickrichtungen, die Hierarchie der Posen, die Balance von Nähe und Distanz – all dies ruft Bedeutungsfelder auf, die sich nicht in Materialität erschöpfen, sondern auf gesellschaftliche Diskurse und symbolische Ordnungen verweisen.

Die entscheidende Pointe liegt jedoch darin, dass diese beiden Dimensionen nicht nacheinander geschaltet sind. Man kann nicht sagen: zuerst die Materialität, dann die Bedeutung. Vielmehr gilt: Bedeutung ist materiell, und Materialität ist bedeutungsvoll. Das Porträt zeigt, dass es kein „reines Medium“ gibt, das unabhängig von symbolischen Ordnungen wäre, ebenso wenig wie eine „reine Symbolik“, die sich von ihrer materiellen Realisierung ablösen ließe. Stattdessen tritt das Bild als ontologische Einheit hervor, die in sich performativ ist: Es wirkt nicht, weil es „etwas darstellt“, sondern weil es in seiner präsentischen Faktizität Realität erzeugt.

Eine Ontologie der Bilder, die aus dieser Analyse entwickelt wird, versteht Bilder als operative Akteure in einem Geflecht von Wahrnehmung, Affekt, Gedächtnis und sozialer Ordnung. Bilder sind keine Objekte „über“ oder „neben“ der Welt, sondern Bestandteile der Welt, die in ihr handeln und sie verändern. Das Stuart-Porträt existiert nicht nur als historische Spur, sondern wirkt fort: in der Kunstgeschichte, in der Institution des Museums, in der theoretischen Reflexion. Sein Sein ist ein kontinuierlicher Prozess, der sich in jeder neuen Betrachtung aktualisiert.

Damit eröffnet sich eine ontologische Perspektive, die Bilder nicht länger im Modus des „Als-ob“ versteht – als Abbilder, die auf etwas anderes verweisen –, sondern im Modus des „Als-Wirkendes“: als Ereignisse, die Realität hervorbringen, stabilisieren oder infrage stellen. Bilder sind nicht sekundäre Spiegelungen, sondern primäre Akteure des Wirklichen.

14.2 Repräsentation und epistemische Wirkung

Repräsentation ist in der kunsttheoretischen und philosophischen Debatte oft als ein Problem der Vermittlung verstanden worden: Bilder repräsentieren, indem sie etwas abwesend Gegenwärtiges „zur Darstellung bringen“. In diesem klassischen Verständnis ist Repräsentation entweder auf der Seite der Ähnlichkeit (das Bild ähnelt dem Dargestellten) oder auf der Seite der Konvention (das Bild funktioniert durch kulturell kodierte Zeichen). Beide Modelle greifen jedoch zu kurz, wenn man sich auf ein Werk wie das Doppelporträt der Brüder Stuart einlässt, das auf komplexe Weise nicht nur etwas „zeigt“, sondern auch epistemische Bedingungen der Sichtbarkeit und des Wissens hervorbringt.

Das Bild produziert eine Ordnung des Wissbaren und Sichtbaren, indem es die Brüder nicht bloß abbildet, sondern sie in einer Konstellation von Blickachsen, Stofflichkeiten und Gesten inszeniert. Die Repräsentation verweist hier auf einen epistemischen Rahmen, in dem sich aristokratische Subjektivität, Geschwisterverhältnis und soziale Hierarchie überhaupt erst artikulieren können. Man könnte sagen: Das Porträt macht „Adel“ anschaulich, aber es macht ihn zugleich als einen Modus des Wissens erfahrbar. Es schreibt in die Netzwerke des Sehens und Erkennens ein, was es bedeutet, ein Stuart, ein Bruder, ein Teil der aristokratischen Ordnung zu sein.

Entscheidend ist dabei, dass diese Wissensproduktion nicht allein im Diskursiven stattfindet. Sie ist ebenso ein Effekt der sinnlichen Materialität: der Glanz der Seide, das matte Schimmern der Samtfalten, die Klarheit der Gesichter im Kontrast zum neutralen Hintergrund. Die Stoffe, die Texturen, die Schichtungen der Farbe tragen eine epistemische Evidenz, die sich nicht allein in Zeichen oder Symbolen erschöpfen lässt. Sie erzeugen eine Überzeugungskraft des Sichtbaren, eine Gewissheit, die nicht argumentativ, sondern ästhetisch-performativ wirkt. In diesem Sinne produziert das Bild ein Wissen, das verkörpert ist: Wissen, das in der Erfahrung der Wahrnehmung und in der Evidenz der Präsenz verankert bleibt.

Die epistemische Wirkung des Porträts zeigt sich auch in seiner historischen Performativität. Im 17. Jahrhundert fungierte es als Repräsentationsmedium einer Familie, die ihren Status sichtbar und legitimierbar machen musste. Doch diese Wirkung ist nicht auf seine ursprüngliche Funktion beschränkt. Auch im heutigen Museumskontext entfaltet es weiterhin

epistemische Effekte – allerdings in einem verschobenen Rahmen: Nun bezeugt es nicht primär aristokratischen Status, sondern es prägt unser Wissen von der Geschichte der Repräsentation, der sozialen Ordnung und der Ästhetik des Barock. Das Werk zeigt, dass Repräsentation kein statisches Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem ist, sondern ein zeitlich offenes, dynamisches Geschehen, das sich mit jedem neuen Rezeptionskontext transformiert.

Damit lässt sich Repräsentation als epistemische Praxis bestimmen. Bilder stellen nicht einfach etwas dar; sie bringen die Bedingungen hervor, unter denen bestimmte soziale Rollen, Hierarchien oder Subjektivitäten denk- und erkennbar werden. Sie sind epistemische Akteure, die Wirklichkeit formen. Das Porträt der Brüder Stuart verkörpert dies exemplarisch: Es ist nicht nur Zeugnis einer vergangenen Ordnung, sondern ein Medium, das diese Ordnung aktiv hervorbrachte und bis heute in unserer Wahrnehmung und unserem Wissen fortwirken lässt.

14.3 Weiterführende Fragen für Kunst- und Sozialtheorie

Die Analyse des Stuart-Porträts legt offen, dass Bilder nicht nur Objekte ästhetischer Rezeption sind, sondern als operative Instanzen epistemischer und sozialer Wirklichkeitsproduktion verstanden werden müssen. Daraus resultieren Konsequenzen, die über die klassische Kunsttheorie hinausreichen und in das Zentrum aktueller sozial- und kulturphilosophischer Fragestellungen führen.

Ein erstes Feld betrifft die Ontologie des Sozialen. Wenn Hierarchie, Status und Macht nicht nur abgebildet, sondern durch Bildpraktiken hervorgebracht werden, dann ist das Soziale nicht als vorgängige Realität zu denken, die sich unabhängig von ihren medialen Artikulationen etabliert. Vielmehr zeigt sich, dass das Soziale selbst als ästhetisch-mediale Konstruktion verstanden werden muss, die in jedem Akt der Darstellung – sei es im Porträt, im Ritual, in der Architektur – aktualisiert wird. Für die Sozialtheorie bedeutet dies, dass sie ihre Abhängigkeit von visuellen und ästhetischen Ordnungen ernst nehmen muss: Macht existiert nicht vor den Bildern, sondern durch sie hindurch.

Ein zweites Feld eröffnet sich in Bezug auf eine Epistemologie der Sichtbarkeit. Das Porträt demonstriert, dass Wissen nicht allein durch sprachliche oder diskursive Praktiken produziert wird, sondern ebenso durch die Konstitution des Sichtbaren. Welche Körper erscheinen wie im Bild? Welche Stofflichkeiten und Lichträume verleihen ihnen Präsenz? Welche Blicke und Posen definieren sie als Subjekte bestimmter Ordnungen? Das Bild gibt auf all dies präzise Antworten, die nicht in Texten formuliert werden, sondern sich in visuellen Strukturen niederschlagen. Eine epistemologische Reflexion der Sichtbarkeit müsste daher die ästhetischen Dimensionen des Wissens ernst nehmen und Bildlichkeit nicht länger als sekundäre Illustration von Theorie behandeln, sondern als eigenständige Form des Denkens.

Ein drittes Feld betrifft die Politik der Repräsentation. Indem das Porträt die Brüder Stuart in einer spezifischen Konstellation sichtbar macht, produziert es nicht nur Wissen über sie, sondern zugleich Ausschlüsse: Andere Figuren, andere Perspektiven, andere soziale Realitäten bleiben unsichtbar. Repräsentation ist somit immer schon eine Praxis der Selektion, der Markierung und des Verschweigens. Diese Einsicht fordert, die

ethisch-politische Dimension des Sichtbaren systematisch zu bedenken: Wer erhält Zugang zur Ordnung der Sichtbarkeit? Welche Subjekte werden repräsentierbar gemacht, und welche bleiben ausgeschlossen? In dieser Hinsicht zeigt das Porträt exemplarisch, dass jede Repräsentation eine Politik des Sichtbaren impliziert – eine Politik, die in ihrer historischen Bedingtheit zu analysieren ist, die aber auch auf gegenwärtige Debatten über Sichtbarkeit, Identität und Macht verweist.

Ein viertes, daran anschließendes Feld lässt sich als Frage nach der Performativität der Bilder fassen. Das Stuart-Porträt wirkt nicht nur in seiner Entstehungszeit, sondern auch in späteren Kontexten, sei es im Museum, in kunsthistorischen Diskursen oder in philosophischen Reflexionen wie der vorliegenden. Damit wird deutlich: Bilder sind nicht statische Objekte, sondern Zeitmaschinen epistemischer Wirkung, die ihre Geltung in unterschiedlichen Kontexten transformieren. Die Herausforderung für Kunst- und Sozialtheorie liegt darin, diese diachrone Dynamik ernst zu nehmen: Repräsentation ist nicht abgeschlossen, sondern ein Prozess, der sich in jeder neuen Betrachtung fortsetzt und verändert.

Aus diesen Beobachtungen ergeben sich weiterführende Fragen, die über die kunsthistorische Analyse hinausreichen. Lässt sich eine Theorie entwickeln, die Bilder nicht mehr nur als Zeichen oder Objekte, sondern als ontologisch wirksame Akteure in sozialen Prozessen fasst? Wie verändert sich unser Verständnis von Macht, wenn wir sie nicht nur als diskursive Formation, sondern auch als visuelle und materielle Praxis begreifen? Und schließlich: Welche Verantwortung trägt die zeitgenössische Kunsttheorie, wenn sie Bilder als Produzenten von Wirklichkeit ernst nimmt?

Das Stuart-Porträt fungiert damit nicht nur als historisches Artefakt, sondern als philosophischer Resonanzraum, in dem diese Fragen sichtbar und dringlich werden. Es zwingt dazu, Kunsttheorie und Sozialtheorie nicht länger getrennt zu denken, sondern sie in einer gemeinsamen Reflexion über Materialität, Repräsentation und epistemische Wirkung neu zu verschalten.

15. Synthese: Materialität im Porträt als performatives, repräsentierendes Feld

Die bisherigen Überlegungen haben verdeutlicht, dass das Porträt der Brüder Stuart in seiner ästhetischen wie ontologischen Struktur eine kategoriale Doppelbindung sichtbar macht, die sich in den gängigen theoretischen Rahmungen – sei es innerhalb materialistischer, sei es innerhalb poststrukturalistischer Zugänge – nur unzureichend erfassen lässt. Weder lässt es sich auf seine stoffliche Faktizität reduzieren, noch auf seine symbolische Codierung. Vielmehr konstituiert es ein hybrides Gefüge, in dem Materialität und Repräsentation nicht als getrennte Dimensionen nebeneinanderstehen, sondern in einer unauflösbaren Verschränkung wirksam werden.

Diese Verschränkung ist performativ: Die Pigmentschichten, der Farbauftrag, die stofflichen Differenzen der Kleidung, die Organisation der Blickachsen – all diese Elemente treten nicht als neutrale Mittel einer Aussage auf, sondern erzeugen Präsenz. Sie entfalten eine eigene

Dynamik, die den Betrachter affiziert, ihn in eine visuelle Ordnung einbindet und das soziale Gewicht der dargestellten Figuren unmittelbar erfahrbar macht. Das Bild agiert somit nicht bloß repräsentativ, sondern in einem strengen Sinn wirklichkeitskonstituierend: Es stabilisiert, was es zeigt, indem es es in materieller Evidenz auftreten lässt.

Zugleich ist die Repräsentation untrennbar an die Materialität gebunden. Rangunterschiede, genealogische Bedeutung und politische Implikationen werden nicht in einem abstrakten Diskursraum markiert, sondern in materialen Differenzen: im Verhältnis der Körperachsen, im Überlagern und Zurückweichen, in der Differenz zwischen Samt, Seide und Fleisch, im Rhythmus von Licht und Schatten. Repräsentation „geschieht“ hier nicht jenseits der Materie, sondern in ihr, durch sie, mit ihr.

Das Porträt erweist sich so als ein relationales Feld, das nicht einfach Bedeutungen transportiert, sondern Bedeutungen hervorbringt, indem es Materialität und Repräsentation in einer oszillierenden Bewegung hält. Die materielle Oberfläche ist zugleich Bildträger, Präsenzmaschine und Bedeutungsgenerator; die repräsentativen Strukturen sind zugleich genealogisches Narrativ, soziale Markierung und materielle Artikulation.

Die Synthese, die sich aus dieser Analyse ergibt, ist daher eine Neuformulierung des Begriffs von Materialität: Sie ist nicht länger auf die Ebene der physischen Dinge zu beschränken, noch darf sie im Zeichenhaften aufgelöst werden. Vielmehr erscheint Materialität als performatives, repräsentierendes Feld, das im Bild zugleich ontologisch, epistemisch und sozial wirksam ist.

Das Stuart-Porträt fungiert damit exemplarisch als Modell einer solchen Neubestimmung. Es zeigt, dass die produktive Kraft der Bilder darin liegt, die Spannung zwischen Stoff und Bedeutung, zwischen Präsenz und Repräsentation, nicht aufzulösen, sondern als operative Einheit fruchtbar zu machen. In diesem Sinne ist das Bild nicht nur Darstellung einer Ordnung, sondern deren Hervorbringung im Medium der Malerei selbst – eine Ordnung, die in der Betrachtung fortgeführt, variiert und neu verhandelt wird.

16. Weiterführende Perspektiven

Die Synthese der vorangehenden Kapitel hat gezeigt, dass Materialität und Repräsentation im Porträt nicht als getrennte, sich ausschließende Dimensionen verstanden werden können, sondern als ineinander verschränkte, relationale Prozesse, die sich nur in ihrer gegenseitigen Durchdringung entfalten. Damit stellt sich die Frage, welche Konsequenzen aus dieser Neubestimmung für das philosophische, kunsttheoretische und gesellschaftliche Denken der Gegenwart zu ziehen sind.

Das Porträt fungiert in dieser Hinsicht nicht bloß als historisches Dokument, sondern als theoretisches Labor, in dem zentrale Fragen einer aktuellen Philosophie der Materialität verhandelt werden können: Wie lassen sich Bild und Wirklichkeit in ein Verhältnis setzen, das jenseits des Gegensatzes von Stofflichkeit und Zeichenhaftigkeit liegt? Welche epistemische Rolle kommt Bildern zu, wenn sie nicht nur Abbilder, sondern operative Akteure im sozialen und politischen Raum sind? Und schließlich: Welche ethischen

Implikationen ergeben sich daraus, wenn Repräsentation nicht länger als sekundäre Reflexion, sondern als performative Praxis verstanden wird?

Die folgenden Abschnitte skizzieren drei weiterführende Linien: Erstens, eine Ontologie der Bilder, die die aktive Präsenz von Materialität und Repräsentation neu denkt. Zweitens, eine Repräsentationsethik, die die sozialen und politischen Konsequenzen des Bildhandelns berücksichtigt. Drittens, die Möglichkeit einer Kunstpraxis als philosophische Praxis, die in der performativen Kraft ihrer Materialität selbst theoretische Einsätze formuliert.

Damit geht es im Folgenden nicht um eine abschließende Deutung, sondern um eine Öffnung: um die Erweiterung des hier entwickelten Ansatzes in Richtung einer Philosophie, die im Bild selbst – in seiner stofflichen, repräsentativen und sozialen Wirkung – ein Medium erkennt, in dem das Denken neue Formen annehmen kann.

16.1 Ontologie der Bilder in der Gegenwart

Eine zeitgenössische Ontologie der Bilder erfordert eine radikale Neubestimmung dessen, was ein Bild ist und wie es in die Welt eingreift. In der Tradition der Kunsttheorie wurde das Bild lange in den Kategorien von Mimesis, Symbol und Zeichen gefasst, also als etwas, das auf eine äußere Wirklichkeit verweist. Im Gegensatz dazu insistieren aktuelle theoretische Strömungen darauf, dass Bilder nicht bloß etwas darstellen, sondern selbst etwas sind, das heißt: sie besitzen einen eigenen ontologischen Status, der sich nicht in der Funktion des Abbildens erschöpft.

Schon die Analyse von Van Dycks Doppelporträt führt uns an diese Schwelle. Das Bild ist nicht einfach eine „Darstellung“ zweier Brüder, sondern eine Instanz, die genealogische, soziale und politische Ordnungen in Szene setzt und dadurch erst verfestigt. Seine stoffliche Materialität – Pigmente, Schichtaufbau, Glanz der Texturen – operiert nicht lediglich als neutrales Medium, sondern als aktive Bedingung des Bildgeschehens. Ebenso wenig sind die dargestellten Figuren ausschließlich Repräsentationen realer Personen; sie erscheinen im Bild als Agenturen der Ordnung, als Träger und Produzenten von Hierarchie, Status und genealogischer Kontinuität. Doch dieser Gedanke darf nicht auf repräsentationale Kunst beschränkt bleiben. Gerade die abstrakte Kunst zeigt, dass Bilder auch ohne Referenten ontologisch wirksam sind. Linien, Flächen, Farben, Texturen oder energetische Gesten entfalten ein relationales Feld, das Wahrnehmung, Affekt und Bedeutung organisiert, ohne auf eine darzustellende Wirklichkeit angewiesen zu sein. Das abstrakte Bild ist kein Abbild, sondern ein Ereignis: eine materielle Konstellation, die ihre Realität performativ hervorbringt.

Eine Ontologie der Bilder in der Gegenwart muss daher relational gedacht werden: Sie hat es nicht mit isolierten Objekten zu tun, sondern mit Feldern von Relationen, in denen Materialität, Wahrnehmung, Diskurs und Affekt untrennbar ineinandergreifen. Bilder sind in diesem Sinn operative Akteure: sie handeln, sie strukturieren, sie affizieren. Ihre Wirkmacht ist nicht nur ästhetisch, sondern auch epistemisch, sozial und politisch. In dieser Perspektive erweist sich jede Form von Bildlichkeit – ob figürlich oder abstrakt – als operatives Geflecht von Relationen. Bilder sind nicht „von“ der Welt abgeleitet, sondern Teil der Welt, in der sie wirksam eingreifen. Sie konstituieren Atmosphären, stabilisieren soziale Strukturen, modulieren affektive Dynamiken. In dieser Hinsicht ist die Differenz zwischen Darstellendem

und Nicht-Darstellendem zweitrangig: beide zeigen, dass Bilder Realität generieren, nicht bloß spiegeln.

Übertragen auf den heutigen visuellen Kosmos – digitale Netzwerke, algorithmische Bildgenerierung, permanente Zirkulation von Visualität – bedeutet dies, dass Bilder nicht mehr als sekundäre Spiegel gesellschaftlicher Prozesse verstanden werden können. Vielmehr sind sie primäre Orte der Realitätserzeugung: Sie schaffen Atmosphären, definieren soziale Rollen, verankern politische Narrative und modulieren affektive Landschaften. Damit tritt ein Bild ontologisch nicht erst „nach“ der Realität auf, sondern es ist Teil der Realität in ihrem Vollzug. Eine Ontologie der Bilder in der Gegenwart muss daher relational, prozessual und dynamisch gedacht werden. Das Bild ist kein fixiertes Objekt, sondern ein Ort des Vollzugs, an dem Materialität, Wahrnehmung und Bedeutung untrennbar ineinandergreifen. Abstrakte und figürliche Kunst verweisen gleichermaßen darauf, dass die Wirklichkeit der Bilder nicht im „Was“ der Darstellung liegt, sondern im „Wie“ ihres Wirkens.

Eine solche Ontologie verschiebt den Fokus: Die zentrale Frage lautet nicht mehr, was ein Bild darstellt, sondern wie es wirkt – wie es Handlungsräume eröffnet, Wahrnehmungen strukturiert und Relationen zwischen Menschen, Dingen und Institutionen hervorbringt. Dies impliziert eine dynamische Ontologie, die nicht von festen Substanzen, sondern von Prozessen ausgeht, in denen das Bild als Kontingenz- und Möglichkeitsgenerator fungiert.

Damit wird deutlich: Bilder in der Gegenwart sind nicht mehr als epistemische Nebenschauplätze zu verstehen, sondern als konstitutive Akteure ontologischer Ordnung. Sie sind nicht „zweite Natur“, sondern Teil der ersten, die sie aktiv mitformen.

16.2 Repräsentationsethik und soziale Wirkung

Wenn man Bilder als operative Instanzen versteht, die aktiv an der Konstitution sozialer und symbolischer Ordnung beteiligt sind, dann kann ihre Analyse nicht auf eine rein deskriptive Ebene beschränkt bleiben. Vielmehr muss sie durch eine ethische Reflexion ergänzt werden, die die Wirkmacht des Bildes in seinen politischen, sozialen und affektiven Dimensionen ernst nimmt. Bilder haben Konsequenzen: sie strukturieren Wahrnehmung, sie organisieren Affekte, sie formen kollektive Erinnerung und beeinflussen damit konkrete gesellschaftliche Praktiken.

Das Porträt Van Dycks ist hierfür ein paradigmatisches Beispiel. Seine Wirkung liegt nicht allein in der meisterhaften Ausführung oder in der historischen Dokumentation, sondern in der Weise, wie es eine aristokratische Ordnung ästhetisch legitimiert. Durch Blickachsen, Körperhaltungen und die Inszenierung von Stoffen wird eine Hierarchie nicht nur dargestellt, sondern affektiv verankert. Der jüngere Bruder Bernard blickt den Betrachter direkt an, während John in die Ferne schaut – diese Konstellation suggeriert Spannung und doch zugleich Stabilität. Der dunkle Hintergrund hebt die Körper plastisch hervor, sodass die Brüder als nahezu überzeitliche Figuren erscheinen. In dieser ästhetischen Verdichtung wird Herrschaft nicht nur gezeigt, sondern als etwas Unhintergebares präsentiert. Die Ethik der Repräsentation ist hier eng mit einer Politik der Legitimation verschränkt.

In der Gegenwart gewinnt diese Frage eine neue Dimension. Bilder zirkulieren nicht mehr primär in höfischen Kontexten oder in Museen, sondern in digitalen Öffentlichkeiten, die permanent durch Algorithmen strukturiert sind. Dadurch vervielfacht sich ihre Reichweite und beschleunigt sich ihr Einfluss. Ein Bild, das eine bestimmte Körpernorm, Geschlechterrolle oder politische Zugehörigkeit zeigt, kann in Sekundenmillionenfach geteilt werden und sich in kollektives Bewusstsein einschreiben. Die sozialen Wirkungen sind unmittelbarer, affektiver und schwerer kontrollierbar als in früheren Jahrhunderten.

Eine Repräsentationsethik muss sich daher von zwei Missverständnissen lösen. Erstens darf sie das Bild nicht bloß inhaltlich verstehen – also etwa fragen, was gezeigt wird –, sondern muss die operative Dimension des Bildes in den Blick nehmen: wie wird etwas inszeniert, wie wirkt es, welche Affekte ruft es hervor? Zweitens darf sie nicht bei einer moralisierenden Kritik stehen bleiben, die nur äußere Maßstäbe anlegt, sondern muss sich den inneren Logiken der Bildproduktion und -zirkulation stellen. Wer produziert das Bild, unter welchen Bedingungen, mit welchen technischen Verfahren, in welchen Netzwerken, und mit welchen politischen und ökonomischen Interessen?

Auf dieser Basis wird eine Repräsentationsethik weniger zu einer Disziplin des Verbots oder Gebots, sondern vielmehr zu einer kritischen Praxis der Sichtbarmachung: Sie macht deutlich, welche Ordnungen Bilder hervorbringen, welche Körpernormen sie stabilisieren, welche Narrative sie durchsetzen. Sie kann so zugleich analytisch und transformativ wirken, indem sie die operative Kraft der Bilder offenlegt und damit Räume für alternative Bildpolitiken eröffnet.

So verstanden bedeutet eine Repräsentationsethik: Bilder sind keine passiven Spiegel der Welt, sondern aktive Teilnehmer an ihrer Herstellung. Ihre ethische Dimension besteht nicht in einem nachträglichen Urteil, sondern in der Art und Weise ihres Wirkens. Ethik heißt hier, das Bild in seiner ontologischen Realität ernst zu nehmen – als Akteur, als Handlungsträger, als Form der Weltproduktion.

16.3 Kunstpraxis als philosophische Praxis

Wenn man davon ausgeht, dass Bilder nicht lediglich Darstellungen sind, sondern operative Akteure, die Realität erzeugen, dann verändert sich auch der Status der Kunst grundlegend. Kunst erscheint nicht länger als ein Objekt, das von der Philosophie zu interpretieren wäre, sondern als eine Form der Philosophie in eigener Praxis. Sie denkt nicht im Medium des Begriffs, sondern im Medium des Sichtbaren, Materiellen, Affektiven. Philosophie wird hier nicht illustriert, sondern verkörpert – sie geschieht als Handlung, als Konstellation, als Inszenierung.

Das Doppelporträt Van Dycks lässt sich als exemplarischer Beleg für diesen Gedanken lesen. Die Brüder erscheinen nicht einfach als Repräsentationen aristokratischer Subjekte, sondern als materielle Knotenpunkte, in denen genealogische, soziale und politische Ordnungen sichtbar werden. Van Dyck „denkt“ mit Pigment, Leinwand, Lichtführung und Stofflichkeit: Er stellt nicht nur Fragen nach Hierarchie, Präsenz und Legitimation, sondern beantwortet sie durch malerische Mittel. Damit produziert das Bild ein philosophisches Argument – nicht diskursiv, sondern ästhetisch.

Dieser Gedanke gewinnt besondere Schärfe, wenn man die Brücke in die Moderne und Gegenwart schlägt. In der abstrakten Malerei etwa wird deutlich, dass Kunst nicht auf Repräsentation angewiesen ist, um ontologische Fragen zu entfalten. Linien, Flächen, Farben und Schichtungen operieren hier als Akte des Denkens, die Materialität und Wahrnehmung selbst in den Vordergrund stellen. Auch in zeitgenössischen Praktiken – Performances, Installationen, algorithmisch generierten Bildern – wird Kunst zur epistemischen Maschine, die Hypothesen über Welt produziert, Ordnungen testet, Relationen destabilisiert. Kunstwerke verhandeln, was Realität sein kann, indem sie es erfahrbar machen.

In diesem Sinn ist Kunst ein Laboratorium für Ontologie. Sie zeigt nicht nur, was Welt ist, sondern eröffnet Möglichkeiten, sie anders zu denken und zu gestalten. Kunstwerke sind damit philosophische Experimente, die in affektiven und materiellen Registern arbeiten. Sie „argumentieren“ durch Komposition, durch räumliche Anordnungen, durch atmosphärische Effekte, die eine diskursive Philosophie kaum vollständig einholen kann.

Damit verändert sich auch das Verhältnis von Philosophie und Kunst. Die Philosophie muss sich nicht länger als externer Deuter der Kunst verstehen, sondern als ihr Gesprächspartner. Kunstwerke leisten eine Form des Denkens, die nicht im Begriff aufgeht, sondern diesen herausfordert und erweitert. Philosophie kann diese Praktiken aufnehmen, reflektieren, weiterführen – aber sie muss anerkennen, dass Kunst selbst eine Theorieproduktion betreibt, die ihr vorausgeht oder parallel verläuft.

So verstanden, ist Kunstpraxis eine Weise, Philosophie zu praktizieren – als experimentelle, materielle und affektive Erprobung von Ontologien. Bilder und Werke sind nicht nur Objekte der Betrachtung, sondern Subjekte der Theorie, die denken, indem sie wirken.

Das Doppelporträt von John und Bernard Stuart, gemalt von Anthony van Dyck, erwies sich in dieser Untersuchung als mehr als ein historisches Artefakt höfischer Repräsentation. Es fungierte als Ausgangspunkt für eine weiterreichende philosophische Fragestellung: Wie lassen sich Materialität und Repräsentation zusammendenken, ohne sie in die ausgetretene Dichotomie von „Ding“ und „Diskurs“ zu spalten?

Die Analyse der Komposition, der Blickachsen, der Stofflichkeit und der sozialen Codierungen zeigte, dass das Bild selbst diese Dichotomie unterläuft. Es operiert zugleich materiell und symbolisch, erzeugt Präsenz durch Pigment, Leinwand und Licht, und organisiert soziale Hierarchien durch Pose, Gestus und Blick. Weder die Perspektive des New Materialism noch jene poststrukturalistischer Diskurstheorien reicht aus, um diese Komplexität einzuholen. Erst in einer relationalen Lesart, die Materialität und Repräsentation als ineinander verschränkte Dimensionen begreift, wird das Bild als das sichtbar, was es ist: ein performatives Feld, das Realität konfiguriert.

Von hier aus entfaltet sich eine weitergehende Konsequenz: Kunstwerke sind nicht nur Objekte philosophischer Interpretation, sondern eigenständige Akte philosophischer Praxis. Sie stellen Hypothesen über Welt auf, operieren mit Materialität und Affekt, und formulieren ontologische Fragen im Modus der Erscheinung. Van Dycks Porträt denkt mit den Mitteln der Malerei über Präsenz, Rang und Zeitlichkeit nach – ebenso wie abstrakte oder

zeitgenössische Kunstwerke mit Linien, Flächen, Installationen oder Algorithmen über Relationen, Körper und Wirklichkeit denken.

Die Philosophie steht damit vor einer Aufgabe: Sie muss die Kunst nicht als Illustration oder Gegenstand behandeln, sondern als epistemischen Partner, dessen Denkweisen nicht im Begriff aufgehen. Eine Ontologie der Bilder, die den Porträts wie auch der Abstraktion gerecht wird, darf daher nicht zwischen Materiellem und Repräsentativem vermitteln, sondern muss sie als untrennbares Kontinuum fassen.

Der Ausblick geht über die Kunsttheorie hinaus: Wenn Bilder Realität nicht nur darstellen, sondern mit hervorbringen, dann betrifft die Frage nach Materialität und Repräsentation zugleich die politischen, sozialen und medialen Ordnungen der Gegenwart. In digitalen Bildwelten, in algorithmisch generierten Visualisierungen, in immersiven Installationen wiederholt sich die barocke Einsicht in neuer Form: Bilder sind nicht bloß Spiegel, sondern Akteure.

Der hier entwickelte Ansatz deutet darauf hin, dass Kunstpraxis selbst eine Form von Philosophie ist – eine, die nicht nur beschreibt, sondern Wirklichkeit probt, variiert und transformiert. Damit eröffnet sich ein Feld, in dem Philosophie und Kunst nicht länger in Hierarchie, sondern in wechselseitiger Resonanz stehen.
