

Reinhard Liess

Im Spiegel der »Meninas«
Velázquez über sich und Rubens



Diego Velázquez, Las Meninas. Madrid, Prado.

Reinhard Liess

Im Spiegel der »Meninas«

Velázquez über sich und Rubens

V&R unipress

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnd.ddb.de> abrufbar.

© 2003 Göttingen, V&R unipress GmbH
mit Universitätsverlag Osnabrück
Einbandgestaltung nach einem Entwurf von Tevfik Göktepe
Abbildung: Diego Velázquez, Las Meninas. Madrid, Museo del Prado
Herstellung: Books on Demand GmbH

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Osnabrück

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 3-89971-101-7

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Inhalt

Vorbemerkungen	9
Der Palastrum und seine Gemäldeausstattung	10
Velázquez als Urheber der Gemäldegalerie im »Cuarto del Principe«	12
Die Erscheinung des Königspaares und seine Anagoge.....	17
Zum Selbstbildnis des Velázquez.....	20
»Alcabala«, »Artes Liberales« und Kunsttheorie	21
Velázquez und die Perspektive	27
Die Entstehung des königlichen Doppelbildnisses im Spiegel und seine Bedeutung.....	40
Analogien des Spiegels im Œuvre des Velázquez	47
Maler und König. Die Königlichkeit der Malkunst.....	55
Die Malkunst ›in persona pictoris‹	61
Rubens versus Velázquez. Die Bildnisse Philipps IV.....	63
Velázquez versus Rubens. Die Rubensgemälde auf den »Meninas«.....	71
Die »Meninas« als Bildnis. Grenzüberschreitungen der Gattung	75
Noch einmal Velázquez und Rubens.....	80
Francisco Pacheco über die Bildnismalerei	82
Zeichnung und Malerei.....	85
Eine Zeremonie der Betrachtung	91
Vicente Carduchos »Diálogos«	93
José Ortega y Gasset über den Pinsel des Velázquez	96
Carducho, Velázquez und das Kolorit.....	100
Francisco de Quevedo: »El Pincel«	115

»Alle Anmut der Malerei ballt sich in einem Dualismus zusammen: ihr Drängen nach Ausdruck und ihre Entschlossenheit, stumm zu bleiben. Malen heißt, sich zur Schweigsamkeit zu entschließen, aber diese Stummheit ist kein Mangel, kein Defekt. Man nimmt sie an, gerade weil man gewisse Dinge ausdrücken will, welche die Sprache allein niemals aussagen kann...Daher setzt die Mitteilungsarbeit der Malerei dort ein, wo die Sprache aufhört, zieht sich gleich einer Feder um ihre Stummheit zusammen, um als Suggestion des Unaussprechbaren vorschnellen zu können«.

José Ortega y Gasset über die Malerei des Velázquez

Vorbemerkungen

Von einem Spiegel der »Meninas« ist in einem gegenständlichen und einem übertragenen Sinn die Rede. Zum einen ist der an der Rückwand des Raums aufgehängte Spiegel gemeint, der das Doppelbildnis Philipps IV. und seiner Gemahlin Mariana von Österreich reflektiert. Zum anderen stellt das Gemälde als Ganzes einen »Spiegel« dar, der mit dem Selbstbildnis des Malers ein umfassendes Bild auch seines Künstlertums wiedergibt. Im Blick auf diese ganzheitliche künstlerische Konfession sollen die »Meninas« als Velázquez' »obra maestra« gewürdigt werden.¹

Nach unzähligen kunstgeschichtlichen Expeditionen in das königliche Reich der »Meninas« ist das wohl berühmteste aller spanischen Gemälde keine »terra incognita« mehr. Bis in seinen letzten Winkel hinein scheint es erforscht zu sein, so daß Ankündigungen neuer Erkenntnisse eitel und uneinlösbar anmuten. Allerdings ist der Kontrast zwischen der Konsistenz des Gemäldes selbst und der Inkonsistenz und Widersprüchlichkeit seiner kunstwissenschaftlichen Beurteilungen offensichtlich. Die Überzeugungskraft des originalen Werks basiert auf jener Einfachheit, die im Begriff seiner formalen und geistigen Perfektion liegt und jeder von Vernunft und Logik bestimmten Kunstschöpfung innewohnt. Ungeachtet der daraus auch für die Forschung resultierenden Verpflichtung, sich streng an den Phänomenen des gemalten Werks zu orientieren und darauf überhaupt die Disziplin ihrer Wissenschaft zu begründen, entwichen viele Deutungen auf außerkünstlerische Nebenschauplätze der Sozial- und Zeitgeschichte oder ins Reich der Phantasie und philosophischen Spekulation.

Besonders nachteilig für das Verständnis der »Meninas« erwies sich die Tendenz, sie als Exerzierplatz für Methodendiskussionen oder als Medium wissenschaftlicher Selbstfindungsprozesse für Kunsthistoriker zu benutzen.² Manche der als solche bezeichneten »Probleme« der »Meninas« und des Velázquez sind in Wahrheit allein der wissenschaftlichen Forschung inhärente Probleme. Infolgedessen bedeuten fachintern als relevant apostrophierte Forschungsfortschritte nicht zwangsläufig auch objektive Erkenntnisfortschritte im Lichte des Kunstwerks.

In Anbetracht des enormen Anwuchses der den »Meninas« über ein Jahrhundert hinweg gewidmeten Untersuchungen würde ein gründlicher Literaturbericht, der die bisher veröffentlichten Ergebnisse, Thesen und Meinungen wechselseitig zueinander ins Verhältnis gesetzt referieren und kritisieren und dabei den Verdiensten und Versäumnissen der einzelnen Autoren gerecht werden wollte, ein seitenstarkes Buch füllen und über weite Strecken von der Beobachtungsarbeit am Gemälde selbst ablenken. Aus der bibliographischen Not möge daher eine Tugend gemacht und der Unmittelbarkeit der

¹ Jonathan Brown (con la colaboración de John H. Elliott y Carmen Garrido), »Las meninas« como obra maestra. Im Sammelband: Velázquez, Barcelona 1999, S. 85–124.

² Ein Beispiel: Thierry Greub, Spiegelungen von »Las Meninas«, im Sammelband: Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, hg. von Th. Greub, Berlin 2001, S. 7–33.

originalen Werkerkundung der Vorzug gegeben werden.³ Dabei erzwingt die Komplexität des Gemäldes ein relativ breites Spektrum der Befragungs- und Beobachtungstheemen, die über die Kapitelteilungen hinweg immer wieder neu aufgegriffen und sozusagen ›leitmotivisch‹ durch die ganze Abhandlung hindurch entwickelt werden.

Eine wesentliche Rolle spielen die in den »Meninas« enthaltenen Bewertungen der Kunst des Peter Paul Rubens. In der Forschung haben sie bisher wenig Beachtung gefunden, werfen aber, wie im folgenden zu zeigen sein wird, neues Licht nicht nur auf das Gemälde im Prado, sondern auch auf Velázquez' Malkunst insgesamt.

Bezogen auf Velázquez' Verhältnis zu Rubens, legen die Untersuchungen ihr Augenmerk allerdings auf Erscheinungen, die zu den dunkelsten des Werks gehören, auf die beiden großen Leinwände, die knapp unterhalb der Decke an der rückwärtigen Wand des Saals aufgehängt sind. Wie könnten ausgerechnet diese dem Licht und der Farbe entzogenen Gemäldewiedergaben, deren Gegenstände sich der unmittelbaren Anschauung verbergen und nur mit Hilfe archivalischer Quellen identifizieren lassen, über einen Kerngedanken des berühmten Velázquezwerks aufklären?

Der Palastrraum und seine Gemäldeausstattung

Was die Identifizierung des auf den »Meninas« dargestellten Saals und den Autor der an der hinteren Quer- und seitlichen Fensterwand der Galerie gehängten Gemälde und ihre Gegenstände betrifft, so hatte bereits 1724 Antonio Palomino in seinem »Parnaso español pintoresco laureado« den entscheidenden Fingerzeig gegeben: »In dieser Galerie, die das Prinzenzimmer ist und der Schauplatz des Malens, sieht man verschiedene Gemälde an den Wänden, wenngleich recht undeutlich; man weiß, daß sie von Rubens stammen und Historien der Metamorphosen des Ovid darstellen«.⁴

Palominos Hinweis auf Rubens' Urhebererschaft differenziert allerdings nicht zwischen Original und Kopie. Tatsächlich handelt es sich um mehrere der zahlreichen Kopien des Schülers und Mitarbeiters des Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo, nach jenen die »Metamorphosen« des Ovid illustrierenden Originalen, die ab 1636 im Auftrag Philipps IV. von der Werkstatt des Rubens nach dessen Entwürfen für die

³ Hier der Hinweis auf die folgenden Literaturzusammenfassungen und Aufsatzsammlungen zu den »Meninas«: Jonathan Brown, Velázquez. Painter and Courtier, New Haven, London 1986. Deutsch: Velázquez. Maler und Höfling, München 1988. Darin besonders Bibliographischer Essay, S. 306–310. Ders., (s. Anm. 1), ab S. 85. Caroline Kesser, Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte, Berlin 1994. Fernando Marías (Hg.), Otras Meninas, Madrid 1995. Thierry Greub (s. Anm. 2).

⁴ Antonio Palomino de Castro y Velasco, El museo pictórico y escala óptica, Madrid 1715–1724. M. Aguilar, Madrid 1947. Bd. III, El Parnaso español pintoresco laureado, 106 (Velázquez), § VII, S. 921: »En esta galería, que es la del cuarto del Principe, donde se finge, y donde se pintó, se ven varias pinturas por las paredes, aunque con poca claridad; conócese ser de Rubens, e historias de los Metamorfosios de Ovidio«.

»Torre de la Parada« ausgeführt wurden.⁵ Bekanntlich gelang es Sánchez Cantón 1943, die Darstellungen der frontal ansichtigen Gemälde über die nur schemenhaft zu erkennenden Hauptfiguren zu identifizieren⁶, auf dem linken den »Wettstreit zwischen Athena und Arachne« (Ovid, Met. VI, 1 ff.) mit der vorwärts stürmenden, sich auf die Konkurrentin stürzenden Göttin, auf dem rechten den »Wettstreit zwischen Apoll und Pan« (Ovid, Met. XI, 147 ff.) mit dem ebenfalls schräg nach rechts gerichteten Körper des lyraspielenden Gottes.⁷

Die übrigen der in der Galerie, dem ehemaligen »Cuarto del Principe«, des 1646 gestorbenen Infanten Baltasar Carlos, angebrachten Gemälde ließen sich über die Inventarlisten des Jahres 1686 bestimmen, insgesamt vierzig Leinwände verschiedener Größen und Formate, sämtlich Kopien Mazos nach den Werken des Rubens und seiner Werkstatt für die »Torre de la Parada«. An der verschatteten, stark verkürzten Wand der »Meninas« ließ Velázquez die Anordnung der Gemälde zwischen und über den Fenstern nur errahnen. Oben am rechten Rand erscheint parallel zur Bildebene grade noch der Rahmen eines der auch in den Fenstergewänden angebrachten Gemälde. Dem genannten Inventar zufolge, gaben die etwa achtundzwanzig Leinwände an der insgesamt sechs oder sieben Fensterachsen zählenden Längswand des »Cuarto del Principe« die Taten des Herkules, Götter und Philosophen sowie Vögel, Tiere und Landschaften wieder.⁸

Weitere Aufschlüsse über die von Velázquez dargestellte Galerie gaben die vom Palastarchitekten Juan Gómez de Mora gezeichneten Grundrisse des Alcázar von 1625.⁹ Sie bestätigen die Lage der von Palomino bezeichneten Räumlichkeit in der »Planta Baja« der Südwestecke des (1734 durch Brand zerstörten) Palasts, allerdings im

⁵ Svetlana Alpers, *The Decorations of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, Bd. IX, Brüssel 1971.

⁶ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Velázquez. Las Meninas y sus personajes*, Barcelona 1943, 1952, S. 14.

⁷ Der Verbleib des originalen Athena-Arachne-Gemäldes ist unbekannt. Die Ölskizze des Rubens im Virginia Museum of Fine Arts (Inv. 58.18), Richmond, Virginia. Alpers (s. Anm. 5), Kat. Nr. 3, 3a. Das von der Hand Jacob Jordaens' ausgeführte Apollo-Pan-Gemälde im Prado (Inv. 1551), Alpers Kat. Nr. 41. Im Prado (Inv. 1712) auch die von Mazo angefertigte, auf den »Meninas« wiedergegebene Kopie, Alpers, Kat. Nr. 41, S. 237 und Fig. 146. Die dazu gehörende Ölskizze des Rubens in den Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel (Inv. 826), Alpers, Kat. Nr. 41a.

⁸ John F. Moffitt, *Velázquez in the Alcázar Palace in 1656: The Meaning of the »mis-en-scène« of »Las Meninas«*, in: *Art History*, 6, Nr. 3, 1983, S. 271–300. Wiederabgedruckt in deutscher Übersetzung bei Th. Greub (s. Anm. 2), S. 42–72. Ebenso spanisch in J. F. Moffitt, *Velázquez, práctica e idea. Estudios dispersos*, Málaga 1991, S. 223–246.

⁹ J. F. Moffitt (s. Anm. 8), ab S. 276. *Angel del Campo y Frances, La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid 1978. Darin im Kap. IV: *El Alcázar de Las Meninas. Datos arquitectónicos*, S. 235–256. Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton 1978. Darin Part II: *On the Meaning of Las Meninas*, S. 87–110, bes. S. 99.

Zustand vor dem Umbau des Südflügels in den vierziger Jahren. Die »Meninas« bilden den neuen, von einer Zwischenwand befreiten Galerieraum ab. Es handelte sich um einen langgestreckten, ost-west-gerichteten Saal im Erdgeschoß, mit einer Fensterwand im Süden und Türen an der West- und Ostwand. Die östliche Schmalseite erscheint im Hintergrund des Gemäldes. Sie öffnete sich in ein Treppenhaus, die »Escalera del Rubinejo«, die durch die ehemalige »Torre del Bastimiento« zum großen Saal der »Planta Principal« emporführte und den Zugang zum Achtecksaal, der »Pieza Ochavada«, sowie zu dem auf der anderen Seite anschließenden »Despacho de Verano« des Königs bildete.¹⁰ Wie anhand der Legenden des Mora-Plans wahrscheinlich gemacht werden konnte, befand sich Velázquez' Atelier in den nach Norden anschließenden Räumlichkeiten, dem »Obrador de los Pintores de Cámara«, dessen Tür man sich auf der linken Seite der »Meninas« durch die Staffelei des Malers verdeckt zu denken hat.¹¹

Bestand nun die Leistung des Velázquez lediglich in der getreuen Abbildung eines real existierenden Innenraums? Waren die mit dem Namen des Rubens verknüpften Gemälde nurmehr eine automatisch hinzunehmende Zugabe der Wirklichkeit?

Velázquez als Urheber der Gemäldegalerie im »Cuarto del Principe«

An der architektonischen Gestaltung und Dekoration verschiedener repräsentativer Räume im Alcázar war Velázquez in verantwortlicher Weise beteiligt.¹² Eine relativ

¹⁰ Moffitt (s. Anm. 8), ab S. 278. Auf Fig. 2 (S. 277) seine Rekonstruktion der SW-Ecke des Alcázar zur Zeit der »Meninas« (1656) nach den von Velázquez um 1645 geleiteten Umbauten.

¹¹ Moffitt, ab S. 279. J. Brown (s. Anm. 9), S. 92.

¹² Zusammenfassend zu Velázquez' Funktionen als Architekt und Dekorateur: J. Brown (s. Anm. 3), S. 191–194. Ders. (s. Anm. 9), S. 97–98. Enriqueta Harris, Velázquez, Stuttgart 1982, S. 30–32. – Quellenmaterial: 1659 Don Lázaro Días über Velázquez: »A Diego de Silva Velasquez varón general y singular de nuestros tiempos presentes en los honorossísimos Artes de la Pintura y architectura...«. »...por muchas razones le señaló su Magestad entre todos los profesores deste Arte y encomendó la disposición y adorno de su Imperial Palacio...«. Gegenwärtig vermehre dieser Palast die Zahl der Weltwunder, dank seiner (Velázquez') umsichtigen Fürsorge, Gewissenhaftigkeit und großartigen Gliederung und Ausführung, »su cuidadoso desvelo, solicitud y excelente disposición y trabajo«. Neben den Ausstattungen des Alcázar mit Gemälden und Statuen, die Velázquez für den König in Italien besorgt hatte, werden auch kostbare Mobiliare wie »bufetes de pórfido sobre leones de bronce dorado al fuego, espejos ricos guarnecidos con águilas imperiales de bronce, ansímismo dorado« gerühmt. Zitiert nach Varia Velazqueña, Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660–1960, II, Madrid 1960, S. 60–61. – In einem Dokument vom 16.2.1652, das Velázquez' Ernennung zum »Aposentador de Palacio« protokolliert, wird ein »memorial« des Velázquez erwähnt, in welchem dieser seine langjährige Beschäftigung mit der Ausschmückung und Einrichtung der königlichen Gemächer referiert. Mit Sorgfalt und Erfolg habe er sie getätigt. Deshalb erbitte er von Seiner Majestät die Gunst dieses Amtes, sei es doch seinem Talent und Beruf angemessen: »...que ha muchos años que se ocupa en el adorno y