

DIE TRAUBEN DES ZEUNIS

Formen künstlerischer
Wirklichkeitsaneignung



OLMS

Münchner Beiträge zur
Geschichte und Theorie
der Künste 2 (1990)

Victor I. Stoichita

Der Quijote-Effekt

Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter
besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre

Nachdem er Karl den Großen geköpft, König Marsilius durchgehauen und Gaiferos durchgebohrt hatte, vernimmt Don Quijote die Stimme des Puppenspielers:

„Haltet ein, gnädiger Herr! Bedenkt doch, was Ihr da niederwerft, in Stücke schlägt und umbringt, das sind keine wirkliche Mauern, sondern Püppchen aus Pappe.“¹

Allein, es war schon zu spät. Die ganze Wanderbühne samt ihren Puppen – ein „Retablo“ wie Cervantes es nennt – liegt in Stücken. Quijote war ganz bestimmt ein schwieriger Zuschauer.

Sobald sein ritterlicher Furor sich gelegt hat, gibt er selber zu:

„Jetzt muß ich vollends glauben, was ich schon so oft vermutet: daß nämlich jener Zauber, der mich verfolgt, mir beständig die Gestalten, wie sie wirklich sind, vor Augen stellen und sie mir dann gleich in alles, was ihnen einfällt, verwandeln.“²

Worin besteht der „böse Spuk“?

Quijotes Abenteuer ist programmatisch und beispielhaft: er will um jeden Preis und unter allen Umständen beweisen, daß die Welt analog dem Text ist, der ihn, Quijote, überzeugt hat,³ das heißt analog dem Berg von Ritterromanen aus seiner verstaubten Bibliothek.

Indem er durch die Welt reist gleichsam wie durch einen unendlichen Text, der gelesen, interpretiert und entziffert werden muß, verwandelt der Ritter von der traurigen Gestalt jede „Tatsache“ in eine „Vorstellung“: die Windmühlen in Riesen, die Schafherden in feindliche Heere.

Als er dann schließlich einer Aufführung beiwohnt – die Episode mit dem Puppentheater ist aus diesem Grund einzigartig und vorbildlich⁴ – ist der Ritter bei dieser Begegnung mit der Fiktion nicht etwa im horazischen Sinn „delektiert“, sondern faßt sie als „Tatsache“ auf. Es ist der Puppenspieler Pedro, der uns in seinem Jammer über das zertrümmerte „Retablo“ den Schlüssel zur Szene gibt. Seine Worte sind ein semantisches Spiel, und das nicht zufälligerweise. Quijote selbst hat bloß auf bewegliche Zeichen eingeschlagen, so, als ob sein Schwert tatsächlich Fiktionen neutralisieren könnte. Quijote – sagt Meister Pedro – „hat das Gemachte ent-macht“ („ha deshecho las hechuras“).

Vulgariter gelesen (oder übersetzt) – und dies ist gewöhnlich der Fall – bleibt die Feststellung monosemantisch: Quijote „hat die Puppen zerstört“⁵. Aber von einem idealen Leser, wie Cervantes ihn fordert („lector prudente“, „lector discreto“⁶) gelesen, wird sie mehrdeutig: die Marionetten (Gemachtes/Eingebildetes, Fiktionen, „*hechu-ras*“⁷) wurden durch das Schwert des irrenden Ritters entfiktionalisiert (*des-hechas*).

Der Weg des Ritters von la Mancha, ein schmaler Grat zwischen Realität und Vorstellung, ist für das 17. Jahrhundert beispielhaft. Das *qui-pro-quo*, das *trompe-l'œil*, das *Leben-als-Traum* sind letzten Endes nur die Früchte desselben anziehenden und gefährlichen Spiels *mit* der „ästhetischen Grenze“⁸, *auf* der „ästhetischen Grenze“.

Die Puppen-Geschichte ist eine Ausnahme, wenn auch eine wichtige innerhalb der Abenteuer von Don Quijote. Der Ritter, ein „verrückter Betrachter“, ist vor allem selbst ein Produkt und eine unerschöpfliche Quelle von Fiktionen.

Es gibt im ersten Teil des Romans (I,43) wenigstens eine Stelle⁹, wo die Illusion mehr als eine bloße Halluzination ist, indem sie nämlich die Imagination allmählich als „Bild“ thematisiert.

Diese Stelle beginnt mit einer Liebesgeschichte, die im „Flüsterton“ von der schönen Clara erzählt wird: ein Jüngling aus Aragon hatte sich in sie verliebt. Wie hat es dazu kommen können? Einem jungen Mann war es schließlich zu dieser Zeit kaum möglich, ein Mädchen unverhüllt in der Öffentlichkeit zu Gesicht zu bekommen. Clara selbst vermutet deshalb, daß sie der junge Mann wahrscheinlich – war es ihre Absicht? – im Fenster aus seinem gegenüberliegenden Haus sehen konnte. Und dies, obwohl der Vater des Mädchens es mit Fensterläden und Vorhängen versehen hatte.

Das Fenster, intermediäres Feld, das die Möglichkeit des Schauens eröffnen und verschließen kann (den Vorhang kann man lüften, die Fensterläden zur Seite schieben), kann als visuelles Feld, als Rahmen eines (Simile-)Bildes, als Pseudo-Porträt betrachtet werden. (Im Augenblick, wo die zwei jungen Menschen sich endlich unten, in der „realen“ Welt, gegenüberstehen, entsteht eine Störung des ursprünglichen Sachverhalts: sie schauen sich verwirrt an und vergleichen ihr

natürliches Erscheinen („el natural“) mit dem „Porträt“ („el retrato“)¹⁰.

Da ihre ständige Überwachung einen wörtlichen Dialog nicht zuläßt, setzen die zwei Jugendlichen ihren Blickwinkel fort. Das Fenster wird somit aus einem nur visuellen Feld auch zu einem semantischen.

Der Jüngling spielt dabei fortwährend die Rolle des Zeichen-Senders: „Unter den Zeichen, die er mir machte“, – fährt die Erzählerin fort, – „war eines, daß er seine Hände ineinanderlegte, womit er mir zu verstehen gab, daß er sich gern mit mir vermählen möchte.“ Das Mädchen antwortete elliptisch, „asemantisch“, indem es sich bloß als Bild darbietet: „Ich ließ die Sache gehen, wie sie ging, ohne ihm je eine andre Gunst zu erweisen, als daß ich den Vorhang oder das Gitter ein wenig in die Höhe hob und mich in ganzer Gestalt sehen ließ, worüber er sich so glücklich und selig gebärdete, daß er schier verrückt zu werden schien.“¹¹

Die Kommunikation „von Fenster zu Fenster“ nimmt also die Form des Ersatzes und Notbehelfs an. Mit einer Hand die andere berühren ist natürlich ein „Zeichen“, aber gleichzeitig auch die Folge davon, daß die Hand des anderen nicht berührt werden kann. Ein Leib, der sich „eingerahmt“ zeigt, geschützt vom Vorhang oder vom Fensterladen – nur „ein wenig“ in die Höhe gehoben, sagt das Mädchen, offensichtlich im Widerspruch und zauberhaft zweideutig zum folgenden „und mich in ganzer Gestalt sehen ließ“ – ein solcher Leib also ist eine unschuldige Verlockung, die das väterliche Verbot mißachtet und die ein „semiotisches Delirium“ des Betrachters hervorruft.

Diese Geschichte, deren Ende in unserem Zusammenhang bedeutungslos ist, bildet bloß das Vorspiel für das nächste Abenteuer des Hidalgo.

Von Kopf bis Fuß bewaffnet, hält Don Quijote Wache vor dem Gasthof, wo Clara ihr uns nun bekanntes Erlebnis berichtet. Er träumt mit lauter Stimme von seiner Dulcinea, die er sich leibhaftig vorstellt „wie sie sich mit der Brust über einen Balkon lehnt“¹², ein Bild, dessen erotische Wirkung der Leser mit dem Inhalt der Vorspiel-Erzählung sofort in Verbindung bringt.

Die Balkonbrüstung und der Fensterrahmen bieten Ausschnitte des begehrten Leibes, sind Schwellen der Sehnsucht *und* Grenzen eines Bildes, dessen Raum als ein fundamentales und unerreichbares „Jenseits“ definiert ist.

Der Hidalgo weiß nichts von Claras Bekenntnis, Clara wiederum bleiben Quijotes Vorstellungen unbekannt.

Doch außer dem Leser gibt es eine Person die fähig ist, die Episoden zu verknüpfen. Es handelt sich um die Zofe Maritornes, die insgeheim Zeugin von Claras Liebesbekenntnissen wird und zugleich die Stimme des verliebten Hidalgo vernimmt, die jenseits der Gasthofmauer ertönt. Und Cervantes besteht darauf uns zu sagen, daß Maritornes auch weiß, „welchen Sparren Don Quijote im Kopfe hatte“ – „el humor de que pecaba Don Quijote“¹³ –. Maritornes allein weiß oder ahnt, daß sie das „Fenster“ als Scenario eines Streiches der den Schluß (und das Wesen) des Kapitels bildet, ausnützen kann.

Der „Ort“, wo der boshafte Streich sich abspielen soll, ist daher ein Fenster der Gaststätte, oder besser gesagt die Karikatur eines Fensters; es war nur „eine Luke, durch welche man das Stroh hinauswarf“¹⁴. Fensterkarikatur, ja, aber nicht auch für unseren Ritter, denn, unsichtbar für Quijote erfüllt Maritornes die Luke mit Leben, mit ihrer lockenden Stimme:

„Don Quijote drehte den Kopf und bemerkte bei dem Lichte des Mondes, der gerade in seiner vollen Helle schien, daß man ihm von der Dachluke aus zurief, welche ihm ein Fenster schien und obendrein eins mit vergoldetem Gitter, wie es sich für so reiche Burgen geziehmte.“¹⁵

Quijote, besessen nur von seiner Phantasiegeburt, Dulcinea, lehnt das Liebesangebot der ihm unbekannten Stimme, die er für die Stimme einer „Prinzessin“ hält – er glaubt sie hinter vergoldeten Gittern – wenigstens für den Moment ab:

„Verzeihet mir, fürtreffliches Fräulein; zieht Euch in Euer Gemach zurück und begehrt nicht, mich durch entschiedenere Kundgebung Euer Wünsche zu noch größerem Undank zu nötigen.“

Wenn er schließlich doch in eine Beziehung einwilligt, so liegt dies an „dem Sparren den er im Kopfe hatte“ („el humor de que pecaba“),

genau gesagt an der Mißachtung der Grenze zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, am Wahn, daß die Dachluke ein „goldener Käfig“ sei. Der Streich gelingt:

„– Von all diesem hat mein Fräulein nichts nötig, fiel hier Maritornes ein.

– Und was denn, kluge Zofe, hat Euer Fräulein nötig? entgegnete Don Quijote.

– Nur eine von Eueren schönen Händen, sprach Maritornes...“¹⁶

Nun wird es ernst!

„– Nehmt, Fräulein, diese Hand...“¹⁷

Mit diesen Worten hat Quijote eine verbotene Schwelle überschritten und sein Schicksal besiegelt. Die beiden „Semi-donzellas“ – Maritornes und ihre Herrin – fesseln seinen Arm mit Sancho Panzas Eselhalter (für einen „lector prudente“ bedeutet er soviel wie das „Realitätsprinzip“) und lassen ihn am Fenster hängen:

„Er stand denn nun mit den Füßen auf Rosinante, den ganzen Arm durch die Dachluke gestreckt... Er wagte daher nicht die geringste Bewegung, da von Rosinantes Geduld und Gemütsruhe sich ganz wohl erwarten ließ, er würde ein ganzes Jahrhundert stehen bleiben, ohne sich zu rühren.“¹⁸

Ein ganzes Jahrhundert lang (und vielleicht noch mehr) bleibt Quijote ein Gefangener der „ästhetischen Grenze“. Das Wehklagen des Ritters, dieses zwar unschuldigen aber unvorsichtigen Märtyrers, ist noch zu vernehmen.

Hat es auch Gustave Doré, der diese Stelle 1863 illustriert hat, vernommen?

Offenbar nicht.

Er übersieht gerade das bedeutendste Element dieser „Fabel“. In seinem Stich (Abb. 32) ist die Dachluke nur fragmentarisch dargestellt und die Hand des Ritters, statt sich *innerhalb* des Fensterrahmens gefangen zu sein, hängt hilflos *außerhalb* dieser emblematischen Falle.

Als guter Vertreter eines rationalistischen Jahrhunderts, mußte Gustave Doré Quijote mißverstehen.

* * *

Vor Murillos Bildern – sagt Palomino – bellen die Hunde, die Vögel versuchen an den Lilien des hl. Antonius zu picken, die Gläubigen haben den Eindruck, daß Christus in seiner Glorie wirklich zur Erde herabgestiegen sei.¹⁹

Im Grunde findet sich nichts Überraschendes in dieser Würdigung, die eigentlich nur den Maler aus Sevilla in die Tradition der illusionistischen Darstellung eingliedert, die in der Kunstliteratur schon seit Plinius dem Älteren bekannt ist.

Trotzdem stimmt einen die Hartnäckigkeit bedenklich, mit der der Biograph auf derselben Seite auf den *topos* des täuschenden Bildes hinweist.²⁰ Sonderbar ist vor allem der Umstand, daß alle drei Werke, die sich seiner besonderen Aufmerksamkeit erfreuen, beispielhaft sind für den traditionellsten Bereich des Schaffens Murillos, nämlich des „vaporoso“ – das heißt etwa verschleiert, rauchig, wolkig – Murillo, wie ihn seine ersten Kommentatoren nannten.²¹

Aber neben dem „vaporoso“ Urheber der typischsten Propagandabilder der Gegenreformation, gibt es einen Murillo, der einen vollkommen anderen Malmodus vertritt, einen „modernen“ Murillo, der nicht zufälligerweise erst vor kurzem ans Licht gebracht wurde, nämlich beim Versuch sein Image, daß zu sehr vom „Maler der Unbefleckten Empfängnis“ geprägt wurde, neu zu gestalten.²²

Begehen wir aber somit nicht die Sünde, die Physiognomie eines Künstlers zu verfälschen und den Fehler seine Madonnen in die Lagerräume zu verbannen, dagegen in den Ausstellungsräumen nur seine barfüßigen Straßenjungen, die Melonen essen, Würfel spielen und sich von Läusen säubern, zu versammeln?

Vielleicht liegt gerade in dieser offensichtlichen Zwiespältigkeit von Murillos Persönlichkeit²³ etwas von dem Geheimnis seiner Kunst. Ein Modus erleuchtet den anderen, und vielleicht müßte gerade *darüber* etwas gesagt werden.

Als Palomino – der unempfänglich gegenüber dem Genremaler Murillo ist, dafür aber, wie gezeigt, aufmerksam für dessen illusionistische Fähigkeiten – die Wahrhaftigkeit des Altarbildes der Kapuzinerkirche aus Sevilla (1665–1666), heute in Köln (Abb. 33) lobte, machte er zwei Bemerkungen, die beide höchster Beachtung wert sind. Der Heiligenschein, von dem die Jungfrau und Jesus gekrönt

sind, scheint sich tatsächlich in der Kirche zu befinden („verdadero ramente parece estar alli la gloria“²⁴). Und er fügt zwei Zeilen später hinzu: „als die Maler es (das Bild) sahen, sagten sie, daß sie bis dahin nicht gewußt hätten was Malerei sei, und auch nicht in welcher Entfernung man ein solches Gemälde zu plazieren habe.“²⁵

Beide Bemerkungen beziehen sich auf den Rezeptionsprozeß des großen Werkes. Die erste ist unpersönlich und ziemlich allgemein (die *Gorie scheint* „da“ zu sein). Die zweite zeigt den kompetenten Betrachter (Maler aus Sevilla).

Welche sind die Gründe, dank derer die Glorie erscheint als wäre sie „da“?

Der erste ist die handwerkliche Kompetenz des Malers: Murillo, er versteht sich, „*weiß*, was Malerei ist“. Der zweite ist das kalkulierte Wissen um eine konkrete Rezeptionssituation („colocar un cuadro en aquella distancia“).

Murillo ist also nicht nur ein Künstler, der die Technik der Pinselführung beherrscht, sondern auch einer, der den Rezeptions-Mechanismus kennt, ein Künstler, der es versteht, seine Bilder aus der Sicht des Betrachters zu prüfen.

Dieses ständige Prüfen hat tatsächlich einen wesentlichen Anteil am Akt der Bilderzeugung. Selbst die Verfeinerung der Maltechnik muß aus dieser Sicht verstanden werden: Virtuosität ist die besondere technische Festigkeit, dem Betrachter den Zugang zur Illusion zu erleichtern. „Der Andere“ ist gegenwärtig selbst bei der materiellen Verfertigung des Werkes. Das Bild *ist* für den Anderen. Für den Anderen wird die Kunst gemacht.

Wir finden hier die Poetik der Gegenreformation in ihrer reinsten Form vor²⁶, eine Poetik, der es gänzlich – muß es noch wiederholt werden? – um die Auswirkung des Bildes auf den Betrachter geht. Ein Versuch, die Art und Weise zu erklären, wie diese Poetik bei Murillo zur Wirkung kommt und besonders in dem vom Biographen so gepriesenen Werk, könnte sich vielleicht als nützlich erweisen.

Das Altarbild der Kapuzinerkirche (Abb. 33) stellt einen Moment aus dem Leben des hl. Franziskus dar, nämlich den nach dem sogenannten „Rosenwunder“, als sich Franziskus gegen die Verführung zur

Unkeuschheit in ein Dornengestrüpp warf, worauf zusammen mit einem himmlischen Licht rote und weiße Rosen an der Stelle der heutigen „Capella delle Rose“ in Assisi aufblühten. Hierbei hatte er die Eingebung, sich zur Portiunkula Kapelle zu begeben, wo ihm Christus und Maria erschienen und ihm sagten: „Verlange, was du für das Heil der Seelen wünschst“.²⁷

Die illusionistische Wirkung, welche das Gemälde von Murillo ausübt und die von Palomino kommentiert und (teilweise) auch begründet wird, erzielt der Künstler aber auch (oder vor allem) dank eines Vorgehens, über das uns der Biograph nichts weiter sagt.

Das Bild ist auf zwei Ebenen ausgelegt: oben die Erscheinung, unten der kniende hl. Franziskus. Die beiden Niveaus unterschieden sich voneinander sowohl bezüglich des Realitätsgrades als auch der Malweise: die Glorie entspricht der „maniera vaporosa“, während der hl. Franziskus, mit seiner Fußsohle, die ihr Vorbild in der berühmten des hl. Matthäus von Caravaggio hat, sich der „realistischen“ Manier ordnen läßt, ähnlich der der Genrebilder von Murillo.

Es ist sonderbar genug, daß das Lob des Palomino auf den Realismus der Glorie zielt und nicht auf den – viel prägnanteren – des hl. Franziskus. Allein, dies hat seinen guten Grund: der überbetonte Realismus der ersten Ebene hat nur die Rolle, die Erscheinung der „Gloria“ als eines wirklichen Ereignisses zu *vermitteln*.

Der hl. Franziskus ist absichtlich als ein *Vermittler* zwischen dem Betrachter und der Gruppe Jesus–Maria gedacht. Der Raum, in welchem er dargestellt ist, wird als eine Erweiterung des Kirchenraumes verstanden, in welchem sich der Gläubige befindet. Er kniet zwar auf einer Stufe, *ist* aber in gewissem Sinne selbst „eine Stufe“. Er wiederholt die Stellung des Gläubigen vor dem wirklichen Altar. Er wird aber schräg dargestellt, so daß die eine Hand in die Tiefe der „Portiunkula“ dringt, die andere jedoch dabei fast die „Oberfläche“ des Bildes berührt. Seine Geste ist in erster Linie eine der Vermittlung zwischen Heiligenschein und Betrachter.

Der hl. Franziskus ist selbst ein Betrachter: nicht eines Gemäldes sondern einer Erscheinung. Zwischen beiden Räumen, dem der Erscheinung und dem des Betrachters, wird ein Dialog und eine Kontinuität hergestellt. Diese Kontinuität wird durch die Rosen „an-

gedeutet“, die von den Engeln auf die Stufen des Altars gestreut werden und unseren Raum zu erreichen scheinen.

Der Betrachter befindet sich in der Lage eines „Doubles“ des hl. Franziskus. Er wird von ihm durch die unsichtbare Bildoberfläche getrennt, aber gleichzeitig ins Bild hineingezogen durch eine geschickte Bildregie. Das Ziel dieser Regie ist letzten Endes aber die Vermittlung einer himmlischen „Erscheinung“. Die Behauptung des Biographen ist an dieser Stelle eindeutig und muß wörtlich genommen werden. Er behauptet nicht, daß der Betrachter den Eindruck der Realität von Christus oder der hl. Jungfrau hätte, sondern der Realität der „Glorie“.

Mit anderen Worten, das Ziel Murillos war den effektiven Charakter der Vision anzudeuten. Das Ereignis ist das, was als „wirklich“ angesehen wird (die Erscheinung) und nicht ihr Objekt (Christus oder Maria).

* * *

Das Verhältnis zwischen Betrachter und Bild ist in den unmittelbaren nachfolgenden Jahren das Hauptthema mehrerer Gemälde Murillos. Das bedeutendste unter ihnen ist dasjenige, welches „Zwei Dienstmädchen am Fenster“ darstellt, üblicherweise „Las Gallegas“ (ca. 1670, Abb. 34) benannt.²⁸ Mit ihm beginnt eine neue Reihe von Experimenten mit der „ästhetischen Grenze“, worüber die ersten Kommentatoren sich nie auslassen.

„Las Gallegas“ ist ein Gemälde, in dem der Dialog zwischen Betrachter und Bild als ein *Blickaustausch* thematisiert wird. Es geht hier um ein Bild, daß auch *uns anblickt*.²⁹ Dieser eigenartige Dialog wird hauptsächlich durch die Verwendung des Fenster-Motivs möglich.³⁰

Das Fenster spielt die Rolle eines Diaphragma, welches die Welt des Bildes von der des Betrachters trennt und zugleich aber auch die Kontaktzone zwischen diesen beiden Welten bildet.

Der Fensterrahmen und der Bildrahmen (bei Murillo fließen sie ineinander) sind konsubstantiell.

Der Bildrahmen³¹ macht erst das Bild möglich, aber er ist (noch) nicht Bild. Er gehört sowohl zur Welt des Betrachters und des Gemäldes als Objekt, als auch zum Bildfeld, das er erst abgrenzt und definiert. Der Fensterrahmen bietet die Möglichkeit eines Schnittes in der Welt des Wirklichen, eine Bedingung *a priori*, um einen Teil der Wirklichkeit in ein „Bild“ umzuwandeln.

Schon Alberti – es ist fast überflüssig dies zu wiederholen – gebraucht den „Blick durch das Fenster“ als eine Metapher für die Malerei.³²

Bei Murillo jedoch haben wir es nicht mit einem Blick *durch* das Fenster zu tun. Die Gestalten sind *in* den Fensterrahmen gestellt und dieser fällt mit dem Bildrahmen zusammen, wenigstens virtuell. Das Thema von „Las Gallegas“ ist nicht der Blick *durch* das Fenster, sondern das Fenster selbst als Raum eines Tausches.

Wenn es trotzdem ein Blick *durch*... bei diesem Tausch gibt, so findet dieser in beiden Richtungen statt: vom Betrachter zum Bild, vom Bild zum Betrachter. Die Begegnung zwischen dem „Blick des Betrachters“ und dem „Blick des Bildes“ findet auf einer immateriellen Kontaktzone statt, die von der doppelten Einrahmung bestimmt wird.

Der Rahmen als Fenster ist nicht nur ein Raum des „Tausches“ sondern auch der einer „Täuschung“. Das Bild (124 x 104 cm) hat die Dimensionen eines wirklichen Fensters und die Gestalten sind lebensgroß dargestellt. Diesseits des Rahmens wird die Anwesenheit des Betrachters in Fleisch und Blut vorausgesetzt.

Murillo ist nicht selbst der Erfinder dieses Spiels zwischen den zwei Welten. Man weiß, daß Rembrandt ein Bild mit einem „Mädchen am Fenster“ gemalt haben soll, das – an der Außenwand eines Hauses angebracht – die Passanten durch seine illusionistische Präsenz täuschte.³³

Es ist allerdings unwahrscheinlich, daß Murillo dieses Bild oder andere mit ihm verwandte³⁴ (Abb. 35, 36) gekannt hätte. Wie auch immer, die Ähnlichkeit der beiden Künstler (und auch anderer) ist symptomatisch für das Interesse am Spiel mit der ästhetischen Grenze. Aber auch die Unterschiede zwischen beiden sind bezeichnend.

Rembrandt (Abb. 35, 36) knüpft an die alte Tradition des Porträts

hinter einer Brüstung an, die ihren Höhepunkt in der Venezianischen Hochrenaissance erreichte.³⁵ Zeitlich gesehen, findet bei ihm der erste Bruch mit dieser Tradition statt. Es ist dies der Moment, in dem die ästhetische Grenze aus einer bloßen Schranke zum Fensterrahmen wird und damit das Bild als ein (Pseudo-)Realitätsfragment bestimmt wird.

Rembrandts Spiel mit den Grenzen des Bildes kennt mehrere Erscheinungsformen.³⁶ In Hendrikjes Porträt, das sich heute in Berlin befindet (Abb. 35), stützt die Abgebildete ihre linke Hand auf die untere Fensterkante, während die rechte einen seitlichen Rand berührt.

Die Lage der linken Hand entspricht der schon erwähnten Tradition, die der rechten aber bringt etwas Neues: sie ist Zeichen für das Bewußtsein der Person, daß sie sich als „eingerahmte Figur“ weiß.

Es ist nicht wesentlich, ob Murillo von Rembrandts Experiment erfahren hat. Um so wichtiger ist dagegen, wie Murillo das „Fenster-Bild“ neu begründet: „Die Dienstmädchen“ (Abb. 34) sind – im Gegensatz zu Rembrandts Bildnissen – keine „Porträts“ oder „Doppelporträts“.

Gemäß einer konservativen Auffassung bezüglich dieser Kunstgattung³⁷ („PORTRÄT: conterfeyte Gestalt einer bedeutenden und wichtigen Person deren Effigies und Ähnlichkeit wert sind zum Andenken der kommenden Jahrhunderte aufbewahrt zu werden.“³⁸) wären die beiden „Gallegas“ nicht „porträtwürdig“.

Das Interesse des Malers liegt nicht in der Verewigung der beider Frauen durch ihr Porträt, sondern in der Inszenierung eines dialektischen Prozesses: sehen/gesehen werden. Sie sind Handelnde einer sehr konzentrierten Erzählung, in deren Mittelpunkt das Seher steht.

Zwei Frauen zeigen sich am Fenster. Der „Raum“ des Fensters fällt mit dem des Bildes zusammen. Für den hypothetischen Beschauer ist „das Fensterbetrachten“ und „das Bildbetrachten“ ein und dasselbe. Bild und Fenster bilden einen Raum, dessen Eigenständigkeit offensichtlich vom Maler hervorgehoben wird: die Gestalten in ihm, sind *hier* und trotzdem auch *jenseits*. Sichtbar und trotzdem ungreifbar, evozieren sie einen erotischen Inhalt.

Das junge Mädchen folgt der seit Jahrhunderten kodifizierten Ikonographie der Dirne.³⁹ Das entblößte Haupt, die nackten Schultern, das tiefe, mit einer roten Blume geschmückte Decolleté, sind Zeichen, die die Aufmerksamkeit auf einen Körper lenken, der sich der Betrachtung anbietet.

Der Beschauer hat Zugang zu was gewöhnlich unzugänglich bleibt. „Das Unzugängliche zugänglich zu machen“ ist vielleicht eines der Hauptthemen, die hier dem Maler vorschwebten. Es wird vom Brüstungs-Charakter des Fensterrahmens betont und vor allem durch die Wahl des dargestellten Moments (geschlossene Fensterläden sind – zumal für das Spanien des siebzehnten Jahrhunderts⁴⁰ – etwas Gewöhnliches). Der Fensterladen nun, der einen großen Teil der linken Seite des Bildes einnimmt zeigt, daß das Fenster eben geöffnet wurde. Er zeigt zugleich, daß es jeden Augenblick wieder geschlossen werden kann. Deshalb fungiert der Fensterladen vom Standpunkt des Malers aus als ein „Gegen-Bild“.

Von der Frau im Hintergrund in einem labilen Gleichgewicht gehalten ist er ein *memento* und eine Spur der Unzugänglichkeit. Erst einen Augenblick vorher war die ganze Bildfläche ein geschlossener Fensterladen. Im nächsten Augenblick kann er sich wieder schließen und so den Zugang zum Bild unterbinden, indem er das ganze Gemälde in eine umrahmte undurchsichtige Fläche verwandelt.

Die ganze linke Seite des Bildes ist eigentlich eine der großen Neuheiten, die Murillo bringt. Hätte er bloß das junge Mädchen aus dem Vordergrund dargestellt, wäre sein Bild nichts als eine Glosse zu einem rembrandtschen Thema gewesen (Abb. 36). Durch die Einführung einer zweiten Person und durch die Art, wie er diese in die Gesamtgestaltung des Bildes einfügt, verwandelt Murillo das Porträt in eine Mini-Komödie des Sehens.

Die Frau im Hintergrund steht im offenen Widerspiel mit dem jungen Mädchen. Dieses befindet sich im Vordergrund und im vollen Lichte, die Frau hingegen im Hintergrund und im Dunklen. Ihr Kopf ist mit einem Tuch bedeckt, mit dem sie die Hälfte ihres Gesichtes verbirgt. Ein Teil ihres Körpers verschwindet hinter dem Fensterladen, den sie eben bewegt (oder bewegen kann). Sie hat daher eine große Bedeutung sowohl innerhalb der „Erzählung“ als auch in der Bildregie. Sie

scheint eine Verkörperung der Verhüllung-Enthüllungs-Dialektik zu sein. Sie ist es, die gewissermaßen das Mädchen und das ganze Bild vorführt. Ihre Rolle ist nicht die, *gesehen zu werden*, sondern *sichtbar zu machen*. Sie bleibt im Schatten, was sie aber nicht daran hindert aktiv in die Handlung einzugreifen: mit einer Hand hält sie den Fensterladen offen, mit der anderen bedeckt sie ihr Gesicht. Nur ihre Augen sind sichtbar: wie auch diejenigen des jungen Mädchens blicken sie den Betrachter an. Der vergnügte, vielleicht ein wenig spöttische Blick, das von Tuch erstickte Lachen, der vom Fensterladen bedeckte Körper – alles deutet darauf hin, daß sie nicht die Hauptperson des gebotenen Schauspiels ist und noch viel weniger ein Objekt des Begehrens.

Ihr Blick fordert das Vorhandensein einer dritten Person diese Erzählung: „des betrachteten Betrachters“.

Murillos Bild setzt die Existenz eines Zuschauers viel notwendiger und dringender voraus als irgendein anderes Kunstwerk.

Ohne den aktiven, unmittelbar mit ihm in Blickkontakt tretenden Betrachter bliebe das Bild – im radikalen Sinn – eine aporetische Konstruktion, es bliebe „sinn-los“.

Aber entsprechend den zwei Grenzen des Bildes – der Fenster- und der Bildrahmen – hat auch der Betrachter zwei Funktionen, zwei Existenzweisen, die kaum voneinander zu trennen sind: er ist Beschauer eines Gemäldes, das ihn aber zugleich gemäß der Funktion des Bildes als Mitwirkenden, als Schau-Spieler verlangt. In der Komödie des Sehens verschmelzen die verschiedenen Funktionen. So wie das Bild zur selben Zeit „gerahmte Wirklichkeit“ und „Gemälde“ ist, ist der Betrachter zugleich „Wirklichkeit“ und „Bild“.

* * *

Das Thema des vom Bild implizierten Betrachters wurde von Murillo aus der Tradition übernommen und bis zu seinen äußersten Konsequenzen durchgespielt. „Las Gallegas“ fordern einen mitwirkenden Betrachter. Der nächste Schritt wird vom „Mädchen am Fenster“ aus der Carras-Sammlung in London gemacht (Abb. 38)⁴¹, das als „Betrachter“ ein Bild voraussetzt. Das „Mädchen am Fenster“ bildet mit

dem „Jungen am Fenster“ (Abb. 37) aus der National Gallery in London eine Art Diptychon.⁴²

Nebeneinander ausgestellt (wie das der Fall bis Anfang des vorigen Jahrhunderts war) verhalten sich die beiden Bilder zueinander als „Sender“ bzw. „Empfänger“. Es ist eine Inszenierung des Liebestausches von Quijote, I,43, vielleicht sogar eine im wörtlichen Sinne.

Das Mädchen hebt ihren Schleier vom Kopf, das Kleid rutscht ein wenig herab und entblößt ihre Schulter und eine Brust. Der Adressat dieser Entblößung ist nur indirekt der Betrachter des Bildes. Der eigentliche Empfänger ist das danebenhängende Gemälde, welches einen schelmischen Betrachter darstellt.

In einem Liebestausch verstrickt schauen sich die beiden Bilder gegenseitig an. Die Gestalten wenden sich nicht mehr direkt an den, der vor dem Bild steht – wie dies bei den „Las Gallegas“ der Fall war – sondern führen untereinander einen Dialog, demgegenüber der Betrachter bloß ein unerwünschter Eindringling ist.

Die Thematik verschiedenartiger Bildrezeption bzw. Bildkommunikation findet sich aber nicht nur bei Murillo als Genremaler. Man findet sich auch in seinen religiösen Werken, allerdings auf einem anderen Niveau und in einer anderen Form.

Bei dem schon erwähnten Altarbild der Kapuzinerkirche (Abb. 33) erfolgt die Kommunikation dank eines Vermittlers, der sich *im* Bild befindet. Der Methode des direkten Dialogs kommt ein anderes Bild etwas näher, das zum selben franziskanischen Zyklus gehört und in dem das Verhältnis Betrachter/Bild eines „von Angesicht zu Angesicht“ ist.

Es handelt sich um die sogenannte „Virgen de la servilleta“ (1664–1666) heute im Museo de las Bellas Artes in Sevilla (Abb. 39).⁴³

Die Büsten-Darstellung der hl. Jungfrau mit dem Kind folgt der Tradition der *Ikone*, als „effigie a pectore superius“.⁴⁴

Aber ist das, was wir sehen, ein einfaches „Bild“ oder vielmehr eine „Erscheinung“?

Der untere Biltrand, der die Madonna als Brustbild definiert, wird von einer Fensterbrüstung verdoppelt. Die hl. Jungfrau Maria steht jenseits von ihr, aber ihr blauer Mantel wird auch diesseits sichtbar. Das Kind – lebensgroß dargestellt – neigt sich nach vorne und blickt

– „post parietem nostrum respiciens per fenestras“⁴⁵ – mit seinen übergroßen Augen den imaginären Betrachter an.

Im großen und ganzen birgt dieses Gemälde denselben Dialog-Mechanismus zwischen Bild und Beschauer wie die „Gallegas“. Trotzdem ist der Unterschied zwischen den beiden beträchtlich. Sie beziehen sich auf völlig verschiedene Traditionen der Darstellung im Fenster (Dirnendarstellung/Ikone), finden auf einem unterschiedlichen Kommunikationsniveau statt (Liebesdialog/Andachtsdialog) und setzen zwei verschiedene Betrachter-Typen voraus: der Betrachter als Voyeur/der Betrachter als der Gläubige.

Trotz der unterschiedlichen Bildtypen existiert eine prinzipielle Ähnlichkeit der Struktur für den Bildbetrachter: *„was ist das was ich sehe?“* Bild oder eingerahmte Wirklichkeit?⁴⁶

Mit anderen Worten, trotz der erwähnten Unterschiede geht es in beiden um die Dialektik Täuschung/Entdeckung der Täuschung (*engaño/desengaño*), die einen wesentlichen Teil der Rezeptionstheorie, wie sie sich das 17. Jahrhundert vorstellte, ausmacht.⁴⁷

Bei der „Virgen de la Servilleta“ scheint die feinfühlig Verhüllung-Enthüllungs-Regie aus Murillos profanen Bildern zu fehlen. Sie bringt dafür ein Element, das die letzteren nicht haben konnten, weil es der Tradition der sakralen Darstellung entspringt.

Die Fensterbrüstung ist ein Überbleibsel aus dem Kontext der „Erscheinung im Fenster“, der sich eine ganze Richtung des ikonographischen Themas „Lukas die Madonna malend“ (Abb. 40) bedient hatte.⁴⁸ Die Fensterbrüstung als Traditionsrest kompliziert die grundsätzliche Frage: „was ist das was ich sehe?“ Der Betrachter nimmt in gewissem Sinne die Stellung des Malers der hl. Jungfrau ein, auch wenn eine Zweideutigkeit weiterhin bestehen bleibt: steht er vor der Erscheinung selbst, wie sie von Lukas „im Fenster“ erfahren wurde (Abb. 40), oder vor ihrer getreuen Übertragung auf die Leinwand?

Wie immer auch die Antwort sei, eben durch den Verweis auf die Tradition der Lukasbilder, wird der Betrachter nicht nur vom Bild, sondern auch vom Problem der *Herstellung eines Bildes* in Anspruch genommen. Anders gesagt: gehört die Brüstung aus dem Bild (Abb. 39) zum Fenster des Ateliers des Lukas (und in diesem Fall wird der Betrachter zusammen mit Lukas ein Zeuge der Erscheinung, ja, mehr

noch, der ideale Betrachter *ist* Lukas) oder zum Bild, das der Maler-Evangelist eben schafft?

* * *

Die oben besprochenen Werke repräsentieren verschiedene Bildgattungen und besitzen verschiedene Funktionen. Dennoch bilden sie zusammen eine besondere Gruppe in Murillo's Œuvre.

Sie verbinden die Tatsache, daß jedes von ihnen auf den Mechanismus der eigenen Wirkungs- und Verständnisweise gezielt aufmerksam macht. Jedes stellt den Status des Bildes als solches in Frage, die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.

Sie sind „metafiktionelle Bilder“. ⁴⁹

Natürlich ist Murillo nicht der einzige (und noch weniger der erste) von den Malern des siebzehnten Jahrhunderts, für die das Verhältnis zwischen Bildraum und Existenzraum sich aus einem Bruch in ein Kontinuum verwandelt. ⁵⁰ Wenn man die bisher gebrachten Beispiele bedenkt, bleibt er übrigens auf einer eher vorsichtigen Stufe dieses metafiktionellen Spiels stehen.

Um 1640 hatte bereits in Holland ein Wandel stattgefunden, dessen bedeutendster Vertreter – wieder einmal – Rembrandt gewesen war. In den Porträts des Ehepaars Nicolaes van Bambeck und Agatha Bas (1641, Abb. 41) ragen die Gestalten teilweise aus dem Rahmen heraus und scheinen in die Welt des Betrachters einzudringen.

Gegenüber den schon erwähnten aus derselben Zeit stammenden Experimenten Rembrandts (Abb. 35, 36), die sich die Konsubstantialität zwischen Fenster- und Bildrahmen zum Ziele setzen, ist diese Art an der ästhetischen Grenze zu rütteln, viel drastischer. Das Bild ist nicht mehr ein Pseudo-Fenster. Es zeigt sich uns absichtlich als ein *Gemälde*. Die Figur hingegen empfängt neues Leben und scheint in der Lage zu sein, das Bild zu verlassen.

Agatha Bas (Abb. 41) fixiert den Betrachter, indem sie sich mit einer Hand auf den Gemälderahmen stützt (wie Hendrikje auf den des Fensters, Abb. 35), wobei der Fächer über den Rahmen hinausragt und so zum „realen“ Gegenstand wird.

Diese Bilder, die bald Epoche machen werden, sind die extreme

Konkretisierung eines *topos*: der des beseelten Porträts.⁵¹

Beginnend mit dem Typus des „Porträts hinter der Brüstung“ und vom Typus des „Porträts im Fenster“ weitergeführt, gelangt diese Bildtopik hier an eine Grenze, die nur noch schwer überschritten werden kann.

Die literarische Ausführung dieses Topos geht der bildlichen Umsetzung, wie sie Rembrandt gelingt, zeitlich voraus.

Eines der ausgedehntesten Gedichte aus der *Galeria* des Gianbattista Marino (1619) hat als Thema ein „grausames Bild“ („l'immagine crudel“). Das Porträt, in das (oder in dessen Objekt) der Dichter verliebt ist, wird hier – ohne Erfolg – angefleht, seinen Bild-Status zu verlassen:

„Lassa, ma fuor che tela, altro non tocca,
Misero, e l'ombra stringo, e l'aura mordo.“⁵²

Diese poetische Darstellung des verliebten Dichters, der in den Gemälderahmen („l'aura“) beißt und vergebens die „Erscheinung“ („l'ombra“) jenseits von ihm zu umarmen versucht, seine Verzweiflung, als er gewahr wird, daß das, was er berührt („tocca“), eigentlich nur „Leinwand“ („tela“) ist, machen aus Marinos *Galeria* ein wichtiges Vorspiel des literarischen und malerischen Themas des täuschenden Bildes. Marino's poetisches Bild verweist zugleich auf die hohe Bedeutung, die die erotische Verlockung in dieser äußersten „Auflösung“ der ästhetischen Grenze erlangt.

Kein Wunder also, daß wenige Jahre nach den ersten „beseelten Porträts“ Rembrandts das Motiv im Bereich der Privatkabinettbilder wiederauftaucht, in denen das *trompe-l'œil* als offensichtliche Anregung der Sinnlichkeit wirkt (Abb. 42).

Kaum etwas davon findet sich bei Murillo. Er geht nicht über die Thematisierung der ästhetischen Grenze als Rezeptionsproblem hinaus. Wenn schon einmal eine erotische Anspielung auftaucht (z.B. in der „Gallegas“, Abb. 34, oder im „Schelmendiptychon“, Abb. 37, 38), so wird sie hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt der visuellen Kommunikation angegangen, die erst vom „Bild als Fenster“ ermöglicht wird.

In Spanien findet man zwar das Thema des beseelten Porträts und

des Porträts als erotisches Objekt oft in der Literatur vor, aber nur selten in den bildenden Künsten.

Von Calderon de la Barca (1600–1681) stammt die bedeutendste Darstellung dieses Themas: das Drama *Dar todo y no dar nada*.

Der Maler Apelles verspricht seinem Auftraggeber Alexander ein Porträt dessen Geliebter, Campaspe, so lebendig auszuführen, daß diese „außerhalb der Leinwand“ zu stehen schein und den Betrachter dazu verführt, den Raum zwischen „dem Bild und der farbigen Oberfläche“ zu berühren“.⁵³

* * *

Es gibt in Murillos Œuvre ein einziges Beispiel in dem das Überschreiten der ästhetischen Grenze als „Heraustreten aus dem Rahmen“ formuliert ist: als er sein Selbstbildnis malt.

Warum dies? dürfen wir wohl mit Recht fragen.

Man kennt zwei Selbstporträts Murillos: eines aus den Jahren 1650–1655 (Abb. 44)⁵⁴, das zweite um 1670–1675 (Abb. 43)⁵⁵.

Im ersten wird der Maler hinter einer steinernen Brüstung dargestellt, auf der in Kapitalschrift sein Name steht. Der Kopf ist seitlich gewendet und die rechte Hand ruht auf der Brust.

Typologisch gesehen gehört das Bild zu einer konventionellen Klassen von Porträts (und Selbstporträts) und gebraucht das übliche Zeichenrepertoire dieser Klasse. Der Dargestellte ist in erster Linie ein Weltmann. Im Bild gibt es jedoch nichts, was auf einen Maler hindeuten würde oder uns zu verstehen gäbe es handle sich um ein Selbstporträt.⁵⁶

Nur die Hand auf der Brust deutet an – gemäß dem Gebärdecodex der Zeit –, daß es das Bildnis eines Mannes mit „Herz und Verstand“ ist.⁵⁷

Nicht dem Bildnis selbst, sondern einem zweiten semantischen Niveau – der Inschrift – kommt die Rolle zu, die Identität des Porträtierten zu enthüllen und somit das Gemälde als ein Selbstporträt auszuweisen.

Die Brüstung hat demnach sowohl die Funktion, die ästhetische Grenze zu konkretisieren als auch Trägerin einer Botschaft zu sein, die das Bild vervollständigt und erklärt.

Das zweite Selbstporträt – von Palomino als „cosa maravillosa“ charakterisiert⁵⁸ – bringt die Entfaltung aller Elemente, die *in nuce* im ersten schon enthalten waren.

Die Gestalt des Malers wird von einem ovalen Rahmen umschlossen, der sich auf einem Tisch befindet. Der Körper ist in Dreiviertelansicht dargestellt, der Kopf aber nunmehr frontal. Der Blick fixiert den Betrachter. Die rechte Hand ist nicht mehr zur Brust erhoben, sondern stützt sich auf den gemalten Rahmen. Dies ist zweifellos das spektakulärste Element der ganzen Darstellung und, vielleicht, sein Schlüssel.

Daß so ein „Schlüssel“ notwendig ist, geht aus der ganzen Bildstruktur hervor, die allegorisch ist. Auf dem Tisch im Vordergrund befinden sich, symmetrisch in bezug auf den ovalen Rahmen, ein Blatt Papier mit einer Rötelzeichnung, dazu ein Bleistift, ein Zirkel und ein Lineal (links) sowie eine Palette und mehrere Pinsel (rechts). Die Attribute des Malers werden demnach zu wesentlichen Bestandteilen der Darstellung (im ersten Selbstporträt fehlten sie völlig), auch wenn ihr Raum nicht der des eingerahmten Bildes ist, sondern zwischen diesem und dem des Betrachters liegt. Sie bestimmen den Künstler als einen, der seinen Ruf durch die Verbindung des Zeichnens mit der Farbe erlangte, was übrigens auch dauernd von seinem Biographen erwähnt wird: Murillo, sagt Palomino, „verfeinerte deutlich die Kunst der Farbe, ohne aber die des Zeichnens zu vernachlässigen.“⁵⁹

Neben diesen Qualitäten, zu jener Zeit gleichsam die Grundsäulen der akademischen Ausbildung,⁶⁰ wird Murillo von Palomino noch eine dritte zugeschrieben: das Studium der Natur. „El natural“ wird als seine Hauptqualität angesehen, die ihm, mehr noch als „el diseño“ und „el colore“, Ruhm einbrachten.⁶¹

„El natural“, vielleicht beim „beseelten Porträt“ am besten nachzuvollziehen, entsteht als Folge des Studiums des Zeichnens und der Farbe.

Das Londoner Selbstporträt kann als eine Allegorie der Malerei, aber nicht im allgemeingültigen Sinne betrachtet werden. Es ist *eine Allegorie von Murillos Malerei*.

Den *persönlichen* Charakter der ganzen allegorischen Inszenierung

verrät die Inschrift in der Mitte des Vordergrundes.

Wie auch beim ersten Selbstporträt besitzen Schrift und Bild unterschiedlichen Realitätsgrad. Dort allerdings (Abb. 44) ist die Spaltung evident: das Bild befindet sich jenseits der Brüstung; die Brüstung – als ästhetische Grenze und Inschriftsträger – definierte und erklärte es. Hier (Abb. 43) ist das Inschriftsfeld ein Element innerhalb eines allegorischen Systems.⁶² Die Inschrift erklärt nicht nur das Bild im ovalen Rahmen, sondern auch, was sich diesseits von ihm befindet. Sie bezieht sich auf die gesamte Komposition, – und hier tritt schon ein erstes Paradox auf – zu der, zusammen mit dem Porträt im ovalen Rahmen, der Palette, der Zeichnung usw. auch sie selbst hinzugehört.

Die kritische Zone, in der alle Fäden zusammenlaufen, befindet sich an der Konvergenzstelle der auf den Rahmen gelegten Hand mit den Attributen der Malerei und der Inschrift. Denn, was sagt diese letztere?

Bart.^{us} Murillo seipsum depin-
gens pro filiorum votis apre-
ci-
bus expendis

Ihre erste Aussage liegt bereits in ihrer lateinischen Fassung. Sie wendet sich somit an einen „lector prudente“, der fähig ist eine *Kultursprache*, die Kultursprache, und die durch sie ausgedrückte Botschaft zu verstehen. (Es wird sich zeigen, daß diese *Kultursprache* nicht nur eine der Schrift, sondern auch eine des Bildes ist.) Sie sagt uns außerdem – ebenfalls durch ihre Form –, daß der Betrachter, an den sie sich wendet, ebenso wie die dargestellte Person der gleichen Gesellschaftsschicht angehören, die eine lateinische Inschrift würdigen kann.

Der Inhalt der geschriebenen Botschaft macht deutlich, daß das, was wir sehen, ein Selbstporträt ist. Dieser Hinweis (Murillo seipsum depingens) geschieht aber, im Vergleich zu den traditionellen Bildinschriften und Künstlersignaturen, auf eine ganz besondere Art. Statt im Perfekt (pinxit) oder im Imperfekt (pingebat) – die in solchen Fällen am gebräuchlichsten sind – steht das Verb hier im Präsenspartizip (depingens).

Dieser *sprachliche* Kunstgriff, der sich auf die *Zeit* der Darstellung

bezieht, hat dieselbe Schockwirkung wie der *bildräumliche* Kunstgriff mit der Hand im *trompe-l'œil*. Von beiden wird im Folgenden noch die Rede sein.

Aus der Inschrift erfahren wir weiter, daß Murillo sich malte, um dem Wunsch und der Bitte seiner Söhne zu genügen. Das Selbstporträt hat also den Charakter eines *ex voto*. Es stellt die väterliche Ikone auf dem Altar der Künste dar.

Sollten aber die Söhne des Malers die einzigen Adressaten dieses Bildes sein? Zweifellos nein. Die Stimme, die sie anspricht, gehört nicht dem Maler. Es ist eine unpersönliche Stimme, die das „wie“ und das „warum“ der Entstehung des Selbstporträts *erzählt*. Sie wendet sich nicht nur an die „Söhne“, sondern an jeden Betrachter.

Der wahre Adressat dieses Selbstporträts ist die *Nachwelt*.

In diesem Licht betrachtet, läßt sich das Bild ohne größere Schwierigkeiten entschlüsseln. Der ovale Rahmen in dem Murillo erscheint ist eine alte Würdeformel. Sie bestimmt die Darstellung als Memorialbild.

Zum Beispiel sind die Kupferstiche, mit denen Vasari seine *Vite* (1568)⁶³ illustrierte und die eine Art imaginäres Pantheon der italienischen Malerei bilden, alle von diesem ovalen Rahmen umgeben. Sein Prestige währt während des gesamten siebzehnten Jahrhunderts.⁶⁴

Die von Murillo gebrachten Neuheiten sind dennoch offensichtlich und symptomatisch. Die erste von ihnen bezieht sich ausdrücklich auf die Tatsache, daß wir es mit einem Selbstporträt zu tun haben. Mit anderen Worten, es ist der Maler selbst (Murillo seipsum...), der sich in eine Würdeformel einschließt. Er wartet nicht, bis die „Nachwelt“ sie ihm verleiht, so wie die italienischen Künstler auf Vasari „warten mußten, um *post mortem* ihr Monument zu bekommen. Er legt sich selbst zu.

Die Inschrift spielt in diesem Sinne auch die Rolle einer Legitimation: die Söhne (d.h. die „Nachwelt“) sind diejenigen, die von Murillo das Selbstporträt gefordert haben. Auf *ihren* Wunsch entsteht dieses Porträt in Form eines Memorialbildes.

Die zweite Neuheit besteht darin, daß der ovale Rahmen nur das wichtigste Element einer komplexeren allegorischen Darstellung ist.

Das Selbstporträt befindet sich auf dem „Altar der Kunst“. Es ist ein Bild zweiten Grades, ein „Bild im Bild“.

Damit sind wir bei der dritten und wichtigsten Neuheit der Darstellung: der absichtlichen Behandlung des Selbstporträts als Paradox.⁶⁵

Gewöhnlich steigert jedes eingefügte Bild, jedes Bild-im-Bild⁶⁶ eben dadurch seinen *Bild*-Charakter gegenüber dem „Rahmen-Bild“, wenn es erlaubt ist, diesen Begriff in Analogie zum Begriff der „Rahmen-Erzählung“ zu verwenden. Nicht so bei Murillo.

Im ovalen Rahmen ist Murillo eine Erscheinung, ein lebendiges Bild. Eine Erklärung dafür muß im oben umrissenen Zusammenhang gesucht werden. Murillo malt sich als ein verblüffend präsenten Ahnenbild. Es ist das Bild eines (noch) lebenden Murillo, eines Murillo der bewußt die Bildrolle annimmt. Die auf dem Rahmen ruhende Hand ist ein Zeichen dieser Bewußtheit, ein Zeichen dafür, daß das, was man sieht, zugleich „Murillo“ ist und – hier liegt das Paradox – wiederum auch sein „Bildnis“.

* * *

Die Hand, die den Rahmen überschreitet und in die Welt der Wirklichkeit eindringt, bildet den Gegensatz zu dem bei Calderon auftretenden Motiv,⁶⁷ nämlich das des Betrachters, der seine Hand aus dem realen Raum gegen das Bild richtet, um dessen Wahrhaftigkeit zu prüfen. Somit wird aber auch die emblematische Haltung eines Quijote umgekehrt, der, unvorsichtigerweise, sich von der Falle der ästhetischen Grenze „fangen“ läßt.

Mit Cervantes beginnt die Karikierung eines klassischen *topos* – des Lobs der Hand⁶⁸ – und die Thematisierung des Verbots, die Ebene des Realen mit der des Imaginären zu koppeln. Quijote bietet seine Hand nicht dafür an, daß sie „berührt“ (oder „gefangen“), sondern daß sie „betrachtet“ wird:

„Nehmt Fräulein, diese Hand, oder richtiger gesagt diese Zuchtrute aller Missetäter auf Erden, nehmt diese Hand, sag ich, die noch nie von eines Weibes Hand berührt worden, nicht einmal von der Hand jener Erkorenen, der mein ganzer Leib völlig zu eigen gehört. Ich reiche sie Euch nicht, damit Ihr sie küsset, sondern

damit ihr das Gewebe ihrer Sehnen, das Gefüge ihrer Muskeln, die Breite und Mächtigkeit ihrer Adern betrachtet, woraus Ihr entnehmen werdet, wie groß die Stärke dieses Armes ist, dem solch eine Hand zugehört.“⁶⁹

Noch einen Augenblick zuvor einfacher Betrachter eines Pseudo-Bildes (Fenster/Luke), überschreitet der Ritter nun dessen Grenzen und bietet sich selbst (seine Hand) als Bild.

Mit Murillos Selbstporträt – und dieses Mal ist es das Bild, welches gewissermaßen seine Hand in den Raum der Wirklichkeit ausstreckt – sehen wir den Gegenpol einer Spannung, die das ganze siebzehnte Jahrhundert durchzieht.

Einige Bemerkungen über die Tradition des „lebendigen Porträts“ drängen sich von selbst auf.

Diese in Spanien literarisch dokumentierte Tradition (die oben zitierten Stellen von Calderon bilden ihren Höhepunkt) hatte in Holland bereits wichtigste visuelle Auslegungen erfahren.

Dazu gehören eine ganze Reihe von Porträts des Frans Hals, der mit diesem Typus der Darstellung im ovalen Rahmen arbeitet und gleichzeitig – wobei er Murillo antizipiert – den *Trompe-l'œil*-Effekt der Hand, die über den Rahmen hinausreicht, verwendet (Abb. 46).⁷⁰

Wie auch im Falle der erwähnten Übereinstimmung mit Rembrandt ist kaum anzunehmen, daß Murillo diese Porträts kannte. Die Ähnlichkeit des Interesses ist aber offensichtlich. Wie es übrigens auch die Unterschiede sind.

Bei Hals' Porträt zeigt sich die Hand im *trompe-l'œil* als ein „Zeichen“ des „beseelten Porträts“. Es fehlen, soweit ich sehe, Beispiele, in denen die Hand sich *auf* den Rahmen stützt und so – wie später bei Rembrandt – ein Kontakt-Zeichen mit der ästhetischen Grenze angedeutet wird.

Mir ist ein einziger Fall bekannt, wo dieser Kontakt teilweise funktioniert: im „Porträt des Petrus Scriverius“ (1626) und in dem danach gestochenen Blatt des Jan van der Velde.

Nichts hindert uns anzunehmen, daß Murillo diesen oder einen mit ihm verwandten Stich gesehen hat.

Ein Vergleich mit seinem Londoner Selbstporträt (Abb. 43) wird daher sehr aufschlußreich sein.

Van der Velde's Kupferstich (Abb. 47) zeigt den Humanisten Petrus Scriverius (1585–1666) in einem ovalen Rahmen, auf dem oben sein Name und unten seine Devise (LEGENDO ET SCRIBENDO) steht. Der untere Teil des Kupferstiches wird von einem Sockel eingenommen, auf dem eine Inschrift eingetragen ist. Das Porträt stützt sich nicht unmittelbar auf den Sockel wie später bei Murillo. Die Inschrift, in Kapitalbuchstaben, spielt dabei nicht die Rolle einer Signatur – diese findet man in Kursiven im untersten Teil des Sockels –, sondern ausschließlich diejenige des *Exergon* eines Porträts.

Die Verbindung zwischen Bild- und Schriftfeld wird von der Hand des Porträtierten hergestellt. Sie reicht aus dem Rahmen, und verbindet Text und Bild zu einer Einheit.

Der Text ist eine *laudatio* auf den Abgebildeten. Wir erfahren, daß Petrus Scriverius ein Gönner der Musen, ein Verteidiger des Zivilrechts und ein unparteiischer Historiker der Vergangenheit Bataviens ist.

Die letzte Zeile erweist sich im Kontext unserer Diskussion als die wichtigste. Sie sagt uns, daß er „mit der freien rechten Hand weiter sein wahrheitsgetreues Werk schreibt“ (LIBERA VERIDICUM DEXTERA PANGET OPUS).

Die Hand in *trompe-l'œil* ist somit nicht nur eine illusionistische Pointe, sondern auch ein symbolisches Element.

Es ist möglich, daß Murillo gerade diesen Aspekt wahrgenommen hat.

Die kulturelle Atmosphäre in Spanien erlaubte es, dieses ursprünglich klassische Motiv (wie schon erwähnt, gründet das Lob der Hand auf einer alten Tradition⁷¹) in eine Künstlerdarstellung zu integrieren. Die Kunstliteratur des Siglo de Oro beginnt mit Gaspar Gutierrez de los Rios Schrift *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), wo ganze Kapitel dem Problem des Ranges der Malerei, ihrer Beziehung zur Geschichtsschreibung und zur Literatur oder der Äquivalenz zwischen „Maler“ und „Feder-Handhaber“ gewidmet sind.⁷² Wenn auch in Italien dieses Thema von der Renaissance-literatur erschöpfend behandelt wurde, in Spanien des siebzehnten Jahrhunderts ist es noch immer aktuell.⁷³

Die *ars liberalis* – die freie Kunst – ist eine vom freien Verstand

geführte Übung der Hand, die gemäß den Traktatisten sogar der „Hand eines Königs“⁷⁴ würdig sei. Michelangelos Hand wird einstimmig als „mano divina“⁷⁵ gepriesen und nach einer Anekdote, die zu Murillos Zeiten noch im Umlauf war, hatte El Greco mit einer künstlichen (aus einem Kruzifix abgebrochenen) Hand gemalt, die er gleich der Hand des Schöpfers verwendete.⁷⁶

Das Lob der Malerhand als einer „göttlichen“⁷⁷, „schöpferischen“ oder „gebildeten“ hand („mano criadora“⁷⁸, „mano enseada“/„docta manus“⁷⁹) wird bis zum Überdruß wiederholt. Die Malerei als eine *ars mechanica* und nicht als *ars liberalis* anzusehen, kommt einem „Abschlagen der Hand der Göttin Malerei“⁸⁰ gleich, wie Lope de Vega sich ausdrückt.

Der Höhepunkt dieser Panegyrik wird von Murillos Zeitgenossen Félix Lucio Espinoza y Malo erreicht:

„Dies ist die Malerei: sie verdankt der Hand nicht nur ihr Wesen, sondern auch ihr Aussehen, ihren Ruf und Ruhm; der Hand, die ein Mittel gegen das Vergessen ist, die die Dinge aus vergänglichem in unvergängliches umwandelt, die ihnen eine sichtbare Form schenkt und ihnen ein dauerhaftes Leben sichert...“⁸¹

Der literarische Kontext in dem Murillos Selbstporträt entsteht war somit besonders geeignet, ein visuelles Modell nach der Art von Van de Velde Kupferstich zu adaptieren.

Der Künstler hebt seine „libera dextera“ als Urheberin eines „opus veridici“ hervor.

Es ist bemerkenswert, daß im Unterschiede zu Van de Velde, die Inschrift auf Murillos Selbstporträt (Abb. 43) nicht *ad litteram* die Bedeutung des Hand-Motivs erklärt. Allein einem mit dem klassischen *topos* oder dem (möglichen) Vorbild (Abb. 47) bewanderten Betrachter wäre es möglich gewesen, die wahre Tragweite des illusionistischen Tricks abzuschätzen.

Dennoch kommt die Inschrift dem Beschauer in seinen interpretativen Bemühungen sehr zugute.

Bei Van de Velde steht, daß Petrus Scriverius sein Werk weiterhin fortsetzt (PANGET OPUS). Die Präsens-Indikativform des Verbums deutet an, daß der Porträtierte – trotz der Würdeformel, in der er dargestellt ist – lebend und schaffend ist.

Die Inschrift hingegen, die Murillos Selbstporträt begleitet, verwendet das Verbum *depingere* im Präsenspartizip und deutet somit auf die Ausübung des Malers vor den Augen des Betrachters.

Trotzdem erscheint Murillo nicht vor der Staffelei, mit der Palette in der Hand.

Wie muß diese scheinbare Ungereimtheit verstanden werden? Diese Inschrift ist zugleich „legenda“ und „Signatur“. Die in einer Signatur zu verwendende Zeitform des Verbums bildete das Kernstück einer langwierigen Auseinandersetzung, die bei Plinius ihr Vorspiel hatte und in der Neuzeit ihren Epilog findet.⁸²

„Murillo seipsum pinxit/fecit“ („Murillo hat sich selbst gemalt/gemacht“) oder „Murillo seipsum pingebat/faciebat“ („Murillo malte/machte sich selbst“) wären die dieser Tradition entsprechenden Formeln gewesen.

Der Unterschied zwischen Perfekt (pinxit/fecit) und Imperfekt (pingebat/faciebat) wurde schon von Plinius hervorgehoben: die Imperfekt-Formel sei bescheidener als die des Perfekts. Er behauptet, die Künstler der Antike hätten es bevorzugt im „Imperfekt“ zu signieren, um damit zu zeigen, daß ihr Werk nicht beendet und eine Steigerung immer noch möglich sei. Nur drei Werke, fährt Plinius fort, hätten das hochmütige-stolze Kennzeichen „fecit“ getragen.⁸³

Dieser Passus des Plinius wurde in vielen theoretischen Schriften der Renaissance zitiert und kommentiert, von Polizian⁸⁴ bis Pino⁸⁵ oder, um diejenigen zu nennen, die näher an Murillos Zeit standen, bis Ridolfi⁸⁶, Fr. Junius⁸⁷ oder C. Dati⁸⁸.

Soweit ich sehen kann, wird aber nirgends über die Präsens- oder Präsenspartizip-Form gesprochen.

Wenn man nun Murillos Œuvre untersucht, so stellt sich überraschenderweise heraus, daß von seinen circa 400 Gemälden nur ein sehr geringer Teil – nicht mehr als ein Dutzend – signiert ist. Die meisten von ihnen lösen das Problem des fecit/faciebat (oder pinxit/pingebat) in einer ausweichenden Weise, indem einfach die Kompromißlösung „Murillo f.“ gewählt ist.

Es regt sich somit der Verdacht eines Widerwillens des Malers gegenüber den Problemen der Signatur, wie seine Zeit sie traktierte. Um so mehr aber tritt die außergewöhnliche Bedeutung der Inschrift

des Londoner Selbstporträts hervor. Hier findet sich nicht nur der Austausch des Imperfekts (oder des Perfekts) durch das Partizipräsens, sondern auch der der üblichen Form des Verbums pingo-pingere durch die Form depingo-depingere.

Diese letztere bringt ein Mehr an Zweideutigkeit: depingere⁸⁹ (im Vergleich zu pingere⁹⁰) bezeichnet nicht nur die Tätigkeit des Malens, sondern auch die der Darstellung.

Es geht also hier um eine indirekte Signatur: „Bart.“ Murillo seipsum depingens“ ist kein einfaches Zeichen der „Echtheit“ wie es die gewöhnliche Signatur ist. Sie bezeichnet vor allem das *Objekt der Darstellung* („Murillo“), das mit ihrem Ausführer zusammenfällt („seipsum depingens“).

* * *

Es gibt in *Don Quijote* eine Stelle, wo Sancho dem Ritter einen Brief unter die Nase hält und um seine Unterschrift bittet:

- „Unterschreibe so deutlich wie du kannst“ – mahnt ihn Sancho
- „so, daß deine Unterschrift sofort erkennbar ist.“

Quijote aber weigert sich:

- „Wozu meine Signatur?“ – fragt er. „Ich glaube“ – fügt er hinzu – meine einfache Spur würde hinlänglich reichen.“⁹¹

Die Stelle ist rätselhaft.

Warum weigert sich der Kavalier zu unterschreiben?⁹²

Es gibt nur eine einzige mögliche Antwort: er weiß, daß sein literarischer Name – Don Quijote – nur eine Fiktionalisierung seines realen Namens – Alonso Quijano – ist. „Quijote“ zu signieren würde einer Fälschung gleichkommen; „Quijano“ zu unterschreiben wäre äquivalent einer freiwilligen „Entquijotisierung“.

Die „einfache Spur“ einer Signatur läßt aber dem Kavalier seinen grundsätzlichen doppeldeutigen Status. So kann er zwischen Wirklichkeit und Vorstellung weiterwandeln.

* * *

Als Murillo, Jahrzehnte später, sein Selbstporträt geschaffen haben wird, wird er seinen Namen außerhalb des eigentlichen Bildfeldes auf eine Kartusche setzen. Dieser Name ist eine „Signatur“ und ist auch wieder nicht.

Wer ist eigentlich dieser „Murillo“: ist er derjenige der malt, oder derjenige der gemalt wird?

Die Inschrift beantwortet diese Frage und das Bild – mit der Hand des Abgebildeten auf seiner eigenen „Schranke“ – stützt diese Erklärung: „Murillo malt“ den „Maler Murillo“.

Nichts ist dafür aufschlußreicher als die Tatsache, daß in dem Kupferstich, den Richard Colin 1682, also im Todesjahr des Malers, nach diesem Selbstporträt stach (Abb. 45), gerade dieser paradoxe Charakter der Darstellung verschwindet: von einer Hand, die sich auf den Rahmen stützt, ist nichts mehr zu sehen.

So wie, viel später, Gustave Doré *Don Quijote* mißinterpretiert, indem er die Maritornes-Episode abbildet als ob sie ein simples Ereignis wäre das sich *diesseits* des Fensters abspielte (Abb. 32), so hat auch Richard Colin (Abb. 45), durch eine Vorwegnahme und gleichzeitig eine Umkehrung der selben Operation, Murillo ins *jenseits* der „ästhetischen Grenze“ unwiderruflich gebannt.

Damit endet bereits in Murillos Todesjahr, Don Quijotes Jahrhundert.

Anmerkungen

- 1 M. de Cervantes, Der Sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha, übersetzt von L. Braunfels (1873), durchgesehen von A. Spemann, München 1971, S. 749. („Detengase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta qué estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta.“ M. de Cervantes, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605, 1615), herausgegeben von M. de Riquer, Madrid 1980, S. 783.
- 2 Cervantes 1971, S. 751 („Ahora acabo de creer lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren.“, Cervantes, 1980, S. 785.)
- 3 M. Foucault, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966, S. 60ff.; K.-H. Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenschein des ästhetischen Scheines, Frankfurt a. M. 1981, S. 86–107.
- 4 Deshalb wahrscheinlich ist sie auch eine der kommentiertesten Stellen des ganzen Buches. Vgl. zuletzt G. Haley, The Narrator in „Don Quixote“: El retablo de Maese Pedro. In: El Quijote de Cervantes, Madrid 1984, S. 269–287; Ruth El Saffar, Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes, Berkeley 1984, S. 115–120, G. Torrente Ballester, El Quijote como juego y otros trabajos criticos, Barcelona 1984, S. 183ff.
- 5 Das Original lautet: „Con que me pagase el señor don Quijote alguna parte de las hechuras que me ha deshecho quedaría contento...“ (Cervantes, 1980, S. 785). Das Wörterspiel läßt sich kaum übersetzen. Ich gebe *infra* drei Beispiele wieder:
 – „Wenn mir nur der Herr Don Quijote einen Teil von dem Wesen bezahlt, was er verwüstet hat, so wäre ich zufrieden...“ (Ludwig Tieck, 1798–1801).
 – „Wenn mir nur Herr Don Quixote einen Teil des ausgerichteten Schaden ersetzen würde, so wäre ich schon zufrieden...“ (Anonymus, 1837).
 – „Sofern der Herr Don Quijote einen Teil der Kulissen und Figuren, die er zerstört hat, mir bezahlen wollte, so wäre ich zufrieden gestellt...“ (Ludwig Braunfels, 1873).
 Zur Problematik deutscher Quijote-Übersetzungen vgl. T. In der Smitten, Don Quixote (der „richtige“ und der „falsche“) und sieben deutsche Leser, Bern-Frankfurt/M-New York, 1986.
- 6 Cervantes 1980, S. 522.
- 7 „HECHURA: La forma de la cosa (...). En latin se llama *opus*.“ (S. de Covarrubias, Tesoro de la lengua Castellana, Madrid 1674, a.v.).
- 8 Hier und weiter: E. Michalski, Die Bedeutung der Ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932.
- 9 Cervantes 1971, S. 450ff.; Cervantes 1980, S. 476ff.
- 10 Cervantes 1971, S. 453; Cervantes 1980, S. 477.
- 11 Cervantes 1971, S. 452; Cervantes 1980, S. 476. Zur Bedeutung des Fensters als literarisches Motiv vgl. zuletzt Th.A. Sebeok und H. Margolis, Captain Nemo's Porthole. Semiotics of Windows in Sherlock Holmes. In: Poetics Today, 3, 1982, S. 110–139.
- 12 „puesta a pechos sobre algun balcon“ (Cervantes 1980, S. 478).
- 13 Cervantes 1980, S. 478.
- 14 „el agujero de un pajar por donde echaban la paja por de fuera“ (Cervantes 1980, S. 478).
- 15 „... volvió don Quijote la cabeza, y vio, a la luz de la luna, que entonces estaba en todo su claridad, cómo le llamaban del agujero que a él le pareció ventana, y aun con rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos...“ (Cervantes 1980, S. 479).

- 16 „– Non ha menester nada deso mi señora, señor caballero – dijo a este punto Maritornes. – Pues qué ha menester, discreta dueña, vuestra señora? respondió don Quijote. – Sola una de vuestra hermosas manos – dijo Maritornes...” (Cervantes 1980, S. 480).
- 17 „– Tomad, señora, esa mano...” (Cervantes 1980, S. 480).
- 18 Cervantes 1971, S. 457 („Estaba, pues, como se ha dicho, de pies sobre Rocinante, metido todo el brazo por el agujero, y atado de la muñeca... Y así, no osaba hacer movimiento alguno, puesto que de la paciencia y quietud de Rocinante bien se podía esperar que estaría sin moverse un siglo entero.” – Cervantes 1980, S. 481).
- Diese Stelle (im Gegensatz zur Puppenspielepisode) wurde von der Quijote-Exegese kaum besprochen (eine Ausnahme: Vl. Nabokov, *Die Kunst des Lesens*. Cervantes' „Don Quijote“, herausgegeben von E. Bowers, Frankfurt/M. 1985, S. 163ff, 229ff.).
- 19 A. Palomino, *Vidas*, herausgegeben von N. Ayala Mallory, Madrid 1986 (erste Ausgabe in: *Museo Pictórico Escala Optica*, Bd. 1, Madrid 1715), S. 290.
- 20 1. *Die Vision des hl. Anton von Padua*, Kathedrale von Sevilla (ca. 1656): „... ha habido quien depusiese, haber visto un pajarillo trabajar por asentarse en él, para picar las azucenas, que estaban en una jarra.” (Palomino 1986, S. 292).
2. *Bildnis des Don Justino de Neve*, London Samml. Landsdowne (ca. 1660–1665): „... a una perrilla inglesa que tiene junto a si, la suelen ladrar los perros...” (Palomino 1986, S. 293).
3. *Der hl. Franziscus in der Portiunkula*, Köln, Wallraf-Richartz Museum (ca. 1665–1668): „... verdaderamente parece estar allí la gloria...” (Palomino 1980, S. 293).
- 21 Louis Viardot, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris 1816, S. 43–49. Für Murillos „fortuna critica“, vgl. J. López-Rey, *Views and Reflections on Murillo*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, CIX, 1987, S. 1–34.
- 22 D. Angulo Iñiguez, *Murillo*, 3 Bde, Madrid 1981 und der Ausstellungskatalog *Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682)*. Museo del Prado, Madrid – Royal Academy of Arts, London, 1982–1983.
- 23 Schon Raffael Mengs bemerkte Murillo habe „zwei verschiedene Stilen“ beherrscht (vgl. A. Ponz, *Viaje de España*, 1776, moderne Ausgabe Madrid 1947, S. 565ff.).
- 24 *Supra*, Anm. 20 (Nr. 2).
- 25 „... quando lo vieron los pintores, dijieron, que hasta entonces no habian sabido que cosa era la pintura, ni colocar un cuadro en aquella distancia.” (Palomino 1986, S. 293).
- 26 G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*. In: *Retorica e Barocco*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15–18, Giugno 1954, herausgegeben von E. Castelli, Rom 1955, S. 129 ff. Zur Bild/Betrachter-Beziehung vgl. (hier und weiter) W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983 und Derselbe (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- 27 Vgl. W. Braunfels (Hrsg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. VI, Rom-Freiburg u.a., 1970, S. 290.
- 28 Angulo Iñiguez 1981, Kat.Nr. 399.
- 29 Hier und weiter: A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.
- 30 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*. In: *Beiträge zur Motivatunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970, S. 13 ff.; C. Gottlieb, *The window in art*, New York 1981; P. Georgel, A.-M. Lecoq, A. Mousslingne, *D'un espace à l'autre: la fenêtre*, Saint-Tropez 1978.
- 31 Allgemeines zum Rahmen-Problem bei B.A. Uspenskij, *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, Frankfurt/M. 1975, S. 160ff.

- und bei J.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1981, S. 300ff. Zur Bilderrahmen: G. Simmel, *Der Bilderrahmen* (= *Zur Philosophie der Kunst*). Potsdam 1922; J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Marco* (= *Obras de J. Ortega y Gasset*), Madrid, Bd. I, S. 369–375; M. Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image Signs*. In: *Semiotica*, 1, 1969, S. 223–242. Weiteres in: *Revue de l'Art*, 76, 1987; F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, *Sémiotique et rhétorique du cadre*, in: *La part de l'œil*, 5 (1989), S. 115–131.
- 32 L. B. Alberti, *Della Pittura*, hrsg. von L. Mallé, Florenz 1950, S. 70.
- 33 R. de Piles, *Cours de Peinture par principes*, Paris 1708, p. 10
- 34 *Mädchen in Türrahmen*, Chicago, Art Institute, 1645; *Mädchen in Fenster*, London Dulwich College Picture Gallery, 1645; *Mann in Fenster*, Cincinnati (Ohio), Taft Museum, 1650; *Mädchen in Fenster*, Stockholm, National Museum, 1651 (Abb. 6); *Hendrije in Fenster*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, ca. 1656–1667 (Abb. 5). Die Kontakte zwischen Spanien und Holland waren in Murillos Zeit wegen der politischen Lage fast unmöglich.
- 35 Ein Grenzfall innerhalb dieser Tradition ist das *Bildnis eines Mädchens* (Pordenone zugeschrieben) in der National Gallery in London (Nr. 2146), worin sich alle Elemente des späteren „Fensterbildnisses“ befinden.
- 36 Vgl. zuletzt W. Kemp, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt/M. 1986.
- 37 Einiges bei: V.I. Stoichita, *IMAGO REGIS: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velazquez*. In: *ZsfKg*, 49, 1986, S. 165–189.
- 38 „RETRATO: la figura contrahecha de alguna persona principal, y de cuenta, cuya efigie, y semejança, es justo quede por memoria a los siglos venideros.“ (Covarrubias 1674, a.v.).
- 39 Schmoll 1970, S. 13ff.; B. Wind, *Velázquez's Bodegones*, Fairfax 1987, S. 129.
- 40 W.H. Shoemaker, *Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century*. In: *Hispanic Review*, II (1934), S. 303ff.
- 41 Angulo Iñiguez 1981, Kat.Nr. 396.
- 42 Angulo Iñiguez 1981, Kat.Nr. 380. Siehe auch: M. Soria, *The Boy and Girl, Companion Pieces?* In: *BurlMag*, XC (1948), S. 22 und N. MacLaren, *The Spanish School*. National Gallery Catalogue, London 1952, S. 68ff.
- 43 Angulo Iñiguez 1981, Kat.Nr. 66.
- 44 Hier und weiter: S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965, S. 39ff.
- 45 Wie im Hohen Lied, 2–9.
- 46 „Que es lo que miro? Es por dicha / Lienzo o cristal trasparente/“ fragt sich jemand, in einem anderen Kontext bei Calderon de la Barca (*Obras completas de Don Calderon de la Barca*, herausgegeben von A. Valbuena Briones, Bd. 1, Madrid 1959, S. 1254). Die Stelle wurde von E. R. Curtius, *Calderon und die Malerei*. In: *Romanische Forschungen*, 50, 1936, S. 126ff. kommentiert.
- 47 B. Gracián, *El Criticón* (1651), I, 2.
- 48 Dorothee Klein, *St. Lukas als Maler der Maria (Ikonographie der Lukas-Madonna)*, Diss. Hamburg 1933, S. 69ff.
- 49 Vgl. P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London/New York 1984.
- 50 Michalski 1932, S. 145ff.
- 51 Ich kenne keine befriedigende Arbeit über das Thema. Einiges bei J.A. Emmens, *Ay Rembrandt, maal Cornelis Stem*. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7, 1956, S. 144ff. Th.

Ziolkowski, *Desenchanted Images. A Literary Iconology*, Princeton 1977, S. 78ff. behandelt das Überleben des Motivs in der modernen Literatur.

52 G. B. Marino, *Galeria* (1619), herausgegeben von M. Pieri, Padua 1979, S. 252.

53 „Digo, señor, que pondré / al retrato tal cuidado, / que aun en el lienzo pintado / tan fuera del lienzo esté, / que llegue tu amor feliz / a persuadirse, no en vano, / que echarla puede la mano / entre el cuadro y el matiz.“ (Calderon 1959, S. 1248. Der Ausdruck „entre el cuadro y el matiz“ ist etwas undeutlich (vgl. Covarrubias 1674: „MATIZ: la mistura de colores.“)

Dasselbe Motiv taucht bei Calderon in einem anderen Kontext auf: „Fuera de la tabla esta, / y aun estuviera mas fuera / si en la tabla no estuviera...“ (Calderon 1959, S. 966). Vgl. H. Bauer, *Der Index Pictorius Calderons. Untersuchungen zu seiner Malermethaphorik*, Hamburg 1969, S. 136ff. und 176ff.

54 Es geht wahrscheinlich um das von Palomino 1986, S. 293 erwähnte „otro (retrato) de golilla“.

55 Angulo Iñiguez 1981, Kat. Nr. 414. Eine Kopie (ohne Inschrift) ist im Wellington Museum, London aufbewahrt. Ein drittes Selbstbildnis (von Angulo-Iñiguez 1981, Kat. Nr. 413 als Original betrachtet und mit dem von Palomino erwähnten „retrato de Golilla“ identifiziert) befindet sich in einer amerikanischen Privat-Sammlung (Stich von Manuel Alegre, 1790 in: A. L. Mayer, *Murillo. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart/Berlin 1913, S. XXII). Für weitere Kopien und Repliken: Angulo Iñiguez 1981, Kat. Nr. 2784–2807.

56 Es entspricht der oben zitierten Definition des Porträts von Covarrubias (*supra*, Anm. 38).

57 G. Bonifacio, *L'Arte dei cenni...*, Vicenza 1616, S. 28 ff.

58 Palomino 1986, S. 293.

59 „... mejoro mucho la casta del colorido, no descuidandose en el dibujo...“ (Palomino 1986, S. 291).

60 Vgl. *El Manuscrito de la Academia de Murillo* (1673), facsimilierte Ausgabe Sevilla 1982.

61 Palomino 1986, S. 291.

62 Zu Künstler-Signaturen und Künstler-Inschriften vgl. *Revue de l'Art*, 26, 1974. Neulich bildet das Signatur-Problem den Stoff verschiedener Interpretationen: J. Derrida, *Signéponge/Signsponge*, New York 1984; Cl. Gandelman, *The Semiotics of Signatures in Painting: A Peircian Analysis*. In: *American Journal of Semiotics*, 3, 1985, S. 73–108; Ch. Sala, *La signature à la lettre et au figure*. In: *Poétique* 69, 1987, S. 119–127; O. Calabrese und B. Gigante, *La signature du peintre*, in: *La part de l'œil*, 5 (1989), S. 27–43.

63 W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, Florenz 1966.

64 H. J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York, 1984, S. 31ff.

65 R. L. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance tradition of Paradox*, Princeton 1966, S. 355ff.

66 P. Georgel und A.-M. Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Dijon 1982.

67 *Supra*, Anm. 53.

68 K. Groß, *Lob der Hand im Klassischen und Christlichen Altertum*. In: *Gymnasium* 83, 1976, S. 423–440.

69 Cervantes 1971, S. 457; Vervantes 1980, S. 480: „– Tomad, seõra, esa mano, o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo, a quien no ha tocado otra mujer alguna, ni aun la de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contextura de sus nervios, la trabazón de sus musculos, la anchura y espasidad de sus venas; de donde sacaréis que tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene.“

- 70 S. Slive, Frans Hals, New York 1974, Kat. Nr. 4, 36, 47, 48 (hier abgebildet).
- 71 *Supra*, Anm. 68.
- 72 In: Fr. Calvo Serraller, Teoría de la pintura del siglo de Oro, Madrid 1981, S. 73ff.
- 73 J. Gallego, El pintor de artesano a artista, Granada 1976; J.J. Martín González, El artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid 1984.
- 74 „V. Magestad (...) tomo los pinzeles, y la paletta en sus Reales manos" (Juan de Butron Epistola dirigida al Rey suplicando proteccion para la Academia de los pintores (1626). In: Calvo Serraller 1981, S. 229).
- 75 „... El Buonarrotto de su mano/divina..." (P. de Céspedes, Poema de la Pintura, 1606. In: Calvo Serraller 1981, S. 102); „... la mano del divino Micael Angel..." (Fr. Pacheco, Arte de la Pintura..., 1649. In: Calvo Serraller 1981, S. 378).
- 76 A. Roessler, Der Malkasten. Künstler-Anekdoten, Leipzig/Wien 1924, S. 74.
- 77 W.S. Heckscher, Melancholia (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius. In: F. Baron (Hg.), Joachim Camerarius (1500–1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation, München 1978, S. 44ff.
- 78 „Mano criadora" (Lope de Vega, En gracia del arte noble de la pintura..., 1629. In: Calvo Serraller 1981, S. 438).
- 79 „Mano enseñada" / „Docta manus" (V. Carducho, Diálogos de la pintura..., 1633. In: Calvo Serraller 1981, S. 286).
- 80 „... poner los pintores en este desprecio, sería cortar las manos a la Pintura." (In: Calvo Serraller, S. 343, 361).
- 81 „Esta es la pintura, que debe a la mano su ser, su crédito, su fama, su gloria: a la mano digo, que es remedio contra el olvido (...) que las obras de momentáneas las traslada a eterna (...) les da una forma visible, y las asegura una durable vida..." (F. de Lucio Espinosa y Malo El Pincel..., 1681. In: Calvo Serraller 1981, S. 567).
- 82 Vl. Juren, Fecit/Faciebat. In: Revue de l'Art, 26, 1974, S. 27ff.
- 83 „Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intellegi pingendi fingendique conditoribus quos in libellis his invenies absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendentis titulo inscripisse, ut *Appelles faciebat* aut *Polyclitus*, tanquam inchoata semper arte et imperfecta, ut contra iudiciorum varietates superesset artifici regressus ac veniam, velut emendaturo quicquid desideraretur si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est quod omnia opera tamquam novissima inscripsere et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta; *Ille fecit* (...); quod apparuit summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea." (Plinii Naturalis Historia, Prefatio, S. 26–27).
- 84 A. Politianus, Opera Omnia, Basel 1553, S. 264.
- 85 P. Pino, Dialogo di pittura, Venedig 1548 (= P. Barocchi, Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma), Bd. I, Bari 1960, S. 124ff.
- 86 C. Ridolfi, Le Meraviglie dell'arte, Venedig 1648, Teil I, S. 184.
- 87 Fr. Junius, De Pictura veterum, Rotterdam 1694, S. 119.
- 88 C. Dati, Vite de' pittori antichi, Florenz 1667, S. 83ff., 111ff.
- 89 „DEPINGERE est verbis aut cogitatione aliquid aliis vel sibi magna cum vie repraesentare, adeoque ornare, describere." (Forcellini, Lexicon totius Latinitatis, Patavii 1940, a.v.).
- 90 „PINGERE: de rebus et colores inducere, inficere, colirire, tingere..." (*Idem*, a.v.).
- 91 Ich habe hier Cervantes' Text frei übersetzt. Im Original – Quijote, I, 25; 1980, S. 269 – heißt es: „... firmela con mucha claridad, porque la conozcan en viéndola... – No es menester firmarla – dijo Don Quijote –, sino solamente poner mi rubrica..."

Das Wort „rubrica“, von mir mit „Spur“ wiedergegeben, ist der eigenhändige Schnörkel am Ende einer Signatur. Die Signatur als Problem taucht oft in Don Quijote auf (I21; I,36 etc.). 92 Dazu: G. Torrente Ballester, *El Quijote como juego y otros trabajos criticos*, Barcelona 1984, S. 121–123.

Mehrfach abgekürzt zitierte Quellen und Literatur

- | | |
|----------------------|---|
| Angulo Iñiguez 1981 | D. Angulo Iñiguez, Murillo, 3 Bde, Madrid 1981 |
| Calderon 1959 | Obras completas de Don Calderón de la Barca, herausgegeben von A. Valbuena Prat und A. Valbuena Briones, Bd. 1, Madrid 1959 |
| Calvo Serraller 1981 | Fr. Calvo Serraller, Teoría de la pintura del Siglo de Oro, Madrid 1981 |
| Covarrubias 1647 | S. de Covarrubias, Tesoro de la Lengua Castellana, Madrid 1674 |
| Cervantes 1971 | M. de Cervantes, Der Sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha, übersetzt von L. Braunfels (1873), durchgesehen von A. Spe-
mann, München 1971 |
| Cervantes 1980 | M. de Cervantes, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605, 1615), herausgegeben von M. de Riquer, Madrid 1980 |
| Michalski 1932 | E. Michalski, Die Bedeutung der Ästhetischen Grenze für die Metho-
de der Kunstgeschichte, Berlin 1932 |
| Palomino 1986 | A. Palomino, Vidas, herausgegeben von N. Ayala Mallory, Madrid
1986 (erste Ausgabe in: Museo Pictórico y Escala Optica, Bd. 1,
Madrid 1715) |
| Schmoll 1970 | J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fensterbilder. Motivketten in der
europäischen Malerei. In: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhun-
derts, München 1970, S. 13ff. |

Herrn Dr. habil. Reinhard Steiner, Herrn Hans-Georg Füger und meiner Frau Anna Maria bin ich für Hilfsbereitschaft und viele Diskussionsstunden, die zur Klärung der anstehenden Probleme beitrugen, verpflichtet. Hier noch einmal mein Dank.