

ZEITSCHRIFT FÜR
KUNSTGESCHICHTE

48. Band 1985 · Heft 2 · Sonderdruck

DEUTSCHER KUNSTVERLAG



1. Diego Velázquez, Die königliche Familie (Las Meninas), Madrid, Prado

Victor I. Stoichita

Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez★

Velázquez, nach Manet¹ »le peintre des peintres«, hat in den *Las Meninas* (1656) sein berühmtestes Werk geschaffen. Als »La Teologia della Pittura« bezeichnete es Luca Giordano bereits im siebzehnten Jahrhundert². Entsprechend umfangreich ist die Literatur zu diesem Gemälde: *Las Meninas* sind gemalt worden, um das Problem der Interpretation zu stellen. Die vom Betrachter erwartete

Leistung geht über die traditionelle Entzifferung einer Allegorie hinaus: die künstlerische Darstellung selber wird ihm als Problem vorgeführt.

Man hat von dem Gemälde behauptet³, sein zentrales Thema sei die bildliche Repräsentation als

★ Für wertvolle Hinweise und Korrekturen danke ich Herrn Prof. Dr. H. Belting (München), Herrn Prof. Dr. G. Kauffmann (Münster) und Herrn Dr. Th. Hölscher (München).

¹ Manet raconté par ses amis et par lui même, Genf 1945, 28.

² A. Palomino, *El Museo pictórico y la Escala óptica*, Madrid 1947, 920.

³ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, 19–31; s. auch S. Alpers, *Interpretation without Interpretation, or The Viewing of Las Meninas*, in: *Representations* 1, 1983, 31–42.

solche. Als »Darstellung einer Darstellung« stellt es den Sinn von Interpretation überhaupt in Frage. Gleich dem geschwinden Achilles, der die Schildkröte niemals einholt, bleibt die Interpretation hier ein immerwährendes, nicht abschließbares Unternehmen. Wenn man diesen meta-bildlichen Charakter des Gemäldes einmal umschrieben und die res interpretanda genannt hat, scheint es im wesentlichen erschöpft zu sein. Kann es darüber hinaus noch ein Verstehen geben?

Läßt man die Auslegungsfragen aber außer acht, dann wird die selbstreflexive Struktur des Werks ausgelöscht.

Dieser Aufsatz will das Gemälde nicht wie ein Puzzle behandeln. Vielmehr sollen die Möglichkeiten einer neuen Interpretation aus dem geistigen Umfeld der Epoche, in der es entstand, gewonnen werden. Ohne die Quellen erschöpfend zu behandeln, möchte ich die Theorie dessen, was ein Gemälde ist, im allgemeinen und die Definition des königlichen Porträts im besonderen in den Mittelpunkt meiner Betrachtungen stellen.

Denn dies ist hier die zentrale, wenn auch nicht die einzige, Problemstellung. Um sie zu beleuchten, möchte ich von einer Analyse der kunsttheoretischen Schriften, zu den Velázquez Zugang hatte, ausgehen und die ersten Interpretationen untersuchen, die das Bild ausgelöst hat, mit dem Ziel, seine Funktion im Rahmen der höfischen Gesellschaft, in der es entstand, zu rekonstruieren. Vielleicht lassen sich auf diese Weise einige Grundbedingungen für eine mögliche Interpretation entwickeln.

Antonio Palomino (1724)⁴ verdanken wir die eingehendste Beschreibung von *Las Meninas* (Abb. 1). Neben einer glaubwürdigen Identifikation der dargestellten Personen macht er einige Beobachtungen, die es verdienen, hier noch einmal hervorgehoben zu werden. Das Gemälde wird als ein Porträt der Infantin Margarita im Kreise ihrer Hofdamen bestimmt. Mit dieser zentralen Szene beginnt der Biograph seine Beschreibung, um dann zu der rechten vorderen Bildecke fortzuschreiten, die er »el principal término« nennt. Hier liegt also die Schwelle, über die der Betrachter in das Bild tritt. Den Hund an dieser Stelle nennt er

eine »figura obscura y principal«, eine Umschreibung, die sowohl formal als auch symbolisch ausgelegt werden kann. Palomino wendet sich dann kurz den zwei Figuren im rechten Mittelgrund zu, bevor er zur linken Seite (»el otro lado«) übergeht, in der der Maler arbeitet. Indem er zwei Kunstwerke, eines von Phidias, das andere von Tizian⁵, als Vorläufer für die Selbstdarstellung des Velázquez nennt, such Palomino die gleichzeitige Anwesenheit der Infantin und des Künstlers zu rechtfertigen. Allein durch ihre Gegenwart garantiert diese Velázquez Unsterblichkeit. Diese besondere Nuance in Palominos Kommentar will beachtet werden. Abweichend von den typischen »Laudationes«, spricht er nicht davon, daß der Fürst durch die Meisterschaft des Malers verewigt wird, sondern davon, daß die Anwesenheit einer höher gestellten Persönlichkeit dem Künstler Unsterblichkeit verleiht.

Daß dies einer der kritischen Punkte des Gemäldes ist, stellt auch Felix da Costa (1696) in seinem kurzen und ansonsten anfechtbaren Kommentar fest. Er meint, daß »das Bild mehr ein Porträt des Velázquez, als das einer Kaiserin zu sein scheint«⁶. Hier wird nochmals deutlich, daß Palomino, durch den Verweis auf die Selbstdarstellung eines Künstlers in Gegenwart einer Gottheit (Phidias) oder eines Herrschers (Tizian), diese historisch zu legitimieren sucht. Außerdem muß beachtet werden, daß weder der spanische noch der portugiesi-

⁴ Palomino (wie Anm. 2), 920–922.

⁵ Das Selbstbildnis des Phidias in clipeo Minervae wird bei Cicero, *Tusculanae Disputationes*, I, XV, 34, erwähnt. Auch andere spanische Kunsttheoretiker beziehen sich darauf, vgl. Gaspar Gutiérrez de los Rios, *Noticia general para la estimación de las artes...*, Madrid 1600, 120 und V. Carducho, *Dialogos de la pintura*, 1633, hrsg. von F. Calvo Serraller, Madrid 1979, 20. Zu Tizians Selbstporträt mit Philip II. (1552), das heute verloren, aber häufig in alten Quellen beschrieben worden ist, siehe W. Wethey, *The Paintings of Titian*, II, London 1971, 205–206.

⁶ Zu der Zeit, als Felix da Costa seine Abhandlung *Antiguidade da Arte da Pintura* (1685–1688; 1696), hrsg. von G. Kubler, New Haven-London 1967, schrieb, war die Infanta Margarita schon Kaiserin geworden. Für die aus Costas Beschreibung resultierenden Problemen, siehe G. Kubler, *Three Remarks on the Meninas*, in: *The Art Bulletin* XLVII, 1966, 212–214.

sche Kommentator Velázquez' Selbstdarstellung neben den Bildnissen des Königspaares im Spiegel als anstößig empfindet. Palomino kommt dann auf die originelle Wiedergabe der Leinwand zu sprechen. Da sie nur von hinten ansichtig ist, entzieht sich das entstehende Gemälde dem Blick. Dennoch wird es dem Betrachter, wie er glaubt, durch den Spiegel an der Rückwand des Raumes enthüllt, der das gemalte Bild, ein Doppelporträt des Philipp IV. und der Mariana von Österreich, reflektiert. Obwohl Palominos Ausführungen spezifisch genug sind (der Spiegel, so meint er, befindet sich vor dem Gemälde, »frontero al Quadro«⁷), haben moderne Interpretatoren immer wieder diese Passage als Beweis für eine Spiegelung des realen Königspaares herangezogen, dessen Stelle, so wird gefolgert, der heutige Betrachter einnimmt. Obwohl noch einige Unstimmigkeiten bleiben, haben neuere Studien zur Bildperspektive jegliche Zweideutigkeit in Palominos Worten beseitigt⁸.

Nach den Hauptpersonen kommt der Biograph auf den Ort der Handlung zu sprechen. Der abgebildete Saal wurde el Quarto del Principe genannt und diente Baltasar Carlos bis zu dessen Tod (1646) als Apartement⁹. Es folgt eine Aufzählung der Gemälde in diesem Raum (beschrieben als eine Bildgalerie), nach der der Kommentator bei der Bildperspektive verweilt: Sie ist, ihm zufolge, derart konstruiert, daß der Betrachter den Eindruck

gewinnt, den Bildraum betreten und durchschreiten zu können. Zuletzt kommt er auf die geöffnete Tür in der Rückwand des Saales zu sprechen, in der der Umriß José Nietos erscheint. Damit wird die Bildbeschreibung, die mit dem Hund auf der Schwelle begann, mit diesem »Ausgang« aus dem Gemälde abgeschlossen.

Es folgt die übliche Panegyrik, die in der Bemerkung kulminiert, daß das Bild nicht ein Gemälde, sondern »die Wirklichkeit selbst« sei. Diese Feststellung allerdings ist mehr als der Höhepunkt einer »Laudatio«. Wie so oft bei Palomino, impliziert sie eine Rechtfertigung. Die Personen sind lebensgroß (aber natürlich perspektivisch verkürzt) wiedergegeben¹⁰. Der Fußboden, auf dem sie sich befinden, ist als Verlängerung des Bodens, auf dem

logische Untersuchung eines Bildes, Diss. Bochum 1976, 114 u. ff.; J. F. Moffit, Velázquez in the Alcázar in 1656: The Meaning of the Mise-en-scène of Las Meninas, in: *Art History* 6, 1983, 282–283 und J. Snyder, Las Meninas as the Mirror of the Prince, in: *Critical Inquiry* 11, 1985, 539–572.

Jedoch gibt es unter den Kunsthistorikern keine übereinstimmende Meinung zu der Spiegelung des Gemäldes. Andere Hypothesen über die Funktion des Spiegels und das Geheimnis der halbverdeckten Leinwand sind in neueren Beiträgen aufgestellt worden. Deren wichtigste sind: 1) Der Spiegel reflektiert nichts, das sich wirklich innerhalb oder außerhalb des Gemäldes befindet. Er birgt nur eine »Erscheinung«: J. Camón Aznar, Velázquez, Madrid 1964, II, 836; 2) Der Spiegel gibt das königliche Paar wieder, das sich an derselben Stelle wie der heutige Betrachter befand. 3) Der Spiegel ist gar kein Spiegel, sondern ein Gemälde: P. Claudel, L'Oeil écoute, Paris 1946, 63 und G. Kubler, The Mirror in Las Meninas, in: *the Art Bulletin* 67, 1985, 316; 4) Das entstehende Bild stellt die Infantin Margarita und ihr Gefolge dar (gewöhnlich in Verbindung mit 2) vorgetragen). 5) Das Bild, das Velázquez malt, ist mit Las Meninas selbst in ihrer Ganzheit identisch. So vor kurzem J. R. Searle, Las Meninas and the Paradox of Pictorial Representation (= *The Language of Images*, hrsg. von W. J. T. Mitchell, Chicago 1980, 251 u. ff.). Alle diese Themen sind erwägenswert, auch wenn sie weder durch die Quellen noch von den Studien zu der Bildperspektive gestützt werden. Sie stellen die Konsequenz der mehrdeutigen Bildstruktur dar, die dem Betrachter ein ganzes Spektrum interpretativer Möglichkeiten offen läßt.

⁹ Zu der Problematik dieser Identifikation siehe F. Iñiguez-Almech, Casas reales y jardines de Felipe II, Madrid 1952, 98 und J. F. Moffit (Anm. 8 supra) 271 u. ff.

¹⁰ Zu der Bedeutung dieser Tatsache siehe J. Brown, Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting, Princeton 1978, 96.

⁷ Palomino (Anm. 2 supra). Daß der Spiegel das Gemälde und nicht die realen Modellstehenden reflektiert, wird in einem Brief des Francisco Preciado de la Vega an Ponfredi, 1765, klar zum Ausdruck gebracht. Siehe die Herausgabe bei F. J. Sánchez Cantón, Fuentes literarias para la historia del arte español, Madrid 1941, V, 118: »... como este cuadro se ve por detrás, no pudiéndose ver lo que pinta, hizo en el muro un espejo sobre el cual se refleja el cuadro y allí se ven los retratos del Rey y de la Reina que estaba haciendo.«

⁸ R. De Moya, El trazado regulador y la perspectiva en Las Meninas, in: *Arquitectura* 3, 1961, 3–12; B. Mestre Fiol, Los tres personajes invisibles de Las Meninas, in: *Mayurqa* 8, 1972, 5–20 und derselbe, La Familia de Felipe IV (Las Meninas) de Velázquez, in: *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando* LI, 1980, 128–181; A. del Campo y Frances, La Magia de Las Meninas. Una iconología velásqueña, Madrid 1978, 115 ff.; W.-M. Auer, Las Meninas von Velázquez. Phänomeno-

der Betrachter steht, gedacht. Man weiß, daß sich das Gemälde seit 1666 in Philipps »despacho de verano« im Alcázar befand. Seine Präsentation ist nicht genau rekonstruierbar. Höchstwahrscheinlich war es nicht aufgehängt, sondern stand an die Wand gelehnt¹¹. War letzteres in der Tat der Fall, so täuschte es eine große Öffnung in der Wand vor¹². Damit könnte man der Versuchung erliegen, das Bild als »tableau vivant« zu interpretieren, einer Versuchung, der viele Kommentatoren nachgaben. Dieses Element ist zweifellos in die Bildstruktur miteingegangen, wie die undeutlichen Begrenzungen des Bildausschnittes, besonders an der rechten und linken Kante, beweisen. Es ist allerdings müßig, diesen Gedankengang weiter zu verfolgen, da gemäß dem Verständnis der damaligen Zeit nicht nur Illusion (»engaño«), sondern auch Desillusion (»desengaño«) in einem Kunstwerk enthalten sein müssen. »Diese Szene sieht aus wie lebendig, und doch ist sie nur gemalt« – einen solchen Eindruck sollte der Betrachter haben. »En face des Menines on est tenté de dire: »Où est donc le tableau!« schrieb Th. Gautier 1882¹³. Dieser Ausruf wird aber aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst. Man kann zu Recht fragen: »Wo ist das Bild?« Die Antwort aber ist offensichtlich: Es ist hier.

Man hat bisher noch nicht bedacht, daß das Verhältnis der Maße eines Bildes zur dargestellten Wirklichkeit in der Zeit von Velázquez heftig diskutiert wurde. Um die Wende des sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert sprachen die Theoretiker von diesem Problem in einer Begrifflichkeit, die der Scholastik entlehnt war. Es mag daher nicht nur Zufall sein, wenn Luca Giordano Velázquez's Gemälde als »Theologie der Malerei« bezeichnete¹⁴. In dieser Debatte ging es hauptsächlich um die Begriffe »Bild«, »Symbol« und »Gleichheit«. 1633 definiert sie Vicente Carducho in den *Dialogos de la Pintura* für den sakralen Themenbereich. Demnach wäre ein lebensgroßer Kreuzifix »gleich« und »ähnlich«. Wird er in einem anderen Maßstab wiedergegeben, so ist er »proportional ähnlich«, aber nicht gleich, und wird er gar als Symbol, z. B. als Lamm, abgebildet, muß die Darstellung »metaphorisch« genannt werden¹⁵.

Ähnliches Gedankengut läßt sich in allen Hauptschriften der Gegenreformation finden¹⁶.

So benutzt Pacheco, der Schwiegervater und Lehrer des Velázquez, die klassische Unterscheidung (Gen. I,26) zwischen »imágen« und »semejanza« und nennt dabei das Bild (»imágen«) »pequeño modelo«¹⁷.

Der detaillierteste Beitrag zu diesem Fragenkomplex stammt von Paleotti, Autor einer ausführlichen Abhandlung über die Bilder am Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Im Kapitel »Che Cosa Noi Intendiamo Per Questa Voce Imagine« verweist er auf Augustinus, in dessen Philosophie die genannte Unterscheidung am ehesten verständlich werde. Laut Paleotti hat Augustinus, gefolgt vom Hl. Thomas, bewiesen »che altro è imagine, altro è similitudine, altro è equalità, e per usare le parole sue, dice egli Aliud est imago, aliud aequalitas, aliud similitudo. Ubi imago, ibi continuo similitudo, non continuo aequalitas; ubi aequalitas, continuo similitudo, non continuo imago, ubi similitudo, non continuo imago, non continuo aequalitas«¹⁸.

¹¹ A. del Campo y Frances (Anm. 8 supra), 17ff.

¹² B. Mestre Fiol, Los tres personajes... (Anm. 8 supra) 18–19; A. del Campo y Frances (Anm. 8 supra), 71–72. Siehe auch E. Orozco Diaz, El barroquismo de Velázquez, Madrid 1965, 68–71.

¹³ Guide de l'amateur au Musée du Louvre suivi de la vie et les œuvres de quelques peintres, Paris 1882, 271.

¹⁴ A. Palomino (Anm. 2 supra), 920.

¹⁵ Carducho (Anm. 5 supra), 347–348: Si se pintaré un Christo crucificado de la grandeza de un hombre, diremos que es igual, y semejante a Christo crucificado; igual, porque es de la misma grandeza; semejante, porque esta crucificado en el mismo modo y forma que Christo estuvo: y quando lo pintamos mayor ó menor, diremos que es semejante proporcional, pero no igual.

¹⁶ Siehe, zum Beispiel, G.-P. Lomazzo, Scritti sulle arti, hrsg. von R. P. Ciardi, Florenz 1973, 31–32.

¹⁷ F. Pacheco, Arte de la Pintura (1649), hrsg. von J. Sánchez Cantón, Madrid 1956, I, 207.

¹⁸ G. Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582), in: P. Barocchi, Trattati d'Arte del Cinquecento fra il Manierismo e la Controriforma, II, Bari 1961, 134–135. Das Zitat ist von Augustinus De diversis quaestionibus LXXXIII, 74. Dazu: R. A. Markus, Imago and Similitudo in Augustine, in: Revue des Etudes Augustiniennes IV, 1964, 125–143 und W. Dürig, Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie, München 1952, 38ff.

Der Stellenwert eines Werkes wie *Las Meninas* ist schwer zu fassen, wenn man es nicht vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Theorie der bildlichen Darstellung betrachtet¹⁹. Nähert man sich dem Bild mit dem Blick der Epoche, so enthält es »Gleichartigkeit« (*aequalitas*). Diese impliziert »Ähnlichkeit«, schließt aber das »Bild« (*imago*) aus. Innerhalb dieser *aequalitas*-Darstellung, kommen einzig dem Porträt des königlichen Ehepaares im Spiegel *imago*-Eigenschaften zu²⁰. Bemerkenswert dabei ist, daß das Gemälde, das Velázquez gerade in Arbeit hat, seinen Maßen nach einer *aequalitas*-Wiedergabe entspricht, wie dies bei den meisten Porträts des Velázquez der Fall ist. Erst die Reflektion im Spiegel bewirkt die Wandlung in eine *imago*. Diese Metamorphose scheint grundlegend für ein Verständnis der Konzeption der *Las Meninas* zu sein.

Zunächst möchte ich aber noch bei der religiösen Kunst, für die diese Differenzierungen entwickelt wurden, verbleiben. Die lebensgroße Kreuzigung ist bei Carducho das Musterbeispiel einer *aequalitas*-Darstellung. Velázquez selbst war mit diesem Thema konfrontiert worden, als er, wahrscheinlich nach der ersten Italienreise (1630) die Arbeit an seinem berühmten *Christus von San Placido* (Abb. 2) begann²¹. Das Gemälde (240 × 169 cm) folgt der Ikonographie des Vier-Nagel-Kruzifixes in der spanischen Gegenreformation, den Pacheco in seiner Abhandlung propagiert hatte²².

Durch einen schwachen Contraposto wird ein äußerst vager Verweis auf die Antike gegeben. Durch die Haltung des Kopfes und die Haarlocke, die die rechte Gesichtshälfte verdeckt, bringt der Maler originelle Züge in dieses frühe Werk. Er verweist auf einen anderen Prototyp, der zu Anfang dieses Jahrhunderts in Sevilla berühmt war: den Holzkruzifix des Juan Martínez Montañez (1603), der den »Cristo de la Clemencia« thematisiert²³. Die ikonographischen Vorstellungen, die sich in Montañez's Vertrag finden, lassen sich in gewisser Weise auf das Gemälde des Velázquez übertragen: »Lebend, vor Seinem Tod, den Kopf nach der rechten Seite gebeugt, schaut Er herab auf jedwede Person, die am Fuße des Kreuzes beten mag, als ob Christus selbst zu dieser Person sprechen und sie

ermahnen würde, da Er für denjenigen, der dort betet, leidet«²⁴.

Das Interessanteste an dieser Passage ist die Tatsache, daß Christus als Partner in einem Dialog mit dem Gläubigen verstanden wurde. Damit findet sich hier eine Vorgabe für die Raumkontinuität zwischen dem Anbetenden und dem Bild, die nur eine *aequalitas*-Darstellung zuläßt. Montañez's *Christus* ist eine Holzskulptur, gemalt von Pacheco. Den *Christus von San Placido*, dem skulpturale Eigenschaften oft genug zugesprochen werden, sollte man sich als Teil eines räumlichen Kontinuums vorstellen, das »die Person, die am Fuße des Kreuzes betet«, miteinschließt. Damit stimmt

¹⁹ Zu den in *Las Meninas* enthaltenen sakralen Elementen siehe D. Angulo Iníguez, *En el centenario de Ribera: Ribera y Las Meninas*, in: *Archivo Español de Arte* XXV, 1952, 28–30; G.-W. Költzsch, *Das Rätsel der Meninas*, in: *Festschrift Luitpold Dussler*, München 1972, 371 und M. Crawford Volk, *On Velázquez and the Liberal Arts*, in: *The Art Bulletin* LVIII, 1978, 69–86.

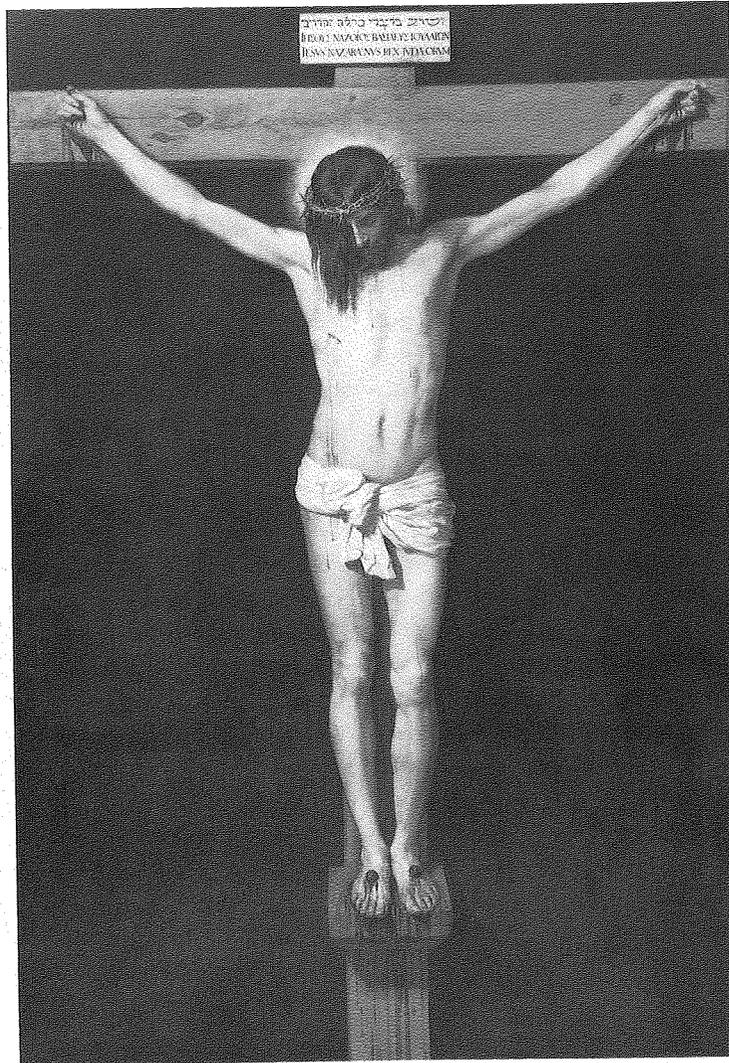
²⁰ In den oben zitierten *De diversibus Quaestionibus* (Anm. 18 supra) behandelt schon der hl. Augustinus den Spiegel als den privilegierten Träger eines Bildes (*imago*): *Ubi imago, continuo similitudo non continuo aequalitas, ut in speculo est imago hominis, quia de illo expresso est, est etiam necessario similitudo, no tamen aequalitas...* (LXXXIII, 74). Es ist bezeichnend, daß in der Diskussion des sechzehnten Jahrhunderts um das Bild die Augustinische Unterscheidung *imago-similitudo-aequalitas* als auch die Idee von *imago/speculum* wieder aufgegriffen wurde. Siehe z.B. Conradus Brunus, *De Imaginibus libri adversus iconoclastas*, Mainz 1548, 1–6. Die Übernahme der Augustinischen Unterscheidung überhaupt mag teilweise mit der Wiederentdeckung der *Libri Carolini* (erste gedruckte Auflage Paris 1549, dann Frankfurt 1606) zusammenhängen, da sich dort der erste Teil des achten Kapitels eingehend mit dem Triplet *imago-similitudo-aequalitas* beschäftigt (siehe Migne, P. L., 98, 102 ff.).

²¹ Zu den Schwierigkeiten bei der Datierung dieses Werkes siehe J. López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Œuvre*, London 1963, 126 und derselbe Velázquez. *The Artist as a Maker*, Lausanne-Paris 1979, 336 und zuletzt E. Harris, *Velázquez*, London-Köln 1982, 117 ff.

²² Pacheco (Anm. 17 supra), I, 322. Siehe auch E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVI-e siècle et du XVIII-e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris 1972, 270 ff. und J. Brown (Anm. 10 supra) 69 ff.

²³ Siehe B. Gilman Proske, *Martínez Montañez. Sevillan Sculptor*, New York 1967, 40 und E. Harris (Anm. 21 supra), 117–118.

²⁴ B. Gilman Proske (Anm. 23 supra), 40.



2. Diego Velázquez, Das Kruzifix von San Plácido, Madrid, Prado

überein, was man von einer weiteren gefeierten Kreuzigung aus dem Sevilla des siebzehnten Jahrhunderts weiß.

Zurbaràns Gemälde für das Dominikanerkloster San Pablo Real (1627; Abb. 3), das Carducho als *de la grandeza de un hombre* beschrieben hätte, erregte großes Aufsehen, weil der Gekreuzigte die zweidimensionale Bildfläche zu sprengen und in den dreidimensionalen Raum der Kapelle einzudringen schien²⁵.

Diese Beispiele belegen, daß das gemalte Bild mehr und mehr die Aufgabe übernahm, die Erfah-

rungen einer mystischen Vision zu steigern. Die Illusion von Realität sollte die Grenzen zwischen Bild und Betrachter nivellieren. Am Ende seines Lebens nimmt Zurbaràn, in dessen Werk die Probleme des religiösen Bildes damals am besten anschaulich werden, nochmals das zentrale Thema der christlichen Kunst, die Kreuzigung, auf. Diese Darstellung ist einzigartig (Abb. 4), gibt sich doch der Maler selbst am Fuß des Kreuzes bei einem mystischen Dialog mit Christus wieder. Die *Meni-*

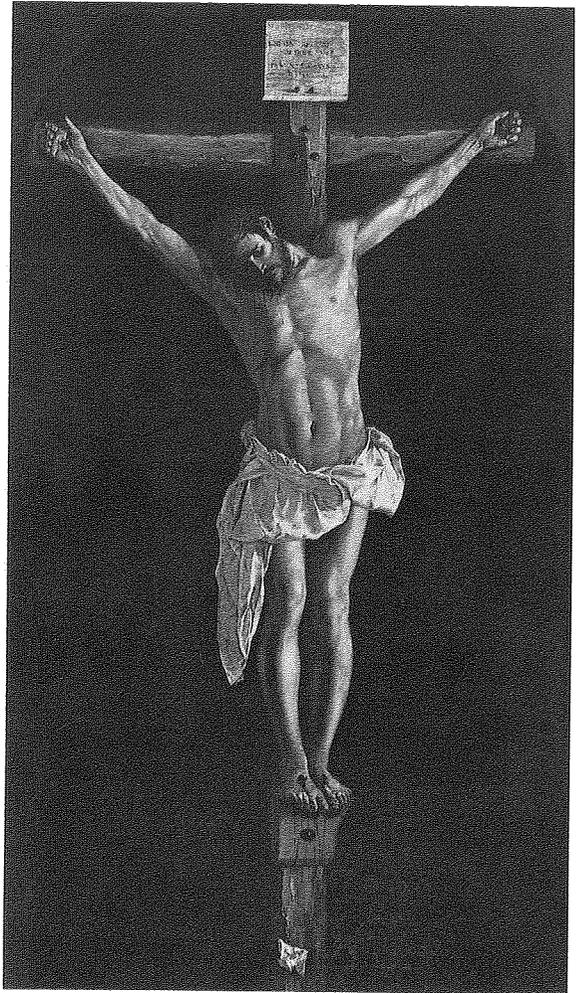
²⁵ Palomino (Anm. 2 supra), 938.

nas von Velázquez und das Gemälde von Zurbarán – heute im Prado²⁶ – sind die beredtesten Beispiele einer Selbstdarstellung des Malers in einem eigenen Werk. Als Hofmaler stellt sich Velázquez im Beisein der königlichen Familie, als religiöser Maler Zurbarán zu Füßen eines Kruzifixes dar.

Beide Künstler heben die Trennung zwischen Schöpfer und geschaffenem Bild auf, doch gehen sie mit der imaginären Grenze des Bildraumes grundverschieden um. Velázquez stellt sich bei der Arbeit, bei der Ausführung eines herrscherlichen Doppelporträts, dar. Zurbarán steht in einem Dialog mit dem Gekreuzigten. Dabei trägt er die traditionelle Kleidung des Hl. Lukas, des Patrons der Maler. Seine Gesichtszüge sind so weit individualisiert, um als Selbstporträt erkannt zu werden. In der linken Hand hält er Pinsel und Palette, die rechte liegt vor der Brust in einer Geste frommen Innewerdens. Der Blick ist anbetend nach oben auf den Erlöser gerichtet, der ihn anzusprechen scheint. Der Ort der Handlung ist nur skizziert, jedoch offenbar als Kalvarienberg gemeint.

Zurbaráns Selbstporträt übernimmt somit die Züge einer Stifterdarstellung »in abisso«. Auf diese Weise integrierte man in den vorangehenden Jahrhunderten den Stifter in das Bild, weshalb das Motiv häufig für große Altartafeln gewählt wurde²⁷. Doch achtete man dabei auf eine Trennung von Stifter und göttlicher Person durch deren Platzierung in verschiedenen Bildräumen. Das gilt auch noch für Pachecos *Unbefleckte Empfängnis* in der Kathedrale von Sevilla (1621)²⁸.

Im siebzehnten Jahrhundert nimmt die simultane Aktivierung zweier Bildräume besondere Formen an. Auf der einen Seite nähert man sich ihr durch die illusionistische Ausweitung des Bildraumes in den realen Raum, wie z. B. in Zurbaráns *Kruzifix von San Pablo Real*, auf der anderen durch die Integration des Betrachters oder des Malers (also nicht nur des Stifters) in eine einzige Bildebene. Zurbarán beherrscht die Anwendung dieses »mystischen« Mechanismus in der Malerei perfekt. Während das *Kruzifix von San Pablo Real* die Bildfläche sprengt und dem Betrachter entgegen kommt, verläßt der Maler in seiner letzten Kreuzigungsdarstellung den realen Bereich und betritt



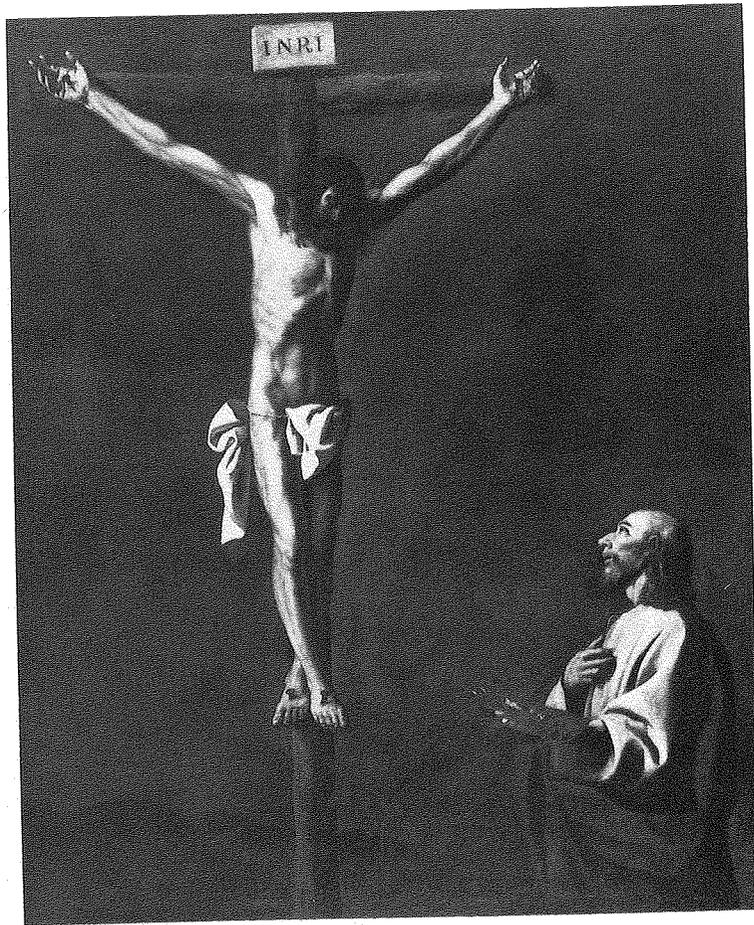
3. Francisco Zurbarán, Das Kruzifix von San Pablo Real, Chicago, Art Institute

das Bild. *Der Kruzifix mit einem Maler* bildet sozusagen den Epilog zum Kreuzigungsthema in Zurbaráns künstlerischer Laufbahn. Als alterna-

²⁶ Die Forschung ist sich über die Datierung dieses Werkes Zurbaráns nicht einig. Die zumeist vorgeschlagene Daten sind 1635–40 und 1660–84. Zu der Diskussion dieser Thesen, siehe M. S. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, London 1953, 20–21 und P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris 1960, 221.

²⁷ Vgl. A. Chastel, *Le Donateur in abisso dans des Pale (= Fables, Formes, Figures, II, Paris 1978, 129–144).*

²⁸ Vgl. P. E. Muller, *Francisco Pacheco as a Painter*, in: *Marsyas* 10, 1960–1961, 38ff. Zurbarán malt auch einen Stifter »in abisso« in dem *Kruzifix* aus der Lezama-Lequizamón in Bilbao.



4. Francisco Zurbarán, Kruzifix mit einem Maler, Madrid, Prado

tive Lesart bliebe noch, daß der Maler sich vorstellte, vor seinem fertigen Gemälde zu stehen und ein Gespräch mit der abgebildeten Figur zu führen. Jedoch ist diese Interpretation in einem gewissen Grad sekundär. Im Falle Zurbaráns kann die Vereinigung zweier verschiedener Räume lediglich auf einer imaginären Ebene stattfinden.

Übersetzt in die Terminologie der Zeit, ist der *Kruzifix mit einem Maler* »imago« und nicht »aequalitas«. Die Bildmaße sind mit 105×84 cm, wesentlich geringer als die aller früheren Kreuzigungen des Malers. Hätte er das Bild lebensgroß ausgeführt, wäre es als Illustration eines realen Ereignisses verstanden worden. Es ist also die Verkleinerung, durch die Zurbarán andeutet, daß er sich »in imaginem« darstellt: »ubi imaginem, non con-

tinuo aequalitas«. Ihr Gespräch führen Künstler und göttliche Person in einem »mundus imaginallis«²⁹.

Anders und problematischer präsentiert sich Velázquez »in abisso«³⁰. Sein Selbstbildnis ist lebens-

²⁹ Dazu vgl. H. Corbin, *Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal* (1964) (= *Face de Dieu face de l'homme*, Paris 1983, 7–40).

³⁰ Der Ausdruck »in abisso« (fr. »en abyme«) ist heraldischer Herkunft und bezeichnet das innere Feld eines Wappens. Unter »mise-en-abyme« versteht man die Wiedergabe des Wappens selbst in seinem inneren Feld. Zum ersten mal verwandte André Gide (*Journal*, 1893) den Ausdruck um die Darstellung des Autors (oder des Werkes selbst) in einem Kunstwerk metaphorisch zu charakterisieren. Seitdem hat der Ausdruck, besonders in der Literaturwissenschaft, Karriere gemacht. Vgl. vor allem L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la*

groß und befindet sich in der Gesellschaft der Infantin Margarita und ihres Gefolges. Im Gegensatz zu Zurbarán führt der Maler nicht einen imaginären Dialog, sondern ist gleichberechtigter Teilnehmer am Bildgeschehen. Er malt gerade das Porträt des Königspaares, aber seine Modelle werden im Bild nicht sichtbar. Trotzdem weist er auf ihre Präsenz hin, allerdings nicht »in aequalitate«, sondern »in imagine«. Die Wiedergabe der königlichen Porträts, ihre Beziehung zum Bildgeschehen und die Rolle des Velázquez auf beiden Bildebenen, sind die kritischen Punkte des Gemäldes. Es geht also darum, wie Velázquez sich der aequalitas-Darstellung, der er angehört, und der imago-Darstellung, die ihn transzendiert, zuordnet.

An dieser Stelle sei eine Untersuchung der direkten Vorbilder eingeschoben, um über die Quellen zu einem besseren Verständnis der Struktur von *Las Meninas* zu gelangen.

Um Velázquez's theoretischen Hintergrund aufzudecken, verfaßt Palomino eine lange Liste von Autoren, aus denen der Maler angeblich all das für sein Werk Nützliche »mit der Sorgfalt einer Biene« zusammengetragen habe³¹. Die Bienenmetapher, ein alter Topos in Künstler- und Gelehrtenviten, kann in diesem Fall auch als Verweis auf die Komplexität der visuellen Anregungen des Velázquez verstanden werden.

Als »pintor de cámara« und später als »apostador del Rey« fielen dem Künstler zwei Aufgaben zu: zum ersten das, was man mit der Pflege des »public image« des Königs umschreiben mag, zum anderen die Verwaltung der königlichen Kunstsammlung. So war der Hauptanlaß der beiden Italienreisen (1629/1630 und 1649/1651) der Ankauf von Kunstwerken³². Es ist daher kaum verwunderlich, daß Velázquez sich in fast allen seinen Gemälden von einer Vielzahl von Vorbildern stimulieren läßt³³. Eine solche Zusammenstellung von bildlichen Anregungen ist für diese Zeit nicht ungewöhnlich. In Spanien propagierte besonders Pacheco dieses Vorgehen. Er vertritt die Meinung, daß es nur darauf ankomme, daß der Maler aus den verschiedenen Werken und Meistern ein »gutes Ganzes« (»un buen todo«) komponiere. Mittels seines »ingenio« solle er seine Anregungen ver-

schleiern und unkenntlich machen³⁴. Der größte Ruhm komme dem Künstler zu, der am besten seine Vorbilder vereinigen und interpretieren (»acomodar y reducir«) könne³⁵.

Palomino³⁶ wiederum verteidigt diesen akademischen Brauch, der das typische Zeichen einer sich verhärtenden künstlerischen Kultur ist: Eine Zusammenstellung von Zitaten ist nicht mit einem »Diebstahl« von Ideen, sondern mit deren Interpretation (»tomar ocasión«) gleichzusetzen, weil, falls der Künstler wirklich begabt ist, das Ergebnis nichts mit den Vorbildern gemein haben wird. In diesem Kontext muß die Haltung des Velázquez zu bildlichen Anregungen gesehen werden.

Die Bildkomposition der *Meninas* verwendet unterschiedliche bildliche Vorlagen und Ideen. Deren wichtigste ist höchstwahrscheinlich das *Arnolfini Hochzeitsbild* (Abb. 5), das sich bereits zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts im Besitz der Habsburger und seit 1555 in der königlichen Sammlung zu Madrid befand. Van Eycks Bild ist eine Inkunabel der Darstellung des Malers »in abisso«. Er ist nicht direkt im Gemälde anwesend, sondern nur mittels der Reflektion des Konvexspiegels im Bildhintergrund, der im verkleinerten Maßstab den Bildraum und seine Fortsetzung in den wirklichen Raum, in dem der Betrachter steht, wiedergibt³⁷. Wie bei Velázquez führt der Spiegel

mise en abyme, Paris 1977 und (für den kunstgeschichtlichen Bereich) A. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, Bd. II, Paris 1978, 73 ff. und 129 ff.

³¹ Palomino (Anm. 2 supra) 894.

³² E. Harris, *La misión de Velázquez en Italia*, in: *Archivo Español de Arte* XXXIII, 1960, 109–136 und dieselbe, *Velázquez as Connoisseur*, in: *The Burlington Magazine* 95, 1982, 436–440.

³³ Vgl. D. Angulo Iñiguez, *Velázquez. Como compuso sus principales cuadros*, Sevilla 1947, passim.

³⁴ Pacheco (Anm. 17 supra) II, 11.

³⁵ Pacheco (Anm. 17 supra) II, 13.

³⁶ Palomino (Anm. 2 supra) 988. Siehe auch J. J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, 215.

³⁷ E. Panofsky, *Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait*, in *The Burlington Magazine* 64, 1934, 117 ff. Siehe auch D. L. Carleton, *A Mathematical Analysis of the Perspective of the Arnolfini Portrait and other similar Interior Scenes by Jan van Eyck*, in: *The Art Bulletin* LXIV, 1982, 118–124 und die Diskussion dazu in: *The Art Bulletin* LXV, 1983, 680–692.



5. Jan Van Eyck, Das Arnolfini Doppelbildnis,
London, National Gallery

Personen, die sich außerhalb des gemalten Ausschnittes befinden, ein, aber diese zwei Figuren sind der Maler selbst und ein Begleiter als Trauzeugen. Dagegen erscheint Velázquez im Bildraum, während der Spiegel die Königsfamilie zeigt, und zwar, das sollte nochmals hervorgehoben werden, nicht in ihrer realen Erscheinung, sondern in der des Gemäldes, das sie darstellt.

Das unterschiedliche Bildkonzept resultiert nicht nur aus einer veränderten Konstellation von wiedergegebenem Raum, Spiegel, Modell und Maler, sondern auch aus einer anderen Auffassung der Spiegelung. Van Eycks Konvexspiegel ist ein Mikrokosmos, der verkleinert den gemalten und den wirklichen Raum in sich vereinigt. Sein Rahmen, der mit zehn Passionsszenen dekoriert ist, verleiht ihm einen sakralen Charakter und verwandelt ihn in einen »speculum passionis«. Er dient van Eyck

einerseits als eine Art »bildlicher Signatur«³⁸, andererseits als der Ort, an dem das wiedergegebene Ereignis in einen symbolischen Rang erhoben wird. Velázquez' Spiegel, eben und rechteckig, nimmt eine gleich wichtige Bildposition ein wie bei van Eyck, aber hat eine andere Funktion. Er wird Teil eines Spiels mit ähnlichen Formen – den Bildern an den Wänden; der angeschnittenen Leinwand, deren Bildnisse er spiegelt; den Fenstern, besonders dem hinteren, einzig erleuchteten, dem Türrahmen an der Rückwand des Saales; schließlich dem Umriß des Gemäldes selbst. Dem Raum im Spiegel fehlt jegliche Dreidimensionalität, deren Nichtvorhandensein geradezu betont wird durch die starke perspektivische Fluchtung auf die sich neben ihm öffnende Tür. Seine flache Oberfläche beraubt die Figuren von König und Königin jeglichen Volumens.

Zur Stellung des Spiegels im Gemälde führt Palomino³⁹ aus, daß er an der Rückwand einer Gemäldegalerie hänge, an der, wenn auch undeutlich (»aunque con poca claridad«) einige Bilder von Rubens mit den Metamorphosen des Ovid ausgemacht werden könnten. Eine so ausführliche Information führt uns zu der Vermutung, Palomino könne in *Las Meninas* eine Anspielung auf die damals in Flandern populären »cabinets d'amateurs« gesehen haben⁴⁰. Zur Zeit des Velázquez befanden sich mehrere Hauptwerke dieses Genre in Spanien, einige sogar im Alcázar: die *Allegorie der Sinne* von J. Brueghel⁴¹, das *Cabinet d'Amateur* aus der Werkstatt des Frans Franken II, heute im Prado, oder David Teniers *Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie in Brüssel*, im

³⁸ Vgl. zuletzt S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, 178–179.

³⁹ Palomino (Anm. 2 Supra) 922.

⁴⁰ Vgl. M. Winner, *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets Allegorie Réelle und der Tradition*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, NF. 4, 1962, 156; M. Millner Kahr, *Velázquez and Las Meninas*, in: *The Art Bulletin* LVII, 1975, 225–246 und dieselbe *Velázquez: The Art of Painting*, New York 1976, 141 ff. Siehe auch S. Speth-Holterhoff, *Las peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII-e siècle*, Brüssel 1957, 69 ff.

⁴¹ Vgl. Mary Crawford Volk, *Rubens in Madrid and the Decoration of the King Summer Appartements*, in: *The Burlington Magazine* 94, 1981, 525.



6. David Teniers II., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie in Brüssel, Madrid, Prado

Alcázar seit 1653⁴². Das letztgenannte Bild (Abb. 6) weist bemerkenswerte Gemeinsamkeiten mit *Las Meninas* auf, auch im Thema des Herrscherbesuches in einer Gemäldegalerie. Teniers mag mit dem Motiv der leichtgeöffneten Tür im Bildhintergrund das berühmte Gegenstück in *Las Meninas* angeregt haben⁴³. Ebenso weist das Paar der Halbporträts zu beiden Seiten der Tür auf das Doppelporträt in Velázquez's Spiegel voraus, auch wenn wesentliche Unterschiede in der Disposition der Gemälde bestehen. Teniers bietet auch eine Variante zum Thema der Selbstdarstellung des Malers bei der Arbeit, indem er Jan Gossaerts *Lukas, die Madonna malend* (heute in Wien) im Bildvordergrund betont.

Die vor einiger Zeit veröffentlichten Alcázarinventare⁴⁴ ermöglichen es, das Bildprogramm des fürstlichen Saales zu rekonstruieren, der bei Velázquez Handlungsort ist. Was Palomino knapp als »Werke des Rubens nach Ovids Metamorphosen«

umschreibt, sind in Wirklichkeit Kopien nach Rubens und Jordaens von Juan Bautista del Mazo, dem Schwiegersohn des Velázquez. Das Programm besteht aus ikonographisch verschiedenen, inhaltlich aber zusammenhängenden Bildserien.

Velázquez nimmt nur einen Bruchteil der Bilder, in flüchtiger Andeutung, in sein Gemälde auf, gibt aber deren Hängung in der »Galerie« genau wieder. Von den vierzig Arbeiten im el cuarto bajo del Principe«, sind lediglich zwei große sichtbar: *Das Urteil des Midas* (oder *Der Wettstreit zwischen*

⁴² M. Millner Kahr, Velázquez: The Art of Painting (Anm. 40 supra), 158ff.

⁴³ M. Millner Kahr, ibidem. Siehe auch A. Chastel, La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez (= Fables, Formes, Figures, II, Paris 1978, 145ff.).

⁴⁴ Y. Bottineau, L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686, in: Bulletin Hispanique 58, 1956, 421-452; 60, 1958, 30-61, 145-179, 289-326, 450-483. Siehe auch J. Brown (Anm. 10 supra) 99ff.; Moffit (Anm. 8 supra) passim.

Pan und Apollo), eine Kopie nach Jordaens, und *Minerva, die Arachne bestrafend*, eine Kopie nach Rubens. Die Bilder an der seitlichen Wand sind in so extremer Verkürzung gehalten, daß sie unkenntlich werden. Man weiß aber aus dem eben genannten Inventar, daß sie in der obersten Reihe »Vögel, Tiere und Landschaften« (»Aves y Animales y Paisés«) darstellten, in der mittleren die »Arbeiten des Herkules« und in der unteren Bildnisse von Philosophen und Planetengottheiten. Als *Las Meninas* gemalt wurden, bestand die Dekoration des Zimmers des Prinzen schon lange.

In diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, daß Velázquez, anders als in den »cabinets d'amateurs«, es nicht auf die Abbildung einer Kunstsammlung anlegte, die bei der Anordnung der Bilder auf eigenen Kriterien beruht. Vielmehr bezog er sich auf einen Saal des königlichen Palastes, der mit einem komplexen ikonographischen Programm ausgestattet war: wohl einem späten Reflex auf den Universalspiegel mit seinen Unterabteilungen »speculum naturale« (»Aves y Animales y Paisés«), »speculum historiale« (Herkules als der mythische Vorfahre der Habsburger), »speculum morale« (Ovids Metamorphosen) und »speculum doctrinale« (Gottheiten und Philosophen). Daß dieses Programm (wenn auch mit Modifikationen) in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts immer noch aktuell war, bestätigen andere zeitgenössische Raumausstattungen und Beschreibungen in Traktaten. Stellvertretend für diese soll hier nur aus Frederico Zuccaris »*Idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (1607) zitiert werden. Zuccari, der bekanntlich gute Kontakte zu Spanien unterhielt, beschreibt eine solche »gran Galeria, la quale sarà un compendio di tutte le cose del Mondo, et un ampio specchio, nel quale si vederanno l'attioni più illustri de gli Heroi della Sua Regia Casa, & l'effigia naturali di ciascuno di loro (...), la cosmografia di tutta la terra, e de i mari, & le figure di tutti gli animali terrestri e acuatici & aerei, cosa che sarà stimata tanto più grande quanto saranno di più grande intelligenza quelli che la contempleranno«⁴⁵. Die Dekoration des »el cuarto bajo del principe« muß eine vereinfachte Version dieses ikonographischen Programmes gewesen sein. Da

der Saal mit Kopien und nicht mit Originalen ausgestattet war, verstärkt sich der Eindruck, daß in der »Galerie« nicht die Qualität der Bilder, sondern das ihnen zugrundeliegende Konzept ausschlaggebend war.

Es drängt sich jetzt die Frage auf, ob eine Kenntnis dieser Gemälde wirklich zum Verständnis der *Meninas* beiträgt. Offensichtlich war es Velázquez an der Wiedergabe von Malerei als aktiver Handlung als auch von Malerei als Gegenstand gelegen, nimmt doch die »Galerie« gut die Hälfte des Bildraumes ein. Sein Interesse an deren Ikonographie aber war sekundär. Schon zu Palominos Zeit (1724) waren die Bilder unleserlich, und sie mögen es von Anfang an gewesen sein. Anders als die Gemälde des Frans Francken II und des Teniers, kann Velázquez's Arbeit nicht als »gemalter Katalog« bezeichnet werden. Um uns darüber eine endgültige Meinung bilden zu können, müssen wir die Rolle des Pseudo-Porträts der Königsfamilie – *speculum principum* – im Rahmen der gemalten Bilder insgesamt – *speculum maius* – betrachten.

Wir haben festgestellt, daß die gemalten Vorbilder nicht ganz den Bedeutungsgehalt von *Las Meninas* erschöpfen. In der Tat kann man es nicht als einfache (wenn auch kreative) Verschmelzung des *Hochzeitbildes Arnolfini* und eines *cabinet d'amateurs* erklären. Die Selbstdarstellung des Velázquez, die einen integralen Bestandteil der Bildkomposition bildet, hat andere Ursprünge und Motive.

Palomino reiht den Künstler in die Nachfolge von Phidias, dem Darsteller von Gottheiten, und von Tizian, dem kaiserlichen Porträtmaler, die beide ebenfalls »in abisso« wiedergegeben waren, ein. Aber daneben muß Velázquez noch andere »Protektoren« gehabt haben, da damals das Thema des Malers bei der Arbeit weit verbreitet ist.

Die Standardformeln dieses Themas sind der *Hl. Lukas, der die Madonna malt* und *Apelles, der den Alexander porträtiert*, ersteres mit christlichem, letzteres mit klassischem Inhalt. Es hat jedoch we-

⁴⁵ F. Zuccaro, *Idea de' Pittori, Scultori et Architetti*, 1607 (= *Scritti d'Arte* de F. Zuccaro, hrsg. von D. Heikamp, Florenz 1961, 3-4).

nig Sinn, *Las Meninas* in eine bestimmte ikonographische Reihe einzuordnen. Dutzende von Beispielen könnten herangezogen werden, die aber immer nur vage, hypothetische Vorbilder bleiben, zumal für den Menschen des siebzehnten Jahrhunderts die Figur des hl. Lukas und jene des legendären Apelles gleichbedeutend werden.

Im gereimten Prolog zu seinem achten Dialog über die Malerei, fordert Carducho die Künstler zur Imitation des hl. Lukas sowohl in ihrem künstlerischen Schaffen wie auch in ihrer Lebensweise auf (»Como vive, pintando;/Vivendo, como pinta/A Luca imitando«.⁴⁶). Er beendet die Verse mit einem Anruf des hl. Lukas als »göttlichem Apelles«⁴⁷.

Damit greift er eine Gleichsetzung auf, die ein Topos in diesem Jahrhundert werden sollte. »O, Soberano Apeles de Maria« – so drückt dies Lope de Vega in einem Sonett aus⁴⁸. Diese metaphorische Identifikation von Lukas und Apelles ist jetzt möglich, weil es keine prinzipiellen Unterschiede zwischen dem religiösen und dem herrscherlichen Thema mehr gibt. Die Person der Madonna und des »katholischen Königs« trennt zwar der Rang, aber der Aufbau ihrer Porträts ist identisch. Das imperiale und das sakrale Bild, die eine gemeinsame Wurzel in der Antike hatten⁴⁹, tendieren damals in Spanien wieder zur Annäherung aneinander.

Velázquez lieferte zahllose Porträts für den König und seine Familie. Die meisten sind lebensgroß und geben den Dargestellten in ganzer Figur wieder. Als aequalitas-Bildnisse mit einem bestimmten Ursprung und einer bestimmten Funktion, sollen sie »Königlichkeit« mit den entsprechenden Konnotationen präsentieren und sozusagen eine Art »gemina persona« des Königs (»Copia Real«) bilden⁵⁰.

Eben solch ein Bildnis dürfte das Doppelporträt gewesen sein, das in *Las Meninas* im Entstehen ist. Doch der Spiegel reflektiert es nur im Ausschnitt. Er zeigt das Königspaar »en buste«, als »imago ab umbilico supra«, und nicht als »imago plena«. Das Verhältnis zwischen dem (ganzfigurigen) Doppelporträt und seiner (halbfigurigen) Abbildung im Spiegel entspricht der traditionellen Unter-

scheidung der Erscheinung der Gottesmutter vor dem hl. Lukas (»imago plena«) und ihrem gemalten Bildnis (»imago a pectore superius«)⁵¹. Diese Verwandlung der »aequalitas« in eine »imago« sollte bei der Interpretation der *Meninas* nicht außer Acht bleiben. Um sie voll zu verstehen, muß ein Rückblick auf die gegenreformatorische Diskussion um das Bildnis eingeschoben werden. Wenige Beispiele mögen genügen, um an die Funktion des königlichen Vollporträts zu erinnern.

Palomino überliefert uns, wie Velázquez das berühmte Porträt Philipps IV. 1644 in Frage malte (Abb. 7): »Diego Velázquez pintó un gallardo Retrato de su Magestad (de la proporción del natural, para embiarlo a Madrid) de la forma que entró en Lérida, empuñando el Militar Bastón, y vestido de felpa carmesí, con tan lindo ayre, tanta gracia, y Magestad, que parecia otro vivo Philippo«⁵².

Das *Fraga Porträt* sollte somit eine typische Darstellung des Herrschers als Feldherr und als Sieger sein, wobei sich von selbst eine Parallele von Velázquez zu Apelles ergibt. Die Feststellung, daß das Porträt wie ein »anderer lebender Philipp« aussah, ist mehr als ein bloßer Allgemeinplatz des Kommentators. Es ist die eigentliche Funktion des lebensgroßen Porträts, den König im öffentlichen Bildnis so getreu wie möglich wiederzugeben. Diese Aufgabe wird deutlich in einem zeitgenössischen

⁴⁶ Carducho (Anm. 5 supra), 376.

⁴⁷ Carducho (Anm. 5 supra), 375.

⁴⁸ Lope de Vega Carpio, *Rimas Sacras*, LVI (= *Obras Poeticas*, hrsg. von Bleuca, 344–345). Siehe auch E. L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (= *Harvard Studies in Romance Language*, XXXV), Cambridge Mass. 1979, 44ff.

⁴⁹ Vgl. z.B. P. Lucas Koch, *Christusbild-Kaiserbild*, in: *Benediktinische Monatschrift* XXI, 1939, 85; A. Grabar, *L'Empereur dans l'Art Byzantin*, Paris 1936 und derselbe *Les Voies de la création dans l'iconographie chrétienne*, Paris 1979, 59ff.

⁵⁰ Siehe das Sonett des Juan Valdés de Guevarra, das Palomino zitiert (Anm. 2 supra), 898.

⁵¹ Siehe D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berlin 1933, passim; S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965, 39ff.; R. Goffen, *Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas*, in: *The Art Bulletin* LVII, 1975, 505ff.

⁵² Palomino (Anm. 2 supra) 905–906.



7. Diego Velázquez, Philipp IV. (Das Fraga-Porträt), New York, Frick Collection

schen Ereignis zum Ausdruck gebracht. Das Gemälde wurde nach Madrid übersandt, wo es die katalanische Gemeinde (die Philipp während der französischen Invasion beschützt hatte) in ihrer Kirche »unter einem gold-gesäumten Baldachin« (»debajo de un dosel bordado de oro«) ausstellte. Das Bildnis des Königs wird Gegenstand einer öffentlichen Verehrung: »concurrió mucho pueblo a verle, y de el se hacen ya copias«!⁵³ Es existiert ein anekdotenreiches Schrifttum zu Porträts, die die wirkliche Person vortäuschen, und zu den Reaktionen, die sie bei den Betrachtern erzeugten. Schon ein Hinweis auf eine Passage bei Plutarch, die später von Alberti übernommen wurde, mag genügen: Cassadrus, ein Feldherr Alexanders, be-

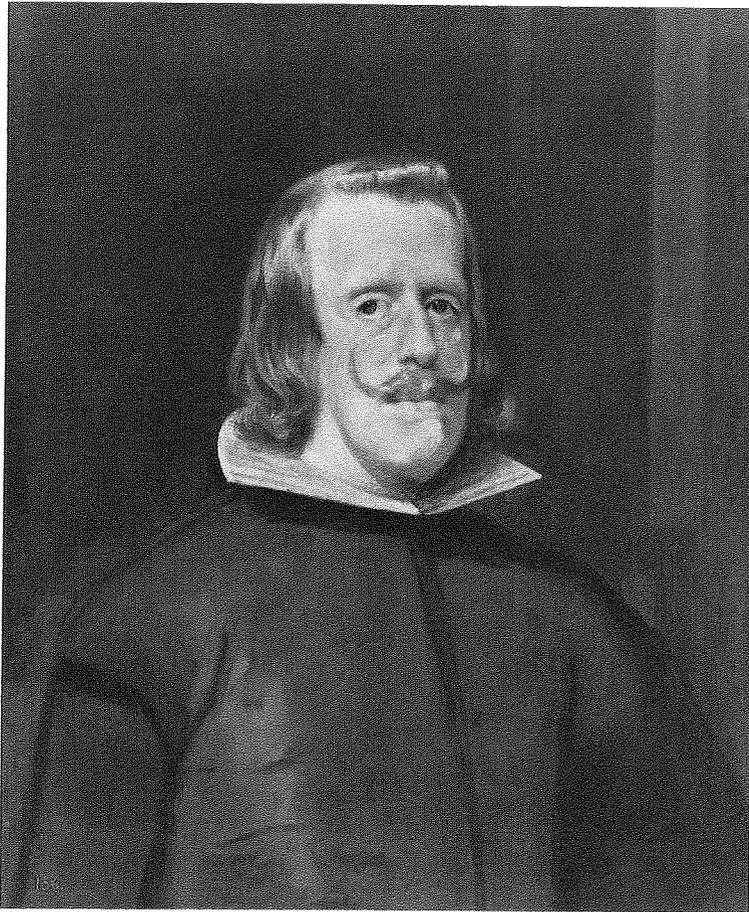
gann beim Anblick des kaiserlichen Bildnisses am ganzen Körper zu zittern (»tremó con tutto il suo corpo«)⁵⁴. Vergleichbare Effekte soll Tizians Gemälde Karls V. hervorgerufen haben⁵⁵. Das Fraga-Porträt, das man in einer Kirche quasi als eine große Ikone ausstellte, ist ein außergewöhnliches Beweisstück für die Funktion des kaiserlichen Bildnisses am spanischen Hof⁵⁶. Die zeitgenössi-

⁵³ Die Quelle ist jetzt in D. Angulo Iníguez (Hrsg.), Velázquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte, Madrid 1960, 266 zu finden.

⁵⁴ L. B. Alberti, hrsg. von C. Grayson, Bari 1973, 44-45.

⁵⁵ Vasari-Milanesi, VII, 440.

⁵⁶ Für die Art und Weise der Verschmelzung von Porträt und religiösem Bild beginnend mit dem sechzehnten Jahrhundert, siehe M. Jenkins, *The State Portrait: Its*



8. Diego Velázquez, Philipp IV., Madrid, Prado

sche Literatur wartet mit einigen Parallelbeispielen auf. In Calderón de la Barcas Schauspiel *El pintor de su deshonra*, das einen grundlegenden Einblick in das künstlerische Milieu zur Zeit Velázquez vermittelt, erfährt man von dem »göttlichen Bild eines Porträts« (»Divina Imágen de un retrato«)⁵⁷. Im gleichen Schauspiel beschreibt der Autor ein prachtvolles Bildnis des Königs, das einen solchen Eindruck machte, daß jeder, der es sah, sich veranlaßt fühlte, den Kopf zu entblößen und niederzuknien (»Este es del Rey tan natural retrato que siempre que su imágen considero, llego a verle quitándome el sombrero, con la rodilla en tierra: así le acato«)⁵⁸.

Wie Palomino für das Fraga Porträt, so hebt auch Calderón die »Natürlichkeit« der Darstellung als

die Ursache der devotionalen Reaktion hervor. Man darf aber hier den Begriff der »Natürlichkeit« nicht bloß im Sinne der täuschenden Imitation verstehen, weil er die Steigerung der bloßen Wiedergabe meint. Das Porträt ist so »eindrucksvoll« (so Calderón), weil es die ewige, übersinnliche Gestalt des Königs darstellt. Die gelobte »Natürlichkeit«

Origins and Evolution, New York 1947, 26ff. Zu dem sakralen Charakter des königlichen Porträts siehe López-Rey (Anm. 21 supra) 37ff. uns J. Brown and J. H. Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and The Court of Philip IV*, New Haven-London 1980, 31ff.

⁵⁷ Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, III, 1827b. Siehe auch H. Bauer, *Der Index Pictorius Calderons. Untersuchung zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg 1969, 27ff.

⁵⁸ Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, II, 876.

besteht darin, daß sie die Macht des Urbildes enthält und dadurch die »Königlichkeit« ausdrückt.

Carducho hält zu diesem Aspekt weitere Details bereit: wie der Maler eines religiösen Bildes bei der Ausführung einer Kreuzigung (er bezieht sich hier auf Fra Angelico), so muß der Verfertiger eines Porträts in einem besonderen Zustand innerer Sammlung sein, um die Person des Königs festzuhalten (»A que Reyna o Rey de la tierra huvieramos de retratar, que nos ocupáramos el pensamiento, y que nos procuraríamos por todos los medios agradarla, haziéndole muy parecido«)⁵⁹. Dieser kontemplative Geisteszustand, in den der Maler gelangen muß, bevor er das herrscherliche Porträt beginnt, wird mit einem der Mystik entlehnten Begriff umschrieben (»ocupar el pensamiento«). Er ist das Äquivalent einer spirituellen Übung, die die Vergegenwärtigung des königlichen Bildes mit all seinen Konnotationen zum Ziel hat. Der Realismus des Porträts ist nicht nur eine Frage der Imitation, sondern zuvorderst eine der Respektierung der »propiedad« und der »convenencia«⁶⁰. Bedeutungsvoll, vor allem für die Erfassung der metaphysischen Eigenschaften des Bildes im gegenreformatorischen Spanien, ist die Tatsache, daß Carducho in diesem Kontext aus der *Vida* der hl. Theresa zitiert.

Die hl. Theresa (1515–1581), deren visionäre Erlebnisse die spanische Kultur lange Zeit prägten, unterschied zwischen Bildvisionen und Erscheinungsvisionen. Sie verglich das »Bild« mit dem »Porträt« und die »Erscheinung« mit dem lebendigen Vorbild⁶¹. Auf die Kunsttheorie übertragen, könnte man sagen, daß das lebensgroße Bildnis, die sogenannte »aequalitas«, sei sie nun religiösen oder herrscherlichen Inhalts, ihre Eigenschaften und Funktionen mit einer Erscheinungsvision teilt. Nur das im Maßstab reduzierte Bildnis, im besonderen das halbfigurige Porträt, kann als »Bild« (»imago«) bezeichnet werden.

Es ist keineswegs ein Zufall, daß diese Unterscheidung der Mystik zur Zeit großer Umwälzungen in der Porträtmalerei des sechzehnten Jahrhunderts getroffen wird, deren Auswirkungen noch in Velázquez's Werk sichtbar werden. Für diese Umwertungen ist vor allem Tizian verantw-

ortlich, der das ganzfigurige Bildnis zur kanonischen Wiedergabe des Herrschers entwickelte. Seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bleibt die traditionelle Form des Büsten-Porträts mehr privaten Zwecken vorbehalten, während das Vollporträt zur symbolisch geladenen Fassung der offiziellen »königlichen Erscheinung« wird⁶².

Zwei wichtige bildliche Ensembles der Zeit tragen den Stempel dieser »Metaphysik« des herrscherlichen Bildes. Das erste spiegelt die Bildfunktion am Hof Philipps II. wieder. In dem sogenannten »Salón donde se descubre por el Rey« im Prado⁶³ hingen eine Serie von Schlachtenbildern (*Die Eroberung von Tunis*, *Die Schlacht von Pavia*, etc.), sowie das berühmte Porträt *Karl V. bei Mühlberg* und *Die Allegorie des Sieges Philipps bei Lepanto*. Die letzten zwei Gemälde, beide von Tizian sind lebensgroß und propagieren jeweils eine religiöse Botschaft: den katholischen König, als Sieger über die Protestanten (Karl V.) und als Sieger über die Moslems (Philipp II.). Vervollständigt wurde dieser Zyklus durch sechzig Porträts »en buste« von Habsburgern.

⁵⁹ Carducho (Anm. 5 supra) 368.

⁶⁰ Carducho (Anm. 5 supra) 368. Für das französische Milieu siehe A. Félibien, *Recueil de Description des divers ouvrages faits pour le Roy*, Paris 1689, 85–112 und L. Richeome, *Tableaux Sacrez...*, Paris 1601, 469–470. Siehe auch R. Demoris, *Le Portrait du Roi par Félibien*, in *Revue des Sciences Humaines* 44, 1978, 67ff. und L. Marin, *Le Portrait du Roi*, Paris 1981, 251ff.

⁶¹ Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madrid 1982, 124–125. Siehe auch S. Ringbom, *Devotional Images and Imaginative Devotion. Notes on the Place of Art in Late Mediaeval Private Piety*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 73, 1969, 164ff. Für eine entsprechende Analyse zu den Größenmaßstäben von künstlerischem Bild und mystischer Vision siehe Th. Puttfarkens wichtige Bemerkungen in: *Maßstabfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern*, Diss. Hamburg 1971, 52–105. Puttfarken geht auch auf die Folgen des Maßstab-Problems in der Kunsttheorie des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ein.

⁶² M. Jenkins (Anm. 56 supra), passim; J. Pope Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, London-New York 1966, 171ff. und 257ff. Siehe auch H. Froning, *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenportraits in der Tafelmalerie. Eine formalgeschichtliche Untersuchung*, Würzburg 1973, passim.

⁶³ E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid 1911 und Brown-Elliott (Anm. 56 supra) 151ff.



9. Juan Bautista Maino, Die Wiedereroberung von Bahía, Madrid, Prado

Während die Bilder Karls V. und Philipps II. als allegorische Erscheinungen bezeichnet werden können, bilden die »en buste« Porträts eine typische Serie von *imagines maiorum*. In diesen Effigien wird die Gegenwart der Ahnen nur evoziert, im Fall der beiden Monarchenbilder dagegen als halbreel angedeutet. Die Durchquerung dieses Saales bildete ein suggestives Vorspiel für den Empfang beim König: Nachdem die Besucher den Saal mit entblößtem Kopf passiert hatten, wurden sie direkt mit dem Herrscher konfrontiert.

Noch ambitiöser war die Ausstattung des Saales der Reiche (*El Salón de los Reinos*) in dem neuen Madrider Palast Buen Retiro (ca. 1634). Das Dekorationsprogramm ist erst kürzlich Gegenstand einer Untersuchung gewesen⁶⁴, so daß auf eine ausführliche Beschreibung verzichtet werden kann. Es soll lediglich betont werden, daß die Ausstattung auf einer Interpretation der gegenwärtigen Geschichte als Vorsehung beruht. So verlegte man z. B. in der *Übergabe von Breda* (Velázquez), einem der Schlüsselbilder des Zyklus, das Datum

des dargestellten Ereignisses, um die Siegesfeier auf den Festtag *Corpus Christi* fallen zu lassen⁶⁵. Die *Wiedereroberung von Bahía*, gemalt von Juan Bautista Maino (Abb. 9), der mit Velázquez für die Programmaufteilung in dem Saal der Reiche verantwortlich war, fand am Tag der hll. Philipp und Jakobus, der Schutzheiligen Spaniens, statt⁶⁶. Anhand dieses Bildes soll die Rolle des königlichen Porträts näher erläutert werden.

⁶⁴ Brown-Elliott (Anm. 56 supra), 141 ff.

⁶⁵ Siehe Ch. V. Aubrun, *De la Chronique á la Tragi-comédie: Le siège de Breda par Calderón de la Barca*, in: *Baroque* 2, 1967, 75–84. Zu der wichtigen Rolle des *Corpus Christi Festes* in der Zeit Philipps IV., siehe J. Deleito y Piñuela, *La Vida religiosa española bajo el Quarto Felipe*, Madrid 1952, 168–180.

⁶⁶ Siehe E. Marco Dorta, *La recuperación de Bahía por Don Fadrique de Toledo (1625). Un cuadro español de la época*, Sevillien 1959; D. Angulo Iníguez und A. Pérez-Sánchez, *Pintura Madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1969, 319–320; J. Gallego, *Visions et Symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, Paris 1968, 235 ff.; Brown-Elliott (Anm. 56 supra), 184 ff.

Ähnlich wie *Die Übergabe von Breda*, die die Schlußszene eines Schauspiels von Calderón illustriert, basiert das zuletzt genannte Gemälde auf dem Höhepunkt der Handlung von Lope de Vegas *El Brasil restituído* (1625). Im Epilog dieses Schauspiels wird zum Ausdruck gebracht, daß das dargestellte Geschehen auf Zeugenaussagen beruht und daher Glaubwürdigkeit verlangt. Lope de Vega beschreibt die Szene mit der Ausstellung des Königsporträts folgendermaßen: General Don Fadrique benötigt zur Begnadigung der Eroberten die Zustimmung des Herrschers. Daher stellt er dessen Porträt vor dem versammelten Heer aus und beginnt, es anzusprechen. Bei der Frage, ob dem Feind vergeben werden solle, scheint das Bildnis zu nicken (*«parece que dijo si»*). Es demonstriert somit, daß *«el divino monarca»* nicht nur ein strenger Richter (*«jüez severo»*), sondern auch ein vergebender Vater (*«padre piadoso»*) ist⁶⁷. Konsequenterweise weist das Gemälde Elemente der christlichen Weltgerichtsikonographie auf, die ebenso in zeitgenössischen Traktaten über die Malerei abgehandelt wird⁶⁸. SED DEXTERA TUA: dieser Vers aus Psalm 43 (Vulgata), den zwei Putten auf einer Schrifttafel tragen, bietet einen Anknüpfungspunkt, um zur Interpretation der Rolle des herrscherlichen Porträts in dieser Szene zu gelangen. Es folgt der vollständige Wortlaut dieser Passage des Psalms: *«Nec enim in gladio suo possederunt terram/ et brachium eorum non salvavit eos/ sed dextera tua et brachium tuum/ et illuminatio faciei tuae/ quoniam conplacuisti in eis/ to es ipse rex meus et Deus meus.»*

Das Bildnis des Königs übernimmt damit eine eindeutige Aufgabe: Es bezeugt die Wiederkehr des Rex-Imago-Dei Konzeptes, das in diesem Jahrhundert einen wichtigen Platz einnehmen sollte.

Alle Kunsttraktate der Gegenreformation, auch die spanischen, setzen sich leidenschaftlich mit dem Thema des »Porträts« auseinander. Die Mehrzahl der Autoren, von Italien (Vasari, Lomazzo, Paleotti) über die Niederlande (Van Mander) bis nach Spanien (Carducho), lehnt es ab, das Porträt theoretisch zu rechtfertigen⁶⁹.

Carducho behandelt das Bildnis in seinem siebten

Dialog. Er bejaht es, falls es eine »cosa pia«, »heilige und tugendhafte« Personen, die man sich zum Vorbild nehmen kann, festhält. Nur Königen und Prinzen, besonders wenn sie große Taten vollbracht haben, gesteht er das Anrecht auf eine Wiedergabe in einem Porträt zu⁷⁰. Diese Ansicht, die sich bis in die Antike zurückverfolgen läßt⁷¹, wird auch von Lomazzo in seiner Streitschrift gegen die Profanisierung des Porträts in seiner Zeit vertreten⁷². Carduchos wichtigste Quelle ist jedoch abermals Paleotti. Letzterer unterscheidet zwei Arten von Porträts: das öffentliche und das private. Den Begriff »Porträt« (*ritratto*) wendet er diesmal auf das private Bildnis, den Terminus »statua« auf das öffentliche an, wobei letzteres das Vollporträt miteinschließt⁷³. Viele dieser spanischen Traktate knüpfen in ihrer Diskussion an Aspekte des antiken römischen Kaiserporträts an. So kannte schon Paleotti die Möglichkeit, daß das öffentliche Bildnis für die königliche Präsenz einstehen kann: *«anticamente, quando uno era creato imperatore in oriente, si mandava il suo ritratto in occidente, et all'incontro da occidente in oriente, dove era con solennità ricevuto (...). Per questo parimenti fu costituito che chi lo violasse fosse reo di lessa maestà»*⁷⁴.

Ein weiterer Autor, Zabaleta, führt in seinen *Errores celebrados* (1653), aus, daß im Falle des königlichen Bildnisses nicht die künstlerische Fähigkeit das Wichtigste sei, sondern vielmehr seine Eigenschaft als »persona ficta«, insofern es die Person des Herrschers vertrete und in allen Teilen des Reiches gleichzeitig präsent mache⁷⁵.

⁶⁷ Lope de Vega, *El Brasil restituído* (= *Obras*, 28, B.A.E.), Madrid 1970, 294.

⁶⁸ Pacheco (Anm. 17 supra), I, 297–300.

⁶⁹ Die radikalste Verneinung des Porträts stammt von Kardinal C. Borromeo, *Instruktionen Fabricae et supellectilis Ecclesiasticae* (1557), in: P. Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento fra il Manierismo e la Contrariforma*, III, Bari 1962, 42–43.

⁷⁰ Carducho (Anm. 5 supra) 334.

⁷¹ Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, II, 6.

⁷² Lomazzo (Anm. 16 supra), 374.

⁷³ Paleotti (Anm. 18 supra), 323ff.

⁷⁴ Paleotti (Anm. 18 supra), 325.

⁷⁵ Zabaleta, *Errores Celebrados* (1653), XI.

Mit dem öffentlichen Bildnis teilt das private zwar die Macht der Vergegenwärtigung, aber tut dies auf einer anderen Ebene. Es dient nicht der Vermittlung eines abstrakten Ideals von Macht und Würde in einer Person, sondern dem Gedächtnis seiner menschlichen Erscheinung⁷⁶. Daher übernimmt es auch nicht die Funktion einer Stellvertretung des Königs oder einer Wiedergabe seines »politischen Leibes«, sondern soll nur den »natürlichen Körper« wiedergeben.

Mit dieser Differenzierung erklärt sich ein wichtiges Phänomen in der Porträtmalerei des Velázquez. Von 1623 an, als Philipp IV. achtzehn Jahre alt war, bis zu dessen vierzigstem Lebensjahr (1644) porträtierte Velázquez den König. Die letzte, sicher von seiner Hand stammende Wiedergabe ist das *Fraga* Porträt (Abb. 7), in dem der König als halbgöttlich gefeiert wird. Obwohl Velázquez bis zu seinem Tode 1660 Hofmaler blieb, führt er nur noch ein weiteres Bildnis des Monarchen aus (1642 – 53). Zum ersten Mal ist dieses halbfigurig (Abb. 8), und darin wird auch die Altersschwäche des Königs dokumentiert. Offensichtlich war das Gemälde nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern hatte eine private Funktion⁷⁷. Gemäß der mittelalterlichen Lehre von des »Königs zwei Körpern«⁷⁸ steht der Vollporträttypus für das alterslose, unvergängliche Wesen des Herrschers. Ausdruck findet es in solchen ikonographischen Formulierungen wie Philipp zu Pferde, Philipp am Schreibtisch, Philipp auf der Jagd, Philipp in allen seinen Insignien. Sie repräsentieren den König als den »Gottgesalbten«, folglich nicht in seiner realen Erscheinung, sondern in seinem »corpus repraesentatum«. Im Gegensatz dazu steht das Privatporträt für die »vera persona«, den sterblichen Körper (»corpus naturale«), der den Gesetzen der Zeit unterworfen ist. In dem oben genannten Sonett des Lope de Vega, in dem er den hl. Lukas als soberano Apelles de Maria titulierte hatte, wird die Ausführung des Bildnisses der Madonna folgendermaßen erklärt: Der ursprüngliche Maler ist Gott (ein altes, aber immer noch aktuelles Thema)⁷⁹. Es ist eigentlich Gott, der die Muttergottes malt und mit einem göttlichen Körper ausstattet. Lediglich dieses Ur-

bild, das verkörperte himmlische Gemälde, wird von Lukas-Apelles wiedergegeben⁸⁰.

Die Ausführung des vollkommenen Bildnisses gleicht somit der Gestaltung eines religiösen Themas. Baltasar del Alcázar schreibt in einem Pacheco gewidmeten Sonett, die Porträtmalerei sei eine Umsetzung des realen Körpers in ein Bildnis »aus einem anderen Material« von »himmlischer Natur«⁸¹. Diese Vorstellung von der »himmlischen Materie«, die durch die Malerei sichtbar gemacht wird, führt uns nochmals zu der Frage nach dem Verhältnis von künstlerischer Darstellung und Vision zurück. Die hl. Theresa schätzte Christus in seinem auferstandenen Körper (»como salio despues de resucitado«)⁸² als die höchste Form einer Erscheinung. Nicht zufällig stuft die zeitgenössische Kunsttheorie die Darstellung Christi auf dem Grab als das vollkommenste Bild ein⁸³.

Allerdings müssen bestimmte Bedingungen erfüllt sein, um diese »caro spiritualis« zu sehen und sichtbar zu machen. Denn der himmlische Körper,

⁷⁶ Paleotti (Anm. 18 supra), 332.

⁷⁷ Die Frage ob das erste Porträt Philips IV. (1623) von Velázquez in Ganz- oder Halbfigur ausgeführt worden war, ist immer noch offen. Das gleiche gilt für die königlichen Porträts des Velázquez nach 1644. Aus dem gegenwärtigen Stand des Velázquez-Katalogs kann aber geschlossen werden, daß nach diesem Datum kein gesichertes Vollporträt mehr von seiner Hand auf uns gekommen ist. Siehe Lopez-Rey (Anm. 21 supra), 1963, 206–226.

⁷⁸ E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957, passim und derselbe *Mysteries of State: An Absolutist Concept and Its Late Mediaeval Origins*, in: *Harvard Theological Review* 48, 1955, 65–91.

⁷⁹ Siehe E. R. Curtius, *Calderón und die Malerei*, in: *Romanische Forschungen* I, 1946, 89ff. und derselbe *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, München 1961, 527ff. und 541ff.

⁸⁰ *Fue cuadro celestial, en cuyo velo de tela humana y de divino celo/ Dios los pinceles de su ciencia emplea* (Lope de Vega, *Rimas Sacras*, LVI).

⁸¹ *De otra materie es distinta, / de celestial fundamento, / Pues con destreza invencible / lo que es espiritual / dándole retrato igual / la forma cuerpo visible* / B. del Alcázar, *Poesias*, hrsg. von Rodríguez Marín, Madrid 1910, 196–197. Siehe auch den Kommentar von Bergmann (Anm. 48 supra), 35.

⁸² Santa Teresa de Jesus, *Vida*, XXVII, 8.

⁸³ Lomazzo, *Idea* (Anm. 16 supra) 239: *Christo risuscitato, quando appare alla Maddalena, va proportionato perfettamente.*

ebenso wie der politische, kann nur mit geistigen Augen geschaut werden, ein Gedanke, der sich direkt auf das »corpus repraesentatum« des Königs übertragen läßt⁸⁴. Dieses Prinzip ging auch in das spanische Hofzeremoniell ein und beherrschte die königliche Selbstdarstellung⁸⁵. Der König präsentierte sich der Öffentlichkeit nur an bestimmten Tagen. Für seinen Auftritt wurden alle Hilfestellungen der antiken »apparitio regis« bis zur Vorhangsöffnung durch einen bestimmten Hofbeamten, den sogenannten »sumiller de cortina«, herangezogen⁸⁶. Zur Zeit des Velázquez nahm José Nieto, der in *Las Meninas* in der geöffneten Tür steht, dieses Amt ein. Das Bildnis eines Königs oder einer Königin stand in seiner Einschätzung der herrscherlichen apparitio in nichts nach. Dies veranschaulicht schlaglichtartig der Satz, der allen königlichen Porträts in den alten spanischen Inventaren hinzugefügt wurde: »no tiene precio porque de su Magestad«⁸⁷.

Erst in diesem Kontext tritt die Rolle des Velázquez am Hof Philipps IV. in ihrer Komplexität zu Tage. Das Vollporträt ist fast ohne Ausnahme der königlichen Familie vorbehalten, während die Wiedergabe »en buste« die Domäne des privaten Bildnisses wurde. Sonderfälle bilden die Darstellungen von Zwergen und Narren⁸⁸. Nur wenn sie den König mimen oder ihn begleiten, werden auch sie in voller Lebensgröße abgebildet, ansonsten sitzen sie direkt auf dem Boden als sichtbares Zeichen ihres rein »natürlichen Körpers«⁸⁹.

Im Zusammenhang mit dem eben beschriebenen Problemkreis des königlichen Porträts soll nun der aufschlußreichste literarische Text zur »doppelten Person des Königs« herangezogen werden: Shakespeare's *Tragödie des König Richard II.* Die Frage der Beziehung zwischen den beiden Kulturkreisen⁹⁰ braucht hier nicht behandelt zu werden. Uns interessiert an dem Schauspiel nur ein Aspekt, der die weitere Diskussion anregen kann.

Das Drama *Richard II.* thematisiert den König, dem die Ausübung seiner Herrschaft abgesprochen wird. Bedeutet die Absetzung auch den Verlust seiner Herrscherlichkeit? Um diese zentrale Frage kreist das ganze Schauspiel. Sein Höhepunkt wird in der bekannten Spiegelszene erreicht (IV,1).

Der abgesetzte König versucht sich der unantastbaren Heiligkeit seiner Person durch sein Spiegelbild zu versichern, das auch nach der Entmachtung unverändert weiterbestehen muß: »And if my word be sterling yet in England,/ Let it command a mirror hither straight,/ That it may show me what a face I have,/ Since it is bankrupt of his majesty.«/ Aber die Theophanie bleibt aus: der Spiegel reflektiert nicht das erhabene, halbgöttliche Herrscherbild, sondern das genaue Gegenteil, den Narr. Mit anderen Worten, er gibt die verachtungswürdigste Art des »corpus naturale« (»a mockery king of snow«) wieder, nicht aber den »gesalbten Körper«. Indem er den Spiegel zerbricht, ruft Richard II. aus: »A brittle glory shineth in this face,/ As brittle as the glory is the face,/ For there it is, cracked in a hundred shivers...«. An dieser Stelle muß eine Bemerkung zu der liturgischen Signifikanz des Spiegelbildes gemacht werden: Im Falle des Königs steht es für das corpus mysticum. Richards Geste (das Zerbrechen des

⁸⁴ Kantorowicz (Anm. 78 supra), 4–8.

⁸⁵ Y. Bottineau, *Aspects de la Cour d'Espagne au XVII-e siècle: l'Etiquette de la Chambre du Roi*, in: *Bulletin Hispanique* 74, 1972, 138–157; Brown-Elliott (Anm. 56 supra) 26ff.; A. Rodriguez Viela, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid 1913.

⁸⁶ J. Gallego (Anm. 66 supra), 216 und J. K. Eberlein, *Apparitio Regis-Revelatio Veritatis*, Wiesbaden 1982.

⁸⁷ Siehe J. J. Martín González (Anm. 36 supra), 109ff.

⁸⁸ J. Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palacios*, Ciudad de Mejico 1939; E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, London 1957; Brown-Elliott (Anm. 56 supra) 253–254; J. F. Moffit, *Velázquez's Fools*, *Calabacillas and Ripa*, in: *Pantheon* 40, 1982, 304–309.

⁸⁹ Für eine auf der Kunsttheorie basierende Rechtfertigung siehe Paleotti (Anm. 18 supra), 391ff.

⁹⁰ Von Richard II. ist auch das erste bekannte Staatsporträt überliefert, siehe M. Jenkins (Anm. 56 supra), 7ff. Zur Porträtfrage in der Zeit von Shakespeare siehe F. A. Yates, *Astrea. The Imperial Theme in the XVIth Century*, London-Boston 1975, 29ff. und 215ff. und R. C. Strong, *The English Icon: Elisabethan and Jacobean Portraiture*, London-New York 1969. Die Interpretation Richard II. als »the tragedy of the King's two Bodies« geht auf Kantorowicz (Anm. 78 supra), 24–41 zurück. Die Spiegelszene diskutieren auch P. Ure, *The Looking-Glass of Richard II*, in: *Philosophical Quarterly* 34, 1955, 219–224 und H. Graber, *Speculum, Mirror and Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1973, 216–219.

Spiegels) ist symbolisch: wie die Hostie, kann der Spiegel selbst zerstört werden, nicht aber das Bild, das er reflektiert. Verständlicherweise wurde das Drama zu Elisabeth's Zeit niemals vollständig aufgeführt.

In Emblem- und Symbolbüchern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wird die liturgische Bedeutung des Spiegels ausführlich diskutiert: »Imagine in speculo existente. Si frangitur speculum, non frangitur imago, & in quot partes speculum frangitur, in tot remenent & resultat imago. Ita in hostia potest fieri de corpore Christi virtute divina«⁹¹. Die spanischen Mystiker übernahmen dieses traditionelle Motiv⁹². So ist für die hl. Theresa⁹³ der »espejo claro« der Ort der Theophanie par excellence.

In *Las Meninas* strebt Velázquez bewußt eine Synthese von künstlerischen Problemen und solchen des Konzepts des Königsbildes an. Er interpretiert und variiert zwar das Lukas-Apelles Thema nach bestimmbareren Vorbildern (Arnolfini Hochzeitsbild, cabinets d'amateurs). Sein Gemälde hat aber auch einer offenkundig höfischen Charakter. Das Doppelbildnis im Spiegel übernimmt die Funktion einer »apparitio«⁹⁴. Der sich vor ihm öffnende Seidenvorhang gehört zur Inszenierung eines königlichen Auftritts, einerlei, ob er realiter stattfindet oder nur gemalt ist. Jedoch deutet der Strahlenkranz am Spiegelrahmen eindeutig an, daß es sich nicht um ein Gemälde, sondern um eine andere Form der Erscheinung handelt.

Das Doppelporträt ist weder ein gemaltes Bild noch eine Reflektion realer Personen im Spiegel. Vielmehr werden König und Königin in *Las Meninas* als Spiegelung eines Ausschnittes aus dem Gemälde, das Velázquez gerade malt, eingeführt. Falls dieses dem Betrachter nicht sichtbare Bild wirklich in der Form eines offiziellen Porträts gehalten war, wie es durch die Maße der Leinwand impliziert wird, dann zeigt die Spiegelfläche nur ein Detail daraus und verwandelt es dadurch in ein Porträt »en buste« mit dessen privaten Konnotationen.

Aber dieses Bildnis trägt keinerlei Alterszüge, und dies nicht nur, weil es die Rolle einer »fumosa imago« oder Ahnenporträts⁹⁵ übernimmt, son-

dern weil es als Reflektion eines Repräsentationsbildes eine zeitlose und ewige Darstellung des Königspaares bildet. Die Zweidimensionalität selbst steht schon für den immateriellen »spirituellen Körper«. Diese gespiegelte Wiedergabe transformiert das aequalitas-Bildnis in ein imago-Bildnis. Die Ähnlichkeit (»similitudo«, »semejanza«) wird im Spiegel reduziert.

Der Spiegel ist der Ort der Epiphanie. Er ist die extremste Form einer königlichen Abbildung »cum vultu spirituali«. Er allein enthüllt das »corpus imaginatum«, das nur seinen ersten Niederschlag in dem gemalten Porträt fand. In ihm wird der höchste Grad königlicher Wesenheit eingefangen.

Damit übernimmt das gespiegelte Bildnis innerhalb der *Meninas* eine Vielzahl von Funktionen. Seine Rolle auf die Verwandlung eines offiziellen Bildnisses in ein privates einzuschränken, hieße, seiner Komplexität nicht gerecht zu werden. Zwar sprechen Maße und Büstenform für eine Typologisierung als Privatbildnis, aber gerade durch den Rückbezug auf das Vollporträt behält auch das Bild im Spiegel alle Konnotationen eines offiziellen Bildnisses.

⁹¹ F. Picinelli, *Mundus Symbolicus* (Mailand 1653), Hildesheim-New York 1979, 195. Zu der Geschichte dieses Topos siehe H. Leisegang, *Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 4, 1949–1950, 161–183.

⁹² Vgl. W. Berges, *Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters*, Leipzig 1938, 63ff., 86ff., 228ff. und Gallego (Anm. 66 supra), 84 und 217. Es ist seltsam, daß J. A. Emmens, *Les Ménines Velázquez, miroir des princes pour Philippe IV*, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 12, 1961, 51–59, nicht auf Berges fundamentales Buch verweist. Diese Unterlassung führt zu einer ausschließlich emblematischen und moralischen Interpretation des Spiegelmotivs in Emmens Artikel.

⁹³ Santa Terese de Jesús, *Vida*, XL, 5.

⁹⁴ Viele Wissenschaftler haben sich mit diesem Aspekt des Porträts im Spiegel beschäftigt, aber ihre Interpretation variieren je nach Kontext: G. Künstler, *Über Las Meninas und Velázquez*, in: *Festschrift K. M. Swoboda, Wien-Wiesbaden 1959*, 155ff.; H. Soehner, *Las Meninas*, in: *Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst* 16, 1965, 157; H. Kehrer, *Die Meninas des Velázquez*, München 1966, 12–16; M. Millner Kahr (Anm. 40 supra), 175.

⁹⁵ Cicero, *In Pis.*, I.; Seneca, *Epist.*, 44. Siehe auch Paleotti (Anm. 18 supra), 316: *tra le immagini delle famiglie, quelle erano prezzate molto che si chiamavano affumicate...*

Im Spiegelbild erfolgt die Synthese von Wesen und Funktion zweier verschiedener Porträtformen, ohne daß es einer einzigen der beiden gleichzusetzen wäre. Betrachtet man die *Meninas* insgesamt, so steht es für die rein geistige Präsenz des Königspaares »in imagine«, nicht für jene »in aequalitate«.

Man sollte auch nicht übersehen, daß die Spiegelung in einem Doppelporträt besteht, da Velázquez selbst niemals ein solches Bildnis ausführte. Mit der Infantin im Bildzentrum, schließt es sich zu einem Stammbaum sui generis zusammen. Ähnliche Konzeptionen waren am spanischen Hof bekannt und hatten ihren öffentlichen Ausdruck bereits in dem Saal der Reiche gefunden. *Las Meninas* scheinen eine mise-en-scène einer solchen Idee in einer intim-privaten Form zu sein. So erklärt sich auch problemlos der Eintrag dieses Gemäldes als »el cuadro de la familia« in den alten Inventaren. Die Vorstellung von der Abstammung einer Dynastie erhält hier eine ungewöhnliche und komplexe Form⁹⁶.

Aussagekräftig ist auch der Ort der Aufstellung des Bildes. Das Alcázar-Inventar von 1666 verzeichnet seinen Platz in des Königs Studierzimmer (»despacho de verano«). Nach dem Feuer von 1734 wird es in dem Speisesaal des Palastes aufgehängt. Damit war das »cuadro de la familia« in den Kontext einer Bildserie eingefügt, die den Ruhm der Habsburger Familie propagierte: Tizians *Karl V. bei Mühlberg* und *Philipp II. bei Lepanto* als auch Rubens *Der Kardinalinfant in Nördlingen*.

Kehren wir zu den *Meninas* zurück und zu der Tatsache, daß der Betrachter das Porträt, das gerade entsteht, nicht sehen kann, sondern nur dessen Bildträger. In *Las Meninas* wird ein Drama von Vorder- und Hintergrund, von Malerei in ihrem materiellen Aspekt, angedeutet durch Leinwand und Staffelei in der linken vorderen Ecke, und dem reinen Bildnis an der Rückwand des Saales entwickelt. Der Beherrscher dieser Auseinandersetzung ist der Maler, der mit der Palette in der Hand, das »de celestial fundamento« Bildnis von König und Königin ausführt.

Eine ähnliche Spannung, wenn auch auf anderer Ebene, besteht zwischen dem rechten Vorder-

grund und dem Hintergrund. Gemeint ist der Kontrast von »corpus animale« oder »naturale« (Hund, Zwerge) und dem »corpus spirituale« (Königspaar).

Wo immer man das Bild zu lesen beginnt (auf der linken Seite, wie Preciado de la Vega⁹⁷, oder auf der rechten, wie Palomino⁹⁸), die Gegenüberstellung von vorderer und hinterer Bildebene bleibt offensichtlich. Den Vordergrund bildet die Zone, in der sich Gemälde und Realität berühren. Darum betont Velázquez dessen Materialität. Im Hintergrund werden die verschiedenen Formen, die ein Bild annehmen kann, nebeneinander aufgereiht: Gemälde, Spiegel, gerahmte Realität (die Gestalt Nietos im Türrahmen). Wenn man den Sinn und die Funktion des Spiegels verstehen will, muß man die Antithese von Vordergrund und Hintergrund der Bilder als zweier Ebenen oder Realitäten berücksichtigen: Sie bringen den Gegensatz von »corpus naturale« und »corpus spirituale« und andererseits den Kontrast von »Gemälde als materiellem Gegenstand« und »Gemälde als reinem Bild« zum Ausdruck. Die Rolle des Betrachters bei der Entzifferung des Gemäldes war von Anfang an festgelegt. Das Spiegelbild existiert einzig und allein für ihn⁹⁹.

Man hat die *Meninas* als die Quint-Essenz der

⁹⁶ Nützlich ist hier auch ein Verweis auf den Text des hl. Augustinus mit der *Trias imago-similitudo-aequalitas* (diese Passage wird ebenfalls in den *Libri Carolini* zitiert): »potest ergo esse aliqua imago in qua sit etiam aequalitas: ut in parentibus et filiis invenirentur imago, et aequalitas, et similitudo, si intervallus temporis defuisset.« Zu der Entstehung des Doppelporträts in der europäischen Malerei und den charakteristischen Eigenschaften des genealogischen Porträt, siehe: die Dissertation (Münster 1969) von B. Hinz, *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, 147ff. und 1977ff.

⁹⁷ Siehe Anm. 7 supra.

⁹⁸ Palomino (Anm. 2 supra), 920.

⁹⁹ Der Spiegel reflektiert (natürlich seitenverkehrt) das der Etikette gemäß gemalte Doppelporträt in dem, wie üblich, die Königin »den Platz des Herzens« belegt. In bezug darauf herrscht in der Velázquez-Literatur ein Mißverständnis, dessen Ursprung sich schwer zu lokalisieren läßt. Vgl. K. Gerstenberg, *Diego Velázquez*, München-Berlin 1957, 196; H. Kehrer (Anm. 94 supra) und H. U. Asemussen, *Las Meninas* von Diego Velázquez, Kassel 1981, 31ff.

Kunsttheorie des Velázquez bezeichnet¹⁰⁰, wobei aber die Art und Weise, wie man sich dem Bild näherte, viele Punkte ungeklärt ließ. Die zentrale Frage des Gemäldes, an der sich die Geister schieben, lautet: Was ist ein Bild? Velázquez mußte zwei Aspekte berücksichtigen, wenn er sie beantworten wollte: Einerseits seine Stellung als Hofmaler, andererseits sein Selbstverständnis als Maler. Es kann im Gemälde natürlich nur eine einzige Antwort geben, aber sie muß beide Bereiche abdecken. Um die Problematik des Herrscherporträts auf den Begriff zu bringen, und das Bildnis als jenes eines Königs charakterisieren zu können, machte der Maler den Spiegel zum Angelpunkt der Darstellung.

In der Kunst hat das Motiv des Spiegels eine lange Tradition¹⁰¹, die derart verwickelt ist, daß man Gefahr läuft, sich in der Unendlichkeit der Beispiele zu verlieren. Unser Gemälde mit Hilfe der vielen Theorien zum Spiegel (von Alberti über Leonardo bis Caravaggio) zu interpretieren, kann nur der Versuch sein, ein allgemeines Umfeld abzustecken, in das sich *Las Meninas* einbeziehen lassen. Dennoch ist es möglich zu umschreiben, wie Velázquez hier den Spiegel auffaßte und in seinem Gemälde anwandte.

Palomino geht in einem ausführlichen Exkurs auf die philosophischen Quellen des Velázquez ein, wobei er den Künstler für seine Reflexionsgabe lobt (»fué igual con Pacheco en lo especulativo«). Er stellt eine Liste von Autoren auf, die Velázquez beeinflusst oder in die Geheimnisse der Künste eingeführt hätten: Dürer (Proportionslehre), Vesalius (Anatomie), Della Porta (Physiognomie), Daniele Barbaro (Perspektive), Euclid (Geometrie), Moya (Arithmetik), Vitruvius und Vignola (Architektur), etc. Bei der Frage nach der allgemeinen Kunsttheorie gibt Palomino unmißverständlich das Umfeld des späten römischen Manierismus als Grundlage an: »La nobleza de la Pintura examinaba en Romano Alberti, escrita a instancia de la Academia Romana, y Venerable Hermandad del Glorioso Evangelista San Lucas: con la Idea, que escribió Federico Zucaro de los Pintores, ilustraba la suya, y la adornaba con los preceptos de Juan Bautista Armenini«¹⁰².

Die direkte Bekanntschaft mit dem Gedankengut des Zuccari, die der Biograph erwähnt, muß nicht erst bewiesen werden: Schon 1650 wurde Velázquez Mitglied der von Zuccari gegründeten Academia di San Luca in Rom. Außerdem sind in seinem Bücherinventar die Schriften des Zuccari genannt¹⁰³. Zuccari beschäftigt sich in seinem komplexen Traktat mit der theoretischen Definition des gemalten Bildes¹⁰⁴. Es ist hier nicht der Ort, seine Dichotomie von *disegno interno/disegno esterno* zu diskutieren, aber es ist vielleicht angebracht, seine Äußerungen zum Wesen des idealen Bildes zu zitieren: »Io dicho, che se si pone uno specchio di finissimo cristallo, che sia grande, in una sala ornata di pitture, & di statue maravigliose, chiara cose è, che fissando io l'occhio in quello, non pure egli è termine del mio vedere, ma anco ogetto rappresentante chiaramente, & distintamente tutte quelle pitture e statue a gli occhi miei, & pure in quello non sono quelle pitture, e quelle statue secondo la materia, & sostanza loro; ma solo in lui rilucono col mezzo delle lor forme spirituali. Così devono filosofare quelli che vogliono intendere che cosa sia Disegno in generale«¹⁰⁵. Zuccaris Bild von dem Spiegel ist ein aussagekräftiges Beispiel für das typisch spätmanieristische Ideal von dem vollkommenen und absoluten Kunstwerk. Zweifellos enthält es unlösbare Mehrdeutigkeiten: Dachte Zuccari an eine simultane oder sukzessive Reflektion der Galerie im Spiegel? Sieht man einmal von diesem Problem ab, dann kann die Tatsa-

¹⁰⁰ Das erste wichtige Essay dazu stammt von Ch. de Tolnay, *Las Hilanderas and Las Meninas: An Interpretation*, in: *Gazette des Beaux-Arts* XXXV, 1949, 21–38.

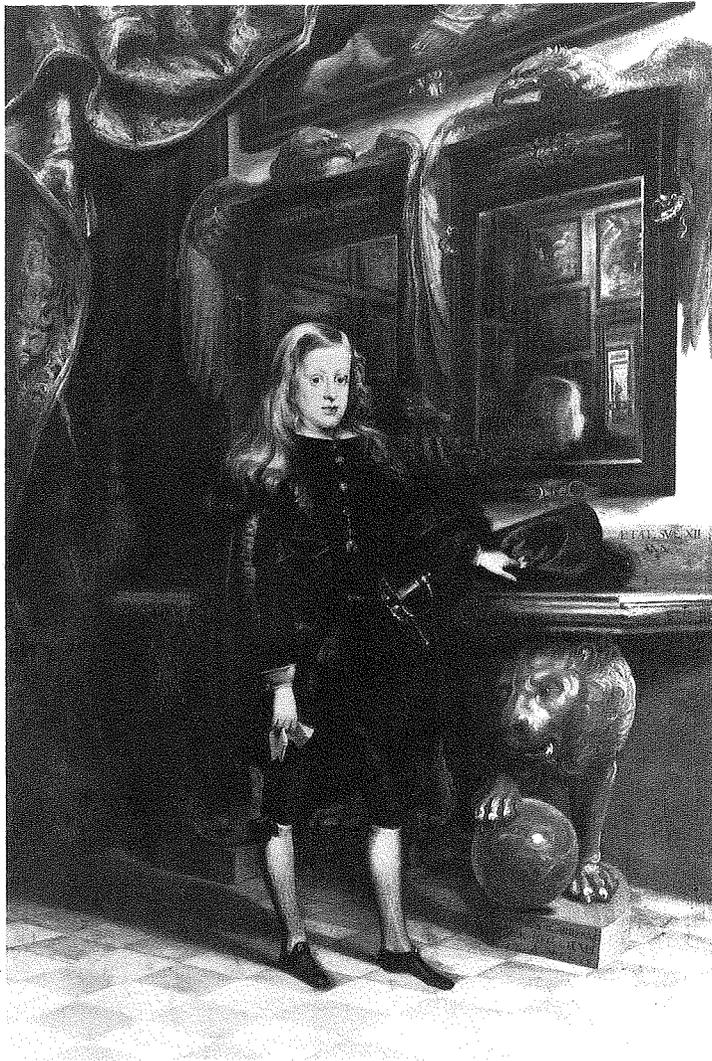
¹⁰¹ Vgl. G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München 1951; H. Schwarz, *The Mirror in Art*, in: *The Art Quarterly* XV, 1952, 96–118 und derselbe *The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout*, in: *Studies in History of Art Dedicated to W. E. Suida*, New York 1959, 94ff.; J. Baltrušaitis, *Le Miroir*, Paris 1978. Siehe auch H. Graber (Anm. 90 supra).

¹⁰² Palomino (Anm. 2 supra), 894–895.

¹⁰³ F. Rodriguez Marín, *Francesco Pacheco, maestro de Velázquez*, Madrid 1923 und F. J. Sánchez Cantón, *La librería de Velázquez*, in: *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, Madrid 1924.

¹⁰⁴ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin 1982, 47ff.

¹⁰⁵ F. Zuccari (Anm. 45 supra), 154.



10. Juan Carreño de Miranda, Karl II., Berlin-DDR, Staatliche Museen

che, daß sich der »disegno in generale« (d.h. »Kunst im allgemeinen«) nur im Spiegelbild, nicht aber in den Gemälden findet, als Ausgangspunkt für Velázquez' kunsttheoretischen Diskurs gelten.

In *Las Meninas* jedoch sind es nicht die Kunstwerke der Galerie, die der Spiegel reflektiert, noch sind diese »hervorragende Bilder« im Sinne Zuccaris, sondern lediglich Kopien. Die einzige gemalte Darstellung, die eine solche Bezeichnung verdient, und im Spiegel eingefangen wird, ist wahrschein-

lich diejenige, mit deren Ausführung der Künstler gerade beschäftigt ist.

Der Spiegel wird somit zu dem Ort, in dem die königliche Epiphanie und die Manifestation von Malerei »in se« einander bestätigen und steigern. Die Art und Weise, wie Velázquez Zuccaris Darlegungen zum Spiegel in einer Gemäldegalerie aufgreift, verdeutlicht, daß er philosophische und visuelle Vorbilder immer nur als Ausgangspunkt benutzte. Die Nachfolge und die Interpretationen,

die das Gemälde des Velázquez in Spanien fand, beweisen, daß man seine philosophischen Grundlagen mühelos entziffern konnte. Das überzeugendste Indiz in dieser Hinsicht ist Carreños *Portrait Karl II.* (1673) in den Staatlichen Museen von Berlin (Abb. 10)¹⁰⁶. Ohne Velázquez' Einfallsreichtum zu besitzen, folgt es getreu dem Text des Zuccari, denn im Spiegel finden sich die Bilder aus dem Salón de los Espejos (wahre Meisterwerke der europäischen Malerei) und zugleich die »ficta persona« des jugendlichen Königs. Der Spiegelrahmen trägt ein symbolisches Programm, das die

Propagandafunktion des Bildnisses, die Velázquez nur anklingen ließ, ostentativ vorträgt.

Carreños Gemälde erscheint als eine epigonale Variante des von Velázquez vorgeführten bildlichen Diskurses, aber es beweist, daß die *Meninas*, kaum zwanzig Jahre nach ihrer Fertigstellung, bereits eine unwiderrufbare »res interpretanda« geworden waren.

¹⁰⁶ Vgl. zuletzt J. M. González de Zárate, *Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco*, in: *Goya 187-188*, 1985, 53-62.

Rudolf Preimesberger
Berninis Cappella Cornaro

Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts?
Zu Irving Lavins Bernini-Buch*

Ausgangspunkt des zweibändigen Werkes von Irving Lavin ist, wie der Titel erahnen läßt, das bekannte Dictum des Filippo Baldinucci, daß Gian Lorenzo Bernini »der erste« gewesen sei, der »versucht habe, die Architektur mit der Skulptur und Malerei dergestalt zu vereinen, daß aus allen ein schönes Zusammengesetztes entstünde«. Es ist dieser Begriff eines »bel composto« der drei Kunstgattungen, dem Lavin nicht allein im Titel, sondern auf mehr als zweihundert Seiten eines magistralen Textes den Rang und die Rolle eines Schlüsselbegriffs zuweist. Durch den Florentiner Kunstgelehrten als Selbstaussage Berninis authentisch überliefert, bezeichne er das vor allem in den Kapellenensembles manifeste neuartige Verhältnis der Gattungen zueinander. Von Bernini theoretisch reflektiert, mit spezifischem Inhalt erfüllt, ja die eigene Sicht der historischen Stellung enthaltend, spiegle er seine seit der Ausstattung des Kuppelraums von St. Peter immer deutlicher verwirklichte »unified conception« der drei Künste und damit eine Entwicklung, die in der Cappella Cornaro ihren spektakulären Höhepunkt erreiche. Dem Nachweis dieser These hat Lavin sein opus magnum gewidmet. Nach ihrer Formulierung im Rahmen eines knappen theoriegeschichtlichen Kapitels verfolgt er sie in einer Reihe glänzender auf die Cappella Cornaro hinführender Werkanalysen. So erfährt eingangs der Kuppelraum von St. Peter, dem er bereits 1968 eine Monographie gewidmet hat¹, eine seine konzeptuelle und anschauliche Einheitlichkeit scharf akzentuierende Deutung. Ein Hauptkapitel des ersten Teils ist der bedeutenden und bisher wohl zu wenig beachteten Cappella Raymondi in S. Pietro in Montorio gewidmet, an der in weitem ikonologischen Ausgriff vor allem das Moment religiöser Funktionalität dargestellt wird. Lavin erweist erstmalig Bernini als den Entwerfer der Apsis von S. Maria in Via

Lata. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf die bedeutende Rolle der kleinen Cappella Pio in S. Agostino und der Confessio der Santa Francesca Romana in S. Maria Nova, macht den Hochaltar von S. Paolo in Bologna, das Relief der »Heimsuchung« in Savona, das Narograbmal und das Epitaph für Maria Raggi in S. Maria sopra Minerva und schließlich die »Verità« der Villa Borghese zum Gegenstand sorgfältigster Analysen und gewinnt so die Grundlagen für Hauptteil und Ziel seines Buches: die umfassende Interpretation der Cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria, deren herausragende Stellung in Berninis Gesamtwerk damit einmal mehr betont wird. Die Fülle der Einzelergebnisse kann hier nicht referiert werden. Für die Beschäftigung mit Bernini und der kirchlichen Kunst des Seicento ist der Erkenntniszuwachs immens. In einer »Kunstgeschichte nach Generationen« ist Lavins Werk die bedeutendste Äußerung zum Thema seit Rudolf Wittkower und Hans Kauffmann, dargeboten in einer literarischen Form, deren Qualität auch dem deutschsprachigen Leser einsichtig ist, versehen mit einem gewaltigen, durch äußerste Sorgfalt gekennzeichneten Scholium und einer abundanten Bebilderung, deren Glanzpunkt die Neuaufnahmen der Cappella Cornaro durch Angelo Carletti darstellen – insgesamt eine intellektuelle wie publizistische Leistung, für deren Charakterisierung die epideiktische Rede die einzige angemessene literarische Gattung zu sein scheint. Kann eine Würdigung, will sie diese vermeiden, in anderem bestehen als

*Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York – London 1980, The Pierpont Morgan Library – Oxford University Press, Textband 255 Seiten, Tafelband 5 Farbtafeln, 294 Abbildungen.

¹ I. Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York 1968.