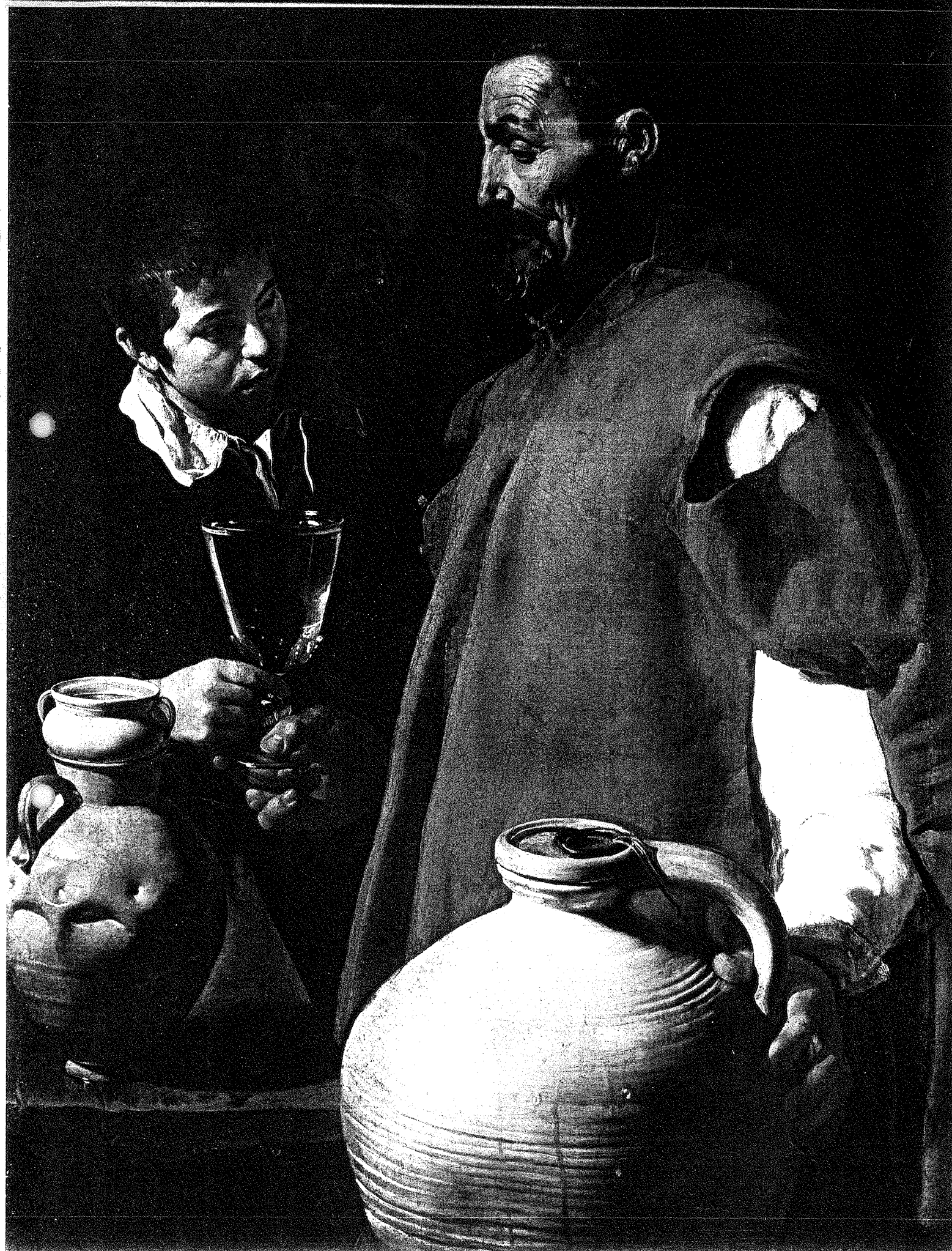


Henrik Karge (Hrsg.)

# VISION ODER WIRKLICHKEIT

Die spanische Malerei der Neuzeit

 Klinkhardt & Biermann



# ETIKETTE, PSYCHOLOGIE, SINNlichkeit DIEGO VELÁZQUEZ

**D**iego Rodríguez de Silva y Velázquez wurde 1599 als Sohn von Juan Rodríguez de Silva und Geronima Velázquez in Sevilla geboren. Seine Eltern waren Sevillaner von Geburt, seine Großeltern väterlicherseits stammten hingegen aus dem niederen portugiesischen Adel und waren aus Porto nach Sevilla gekommen.

Sevilla, Andalusiens Hauptstadt, war zu jener Zeit ein bedeutendes religiöses Zentrum und wurde bald zum Mittelpunkt der sakralen Kunst Spaniens. Der wichtigste Künstler, der in Velázquez' Jugendjahren in der großen Hafenstadt tätig war, hieß Francisco Pacheco (1564–1644). Bei ihm gab – laut Urkunden – Velázquez' Vater den Knaben am 1. Dezember 1610 in die Lehre. Pacheco war kein besonders begabter Maler, aber er beherrschte die künstlerische Szene Andalusiens. Als Dichter und Schriftsteller war er mit anderen Gelehrten befreundet und gründete zusammen mit ihnen eine Litteraturakademie. Außerdem ist er für die Inquisition als künstlerischer Zensor tätig gewesen und hat ein umfangreiches Lehrbuch der Malerei (*Arte de la Pintura*, 1649) verfaßt. Dieses Buch ist zugleich eine wichtige Quelle über Velázquez' Jugend, da es seine älteste Biographie enthält. Die erste vollständige Biographie des Malers ist aber erst 1724 erschienen. Sie war im *Parnaso Español* des Hofmalers und Gelehrten

Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655–1726) enthalten. Pachecos und Palominos Texte sind bis heute unsere Hauptquellen über das Leben und die Kunst von Velázquez.

Als »goldenen Käfig der Kunst« bezeichnete Palomino Pachecos Werkstatte. Hier verbrachte Velázquez mehrere Jahre, bis er am 14. März 1617 die Erlaubnis zur selbständigen Ausübung der Malkunst, als »Meister für das Malen von Bildern (*pintor de ymaginera*) sowohl in Öl wie in allem, was dazu gehört«, erhielt. Im folgenden Jahr heiratete er Juana Pacheco, des Meisters Tochter.

Von Pacheco erfahren wir nur wenig über die Art und Weise, in der er Velázquez unterrichtet hat. Er berichtet nur, daß er ihn nach der Natur arbeiten und Zeichnungen für seine Bil-

der anfertigen ließ.

»Velázquez war gut bewandert im Studium verschiedener Autoren, von denen ausgezeichnete Vorschriften für das Malen zusammengestellt worden sind: er hatte die Proportionen des menschlichen Körpers bei Albrecht Dürer studiert. Anatomie bei Andreas Vesalius, Physiognomie bei Giovanni Battista della Porta, Geometrie bei Euklid, Arithmetik bei Ptolemaeus, Architektur bei Vitruv und Vignola sowie anderen Schriftstellern. Bei jenen wählte er mit Bienenfleiß und sorgfältig zu seinem eigenen Nutzen und zum Vorteil für die Nachwelt aus.« (Antonio Palomino, *El Parnaso Español*, 1724)

»Velázquez war gut bewandert im Studium verschiedener Autoren, von denen ausgezeichnete Vorschriften für das Malen zusammengestellt worden sind: er hatte die Proportionen des menschlichen Körpers bei Albrecht Dürer studiert. Anatomie bei Andreas Vesalius, Physiognomie bei Giovanni Battista della Porta, Geometrie bei Euklid, Arithmetik bei Ptolemaeus, Architektur bei Vitruv und Vignola sowie anderen Schriftstellern. Bei jenen wählte er mit Bienenfleiß und sorgfältig zu seinem eigenen Nutzen und zum Vorteil für die Nachwelt aus.« (Antonio Palomino, *El Parnaso Español*, 1724)

Der Wasserträger von Sevilla  
»Alles, was Velázquez damals schuf, war dieser Art, weil er sich von jedem andern unterschieden und einer neuen Richtung folgen wollte. Da er wußte, daß Tizian, Dürer, Raffael und andere ihm überlegen waren und daß ihr Ruhm, jetzt, da sie nicht mehr lebten, gestiegen war, nahm er seine Zuflucht zur Fruchtbarkeit seiner Phantasie und widmete sich mit Bravour dem Malen rustikaler Sujets in merkwürdiger Beleuchtung und mit ungewöhnlichen Farben. Einige Menschen machten ihm Vorschläge, daß er ernstere Sujets mit Zartheit und Schönheit in Nachahmung des Raffael von Urbino malen sollte, aber er antwortete höflich, daß er es vorzöge, der Erste in dieser Art der Grobheit zu sein, als der Zweite in Zartheit.« (Antonio Palomino, *El Parnaso Español*, 1724)

Links: Diego Velázquez: Der Wasserträger  
(El Aguador de Sevilla), um 1620, 106,7 x 81 cm.  
London, Victoria & Albert Museum



Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius:  
Die Anbetung des Bacchus, Stich, 1596.

Produkte eines akademischen Milieus. Palomino berichtet:

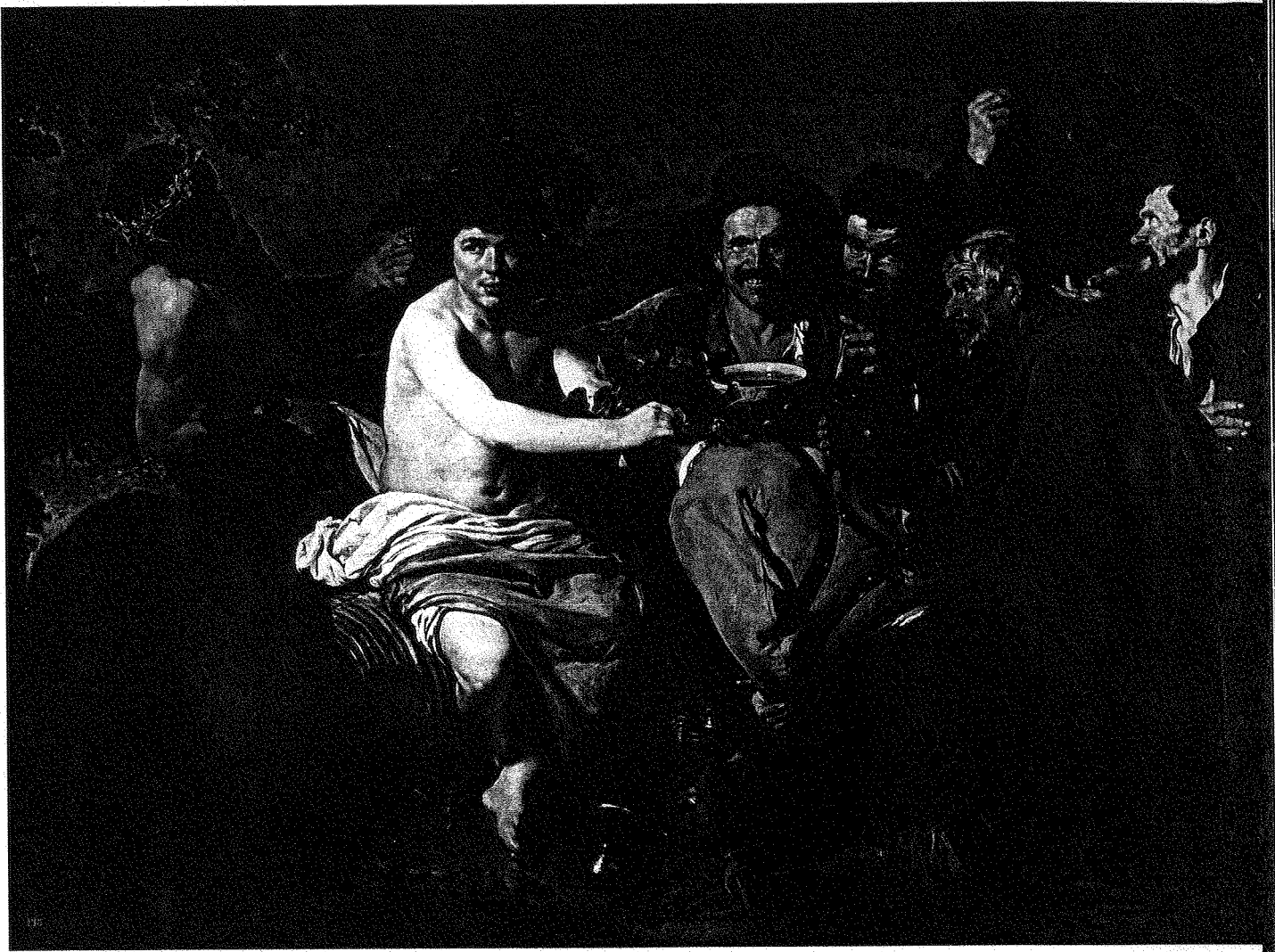
»Mit außerordentlicher Originalität und bemerkenswertem Talent begann Velázquez mit dem Malen von Tieren, Vögeln, Fischständen und *bodegones* in einer vollkommenen Nachahmung der Natur und mit wunderbaren Landschaften und Figuren, dazu verschiedene Speisen und Getränke, ferner Früchte und bescheidenes, einfaches Mobiliar, die er mit einer solchen Meisterschaft in Zeichnung und Kolorierung wiedergab, daß sie wirklich schienen. Er erreichte auf diesem Gebiet einen solchen Rang, daß niemand ihm gleichkam, und gewann auf diese Weise großen Ruhm sowie ein wohlverdientes Ansehen dank seiner Werke.« Das *bodegón*, wovon in dieser Passage hauptsächlich die Rede ist, kann als eine Mischung, die Stilleben und Genreszene vereint, charakterisiert werden. Für den damaligen spanischen Geschmack war aber das große religiöse Historiengemälde noch die höchste Gattung der Malerei. Pacheco, der selbst keine *bodegones* gemalt hat, läßt sich trotzdem von den Werken seines Lehrlings bezaubern:

»Nun gut, sind *bodegones* der Schätzung nicht wert? Natürlich sind sie es, wenn sie gemalt sind, wie mein Schwiegersohn sie malt, der auf diesem Gebiet einen Rang erreicht hat, daß er niemandem nachsteht – dann verdienen sie die höchste Schätzung.« Kein Wunder also, daß einer der berühmtesten *bodegones* des Velázquez, der sogenannte »Wasserverkäufer von Sevilla« (Abb. S. 122), nach einer gewissen Zeit in die königliche Sammlung gelangte. Wahrscheinlich hat Velázquez selbst das von ihm in Sevilla gemalte Gemälde sehr hoch geschätzt, da er es 1623 nach Madrid mitnahm.

Das Bild zeigt drei halbfigürliche männliche Gestalten in einer Alltagsszene. Der Wasserverkäufer war damals ein allgemein vertrauter Anblick in Spanien. Ein solches Bild läßt sich aber nicht nur durch den Hinweis auf die genaue Beobachtung der Wirklichkeit erklären. Vor Velázquez bezeugten schon Caravaggios Malerei in Italien und der Schelmenroman in Spanien eine neue Vorliebe für Themen aus dem Leben des niedrigen Volkes.

Velázquez greift das »niedrige« Thema mit den raffiniertesten Utensilien der Kunst auf. Es reicht, die kleinen, feingemalten Wassertropfen auf dem mächtigen Wasserkrug im Vordergrund, die Transparenz des Glases, die Lichteffekte auf Gesichtern und Gewändern zu betrachten, um zu verstehen, warum dieses Bild in Madrid einen solchen Erfolg hatte. Wie man jüngst behauptet hat, ist eine symbolisch-emblematische Bedeutung des Gemäldes (die drei Gestalten als Verkörperung der »drei Menschenalter«) nicht auszuschließen, was wiederum ein Beweis für die Komplexität des *bodegón* als Gattung ist. In Madrid wurde das Bild wahrscheinlich sofort bewundert. Der ehemalige Kanoniker an der Kathedrale von Sevilla, Juan de Fonseca, erwarb es und führte Velázquez wenig später bei Hofe ein. Das erste Porträt Philipps IV., das Velázquez malte, wurde ein solcher Erfolg, daß der Premierminister (der Conde-Duque Olivares) erklärte, niemals zuvor sei der König so gut gemalt worden.

Am 6. Oktober 1623 ist Velázquez zum Maler des Königs mit einem Gehalt von 20 Dukaten im Monat ernannt worden. Das Datum markiert den Anfang einer Maler- und Höflingskarriere, die erst mit dem Tod des Malers (1660) enden sollte.



Als Hofmaler war Velázquez unter anderem für das, was man heutzutage das »public image« des Herrschers nennen würde, verantwortlich. Wegen seiner Amtsverpflichtungen hat er wahrscheinlich viel von der Last und der Monotonie des höfischen Lebens auf sich nehmen müssen, was auch sein Œuvre geprägt haben soll. Dieses ist, besonders im Vergleich mit der Produktionsüppigkeit anderer zeitgenössischer Künstler (wie etwa Rembrandt in Hol-

land oder Rubens in Flandern), zahlenmäßig gering. Das Madrider Leben hat ihm allerdings Gelegenheit gegeben, die großartige königliche Gemäldesammlung genau kennenzulernen. Besonders die Bilder Tizians, die dort aufbewahrt waren, sollten auf den jungen Maler eine große Wirkung ausüben. In das Jahr 1628 fällt ein Ereignis, das zu den wichtigsten Begebenheiten seiner Jugend gezählt haben muß: der Besuch von Rubens in Spanien. Pacheco zufol-

Diego Velázquez: Die Trunkenbolde (Los Borrachos), 1628, 165 x 225 cm, Madrid, Museo del Prado





Antonio Tempesta: Die Schmiede des Vulkan, Radierung, 1606



Vulkan und die Kyklopen schmieden für Achilles den Schild, Marmorrelief aus der Zeit Hadrians, Rom, Konservatorenpalast

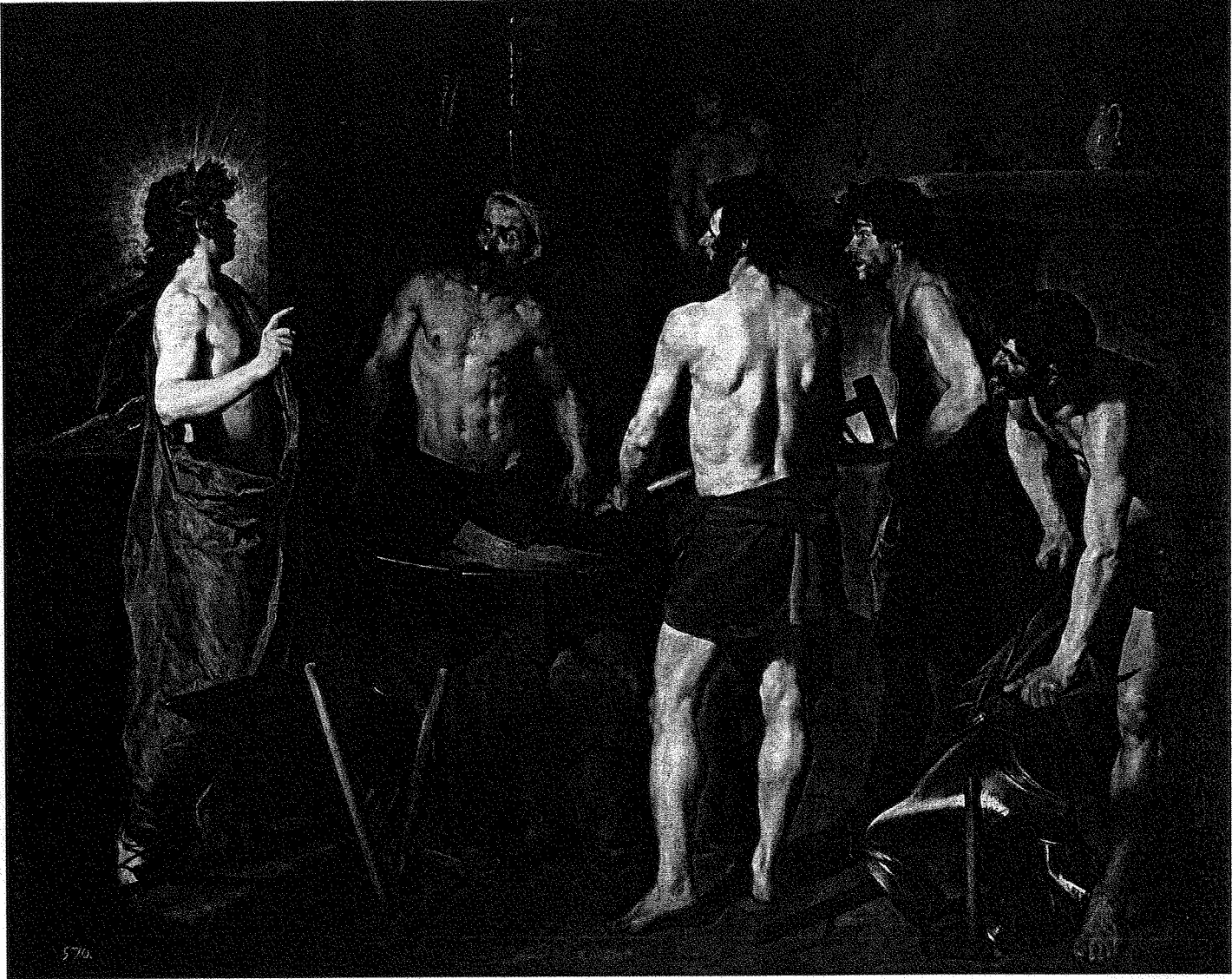
ge hat Rubens die Werke von Velázquez ihrer hohen Qualität wegen gelobt. Der große flämische Maler hat ihn aber auch ermutigt, nach Italien zu reisen, »um diese wundervollen Gemälde und Skulpturen zu betrachten und zu studieren, welche die Fackel sind, die den Weg zur Kunst erhellt, und die höchste Bewunderung verdienen« (Palomino).

Velázquez war 30 Jahre alt, als er im Sommer 1629 dem Gefolge des Marchese Spinola zugeteilt wurde und sich in Barcelona nach Italien einschiffte. Genua, Venedig, Ferrara, Rom und Neapel waren die Hauptstationen auf dieser Reise, die eineinhalb Jahre gedauert hat. Allein in Rom verbrachte er mehrere Monate. Die Quellen berichten, daß er Zeichnungen von alten italienischen Meistern – von Tintoretto in Venedig, von Michelangelo und Raffael in Rom – gemacht hat. Damit war seine Ausbildung tatsächlich vollendet.

Man kann sich ein Bild von dem, was ihm der erste italienische Aufenthalt bedeutet hat, verschaffen, wenn man zwei Gemälde, das erste vor der Reise entstanden, das zweite nach der Reise, vergleicht. 1629 wurde in einem amtlichen Nachweis über Zahlungen ein »Gemälde des Bacchus« erwähnt. Es handelt sich mit höchster Wahrscheinlichkeit um den heute im Prado zu Madrid hängenden »Triumph des Bacchus« (*Los Borrachos*).

Das vor seiner ersten italienischen Reise entstandene Bild kann als Gipfel und zugleich als Überwindung der *bodegones* betrachtet werden. In der Tat ist das Gemälde Velázquez' erste große mythologische Darstellung. Der halbnackte Gott, auf einem Fasse sitzend, krönt mit einem Weinlaubkranz einen jungen Soldaten, der vor ihm hinkniet. Um diese Zentralgruppe haben sich

sieben andere Gestalten versammelt, um den Triumph des Weingottes zu feiern. Die fünf Bauern in der linken Hälfte des Gemäldes bilden eine fast in sich geschlossene Komposition. Durch Mimik und Gestik weisen sie aber auf die »Öffnung« des Bildes in Richtung des Betrachters. In der linken unteren Bildecke dagegen ist eine weitere Gestalt eines bereits mit Weinlaub gekrönten Bacchusdieners von hinten sichtbar. Diese schattenhafte Figur kann als ein Doppelgänger des Betrachters aufgenommen werden, der dadurch auf doppelte Weise ins Bild einbezogen wird, worauf die Velázquez-Forschung mehrmals aufmerksam gemacht hat: einerseits wird er durch die Rückenfigur direkt in die Szene einbezogen, andererseits wird er selbst durch den Blick aus dem Bilde angesprochen. Das Neuartige dieser Komposition wird noch deutlicher, wenn man die unmittelbare bildliche Vorlage des Gemäldes beachtet. Ein Stich von Jan Saenredam (etwa 1565–1607) nach Hendrick Goltzius (1558–1617), die eine Anbetung des Bacchus darstellt, war Velázquez wahrscheinlich wohlbekannt. Darin erscheint Bacchus mit einem jungen Satyr zur Seite, wie er drei knienden Bauern Trauben reicht. Die Bildidee des Niederländers wurde von Velázquez vertieft und schließlich umgewandelt. Im Mittelpunkt seines Interesses stand der eindrucksvolle Kontrast zwischen der überirdischen Erscheinung des Weingottes und der irdischen Präsenz seiner Begleitung. Betrachtet man nur die Bauerngruppe oder das großartige Stilleben im Bildzentrum, so begreift man, wie sehr der Maler noch seiner Sevilaner Periode verpflichtet ist. Betrachtet man die Gestalt des Gottes oder diejenige des liegenden Satyrn, so wird die Hinwen-



dung Velázquez' zum klassischen Ideal offensichtlich. Insgesamt zeichnet sich das Gemälde durch eine ungewöhnliche Verbindung von Genreszene und Historiengemälde aus.

In seiner Abhandlung berichtet Palomino von zwei Gemälden, die Velázquez in Italien gemalt und nach Spanien heimgebracht habe, wo sie sofort vom König erworben worden seien. Eines

dieser Gemälde wird als »Geschichte des Vulkan« bezeichnet. Es hängt heute im Prado und ist unter dem Titel »Die Schmiede des Vulkan« bekannt.

Das Gemälde bildet eine Episode aus den *Metamorphosen* des Ovid ab. Es zeigt, wie Apollo in die Schmiede tritt und Vulkan vom Liebesverhältnis seiner Frau Venus mit Mars unterrichtet. Alle Anwesenden sind Apoll zugewen-

Diego Velázquez: Die Schmiede des Vulkan, 1630, 223 x 290 cm, Madrid, Museo del Prado



Michelangelo da Caravaggio:  
Die Berufung des heiligen Matthäus, 1598–1600,  
Rom, San Luigi dei Francesi

det, der in einem Lichtnimbus erscheint. Die Tätigkeit erstarrt in diesem Augenblick. Alle hören zu. Es gibt in diesem Bild keine Figur, die den Bildbetrachter aus dem Bild anschaut, und dennoch ist der Zuschauer ins Bild einbezogen: wie der halbversteckte Geselle im Hintergrund sind wir Zeugen des Ereignisses, ja fast schon Zuhörer geworden, da das Bild dank Körper- und Gebärdensprache ein »sprechen-des Bild« ist.

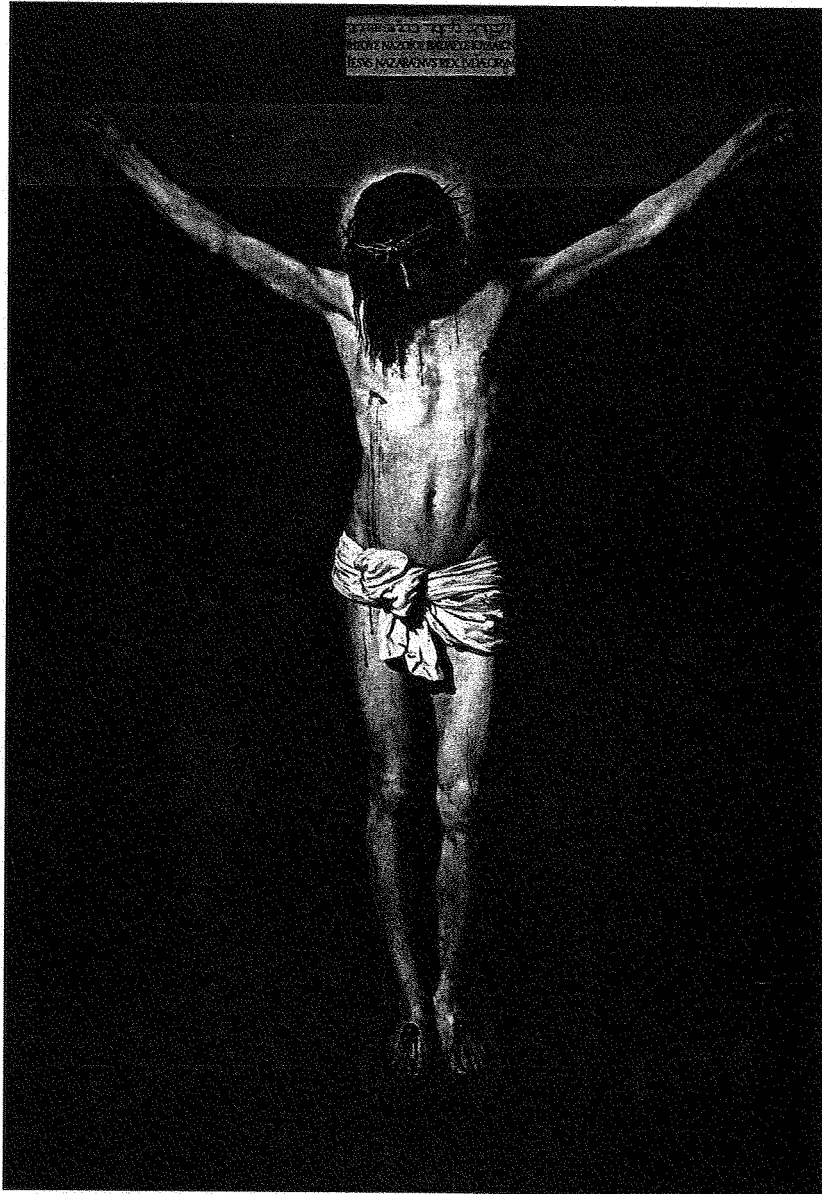
Selten hat der Ausdruck des Affekts bei Velázquez eine solche Intensität erreicht. Dies war schon Palomino klar, der von der Gestalt des Vulkan schreibt, »er sei derart blaß und verstört, als sei er unfähig zu atmen«. Die jüngst gemachten Röntgenaufnahmen zeigen, daß genau diese Gestalt mehrfach gemalt und übermalt wurde, bis der finale Effekt erreicht war. Aufschlußreich ist die Art und Weise, wie sich Velázquez von den in Rom gesehene Kunstwerken anregen ließ. Die wichtigste bildliche Vorlage seines Gemäldes ist eine kleine Radierung von Antonio Tempesta (1555–1630), die genau dieselbe Stelle der Ovidschen *Metamorphosen* abbildet. Bei Tempesta sind allerdings nur Apoll, Vulkan und ein Geselle dargestellt, und die Dynamik der Szene wirkt rhetorisch und übertrieben. Für Velázquez dagegen war das Bild Anlaß für eine genaue Untersuchung von Körper- und Gesichtsausdruck. Die schriftlichen Quellen bezeugen, daß er sich in Rom »durch seine Studien alter und moderner Gemälde, durch seine Beschäftigung mit Statuen und Reliefs verbessert hat«. So kann man wohl behaupten, daß ihm ein antikes Relief den Schlüssel zum Gleichgewicht der Komposition gegeben hat. Die Steigerung des erzählerischen Effekts übernimmt

er aber nicht von der Antike, sondern von einem Maler, der, obwohl schon längst gestorben, noch immer die Kunstszene Roms durch seine Werke bestimmte. Gemeint ist Caravaggio. Am stärksten aber sollte ihn das Malen nach Modell prägen. Die Quellen schweigen darüber, aber es ist kaum zu bezweifeln, daß ein Bild wie die »Schmiede des Vulkan« ohne das genaue Studium des sich bewegenden nackten Körpers möglich gewesen wäre. Die »Schmiede des Vulkan« ist fast wie ein großartiges »Akademiestück« zu betrachten, ein Probestück also, das das Beherrschen der »Kunst« beweisen sollte. Wie sieben Jahre zuvor Velázquez von Sevilla nach Madrid mit dem »Wasserträger« im Gepäck reiste, so kehrt er nun nach eineinhalb Jahren in Italien mit der »Schmiede des Vulkan« in die spanische Hauptstadt zurück.

Das Erbe Italiens und der Antike ist weiter in Velázquez' Œuvre spürbar. Nach der Heimkehr kann man vermuten, daß die Amtsverpflichtungen und die höfischen Aufträge ihn völlig überfordert haben. Nicht die klassische Mythologie, sondern die Welt des Hofes und die christliche Geschichte bilden jetzt seinen Schwerpunkt.

Mit christlichen Themen war Velázquez seit seiner Sevillaner Zeit vertraut. 1631–1632 nimmt er ein Gemälde in Auftrag, das das Hauptbild der christlichen Heilsgeschichte zeigen sollte, nämlich Christus am Kreuz. Das Gemälde wurde für das Benediktinerinnenkloster von San Plácido in Madrid gemalt. Der Auftraggeber war vermutlich der Staatssekretär Jerónimo de Villanueva. Es ist wohl anzunehmen – wie es die jüngste Forschung getan hat –, daß der Christus am Kreuz, der heute im Prado hängt, als Motivbild gemeint





Diego Velázquez: Das San-Plácido-Kruzifix, um 1630, 248 x 169 cm, Madrid, Museo del Prado

war, das das Ende einer trüben und turbulenten Geschichte, die sich zwischen dem Auftraggeber und der Äbtissin des Klosters abgespielt hat, besiegeln sollte. Der Gekreuzigte ist in dem Augenblick in Nahaussicht gezeigt, wo ihm nach den Worten »Es ist vollbracht« der Kopf auf die Brust fällt. Vor dunklem Grund

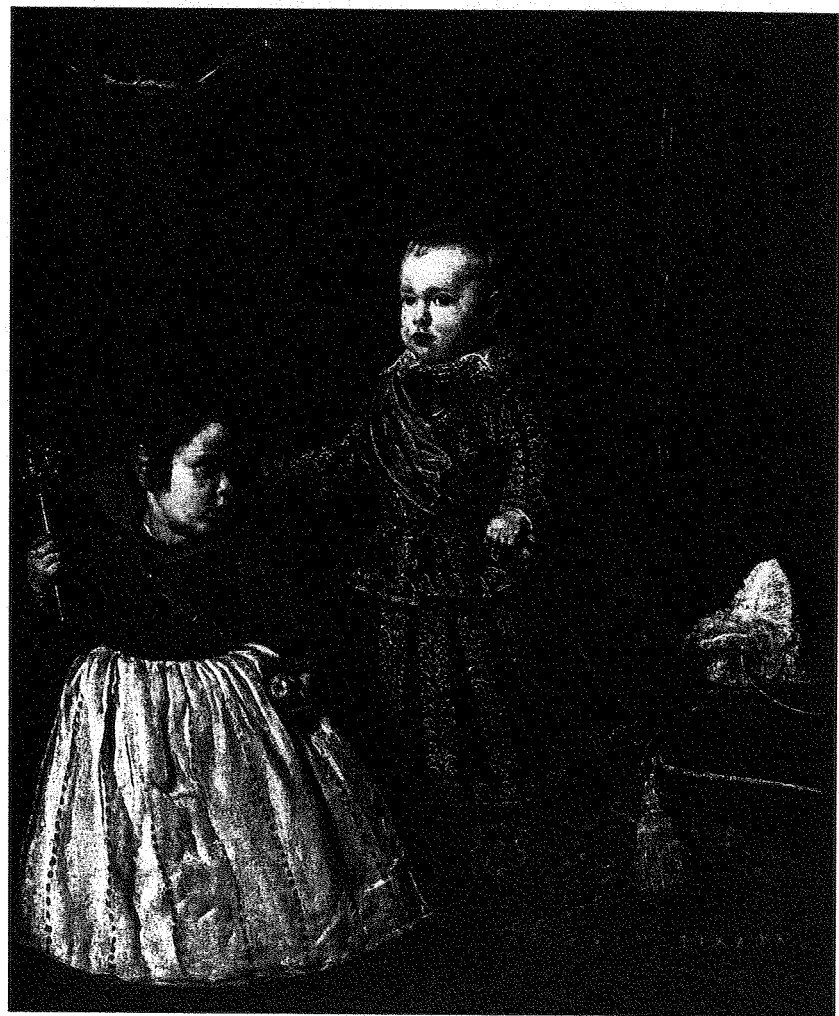
ragt das Kreuz ohne Fußpunkt, wie abgeschnitten. Christi Körper ist im vollen Licht dargestellt. Um sein Haupt sprüht noch der Lichtschein. Die Komposition erscheint auf den ersten Blick höchst traditionell. Velázquez hat sich hier an die ikonographischen Regeln seines Lehrers Pacheco gehalten, der in sei-

»Als Velázquez das Porträt Seiner Majestät zu Pferde vollendet hatte, eine Darstellung so voller Würde und Kühnheit, daß er sich mit Apelles hätte messen können, der von den Griechen und Römern in ihren Schriften gefeiert worden ist, geruhte der König, die Erlaubnis zu erteilen, daß das Bild in der Calle Mayor außerhalb des Klosters von San Felipe ausgestellt werden dürfte, wo es die Bewunderung des Hofes und den Neid der Künstler erregte und sogar eine Konkurrenz für die Natur war.« (Antonio Palomino, El Parnaso Español, 1724)

nem Traktat ausführlich nachweist, daß Christus eher mit vier als mit drei Nägeln gekreuzigt worden sei.

Vergleicht man aber das San-Placido-Kruzifix mit Pachecos Bildern, so bemerkt man, daß trotz der überkommenen Ikonographie Velázquez' Gemälde etwas Neues darstellt. Diesem Eindruck zuhelfe kommt zuerst die extreme Nahansicht der Komposition, dann die persönliche Erfindung der über die rechte Gesichtshälfte fallenden Haare und schließlich die plastische und naturtreue Wiedergabe des fast nackten

Körpers Christi. Bei genauer Beobachtung fällt auf, daß der Ausgleich der tragenden und lastenden, der ruhenden und treibenden Kräfte in dieser Figur insbesondere mittels des Gegensatzes von Stand- und Spielbein wiedergegeben wird. Diese Lösung, die der klassischen Skulptur unter dem Namen »Kontrapost« schon seit Jahrhunderten wohlbekannt war, wird von Velázquez in einem religiösen Bild verwendet. Etwas übertreibend könnte man sogar sagen, daß dieses Gemälde zwei Betrachtungsweisen ermöglicht: einer-



Diego Velázquez: Balthasar Carlos mit einem Zwerg, 1631, 136 x 104 cm, Boston, Museum of Fine Arts

seits ist es als traditionell gestaltetes Andachtsbild, andererseits als Bild einer gekreuzigten Statue wahrnehmbar. Als »pintor de cámara« setzte Velázquez seine Tätigkeit am Hofe Philipps IV. fort. Zahllose Porträts für den König und seine Familie wurden geliefert. Die meisten sind lebensgroß und geben den Dargestellten in ganzer Figur wieder.

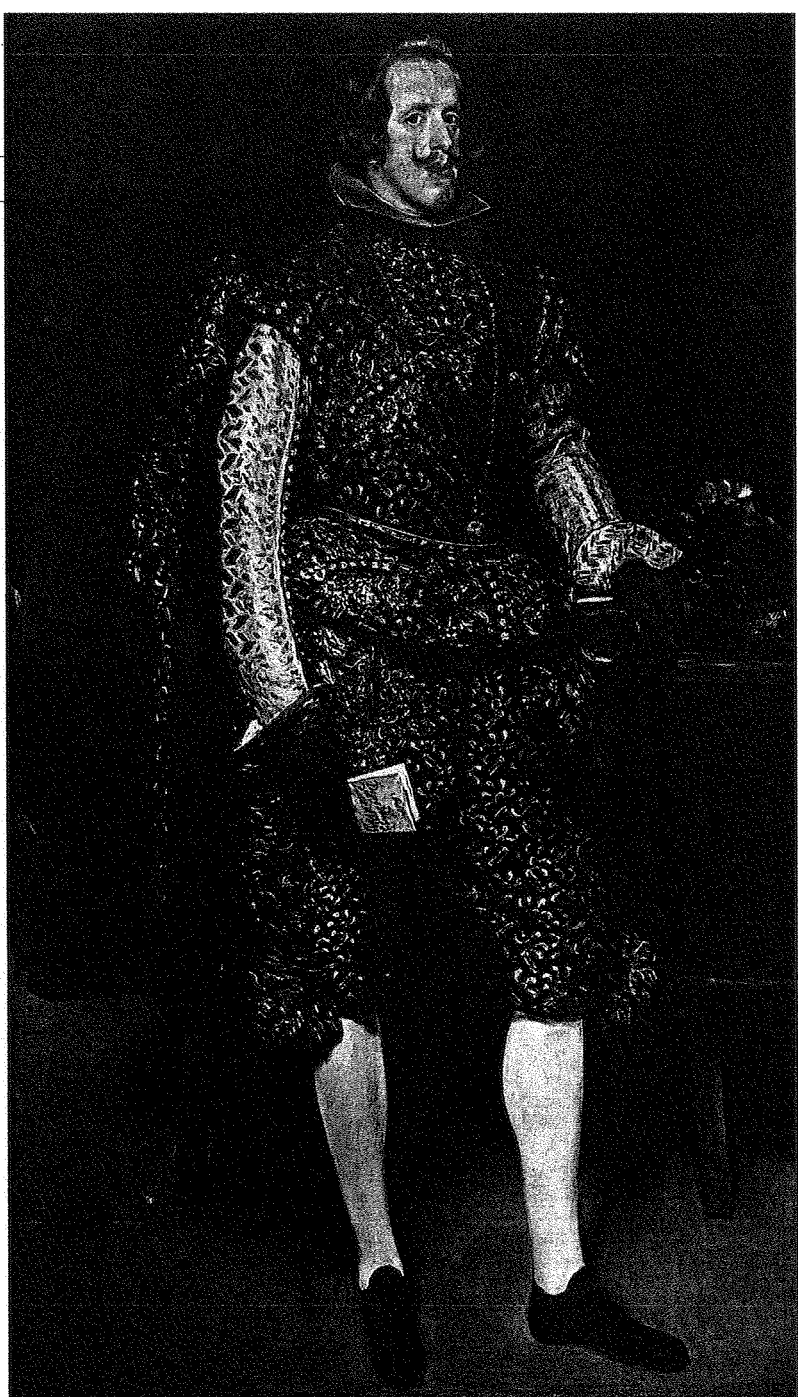
Eigentliche Funktion des lebensgroßen Porträts ist es, den König im öffentlichen Bildnis so getreu wie möglich wiederzugeben. Darüber berichten zahlreiche schriftliche und bildliche Quellen. Beispielsweise beschreibt Antonio Palomino ein Porträt, das Velázquez im Juni 1644 in Fraga zur Erinnerung an den Sieg der spanischen Armee über die Franzosen bei Lérida in nur drei Tagen gemalt hat:

»Diego Velázquez malte ein sehr elegantes lebensgroßes Porträt von Seiner Majestät, das nach Madrid gesandt werden sollte und ihn zeigt, wie er aussah, als er in Lérida einzog, den Marschallstab in der Hand, gekleidet in ein karmesinrotes Gewand, ein Porträt von so feinem Aussehen, solcher Grazie und Majestät, daß man glauben konnte, einen zweiten, lebenden Philipp zu sehen.« Eine weitere Quelle berichtet über die Funktion dieses Bildnisses: das Gemälde wurde nach Madrid übersandt, wo es die katalanische Gemeinde (die Philipp während der französischen Invasion beschützt hat) in ihrer Kirche »unter einem goldgesäumten Baldachin ausstellte«. Das Bildnis des Königs wird also Gegenstand öffentlicher Verehrung.

Das erste Herrscherbildnis, das Velázquez nach seiner Rückkehr aus Italien (1631) gemalt hat, zeigt Philipp IV. im Prachtgewand der Staatsempfänge. Innovativ ist hier vor allem die Maltech-

nik. Fließende Pinselstriche geben die prachtvolle Silberstickerei des Kostüms wieder. Die flüchtigen Lichtreflexe der Silberfäden sind in Wirklichkeit nur kurze Pinselschläge. Nie zuvor, selbst beim alten Tizian nicht, war die Freiheit der Pinselführung so absolut gewesen. Hier begegnen wir zum ersten Mal dem »modernen« Velázquez, der der Monotonie der Gattung »Königspor-

Diego Velázquez: Philipp IV., um 1635, 199,5 x 32 cm, London, National Gallery



Rechts: Diego Velázquez: Die Übergabe von Breda (Las Lanzas), 1634–1635, 307 x 357 cm, Madrid, Museo del Prado

trät« zum Trotz die Sinnlichkeit des Malens auf eine bis dahin noch unerreichte Ebene führt. Velázquez war sich zweifellos bewußt, was er in diesem Porträt geleistet hatte, als er dem Porträtierten einen Zettel in die Rechte gab, worauf sich sein Name und sein Titel als Maler des Königs befindet:

*Señor*

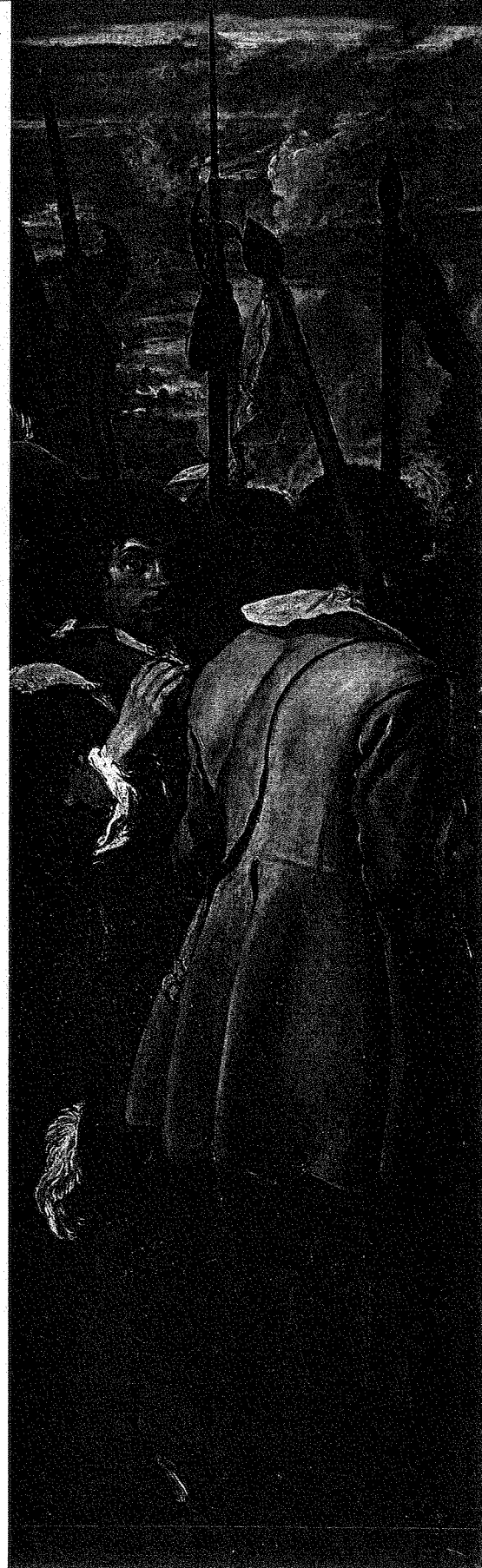
*Diego Velázquez*

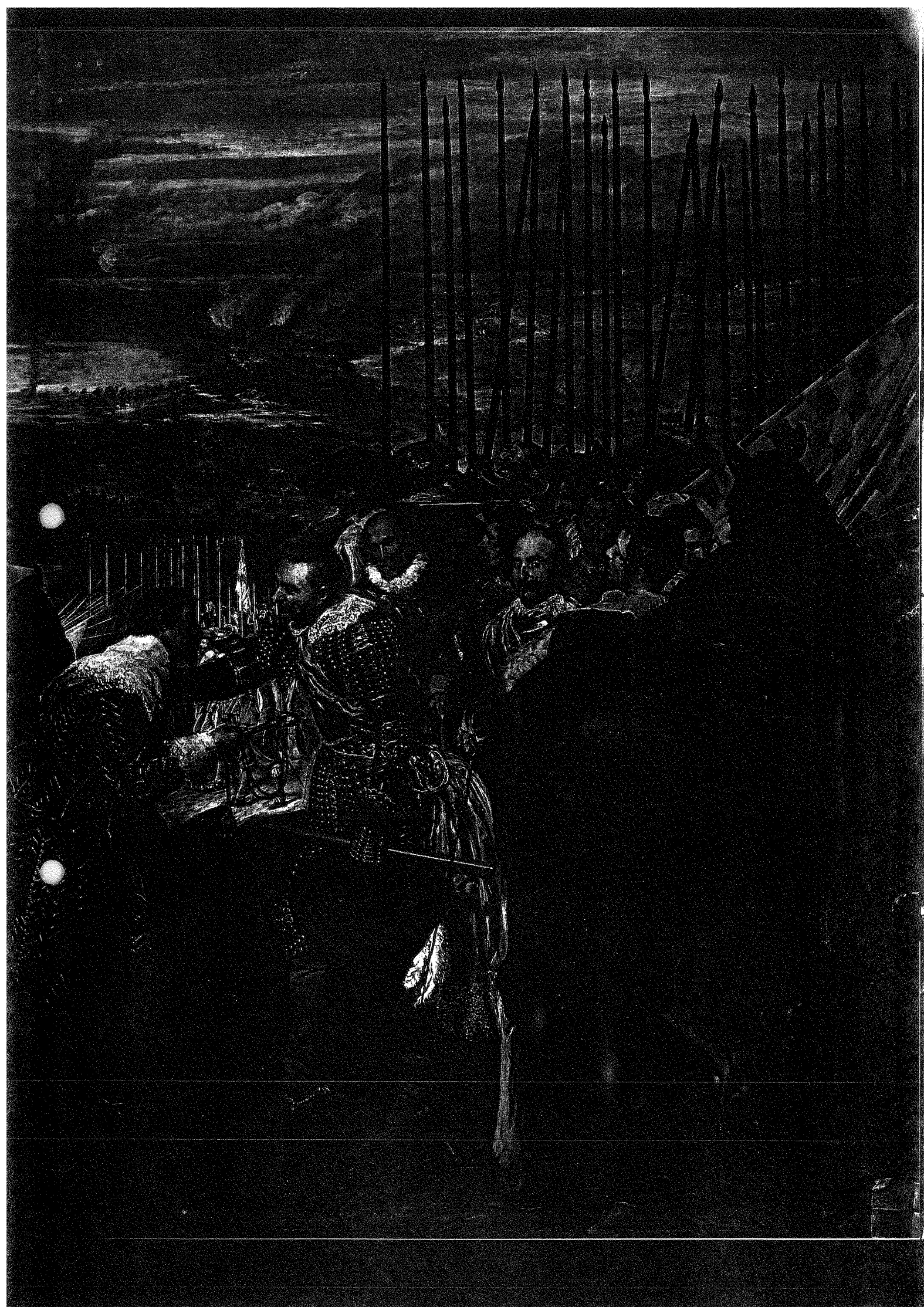
*Pintor de Vuestra Majestad*

Die Hofwelt findet in ihm einen treuen und scharfsinnigen Beobachter. Besonders die Hofzwerge und Hofnarren zeigen seine Vorliebe für unkonventionelle Posen. Diese waren aber Bilder, die nicht im öffentlichen Raum gezeigt wurden, sondern meistens in schwer zugänglichen Teilen des Palastes Buen Retiro oder im Jagdpavillon Torre de la Parada hingen.

Bezeichnenderweise ist das älteste uns bekannte Zwergenbild durch ein Doppelporträt dokumentiert, das auch den Thronerben Prinz Baltasar Carlos darstellt. Der Prinz wurde am 17. Oktober 1629 geboren, als sich Velázquez noch in Italien aufhielt. Das Doppelporträt, das heute in Boston hängt, wurde, wie es die jüngste Forschung behauptet, mit höchster Wahrscheinlichkeit zum Anlaß der Zeremonie des Treueids (1632) gemalt. Die teppichüberdeckte Stufe, der weinrote Vorhang, die karmirose Schärpe, der Hut mit perlweißen Federn gehören zu dieser Zeremonie. Um so mehr stellt sich die Frage nach dem Sinn der Anwesenheit eines Hofzwerges im Vordergrund des Bildes.

Eine Antwort läßt sich finden, wenn man das ganze Gemälde als Anspielung auf die zukünftigen Verpflichtungen des Prinzen versteht. Das Bild ist durch den bewußten Kontrast zwischen dem blonden Thronerben und seinem









Diego Velázquez: Innozenz X., 1650,  
140 x 120 cm, Rom, Galleria Doria Pamphili

Spielgefährten geprägt. Der Infant steht gleich seinem königlichen Vater steif da, einen Stab in der Hand, während der Zwerg in Bewegung dargestellt ist. Beide ahmen jemanden nach: der Infant den Vater, der Zwerg den Infanten, indem sein Spielzeug – eine Rassel und ein Apfel – an die königlichen Attribute des Reichsapfels und des Zepters denken lassen. Spiel und Etikette, Etikette und Spiel lassen sich in diesem Bild nicht leicht voneinander unterscheiden. Die Botschaft des Bildes ist trotzdem klar: was für das ewige Kind ein ewiges Spiel ist, soll sich für den Thron-

erben ab sofort in höchste Verantwortung umwandeln.

Das ambitionierteste Unternehmen der spanischen Hofkunst der dreißiger Jahre war die Ausstattung des »Saales der Königreiche« (Salón de los Reinos) in dem neuen Madrider Palast Buen Retiro (1633–1635). Velázquez hat daran teilgenommen und wahrscheinlich auch eine führende Rolle gespielt. Auf jeden Fall stammen mehrere Bilder dieses Saales von seiner Hand. Das allgemeine Programm der Dekoration war die Geschichte und der Ruhm Spaniens unter dem Haus Habsburg. Zwölf Schlachtenbilder, zehn Episoden aus der Herkuleslegende und fünf königliche Reiterporträts sollten die zeitgenössische Geschichte mit dem Mythos und mit der virtuellen Anwesenheit der königlichen Familie verbinden. Das große historische Gemälde, das Velázquez für den Salón de los Reinos gemalt hat, ist kein eigentliches Schlachtenbild. Gezeigt wird die Übergabe von Breda, die im Juni 1625 stattgefunden hat. Die Schlacht ist nur im Hintergrund noch spürbar. Alles Geschehen ist dramatisch auf einen Punkt konzentriert, denn im Bildzentrum vollzieht sich die Übergabe des Schlüssels der eroberten Stadt. Der holländische General Justin von Nassau beugt sich vor dem spanischen Befehlshaber, während der Sieger, Marchese Ambrogio Spinola, mit einer ritterlichen Geste den besiegten Gegner empfängt. Velázquez hat sich mit Sicherheit von dem Drama des Calderón de la Barca (1600–1681), das dasselbe Geschehen beschreibt, anregen lassen. Auf dem Höhepunkt von Calderóns Stück (1625) händigt Justin von Nassau Spinola die Schlüssel der Stadt Breda aus, der sie mit den folgenden Worten entgegennimmt: »Justin, ich empfangе sie

im vollen Bewußtsein Eures Wertes, denn der Wert des Besiegten verleiht dem Sieger Ruhm«.

Velázquez ist offensichtlich an der Veranschaulichung dieses Ereignisses interessiert gewesen. Es ist nicht zum ersten Mal, daß ein Maler Sieg und Unterwerfung in einem Bild darzustellen hatte. Mehrere bildliche Vorlagen haben Velázquez hier helfen können, und die Forschung hat schon eine ganze Reihe ausgegraben. Vergleicht man aber Velázquez' Bild mit dem eines seiner Vorläufer, so bemerkt man sofort die Originalität des Spaniers. Wie üblich inszeniert er im Bildzentrum den Akt der Übergabe, rechts und links platziert er die entsprechenden Eskorten. Dies alles aber wird Anlaß für die Schöpfung einer Porträtreihe, die mit den berühmten holländischen Gruppenporträts rivalisieren kann. Durch die Gestalten und die Gegenstände des Vorder- und Mittelgrundes (darunter, rechts, die berühmte Reihe der Lanzen) wird der Blick auf den Hintergrund freigelassen. Eine großartige Landschaft dehnt sich weit in die Ferne bis zum Horizont. Mittels topographischer Genauigkeit und meisterhaft gesteuerter Luftperspektive gelingt es Velázquez, ein Bild zu schaffen, in dem sich historische Glaubwürdigkeit und dichterische Atmosphäre vereinen.

1648 war ein Schlüsselsjahr in Velázquez' Leben. Palomino berichtet:

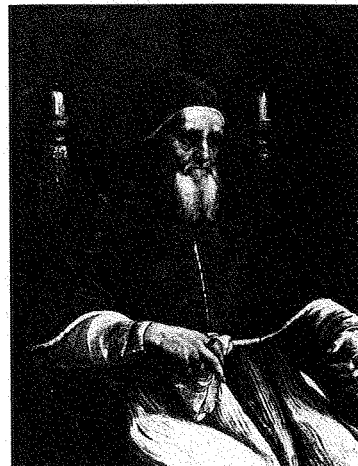
»Im Jahre 1648 wurde Don Diego Velázquez von Seiner Majestät in einer außergewöhnlichen Mission zu Papst Innozenz X. gesandt, außerdem sollte er originale Bilder sowie antike Statuen sowohl von römischen als auch von griechischen Künstlern kaufen, ferner Abgüsse von einigen der berühmtesten Werke, die man an verschiedenen Plätzen in Rom finden kann.«

Er verließ also Madrid im November des erwähnten Jahres. Genua, Mailand, Padua, Venedig, Bologna, Florenz, Parma, Neapel sind die Hauptstationen seiner Reise. In Rom hält er sich diesmal fast zwei Jahre auf. Zwanzig Jahre nach seiner ersten Italienreise ist Velázquez jetzt ein reifer Künstler, auf der Höhe seines Könnens. Vom römischen Milieu wird er offensichtlich als solcher akzeptiert, da er nicht wenige Aufträge erhält und zum Mitglied der von Federico Zuccari in Rom gegründeten Accademia di San Luca ernannt wird. Das berühmteste Bild, das er während seines zweiten römischen Aufenthalts schuf, ist das Porträt Innozenz' X. (Giovanni Battista Pamphili).

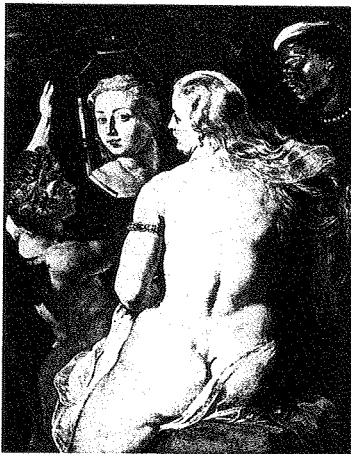
Der Papst war damals 75 Jahre alt. Velázquez kannte ihn schon aus seiner Zeit als Nuntius in Spanien (1626–1630). Laut Quellen war seine Physiognomie so unheimlich, daß einige Stimmen im Konklave von 1644/1645 warnten, ihn zum Heiligen Vater zu wählen. Trotzdem bestieg er in diesem Jahr den päpstlichen Stuhl und führte in den folgenden Jahren eine für Spanien vorteilhafte Politik. Bei diesem Mann hat Velázquez, dem königlichen Befehl zufolge, eine schwierige Mission durchführen müssen. Aber nähern wir uns dem Porträt. Vor einem dunkelroten Vorhang befindet sich der Purpursamt des goldenen Armsessels, auf dem der Papst sitzt. Er trägt eine karmesinrote Mütze, eine karmesinrote Manteletta und ein weißes Rochett. Der Kopf wird in vollem Licht gezeigt, die Gesichtszüge werden von den im Bild herrschenden dunkelroten Tönen betont. Das blendende Weiß des Rochetts bildet einen eindrucksvollen Kontrast.

In diesem Porträt greift Velázquez noch einmal auf eine berühmte Tradition zurück, die von Raffael mit seinem

Raffael: Julius II.



Tizian: Paul III.



Peter Paul Rubens: Toilette der Venus, um 1612, Vaduz, Galerie Liechtenstein



Matteo Bonarelli: Abguss nach dem Hermaphroditen Borghese, Madrid, Museo del Prado

#### Venus am Spiegel

»Unter den erworbenen Statuen befand sich auch eine nackte Gestalt eines Hermaphroditen, der auf einem Polster ruht. (...) Dieses Werk ist die schönste Statue, die man sich vorstellen kann.« (Antonio Palomino, El Parnaso Español, 1724)

Porträt Julius' II. begründet wurde. Auch das Bildnis Pauls III. von Tizian, dem diese Tradition unterliegt, ist für den spanischen Maler mit höchster Wahrscheinlichkeit eine wichtige Anregung gewesen.

Die scharfe Beobachtung des Modells hat Velázquez geholfen, ein originelles Porträt zu schaffen. Mehrere Skizzen sind erhalten. Sie zeigen, wie genau Velázquez den Gesichtsausdruck dieses schwierigen Modells studiert hat. Der Blick der Augen wirkt energisch und zäh. Der feste Mund, die kräftigen Hände sagen viel über den Charakter des Porträtierten.

»Tropo verok« – zu wahr! – hätte, laut Legende, der Papst ausgerufen, als er zum ersten Mal sein Porträt ansah.

Aus der Zeit des zweiten italienischen Aufenthalts stammt wahrscheinlich auch der einzige erhaltene weibliche Akt von Velázquez. Das Gemälde wurde zum ersten Mal in der Madrider Sammlung des spanischen Aristokraten Don Gaspar Méndez de Haro, Marques del Carpio y de Heliche 1651 erwähnt: »...eine nackte, auf einer Decke liegende Frau, die, gestützt auf ihren rechten Arm, ihren Rücken zeigt und sich in einem Spiegel betrachtet, der von einem Kind gehalten wird.« Beachtet man aber, daß das Kind geflügelt ist, dann versteht man auch, daß das eigentliche Thema des Gemäldes die ruhende Venus ist.

Man hat darüber sehr viel spekuliert, daß zu Velázquez' Zeiten der weibliche Akt in der spanischen Malerei ein etwas ungewöhnliches Thema war. In seinem Traktat (1649) war Pacheco der Meinung, die Künstler sollten nur Antlitz und Hände eines weiblichen Modells nach der Natur malen.

Daß sich Velázquez hier von seinem Meister klar distanziert hat, ist nicht zu

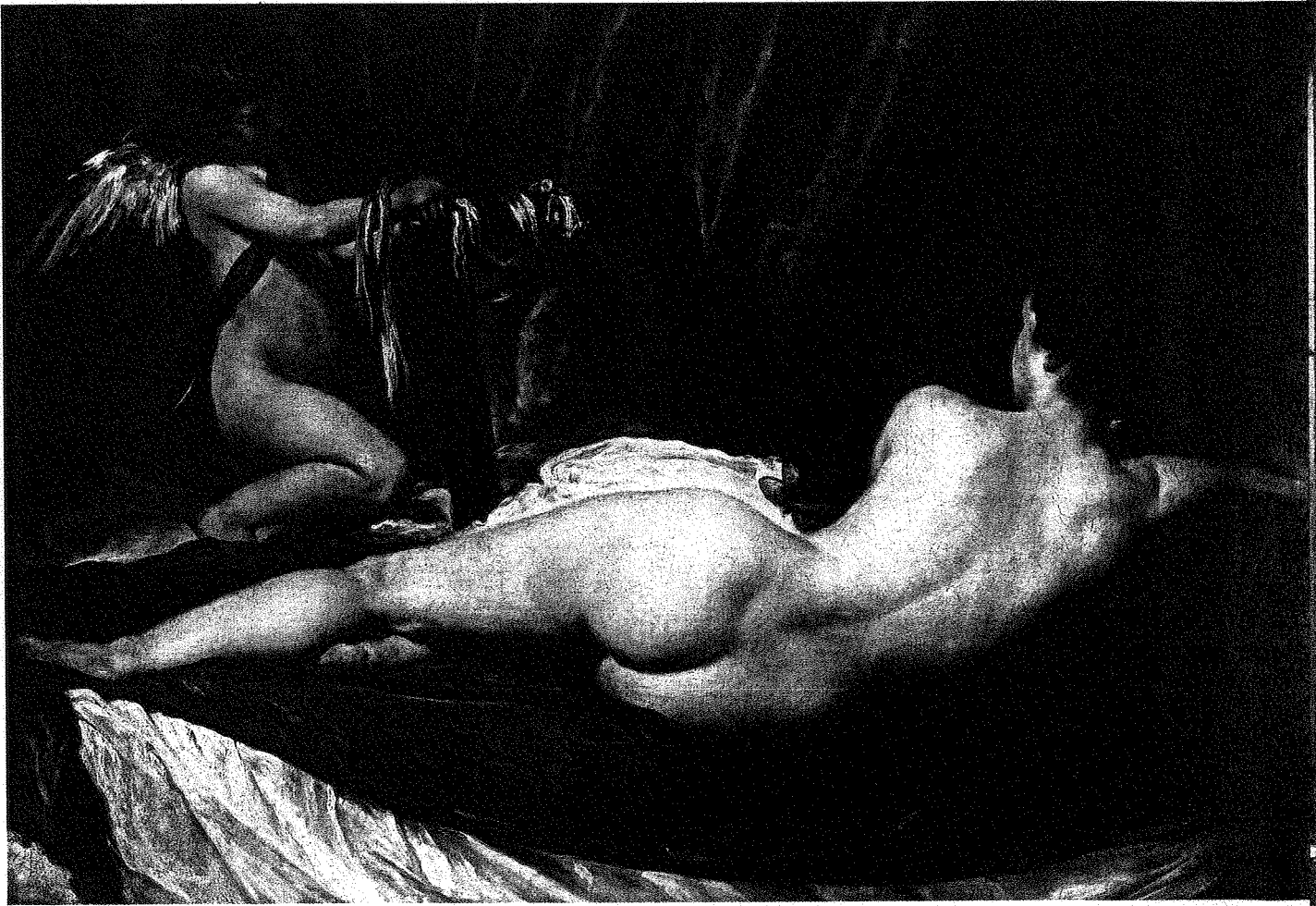
bezweifeln. Ein solches Bild konnte nur mit Hilfe von Posesitzungen entstehen. Allerdings waren solche Gemälde nur für Privatsammlungen gedacht. Außerdem weiß man, daß sie meist nur einer männlichen Gesellschaft zugänglich waren. Velázquez hat schon in Spanien Venusdarstellungen sehen können, besonders diejenigen von Tizian, die sich schon seit Generationen im königlichen Besitz befanden. Der direkte Kontakt mit der Kunst von Tizian und Veronese aus Anlaß der zweiten Italienreise (wovon Palomino übrigens ausführlich berichtet) hat gleichfalls auf die Entstehung dieses Bildes wirken können. Auch das Studium der antiken Plastik hat in diesem Zusammenhang möglicherweise eine wichtige Rolle gespielt. Man weiß, daß sich unter den in Rom erworbenen Statuen eine Venus und ein liegender Hermaphrodit befanden. Insbesondere letztere Statue hat wegen ihrer etwas ungewöhnlichen Position Velázquez anregen können.

Die Venus von Velázquez ist zweifellos ein stark erotisch geprägtes Bild. Die Göttin der Liebe ist von hinten gesehen, ihr Gesicht wird nur vom Spiegel enthüllt. Körper und Gesicht gehören zu verschiedenen Realitätsebenen und sind voneinander getrennt. Der Umriß des Körpers ist eine klare, organische Linie. Das verwackelte Gesicht, vom dunkelbraunen Spiegelrahmen umgeben, wirkt entfremdet und melancholisch. Velázquez befindet sich hier an einem Punkt seiner Künstlerkarriere, an dem er sich wie nie zuvor von den üblichen Hofaufträgen befreit fühlte. Nur nach wiederholter Aufforderung des Königs kehrt er schließlich 1651 nach Madrid zurück. Die wichtigsten Werke, die in seinen letzten Lebensjahren entstanden sind, sind Bilder, die

weit über das traditionelle Hofporträt hinausgehen.

Velázquez' berühmtestes Bild überhaupt ist 1656 entstanden. Es ist heute unter dem Namen »Las Meninas« (Die Ehrenfräulein) bekannt, wurde aber erstmals in einem Inventar der könig-

mit dem Porträt der Kaiserin (damals Infantin von Spanien), Doña Margarita Maria d'Austria, welche damals noch sehr jung war. Es gibt keine Worte, ihren großen Liebreiz zu beschreiben, ihre Lebhaftigkeit und ihre Schönheit, denn ihr Porträt ist selbst der beste



lichen Sammlung als »el cuadro de la familia« (das Gemälde der Familie) bezeichnet. Die älteste ausführliche Bildbeschreibung ist wiederum Palomino zu verdanken:

»Zu den wunderbaren Gemälden, die Don Diego schuf, gehört das große Bild

Lobgesang. Zu ihren Füßen kniet die *menina* der Königin, Doña Maria Agustina, Tochter des Don Diego Sarmiento, und reicht ihr in einem roten Becher einen Trunk. An der anderen Seite steht eine andere *menina*, später zur Ehrendame ernannt, Doña Isabel de

Diego Velázquez: Venus am Spiegel, um 1650, 122,7 x 177 cm, London, National Gallery

Rechts: Diego Velázquez: Las Meninas, 1656, 318 x 276 cm, Madrid, Museo del Prado



Jan Van Eyck: Die Arnolfini-Hochzeit, 1434, London, National Gallery

#### Las Meninas

»Dieses Gemälde ist von Seiner Majestät besonders hoch geschätzt worden, und häufig ist der König gekommen, um zuzusehen, wie es gemalt wurde. Das gleiche taten auch die Königin, Doña Maria Anna von Österreich, die Infantinnen und die Hofdamen, die darin eine erfreuliche und angenehme Unterhaltung sahen. Das Bild wurde zusammen mit anderen hervorragenden Gemälden im unteren Raum Seiner Majestät aufgestellt, seinem Arbeitszimmer. Als in neuerer Zeit Luca Giordano kam und es sah, fragte ihn Karl II., dem Giordanos Erstaunen aufgefallen war: »Was haltet ihr davon?« Er antwortete: »Sire, das ist die Theologie der Malerei, womit er sagen wollte, daß, so wie die Theologie allen anderen Wissenschaften überlegen ist, dieses Gemälde das größte Werk der Malerei sei.« (Antonio Palomino, El Parnaso Español, 1724)

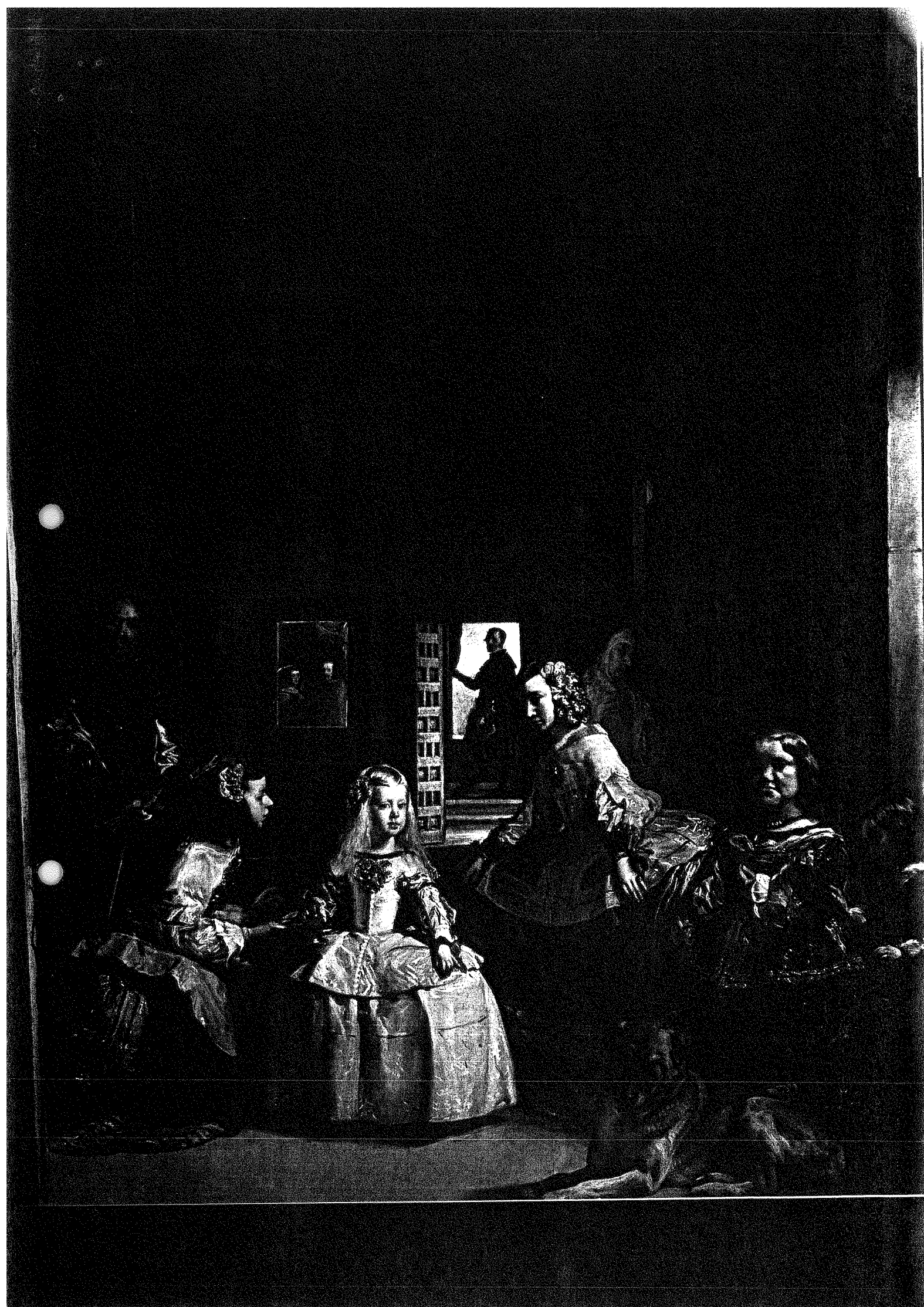
Velasco; ihrer Bewegung und Geste nach scheint sie sprechen zu wollen. Im Vordergrund liegt ein Hund, und neben ihm steht der Zwerg Nicolasito Pertusato, der seinen Fuß auf den Hund gestellt hat, um zu zeigen, daß dieser trotz seines wilden Gesichtsausdrucks zahm und geduldig ist und so etwas erlaubt (...). Hinter dem Hund steht Maribarbola, eine Zwergin von großer Häßlichkeit; weiter entfernt, nach rückwärts zu und in Halbtönen gemalt, stehen Doña Marcela de Ulloa, Kammerfrau der Königin, sowie eine Ehrenwache, eine *Guarda Damas*, die für die Verteilung der Figuren von wunderbarer Wirkung sind. Auf der anderen Seite sieht man Don Diego Velázquez malend vor seiner Staffelei. In der linken Hand hält er seine Farbpalette, in seiner rechten einen Pinsel, den Schlüssel seines Amtes als Zeremonienmeister und Kämmerer trägt er am Gürtel, und auf seiner Brust sieht man das rote Ritterkreuz des Santiago-Ordens, das Seine Majestät nach dem Tod des Velázquez hinzufügen ließ. Manche behaupten, Seine Majestät habe es selbst gemalt, um jene, die diese edle Kunst pflegen, durch das Beispiel eines so hohen Zeugen zu ermutigen. (...) Die Leinwand, an der er malend steht, ist sehr groß, und man kann nicht erkennen, was darauf dargestellt ist, denn man sieht sie von hinten, gegen die Staffelei gelehnt. Aber Velázquez hat seinen Scharfsinn bewiesen, indem er, was er zu malen im Begriff war, durch einen einfallsreichen Kunstgriff enthüllte, wobei er sich des klaren Lichts eines Spiegels bediente, den er an der Rückwand des Raumes wiedergegeben hat, seinem Bild gegenüber, und von dem das Bild unseres Katholischen Königs Philipp und der Königin Maria Anna reflektiert wird. (...)

Rechts vom Spiegel steht eine Tür offen, sie führt zu einer Treppe, an deren Beginn José Nieto steht, der Haushofmeister der Königin, welcher trotz der Entfernung und trotz der Verkleinerung sowie der Verminderung des Lichts am Platz, an dem er steht, sehr lebensähnlich wiedergegeben ist. Die Gestalten sind mittels der Luftperspektive voneinander abgesetzt, ihre Verteilung ist wunderbar arrangiert, und auch die Erfindung ist neu. Kurz gesagt, kein Lob ist zu hoch, um den Geschmack und die Vortrefflichkeit dieses Werkes zu preisen, denn dieses Bild ist Wirklichkeit, nicht Malerei.«

Es gibt in der gesamten europäischen Kunstgeschichte kaum ein anderes so häufig kommentiertes und interpretiertes Bild. Und dies ist kein Zufall: Velázquez hat ein »offenes« Bild gemalt, ein Bild, das den interpretatorischen Einsatz des Betrachters fordert. Dank zahlreicher kunstgeschichtlicher Studien weiß man heute, daß »Las Meninas« ein Bild ist, das das ganze Spektrum Velázquez'scher Kunsterfahrung umschließt. Es ist offensichtlich ein »Bild über das Malen«, ein »Bild über Kunst«.

Schauplatz ist ein Raum des Alcázar-Palastes zu Madrid, in dem der Maler seine Werkstatt hatte. Bilder nach Rubens schmückten die Wände; zwei von ihnen erblickt man, wenn auch verschwommen, noch im Hintergrund. Man weiß, daß sie zwei Passagen der Ovidischen *Metamorphosen* abbilden, in denen der Wettstreit zwischen menschlicher und göttlicher Kunst thematisiert wird: Minerva und Arachne (links) und Apollon und Midas (rechts). Daraus kann man schließen, daß sich Velázquez beim Malen dargestellt hat, auf einer Bühne, die gleichzeitig Malerwerkstatt und öffentlicher Hofraum





## Las Meninas

»Ich bin der Meinung, daß dieses Porträt des Velázquez dem Kunstwerk des Phidias nicht unterlegen ist, jenes berühmten Bildhauers und Malers, der sein Porträt auf dem Schild der Statue anbrachte, die er von der Göttin Minerva schuf, welchen er mit solcher Fertigkeit ausgeführt hat, daß, wäre er entfernt worden, die Statue selbst hätte zugrunde gehen müssen. Nicht minder hat Tizian seinen Namen verewigt, indem er sich selbst dargestellt hat, ein Porträt von König Philipp II. in Händen haltend. So, wie der Name des Phidias nicht getilgt wurde, solange seine Statue der Minerva unversehrt blieb, und nicht der Name des Tizian vergessen wird, solange der Name Philipps II. erhalten bleibt, so wird auch der Name des Velázquez von Jahrhundert zu Jahrhundert weiterleben, genauso lange wie der Name der vortrefflichen und schönen Margarita, in deren Schatten sein Bild unter dem gnädigen Schutz einer so königlichen Herrin verewigt worden ist.«  
(Antonio Palomino, El Parnaso Español, 1724)



Tizian: Der Raub der Europa, 1559–1562, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

war und die von den Kunstallegorien eines seiner wichtigsten Vorläufer geschmückt war.

Die Bildkomposition der *Meninas* verwendet unterschiedliche bildliche Vorlagen und Ideen. Deren wichtigste ist höchstwahrscheinlich das Arnolfini-Hochzeitsbild des Jan van Eyck, das sich bereits zur Mitte des 16. Jahrhunderts in der königlichen Sammlung zu Madrid befand.

Bei Van Eyck aber ist der Maler nicht direkt im Gemälde anwesend, sondern nur mittels der Reflexion des Konvexspiegels im Bildhintergrund als verkleinerte Gestalt dargestellt. Velázquez dagegen stellt sich selbst im Bildvordergrund dar und verwendet den Spiegel als Ort eines königlichen Doppelporträts.

Für viele seiner frühesten Kommentatoren erschien die Art und Weise, in der sich der Maler im Vordergrund eines Hofbildes dargestellt hat, schockierend. Alle aber haben verstanden, daß Velázquez mit diesem Gemälde Anspruch auf Unsterblichkeit erhob.

Sein letztes großes Gemälde ist unter dem Namen »Las Hilanderas« (Die Spinnerinnen) bekannt. Erst in unserem Jahrhundert hat man es mit einem von den Quellen als »Die Geschichte der Arachne« erwähnten Bild identifiziert. Das Bild wurde nicht für den König, sondern für ein Mitglied des Hofes, Pedro de Arce, gemalt. Auf den ersten Blick scheint es ein Genregemälde zu sein. Im Vordergrund ist eine Tapetenweberei dargestellt, in der fünf Frauen arbeiten. Der Hintergrund ist ein eigener Raum, vom ersten durch einige Stufen getrennt. Fünf weibliche Gestalten halten sich dort vor einem großen Wandteppich auf. Wie in »Las Meninas« spielt hier Velázquez mit den Realitätsebenen und versteckt

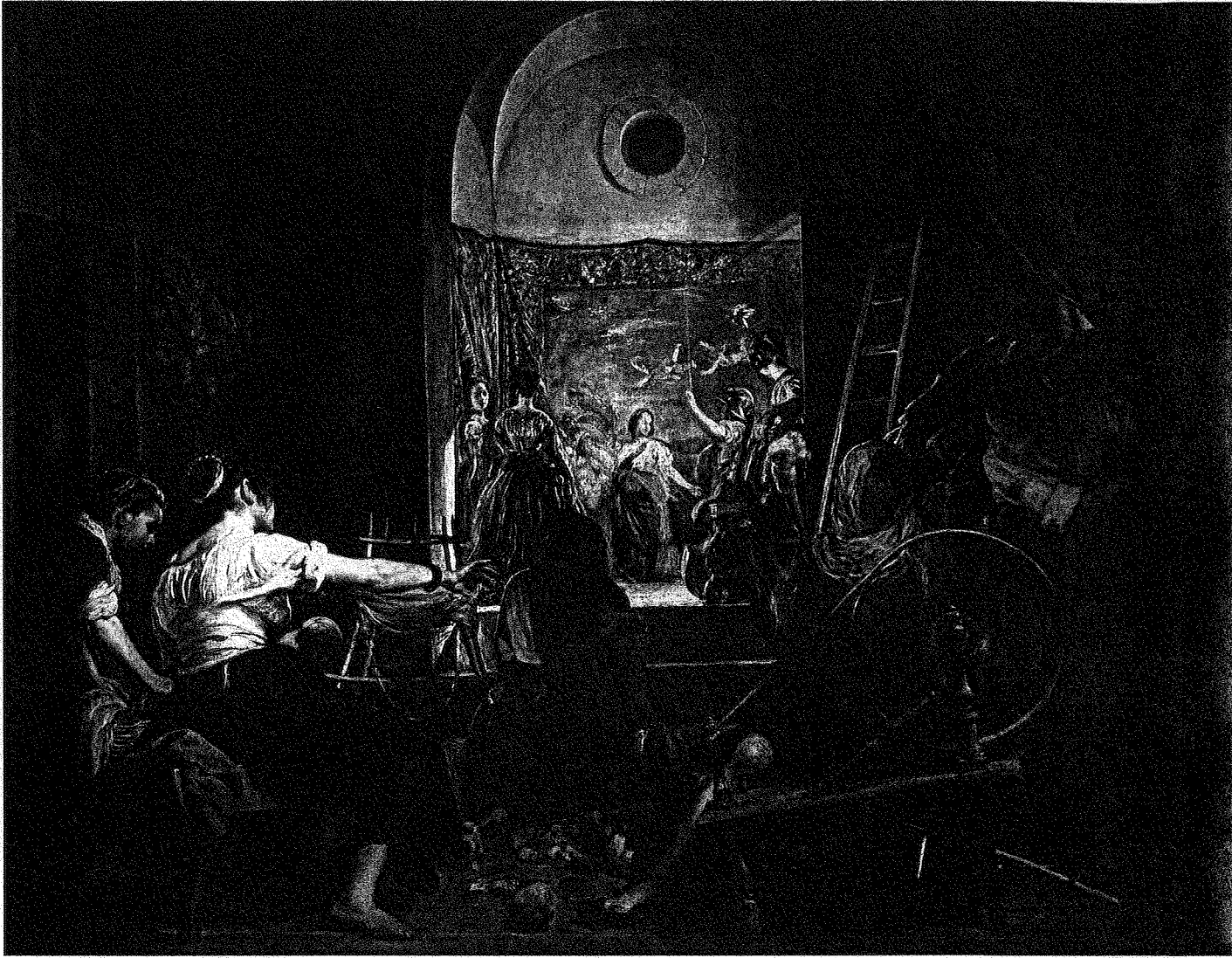
allegorische Inhalte unter der Maske des Alltags.

Die Tapisserie im Hintergrund hat als Thema den »Raub der Europa«. Sie übernimmt eine berühmte Komposition Tizians, die Velázquez wohlbekannt war. Einen Wandteppich mit diesem Thema erwähnt aber Ovid in seinen *Metamorphosen*, als er vom Wettstreit zwischen Minerva und der Weberin Arachne erzählte. Der »Raub der Europa« war gerade das Wettbewerbsstück der Arachne, das den Neid der Göttin erweckte.

Die Rache der Minerva, die ihre Gegnerin in eine Spinne verwandelte, wurde bereits von Rubens als Thema eines Gemäldes gewählt, das Velázquez recht gut kannte. Nun schafft er sein eigenes Bild. Die Interpretation des mythologischen Themas ist eigenartig. Sind Minerva und Arachne im Vordergrund oder im Hintergrund dargestellt? Welcher Moment der Ovidschen Erzählung ist hier wiedergegeben? Ist das tatsächlich ein mythologisches Bild oder doch ein Genrebild? Alle diese Fragen sollen offen bleiben. Das Gemälde öffnet sich wie eine Schauspielbühne (eine der Frauen im Vordergrund hält gerade den Vorhang). Der Inhalt des Schauspiels bleibt aber verhüllt. Auf der Bühne öffnet sich eine weitere Binnenbühne, in deren Hintergrund das Schlüsselbild (der Teppich) hängt. Wo endet die Wirklichkeit, und wo beginnt die Kunst?

»Las Hilanderas« kommt einer Einladung gleich, die Bildwelt Velázquez' zu betreten, durch diese Welt zu wandern und sich in ihr zu verlieren.

Damit sind wir am Schlußpunkt eines Weges angelangt, der mit den frühen Sevillaner *bodegones* anfang und mit einem rätselhaften Bild, das die Anziehungskraft eines Zaubers besitzt,



endet. Die poetischste Zusammenfassung des Velázquezschen Weges stammt von dem klassizistischen Maler Anton Raphael Mengs (1728–1779): »Der »Wasserverkäufer von Sevilla« erlaubt dir zu sehen, wie er in seinen Anfängen seine Kunst der Nachahmung des Natürlichen unterwarf, indem er alle Teile vollendete und ihnen jene Kraft gab, die er im Modell gesehen zu haben scheint, und indem er

den wesentlichen Unterschied zwischen den Teilen, die Licht und Schatten erhalten, beachtete. (...) Doch wo er ohne Zweifel die genaueste Idee des Natürlichen gab, ist in dem Bild »Las Hilanderas«, das in seinem letzten Stil und in einer Art gemalt ist, daß es scheint, als ob die Hand keine Rolle in der Ausführung gespielt hätte, sondern daß es nur als ein Akt des Willens gemalt worden sei.«

Diego Velázquez: Las Hilanderas, um 1657, 167 x 250 cm, Madrid, Museo del Prado