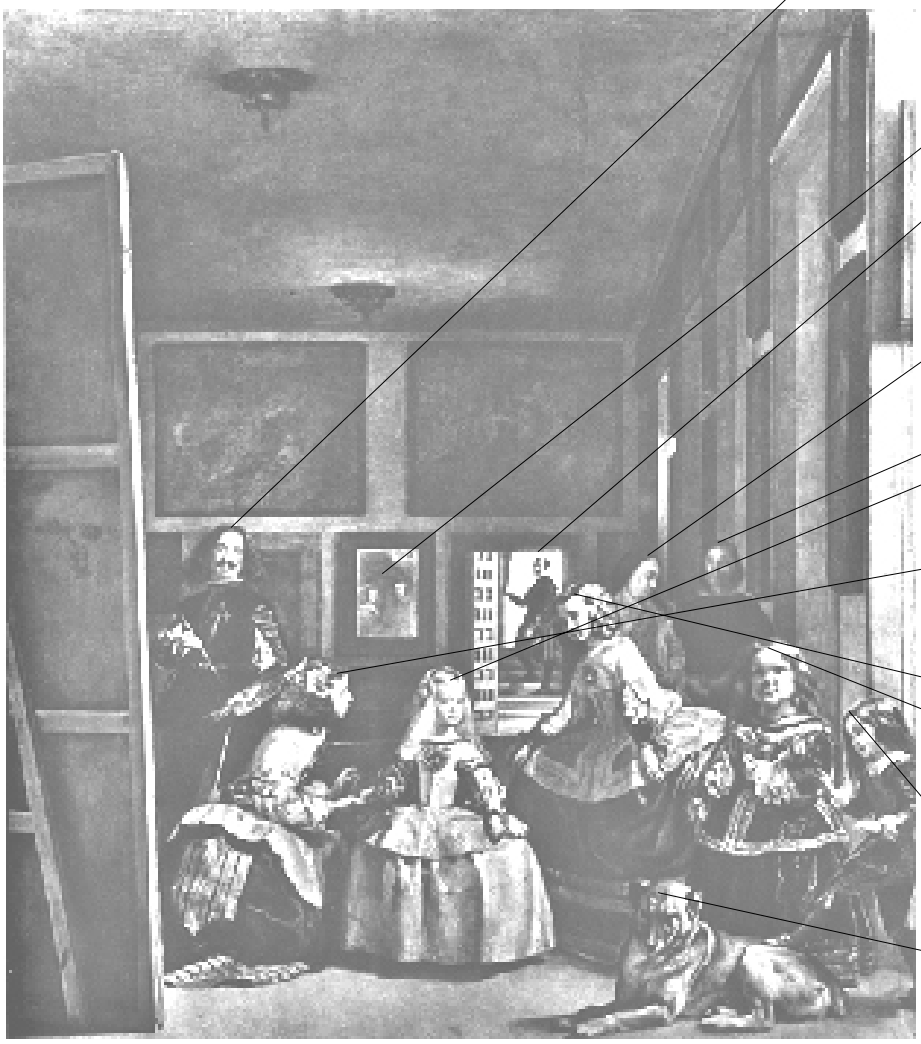
TRAVERSIN 2004 Erhältlich online bei www.traversin.de

BILDBETRACHTUNG "DIE HOFFRÄULEIN"

Sigi Bucher
Prof. Dipl. Ing. Sigi Bucher, Fachhochschule München, Fachbereich Architektur,
s.h.bucher@gmx.de

Ein Verständnis für die Wirkung einer Fläche kann uns die Bildbetrachtung geben oder an der Fassade ist die Architektur mit der Kunst verknüpft.



Las Meninas
(Die Hoffräulein)
1656 vollendet von

Velasquez
Diego Rodriguez de Silva
(1599-1660)
Selbstporträt mit 57 Jahren

Ort der Darstellung die
pieza prinzipal
mit Gemälden im Hintergrund
nach Rubens
inventarisiert 1686

im Spiegel
König Philipp IV von Spanien
und Gattin

Vetter des Malers
Jose Nieto Velasquez
Hausmarschall der Königin
lebt bis 1684
von Palomino befragt

Nonne oder Witwe
Marcela de Ulloa

Hofherr
genannt: *guardadamas*

königliche Prinzessin
Infantin Margarita
5 Jahre

menina Maria Agustina Sariamento
von Palomino befragt
lebt bis 1690

menina Isabel de Velasco

Zwergin Mari Barbola
bis 1700 am Hof
dann nach Deutschland zurück

Zwerg Nicolasito Pertusato
von Palomino befragt
lebt bis 1710

grosse Bulldogge

Quelle nach Palomino. 1724
veröffentlicht in El museo pictorio
y escala optica

vergleichende Überlegungen zu:

. Michel Foucault. Die Ordnung der Dinge. suhrkamp wissenschaft 96
. Jonathan Brown. Velasquez. Maler und Höfling. Hirmer Verlag München 1986
. Antonio Munoz. Velasquez. Wilhelm Goldmann Verlag. Leipzig 1941

vergleichende Überlegungen zu:
. Michel Foucault. Die Ordnung der Dinge. suhrkamp wissenschaft 96

. Die Hoffräulein. Diego Velazquez 1599 Sevilla - 1660 Madrid

Der Maler steht vor dem Bild. Er blickt auf das Modell in einer Geste des Einhaltens. In dem Zwischenraum entfaltet sich das Schauspiel.
Der Maler wird gleich hinter der Leinwand verschwinden und sich unserem Blick entziehen, dem Bild zugewandt, das ihm alles offenbart und uns alles verschweigt.
Als könnte der Maler nicht ein Bild malen und auf einem Bild gleichzeitig dargestellt sein. Sein Bild und das was er betrachtet, und man kann annehmen darstellt sind Beides nicht sichtbar.
Er betrachtet uns, die Betrachter.
Wir würden es wissen, wenn wir die Leinwand betrachten könnten.
Bisher könnte man glauben, wenn man über Bilder erzählt, spricht man von einer Darstellung von Sichtbarkeiten.
Die ganze linke Seite des Bildes ist beherrscht von dem namenlosen Gestell, das in seiner Oberfläche ein Dahinter darstellt, dessen Teil wir sind.

. Die Hoffräulein. Diego Velazquez 1599 Sevilla - 1660 Madrid. Schemaskizze

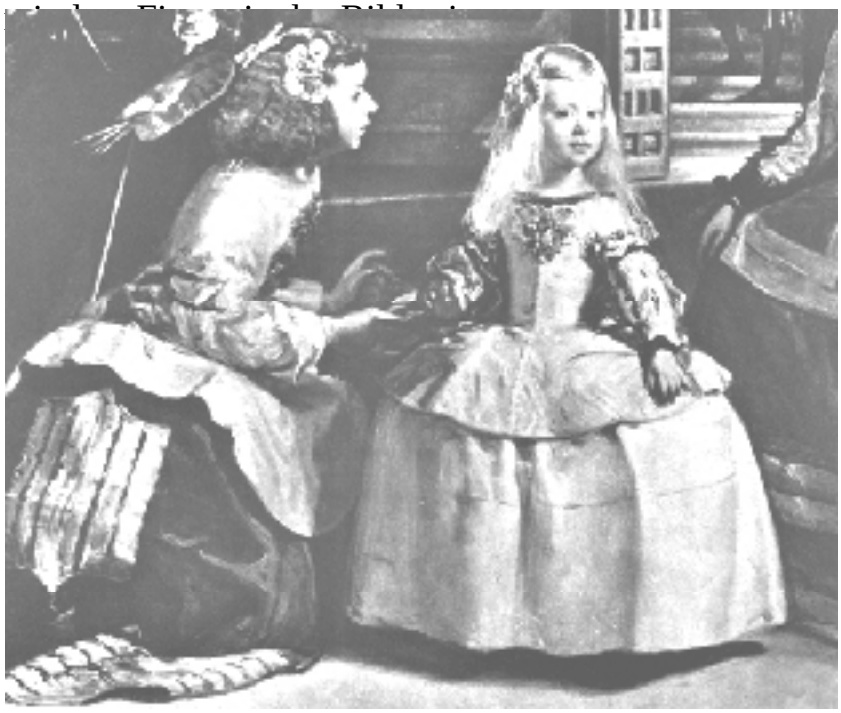
Vom Bildraum des Malers geht eine deutliche Blickachse, aus dem Dahinter, hinter dem Bild in unseren Lebensraum, sie durchläuft das wirkliche Bild und erreicht diesseits seiner Oberfläche den Ort, von dem aus wir den Maler betrachten.
Orte, die auf Wechselseitigkeit beruhen, beruhen ist das falsche Verb, sie oszillieren. Dieser Blick ist unsicher, abhängig davon, ob wir als Modell Motiv sind oder selbst nur betrachten, also unser Interesse dem Bild gilt, je mehr desto weniger sind wir von Interesse. Diese Beziehung ist zerbrechlich. Der Blick des Malers ist in eine Leere gerichtet, in der wir nicht erforderlich sind, der Maler akzeptiert Jeden. An der Stelle findet ein ständiger Austausch von Betrachter und Betrachtetem statt Die Rollen sind immer neu verteilt.

. Die Hoffräulein. Diego Velazquez 1599 Sevilla - 1660 Madrid

Im Bild macht das in zweiter Weise das Bild deutlich, denn wenn wir sehen würden, was der Maler betrachtet, wäre das Spiel festgestellt. Die rohe Materialität der Leinwand macht die offene Leichtigkeit des Spieles umso erstaunlicher.
Nocheinmal die Frage ? Sehen wir oder werden wir gesehen. -
Die aufmerksame Richtung des Blickes des Malers wird sich nach dem anfänglichem Dialog der Leinwand zuwenden. Aus der linearen Beziehung von Maler und Modell wird ein Dreiecksverhältnis von Maler, Modell und Dargestelltem.
Der Betrachter sieht seine Unsichtbarkeit und sich in ein, ihm unsichtbares, Bild verwandelt.
Warum ist dies eine Überraschung.
Das Fenster rechts im Bild ist eine Falle.
Das Licht beleuchtet zwei benachtbarte Räume, den Bildraum der dargestellten Szene und den realen Raum des Betrachters.

In dieser Lichtrichtung von rechts nach links wird unser Blick auf den Maler gelenkt. Das Licht hüllt alle Personen im Bildraum und die Betrachter dessen ein und zieht sie durch den Blick des Malers auf einen Punkt der Leinwand, wo der Maler sie darstellt. Dieser Ort wiederum ist uns verborgen. Wir sehen uns wie den Maler im gleichen Licht. In dem Moment aber, wenn uns der Maler auf der Leinwand sichtbar macht, sind wir verborgen.
Uns gegenüber, auf der Wand, die den Hintergrund des Zimmers bildet, sind eine Reihe von Bildern dargestellt. Eines glänzt besonders. Im Bild ein Licht das schwer zu bestimmen ist, außer es kommt aus dem Bildraum selbst. Eine seltsame Lichtathmossphäre, in der zwei Silhouetten erscheinen.
... Die anderen Bilder zeigen kaum mehr als fahle Flecken an der Grenze einer tiefen Nacht ...
Dieses Bild, das - einzige in dem Spiel von verwirrender Beziehungen - in sich ruht und der Erwartung - ein Bild staffelt sich in die Tiefe - auch genügt ist kein Bild, sondern ein Spiegel.
Keiner schaut ihn an, vielleicht weil er auch nichts zeigt, was sich im Raum befindet.
Exkurs. In der Tradition der holländischen Malerei hat der Spiegel im Bild die Rolle bereits Dargestelltes in einem irrealen, verkürzten und gekrümmten Raum zu wiederholen. Man sieht darin die gleichen Dinge, aber nach anderen Gestzen zerlegt.
Bei Velasquez wiederholt der Spiegel nichts von dem, was schon gesagt war. Seine Position im Bild ist zentral. In ihm könnte der die Bildkomposition bestimmende Fluchtpunkt liegen, in ihm könnten sich sogar alle genanten Dinge in idealer Weise wiederholen.
... das perfekte Doppel ...
Nichts ist der Fall. Der Spiegel richtet seinen Blick auf zwei Figuren, die auch der Maler betrachtet, für uns unerwartet nicht nur wegen der Bildkomposition - der Blick des Spiegels müßte anderes erfassen, sondern auch weil dort, wo diese verwirrenden Gedanken um Schein und Sein zurückkehren könnten, wenn ich mich in das Zimmer setzte, nein - gerade an dem Punkt stellt der Maler die grundsätzliche Frage nach der Wirklichkeit des Bildes.
Der Spiegel sichert an herausragender Stelle des Bildes das, was vom Bild zweimal unsichtbar ist.
Jetzt ist es Zeit nicht der Linie zu folgen, noch den Gedanken, die sich in der Unendlichkeit verlieren.
Velasquez malte ein Bild, wo er sich selbst in einem Atelier vor einer Leinwand darstellt. Er malt König Philipp IV und seine Frau Marianna, die wir im Spiegel, auf der rückwärtigen Wand des Ateliers erkennen, die ihrerseits die Infantin Margarete betrachten, die umgeben ist von Hofdamen, Höflingen und Zwergen.
Die Überlieferung erkennt Dona Maria Augustina Sarmiento, dann Nieto und Nicolaso Pertusato, einen italienischen Komödianten.
Aber die Sprache und die Malerei sind nicht voneinander ableitbar, oder anders

ausgedrückt, die Sprache folgt nicht dem was ich sehe, oder in dem was ich sehe, liegt nicht das, was ich sage.
Der Eigenname würde nur bedeuten, daß ich den Raum, in dem ich lebe scheinbar verlassen könnte, wenn ich



. Die Hoffräulein. Diego Velazquez 1599 Sevilla - 1660 Madrid. Ausschnitt
... da ist Dona Maria Augustina oder
. Die Hoffräulein. Diego Velazquez 1599 Sevilla - 1660 Madrid. Ausschnitt
... da ist die Infantin Margarete ...

. Die Hoffräulein. Diego Velazquez 1599 Sevilla - 1660 Madrid
Aber spricht man über ein Bild, verliert man sich besser in einer Namenlosigkeit, weil die Breite der Sprache, das Unbenannte der Malerei besser erleuchtet, weil sie - die Namenlosigkeit - selbst Teil der Malerei ist.
Wir befragen also nocheinmal die Spiegelung (wir wissen ja wer gespiegelt ist) auf der einfachen Ebene ihrer Existenz.
. Die Spiegelung ist die Kehrseite der dargestellten Leinwand, die durch ihre Stellung verbirgt, was auf ihr zu sehen wäre. Wir sehen es im Spiegel.
. Der Spiegel ist ein Ort, der dem Bild und dem ihm Äußeren gemeinsam ist. Der Reflex auf der Oberfläche und das Reflektierte zeigen dies.
. Der Ort des Spiegels ist nicht nur im Bildraum, sondern auch neben einer dargestelleten Türöffnung bemerkenswert. Während die Reflexion der Spiegeloberfläche den Blick in das Rückwärtige verkehrt, verliert sich der Blick durch die Türe in der Tiefe eines Lichtraumes. Man erwartet Dunkles, aber das Gegenteil ist der Fall. Die Öffnung ist erfüllt mit einem hellen, diffusen Gelb, mit intensiver Leuchtkraft, die allerdings nicht in das Atelier zurückstrahlt, sondern in sich bleibt. Vor diesem fernen und nahen Hintergrund steht ein Mann in gewisser Unentschlossenheit. Welchem Raum ist der zuzuordnen. Er steht dazwischen. Trotzallem kein Reflex

auf einer Oberfläche. Er steht uns sehr viel dinglicher gegenüber, als das Spiegelbild gegenüber und auch da wiederholt sich das ständige Oszillieren... einen Fuß auf der Stufe, den Körper seitlich gekehrt tritt er ein oder aus, oder in Balance. Er widerholt in seiner dinglichen Körperlichkeit die Bewegung der Bilder, die das Zimmer durchqueren, in den Spiegel dringen, sich reflektieren und wie sichtbare neue Arten wieder hervortreten.
Wenn wir dem Einzelnen gefolgt sind in einer schneckenhaften Bewegung durchs Bild, zu den Augen des Malers, oder in Richtung der Spiegelachse, die mit der Achse der Lichtführung kreuzt, der rückwärtigen Wand und aus dem Bild heraus, zu den Gespiegelten und uns, erscheint etwas Anderes.
Wir sind keine fernen Besucher mehr.
Jetzt können wir die Figuren näher betrachten - aus einer nahen Distanz, wir sind Bekannte.
Die Infantin verdreht Blickrichtung und Körperhaltung. Die Augen sind geteilt durch die senkrechte Bildmittelachse und auf Höhe der waagrechten Drittelteilung des Bildes. Optischer Scherpunkt. Das ist der eigentliche Bildgegenstand. Der bildliche Beweis sind die Assistenzfiguren, die sich der Infantin zuwenden.
Exkurs. Eine bekannte Methode - Maria mit dem Kind und Joseph oder der Heilige und die Stifterfigur - Renaissancetradition
Die Bildkomposition läßt sich vielleicht durch ein großes X in einer vertikalen Fläche beschreiben, dessen Eckpunkte oben der Kopf des Malers und des Höflings und unten die Ecke der Leinwand und der auf dem Hund ruhende Zwergenschuh darstellen. Die andere Figur könnte eine im Raum liegende Kurve sein, vorne die Infantin, weiter hinten Maler und Höfling, die mittig den Spiegel einbezieht und freiläßt.
Das sind zwei Zentren unterschiedlicher Aufmerksamkeit, die den betrachtenden Blick in ein nicht ruhendes Schauspiel hineinziehen. Eine Verdoppelung bei der Bildkomposition, was auch das Motiv des Spiegels war.
Das Gesicht, das der Spiegel wiedergibt ist auch das, das ihn ansieht oder
was alle Personen des Bildes betrachten, das sind auch die Personen, die als anzuschauende Szene geboten werden.
Was den Blick ruhen läßt ist die Betrachtung der rückwärtigen Leinwand und - der Hund. Beide in den äußeren Ecken des Bildes gruppiert sind nur Gegenstand der Betrachtung.
Dieses ganze Schauspiel, das da im Blick ist, bilden, so hat uns der erste Eindruck des Bildes gelehrt, die Herrscher, König Philipp IV und seine Frau Marianna.
Man vermutet sie im Staunen der Blicke und man erkennt sie im Spiegelbild.
Sie bleiben in all der Farbigkeit des Bildes das bleicheste und ihre Leibhaftigkeit ist am meisten in Frage gestellt. Würde das Licht sich nur etwas ändern wären sie als Reflex auf der Oberfläche des Spiegels nicht mehr sichtbar. Wie sie sichtbar sind , sind sie gleichzeitig zerbrechlichste Form. Umgekehrt sind sie das Zentrum, um das sich die Gruppe ordnet, dem die Prinzessin im Festkleid vorgestellt wird.
In ihm treffen sich die Blicke der Infantin, in dem Moment , in dem sie dargestellt

wird, der Blick des Malers und der des Betrachters in entgegnender Richtung, in einem idealen Punkt, gleich dem Fluchtpunkt außerhalb des Bildes.
Das Spiegelbild zeigt im Schatten, was alle betrachten. Das Spiegelbild gewissermaßen erstattet zurück, was sich dem Blick entzieht. Dem Maler das Modell,das sich auf dem Spiegel zeichnet, dem König sein Porträt, das er auf der Leinwand vermuten muß und dem Zuschauer oder Betrachter den Grund allen Aufwandes.
Vielleicht aber müssen wir dieser Großzügigkeit des Spiegels mißtrauen. Obwohl der Spiegel ins Bild zieht, was außerhalb ist, verschweigt er doch den vorübergehenden Galeriebesucher oder Velasquez selbst. Denjenigen, für den sich das Schauspiel entfaltet und denjenigen, der es organisiert hat. Der Spiegel hat die Aufgabe zu zeigen, was dem Bild äußerlich ist und nicht Teil. Der Zuschauer ist in der rückwärtigen Türe schon genannt, ebenso wie der Maler selbst und der König nur in dem Maße erscheint, wie er im Bild nicht anwesend ist.
Foucault endet mit einer Betrachtung über das Bild allgemein.
Vielleicht, frägt Foucault am Ende seiner Betrachtung über das Bild, vielleicht ist in jedem Bild die Unsichtbarkeit, die man sieht und die Unsichtbarkeit dessen, der schaut das eigentliche Thema, trotz der ganzen Spiegel, der Spiegelbilder, der Nachahmungen und der Porträts.

vergleichende Überlegungen zu:
. Jonathan Brown. Velasquez. Maler und Höfling. Hirmer Verlag München 1986
*. Antonio Munoz. Velasquez. Wilhelm Goldmann Verlag. Leipzig 1941*aus Jonathan Brown.

Wenige Werke in der Geschichte der Kunst wurden so verschiedenartige interpretiert wie das Bild ***Las Meninas* von Velazquez, Diego Rodriguez de Silva (1599 - 1660)**. Sein absolutes Meisterwerk.
Las Meninas offenbart alle künstlerischen Eigenschaften des grössten Malers von Spanien und gehört zu den berühmtesten Werken aller Länder und aller Zeiten.
Die Darstellung einer unbedeutenden Begebenheit, bietet als Genrebild einen bedeutungsvollen Beitrag zur Chronik des Palastlebens. Es eröffnet uns einen Ausblick auf den Hof Philipps IV., den prächtigsten von Europa, wo überlebte Gebräuche noch bestehen.
Die wichtigste **Informationsquelle** über das Werk ist die bekannte Beschreibung von **Antonio Palomino (1655 - 1725)**, die in Teil III seines 1724 in Madrid publizierten *El museo pictorico y escala optica* gegeben wird. Vergleicht man beide Lebensdaten wird deutlich, daß Palomino auf die Berichte von Zeitzeugen angewiesen war.
Juan Carreno de Miranda und Juan de Alfaro, ein wenig bekannter Künstler, die beide mit Velasquez zusammengearbeitet haben, geben Palomino authetische Informationen.
Palomino traf achtzehn Jahre nach Velazquez` Tod am Hof ein und hatte Gelegenheit, mit Menschen zu sprechen, die Velazquez gekannt hatten. Palomino konnte sich für seine Information über *Las Meninas* auf zeitgenössische Quellen stützen. Außerdem war er in der Lage, mit vier der neun auf dem Bild Porträtierten persönlich sprechen zu können. Maria Agustina Sarmiento, die linke menina, Nicolas Pertusato, der männliche Zwerg, Jose Nieto, der an der Tür steht und die Zwergin, Maribarbola. Palomino identifizierte den dargestellten **Schauplatz** als das Zimmer des Prinzen, wo das Bild gemalt wurde. Einige Gemälde sind zu sehen, wenn auch nicht klar. Man weiß, daß sie von Rubens sind und Gegenstände aus den Metamorphosen von Ovid darstellen. Das 1686 aufgestellte Inventar des Alcazar enthält eine Beschreibung jenes Palastteils. Ein Teil der Raumfolge wurde 1646 nach Baltasar Carlos` Tod in das Atelier des Hofmalers umgewandelt. Nach dem Inventar bestand die Hauptdekoration der als *pieza principal* bekannten Galerie im Quartier des Prinzen aus einer Serie von Kopien, die Juan del Mazo nach Werken von Rubens ausgeführt hatte. Alle in *Las Meninas* reproduzierten Bilder stimmen in Gegenstand und Format mit der im Inventar von I686 beschriebenen Ausstattung überein.
Das nächste ist die **Identität der Figuren**: Palomino benennt jede, ausgenommen den schwarz gekleideten Mann im Mittelgrund, den er nur als *guardadamas* bezeichnet. Alle anderen waren historische Persönlichkeiten, die zur Zeit, als das Bild gemalt wurde, lebten und Stellungen im Haushalt bekleideten. Man hat allen Grund anzunehmen, daß außer der Infantin, der königlichen Prinzessin Margarita, und dem Künstler die meninas Maria Agustina Sarmiento und Isabel de Velasco wiedergegeben sind, daß die Zwerge Maribarbola und Pertusato, der in der Tür dargestellte *aposentador* Jose Nieto und die Dame in Witwenkleidung Marcela Ulloa waren.
Neben der Infantin befinden sich auf diesem Gemälde die jungen Ehrendamen Maria Agustina Sarmiento und Isabel de Velasco; weiter rechts sieht man die dicke und unförmige Zwergin Mari Barbola und den winzigen Zwerg Nicolasito Pertusato; auf der Erde liegt eine grosse Bulldogge. Im Hintergrunde rechts eine Nonne, Marcela de Ulloa; sie spricht mit einem Hofherrn; ganz im Hintergrunde des Bildes erscheint ein Vetter des Malers Jose Nieto Velazquez, Hausmarschall der Königin.
Jede Person auf dem Bilde übt die ihr bestimmte Tätigkeit aus; Maria Sarmiento reicht der Infantin auf einem goldenen Präsentierteller ein Schälchen aus rotem Porzellan; Isabel de Velasco macht einen Tanzschritt; der Hofzwerg gibt dem grossen Hund einen Stoss mit dem Fuss; die Nonne und der Hofherr sprechen miteinander; der Hausmarschall schlägt den Vorhang an der Tür zurück; der Maler taucht den Pinsel in die Farben.

Das **Datum** gibt Palomino sehr einfach an: »Don Diego Velazquez vollendete es im Jahr I656.« Dies ist einleuchtend, denn die Infantin, die am I2. Juli 1651 geboren war, sieht etwa fünfjährig aus. Palomino fährt fort, daß der König Velazquez, als dieser das Bild malte, noch nicht die Ehre der Ritterschaft zuerkannt hatte; ein Ereignis, das 1658 stattfand. Diese Erwähnung führt zu einem weiteren Punkt. Palomino berichtet, der König habe befohlen, daß in Velazquez` Porträt nach seinem Tod das Kreuz von Santiago eingefügt werden soll. *Zitat : "Einige sagen, daß es Seine Majestät selbst malte, um Ausübende dieser höchst edlen Kunst zu ermutigen ...".* Nach der neuesten Reinigung (Mai-Juni1984) scheint es allerdings so, daß die Malerei des Santiago-kreuzes und der übrigen Oberfläche einheitlich ist. Wenn das zutrifft und auch Palomino recht hat mit der späteren Hinzufügung des Kreuzes, dann könnte das Motiv durch Velazquez selbst zwei oder drei Jahre nach Vollendung des Werkes hineingemalt worden sein.
Das meiste in seinem Text über *Las Meninas* ist deskriptiv. Aber an einer Stelle unterbricht er seine Erzählung, um die **Bedeutung des Werkes** zu erklären, wie er sie verstand :
Ich betrachte dieses Porträt von Velazquez als kein geringeres Kunstwerk als das von Phidias, des berühmten Bildhauers und Malers, der sein Porträt auf den Schild der Statue setzte, die er von der Göttin Minerva schuf, und es mit solcher List ausführte, daß, falls man es entfernte, die Statue selbst vollkommen zerstört wäre. Tizian machte seinen Namen nicht weniger unsterblich, indem er sich selbst mit einem anderen Porträt in der Hand, dem Bild König Philipps II. porträtierte. Genauso wie Phidias Name nie ausgelöscht wurde, solange seine Statue der Minerva ganz blieb, und wie Tizians Name ebenso lange wie der Philipps erhalten bleibt, ebenso wird Velazquez´ Name von Jahrhundert zu Jahrhundert fortleben so lange wie der der höchst vortrefflichen und schönen Margarita, in deren Schatten sein Bild verewigt ist.
Für Palomino bedeuteten *Las Meninas*, Velazquez´ Anspruch auf Unsterblichkeit. Das Bild verkörpert den unwandelbaren Glauben der Höflinge, daß Zugang zur königlichen Familie nichts Geringeres als ewigen Ruhm garantieren könnte. Es ist interessant - und spiegelt den Geist der Zeit - daß Palomino die Infantin als Hauptfigur des Gemäldes ansah.
Es ist kaum anzunehmen, daß sie der einzige Gegenstand der Komposition ist. Die erstarrten Gesten und nach außen gerichteten Blicke scheinen auf einen anderen Brennpunkt der Handlung hinzuweisen, der außerhalb des Bildes liegt. Die Versuche, die Quelle und den Ort dieses Brennpunktes zu identifizieren, haben eine umfangreiche Literatur hervorgerufen; ein großer Teil der Forscher verspricht sich eine Klärung durch Rekonstruktion der **Perspektive des Werkes**.
Das Problem betrifft die Frage, ob der Spiegel das Bild auf der Leinwand reflektiert oder ob er die imaginär außerhalb des Bildes anwesenden Monarchen zurückwirft.
An den Wänden hängen verschiedene Gemälde; unter ihnen gewahrt man an der rückwärtigen Wand in einem Spiegel mit dunklem Rahmen die Gestalten des Königs und der Königin, ein Brustbild unterhalb eines roten, zurückgeschlagenen Vorhangs nach Art der Bildnisse des van Dyck *(s. die Hochzeit der Arnolfinis ?)*. Es muss sich um ein Bild handeln, das an der gegenüberliegenden Wand hing, so dass man es in jenem Spiegel gewahrte, und so dem Hofmaler die Möglichkeit gab, auch das Herrscherpaar anzubringen in einer Art und Weise, die man symbolisch nennen könnte. Andere Kunsthistoriker deuten diese Darstellung anders: sie behaupten, das Herrscherpaar sei tatsächlich im Atelier anwesend und bewundere die anmutige Gruppe ihres Töchterchens mit den Hoffräulein und ihrem Gefolge, während ihre Gestalten im Spiegel zu sehen sind. Die Pose der kleinen Margarita spricht jedoch für unsere Deutung.
Palomino ist überzeugt, daß das Spiegelbild das große Gemälde zurückwirft, an dem der Künstler arbeitet. Leider ist das Problem trotz vieler Versuche nicht durch Messungen allein zu lösen, weil jetzt klar ist, daß Velazquez beim Komponieren des Bildes die Geometrie intuitiv abwandelte. Wie die letzte Reinigung gezeigt hat, läuft ein Pentimento *(= Linien oder Untermalungen auf Gemälden)* über die ganze Länge der rechten Wand in Höhe des Gesimses hin. An einem Punkt war diese Wand einige Zentimeter höher als im Endzustand. Der Wechsel bei dieser entscheidenden Dimension hätte Velazquez zur Überarbeitung der ganzen Perspektive zwingen

müssen, wäre er einem festen Schema gefolgt. Statt dessen nahm er nur die eine Korrektur vor. Diese Änderung läßt vermuten, daß die Komposition sowohl auf Instinkt wie Geometrie aufgebaut ist. Indem er der Komposition mehrere Höhepunkte verlieh, versuchte er die rastlose Bewegung des Auges nachzuahmen, wie es einen großen Raum abtastet, in dem sich verschiedene Personen aufhalten und der von verschieden starken Lichtquellen beleuchtet ist. Es besteht auch Grund zu der Annahme, daß die Perspektive bewußt zweideutig gehalten ist, um mehr als eine Deutung der Komposition zuzulassen.
Man gibt dem Gegenstand des Gemäldes folgende Deutung: die Infantin Margarita befindet sich in dem Atelier von Velazquez im königlichen Palast, wohin sie sich begeben hat, um ein Bild ihrer Eltern zu betrachten, das wir uns ausserhalb des Gemäldes vorstellen müssen, und das man auf dem Bilde in einem an der rückwärtigen Wand des Ateliers hängenden Spiegel erblickt. Unserer Meinung nach hat sich die Infantin schon öfter in das Atelier des Meisters begeben, um sich porträtieren zu lassen, begleitet von den jungen Hofdamen, ihren Zwergen und anderen Personen ihres Gefolges. Sie befindet sich in der Mitte des Bildes; ihre Haltung ist starr, und die Hoffräulein bemühen sich, ihr das lästige Posieren zu erleichtern, indem sie ihr den Hof machen und sie zerstreuen. Beeindruckt von der Anmut dieser lebendigen Szene, beschloss Velazquez, sie im Bilde festzuhalten, und dies gab ihm Gelegenheit, auch sich selbst darzustellen mit Palette und Pinsel.

Kritik an Foucault

Neuere Studien zu *Las Meninas*, die durch die Ideen von Michel Foucault angeregt wurden, haben sich mit der offensichtlich neuartigen Beziehung zwischen der dargestellten Szene und dem Betrachter beschäftigt. Diese Ideen setzen voraus, daß das Bild für ein großes Publikum gedacht war, so als ob es, wie heute, in einem großen Museum gehangen hätte. Sie überbetonen die Einbeziehung des Betrachters. Die ursprüngliche Plazierung läßt aber erkennen, daß das nicht der Fall war. I666, ein Jahr nach dem Tod Philipps IV. wurden *Las Meninas* in einem Raum inventarisiert, dem Arbeitszimmer des Sommerappartements im Nordteil des Alcazar. Die Aufstellung des Bildes an diesem Platz gibt eine wichtige Information, denn die *pieza del despacho* war für den persönlichen Gebrauch des Königs bestimmt. ***Las Meninas* wurden zur Zeit ihrer Entstehung als privates Bild angesehen. Wenn diese Überlegung schlüssig ist, folgt daraus, daß der Brennpunkt der Komposition der König war.** Seine vorausgesetzte Gegenwart drücken nicht nur die Posen und Reaktionen der in dem Werk enthaltenen Figuren aus, sondern auch das vom Spiegel zurückgeworfene Bild. Perspektive Rekonstruktionen lokalisieren die Quelle der Reflexion außerhalb des Bildes, während andere sie mit dem großen Gemälde gleichsetzen, vor dem der Künstler steht. Diese Diskrepanz beruht gewiß auf der Tatsache, daß Velazquez´ instinktiver Gebrauch der Perspektive bewußt beide Möglichkeiten offenläßt. Der Sinn des Spiegels ist, die Gegenwart des Königs und der Königin im Atelier anzudeuten. Hätte der König in Person vor dem Bild gestanden, hätte er sich tatsächlich selbst im Spiegel sehen können. War der König nicht da, so konnte das Bild als Porträt der Infantin und ihres Gefolges verstanden werden, während das Spiegelbild als Reflexion der Darstellung auf der Staffelei aufgefaßt wurde, wie es Palomino tat. In jedem Fall bezeugte die Gegenwart des Königs, daß die Malerei die edelste der Künste war. Diese Interpretation der engen Beziehung des Königs zu *Las Meninas* kann der Komposition auch die Qualität einer Meditation über das Wesen bildhafter Darstellung im Verhältnis zur Wirklichkeit verleihen. Diese Qualität hat es sicher; aber die in dem Bild enthaltenen Ideen müssen sorgfältig definiert werden, damit man Velazquez nicht eine Anzahl Begriffe zuschreibt, die zwar dem Denken des 20.Jahrhunderts über das Wesen der Kunst geläufig sind und wichtig erscheinen, Velazquez und seiner Zeit aber unbekannt waren.
Las Meninas sind der Höhepunkt eines lebenslangen Nachdenkens über die Verwandtschaft zwischen **Kunst und Natur.** Velazquez scheint versucht zu haben, Kunst zu schaffen, die nicht als Kunst ins Auge springt, und so die Kluft zwischen dem, was das Auge in der Natur wahr-

nimmt und was es in der Kunst sieht, zu vermindern. Der Wunsch, größeren Naturalismus in der Malerei zu verwirklichen, war im I7.Jahrhundert durchaus verbreitet, aber niemand stieß weiter in dieser Richtung vor als Velazquez. Der Beweis für seinen Erfolg sind *Las Meninas*, ein Bild, in dem Velazquez´ neue Art von Kunst eine neue Nähe zur Wirklichkeit erreichte. Die Renaissancetheorie stellte den Intellekt in den Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit; der Geist des Künstlers war aufgerufen, zwischen der willkürlichen Welt der Erscheinungen und der harmonischen Welt der Kunst zu vermitteln. Wenn auch die Idee der Schönheit der Zeit und ihren Moden entsprechend wechselte, so war der Wert eines akzeptierten Schönheitskanons doch nie in Frage gestellt. Werke der Malerei, die bloß natürliche Erscheinungen wiedergaben, wie Stilleben und Porträts, wurden als niedriger in der Hierarchie der Kunst bewertet als jene Werke, die allgemeine Wahrheiten über den Menschen, die Natur und das Göttliche in einem idealen Stil auszudrücken suchten. In *Las Meninas* hingegen ist der Illusion, nicht der Erhöhung der alltäglichen Wirklichkeit der Vorrang eingeräumt. Was immer das Bild sein mag - in jedem Fall ist es eine Glanzleistung illusionistischer Malerei.

Ort der Hängung

Die volle Wirkung des Werkes ist unvermeidlich geschmälert, wenn es in einem öffentlichen Museum hängt. Die Ausmaße der *pieza del despacho de verano (= inventarisierter Hängungsort)* kennen wir nicht, doch da sie privaten Charakter hatte, war sie sicher nicht groß. Dort muß die Begegnung mit dem Bild überwältigend gewesen sein. Palomino: *" Es gibt kein Lob, das zu hoch für den Geschmack und die Geschicklichkeit dieses Werkes wäre; denn es ist Wahrheit, nicht Malerei*."

Luca Giordano: *"Dies ist die Theologie der Malerei ..."*

Um die **Illusion** zu erzeugen, benutzte Velazquez eine reale Umgebung mit wirklichen Menschen, die bei den Zeitgenossen die Reaktion des Wiedererkennens auslösten. Dies verführt den Betrachter, die Darstellung als wahre Begebenheit, nicht als Illustration eines fiktiven Ereignisses anzusehen.

Farbperspektive Als weiteres Stilmittel nutzte Velazquez den Gegensatz zwischen dem farbigen, stark beleuchteten Vordergrund, der mit festen Figuren in einer Vielfalt interessanter Posen besetzt ist, und dem weiten, schattigen Raum, der sie einhüllt. Dieser Kontrast verstärkt gleichzeitig die Plastizität der Figuren und steigert den Eindruck der hohen, leeren Galerie. Die Prinzessin und ihr Hofstaat sind nach vorn ins helle Licht geschoben, während der Raum rund um sie, über und hinter ihnen zu fließen scheint. Während das Licht tiefer in den Raum eindringt, verteilt es sich unregelmäßig über die vielfältigen Oberflächen.

Im **Hintergrund** ist eine andere Lichtquelle eingeführt, die die Figur in der Tür beleuchtet und einen hauchdünnen Strahl direkt unter dem Spiegel schräg auf den Fußboden wirft. Die Illusion von Raum und Volumen wird dadurch greifbar.

Jede der sechs Gestalten im **Vordergrund** reagiert anders auf das Eintreten des Königs. Einige blicken mit weit aufgerissenen Augen auf die Störung, andere fangen erst zu reagieren an, wieder andere ignorieren sie ganz. Während das Licht aus dem Fenster die Figuren trifft, glitzern und funkeln die reich gestickten Kostüme. Die Illusion des auf tiefen Satinfarben und Silberfäden spielenden Lichtes ist durch die äußerste Verfeinerung von Velazquez´ Klecks- und Tupftechnik erzielt. Man könnte *Las Meninas* eine Ölskizze nennen. Irreguläre Farbflecken treiben über die Oberfläche der kostbaren Farben. Aus der Nähe gesehen sind die Details nicht präzisiert.

Die beiden verschatteten Gestalten im **Mittelgrund** versinken fast im Gewebe der Leinwand.

In malerischer Beziehung ist das Gemälde eine Symphonie von silbrigen Tönen in einer abgestuften Helldunkelmalerei, deren Schatten sich nach oben hin verdichten, während sich das Licht auf die Gruppe in der Mitte konzentriert; nur einige leicht aufgesetzte Pinselstriche verleihen dem ruhigen Zusammenklang des edlen Ganzen lebhafte Töne.

Es wäre falsch, *Las Meninas* wie eine **Photographie** zu betrachten. Die intellektuelle Dimension liegt aber auch nicht allein in der allegorischen oder metaphorischen Bedeutung. Seine kühne,

stenographische Maltechnik ist begründet in der Annahme, daß das Auge, oder richtiger, die Kraft der Vision nicht vernachlässigt werden darf. Es ist möglich, daß sich Velazquez mit der wissenschaftlichen Optik vertraut gemacht hatte, oder er erfaßte intuitiv die Bedeutung der physiologischen Partnerschaft zwischen Auge und Geist. In jedem Fall war seine Technik, die mehr auf Implikation *(= Einbeziehung)* als Ausarbeitung der Details basierte, das Ergebnis jahrelangen Experimentierens. Trotz aller Brillanz der visuellen Effekte ist das **Drama** von *Las Meninas* sorgfältig aufgebaut wie ein mythologisches oder religiöses Bild *(s. z.B Poussin 1593 - 1665)*. Gesten, Posen und Ausdruck sind auf höchste Wirkung angelegt.
Die Mannigfalt der Gebärden erscheint nicht gesucht oder studiert, sondern ist so natürlich, dass man das Gemälde als einen Vorläufer der Erfindung von Daguerre bezeichnen könnte: wie in einer Dunkelkammer enthüllt sich in ihm die Wirklichkeit so, wie sie tatsächlich ist. Die Darstellung der *Hoffräulein* ist jedoch alles andere als ein veristisches Gemälde; sie ist eine anmutige Szene in einem grauen Raum, ein dem Leben entnommenes Augenblicksbild, ein *tableau vivant*, mit Poesie in einer immateriellen Athmossphäre.
Die **Vereinigung des Veristischen und des Abstrakten** sind es, die den Kern von *Las Meninas* treffen und die sie zu einem der bewundertsten und meistdiskutierten Bilder gemacht haben.
Las Meninas stellen auch eine andere Art Zusammenfassung dar. Velazquez zeigt hier seinen Ehrgeiz als Künstler und als Höfling. Der Gedanke liegt nahe, daß die in *Las Meninas* eloquent vorgetragene Verteidigung der Malerei als Gegenargument gemeint ist in dem Sinne, daß schon die Kunst selbst, das Streben nach gehobener sozialer Stellung rechtfertigt.
Velazquez´ Laufbahn kreist um dieses Problem. Er scheint zwei übermächtige, sich gegenseitig aber ausschließende Ambitionen gehabt zu haben: einmal als großer Maler zu gelten, zum anderen als großer Herr. Am streng hierarchischen Hof Philipps IV, wo man Malern nur einen niederen Rang zubilligte, geriet die Realisierung dieser Ambitionen in Konflikt. Velazquez trat in den Dienst des Königs ein, der einzigen Person, die die Macht hatte, beides zu fördern. Respektierung der Autorität und treue Pflichterfüllung waren vorausgesetzt.