Velásquez' Beitrag zur Rangerhöhung der Malerei

Autor(en): **Zelger, Franz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich**

Band (Jahr): **1 (1994)**

PDF erstellt am: **19.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-720124

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Velázquez' Beitrag zur Rangerhöhung der Malerei

Franz Zelger

In den vergangenen Jahren habe ich am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich mehrere Veranstaltungen zur spanischen Malerei im 17. Jahrhundert durchgeführt. Von den Studierenden erhielt ich wertvolle Anregungen und kritische Stellungnahmen. So ist auch die vorliegende Arbeit aus drei Velázquez-Übungen, die zum Teil in Madrid stattgefunden haben, herausgewachsen. Von den aktiven Teilnehmern und Teilnehmerinnen sei die inzwischen verstorbene Damaris Koller erwähnt, deren Erkenntnisse zu den *Hilanderas* im folgenden Text eingearbeitet sind.

Soziale Anerkennung des Künstlers

Im 17. Jahrhundert, als in Italien die Malerei schon längst zu den "artes liberales" gehörte, galten die spanischen Künstler noch immer als Handwerker. Viele von ihnen lebten unter schlechten sozialen Bedingungen und in finanzieller Misere. Dazu kamen fiskalische Belastungen, Steuern und Abgaben, die nur Handwerkern auferlegt waren. Wie diese hatten sie eine Art Mehrwertsteuer, die "alcábala", zu entrichten, die von der königlichen Schatzkammer auf den Verkauf handgefertigter Ware erhoben wurde. Die "alcábala" war den Malern auch deshalb ein Dorn im Auge, weil dadurch ihre Werke de facto etwa mit Schuhen und Kleidungsstücken gleichgestellt wurden. So versuchten sie mit allen Mitteln, das zu erreichen, was in Italien seit dem Cinquecento selbstverständlich war: die Nobilität der bildenden Kunst.

Als bedeutsamer Schritt auf dem Weg zur sozialen Anerkennung der Künstler galt das Urteil des "Consejo de Hacienda" vom 11. Januar 1633, in dem entschieden wurde, dass die Maler für verkaufte eigene Bilder, nicht jedoch für von ihnen veräusserte Werke anderer Künstler von der Steuer befreit werden sollten.[1] Ungeachtet dieses Teilerfolgs blieben sie an die Zunftordnung gebunden und hatten weiterhin Steuerforderungen zu erfüllen. Sie waren nach wie vor den Handwerkern gleichgestellt. Velázquez, der königliche Hofmaler, musste trotz seiner Stellung selbst noch als "ayuda de guardarropa" Steuern bezahlen; im Jahre 1641 zum Beispiel war seine Abgabe höher als die jedes anderen Malers in Madrid.[2] Offiziell fand die "pintura" erst durch ein Urteil von 1677, siebzehn Jahre nach Velázquez' Tod, als "arte liberal" Anerkennung.[3]

[1] Vgl. dazu: Karin Hellwig: *Kunstliteratur in Spanien 1600-1700*. In: Sylvaine Hänsel und Henrik Karge (Hrsg.): Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung. Band 2: Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit. Berlin 1992, S. 79-104, hier S. 97, Anm. 31.

[2] Vgl. dazu: Mary C. Volk: *On Velázquez and the Liberal Arts*. In: The Art Bulletin 58 (1978), S. 84.

[3] Vgl. dazu: Jonathan Brown und Robert Enggass: *Italy and Spain 1600-1750. Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J., 1970, S. 167.

Diesem historischen Ereignis ging Calderón de la Barcas "Tratado defendiendo la nobleza de la pintura" aus dem gleichen Jahr voraus – ein Gutachten zugunsten der Madrider Maler, die gegen den Fiskus prozessierten. Calderóns Eingabe wurde verfasst, als den Künstlern eine jährliche Steuer von 50 ducados für das Ruhegehalt von Soldaten auferlegt wurde. Calderón schreibt von der Malerei als der Nachahmung der Werke Gottes, sie sei "die Kunst aller Künste".[4] Solche Worte hatten zu jenem Zeitpunkt offenbar die nötige Überzeugungskraft.

Spanische Theoretiker

Das Begehren nach Statuserhöhung der bildenden Kunst fand in zahlreichen Abhandlungen Ausdruck. Dabei folgten die spanischen Theoretiker Gutiérrez, de Butrón, Carducho, Pacheco und Calderón in ihren Thesen weitgehend den italienischen Schriften des Quattrocento und Cinquecento von Alberti, Leonardo, Vasari, Lomazzo, Zuccari und anderen.[5] Für Alberti und Leonardo zählte die Malerei zu den Wissenschaften, weil sie auf mathematischer Perspektive und auf Naturstudium gründe.[6] Da die Mathematik zu den "artes liberales" gehörte, konnte sie als Grundlage der bildenden Kunst für deren Rangerhöhung argumentativ eingesetzt werden. Leonardo ging noch einen entscheidenden Schritt weiter, wenn er sagte: "In der Tat, alles, was ist, sei es in stofflicher Form oder in der Vorstellung, der Künstler bildet es zuerst in seinem Geist und dann durch das Werk seiner Hände."[7] An anderer Stelle vergleicht er gar den "schöpferischen Genius" mit der Macht Gottes, die Welt zu erschaffen: "Diese göttliche Macht, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, dass der Geist des Malers zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geist sich wandelt."[8]

Im Jahre 1600 erschien in Madrid die Schrift von Gaspar Gutiérrez de los Ríos "Noticia general para la estimación de los artes", ein Plädoyer für den intellektuellen Rang der Malerei. In die gleiche Richtung zielen zwei Abhandlungen von Juan Alonso de Butrón, die "Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura" von 1626 und der 1629 publizierte "Memorial informativo", der auch einen Beitrag von Lope de Vega enthält. Mit der Erwähnung von "Gott als erstem Künstler" baute dieser den Nachweis der Nobilität der Malerei in den weit übergreifenden Zusammenhang theozentrischer Kunsttheorie ein. 1633 und 1649 erschienen die für das 17. Jahrhundert wichtigsten spanischen Kunsttraktate, die "Diálogos" von Vicente Carducho und Francisco Pachecos "Arte de la pintura". Carducho bezog, was die Ausbildung der Maler betraf, einen betont akademischen und gelehrten Standpunkt, wohl als Gegenposition zum Zunftsystem. Pacheco führte in Sevilla eine private Akademie, die sowohl Künstlerwerkstatt als auch Treffpunkt für Humanisten, Dichter, Gelehrte, Theologen und Maler war. In diesen Kreis geriet der elfjährige Velázquez, als er am 1. Dezember 1610 bei Pacheco in die Lehre eintrat. Dort lernte er die führenden Geister von Sevilla kennen. Pacheco, der eine trockene akademische Malerei pflegte, arbeitete damals an seiner "Arte de la pintura", einem kunsttheoretischen Traktat, der allerdings erst 1649, nach dem Tod des Autors, publiziert worden ist. Diese Abhandlung, die er mit vielen praktischen Ratschlägen für Künstler ergänzte, hatte zu einem wesentlichen Teil die Erhebung der Malerei in den Stand der "artes liberales" zum Ziel. Pacheco beklagte sich darüber, dass "diese Kunst, so nobel und wichtig einzuschätzen, in Spanien langsam in Vergessenheit gerate", dass sie dagegen in anderen

[4] Ernst Ludwig Curtius: *Calderón und die Malerei*. In: Romanische Forschungen 50 (1936), S. 89-136.
[5] Vgl. dazu: Hellwig (wie Anm. 1), S. 82, S. 89f.
[6] Anthony Blunt: *Kunsttheorie in Italien 1450-1600*. München 1984, S. 18.
[7] Zit. nach: Blunt (wie Anm. 6), S. 24.
[8] Ebd., S. 24.

Ländern, besonders in Italien, besser gestellt sei. Zwei Dinge würden einen Mann berühmt machen und ihn in den Adelsstand erheben: der reine Adel seines Geschlechtes und zur gleichen Zeit sein Vorleben. So verhalte es sich auch mit allen Wissenschaften [sic], und aus diesem Grund sei es wichtig, mit der Vorzeit und dem Ursprung der Malerei zu beginnen.[9] Im 6. Kapitel des 1. Buches mit dem Titel "Von der Ehre, die berühmte Maler von grossen Prinzen und Regenten erfahren haben" zitiert Pacheco die Geschichte von Apelles und Alexander dem Grossen, fügt als neuzeitliche Parallele Tizian und Karl V. an und schreibt dann über Velázquez: "Man kann die Liberalität und Freundlichkeit kaum begreifen, die ein so grosser Monarch Velázquez zukommen lässt. Seine Majestät hat einen Schlüssel zum Atelier des Hofmalers im königlichen Palast. Dort steht auch ein Stuhl, auf dem er ihm beim Malen zuschauen kann, was fast täglich geschieht."[10]

Wie in Italien ist auch in Spanien die Auseinandersetzung über den Status der Malerei nicht nur auf theoretischer Ebene ausgetragen worden. Die von den Zünften vorgeschriebene, einseitig werkstattgebundene Ausbildung galt als überholt. Der Ruf nach einer Akademie wurde laut, die sowohl theoretischen wie praktischen Unterricht anbieten würde. Während in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tatsächlich solche Akademien entstanden - die älteste war die von Vasari 1562 gegründete "Accademia del Disegno"[11] -, mussten die Spanier noch lange Zeit darauf warten. Erst 1752 kam es in Madrid zur Gründung der "Academia de San Fernando".[12]

Die aus den italienischen Schriften übernommenen Argumente für die Nobilität der bildenden Kunst haben die spanischen Autoren mit der eigenen Tradition in Verbindung gebracht. Sie verwiesen zum Beispiel auf zahlreiche Herrscher und Adelige ihres Landes, die gemalt haben, unter anderen Karl V., Philipp II., III. und IV. Beliebt war auch die Aufzählung von Päpsten, Königen und Fürsten, welche seit der Antike den Künstlern Ehrungen hatten zukommen lassen. Unermüdlich versuchten die Theoretiker aufzuzeigen, dass die Malerei die Bedingungen einer freien Kunst erfülle und als solche zu gelten habe. Auch in Spanien wollten die Maler den Dichtern gleichgestellt sein.

Velázquez' Gesuch um Aufnahme in den Santiago-Orden

Velázquez hoffte, dass seine Karriere durch die Aufnahme in einen prominenten Militärorden gekrönt würde. 1650 reichte der Maler dem König ein entsprechendes Gesuch ein. Dieser überliess ihm die Wahl zwischen den drei am meisten geschätzten Orden: Santiago, Alcántara oder Calatrava. Velázquez entschied sich für den Santiago-Orden. Die Nominierung durch den König erfolgte am 6. Juni 1658. Nach den Statuten musste nachgewiesen werden, dass der Prätendent und seine Vorfahren bis ins vierte Glied von rechtmässiger Geburt waren: "alte Christen", ohne Mischung von Mauren, Juden oder "conversos".[13] Ferner schlossen die Vorschriften diejenigen aus, "die selbst oder deren Eltern oder Grosseltern eine der manuellen oder niederen Beschäftigungen ausgeübt haben, die hier beschrieben werden [...]. Mit manueller oder niederer Beschäftigung ist gemeint: Silberschmied oder Maler, wenn er für seinen Lebensunterhalt malt, Sticker, Steinschneider, Steinmetz, Gastwirt, Schreiber, ausgenommen königliche Sekretäre."[14] Die Nachforschungen

[9] Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura*. Hrsg. von Francisco Sánchez Cantón. Madrid 1956, Bd. 1, S. 4. – Vgl. auch Madlyn Millner Kahr: *Velázquez. The Art of Painting*. New York 1976, S. 169.
[10] Pacheco (wie Anm. 9), S. 100ff., S. 161.
[11] Blunt (wie Anm. 6), S. 38f.
[12] Vgl. dazu: Hellwig (wie Anm. 1), S. 88f.
[13] Carl Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. München (1982), S. 607.
[14] Zit. nach: Jonathan Brown: *Velázquez, Maler und Höfling*. München 1988, S. 251.

über Velázquez und seine Vorfahren dauerten von November 1658 bis zum 14. Februar 1659. Von 148 Zeugen wurde bestätigt, dass der Maler von aristokratischer Herkunft sei und nie ein Bild verkauft habe – was nicht den Tatsachen entsprach.[15] Schwierigkeiten bereitete der Adelsnachweis, obwohl Velázquez belegen konnte, dass die Familie von Fleischsteuern befreit war, was in Sevilla nur für die "hidalgos" und den Hochadel zutraf. Dennoch lehnte der Rat das Gesuch wegen nicht nachweisbaren Adels ab. Der eigentliche Grund für diese Demütigung lag jedoch ganz einfach in Velázquez' Stellung als Maler. Es ist auch heute nicht klar, ob er wirklich adeliger Abstammung war. Julián Gállego z.B. zweifelt daran, da Pacheco nie davon gesprochen habe, obwohl er alle positiven Seiten seines Schülers und Schwiegersohnes hervorstrich.[16] Allein die Tatsache, dass der Vater dem Sohn erlaubte, den Malerberuf zu ergreifen, macht stutzig: Die Erlernung eines Handwerks widersprach den aristokratischen Konventionen. Auch für Jonathan Brown bleibt es unklar, warum die Familie ihren Status nicht stärker betonte. "Das wenige, das wir über Velázquez' frühe Jahre wissen, lässt erkennen, dass die Familie, ihrer Prätentionen ungeachtet, eher in mittelständischen als in aristokratischen Verhältnissen lebte."[17] Wie auch immer, Philipp IV. blieb nichts anderes übrig, als einen päpstlichen Dispens von Alexander VII. einzuholen. Doch der Rat blieb hart. Ein neu entdeckter genealogischer Mangel wurde ins Feld geführt. Erst eine zweite Intervention des Heiligen Vaters führte zum Erfolg. Am 28. November 1659 wurde Velázquez nach langwieriger, erniedrigender Opposition, die nur vordergründig dem fehlenden Adelsnachweis gegolten hatte, in den exklusiven Santiago-Orden aufgenommen – als Ergebnis der Bemühungen um seine Nobilitierung. Vor diesem Hintergrund sind die beiden Hauptwerke *Las Hilanderas* und *Las Meninas* entstanden.

Las Hilanderas

Das Bild *Las Hilanderas* (Die Spinnerinnen) oder *Die Sage der Arachne* (Abb. 1) wird zum erstenmal 1664 in der Sammlung des Hofbeamten Pedro de Arce erwähnt.[18] Es stellt eine Szene aus dem Konkurrenzkampf zwischen Minerva und Arachne nach Ovids "Metamorphosen" (6. Buch) dar. Arachne, die Sterbliche, hatte es gewagt, Minerva zum Wettstreit im Weben herauszufordern, wobei es ihr gelang, eine der Göttin ebenbürtige Leistung vorzuweisen. Darüber hinaus provozierte sie Minerva, indem sie die Liebesabenteuer Jupiters mit sterblichen Frauen darstellte. Zur Strafe wurde Arachne in eine Spinne verwandelt.[19]

Im Inventar der Bibliothek von Velázquez ist eine Ausgabe des "Ovide moralisé" verzeichnet, deren Kommentar den Maler zur Verknüpfung der Arachne-Sage mit seiner persönlichen Situation nach der ersten Verweigerung des Santiago-Ordens angeregt haben könnte: "La philosophia secreta" von Juan Pérez de Moya, erschienen 1611. Moya spricht vom Zorn, den Arachne ergriff, als ihr mit viel Fleiss und in langer Arbeit geschaffenes Werk Ablehnung erfuhr und zerstört wurde. Ähnlich kommentierte der Spanier Pedro Sánchez Viana den Wettkampf zwischen Minerva und Arachne in seinen "Transformaciones de Ovidio" von 1589: "Bitterkeit, die einen Künstler erfüllt, wenn er seine Arbeit kritisiert findet."[20] Es war nicht die Absicht des Malers, die "Metamorphosen" zu illustrieren, vielmehr nahm er mit der Geschichte der Arachne Stellung zu aktuellen Problemen.

"Auf der Arachne Geschick, der Mäonerin, sinnt sie [Minerva] im Geiste,
Die, wie sie hatte gehört, an Lob in der Wollebereitung

Franz Zelger

[15] Brown 1988 (wie Anm. 14), S. 251f.
[16] Julián Gállego: *Velázquez en Sevilla*. Sevilla 1974, S. 15f.
[17] Brown 1988 (wie Anm. 14), S. 1.
[18] Im Jahre 1772 ist das Bild mit grösseren Massen, die etwa den heutigen entsprechen, im Inventar des königlichen Palastes aufgeführt. Gemäss radiographischen Untersuchungen ist das Gemälde an allen vier Seiten vergrössert worden, entsprach in seinem ursprünglichen Format aber ziemlich genau demjenigen im Inventar von Arce. Die Annahme liegt nahe, dass das Bild beim Brand des Alcázar 1734 beschädigt und zwischen 1734 und 1772 restauriert und angestückt worden ist.- Vgl. dazu: Gonzalo Menéndez Pidal und Diego Angulo Iñiguez: *Las Hilanderas de Velázquez. Radiografías y fotografías en infrarroja*. In: Archivo español de arte 38 (1965), S. 1-12.
[19] Nach Friedrich Teja Bach ist hier nicht der Wettstreit zwischen Minerva und Arachne, sondern die Geschichte von den Töchtern des Königs Minyas aus dem 4. Buch der "Metamorphosen" dargestellt. Vgl. dazu Friedrich Teja Bach: *Metamorphosen Ovids in Velázquez' Malerei*. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 68, 21./22. März 1992.
[20] José López-Rey: *Velázquez' Work and World*. London 1968, S. 108.

Abb. 1: Velázquez, *Las Hilanderas*, ca. 167 x 252 cm, mit den Zufügungen 220 x 289 cm, Prado, Madrid.

Nicht nachstand ihr selbst. Nicht Ort, noch edle Herkunft,
Kunst nur brachte ihr Ruhm. Ihr Vater, aus Colophon Idmon,
Tauchte die saugende Woll' in den Saft phocäischer Schnecken.
Tot war die Mutter bereits, doch die auch war aus dem niedren
Volke wie ihr Mann. Aber rings in den lydischen Städten
Hatte sich jene durch Fleiss denkwürdigen Namen erworben,
Ob auch niedrer Geburt sie bewohnte das kleine Hypäpa.

Oftmals, dort zu besehn die bewunderungswürdige Arbeit,
Kamen die Nymphen herzu von den Weinhöhn ihres Timolus,
Kamen, entstiegen dem Fluss, herzu die pactolischen Nymphen,
Und nicht sahen sie bloss mit Ergötzen die fertigen Zeuge,
Auch die Fertigung selbst – es paarte Geschick sich mit Anmut –,
Wenn zum Ballen zuerst sie vereinte die gröbere Wolle,
Wenn mit den Fingern den Stoff sie schlichtete oder geschmeidig
Machte mit häufigem Strich dem Nebel vergleichbare Flocken
Oder mit gleitendem Daumen umschwang die gerundete Spindel
Oder wenn stickend sie sass; sie lernte, so schien es, von Pallas.
Doch sie leugnet' erzürnt, dass Meisterin wäre die Göttin:

Velázquez' Beitrag zur Rangerhöhung der Malerei

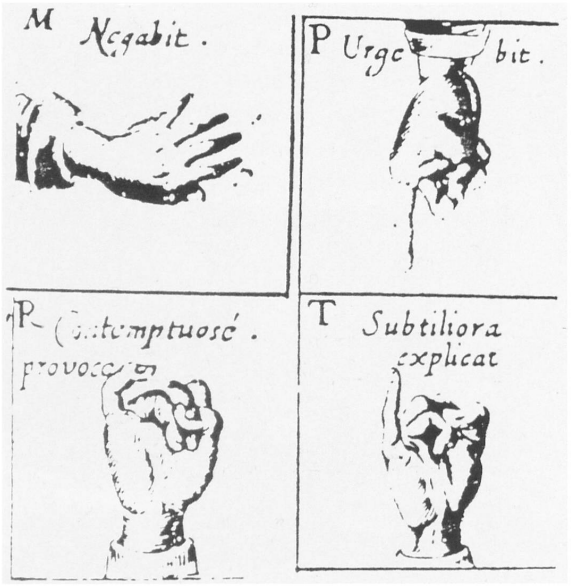

Abb. 2: Emblem aus John Bulwer, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand Whereunto is added Chironomia: Or, the Art of Manuall Rhetoricke.* London 1644.

'Streite sie', sprach sie, 'mit mir! Nichts will ich bezwungen verweigern.'

Greisengestalt nimmt Pallas und fügt sich verstellt an die Schläfen
Trügliches Grau und stützt mit dem Stab die gebrechlichen Glieder.
Drauf hub also sie an: 'Nicht bringen die höheren Jahre
Unannehmliches nur; es kommt mit dem Alter Erfahrung.
Meinen Rat nicht achte gering. Bei den Sterblichen magst du
Immer den grössten Ruhm in der Wollarbeit dir erstreben;
Weiche der Göttin jedoch und reuig erbitte Verzeihung
Für das vermessene Wort. Der Bittenden wird sie verzeihen.'"

Darauf antwortet Arachne: "[...]
'Rat schon find' ich genug bei mir selbst. Dass deine Vermahnung
Fruchtet, wähne du nicht; ich bleibe bei meinem Sinne.'"
Es folgt der Wettkampf: "[...]
Doch die Mäonerin malt Europa, berückt von des Stieres
Trugbild. Wirklich erschien der Stier und wirklich die Meerflut."
Und der Ausgang des Wettkampfs: "[...]
Aber es kränkt der Erfolg die männliche blonde Minerva,
Und sie zerreisst das bunte Gewirk, die himmlischen Laster [...]."[21]

Velázquez gestaltete im Bild den Stoff als Schauspiel auf einer Bühne. Ein schwarzhaariges Mädchen mit weisser Bluse und rotbraunem Rock hebt den Vorhang beiseite. Im Vordergrund links sitzt Minerva als alte Frau verkleidet am Spinnrad. In Vergils "Aeneis" und in Vincenzo Cartaris "Imagini degli Dei" von 1571 – in Spanien damals verbreitet – wird sie als Erfinderin des Spinnrockens beschrieben, den sie in der Hand hält.[22] Auf der rechten Seite der *Hilanderas* erkennt man vor dunklem Hintergrund Arachne als Rückenfigur. Sie zieht

Franz Zelger

[21] Ovid: *Metamorphosen.* Übersetzt von Reinhart Suchier. Goldmann-Ausgabe. München 1959 (Hervorhebungen vom Verfasser).
[22] Vergil: *Aeneis,* Buch 7, 805f. – Vincenzo Cartari: *Le Imagini [...] degli Dei (Le imagini de i Dei de gli Antichi).* Venedig 1571, S. 360.

Abb. 3: Emblem aus Cesare Ripa, *Iconologia*. Padua 1611.
Abb. 4: Emblem aus Julius Zincgreff, *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria Iulii Guilielmi Zincgrefii* [Heidelberg] 1629.

das Garn von der Haspel, um es zum Knäuel zu wickeln. Ihr sind zwei Mädchen zugeordnet, eines am Boden sitzend, das andere einen Korb tragend. Links hinter Minerva sind die aus der gesponnenen Wolle entstandenen Tapisserien gestapelt, während neben Arachne, die eine untergeordnete Arbeit verrichtet, das Ausgangsprodukt, die Rohwolle zu sehen ist.

Die Gebärdensprache von Minerva, Arachne und der jungen Frau mit dem Wollkratzer in der Mitte lässt sich mit Illustrationen vergleichen, die in einer zeitgenössischen rhetorischen Abhandlung enthalten sind, in John Bulwers "Chirologia: or the Natural Language of the Hand Whereunto is added Chironomia: Or, the Art of Manuall Rhetoricke" (London 1644, Abb. 2). Liest man dort die Kommentare zu den verschiedenen Handstellungen, erklärt sich der in den *Hilanderas* subtil angedeutete Konflikt. Die Gestik Minervas erinnert an das Bild mit der Überschrift *Subtiliora explicat*, wobei der zugehörige Text eindeutig mahnenden Charakter hat. Die Handstellung Arachnes dagegen stimmt mit jener Illustration überein, deren Motto *Negabit* lautet und in deren Kommentar von radikaler Ablehnung die Rede ist. Die Haltung der jungen Frau in der Mitte schliesslich folgt der Darstellung *Urgebit*. Sie soll laut Bulwer auf eine latente Spannung hinweisen, wie sie die ganze Szenerie von Velázquez' Gemälde zum Ausdruck bringt.[23] Indem der Maler der Sprache der Hände so viel Gewicht beimass, folgte er den Forderungen zeitgenössischer Theoretiker, denen "poner las manos" ein zentrales Anliegen war.[24]

Die Hintergrundszene der *Hilanderas* zeigt den Moment nach dem Wettkampf: Die Göttin wird sich der künstlerischen Ebenbürtigkeit von Arachne bewusst. Auf die Darstellung der Strafe hat Velázquez verzichtet. Entscheidend ist die Charakterisierung der Arachne, zu deren Situation er seine eigene in Parallele setzt. Dass die Szene im Vordergrund in einer Art Werkstatt spielt, deutet auf Arachnes Herkunft aus "bescheidenen Verhältnissen". Gleichzeitig wird durch verschiedene Bildelemente auf ihre positiven Eigenschaften und auf den Ausgang des Wettkampfes mit Minerva hingewiesen. Für den Fleiss der Spinnerin steht die nach Ripas Emblem *Persuasione* (Abb. 3) positiv zu deutende Katze,"che nelle sue attioni é diligentissimo, & attentissimo".[25] Die Leiter wird bei Honorius d'Autun im "Speculum Ecclesiae" als Symbol der Tugend gedeutet[26], von Boethius in "De consolatione

[23] John Bulwer: *Chirologia: or the Natural Language of the Hand Whereunto is added Chironomia: Or, the Art of Manuall Rhetoricke*. London 1644, S. 52f., S. 79, S. 83, S. 179. - Vgl. dazu: Gustaf Cavallius: *Velázquez' Las Hilanderas. An Explication of a Picture Regarding Structure and Associations*. Acta Universitatis Upsaliensis. Figura. Nova Series 11. Uppsala 1972, S. 193.
[24] Vgl. dazu: Julián Gállego: *Vision et Symboles dans la Peinture Espagnole du Siècle d'Or*. Paris 1968, S. 243.
[25] Cesare Ripa: *Iconologia*. Padua 1611, S. 419f. Im Inventar von Velázquez' Bibliothek ist unter Nr. 559 eine "Iconologia de Cesare Ripa, con estampas" aufgeführt. - Vgl. dazu: Francisco de Sánchez Cantón: *La Libreria de Velázquez*. In: Homenaje a Menéndez Pidal, III. Madrid 1925, S. 379-406. - Derselbe: *Cómo vivía Velázquez*. In: Archivo español de arte 15 (1942), S. 69-91.
[26] Emile Mâle: *L'Art religieux après le Concile de Trent*. Paris 1932, S. 83. Mâle weist darauf hin, dass Honorius d'Autun im Mittelalter eine viel benutzte Quelle für bildliche Darstellungen war. Es ist anzunehmen, dass das "Speculum Ecclesiae" auch im Kreis von Pacheco bekannt war.

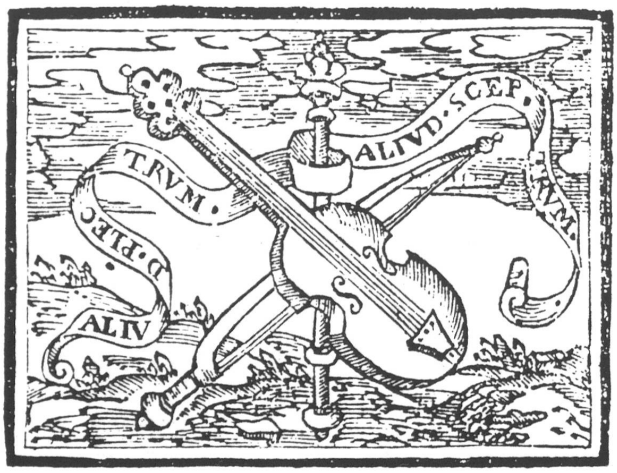

Abb. 5: Emblem aus Sebastian de Covarrubias, *Emblemas Morales*. Madrid 1610.

philosophiae" als Verbindung von niederen zu höheren Elementen[27], und in einem Emblem von Julius Zincgreff (Abb. 4) verbildlicht sie stufenweisen Aufstieg. Die Leiter führt zu einem Lorbeerkranz. Dazu steht folgendes Epigramm: "Das Kränzlein zu erlangen/ der tugendt Lob und Zier/ muss man unden anfangen/ die Leitter steht alhier/ Dich nur nicht ubereyle/ gemach geht man auch weit/ Sols dir werden zu theile/ es kompt noch die Zeit."[28] Mit anderen Worten: Durch Tugend und Fleiss lässt sich stufenweise eine höhere soziale Stellung erreichen. Dass ein solcher Aufstieg ebenso von anderen Faktoren abhängt, deutet Velázquez im Rotieren des Spinnrades an, das als Glücksrad gelesen werden kann. In Honorius d'Autuns "Speculum Ecclesiae" ist zu lesen: "Die Philosophen sprechen uns von einer Frau, die an ein sich unaufhörlich drehendes Rad gefesselt ist, und sie sagen uns, dass ihr Kopf sich bald hebt, bald senkt. Und was ist das Rad? Es ist der weltliche Ruhm, fortgetragen in einer ewigen Bewegung. Die an das Rad gefesselte Frau ist Fortuna (das Glück), abwechselnd hebt und senkt sie das Haupt, denn die, welche dank ihrer Macht und ihres Reichtums oben sind, werden oft in Armut und Elend gestürzt."[29] Auf Arachne übertragen, ist in den *Hilanderas* von der Unbeständigkeit des Erfolges die Rede. In der erhöhten Hintergrundszene ging es Velázquez darum, den Moment der Gleichstellung der Künstlerin mit der Göttin festzuhalten. Was bedeuten in diesem Kontext der Lehnstuhl und die Viola da Gamba? Covarrubias' "Emblemas Morales" mögen dazu eine Lösung anbieten; so heisst der Kommentar zu einem Emblem mit Zepter und Viola da Gamba (Abb. 5): "Glückselig das Königreich, dessen kluger König weise ist, aber auch wieder nicht so sehr, dass er bei den niederen und armen Leuten keine einzige Tugend, die ihm Achtung einflösst, erkennen könnte. Staatskunst ist verschieden von der, die zum Lautenspielen und zum Singen erforderlich ist. Und wenn er einen grossen Musiker tadelt, gibt er damit deutlich zu verstehen, dass er ihn nicht begreift."[30] Es ist wohl statthaft, die Bedeutung von Zepter und Lehnstuhl im gegebenen Kontext gleichzusetzen, da sich nach dem herrschenden strengen Hofzeremoniell nur Personen von hohem Rang auf einen Stuhl mit Rücklehne setzen durften. So verweist der Sessel als Statussymbol auf den Adel, der durch drei Damen vertreten ist. Auch die Aussage dieses Emblems ist im Zusammenhang mit Velázquez' Anliegen unmissverständlich.

Franz Zelger

[27] Pacheco zitiert in seiner "Arte de la Pintura" Boethius' "De consolatione philosophiae", so dass Velázquez diese Schrift bekannt gewesen sein muss.- Vgl. Erwin Panofsky: *Idea*. Berlin 1985[5], S. 105, Anm. 197.

[28] Arthur Henkel und Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, Sp. 1257. Emblem von Julius Zincgreff (1591-1635): *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria Iulii Guilielmi Zincgrefii* [Heidelberg] 1629, Nr. 49.

[29] Zit. nach: Mâle (wie Anm. 26), S. 95.

[30] Sebastian de Covarrubias: *Emblemas Morales*. Madrid 1660. – Vgl. dazu: Henkel/Schöne (wie Anm. 28), Sp. 1303f.

Abb. 6: Tizian, *Der Raub der Europa*, 178 x 205 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Im weiteren stellt sich der Spanier mit dem "göttlichen" Tizian auf eine Stufe, dessen *Raub der Europa* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Abb. 6) als Produkt von Arachnes Webkunst im Hintergrund des Bildes zu sehen ist, hinter der Szene, die die künstlerische Ebenbürtigkeit von Arachne und der Göttin zeigt. Dass Tizians Gemälde hier zum Wandteppich umgesetzt erscheint (was es nie war), bildet einen verschlüsselten Hinweis auf Karl V., der den venezianischen Maler zum Ritter gemacht hatte. Wegen der Reisetätigkeit Karls gehörten die Tapisserien, besonders diejenigen mit Darstellungen kaiserlicher Triumphe, zum mobilen Teil der spanisch-habsburgischen Hofhaltung.

Mit Zitaten von Emblemen und dem Hinweis auf Tizian hat Velázquez seiner Verbitterung über die Verweigerung des Santiago-Ordens und seinem Bestreben, den Status des Malers zu erhöhen, Ausdruck gegeben. Diese persönliche Stellungnahme ermöglicht einen präziseren Datierungsvorschlag für die Entstehung des Bildes. Es dürfte zwischen der Veröffentlichung der ersten Rückweisung seiner Bewerbung um den Santiago-Orden am 2. April 1659 und der Verleihung des Ordens durch Philipp IV. am 28. November desselben Jahres gemalt worden sein.

Auf einer weiteren Bedeutungsebene versuchte Velázquez, die Legitimität der Malerei innerhalb der "artes liberales" durch den Ideenbegriff Zuccaris zu erhärten. Er schuf damit ein Exempel gemalter Kunsttheorie.

In seiner Lehrschrift "L'idea de' pittori, scultori ed architetti" von 1607 beschäftigt sich Zuccari mit der Frage, wie eine künstlerische Darstellung überhaupt möglich sei.[31] Dabei geht er davon aus, dass das, was im Werke offenbar werden soll, im Geiste des Künstlers vorgebildet sein muss. Diese innere Vorstellung bezeichnet er als "disegno interno" oder "Idea", die praktische Ausführung als "disegno esterno". Die Idee kann nach Zuccari im

[31] Zuccaris Schrift ist im Inventar von Velázquez' Bibliothek unter Nr. 442 verzeichnet. Den Hinweis auf Zuccaris Ideenbegriff verdanke ich meiner Studentin Damaris Koller.

Menschen nur deshalb erzeugt werden, weil Gott ihm durch Vermittlung der Engel die Fähigkeit dazu verliehen hat. Somit ist sie letzlich ein Funke des göttlichen Geistes, eine "scintilla della Divinità".[32]

In den *Hilanderas* können einzelne Motive des lichtdurchfluteten Hintergrundes als bildliche Umformung von Zuccaris Theorie gedeutet werden. Velázquez wandte hier eine skizzenhafte Technik an. Die Figuren und Bildelemente sind nicht mehr präzis erfasst. Die ganze Szene erhält etwas Visionäres. Velázquez verbildlicht die Übertragung des "disegno interno", das Zuccari als "non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna", sondern als "Ausfluss göttlicher Gnade" interpretierte, durch einen Lichtstrahl, in dem plötzlich ein weisser Funke aufblitzt, die "scintilla della Divinità".[33] In diesem Kontext sind die Putten Tizians zu Engeln geworden, welche die göttliche Idee auf den Menschen übertragen. Eine solche Deutung wird unterstützt durch die Tatsache, dass Velázquez, obwohl er Tizian sonst bis in Details gefolgt ist (vgl. Auge des Stieres), Pfeil und Bogen der Putti weggelassen hat und sie so zu himmlischen Wesen machte.

Die Lichtverhältnisse des Hintergrundes und die dort angestrebte Entmaterialisierung weisen ebenfalls auf den Primat des "disegno interno". Die Fähigkeit des Malers, dank göttlicher Eingebung Ideen hervorzubringen und sie zu realisieren, kurzum seine Gottähnlichkeit, war für Velázquez das entscheidende Argument, die "pintura" als "arte liberal" zu legitimieren.

Las Meninas

Als Plädoyer für den Adel der Malerei und somit für die Statuserhöhung des Künstlers selbst sind auch die *Meninas* (Die Hoffräulein, Abb. 7) konzipiert, obwohl dies nur *ein* Aspekt dieses vielschichtigen, enigmatischen Gemäldes ist. Es war laut Palomino im Jahre 1656 vollendet.[34]

Der Schauplatz der Darstellung ist jener Raum des Palastes, in dem Velázquez als Hofquartiermeister und Leiter eines Sonderbauamtes arbeitete, ein Saal, der zu den Gemächern des jung verstorbenen Kronprinzen Balthasar Carlos gehört hatte. Der Maler steht mit Pinsel, Palette und Malstock vor einer riesigen Leinwand. Er ist als Höfling gekleidet und trägt den Schlüssel des Palastkämmerers am Gürtel. Das dunkle Wams wird vom roten Kreuz des Santiago-Ordens geschmückt, das möglicherweise erst nach Velázquez' Tod hinzugefügt worden ist. Der Legende zufolge soll der König selbst zum Pinsel gegriffen haben.

Eine zentrale Rolle spielt bei fast allen Deutungsversuchen der Spiegel im Hintergrund. Nur noch einmal hat ihn Velázquez als Bildmotiv benutzt, in der Londoner *Venus*, wobei er dort zu den Attributen der Göttin gehört. Unbestritten ist, dass im Spiegelbild die Gestalten des Königs und der Königin wiedergegeben sind. Vermutlich wollte Velázquez mitteilen, dass Philipp und Maria Anna bei der Entstehung der *Meninas* anwesend waren. Pacheco und Palomino überliefern, das Königspaar hätte öfters Velázquez beim Malen zugeschaut.[35] Ihre Präsenz ist zwar imaginär, doch für die Interpretation von grösster Wichtigkeit. Denn der den Künstler im Atelier besuchende Monarch ist seit Plinius (Alexander und Apelles) ein zentrales Argument im Kampf um die Anerkennung der Malerei als "ars liberalis"; die Anwesenheit des Königs erhob sie in den Adelsstand. Dazu kommt, was schon Tolnay beobachtet

Franz Zelger

[32] Panofsky (wie Anm. 27), S. 48f. – Federico Zuccaro: *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. Turin 1607. In: Scritti d'arte di Federico Zuccaro. Hrsg. von Detlef Heikamp. Florenz 1961 (Buch I, Kap. 7, S. 14), S. 162 und (Buch II, Kap. 1, S. 3) S. 223.

[33] Zuccaro (wie Anm. 32, Buch I, Kap. 3, S. 5), S. 153.

[34] Enriqueta Harris: *Velázquez*. Stuttgart 1982, S. 212.

[35] Vgl. dazu: Anm. 10 und Harris (wie Anm. 34), S. 212.

[36] Dabei handelt es sich um Kopien nach Rubens, ausgeführt von Juan Bautista del Mazo. Die beiden Ölskizzen von Rubens waren Entwürfe für die Dekoration der Torre de la Parada. - Vgl. dazu: Svetlana Alpers: *The Decoration of the Torre de la Parada*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, IX., Brüssel 1971, S. 178f., S. 237ff.

Abb. 7: Velázquez, *Las Meninas*, 318 x 276 cm, Prado, Madrid.

hat, dass der vor der Leinwand stehende Velázquez nicht malend dargestellt ist, sondern in einem Moment der Inspiration, auf das "disegno interno" konzentriert. Auch die beiden grossformatigen Bilder im Hintergrund[36], *Minerva straft Arachne* und *Das Urteil des Midas* (Prado, Madrid), hat Tolnay im Kontext der Nobilität der Malerei interpretiert, als Sieg der göttlichen Kunst über das Handwerk und als Hinweis auf den ungerecht bestraften Künstler.[37] Mit der Arachne-Szene nimmt Velázquez zugleich Bezug auf die *Hilanderas*.

[37] Charles de Tolnay: *Velázquez' "Las Hilanderas" and "Las Meninas"*. In: Gazette des Beaux Arts 35 (1949), S. 36.

Eine Auseinandersetzung mit den *Meninas* kann Hermann Ulrich Asemissens These von 1981 nicht ausser acht lassen. Asemissen ist der Meinung, dass man sich vor dem Bild die eigentliche Szene der *Meninas* vorzustellen habe, welche auf dem Bild als ganze in einem Spiegel erscheine. Nur so sei es möglich, dass Velázquez seine Modelle von vorne sehen und malen könne, obwohl er hinter ihnen stehe. Diese These versucht Asemissen, unter anderem mit dem Hinweis auf die Seitenverkehrung des "Realraums" im Bild, eingehend zu belegen, und er verweist auch auf eine Stelle in Leonardos "Traktat über die Malerei" von 1651, den Velázquez besass und wo es heisst, "der Maler soll einen Spiegel nehmen und den lebendigen Gegenstand sich darin spiegeln lassen. Das Spiegelbild soll er mit seinem Bild vergleichen und dieses so malen, dass es aussieht wie etwas Wirkliches, gesehen in einem grossen Spiegel."[38] Asemissens Versuch, die Bildentstehung zu rekonstruieren, ist nicht von der Hand zu weisen, dennoch kann man sich fragen, ob der Künstler die Szene nicht auch ohne Spiegel seitenverkehrt gemalt haben könnte. Gerade Velázquez' Talent und seine humanistische Bildung lassen es möglich erscheinen, dass er nur vortäuschen wollte, er habe das Bild im Sinne von Leonardos Empfehlung gemalt, zumal die Spiegelungen letzlich nicht konsequent durchgeführt sind (z.B. Bilder an der Rückwand). Schliesslich bleibt zu fragen, was dieses Spiel von Schein und Wirklichkeit, diese Spiegelverkehrtheit, für die Interpretation bedeutet. Das Raffinement besteht wohl darin, dass das Bild der *Meninas* als Ganzes auf eine Szene Bezug nimmt, für die es seinerseits die Szenerie bildet.[39] Es versteht sich somit als eine Art Bühne, auf der jede Figur zugleich Modell und Betrachter, Akteur und Zuschauer, Teil des Bildes und Aussenstehender ist.[40]

Ausgehend von einer realen Szene, die eine Apotheose des spanischen Königshauses in einer Zeit des politischen und wirtschaftlichen Niederganges darstellt, plädiert Velázquez in einem unausschöpfbaren Werk für die Nobilität der Malerei und seiner selbst. Er hat in den *Meninas* durch ein komplexes Beziehungsnetz von Betrachter, Maler und Modell, von verschiedenen bildnerischen Ebenen und durch das Spiel von Schein und Wirklichkeit, von Malerei und Realität zentrale kunsttheoretische Fragen thematisiert. Diese Tatsache gehört neben der farblichen Delikatesse und der vollendeten Meisterschaft der Ausführung wohl zu den überzeugendsten Argumenten für die Rangerhöhung von Kunst und Künstler.

[38] Hermann Ulrich Asemissen: *Las Meninas von Diego Velázquez.* Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Kassel 1981, S. 36. – Lionardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei.* Hrsg. von Heinrich Ludwig. Wien 1882, Neudruck Osnabrück 1970, Nr. 408.
[39] Vgl. dazu: Michel Foucault: *Les mots et les choses.* Paris 1966; dt. Ausgabe: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt am Main 1971, S. 42f.
[40] Vgl. dazu: Asemissen (wie Anm. 38), S. 35f.

Franz Zelger