

aus dem Morgenland“ (Abb. 52) und „Der Engel erscheint Hagar“ (Abb. 53), sieht Diefenbacher das Wasser in „zentraler Bedeutung“ und „somit klar in Bezug zu dem Kurort Langenschwalbach“ (S. 39). Doch die Staffage fügt sich nicht zu einer ‚Erzählung‘ über den Weg oder die Bedeutung des Wassers zusammen; sie bietet Anspielungen, die eine dezidierte Bedeutungsfestlegung nicht tragen können.

Merian hat auch gar nicht versucht, den Eindruck einer ‚Reise‘ zu erwecken; in geradezu bunter Folge wechseln Ansichten des Ortes und Szenen auf dem Waldweg. Sein Titelblatt verspricht nicht mehr als einige „ländliche Gehöfte um die sauren Brunnen von Schwalbach herum“ (S. 22, 35, Abb. 35). Die naheliegende Konsequenz zieht Diefenbacher allerdings nicht: die Serie läuft unter einem falschen, zumindest irreführenden Titel. Es sei daher vorgeschlagen, die Serie künftig unter dem Titel „Ansichten aus der Umgebung von Schwalbach“ oder einfacher: „Schwalbacher Ansichten“ zu führen.

HANS-MARTIN KAULBACH

Staatgalerie Stuttgart – Graphische Sammlung

Reinhard Liess: Im Spiegel der „Meniñas“. Velázquez über sich und Rubens; Göttingen: V & R unipress mit Universitätsverlag Osnabrück 2003; 118 S., 1 Abb.; ISBN 3-89971-101-7; € 22,90

„Jetzt verstehe ich, warum du diesen Gesichtsausdruck hast. Du siehst das Bild von der Kehrseite aus. Was siehst du von dort? Sag es mir! Warte, ich komme auch. Ich möchte es auch sehen“¹. Den Wunsch des Erzählers in Antonio Tabucchis „Il gioco del rovescio“ hatten wohl schon viele Betrachter der „Meniñas“ von Velázquez, von denen dort die Rede ist. Gerne möchte man einmal in die Rolle des Künstlers schlüpfen, um zu sehen, was dieser so aufmerksam – Pinsel und Palette in der Hand – betrachtet. Weil uns dies jedoch bekanntlich nicht möglich ist, diente das Gemälde – eines der großen Rätselbilder der abendländischen Malerei – schon Generationen von Kunsthistorikern, Historikern, Philosophen u. a. als Ausgangspunkt für teilweise erstaunliche Theorien. Ein Ende ist nicht abzusehen. Jüngst bildete es sogar die Grundlage für eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte².

Reinhard Liess hat nun ein vergleichsweise schmales Buch vorgelegt, das mit den Spekulationen über das Gemälde aufräumen möchte. Ausgangs- und Bezugspunkt seiner Ausführungen ist deshalb stets das Gemälde selbst. Dieses löbliche Vorgehen ist angesichts des mittlerweile aufgetürmten Berges an Literatur zu Velázquez/Meisterwerk, der den Blick auf das Gemälde längst zu verstellen droht, durchaus nachzuvollziehen, ja vielleicht der einzig gangbare Weg. Zum Ende seiner Untersuchung heißt es: „Die Methode, der sich die vorliegende Abhandlung anvertraute,

1 ANTONIO TABUCCHI: Das Umkehrspiel, in: ders.: Der kleine Gatsby. Erzählungen. Deutsch von Dagmar Türck-Wagner; München 1989, S. 21.

2 THIERRY GREUB (Hrsg.): Las Meniñas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte; Berlin 2001.

basierte in der Hauptsache auf dem Studium der Originale und folgte weniger den gegenwärtig tonangebenden Autoritäten des Fachs“ (S. 115). Handelt es sich also um eine Streitschrift?

Die von Liess herangezogene Literatur stellt auf jeden Fall eine einseitige Auswahl dar. Nicht einmal die wenigen deutschsprachigen Titel zu Velázquez sind erwähnt. Erstaunlich ist vor allem das Fehlen von Kurt Gerstenbergs noch heute sehr lesenswerter Monographie, in der sich durchaus verwandte Sichtweisen zu Liess finden³. Weniger erstaunlich ist dagegen die Vernachlässigung der neueren Forschungen zu Kunsttheorie und Künstlerbildnis in Spanien⁴, da Liess keinen Hinweis zu erkennen vermag, daß Velázquez „seine Kunst dazu benutzt hätte, in die polemische Diskussion um die „alcabala“ und die Statuserhöhung der Malerei als „ars liberalis“ einzugreifen“ (S. 23). Interpretationen, die das Gemälde „zu einer Art Manifest kunsttheoretischer Gelehrsamkeit umfunktionieren“ (S. 23) wollen, erteilt er deshalb eine klare Absage. Zwar ist ihm zuzustimmen, daß es sich um „das Selbstbildnis eines geistreichen Malers, aber kein spezifisches Gelehrtenbildnis“ (S. 25) handelt. Kann man deshalb aber einen kunsttheoretischen Anspruch völlig ausschließen? Leider wissen wir über Velázquez' eigene Position innerhalb der in Spanien virulenten Diskussionen um den Rang der Malerei innerhalb der Künste – abgesehen von reichlichen Spekulationen – nach wie vor viel zu wenig.

Am Anfang der Abhandlung steht der im Gemälde dargestellte Raum. Zunächst führt Liess Velázquez' Rolle bei der architektonischen Gestaltung und der Auswahl der Gemälde des Raumes, des „Cuarto bajo del Príncipe“ im königlichen Alcázar zu Madrid, aus. Er nimmt an, „daß ihm nicht nur die Auswahl und Verteilung der Gemälde (...), sondern auch ihre Rahmung und Anordnung nach Malern, Inhalt und Form oblag“ (S. 15). Daraus schließt er, daß die Auswahl und Rahmung der Gemälde, die in den „Meniñas“ sichtbar sind, eine für das tiefere Verständnis des Bildes wichtige Rolle spielen. Es handelt sich u. a. um zwei Kopien nach dem Ovidzyklus von Rubens und anderen flämischen Meistern für das königliche Jagdschloß Torre de la Parada, die allerdings derart verdunkelt sind, daß sie nur mit großer Mühe erkannt werden können. Dennoch: „Sie sind Bestandteile des komplexen künstlerischen Aktes, der den Entwurf sowohl des Galerieraumes als auch des ihn abbildenden Gemäldes umfaßt, und spielen daher im Sinnganzen des Werkes und im Hintergrund des Selbstbildnisses eine wesentliche Rolle“ (S. 17). Liess deutet deshalb die Verdunklung der Gemälde als bewußten künstlerischen Akt; Velázquez verschatte sie, um gleichsam den Ruhm des Rubens, seines angeblichen Rivalen am spanischen Königshof, zu verdunkeln. Läßt sich diese These wirklich aufrecht erhalten? Betrachtet man das Gemälde etwas genauer, was Liess an vielen Stellen mit äußerster Präzision tut, so kommt der Verdacht auf, daß die Gemälde gar nicht anders als verdunkelt hätten dargestellt werden können. Sie spielen eine untergeordnete Rolle. Wichtig ist

3 KURT GERSTENBERG: *Diego Velázquez*; München 1957, S. 190–198.

4 z. B. SUSANN WALDMANN: *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*; Frankfurt a. M. 1995; KARIN HELWIG: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*; Frankfurt a. M. 1996.

das Spiegelbildnis des Königspaares zwischen ihnen. Um dieses hell aufleuchten zu lassen, mußten die beiden Historienbilder im Dunkel versinken. Daraus eine inhaltliche Schlußfolgerung zu ziehen, scheint mir deshalb etwas zu weit zu gehen. Darüber hinaus handelt es sich gar nicht um Originale von Rubens, sondern um Kopien von Velázquez' Schwiegersohn Juan Bautista Martínez del Mazo. Dies führt zu der Frage, ob es sich in dem Gemälde wirklich um ein Raumporträt handelt. Viel Mühe wurde bislang auf die Rekonstruktion des ursprünglichen Raumes verwendet. Nimmt man einen Grundriß des Alcázar zur Hand, stellt man jedoch fest, daß der Raum im Original, wie auch Liess bemerkt, eher „schlauchartige Proportion“ (S. 37) besaß. Es handelt sich also um einen Bildraum, der zwar an der Wirklichkeit orientiert ist, aber keine photographische Genauigkeit anstrebt. Hier also mit Raumproportionen oder bestimmten Maßverhältnissen zu argumentieren, führt zwangsläufig in die Irre.

Wer sich mit der Porträtkunst des Velázquez beschäftigt, weiß, daß der Hintergrund der Bilder im Sinne einer räumlichen Verortung der Figuren nur selten von Bedeutung ist. Wenn der Künstler eine räumliche Angabe macht, geschieht dies meist cursorisch. Bisweilen scheinen die Figuren regelrecht zu schweben, was schon Edouard Manet schätzte. Insofern darf man dem Hintergrund nicht zu viel Bedeutung zu messen. Aber gilt dies auch für die „Meniñas“? Dem Raum wurde in diesem Bild stets eine besondere Bedeutung zugemessen. Jonathan Brown bezeichnete das Gemälde als „the most brilliant perspective composition ever conceived“, wie Liess zitiert (S. 28). Bisweilen wurde er gar als die eigentliche Hauptsache angesehen⁵, was schon eine sehr moderne Sichtweise darstellt.

Im Bildzentrum befindet sich, ob man es will oder nicht, die Infantin. Aber handelt es sich um ein Porträt? Diese elementare Frage ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Immerhin sprechen die frühesten Beschreibungen von einem Porträt. Im Inventar des Alcázar von 1686 heißt es: „Ein Gemälde [...] mit dem Bildnis der Kaiserin, Infantin von Spanien, mit ihren Hoffräulein, ihren Dienern und einer Zwergin, Original von Diego Velázquez, Hofmaler und Kammerherr des königlichen Palastes, der sich hier selbst malend porträtiert hat“⁶. Von dem gespiegelten Königspaar, heute Hauptanlaß für reichliche Spekulationen, ist keine Rede. Das Gemälde wird auch von Antonio Palomino – nach wie vor die wichtigste Quelle für die Kenntnis der „Meniñas“ – als „Porträt der Kaiserin“ bezeichnet. Ein reines Familienporträt ist es freilich nicht. Schon Carl Justi bezeichnete das Gemälde, wie auch Liess zitiert, als „Bild der Herstellung eines Bildes“ (S. 100). Trotz aller Interpretationsmodelle hat allerdings die vergleichsweise simple Annahme, daß hier der Moment dargestellt ist, in dem das Königspaar den Raum betritt, nach wie vor etwas Bestechendes. Auch Liess findet diese Vorstellung „absolut überzeugend“ (S. 42). Damit wird deutlich, daß die Infantin nicht etwa den Betrachter anschaut, sondern ihre Eltern, die soeben (?) den Raum betreten haben. Daß dabei in der Szene genrehafte Elemente integriert sind, wie der Hund, der von dem Diener getreten wird, ist so erstaunlich nicht, sondern

5 JOSÉ CAMÓN AZNAR: Velázquez; Madrid 1964, S. 830 („el protagonista es el espacio por sí mismo“).

6 Zitiert nach: WALDMANN (wie Anm. 4), S. 137 (deutsche Übersetzung vom Verfasser).

dient der Vortäuschung einer tatsächlichen Szene. Denkwürdig Liess' Satz: „Wenn das Gemälde einen Philosophen beherbergt, dann diesen Hund, einen schlafenden Stoiker“ (S. 79). Velázquez' „Meniñas“ heben somit die Grenzen der Gattung des Porträts auf. Geht dies aber auf die Auseinandersetzung mit Rubens zurück?

Damit kommen wir zur zentralen, im Untertitel des Buches angedeuteten These von Liess: Was erfahren wir über Velázquez, was über Rubens in diesem Gemälde? Liess betont wiederholt die Unterschiedlichkeit zwischen Rubens und Velázquez, betrachtet beide gar als Antipoden. Gerade im Bereich des Herrscherporträts konstatiert Liess „die abgründige Verschiedenheit beider Maler“ (S. 67) Was soll also der Vergleich für die Erkenntnis über die „Meniñas“ bringen? Seiner Meinung nach „formulieren die „Meniñas“ eine Antwort auf den Einbruch der Kunst des Rubens am spanischen Hof“ (S. 75). Grotesk wirkt allerdings die Behauptung: „Dem von rechts kommenden Lichteinfall und der beleuchteten Rahmenkante nach zu urteilen, stellt die dem Betrachterauge entzogene Malebene der Leinwand eine große Lichtfläche dar. Das projektierte Gemälde sucht eine klare Gegenstellung zu den verdunkelten Rubensschen Mythologien. Unsichtbares Licht gegen sichtbares Dunkel“ (S. 74–75). Sollte Velázquez etwa im Dunkeln malen? Hier wird die Grenze der bildimmanenten Deutung deutlich.

Obwohl Liess keinen Bezug zur Kunst Rembrandts herstellt, kommt einem gerade hierbei dessen „Atelierbild“ aus dem Bostoner Museum of Fine Arts in den Sinn.⁷ Dieses heute überwiegend als Selbstbildnis des jungen Rembrandt gedeutete Werk zeigt ihn im Moment der künstlerischen Inspiration. Rembrandts Werkstatt könnte kaum spartanischer eingerichtet sein. Jegliche Hinweise auf einen gelehrten Künstler fehlen. Seine Kunst speist sich allein aus dem Ingenium des Künstlers. Vor seinem geistigen Auge formt sich das zu malende Bild. So kann man es sich auch bei Velázquez vorstellen, mit dem Unterschied, daß sich die Imagination des Künstlers im Spiegelbild an der Rückwand des Raumes zeigt. Der Einfall des Künstlers wird dem Betrachter sichtbar gemacht. Dem Königspaar erscheint das noch zu malende Bild bereits als künstlerischer Einfall. Insofern sind die „Meniñas“ ein Gemälde über die Genese eines Gemäldes von Anfang an, „das Phänomen der sich im Anblick der Wirklichkeit (hier der Erscheinung des Königspaares) augenblicklich und unmittelbar einstellenden künstlerischen Eingebung, die sofort, im selben Moment, in die Phase ihrer Realisierung umspringt“ (S. 98). Folgt man dieser Sichtweise, erfahren wir hier in der Tat sehr viel über Velázquez. Schon der Portugiese Felix da Costa stellte 1696 fest: „es scheint eher ein Porträt des Velázquez denn der Kaiserin zu sein“⁸. Aus dem kunsttheoretischen Manifest in den „Meniñas“, wie dies schon von so vielen Forschern ausbreitet wurde – am überzeugendsten nach wie vor von Charles de Tolnay⁹ –, wird

7 Vgl. Der junge Rembrandt – Rätsel um seine Anfänge, Ausstellungskatalog; Kassel (Staatliche Museen Kassel)/Amsterdam (Museum het Rembrandthuis), 2001/2002, S. 304–307.

8 Zitiert nach: WALDMANN (wie Anm. 4), S. 138.

9 CHARLES DE TOLNAY: Velázquez' „Las Hilanderas“ and „Las Meninas“. An Interpretation, in: *Gazette des Beaux-Arts* 35, 1949, S. 21–38. Siehe auch zustimmend: JULIÁN GÁLLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*; Madrid 1991, S. 261–263.

bei Liess das Bekenntnis eines Malers zur „peinture“; die Farbe ist „perfekte Form, kein sekundäres, akzidentielles, sondern primäres, substantielles Element der Gestaltung, Bestandteil des dem Werk zugrunde liegenden Logos“ (S. 104)¹⁰. Was wir dagegen über Rubens in den „Meniñas“ erfahren sollen, bleibt im wahrsten Sinn des Wortes im Dunkeln.

Fazit: Das vorliegende Buch wird zwar nicht unsere Sichtweise auf Velázquez' Meisterwerk umstürzen, wer sich aber der Mühe unterzieht, den auf Abbildungen (abgesehen von einer mäßigen Gesamtansicht des Gemäldes) verzichtenden Text durchzuarbeiten, wird mit mancher guten Beobachtung belohnt, die vor allem zu weiterem Denken anregt. Für ein heutiges kunsthistorisches Buch ist das nicht wenig.

JUSTUS LANGE

Staatliche Museen Kassel

10 Siehe MARKUS A. CASTOR: Diego Velázquez – Farbe und Raum. Von der Objektwelt zum Farb-
raum; Weimar 1995. Dort werden zwar die „Meniñas“ aus „Zwängen der Ökonomie“ (S. 283) aus-
geklammert, dennoch finden sich teilweise vergleichbare Erkenntnisse anhand anderer Gemälde.

„Wer hat das Tierreich so in seines Pinsels Macht?...“ Die Tierdarstellungen von Johann Elias Ridinger; Hrsg. Stiftung Hessischer Jägerhof (*Schriftenreihe*, 2); Darmstadt 1999; 140 S.; 9 farb. und 152 SW-Abb.; € 9,80

Beinahe wäre das 300. Geburtsjahr des bedeutenden, in Kreisen der Kunstgeschichte aber viel zu wenig beachteten Augsburger Kupferstechers, Malers und Verlegers Johann Elias Ridinger (1698–1767) vergessen worden. Eine Sonderausstellung des Museums Jagdschloß Kranichstein bei Darmstadt vom 29. 5. bis zum 2. 8. 1999 behob diesen offensichtlichen Mangel und gratulierte mit einem Jahr Verspätung nachträglich. So konnte gleichzeitig auch das 600-jährige Bestehen des zeitweilig als Residenz genutzten Jagdschlusses gefeiert werden. In veränderter Form wurde die Ausstellung an einigen weiteren Orten gezeigt.

Der Katalogband setzt mit einer auf gelblichem Papier abgesetzten „Lebensbeschreibung des Johann Elias Ridinger“ ein, die aus dem 1856 erschienenen Werkverzeichnis von Georg August Wilhelm Thienemann reproduziert wurde (S. 13–19). Gefolgt von dem Essay „Die Tradition der Tierdarstellung und die Kunst Johann Elias Ringers“ gibt der für Katalog und Ausstellung Verantwortliche, Stefan Morét, anhand einiger bekannter Beispiele einen knappen Überblick über die Entwicklung der Tierdarstellung und ordnet Ridinger überzeugend als Vertreter der Physikotheologie ein (S. 21–30). Diese bezeichnet eine praktische Theologie der Natur im 17. und 18. Jahrhundert, die aufgrund ästhetischer und naturwissenschaftlicher Betrachtung von Strukturen oder Prozessen der Natur auf das Dasein und die Eigenschaften Gottes verweist¹. Anschließend erläutert Morét „Zur Technik des Tiefdrucks“ das von

1 Zur Physikotheologie siehe die entsprechenden Artikel von HUBERTUS BUSCHE, in: LThK, Bd. 8,