

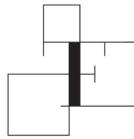
Hanno Tiesbrummel

Velázquez und die Mythologie

Zur Entstehung von Sinn in Form und Präsenz

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Tavolozza Foundation, München



TAVOLOZZA
FOUNDATION

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Jan Hawemann · Berlin

Umschlagabbildung: Diego Velázquez, Apoll in der Schmiede des Vulcan, Madrid, Prado, 223 x 290 cm,
um 1630 (Detail; vgl. Abb. 26)

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

Schrift: Adobe Garamond Pro

Papier: 115 g/m² Clairjet 1300 ICY

Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

© 2024 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-7861-2902-8

Vorwort

So viel Zeit ist seit der ersten Abgabe des Manuskripts gar nicht vergangen, und dennoch hat sich seither ergeben, dass nach ca. 5.000 Jahren Schriftgeschichte dieses Buch als eines der letzten sich vollständig natürlicher Intelligenz verdankt. Entstanden ist es als Dissertation an der Universität Heidelberg. Mein erster Dank gilt entsprechend meinem Doktorvater Henry Keazor, der die Themenidee sofort mit Interesse aufgenommen und mich dann in allen Phasen der Durchführung bereitwillig unterstützt hat. Herzlichen Dank ebenfalls an Horst Bredekamp, dessen vielfältige Anregungen die Arbeit immer wieder vorangetrieben haben und der so freundlich war, das Zweitgutachten zu übernehmen.

Begonnen habe ich die Arbeit während meiner Zeit an der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte) in Rom, nachdem ich bei einem Ausflug nach Madrid Velázquez – wie in der Einleitung zu lesen – ‚entdeckt‘ hatte. Die genaue Fixierung des Themas verdanke ich einem Zwischenruf von Christof Thoenes, der auf dem Weg zum vormittäglichen Cappuccino, irgendwo zwischen Hertziana und Villa Medici, als ich verschiedene Möglichkeiten durchspielte, einwarf: „Aber ‚Velázquez und die Mythologie‘, das ist doch ein Thema.“ Wichtige Gesprächspartner in dieser entscheidenden Anfangsphase waren ebenfalls Stefan Albl, Andreas Thielemann, Tod Marder und Julian Kliemann. Auch Jonathan Brown gilt mein Dank für ein memorables Gespräch und die Ermunterung, es zu versuchen.

Seither haben mir über die Jahre zahlreiche Freunde und Kollegen in vielerlei Gesprächen mit Rat und Tat zur Seite gestanden, die ich im Folgenden, in streng alphabetischer Reihenfolge, nennen möchte: Friedrich Asschenfeldt, Ulrich Blanché, Nicolás Casas Calvo, Heiko Damm, Christian Diemer, Franz Engel, Alexandra Enzensberger, Cornelia Hartmann, Ignacio Hazen, Roland Kaiser, Shawon Kinew, Sarah Kinzel, Julian Klose, Philipp Königler, Francesco Leonelli, Fernando Marías, Tanja Michalsky, Benito Navarrete Prieto, Lukas Oberem, Lorenzo Pericolo, Rudolf Preimesberger, Giuseppe Rizzo, Georg Schelbert, Willi Schroll, Dietrich Schubert, José Sicilia, Torsten Tjarks, Anselm Treichler, Mėta Valiušaitytė, Friederike Voßkamp und Matthias Winner. In jüngster Zeit hinzugekommen sind noch Gero Ritzenhöfer und die ganze Firma, denen ich völlig neue Perspektiven verdanke, und Merle Ziegler und Hans-Robert Cram, die vonseiten des Verlages mit Engagement und Expertise zur Vervollkommnung des Buches beigetragen

haben. Alle verbleibenden Fehler und Unzulänglichkeiten sind, das versteht sich, allein mir selbst zuzuschreiben.

Last but not least – nein eigentlich zuallererst – sei meinen Eltern für ihre ausdauernde Unterstützung und gedankliche Mitarbeit an meinen Projekten gedankt, insbesondere meiner Mutter, die alles nach dem Tod meines Vaters mit großer Beständigkeit weiter gefördert hat. Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Berlin, den 28. August 2023

Einleitung

Am Anfang war das Bild. Oder, um es genauer zu beschreiben: Der Anfang hat sich vor einigen Jahren in Madrid ereignet, als ich, gerade morgens das erste Mal nach Spanien gereist, am frühen Nachmittag in Raum 15 A des Prado zwischen zwei Gemälden stand: links „Mercur und Argus“ von Velázquez, rechts dasselbe Thema von Rubens (Abb. 1, 2).¹ Das spannungsvolle Gegenüber provozierte einen Frageimpuls, den ich seither verfolgt habe und den nunmehr auch der Leser² durch die Seiten dieses Buches verfolgen können soll.

Die Differenz von Velázquez' Werk gegenüber Rubens, aber auch gegenüber einer mit Rubens markierten darstellerischen Tradition als Erwartungshorizont, fiel sofort auf. Daraus ergibt sich in erster, naheliegender Formulierung die Frage: Wie kann ein Werk mit demselben Titel, also demselben mythologischen Thema, so anders aussehen? Aber diese Frage erweist sich bald als unzureichend, ja irreführend. Denn sie leitet in die sicheren und altbekannten Bahnen einer Erklärung der Differenz als der anderen ‚Einkleidung‘ desselben Themas: dasselbe Thema, in anderer Form wiedergegeben. Damit wird aber der Kern des mit der Differenz aufgeworfenen Problems verfehlt. Denn offensichtlich hat sich mit der Form auch das Thema verändert – oder eher: es ist wenig hilfreich, weiter solcherart vom ‚Thema‘ zu sprechen und von ihm auszugehen. ‚Thema‘ und Form sind keine voneinander unabhängigen Variablen. Worum es eigentlich geht, das ist der Sinn, und dieser Sinn ergibt sich anscheinend mindestens so sehr aus der Form wie aus dem ‚Thema‘ – er ist sozusagen das übergreifende Dritte. Somit folgt als die eigentliche, durch die Relationalität der beiden Gemälde gegebene Frage, wie sich in (mythologischen) Gemälden Sinn konstituiert.³

- 1 Seither habe ich an der Rubens-Position immer statt „Mercur und Argus“ die Kopie nach Tizians „Raub der Europa“ gesehen, was die Bezüge im Raum ändert: der „Raub der Europa“ bezieht sich auf Velázquez' „Spinnerinnen“ an der Mittelwand, nicht auf das Bild gegenüber. Seit 2018 ist für Rubens' Serie der Torre de la Parada, zu der „Mercur und Argus“ gehört, ein eigener Saal eingerichtet worden. Die von mir vorgefundene Konstellation wird sich folglich kaum wiederholen. An dieser Stelle also mein herzlicher Dank an den Kurator, Xavier Portús – und Fortuna.
- 2 Hier wie im Folgenden verwende ich der Einfachheit halber das generische Maskulinum; überall, wo das sinnvoll ist, sind die anderen Geschlechter selbstverständlich mitgemeint.
- 3 Das Wort mag verwirren, vor allem wenn man es als „Konstitution“ und nicht als „Konstituierung“ substantiviert; politische oder gesundheitliche Anklänge sind nicht gemeint. Deshalb ist im



1 Diego Velázquez, Merkur und Argus, Madrid, Prado, 127 x 250 cm, um 1659

Meine Untersuchung, die sich bald auf die Gesamtheit der erhaltenen sechs mythologischen Gemälde⁴ von Velázquez ausweitete (also „Bacchus“, „Apoll in der Schmiede des Vulcan“, „Mars“, „Venus“, „Die Spinnerinnen“ und „Merkur und Argus“), hat dementsprechend zum Ziel, den Sinn und seine Entstehung nachzuvollziehen. Dabei gilt es aber sofort Missverständnissen vorzubeugen, die sich einstellen, wenn man ein solches Ziel unter ‚Ikonographie‘ oder ‚Inhaltsdeutung‘ etc. subsumiert. Denn was man damit gewöhnlich meint, also die Interpretation von Sinnzusammenhängen, die über die Darstellung bestimmter Gegenstände im Bild gleichsam herbeizitiert werden, greift bei Velázquez zu kurz. Im Blick etwa auf ein mit so großem Atem gemaltes Werk wie „Merkur und Argus“, bei dem sich kein begrifflich leicht fassbares Einzelteil anbietet, an dem der Eindruck der Differenz genauer in den Griff zu bekommen wäre, schließt sich diese verbreitete Möglichkeit der Sinnkonstituierung von vornherein aus. Nicht das *Was* von Thema, Handlung und Dingbestand ist anders, sondern allein deren *Wie*. Der Sinn scheint das Ganze zu umfassen, von der Gestaltung jedes Einzelteils (also dem, was ich im Untertitel ‚Form‘

Untertitel der Arbeit „Entstehung“ als nächste Entsprechung gewählt. Es geht mir darum, in einem Wort gleichzeitig einerseits das Prozessuale, Unbestimmte, fließend sich Zusammensetzende und andererseits das einmal Aufgestellte, Dauernde zu bezeichnen. Gottfried Boehms Formulierung, „Wie Bilder Sinn *erzeugen*“, legt hingegen eher nahe, die Bilder wie einen Anfang absolut zu setzen, statt sie als einen Kristallisations- und Haltepunkt in einem umfassenderen Sinngeschehen zu begreifen, in dem Künstler, Material und Betrachter entscheidende Rollen zukommen. Boehm setzt damit im gleichen Fragerahmen eine andere Betonung. Ohne mir in dieser letztlich nie wissenschaftlich lösbaren Frage ein abschließendes Urteil anmaßen zu wollen, scheint mir doch, dass zumindest für eine Zeit, die unter dem Paradigma von Johannes 1,1 stand (NOVUM TESTAMENTUM, S. 230), zu sagen ist: Bilder erzeugen Sinn nicht, sie gestalten ihn.

4 Zur Terminologie: der Einfachheit halber spreche ich von „mythologischen Gemälden“ und „Mythologien“, wo es genau genommen „Gemälde nach mythologischen Themen“ heißen müsste. Auch benutze ich meistens das im deutschen Sprachraum eingebürgerte Wort „Mythologie“, und zwar ohne große Unterscheidung zu „Mythos“, obwohl beide historisch und von der eigentlichen Wortbedeutung her zu trennen wären.



2 Peter Paul Rubens, Merkur und Argus, Madrid, Prado, 180 x 298 cm, 1636–38

nenne) bis hin zur Präsenz⁵ des Gemäldes selbst. Dies als das für Velázquez Wesentliche bleibt unter dem Radar einer schulmäßigen Ikonographie.⁶

Damit dürfte zu tun haben, was José Ortega y Gasset schon 1943 bemerkte: „allen [...] Mythologien des Velázquez eignet etwas Seltsames, mit dem die Kunsthistoriker,

- 5 Dieser zweite Begriff aus dem Untertitel ist angeregt durch Hans Ulrich Gumbrechts „Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz“. Für den Literaturwissenschaftler Gumbrecht steht allerdings „Präsenz“ gegen „Sinn“, während ich das eine genau *im* anderen lokalisiere. Der Unterschied mag daher rühren, dass für die Kunstgeschichte die Erfahrung von Präsenz weniger Ergebnis eines (Lese-)Ereignisses ist als vielmehr das Fundament aller Bildereignisse.
- 6 In dieser ‚Schule‘ ist nicht selten eine Inversion von Erwin Panofkys Ausgangspunkt zu beobachten, wenn nicht von den Bildern zu (historisch absichernden) Texten, sondern von Texten mehr oder weniger treffend zu Bildern gegangen wird (vgl. dazu KEAZOR, „ensembles flous, S. 66f.). Panofsky selbst schreibt hingegen: „Sie [die Interpretation] hat erst dann ihr eigentliches Ziel erreicht, wenn sie die Gesamtheit der Wirkungsmomente (also nicht nur das Gegenständliche und Ikonographische, sondern auch die rein ‚formalen‘ Faktoren der Licht- und Schattenverteilung, der Flächengliederung, ja selbst der Pinsel-, Meißel- oder Stichführung) als ‚Dokumente‘ eines einheitlichen Weltanschauungssinns erfaßt und aufgewiesen hat.“ (PANOFSKY, Beschreibung und Inhaltsdeutung, S. 93f.). Gleichwohl ist nicht zu verkennen, wo in seiner Methode und Praxis die Ansatzpunkte seiner ‚Schüler‘ liegen. Entsprechend ist er kritisiert worden, so unter anderen z. B. von BÄTSCHMANN, Hermeneutik, besonders S. 16–18, 57–72; DIDI-HUBERMAN, Vor einem Bild, besonders S. 102–45.



mögen sie es nun zugeben oder nicht, nichts anzufangen gewußt haben.“⁷ Die Menge an Literatur, die seither zu den einzelnen Werken entstanden ist, scheint eine solche Feststellung zuerst zu widerlegen; für deren dauernde Gültigkeit sprechen hingegen zwei Beobachtungen: zum einen, dass trotz der Vervielfältigung der Interpretationen sich kaum je eine gemeinsame Basis eingestellt hat, und zum anderen die Tatsache, dass der Versuch einer intensiven monographischen Behandlung hier zum ersten Mal unternommen wird.

In Anbetracht der steigenden Fülle und des Mangels an Kohäsion hat man sich zuletzt mit dem Konzept der ‚Offenheit‘ als gleichsam natürlichem und zeitgemäßem Ausweg beholfen.⁸ Bevor man aber diesen Befreiungsschlag führt, wäre zu fragen, ob die ‚Offenheit‘ bzw. die Schwierigkeit des Zugriffs nicht weniger an den Bildern als vielmehr an der Methode liegt, also der an die Bilder herangetragenen Erwartung, wie sich in ihnen Sinn herstelle und wie er folglich wieder aus ihnen zu lesen sein müsse. Es gilt, die Methode dem Gegenstand anzupassen und so für eine andere Art von Sinngenerierung und damit eine andere Art von Bestimmtheit eine Sprache zu finden. Eine Methode zu finden, die bei der Suche nach dem Sinn sich nicht auf die üblichen Möglichkeiten des Mythos beschränkt, sondern Form und Präsenz, also das Bild als Bild, mit hineinnimmt – eben die Elemente, in denen Velázquez den Sinn verankert. Zur Veranschaulichung mag als Sinnbild ein Gebirge dienen: Es geht darum, den Fokus zu verlagern von einer Kartierung der schneebedeckten Gipfel und hinabzusteigen hin zu einer Erfassung der

- 7 ORTEGA Y GASSET, Velázquez, S. 80. Zu diesen Kunsthistorikern, also der Forschungslage, weiter unten. Erst in der Zusammenschau wird sich aus der Forschungslage und aus der Situierung und ersten Charakterisierung des Untersuchungsgegenstandes der konkrete Anlass und das konkrete Ziel der folgenden, in die Methode fortschreitenden Ausführungen ganz erfassen lassen. Leider ist ein Text linear: es lässt sich nicht alles gleichzeitig sagen. Ich versuche, zuerst vom Bild auszugehen.
- 8 So u. a. PRATER, Venus, S. 120f.; Ders., Bilder ohne Ikonographie; BUSCH, Das unklassische Bild, S. 7; NOBLE WOOD, Tale, S. 161–94; mittlerweile ferne Grundlage dieser Auffassung ist (neben der Kunst des 20. Jahrhunderts) ECO, Das offene Kunstwerk. PORTÚS, Pinturas mitológicas, S. 26f., spricht von *ambigüedad absoluta* der Interpretation und kontrastiert sie mit der größeren Festigkeit der *aspectos genuinamente formales* – die Herausforderung wäre, beide zu verbinden, das eine aus dem anderen zu entwickeln.



darunterliegenden Bergmassive und verbindenden Täler; also darum, die Basis der Sinn-generierung, Velázquez folgend, zu verbreitern.

Nun kann man einwenden, es sei doch bei jeder Kunst so: das, was sie eigentlich tue, liege immer in der gestaltenden Formung und in der bloßen, dauernden Präsenz, und erst nachrangig in der ‚Ikonographie‘. Das mag wohl so sein, und die Erfahrung der modernen Kunst hat unsere Wahrnehmung dafür geschärft. Aber diese Erkenntnis war nicht allen früheren Künstlern gleichermaßen präsent (und ist es auch heute keineswegs). Vielmehr lässt sich sagen, dass sie, indem sie ihr Handwerk lernten und damit in die künstlerische Tradition eintraten, leicht dahin kommen konnten, die fundamentalen Grundlagen ihres Metiers im selbstverständlichen Vollzug zu vergessen.⁹ Und in dieser von den Grundfragen ‚befreiten‘, anders geleiteten Aufmerksamkeit folgen ihnen die Interpreten. Bei der Mythologie zumal ist diese Tendenz stark: der ganze Zweck mythologischer Malerei scheint doch zu sein, die ‚bloße Darstellung‘ mit einem vorgängigen Inhalt zu verbinden – entsprechend wird man in der Mimesis bloß ein Mittel zum Zweck und in der mythologischen Aussage den Gipfel des Sinnes vermuten; von daher die Wahlverwandschaft von Methode und Gegenstand in der Fachtradition. Bei Velázquez hingegen – und das kann an dieser Stelle nur als vorgeifende, ermöglichende These formuliert werden – geht die Erkenntnis davon, dass ein Bild vor allem ein Bild sei und erst in zweiter Linie die Darstellung vorgängiger Sinnbestände, mit besonderer Bewusstheit ins Bilddenken ein. Und auch diese Reflexivität äußert sich bei ihm wiederum nicht – wie bei vielen anderen – durch mit Gegenständen aufgerufene Zusammenhänge und damit über den Umweg der geistigen Kombination, sondern im Sehen selbst. Es geht ihm um ein Denken *in* Bildern – und nicht *anhand von* Bildern.

9 Ähnliches ließe sich nach den Pionierwerken vermutlich für eine „Normalmoderne“ sagen (im Sinne von KUHN, Struktur). Über die bewusste Hereinnahme von Form und Präsenz in die ‚Aus-sage‘ der Werke des 20. und 21. Jahrhunderts (oder deren Ausbleiben) zu schreiben, ist hier nicht der Ort.

Damit muss aber auch die Rede von der ‚Offenheit‘ entscheidend modifiziert werden. Velázquez’ Gemälde sind nicht unbestimmt,¹⁰ sondern anders bestimmt, unter breiterer Hereinnahme des Bildes als Bild. Damit verlässt der Sinn seinen gewohnten Ort, er verschiebt sich vom Mythos zum Bild. Der Mythos ist nicht zu verstehen, ohne das Bild als Bild zu bedenken. Wenn sonst etwa Giotto (um nur ein fundamentales Beispiel zu nehmen) die Antagonismen der „Gefangennahme Christi“ (Padua, Arena-Kapelle) über die exakte Regie der Farben und Formen auf der Bildfläche dem Betrachter in den Blick einschreibt,¹¹ dann ist es dennoch nicht nötig, sich dessen bewusst zu werden, um die Szene zu verstehen. Die Kunst dient der (rhetorischen) Vervollkommnung und Vertiefung einer ohnehin gegebenen Aussage; diese behält dabei die Führung, sie wird bloß treffend gefasst. Bei Velázquez verliert sie dagegen, besonders deutlich bei den „Spinnerinnen“, die Führung völlig an das Bild. Das Bild dient nicht mehr der Unterstützung der offenkundigen *storia*, sondern eigenen Zwecken. Schon beim „Bacchus“ ist die eigentliche *storia* das Bild selbst. Dabei verlässt auch die Offenheit ihren üblichen Ort, bewegt sich vom Mythos in Richtung der Form – oder vielmehr: hat ihren Hauptakzent dort, wo er bei jedem Bild, ob nun ikonographisch ambivalent oder nicht, ist: in der ontologischen Differenz von Bild und Sprache, durch die sich das Bild dem sprachbasierten Zugriff dauerhaft entzieht.¹² Das Besondere bei Velázquez besteht nun darin, dass bei ihm diese grundsätzliche ‚Offenheit‘ des Kunstwerkes auch in jede Interpretation des Mythos‘ eingeht, weil der Sinn bewusst aus dem Ontologischen, das heißt aus der Präsenz des Bildes, entwickelt wird.

Um also Velázquez’ Mythologien zu verstehen, gilt es, neben dem Was (dem Thema) auch das Wie (die Form) einzubeziehen, darüber hinaus aber noch ein Drittes: das *Dass* des Bildes, seine Präsenz. *Was* es zeigt, *wie* es zeigt und *dass* es zeigt: keiner dieser Aspekte darf bei der Annäherung an den Sinn des Bildes aus dem Blick geraten. Damit das nicht passiert, ist es ratsam, auf den fundamentalsten der drei Aspekte zu zielen, den zugleich inhaltlich diffusesten und materiell konkretesten, auf den dritten, die Präsenz.

Wie nähert man sich dieser sinn-vollen Präsenz? Kurz gesagt: indem man sie herstellt. Das heißt: indem man sich vor das Bild stellt und so der Interaktion einen Anfang gibt. Dabei spielt dann die Zeit eine wichtige Rolle.¹³ Denn obwohl wir bei bildender Kunst

10 So ansetzend, könnte man in Parallele zu Johannes Graves ‚Bellini‘ ungefähr argumentieren: ‚die Bilder sind bewusst inhaltlich unterbestimmt, um den Betrachter zu involvieren und zu dauerhaftem Denken anzuregen – was sie wiederum unendlich interessant macht.‘ Das scheint mir aber für Velázquez nicht hinreichend. Denn es lässt tendenziell die Trennung zwischen Form und Sinn unangetastet: der Künstler kombiniert geschickt inkongruente Gegenstände, die Tatsache ihrer Darstellung ist aber für die Gedankenarbeit des Betrachters unerheblich. Bei Velázquez hingegen scheint es mir darum zu gehen, in der Übergänglichkeit aus der Form den Sinn zu gewinnen, wie er umgekehrt in dieser verankert ist (GRAVE, Bellini, besonders S. 259–63).

11 Dazu eindringlich IMDAHL, Giotto, S. 84–95.

12 VON ROSEN, Caravaggio, S. 12f., unterscheidet diese beiden ‚Offenheiten‘, geht die Sache dann aber explizit von der anderen Seite an als ich.

13 Ein Aspekt, dem, soweit ich sehe, noch nicht genug konzentrierte Aufmerksamkeit gewidmet worden ist (in diesem Sinne auch KEAZOR, Poussins Parerga, S. 9 mit Anm. 3). Ansätze bleiben ver-

(anders als etwa bei Literatur) meinen, sie in einem einzigen ‚Augen-Blick‘ erfassen zu können, verstellt sie durch diese irreführende Suggestion doch nicht selten den weiteren Zugang: Die wir meinen, alles im Augenblick erfasst zu haben, kehren wir dem Bild den Rücken und widmen den Rest unserer Zeit der Ausarbeitung unserer Ideen – ohne zu bemerken, dass die allerwenigsten davon vom Bild kommen, und ohne zu ahnen, dass sich aus dem Bild noch ganz andere, viel weitergehende und präzisere ergeben könnten. Es gilt also, auszuhalten, statt die Bildflucht anzutreten.

Den Moment vor dem Bild hat Thomas Bernhard in seinem Buch „Alte Meister“ im doppelten Sinne ‚verewigt‘: der alte Musikkritiker Reger sitzt seit Jahrzehnten jeden zweiten Tag von halb elf bis halb drei in Wien im Kunsthistorischen Museum und schaut auf Tintoretts „Weißbärtigen Mann“.¹⁴ In der Übersteigerung ein willkommenes Antidot für Zeiten, wo jedes Verweilen von mehr als fünf Minuten besorgte Blicke und Nachfragen erntet und wo genaue Beobachtung durch die Zwischenschaltung der Apparatur einer technischen Untersuchung ihre Wissenschaftlichkeit garantieren muss. Bloßes *looking at pictures*,¹⁵ so scheint es, ist nicht schwierig und keine Wissenschaft, sondern bloß etwas für die Gentlemen vergangener Tage und also auch unter soziopolitischem Aspekt höchst verdächtig. Dabei – wo, wenn nicht hier und wenn nicht genau so sollte sich die auch weiterhin vielbeschworene disruptive Kraft der Kunst entfalten?

Was sich dabei abspielt, dafür hat Arthur Schopenhauer ein eindringliches Bild gefunden, das Otto Pächt auf einen weiteren Wiener, Alois Riegl, bezogen hat:

„Vor ein Bild hat Jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde er nur sich selbst vernehmen.“¹⁶

einzel, wie T. J. CLARK, *Sight of Death* (dazu die Rezension von Henry Keazor). Zu denken gibt auch Richard Wollheim: *I came to recognize that it often took the first hour or so in front of a painting for stray associations or motivated misperceptions to settle down, and it was only then, with the same amount of time or more to spend looking at it, that the picture could be relied upon to disclose itself as it was* (Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987, S. 8, zit. nach VERHAGEN, *Viewing Velocities*, S. 130f.). Und, innerhalb der Velázquez-Forschung, der Künstler, Freund und Zeitgenosse der Impressionisten, Robert Stevenson: *People like to attach a ready-made sentiment to a picture; they hate to form their own judgement, and to wait until a canvas speaks to them in its own language. The true effect of art is slow.* (STEVENSON, Velázquez, S. 44).

- 14 BERNHARD, *Alte Meister* (die Zeitangaben S. 24f.). Im weiteren Verlauf wird deutlich, dass er auch andere Gemälde derart angeschaut hat. Zwischen dem „Weißbärtigen Mann“ und dem alten Reger tritt aber, wie mir scheint, eine Art Spiegelung ein, die dieses Gemälde für Bernhards Buch so herausragend macht.
- 15 Um den Titel des Buches von Kenneth Clark aufzunehmen, in dem er ein einsichtsvolles Kapitel auch *Las Meninas* gewidmet hat: CLARK, *Looking at pictures*. ‚Lord Clark of Civilization‘, wie man den Autor nach seinem Titel (und dem seiner Fernsehsendung) scherzhaft nannte, hat die Kunstbetrachtung freilich mit einer *gentlemanliness* betrieben, die man vermutlich schon damals nur provokativ nennen konnte.
- 16 SCHOPENHAUER, *Welt*, Bd. 2, Kap. 34, S. 473. Pächt weist auf das Diktum hin und beendet seine

Was dieses Schweigen, Warten und Hören meint, ist ein Lösen aus dem Bann unseres Selbst, ist die Öffnung auf das Gegenüber des Bildes hin – und mithin die Voraussetzung jeder echten Interaktion. Das Gegenüber des Bildes bietet wie das Gegenüber eines Menschen (freilich mit den der jeweiligen Seinsart entsprechenden Vor- und Nachteilen)¹⁷ die Möglichkeit einer Selbstüberschreitung, wenn wir nur bereit sind, uns darauf einzulassen.¹⁸

Um das Denken vom Bild orientieren zu lassen,¹⁹ muss man es so weit flexibilisieren, dass es dem Bild entsprechen kann. Solche Flexibilisierung folgt bei längerer Betrachtung fast automatisch aus der Erhöhung der Masse an visuellen Daten und widersprüchlichen Ideen, wenn man sich zurückhält, blind nach dem Erstbesten zu greifen. Dennoch rutschen wir unausweichlich bei dem Bemühen, für einen Eindruck den richtigen Ausdruck zu finden, immer wieder in die eingespielten Denkbahnen. Daher die Bedeutung von Dauer und Wiederholung: durch sie kann immer wieder im Blick auf das Bild korrigiert und neu angesetzt werden. Zwar ist, nach Kant, die „Anschauung ohne Begriffe [...] blind“,²⁰ aber umgekehrt gilt auch: die Begriffe sind die Scheuklappen der Anschauung. Damit besteht immer die Gefahr, dass sich Texte über Kunst mehr von älteren Texten herleiten als von der jeweils vorliegenden Kunst. Das Gegenüber des Bildes bietet die Chance, die Scheuklappen der Begriffe wenn nicht abzulegen, so doch zu reorganisieren und so auszurichten, dass das Werk möglichst mittig und vollständig in den Blick gerät, wir sozusagen – um noch einmal zu wienern – mit unserem Fiaker unmittelbar draufzusteuern.

Das ist anstrengender als die bloße Applikation von allen möglichen Ideen und Theorien auf wehrlose Bilder (mit welchem Vorwurf die ‚Interpretation‘ unter Hinweis auf schlechte Beispiele von ihren Gegnern bisweilen in Misskredit gebracht worden ist). Aus der Projektion wird Interaktion.²¹ Und diese erlaubt auch – um darauf noch einmal zurückzukommen –, das Verhältnis von Offenheit und Bestimmtheit richtig zu fassen: Die Interaktion ist offen und bestimmt zugleich: offen, weil die Gegenüber, also Bild und Be-

Würdigung Riegls, indem er hinzufügt: *I think it is fair to say that Riegl was a patient and respectful listener and that the works of art did speak to him as they have seldom spoken to others* (PÄCHT, Riegl, S. 193).

- 17 Ich widerstehe an dieser Stelle dem Impuls, diese aufzulisten – auch wenn man ausgehend von diesem Vergleich zu einer interessanten und eingängigen Bestimmung des Bildes kommen könnte.
- 18 Natürlich gibt es auch unter Bildern aufdringlichere und weniger aufdringliche Zeitgenossen. Das ändert aber, wie mir scheint, grundsätzlich nichts an der Sache – zumal nicht für die vorliegende Arbeit, die mit Velázquez einem der großen Unaufdringlichen gilt. Letztlich ist damit die Frage nach der ‚Macht der Bilder‘ angesprochen (zu dieser einschlägig FREEDBERG, *Power of Images*); und danach, ob wir als Kunsthistoriker uns eher als Aufklärer (so BREDEKAMP, *Bildakt*, S. 63f.) oder als Steigbügelhalter dieser Macht verstehen. Womöglich beides zugleich, oder beides an jeweils anderen Bildern.
- 19 Mit BREDEKAMP, *Bildakt*, wäre hier konsequent der „Polsprung“ (S. 19) zu vollziehen: im Übersprung die Perspektive des Bildes einzunehmen, bleibt das methodische Ziel.
- 20 KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, B 75, S. 75.
- 21 Diese Interaktion zwischen Bild und Betrachter ließe sich m. E. gut unter Rückgriff auf Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie fassen (vgl. zu dieser ANTHOLOGY), die wiederum nahtlos mit Horst Bredekamps Theorie des „Bildakts“ ineinandergreifen würde.

trachter, sich zwar annähern, aber nicht zur Deckung kommen, wodurch zwischen ihnen immer ein Frei- und Spielraum bleibt; und bestimmt, weil die beiden Akteure jeweils unverwechselbare Individualitäten sind.

Aus der Interaktion ergibt sich darüber hinaus, dass dem Sinn ein festerer Halt in den Werken möglich ist als bloß an ihrer Ikonographie. Ja, genau genommen, ist an ihnen einfach nichts, was nicht auch schon Sinn wäre: Denn der Sinn ist nicht nur im ‚Was‘, sondern auch im ‚Wie‘ und im ‚Dass‘. Die fundamentalste Art, wie ein Bild aussagt, liegt in seiner Existenz selbst, in seiner Präsenz vor dem Betrachter. Und weil Velázquez das – wie zu zeigen sein wird – bewusst in seine Kalkulation aufnimmt, kommt man bei ihm nicht weiter, wenn man sich auf einen Aspekt konzentriert (wie dies meistens geschieht), wenn man sich also entweder für die innovative Malweise oder für die rätselhafte Ikonographie interessiert. Entsprechend möchte ich mit der vorliegenden Arbeit versuchen, durch Integration von ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ Velázquez besser gerecht zu werden, als das bisher geschehen ist.

Bei der Beschäftigung mit Velázquez stellt sich eine der Grundfragen der Kunst und der Kunstgeschichte mit seltener Deutlichkeit: wie sich in Bildern Sinn konstituiert. Umgekehrt bieten seine mythologischen Gemälde, als konkret bestimmter und klar umrissener Bereich, einen idealen Gegenstand für den Versuch einer Antwort: Eben weil die Einheit von Form und Sinn hier porös wird, weil ihre einzelnen Schritte auseinandergefaltet und so dem bewussten Nachvollzug offengelegt werden.

Gerade die sechs mythologischen Werke, die sowohl *formal* die ganze Kraft des Malers erkennen lassen als auch *inhaltlich* die höchsten Bestimmungen in sich aufnehmen, zwingen dazu, nicht aus Bequemlichkeit sich nur einer Seite zu widmen, sondern die Spannung dort auszuhalten, wo sie am höchsten ist – und sich von diesem Kulminationspunkt aus einer Lösung zu nähern.

Im Hintergrund steht dabei, noch jenseits der Frage nach dem Sinn in Bildern, die Frage nach dem Ort des Sinns in der Welt (vor/hinter/in der Welt – außer uns/in uns/nirgends). Indem meine Arbeit den Ort des Sinnes nicht nur im Betrachter, sondern auch im Entgegenkommenden²² der Werke vermutet, möchte sie nicht zuletzt einen Beitrag dazu leisten, aus dem konstruktivistischen Gefängnis auszubrechen, in das sich Teile der Geisteswissenschaften manövriert haben.²³ Die Kunstgeschichte, die ihrer ersten und einfachsten Bestimmung nach sich auf Objekte bezieht, also über Projektion und Sprache hinausgreifende Interaktion ist, sollte, wie mir scheint, in diesem Bestreben zu einer Vorreiterrolle prädestiniert sein.

22 Dazu jetzt DAS ENTGEGENKOMMENE DENKEN. Falls es scheinen sollte, als kämen einige der bisher erörterten Punkte von dort, so täuscht dieser Eindruck. Das Buch ist mir erst nach Fertigstellung meines Textes entgegengekommen. Was wiederum für das verbreitete Empfinden eines gegenwärtigen Denkdrucks in diese Richtung spricht.

23 In diesem Bestreben sieht sie sich als Teil eines breiteren Anliegens, wie es sich in neueren Forschungen zu Präsenz, Verkörperung oder Materialität ausdrückt.

I. Forschungslage

Dieser Ansatz trifft bei Velázquez in ein spezifisches Forschungsumfeld, dessen grobe Konturen im Folgenden skizziert seien. Die detaillierte Auseinandersetzung mit der einschlägigen Literatur findet anhand der Werke in den Kapiteln statt. Hier soll es nur darum gehen, dem Leser zu verdeutlichen, was, neben den Werken selbst, diese Arbeit wünschbar macht und wie sie sich innerhalb der neueren Forschung positioniert.²⁴

Velázquez war lange ein unbekannter Künstler. Sein Ruhm drang kaum über die Palastmauern hinaus, und ebenso seine Werke.²⁵ Entsprechend stammen, nach der knappen Darstellung der frühen Jahre durch seinen Lehrer und Schwiegervater Pacheco und einigen verstreuten, aber wertvollen Erwähnungen durch zeitgenössische Literaten, die ersten wesentlichen Äußerungen von Künstlern, die als Hofmaler zugleich Velázquez' Nachfolger waren: Antonio Palomino und Anton Raphael Mengs.²⁶ Erst die französischen Raubzüge der napoleonischen Zeit und – durch Wellingtons Siege – deren Umleitung nach England verhalfen dem Maler zu Bekanntheit außerhalb des Landes, während kurz darauf, 1819, mit der Eröffnung des Museo del Prado die königliche Sammlung der Allgemeinheit zugänglich wurde. Es war dann die künstlerische Nähe, die erst die Realisten, dann die Impressionisten zu ihm empfanden, die ihm zum internationalen Durchbruch verhalf und dazu führte, dass Heinrich Wölfflin 1899 schreiben konnte: „Der Stern Velázquez scheint sich augenblicklich in seiner größten Erdennähe zu befinden.“²⁷

Der einmal errungenen Position hat es dann kaum geschadet, dass der Bezug zur zeitgenössischen Kunst bald verloren ging – besonders plakativ 1910 in der „Spanischen Reise“ Julius Meier-Graefes, der auszog, zu Velázquez als dem letzten großen Unbekannten zu pilgern, und wie Kolumbus mit einem anderen Kontinent zurückkam: mit El Greco, der besser in das aufbrechende expressionistische Empfinden passte.²⁸ Schon Fritz Saxl interessierte sich auf seinen „spanischen Hofjagden“²⁹ 1927 wieder vor allem für Velázquez und war damit ein Vorbote des neueren kunsthistorischen Interesses an dem Maler. Seine (damals unpublierte) Aufmerksamkeit auf die Mythologie kam gute zwei Jahrzehnte

24 Zur Forschungsgeschichte vgl. allgemein STRATTON-PRUITT, A brief history; BROWN, Velázquez, S. 305–9; wesentlich ausführlicher die beiden kommentierten Bibliographien mit ihren einführenden Studien: bis 1960 GAYA NUÑO, Bibliografía crítica, von 1960 bis 1999 PORTÚS, Entre dos centenarios.

25 Zur Spezifik dieses Nachruhms ORTEGA Y GASSET, Velázquez, S. 49–53.

26 Alle diese frühen Äußerungen und sämtliche Dokumente zu Velázquez' Leben wurden erstmals anlässlich seines 300. Todestages 1960 als *Varia Velazqueña* zusammengestellt, ein zweites Mal, in ergänzter Form, zum 400. Geburtstag 1999 als CORPUS VELAZQUEÑO.

27 WÖLFFLIN, Velázquez, S. 126. Ähnlich auch JUSTI, Velázquez, Bd. 1, S. 1.

28 MEIER-GRAEFE, Spanische Reise. Dazu kritisch WARNKE, Meier-Graefes „Spanische Reise“, der in der Reise statt eines authentischen Erlebnisses die elaborierte Camouflage eines von der Reise unabhängigen Meinungswandels erkennt.

29 So Aby Warburg daheim im Tagebuch seiner Bibliothek, zit. nach HELLWIG, Warburg und Saxl, S. 9.

später über den Umweg der Emigration der Warburgschen Ideen und ihre Weltgeltung in der Nachkriegszeit wieder in Spanien an. Es entstanden die ersten der überraschend wenigen einschlägigen Arbeiten, die versuchten, die Frage von ‚Velázquez und die Mythologie‘ insgesamt in den Blick zu nehmen. Diego Angulo Íñiguez, die beherrschende Figur in der spanischen Kunstgeschichte um die Mitte des Jahrhunderts, äußerte sich mehrfach zu Velázquez. Vor allem lag ihm daran, die Mythologien von der Plumpheit einer *burla de los dioses* zu lösen, mit der man, da sie in Werken der zeitgenössischen Literaten prominent gewesen war, Velázquez ob der Ungewöhnlichkeit seiner Lösungen in Verbindung gebracht hatte; es waren also nach Angulo jetzt ernste Werke (wie es sich wohl auch gehörte für einen nationalen Heros), und es waren Werke, die sich bewusst in die internationale Tradition großer Malerei stellten.³⁰ Charles de Tolnay brachte etwa um die gleiche Zeit einen spezifischeren Zug hinein, indem er vor allem an *Las Hilanderas* den Bezug zur Kunsttheorie pionieristisch herausstellte.³¹ Eine Generation später wendeten John F. Moffitt in Aufsätzen und Marcia Welles in einem von der zeitgenössischen Literatur ausgehenden Buch den voll entwickelten ikonographischen Ansatz auf mehrere Werke an.³² Die entsprechende Vorliebe für Emblematisches und Texte von Mythographen, insbesondere die *Philosophia Secreta* von Juan Perez de Moya, hat seither immer mal wieder weitere Teilversuche hervorgebracht.³³ Obgleich Velázquez das Buch nachweislich besessen hat, kranken alle derartigen Arbeiten an dem Kurzschluss, das dort Gefundene blind auf Einzelteile der Gemälde zu übertragen und dies dann als die ‚Gesamtentschlüsselung‘ hinzustellen, ohne damit der künstlerischen Form auch nur ansatzweise gerecht zu werden. Wesentlich interessanter ist der von Javier Portús insbesondere in dem Katalog der Ausstellung zu den *Fabulas de Velázquez* verfolgte Ansatz, die Werke in ein breit gefächertes, profundes Wissen um ihren materiellen, sozialen und geistigen Kontext einzubetten.³⁴ Mit diesem Katalog von 2006, der neben den Mythologien auch *bodegones* und die religiösen Werke umfasst, also insgesamt eine etwas andere Richtung verfolgt als meine Arbeit, ist erstaunlicherweise der Kreis der unmittelbar einschlägigen, mit allen mythologischen Gemälden befassten Werke bereits geschlossen.³⁵

30 Vgl. ANGULO, como compuso; Ders., *Fábulas mitológicas*; Ders., *Velázquez y la mitología*; Ders., *Mythology*. Alle wieder versammelt in Ders., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid 2007.

31 Vgl. TOLNAY, *Velázquez' Las Hilanderas*; Ders., *pinturas mitológicas*.

32 MOFFITT, *The Forge of Vulcan*; Ders., *In vino veritas*; Ders., *The "Euhemeristic" Mythologies*; WELLES, *Arachne's Tapestry*. Auf einem sehr viel breiteren kulturhistorischen Zugriff und Wissen gelagert, allerdings nicht ausdrücklich mit der Mythologie beschäftigt, ist bereits GALLEGO, *Vision et symboles*, in dessen Nachfolge man Portús verorten könnte. Wiederum ganz eigenwillige Zusammenhänge zwischen *Fragua*, *Túnica* und *Hilanderas* stellt ausgehend von Ovid BACH, *Metamorphosen*, her.

33 Da sie sich jeweils auf Einzelwerke beziehen, sei an dieser Stelle auf die entsprechenden Anmerkungen in den Kapiteln verwiesen.

34 Ein erster Ansatz dazu in dem Büchlein desselben Autors, das weitgehend in den Katalog eingegangen ist: PORTÚS, *Pinturas mitológicas*.

35 Die Aufsätze und teils ganzen Bücher zu einzelnen Gemälden greifen bisweilen in Form von Ausblicken weiter aus; sie werden in den jeweiligen Kapiteln behandelt.

Eine eigentliche Diskussion über die Mythologie bei Velázquez hat sich aus den disparaten, über ein Jahrhundert verteilten Beiträgen nie ergeben; sie blieb jeweils beschränkt auf einzelne Gemälde – und wird von mir entsprechend dort behandelt. Andererseits trifft die Frage nach der Mythologie ins Zentrum jeder ernstzunehmenden Auseinandersetzung mit dem Künstler: den Zusammenhang zwischen der Nachahmung und dem Sinn, zwischen seiner Malerei und dem in ihr sichtbaren, um sie her wirksamen Geist. Damit tritt neben die Diskussion der Einzelwerke die des Gesamtœuvres – und überspringt dabei zwischen der kleinsten und der größten möglichen Einheit die Mittelebene der Werkgruppe „Mythologie“. Der weitere Zusammenhang meines Themas innerhalb der bisherigen Literatur wird also erst aus dem Blick auf die sich historisch wandelnden Möglichkeiten der Velázquez-Gesamtinterpretation deutlich.

Nachdem man im 19. Jahrhundert die vermeintlich ‚bloße‘ Naturnachahmung und malerische Meisterschaft bewunderte, entdeckte man im 20. Jahrhundert die intellektuelle Seite oder vielmehr das intellektuelle Umfeld des Malers. Dazu trug die Auffindung des Inventars seiner Bibliothek durch Francisco Rodríguez Marín 1922 bei,³⁶ aber auch die Ausweitung der Kunstgeschichte in Spanien, die man dort seit 1967 (!) als eigenes Fach – und nicht mehr nur als Spezialisierung für fortgeschrittene Historiker – studieren kann.³⁷

Damit scheint aber auch schon ein Problem auf: die Tendenz der spanischen und auch der englischsprachigen Forschung (neben deren beider Dominanz Texte in anderen Sprachen und damit Forschungstraditionen kaum ins Gewicht fallen), über den historischen Quellen die Gemälde, also gleichsam über dem ‚Kontext‘ den ‚Text‘ zu vergessen. Gegen solche „neopositivistische Timidität“³⁸ hat Ximo Company unlängst dazu aufgerufen, die Werke nicht unter Gelehrsamkeit zu begraben, sondern sich wieder dem *placer de ver pintura* zu öffnen.³⁹ In der Situationsanalyse stimmen wir überein, nicht aber in der Umsetzung der Reaktion; die bloße Bewunderung von Kunstwerken, wie sie Company liefert, sollte vielleicht besser stumm bleiben, und es heißt, aus dem textlichen in einen visuellen Positivismus zu verfallen, wenn die Bildbetrachtung nur noch in weißem Kittel und Spezialbrille stattfinden kann, wie auf den Bildern des Autors und seiner Équipe zu sehen.⁴⁰

36 Rodríguez Marín publizierte 1923 die Bücherliste, anhand derer Sánchez Cantón zwei Jahre später eine Entschlüsselung der teils kryptischen Einträge veröffentlichte (SÁNCHEZ CANTÓN, *librería*). Das zugehörige komplette Nachlassinventar, dessen Signatur ihm Rodríguez Marín unterdessen mitgeteilt hatte, veröffentlichte Sánchez Cantón erst 1942 (SÁNCHEZ CANTÓN, *Como vivía Velázquez*). Da dies, vor fast genau 100 Jahren, der letzte wesentliche Archivfund zu Velázquez war, habe ich von eigenen Archivbemühungen Abstand genommen.

37 Vgl. MARÍAS, *Los estudios de Arte*.

38 So in Bezug auf die gegenwärtige Situation der kunsthistorischen Literatur treffend PRATER, *Rembrandt als Ironiker*, S. 180.

39 „dem Vergnügen, Malerei anzuschauen“ – COMPANY, *Velázquez*. Dass dieses Vergnügen nicht nur ein angenehmes Supplement des *análisis estrictamente histórico* (S. 21), sondern dessen Grundlage sein könnte, dass also die Form nicht nur Schmuck, sondern Essenz der Kunst sein, das Sehen einen Bezug zum Denken haben könnte, liegt offenbar außerhalb des Vorstellbaren.

40 COMPANY, *Velázquez*, S.129–31, 133f., 137. Man erkennt die Herkunft dieser Auffassung vom ‚Sehen‘ aus der Praxis der Restaurierung.

Mein Ansatz, der damit eher in der Linie eines von Giles Knox und Tanya J. Tiffany herausgegebenen Bandes steht,⁴¹ sieht die Antwort vielmehr in der Verbindung und Neuordnung. Er möchte das kontextuelle Wissen und die Sprachfähigkeit nicht übergehen, sondern wieder deren eigentlichem Ziel, nämlich dem Verständnis der Bilder, unterordnen und hofft, so genau dem gerecht zu werden, was für ihn diese Bilder so herausragend macht: ihre untrennbare und bewusste Verbindung von Form und Sinn, von Schönheit und Intellektualität. Das hehre Ziel wäre dabei, abstrakt formuliert, das Wissen des 20. Jahrhunderts wieder mit einem Bewusstsein der allein in der Form liegenden Einzigkeit des Malers, wie es das 19. Jahrhundert hatte, zu verbinden und so einer neuen Einheit für das 21. Jahrhundert zuzuführen.

Zur weiteren Verdeutlichung seien abschließend noch einige Autoren als die dauernden Leitsterne auf diesem Weg genannt. Da ist zuerst das 1888 erschienene Werk Carl Justis, das durch seine Reichhaltigkeit und Qualität die hier genannten groben Linien der Velázquez-Rezeption bereits nahe an ihrem Anfang sprengt.⁴² Auf die eine oder andere Art, oft nur in auf ein Wort reduzierten Andeutungen, ist hier Vieles schon gesagt, was sich über Velázquez sagen lässt.⁴³ Allerdings bleibt die Verbindung der Elemente oft unbestimmt; der Autor scheint sich ein Beispiel an seinem Helden genommen zu haben und die Distanz gewahrt, dem Leser oft den Schluss überlassen zu haben. Aby Warburg sprach scherzhaft und treffend von der „prähistorischen Wucht [der] synthetischen Gelehrsamkeit“ seines Lehrers aus Bonner Studientagen.⁴⁴

Daneben, wesentlich kürzer, aber die Frucht eines halben Jahrhunderts sehender und denkender Auseinandersetzung, das Büchlein, das José Ortega y Gasset 1943 zu Velázquez geschrieben hat.⁴⁵ Ihn scheint eine andere Seite des Malers inspiriert zu haben: das Weglassen und das unverwandte Zielen in die Mitte, ins Herz der Sache. Sozusagen ‚von innen‘⁴⁶ gibt er ein Bild des Malers und der Grundlagen und Ziele seiner Kunst im Kontext der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte und bleibt damit dauerhaft anregend.

41 VELÁZQUEZ RE-EXAMINED, besonders S. 15f. Der Fokus der Autoren auf das intellektuelle Umfeld des Malers und insbesondere die Kunsttheorie kommt den Werken sicherlich näher, birgt aber auch die Gefahr, bloß eine Quellengattung gegen die andere auszutauschen, also von sozialhistorischen zu kunst- und geistesgeschichtlichen Dokumenten zu wechseln, dabei aber das Grundproblem unberührt zu lassen, das darin besteht, die Texte *de facto* wichtiger zu nehmen als die Bilder. Diese Bilder hingegen gilt es, wieder ins Zentrum zu stellen als einzige unabdingbare Quelle der Kunstgeschichte, auch entgegen aller Interpretation und Theorie.

42 JUSTI, Velázquez.

43 Ähnlich JOGLER, Selbstreflexion, S. 22. WÖLFFLIN, Velázquez, S. 130: „wahrscheinlich die vollkommenste Malerbiographie, die überhaupt existiert“. Ähnliches, so hört man, soll noch heute Mina Gregori sagen.

44 Brief an Fritz Saxl vom 6.4.1927, zit. bei HELLWIG, Warburg und Saxl, Dok. I, 3, S. 99. GERSTENBERG, Velázquez, S. 243, spricht von Justis Werk als einem „Mosaik“.

45 ORTEGA Y GASSET, Velázquez.

46 Einem Text zu Goethe gab er den Titel: „Um einen Goethe von innen bittend“ / *Pidiendo un Goethe desde dentro*.

Die dominante Monographie nach Justi stammt von Jonathan Brown.⁴⁷ Was gegen sie zu sagen ist, hat Charles Dempsey in einer Rezension auf den Punkt gebracht, in der er einen Positivismus moniert, der sich für die einzige Möglichkeit und alles weitere Denken für unwissenschaftlich hält.⁴⁸ Nicht gesehen hat er allerdings, dass Brown, der sein Forscherleben *in the shadow of Velázquez*⁴⁹ verbracht hat, wiederum eine andere Seite des Malers angenommen zu haben scheint: die Zurückhaltung. So kann man bisweilen den Eindruck gewinnen, er *wolle* bloß nicht weiter gehen, als er tut; jedenfalls sündigt er meist nicht *opere*, sondern *omissione* – was angesichts vieler Literatur ein hohes Lob sein mag.

Markus Castor hat in das Einerlei, das man zu Velázquez sagt, mit seiner Dissertation über des Malers Entwicklung „von der Objektwelt zum Farbraum“, ausgehend von genauer Beobachtung, immer wieder anregende und erfrischende, eigenständige Ideen gebracht.⁵⁰ Neben einem Buch von Svetlana Alpers⁵¹ und einem Aufsatz von Andreas Prater,⁵² die je auf andere Art die methodischen Verhärtungen bei der Bestimmung von Velázquez' Kunst souverän hinter sich lassen, und neben vielen Beiträgen von Fernando Marías⁵³ hat sich in den letzten Jahrzehnten vor allem Javier Portús, Kurator am Prado und Herausgeber und Hauptautor des genannten Kataloges zu den *Fabulas de Velázquez*, um für diese Arbeit relevante Themenfelder in zahlreichen Studien verdient gemacht.⁵⁴ 2017 schließlich ist Felipe Peredas *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*⁵⁵ genau zur rechten Zeit erschienen, um mich wieder daran zu erinnern, was ich eigentlich machen wollte, und mir zu seiner Durchführung den Mut zu geben.

II. Situierung des Untersuchungsgegenstandes

Bevor wir aber zur Durchführung kommen, wird es geraten sein, den Lesern – vor allem denen, die nicht bereits selbst die eben resümierte Forschungsliteratur auswendig kennen und also schon vor der Lektüre dieser Arbeit Velázquez-Spezialisten sind – in groben Zügen die Situation zu skizzieren: Erstens die Situation des Untersuchungsgegenstandes im

47 BROWN, Velázquez.

48 DEMPSEY, Rez. von Brown, Velázquez.

49 So der Titel seiner wissenschaftlichen Autobiographie.

50 CASTOR, Velázquez.

51 ALPERS, Vexations.

52 PRATER, Bilder ohne Ikonographie?

53 MARÍAS, Velázquez; Ders., Tiziano y Velázquez; Ders., Pedro de Arce; Ders., Los saberes; Ders., Cultura visual; Ders., *Joseph's Bloodied Coat*; Ders., Republicans of letters.

54 PORTÚS, Pintura y pensamiento; Ders., Entre dos centenarios; Ders., El concepto. Zusammen mit Miguel Morán: El arte de mirar.

55 Im Folgenden zitiert nach der neueren englischen Ausgabe PEREDA, Crime and Illusion. Peredas Thesen werde ich an mehreren Stellen referieren, so in Kapitel 2 und im Schluss. Herzlichen Dank an Rudolf Preimesberger für den frühzeitigen Hinweis auf dieses Buch.

Ceuvre des Malers, zweitens die Situation beider im spanischen und europäischen Rahmen und drittens die Situation der sechs Werke innerhalb der Geschichte der Mythologie.

Meine Untersuchung hat sich, wie gesagt, ausgehend vom ersten Anstoß durch „Mercur und Argus“, dem letzten mythologischen, wenn nicht überhaupt dem letzten Werk von Velázquez, auf dessen sämtliche erhaltenen Bilder zu Themen der klassischen Mythologie ausgeweitet.⁵⁶ Diese sechs Werke durchmessen alle wesentlichen Etappen der 40-jährigen Hofkarriere des Malers in Madrid. Am Ende der ersten Phase, kurz vor der ersten Reise nach Italien, ist 1628 „Bacchus / *Los Borrachos*“ entstanden; Resultat der Reise ist dann um 1630 die „Schmiede des Vulcan“; in die zwei langen Jahrzehnte bis zur nächsten Reise und damit in die Zeit der großen Ausstattungskampagnen des Retiro-Palastes und der Torre de la Parada fällt der „Mars“ (um 1638) und vielleicht auch noch die „Venus“; diese mag aber bereits wieder in Italien, also um 1650, entstanden sein; schließlich datiert man die „Spinnerinnen“ gemeinhin ins letzte, madrilenische Schaffensjahrzehnt und „Mercur und Argus“, wie gesagt, an dessen Ende, um 1660. Nimmt man die Anklänge an das sevillanische Frühwerk im „Bacchus“ und den „Spinnerinnen“ hinzu, kommt damit, wie schon die Daten anzeigen, unter der Perspektive des Mythos das Gesamtwerk des Malers im Längsschnitt in den Blick. Wenn also die Zahl von sechs Werken vielleicht zuerst gering erscheinen mag, so ist damit doch viel impliziert; zumal in Relation zu einem Gesamtoeuvre, dessen erhaltener Bestand heute auf nur 124 Werke taxiert wird, von denen über 80 Porträts sind.⁵⁷ Die sechs Mythologien sind dabei nicht nur durch ihre Quadratmeterzahl herausgehoben. Von den Porträts könnte man wohl ein paar entbehren; verschwände eines der mythologischen Werke, es fehlte gleich eine ganze Dimension des Oeuvres. Jedes spielt den gemeinsamen Mythos-Bezug in eine ganz eigene Richtung aus; an dieser Werkgruppe besonders zeigt sich die Neigung des Malers, sich nicht zu wiederholen, sondern, was er zu sagen hat, genau einmal zu sagen.⁵⁸

Der Eindruck des Singulären verstärkt sich noch beim Blick auf das weitere Umfeld, das in seinen Bezügen von Asymmetrien geprägt ist und so Velázquez' Werke auf eine Weise unverbunden dastehen lässt, die sicherlich zu der von Ortega konstatierten Schwierigkeit der Kunsthistoriker beigetragen hat. Die erste Asymmetrie betrifft die spanische Malerei insgesamt: Der Hof und sein Umfeld lebte bis Velázquez offenbar unter dem Eindruck, gute Malerei sei ausländische Malerei. Noch heute zeugt davon die Sammlung des Prado: die Hauptwerke sind niederländischen und dann immer mehr italienischen Ursprungs. El Greco – soll man ihn einen Spanier nennen? – blieb dagegen über Jahrhunderte in Toledo außen vor. Die Asymmetrie wird fast total bei mythologischen Themen: spanische Malerei war und blieb in überwältigendem Maße religiöse Malerei, und die in

56 Nur dokumentarisch überliefert sind drei weitere Werke für den *Salón de los Espejos*, die zusammen mit „Mercur und Argus“ entstanden (siehe dort), und das Bild einer *benus tendida*, das sich in Velázquez' Nachlass befand (siehe CORPUS VELAZQUEÑO, Nr. 436 (11., 17., 18., 29.8.1660), S. 482).

57 Die Zahlen nach LÓPEZ-REY, Velázquez 2014.

58 Auf diese Eigenheit weist schon JUSTI, Velázquez, Bd. 1, S. 269f. hin; auch HETZER, Tizian, S. 93: „Tizian wiederholt sich nicht, und höchstens Velázquez kann sich ihm hierin vergleichen.“