

BAROCKBERICHTE

22/23



Ulrich Nefzger

Der skizzierende Velázquez

Über die Genese seines Stils. Zum 400. Geburtstag*

Die Skizze als Ausdruck einer bildkünstlerischen Disposition changiert im Charakter ihres Darstellungsmodus ebenso wie die vielgestaltige Vorstellungswelt, deren Signum sie trägt.¹ Doch ohne Zweifel liegt eine ihrer intensivsten Bestimmungen in der raschen, unmittlerbaren Formulierung eines kreativ konkretisierenden Augenblicks: Da entsteht die Skizze als authentische Spur des lebhaften Wechselspiels zwischen Sinn und Hand, ist sie ein Umriß all jener Momente, die zwischen Augenmerk und innerem Impuls fluktuieren. Jenseits aller besonderen Eigenständigkeit erkennt Vasari in der Skizze im wesentlichen die „kurze Zeit“, in der der „furor“, der Feuereifer des Künstlers, erprobt, was ihm eingefallen ist: „Solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene.“² Unter diesem primären „Vorzeichen“ steht und entsteht nach manchmal beträchtlichen sekundären Prozessen das „verfertigte“ Kunstwerk – zumindest idealtypisch im Sinne eines *Entwurfs*, wie er in dieser Vortragsreihe zur „Geburt eines Kunstwerks“ diskutiert wird.

Anders als bei der reflektierend eindringlichen Betrachtung des abgeschlossenen Kunstwerks eröffnet die Skizze dem Auge einen ursprünglichen Quellgrund. Und das nicht nur im Sinne einer kritischen Sichtung, sondern als Quell von zauberhafter Durchsichtigkeit. Ganz in diesem Sinne ist Filippo Baldinuccis anschauliche Beschreibung von 1681 zu verstehen, die er der skizzenhaften „schönen macchia“ widmet: Die Maler benutzen diesen Ausdruck für den Charakter gewisser Zeichnungen und Malereien, die ohne viel Bleistift und Farbe so außerordentlich leicht und voll unmittelbarer Frische seien, daß es aussieht, als wären sie nicht durch die Hand entstanden, sondern wie von selbst auf dem Blatt erschienen.³ Aus dem Betrachter wird somit ein besonderer Augenzeuge – aber gerade der zauberische Schein erfordert eine konzentrierte Geistesgegenwart des Blicks.

Die rein kontemplative Wertschätzung dieser Skizzenhaftigkeit ist gewiß legitim – doch bedarf sie einer kritischen Relativierung. Sie muß das moderne, impressionistisch begründete und fragmentarisch inspirierte Sehen mit einkalkulieren. Die frei gleitende Apperzeption kann in ihrer Anverwandlung des Flüchtligen eine ganz „momentan“ anmutende Schönheit kunstvoller Auflösungen wahrnehmen. Aber dies entspricht nicht dem Gesichtsfeld der suggestiv erfassenden Skizze, die insbesondere im Spätbarock ihre Triumphe feierte. Trotz aller formlockernden Ansätze wird sie ihrer kontrastreichen *inneren* „Natur“ nach durch energische Spannkraft strukturiert. Freilich ist es oftmals ununterscheidbar, ob eine originär erfassende und

gestaltende Bewegtheit ihren spontanen Niederschlag gefunden hat oder ob der dynamische Duktus bereits die virtuose Verbildlichung „inspirierter“ Bravour ist.

Diese ästhetische Problematik verknüpft den „Skizzismus“ des Velázquez – wie ihn Justi charakterisiert – mit Goethes Aufsatz „Der Sammler und die Seinigen“ von 1799.⁴ Zu seinem 400. Geburtstag soll nicht die „Geburt“ eines Werks aus seinem unmittelbar auf dem Malgrund skizzierenden Verfahren untersucht werden, sondern das eigentümlich sich „erfindende“ Werden seines skizzenhaften Malstils. Ein Charakteristikum, womit er sich so frappant der Kunst der Moderne mitgeteilt hat. Pointierend sei ein Satz aus Goethes „Sammler“-Aufsatz vorangestellt: „Der Skizzist spricht unmittelbar zum Geiste, besticht und entzückt [. . .]“ – der tadelnde Satzschluß „[. . .] dadurch den Unerfahrenen“ soll sich mit diesen Ausführungen allerdings ins Gegenteil verkehren.

Diese als Einsicht eines gereiften Kunstliebhabers vorgetragene Kritik Goethes am Typus des „Skizzisten“ ist eine klassizistisch abgeklärte Reprise dessen, worüber in der künstlerischen Umgebung von Velázquez in aktueller Schärfe spekuliert wurde.⁵ Freilich wird man auf keiner der wenigen erhaltenen Skizzen bzw. Studien auch nur einen aufgesetzt-affektierten, fahrlässigen Zug feststellen können. Die beispielhafte Kreideskizze des Kardinals Borja (1643/45)⁶ wirkt einzig aus sich heraus durch die vornehm erfassende Subtilität in der Strichführung, die den Kopf aber in fester Licht-Schatten-Modellierung zusammenschließt; die Gesichtszüge leben aus einer Nuancierungskunst, die den distanzierenden Ernst bei aller Entschiedenheit mit einem resignierenden Anflug überhaucht.⁷

Der im Zusammenhang mit der „Schmiede des Vulkan“ entstandene Studienkopf des Apollo „besticht und entzückt“ dagegen den Kenner durch die frisch sprudelnde Skizzierung burschikosen Charmes, die den schwarzhaften Lichtgott hübsch diskret ironisiert.⁸ Allein dieses gegensätzliche Skizzenpaar zeigt beispielhaft, daß bei Velázquez die Gestimmtheit der sensiblen Skizzierung den feinen, wesentlichen Nerv des intendierten Bildganzen besitzt.

Besonders sinnfällig veranschaulichen das seine ersten Überlegungen zum epochalen Werk der „Übergabe von Breda“ (1635). Die vorbereitende (Erinnerungs-)Skizze mit der Gestalt Ambrogio Spinolas ist ganz einfach, doch auf prägnanteste Weise formuliert; sichtlich entstanden aus suchender, subtil andeutender Reflexion, meidet die Skizze allen gravierend zupackenden Reflex: Als umfassende Verhaltenheit aus Takt und innerer Größe geht dies als zentrale ikonologische

Sinnstruktur in die Bilderfindung von der Übergabe Bredas ein.⁹

In einer damit aufs engste verwandten Selbstreflexion objektiviert Velázquez den schöpferischen Vorgang beim Portrait des Bildhauers Martínez Montañés (1635/36).¹⁰ Der 67jährige Sevillaner steht mit dem Tonmodell einer Büste Philipps IV. im Zustand konzentriertesten Innehaltens vor dem Betrachter.¹¹ López-Rey hat das Essentielle dieses Künstlerportraits hervorragend beschrieben. Gerade weil dieses Bildnis die breiteste Skala von „Fertigem“ und „Unfertigem“ im *Ceuvre* Velázquez' aufweist, verfügt es über einen besonderen Reichtum an sinnaufschließenden Details. Ein lebhafter Pinselduktus setzt Kopf und Hände des Bildhauers zueinander in Beziehung. Dabei bekommen die Finger der rechten Hand durch den pastosen und leichten Farbauftrag einen besonders sensiblen Effekt, während die andere, den Tonblock stützende Hand nur durch summarische Pinselstriche fixiert wird. Die Büste Philipps IV. wird – das ist entscheidend – lediglich durch ausgreifende Pinselzüge skizziert. Das heißt aber keineswegs, daß das Bild unvollendet blieb, wie vermutet wurde. López-Rey argumentiert überzeugend, daß es zwar ein ambivalentes, doch keinesfalls ein unklares Bild sei, darin „die vom Bildhauer grob bearbeitete Form sich in eine Skizze des Malers verwandelt“. Mit erstaunlicher formaler Kühnheit verbildlicht Velázquez den schöpferischen Vorgang zwischen innerlich tastender Formsuche und kunstvoller Verfertigung. Seine spezifisch *malerische* Intelligenz befähigte ihn, dieses „Bild des künstlerischen Schöpfungsaktes an sich“ zu schaffen, wie López-Rey resümiert.

Im Grunde führt diese Interpretation das zu Ende, was bereits bei Justi angelegt ist, aber dem Leser zum schlüssigen Weiterdenken überlassen bleibt.¹² Justi bemerkt nämlich sehr geistvoll den integrierenden Part des „Werdens“, obwohl ihm das Gemälde unvollendet schien: „Dennoch sind diese Lichtflächen von so sonniger Helle, die Plastik so unübertrefflich, daß man sagen kann: Der Maler stellte die weitere Ausführung ein, weil er seinen Zweck erreicht sah.“ – „Auf dieser Leinwand ist alles im Werden und in allen Stadien des Werdens.“ Die Hand des Modellers ist ihm das entscheidende, formende Motiv: „Die rechte [Hand] ist sehr geistreich skizziert, hier ist der erste Wurf stehn gelassen [. . .]. Obwohl mit Nichts gemacht gibt es wenig Hände, die so sprechend sind wie diese. Sie zittert von Leben.“ So interpretiert die skizzierende Malweise sich selbst im schöpferischen Moment: Während die Hand noch pausiert, liest „das forschende Auge die Formen von der Natur ab: Diese modellie-



Velázquez, „Josephs blutiger Rock wird Jakob gezeigt“; Öllw., 223 × 250 cm, Monasterio de El Escorial.

rende Tätigkeit des Gehirns wird im nächsten Moment den Impuls der modellierenden Hand auslösen.“ Justi mag damit den Bildgedanken allzu handlungsmäßig psychologisieren – was er übrigens gerne tut –, doch er trifft die entscheidende Intention dieser Malerei: Er spürt den intensiven schöpferischen Vorgang als wesentlichen Gehalt. Daher scheinen sich ihm bei ähnlichen Darstellungen „die Künstler immer mehr in Schauspieler [zu] verwandeln“.

In seinem kurzen, prägnanten Aufsatz über Velázquez rühmt Heinrich Wölfflin 1899 Justis „Velázquez“ als „vollkommenste Malerbiographie, die überhaupt existiert“¹³. Das Format Wölflins ist eine Wahrnehmungspsychologie, die abstrakter als Justi „versteht“. Velázquez müsse man nicht mit historischen Erwägungen entgegenkommen: „Er spricht zu den Modernen in ihrer modernen Sprache.“ Seine Aktualität signalisiert vor allem die Pinselführung. „Einzeln gesehen sind seine Striche unverständlich; doch für den Fernblick bekommen sie das wunderbarste Leben.“ Das sprechendste Beispiel ist die Hand des Montané. „Das ist die unmittel-

bare geniale Transkription der Erscheinung in eine andere Sprache, in die Bildsprache nämlich, die ja auf ganz andere Mittel angewiesen ist, wenn sie die selbe Wirkung wie die Natur erreichen will.“ Daher meint Wölfflin, daß der Impressionismus in Velázquez seinen bedeutendsten Ahnen feiern könne; er habe immer konsequenter die Dinge nicht so gemalt, „wie sie einzeln und von nahem gesehen aussehen“, sondern in ihrer „Gesamterscheinung“. Dabei sei er denen, die auf impressionistische Wirkungen ausgehen, durch „die Klarheit des Bildeindrucks“ weit voraus. Unter diesem Gesichtspunkt wird man sich zur Einsicht in den „skizzenhaften“ Velázquez orientierend fragen: Woraus entspringt nun dieser scheinbare Impressionismus, und wie vollzog sich die „konsequente“ Aneignung dieser eigenständigen Malweise?

Mürrisch spricht Justi beim Kapitel „Freilicht“ vom modischen „Evangelium der Freilichtmalerei“, wo „viele in Velázquez einen Vorläufer Eduard Manets zu entdecken glaubten“. Von dieser grellen Ruhmessonne rückt er seinen Diego vorsichtig ab, da „ihm

Ton und Lichtwerte der Landschaft bei diffusem Licht vor Augen gestanden haben“. Ohne den „Fanatismus moderner Koterien“ sei er auf die tonig gestimmte „Freilichtmalerei“ gekommen, „seit ihm das Beleuchtungssystem seiner Anfänge, das einseitige Atelier- und Höhenlicht der tenebrosi zweifelhaft wurde“. Der fragliche „Impressionismus“ erledigt sich für ihn mit schrägem Blick auf Manet; zudem hat er nur das *landschaftliche plain-air* im Auge – anders als der allgemein „impressionistisch“ rezipierende Wölfflin. Aber das Ungenügen am „einseitigen Atelierlicht“ ist eine hellsichtige Beobachtung. Weniger unfroh bedenkt er in den Kapiteln von der „dritten Manier“ und der „Technik“ die Skizzenhaftigkeit des „Velázquezstils“. Es würde zu weit führen, die gescheiterten, belebten und bisweilen auch wunderlichen Einsichten Justis zu rekapitulieren, doch soll mit Nachdruck hier auf deren belebende Einwirkung verwiesen werden. In wenig inspirierter physio-psychologischer Fixierung erklärt er einen „dritten Stil“ ab 1652 zu Velázquez' Altersstil, weil er wegen eintretender Weitsichtigkeit aus größerer Entfernung mit dem



Velázquez, Pavillon der Ariadne im Garten der Villa Medici; Öllw., 44,5 × 38,5 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. 1211.

langstieligen Borstenpinsel malte. Die entsprechend absehbar sich verkürzende Schaffenszeit habe ihn genötigt, „auf dies lakonisch prägnante Traktament zu sinnen, seine Intention mit knappen Mitteln, auf einen Zug, bis in die letzten Akzente zu verwirklichen“. Mittlerweile hat die Forschung erwie-

sen, daß das „Skizzenhafte“ im einzelnen äußerst differenziert zu sehen und keineswegs für eine bestimmte Schaffensperiode charakteristisch ist.¹⁴ Wenn Justi aber dann nach solchen Mutmaßungen über das „abbreviierte Verfahren“ bemerkt, daß Velázquez lernte, „seine Skizze zu bewahren“, dann trifft sein

lakonisch beschwörender Stil den ursächlich schöpferischen Impetus vollkommen. Dieses Zitat nach Lemoine¹⁵ besage nämlich, „er malte mit Geist. Was ist aber Geist in der Malerei?“ – die Antwort darauf gleicht selbst einer inspirierten Skizze: „Geist ist prägnanter, überraschender Ausdruck, von dem auch



Velázquez, *Grottenloggia im Garten der Villa Medici*; Öllw., 48,5 × 43,0 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. 1210.

Meister gestehen, daß ihnen das nicht eingefallen wäre; Geist haben solche, die sehn, was wir andern nicht sehn, [...] die wie Kant sagt, Dinge machen, die nicht auf Regeln zu bringen sind.“ Bereits in der „Einleitung“ seines Werks zitiert Justi einen Zeitgenossen Kants, der Velázquez in einer geradezu kan-

tianischen „Bedingung“ erblickte: „Er malt die Wahrheit nicht wie sie ist, sondern wie sie erscheint, und zwar in einer kühnen und stolzen Manier, in der er die gesehenen Dinge wahrheitsgetreu bezeichnete, ohne sie fertig abzuschließen oder zu kopieren.“ Dieses Urteil Anton Raffael Mengs' habe die Kunst

Velázquez' „bereits treffend, fast erschöpfend charakterisiert“. Justi verschweigt nicht, daß Mengs „nur einer der letzten und mattesten Ekklektiker“ war, aber „er hatte das Auge des Malers“, als er 1761 den königlichen Gemäldeschatz in Madrid musterte. Derselbe Mengs erboste sich einst über den „dreisten

und schnellen Zug“ der „Macchianten“, deren Kunst in der „macchia“, d. h. in der aus bewegten Farbflächen gebildeten Ölskizze lag.¹⁶ Ähnlich mißbilligt noch Justi die Nachahmer Velázquez' wegen ihrer „dreisten Unfertigkeit“.

Zu der „für den Modernen berücksichtigenden Manier“ habe ihn einzig „die Wahrhaftigkeit, die Redlichkeit“ geführt; nicht an der „bravura di tocco“, sondern „an seiner Wahrheit, die unnachahmlich ist“, erkenne man Velázquez. Daher könne man ihn schwerlich zum Eidshelfer einer Doktrin machen, die „den Betrachter in die interessante Lage versetzt, das, was er sonst anschaut, aus einem Defizit von Ausführung zu erraten“. Immer hätten „die Naiven fiebernde, sprungweise Gedankenbildung für genial gehalten“, nicht aber den eigentlichen Genius aus Geduld wie bei Dürer und van Eyck. So blickt Justi mit grimmiger Ironie auf die Zeichen seines fortgeschrittenen Jahrhunderts und anerkennt sie nicht als Hinweise einer „weitergehenden“ Malerei, die auch zur Zeit Velázquez' das „Herkömmliche“ hinter sich ließ. Daß unmittelbar vor der „Ära des spanischen Skizzismus“ ein „Ausbund des minutiös-ausführlichen, des feinen und glatten Traktaments“ stand, sieht er bezeichnenderweise lediglich als „Gesetz der Mode“. Dabei beschreibt er einsichtig die Abkehr des dreißigjährigen Velázquez von den dunklen, scharf umrissenen und genauestens durchmodellierten Bildern mit „stillebenartig akkuratem Beiwerk“ zur „pintura de borrones“, der Fleckenmalerei, unter dem Eindruck der Venezianer, insbesondere Tizians. Zu Recht betont er das vornehme Wesen in Velázquez' Kunst, dessen Besonnenheit und „unfehlbare Zuversicht, weil er aus der Übersicht des Totaleindrucks arbeitet“. Solch schöne Charakteristik glückt Justi deswegen, weil er auf der Vollendetheit und optischen Nachdrücklichkeit insistiert, die er nicht mit dem flüchtig-ungefähren Eindruck verwechselt sehen will. Justis Reserviertheit gegenüber aller aktualisierenden Vereinnahmung seines Diego hat mit seinem Glauben an die ungebrochene visuelle Konsistenz des Skizzenhaften zu tun. Man muß die Passage von der „Bewahrung der Skizze“ als Kennzeichen des geistvollen Malers sorgfältig lesen. Sie handelt nämlich vom „wider zum Vorschein bringen“ der ersten in der Skizze fixierten Anschauung nach aller „langwierigen, zerstückelnden Ausführung“. Letztendlich also eine *Ausführung*, in der die „prima idea“ noch miterscheinen soll. Das aber ist ein anderes „Erscheinen“ als bei der Wiedergabe des Eindrucks im schnell „skizzierenden“ Impressionismus. Eigentlich gehört der in Goethes Todesjahr geborene Justi wie ein Enkelsohn zum „Sammler und den Seinigen“ (1799). Voll Widerspruch zu Vater und Oheim, der stets ein Vergrößerungsglas parat hat, um das Wunder von Miniaturmalereien zu vergrößern, wirft sich in diesem novellistischen Kunsttraktat ein Knaube auf die großväterliche Skizzensammlung,

weil ihn zunächst „das kühn Hingestrichene, wild Ausgetuschte, Gewaltsame“ reizt, das mit wenigen Zügen die Hieroglyphe einer Figur bildet. Doch lernt er dann von selbst den „glücklichen Übergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen; ich lernte das Bestimmte verehren“. Diese „Skizzisten“ bleiben im Entwurf stecken; der Unerfahrene ist entzückt, da der glückliche Einfall sein Auge durchleuchtet, er „regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht was nicht dasteht“. Solchem ähnlich „momentan“ erhaschenden Zug gilt der Argwohn Justis, zumal dabei – nach Goethe – statt der essentiellen Modalitäten zu einer soliden Ausführung „ein Schein von allen an die Stelle“ tritt.

Im *Ceuvre* Velázquez' gibt es zwei berühmte kleine Ansichten aus dem Garten der römischen Villa Medici, in denen die Einbildungskraft dem Blick das verdichtet, was die lockere Pinselschrift nur skizzierend ausgeführt hat. Die eine Ansicht wirkt wie ein Bild im Bild. Die Vordergrundszene, von schattendem Laub überwölbt, flirrt im Licht spitzer Pinselschläge. Drei Männer, in verschiedener Position des Blicks verharrend, erschließen und fixieren den vibrierenden Bildraum vorne. Dahinter öffnet sich wie ein Triptychon die Aussicht durch die Serliana-Loggia auf die Zypressen der borghesischen Gärten. Hingeschmiegt vor dem Fernblick des Mittelbogens liegt die schlafende Ariadne, eine der berühmtesten Antiken der Villa.

Das andere Bildchen, im Licht viel gedämpfter und opaker in der Pinselschrift, zeigt die Futtermauer des Gartens mit der durch Bretter versperrten Grotten-Loggia.¹⁷ Auf der Balustrade darüber ein ausgebreitetes Tuch, ein Mädchen beugt sich zu zwei untenstehenden Männern. Dahinter ragen die Zypressen des berühmten Aussichtspunkts, eines Hügels, der dem sogenannten „Mausoleum des Augustus“ nachempfunden war.

Kurt Gerstenberg betrachtet diese im Werk Velázquez' einmaligen Bilder als „lyrische Gedichte“, welche die „glückliche Stimmung dieser Frühlingsmonate“ auf der Vigna Medici widerspiegeln, als Velázquez beim ersten Romaufenthalt ab Mai 1630 dort weilte und „das Wunderbarste“ entstand: „das moderne Landschaftsbild“.¹⁸ Justi mußte das anders sehen. Er betrachtet die Vignen als Anregung für die Landschaftsmalerei und zitiert mit John Evelyns Reisebericht poetisch ihr elysisches Flair herbei: Unvergleichlich sei ein „auf dieser Höhe der Villa Medici erlebter sonniger Morgen“, wenn das Auge über Roms Häusermeer schweift, die Luft von Glocken erzittert, erfüllt von Blumenduft und Bienensummen. „Es war als könne es nie wieder Nacht werden, als sei der ewige Sabbat schon angebrochen.“¹⁹ Dann meint er trocken zu den beiden „Skizzen“: „Ihr unvollendeter Zustand erinnert an die Kürze dieser Tage, [. . .] ausgeführt könnten sie ent-

zückend sein; jetzt hat die Phantasie nachzuhelfen.“ Und dann fabuliert er kurzweilig anekdotisch, von römischer Ungezogenheit inspiriert, aber bar aller lyrischen Anklänge. Sein Raisonieren über die vernachlässigte Grotten-Loggia und die Vermutungen hinsichtlich des Zurufs der „Lümmel“ zur „knoblauchduftenden schwarzäugigen ragazza“ mit dem Wäschestück übertönen allzu banal den Zauber dieser schwebenden Stimmung. Unfaßlich entsteht sie zwischen der in delikater Nachlässigkeit gemalten, abbröckelnden Wand mitsamt der Absperrung und ihrem „Echo“ im Fernblick der grün rauschenden Laubmauern. Ludwig (!) Justi erinnerte dies 1927 an Corot, das andere Bild „etwa an Pissarro“²⁰. Bei seiner subtilen Malbeschreibung stellt er aber klar, daß man nicht den Umweg über das Neuere nehmen müsse, um hier Meisterwerke zu erkennen.

Das ist heute auch der allgemeine Konsens. Ebenso elegant wie vorsichtig rühmt Gerstenberg daher das „malerische Sehen“, dem das Genie Velázquez mit diesen Ansichten „über Jahrhunderte vorgegriffen“ habe. In Relation zu solch einer Überschreitung des Zeithorizonts, geführt durch kultivierte Kühnheit von Blick und Hand, aus jenem „Geist“, wie ihn Justi subsumiert, mag es wenig verschlagen, ob diese Bilder beim ersten oder zweiten Romaufenthalt (1649–1651) gemalt wurden. Im 19. Jahrhundert wurden sie fraglos der ersten Romfahrt zugerechnet, was dann aus stilistischen Erwägungen immer mehr bezweifelt wurde, und man datiert sie heute fast einhellig in die zweite Romreise. Allerdings beruft sich López-Rey auf den „überzeugenden Standpunkt“ Gerstenbergs und datiert sie 1630. Gerstenbergs ausgezeichnete Beobachtungen beziehen sich größtenteils auf das Ariadne-Bild und treffen nur dort präzise zu. Daß die malerischen Strukturen völlig unterschiedlich sind, ergibt sich nur indirekt. 1960 wurde auf einem Symposium über diese Verschiedenheit kritischer reflektiert, man hielt sich aber mit weitergehenden Schlußfolgerungen zurück.²¹ 1981 konnte Enriqueta Harris aufgrund zeitgenössischer Belege von Restaurierungsarbeiten an der Grotten-Loggia die Datierung auf 1650 als gesichert ansehen. Dies läßt sich mit der Meisterschaft des Pinselduktus und den subtilen Licht- und Farbwerten in diesem Bild bestens vereinbaren. Das Ariadne-Bild hat einen ganz anderen malerischen Charakter: einen unabgeschlossen-tastenden, spontan experimentierenden Zug. Obwohl Velázquez' Pinsel frei variierend die detaillierte Ausführung gleichzeitig neben skizzenhafte Effekte zu setzen verstand²², bleibt diese lang unterschätzte Tatsache hier irrelevant gegenüber der so prinzipiell anders gestaffelten Raumstruktur. Insbesondere diese Raumstaffelung macht es wahrscheinlich, daß die Ariadne-Ansicht beim ersten Aufenthalt 1630 entstand, die „Grotten-Loggia“ aber ein subtil gegenbildlicher Abschiedsgedanke von 1650 ist.



Velázquez, *Apoll in der Schmiede des Vulkan*; Öllw., 222 × 290 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. 1171.

Als Velázquez erstmals auf Romreise ging, hatte er anfangs vor allem als Maler von Küchenstücken, den *bodegones*, reüssiert, die in caravaggeskem Intensivlicht standen. Er hat an diesem umstrittenen, „niederem“ Naturalismus heftig gearbeitet, wobei ihm die komplexe Verbindung von Licht und Gegenständlichkeit zu schaffen machte.²³ Charakteristisch für dieses Milieu ist die „Topfgucker-Perspektive“, der Blick auf die Dinge bei naher Distanz mit hohem Augpunkt. Im caravaggesken Schocklicht werden Licht und Farbe zu feindlichen Brüdern; der Schattenschlag modelliert die Dinge zwar messerscharf, aber die Farben sind fast erloschen. Fehler werden überdeutlich: „Schlagschatten fallen wie Hampelmänner hin und her“, bemerkt Halldor Soehner bei der „Alten Köchin“. Allerdings ging Velázquez schließlich mit einem Meisterwerk, dem „Wasserverkäufer“ (1620), von Sevilla nach Madrid – einem Bild voll skulptierter Zuständlichkeit. Mengs begriff es als jenen Anfang Velázquez', wo er sich gänzlich der „Nachahmung der Natur“ unterwarf und „alle Teile voll ausführte“²⁴. Velázquez' Weg ging in fünfzehn Jahren von

dieser statuarischen Unverrückbarkeit zu geistvollen Bewegtheit im Bildnis des Montanez, wo er die Natur in Bildsprache transkribierte (Wölfflin).

Was aber lag dazwischen? In dieser Zeit malte ja Velázquez immer konsequenter die Dinge nicht so, „wie sie einzeln und von nahem gesehen aussehen“, sondern in ihrer „Gesamterscheinung“, wie Wölfflin formulierte. Die Stellung Velázquez' seit Antritt des Hofdienstes 1623 war bei seinen Kollegen keineswegs unumstritten. Vor allem der Florentiner Vincenzo Carducho hatte einen prinzipiellen Affekt gegen jene naturalistische Richtung Caravaggios, wie sie Velázquez vertrat. Er legte seine Maximen in den 1633 gedruckten „Diálogos sobre la pintura“ nieder. Dem Traktat ist unschwer zu entnehmen, daß Carducho von der Art Velázquez' nicht viel gehalten haben kann. Während der echte Künstler gebildet denkt und spekuliert, gewissenhaft mittels der Zeichnung erfindet und komponiert, ist der bloß nachahmende Naturalist einer, der nicht mehr denkt, als er im Buche findet. Solche Leute malen angesichts der Natur ohne festgelegte Vorzeich-

nung und entwerfen direkt auf der grundierten Leinwand und wissen nach einer Hälfte nicht, wie die andere aussehen wird. 1627 kam es dann möglicherweise wegen einer Ohrenbläserei, wonach Velázquez nichts weiter könne als Köpfe malen, zu einem Malwettbewerb mit geschichtsallegorischer Thematik, den dieser gewann.²⁵ Betrachtet man freilich das Bacchus-Bild („Los borrachos“), das 1628 begonnen worden war – vielleicht durch den damals in Madrid weilenden Rubens beeinflusst, ohne dies überschätzen zu wollen –, bemerkt man eine gedrängte Enge des Bildraums. Die wettergegerbten Gesichter der Hirten und Bauern sind voll packender Lebenswirklichkeit – aber doch noch stillebenhaft gereiht. In die pralle Daseinskraft dieses mythologischen *bodegóns* förmlich hineingepreßt, sieht man ganz vorne noch zwei Relikte des „Topfguckerblicks“: eine Glasschale mit Krug. Obzwar unter freiem Himmel, herrscht doch die Beleuchtung eines Kellers.²⁶

1630 entstand in Rom die Schilderung des Apoll, der in der Schmiede Vulkans diesem den Ehebruch seiner Gemahlin Venus hin-

terträgt. Diese Mythologie ist nicht minder mit dem scharfen Küchengewürz des *bo-degón* ironisch durchsetzt; doch die deutliche Lockerung der Malweise geht mit der wesentlich lockereren Gruppierung der Figuren überein. Auch das dinghafte Verharren wird als „Moment“ fassungslosen Erstarrens erzählerisch großartig motiviert. Selbst die vordergründige Greifbarkeit wird mit diversen Hammerstielen herbeizitiert. Darüber hinaus erheitern gewisse formale Pointen den gewitzten Betrachter: etwa wie die Blechschere am Harnisch – unschwer mit Mars zu assoziieren – in der Bilddiagonale der schwatzhaften Zunge Apolls entspricht, was zudem bei der Amboßspitze daneben anklingt. Sehr speziell trifft damit zu, was Justi hier allgemeiner für Velázquez charakterisiert: „Er nimmt den Mythos wieder beim Wort.“ Sogar die fahle Entfärbtheit, konkretisiert durch den lichtschluckenden Werkstattstaub, zeigt, wie das *tenebroso* nur noch als Fond für die „flagrantirote“ Zornglut und die ironisch nimbierte Lichterscheinung Apolls im goldfarbenen Mantel dient. Diesen gleichsam zu Staub zerfallenen Caravaggismus faßt Justi so zusammen: „Der Gott des Lichts in der Höhe des Schmieds: Ist das nicht das Sinnbild des Sieges des Tageslichts über das künstliche Atelier- und Kellerlicht, die braunen und schwarzen Nachtgespenster der *tenebrosi*?“²⁷

Eine gänzlich anders motivierte Wahrheits- und Betrugsgeschichte gegenüber der realen „Wirklichkeit“ spielt sich bei der Szenerie von „Josephs blutigem Rock“ ab. Mehr noch als beim gleichzeitigen Vulkan-Bild spürt man hier die Unmittelbarkeit der venezianischen Reiseindrücke, die Anklänge an Tintoretto und Tizian. Bei der Schmiedewerkstatt erzeugte Velázquez vor allem durch die gegeneinander versetzten und die Bildtiefe verstellenden Figuren die Raumillusion. Hier nun greift er auf Tintoretts Vorbild des stark hochgezogenen, geschachten Marmorbodens zurück und bedeckt ihn im stofflich-unräumlichen Ornamentkontrast mit einem Teppich auf einer Stufe. Zusammen mit dem Fell des bellenden Tintoretto-Hündchens wird ein dichter „Flor“ von lichtpunktierenden Pinselschlägen gegen die kühle Geometrie in Raumspannung gebracht. Spannung und dramatische Stimmung motiviert auch insgesamt das „momentane“ Bildelement zwischen dem händeausbreitenden Schmerz des Jakob und dem blutbefleckten Rock in den Händen des Brüderpaares: eine eminente diagonale Raumkonzentration durch den Schreckensblick. Auch das heuchlerisch klagende „Sich Ver-stellen“ des in falschem Pathos abgewendeten Bruders ganz links vertieft diesen fassungslosen Schmerzgestus Jakobs. Nur das geruchsempfindliche Hündchen verbellt die Wahrheit in dieser Schein-Wirklichkeit.

Das gibt dieser üblen Betrugsgeschichte ein ironisches Glanzlicht, sofern man in der theatralischen Abwendung des linken Bru-

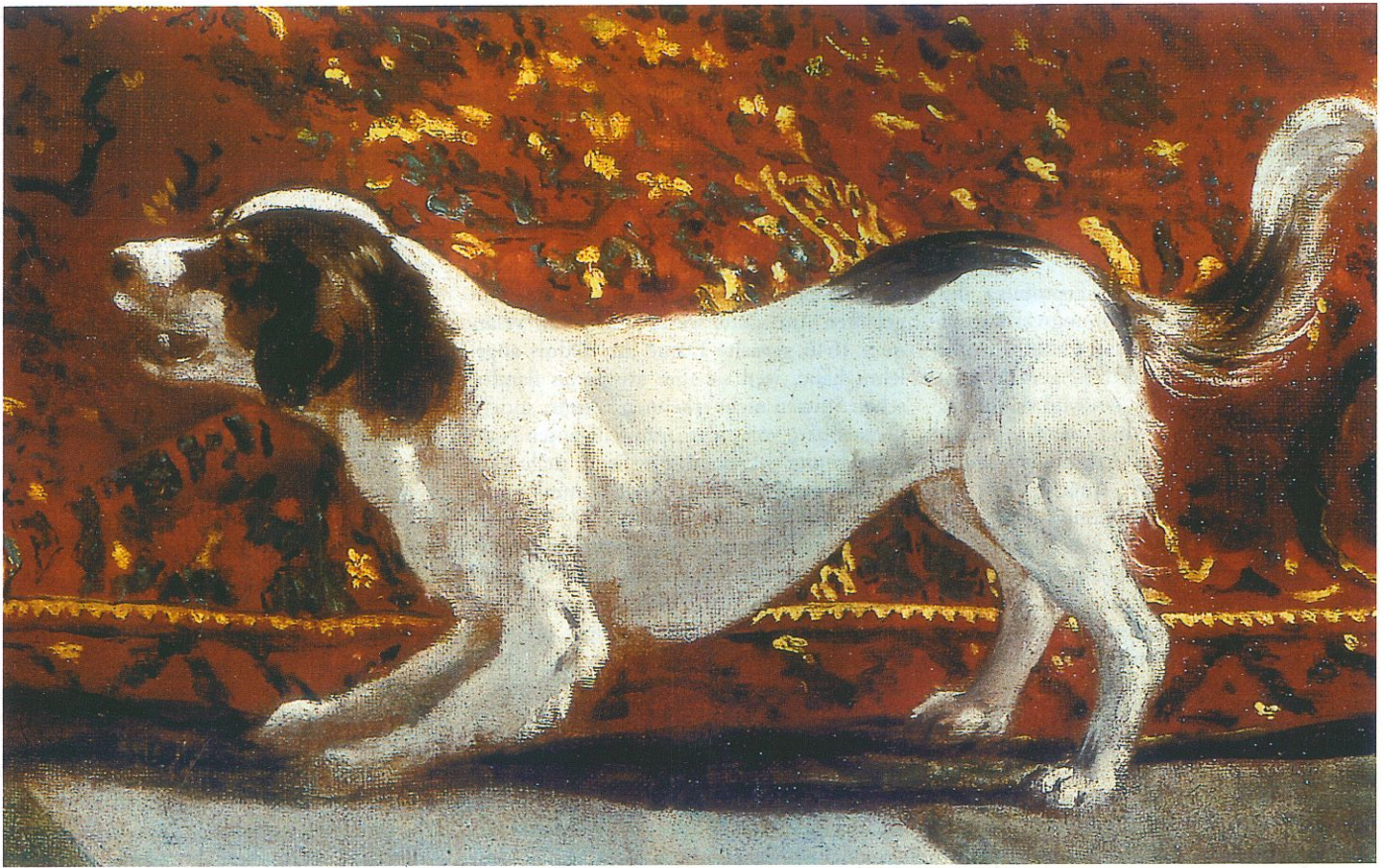
ders auch eine unwillkürliche Abwehr aus schlechtem Gewissen vor dem heftigen Laut der Wahrheit mit „versteh“. Mit solch ironischem Heraushören durch den Betrachter korrespondiert dessen Kenntnis von der Vortäuschung mit Ziegenblut, daß Joseph von einem wilden Tier zerrissen worden sei. Wahrscheinlich ist es kein Zufall, daß Velázquez bei diesem zentralen Bildmotiv die Fleckenmalerei in der Manier Tizians besonders beim Teppich demonstriert. Nach Bericht seines Schwiegervaters Pacheco hat er damals in Rom ein (verschollenes) Selbstportrait „in der Art des großen Tizian“ gemalt, das er nach eigenen Worten aus Ehrerbietung für die Kunst selbst behielt – also eine malerische Form künstlerischer Imprese.²⁸ In diese Richtung weist ja auch das Lobgedicht „El pincel“ von Francesco Quevedo, wo bereits um 1629 die „*manchas distantes*“ Velázquez gerühmt werden, durch die die Wahrheit und nicht nur die Scheinähnlichkeit wiedergegeben werde.²⁹ Diese nebeneinander hineingetupften Flecken, die dem Teppich als Fond des bellenden Hündchens so viel „Wahrheit“ geben, sind eine tizianisch-venezianische Eigenheit, der Pacheco recht zwispältig gegenüberstand, mehr noch als selbst Carducho.³⁰ Tizians „*borrones*“, also die derber als bei den *manchas* hingesezte Fleckenwirkung, charakterisierte schon Vasari in der Vita des späten Tizian als Fernbild-Phänomen, „da sie grob und fleckig hingeworfen seien“, so daß sie aus der Nähe nicht angesehen werden dürfen und erst aus der Entfernung vollkommen erscheinen.³¹ Der geballten Autorität von Vasari und Tizian können die beiden dem Primat der Zeichnung ergebenen Maler und Theoretiker Pacheco und Carducho zwar nicht widersprechen, aber doch die Billigung dieses malerischen Mittels bedenklich abwägen. Ganz richtig weist Pacheco auf den Ursprung der nah- und fernsichtigen Betrachtung von detailliert bzw. fleckig strukturierter Malerei hin, nämlich auf die „*Ars poetica*“ des Horaz. Dieser vergleicht in der berühmt-verpflichtenden „*Ut pictura poesis*“-Passage die Dichtung mit Gemälden, die je nach dem nur von nahem oder fernem wirken.³² Dies bedeutet also eine Relativierung des Bildeindrucks zum Betrachter hin anstelle der minutiös objektivierenden Erfassung entsprechend dem aristotelischen *Mimesis*-Gedanken, dem Pacheco zuinuerst noch anhängt. Daher kann er sich auch in seiner Betrachtung dieser *borrones* nicht des Nachsatzes enthalten, daß Tizians beste Bilder, die er im Prado und Escorial selbst gesehen habe, die sorgfältigsten gemalten seien („*pinturas [. . .] las mas acabadas*“).³³ Doch sein Schwiegersohn Diego wußte, daß die Streitfrage zwischen getreulicher Pinselschrift und Wirkung per Distanz nicht alles war. Er kannte auch jene andere Stelle, wo Vasari nach einem Vergleich der Reliefs von Luca della Robbia und Donatello prinzipielle Lehren zieht, „auf die die Künstler wohl achten“ müßten. Die Erfahrung lehre nämlich,

daß alle entfernt liegenden Dinge – ob es nun Malerei, Skulptur oder ähnliches sei – „als schöne Skizze feiner und kräftiger sind, als wenn sie vollendet wären“³⁴. Diesen Eindruck bringe aber nicht allein die Entfernung hervor, sondern es scheine, „daß in den skizzenhaft behandelten Arbeiten, die in einem Moment von Schaffensdrang der Kunst erzeugt werden, sich die Idee des Künstlers in wenigen Strichen voll ausdrückt“. Dagegen bringe oftmals übertriebene Sorgfalt „um alle Kraft und alles Können“. Besonders der Schlußsatz dürfte Pacheco gar wenig zugesagt haben, wo Vasari den üblichen Spieß elitärer Subtilität umdreht und meint, daß „der große Haufen“ eine „äußerliche und sinnfällige Zartheit“ wohl höher einschätze als das Gute, das „auf der Oberfläche nicht so geputzt und geglättet“ ist.

Die inspirierenden Vorteile des Skizzenhaften als unmittelbare, lichte Präsenz liegen somit auf der Hand – sozusagen auf der gemalten Hand des Bildhauers Montanez. Denn damit ist Velázquez etwas gelungen, was Vasari bei der Auflistung von Gemälden Tizians schreibt, welche vom spanischen König „wegen der Natürlichkeit“ sehr wertgehalten werden: „Denn sie leben fast und sind wie die Natur.“ Freilich ist das ein *topos*, aber deswegen nicht weniger vorbildlich für einen jungen Hofmaler, der unbelästigt von höfischen Rankünen die optischen Phänomene der Natur malerisch unmittelbar erproben will. Das beweisen die lichtdurchformten Oberflächenreize der beiden römischen Historien, die sogar inhaltlich integriert werden. Da ist es auch naheliegend, nicht nur Freiräume in summarisch zurückhaltender Manier zu geben, wie auf diesen beiden Bildern, wo es immerhin um mythologisch-biblische Bestimmungen der ver- und entdeckten Wahrheit in der Wirklichkeit geht.

Von der Villa Medici auf dem Pincio wurde neben der Sammlung antiker Skulpturen besonders die Aussicht von zwei Seiten des hochgelegenen Gartens gepriesen. Hier die kuppel- und türmreiche Stadt, dort die Gärten mit der Fülle kleinerer Vignen übersät.³⁵ Velázquez fügt bei der einen Ansichtsskizze die tatsächliche Situation zu einem schwebenden Aspekt von innen und außen. Die Verbindung der berühmten schlafversunkenen Antikenskulptur mit dem im Taglicht flirrenden Landschaftsausblick wird zu besonderer Bildwirkung konzentriert. Deshalb wird auch der Vordergrund gleichsam „innenräumlich“ verschattet und der Boden ähnlich hochgezogen wie im Bild mit Josephs Brüdern.

Auf dem Boden flirren die *borrones* des Lichts, da die Sonne in dem darüber sich breitenenden Geäst spielt – ein Gewölbe aus Laub, das den saartig-heiteren Eindruck wesentlich mitbestimmt. Das flimmernde Licht dieser Vordergrundsbühne wird durch drei neben- und hintereinanderstehende Männer tiefenräumlich gestaffelt, wobei die beiden vorderen durch die Säulen des Mittel-



Velázquez, Detail mit dem bellenden Hündchen aus der Abbildung auf Seite 295.

bogens optisch übergriffen und gefestigt werden. So wie bei den dramatischen, raumgreifenden Blickfixierungen im Josephs- und Vulkan-Bild verharren auch diese beiden im zentralen dialogischen Blickwechsel. Vor einem Herrn mit Halskrause hält ein Bediensteter ehrerbietig im Schritt inne. Den Ansatz zu dieser Haltung findet man bei dem von links gesehenen zweiten Bruder Josephs, der Jakob den Rock vorweist.³⁶ Hinter diesem „innenräumlichen“ Platz und der Verschränkung der Blicke im Zentrum zeigt sich dem Bildbetrachter über die schlafende Kleopatra-Ariadne hinweg jene Aussicht, die auch der Kavalier in der Loggia ins Auge gefaßt hat. Der Blick verliert sich weder in einer Ferne noch in der Weite oder gar im Detail, sondern er wird gehoben und gehalten in der schönen nachbarlichen Zusammenfügung von Zypressen und Laubwerk, darin Gebäude aufschimmern.

Für die Betrachtung prägend ist aber der triptychonartige Bildcharakter, der durch die Loggia herbeizitiert wird. Wenn Gerstenberg treffend beobachtet und genau exemplifiziert, „wie alle Linien in heimlicher Beziehung zueinander stehen“, erkennt man den Augenreiz einer Bildpoesie, deren schwebende Reime von einer zuinnerst straff gegliederten Syntax getragen werden. In der nuancierten Intensität des Sehens wird die Aufmerksamkeit des Betrachters selbst Teil des Bildes und erfüllt sich darin wie der betrachtende

Kavalier in der Loggia: Auch dessen Gestalt mündet wie in einer Anverwandlung durch den Fernblick in den Zypressen. Schließlich erfüllen gerade solche bild-„reimende“ Modalitäten den Sinn des „Ut pictura poesis“-Prinzips, da es um die verschiedenen Qualitäten der Aufmerksamkeit für den erkennend-vernehmenden Blick geht. Auch Gerstenbergs unvermittelter Ausdruck „lyrische Gedichte“ für die Gartenbilder kann man mit diesem Prinzip verknüpfen, weil beim Lesen wie auch beim betrachtenden Blick das empfänglich mitwirkende Darauf-Eingehen motiviert wird. Das bedeutet schon rein optisch, daß der Betrachtung bei einer Bildgröße von 44,5×38,5 cm eine bestimmte Distanz *nahegelegt* wird, die den wahrnehmenden Blick in Relation zur bildimmanenten Sehbahn setzt. Natürlich kann und wird der Betrachter das Bildchen ganz nahe oder entfernter anschauen, um die unterschiedliche Wirkung zu überprüfen, aber er wird prinzipiell den idealen Abstand für sein Gesichtsfeld suchen.

Das Bild ist, ebenso wie sein Gegenstück, gewiß auch als Zeugnis „einer vorübergehenden Auflockerung“ der strengen Hofmalerpflichten „durch die Freiheit und Eindrucksfülle Italiens“ anzusehen, wie Ludwig Justi anmerkt.³⁷ Es handle sich dabei keineswegs um ein „Abschreiben der Wirklichkeit“, sondern um „Gedichte“, nach den „ewigen Formgesetzen“ des menschlichen Sehens ge-

bildet. Durch flackerndes Licht entstehe ein Gewebe aus bräunlichen Abwandlungen voll Subtilität, darin die Gestalten leicht und durchsichtig eingewoben seien: „Inmitten dieser zitternden Flecken warmer Farbe die ganz zarten kühlen Töne des Ausblicks auf die Villa Borghese.“ Als „Gedicht“ erweist sich also diese Malerei auch unter dem 1927 hochmodernen wahrnehmungspsychologischen Aspekt, wobei L. Justi den beiden Bildern keinen „numerierten Platz“ im Œuvre geben will. Sie gehörten nicht in eine „Entwicklung“, sondern bezeugten eine Fähigkeit Velázquez', die ihm nach seiner malerischen Reife lebenslang zu Gebote stand.

Nun sind aber diese beiden „Gedichte“ sehr unterschiedlich gebaut und geformt. Diese direkte Evidenz bestätigt sich auch in der differenzierten Betrachtung Ludwig Justis. Anders als im Ariadne-Bild, wo er das fleckig-bräunliche, lichtstrukturierte „Gewebe“ vorne von den zarten, kühlen Tönen des Ausblicks absetzt, weist er im Grottenbild nicht auf das Licht, sondern auf die beziehungsreichen „Abstufungen von bläulichen, gelblichen, rötlichen Tönen“ hin, die an der Marmorwand mit den Planken manifest werden. Tatsächlich zeigen beide Bilder in ihrer skizzenartigen Unmittelbarkeit eine sich verschieden zusammenschließende Transparenz. Das wahrnehmende Auge wandert beim Ariadne-Bild wesentlich mehr, um die verschiedenen Phänomene der Nähe und Ferne zu

versammeln. Dagegen ist das Grottenbild räumlich homogener und insgesamt ferngerückter sowie in der dementsprechenden Malweise bei aller Nuancierungskunst zusammenfassender strukturiert. Hier zeigt sich jener Velázquez, von dem Gerstenberg sagt, daß er später bei seinen Landschaften „immer das Licht des bedeckten Himmels bevorzugt, nicht mehr das formzerreißende offene Sonnenlicht“.³⁸

Vom Ariadne-Bild geht die Erprobung des summierenden Wahrnehmungsvermögens zum hochgerühmten Portrait Philipps IV. in Braun und Silber, das 1631/32 gemalt wurde.³⁹ Für Carl Justi ist es „ein wild skizzierter borron ohnegleichen“ und würde „wahrscheinlich zu den letzten Erzeugnissen seines Pinsels gerechnet werden“, spräche nicht das jugendliche Aussehen des Königs dagegen.⁴⁰ Recht zwiespältig rühmt er „diese weißlichen kritzlichen Tupfen, nachlässig ausgesät auf dem toten Braun des Rocks, die den Eindruck der Silberbrokatstickerei mit einem Nichts so täuschend wiedergeben. Aber dem Ganzen fehlt die Harmonie“. Geflissentlich spielt er die Bedeutung des Briefes in der Rechten Philipps mit der Signatur „Senor/Diego Velázquez/Pintor de V. Mg.“ herunter, wenn er das Bild als „Aggregat von Experimenten“, als eine Folge von Studien, in kurzen Augenblicken nach dem Leben aufgefangen, ansieht, die später zur Herstellung anderer Portraits dienlich sein sollten. Doch weil die Skizze dem König wegen ihrer interessanten Unmittelbarkeit gefallen habe, sei ihr „nachträglich eine Art von Existenz“ gegeben worden. Dies spiegelt freilich nur Justis zeitgenössischen Grant wider, da dieses Portrait damals „als Paradigma des Impressionismus und seines Pioniers Velázquez“ eingeschätzt wurde.

Justi ist aber auch in seinem Mißbehagen so konsequent, daß er kritische Phänomene ganz ausgezeichnet aufspürt. Für ihn sei das Bild eine lehrreiche Vorstellung, wie solche „ersten Studien eines Koloristen“ immer etwas vom Versuch hätten, „etwas Tastendes, Zerfahrenes“, weil die Natur ihm immer neue Probleme stelle, und er erinnert an das bezeichnende Beispiel von Tizians Skizzen. Ganz anders sei der Velázquez, der sich dann später der Beherrschung der Formen und der technischen Mittel sicher ist: Da entstehe „die Einheit von Guß und Ton, das summarische Verfahren, das dem Komplizierten in der Form mit dem Einfachsten im Strich gerecht wird“. Nimmt man nun diese formalen und zeitlichen Gegensätze von skizzierender Vorläufigkeit und vereinfachender Vollendung als Balancegewichte bei der abwägenden Betrachtung der beiden Medici-Bilder, so ergibt sich auch ihre exakte Relation zueinander: Zwischen ihnen liegt ein Abstand von zwanzig Jahren.

Das Grottenbild besitzt jenes vollendete Unvollendete der späteren Malweise, die dem flächigen Fernbildcharakter entspricht und dem Betrachter die Zusammenschau als le-

bendige Bildwirkung vermittelt. Der inspirierte „Reiz“ – und darin liegt die anschauliche Suggestivkraft dieser Malerei – dieser „Reiz“ teilt sich bei der durchformten Intelligenz von Velázquez' Bildern dem Auge und dem Geist des Betrachters zugleich mit. Diese Sehleistung des das Ganze erfassenden Auges fordert eine äußere und innere Distanz, „die auf einmal und für einen Blick alle Formen in hauchzarter Atmosphäre offenbart“.⁴¹ Anhand einer vom Maler José Martínez mitgeteilten Anekdote, wonach eine von Velázquez 1646 gemalte Dame ihr Bildnis abgelehnt habe, weil sie ihre kostbaren flandrischen Spitzen nicht erkennen konnte, spricht Gerstenberg von einer „unintelligenten Nahbetrachtung“. Dementsprechend stelle „der unintelligente Maler das Auge immer nur auf einen und dann den anderen Punkt ein“. Das ist freilich insofern zu modifizieren, als genau darin der Schlüssel zu Velázquez' Kunst, ihre scheinbare Nähe und ihr Unterschied zum Impressionismus liegt. Es ist ja so, daß die reife Kunst Velázquez' die Einzel Dinge in ihrer momentanen Oberflächen-Erscheinung wiedergibt, aber den großen Zusammenhang durch eine „Zusammensetzung von Sehfeldflächen“ herstellt. Die Impressionisten hingegen geben eine einzige Sehfeldfläche einer vom unbewegten Auge wahrgenommenen Szene.⁴² Auch darin liegt also die „Kompositionsleistung des Velázquez, wenn er seine geistige Vorstellung, die prima idea, ohne fertig festlegende Entwurfszeichnung aus der Skizze des (inneren) Malgrundes in die skizzenhaft bewahrte Endgültigkeit übertrug. Diese Leistung, „aus der Übersicht des Totaleindrucks“ zu arbeiten, in der Unberechenbarkeit „der in der Hitze des Gefechts vom optischen Gefühl des Augenblicks eingegebenen Manipulationen“⁴³, teilt sich dem nachspürenden Auge als wunderbare Selbstverständlichkeit der Kunst mit. Und letztlich ist dies jene vielberufene „Wahrheit“, die Justi, der „impressionistischen“ Ansicht trotzend, stets reklamiert.

Dieser „Wahrheit“ entspricht auch ein ganz anders geartetes Verständnis vom wahren Schein des Lichts. In einer Predigt vor Philipp IV. erläuterte dies der auch als Künstler tätige Kaplan Paravicino an einem bedeutsamen Beispiel.⁴⁴ Er predigte über das Wort „Praeterit figura huius mundi“ und wie die Welt recht betrachtet werden solle. So sei ein Bild von Tizian, wenn es nicht in dem ihm gemäßen Licht betrachtet werde, nichts anderes als ein Schlachtfeld von Flecken (Pues no mirada a su luz una tabla de Ticiano ne es más que una batalla de borrones). Doch sieht man es in dem ihm gemäßen Licht, ist es schön, geistvoll und voll Wahrheit. Daraus folgert: Ego sum lux mundi, sagt Jesus Christus über das Bildnis dieser Welt.

Im Laufe seines Schaffens hat Velázquez das Licht seiner Bildwahrheit sehr unterschiedlich aufscheinen lassen. Seine Extreme sind der monumentale Krug des aguadors aus der caravagesken Frühzeit und das flirrende

Spinnrad in „Las hilanderas“ aus der Spätzeit.⁴⁵ Der Krug steht im scharfen bräunlichen Bildlicht, und der Blick des Betrachters kann seinen Rillen so greifbar nahe nachspüren, daß er ihn gleichsam nachmodelliert. Bei den hilanderas geben nur noch leiseste Reflexschimmer dem Auge den Eindruck eines sausenden Rades. Bezeichnenderweise verfestigt Justis Beschreibung dieses „zu konzentrischen Kreisen geronnenen Speichen“. Dabei schildert er jenseits aller inhaltlichen Problematik, wie sehr hier der eigentliche Gegenstand das Licht und dessen optisch-malerische Meisterung ist. Die Sonnenstrahlen machen „das Wirkliche zum Bild und das Bild zur Vision“. Das Licht sei hier Bewegung, weiter könne die Darstellung der Bewegung im Unbeweglichen nicht gehen, was auch durch Linien und Formen unterstützt werde. Anstelle der parallelen Fügungen in den „Meninas“ treten hier Kreislinien, denen Justis Auge folgt. Damit bezeichnet er jene Struktur, die Velázquez bei aller skizzenhaften Lässigkeit offenbar stets sorgfältig bedacht hat, so daß nie etwas vage zerfließt, sondern eine „Erscheinung“ des Wirklichen bleibt: Alle diese lichtschimmernd skizzierte Lebendigkeit aus vollendendem Abstand wird in der zusammenfassenden Sehbildfläche gerüsthaft gefestigt.

Allerdings wird diese Festigung in seinem Schaffen immer mehr aus der beispielhaften harten Unmittelbarkeit der Wahrheit im Licht des aguadors immer raffinierter aufgelöst, wird mittelbarer, weicher und durchlässiger, um schließlich in die lichte Diaphanie des Hilanderas-Bildes einzumünden, dessen Signum das Spinnrad ist, bei dem nur noch das flirrende Zentrum einen optischen Anhalt gibt. So wie der Bodenteppich im Josephs-Bild, das Ariadne-Bild und Philipp in Braun und Silber strukturell zusammengehören, so weist die Medici-Grotte auf die strukturelle Nähe zu den „Hilanderas“. Es genügt ein vergleichender Blick, um die *strukturellen*, nicht inhaltlichen Verbindungen zu erkennen. Hier ein verbretterter Mittelbogen, dort die farblühende Erfindung einer Tapisserie mit Tizians „Raub der Europa“, die den Blick durch den Bogen abschließt; das vhangraffende Mädchen vorne findet sich im Gartenbild in Fernwirkung auf der abschließenden Balustrade wieder. Bei aller Schönheit der Farbnuancen ist dieses Bild freilich geradezu die Negation des blicköffnenden, dem Licht und der Gartennatur zugetanen Loggiabilds von 1630. Hier nun erfährt eine betont banale Ansicht eine malerische Würdigung von sublimster, konzentriertester Qualität, von der ein Anhauch vornehmer Resignation ausgeht, etwas – schon rein motivisch – Abschließendes. Dieser Blick auf bröckelnden Mauerputz mit Bretterverschlag geht bei den Zypressen in ein ernstes Schweigen über. John Evelyn erinnerte 1644 dieser zypressenbestandene Aussichtspunkt an eine Festung.⁴⁶ Fast „verschlossen“ wirkt der Himmel, er läßt das Licht hier ohne flirrende

Energie in jenem gedämpften Schimmer leuchten, der auch ärmliche Dinge mit Schönheit adelt. Der Stimmung und dem Bildlicht bei den „Hilanderas“ sieht man die Dramatik aus vermessenem Aufbegehren und grausamer Bestrafung nicht an, das war zweifellos nicht die Sache des einsichtigen und würdevoll verhaltenen Diego Velázquez. Wenn es wirklich so ist, daß dieses malerisch wie geistig unglaublich vielschichtige, scheinbar so leidenschaftslos blühende und zugleich so gereifte Werk vom dunklen Fond der Verweigerung des Santiago-Ordens getragen wird⁴⁷, so wußte Velázquez doch alle Bitterkeit aufs höchste zu sublimieren. Aus einer völlig anderen Situation heraus, aber die menschlich-künstlerische Existenz ähnlich berührende Umstände könnten zur bewußt gegenbildlichen Formulierung der zweiten Gartenansicht im Abstand von 20 Jahren geführt haben. Aus dem früheren Bild spricht die Loggia wirklich „offen“ aus, was an Wißbegier und „Werdelust“ (wie Justi schön formuliert) in Velázquez steckte, es war eine Studienreise. Die zweite Fahrt war die offizielle Geschäftsreise eines königlichen Kunstagenten mit dem verschwiegenen Beweggrund, das einst Liebgewordene wiederzusehen.⁴⁸ Dieser Aufenthalt war ein künstlerischer und gesellschaftlicher Erfolg, der sich mit Tizians Pinsel messen konnte: Der Hofmaler des spanischen Königs malte den Papst, Innozenz X., mit so großem Beifall, daß dieser ihm eine goldene Kette mit seiner Bildnismedaille überreichen ließ, was sogar in der Grabschrift des Malers erwähnt wird. Ganz offensichtlich reiste Velázquez sehr ungerne wieder an den damals formellsten Hof zurück; er zog den Aufbruch von Anfang 1650 bis Anfang 1651 hinaus, obwohl ihn fünf Anmahnungen des Königs erreichten. Schließlich kam dessen strikter Befehl, keine Minute länger zu säumen: Im Juni 1651 kam Velázquez zu Schiff in Barcelona an. „Er mochte sich sagen, daß es ein Abschied fürs Leben sei“, erklärt Justi dieses Zögern, und diese Stimmung bildet wohl den Fond des Blickes, den die zweite Gartenansicht birgt und widerspiegelt. Ein nicht unwahrscheinlicher Grund könnte auch eine Frau gewesen sein, die die Mutter seines unehelichen Sohnes Antonio wurde, wie ein in neuerer Zeit gefundener Aktenvermerk vom Oktober 1652 bezeugt.⁴⁹ Daß diese Geliebte das Modell für die zwischen 1648 und 1651 entstandene „Venus mit dem Spiegel“ (die sogenannte Rokeby-Venus) gewesen sein könnte, ist immerhin nicht auszuschließen.⁵⁰ Jedenfalls spürt man bei der sinnlich-kühlen Elastizität dieses Rückens ganz besonders jene federnde Virtuosität von Auge und Hand, die den Pinselzügen solch eminent malerische Eleganz gaben. Justi sagt von dieser Venus, man sehe ihr an, „daß sie mit dem ganzen Körper Musik machen kann“, und meint damit den Tanz.⁵¹ Das trifft sicher ebenfalls die Beweglichkeit der vibrierend skizzierenden Pinselführung, mit der sie gemalt wurde.

Für die „lyrischen“ Ansichten aus der Villa Medici wird man vor allem bei dem späteren Bild sich einer anderen Wendung entsinnen, die die „Lyra“ nicht lediglich metaphorisch weiter fortklingen läßt, sondern einer tieferen Struktur des Stils entspricht: Etwa von 1600 bis 1640 veränderte sich in Spanien die Spieltechnik der Gitarre und damit das Spiel selbst. Aus dem Punteado-Spiel, dem Anschlag von Einzeltönen, entstand das so gleich heftig kritisierte „rasgueado“, ein Spiel mit dem Durchstreichen ganzer Akkorde. Das minutiöse Spiel wurde von der spanischen Improvisationskunst mit schwirrenden Akkorden überlagert.⁵²

Anmerkungen

* Dieser Aufsatz war ursprünglich ein Beitrag zur Vortragsreihe „Die Geburt eines Kunstwerkes“, die dem Entwurf in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet war. Sie wurde von Oktober 1998 bis Februar 1999 vom Salzburger Barockmuseum unter der Leitung von Franz Wagner und Regina Kaltenbrunner veranstaltet. Der Vortrag im Jänner 1999 behandelte zu Ehren seines 400. Geburtstages „Diego Velázquez und das Problem der Skizze“. Er galt weniger der Geburt eines Kunstwerkes als vielmehr der Geburt des Malers Velázquez aus dem Geist der Skizze. Es wurde, wie auch in diesem Aufsatz, versucht, stilkritisch nachzuweisen, daß die beiden Ansichten vom Garten der römischen Villa Medici mit einem Abstand von 20 Jahren entstanden sind. Ich danke Franz Wagner und Regina Kaltenbrunner herzlich, daß sie die Ehrung Velázquez' in dieser erweiterten Fassung durch die angesehenen „Barockberichte“ ermöglichen. Mittlerweile ist ein Buch von Jonathan Brown und Carmen Garrido erschienen, worin offenbar die Entstehung beider Bilder wieder auf den ersten Romaufenthalt datiert wird. Sowohl der Vortrag wie dieser Aufsatz sind davon unbeeinflusst; nach Fertigstellung dieses Aufsatzes erschien in der Wochenendbeilage der F. A. Z. vom 3. April 1999 eine kurze Besprechung von Eduard Beaucamp, der die Kenntnis dieser Revision von Browns bisheriger Datierung auf 1650 verdankt wird.

(1) Vgl. Bruno Bushart, „Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk“, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 15, 1964, S. 145–176. Eine genaue Differenzierung des Zwecks einer „Skizze“ bzw. des „Skizzenhaften“ ist in der Praxis äußerst problematisch; einer geforderten „Terminologischen Akribie“ entzieht sich das vieldeutige Wesen der Skizze bereits beim quellenkritischen Ansatz. Vgl. Bushart Anm. 2 und 7. Busharts vorzügliche Darlegung bietet über den speziellen thematischen Aspekt des 18. Jahrhunderts hinaus eine beispielhafte Betrachtung der phänomenalen Wandlungsmöglichkeiten zwischen „Bildskizze“ und „Skizzenbild“.

(2) Zitat nach Bushart (wie Anm. 1) Anm. 13, welcher einer Vasari-Edition von 1878 folgt.

(3) Filippo Baldinucci, *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*, Florenz 1681 (Neudruck Mailand 1809), Bd. 1, S. 279; Originalwortlaut bei Bushart (wie Anm. 1) Anm. 80.

(4) Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Zürich 1933, S. 729, aber auch an anderen Stellen. Soweit im Aufsatz die relevanten Stellen nach Kapiteln belegt sind, werden nur Formulierungen Justis an entlegener Stelle seines Werkes durch Seitenzahl nachgewiesen. Johann Wolfgang von Goethe, *Der Sammler und die Seinigen* (1799), *Sämtliche Werke* (Artemis Gedenkausgabe), Bd. 13 (Schriften zur Kunst), Zürich 1954, S. 259–319.

(5) Vgl. hier besonders die einschlägigen Kapitel im „Ersten Buch“ bei Justi (wie Anm. 4), S. 49–101 und S. 230–242, bezüglich des Malers Carducho. Einen ausgezeichneten Überblick über diese umfassende Problematik bietet das Gemeinschaftswerk „Examining Velázquez“ von Gridley McKim-Smith, Greta Andersen-Bergdoll und Richard Newman, New Haven – London 1988.

(6) Abb. bei José López-Rey, *Velázquez*, Köln 1996, Bd. 2 (Werkverzeichnis), Nr. 98.

(7) Eine redende biographische Skizze, passend zu diesem Kopf, entwirft Justi (wie Anm. 4) in einem eigenen Kapitel, S. 494–503.

(8) Abb. bei López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 2, Nr. 45.

(9) Abb. bei López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 2, Nr. 75. Zur ikonologischen Sinnstruktur vgl. Ulrich Nefzger, „Wirklichkeit, Wahrheit und Würde bei Velázquez“, in: *Pantheon*, Jg. 55, 1997, S. 75–91. Bemerkungen zu dieser Skizze und deren Verwendungszweck bei Velázquez in: „Examining Velázquez“ (wie Anm. 5), S. 40 ff.

(10) Abb. bei López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 2, Nr. 76.

(11) Montané arbeitet bei diesem Tonmodell an einer Vorlage für Pietro Tacca's monumentales Reiterstandbild, das nach Italien gesandt wurde. Dazu auch López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 137, mit prägnanter Beschreibung. López-Rey spricht sich in gleichem Sinne aus wie schon Kurt Gerstenberg, *Diego Velázquez*, München – Berlin 1957, S. 21: „Denn in seiner eigentlichen Tiefe wird das Gemälde erst erfaßt, wenn die irrije Meinung fällt, es sei unfertig.“

(12) Sehr geistvoll die Behandlung dieses Bildes bei Justi (wie Anm. 4), S. 491–494.

(13) Heinrich Wölfflin, „Velázquez“ (1899), in: *Kleinere Schriften*, Basel 1946, S. 126–130.

(14) Vgl. López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 147–150; „Examining Velázquez“ (wie Anm. 5), *passim*.

(15) Vgl. Justi (wie Anm. 4), S. 643, der Lemoine nach Diderot zitiert, „qu'il fallait trente années de métier pour savoir conserver son esquisse“. François Lemoine (1688–1737) wurde 1733 Professor der Pariser Akademie und 1736 erster Maler des Königs. Lemoine verdankte Rubens und den Venezianern entscheidende Anregungen. Er zeichnet sich durch rosige und silbrige Farbtöne und elegante Bewegung in der Komposition aus.

- (16) Bushart (wie Anm. 1), S. 168. Zur Verbindung zwischen Immanuel Kant und Anton Raphael Mengs: Nach Kant geht die durch Erfahrung gegründete Erkenntnis nicht auf die Dinge an sich, sondern nur auf deren Erscheinungen; wie das „Ding an sich“ beschaffen ist, werden wir niemals erkennen. Dennoch ist diese „Erscheinung“ kein bloßer Schein, sondern das „Ding an sich“, wie es sich einem erkennenden Subjekt tatsächlich darstellt. Vgl. Philosophisches Wörterbuch (Kröner), bearbeitet von Georgi Schischkoff, 22. Aufl., Stuttgart 1991, Stichworte „Kant“ und „Erscheinung“.
- (17) Vgl. López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 2, Nr. 46 und 47. Die zeitgenössische Situation findet sich bei den Ansichten von Giovanni Battista Falda, *Li Giardini di Roma*, 1676 ff. entstanden, gedruckt Rom 1683, Faksimile-Nachdruck Nördlingen 1994, Tf. 7 und 8 mit Kommentar S. 9. Vor allem auf Tafel 7 ist der „Reichtum“ der Aussicht über die Stadt und die Landschaft bis in die Campagna deutlich betont. In der Legende wird der Zypressenhügel als „Mausoleo circondato di Cipressi“ ausgewiesen. Geschichte und Charakterisierung der Villa Medici: Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, Bd. 1, Jena 1926, S. 314–319. – Zwar war die schlafend verlassene Ariadne ein beliebtes Motiv der hellenistischen und römischen Literatur und Kunst, doch wurde dieses vielbewunderte und gerühmte Bild einer Schlafenden früher allgemein für die sterbende Kleopatra gehalten. Velázquez hat bei seiner zweiten Romreise einen Abguss nach Madrid schicken lassen. Unklar ist jedoch, ob man damals nicht auch schon vereinzelt die Deutung als (schlafend der Epiphanie des Gottes Dionysos harrende) Ariadne für ebenso überzeugend gehalten hat. Der Einfachheit halber wird die Figur hier als Ariadne bezeichnet.
- (18) Gerstenberg (wie Anm. 11), S. 62. Unter anderem werden diese Bilder behandelt bei Antonio Bonet Correa, „Velázquez y los jardines“, in: *Velázquez, Son Temps, son influence, Actes du colloque, tenu à la casa de Velázquez* 1960, Paris 1963, S. 127–132.
- (19) Vgl. *The Diary of John Evelyn*, Hrsg. E. S. de Beer, Oxford 1955, S. 230–232. Er besuchte die Villa 1644.
- (20) Ludwig (!) Justi, „Die Landschaften des Velázquez“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 48, 1927, S. 81.
- (21) Vgl. Diskussionsbericht in Velázquez . . . *Actes du colloque* (wie Anm. 18), S. 133–136.
- (22) Obwohl dies Justi (wie Anm. 4, S. 298) schon bemerkte, führte das bei ihm – bei anderen noch gravierender – zu einigen Fehleinschätzungen. Dazu auch die Bemerkungen von López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 149. Besonders informativ der Aufsatz von Halldor Soehner, „Der Stand der Velázquez-Forschung“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 14, 1951, S. 149–157, vor allem S. 152. Die kurze Abhandlung von Enriqueta Harris, „Velázquez and the Villa Medici“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 123, S. 537–541, resümiert den speziellen Forschungsstand hinsichtlich der beiden Gartenbilder bis 1980.
- (23) Halldor Soehner, „Velázquez und Italien“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 18, 1955, S. 1–39. Dort wird die Frühkunst Velázquez' zur Zeit seines Aufenthalts in Sevilla scharfsinnig analysiert, aber noch nicht der später deutlich werdende Einfluß der Venezianer.
- (24) Justi (wie Anm. 4), S. 138.
- (25) Justi (wie Anm. 4) widmet den näheren Umständen dieses „Malerturniers“ ein eigenes Kapitel, S. 238–242.
- (26) Nach Justi (wie Anm. 4), S. 722, der so den Weg von 30 Jahren zum „Triumph von Licht und Farbe unter Gewölben“ bei „Las bilanderas“ ermißt.
- (27) Justi (wie Anm. 4), S. 307.
- (28) López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 75 f.
- (29) López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 69. In „Examining Velázquez“ (wie Anm. 5), S. 22, im Wortlaut zitiert, außerdem S. 16 und S. 135, Anm. 84.
- (30) Pachecos Traktat „Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas“ erschien 1649 in Sevilla und stellt das ästhetische Vermächtnis von Velázquez' Schwiegervater dar. Justi (wie Anm. 4) charakterisiert es in seinem Kapitel über Pacheco, S. 70–81, kommt aber immer wieder darauf zurück. Zur konservativen Verbundenheit bzw. Unterschiedlichkeit von Pacheco und Carducho vgl. „Examining Velázquez“ (wie Anm. 5) *passim*.
- (31) Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, deutsch hrsg. v. A. Gottschewski und G. Gronau, Bd. 5, Straßburg 1908, S. 176.
- (32) Vgl. „Examining Velázquez“ (wie Anm. 5), S. 16 und S. 21, sowie Vers 356–380 der „Ars poetica“.
- (33) Vgl. „Examining Velázquez“ (wie Anm. 5), S. 18 ff. und S. 60.
- (34) Vasari (wie Anm. 31), Bd. 3, 1906, *Vita della Robbias*, S. 29 f.
- (35) Gothein (wie Anm. 17), S. 314–319.
- (36) Correa (wie Anm. 18) rätselt über die Personen auf diesem Bild und weist nebenbei auf die ähnliche Haltung des Justinus von Nassau in der „Übergabe von Breda“ hin. Doch ist das Motiv des Blickwechsels in verharrender Distanz ursächlich enger mit Velázquez' römischen Bildern verknüpft.
- (37) Ludwig Justi (wie Anm. 20), S. 82 f.; der Zusammenhang ist hier gestrafft wiedergegeben.
- (38) Gerstenberg (wie Anm. 11), S. 66.
- (39) Abb. in López-Rey (wie Anm. 6), Bd. 2, Nr. 52; Bd. 1, S. 88 f.
- (40) Justi (wie Anm. 4), S. 461 f.
- (41) Gerstenberg (wie Anm. 11), S. 246.
- (42) Vgl. Halldor Soehner (wie Anm. 22), S. 155. Offenbar bewahrt sich auch hier das berühmte Wort Heinrich Wölfflins, daß man nicht zu allen Zeiten gleich gesehen habe. Soehners äußerst anregende Interpretation des evidenten Unterschieds von Velázquez zu den Impressionisten geht davon aus, daß „die Wahrnehmungsempfindlichkeit in der Region des indirekten Sehens“ für einen Betrachter des Barocks „eine kleinere (Sehfeld-)Fläche als im 19. Jahrhundert“ umspannte. Bei den Impressionisten handelt es sich um eine „Auswahl des Sehfeldes“. Vgl. auch Soehner (wie Anm. 23).
- (43) Justi (wie Anm. 4), S. 643.
- (44) Zitat nach „Examining Velázquez“ (wie Anm. 5), S. 27 und S. 137.
- (45) Die Datierung des Bildes ist sehr umstritten. López-Rey (wie Anm. 6, Bd. 2) verweist es noch auf die Jahre vor der zweiten Romreise 1644–1648. In der Werkkatalog-Nr. 107 diskutiert er die verschiedenen Argumente. Bemerkenswert ist auch seine zusammenfassende Deutung, Bd. 1, S. 157–167.
- (46) Nach Christoph Thacker, *Die Geschichte der Gärten*, Zürich 1979, S. 100.
- (47) Vgl. Franz Zelger, *Diego Velázquez, Reinbek bei Hamburg* 1994, S. 118. Demnach sei das Bild im Jahre 1659 gemalt worden.
- (48) Justi (wie Anm. 4), S. 293 und S. 543 ff.
- (49) Vgl. Jennifer Montagu, „Velázquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 125, 1983, Nr. 968, S. 683–685. Bislang ist weder ein Taufeintrag noch ein Hinweis auf die Identität der Mutter gefunden worden. Vielleicht steht ein abschlägig beschiedenes Gesuch um eine weitere Italienreise 1657 in diesem Zusammenhang.
- (50) Zelger (wie Anm. 47), S. 91.
- (51) Justi (wie Anm. 4), S. 661.
- (52) Vgl. *die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel – Basel, Bd. 5, 1956; Stichwort „Gitarre“, Sp. 187; Bd. 14, 1968: „Zupfinstrumentenbau“, Sp. 1469 f.; Bd. 12, 1965: „Spanien“, Sp. 1004.

Anschrift des Verfassers:

Univ.-Doz. Dr. Ulrich Nefzger
 Institut für Kunstgeschichte
 der Universität Salzburg
 Residenzplatz 9
 A-5020 Salzburg