DIE AUFHEBUNG DES GEMÄLDES: ANTONIO PALOMINOS BILDBESCHREIBUNG (1724) VON DIEGO VELAZQUEZ' *LAS MENINAS*

Thierry Greub / Basel

Zu Beginn der Neunziger Jahre hat sich der Blick auf Giorgio Vasaris „*Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*"[1] grundsätzlich verändert. In zwei rasch zu Standardwerken avancierten schmalen Bänden revidierte Paul Barolsky die gängige Ansicht, Vasaris Viten würden nur eine Ansammlung von Künstlerbiografien enthalten. Die zuerst in „*Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*"[2] vertretene neue These von Barolsky geht dahin, die „*Viten*" als „*eine(s) der großen Meisterwerke der Renaissancekunst*"[3] zu verstehen. Damit rückt er das Interesse weg vom rein inhaltlichen Gehalt der „Viten" zu ihrem Verständnis als einem literarischen Kunstwerk. Ein solcher *shift* zu einer Betrachtung auch der Form und der kunstvollen Komposition der „*Viten*" hat Vasari in einem neuen Licht erscheinen lassen. Nicht mehr nur als eifriger Kompilator biografischer Fakten steht er seitdem vor uns, sondern ebenso als burlesker Geschichtenerzähler, sprachbegabter Schriftsteller und kauziger Erfinder von Künstlern und Anekdoten.[4]

Den für die „*Viten*" Vasaris derart fruchtbar angewandten literarischen Blick auch für eine einiges später datierte Kunstbeschreibung exemplarisch durchzuführen, ist das Ziel dieses Aufsatzes. Anhand einer sehr berühmten und zentralen *Ekphrasis*, also Bildbeschreibung, innerhalb der Viten des ‚spanischen Vasari' Antonio Palomino (1655-1726), soll versucht werden, die künstlerische Seite dieser Ekphrasis aus dem Jahre 1724 zu untersuchen.[5] Beim Gemälde handelt es sich um Diego Velázquez' *Las*

---

[1] Giorgio Vasari: *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, hrsg. von Luciano Bellosi und Aldo Rossi, Turin 1991; auf Deutsch auszugsweise etwa in: Ders.: *Künstler der Renaissance: Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*, hrsg. von Herbert Siebenhüner (Sammlung Dieterich, Bd. 39), Köln 1997 (1940).

[2] Paul Barolsky: *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995 (engl.: *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, 1991).

[3] Ders.: *Giottos Vater: Vasaris Familiengeschichten*, Berlin 1995 (engl.: *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives*, 1992), S. 9.

[4] Barolsky kann nachweisen, dass ein Künstler mit dem sprechenden Namen „Morto da Feltro" von Vasari gänzlich erfunden worden war, vgl. Barolsky 1995 (wie Anm. 2), S. 78-81. Interessanterweise wurde in den Uffizien in Florenz ein Selbstporträt eben diesem Künstler ‚zugeschrieben'; ebenda, S. 80.

[5] Der spanische Originaltext (Anhang I) in: Antonio Palomino de Castro y Velasco: *El museo pictórico y escala óptica*, Vorwort von Juan A. Ceán y Bermudez, Madrid 1947, S. 920-922; vgl. zu den diversen Übersetzungen: Thierry Greub: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen: Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 39. Vgl. zu diesem

Meninas (nach Palomino 1656 vollendet; Abb. 1).[6] Die Hauptfragen an diese Bildbeschreibung lauten: Was ist der Sinn der *Las Meninas*-Ekphrasis? Was für eine Deutung oder was für Deutungen des Bildes bietet sie an? Wie verhalten sie sich zu den heutigen Interpretationen von *Las Meninas*[7], und worin ist das Besondere dieser Ekphrasis zu sehen? Einer solchen Lesart liegt die Vermutung zugrunde, dass auch Palominos Beschreibung literarisch gelesen werden kann und zu Erkenntnissen führt, die zum präziseren Verständnis des Bildes Wesentliches beitragen. Wir werden zuletzt sehen, dass Palominos barocke Bildbeschreibung sich dadurch von Vasaris Renaissance-Ekphrasis unterscheidet, dass sie das Bild nicht nur beschreibt, sondern aufzuheben versucht.

Innerhalb der Vita von Diego Velázquez (1599-1660),[8] welche Palomino von dessen Geburt bis zu Velázquez' Tod chronologisch aufbaut, nehmen Bildbeschreibungen eine zentrale Stellung ein. Neben den Ehren, die Velázquez durch höher gestellte Persönlichkeiten zuteil wurden, machen Erwähnungen der vom Künstler geschaffenen Gemälde das Gerüst der Vita des Velázquez aus. Keines der von Palomino aufgezählten Bilder wird jedoch derart prominent gewürdigt wie *Las Meninas* – ablesbar ist das besonders an der Tatsache, dass der aus Córdoba stammende Kunsttheoretiker, der selber Maler war, diesem Bild eines der dreizehn Kapitel der Vita widmete.[9] Dieses fast genau in der Mitte der ganzen Lebensbeschreibung platzierte siebente Kapitel spiegelt somit im Kleinen die Struktur des gesamten Vitenbuches mit dem Titel *El Parnaso español pintoresco laureado* aus dem Jahre 1724, weil die Biografie des für Palomino als Vorbild geltenden Velázquez wiederum die wichtigste Vita innerhalb des von 1715 bis 1724 in drei Teilen angelegten gesamten Werkes, mit dem Titel *El museo pictórico y escala óptica*, darstellt.

Am sinnvollsten scheint es, in einem ersten Durchgang die Bildbeschreibung von Palomino (Anhang I und II) abschnittweise durchzugehen.[10] Palomino gliedert seine

---

Ansatz: Werner Busch: *Aretinos Evokation von Tizians Kunst*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 62, Heft 1, 1999, S. 91-105.

[6] „*Las Meninas*" (Die Hoffräulein), „vollendet" (siehe dazu unten S. 18) 1656, Öl/Lw., 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid; vgl. dazu: José López-Rey: *Velázquez: Werkverzeichnis*, Köln 1999, S. 306-311.

[7] Vgl. Greub 2001 (wie Anm. 5); dort werden die fünfzehn wichtigsten Deutungen der Forschungsgeschichte, z. T. erstmals auf deutsch, gebündelt und kommentiert vorgelegt.

[8] Der Name lautet ausformuliert: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Schon der Lehrer von Velázquez, Francisco Pacheco (1564-1654), plante eigenen Angaben in seiner *Arte de la Pintura* (1649) zufolge eine nicht geschriebene „Eulogie", das heißt Lobrede, auf seinen Schüler; vgl. Enriqueta Harris: *Velázquez*, Stuttgart 1982, S. 211-212.

[9] Palomino selbst erwähnt *Las Meninas* in einer ersten vorbereitenden Erwähnung im IV. Kapitel unter dem Thema ‚Selbstporträt', vgl.: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 205: „Sein eigenes Bild hat er ebenfalls bei verschiedenen Gelegenheiten dargestellt [...], insbesondere *im Bild der Kaiserin*, das noch *besonders* erwähnt werden soll" (Herv.d.Verf.; das spanische Zitat aus: Palomino, 1947 (wie Anm. 5), S. 910).

[10] Die Übersetzung des Verfassers (Anhang II) folgt möglichst wortgetreu dem spanischen Original (Anhang I), damit den Eigenheiten des Ursprungstextes entsprechend präzise nachgegangen werden kann. Sie soll als Arbeitstext ihren Zweck erfüllen. In Greub 2001 (wie

Ekphrasis in fünf Abschnitte aus sechzehn, mehrheitlich sehr langen, Sätzen. Zur Vereinfachung und Verdeutlichung habe ich diese Abschnitte zu Absätzen und die Sätze zu Abschnitten verändert. Diesen einzelnen Sätzen entlang möchte ich die Bildbeschreibung vorstellen. Wir befinden uns zu Beginn des siebten Kapitels des dritten Bandes von *El museo pictórico y escala óptica* aus dem Jahre 1724.

I. Die Beschreibung

Palominos Ekphrasis beginnt folgendermaßen:
WORIN DAS BERÜHMTESTE WERK VON DON DIEGO VELÁZQUEZ BESCHRIEBEN WIRD

[1. Abschnitt:]
Ein Bild, das Velázquez anfertigte, mit dem Porträt der Señora Kaiserin, und in dem er sich selbst porträtierte
[Satz 1]Unter den wunderbaren Gemälden, die Don Diego Velázquez anfertigte, befand sich ein großformatiges Bild mit dem Porträt der Señora Kaiserin (damals noch Infantin/Thronfolgerin von Spanien), Doña Margarita María von Österreich, die noch sehr jung war: Es fehlen Worte, ihre große Anmut, ihre Lebhaftigkeit und Schönheit zu erklären; aber ihr Porträt selbst ist die größte Lobrede.

Gleich zu Beginn seiner Ekphrasis schlägt Palomino den Ton und die Ebene seiner Bildbeschreibung an. Er bezeichnet das Gemälde von Velázquez als dessen „berühmtestes Werk". *Las Meninas* ist nach der Ansicht von Palomino *„[u]nter den wunderbaren Gemälden, die Don Diego Velázquez anfertigte"*, dasjenige mit dem größten Anspruch, weil es sich von den anderen dadurch unterscheidet, dass es „ein großformatiges Bild" mit einem äußerst prominenten Thema darstellt. In beschreibender wie auch in künstlerischer Hinsicht hat Palomino somit den Rahmen (was *cuadro* = Bild übrigens auch bedeuten kann) seiner Ekphrasis abgesteckt.[11]

Zudem gelingt es Palomino, das nach seiner Ansicht einzige Thema von *Las Meninas* ganz deutlich hervorzuheben. Hauptthema des Gemäldes ist nicht der Maler Velázquez oder *„la Familia"* (so lautet ein früher Titel des Gemäldes)[12] auch nicht das im Spiegel zu erkennende Königspaar oder gar eine andere Figur des Bildes,[13] sondern ganz eindeutig die *„Señora Kaiserin (damals noch Infantin/Thronfolgerin von Spanien), Doña Margarita María von Österreich, die noch sehr jung war"*. Palomino präzisiert

---

Anm. 5), S. 36-39 findet sich eine bereinigte Lesefassung. Als Vorbild diente mir dabei: Victor I. Stoichita: *Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Distojewski*, in: Boehm, Gottfried und Pfotenhauer, Helmut: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 425-444.

[11] Vgl. als Quervergleich bei Palomino: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 204.

[12] Erwähnt in einem Inventar von 1735: „212. – Ein weiteres ungerahmtes Gemälde mit Rückenverstärkung, mit der Darstellung der Familie unseres Herrn Philipp IV., Original von Velázquez", vgl.: López-Rey 1999 (wie Anm. 6), S. 310.

[13] Für Arrabal etwa ist die Zwergin Mari Barbola die Hauptfigur von „Las Meninas", vgl.: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 74-76.

seine These, indem er genauer das „*Porträt (el retrato)*" der Infantin als Thema von *Las Meninas* bestimmt: „*(...) ein großformatiges Bild mit dem Porträt der Señora Kaiserin (...)*". Er wendet sich dabei *avant la lettre* gegen die Unsicherheit der modernen Interpreten und folgt dem Bildangebot, welches mit dem Lichtfokus in der unteren Bildmitte des Gemäldes die Infantin Margarita deutlich hervorhebt. Am Ende der Bildbeschreibung (Satz 16) wird diese Bestimmung noch einmal bekräftigt werden, wenn es in fast denselben Worten heißt, dass Luca Giordano „*über das Bild der Señora Kaiserin, von Velázquez*" urteilt.

Immer noch im gleichen langen Kettensatz, der eine Art Proömium bildet, thematisiert Palomino sein Vorgehen. Der Bildbeschreibung, „*(w)orin (...) beschrieben wird*", „*fehlen Worte*", um die „*große Anmut, (...) Lebhaftigkeit und Schönheit*" der Infantin Margarita „*zu erklären*".[14] Palomino fügt gleich zu Beginn in einem Bescheidenheitstopos („*[E]s fehlen Worte*") die Unvergleichbarkeit zwischen Bild und Wort ein. Dadurch charakterisiert er nicht nur *Las Meninas* als vollendetes Kunstwerk, sondern auch die Bildbeschreibung als verbales Äquivalent des Bildes mit eigenen Regeln. Mit den Attributen der Infantin benennt er sowohl die Unbeschreibbarkeit der Prinzessin im Bild als auch diejenige von *Las Meninas* – das Gemälde bringt ja erst diese Anmut zur Geltung.[15]

Wenn Palomino Dinge im Gemälde rühmt, charakterisiert er immer zugleich *Las Meninas*. Doch damit nicht genug. Es wird wohl kaum all zu weit hergeholt erscheinen, wenn nun ebenso für die Bildbeschreibung selbst diese schmückenden Begriffe angewandt werden können. Eine Ekphrasis hat zum Ziel, ein Bild dem Zuhörer vor Augen zu stellen. Dazu benötigt sie eine gute Verständlichkeit (was man durch die „*Anmut*" charakterisiert finden kann), einen klaren Aufbau (dem entspricht die „*Schönheit*") und vor allem „*Lebendigkeit*". „*Viveza*" gilt als Grundbedingung jeder gelungenen Ekphrasis: nur wenn sie wie lebendig wirkt, kann das Werk dem Zuhörer oder Leser gegenwärtig werden.[16] Nur wenn der Bildbeschreibung genau das gelingt, was ein Gemälde *per definitionem* technisch auszeichnet, nämlich – wie es Cennino Cennini um 1390 als erster bündig formuliert – „*(dare) a dimostrare quello che non è, sia*", also das, was nicht da ist, da, oder eben gegenwärtig sein zu lassen, dann erreicht sie ihr Ziel.[17] Palomino fasst diese Fähigkeit der anschaulichen Vergegenwärtigung in den sprechenden Vergleich des von Velázquez gemalten Porträts als einer „Lob*rede* (panegírico)" (Herv.d.Verf.) – nebenbei ein weiterer Verweis auf das ‚sprechende Bild': die Ekphrasis muss treffende Bilder finden, um das Gemälde sprechend werden zu

[14] Vgl. zur Schönheit der Infantin Margarita María als Quervergleich bei Palomino: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 216.

[15] Vgl. zur Nicht-mehr-Beschreibbarkeit als Quervergleich bei Palomino: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 218.

[16] Vgl.: Boehm/Pfotenhauer 1995 (wie Anm. 10), bes. S. 32, 145 und den Aufsatz von Svetlana Alpers: *Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris Viten*, ebenda, S. 217-258.

[17] Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, hrsg. von Franco Brunello, 2. Auflage, Vicenza 1997 (1982), S. 4.

lassen; und das Gemälde selbst besitzt seinerseits die Fähigkeit, beredt Sachverhalte zur Darstellung zu bringen.[18]

Beschreibung der Figurenanordnung dieses Gemäldes
(2) Zu ihren Füßen kniet Doña María Agustina, Hoffräulein der Königin, Tochter des Don Diego Sarmiento, die ihr in einem Tonkrüglein Wasser reicht.

Nach diesem dichten Einstieg mit einer doppelten Thematisierung sowohl des Gemäldes als auch der Ekphrasis setzt Palomino die „*descripción*" von *Las Meninas* fort – oder besser: er beginnt sie erst eigentlich. Mit der Beschreibung „*(z)u ihren Füssen kniet*" begibt sich Palomino vor *Las Meninas*. Das Zentrum und Thema des Gemäldes bildet die Infantin, danach geht der Blick vom Betrachter aus zur linken *Menina*. Diese wird in ihrer Haltung, sie kniet, durch ihren Namen – Palomino ist der Erste, der (fast) alle Personen im Gemälde benennt –, in ihrer Stellung am spanischen Hof (definiert durch den Namen und Rang ihres Vaters) und zuletzt durch ihre Tätigkeit charakterisiert: sie bedient die Infantin mit einem „*Tonkrüglein*", in dem sich „*Wasser*" befindet. Palomino streicht damit deutlich hervor, dass die Figuren im Bild sich in einem höfischen Abhängigkeitsnetz des Dienens befinden.[19]

[3] Auf der anderen Seite befindet sich Doña Isabel de Velasco (Tochter des Don Bernardino López de Ayala y Velasco, des Grafen von Fuensalida und Edelmann des Gemaches Seiner Majestät), auch sie Hoffräulein und später Edeldame, mit einer Bewegung und typischen Haltung als spreche sie; im Vordergrund befindet sich ein liegender Hund und neben ihm Nicolasico Pertusato, Zwerg, der auf ihn tritt, um gleichzeitig die Wildheit in der Figur wie auch den Gehorsam und den Sanftmut im Leiden zu erklären; denn als sie [sic!; er] ihn porträtierten, verblieb er unbeweglich in der Haltung, in der sie ihn hinstellten; diese Figur ist dunkel und wesentlich/vorne und verleiht der Komposition große Harmonie; dahinter befindet sich Mari Barbola, eine Zwergin von außerordentlichem/ ungeheuerlichem Aussehen; in weiter entferntem Hintergrund und im Halbschatten befindet sich Doña Marcela de Ulloa, eine Ehrendame

---

[18] Vgl. zur formalen Seite eines Lobes als Quervergleich bei Palomino: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 207; vgl. zu Plinius Fussnote 33. In der antiken Rhetorik gehört wie beschrieben die „gratia" zum „ornatus", zum Schmuck eines Textes oder einer Rede (vgl.: Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik* (1963), 10. Aufl., Ismaning 1990, S. 60), wohingegen die „viveza", unter den Begriff der „evidentia/enárgeia" gefasst wurde, der zentralen Kategorie der Ekphrasis, vgl. Boehm/Pfotenhauer, 1995 (wie Anm. 10), S. 35 und 223, Anmerkung 18. Zudem: Manfred Fuhrmann: *Die antike Rhetorik: eine Einführung*, 3. Aufl., München 1990, S. 117 und Lausberg 1990 (wie Anm. 18), S. 117-118. Bei Lausberg wird die „evidentia" als „*detaillierend-konkretisierende Häufung*" wiedergegeben, was sehr gut (zusammengefasst) zu Palominos Ekphrasis passt, die damit als eine zur „mittleren Stilart" gehörende „Lobrede", die sich nach „‚Demetrios' (...) durch Eleganz, Lieblichkeit und Anmut" auszeichnet, charakterisiert werden kann. Ihr Ziel ist es, sowohl zu „beweisen (*probare*)" und „belehren (*docere*)" als auch insbesondere zu „gewinnen (*conciliare*)" und „unterhalten (*delectare*)"; vgl.: Fuhrmann 1990 (wie Anm. 18), S. 145 und 144. Vgl. ebenso Fussnote 91 und 101.

[19] Vgl. Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 21. Vgl. zur Hofetikette als Quervergleich bei Palomino etwa: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 203.

und ein Wächter der Damen, die der Figurenanordnung eine wunderbare Wirkung verleihen.[20]

In einer eigentümlichen liegenden S-Kurve (Abb. 2) beschreibt Palomino die Personen im Bild.[21] In komplexer Art und Weise ‚spielt' die Bildbeschreibung dabei nicht nur mit den Raumverhältnissen im Gemälde, sondern auch mit den verschiedenen Zeitebenen. Sie nimmt in diesem Satz wieder auf, was sie schon im ersten Satz vorgeführt hatte. Es hieß dort, dass Velázquez ein Gemälde „*anfertigte*", welches die „Señora Kaiserin (*damals* noch Infantin/Thronfolgerin von *Spanien*), Doña Margarita María von *Österreich*" (Herv.d.Verf.) darstellte. Kaiserin wurde Margarita María (1651-1673) erst einige Jahre nach 1656, nämlich 1666, als sie Leopold I. von Österreich heiratete.[22] Beim Wechsel im zweiten Satz zur Beschreibung ‚in das' Bild wechselt auch die Zeit der Beschreibung ins Präsens: Doña María Agustina kniet, der Hund liegt – Palomino wechselt in die Zeit, wie man es nennen könnte, der Vergegenwärtigung. Doch auch innerhalb des Bildes kann diese Gegenwart mit kaum merklichen anderen Zeitebenen in Zusammenstellung gebracht werden: Die rechte *Menina* ist zur Zeit der Bildentstehung eine der im seit 1843 geläufigen Bildtitel gemeinten „Hoffräulein (menina)" und wurde erst „*danach* Edelfräulein" (Herv.d.Verf.).

---

[20] Die Angaben in eckigen Klammern [ ] sind ergänzende oder erläuternde Hinzufügungen des Verfassers und Übersetzers und werden nicht jedes Mal neu als solche bezeichnet. Nebenbei trägt „Doña Isabel de *Velasco*" das gleiche Patronym wie Palomino als ein „de Castro y Velasco".

[21] Die ganze „Figurenanordnung" zusammengenommen (Sätze 1-4, 8 und 12) beschreibt eine doppelte liegende S-Kurve (Abb. 2): Von der Infantin (1) geht Palominos Blick zur linken *Menina* (2), hinüber zur rechten *Menina* (3), hinunter zum Hund (4) und weiter nach rechts zu Nicolasico (5). Vom Hund aus führt er dann zur Zwergin dahinter (6), zu den beiden Personen „im Halbschatten", zuerst zur Dame (7), dann zum „guardadamas" (8). Nach dem Wechsel „auf [die] andere[...] Seite", nennt Palomino den Maler (9) mit Palette (10), dem Malpinsel ‚im Anschlag' (11), dem Schlüssel (12) und dem Kreuz des Santiago-Ordens (13), dann die Leinwand (14) und die Staffelei (15), darauf den Spiegel (16) und die beiden Bilder (17) an der hinteren Wand; darauf die Fenster (18) – damit hat er wieder auf die rechte Seite hinüber gewechselt – und das Licht (19), welches von rechts kommt und wieder zurück nach links weist. Dann erwähnt er den Boden (20), die Decke (und das Raumvolumen, 21) – also oben und unten im Bild –, dann die Türe (22) und Treppe (23), auf der José Nieto steht (24), der als letzte Person aufgezählt wird, um in das (erste) Fazit der Ekphrasis zu münden (am Ende von Satz 12). Interessant ist, dass dadurch etwa der Spiegel sowohl auf die Bilder im Raum als auch auf die Tür verweist; oder die Bilder auf die Fenster, und diese auf das Licht. Immer werden logische und aufschliessende Beziehungen hergestellt. Zudem misst Palomino „Las Meninas" (als einer der wenigen Bildinterpreten) vollständig aus: Von der einen auf die „andere[...] Seite", vom „Vordergrund" über den „weiter entfernten Hintergrund" bis „zuhinterst in die Galerie", oben und unten, die „Distanz" nennt er ebenso wie auch die „Verringerung der Raumfülle".

[22] Um 1656 war Margarita María als Thronfolgerin bestimmt worden, nachdem sich der König lange mit diesem dringlichen Thema gequält hatte. Der langersehnte männliche Nachkomme mit dem sprechenden Namen Felipe Próspero wurde dann am 20. November 1657 geboren (und starb kurz darauf, am 1. November 1661) – zu diesem Zeitpunkt verlor Margarita María natürlich ihren Status als potentielle Königin; vgl. zu diesem historischen Hintergrund neuerdings: Manuela Mena Marqués in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 260-263.

Später wird Palomino die Zeitachse nicht nur zwischen der Entstehung des Bildes und der Zeit danach pendeln lassen, sondern ebenso bis in die Antike zurückführen und in seine eigene Gegenwart[23] hinein verlängern. Wichtig ist festzuhalten, dass Palomino in der Ekphrasis aus seiner Zeit in die Vergangenheit der Entstehung des Bildes *zurück*blickt.

Neben den Zeitebenen fällt in diesem Satz die von Palomino gekonnt eingesetzte Orchestrierung der Bildbeschreibung durch dynamisierende Motive auf. Das eben genannte Hoffräulein befindet sich *„mit einer Bewegung und typischen Haltung als spreche sie"*. Mit diesem (weiteren) Topos des beinahe sprechenden Bildes wird die Unmöglichkeit der Beschreibung des Porträts der Infantin kontrastierend und scheinbar paradox weitergeführt: der Bildbeschreibung *„fehlen die Worte"*, wohingegen das Gemälde zu reden scheint. Sehr schön zeigt diese Stelle, wie Palomino einen alten Topos entstaubt und neu belebt gebraucht und wie erläutert zur sprechenden *„Lobrede"* umfunktioniert.

In einer geschraubten Wendung (w *in* x und y *in* z) spricht er sodann dem Gemälde die Fähigkeit zu, zwei Dinge in einem einzigen Sachverhalt, dem Fußtritt, darzustellen[24], wenn Palomino schreibt, dass der Tritt des Zwerges, der dem dösenden Hund gilt, dazu dient, „[...] gleichzeitig die Wildheit *in* der Figur wie auch den Gehorsam und den Sanftmut *im* Leiden/*in* der Geduld zu erklären" (Herv. d. Verf.). Diese Macht der Simultaneität besitzt nur ein Bild, mit Worten kann Palomino nur entweder zu der gewagten – verbal sukzessive verlaufenden (zuerst a, dann b) – Parallelwendung und zu einem changierenden Begriff greifen.

Palomino verlebendigt den Aufbau seiner Ekphrasis mit solchen bildtypischen Eigenschaften, die dann rückwirkend das Bild und die Ekphrasis als solche thematisieren. Doch er geht noch weiter: Palomino gibt sehr genaue Beschreibungen der Wirkungsweise des Gemäldes, die in ihrer Akzentuierung überraschend wirken. Die hinter der Zwergin stehenden älteren Figuren *„verleihen [...] der Figurenanordnung eine wunderbare Wirkung"*. Nicht zufällig taucht hier wieder der Begriff *historiado* abschließend zusammen mit der Steigerung *maravillosa* auf, die ganz zu Beginn gebraucht wurde, um allgemein die Gemälde des Velázquez zu bezeichnen. Zu diesen beiden Personen im schattigen Hintergrund gesellt sich im hellen Vordergrund die Beschreibung des Hundes – um die Großartigkeit des Bildes möglichst *umfassend* zu

[23] Dies am Schluss der Ekphrasis, wo eine (fiktive?) Begebenheit aus dem Jahre 1692 geschildert werden wird (Satz 16). Die Zeitachse spannt sich demnach vom 4. Jahrhundert vor Christus mit den griechischen Künstlern (Apelles, Phidias und Zeuxis), von der Antike über das 16. Jahrhundert (Tizian, Philipp II.) und die Zeit um die Vollendung von *Las Meninas*, also vor und nach 1656, bis hin zum Jahre 1692 (Luca Giordano, Karl II), wenn nicht gar bis in die Zeit der Niederschrift der Vita 1724, wenn Palomino sich selber zu Wort kommen lässt („ich bewerte", Satz 5) und zudem betont, *Las Meninas* sei in seiner Zeit nicht mehr „das Hervorragendste der Malerei" (Satz 16).

[24] Vgl. zur Simultaneität im Bild als Quervergleich bei Palomino: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 203.

kennzeichnen.[25] So gesehen überrascht die Hervorhebung der Position des Hundes weniger, die zugleich „*dunkel*", aber auch „*wesentlich/vorne*" ist. Damit ist gemeint, dass der Hund durch den ihn stoßenden Nicolasico einerseits verschattet und andererseits gleichzeitig durch seine Anordnung im Gemälde enorm „*wesentlich*" wird:[26] denn er „*verleiht der Komposition große Harmonie*".

Dazu kommt, dass Palomino ganz augenfällig dem Hund noch eine weitere Funktion zuspricht, wenn er schreibt, „*[...] als sie [sic!: er] ihn porträtierten, verblieb er unbeweglich in der Haltung, in der sie ihn hinstellten.*"[27] Durch diese Bemerkung äußert sich Palomino ganz klar zu einem der Grundprobleme der modernen Deutungen von *Las Meninas*. Seit Carl Justi (1888) hat sich fast kein Interpret der Versuchung entziehen können, die Handlung des Gemäldes auszumalen.[28] Welcher Moment ist dargestellt und wie ist es zu eben diesem Zusammenstehen der Figuren gekommen? So lautet die Frage und die Antwort bestand zumeist darin, eine Geschichte aus dem Gemälde herauszulesen. Neuerdings ist Wolfram Bergande in diese Bild-‚Falle' getappt und hat versucht, den Handlungshintergrund zu bestimmen. Der Maler Palomino erklärt dies, so scheint es, plausibler. Er betont ausdrücklich, dass die ganze im Bild sichtbare Situation eine Inszenierung darstellt. Die „*Figurenanordnung*" von *Las Meninas* ist schlicht eine „*Komposition (composición)*" – Palomino verwendet den Begriff in Zusammenhang mit dem liegenden Hund im Vordergrund –, eine gestellte Szene, für die (möglicherweise in mehrmaligen Anläufen) der Hund vom Maler „unbeweglich in d[ie] Haltung" gebracht werden musste, „in der sie ihn *hinstellten*" (Herv.d.Verf.) und nicht der fotografische Schnappschuss eines einmaligen Augenblickes oder ein Moment eines längeren Geschehensablaufes.

Warum schreibt Palomino „als *sie* ihn porträtierte*n*" und „in der *sie* ihn hinstellte*n*" (Herv.d. Verf.)? Warum setzt er Velázquez in den Plural? Ist ihm ein Fehler unterlaufen? Lesen wir weiter.

[4] Auf der anderen Seite befinden [sic!; befindet] sich Don Diego Velázquez beim Malen: er hat die Farbpalette in der linken Hand, und in der rechten den Pinsel, den Schlüssel zum Gemach [des Königs] und als Quartiermeister am Gürtel, und auf der Brust das Gewand des Santiago[-Ordens], das Seine Majestät nach dem Tod ihm [sic!] befahl, dass sie es ihm malen sollten; und manche behaupten, Seine Majestät selbst habe es ihm aufgemalt, zur Ermutigung der Lehrmeister dieser überaus edlen Kunst, mit

---

[25] Vgl. Anm. 21.

[26] Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 209, weist richtig darauf hin, dass die Ortsangaben zum Teil doppelt verstanden werden können: „Den Hund an dieser Stelle nennt er [Palomino; Anm.d.Verf.] eine ‚figura obscura y principal', eine Umschreibung, die *sowohl formal als auch symbolisch ausgelegt* werden kann" (Herv.d.Verf.).

[27] Grammatikalisch bleibt unklar, wer gemeint ist, Nicolasico oder der Hund; sinngemäß wohl der zweite.

[28] Wolfram Bergande: *Lacan, Kojève und ‚Las meninas' von Velázquez*, in: *RISS: Zeitschrift für Psychoanalyse · Freud · Lacan*, Heft 48, Nr. 2, Wien 2000, S. 58-59. Palomino bietet selber in Satz 15 eine solche Geschichte an, wenn er die vielen und häufigen Besuche des Königs, der Königin und des Hofpersonals beschreibt – oder erfindet?

einem derart herausragenden Zeugen; denn als Velázquez dieses Bild malte, hatte ihm der König diese Gunst [der Aufnahme in den Ritterorden noch] nicht erwiesen.

Kurioserweise fährt Palomino fort, Velázquez in den Plural zu setzen. Entweder handelt es sich schlicht um einen Fehler oder aber um eine bewusste Absicht des Biografen. Natürlich müsste zuerst das Original des Textes auf etwaige Abschreibefehler, die in der heute auf Spanisch vorliegenden Version enthalten wären, überprüft werden. Solche Fehler aber ausgenommen, scheint Palomino sehr bewusst vermeintliche Irrtümer eingebaut zu haben. Die doppelte Pluralsetzung des Malers ist nur die erste einer Reihe solcher Stolpersteine. Sie sollen den Leser und Zuhörer der Ekphrasis in Staunen und Nachdenken versetzen. Warum diese Verdoppelung, die nur bei der Nennung des Malers auftritt? Offensichtlich um die Person des Velázquez und deren Wichtigkeit herauszustreichen. Nicht ganz zu Unrecht ist schon früh von Felix da Costa (1696) darauf hingewiesen worden, dass „*das Bild mehr Porträt des Velázquez als das einer Kaiserin zu sein scheint.* "[29] Ähnliches klingt auch bei Palomino zwischen den Zeilen an, wenn er als Zusammenfassung im ersten Satzes schreibt: „Ein Bild, *das Velázquez anfertigte*, mit dem Porträt der Señora Kaiserin, und *in dem er sich selbst porträtierte*" (Herv.d.Verf.).

Mit einer Wiederaufnahme der zu Beginn des letzten Satzes benutzten Formulierung („*[a]uf der anderen Seite*"), in dem er sechs Figuren des Gemäldes vorstellte, fährt Palomino mit der Auflistung fort; wieder benennt er zuerst die Person, den Maler, und beschreibt dann die Attribute, die Velázquez trägt: „*Farbpalette*" und „*Pinsel*" je in einer Hand, die den Maler erst als Maler und somit auch als Velázquez kenntlich machen. Dazu trägt er den heute kaum mehr erkennbaren „*Schlüssel zum Gemach [des Königs] und als Quartiermeister am Gürtel*"[30] und „*auf der Brust das Gewand des Santiago[-Ordens]*",[31] die Auszeichnungen, die der Hofmaler von seinem König erhielt und die unter anderen Vergünstigungen, Beförderungen und Gunstbeweisen, die Palomino in seiner Vita des Velázquez nicht müde wird aufzuzählen (so dass man den Verdacht nicht los wird, sie seien das eigentliche Hauptthema der Ekphrasis) und die zeigen sollen, „*wie sehr er ihn liebte und schätzte*".[32] Dazu zählte vor allem das alleinige Recht, den König porträtieren zu dürfen: Pacheco erwähnt, dass Velázquez König Philipp IV. dankt, „*dass er keinem anderen Maler erlaubt hat, ihn zu porträtieren und auch gewartet hat wegen des Porträts des Prinzen*".[33]

---

[29] Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 210. Vgl. Anm. 9.

[30] Zu den Dienstfunktionen des „Aposentador" vgl.: Christina Hofmann: *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500-1700* (Erlanger Historische Studien, Bd. 8), Frankfurt/Main 1985, S. 86-87.

[31] Zum Santiago-Orden vgl.: ebenda, S. 153-154.

[32] Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 219.

[33] Ebenda, S. 193. Die Legende vom König, der sich nur von seinem Hofmaler porträtieren lässt, stammt ebenfalls von Plinius, der sie von Alexander dem Großen und Apelles erzählt, vgl.: C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde* (Naturalis historia), Lateinisch – deutsch, Buch XXXV: *Farben · Malerei · Plastik*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, 2., überarb. Aufl., Düsseldorf/Zürich 1997, S. 70-71.

An dieser Stelle fügt Palomino einen der vielen Topoi an, mit denen er seine Bildbeschreibung in Vergleichen ausschmückt.[34] Er führt zum erstenmal den König als agierende Person ein. Subtil bereitet er mit dieser Einfügung die Nennung des Königs vor, der etwas später dann genauso indirekt im Spiegel von *Las Meninas* auftreten wird. Zudem kann er die enge Bindung zwischen Maler und König in der Aufzählung sinnfällig machen, einem Thema, das sich durch die ganze Ekphrasis zieht und den Topos der Nähe eines Malers zu einem Souverän enthält. Neben einer solchen Auszeichnung des Malers, schreibt der Autor Velázquez insofern eine Vorbildrolle zu, weil er – kann man Palomino wirklich glauben – in enormen Ausmaßen von ranghöheren Personen, seiner künstlerischen Fähigkeiten und seines edlen, bescheidenen Charakters wegen, geschätzt und beehrt wurde.[35] Einige Zeit früher waren andere Künstler diesen Weg bereits vorausgegangen, allen voran Tizian mit seiner Ehrung zum *comes palatinus* durch Karl V. im Jahre 1533,[36] aber auch antike Maler wie Apelles und Zeuxis.

Zur Legende, das Kreuz auf der Brust des Malers sei ihm erst nach dessen Tode aufgemalt worden, lässt Palomino gleich noch eine weitere nachfolgen, nach der der König in eigener Person, der selbst Maler gewesen und bei Velázquez Malunterricht genommen haben soll,[37] das ehrende Kreuz angebracht habe. Später werden noch weitere Topoi sich zu diesen beiden oder genauer: dreien (*‚königliche Ehrung auch noch nach dem Tod'* (1) und *‚malender König* (2) *beehrt den Künstler'*(3)) gesellen; auch hier gelingt es Palomino stets, die gängigen Floskeln neu zu beleben und im Textganzen sinnstiftend einzubauen.[38]
Im nächsten Satz wird dieser Vergleich von der königlichen, zeitgenössischen Ebene auf die der erwähnten vorbildhaften Antike verschoben.

Phidias in der Statue der Minerva
[5] Mit nicht weniger Kunstfertigkeit [ausgeführt] bewerte ich dieses Porträt von Velázquez als dasjenige des Phidias, des großartigen Bildhauers und Malers, der sein Porträt in den Schild der Statue platzierte, die er von der Göttin Minerva mit so großer Kunstfertigkeit herstellte, dass, wenn man es davon [das Selbstporträt im Schild der Statue] entfernte, die Statue völlig auseinanderbrechen würde.[39]

---

[34] Vgl. dazu neben: Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler; Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/Main 1995 (1934); besonders: Rudolf Preimesberger: *Berninis Cappella Cornaro: Eine Bild - Wort - Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 49, Heft 1, 1986, S. 190-219.
[35] Vgl. Pacheco bei Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 193: „Alle anderen Gunstbeweise übertrifft aber noch, dass der König, als Velázquez ihn zu Pferd malte, ihm drei Stunden hintereinander sass, beherrscht in all seiner gezügelten Kraft [...]". Palomino lässt sich keine Gelegenheit entgehen, die zuvorkommende Haltung höher gestellter Personen Velázquez gegenüber zu erwähnen.
[36] Vgl. dazu Martin Warnke: *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2., überarb. Aufl., Köln 1996, S. 218. Zur Anbringung des Kreuzes noch zur Zeit der Entstehung von *Las Meninas*, vgl. Mena Marqués in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 278.
[37] Vgl. etwa Jonathan Brown in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 164.
[38] Vgl. zu den Künstlerlegenden: Kris/Kurz 1995 (wie Anm. 34).
[39] Plinius: *Naturalis historia* liber 35 [Buch 35, 54; und Buch 36, 18 (Anm.d.Ü.); vgl. Anm. 41].

Mit diesem ersten Vergleich, diesmal der Antike und der Autorität in solchen Dingen, Plinius dem Älteren,[40] entliehen, zieht Palomino persönlich Fazit. Zum ersten Mal erscheint die Stimme des Autors der Bildbeschreibung und deren Einschätzung: „Mit nicht weniger Kunstfertigkeit [ausgeführt] *bewerte ich* dieses Porträt von Velázquez" (Herv.d.Verf.). Mit dem *retrato* (Porträt) meint Palomino ganz unzweideutig nicht dasjenige der Prinzessin, mit dem er dieses Wort im allerersten Satz der Ekphrasis eingeführt hatte, sondern unbescheidenerweise das Selbstporträt des Malers in *Las Meninas*, welches in Vergleich zu demjenigen *„des Phidias, des großartigen Bildhauers und Malers"*, der als der bedeutendste Bildhauer und Architekt der Antike ebenso bekannt ist wie Apelles als ihr größter Maler, mit ebenso großer Kunstfertigkeit ausgeführt ist.

Doch was besagt die Geschichte mit dem Schild, in den Phidias sein Selbstbildnis einfügte und hätte man es hinausgezogen, die ganze Statue der Göttin Minerva[41] zum Zusammensturz gebracht hätte? Neben dem thematisierten *„artificio"* des Phidias und des Velázquez scheint eine versteckte Absicht Palomino auf diesen Vergleich gebracht haben: Genauso, wie beim Schild der Minerva des griechischen Künstlers, würde die *„Komposition"* von *Las Meninas „völlig auseinanderbrechen"*, wenn man das Porträt des Velázquez *„davon [...] entfernte."* Was heisst das? In *Las Meninas* darf kein Bildelement, sei es irgendeine Figur oder eine Änderung in der Position einer solchen, verändert oder gar ‚herausgenommen' werden, weil sonst der gesamte Bildaufbau gefährdet sein, ja gar *„völlig auseinanderbrechen"* würde. Das Bild von Velázquez ist nach Palominos eigener Meinung – das gibt er uns in dem geistreichen Vergleich mit dem angesehensten Bildhauer der Antike zu verstehen –, derart ausgeklügelt konstruiert, dass nichts anders sein dürfte als es ist – und schon gar nicht das Selbstbildnis des Velázquez. Deshalb, um dies noch deutlicher zu veranschaulichen, wählt Palomino auch einen Architekten und Bildhauer, weil das Gemälde nicht nur großartig gemalt ist, sondern wie ‚zurechtgehauen', festgefügt in sich stehend erscheint, aus nicht ohne Verlust zu verändernden Teilen zusammengebaut, also wörtlich: ‚komponiert', wurde.

Dies war, so können wir folgern, nach Palomino auch der Sinn der beiden im zweiten und dritten Satz beschriebenen *„Seite[n]"*, der beiden älteren Personen hinter der rechten *Menina*, *„die der Figurenanordnung eine wunderbare Wirkung"* mitgeben, und des Hundes, der *„der Komposition große Harmonie [...] verleiht."* Sie balancieren gleichsam die ganze Bildkomposition aus, indem sie die linke und rechte Seite, vorne und hinten, Helligkeit und Halbschatten zusammenstellen, wie sie von Velázquez *„mit so großer Kunstfertigkeit"* evoziert worden ist.

---

[40] Plinius 1997 (wie Anm. 33), Buch XXXV und: Ders.: Buch XXXVI, *Steine*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, 2., überarb. Aufl., Düsseldorf/Zürich 1997.

[41] Plinius 1997 (wie Anm. 33), Buch XXV, S. 51 und Buch XXVI, 1997 (wie Anm. 40), S. 25. In beiden von Palomino angegebenen Stellen wird das Selbstbildnis nicht genannt. Es wird dagegen erwähnt bei: M. Tullius Cicero: *Tusculanae disputationes, Gespräche in Tusculum*, Lateinisch / Deutsch, übers. und hrsg. von Ernst Alfred Kirfel, Stuttgart 1997, S. 67 (Erstes Buch, Kapitel 15, Abschnitt 34), wo es bezeichnenderweise um den „Lohn des Ruhmes" geht .

II. Die Vergleiche aus der Antike

[2. Abschnitt:]
Tizian im Porträt des Herrn Philipp II. [sic!; Philipp II. im Selbstporträt des Tizian]
[6] Auf nicht geringere Weise verewigte Tizian seinen Namen, denn er porträtierte sich, in seinen Händen ein anderes [Porträt] mit dem Bildnis des Herrn Königs Don Philipp II. haltend; und so, wie weder der Name des Phidias niemals ausgelöscht wurde, solange die Statue der Minerva unversehrt blieb, noch derjenige des Tizian, solange dasjenige des Herrn Philipp II. überdauert; so wird auch derjenige [der Name] des Velázquez von einigen Jahrhunderten zu anderen überdauern, solange dasjenige dauern sollte der erhabenen wie reizenden Margarita; in deren Schatten er sein Ebenbild unsterblich macht dank der gütigen Einflüsse eines solch hoheitsvollen Besitzers.

War der vorangehende Vergleich schon nicht leicht zu verstehen, so überbietet Palomino scheinbar mühelos dessen Komplexität und auch Länge durch den in diesem Satz angestellten Vergleich. Im vierten Satz war Philipp IV. in der Legende vom malenden König und im fünften Phidias als Bezugspersonen genannt worden. Im letzten Beispiel begibt der Autor sich wieder in die nähere Gegenwart von Velázquez zu König Philipp II. (reg. 1556-1598) und zum bereits erwähnten Tizian (um 1477/um 1488-1576), der durch seine koloristische Malweise und die erwähnten Ehrungen zu unsterblichem Ruhm gelangt war.

Genau dieses Thema wird in diesem Satz behandelt. War es im Satz zuvor Palomino darum gegangen, die „*Kunstfertigkeit*" des Velázquez als derjenigen des Phidias ebenbürtig hervorzuheben, so stellt er jetzt einerseits Velázquez und Tizian und andererseits Philipp IV. und Philipp II. auf eine Ebene.[42] Tizian hatte ein heute nicht mehr erhaltenes Selbstbildnis geschaffen, auf dem er „*in seinen Händen ein anderes [Porträt] [hält] mit dem Bildnis des Herrn Königs Don Philipp II.*" (Abb. 3).[43]

---

[42] Philipp IV. sah sich als Nachfolger von Philipp II. So sind etwa die Porträts von Philipp IV. in der Art der alten Bildnisse aus den Zeiten Philipps II. gemalt; vgl. John F. Moffitt: *The Theoretical Basis of Velázquez's Court Portraiture*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 53, Nr. 2, 1990, S. 222.

[43] Vgl. dazu Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), Anm. 5, S. 227-228. Dort der Hinweis, dass Argote da Molina in seiner *Biblioteca venatoria* von 1582, „edition 1882, IV, chapter IV", das ungewöhnliche ‚Doppel'-Portrait folgendermaßen beschreibt: „'Ticiano, pintor el más excelente de su tiempo, natural de Venecia, *cuyo retrato se ve teniendo en sus manos otro con la imagen del rey D. Felipe*'" (Herv.d.Verf.), was wie zitiert bei Palomino wiederkehrt in der Wendung: „haberse retratado teniendo en sus manos otro con la efigie del señor Rey Don Felipe Segundo". Das Gemälde wurde „[d]estroyed by fire 13 March 1604".Einen Vergleich kann das „Porträt eines jungen Mannes mit einer Medaille des Cosimo il Veccio de'Medici" von Sandro Botticelli bieten (Tempera und Gips oder Stuck auf Holz, 57,5 x 44 cm, um 1475, Galleria degli Uffizi, Florenz; die vergoldete Medaille trägt die Inschrift: „MAGNUS COSMUS/MEDICIS PPP [Pater Patriae; Einf.d.Verf.]"); vgl.: Mina Gregori: *Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries*, Boston 1994, S. 91, (Nr. 107) und Abb. 3.

Der damit gezogene dreifache Vergleich sieht folgendermaßen aus: So wie Phidias in seiner Statue der Minerva einen Schild platziert hatte mit seinem (unverrückbaren) Selbstbildnis darin (1), so hat Tizian (unter der Umkehrung der Maler-Souverän-Beziehung!) in seinem Selbstbildnis in einem von ihm selber in den Händen gehaltenen kleineren Porträt, einem *Clipeus*,[44] Philipp II. eingefügt (2), genauso, wie es Velázquez in seinem Hauptgemälde *Las Meninas* mit seinem eigenen Selbstbildnis getan hat, indem er sich selbst in das riesige Porträt der „Familia" des Hofes mit Infantin, Dienstpersonal und gespiegeltem Königspaar ‚inserierte' (3).

Natürlich verfolgt Palomino mit diesen Vergleichen ganz eindeutig eine Legitimationsstrategie für die gewagte Bildformulierung und Einordnung des Malers in den Hofzirkel und in *Las Meninas*. Zudem verknüpft er damit aber auch geschickt das Thema der Verewigung. „*Tizian [verewigte] seinen Namen*" ebenso wie Phidias den seinen durch seine Minerva und eine außergewöhnliche Kunstfertigkeit. Hatte Phidias noch eine Göttin gemeißelt, sind es bei Tizian und Velázquez immerhin gottähnliche Herrscher ihrer Zeit, die sie porträtieren dürfen (schon dies ist eine enorme Gunst und Ehrbezeugung)[45] und in deren Darstellungen sie es sich auch noch erlauben konnten, ihre eigenen Selbstbildnisse zu integrieren.

Palomino verdreht jedoch, wie das auch schon Victor I. Stoichita und Autoren vor ihm hervorgehoben haben,[46] geschickt den Verursacher der Verewigung. Es ist nicht Velázquez, der die Infantin, indem er sie porträtiert, unsterblich macht, sondern umgekehrt verhilft die perlengleiche Prinzessin[47] dem Maler zur Verewigung, weil er sie malen darf: er steht – wie es Palomino formuliert – „*in [ihrem] Schatten.*"

Hier ist der Ort, um auf eine (weitere) Kunstfertigkeit Palominos hinzuweisen. Er verfügt über eine enorm präzise Wortwahl. Im oberen Satz hat er plötzlich zwei ungewohnte und selten verwendete Begriffe für das Phänomen ‚Bild' benutzt. Das Selbstporträt von Tizian mit dem inkorporierten Bildnis von Philipp IV. hat er nicht mit der Bezeichnung *retrato*, Porträt, sondern mit dem Begriff *efigie* gekennzeichnet. Ich habe das mit „*Bildnis*" wiedergegeben. Und nur wenig später verwendet er für das Selbstporträt des Velázquez, welches durch die Infantin Unsterblichkeit erlangt, das Wort *imagen* – ich übersetze es mit „*Ebenbild*". Beide Begriffe sind sehr gezielt eingefügt, sie machen nur hier Sinn und können nur hier stehen. Eine *effigies* meint das Porträt einer plastisch herausgehobenen Person, wie hier König Philipp II.,[48] und eine

---

[44] Ein *Clipeus* meint seit der Römerzeit den Bildtypus „der *Imago imperialis* als rundem Bildnisschild", vgl.: Hans Belting: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 2. Aufl. 1991 (1990), S. 119, 122 und Abb. 54, ebenda S. 121.

[45] Vgl. Anm. 35.

[46] Vgl. Stoichita, in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 209-210 und Jan A. Emmens, ebenda, S. 119.

[47] ‚Margarita' heißt auch ‚Perle', neben der Bezeichnung für die Blume. Palomino spielt möglicherweise auf die erstgenannte Bedeutung an, wenn er sie mit dem Adjektiv „preciosa (reizend)" schmückt.

[48] Interessant ist, dass Argote da Molina in seiner Beschreibung (vgl. Anm. 43) das Tizian-Bild seinerseits als „la imagen" bezeichnet. Ursprünglich meint der Begriff der ‚effigies' eine

imago in etwa das Urbild einer Person.[49] In Differenz zum Begriff ‚Porträt' sind beide als nicht notwendig auf Ähnlichkeit und Wiedererkennbarkeit basierende Bilder weniger mit einer „*hohen Präzision und Sicherheit des Abbildens*"[50] begabt. Sie sind eher äquivalente Stellvertretungen.

Nach der von Stoichita in dessen *Las Meninas*-Aufsatz entwickelten und den Kunsttraktaten der Zeit von Velázquez entnommenen Sprachregelung meint eine *imago* im 17. Jahrhundert nicht ein lebensgroßes Gemälde mit als real aufgefassten Personen – dieser zweite Bildbegriff wäre mit dem Terminus *aequalitas* bezeichnet worden, wie es im wirklichen Gemälde *Las Meninas* und dessen Personen (ausgenommen dem Spiegelbild) vorliegt[51] –, sondern ein in Unterlebensgröße gemaltes und einen „'*mundus imaginalis*'"[52] darstellendes Gemälde. Auf die Verwendung des Wortes bei Palomino angewandt, würde das heißen, dass er damit das Selbstporträt des Velázquez in dessen *Las Meninas* charakterisiert. Der Begriff *imago* passt insofern gut, und das scheint Palomino auch zu suggerieren, wenn damit das Bildnis des Malers im Gemälde als für sich stehendes Porträt des Künstlers verstanden wird – genauso wie die außergewöhnlichen Bildnisse des Tizian und des Phidias.[53] Auch die der *imago* zugeschriebene private Sphäre, im Gegensatz zum öffentlichen *aequalitas*-Bild,[54] entspricht der Aufstellung von *Las Meninas* in einem der Privatgemächer des Königs.[55]

Totenmaske, vgl. neuerdings dazu: Hans Belting: *Bild-Anthropologie*, München 2001, bes. S. 96-98, 138-139 und 147, dort definiert als „Double oder Nachbild" (S. 147).

[49] Vgl. zu den Bildnis-Begriffen: Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 45-50 und Anmerkung 1, S. 265-266. Zu ‚effigies' vgl. ebenda, Anmerkung 9, S. 259-260; zu ‚imago' vgl.: Walter Dürig: *Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie*, München 1952, bes. S. 38ff. und: Kurt Bauch: *Imago*, in: *Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft*, Festschrift W. Szilasi, München 1960, S. 9-28. Vgl. zu diesen Begriffen neuerdings die präzisen Zusammenfassungen in: *Porträt*, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, bes. S. 212 und 232 (zu *effigies*), S. 232-234 (*imago*) und S. 280-283 (*retrarre*).

[50] Boehm 1985 (wie Anm. 49), S. 47.

[51] Palomino bezeichnet dies entweder als „in natürlicher Größe" oder als „in Lebensgröße", vgl.: Harris 1982 (wie Anm. 8), etwa S. 198 oder 202.

[52] Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 214; vgl. zu den beiden Bildvorstellungen: ebenda, bes. S. 211 ff..

[53] Das Selbstbildnis des Velázquez in *Las Meninas* ist (fast) lebensgroß und wohl als reale Person gedacht, was eigentlich nach Stoichita mit dem Begriff der ‚aequalitas' bezeichnet werden müsste.

[54] Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), bes. S. 221-222. Zur Problematik des lebensgroßen Ganzfiguren(!)-Selbstbildnisses von Velázquez in *Las Meninas*, vgl. ebenda, S. 210.

[55] Die anderen vier Bildbegriffe lauten in der in der Bildbeschreibung auftretenden Reihenfolge, jeweils gefolgt von meinem Übersetzungsvorschlag, folgendermaßen „obra (Werk)", „cuadro (Bild)", „pintura (Gemälde)" und „retrato (Porträt)". Eine Durchsicht der Ekphrasis von Palomino ergibt folgende ‚Frequenz' der Bildbegriffe: „Porträt (retrato)" benutzt er 10 x, „Bild (cuadro)" 6 x, „Gemälde (pintura)" 5 x, „Werk (obra)" 3 x, „Bildnis (efigie)" und „Ebenbild (imagen)" je 1 x (je in Satz 6). Auffallend ist zudem, dass die Bildbegriffe bereits im 1. Satz in einer immer spezifischer werdenden Reihenfolge aufgelistet werden.

III. Die Wahrnehmung

[3. Abschnitt:]
[7] Die Leinwand, auf der gemalt ist [sic!; wird], ist groß, und man sieht nichts von dem Gemalten, denn man schaut von der Rückseite her, die auf der Staffelei ruht.

Mit dem sechsten Satz ist Palomino zu einem vorläufigen Fazit gelangt. Er hat Velázquez' Kunstfertigkeit und ewigen Ruhm, gerade auch im Vergleich zu namhaften Vorgängern, herausgestellt. Neun der zwölf Figuren des Bildes sind genannt worden und eine erste Charakterisierung des Gemäldes in seiner Eigen- und Einzigartigkeit ist erfolgt. Der dritte Abschnitt bietet deshalb so etwas wie ein retardierendes Moment. Er steht genau in der Mitte der gesamten *Las Meninas*-Bildbeschreibung und bildet ihr geheimes Scharnier. Wie wir gleich sehen werden, gewichtet Palomino von nun an die Sichtweise anders.

[4. Abschnitt:]
[8] Velázquez bewies seinen klaren Geist, indem er offenbarte, was er mit einer geistreichen Spur malte, wobei er sich des kristallklaren Lichts eines Spiegels bediente, den er zuhinterst in der Galerie und gegenüber dem Bild malte, in welchem die Spiegelung oder der Widerschein uns unsere Katholischen Könige Philipp und María Anna repräsentiert.

Wenn wir diese beiden Sätze zusammenziehen, wir deutlich, dass Palomino hier drei Dinge macht. Er nennt uns zwei weitere Personen, so dass jetzt nur noch eine zur vollständigen Zahl von apostolisch zwölf in *Las Meninas* abgebildeten Figuren fehlt. Um so gespannter erwartet der Leser oder Zuhörer von Palominos Ekphrasis, wer im Hofreigen noch nicht aufgezählt wurde und wann dies erfolgen wird. Zweitens wechselt Palomino das Register: Es ist nicht mehr er, der uns beschreibt, was (und wie) wir sehen, sondern er beginnt mit dem 3. Abschnitt, ab der Nennung der Leinwand, zusätzlich das Sehen und ebenso das Nichtsehen zu thematisieren. Mit Wörtern, wie den eben angetroffenen „*está pintado (gemalt ist)*", „*se mira (man schaut)*" und dem konträren „*no se ve nada (man sieht nichts)*" signalisiert er dies. Diese Feststellung führt drittens zur Pointe von Palominos *Las Meninas*-Deutung: er versteht das Gemälde als ein Konstrukt, welches uns Sachen zu sehen und gewisse Dinge nicht zu sehen gibt. Solche oder ähnliche visuelle Wörter tauchen im verbleibenden Teil der Ekphrasis immer wieder auf, sie ziehen sich wie ein roter Faden durch die zweite Hälfte der Bildbeschreibung.

Wir, die Betrachter, sind demnach ab jetzt anders oder vielleicht besser: erst richtig aufgefordert, uns aktiv an der eigentümlichen Bildstruktur zu beteiligen. Folgerichtig taucht zum ersten Mal in der ganzen Bildbeschreibung der Betrachter in Form des doppelten „uns" auf: „*uns* [werden] *unsere* Katholischen Könige Philipp und María Anna repräsentiert" (Herv.d.Verf.).

Doch was „repräsentiert" uns das Königspaar? Es ist natürlich der berühmte Spiegel in *Las Meninas*, den Palomino in diesem – nach der bisherigen Lesart der Bildbeschreibung – zentralen Kulminationspunkt der Ekphrasis platziert.[56]

Zum ersten Mal in dieser Bildbeschreibung erfahren wir jetzt etwas über die Lokalisierung. Wir befinden uns in einer „*Galerie*", die dann im nächsten Satz näher beschrieben werden wird. In dieser Galerie „*malte*" Velázquez einen „*Spiegel*" – er schreibt nicht: ‚hängte auf' oder ‚platzierte er'; Palomino ist sich des Kunstcharakters des Gemäldes sehr genau bewusst! Und zwar malte er diesen „*zuhinterst*" in dieser Galerie und „*gegenüber*" einem „*Bild*", welches uns als „*Spiegelung oder [...] Widerschein*" das Königspaar repräsentiert, ein Wort welches Palomino wieder sehr absichtlich und in dieser Ekphrasis zum einzigen Mal nur an dieser Stelle verwendet. Es handelt sich im Spiegelbild nach Palomino um eine Repräsentation, also eine stellvertretende Darstellung oder, wie Carlo Ginzburg neuerdings definiert hatte, um die bedeutungsvolle Substitution eines Abwesenden durch ein Anwesendes.[57]

Ganz eindeutig beschreibt hier Palomino, was Velázquez uns hier sichtbar macht und von dem man sonst „*nichts [...] sieht*". Der gemalte Spiegel reflektiert zuallerhinterst an der Wand hängend das sich auf der Leinwand befindliche Porträt des Königspaares und stellt nicht, wie das die Forschung behauptet hatte, das Gemälde *Las Meninas* oder gar nichts dar.[58] Damit „*offenbarte [er], was er malte*", was er gerade, wenn er wieder an seine Leinwand tritt, am Malen ist, nämlich zwei noch fehlende Personen von Palominos Ekphrasis: König Philipp IV. und die Königin María Anna.

„[M]it [dieser] *geist*reichen Spur" „[bewies] Velázquez [...] seinen klaren *Geist*" (Herv.d.Verf.), und so möchte man hinzufügen, auch Palomino, weil er durch die Engführung des Begriffes *ingenio*[59] einen Zusammenhang zwischen den geistigen Fähigkeiten des Malers und dessen malerischer „Spur (*traza*)" bezeugt, die sehr vieldeutig (mindestens) als Spiegelungsbahn des königlichen Porträts von der Leinwand über den Spiegel zu uns hin, allgemeiner als Plan, Idee des „*geistreichen*" Velázquez oder konkret als Mal- oder Pinselspur, verstanden werden kann. Zudem fällt der „*klare Geist*" durch Sinnähnlichkeit mit dem „*kristallklaren Licht[...] [des] Spiegels*" zusammen, um zu zeigen, dass beide, sowohl die *imago* des Spiegels als auch der helle Verstand des Velázquez eine Vergleichbarkeit besitzen.[60] Zumindest dieser Maler ist

---

[56] Ähnlich beschreibt Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 226: „den Spiegel als Angelpunkt der Darstellung".

[57] Carlo Ginzburg: *Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand*, in: Ders.: *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999 (1991 / überarbeitet: 1998), S. 97-119. Vgl. dazu die Deutung von Michel Foucault in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 149, der *Las Meninas* als „die Repräsentation der klassischen Repräsentation" definiert.

[58] Vgl. zu diesen und weiteren in der Forschung vertretenen Thesen: Stoichita in: Greub,2001 (wie Anm. 5), Anmerkung 8, S. 228.

[59] Vgl. Kris/Kurz 1995 (wie Anm. 34), S. 64ff.

[60] Vgl. dazu auch die Hinweise von Stoichita zur liturgischen Bedeutung des Spiegels und dessen Erwähnung des Begriffes des ‚espejo claro' der Hl. Theresa, in: Stoichita in: Greub,2001 (wie Anm. 5), S. 224.

einer, der auch mit dem Kopf arbeitet, und nicht nur „*die Farbpalette in der linken Hand, und in der rechten den Pinsel*" hält. Ein klügeres und subtileres Argument für den über dem Status eines Handwerkers stehenden Beruf des Malers gibt es kaum – Palomino gibt uns dazu die „*geistreiche[...] Spur*" an die Hand.

[9] In dieser Galerie, welche das Zimmers des Prinzen [Baltasar Carlo] ist [sic!; war, bis 1646], wo fingiert wird und wo gemalt wurde, sieht man verschiedene Gemälde an den Wänden, obwohl mit wenig Klarheit; es ist bekannt, dass sie von Rubens stammen, und Geschichten aus den Metamorphosen des Ovid [zeigen].

Nach der vorweggenommenen Bezeichnung des Raumes, der in *Las Meninas* wiedergegeben ist, einer „Galerie", beeilt sich Palomino in diesem und den nachfolgenden zwei Sätzen, den Ort des Bildes präziser anzugeben. Erstaunlicherweise handelt es sich dabei keineswegs um einen fiktiven Raum,[61] sondern um ein wirklich existierendes Zimmer im Alcázar, dem ehemaligen Königspalast in Madrid. Erst in den 1980er Jahren haben Kunsthistoriker die akkuraten Angaben Palominos nachgewiesen und bestätigt.[62]

Palomino liefert neben den Personenangaben auch eine verlässliche Lokalisierung der „historiado": *Las Meninas* zeigt uns das ehemalige „*Zimmer des Prinzen [Baltasar Carlos, 1629-1646]*", der bis zu seinem frühen Tod 1646 hier wohnte, und das als Bildergalerie benutzt wurde.[63] Von uns aus gesehen links hinter der Leinwand schließt sich das eigentliche Atelier des Velázquez an, seit er 1655 in den Palast hat ziehen dürfen – einer der vielen wirklichen Ehrbezeugungen des Königs seinem Hofmaler gegenüber.

In diesem Satz wird nebenher die Nennung visueller Wörter weitergeführt: „man [...] sieht" Bildkopien nach Rubens, die von Velázquez Schwiegersohn Juan Bautista Martínez del Mazo (1613-1667)[64] ausgeführt worden sind. Die Galerie ist ein Ort, „*wo fingiert wird und wo gemalt wurde*". Neben dem Begriffspaar *offenbaren* – das Wort wird gleich noch einmal auftauchen – und verhüllen, wie wir es oben als „*man sieht [auf der Leinwand] nichts von dem Gemalten*" angetroffen haben,[65] und *vortäuschen* und wirklich etwas tun („*wo gemalt wurde*"), bildet wie betont der Gegensatz sehen („*man sieht*") und nicht sehen, das Thema dieser zweiten Hälfte der Ekphrasis und des Verständnisses von *Las Meninas*, wie es Palomino sieht. Zusätzlich nimmt er besonders mit dem zweitletzten Paar, eine Sache täuschend echt wiedergeben und den

---

[61] So neuerdings Mena Marqués in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 266.

[62] Vgl. dazu: Steven N. Orso: *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton 1986, S. 165-182 und bes. Moffitt in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 46-55.

[63] Vgl. zu den Verbindungen zwischen *Las Meninas* und den *‚cabinet d'amateurs'*-Bildern: Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 215-216.

[64] Zu Mazo vgl.: Jane Turner (ed.): *The Dictionary of Art*, Bd. 20, New York 1996, S. 899-900 (mit Literaturangaben S. 900).

[65] Vgl. zum Topos des Verhüllens und Enthüllens: Kris/Kurz 1995 (wie Anm. 34), S. 154. Zu diesem Begriffspaar gehören auch die beiden Bilder der Stirnwand, die man „mit wenig Klarheit [...] sieht".

Bildbetrachter im Ungewissen lassen, ob das Gemalte real oder nur vorgetäuscht ist, eine sowohl in der antiken klassischen Kunstliteratur als auch im Selbstverständnis der Barockepoche zentrale Begriffskategorie auf. Eine nicht geringe Lust an der Betrachtung eines Gemäldes dieser Zeit beruht darin, getäuscht und enttäuscht zu werden, das heißt im optimalen Fall sich nicht entscheiden zu können, ob etwa dieses Zimmer im Bild nun real, wie wirklich erscheint oder aber Malerei ist.[66]

[10] Diese Galerie verfügt über mehrere Fenster, die man in Verkleinerung sieht, wodurch die Distanz groß erscheint; durch sie dringt das Licht von links [sic!; rechts] herein, und zwar nur durch die vordersten und hintersten [sic!; das erste und hinterste].
[11] Der Fußboden ist glatt und von einer solchen Perspektive, dass es den Anschein hat, als könne man auf ihm gehen; und an der Zimmerdecke offenbart man diesselbe Raumfülle.

Damit ist der Bildraum mit all seinen möglichen ‚Koordinaten' bestimmt: der Boden, die Wände mit den Bildern hinten und rechts, die Decke und das in den Raum einflutende Licht. Auch hier ist Palomino wiederum gewohnt präzise. Er sagt sehr deutlich, dass „*nur durch die vordersten und hintersten [sic!; das erste und hinterste]*" Fenster Licht eindringt. Die anderen fünf der sieben Fenster sind, womöglich für dieses Bild, verschlossen worden mit Fensterläden.

Warum schreibt Palomino aber unmissverständlich, „*das Licht kommt von links [sic!; rechts]*", ein ‚Fehler' den er gleich noch einmal betont, wenn er dann im nächsten Satz schreibt, dass sich „*[a]uf der linken Seite [sic!; rechten] des Spiegels [...]*" eine Tür befindet. Wieder haben wir es mit einem dieser oben beschriebenen Stolpersteine zu tun, die wiederum entweder als Schreib- oder Denkfehler abgetan werden müssen oder aber eine ganz spezielle Absicht des Autors durchscheinen lassen. Was meint er damit, wenn er schreibt, und darauf insistiert, das sich rechts in links verkehrt hat?

Ein Sinn ergibt sich nur dann, wenn angenommen wird, dass Palomino nun nicht mehr eine Betrachterposition *vor*, sondern *im* Bild einnimmt. Wenn wir annehmen, dass wir wie die im Gemälde gemalten Figuren mit dem Rücken zur Wand hinten in *Las Meninas* stehen, dann „*kommt das Licht*" tatsächlich „*von links*" und nicht, wie *vor Las Meninas* von der (übrigens für Europäer ungewohnten) rechten Seite. Mit diesem ‚Taschenspielertrick' zieht uns Palomino ins Bild hinein. Damit macht er aber nicht mehr als *Las Meninas* selbst, welches durch seine – eben angesprochene – täuschende

[66] Vgl. Stoichita in: Greub, 2001 (wie Anm. 5), S. 211 und 218. Die spanischen Begriffe für dieses Spiel lauten „engaño" und „desengaño" – Täuschung und Enttäuschung. In der Diskussion um ‚Täuschung-Enttäuschung' möchte ich auf Cervantes Hinweise in dessen in ‚*Don Quijote*' integrierter Poetik verweisen (Buch I, Kap. 47-50), vgl.: Miguel de Cervantes: *Don Quixote von la Mancha*, aus dem Spanischen von Ludwig Tieck, Zürich 1987, bes. S. 446, wo eine möglichst innige Verbindung zwischen Zweifelhaftem und Möglichem, die maximale Minimierung der Differenz zwischen ‚Wahrheit und Dichtung' als Ideal empfohlen wird. Damit liegt die Pointe mehr auf der möglichst engen Verbindung der zwei Bereiche, als der möglichst breiten Spanne und dadurch Spannung zwischen durch Kunst erzeugter Fiktion und realer Wirklichkeit.

Illusion uns in den Glauben versetzt, wir könnten wirklich das Bild betreten, und uns in letzter Konsequenz vorgaukelt, wir würden uns im Zimmer des Prinzen aufhalten oder von dort aus die Figurengruppe anblicken, die uns anschaut. Genau diesen Sachverhalt bestätigt und unterstreicht Palomino in seiner Bildbeschreibung, indem er betont, dass gleichsam eine Bildbetretung möglich erscheine: der Fußboden ist dergestalt gemalt, nämlich „glatt und von solcher Perspektive, dass es den Anschein hat, als könnte man auf ihm gehen". Am leichtesten kann man diesen vorgetäuschten Effekt mit dem bekannten Ausspruch von Théophile Gautier aus dem Jahre 1882 *„Où donc est le tableau!"*[67] und dem berühmt gewordenen Fazit von Palomino selbst illustrieren: *„[E]s [Las Meninas*; Anm.d.Verf.] *ist Wahrheit, nicht Malerei"*.

In die beiden Sätze verpackt Palomino aber noch mehr, nicht nur die weitere Beschreibung des Raumes und die barocke Sinnestäuschung. Er platziert darin auch Wahrnehmungskategorien des Bildes, die in der bisherigen Forschung kaum je gesehen worden sind. Angesprochen werden „die Distanz", das schon angesprochene „Licht", die „Perspektive" und die dazugehörige „Verkleinerung" und die „Raumfülle". Mit den an dieser Stelle eingeführten, wie wir sie genannt haben, Wahrnehmungskategorien ist es Palomino zufolge denn auch erst möglich, zu einer abschließenden Gesamtwürdigung des „berühmteste[n] Werk[es] von Don Diego Velázquez" zu gelangen. Eine solche unternimmt er im nächsten Satz thesenhaft, nachdem er zuvor noch der letzten ungenannt gebliebenen Bildperson ihren Namen gegeben hat. Es handelt sich um ein:

Porträt des Jusepe Nieto, (sogenannter) Quartiermeister der Königin
[12] Auf der linken Seite [sic!; rechten] neben dem Spiegel befindet sich eine offene Tür, die zu einer Treppe hinausführt, auf der sich José Nieto befindet, Quartiermeister der Königin, sehr gut getroffen, ungeachtet der Distanz und der Abnahme der Raumfülle und des Lichtes, in denen man ihn vermutet/er hinterfangen wird; zwischen den Figuren gibt es Atmosphäre; die Figurenanordnung ist herausragend; der Einfall/das Konzept neu; und schließlich gibt es keine Lobpreisung, die dem Stil und der Sorgfalt dieses Werkes gerecht würde; denn es ist Wahrheit, nicht Malerei.

Geschickt leitet Palomino nicht nur mit der Wendung *„[a]uf der linken Seite"* zur ersten Hälfte der Ekphrasis zurück, wo er wie erwähnt zweimal Sätze mit *„[a]uf der anderen Seite"* beginnen ließ, sondern auch durch die die Personenaufzählung abschließende, herausgezögerte Nennung von José Nieto, dem *„Quartiermeister der Königin"*, der durch sein Amt, das er für die Königin ausübt, in klarem Bezug zu Velázquez, dem Maler, gesetzt wird, der – wie wir uns erinnern –, *„den Schlüssel [...] als Quartiermeister am Gürtel"* trägt. Stoichita hat überzeugend nachgewiesen, dass über die nominelle Verwandtschaft[68] hinaus auch im Gemälde selbst Parallelen zwischen den beiden Männern gezogen werden können – Palomino zeigt dies durch das Auftreten der

[67] Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 211.

[68] Beide tragen das Patronym Velázquez, José Nieto heißt mit vollem Namen: José Nieto y Velázquez, vgl.: Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998 (frz. 1993), S. 284 und ebenda Anm. 87 und S. 284-286.

Namen im Text. Velázquez wird (zweimal) als erste und José Nieto als letzte Person der Ekphrasis genannt.

Mit der Wiederaufnahme der oben erwähnten Wahrnehmungskategorien „*Distanz*", „*Verringerung*" – für das eben verwendete Wort „Verkleinerung" –, „*Raumfülle*" und „*Licht*", die alle ausnahmslos schon einmal vorgekommen sind, gelangt Palomino zu einer Art *Summa* der bisher in der Bildbeschreibung beschriebenen und im Gemälde gesehenen Sachverhalte. Zusätzlich wird mit der Erwähnung, der Quartiermeister der Königin sei „*sehr gut getroffen*", ein Begriff evoziert, der einerseits über die Ähnlichkeit an die Porträtdiskussion und andererseits an die Problematik ‚real – fiktiv' anknüpft – ein Sinnhorizont, der im zudem doppeldeutigen Verb *suponer* (annehmen/hinterfangen) ebenfalls aufscheint.[69]

Die zusammenfassende Passage besitzt thesenhaft fünf vorläufige Schlusspointen: „*[E]ntre las figuras hay ambiente*", mit dieser Bemerkung wird indirekt ein gleichsam stummer und in kaum einer der mir bekannten *Las Meninas*-Texten erwähnter „Bildheld"[70] vergegenwärtigt, der doch ganz entscheidend das Gemälde mitprägt: die Rede ist von der oberen Bildhälfte, die einfach in ihrer verschatteten Dunkelheit da ist und die in der gesamten unteren Bildhälfte[71] platzierten Personen umgibt. Dieses Umfangende beschreibt der von Palomino verwendete Begriff des *ambiente*, der ‚Luftraum' im ehemaligen Zimmer des Prinzen. Mit so wenig Klarheit sieht man diesen Bildraum, das sogar Palomino die beiden an der Decke angebrachten Leuchterbefestigungen nicht aufgefallen sind, denen die Aufgabe zufällt, den Fluchtpunkt durch ihren imaginären Richtungsvektor mitanzuzeigen, die luftige Höhe des Raumes ausgewogen mit optischen ‚Halterungen' zu versehen und wohl nicht zuletzt durch die vordere Befestigungsvorrichtung die Mitte des Raumes, unter der der Maler Velázquez in etwa steht, zu markieren.

Die von Palomino nun vollends eingeleitete Lobeshymne („*lo historiado es superior*") ergibt sich aus der oben mehrfach erwähnten „*Harmonie*" und der „*Widmung*" der „*Komposition*" des mit allem erdenklichen *ingenium* angelegten Bildkonzeptes von Velázquez. So wie die Figurenanordnung „*herausragend*" ist, ein Wort, welches Palomino nur sehr sparsam, genau vier Mal in dieser Ekphrasis verwendet,[72] ist „*el capricho nuevo*."

---

[69] Zudem ist in der Wendung der „offene[n] Tür" ein Alberti-Zitat versteckt; dieser beschreibt in seinem zentralen Malereitraktat *De Pictura* (1435) das Gemälde als „offenstehendes Fenster (aperta fenestra)".

[70] Der Begriff stammt von Max Imdahl, vgl.: Ders.: *Jacob van Ruisdaels ‚Die Mühle von Wijk'*, in: Ders.: *Zur Kunst der Tradition* (Gesammelte Schriften, Bd. 2), hrsg. von Gundolf Winter, Frankfurt/Main 1996, S. 354.

[71] Vgl. das Schema in: Greub 2001 (wie Anm. 5), Abb. 8.

[72] Vgl. Satz 4 und 16.

Neuerdings haben verschiedene Autoren, darunter vor allem Fernando Marías,[73] Versuche unternommen, den Begriff des *Capriccio* auf *Las Meninas* anzuwenden.[74] Doch zuerst stellt sich das Problem des richtigen Verständnisses: Was meint Palomino mit dem sehr schillernden Wort? In ihrer Dissertation über das *Capriccio* führt Lucrezia Hartmann eine Stelle an, die weiterhilft. 1726, das heißt zwei Jahre, nachdem Palomino seine Ekphrasis geschrieben hat, wird in einem Wörterbuch folgende Definition angeboten: „*[...] formado de idéa, y por lo general fuera de las reglas ordinarias y communes. [...] En la Pintura vale lo miso que Concepto. Hombre de capricho. Se llama el que tiene agudeza para formar idéas singulares, y con novedad [...]. Se toma tambien por ingenioso y de idéa [...].*" [75] Ich habe deshalb *capricho* mit „Einfall/Konzept" übersetzt, um deutlich zu machen, was in der angeführten Passage klar zum Ausdruck kommt, dass der Begriff *capricho* eine Idee, ein neuer Gedankengang, also kurz: eine geistige, im Kopf entstandene „*idéa*" meint. „*In der Malerei heißt es dasselbe wie Konzept*" steht im *Diccionario* unzweideutig. Ein *capricho* ist eine geistige Idee, ein vom *ingenium* des Künstlers erfundenes Konzept, welches neuartig und „*jenseits der gängigen und gebräuchlichen Regeln*" steht. Nicht von ungefähr werden wir dabei an die von Palomino gebrauchten Wendung *ingenio – ingeniosa* erinnert, zumal sie hier ebenfalls als letzte Worterklärung vorkommt: „*Se toma tambien por ingenioso [...]*". Es ist wichtig, dass Palomino mit „*el capricho [es] nuevo*" nicht nur zusammenfassend *Las Meninas* beschreibt, sondern einen neuen Vorschlag einführt, die schwierige Frage der Gattungszugehörigkeit des Gemäldes elegant zu lösen. Nicht ein Historienbild oder ein Gruppenporträt, nein: Wir haben mit Velázquez '*Las Meninas* ein *capricho* vor uns: einen genialen Einfall und ein völlig neuartiges Bildkonzept, welches wohl am richtigsten verstanden wird, wenn es als eine Vermischung (hauptsächlich) der zwei Gattungen (Gruppenporträt und Historiengemälde) aufgefasst wird.

In einem diese *Summa* noch einmal zusammenfassenden Schlussvotum gelangt Palomino zum Ergebnis: „*Es ist Wahrheit, nicht Malerei.*" Die weiter oben ausgeführten Überlegungen haben zeigen können, dass ein normalerweise floskelhafter Topos bei Palomino sehr gezielt und mit Sinn eingesetzt wird. In einer letzten Steigerung charakterisiert er mit diesem zum Lieblingszitat der Interpreten gewordene *slogan*, das für ihn Grundsätzliche von *Las Meninas*: Es siedelt sich zwischen Idee und Natürlichkeit, konstruiertem Konzept und scheinbarer Wahrhaftigkeit an und vermittelt zwischen diesen Polen.

Nach diesem lobenden Zwischenhoch kommen wir wieder auf den Boden der Realität zurück. Es wir uns mitgeteilt, wann das „*Werk*" entstanden ist:

---

[73] Fernando Marías: *El género de ‚Las Meninas': los servicios de la familia*, in: Ders. (Hrsg.): *Otras Meninas*, Madrid 1995, S. 252-254.

[74] Zum Begriff „*capricho*" vgl.: Lucrezia Hartmann: *„Capriccio" – Bild und Begriff*, (Diss. Universität Zürich), Nürnberg 1973, bes. S. 1-6, 20-25 und 52-56, und Ekkehard Mai: *Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya: Malerei – Zeichnung – Graphik*, Ausstellungskatalog Köln/Zürich/Wien 1996/1997, Mailand 1996.

[75] Vgl. Hartmann 1974 (wie Anm. 74), S. 15-16.

[13] Don Diego Velázquez vollendete es im Jahre 1656 und hinterließ mit ihm vieles, was zu bewundern und nichts, was zu übertreffen wäre.

Entgegen aller Literatur über *Las Meninas* heißt es nicht: ‚Velázquez hat es gemalt' oder ähnlich, sondern Palomino schreibt, dass das Gemälde „*1656 [...] [v]ollendet (acabóla)*" worden ist, was nur eine Angabe für das Datum des Fertigstellung des Gemäldes darstellt. Theoretisch könnte der Maler auch schon (Jahre ?) früher damit begonnen haben und *Las Meninas* erst 1656 beendet haben.[76]

„*[V]ieles, was zu bewundern und nichts, was zu übertreffen*" sei, habe Velázquez in diesem Bild „*[hinterlassen]*", resümiert Palomino seine besonders an dieser Stelle sehr deutlich hervortretende Legitimationsstrategie[77] und federt damit die hohen Ambitionen seines Vorbildes gleich nochmals mit einem prominenten antiken Namen ab:

[14] Velázquez könnte (wäre er nicht so bescheiden) von diesem Gemälde das behaupten, was Zeuxis über die schöne Penelope sagte (einem Werk, mit dem er sehr zufrieden war): *Invisurum aliquem, facilius, quam imitaturum*; dass es einfacher wäre, es zu beneiden, als es nachzuahmen.

In offensichtlicher Parallele zum mit der Überschrift *Phidias in der Statue der Minerva* betitelten fünften Satz,[78] in dem Palomino Phidias' Selbstbildnis im Schild der Göttin Minerva ins Feld führte, erfindet der spanische Kunsttheoretiker einen weiteren Vergleich mit einer antiken Größe. War beim Satz mit Phidias das *artificio*, die „Kunstfertigkeit" das Thema, so geht es in diesem Satz scheinbar um Neid und Vortrefflichkeit im Zusammenhang mit der Schaffung eines Kunstwerkes. Palomino gibt gleichsam eine Rezeptionsempfehlung, wenn er in diesem sehr unbescheidenen Vergleich Zeuxis, den berühmtesten Maler der Antike, heranzieht, und mit einem den Hauch des Klassischen atmenden lateinischen Plinius-Zitat Zeuxis „über die schöne Penelope [behaupten lässt,] (einem Werk, mit dem er sehr zufrieden war): *Invisurum aliquem, facilius, quam imitaturum*; dass es einfacher wäre, es zu beneiden, als es nachzuahmen."[79]

Bei der Phidias-Stelle war es hintergründig darum gegangen, zu zeigen, dass Velázquez' Gemälde vollendet komponiert ist und nur in dieser festgefügten Komposition Sinn ergibt. Würde ein Teil anders sein oder gar fehlen, das Ganze könnte „völlig auseinanderbrechen". Bei der Zeuxis-Stelle scheint ähnliches vorzuliegen.[80] Auch hier gibt es eine tiefere Sinnschicht: Thema scheint die komponierte Vollendung von *Las Meninas* zu sein, die „*nicht zu übertreffen*" ist und nur, oder wenigstens „*viel[,] zu bewundern*" gibt.

---

[76] Vgl. den Aufsatz von Mena Marqués in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 275-276.
[77] Vgl. Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 210.
[78] Im fünften Satz.
[79] Das Zitat von Plinius stammt aus: Plinius 1997 (wie Anm. 33), Buch XXXV, S. 57.
[80] Palomino erwähnt sonst Zeuxis in der Velázquez-Vita nur noch einmal, vgl.: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 200.

Zum ersten Mal wird hier das Thema des Sprechens über ein Kunstwerk angeschlagen, das im nachfolgenden Schlussteil der Ekphrasis einen zentralen Stellenwert erhält. *Las Meninas* tritt, nun, da es – in doppeltem Sinn – „*vollendet*" ist, in die Phase der Rezeption ein. Über das Bild wird ab jetzt geredet; seither wird es interpretiert. Darauf weist Palomino mit dem Verweis auf das zweimalige Sprechen: „Velázquez könnte (wäre er nicht so bescheiden) von diesem Gemälde *behaupten*, das was Zeuxis über die schöne Penelope *sagte*" (Herv.d.Verf.).
Wie wird *Las Meninas* geschätzt und rezipiert? Palomino hat auch dazu einiges zu sagen.

IV: Die Rezeption

[5. Abschnitt:]
[15] Dieses Gemälde wurde von Seiner Majestät sehr geschätzt, und während es angefertigt wurde, nahm er häufig daran teil, um zu sehen, wie es malt [sic!; gemalt wird]; und auch die Königin, unsere Señora Doña María Anna von Österreich begab sich viele Male hinunter, und die Señoras Infantinnen und Edeldamen, da sie es als angenehmes Vergnügen und Zeitvertreib schätzten.

In diesem Satz geht es ganz augenfällig um die Rezeption von *Las Meninas*. König Philipp IV., der Auftraggeber, „*so souveräne[r] Besitzer[...]*" und „*derart herausragende[r] Zeuge[...]*", ist zugleich der erste und ranghöchste Betrachter des Gemäldes. Palomino versichert, dass es „*von Seiner Majestät sehr geschätzt*" wurde. Ein größeres Lob kann es für einen Hofmaler nicht geben. Doch unser Autor weiß noch mehr zu berichten: „*während es im Entstehen war, nahm er häufig daran teil, um zu sehen, wie es malt [sic!; gemalt wird]*." Dem nicht genug: „*[...] und auch die Königin, unsere Señora Doña María Anna von Österreich begab sich viele Male hinunter, und die Señoras Infantinnen und Edeldamen, da sie es als angenehmes Vergnügen und Zeitvertreib schätzten.*" In einer feinen Abstufung nennt Palomino den König, dann „*unsere*" Königin, darauf die „*Infantinnen und Edeldamen*". Der König nimmt daran teil, „*häufig*", und „*auch*" geht María Anna „*viele Male*" ins Atelier. Und zwar „*kam*" sie – wie Palomino wiederum sehr akribisch und richtig angibt –, „*hinunter*", denn die Gemächer des Königspaares lagen ein Stockwerk höher als das Zimmer des Prinzen, in dem gemalt wird.[81] Über eine Treppe, vergleichbar der, auf der José Nieto steht, die Velásquez in seinem Amt als Architekt konstruierte, muss das Königspaar hinuntergestiegen sein.[82] Viele *Las Meninas*-Interpreten haben es nicht versäumt zu rekonstruieren, dass das Königspaar oder die Infantin gerade über diese Treppe – der Vorhang wird noch von José Nieto gehalten! – in das Prinzenzimmer gelangt sei.[83]

---

[81] Palomino beschreibt das Hinuntersteigen und Zuschauen noch an folgenden Stellen der Vita des Velázquez, vgl.: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 202, 205, 213 und 215.
[82] Vgl. Moffitt in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 50. Auch Palomino erwähnt dies, vgl.: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 209.
[83] Vgl. Anm. 28.

Während das Königspaar das im Entstehen begriffene Gemälde *„sehr [schätzte]"*, (zu dieser Zeit hätten sie noch gegen etwaige Regelverstöße ihres Hofmalers protestieren können), nahmen es die ebenfalls Besuche abstattenden Infantinnen und Edeldamen dankbar an *„als angenehmes Vergnügen und Zeitvertreib."* Palomino webt hier eine ‚niedere' Rezeptionsweise und selten wahrgenommene Position der Frauen ein – die jedoch immerhin von ranghohem Dienstpersonal am spanischen Hof eingenommen wird. Sie beurteilen das Betrachten des Gemäldes als *„agradable deleite, y entretenimiento"*, eine Interpretationsschiene, die nicht oft von der Kunstgeschichte befahren wird. Aber offenbar hat zumindest die Entstehung von *Las Meninas* den Hofdamen nach Palomino Spaß gemacht und deren Zeit verkürzt.

Zum Schluss spannt Palomino den Bogen in seine Gegenwart. Eben haben wir vernommen, wie das Gemälde zur Zeit der Entstehung, während es Velázquez malte, aufgenommen wurde. Wie war die Rezeption Palomino zufolge in dessen eigener Zeit, also etwas über eine Generation danach, als der Maler nicht mehr zuhören, verbessern oder schlagfertig entgegnen konnte?[84]

Urteil des Giordano über das Bild der Señora Kaiserin, von Velázquez
[16] Man platzierte es im unteren Gemach Seiner Majestät, im Arbeitszimmer, zusammen mit anderen herausragenden [Werken]; und als zu dieser Zeit Luca Giordano gekommen war, eingetroffen, um es zu sehen, fragte ihn der Herr König Karl II., ihn wie erstarrt sehend: *Was haltet Ihr davon?* Und er sagte: *Herr, dies ist die Theologie der Malerei*: Und damit wollte er zu verstehen geben, dass, ebenso wie die Theologie die herausragendste der Wissenschaften ist; so war [sic!; ist] jenes Bild das herausragendste der Malerei."

Zuerst befinden wir uns noch im Jahre 1656. Das Gemälde wird *„platziert [...] im Arbeitszimmer"*[85] des Königs, was wiederum ein enormer Gunstbeweis von Philipp IV. darstellt, zumal *Las Meninas* „zusammen mit anderen hervorragenden [Werken]", unter anderem Gemälden von Tizian, ausgestellt wird in den Privatgemächern des Königs, wo dieser nur allerhöchstem Besuch Zutritt gestattete.[86] Dann nimmt uns Palomino auf eine kleine Zeitreise in seine eigene Gegenwart mit. Jetzt befinden wir uns im Jahr 1692, in dem der italienische, nach Madrid berufene Maler Luca Giordano (1634-1705)[87] am

[84] Von Velázquez' Schlagfertigkeit erzählt Palomino am Schluss der Vita des Sevillaners, vgl.: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 217; vgl. zum Topos: Kris/Kurz 1995 (wie Anm. 34), S. 131-132.
[85] Vgl. dazu Moffitt in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 51 und die Korrektur in: Marías, 1995 (wie Anm. 73), Anmerkung 10, S. 317.
[86] Vgl. Marías 1995 (wie Anm. 73), S. 250 und Hofmann 1985 (wie Anm. 30), S. 156-157 und 175-180.
[87] Zu Luca Giordano vgl.: Turner 1996 (wie Anm. 64), Bd. 12, New York 1996, S. 659-665 (mit Literaturangaben S. 664-665) und Starbatty, Sieglinde: *Die Fresken des Palomino; Ein Beitrag zur spätbarocken Freskomalerei in Spanien*, (Dissertation, Universität München), 1980; ebenda, S. 37-38 und neuerdings der Ausstellungskatalog: *Luca Giordano (1634-1705)*, Wien, 2001. In seine erste Arbeit in Spanien (zwischen seiner Ankunft 1692 und der Ernennung zum Hofmaler 1694) baut Giordano eine deutliche Referenz für Velázquez und *Las Meninas* ein, vgl.: Turner 1996 (wie Anm. 64), S. 662: „His first Spanish work was the decoration (1692-4)

spanischen Hof ankommt und Palomino den als Italiener besonders sachverständigen Giordano dem Bild von Velázquez gegenüberstellt.[88] Ob diese Begebenheit sich tatsächlich abgespielt hat und ob sie genau zu diesem berühmt gewordenen Ausspruch geführt hat, ist wohl zweitrangig. Wichtiger sind die Details und die Art und Weise, wie Palomino die Geschichte erzählt. Unter anderem etwa die Tatsache, dass Giordano ein italienischer Maler aus Neapel ist, der nach Madrid berufen wurde und zwei Jahre später, 1694, zum Hofmaler ernannt worden ist. Was wird er zu *Las Meninas* sagen?

Das ‚Urteil des Giordano' steigert sich durch kleine Hinweise: Palomino suggeriert, Giordano sei allein wegen *Las Meninas* nach Spanien gekommen. Er schreibt: „*und als zu dieser Zeit Luca Giordano gekommen war, eingetroffen, um es zu sehen*"; mit „*a verla*" nimmt er die Wendung auf, die er verwendet hatte, um das ehrende Interesse König Philipp IV. zu beschreiben („*nahm er häufig daran teil, um es zu sehen*") und gestaltet damit eine zusätzliche Auszeichnung des Beurteilungsvermögens des Neapolitaners. Wie reagiert Luca Giordano? König Karl II., „*ihn wie erstarrt sehend*", „*fragte*" ihn: „*Was haltet Ihr davon?*" [89]

Endgültig ist *Las Meninas* zum Gespräch geworden. Es wird nicht mehr direkt ‚teilgenommen' oder geredet, sondern der König fragt seinen zukünftigen Hofmaler, was er davon halte, weil der „*wie erstarrt*" davorsteht, also gleichsam vor diesem Bild zum Objekt, zur Statue geworden ist.

Die berühmte Antwort lautet: „*Herr, dies ist die Theologie der Malerei*" und Palomino beeilt sich anzufügen: „*damit wollte er zu verstehen geben, dass, so wie die Theologie die herausragendste der Wissenschaften ist; so war [sic!; ist] jenes Bild das herausragendste der Malerei.*"

Spätestens dann ist – man kann den Faden weiterspinnen –*Las Meninas* zu einem *Interpretan-dum* geworden. Der König hat offenbar das Gemälde nicht oder nicht mehr selber verstanden,[90] oder aber er war zumindest überrascht über die Reaktion von Giordano, der „*erstarrt*" davor stand. Damit ist *Las Meninas* aber endgültig zur Frage und zum obskuren Objekt der Interpretation geworden, denn Palomino interpretiert als Autor ja die Interpretation von Giordano. Wenn die Sätze über ein Kunstwerk selber nach ihrer Analyse rufen, dann schlägt die Stunde der Kunsthistoriker.

---

of the vault of the imperial staircase at the Escorial with *St Lawrence in Glory, Adorned by Charles V and Philipp II.* [...] The scene is observed by the reigning royal family seen from behind a balustrade below; these acutely observed portraits suggest Giordano's response to Diego Velázquez."

[88] Vgl. zum Thema Italien bei Palomino in der Vita des Velázquez: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 196, 200-202 und 205-209.

[89] Vgl. zum Motiv des Erstarrens in der Velázquez-Vita des Palomino, vgl.: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 202; vgl. in Kris/Kurz 1995 (wie Anm. 34), S. 142 (zur Erstarrung und ihrem Gegenteil: dem Zum-Leben-Erwecken).

[90] Vgl. dazu den Schlusssatz bei Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 189: „[...] es beweist, dass die *Meninas*, kaum zwanzig Jahre nach ihrer Fertigstellung, bereits eine unwiderrufbare ‚res interpretanda' geworden waren".

V. Die ‚Aufhebung' der Ekphrasis

Es ist nicht einfach, in einem zweiten, kürzeren Abschnitt ein Fazit aus Palominos Ekphrasis zu ziehen. Viele Punkte wurden während des obigen Durchganges angesprochen. Ich möchte fünf davon noch einmal eigens erwähnen. Man könnte sie den folgenden Begriffen zuordnen und in eben dieser Reihenfolge besprechen: Vergegenwärtigung, Rechtfertigung, Evokation, Deutung und Apotheose.

Auf den ersten Blick erscheint die Bildbeschreibung des Malers und Kunsttheoretikers aus Córdoba wie eine ‚normale', reine Beschreibung eines Gemäldes, die die Personen und Dinge im Bild fein säuberlich auflistet, den Ort der Bildszene angibt und einige Verweise zur Antike anstellt.

Betrachtet man den spanischen Text etwas genauer, werden etwa die vielen Adjektive und Gerundive, die enorm langen Sätze und die rhetorischen Figuren, wie etwa die sogenannte „*congeries*" (Auffächerung eines Wortes) oder Alliterationsbildungen, auffallen.[91] Sie zeigen schon überdeutlich den rhetorischen Kunstcharakter von Palominos Ekphrasis an.[92] Dem griechischen Wortsinn gemäss geht es ihr darum, *‚ekphrázein'*: ‚etwas völlig deutlich zu machen'.[93] Oder, um das bereits erwähnte paraphrasierend auszudrücken, die Eigenart dieser und jeder Ekphrasis liegt darin, das Beschriebene, hier das Gemälde, vor den Augen des Lesers oder Zuhörers wie anwesend erscheinen zu lassen. Eine Bildbeschreibung möchte mit aller Energie und *viveza* etwas vor die Augen stellen, anschaulich werden lassen. Diese *Vergegenwärtigungsleistung* erreicht Palomino unter anderem durch die genannten Stilelemente. Daneben spielen auch der klare, strukturierte, auf Wiederholung und Steigerung ausgerichtete Aufbau der gesamten *Las Meninas*-Ekphrasis eine wesentliche Rolle.

Ist aber gerade diese Bildbeschreibung nicht eigentlich ‚nur' eine getarnte, riesige *Rechtfertigungsstrategie*, die die Freiheiten des Gemäldes legitimieren möchte? Stoichita hat sicher Recht, wenn er schreibt: *„[Es wird] deutlich, dass Palomino, durch den Verweis auf die Selbstdarstellung eines Künstlers in Gegenwart einer Gottheit*

---

[91] Ich gebe je ein Beispiel.: „El lienzio, en que está *p*intado [...] no se ve nada de lo *p*intado, *p*orque se mira *p*or la *p*arte *p*osterior [...]" (P-Alliterationen) und „la reflexión, o repercusión" (*congeries*). Auffallend ist unter anderem auch die Häufung der A-Vokale bei der Beschreibung von „Doña *M*ar*g*ar*i*ta *M*ar*í*a de *A*ustria": „[...] fal*t*an pal*a*bras p*a*ra explic*a*r su mucha gr*a*cia, viveza, y hermosura [...]", entsprechend häufen sich O-Silben bei der Nennung männlicher Personen, etwa: „No menos eterno hizo Ticiano su nombre, con haberse retratado teniendo en sus manos otro con [...]"; vgl. zur *congeries*: Lausberg 1990 (18), S. 38; Fuhrmann 1990 (18), S. 133; zur Alliteration: Lausberg 1990 (18), S. 150-151; Fuhrmann, 1990 (wie Anm. 18), S. 132. Vgl. zur Rhetorizität von Palominos Ekphrasis Anm.n 18 und 101.

[92] An dieser Stelle möchte ich Claudia Imboden-Beller (†), Marinos Marote und Isabelle Spitz für die geduldige Hilfe bei der Übersetzung des Palominotextes sehr herzlich danken.

[93] Boehm/Pfotenhauer 1985 (wie Anm. 10), S. 35 und 143.

(Phidias) oder eines Herrschers (Tizian), diese historisch zu legitimieren sucht." [94] Der Autor schirmt den Maler, der er ja selber auch ist, ab, indem er frühere, sehr prominente Beispiele für gleiche Kühnheiten anführt. Besonders die antiken Künstler gelten dabei als stille Vorbilder, die man nicht nur nacheifert und das, was sie taten, wiederholt, sondern auch zu übertreffen sucht.[95]

Neben der Legitimierung scheint ein ganz besonderer Zug dieser Ekphrasis darin zu liegen, dass sie es unternimmt und, so hoffe ich gezeigt zu haben, dass es ihr auch gelingt, das Gemälde mit Worten nicht nur zu vergegenwärtigen, wie real vor uns sein zu lassen, sondern *Las Meninas* in äquivalenter Textstruktur *evozieren* kann. Mit den ihr eigenen verbalen Mitteln schafft es die Bildbeschreibung von Palomino, dem Bild *vollständig* gerecht zu werden, weil sie es in seiner eigenen visuellen Struktur analog zum Bild entstehen lässt. *„Dazu gehören dessen Selbstthematisierung (Nichtbeschreibbarkeit des Bildes oder der Panegyrikus innerhalb der Ekphrasis), Uneindeutigkeit (absichtlich offene Formulierung der Spiegelung des Spiegels!), Ordnung in der Vielheit (sechs Bildbegriffe), Rätselstruktur (was meinen „Theologie" oder die mit [sic!] gekennzeichneten ‚Fehler' im Text, etwa die Verdoppelung des Velázquez?) oder die Verwischung der Bildrealitäten, wenn Palomino zuerst vor dem Bild beschreibt und später zeitweise eine Position im Bild („Licht [...] von links") einnimmt! Der Text bildet mit seinen Mitteln die Uneindeutigkeit, Rätselhaftigkeit und Komplexität des Bildes nach."*[96] Er ist genauso eindeutig, übersichtlich, komplex, uneindeutig, paradox wie das Gemälde.

Die Vielschichtigkeit dieser Ekphrasis wird ebenso deutlich durch die vielen Themen, die sie anspricht und die auch zum Teil, meistens unmerklich, *modernen Deutungen* des Gemäldes entsprechen. Wolfgang Kemps These, *Las Meninas* zeige die dem europäischen Künstler wichtigen ‚Erhaltungs'-strategie im Gemälde, es sei gleichsam ein *„Experiment[...] im Namen von Nachruhm und Überleben"*[97], etwa durch die selbstreferentielle Darstellung von Bildern im Bild, ist bei Palomino (*„Auf nicht geringere Weise verewigte Tizian seinen Namen ...*") ebenso aufzufinden, wie auch die sozialgeschichtliche Deutung von Jonathan Brown, *Las Meninas* stelle die Nobilitierung sowohl des Malers Velázquez als auch der Malerei als einer den *artes liberales* gleichzustellenden Kunstfertigkeit dar (unter anderem: „Seine Majestät selbst habe es ihm aufgemalt, zur Ermutigung der *Lehrmeister* dieser *überaus edlen* Kunst" (Herv.d.Verf.)). Ebenso können die Prämissen von Carl Justi[98] und John F. Moffitt[99],

---

[94] Vgl. Stoichita in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 210: „Es folgt [nach der Bildbeschreibung; Anm.d.Verf.] die übliche Panegyrik, die in der Bemerkung kulminiert, dass das Bild nicht ein Gemälde, sondern ‚die Wirklichkeit selbst' sei. Diese Feststellung ist allerdings mehr als der Höhepunkt einer ‚Laudatio'. Wie so oft bei Palomino, impliziert sie eine Rechtfertigung."

[95] Der rhetorische Terminus dafür lautet: *„amplificatio"*, vgl. Fuhrmann 1990 (wie Anm. 18), S. 117 und S. 118, wo ebenda vier verschiedene Typen der Steigerung aufgezählt werden, wobei der „Vergleich (*comparitio*)" und eben die *„congeries* (Anhäufung)" für Palomino wesentlich sind.

[96] Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 35.

[97] Kemp in: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 240.

[98] Justi, vgl.: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 89-95.

das Bild sei „*Wahrheit, nicht Malerei*", und von Manuela Mena Marqués[100] bei Palomino aufgefunden werden. Letztere hatte *Las Meninas* politisch als „*Porträt der Señora Kaiserin*" interpretiert, die eben „*damals noch Infantin/Thronfolgerin von Spanien*" war.

Zu guter Letzt stellt Palominos Ekphrasis eine großangelegte *Apotheose* der Malerei und insbesondere seines Vorbildes Velázquez dar. Mit allen erdenklichen rhetorischen Mitteln und einer schon oben angesprochenen Wiederholung und Steigerung der Argumente und Ausdrucksmittel gelingt es Palomino nicht nur, das Gemälde zu verlebendigen oder gar in seiner eigenen Struktur zu evozieren, sondern er errichtet eine Lobeshymne der Lobeshymnen auf ein einzelnes Bild,[101] welches durch seine „Kunstfertigkeit" und „Vollkommenheit" alle anderen kritiklos übertrifft. Schauen wir Palomino noch einmal zu: Mit ähnlicher Kunstfertigkeit und Vollkommenheit, er würde vielleicht sagen, „*viveza y hermosura*", baut er seinen Text auf. Die Struktur ist an den fünf Abschnitten ablesbar. Nach der einleitenden Beschreibung der Personen, folgt eine erste Bewertung. Velázquez' Auftraggeber König Philipp IV. und die früheren Vorläufer, der antike Phidias und aus der näheren Vergangenheit Tizian, werden angeführt. Der dritte kurze Abschnitt mit der Nennung der Leinwand bildet in verschiedener Hinsicht eine Achse oder gleichsam eine Scharnierstelle, die die Beschreibungsebene umkehrt, oder genauer: höher schraubt. Genauso, wie die Leinwand im Bild die Scharnierstelle zwischen, wie es Palomino nahe legt, Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit bildet.

Nach der rein deskriptiven Beschreibung des Bildpersonals geht Palomino in diesem dritten Abschnitt über zu einer Thematisierung der Visualität, indem er Wahrnehmungskategorien wie ‚Enthüllen-Verhüllen', ‚es scheint', ‚vortäuschen - wie real erscheinen' und eben ‚sehen - nicht sehen' in die weitere Beschreibung einfließen lässt. Er nennt noch die drei für das Gemälde sehr wichtigen Personen, das nur gespiegelt anwesende und sichtbare Königspaar und der gleichsam den Bildausgang, das ‚Ende' des Bildes markierende José Nieto. Daneben beschreibt er den Raum, das Licht und die „Perspektive" und gibt eine vorläufige, aus fünf Argumenten bestehende Zusammenfassung des Gesehenen.

Wiederum mündet diese Raumbeschreibung in eine abschließende Bewertung des Bildes durch den König und dessen nächste Umgebung um 1656 und das katechetische

---

[99] Moffitt, vgl.: Greub 2001 (wie Anm. 5), S. 42.

[100] Mena Marqués, vgl.: Greub 2001 (Wie Anm. 5), S. 249-279.

[101] Vgl. zur Lobrede: Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, Kap. 9, S. 42-48; S. 48: „Die Lobrede ist die Rede, die die Größe der Tugend ans Licht bringt." Und: Plinius der Jüngere: *Panegyrikus, Lobrede auf Kaiser Trajan*, Lateinisch – Deutsch, hrsg., übers. und mit Erläuterungen versehen von Werner Kühn, Darmstadt 1985, S. 1-9; zum typischen „*stilus laetus*", „blühenden" Stil der Lobrede, ebenda S. 4-5. Für den deutsche Begriff ‚Lobrede' gibt es verschieden gewichtende Fremdwörter: ‚*Panegyrikus*' (ursprünglich von griechisch ‚*pan-ágyris*': ‚*allgemeine Volks-, Festversammlung*',) etwa: Lobrede, und das schwächere: ‚*Eulogie*' (von griechisch ‚*eu-logos*': ‚*gut-Rede*'), etwa: Ehrung. Vgl. ebenso Anm. 18 und 91.

Urteil des Luca Giordano aus dem Jahre 1692. Die *‚dignatio picturae'*[102] wird zur Definition der Malerei und des Gemäldes *Las Meninas*.

Die wie in fünf Akten ablaufende dramatische Ekphrasis mit ihrem klaren Aufbau und ihrer ingeniösen Steigerung[103] zeigt zudem den rezeptionsgeschichtlichen und ebenso methodischen[104] Weg vom Beschreiben über das ‚scheinen', ‚sehen - nicht sehen', die Teilhabe und das Vergnügen am Bild, bis zum Gespräch und der ‚Fragwürdigkeit' des Gemäldes, in der *Las Meninas* nur noch in der Deutung ausgedeutet wird.

Palomino schafft damit nicht nur ein exemplarisches Modell für die Gattung der Ekphrasis überhaupt, sondern könnte zu der Feststellung verleiten, *„um nicht weniger bescheiden zu sein"* als sein Text, es gäbe *„keine Lobpreisung, welche dem Stil und der Sorgfalt dieses Werkes gleichkommen würde"*. Sie benutzt eine Fülle von Kunsttopoi; somit bildet sie gleichsam eine *‚Topografie'* des Lobes. Palominos Ekphrasis von *Las Meninas* deutet dieses Gemälde als *„ein[en] Tribut an die Kunst"*[105] und ist *selbst „el mejor panegírico* (die größte Lobrede)". Ein Gemälde, welches er interpretiert als ein von Velázquez mit seltenem *ingenium* geschaffenes Konstrukt, welches uns gewisse Dinge zu sehen und andere nicht zu sehen gibt.

Dieser selbstreferentielle Zug der ganzen Bildbeschreibung, die sich stets doppelt sowohl auf das Bild als auch auf sich selbst anwenden lässt, erhält noch einen weiteren Effekt, wenn Palominos Text mit einer anderen, 1657 verfassten Bildbeschreibung verglichen wird.[106]
Ich meine Francisco de los Santos *„Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo del Escorial"*, in der Tintorettos *Fußwaschung* (1547; Abb. 4) beschrieben wird, ein Gemälde, welches Velázquez 1656 eigenhändig in die Sakristei des Escorial transferierte. Ich gebe den Text nach Marías wieder und markiere die parallelen Begriffe durch Unterstreichung:

„es de excellentíssimo capricho, en la *invención* y execución admirable: dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintura, tal es la fuerça de sus tintas, y disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él, y caminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores, que disminuyéndose hazen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras ay ayre ambiente: son de vivíssima aptitú todas según a lo que atiende: la mesa, assientos y un perro, que esta echado, son verdad, no pintura; la facilidad, y gala con que está obrado causará asombro

[102] Plinius 1997 (wie Anm. 33), S. 50.
[103] Das Merkmal der Lobrede liegt nach Aristoteles in der Steigerung, vgl.: Aristoteles 1999 (wie Anm. 101), S. 48: „Überhaupt ist von den Erscheinungsformen, die allen Reden gemein sind, die Steigerung für Festreden am geeignetsten [...]".
[104] Vgl.: Greub 2001 (Anm. 5), S. 9-17.
[105] Vgl. Pacheco, in: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 192 (Pacheco über ein Selbstporträt (!) von Velázquez).
[106] Erinnert sei ebenso an das Argote da Molina-Zitat, vgl. Anm. 43, und Palominos Hinweis, er habe „der wichtigste Teil dieses Berichts" dem Velázquez-Schüler Don Juan de Alfaro zu ‚verdanken'; S. 934), vgl.: Harris 1982 (wie Anm. 8), S. 219.

a el más despejado, y práctico pintor, y por decirlo de una vez, quanta pintura se pusiere junto a este lienzo se quedará en términos de Pintura, y tanto más el será tenido por verdad ...".[107]

Palominos Text wirkt wie eine souveräne Neuformulierung der Ekphrasis von 1657 und wäre damit selber eine *‚Meta-Ekphrasis'* anhand eines Tintorettobildes, welches – so die glaubwürdige These von Paul Barolsky[108] – Velázquez seinerseits zitiert, weil es ihm selbst als Vorbild gedient hatte für *Las Meninas*.

Was bedeutet diese Feststellung für die Gattung der Ekphrasis? Wir haben gesehen, dass Palomino (zumindest in der Bildbeschreibung von *Las Meninas*) verschiedene Strategien benutzt, die zudem Vorschlägen entsprechen, wie die Ekphrasis in der maßgeblichen Forschungsliteratur behandelt worden ist. Sie enthält sowohl die Vergegenwärtigung (Alpers/Boehm), Rechtfertigung (Stoichita), Evokation (Busch) als auch diverse Deutungen (Literatur zu *Las Meninas*) und überhöht sich in einer Apotheose (Rhetorik). Den letzten Punkt, die *amplificatio* (Steigerung) übersteigert Palomino dann noch zusätzlich durch drei Punkte: 1.) Die oben genannten diversen rhetorischen ‚Tricks', 2.) die Schilderung nicht nur dessen, was zu sehen ist, sondern auch dessen, was und wie man sehen soll und gar noch, wie das Gemälde rezipiert worden ist und 3.) die Metaebene. Diese kennzeichnet den eben erwähnten Rekurs auf den Text einer früheren Ekphrasis und die selbstreferentiellen Momente seiner *Las Meninas*-Beschreibung. Dadurch führt Palomino, wenigstens in diesem Beispiel, die Ekphrasis an die Grenze ihrer Möglichkeiten, ja: zu Ende gedacht betreibt er gar eine „Aufhebung" des Gemäldes. Indem er derart (dem Wortsinn gemäß) „völlig" beschreibt, macht er das beschriebene Bild im Text derart sichtbar, dass das wirkliche Gemälde ‚dahinter' sich versuchsweise auflöst.

Zugespitzt könnte man formulieren und zur Diskussion stellen: Die Renaissance-Bildbeschreibung vom Typus des Vasari macht das Beschriebene sichtbar, evoziert es durch Visualisierung und Vitalisierung, die Nachrenaissance-Ekphrasis von Palomino beschreibt derart ganzheitlich und komplex, dass sie ganz für sich bestehen kann und damit die Beschreibung das Bild verschwinden lässt. Diese *superatio* scheint als letzte Konsequenz das Ziel der Ekphrasis von Palomino zu sein. Sie ist in diesem Sinn tatsächlich *„el mejor panegírico"* – auf sich selbst.

Darin spiegelt sich jedoch immer noch *Las Meninas*, das vorgibt, nichts als Wahrheit und keine Malerei zu sein. Victor Stoichita hatte für die *„Kunsttheorie des Manierismus"*, in deren Tradition Palomino steht, am Beispiel des Kunsttheoretikers Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) formuliert: *„Vasaris ‚Vite' können als Geschichte der Angleichung der Kunst an das naturhaft Gegebene gelesen werden. Lomazzos*

[107] Marías 1995, S. 254; vgl. ebenda, S. 253-254, 269 und Anm. 19, S. 318.

[108] Paul Barolsky: *A Source for ‚Las Meninas'*, in: *Source*, Heft X, Nr. 2, Winter, 1991, S. 22-25; ein Hinweis dazu bereits bei Justi in: Greub, 2001 (Anm. 5), S. 92.

Augenmerk richtet sich nicht auf die Geschichte der Kunst als Entwicklungsprozess, ihn interessiert nicht die Kunstgeschichte, sondern die Kunst."[109]

Abstracts:

Die „Aufhebung" des Gemäldes: Antonio Palominos Bildbeschreibung (1724) von Diego Velázquez' *Las Meninas*

Wie neuerdings die berühmten Künstlerviten von Giorgio Vasari wird die exemplarische Bildbeschreibung von Antonio Palomino über Diego Velázquez' *Las Meninas* (1656) aus dem Jahre 1724 einer literarischen Analyse unterzogen. Ins Blickfeld gerät dabei neben dem Inhalt die formal-strategische Struktur dieser Ekphrasis. Die These des Aufsatzes lautet, dass Palominos Bildbeschreibung das Gemälde nicht nur verlebendigend beschreibt (wie das Vasari tut), sondern „aufhebt" (Hegel). Das heisst, Palomino trachtet danach, mit sprachlichen Mitteln und ingeniöser Kunstfertigkeit das Gemälde möglichst vollständig nachzubilden und es dadurch zu überbieten („*superatio*"). Palomino nutzt dazu nicht nur die herkömmliche Vergegenwärtigung des Beschriebenen und die Evokation von Bildelementen, neu kommen auch etwa Rechtfertigung, Deutungsvorschläge und Zeitsprünge hinzu, die die gesamte Ekphrasis zu einer Apotheose des Gemäldes und zuletzt ihrer selbst werden lassen – unter anderem durch das selbstthematische Zitieren einer älteren Bildbeschreibung. Palominos Ekphrasis von Velázquez' *Las Meninas* ist somit in ihrem rhetorischen Kunstcharakter selbst „el mejor panegírico" (Palomino).

The Cancellation of the Painting: Antonio Palomino's Ekphrasis of Diego Velázquez' *Las Meninas*

The ekphrasis written by Antonio Palomino in 1724 about Diego Velázquez' *Las Meninas* of 1656 is analysed here from a literary point of view, reflecting recent analyses of Giorgio Vasari's "Lives of the Artists". Of importance are not only the content of the ekphrasis, but also the formal-strategic structure of the description. The aim of the article is to show that Palomino's ekphrasis not only vividly describes the picture (as Vasari does), but in the words of Hegel, it in fact "cancels" (Germ. aufheben) it. Palomino makes use of linguistic means and ingenious technical skills to recreate the painting as completely as possible, thereby overshadowing it ("superatio"). He not only draws on conventional representations of the written text and the evocation of visual elements, but by including justifications, suggestions for interpretation and time jumps,

[109] Victor I. Stoichita: *Ars ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus*, in: Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt (Hrsg.): *Kunst ohne Geschichte?*, München 1995, S. 50.

he turns the whole description into an apotheosis of the work of art and thereby into an apotheosis of the ekphrasis itself. The latter can be seen in the self-referential quoting of an older description of the painting. Thus, the artistic characterisation of Palomino's ekphrasis of Velázquez' *Las Meninas* is from a rhetorical perspective in itself *"el mejor panegírico"* (Palomino).

Resumen español:

La 'negación (hegeliana)' del cuadro: descripción de imagen (1724) de Antonio Palominos de *Las Meninas* de Diego Velázquez.

Tal come las *vidas de artistas* de Giorgio Vasari, la ejemplar descripción de imagen de Antonio Palomino sobre *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656) está sometida actualmente a un análisis literario. Aparte del contendo se enfoca la estructura formal estratégica de esta ecfrasis. La tesis de la ponencia se formula basada en que la descripción de imagen de Palomino no sólo interpreta el cuadro de forma revitalizante (como lo hace Vasari) sino que lo "suprime" (Hegel). Es decir, ansía copiar el quadro lo más integramente posible con habilidad ingeniosa y medios retóricos, a fin de superarlo (*"superatio"*). Para ello, Palomino recurre a la representación convencional de lo descrito y a la evocación de elementos del quadro; además, añade justificación, propuestas de interpretación y saltos de tiempo que convierten la ecfrasis en una apoteosis del quadro y finalmente de si mismo – entre otras cosas a través de la citación autotemática de una descripción de imagen más antigua. La ecfrasis de Palomino de *Las Meninas* de Velázquez es por tanto en su caracter artístico retórico el "mejor panegírico" (Palomino).



Abb. 1: **Diego Velázquez: Las Meninas**, (nach Palomino) „vollendet" 1656, Öl/Lw., 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid. (Aus: McKim-Smith, Gridley und Richard Newman: *Velázquez en el Prado*, (Ciencia e historia del arte), Museo del Prado, Madrid 1993, S. 37, (Fig. 15).)

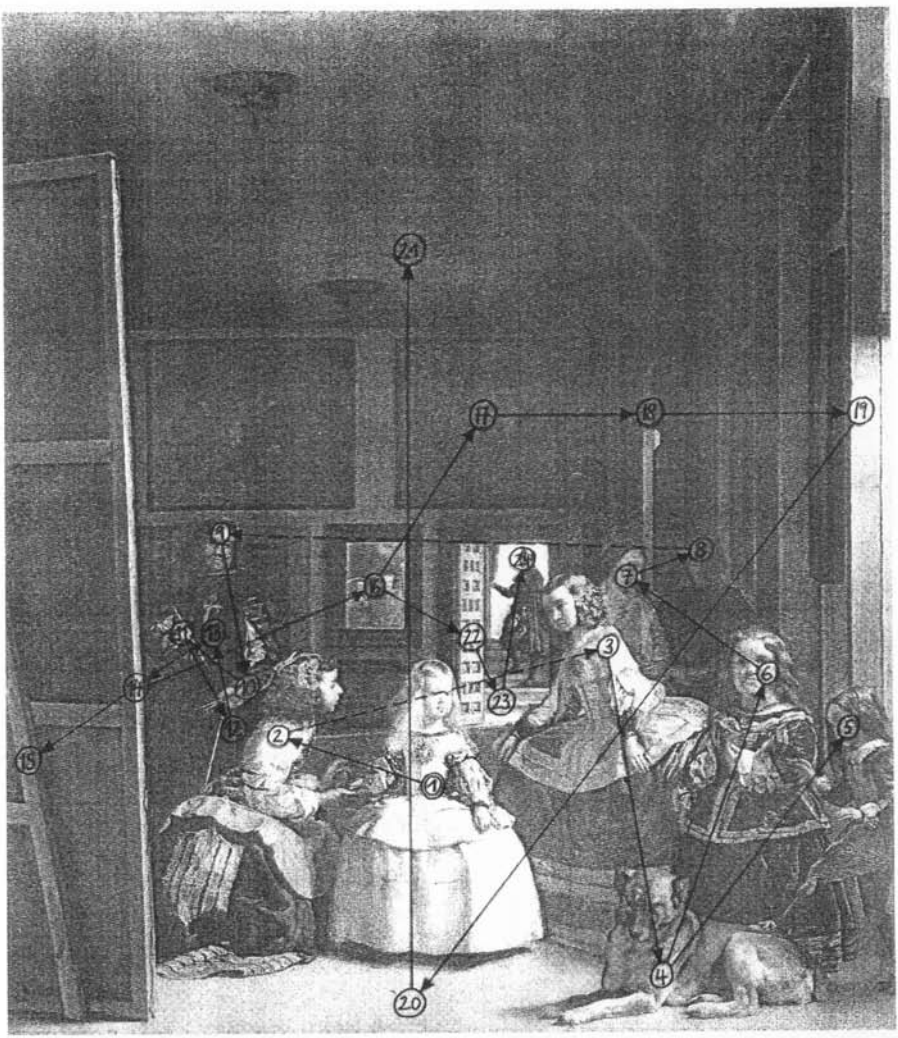


Abb. 2: Schema des Beschreibungs-'Weges' von Palomino (Hergestellt von: Thierry Greub, unter Verwendung der unter Abb. 1 verzeichneten Vorlage)



Abb. 3: **Sandro Botticelli: Porträt eines jungen Mannes mit einer Medaille des Cosimo il Veccio de'Medici**, um 1475, Tempera und Gips oder Stuck auf Holz, 57,5 x 44 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz (die vergoldete Medaille trägt die Inschrift: „MAGNUS COSMUS/MEDICIS PPP [Pater Patriae; Einf.d.Verf.]") Aus: Gregori, Mina: Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries, Boston 1994, S. 91, (Nr. 107).



Abb. 4: **Tintoretto (Jacopo Robusti): Fußwaschung**, 1547, Öl/Lw., 210 x 533 cm, Museo del Prado, Madrid. (Aus: Buendía, José Rogelio (et al.): *Paintings of The Prado*, Barcelona 1994, S. 278-279.)

Anhang I:

ANTONIO PALOMINO (1655-1726)

Aus: 'El museo pictórico y escala óptica' (1715-24), Buch III: 'El Parnaso español pintoresco laureado' (1724), Vita des Velázquez, § VII. Zitiert aus: Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*, Vorwort von Juan A. Ceán y Bermudez, Madrid 1947, S. 920-922; die gesperrt geschriebenen Wörter sind dem Original entnommen, die Einfügungen der Abschnitts- und Satzzahlen stammen vom Verfasser.

§ VII

EN QUE SE DESCRIBE LA MAS ILUSTRE OBRA DE DON DIEGO VELÁZQUEZ

[1. Abschnitt:]
Cuadro que hizo Velázquez con el retrato de la señora Emperatriz, y en que él se retrató a sí mismo.
[1] Entre las pinturas maravillosas, que hizo Don Diego Velázquez, fué una del cuadro grande con el retrato de la señora Emperatriz (entonces Infanta de España) Doña Margarita María de Austria, siendo de muy poca edad: faltan palabras para explicar su mucha gracia, viveza, y hermosura; pero su mismo retrato es el mejor panegírico.
Descripción del historiado de esta pintura.
[2] A sus pies está de rodillas Doña María Agustina, menina de la Reina, hija de Don Diego Sarmiento, administrándole agua en un búcaro.
[3] A el otro lado está Doña Isabel de Velasco (hija de Don Bernardino López de Ayala y Velasco, Conde de Fuensalida, Gentilhombre de cámara de Su Majestad) menina también y después dama, con un movimiento, y acción propísima de hablar: en principal término está un perro echado, y junto a él Nicolasico Pertusato, enano, pisándolo, para explicar a el mismo tiempo, que su ferocidad en la figura, lo doméstico, y manso en el sufrimiento; pues cuando le retrataban se quedaba inmóvil en la acción, que le ponían; esta figura es obscura, y principal, y hace a la composición gran armonía: detrás está Mari Barbola, enana de aspecto formidable: en término más distante, y en media tinta está Doña Marcela de Ulloa, señora de honor, y un guardadamas, que hacen a lo historiado maravilloso efecto.
[4] A el otro lado éstan Don Diego Velázquez pintando: tiene la tabla de colores en la mano siniestra, y en la diestra el pincel, la llave de la cámara, y de Aposentador en la cinta y en el pecho el hábito de Santiago, que después de muerto le mandó Su Majestad se le pintasen; y algunos dicen, que Su Majestad mismo se lo pintó, para aliento de los profesores de esta nobilísima arte, con tan superior cronista; porque cuando pintó Velázquez este cuadro, no le había hecho el Rey esta merced.
Fidias en la estatua de Minerva.
[5] Con no menos artificio considero este retrato de Velázquez, que el de Fidias escultor y pintor famoso, que puso su retrato en el escudo de la estatua, que hizo de la diosa Minerva fabricándole con tal artificio, que si de allí se quitase, se deshiciese también de todo punto la estatua.*

[2. Abschnitt:]
Ticiano en el retrato del señor Felipe Segundo.
[6] No menos eterno hizo Ticiano su nombre, con haberse retratado teniendo en sus manos otro con la efigie del señor Rey Don Felipe Segundo; y así como el nombre de Fidias jamás se borró, en cuanto estuvo entera la estatua di Minerva, y el de Ticiano, en cuanto durase el del señor Felipe Segundo; así también el de Velázquez durará de unos siglos en otros, en cuanto durase el de la excelsa, cuanto preciosa Margarita; a cuya sombra inmortaliza su imagen con los benignos influjos de tan soberano dueño.

[3. Abschnitt:]
[7] El lienzo, en que está pintado es grande, y no se ve nada de lo pintado, porque se mira por la parte posterior, que arrima a el caballete.

[4. Abschnitt:]
[8] Dió muestra de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó en lo último de la galería, y frontero a el cuadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos representa a nuestros Católicos Reyes Felipe y María Ana.
[9] En esta galería, que es la del cuarto del Príncipe, donde se finge, y donde se pintó, se ven varias pinturas por las paredes, aunque con poca claridad; conócese ser de Rubens, e historias de los Metamoforsios de Ovidio.
[10] Tiene esta galería varias ventanas, que se ven en disminución, que hacen parecer grande la distancia; es la luz izquierda, que entra por ellas, y sólo por las principales, y últimas.
[11] El pavimento es liso, y con tal perspectiva, que parece se puede caminar por él; y en el techo se descubre la misma cantidad.
Retrato de Jusepe Nieto, (así llamado) Aposentador de la Reina.
[12] A el lado izquierdo del espejo está una puerta abierta, que sale a una escalera, en la cual está José Nieto, Aposentador de la Reina, muy parecido, no obstante la distancia, y degradación de cantidad, y luz, en que le supone; entre las figuras hay ambiente; lo historiado es superior; el capricho nuevo; y en fin, no hay encarecimiento, que iguale a el gusto, y diligencia de esta obra; porque es verdad, no pintura.
[13] Acabóla Don Diego Velázquez el año de 1656, dejando en ella mucho, que admirar, y nada, que exceder.
[14] Pudiera decir Velázquez (a no ser más modesto) de esta pintura, lo que dijo Zeuxis de la bella Penélope (de cuya obra quedó tan satisfecho:) *In visurum aliquem, facilius, quam imitaturum;* que más fácil seriá envidiarla, que imitarla.

[5. Abschnitt:]
[15] Esta pintura fué de Su Majestad muy estimada, y en tanto que se hacía asistió frecuentemente a verla pintar; y asimismo la Reina nuestra señora Doña María Ana de Austria bajaba muchas veces, y las señoras infantas, y damas, estimándolo por agradable deleite, y entretenimiento.
Calificación de Jordán sobre el cuadro de la señora Emperatriz, de Velázquez.

[16] Colocóse en el cuarto bajo de Su Majestad en la pieza del despacho, entre otras excelentes; y habiendo venido en estos tiempos Lucas Jordán, llegando a verla, preguntóle el señor Carlos Segundo, viéndole como atónito: *¿Que os parece?* Y dijo: *Señor, ésta es la Teología de la Pintura:* queriendo dar a entender, que así como la Teología es la superior de las ciencias; así aquel cuadro era lo superior de la Pintura.

* Plin. *nat. hist.* lib. 35.

Anhang II:

ANTONIO PALOMINO (1655-1726)

Aus: 'El museo pictórico y escala óptica' (1715-24), Buch III: 'El Parnaso español pintoresco laureado' (1724), Vita des Velázquez, § VII:

Die Satzzeichen des Originals, ausser den Kommas und Doppelpunkte, sind beibehalten; die fünf Abschnitte sind zu fünf Absätzen und die Sätze des Originals zu Abschnitten verändert worden. Die Übersetzung versucht, möglichst wörtlich den Originalwortlaut wiederzugeben; es handelt sich demnach mehr um einen Arbeits- als um einen Lesetext. Die mit [sic!] hervorgehobenen Stellen dienen dazu, auf vermeintliche ‚Fehler' Palominos aufmerksam zu machen; in jedem der Fälle scheinen diese ‚Stolpersteine' von Palomino sehr bewusst eingesetzt worden zu sein. Die durch eckige Klammern [] bezeichneten Einschübe und Erklärungen stammen durchwegs vom Übersetzer. Die Rangbezeichnungen der Personen sind übersetzt nach den Angaben in: Hofmann, Christina: *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500-1700*, Frankfurt/Main 1985, S. 311-315. (Anmerkung des Übersetzers)

§ VII

WORIN DAS BERÜHMTESTE WERK VON DON DIEGO VELÁZQUEZ BESCHRIEBEN WIRD

[1. Abschnitt:]
Ein Bild, das Velázquez anfertigte, mit dem Porträt der Señora Kaiserin, und in dem er sich selbst porträtierte
[Satz 1] Unter den wunderbaren Gemälden, die Don Diego Velázquez anfertigte, befand sich ein großformatiges Bild mit dem Porträt der Señora Kaiserin (damals noch Infantin/Thronfolgerin von Spanien), Doña Margarita María von Österreich, die noch sehr jung war: Es fehlen Worte, ihre große Anmut, ihre Lebhaftigkeit und Schönheit zu erklären; aber ihr Porträt selbst ist die grösste Lobrede.
Beschreibung der Figurenanordnung dieses Gemäldes
[2] Zu ihren Füssen kniet Doña María Agustina, Hoffräulein der Königin, Tochter des Don Diego Sarmiento, die ihr in einem Tonkrüglein Wasser reicht.
[3] Auf der anderen Seite befindet sich Doña Isabel de Velasco (Tochter des Don Bernardino López de Ayala y Velasco, des Grafen von Fuensalida und Edelmann des

Gemaches Seiner Majestät), auch sie Hoffräulein und später Edeldame, mit einer Bewegung und typischen Haltung als spreche sie; im Vordergrund befindet sich ein liegender Hund und neben ihm Nicolasico Pertusato, ein Zwerg, der auf ihn tritt, um gleichzeitig die Wildheit in der Figur wie auch den Gehorsam und den Sanftmut im Leiden zu erklären; denn als sie [sic!; er] ihn porträtierten, verblieb er unbeweglich in der Haltung, in der sie ihn hinstellten; diese Figur ist dunkel und wesentlich/vorne und verleiht der Komposition große Harmonie; dahinter befindet sich Mari Barbola, eine Zwergin von ausserordentlichem/ ungeheuerlichem Aussehen; in weiter entferntem Hintergrund und im Halbschatten befindet sich Doña Marcela de Ulloa, eine Ehrendame und ein Wächter der Damen, die der Figurenanordnung eine wunderbare Wirkung verleihen.

[4] Auf der anderen Seite befinden [sic!; befindet] sich Don Diego Velázquez beim Malen: er hat die Farbpalette in der linken Hand, und in der rechten den Pinsel, den Schlüssel zum Gemach [des Königs] und als Quartiermeister am Gürtel, und auf der Brust das Gewand des Santiago[-Ordens], das Seine Majestät nach dem Tod ihm [sic!] befahl, dass sie es ihm malen sollten; und manche behaupten, Seine Majestät selbst habe es ihm aufgemalt, zur Ermutigung der Lehrmeister dieser überaus edlen Kunst, mit einem derart herausragenden Zeugen; denn als Velázquez dieses Bild malte, hatte ihm der König diese Gunst [der Aufnahme in den Ritterorden noch] nicht erwiesen.

Phidias in der Statue der Minerva

[5] Mit nicht weniger Kunstfertigkeit [ausgeführt] bewerte ich dieses Porträt von Velázquez als dasjenige des Phidias, des großartigen Bildhauers und Malers, der sein Porträt in den Schild der Statue platzierte, die er von der Göttin Minerva mit so großer Kunstfertigkeit herstellte, dass, wenn man es davon [das Selbstporträt im Schild der Statue] entfernte, die Statue völlig auseinanderbrechen würde.*

[2. Abschnitt:]

Tizian im Porträt des Herrn Philipp II. [sic!; Philipp II. im Selbstporträt des Tizian]

[6] Auf nicht geringere Weise verewigte Tizian seinen Namen, denn er porträtierte sich, in seinen Händen ein anderes [Porträt] mit dem Bildnis des Herrn Königs Don Philipp II. haltend; und so, wie weder der Name des Phidias niemals ausgelöscht wurde, solange die Statue der Minerva unversehrt blieb, noch derjenige des Tizian, solange dasjenige des Herrn Philipp II. überdauert; so wird auch derjenige [der Name] des Velázquez von einigen Jahrhunderten zu anderen überdauern, solange dasjenige dauern sollte der erhabenen wie reizenden Margarita; in deren Schatten er sein Ebenbild unsterblich macht dank der gütigen Einflüsse eines solch hoheitsvollen Besitzers.

[3. Abschnitt:]

[7] Die Leinwand, auf der gemalt ist [sic!; wird], ist groß, und man sieht nichts von dem Gemalten, denn man schaut von der Rückseite her, die auf der Staffelei ruht.

[4. Abschnitt:]

[8] Velázquez bewies seinen klaren Geist, indem er offenbarte, was er mit einer geistreichen Spur malte, wobei er sich des kristallklaren Lichts eines Spiegels bediente, den er zuhinterst in der Galerie und gegenüber dem Bild malte, in welchem die

Spiegelung oder der Widerschein uns unsere Katholischen Könige Philipp und María Anna repräsentiert.
[9] In dieser Galerie, welche das Zimmers des Prinzen [Baltasar Carlo] ist [sic!; war, bis 1646], wo fingiert wird und wo gemalt wurde, sieht man verschiedene Gemälde an den Wänden, obwohl mit wenig Klarheit; es ist bekannt, dass sie von Rubens stammen, und Geschichten aus den Metamorphosen des Ovid [zeigen].
[10] Diese Galerie verfügt über mehrere Fenster, die man in Verkleinerung sieht, wodurch die Distanz groß erscheint; durch sie dringt das Licht von links [sic!; rechts] herein, und zwar nur durch die vordersten und hintersten [sic!; das erste und hinterste].
[11] Der Fussboden ist glatt und von einer solchen Perspektive, dass es den Anschein hat, als könne man auf ihm gehen; und an der Zimmerdecke offenbart man diesselbe Raumfülle.
Porträt des Jusepe Nieto, (sogenannter) Quartiermeister der Königin
[12] Auf der linken Seite [sic!; rechten] neben dem Spiegel befindet sich eine offene Tür, die zu einer Treppe hinausführt, auf der sich José Nieto befindet, Quartiermeister der Königin, sehr gut getroffen, ungeachtet der Distanz und der Abnahme der Raumfülle und des Lichtes, in denen man ihn vermutet/er hinterfangen wird; zwischen den Figuren gibt es Atmosphäre; die Figurenanordnung ist herausragend; der Einfall/das Konzept neu; und schliesslich gibt es keine Lobpreisung, die dem Stil und der Sorgfalt dieses Werkes gerecht würde; denn es ist Wahrheit, nicht Malerei.
[13] Don Diego Velázquez vollendete es im Jahre 1656 und hinterliess mit ihm vieles, was zu bewundern und nichts, was zu übertreffen wäre.
[14] Velázquez könnte (wäre er nicht so bescheiden) von diesem Gemälde das behaupten, was Zeuxis über die schöne Penelope sagte (einem Werk, mit dem er sehr zufrieden war): *Invisurum aliquem, facilius, quam imitaturum*; dass es einfacher wäre, es zu beneiden, als es nachzuahmen.

[5. Abschnitt:]
[15] Dieses Gemälde wurde von Seiner Majestät sehr geschätzt, und während es angefertigt wurde, nahm er häufig daran teil, um zu sehen, wie es malt [sic!; gemalt wird]; und auch die Königin, unsere Señora Doña María Anna von Österreich begab sich viele Male hinunter, und die Señoras Infantinnen und Edeldamen, da sie es als angenehmes Vergnügen und Zeitvertreib schätzten.
Urteil des Giordano über das Bild der Señora Kaiserin, von Velázquez
[16] Man platzierte es im unteren Gemach Seiner Majestät, im Arbeitszimmer, zusammen mit anderen herausragenden [Werken]; und als zu dieser Zeit Luca Giordano gekommen war, eingetroffen, um es zu sehen, fragte ihn der Herr König Karl II., ihn wie erstarrt sehend: *Was haltet Ihr davon?* Und er sagte: *Herr, dies ist die Theologie der Malerei*: Und damit wollte er zu verstehen geben, dass, ebenso wie die Theologie die herausragendste der Wissenschaften ist; so war [sic!; ist] jenes Bild das herausragendste der Malerei."

* Plinius: *Naturalis historia* liber 35 [Buch 35, 54; und Buch 36, 18]