Andreas Prater: Im Spiegel der Venus

Rezensiert von Sylvaine Hänsel / Münster

Selten findet man im breiten Angebot der kunstwissenschaftlichen Literatur ein Buch, das seinem Gegenstand so kongenial ist, wie die Untersuchung von Andreas Prater über Diego Velázquez' *Venus mit dem Spiegel*. Kein schwerer Wälzer, sondern ein einladend schmaler Band, das Format großzügig, aber nicht unhandlich, das Schriftbild angenehm und leserlich. Die opulente Ausstattung mit vorzüglichen Farbabbildungen lässt schon das erste Blättern zum Genuss werden und verlockt zur Lektüre. Das Ganze ist so schön, dass man fast schon misstrauisch wird, zumal der Titel „Im Spiegel der Venus" eher auf der Bestsellerliste als in der Abteilung wissenschaftliche Fachliteratur beheimatet scheint.

Doch dieser Verdacht erweist sich sofort als unbegründet. Prater spricht von der Faszination, die das Gemälde ausübt, von seiner Präsenz und unmittelbaren sinnlichen Ausstrahlung, die auch den sachlichsten kunsthistorischen Kommentar zu einer „entflammten Betrachtung" werden lässt, eine Charakterisierung, die auch für die Reflexionen des Autors selbst gilt. Dieser nähert sich dem Werk behutsam. In vierzig relativ kurzen Kapiteln, man könnte auch sagen Schrittfolgen, umkreist er es vier Mal unter verschiedenen Gesichtspunkten. Der Frage, zu welcher Gattung die *Venus* gehört, folgt eine ikonologische Untersuchung, welche die kunsttheoretischen Implikationen des Werkes anspricht. Ein dritter Aspekt stellt den Zusammenhang zwischen Velázquez' Malweise und seinem gesellschaftlichen Selbstverständnis her, während Velázquez' Umsetzung des Regelwerks der antiken Rhetorik in seinen Gemälden den Abschluss bildet.

Zunächst jedoch unterrichtet Prater den Leser über das Attentat aus dem Jahr 1914, zitiert Lion Feuchtwangers Beschreibung und referiert die wenigen Fakten, die man über den ersten Besitzer der *Venus*, Don Gaspar Méndez de Haro, 7. Marqués de Eliche in Erfahrung bringen kann. Demnach hatte das Gemälde zusammen mit anderen mythologischen Darstellungen seinen Platz an der Decke einer Galerie und wurde möglicherweise leicht beschnitten, um als Pendant einer Venus von Domenico Campagnola zu fungieren. Ganz naturwüchsig ergibt sich so der Blick auf die Tradition der Venusdarstellungen im allgemeinen und der Toilette der Venus im besonderen, wobei die angeführten Beispiele von Giorgione über Tizian und Veronese bis zu Rubens deutlich machen, dass Velázquez vor allem im Motiv des Spiegels einen ganz eigenen Weg einschlägt, da er, anders als seine Vorgänger, unklar lässt, wer was in diesem Spiegel sieht.

Nach einer Erörterung der Datierungsfrage, bei der er eine Entstehung während der zweiten Italienreise 1649/ 50 annimmt, versucht Prater, Velázquez' *Venus* als Epithalamium, als Hochzeitsbild in der Tradition antiker Liebesdichtung, zu interpretieren. Er kann dazu eine ganze Reihe von Vergleichsbildern anführen, nicht nur Tizians „irdische und himmlische Liebe", sondern, neben verschiedenen

Venusdarstellung Annibale Carraccis, auch Lorenzo Lottos *Venus mit Cupido*, die mit ihren porträthaften Zügen und dem Brautkranz deutlich auf den Hochzeitszusammenhang verweist. Die Argumentation gerät höchst überzeugend, auch wenn der letzte Nachweis, dass Velázquez die *Venus* in Zusammenhang mit der Hochzeit von Don Gaspar de Haro geschaffen wurde, mangels entsprechender Quellen nicht erbracht werden kann. Dabei scheint es durchaus nicht nötig, jedes Element in das interpretatorische Muster zu zwängen und etwa die rote Draperie als „flammeum" im Sinne des antiken feuerroten Brautschleiers oder Hochzeitstuches zu interpretieren.
Spannender stellt sich die Frage, wen Velázquez eigentlich dargestellt hat, Venus selbst oder eine schöne junge Frau in der Rolle der Venus, eine Frage, die den ganzen Text durchzieht. Der Spiegel fungiert als dramaturgischer Angelpunkt: „*Velázquez macht aus der Unmöglichkeit, genau zu sehen und wahrnehmen zu können ein zentrales künstlerisches Mittel seines Bildes. Er löst die Identität dieses scheinbar so individualisierte Körpers in der Unschärfe des Gesichts ebenso auf wie die Gewissheit, im Bild dieser Frau den Blick der Venus zu besitzen.*"

Mit dieser Feststellung leitet Prater zu einem neuen Themenkomplex über, der sich mit den Normen und Vorstellungen beschäftigt, nach denen Velázquez seine *Venus* gestaltete. So beliebig die Hinweise auf den Abbé de Brantôme und Agnolo Firenzuolas Gespräche über die Frauenschönheit wirken, so spannend lesen sich die Kapitel, in denen Prater so etwas wie eine Ikonologie des Rückenaktes entwickelt. Danach ist dieser zugleich Demutsgeste und Kunstgriff; ersteres, weil der Maler damit eingesteht, die unbeschreibliche Schönheit der Venus nicht schildern zu können, letzteres, weil damit der Blick zum Gegenstand der Malerei und die Vorstellungskraft des Betrachters um so stärker angeregt wird. Dem Gedanken Platons, die Liebe sei durch Schönheit erwecktes Begehren, folgend, deutete man im Neoplatonismus die drei Grazien beispielsweise als Amor, Bellezza und Voluptas, wobei die traditionell in Rückenansicht erscheinende mittlere Grazie die Rolle der Bellezza einnahm. Gleichzeitig verband sich damit auch die Vorstellung einer durch die Emanation des Göttlichen bewirkten 'Bekehrung' die zu einer Wiedervereinigung mit dem Göttlichen führen könne, so dass die Erkenntnis der Schönheit gewissermaßen mit Gotteserkenntnis gleichgesetzt wurde. Das menschliche Auge kann jedoch Göttliches nur unzureichend oder vermittelt wahrnehmen und so erscheint die Personifikation der „Bellezza" bei Cesare Ripa konsequenterweise als junge Frau in einer Lichtaureole, deren Gesichtszüge eine Wolke verhüllt.

Auch in diesem Abschnitt gibt es Kapitel, bei denen man sich als Leser fragen mag, ob hier nicht die ikonologische Analyse umschlägt in ein frei mäandrierendes Assoziieren, etwa wenn für die Interpretation des verschwimmenden Gesichtes im Spiegel die von Version zu Version undeutlicher werdenden Züge Christi auf Zurbaráns Darstellungen des Schweißtuches herangezogen werden. Auch der Exkurs zum „säkularisierten Andachtsbild" trägt, so geistreich er sich liest, wenig zum Verständnis der Faszination, die von Velázquez' *Venus* ausgeht, bei. Trotzdem erscheint es keineswegs überinterpretiert, wenn Prater feststellt, das Bild werde „*zum Plädoyer für den Anspruch der Malerei, besser als andere Künste, ja allein, Schönheit vermitteln zu können, weil sie mit dem Gesichtssinn nicht nur über Sinnlichkeit, sondern auch über den höchsten in*

der Hierarchie der Sinne verfügt. Wenn Ripa die Unmöglichkeit des Sprechens über Schönheit in der Unmöglichkeit, sie zu sehen, veranschaulicht, so zeigt auch Velázquez, dass Schönheit etwas ist, das sogar das Fassungsvermögen des Auges übersteigt und die Unvollkommenheit menschlichen Sehens offenbart. In kaum einem anderen Bild des Barock wird die abstrakte begriffliche Sphäre der Allegorie so berückend in eine sinnliche übersetzt und dabei in diesem Übermaß an Bestätigung zugleich in Frage gestellt."

Grundlegende Einsichten, nicht nur zum Verständnis der *Venus*, vermitteln Praters Überlegungen zu Velázquez' Malweise. Die lockere, mit scheinbarer Nachlässigkeit ausgeführte Malerei soll vor allem den Eindruck der Mühelosigkeit erwecken und damit beweisen, dass die Ausübung seiner Kunst keine mühevolle Arbeit, sondern aristokratische Beschäftigung sei. Schon David Ross Smith hatte in ähnlicher Form Castigliones *Corteggiano* für die Interpretation des Porträts des Jan Six herangezogen und gezeigt, dass die „sprezzatura", die kunstvolle Lässigkeit, im Verhalten des Hofmannes in der lässigen Virtuosität der Pinselführung ihre Entsprechung findet. Prater argumentiert überzeugend, dass Velázquez' Stil nicht zuletzt im Kontext seiner Bemühung um die Nobilitierung gesehen werden muss. Velázquez' Kunst, so folgert Prater, ist elitäre Kunst und auch die *Venus* sollte „*seinen sehnlichen Wunsch befördern, selbst ein Mitglied des höchsten spanischen Adels zu werden.*"

Gegenüber dieser Einsicht fällt der letzte Abschnitt, der die Rhetorik der *Venus* untersucht, deutlich ab. Auch wenn man die Kapitel über Velázquez' Behandlung des Themas „Rede" und „Erzählen", im Wettstreit von Malerei und Dichtkunst ein zentrales Element, durchaus mit Gewinn liest, hätte man doch auch ohne diesen argumentativen Aufwand zu der Einsicht kommen können, dass die *Venus* auf körpersprachliche Mittel verzichtet und bei diesem Bild „*die Verweigerung affektiver Rhetorik [...] so zum wirkungsvollsten rhetorischen Mittel*" wird.

Der Band klingt mit einem Ausblick auf den Velázquez' *Mars*, den Prater als eine Allegorie des Friedens deutet und mit einem kleinen Ausblick auf Aktdarstellungen des 19. Jahrhunderts aus. Der Leser schließt ihn mit dem zufriedenen Gefühl, ebenso gründlich belehrt, wie gut unterhalten worden zu sein. Wollte man dem Autor überhaupt irgend einen Vorwurf machen, dann nur den, dass er gelegentlich das dem Band vorangestellte Martial-Zitat „*At mihi nulla satis nuda puela iacet*" ein wenig zu gründlich umsetzt. Dem Lesevergnügen tut das keinen Abbruch.

Andreas Prater: Im Spiegel der Venus, München/ Berlin/ London/ New York, Prestel Verlag 2002.