



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„José Nieto – Schlüsselfigur(en) im Bild“

verfasst von / submitted by

Esther Hatzigmoser, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>5</b>
<b>2. Forschungsstand</b> .....	<b>8</b>
<b>3. <i>Las Meninas</i> - das Gemälde</b> .....	<b>11</b>
3.1. Bildbeschreibung .....	11
3.2. Die Personen im Bild .....	12
3.3. Die Räumlichkeiten des Alcázar.....	13
3.4. Die Metamorphosen von <i>Las Meninas</i> .....	15
<b>4. Die offene Türe</b> .....	<b>18</b>
4.1. Beispiele für Türen in Velázquez' Oeuvre .....	21
4.2. Das Bildelement „Türe“ in Vergleichsbeispielen aus den Niederlanden und Italien .....	23
4.2.1. Interieur oder Bühne?.....	27
4.3. Innen-Räume.....	31
<b>5. José Nieto - eine Schlüsselfigur</b> .....	<b>34</b>
5.1. <i>Aposentadores</i> in <i>Las Meninas</i> .....	37
5.2. Das spanische Hofzeremoniell - ein Exkurs .....	39
5.3. Die Darstellung von José Nieto .....	42
<b>6. Die Betrachtung - die Rolle der Mittlerfiguren in <i>Las Meninas</i></b> .....	<b>44</b>
6.1. Die visuelle Wahrnehmung .....	46
6.2. Velázquez' Rätsel.....	49
<b>7. <i>Las Meninas</i> und das Theater</b> .....	<b>51</b>
7.1. Die spanische Theaterlandschaft des 17. Jahrhunderts.....	51
7.2. Motive im Vergleich .....	62

<b>8. José Nietos Rezeptionen.....</b>	<b>65</b>
8.1. Harry Clarkes " <i>Die Tatsachen im Fall Valdemar</i> " .....	65
8.2. Francisco de Goya y Lucientes' <i>Zeichnung nach Velázquez Las Meninas</i> .....	66
8.3. Salvador Dalis <i>Las Meninas</i> Variationen .....	67
8.4. Pablo Picassos <i>Las Meninas</i> .....	68
8.5. Cristóbal Torals " <i>D'après Las Meninas</i> " .....	71
<b>9. Conclusio.....</b>	<b>73</b>
<b>10. Anhang .....</b>	<b>76</b>
10.1. Literaturverzeichnis.....	76
10.2. Verzeichnis der Online-Quellen.....	81
10.3. Verzeichnis weiterführender Quellen.....	81
10.4. Abbildungsnachweis .....	82
10.5. Abbildungen .....	84
10.6. Abstract .....	97

## 1. Einleitung

José Nieto y Velázquez ist einer der abertausend Höflinge, die im Madrider Alcázar während des 17. Jahrhunderts unter der Regentschaft Philipps IV. dienten. Aber José Nieto ist einer der wenigen, die visuell und namentlich bekannt sind, weil er ein bedeutendes Element in Diego Rodríguez de Silva y Velázquez' Gemälde *Las Meninas* (Museo del Prado Madrid, Abb. 1) verkörpert. Das berühmte Bildnis wird in der Regel in das Jahr 1656 datiert und zeigt die Infantin Margarita Teresa de Austria, umringt von ihren Hofdamen, einem Höfling und dem Hofmaler Velázquez. José Nietos Rolle als Schlüsselfigur in diesem Bildnis stellt den zu behandelnden Themenbereich dieser wissenschaftlichen Arbeit dar.

Zur Person José Nieto ist sehr wenig bekannt, in der Literatur wird betont, dass er nicht mit dem Künstler Diego Rodríguez de Silva y Velázquez verwandt gewesen sei. In Velázquez' Gemälde steht er in schwarzer Höflingstracht auf einer Treppe, die durch eine geöffnete Tür im rechten hinteren Bildteil zu sehen ist. Sein Körper ist leicht gedreht und von hellem Licht, das durch die Tür fällt, umgeben. Er zieht den Blick des Betrachters regelrecht an und scheint diesen zu erwidern. Diese und weitere Merkmale seiner Darstellung werden in den folgenden Abschnitten der vorliegenden Arbeit angesprochen.

Im zweiten Kapitel wird der Forschungsstand im Zusammenhang mit José Nieto und dem Gemälde *Las Meninas* ausführlicher behandelt. Da die Literatur zu *Las Meninas* sehr umfangreich ist, war es nötig, die für die Forschungsfrage relevanten Publikationen herauszufiltern.

Im darauffolgenden dritten Abschnitt dieser Arbeit wird stärker auf die Bildfiguren und das „setting“ des Kunstwerks eingegangen. Außerdem werden folgende Fragestellungen erläutert: Was sieht der Betrachter? Welche Metamorphosen hat das Gemälde des Hofmalers durchlebt?

Im vierten Kapitel wird das Gemälde *Las Meninas* in den Kontext von Velázquez' Gesamtœuvre gestellt. Dabei wird der Fokus verstärkt auf Bildelemente wie Türen oder Bildausschnitte gelegt; hinsichtlich der Komposition werden über Velázquez' Kunstwerke hinaus auch Bildnisse anderer Maler aus Italien und den Niederlanden zum Vergleich herangezogen.

In diesem Zusammenhang sind vor allem Gemälde des niederländischen Malers Pieter de Hooch von Bedeutung. Pieter de Hooch war – wie Velázquez – ein Maler des sogenannten „Goldenen Zeitalters“. Die engen Beziehungen zwischen Spanien und den südlichen Niederlanden sorgten für regen Austausch auf wirtschaftlicher und künstlerischer Ebene. Im

Folgenden soll jedoch auch untersucht werden, ob zusätzlich von Künstlern der nördlichen Niederlanden, die aus politischen Gründen keine enge Beziehung mit Spanien pflegten, Einflüsse übermittelt werden konnten.

Im fünften Kapitel soll erläutert werden, inwiefern José Nieto ein wichtiger Bestandteil dieses Werkes ist. Denn seine Funktion als Schlüsselfigur ist nicht nur durch seinen Standpunkt im Bild und dessen Auswirkungen, sondern auch aufgrund seiner Tätigkeit als *Aposentador* am Hof gewährleistet. Daher wird in diesem Abschnitt sein Aufgabenbereich genauer erläutert. Es sei an dieser Stelle jedoch schon erwähnt, dass er als *Aposentador de la reina*<sup>1</sup> – auch Palastquartiermeister der Königin genannt – unter anderem die wichtige Aufgabe hatte, die Herrscherin und auch andere Mitglieder der Königsfamilie zu begleiten und ihr/ihnen die Türen aufzusperren, wenn sie durch das Schloss gehen wollte/wollten. Diese Tätigkeit hängt mit den damaligen Gepflogenheiten am Hof sowie der Etikette und dem Hofzeremoniell am spanischen Hof zusammen. Da José Nieto *Aposentador* der Königin war, werden vorrangig beispielhafte Regeln und Vorschriften im Zusammenhang mit der Königin und ihren Höflingen aufgezeigt. Es werden dabei die Umrisse dieses „goldenen Käfigs“<sup>2</sup> skizziert, in dem sich die Königsfamilie und ihr gesamter Hofstaat damals befanden. Zusätzlich zur Etikette und dem aufwendigen Hofzeremoniell ist auch der Grundriss des Alcázars von Madrid in diese Masterarbeit einzubeziehen. Die Architektur des Palastes ist ein wichtiges Thema, weil José Nieto in einer offenen Tür steht und der im Gemälde gezeigte Raum höchstwahrscheinlich dem *Cuarto Bajo del Príncipe* entspricht.

Die Betrachtung und die Rolle der vermittelnden Personen in *Las Meninas* werden hauptsächlich im sechsten Kapitel genauer behandelt. Im Zuge dessen wird die Wahrnehmung des Menschen, also des Betrachters, behandelt.

Das siebte Kapitel befasst sich ausführlich mit der Theaterwelt im Spanien des 17. Jahrhunderts; hier wird vor allem das Theaterwesen am Hof Philipps IV. beleuchtet: Es werden die wichtigsten Personen des Theaters sowie die Neuerungen in Sachen Bühnen- und Illusionstechnik, Bühnenbild und künstlerischer Gestaltung vorgestellt.

Durch José Nietos Platzierung und seinen Gesten ist er fast untrennbar mit der geöffneten Tür verbunden. Dadurch mutieren José Nieto und die offene Tür zu einem Bildelement. Die verschiedenen Rezeptionen dieses Bildelements werden im achten Kapitel dieser Arbeit aufgezeigt. Dafür werden Beispiele von Harry Clarke, Francisco de Goya y Lucientes, Salvador Dalí, Pablo Picasso und Cristóbal Toral herangezogen, in denen Bezug auf José

---

<sup>1</sup> Unter anderem in Online-Quelle Eapontevedra.

<sup>2</sup> Sellés-Ferrando 2004.

Nietos Rolle im Bild *Las Meninas* genommen wird. Diese Rezeptionen sind zu sehr unterschiedlichen Zeiten entstanden und sind regional von sehr unterschiedlicher Herkunft; das Hauptaugenmerk dieser Auswahl lag aber auf der Fokussierung auf das Bildelement von José Nieto und der offenen Tür.

Zusammenfassend bezieht sich die vorliegende Arbeit auf die Rolle, die José Nietos Wirken in Velázquez' Gemälde *Las Meninas* einnimmt. Die Wahrnehmung und Hintergründe dieses Gemäldes stellen die Themenschwerpunkte dar. Dabei werden vor allem die Veränderungen in der Komposition des Bilds, die Velázquez einige Zeit nach der Fertigstellung des Gemäldes vornahm, berücksichtigt. Allerdings werden auch die damaligen Gepflogenheiten am Hof und andere künstlerische Einflüsse für diese Abhandlung zum Thema „José Nieto – Schlüsselfigur(en) im Bild“ ins Auge gefasst. Darüber hinaus spielen die Rezeptionen und Adaptionen dieses „zusammengeschmolzenen“ Bildelements aus der offenen Tür und José Nieto eine wichtige Rolle.

Aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung sind alle Aussagen in dieser wissenschaftlichen Arbeit als geschlechtsneutral zu verstehen.

## 2. Forschungsstand

Den Ausgangspunkt für diese Masterarbeit bildete das Seminar „Inside Art: Diego Velázquez, *Las Meninas* mit ‚kinesthetic learning‘<sup>3</sup>, das von ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal im Sommersemester 2014 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien geleitet wurde. Ihr kurz danach erschienenenes – als Kinderbuch aufbereitetes – Werk mit dem Titel „Mascha und Margarita – eine Reise ins Innere der Kunst: zu ‚Las Meninas‘ von Diego Velázquez“<sup>4</sup> ist ebenfalls eine Grundlage dieser Arbeit. Die praktische Beschäftigung mit diesem Gemälde während des Seminars war eine ausschlaggebende Erfahrung, die eine Erforschung dieses Werks abseits der gängigen Theorien ermöglichte.

Auch wenn die Literatur, die im Kontext zu *Las Meninas* von Velázquez steht, sehr umfangreich ist, so ist doch die Anzahl der Beiträge, die detaillierte Informationen zu José Nietos Leben geben, sehr überschaubar. Die einzige Möglichkeit, eine fundierte Auswahl aus diesen zahlreichen Publikationen zu *Las Meninas* zu treffen, bedurfte einer systematischen Vorgehensweise. Neuere Erkenntnisse wurden mit früheren, gängigen Thesen in Bezug gesetzt.

Zum Themenbereich Betrachtung und Einbindung des Betrachters durch José Nieto ist Victor I. Stoichitas „Das selbstbewusste Bild – Vom Ursprung der Metamalerei“<sup>5</sup> von 1998 als vorrangiges Beispiel zu nennen. Der Autor geht darin auch auf die hinweisende Funktion der Figuren im Bild, die vor allem José Nieto innehat, ein.

Eine wichtige Grundlagen für die vorliegende Arbeit ist auch Thierry Greubs 2001 erschienene Aufsatzsammlung „Las Meninas im Spiegel der Deutungen“<sup>6</sup> mit dem darin enthaltenen Beitrag „Velázquez im Alcázar-Palast von 1656: Die Bedeutung der *mise-en-scène* von *Las Meninas*“<sup>7</sup> von John F. Moffitt. Dieser Artikel geht vor allem auf die Szenerie von *Las Meninas* und José Nietos Handlung ein und ist insofern besonders wichtig für das in dieser Arbeit gewählte Thema. Allerdings wird bei der genaueren Auseinandersetzung im dritten Kapitel erkennbar, dass Moffitts Annahmen nicht restlos zugestimmt werden kann.

In den Publikationen, die das Gemälde *Las Meninas* behandeln, wird immer wieder der Autor Antonio Palomino genannt. Dessen grundlegende Veröffentlichung „Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles“ („Leben aller spanischen und fremden Mahler, Bildhauer

---

<sup>3</sup> Seminar Inside Art 2014.

<sup>4</sup> Pippal 2014.

<sup>5</sup> Stoichita 1998.

<sup>6</sup> Greub 2001.

<sup>7</sup> Moffitt 2001.

und Baumeister, welche sich in Spanien durch ihre Werke berühmt gemacht haben“)<sup>8</sup> von 1781 wird von zahlreichen Autoren häufig zitiert. Meist geschieht dies im Zusammenhang mit der Architektur des Alcázar Palasts, der Datierung des Werks oder der Identifikation der dargestellten Personen. Manuela B. Mena Marqués<sup>9</sup> geht in der oben bereits genannten Publikation von Greub sehr kritisch auf Palomino und dessen Angaben ein. Sie vertraut, als eine der wenigen Autoren, Palominos Informationen nicht komplett und widerlegt einige Aspekte u .a. auf Grundlage einer Röntgenaufnahme des Gemäldes *Las Meninas*.

Die ausschlaggebendste Abhandlung zum Hofzeremoniell in Spanien und dessen Wurzeln, Entwicklung und Struktur ist Christina Hofmann-Randalls „Das spanische Hofzeremoniell 1500–1700“ von 2012.<sup>10</sup> Die Autorin gibt darin einen detaillierten Einblick in das damalige Hofleben und dessen aufwendigen Lebensstil. Durch die Beschreibung der Aufgaben des Hofpersonals wird gleichzeitig der aufwendige und durchstrukturierte Tagesablauf am Hof anschaulich illustriert. Zusätzlich gibt Xavier Sellés-Ferrandos Schrift „Spanisches Österreich“<sup>11</sup> aus dem Jahr 2004 einen gut gegliederten Einblick in die Regeln, Verhaltensvorschriften und Bezüge am spanischen Hof. José López-Reys Verzeichnis<sup>12</sup> der Werke Velázquez’ aus dem Jahr 1999 zählt ebenfalls zu den Grundlagen dieser Arbeit, da der Autor das Œuvre von Diego Velázquez bespricht und versucht, einen ganzheitlichen Einblick in dessen Schaffen zu geben.

Manfred Braunecks „Die Welt als Bühne – Geschichte des europäischen Theaters“<sup>13</sup> aus dem Jahr 1996 gibt einen – nach Ländern gegliederten – Überblick über die Theaterwelt Europas. Die wichtigsten Merkmale der damaligen Schauspielerei und die Schwerpunkte in der Bühnen- und Theatergestaltung sind darin enthalten. Unter anderem dient dieses Werk als fundierte und ausführliche Grundlage für die Fragestellung, ob es Parallelen zwischen der Gattung Theater und der Komposition von *Las Meninas* gibt.

Eine weitere Publikation zum Thema Theater, die sich jedoch speziell auch auf *Las Meninas* bezieht, stellt Veronika Darians „Das Theater der Bildbeschreibung – Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität“<sup>14</sup> dar. Die vermittelnden Figuren im Gemälde *Las Meninas* und bedeutsame wiederkehrende Bildmotive darin bilden den Schwerpunkt dieser Veröffentlichung.

---

<sup>8</sup> Palomino 1781.

<sup>9</sup> Marqués 1997.

<sup>10</sup> Hofmann-Randall, 2012.

<sup>11</sup> Sellés-Ferrando 2004.

<sup>12</sup> López-Rey 1999.

<sup>13</sup> Brauneck 1996.

<sup>14</sup> Darian 2011.

Fatma Yalçın's Publikation „Anwesende Abwesenheit“<sup>15</sup>, die 2004 erschien, behandelt die Perspektive in Innenraumdarstellungen. Allerdings geht diese Autorin verstärkt auf die Abwesenheit von Figuren im Bild ein und hebt dabei die Bedeutung des Interieurs und dessen Botschaften hervor, wie die Bewegungsmotive bei offen stehenden Türen.

Als Quelle zur niederländischen Malerei – insbesondere zu Pieter de Hoochs Wirken und Gestaltungskonvention – erweist sich Beate Söntgens „Eine Frage der Perspektive – Vertiefung ins Innere bei Pieter de Hooch“<sup>16</sup> aus dem Jahr 2007.

Publikationen, die sich größtenteils mit José Nieto beschäftigen oder z. B. mehr Details zu seinem Leben preisgeben, sind nicht vorhanden. Daher war es im Zuge dieser Arbeit unter anderem nötig, auf unterschiedliche Weise nach derartigen Anhaltspunkten zu recherchieren. In einigen Werken wurde zwar erwähnt, dass er als *Aposentador* der Königin tätig war und nicht mit dem Hofmaler Velázquez verwandt gewesen sei, doch nur in einer Quelle, nämlich bei Epapontevedra<sup>17</sup>, konnten erheblich mehr Details über sein Leben ausfindig gemacht werden. Diese waren bedauerlicherweise jedoch nicht sehr ergiebig, und der Wahrheitsgehalt dieser Informationen konnte nicht überprüft werden.

Auch wenn es sich bei José Nieto um eine Bildfigur in dem berühmten Gemälde *Las Meninas* handelt, wird der Palastquartiermeister oft nur in einem Nebensatz erwähnt, z. B. im Zuge einer Aufzählung des Bildpersonals. In John Coultharts Feuilleton<sup>18</sup> hingegen wurde dem Bildelement des *Aposentadors* von *Las Meninas* ein eigener Beitrag gewidmet, der Rezeptionen davon in anderen Kunstwerken aufzeigt. Diese explizite Beschäftigung mit dem *Aposentador* gilt jedoch lediglich der Bildfigur und nicht der Person, dem Höfling José Nieto.

---

<sup>15</sup> Yalçın 2004.

<sup>16</sup> Söntgen 2007.

<sup>17</sup> Online-Quelle Epapontevedra.

<sup>18</sup> Online-Quelle Feuilleton.

### 3. *Las Meninas* – das Gemälde

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez' Gemälde, das heute unter dem Titel *Las Meninas*<sup>19</sup> (Abb. 1) bekannt ist, wird überwiegend in das Jahr 1656 datiert. Der früheste Nachweis dieses Werks ist in einem Inventar von 1666 zu finden, in dem es als *Porträt der Kaiserin und ihrer Hofdamen* bezeichnet wird. Als es vor einem Feuer im königlichen Palast in Madrid 1734 gerettet wurde, wird es in den Bestandsaufzeichnungen zu diesem Ereignis mit *Die Familie Philipps IV.* betitelt.<sup>20</sup>

Dieses Gemälde hat eine Höhe von 3,18 Metern und eine Breite von 2,76 Metern. Durch diese Größe wird der Eindruck des Einblicks in einen „realen“ Raum beim Betrachter verstärkt.

#### 3.1. Bildbeschreibung

Der Bildvordergrund von *Las Meninas* wird rechts und links leicht eingerahmt: Einerseits von einer Leinwand auf der linken Seite, deren Rückseite zum Betrachter gewandt ist, andererseits von dem rechts im Vordergrund liegenden Hund und der dahinter stehenden kleinen männlichen Person, deren Fuß auf dem Hund liegt bzw. ihn berührt.

In der Mitte des Bildvordergrunds steht ein Mädchen, das ein helles Kleid trägt und deshalb besonders hervorsticht. Es ist von zwei etwas älteren Mädchen, fast könnte man sagen von jungen Damen, umgeben, die sich neben ihr hinknien bzw. sich verbeugen. Zwischen dem rechten, sich verbeugenden Mädchen und dem kleinen Mann, der den Hund mit dem Fuß berührt, befindet sich noch eine Person – eine kleinwüchsige Frau. Sie blickt den Betrachter direkt an.

Auf der linken Seite ist hinter dem knienden Mädchen ein dunkel gekleideter Herr zu erkennen. Dieser scheint ebenfalls aus dem Bild heraus zu blicken. Der Mann hält in seiner rechten Hand einen Pinsel und mit seiner Linken eine Palette sowie weitere Pinsel. Auf der rechten Bildseite sind hinter dem sich verbeugenden Mädchen und der Kleinwüchsigen zwei stehende Personen zu sehen: Die links Stehende trägt ein schwarz-weißes Gewand, ähnlich dem Nonne<sup>21</sup>, und ist der Person neben ihr zugewandt. Diese männliche Figur steht in dunkler

---

<sup>19</sup> Laut Amy Ione (Ione 2013 S. 51) wurde das Gemälde erstmals 1843 mit dem Titel *Las Meninas* bezeichnet.

<sup>20</sup> Ione 2013, S. 52.

<sup>21</sup> Laut Pippal 2014 entspricht dies der damaligen Witwentracht.

Kleidung und leicht weißem Kragen frontal zum Betrachter. An der Rückwand und an der rechten Seitenwand des großen Raums hängen Gemälde.

Die rechte Wand ist durchfenstert, allerdings sind die mittleren Fenster verdunkelt bzw. geschlossen. An prominenter Stelle der Rückwand des dargestellten Raums ist eine Art Ausschnitt zu erkennen, der heller als alle anderen Gemälde leuchtet und einen dunklen großen Rahmen trägt. Es handelt sich hier anscheinend um einen Spiegel, in dem eine Frau und ein Mann zu erkennen sind, die von einem roten Vorhang im oberen Teil quasi umrahmt werden.

Der Blick des Betrachters springt aber vom Vordergrund nicht zuerst auf diesen Spiegel, sondern auf die geöffnete Tür rechts von diesem. Es scheint, als ob die zu erkennende Tür nach links hinten geöffnet ist. Dahinter befindet sich ein Mann, der auf ein paar Treppenstufen steht. Sein rechtes Bein steht höher als das Linke. Der Körper ist aus der Frontalposition leicht nach rechts gedreht, aber der Kopf richtet sich zum Betrachter des Gemäldes. Diese Position könnte auf Blickkontakt zu einer außerhalb des Bildraums befindlichen Person hindeuten. Seine rechte Hand umgreift die Schnalle einer Tür, die sich hinter der offenen Tür befindet und durch den Protagonist sichtbar wird. Hinter der zweiten Tür ist ein beiseite gezogener Vorhang zu erkennen. In der Linken hält der Mann einen dunklen Gegenstand, der sich von seiner dunklen Kleidung kaum abhebt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hierbei um seinen Hut.

Der dunkle Bildmittelgrund steht in Kontrast zu den mit Licht erfüllten Hinter- und Vordergrund. Der Laden des Oberlichts des vordersten Fensters ist geöffnet, die Fensterläden des hintersten Fensters sind leicht aneinander gelehnt und auch durch die offene Tür strömt Licht. Dieses dürfte ebenfalls durch nicht sichtbare Fensteröffnungen auf der rechten Seite scheinen.

### **3.2. Die Personen im Bild**

Alle im Bild befindlichen Personen konnten, wenngleich auch mit einigen Unstimmigkeiten unter den Forschern, benannt werden. Dass es sich in der Mitte um die Infantin Margarita Teresa de Austria, die von zwei ihrer Hofdamen flankiert wird, handelt, ist heute allerdings eine unangefochtene Tatsache.<sup>22</sup> Die rechte Hofdame ist als Isabel de Velasco identifiziert,

---

<sup>22</sup> Pippal 2014.

die Linke heißt María Agustina Sarmiento de Sotomayor.<sup>23</sup> Bei dem abgebildeten Künstler handelt es sich zweifellos um Diego Velázquez.<sup>24</sup> Die kleinwüchsige Maribárbola und der ganz rechts stehende Nicolás Pertusato wurden ebenfalls identifiziert.<sup>25</sup> Bei der im Hintergrund stehenden Frau handelt es sich um Leonor de Luna y Sarmiento Gräfin von Salvatierra, die neben einem Lehrer steht.<sup>26</sup> Dieser wird in einigen Publikationen auch als *guardadamas*<sup>27</sup> bezeichnet. In der Tür steht José Nieto y Velázquez, der *Aposentador* der Königin (Abb. 2).<sup>28</sup> Das Paar in dem bereits angesprochenen Spiegel an der Rückwand stellt König Philipp IV. und Königin Maria Anna (Mariana) von Österreich dar.<sup>29</sup>

### 3.3. Die Räumlichkeiten des Alcázar

In diesem Abschnitt soll der Frage nachgegangen werden, welcher Raum in *Las Meninas* dargestellt wurde. Da eine Vertiefung dieser Frage allerdings den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde, werden im Folgenden die wichtigsten Theorien zum Raum und dessen Beschaffenheit nur skizziert.

Laut Palomino befindet sich der Handlungsort von *Las Meninas* im *Cuarto Bajo del Príncipe*<sup>30</sup>, der Prinzengalerie des 1734 zerstörten Palasts der königlichen Familie.<sup>31</sup> Auch Pippal geht davon aus, dass die Szene in der Prinzengalerie spielt.<sup>32</sup> Mena Marqués<sup>33</sup> ist anderer Ansicht und beruft sich in diesem Zusammenhang auf ihre genauere Erforschung des Gemäldes und auch auf die Röntgenaufnahme von *Las Meninas* (Abb. 3). Diese bringt sie zu dem Schluss, dass es sich hier um einen erfundenen, aber wirklichkeitsnahen Raum handelt. Ihr zufolge brachte ein Inventar des Alcázar von 1686 Palomino zu seiner (falschen) Annahme. In diesem Inventar wurden unter anderem die Kopien Mazos von Rubens□ und Jordaens□ Gemälden, die im Raum der *Las Meninas* Darstellung zu sehen sind, aus der *Torre de la Parada* aufgelistet. Mena Marqués verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass man Velázquez ein Zimmer im Alcázar zuwies, in dem er wohnen und arbeiten konnte. Ein Jahr vor der Entstehung von *Las Meninas*, also 1655, überließ man dem Maler

---

<sup>23</sup> Pippal 2014.

<sup>24</sup> Pippal 2014.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Pippal 2014.

<sup>27</sup> Eine Art Leibwächter.

<sup>28</sup> unter anderem in Schlünder 2002, S. 51.

<sup>29</sup> Pippal 2014.

<sup>30</sup> In der *Pieza Principal* im ersten Stock.

<sup>31</sup> Palomino 1724, S. 37–38.

<sup>32</sup> Pippal 2014.

<sup>33</sup> Marqués 1997.

Wohngelegenheiten in der *Casa del Tesoro*, die nicht zu den Räumen des Prinzen zählten, so Mena Marqués. Den Räumlichkeiten des Künstlers im Alcázar kam Mena Marqués zufolge damals keine bestimmte Funktion zu, jedoch beinhalteten sie Velázquez' Mobiliar.<sup>34</sup> Die Autorin begründet ihre Aussage anhand der Röntgenaufnahme von *Las Meninas*: Unter anderem bringen die dargestellten Rahmen die auf der linken Seite des Gemäldes zu sehen sind, die von Türen oder Fenstern stammen könnten und durch die Tageslicht drang, sie zu der Annahme, dass es sich um einen fiktiven Raum handelt.<sup>35</sup>

Liess<sup>36</sup> hingegen folgt der Theorie, dass Velázquez die Szene im *Cuarto Bajo del Príncipe* handeln ließ. Er geht davon aus, dass der Künstler den Blick auf die Tür ziehen wollte und spricht davon, dass das Königspaar, das nur für die im Bild dargestellten Personen sichtbar sei, den Raum durchschreiten wird, um über das offene Treppenhaus im Hintergrund ins obere Stockwerk emporzusteigen. Dort befanden sich kunstvoll ausgestattete Räume des Palasts.

Moffitts Erkenntnissen zufolge soll Velázquez auch der Architekt dieser oberen Räume gewesen sein.<sup>37</sup> Es handelt sich um den so genannten „Spiegelsaal“ (*Salón de Espejos*) und den „Achteckigen Saal“ (*Pieza Ochavada*) in der Hauptetage (*Planta Principal*). Auch eine äußerliche Ergänzung zu diesem Hauptraum (*Pieza Principal*) im *Cuarto Bajo*, dessen Umriss und Wände umgestaltet wurden, ist festzumachen.<sup>38</sup> Durch diese Entfernung der massiven Elemente der *Torre del Bastimiento* wurde, Moffitt zufolge, Platz gewonnen. In diesem freien Raum wurde eine Treppe angelegt, die – laut Moffitt – vom *Zaguán Reservado* nach oben führte und Doppeltüren oder -zugänge besaß, die sich zum nördlichen bzw. südlichen Ende der neuen Ostwand des *Cuarto Bajo del Príncipe* hin öffneten.<sup>39</sup> Diese Treppe wird gewöhnlich als *Escalera del Rubinejo* bezeichnet und wurde, laut Palominos Aufzeichnungen, von Velázquez geplant.<sup>40</sup>

Die Bedeutung der *Escalera del Rubinejo* war groß, da die Majestäten zuvor die Korridore und die Haupttreppe des Palasts benutzen mussten, um zu den Kutschen hinabzusteigen. Die Installation der Treppe, die Velázquez zu verdanken ist, ermöglichte eine Abkürzung.<sup>41</sup>

---

<sup>34</sup> Marqués 1997, S. 265–266.

<sup>35</sup> Marqués 1997, S. 266–267.

<sup>36</sup> Liess 2003.

<sup>37</sup> Moffitt 2001, S. 48.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Palomino 1724, S. 37–38.

<sup>41</sup> Liess 2003, S.18–19.

Daher könnte laut Moffitt in *Las Meninas* ein versteckter Verweis auf Velázquez als Architekt stecken.<sup>42</sup> Meines Erachtens nach ist aber anzuzweifeln, dass sich der Hofmaler wirklich in dieser Darstellung mit einem derart dezenten Hinweis als Architekt repräsentieren wollte.

Ein weiterer Gedanke, der in der Literatur immer wiederkehrt, ist, dass Velázquez in dem Gemälde die erste königliche Begehung dieser Treppe dokumentiert haben könnte – allerdings kann es zeitlich nicht fixiert werden und so lässt sich diese Theorie nicht bestätigen.

Liess ist der Meinung, dass Nieto in *Las Meninas* – als *Aposentador* der Königin und dem Palastzeremoniell entsprechend – ihr und vielleicht ihrem Gemahl den Wegweisend dargestellt wird. Nieto nimmt nämlich eine Haltung ein, die den nach links oben führenden Treppenanstieg, hinter der geöffneten Türe, ankündigt.<sup>43</sup> Allerdings lässt sich diese Vermutung nicht allein anhand von Nietos Präsenz im Gemälde festmachen.

### 3.4. Die Metamorphosen von *Las Meninas*

Wie in „Mascha und Margarita“<sup>44</sup> beschrieben wird, durchlebte das Gemälde *Las Meninas* einschneidende „Metamorphosen“<sup>45</sup>. Sogar nachdem das Bild eigentlich fertiggestellt worden war und bereits einen Platz im Palast bekommen hatte, so die dort präsentierte These, war es nicht vor einer Veränderung gefeit.

Zunächst, im Sommer 1656, sollte, so Pippals Meinung, durch die Darstellung die Herrschaftsfähigkeit und die Vernunft der damals fünfjährigen Infantin Margarita betont werden, da König Philipp IV. plante, sie als seine Nachfolgerin vereidigen zu lassen. *Las Meninas* sollte zu einer Monumentalfassung des kleinen Porträts der Infantin, das nach Wien geschickt worden war, werden.<sup>46</sup> Ein großes rotes Tuch sollte als eine Art Baldachin bzw. Repräsentationsvorhang dienen und die Darstellung der Infantin aufwerten (Abb. 3). Margaritas Haltung, die Dienerschaft, die sie um sich geschart hat, und die erwachsene Kleidung sollten die kindhaften Züge der kleinen Infantin sozusagen verbergen und sie als eine reife junge Dame stilisieren. Auf Mena Marqués basierend geht Pippal davon aus, dass in der Fassung des Gemäldes von 1656 die abgewandte große Leinwand noch nicht existiert

---

<sup>42</sup> Moffitt 2001, S. 49.

<sup>43</sup> Liess 2003, S. 18–19.

<sup>44</sup> Pippal 2014, S. 91–97.

<sup>45</sup> Pippal bezieht sich dabei unter anderem auf Manuela B. Mena Marqués, die eine Röntgenaufnahme (siehe Abb.3) des Gemäldes in „Marqués 1997“ bespricht.

<sup>46</sup> Pippal 2014, S. 91.

hat und die Stelle des Hofmalers im Bild von einem Mundschenk, neben einem Buffet stehend, eingenommen wurde. Des Weiteren nimmt sie an, dass im Spiegel nur der König zu sehen war. Zieht man zugleich aufgrund der im Bild angewandten Zentralperspektive in Erwägung, dass die Szene von einem Standpunkt gegenüber des Bildmotivs „José Nieto in der Tür“ betrachtet werden muss, stellt sich die Frage, wo der König als reale Person zu denken ist, damit er für den Betrachter im Spiegel erscheint. Da der Betrachterstandpunkt mit dem Standpunkt des Malers ident ist, ergibt sich nach Pippal folgendes: Diego Velázquez malte die Erstfassung von *Las Meninas* 1656 vom Raum in der *Torre dorada*. Von diesem Standpunkt sah er den König im Spiegel, als dieser aus seinem privaten Studierzimmer, das sich im Hauptgeschoss der *Torre dorada* befand, in die Prinzengalerie zu seiner Tochter samt Entourage hinunter kam.<sup>47</sup>

Der Herrscher betrat demzufolge den im Gemälde dargestellten Raum durch die nördliche Tür der Westwand und erblickte seine geschätzte Thronfolgerin.<sup>48</sup> Dies erklärt die Blickführung der Infantin, die ihren Vater, nur indem sie die Augen auf ihn richtet, ansieht. Die Bewegung der Augen sei dabei die dritte Bewegung der Infantin: ihre Beine stehen nach links zu Doña Augustina, ihren Kopf hat sie nach rechts, zum Fenster und damit in Richtung Doña Isabel gewandt, die Augen gehen nun wieder nach links zu ihrem durch die Nordtür eintretenden Vater.<sup>49</sup> Auch der in der ersten Fassung dargestellte Mundschenk sowie Doña Isabel und José Nieto erblicken laut Pippal den König und sehen ihn daher an.<sup>50</sup>

Dieses ganze Geschehen beobachtete und malte Velázquez – hier ist der reale Maler, nicht der im Gemälde gemeint – von seinem Atelier in der *Torre dorada*. Er hatte also wie José Nieto einen guten Blick über die gesamte Prinzengalerie, allerdings von der anderen Seite des Raums aus. Der Betrachter von *Las Meninas* nimmt also den Platz des Künstlers ein.<sup>51</sup> Der Blick- und Fluchtpunkt liegt auf 140 Zentimeter Höhe, links der Türmittelachse.<sup>52</sup> Eventuell saß der Künstler beim Betrachten der Szene auf einem Schemel.<sup>53</sup>

Alle Personen im Bild bemerken, dass sie gerade angesehen bzw. porträtiert werden. Jedoch geben die Bildfiguren den Anschein, dass sie alle individuell mit dieser Situation umgehen: Die einen tuscheln miteinander, wie Leonor de Luna y Sarmiento und der Lehrer;<sup>54</sup> andere

---

<sup>47</sup> Pippal 2014, S. 91-92.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Pippal 2014, S.91.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Pippal 2014, S. 92.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Seminar Inside Art 2014.

<sup>54</sup> Pippal 2014.

scheinen den Künstler bzw. Betrachter absichtlich anzublicken, wie Maribárbola. Diese unterschiedlichen Attitüden der Dargestellten haben zur Folge, dass diese Komposition so spontan wirkt.

Velázquez bezieht des Weiteren einen Spiegel in seine erste Fassung dieser Darstellung mit ein, in dem, wie erwähnt, der eintretende König erscheint. Das rote Ehrentuch spiegelte einen kleinen Teil, so Pippal, jenes großen roten Ehrentuches wider, das in der Erstfassung des Gemäldes von 1656 oberhalb der Infantin baldachinartig drapiert gewesen sei. Dieses hätte die beiden Mitglieder der Königsfamilie, Vater und Tochter, allegorisch miteinander verbunden.<sup>55</sup>

Pippal erwägt, dass Velázquez die Aufgabe hatte, das Gemälde der Hofdamen nicht größer als das Bild zur *Schlacht bei Mühlberg mit Karl V.* (Abb. 4) zu gestalten. Es sollte sich nämlich in diese Art von „Ahnenbildern“, gemeinsam mit der Darstellung *Darbringung des Prinzen Ferdinand durch Philipp II.* (Abb. 5), einfügen.<sup>56</sup> Mena Marqués betont, dass das Gemälde *Las Meninas* in der Bildbreite<sup>57</sup> beschnitten<sup>58</sup> wurde und somit bezüglich seiner Größe perfekt zu den beiden anderen Bildern passte. Wenn das Bild wirklich beschnitten wurde, dann ist zu berücksichtigen, dass die Bildgestaltung ursprünglich anders konzipiert war und dass sich dadurch das Zentrum änderte.

Pippal für denkbar, dass die Gemälde einige Zeit, nämlich 1656-1659, im Spiegelsaal des Alcázars hingen. Als im Sommer 1659 – aufgrund des Besuchs eines Marschalls des französischen Königs – der Spiegelsaal umgestaltet werden sollte, kam das Gemälde, so ihre These, in die Werkstatt von Velázquez. Die Lage änderte sich, da dieser Marschall um die Hand von María Teresa anhalten wollte und die pompöse Herrschaftsdarstellung der Margarita Teresa de Austria nicht mehr angemessen war, denn inzwischen war ein männlicher Nachkomme, Philipp Prosper, geboren worden. Durch die Geburt des männlichen Nachkommens wurde Margarita Teresa schließlich nicht Thronfolgerin und Leopold von Österreich zur Frau „angeboten“.<sup>59</sup>

Diego Velázquez veränderte also Pippal zufolge das Bild, indem er unter anderem das Buffet, den Mundschenk und den großen roten Vorhang gegen die jetzt zu sehenden Bildelemente – wie die Leinwand, seine Selbstdarstellung und die zusätzliche Abbildung der Königin im

---

<sup>55</sup> Pippal 2014, S. 92.

<sup>56</sup> Pippal 2014.

<sup>57</sup> Marqués S. 269–270.

<sup>58</sup> Laut Marqués waren die drei für das Gemälde verwendeten Leinwandbahnen vorerst genau gleich groß.

Demzufolge wäre das ursprüngliche Gemälde links etwas breiter gewesen und die Abbildung des Königs hätte genau auf der Mittelachse gelegen.

<sup>59</sup> Pippal 2014, S. 91–97.

Spiegel– sozusagen „eintauschte“. Pippal verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass nun von der Infantin – der zukünftigen Braut Kaiser Leopolds – die Tugenden sowie die Reinheit ihres Körpers und ihrer Seele zur Schau gestellt werden sollten. Der herrschaftliche Aspekt im Bezug auf die Infantin als Thronfolgerin wurde aus dem Gemälde „gelöscht“. Dass Velázquez sich anstelle des Mundschenks verewigte, sei darauf zurückzuführen, dass er ein treuer Freund des Königs war und mit diesem viele gemeinsame Stunden verbrachte. Jedoch waren seine Bilder auch wichtige Bestandteile bei der Erreichung politischer Ziele Spaniens.<sup>60</sup>

Pippal bringt also die Metamorphose des Gemäldes mit den historischen Ereignissen und Bedürfnissen in der jeweiligen politischen Situation in Zusammenhang. Ein wichtiger Aspekt ist außerdem, dass Velázquez mit den Türöffnungen der Prinzengalerie arbeitet und Alltagssituationen, wie den Besuch des Königs, der von seinem Studiolo in die Prinzengalerie kommt, miteinbezieht. Pippal sieht in José Nieto ebenfalls das Pendant zum Betrachter und sie betont auch, dass er den König beim Eintreten erblickt. Außerdem ist ihrer Meinung nach die gesamte Entourage durch die Tür, in der José Nieto steht, in die Prinzengalerie hineingetreten und der Palastquartiermeister ist im Begriff, die Tür hinter dieser Gefolgschaft und der Infantin wieder zu schließen.<sup>61</sup> Dies würde, wie schon erwähnt, dem Hofzeremoniell entsprechen.

#### 4. Die offene Türe

Diego Velázquez war ein Künstler, der sehr aufwendige Bildkompositionen beherrschte. Diese Aussage bestätigt nicht nur das Werk *Las Meninas* sondern, auch in anderen Werken des Künstlers sticht die spezielle Art der Komposition hervor. Bei der genaueren Betrachtung von *Las Meninas* erhält der Beobachter den Eindruck, dass der Blick automatisch von der Tür im Hintergrund angezogen wird. Einerseits verhilft die spezielle Lichtführung – wie eingangs schon erklärt – dazu, das Hauptaugenmerk auf den hinteren Bereich zu lenken. Andererseits wird mit der Person, die in der Tür steht und die ihren Blick auf den Betrachter zu richten scheint, eine Art von Kontaktaufnahme mit dem Rezipienten hergestellt.

Eine Tür an sich ist ein symbolträchtiges und daher vielfältig anwendbares Innenraumdetail. Wenn sie verschlossen dargestellt wird, kann dies abgrenzend, aber auch geheimnisvoll

---

<sup>60</sup> Pippal 2014.

<sup>61</sup> Ebd.

wirken. Wenn eine Pforte allerdings geöffnet wiedergegeben wird, so erhält der Betrachter Einblick in etwas Dahinterliegendes, zuvor Verborgenes oder Geheimnisvolles. Will man sich mit dem Symbolgehalt der Tür beschäftigen, so ist es sinnvoll, sich den jeweiligen Schwerpunkt der Interpretation dieses Bildelements in den verschiedenen Kulturen als auch den unterschiedlichen Zeiträumen vor Augen zu halten.

In Bawdens Schrift „Die Schwelle im Mittelalter“<sup>62</sup> geht die Autorin auf die generellen Bedeutungen des Themas „Türen und Schwellen“ in der Kunst des Mittelalters ein; es sind aber auch einige Erkenntnisse für die Kunst späterer Epochen darin zu finden. Bawden ist der Ansicht, dass „die Schwelle unauflöslich mit [...] ihrem Davor und Dahinter verknüpft ist“.<sup>63</sup> Des Weiteren geht sie davon aus, dass diese auf zwei verschiedene Arten wahrgenommen werden kann:

„Die Schwelle kann einerseits als ein Ort des Übergangs und damit als Teil eines Weges betrachtet werden. In diesem Fall ist sie durch Durchlässigkeit gekennzeichnet. Andererseits kann sie als Ort des Widerstands zwischen Offenem und Verborgenen, Innen und Außen, Eigenem und Fremden wahrgenommen werden. In diesem Fall ist sie durch Unschärfe gekennzeichnet.“<sup>64</sup>

Dies bedeutet laut Bawden, dass eine Schwelle entweder als durchlässig oder standhaft charakterisiert werden kann. Bawden legt nahe, bei der Interpretation des Symbolgehalts der Schwelle diese beiden Denkweisen nicht aus dem Auge zu verlieren.<sup>65</sup> Das bedeutet, dass eine Schwelle nicht nur eine Abkapselung zweier Räume, Sphären etc. darstellen kann, sondern auch einen gleitenden Übergang zwischen ihnen.

Laut Bawden bedeutet diese Ambivalenz der Schwelle, dass sie auch entgegengesetzte Gefühle ausdrücken oder hervorrufen kann. Ihrer Ansicht nach kann das als beschützend oder bedrohend empfunden werden. Wenn die Wahrnehmungsbedingungen hinzugenommen werden, so würde eine Schwelle – genau wie ein Vorhang, Schleier oder eine Maske – den Blick auf etwas verstellen. Bawden charakterisiert diese Motive dadurch, dass sie ein Dahinter vermuten lassen und somit auf irgendeine Art und Weise durchlässig seien. Die Bezeichnung einer Schwelle als solche setze ein Minimum von Wissen oder Ahnung über das Dahinter voraus.<sup>66</sup>

Bei der offenen Tür in *Las Meninas* wird dieses „Dahinter“ durch folgende Feststellungen angenommen: Einerseits kann der Betrachter Treppenstufen und einfallendes Licht hinter der

---

<sup>62</sup> Bawden 2014.

<sup>63</sup> Bawden 2014, S. 23.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Bawden 2014, S. 24.

<sup>66</sup> Bawden 2014, S. 27.

offenen Tür erkennen, andererseits ist durch die überlieferten Pläne des Alcázar bekannt, dass hinter der Tür im Cuarto Baje del Principe eine Treppenanlage lag.

Bawden zufolge müsse der Beobachter um die „dahinterliegende Seite“ wissen und eine Trennung zwischen den beiden Seiten erkennen. Andererseits schaffe die Schwelle auch eine Verbindung zwischen den beiden Seiten. Demzufolge behauptet Bawden, dass Schwellen eine vermittelnde Rolle – in Bezug auf die Sichtbarkeit – zwischen dem Betrachter einerseits und dem Objekt seiner Aufmerksamkeit andererseits einnehmen. Dies kann, der Autorin zufolge, entweder als Störung oder als Hilfe wahrgenommen werden. Eine Schwelle vermittele dadurch eine Art sichtbare Verborgenheit. Diese Eigenschaft – als Vermittler der Verborgenheit – macht die Schwelle laut Bawden für die Mechanismen des Geheimnisses attraktiv.<sup>67</sup> Des Weiteren wird noch zu zeigen sein, welche Geheimnisse die Schwelle in *Las Meninas* birgt und wie der Betrachter in den Bann Nietos und dieser offenen Tür gezogen wird. Bawden rundet die Charakterisierung der Schwelle wie folgt ab:

„Schwellen bewirken [...] als Motive im Bild, aber auch als Architekturen eine Steigerung des Seherlebnisses, die paradoxerweise eben nicht an die Vollständigkeit, Nähe oder Unmittelbarkeit des Gesehenen, sondern an die Ausschnitthaftigkeit oder Distanz des Gesehenen bzw. die Unzulänglichkeit der Seherfahrung gekoppelt ist.“<sup>68</sup>

Bawden beschreibt damit die Seherfahrung des Betrachters, die sich sozusagen mit der Ausschnitthaftigkeit begnügen muss. Für den Rezipienten sei diese jedoch kein großes Hindernis, da seine Vorstellungskraft durch das vorhandene Bruchstück angeregt werde.<sup>69</sup>

Bawden nimmt die Schwelle auch als eine Einladung wahr und bezeichnet die Wechsel zwischen Distanz und Nähe sowie Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, die eine Schwelle zum Ausdruck bringe, als Anreiz. Somit liefere eine Schwelle zuerst einmal die „Möglichkeit“, über sie zu steigen. Für Bawden bedeutet dies, dass es einerlei ist, ob wir z. B. auf eine Tür in geöffnetem oder geschlossenem Zustand treffen, da das Potenzial der Überschreitung allein in der Tür angelegt sei.<sup>70</sup>

Dieses Überschreiten bzw. die Möglichkeit, dies zu tun, wirkt für den Betrachter sehr anregend, tatsächlich aktiv zu werden. Meines Erachtens nach bewirkt eine offene Tür aber ein stärkeres Bedürfnis nach Bewegung, sprich danach, diesen dargelegten Weg durchschreiten zu wollen. Velázquez' Türe, die einen Ansatz von Treppen zeigt, stellte daher auch einen Bewegungsanreiz beim Rezipienten her. Die Darstellung eines Manns in der Tür,

---

<sup>67</sup> Bawden 2014, S. 27.

<sup>68</sup> Bawden 2014, S. 28.

<sup>69</sup> Bawden 2014, S. 28.

<sup>70</sup> Ebd.

der auf der Treppe steht, impliziert jedoch nicht nur Bewegung, sondern gibt bereits eine Identifikationsfigur für den Betrachter vor.

Bawden geht, wie bereits erwähnt, in ihrer Veröffentlichung hauptsächlich auf die Darstellung von Schwellenmotiven wie Türen und Fenster im Mittelalter ein. Dennoch ist ein Bezug zur Wirkung der Türdarstellung in Velázquez' *Las Meninas* nicht von der Hand zu weisen. Bawden gibt auch Einblick in die verschiedenen Standpunkte der Forschung zu diesem Thema und bezieht sich dabei unter anderem auf Florens Deuchlers Schrift<sup>71</sup>. Diese bezeichnet, im Bezug auf italienische Kunstwerke, Fenster und geöffnete Türen als „wichtige dramaturgische Hilfsmittel“ und „Handlungsindikatoren“.<sup>72</sup> Velázquez' Darstellung profitiert eindeutig von diesem Behelf „Tür“ und auch der Drang zur Handlung, sei es nur die Anregung der Gedanken, wird durch dieses Motiv initiiert.

Im Folgenden wird nun speziell auf Schwellen bzw. Öffnungen im Bild, wie z. B. Türen, in Velázquez' Œuvre eingegangen. In zweiter Linie wird ein Bezug zu einer Auswahl von Werken hergestellt, die ebenfalls von dem Bildelement Tür profitieren und den Betrachter damit zum Nachdenken und im besten Falle zur „Bewegung“ anregen.

#### 4.1. Beispiele für Türen in Velázquez' Œuvre

Velázquez verwendet das Bildelement „Tür“ bei *Las Meninas* nicht zum ersten Mal in seinem Œuvre. Im Gemälde *Küchenszene mit Christus im Haus von Martha und Maria* (Abb. 6), das auf ungefähr 1618 datiert wird, bediente er sich schon einmal eines ausschnitthaften Details im rechten Bildhintergrund. Allerdings ist hier – anders als bei *Las Meninas* – unklar, ob es sich um ein Fenster handelt, das es ermöglicht, eine Szene in einem angrenzenden Raum zu sehen, oder ob es sich um ein aufgehängtes Gemälde handelt. Eine Art Rahmen umfasst diese Szene in der ein Mann und zwei Frauen zu erkennen sind. Dies unterstreicht den Eindruck, dass es sich um ein Bild handeln könnte. Im Vordergrund des (Gesamt-)Gemäldes sind eine junge und eine ältere Dame zu erkennen: Die Ältere blickt der Jüngeren über die Schultern. Die junge Frau sieht den Betrachter an, die Ältere hingegen blickt etwas abwesend aus dem Bildraum. Auch das sind Elemente, die der Rezipient in den unterschiedlichen Blickkontakten der Figuren von *Las Meninas* wiederfindet. Auf dem Tisch vor ihnen liegen allerhand Küchenutensilien bzw. Lebensmittel wie Eier, Knoblauch und

---

<sup>71</sup> Deuchler 1984.

<sup>72</sup> Deuchler 1984, S. 79.

Fische. Der Mörser ist gerade im Gebrauch und wurde wie die anderen Gefäße und Teller mit realistischen Lichtreflexen wiedergegeben.

Im Hintergrund der *Küchenszene mit Christus im Haus von Martha und Maria* ist die Bewirtung Jesu dargestellt, der von Martha ins Haus eingeladen wurde. Dies geschieht im Sinne der „diakonia“<sup>73</sup>. Währenddessen sitzt ihre Schwester Maria zu Jesus' Füßen und hört ihm zu. Als Martha Jesus drängt ihre Schwester aufzufordern, ihr zu helfen, lehnte er dies ab. Marias Rolle kommt z. B. jener des Zuhörens eines Rabbi gleich und gilt daher als positive Tätigkeit.<sup>74</sup> Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird von der im Vordergrund dargestellten Küchenszene auf den Bildhintergrund gezogen – ähnlich wie bei *Las Meninas*.

Das nächste zu vergleichende Werk von Velázquez stellt das *Emmausmahl* (Abb. 7) dar.<sup>75</sup> Es stammt aus dem Jahr 1620 und enthält wie das zuvor genannte Gemälde hat ein christliches Thema. Auch hier ist im Bildhintergrund ein Ausschnitt zu erkennen. Dieser zeigt zwei Männer an einem Tisch sitzend; einer von ihnen ist aufgrund eines Heiligenscheins als Christus ausgewiesen. Auch dieser Ausschnitt ist umgeben von einer Art „Rahmen“, wobei die Hintergrunddarstellung am linken Rand etwas abgeschnitten wirkt. Im Vordergrund, der gleichzeitig die Hauptszene bilden soll, ist eine junge Frau zu sehen. Wahrscheinlich handelt es sich bei ihr um eine Magd. Sie ergreift gerade einen Krug der wie viele andere Gefäße und Küchenutensilien vor ihr auf einem Tisch steht. Velázquez zeigt auch hier sein Können in der realistischen Darstellung von Materialität und Oberflächenbeschaffenheit der Gefäße. Eventuell baute Velázquez die Szene im Hintergrund ein, um den Betrachter zum genauen Hinsehen und Nachdenken anzuregen.

Zur biblischen Erzählung rund um das *Emmausmahl* gehören die Personen Kleopas und ein weiterer Jünger, die am Tag nach Pessach von Jerusalem nach Emmaus gingen und dabei Jesus begegneten. Sie erkannten ihn jedoch nicht sofort und luden den für sie unbekanntem Begleiter ein, in Emmaus über Nacht zu bleiben. Beim Abendmahl, das im Hintergrund von Velázquez' *Emmausmahl* zu sehen ist, erkannten sie Jesus, und dieser verschwand.<sup>76</sup>

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Velázquez in seinen beiden frühen Werken Wandausschnitte so verwendet, dass nicht eindeutig festzustellen ist, ob es sich dabei um ein Gemälde im Gemälde handelt oder um eine dargestellte Realität. In diesem Zusammenhang soll auch kurz auf Juan Bautista Martinez del Mazos *La famille de l'artiste. Portrait de*

---

<sup>73</sup> „diakonia“ oder „Diakonie“ im Sinne von Dienst am Menschen in der christlichen Theologie.

<sup>74</sup> Bibel, Lukas 10, 38-42; Johannes 11, 1-44 und Johannes 12, 1-8. Und Online-Quelle Bibelwissenschaft.

<sup>75</sup> Dies wurde auch von Andre Chastel (Chastel 1978, S. 149) als Vergleichsbeispiel angegeben.

<sup>76</sup> Bibel, Lukas 24,13-35.

*famille* (Abb. 8), datiert zwischen 1664 und 1665, eingegangen werden. Bei diesem Werk ist – aufgrund der Komposition – ebenfalls nicht eindeutig zu erkennen, ob die Szene rechts im Hintergrund ein Gemälde oder einen Ausschnitt in der Wand darstellen soll. Die vordere Szene zeigt die Mitglieder der Familie des Schwiegersohns von Velázquez aufgereiht stehend und sitzend. Auch ein Porträt Philipps IV. ist an prominenter Stelle zu erkennen. Rechts neben diesem Porträt scheint ein Raum zu sein, in dem Velázquez gerade malt. Der Künstler ist mit dem Rücken zum Betrachter gewandt, und zwei Figuren, eine Frau und ein Kind, stehen neben ihm.

Einerseits würde dieses Sujet nicht unbedingt für eine repräsentative Darstellung auf einer Leinwand sprechen, denn üblicherweise würde sich der Künstler frontal darstellen, wie z. B. in *Las Meninas*. Andererseits wäre es mit der Komposition des gesamten Gemäldes und den Regeln der Perspektive nicht vereinbar, wenn sich im Hintergrund des Motivs noch ein Raum befinden würde, da die Personen darin stark verkleinert wiedergegeben sind und die Szene dort aus einem anderen Blickwinkel wiedergegeben wird als jene im Vordergrund.<sup>77</sup>

Eventuell hat sich Mazo an seinem Schwiegervater Velázquez orientiert und wollte ebenfalls einen Ausschnitt in dieses Bild integrieren, das den Rezipienten zum Nachdenken über die räumliche Beschaffenheit anregt. Ein Rätsel, das vom Betrachter nicht so einfach gelöst werden kann und immer wieder zur Neuinterpretation der Komposition und neuen Sichtweisen führt. Bei *Las Meninas* kann der Betrachter jedoch annehmen, dass es sich um eine reale Tür handelt, da – wie oben schon beschrieben – die überlieferten Pläne der Prinzengalerie und andererseits viele Details – wie die Größe, die Perspektive und der Lichteinfall des Treppenbereichs – dafürsprechen.

#### **4.2. Das Bildelement „Tür“ in Vergleichsbeispielen aus den Niederlanden und Italien**

Bei der Suche nach Beispielen, die Velázquez als Vorbild für das Bildelement der Tür gedient haben könnten, verweist André Chastel unter anderem auf niederländische und italienische Werke.<sup>78</sup> Von diesen werden hier drei exemplarisch vorgestellt:

Das Detail des Turin-Mailänder Stundenbuchs (Abb. 9), das höchstwahrscheinlich Jan van Eyck zugeschrieben werden kann, soll als erstes Vergleichsbeispiel dienen.<sup>79</sup> In der Szene im

---

<sup>77</sup> Der Bildaufbau dieses Gemäldes erinnert auch an die niederländischen Werke, die im Folgenden zum Vergleich herangezogen werden. Diese geben eine Art Aufsicht auf Innenraumdarstellungen, die in Verbindung mit der zweigeteilten Tür stehen.

<sup>78</sup> Chastel 1978, S. 145–159.

<sup>79</sup> Chastel 1978, S. 147–150.

Vordergrund, die aus einem erhöhten Blickwinkel wiedergegeben ist, ist die Geburt Johannes des Täufers dargestellt. Im rechten Bildhintergrund befindet sich ein Türrahmen, der den Blick in den nächsten Raum ermöglicht, in dem zwei Personen und Interieur zu erkennen sind. Ein Mann, vermutlich Zarachias, ist dem Betrachter zugewandt und hält ein Buch in den Händen. Daher ist sich der Beschauer nicht sicher, ob dieser Mann ihn anblickt oder das Buch studiert. Eine weitere Frau, die noch weiter hinten in dem rückwärtigen Raum dargestellt ist, kehrt dem Rezipienten den Rücken zu. Die Szene im hinteren Raum ist eher für sich abgeschlossen. Der präsumtive Zacharias kann aufgrund seines Standpunkt im Hintergrund für sich bleiben. Anders als bei Velázquez' *Las Meninas* fällt die Lichtführung bei der Stundenbuch-Darstellung nicht so akzentuiert aus. Allerdings sind auf der linken Seite und ganz hinten in dem kleineren hinteren Raum Lichteinfälle dargestellt, die darauf hindeuten, dass dieser Raum Fenster besitzt. Wie im Seminar<sup>80</sup> mit Pippal besprochen, könnte es sich hier um ein L-förmig angelegtes Haus handeln. Der Betrachter erhält einen ausschnitthaften Einblick in den Hauptraum, aus einer erhöhten Perspektive. Dies könnte laut Pippal an einer zweigeteilten Tür, wie man sie heute von Pferdeställen kennt, liegen, die man in diesem Fall nur oben öffnet. Dadurch, so die im Seminar besprochene Theorie, könnte sich der erhöhte Blickpunkt auf die Szene im Vordergrund ergeben.<sup>81</sup>

Die Türöffnung gibt dem Betrachter einen Einblick in das dahinter liegende Interieur. Zugleich ist dieser hintere Raum auch eine abgeschlossene Einheit in sich. So ist das gleichzeitige Einbeziehen und Abgrenzen in der Darstellung ein erheblicher Faktor. Auch wird die Bewegung des Betrachterblicks bewusst gesteuert: Der Blick des Rezipienten gleitet fast schon automatisch von vorne bis ganz nach hinten zu jener Frau, die ihm den Rücken zuwendet, und folgt der vom Künstler angedeuteten Bewegung im Bild.

Das nächste Beispiel, das André Chastel anführt, stammt von Luca Signorelli (Abb. 10).<sup>82</sup> Es handelt sich um ein Fresko in Monteoliveto Maggiore in Siena, das zwischen 1505 und 1508 entstanden ist und eine Szene aus dem Leben des heiligen Benedikt zeigt. Im Vordergrund ist eine Gruppe von Menschen um einen Tisch sitzend wiedergegeben. Der längliche Raum zieht sich bis nach hinten zu einer halb geöffneten Tür. Links von dieser Tür ist eine Art Treppe zu erkennen, auf der sich zwei Figuren befinden. In der halb geöffneten Tür steht eine Person, vermutlich ein Mann. Der Betrachter kann nur seine Rückansicht erkennen. Diese Silhouette

---

<sup>80</sup> Seminar Inside Art 2014.

<sup>81</sup> Seminar Inside Art 2014.

<sup>82</sup> Chastel 1978, S. 151.

ist von einem hellen Licht umgeben. Diese Figur zieht wie José Nieto bei *Las Meninas* die Aufmerksamkeit durch den Raum hindurch bis nach hinten auf sich. Dies geschieht wiederum mithilfe des Lichts.

Der große Unterschied zur Darstellung José Nietos in *Las Meninas* ist allerdings, dass dieser frontal wiedergegeben ist und er mit dem Betrachter Blickkontakt aufnimmt, während bei der Figur von Luca Signorelli keine Kontaktaufnahme stattfindet, sondern sich der Rezipient eher mit ihr identifiziert. Dabei taucht die Frage auf, was hinter dieser Tür sein mag. Durch das sehr helle Licht, das durch die Tür fällt, ist es am wahrscheinlichsten, dass sie hinaus ins Freie, ins Tageslicht führt. Als Nächstes stellt sich der Betrachter die Frage, was die Person zwischen „Tür und Angel“ wohl gerade macht. Kommt sie gerade, erwartet sie jemanden oder ist sie im Begriff zu gehen? Andererseits könnte sie auch einfach die Tür geöffnet haben um z. B. einen Blick nach draußen zu werfen. All diese Fragen werden beim Betrachter, „nur“ durch die Darstellung einer in einer Tür stehenden Rückenfigur, angeregt. Jedoch tritt beim Rezipienten auch das Verlangen auf, diesen Weg von vorne bis nach hinten zu erblicken bzw. zu erforschen.

Nun zum dritten und letzten Vergleichsbeispiel von André Chastel, das von Pieter de Hooch stammt.<sup>83</sup> Es ist in den 1660er Jahren entstanden und somit nach *Las Meninas* zu datieren. Es trägt den Titel *Die Mutter* (Abb. 11), und diese ist sogleich im Vordergrund zu erkennen. Sie sitzt vor einer Wiege, deren Einblick dem Betrachter verwehrt ist. Daneben steht ein Hund, der durch seine Rückansicht den Tiefenzug des Bilds verdeutlicht, genauso wie das Fliesenmuster dies tut. Das Mobiliar dieses Innenraums ist detailliert wiedergegeben. Der Blick nach rechts hinten lässt den Betrachter eine geöffnete Tür erkennen, wodurch ein Kleinkind zu sehen ist. Die Tür ist zum Betrachter hin geöffnet. Das Mädchen ist in Rückansicht dargestellt; es scheint gerade aus einer Öffnung in der rechten hinteren Wand zu blicken. Bei dieser Öffnung dürfte es sich wieder um eine zweigeteilte Tür handeln, so wie eventuell im Beispiel vom *Turin-Mailänder Stundenbuch*. Durch diese Öffnung fällt Licht in den Raum herein. Dadurch, dass das Mädchen so gebannt hinauszublicken scheint, was an der Körperhaltung erkennbar ist, hat der Betrachter das Bedürfnis zu erfahren, wen oder was es anblickt? Trotz oder gerade wegen der Rückansicht dieser Figur wird also Aufmerksamkeit beim Beobachter evoziert – anders als bei José Nieto in *Las Meninas*, der vermutlich den Betrachter oder eine andere außerhalb des Bildraums befindliche Person

---

<sup>83</sup> Chastel 1978, S. 153.

anzublicken scheint, die es noch zu besprechen gilt. Pieter de Hooch war ein niederländischer Maler des Barock und wird dem so genannten Goldenen Zeitalter zugeschrieben. In seinem Œuvre, das vor allem Interieurmalereien beinhaltet, treten vermehrt Türen und Türöffnungen auf. Es kann daher durchaus sein, dass Velázquez sein Bildelement der „offenen Tür“ von einem der niederländischen Interieurstücke, die sich damals großer Beliebtheit erfreuten, für seine Zwecke adaptierte. Die enge Verbindung und der rege wirtschaftliche und kulturelle Austausch zwischen Spanien und den südlichen Niederlanden im Goldenen Zeitalter ist bekannt. An diesem Beispiel könnte man jedoch erkennen, dass auch über die Grenzen der nördlichen niederländischen Gebiete, die mit Spanien keine enge Beziehung pflegten, eine Rezeption möglich gewesen sein könnte.

Anhand der italienischen Beispiele konnte gezeigt werden, dass auch die Italien-Aufenthalte<sup>84</sup> von Velázquez ausschlaggebend für das Bildelement der „Person in der Tür“ gewesen sein könnten. Anhand der vielfältigen und überregionalen Vorbilder wird es ein Rätsel bleiben müssen, welche Bilder genau Velázquez beeinflussten. Allerdings könnte er, etwas überspitzt formuliert, auch allein durch die Raumbeschaffenheit des *Cuarto Bajo del Principe* auf die Idee gestoßen sein, die Tür – mit dem *Aposentador* darin – in seine Darstellung einzubeziehen. Gewiss ist allerdings, dass dieses Element nicht neu ist und schon längere Zeit von Künstlern verwendet wurde, um eine gewisse Spannung und Aufmerksamkeit zu erzeugen oder auch um eine spezielle Lichtquelle einzufügen.

Tietze<sup>85</sup> stellt den Vergleich zwischen den niederländischen Malern Nicolaes Maes, Jan Vermeer und Pieter de Hooch an. Bezüglich der Beschaffenheit von Raumdarstellungen spricht er Maes ein gedanklich assoziatives Gleichgewicht zu, während er Vermeer ein sehr formales Prinzip in der Komposition zuordnet. In De Hoochs Bildern liegt laut Tietze wiederum Bewegung und Ruhe. Der Autor erläutert weiter:

„Das Unhörbare, das Körperlose ist bewegt; Luft zieht, Licht gleitet, überrascht uns, die wir im Dunkel stehen, kommt durch ein offen gebliebenes Fenster im letzten Zimmer, kommt durch eine offen gebliebene Türe in den Mittelraum; spiegelt dich schüchtern in den Scheiben, in dem polierten Holz, in den grünen und roten Fliesen.“<sup>86</sup>

Tietze hält darin fest, wie detailliert und strukturiert die Kompositionen der niederländischen Maler, in diesem Falle Pieter de Hoochs, auf den Betrachter wirken. Er bezeichnet die

---

<sup>84</sup> Erste Reise nach Italien 1629 und zweite Italienreise von 1648–51.

<sup>85</sup> Tietze 1922, S. 6–7.

<sup>86</sup> Tietze 1922, S.6.

Gemälde bzw. diese Ausschnitte als ein Stück Illusion, als eine Räumlichkeit, in die hineingesehen werden könne.

Die offenen Türen bieten dem Betrachter Einblick in die Privatsphäre, in das Geheimnisvolle. Sie ermöglichen auch den Blick in Zimmer, die vielleicht nicht allein eines Gemäldes würdig wären, oder in Gemächer, in denen sich Personen oder Diener befinden, die nicht Teil der Darstellung im Vordergrund sein können, aber gezeigt werden sollen. Ein Ausblick in den Garten oder auf die Straße kann auch die Ganzheitlichkeit der Darstellung abrunden. Offene Türen und Ausschnitte geben Künstlern gleichzeitig die Gelegenheit, sich der Darstellung von Perspektive zu bedienen und damit ihr Können unter Beweis zu stellen. Das wohl stärkste Gefühl des Betrachters, das eine offene Türe, ein Fenster oder ein Ausschnitt in der Wand bewirkt, ist wohl das der Neugierde und der Bewegung des Betrachterblicks. Auch Yalçın geht auf die implizierte Bewegung ein, die offene Türen beim Betrachter verursachen.<sup>87</sup> Sie betont außerdem, dass der Bewegungsimpuls mit der Anzahl der offenen Türen steigt. Im Beispiel von *Las Meninas* gibt es einerseits die offene Tür mit Kassettenmuster und andererseits die Tür, deren Griff José Nieto ergreift. Yalçın zufolge würde sich der Bewegungsimpuls beim Betrachter durch diese zweite Tür noch erhöhen.<sup>88</sup>

Der Betrachter wird durch ein sehbares „Dahinter“, „Daneben“ oder „Davor“ neugieriger gemacht als auf die im Vordergrund abgebildete Szene. Gleichsam regt diese Neugier den Bewegungsdrang des Beschauers an. Denn, wenn ein Künstler nur einen Ausschnitt einer Szene oder Raumes malt, dann macht er damit fast automatisch alles andere, das er eventuell aus Gründen der Unbedeutsamkeit oder Fokussierung auf das Wesentliche nicht dargestellt hat, gerade durch das Weglassen – bewusst oder unbewusst – spannender. Die Neugierde des Menschen führt dazu, dass er nachdenkt und das sprichwörtliche Kopfkino in Gang setzt; er bewegt seinen Blick und will dem „Weg“ im Bild nachschauen bzw. ihn nachempfinden. Fragen kommen hoch: Warum hat der Maler eine offene Tür gemalt, die nur Teile des dahinterliegenden Raumes zeigen kann? Wieso steht, im Falle von *Las Meninas*, José Nieto in der Tür und erwidert den Blick des Betrachters? Will er ihm etwas zeigen oder erwartet er die Reaktion eines Außenstehenden? Kommt er in den Raum? Möchte er das Zimmer verlassen? Was befindet sich hinter der Tür und den Stufen? Blickt José Nieto wirklich den Betrachter an oder sieht er zu einer anderen Person außerhalb des Bildes?

All diese Fragen und noch weitere wirft diese in der Tür stehende Figur auf. Natürlich ist das nur ein Bruchteil der Fragen, die dieses Gemälde insgesamt aufwirft, und selbstverständlich

---

<sup>87</sup> Yalçın 2004, S. 10–11.

<sup>88</sup> Yalçın 2004, S. 10.

beinhaltet die Darstellung der anderen Bildfiguren ebenso einige Ungereimtheiten, die unter anderem durch ihre Blicke entstehen. Trotzdem ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass Velázquez sich diese offene Tür absichtlich eingesetzt hat und sich der rätselhaften Wirkung auf den Betrachter durchaus bewusst war.

#### 4.2.1. Interieur oder Bühne?

Wie Söntgen in ihrem Essay<sup>89</sup> betont, gehören die Motive des Öffnens und Verschließens, also von Sichtbarkeit und Entzug von Sichtbarkeit, zur Innenraumdarstellung, wie sie sich im Norden Europas seit dem Spätmittelalter entwickelte. Dazu gibt sie als „Paradebeispiele“ vor allem die Künstler Jan Vermeer und Jan van Eyck an. In ihrem Essay behandelt sie jedoch das Gemälde *Zwei Frauen vor einem Wäscheschrank* (Abb.12) aus dem Jahr 1663 von Pieter de Hooch. Söntgen betont die darin liegende Besonderheit, nämlich die Akzentuierung des Blicks, der sich auf ein Inneres richtet. Die Tatsache, dass die beiden Frauen bei tugendhaften Hausarbeiten gezeigt werden und diese zum Themenkreis des Hausfleißes gehören, sei nebenbei erwähnt. Dass das Innere des Wäschekorbs verborgen ist, sei dem Betrachter durch ein „übergängiges“ Wäschestück gegenwärtig, wie Söntgen beschreibt. Das *Mise-en-Scène* nimmt der Darstellung und dem entzogenen Gegenstand die Aufmerksamkeit und den narrativen, anekdotischen Wesenszug und kehrt das Sehen selbst hervor.<sup>90</sup> Wenn dieses Gemälde nun mit dem früher entstandenen Werk *Las Meninas* verglichen wird, dann ist José Nieto jener Charakter, der ebenfalls Einblicke geben und verweigern konnte. Je nachdem ob er die Tür aufmachen oder schließen würde. Der Vorgang des Sehens und das Gefühl einer Kontaktaufnahme mit den Bildfiguren werden bei José Nieto und bei Pieter de Hoochs in der Tür stehendem Mädchen gleichermaßen deutlich.

Söntgen betont, dass der fluchtende Kachelboden die Tiefenwahrnehmung des Raums verstärkt und unseren Blick ins Innere zieht. Die offene Tür und ihre Füllung sieht sie nicht als die einzigen „Marker“ der Innen-außen-Dialektik in diesem Interieur.<sup>91</sup> Ihrer Meinung nach weise die Figur des kleinen Mädchens dem Wechselspiel von innen und außen buchstäblich eine andere Richtung zu. Die in Szene gesetzte Vertiefung ins Innere spiele sich vor den Augen eines Betrachters ab. Diese Präsenz des Beobachters sei in der Figur des Mädchens, aber auch in der kastenbühnenartigen Öffnung des Innenraums durch den Wegfall

---

<sup>89</sup> Söntgen 2007.

<sup>90</sup> Söntgen 2007, S. 79.

<sup>91</sup> Söntgen 2007, S.79-80.

der vierten Wand vergegenwärtigt.<sup>92</sup> Insofern ist das Mädchen eine Art Nachfolgerin von José Nietos „Rolle“. Die Wichtigkeit dieser Betrachter-Pendants für den Betrachter wird durch Söntgens Aussage nochmals verdeutlicht. Das Mädchen könne als eine Art Wärterin bezeichnet werden, die den Beschauer beim Anblick des Gemäldes beeinflusst oder eventuell sogar stört.

Söntgen geht im Weiteren auf die Gemeinsamkeiten solcher Interieur-Darstellungen mit den Bühnen der *rederijkers*<sup>93</sup> ein. Diese Bühnenstücke bestanden aus einer festgelegten Rhetorik und minimaler Bühnenaktion und erfuhren im 15. Jahrhundert ihre Blütezeit. Die Vorhänge und Öffnungen dienten der Regulation von Auf- und Abgängen sowie der teilweise zeitgleich stattfindenden und aufeinander Bezug nehmenden Szenarien. Laut Söntgen lebt das *rederijker*-Theater von der Dynamik aus Verlebendigungen und Stillstand, die durch eine räumliche Ordnung reguliert wird und die einer rhetorisch festgelegten Aufführung dient. Deshalb vergleicht Söntgen das *rederijker*-Theater und die holländische Innenraummalerei miteinander. Laut der Autorin drückt die Struktur des *rederijker*-Theaters eine Überkreuzung des Illusionistischen aus.<sup>94</sup>

Dieser bühnenhafte Repräsentationscharakter wird hier auf mehreren Ebenen hergestellt. Das *rederijker*-Theater und seine Charakteristika seien, laut Söntgen, in die holländische Malerei eingeflossen und hätten die Darstellungskonventionen beeinflusst. Wie Söntgen weiter beschreibt, ist Pieter de Hoochs Werk *Zwei Frauen vor einem Wäscheschrank* ein Beispiel dafür. Es ist ein sehr stilles Bild, das Söntgen zufolge, trotzdem von Merkmalen dieses Theaters geprägt ist.<sup>95</sup> Sie beschreibt zwei Darstellungsmodi, nämlich den illusionistisch-realistischen und den allegorisch-emblematischen. Diese haben hier einen besonderen Effekt, den die Darstellung der Vertiefung ins Innere bewirkt. Die Überkreuzung der Darstellungsmodi wird auch durch die Raumstruktur betont. Das Perspektive-Schema der Vertiefung, so Söntgen, wird gebrochen durch eine Ordnung des Nebeneinanders und eine Struktur der wechselseitigen Bezogenheit, die erst Bedeutung generiere. Söntgen zeigt des Weiteren korrekt auf, dass die Tür sowie die Fenster und Bilder im Gemälde durch die in ihnen artikulierte Innen-außen-Dialektik die Vertiefung ins Innere kommentieren, wie sie durch die weibliche Figur im Vordergrund veranschaulicht wird. Diese richte ihre Aufmerksamkeit auf ein „Inneres“, das sich allein durch ihre Tätigkeit öffne. Die Öffnungen

---

<sup>92</sup> Söntgen 2007, S.79-80.

<sup>93</sup> Mitglieder der Dichtergilden.

<sup>94</sup> Söntgen 2007, S. 80–81.

<sup>95</sup> Söntgen 2007, S. 80.

im Interieur zeigten allerdings unauflösbare, nicht durch ein Subjekt bewirkte Verschränkungen von innen und außen. Die dargestellte Vertiefung ins Innere erscheine dadurch als Frage der Perspektive, als Perspektivierung von einem Standpunkt aus. Laut Söntgen ist dieser Standpunkt als solcher aber nicht gegeben, sondern gesucht und gesetzt, gegen die Komplexität einer Welt, in der innen und außen auf vielfältige Weise verflochten sind.<sup>96</sup>

Nach Söntgen soll auch der „gesetzte“ Betrachterstandpunkt auf das Innen und Außen hinweisen. In *Las Meninas* habe Velázquez ebenfalls einen Betrachterstandpunkt „gesetzt“ und alles auf den perfekten Standpunkt der Betrachtung ausgelegt. Für ein repräsentatives Werk wie *Las Meninas* scheint meines Erachtens diese Durchstrukturierung sozusagen legitim, aber für eine Interieurdarstellung wie von Pieter de Hooch wirkt es fast so, als würde Söntgen mehr Ansatzpunkte hineininterpretieren als es der Künstler vermutlich tat. Es ist daher fraglich, ob der Maler all die Punkte, die Söntgen angesprochen hat, wirklich bewusst geplant hat. Meines Erachtens kann durchaus eine Verbindung zwischen den Interieurs von Pieter de Hooch und den sehr konstruierten *rederijker*-Theaterstücken bestanden haben. Hoochs Fähigkeit, den Betrachter dermaßen in die Tiefe einer Darstellung zu ziehen und aus ihm einen Zuschauer einer bühnenhaften Anordnung auf einer bemalten Fläche zu machen, ist sehr augenscheinlich. Durch die geöffnete zweigeteilte Tür im rechten Hintergrund, die auf eine Gasse führt, wird dem Betrachter eine Art Weg durch das Bild suggeriert. Die schwungvolle Bewegung der Augen des Rezipienten vom Bildvordergrund in den Hintergrund und hinaus zur Türe scheint in der geschwungenen Treppe wieder aufgenommen zu werden. Die Einrichtung, der Fußboden, die Tür- und Fensteröffnungen, die Personen im Vordergrund und jene im Mittelgrund – sie alle zählen zu den Kunstgriffen De Hoochs, um den Betrachter den „Einstieg“ ins Bildinnere zu erleichtern. Velázquez hat sich sehr ähnlicher Hilfsmittel in *Las Meninas* bedient. Die Ähnlichkeiten der rund zehn Jahre auseinanderliegenden Darstellungen sind nicht abzustreiten und lassen auf eine längere gegenseitige Beeinflussung von spanischer und niederländischer Kunst schließen.

Franits gibt in seinem Aufsatz<sup>97</sup> einen Einblick in Pieter de Hoochs Biografie und die Darstellung von Dienern in seinem Œuvre, sodass es möglich ist, einen Brückenschlag zu den dargestellten Höflingen in *Las Meninas* zu vollziehen. Laut Franits war Pieter de Hooch ein Maler, der Justus de la Grange diente; die exakte Arbeitsbeziehung zwischen den beiden ist

---

<sup>96</sup> Söntgen 2007, S. 81.

<sup>97</sup> Franits 1989.

jedoch unklar, da de la Grange zum Beispiel auch Werke von ihm besaß. Franits nimmt an, dass De Hooch für Kost und Logis bei ihm arbeitete. Dadurch ergäbe sich auch, dass er oft Diener in seinen Kunstwerken darstellte. Da in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts tugendhafte Hausfrauen dem gewünschten Ideal entsprachen, vermutet er, dass die häuslichen Szenen, die in diesen Werken dargestellt werden, meist idealisiert sind. Die Bescheidenheit, die in den Bildern dargestellt wird, ist laut Franits die vordergründige Botschaft eines häuslichen Werkes.<sup>98</sup>

Velázquez ist in *Las Meninas* zwar ähnlich vorgegangen, doch hatte sein Gemälde einen repräsentativen Charakter. Er stellte Dienstpersonal, das sich um die Infantin schart, dar. Wobei die einfachen Gewänder der im Hintergrund dargestellten Personen stärker den Eindruck von Bediensteten am Hof vermitteln als die prächtigen Kleider der beiden Hofdamen im Vordergrund. Auch bezüglich der Komposition gibt es Parallelen zwischen De Hoochs „Haushalts-Darstellungen“ und Velázquez' Versuch, eine zufällig erscheinende Situation im Palast in eine Repräsentationsdarstellung zu verwandeln. Velázquez musste gewisse Akzente setzen, die es dem Betrachter ermöglichen, den spontanen Charakter der Szene zu erkennen und diesen auch für glaubwürdig zu halten; andererseits musste die Komposition ebenso zielführend den repräsentativen Charakter des spanischen Infantinnen-Gemäldes übermitteln.

Die Darstellung des wiedergegebenen Raumes – mit Einblick in die dahinterliegende Treppe – in *Las Meninas* ist jedoch etwas einfacher gestaltet als die Innenraumdarstellungen von De Hooch. Der niederländische Künstler verbindet meist mehrere Räume oder viele Einblicke in angrenzende Räume, wohingegen Velázquez nur einen Raum und einen offenen Türausschnitt mit Treppenraum wiedergibt. Dies verringert zwar den Bewegungsdrang des Betrachters, allerdings konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf diesen einen Raum mit geringen Ausblick im Hintergrund.

### 4.3. Innen-Räume

Da es sich bei *Las Meninas* um eine Innenraum-Darstellung handelt, muss man auch die Genese der bildhaften Wiedergabe von Innenräumen berücksichtigen. Düchting behandelt in seiner Monografie „*Bildraum*“<sup>99</sup> eben diese Aspekte. Ihm zufolge erreichte die Darstellung

---

<sup>98</sup> Franits 1989, S. 559.

<sup>99</sup> Düchting 2010.

von Innenräumen in der Renaissance ihren Höhepunkt. Der Blick in das intime Leben in fremden Wohnungen würde von Neugier angetrieben. Die frühen Innenraumbilder waren noch eng mit einer religiösen Thematik verbunden, doch mit der Stärkung des Bürgertums löste sich vor allem in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts die Liebe zum gegenständlichen Detail von der religiösen Ehrfurcht. Pieter de Hooch galt als der berühmteste Maler dieses neuen Genres, das die Darstellung von bewohnten Innenräumen beinhaltete.<sup>100</sup> Auch andere Künstler<sup>101</sup> versuchten sich an diesem Genre, sodass sich das Sujet bald verbreitete.

Laut Düchting kamen vermehrt Darstellungen von Innenräumen auf, und das Interesse am täglichen Leben wuchs stetig. Nicht nur die bürgerliche Schicht wurde dargestellt, die vorwiegend als Käufer und Auftraggeber bedeutend war, sondern auch die bäuerliche Lebensweise wurde in Bauerninterieurs vor Augen geführt. Düchting führt vor allem den niederländischen Maler Pieter Janssens Elinga (1623–1682) an, dessen Bilder gemalten Perspektivräumen oder Guckkästen ähneln. Auffällige Merkmale sind bei seinen Werken, zum Beispiel dem *Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd* von etwa 1670 (Abb. 13), vor allem Durchblicke in andere Räume oder ins Freie. Die Besonderheit an seinen Darstellungen liege in der virtuosen Anwendung von verschiedenen Perspektivfluchten, für deren Konstruktion er bevorzugt geometrische Muster von Fliesen, Fenstergittern und Ähnlichem benutze. Zusätzlich bediene sich der Künstler auch der Einbindung von Licht und Schatten, um eine ideale Illusion des Raums herzustellen.<sup>102</sup> Elingas Interieur zeigt hervorragend die von Düchting erwähnten kompositorischen „Kniffe“: z. B. den Lichteinfall der hohen Fenster bzw. des Fensters im hinteren Raum und die Fliesenmuster am Fußboden. Auch ein Spiegel ist in der Mitte der Rückwand platziert, der allerdings durch seine schräge Anbringung den Fußboden reflektiert. Es bestehen einige Parallelen zur Darstellung von *Las Meninas*, die anhand der etwa zeitgleichen Entstehung durchaus wegen oder trotz der bereits erwähnten engen bzw. teilweise angespannten Beziehungen zwischen der spanischen und der (geteilten) niederländischen Kunstszene nachvollziehbar sind. Der Blick in einen Raum „dahinter“ und ein in der Tür stehender Mann, der dem Betrachter allerdings den Rücken zukehrt, lässt an José Nietos Platz im Bildraum von *Las Meninas* denken. Nur eine der drei dargestellten Personen in Elingas Werk ist mit dem Körper zum Beobachter gewandt, allerdings blickt

---

<sup>100</sup> Düchting 2010, S. 44–46.

<sup>101</sup> z.B: Pieter Janssens Elinga, Nicolaes Maes, Jacobus Vrel.

<sup>102</sup> Düchting 2010, S. 46.

selbst diese nicht aus dem Bild heraus, sondern richtet den Blick auf ihren Besen. Als Betrachter des Gemäldes bekommt man also den Eindruck, diese Szene „heimlich“ zu betrachten. Beinahe voyeuristisch kann man den Protagonisten in einem fast schon bühnenhaften Arrangement beim „Leben“ zu sehen. Die offene Tür lädt ein, einen tieferen Blick in die Innenräume zu werfen und weckt die Neugier und Fragen, wie z. B. was sich in dem Raum dahinter befinden könnte oder was der Mann im Hintergrund gerade macht.

Auch Yalçın geht auf das erwähnte Interieurgemälde Elingas ein, jedoch wird es in ihrer Publikation mit *Lesende Frau mit fegender Magd* betitelt.<sup>103</sup> Die Person im Hintergrund bezeichnet sie nicht als Maler, sondern lediglich als einen Mann, der mit dem Rücken zum Betrachter gewandt am Fenster steht.<sup>104</sup> Auffällig ist auch, dass Elinga in anderen Interieurstücken oft einen ähnlichen Raum wie diesen, wenn auch manchmal etwas abgeändert, wiedergegeben hat. Auch der schräg hängende Spiegel und die vergitterten Fenster tauchen öfters in seinem Œuvre auf.

Wenn man nun weiter Innenraumdarstellungen sucht, die man in Beziehung zu *Las Meninas* setzen kann, so kommt man unweigerlich auf Jan Vermeers *Allegorie der Malerei (Die Malkunst)* (Abb. 14), denn es gibt viele kompositorische Parallelen zwischen *Las Meninas* und der *Allegorie der Malerei*. Vermeers Bild ist etwa 1673 entstanden und damit später als Velázquez' *Las Meninas*.

Vermeers Gemälde wirkt speziell für den Betrachter konstruiert. Eine Anordnung mit Bühnencharakter und spezieller Lichtführung ist zu erkennen. Ein Vorhang wird links aus dem Bild weggehoben, ähnlich jenem Vorhang der, Pippal zufolge, der Teil der Erstfassung von *Las Meninas* war.<sup>105</sup> Vermeers Gemälde ist spiegelverkehrt aufgebaut wie das von Velázquez: Der Brokatvorhang ist auf der linken Seite wiedergegeben, bei Velázquez befand er sich hauptsächlich rechts oben. Vermeer nimmt im linken Vordergrund einen nahansichtig wiedergegebenen Sessel zu Hilfe, um den Blick des Betrachters – über Vorhang und Sessel – in den Bildraum gleiten zu lassen. Wie Düchting schreibt, wirkt der schwere Vorhang als „Repoussoir“ und lenkt den Blick in den Innenraum, der durch die geometrischen Fliesenmuster zugänglicher wird.<sup>106</sup> Bei Velázquez dienen ein Hund rechts vorne sowie die Staffage der Höflinge als Einstieg in das Bildinnere.

---

<sup>103</sup> Yalçın 2004, S.126–127.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Pippal 2014, S. 29.

<sup>106</sup> Düchting 2010, S. 48.

Vermeer platzierte den rückansichtigen Maler eher in der rechten Bildhälfte, während Velázquez sich – nach Mena Marqués sowie Pippal – in der überarbeiteten Version von 1659 –selbst links im Bild, hinter einer Leinwand hervorblickend, positioniert. Bei Vermeer hat der Beschauer stärker den Eindruck, dass man unbemerkt in das Atelier eines Künstlers Einblick erhält; Velázquez' Darstellung hingegen hat einen sehr repräsentativen Charakter, und die aus dem Bild schauenden Figuren implizieren, dass sie bemerken, dass sie – vom Betrachter und/oder Personen außerhalb des Bildraumes – betrachtet werden. Den Hintergrund akzentuieren beide Maler durch einfallendes Licht: In Vermeers *Malkunst* ist eine junge Frau im Licht dargestellt, das vermutlich durch ein hinter dem Vorhang liegendes Fenster fällt. Sein spanischer Kollege verwendet das Licht der Fenster im hinteren Bereich, um José Nieto mit Lichtakzenten zu betonen. Der Hintergrund ist bei Velázquez mit Türen und Kunstwerken ausgestattet, bei Vermeer mit einer detailliert wiedergegebenen Landkarte. Die beiden Künstler geben also auf ähnliche Art und Weise Einblicke in Innenräume, in denen gerade ein künstlerischer Akt stattfindet. Durch die Rückansicht des Malers in Vermeers *Allegorie* erhält man einen stärkeren Drang zur Identifikation mit dem Künstler als es bei Velázquez' Selbstdarstellung in *Las Meninas* der Fall ist. Die gerade Modell stehende Frau bei Vermeer blickt eher seitlich an sich hinunter, als dass sie Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Die Infantin in *Las Meninas* sieht mit den Augen zum Rezipienten, bleibt sonst aber mit dem Gesicht abgewandt. José Nieto scheint hingegen „Blickkontakt“ aufzunehmen und wirkt in gewisser Weise als würde er Anweisungen erwarten. Pippal zufolge wendet er sich hingegen dem durch die nördliche Tür in der Westwand eintretenden König zu.<sup>107</sup> Velázquez gibt durch die Tür im Bild einen Einblick und lenkt vor allem das Augenmerk des Betrachters mithilfe des hellen Lichtes auf diese. Bei Vermeer fehlt eine solche weitere Öffnung, die einen tieferen Einblick in weitere Räume oder einen Ausblick erlauben würde.

Zusammenfassend kann man sagen, dass beiden Werke viele Gemeinsamkeiten aufweisen und dass Vermeer und Velázquez sicherlich die Kunstströmungen ihrer Zeit aufgenommen und verarbeitet haben und auch die kompositorischen Kniffe zu verwenden wussten, die damals beliebt und verbreitet waren.

---

<sup>107</sup> Pippal 2014.

## 5. José Nieto – eine Schlüsselfigur

Der Mann in der Tür im Hintergrund von Velázquez *Las Meninas* namens Don José Nieto y Velázquez stellt in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselfigur in diesem Bild dar. Unter anderem fungiert er als Bezugspunkt für den Betrachter, da er mit einer gewissen Erwartungshaltung sozusagen „aus dem Bild herausblickt“. Wen genau er ansieht, bleibt allerdings eine offene Frage. Stoichita nennt ihn einen Zuschauer, der durch den Türrahmen das betrachtet, was der Betrachter durch den Gemälderahmen hindurch sieht. Außerdem stellt sich Stoichita Nieto hinter der Szene vor und die Betrachter seien davor. Nieto betrachtet also – im Verhältnis zum Rezipienten – das Szenario von der anderen Seite und er hat das Privileg, das Gemälde, an dem Velázquez arbeitet, von vorne zu sehen.<sup>108</sup> Stoichita konnte von der These Mena Marqués', wonach das abgewandte, Nieto also zugewandte, Gemälde erst nachträglich 1659 in das Gemälde gelangt ist, noch nichts wissen. Grundsätzlich ist jedoch zu sagen, dass Mena Marqués' These von den Autoren eigentlich nicht aufgegriffen wurde. Pippal ist diesbezüglich eine Ausnahme.<sup>109</sup>

Um es nochmal zu verdeutlichen: Pippal zufolge wendet sich José Nieto in der Erstfassung von *Las Meninas* (1656) dem durch die nördliche Tür der Westwand eintretenden König zu, während er in der Zweitfassung (1659) nun das Privileg hat, das vom Betrachter abgewandte Gemälde zu sehen. Da der Blickpunkt des Betrachters bei der Zweitfassung derselbe bleibt wie bei der Erstfassung (Position im Raum der *Torre dorada*, gegenüber von José Nieto) lässt sich aussagen, dass auf der abgewandten Leinwand ein Doppelporträt von König Philipp IV. und Königin Mariana zu sehen ist.

Zusätzlich charakterisiert Stoichita José Nieto als einen „Manipulator des Vorhangs“<sup>110</sup>; damit meint er, dass José Nieto die Repräsentation in diesem Gemälde manipuliert.<sup>111</sup> Dazu ist allerdings zu erwähnen, dass José Nieto in Wirklichkeit nicht den Vorhang anfasst, sondern seine Hand, wie bereits erläutert, auf die Klinke der Tür legt. Der Beobachtungsfehler zieht sich durch die gesamte Literatur, auch die neueste.<sup>112</sup>

Velázquez hat zur Betonung der Bedeutung bzw. Tätigkeit von Nieto die perspektivischen Linien des Bildes in die Nähe von Nietos Hand, genauer gesagt etwas darunter, zentriert.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> Stoichita 1998, S. 283–284.

<sup>109</sup> Pippal 2014.

<sup>110</sup> „*sumiller de cortina*“

<sup>111</sup> Stoichita 1998, S. 283–284.

<sup>112</sup> Pippal 2014.

<sup>113</sup> Laut mehreren Literaturquellen, u. a. Stoichita 1998, und der Nachstellung im Seminar Inside Art 2014.

Somit nimmt diese Figur die räumliche Konstruktion buchstäblich „in die Hand“, wie Stoichita es etwas überspitzt formuliert. Denn diese Hand ergreift und manipuliert, laut Stoichita, den Vorhang, mit dem Velázquez sein Gemälde „schließt“. Nieto wird dadurch zu einer „tätigen Hand“ und bleibt nicht nur ein „neugieriges Auge“. Stoichita geht sogar so weit, dass er ihn als *alter ego* des Betrachters und gleichzeitig auch als *alter ego* des Malers auffasst.<sup>114</sup> Allerdings ergreift dieser, wie gesagt, nicht den Vorhang, wie Stoichita annimmt, sondern die Türschnalle<sup>115</sup>, er würde also als Manipulator der Tür fungieren, und das ist auch vollkommen logisch. Denn wie Pippal ausführt, sperrte José Nieto der Infantin und ihrer Entourage die Türe auf und verschließt sie danach wieder. Dies würde, wie schon erwähnt, dem Palastzeremoniell entsprechen und zusätzlich seine Funktion als Manipulator der Tür erläutern.

Die Beschreibung der Figur im Hintergrund als *alter ego* des Betrachters ist meiner Meinung nach schlüssig, da der Beobachter sich durch die gegenüberliegende Position der Figur in dieser wiederfinden kann. Außerdem hat Velázquez den Standpunkt des Rezipienten genau an die Nieto gegenüberliegende Tür des großen Raumes gelegt, von der auch Velázquez als Maler von *Las Meninas* die Szene beobachtet.<sup>116</sup> Nieto spiegelt also in gewisser Weise den Standpunkt des Rezipienten wieder.<sup>117</sup>

Diese Ausführungen kann man nun mit Greubs Meinung zusammenfügen, der behauptet, dass es sich empfiehlt, wenn eine Person in einem Gemälde anwesend ist, die den Betrachter auf die Dinge, die sich abspielen, aufmerksam macht, z. B. indem sie mit einer Hand auf diese hinweist.<sup>118</sup>

Denn anhand der Gegenüberstellung des *Aposentadors* und des Betrachter bindet er Letzteren nicht nur mit ein, sondern leitet ihn beim Betrachten auch noch an. Außerdem wird der Rezipient zum Nachdenken darüber angeregt, was sich außerhalb des Bildraums abspielen könnte, wie es auch Stoichita beschreibt.<sup>119</sup>

Im Folgenden sollen die Aufgaben José Nietos am Hof erklärt werden, denn sie zeigen, dass er noch weitere Funktionen in diesem Gemälde haben könnte.

---

<sup>114</sup> Stoichita 1998, S. 283–284.

<sup>115</sup> Pippal 2014 und Seminar Inside Art 2014.

<sup>116</sup> Pippal 2014.

<sup>117</sup> Wie im Seminar Inside Art 2014 festgestellt wurde.

<sup>118</sup> Greub 2001, S. 29.

<sup>119</sup> Stoichita 1998, S. 283–84.

### 5.1. *Aposentadores in Las Meninas*

Don José Nieto y Velázquez ist, wie öfters in der Literatur betont wird, nicht mit dem Künstler Diego Velázquez verwandt.<sup>120</sup> Nur eine einzige Quelle existiert, nämlich Epapontevedra, in der das Sterbejahr (1684) des Höflings genannt wird, jedoch ist dieses Datum meines Erachtens nicht gesichert.<sup>121</sup> Er wird meist als „*Aposentador*“ der Königin oder „*Mayordomo de Palacio*“ bezeichnet.<sup>122</sup> Dies wird unter anderem als „Palastquartiermeister“, „Quartiermeister der Königin“, „Hofmarschall“ oder „Kammerdiener“ übersetzt.<sup>123</sup> In einigen Quellen, wie zum Beispiel bei Kehrer<sup>124</sup> und Warnke<sup>125</sup>, wurde José Nieto auch als „*jefe de tapicería de la reina*“, also als Chef der Teppichwerkerei, bezeichnet. Diese Diskrepanz konnte im Zuge dieser Arbeit nicht eindeutig aufgelöst werden. Meines Erachtens ist es anzunehmen, dass ein *Aposentador* einen vielfältigen Aufgabenbereich hatte und daher die unterschiedlichsten Bezeichnungen ein und denselben Zuständigen bezeichnen könnten.

Zu den wichtigsten Aufgaben eines *Aposentadors* zählt das Öffnen und Schließen der Türen. Wenn sich die Königin, der König oder gegebenenfalls auch andere Höflinge im Schloss von einem Zimmer in ein anderes begeben wollten, so war es seine Aufgabe, ihnen den Weg zu bereiten.<sup>126</sup>

Das könnte bedeuten, dass Velázquez' durch José Nietos Anwesenheit im Bild indirekt auf die Präsenz der Königin verweisen wollte. Da Nieto aber nicht nur die Königin durch den Palast geleitete, sondern auch andere Mitglieder der Herrscherfamilie ist diese Annahme eher unwahrscheinlich.

Diego Velázquez wurde ebenfalls als *Aposentador* bezeichnet, nämlich als jener des Königs<sup>127</sup>. Allerdings war dies bei Velázquez eher eine ehrenhafte Auszeichnung, die auch anhand des dargestellten Schlüssels an seinem Bund in *Las Meninas* erkennbar ist.<sup>128</sup>

---

<sup>120</sup> Nooteboom 1990, S. 86.

<sup>121</sup> Online-Quelle Epapontevedra: „José Nieto Velázquez, aposentador de la reina. Antes había sido jefe de tapicería de la reina y guardadamas. Murió en 1684. Por su nombre se ha pensado que tuviera alguna relación con el pintor, pero no hay nada seguro.“

<sup>122</sup> Unter anderem in Brown 1978, S.153.

<sup>123</sup> Unter anderem in Hofmann-Randall 1985, S.80.

<sup>124</sup> Kehrer 1966, S. 10.

<sup>125</sup> Warnke 2005, S. 153.

<sup>126</sup> Wobei in diesem Zusammenhang anzumerken ist, dass während des Sommers im Alcázar die Türen offen gelassen wurden (Anm. von Pippal im Seminar Inside Art 2014)

<sup>127</sup> Warnke 2005, S. 154.

<sup>128</sup> Unter anderem in Brown 1978, S. 156.

Vor allem die sehr zentrale Platzierung Nietos im Bild, das Ergreifen der Türschnalle und seine gedrehte Körperhaltung, könnten auf die im zweiten Kapitel<sup>129</sup> erläuterten Annahmen Liess' hinweisen,<sup>130</sup> also dass der *Aposentador* der Königin gezeigt wird, der sich – nach dem Freimachen des Weges – umdreht, um den Blick auf die Königin oder auf das Königspaar zu richten und zu schauen, ob sie ihm folgen. Aufgrund der optischen Gesetze kann aber – entgegen der in der Literatur immer wieder vertretenen Thesen – ausgeschlossen werden, dass die Königin oder das Königspaar im Raum anwesend ist bzw. sind.

Pippals These zufolge ist der *Aposentador* vielmehr damit beschäftigt, nach dem Eintreten der Prinzessin mit ihrer gesamten Entourage die Tür wieder zu schließen.<sup>131</sup> Diese Vermutung ist aufgrund der Komposition und der Anordnung der Figuren im Vordergrund und aufgrund des Palastzeremoniells stimmig. Denn der *Aposentador* der Königin war, unter anderem auch für die Infantin zuständig.

Laut Liess ist in *Las Meninas* ein „Königsweg“ bereitet – empor zum Licht und zum Treppenhaus, das die Majestäten in die prächtigeren Kunsträume bringt.<sup>132</sup> Ob Nieto tatsächlich den Weg des Königspaares vorbereitet, ist angesichts des Gesagten anzuzweifeln. Eindeutig ist, dass der *Aposentador* durch seine Tätigkeit eng mit der Herrscherfamilie verbunden ist, und deshalb ist eine symbolhafte Anspielung auf die Majestäten durch seine Präsenz und die von Velázquez durchaus vorstellbar.

An dieser Stelle soll auf die weiteren wichtigsten Pflichten eines *Aposentadors* hingewiesen werden. Zu seinen Aufgaben gehörte es auch, für die Unterbringung des Herrscherpaares und Gefolges zu sorgen, wenn der Hof auf Reisen ging. Bei öffentlichen Schaustellungen musste er die Sitze auf der Tribüne und die Fensterplätze für die gesamte Hofgesellschaft belegen. Bei Gottesdiensten, Empfängen und Staatsakten war er dafür verantwortlich, dass alle Sitzgelegenheiten am rechten Platz waren, genau wie es das Zeremoniell vorsah. Wenn im Schloss Maskenfeste oder andere Veranstaltungen stattfanden, konnte er dem König Vorschläge für das Programm machen.<sup>133</sup> Das alles weist auf eine sehr hohe Stellung des *Aposentadors* in der Hofordnung hin.

Als die Hofhaltung komplexer wurde, musste neben dem Palastquartiermeister auch noch ein Stadtquartiermeister ernannt werden. Dieser hatte dann zur Aufgabe, für die auf Kosten des

---

<sup>129</sup> Siehe Kapitel 2, S. 14.

<sup>130</sup> Liess 2003, S. 18–19.

<sup>131</sup> Pippal 2014 und Seminar Inside Art 2014.

<sup>132</sup> Liess 2003, S. 18–19.

<sup>133</sup> Sellés-Ferrando 2004, S. 140–147.

Königs logierenden Personen, meist Gesandte oder Hofbeamte, die Wohnungen zu beschaffen.<sup>134</sup>

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Arbeit eines *Aposentadors* am spanischen Hof sehr wichtig war und den engen Kontakt mit den Majestäten forderte. In dieser Hinsicht ist auch Velázquez ehrenhafte Auszeichnung zum Palastquartiermeister zu deuten, denn diese erlaubte ihm, den König häufig zu besuchen.

## 5.2. Das spanische Hofzeremoniell – ein Exkurs

Wenn man sich ausführlich mit der Rolle des *Aposentadors* beschäftigt, im diesem Falle mit jenem der Königin, so sollte auch ein Blick auf die allgemeinen Vorschriften und Verhaltensregeln – vor allem in Bezug auf die Königin – geworfen werden. Dieser Exkurs soll zu einer ganzheitlichen Vorstellung des Lebens am Hof verhelfen.

Das spanische Hofzeremoniell des 16. und 17. Jahrhunderts war angelehnt an das des Herzogtums Burgund. Laut Hofmann-Randall galten ab dem 15. August 1548 in Spanien die Vorschriften des burgundischen Hofzeremoniells, der *Casa de Borgoña*, wobei noch einige Traditionen der *Casa de Castilla* beibehalten wurden.<sup>135</sup> Es kann hier außer Acht gelassen werden, worin diese restlichen Traditionen bestanden. Außerdem wurden auch portugiesische Einflüsse von Hofmann-Randall und Sellés-Ferrando festgemacht. Dies zeigt, wie komplex die Strukturen des Hofzeremoniells waren und unter wie vielen verschiedenen Einflüssen es stand. Klar ist allerdings, dass es ein höchst kompliziertes, strenges, verschwenderisches und aufwendiges Hofleben am spanischen Hof hervorbrachte. Verschwenderisch in zweierlei Hinsicht: Einerseits erforderte es viel Personal, andererseits weil in guten Zeiten sehr viele Speisen zubereitet und aufgetischt wurden. Der Hof zeigte gerne Prunk und Reichtum, auch wenn es oft schwierig gewesen sein muss, alle Höflinge zu verpflegen und mit den Vorräten auszukommen.

Der spanische Hof bestand, laut Hofmann-Randall, aus einer Herren- und einer Damenhofhaltung. Insgesamt ist nur wenig über die Etikette am Hof bekannt, außer über die Tischzeremonien und Teile der Damenhofhaltung. Dafür belegen laut Hofmann-Randall erhaltene Dokumente die Hoforganisation. Vorschriften, die das Privatleben betreffen, sind eher spärlich; sie geben aber trotzdem einen ganz guten Eindruck von den Konventionen und

---

<sup>134</sup> Sellés-Ferrando 2004, S. 140–147.

<sup>135</sup> Hofmann-Randall 1985, S. 45–167.

Vorschriften, in Rahmen derer sich das Leben der Königin, der Infantinnen und ihrer Hofdamen abspielte. Die wichtigsten Vorschriften bezüglich der Königin besagten, dass sie nicht berührt werden oder alleine gelassen werden durfte, und dies galt genauso auch während der Nachtruhe und der Toilette der Königin. Die sogenannte *Camarera Mayor* musste die Nacht im Gemach der Königin auf dem Boden verbringen. Falls der König die Nacht über bei seiner Gemahlin bleiben wollte, zog sich die *Camarera Mayor* in das anschließende Zimmer zurück. Diese Regelung sei laut Hofmann-Randall auf burgundische Traditionen zurückzuführen.<sup>136</sup> Außerdem durfte die Königin auch nicht selbst bestimmen, wann<sup>137</sup> sie zu Bett geht.<sup>138</sup> Aber nicht nur die Schlafenszeit, auch die Aufstehzeit wurde ihr vorgeschrieben, so Hofmann-Randall.

Beim Ankleiden war ihr wieder die *Camarera Mayor* behilflich. Was Herrenbesuch anbelangte, so durfte keinesfalls ein Mann in das Schlafgemach der Königin eintreten. Selbst dem Leibarzt wurde es verwehrt, die Königin unvollständig bekleidet zu sehen. Nur bei einem sehr schlechten Gesundheitszustand wurden Ausnahmen genehmigt.<sup>139</sup>

All diese strengen Regeln sollten sicherstellen, dass die Königin geehrt und beachtet wird. Außerdem sollte vermieden werden, dass sie jemand, vor allem keine Männer, unvollständig bekleidet sehen könnten und man ihr dadurch etwa Untreue unterstellen könnte.

Wenn die Königin außerhalb des Palasts an Feierlichkeiten oder Ausritten etc. teilnahm, so waren nicht nur immer ihre Hofdamen bei ihr, sondern auch männliche Mitglieder der Hofhaltung, beschreibt Hofmann-Randall. Alle Ausfahrten der Königin unterstanden der Repräsentationspflicht und hatten daher streng nach den Vorschriften der Etikette stattzufinden.

Die Königin konnte auch nicht bei der Erziehung ihrer Kinder mitwirken oder ihre Kinder ohne Begleitung des Hofdiensts besuchen. Sie durfte weder mit ihren Infanten noch mit dem König speisen. Des Weiteren durfte sich die Königin nur mit Handarbeiten, Lektüre und Gesprächen mit ihren Hofdamen beschäftigen. Und von ihr und den Hofdamen wurde stets erwartet, dass sie beim Gehen, Sprechen und Lachen immer Anstand und Mäßigung<sup>140</sup> zeigen. Ihr Gefolge durfte keine Nachrichten entgegennehmen und der weibliche Hofstaat der

---

<sup>136</sup> Hofmann-Randall 1985, S. 45–167.

<sup>137</sup> Hofmann-Randall nennt als Zeit für das Zubettgehen 20.30 Uhr bzw. 21.30 Uhr, je nach Jahreszeit.

<sup>138</sup> Laut Hofmann-Randall ist allerdings überliefert, dass eine Königin durch die Bitte beim König und seine Genehmigung ihre Zeit für das Zubettgehen aufschieben konnte.

<sup>139</sup> Hofmann-Randall 1985, S. 45–167.

<sup>140</sup> „*Decoro*“ und „*Templanza*“.

Königin durfte den Palast für Privatbesuche nur ausnahmsweise verlassen.<sup>141</sup> All das verdeutlicht, dass die Königin in ihrem eigenen Palast mit ihren Hofdamen regelrecht eingeschlossen war; sie konnte der Etikette nicht entfliehen.

Laut Sellés-Ferrando hat diese nahezu klösterliche Abgeschlossenheit der Königin zwei Gründe: Einerseits musste der Königin als tabuisierter Person die größtmögliche Ehrerbietung und Ehrfurcht erwiesen werden. Ihre Einzigartigkeit sollte besonders betont werden. Das wiederum bedingte ihre große Gefolgschaft. Andererseits hatte die ständige Begleitung der Königin eine Alibifunktion: Die Königin durfte nicht in eine Situation geraten, durch die sie Verdächtigungen ausgeliefert worden wäre. Solange sie ständig beaufsichtigt wurde, war ihr Ruf makellos. So konnte auch kein Zweifel an der Legitimität der Thronfolger entstehen.<sup>142</sup>

Die große Schar an Höflingen begleitete sie also vorwiegend aus Gründen der Alibifunktion für die reine Tugendhaftigkeit der Königin. Demzufolge ging es am Hof wohl eher nicht – oder nicht nur – um die Sicherheit der Königin, sondern um die Legitimität der Thronfolger und die Gewissheit der Treue zum König. Deshalb kann man aus heutiger Sicht eher von einer Art Überwachung sprechen.

Um auf die Aufgaben des *Aposentadors* zurückzukommen, wird im Folgenden eine weitere wichtige Tatsache des Hofzeremoniells aus Sellés-Ferrandos Aufzeichnungen genauer erläutert:

„Der Madrider Königspalast war von dem Tage an, als das burgundische Zeremoniell in ihm zur Hausordnung erhoben wurde, nur mehr ein großes und prunkvolles Gefängnis. Alle Türen, die oberhalb der Haupttreppe lagen, hatten ein und dasselbe Schloss, aber es gab im ganzen Hause nur drei Schlüssel dazu. Den einen besaß der König [...] Die beiden anderen verwahrte der Palastquartiermeister, genannt ‚Aposentador de Palacio‘.“<sup>143</sup>

Dass es die Aufgabe des *Aposentadors* war, der Herrscherfamilie die Türen aufzuschließen und hinter ihnen wieder zu versperren, wurde in dieser Arbeit bereits erwähnt. Das Zitat besagt zudem, dass es angeblich nur drei Schlüssel für den gesamten Bereich oberhalb der Haupttreppe des Palasts. Laut Sellés-Ferrando setzte der König seinen Schlüssel nur für äußerste Notfälle ein und der *Aposentador de Palacio* behielt die beiden anderen und verlieh manchmal einen davon tagsüber.

---

<sup>141</sup> Hofmann-Randall 1985, S. 45–167.

<sup>142</sup> Sellés-Ferrando 2004, S. 150–158.

<sup>143</sup> Sellés-Ferrando 2004, S. 144.

Aufgrund der Größe des Palasts und der Anzahl an Hofbediensteten ist es allerdings fragwürdig, ob es wirklich nur drei Schlüssel gab, von denen einer sogar stets beim König blieb. Denn selbst der Bereich oberhalb der Haupttreppe wäre eindeutig zu groß, um mit nur zwei Schlüsseln alle Wege der Herrscherfamilie und der Bediensteten zu ermöglichen und diese begleiten zu können. Daher ist anzunehmen, dass es etwas Ähnliches wie abgetrennte Wohneinheiten gegeben haben musste und/oder Wege der Bediensteten, die nicht vom *Aposentador* betreut werden mussten. Jedoch besteht natürlich auch die Vermutung, dass es möglicherweise auch mehrere Schlüssel gab, unter Umständen vielleicht sogar auch extra für die Wege der Bediensteten.

In demselben Zusammenhang erwähnt Sellés-Ferrando, dass der *Aposentador* dem König den Weg auch bei nächtlichen Besuchen der Königin bereitete. Auch den sogenannten *Monteros de cámara*, also den Nachtwachen, die den Palast sicherten, entgingen die nächtlichen Besuche bei der Königin nicht. Daher wurde es schnell zum Gesprächsthema unter den Bediensteten, wann der König nachts zur Königin ging. König und Königin wurden also auf Schritt und Tritt begleitet und somit beobachtet.

Sellés-Ferrando verweist im Zuge der Tätigkeitsbeschreibung des *Aposentadors* auf das Bild *Las Meninas*. Ihm zufolge führt der Hofmaler Velázquez darin den *Aposentador de Palacio* im Dienste vor, wie er einen Vorhang beiseite hält und bereitsteht, die Majestäten im gegebenen Augenblick wieder in ihre Gemächer zurückzuleiten.<sup>144</sup> Dass diese Aussage aus mehreren Aspekten unzutreffend ist, wurde bereits eingehend erläutert.

### 5.3. Die Darstellung von José Nieto

José Nieto wird in *Las Meninas* in dunkler Kleidung wiedergegeben. Einzig und allein ein schmaler weißer Streifen um seinen Hals wird angedeutet, bei dem es sich um den damals sehr verbreiteten, eher schmalen, flachen und weißen Kragen handelt. Sellés-Ferrando nennt eine schwarze Kleidung mit weißem Kragen und das Tragen von längeren Haaren eine Art „Hoftracht“.<sup>145</sup> Die schwarze Kleidung am spanischen Hof sei ein Zeichen der Ernsthaftigkeit und des würdevollen Verhaltens gewesen. Auch im Burgund trug man vorwiegend die Farbe

---

<sup>144</sup> Sellés-Ferrando 2004, S. 140–147.

<sup>145</sup> Ebd.

Schwarz nach dem Tod Philipp des Guten.<sup>146</sup> Am päpstlichen Hof werde die schwarze Kleidung als Zeichen von Weltabkehr gedeutet.<sup>147</sup>

In diesem Werk Velázquez' *Porträt eines jungen Mannes* (Abb. 15), das zwischen 1635 und 1645 datiert wird, kann man gut die damalige Hoftracht erkennen. Es zeigt einen Mann im Halbporträt, der wie Nieto schwarze Kleidung und einen weißen Kragen trägt. Nur der weiße Stehkragen und das Inkarnat heben sich von dem braunen, eher dunklen Hintergrund ab. Diese Farbgestaltung ist sehr zurückgenommen. Auch wenn der Porträtierte Ähnlichkeiten mit José Nieto y Velázquez in *Las Meninas* aufweist – z. B. bezüglich Gesichtsform, Haarfarbe, Haarschnitt – so gibt es doch keinen Beleg dafür. Die schwarze Garderobe und die nüchterne Gestaltung des Porträts könnten Hinweise dafür sein, dass der Porträtierte zum Hofpersonal gehörte.

Bei der genaueren Betrachtung von Velázquez' Œuvre fällt auf, dass er nicht selten schwarz bzw. einfach gekleidetes Hofpersonal in einer reduzierten Komposition, wie zum Beispiel vor dunklem Hintergrund, darstellte. Velázquez setzte das Hofpersonal aber nicht nur in „einfacheren“ Darstellungen oder für „Fingerübungen“ ein, sondern integrierte es auch in Gemälden mit repräsentativem Charakter. Als Beispiel seien hier natürlich *Las Meninas* genannt und das Gemälde *Prinz Baltasar Carlos mit dem Conde Duque de Olivares in der Reitschule* (Abb. 16) von 1636. Beide Werke sind beispielhaft dafür, wie Velázquez die königliche Familie mit den Hofbediensteten darstellte.

Manchmal fügte Velázquez der Königsfamilie in seinen künstlerischen Arrangements aber auch gerne die sogenannten Hofzwerge bei. Dies geschieht oft nicht aus noblen Gründen, sondern eher um den Unterschied zwischen dem Herrscher und den Hofzwergen zu betonen. Velázquez gelingt es jedoch, in einigen Darstellungen die Hofzwerge regelrecht glänzen zu lassen, sodass sie ihrem adeligen Pendant in nichts nachzustehen.

In *Las Meninas* kann man Velázquez' Geschick in der Wiedergabe der individuellen Wesenszüge der Personen am Hof beobachten. Angefangen beim lebhaften Nicolás Pertusato, der schwungvoll seinen Fuß in die Luft schwingt und vielleicht im Begriff ist, dem Hund einen Tritt zu verpassen, über das Paar im Hintergrund, das eher ins Gespräch vertieft ist, bis hin zu José Nieto, der aufmerksam und erwartungsvoll aus dem Bild zu blicken scheint.

---

<sup>146</sup> Pippal.

<sup>147</sup> Sellés-Ferrando 2004, S. 140–147.

## 6. Die Betrachtung – die Rolle der Mittlerfiguren in *Las Meninas*

Wie schon ausführlich dargestellt wurde, fungiert José Nieto als eine Art Schlüsselfigur in *Las Meninas*. Schlüsselfiguren wie diese haben bereits viele Künstler im Laufe der Jahrhunderte dem Betrachter ihres Werkes sozusagen „gegenübergestellt“. Also reihte sich Velázquez mit seiner Verwendung eines Betrachter-Pendants bei *Las Meninas* in diese Folge ein.

Veronika Darian erläutert in ihrem Buch – auf den Spuren Albertis – unter anderem Einzelheiten der Bildbeschreibung und der Bildsprache. Der Maler müsse im Bild auf Mittlerfiguren zurückgreifen, die dem Betrachter eine lückenlose Verbindung zum Werk ermöglichen und ihm damit das Gefühl geben, der Handlung wirklich beizuwohnen. Der Rezipient solle miteinbezogen werden; er solle sich mit dem Gezeigten identifizieren, indem die Mittlerfiguren auf die fixierten Lehrinhalte „verweisen“.<sup>148</sup>

José Nieto stellt in *Las Meninas* unweigerlich eine dieser Mittlerfiguren dar. Aufgrund seiner prominenten Position und der Stellung seines Körpers in der Türe sticht er allerdings aus allen Mittlerfiguren in diesem Bild hervor. Zu den vermittelnden Figuren zählen außer ihm die Infantin, Doña Isabel de Velasco, Maribárbola und Velázquez. Die Infantin, ihre Hofdame und die Zwergin fesseln den ersten Blick des Rezipienten gleich im Vordergrund. Danach schweift der Blick auf die aus dem Bild schauenden Männer Velázquez und José Nieto im Mittel- bzw. Hintergrund der Darstellung.

Maribárbola deutet mit ihrer linken Hand auf ihre Brust; damit führt sie anscheinend ein Art Zeigegestus auf sich selbst aus. Dies erhöht den Eindruck, dass sie ein Gegenüber außerhalb des Bildraums wahrnimmt und spricht den Betrachter dadurch verstärkt an.

Bei der Infantin ist diese „Brücke zum Betrachter“ ungewisser und fast schon distanziert. Durch die seitliche Drehung ihres Kopfs und die zugleich den Betrachter fixierenden Blicke hat man das Gefühl, sie sieht nur kurz und auf sehr dezente Art und Weise aus dem Bild, als wolle sie ihren Kopf dafür nicht bewegen. Diese Haltung würde man vermutlich auch einnehmen, wenn man ruhig stehend für ein Gemälde posieren sollte, aber trotzdem seine Blickrichtung ändern möchte. Mena Marqués interpretiert diese Haltung hingegen als Zeichen der Abneigung, das Wasser zu trinken, das die Hofdame der Infantin kniend anbietet. Diese Szene hat mit der damaligen Auffassung zu tun, dass Wasser Faulheit und charakterliche Weichheit symbolisierte – Charaktereigenschaften, die einer Infantin nicht

---

<sup>148</sup> Darian (in Darian 2011, S.59) über Göttler (in Göttler 1998, S. 8.).

zuträglich gewesen wären. Die Infantin lehnte das Wasser also ab als Symbol für ihren Fleiß und ihre charakterliche Stärke.<sup>149</sup> Nach Pippal gilt der Blick der Infantin, wie gesagt, ursprünglich (1656) dem eintretenden König.<sup>150</sup>

Velázquez blickt frontal aus dem Bild heraus, als würde er eine Antwort eines Gegenübers erwarten.

Bei José Nieto hingegen ist die Distanz etwas hinderlich. Dadurch, dass er sich im Bildhintergrund befindet, ist es naturgemäß schwieriger eine „Brücke“ zum Betrachter zu schlagen. Velázquez scheint jedoch die Distanz auf gelungene Weise überwunden zu haben. An dieser Stelle sollen die dafür von Velázquez eingesetzten „Kniffe“ für einen besseren Überblick nochmals aufgelistet werden:

- Die Platzierung Nietos in der Nähe des Bildzentrums.
- Der Kontrast seiner dunklen Kleidung und der strahlenden Lichtquelle aus dem Hintergrund, die ihn wie eine Aureole umgibt.
- Die Ausschnitthaftigkeit der Tür im Hintergrund, die Einblicke bzw. Ausblicke gewährt auf die zweite Türe.
- Der Blick bzw. die deutliche Kopfdrehung aus dem Bild heraus.
- Die prominente Platzierung seiner *tätigen* Hand in Bezug auf die Bildperspektive.

Laut Darian muss der Maler als „stummer Redner“ auf Formen wie Figuren, Gesten und Blicke zurückgreifen. Das Vermittelte bleibt dabei immer gebunden an die narrative Handlung und den erläuternden Inhalt. Sie zitiert dazu Alberti:

„Und so soll alles, was auch immer die gemalten Figuren unter sich oder mit dir [dem Betrachter] zusammen machen, darauf bezogen sein, den Vorgang zu schmücken und ihn dir zu erläutern.“<sup>151</sup>

Das würde im Falle von *Las Meninas* bedeuten, dass die Bildfiguren vorwiegend eine erläuternde Aufgabe innehaben. Die Behauptung, dass José Nieto eine wichtige Schlüsselfigur, wenn auch nicht die einzige Mittlerfigur, in dieser Darstellung darstellt, wird durch Albertis bzw. Darians Aussage nochmals unterstrichen.

Alpers<sup>152</sup> spricht in Bezug auf *Las Meninas* davon, dass Velázquez die Personen in seinen Bildern oft fest, starr und unverwandt zum Betrachter blicken lässt. Bei Porträts, sei es bei

---

<sup>149</sup> Marqués 1997, S. 273.

<sup>150</sup> Pippal 2014.

<sup>151</sup> Darian (in Darian 2011, S. 59) über Alberti (in Alberti 1435-1450, S.132-134).

<sup>152</sup> Alpers 1983.

jenen der königlichen Familie oder der Hofzwerg, blickten die Dargestellten dem Betrachter sehr auffällig in die Augen. Alpers betont in dieser Hinsicht jedoch vor allem die Nebenfiguren der größeren Szenen von Velázquez. Diese blickten absolut starr und keinesfalls flüchtig aus dem Bild heraus und seien in ihrer Ausdruckslosigkeit nicht narrativ. Dieser fixierende Blick aus dem Inneren des Bilds signalisiert, laut Alpers, dass der Betrachter außerhalb der Darstellung gesehen wird und bestätigt damit auch das eigene Gesehenwerden. Auch wenn dieses Gestaltungsmittel nicht erst für *Las Meninas* erfunden wurde, so erfährt es hier eine erhöhte Bedeutung, weil es situationsbedingt thematisiert wird.<sup>153</sup> Alpers geht damit unter anderem auch auf José Nietos Blick „aus dem Inneren des Bildes“ ein, aber eben auch auf die Blicke der anderen aus dem Bild schauenden Personen in *Las Meninas*. Sie skizziert die dadurch entstehende Beziehung bzw. Abgrenzung zum Betrachter: Das eigene „Gesehenwerden“, wie sie es nennt, vermittele dem Beschauer das Gefühl einer Wechselbeziehung, die imstande ist, über die Grenzen des Bilds hinaus zu wirken.

Reichels<sup>154</sup> Publikation handelt ebenfalls von der „Grenzüberschreitung“ eines Kunstwerks. Ihm zufolge ist die dialogische Beziehung zwischen Mittlerfigur und Betrachter geeignet, die Bildgrenzen zu sprengen. Da sich das Bild in der Betrachterwelt fortsetze, werde es Teil der realen Welt, der Betrachter jedoch werde wiederum in das Bildgeschehen zurückgeführt und dadurch Teil der vergangenen, fiktiven Welt.<sup>155</sup> Somit wird die Verstrickung der Mittlerfiguren im Bild, wie José Nieto eine darstellt, noch einmal verdeutlicht. Die Figuren im Bild sind fähig, über die Bildgrenzen hinaus zu wirken und beeinflussen somit den Betrachter des Kunstwerks auf mehreren Ebenen, z. B. indem sich dieser mit der Bildfigur identifiziert.

### **6.1. Die visuelle Wahrnehmung**

Wenn es um die Rezeption eines Kunstwerks geht, spielt dessen visuelle Wahrnehmung eine große Rolle. Diese ist allerdings ein komplexer Vorgang, der im Folgenden genauer erklärt werden soll.

---

<sup>153</sup> Alpers 1983, S. 197.

<sup>154</sup> Reichel 1987.

<sup>155</sup> Reichel 1987, S. 71 (auch in Yalçın 2004, S. 211).

Kebeck<sup>156</sup> beschreibt die heutige visuelle Wahrnehmungserforschung als interdisziplinäres Forschungsfeld. Ihm zufolge gibt es verschiedenste Herangehensweisen an die Wahrnehmung, z. B. von der Philosophie (Erkenntnistheorie), Mathematik (Geometrie), Physik (Optik), Anatomie und Physiologie (Sinnes- und Neurophysiologie), Biologie (Evolutionstheorie, Entwicklung der Sinnessysteme und des Gehirns), Psychologie (Psychophysik, Wahrnehmungspsychologie und Kognitionsforschung) und der artifiziellen Wahrnehmungsforschung (künstliche Intelligenz, Muster- und Bilderkennung, Roboterentwicklung). Diese Auflistung verdeutlicht, dass eine allumfassende Untersuchung der Wahrnehmung, die alle genannten Bereiche abdeckt, kaum möglich ist. Trotzdem ist es Hubel & Wiesel (1959, 1962)<sup>157</sup> gelungen, das sehr heterogene Wissen über die visuelle Wahrnehmung aus der neurowissenschaftlichen Perspektive zu betrachten. Kebeck suchte nach Strukturen und Prozessen im Gehirn, die für die großartigen Leistungen des visuellen Systems verantwortlich sind. Ganz gleich, ob es sich um Gegenstands-, Raum- oder Bewegungswahrnehmung handelt, postuliert sie gemeinsame elektrophysiologische und chemische Prozesse, die die Reizverarbeitung steuern. Zusätzlich existieren laut Kebeck theoretische Modelle, die das Zusammenspiel zwischen den einzelnen Sinnesmodalitäten und anderen kognitiven Prozessen wie Aufmerksamkeit, Denken, Vorstellen oder Erinnern beschreiben.<sup>158</sup>

Das bedeutet, die Wahrnehmung ist ganz und gar kein einfacher, in sich abgekapselter Vorgang und selbst mit dem heutigen Wissensstand noch sehr komplex. Es bedarf vieler verschiedener Faktoren, um das zu sehen, was wir sehen, und vor allem um es daraufhin einzuordnen, abzuspeichern, zu verknüpfen, wiederzuerkennen oder Zusammenhänge zu erkennen.

Kebeck bringt das Phänomen Wahrnehmung mit dem folgenden Zitat auf den Punkt:

„Für eine Darstellung und Reflexion in Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Werken der bildenden Kunst stellt die naturwissenschaftliche Ausrichtung und die Heterogenität des Vorwissens ein nicht unbedeutendes Problem dar. Welches Wissen darf beim Leser erwartet werden und welches muß im Rahmen der Darstellung vermittelt werden?“<sup>159</sup>

Kebeck erläutert hier exakt die Gedanken, die ein Künstler während des Schaffensprozesses und bei der Konzeption eines Werks hat. Die Rolle des Betrachters ist also schon bei der Entwicklung des Kunstwerks von Bedeutung; dies gilt für ein derart betrachterorientiertes

---

<sup>156</sup> Kebeck 2006.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Kebeck 2006, S. 17–18, mit Bezug auf Palmer, 1999.

<sup>159</sup> Kebeck 2006, S. 18–19.

Werk wie Velázquez' *Las Meninas* in besonderem Maße. Zu beachten ist in diesem Fall auch noch, dass hier nicht allein der Künstler für die Komposition verantwortlich gewesen sein dürfte, sondern der König höchstwahrscheinlich auch Einfluss darauf genommen hat. Zu beachten ist hier allerdings wieder, dass *Las Meninas* kompositorische Veränderungen erfuhr, die die Betrachtung der Darstellung natürlich beeinflussten.

Eine Schwierigkeit beim Beleuchten der Wahrnehmungsprozesse liegt laut Kebeck in der Schnelligkeit und Automatisierung der Abläufe; das Resultat hingegen ist lediglich „präsent“. Kebeck führt dazu aus:

„Hinzu kommt, daß gerade die visuelle Informationsverarbeitung unter natürlichen Beobachtungsbedingungen so zuverlässig ist, daß wir keinen Anlaß verspüren, uns Gedanken darüber zu machen, wie diese erstaunlichen Leistungen eigentlich zustande kommen.“<sup>160</sup>

Das bedeutet: Der visuelle Wahrnehmungsvorgang, der eigentliche „Schlüssel“ für das Erschließen unserer Alltagswelt<sup>161</sup>, wird meistens einfach so „hingenommen“ – ohne nähere Erforschung oder Hinterfragung, einfach weil es funktioniert.

Velázquez, als jemand, der sehr darin bestrebt war, nicht „nur“ Maler zu sein, sondern auch ein gebildeter Höfling, war vermutlich mit den Vorgängen der visuellen Wahrnehmung eines Betrachters – auf dem Stand der damaligen Erkenntnisse – vertraut. Als Künstler kannte er zweifelsohne die grundlegendsten Prinzipien der Wahrnehmung, Rezeption, aber eben auch der Konstruktion eines Bilds (wie Fluchtpunkt, Betrachterstandpunkt, Spiegelung etc.) und wusste, diese Kenntnisse auch einzusetzen, wie in der vorliegenden Arbeit schon mehrfach festgestellt wurde.

Der „durchschnittliche“ Bildbetrachter hingegen weiß nicht um die einzelnen Vorgänge im Prozess der Wahrnehmung und bemerkt lediglich das „Resultat“ und die eventuellen Verknüpfungen, Erinnerungen oder Gedanken, die dabei entstehen. Das Spannende dabei ist, dass Velázquez mit *Las Meninas* auch ein „Weiterdenken“ des Betrachters anregt. Durch die Aufstellung der Figuren und besonders durch die Stellung von José Nieto wird der Betrachter fast schon dazu gezwungen, „weiterzudenken“ und sich die auf die dargestellte Szene folgende Handlung oder Bewegung vorzustellen. Allerdings lässt die Momentaufnahme *Las Meninas* sehr viele Möglichkeiten diesbezüglich offen. Velázquez spielt also mit zweierlei Prozessen, wenn man wieder auf Kebeck zurückkommt: Einerseits mit der „visuellen Suche“ und andererseits mit der „visuellen Aufmerksamkeit“ des Betrachters. Die „visuelle Suche“

---

<sup>160</sup> Kebeck 2006, S. 19.

<sup>161</sup> Das Erschließen der Alltagswelt im Sinne von der Aufnahme von Informationen oder der Nutzung unserer Gabe, Bestimmtes wiederzuerkennen und zuzuordnen etc.

ist gekennzeichnet von der Frage, welche Merkmale des Bilds im Verlauf des Wahrnehmungsprozesses in welcher Reihenfolge und in welcher Kombination analysiert werden.<sup>162</sup> Hier stehen frühe Verarbeitungsstufen und die Integration der Prüfung von Einzelmerkmalen zu ganzen Figuren im Fokus. Das Hauptaugenmerk liegt dabei meist auf der datengesteuerten Verarbeitung, also der Reizgrundlage – hier das Gemälde. Der zweite Prozess berücksichtigt laut Kebeck stärker die von höheren Zentren ausgehende, aktive und intentionale Auswahl der Information durch den Betrachter. Beide Bereiche sind wissenschaftlich eng miteinander verbunden.<sup>163</sup> Kebeck zeigt damit auf, was Velázquez in *Las Meninas* zusammenführt, nämlich die tatsächliche Anschauung des Bilds und die Auswahl der Information durch die Intention des Betrachters. Meines Erachtens beansprucht Velázquez mit *Las Meninas* besonders den zweiten Prozess, also die aktive Auswahl, das detailliertere Anschauen und die damit verbundenen Denkanstöße sowie die größtenteils offen bleibenden Fragen des Betrachters.

## 6.2. Velázquez' Rätsel

In Velázquez' *Las Meninas* sind bekannter Weise keine unbedeutenden Höflinge abgebildet, sondern die Infantin mit ihrer namentlich bekannten Entourage sowie der Hofmaler und das Königspaar Spaniens. Daher konnte Velázquez davon ausgehen, dass die zeitgenössischen Betrachter des Bildes – und wie er wahrscheinlich hoffte auch die späterer Zeiten – die Protagonisten erkennen und um die Bedeutung des Gemäldes Bescheid wissen.

Der Fokus des Gemäldes liegt eindeutig auf der bildhübschen, anmutigen Infantin im Kreise ihrer großen Gefolgschaft. Allerdings befindet sie sich sozusagen im Schutze ihres Vaters bzw. ihrer Eltern, die in dem Spiegel an der Rückwand zu erkennen sind. Velázquez setzte also einiges an Kenntnis über die spanische Königsfamilie voraus. Die Darstellung des Königspaares im Spiegel regt den Betrachter darüber hinaus an, über die Präsenz von Personen „vor“ der eigentlichen Szene nachzudenken. Und nicht nur die Betrachter seiner Generation und seines Einflussbereichs hinterfragten und rätseln über den Inhalt des Gemäldes, auch zahlreiche Forscher beschäftigten sich über Jahrhunderte hinweg mit seiner Darstellung *Las Meninas*. Selbst wenn Wissenschaftler immer mehr Informationen über die Personen, die damaligen Raumverhältnisse im Palast, Röntgenaufnahmen, restauratorische

---

<sup>162</sup> Kebeck 2006, S. 79.

<sup>163</sup> Kebeck 2006, S. 79.

Befunde oder die Leidenschaft des Königs für die Kunst zusammentragen, so ändert sich die jetzige Darstellung von *Las Meninas* nicht. Die gesammelten Informationen dienen sozusagen „lediglich“ der Erforschung des zu Sehenden. Jeder Betrachter sieht dieselbe Darstellung, wie sie Velázquez nach seiner letzten Bearbeitung<sup>164</sup> hinterlassen hat. Der spanische Künstler hat sozusagen ein Gemälde kreiert, dessen Funktion und Inhalt in der ersten Fassung anders war und um deren Auslöschung und Umwidmung er sich bemühte. Dass er sich jedoch an manchen Stellen mehr und an manchen weniger bemühte, erläutert Mena Marqués in ihrem Aufsatz<sup>165</sup>. Tatsache ist, dass Velázquez aus einer stark herrschaftlichen und die Infantin in ihrer königlichen Nachfolge glorifizierenden Darstellung eine repräsentative Narration gestaltete.

---

<sup>164</sup> Pippal 2014.

<sup>165</sup> Marqués 1997.

## 7. Las Meninas und das Theater

Das Gemälde *Las Meninas* besitzt eine enorme Ausdruckskraft, die den Betrachter in einen regelrechten Bann zieht. Dieser führt dazu, dass der Rezipient gespannt das Geschehen verfolgt und sich fragt, was wohl als Nächstes passieren wird und wie die „Szene“ endet. Dieser Bann wird, wie schon erwähnt, durch diverse auftretende Fragen angetrieben, wie:

- Woher kommen die Figuren?
- Wohin werden sie gehen oder wie lange verharren sie in ihrer Position?
- Wen blicken die aus dem Bild schauende Figuren, wie José Nieto, an?
- Was implizieren diese Blicke?
- Was könnte hinter den „Kulissen“ bzw. vor oder hinter der Bildfläche passieren?

In einigen Schriften, z. B. bei Darian<sup>166</sup>, ist der Gedanke zu finden, dass Velázquez' *Las Meninas* in Zusammenhang mit dem Theaterspiel stehen könnte. Es gäbe verschiedene „Kniffe“ in der Gestaltung dieses Gemäldes, die auf Gemeinsamkeiten mit Theateraufführungen hindeuten könnten. Ob diese Annahme bestätigt werden kann, soll im Folgenden behandelt werden; zuerst soll aber ein gründlicher Einblick in das Theaterwesen der damaligen Zeit gegeben werden.

### 7.1. Die spanische Theaterlandschaft des 17. Jahrhunderts

Der Einblick in die Genese des spanischen Theaters des 17. Jahrhunderts wird im Speziellen am Beispiel des spanischen Hofes gezeigt. Manfred Brauneck gibt in seinem mehrbändigen Werk<sup>167</sup> einen Überblick über das Theater dieser Zeit. Seines Erachtens nach gab es seit den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Spanien ein hoch entwickeltes professionelles Theaterwesen. Es hatte von Beginn an einen eigenständigen und nationalen Charakter, wie er beschreibt. Madrid war das damalige Zentrum des Theaterwesens, was damit zusammenhängt, dass der Königshof Anfang des 17. Jahrhunderts endgültig nach Madrid übersiedelte. Neben diesem Zentrum haben sich auch andere Regionen und Städte wie Valencia und Sevilla als Hochburgen des Theaters ausgezeichnet.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Darian 2011.

<sup>167</sup> Brauneck 1996.

<sup>168</sup> Brauneck 1996, S. 66.

Brauneck beschreibt des Weiteren, dass drei große unterschiedliche Theatersparten bzw. theaterkulturelle Sphären bestanden: das Volkstheater in den *Corrales*, das Theater am Hof und die im Rahmen des Fronleichnamsfestes jährlich stattfindenden Aufführungen der *Autos sacramentales*. Diese Struktur bildete sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts heraus und blieb bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bestehen.<sup>169</sup>

Bei aller Kontinuität des spanischen Theaters im *Siglo de Oro*, im Goldenen Jahrhundert, gab es, laut Brauneck, in dieser Zeitspanne auch ein paar einschneidende Unterbrechungen.<sup>170</sup>

Diese Aufführungspausen, bei denen öffentliche Theateraufführungen verboten waren, fanden zum Beispiel Ende 1597 bis April 1599 wegen des Tods der Schwester Philipps II. und 1598 nach dem Tode des Königs sowie 1644 bis 1650 (mit kurzer Wiederaufnahme dazwischen) wegen des Tods der Königin und des Prinzen Baltasar Carlos statt.

Damals maß die spanische Gesellschaft, so Brauneck, der katholischen Kirche eine große Bedeutung für die Gestaltung des öffentlichen Lebens bei. Somit musste die Existenz des Theaters auch in Zusammenhang auf seine moralische Legitimation abgesichert werden. Um 1600 verfügte der Staat eine Theaterreformgesetzgebung, in der die Argumente der kirchlichen Theaterkritik zusammen mit den öffentlichen Interessen integriert wurden. Mitte des 17. Jahrhunderts wurden dann abermals neue Dekrete erlassen.<sup>171</sup>

Brauneck zeigt auf, wie sehr sich die katholische Kirche in die Belange der Theaterkunst einmischte und gleichzeitig auch, welche Macht hinter ihr steckte. Diesen erstaunlich starken Einfluss, den die Kirchenvertreter besaßen, kann man auch daran erkennen, dass – Brauneck zufolge – spanische Berufsschauspieler mit den Aufführungen der *Autos sacramentales* betraut wurden. In den übrigen europäischen Ländern wurden die religiösen Schauspiele, wie Passions- oder Fronleichnamsspiele, von Laien aufgeführt.<sup>172</sup>

Dadurch, dass das Theater in den *Corrales* angeblich von Anfang an dem Zweck der Caritas diene, nämlich der Finanzierung der Kranken- und Waisenhäuser der geistlichen Bruderschaften, entwickelte sich eine Symbiose von Theater und Caritas. Diese wechselseitige Beziehung soll laut Brauneck dazu geführt haben, dass der Theaterbetrieb in Spanien während des Goldenen Zeitalters so aufgeblüht ist.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> Brauneck 1996, S. 66–67.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Brauneck 1996, S. 67–68.

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Ebd.

Dies zur Entwicklung des stärker kirchlich gesteuerten „Theaterzweiges“. Im Gegensatz dazu steht das höfisch Theater, das anderen Einflüssen und Bedürfnissen unterstand.<sup>174</sup> Eingangs wurde schon erläutert, dass Madrid erst zum Zentrum des Theaterbetriebs aufblühte, als der Hof dort 1605 sesshaft wurde. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gab es, so führt Brauneck weiter aus, noch keine fest eingerichtete Bühne für Theateraufführungen. Außerdem waren Bühnen aufgrund ihrer unterschiedlichen Einsatzorte und des ständigen Auf- und Abbaus sehr einfach gestaltet. Sie wurden entweder in den unterschiedlichen Räumen des Madrider Hofes oder in den königlichen Jagd- und Lustschlössern errichtet. Erst durch Philipp III. wurden die Theateraufführungen laut Brauneck zu einem essenziellen Element der Unterhaltung am spanischen Hof.

Die Begeisterung Philipps III. für das Theater äußerte sich 1607 in der Veranlassung, eine *Corralbühne* im Madrider Schloss einzurichten. Der König wollte nämlich authentische Volkstheateraufführungen mit dem Lärmen des entsprechenden Publikums beobachten. Dabei versteckte sich die königliche Familie regelrecht in mit Jalousien verhangenen Logen.<sup>175</sup> Dieses abgeschottete Zusehen und Verfolgen einer Theateraufführung vom Volk für das Volk war eine Art gelebter Voyeurismus und Neugierde seitens der königlichen Familie. Die Zurschaustellung erfolgt dabei in zweierlei Hinsicht: Nicht nur das Schauspiel auf der Bühne, sondern auch das Treiben des Publikums wurde zur Unterhaltung für die Königsfamilie.

Laut Brauneck begann allerdings 1621, mit dem Beginn der Regentschaft Philipps IV., ein neuer Zeitabschnitt des spanischen Hoftheaters. Der Autor geht sogar soweit, es als „ein ‚Epochenjahr‘ des spanischen Theaters“<sup>176</sup> zu bezeichnen. Philipp IV. erschuf als „Theaterenthusiast“ der er in Braunecks Augen war, die Grundlagen dafür, dass sich das spanische Barocktheater – das nicht zu vergleichen ist mit dem Theaterwesen des restlichen Europas – zu einer künstlerischen Höhe entwickeln konnte.<sup>177</sup>

Philipp IV. ernannte Mena Marqués de Heliche zum Leiter des Theaterwesens am Hof. Dieser sorgte für die Rekrutierung des italienischen Architekten Cesare Fontana, der für ein Theatergerüst im Sommerschloss Aranjuez sorgte. Als der König 1626 Cosimo Lotti aus Florenz engagierte, brachte dieser wiederum Helfer mit, mit deren Unterstützung er imstande war, italienische Bühnendekorationen in auf spanischen Boden herzustellen. Lotti brachte

---

<sup>174</sup> Brauneck 1996, S. 69–70.

<sup>175</sup> Ebd., S. 70–71.

<sup>176</sup> Ebd. S. 71.

<sup>177</sup> Brauneck 1996, S. 71–72.

auch den Vorhang auf die spanische Bühne. Einen Theaterbau, der ihm ermöglichte, die Einrichtungen für eine perspektivische Bühnendekoration und Verwandlungsmaschinerie fest zu installieren, konnte er noch nicht verwenden. Daher arbeitete Lotti vorerst mit einem sogenannten *teatro portátil*<sup>178</sup>, das an verschiedenen Spielorten eingesetzt werden konnte und das dem höfischen Publikum auch technisch aufwendige Bühneneffekte vorführen konnte. Damit inszenierte er ab 1629 Stücke von z. B. Lope de Vega oder Calderón. Das Theater wurde zu einem der Hauptvergnügungen des spanischen Hoflebens. Laut Brauneck unterschied sich die Bühnenästhetik grundlegend von dem Volkstheater der *Corrales*. Die Theater wurden lediglich im königlichen Schloss, im Jagdschloss *El Prado* bzw. *La Zarzuela* und mit großem Aufwand im *Buen Retiro* eingerichtet.<sup>179</sup>

Brauneck beschreibt die äußerst raffinierte Konzeption einer Bühne, die Büsche und Bäume als Hintergrund nutzt, sowie einen Theatersaal mit gelegentlicher Öffnung und Ausblick auf den Park. Zusätzlich diente auch eine Bühne am See diesen Spektakeln.<sup>180</sup> Durch die Nutzung einer natürlichen Kulisse gewann das Theater sicherlich an Eindruckskraft und konnte den Zuseher stärker ins Geschehen einbinden. Die Idee, das Umfeld passend zur Inszenierung einzubeziehen, ist ein sehr zweckdienlicher Kniff und unterstreicht die Experimentierfreude im Bezug auf das Theaterspiel zu dieser Zeit.

Doch laut Brauneck hatte Lotti 1640 schon die nächste Idee, nämlich die eines eingerichteten Theaters im Ostflügel des *Buen Retiro*, genannt *Coliseo de las Comedias*. Diese Saalbühne konnte er mit Kulissendekorationen und der neuesten Verwandlungsmaschinerie ausstatten. Die Rückwand dieser Bühne ließ sich öffnen und das Spiel konnte dadurch in den anschließenden Schlossgarten ausgedehnt werden.<sup>181</sup> Die Bühne des *Coliseo* wurde auf neuartige Weise gestaltet, nämlich als in sich geschlossene Raumeinheit; das heißt, die Bühne war nun nicht mehr an drei Seiten von Zuschauern umgeben. Lotti schaffte damit eine perspektivische Szenerie.<sup>182</sup> Lotti sorgte also für bahnbrechende Innovationen in Sachen Bühnenkonstruktion am spanischen Hof und schuf eine eigenständige, abgeschlossene Form der Bühne. Der erfolgreiche Beginn des *Coliseo* fand jedoch bald ein Ende, da Lotti im Dezember 1640 starb und der Krieg in Katalonien sowie das Theaterverbot der Jahre 1644 bis 1646 einen schweren Einschnitt des Theaterbetriebs darstellten.<sup>183</sup> Brauneck datiert den

---

<sup>178</sup> Ein tragbares Theater.

<sup>179</sup> Brauneck 1996, S.71-72.

<sup>180</sup> Brauneck 1996, S. 72.

<sup>181</sup> Brauneck 1996, S. 71: Vorbild waren dafür die Theaterfeste im Boboli-Garten von Florenz.

<sup>182</sup> Brauneck 1996, S.72-73.

<sup>183</sup> Ebd.

Neustart des Theaters auf 1651, zeitgleich mit der Ankunft des Lotti-Nachfolgers am Hof. Es handelte sich dabei um den italienische Dekorationsspezialisten und Architekten Baccio del Bianco. Laut Brauneck sorgte der Italiener gleich mit seiner ersten Aufführung<sup>184</sup> im Jahr 1653 für einen spektakulären Beginn dieser Blütezeit<sup>185</sup> des spanischen Hoftheaters.<sup>186</sup>

Del Bianco nutzte das Equipment der Bühnen komplett aus und inszenierte auf monumentale Weise. Die häufigsten Aufführungsstätten waren das *Coliseo* im *Buen Retiro* und auch der *Salón dorado* im Madrider *Alcázar*.<sup>187</sup> Hinter dem *Salón de los Espejos* befand sich der *Salón de Comedias* bzw. der *Salón Dorado*, der bereits im 16. Jahrhundert existiert hatte, wenn auch unter einem anderen Namen.<sup>188</sup> Dies würde bedeuten, dass der Raum, in dem Velázquez sein Gemälde *Las Meninas* dargestellt hat, unterhalb dieser Räume lag.

Brauneck zufolge rückte das Hoftheater in den Mittelpunkt der Madrider Theaterszene und dies bedeutete aufwendigere Proben, Bühnentechnik und diszipliniertes Schauspiel. In kürzester Zeit wurde das Hoftheater zur größten Konkurrenz gegenüber den Corralbühnen. Nach dem Tod del Biancos übernahm 1656 der kundige Hofmaler Francesco Ricci die Leitung des höfischen Theaters.<sup>189</sup>

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts – damit wird ein Ausblick auf die Zeit nach der Entstehung von *Las Meninas* gegeben – wurde, Brauneck zufolge, die Bühne des *Coliseo* im Rahmen eines Umbaus des Schlosses *Buen Retiro* technisch neu ausgestattet. Für die Bühne wurde ein aufwendiges Kulissensystem mit zwölf Gängen kreiert. Die Ausgestaltung des Innenraums war außerordentlich kostbar, schreibt Brauneck. Der Einzug des Königs in seine Loge soll von hohem theatralischen Charakter gewesen sein, denn die Königsfamilie trat erst ein, nachdem sich alle versammelt hatten. Vor ihr wurde eine der Wachsfackeln getragen, die aus atmosphärischen Gründen die einzigen Lichtquellen im Theater darstellten. Der König begrüßte die Damen und setzte sich dann zur Rechten der Königin. An seiner Seite stand ein Zwerg. Danach verfolgte er regungslos das Schauspiel.<sup>190</sup>

In der Zeit Philipps IV. bestand die Auswahl an den höfischen Bühnen überwiegend aus Komödien. Laut Brauneck soll der König auch selbst eine Komödie verfasst haben und mehrmals aufgetreten sein, auch wenn die unantastbare Dichterpersönlichkeit des spanischen

---

<sup>184</sup> Das Stück „Andrómeda y Perseo“ von Calderón.

<sup>185</sup> Diese Blütezeit dauerte, laut Brauneck, bis zum Tod Philipps IV. 1665.

<sup>186</sup> Brauneck 1996, S. 73.

<sup>187</sup> Brauneck 1996, S. 74–75.

<sup>188</sup> Online-Quelle Arte historia.

<sup>189</sup> Brauneck 1996, S. 75.

<sup>190</sup> Ebd.

Hoftheaters dieser Zeit Calderón de la Barca war.<sup>191</sup> Brauneck verweist auf eine fünfjährige Theaterpause nach dem Tod Philipps IV. Erst 1670 wurde das Theater mit einem Stück von Calderón wieder aufgenommen.<sup>192</sup>

Philipp IV. war also anscheinend nicht nur kunstbegeistert, sondern auch Schauspieler und Literat.<sup>193</sup> Es gab vermutlich Unterschiede zwischen den schauspielerischen Darbietungen des Königs, der seiner Leidenschaft nur als Hobby nachgehen konnte, und jenen der hart an sich trainierenden Schauspielertruppen, die sich damit ihren Lebensunterhalt finanzierten.

Brauneck beschreibt, dass es der höchsten Ehre gleichkam, wenn man für die Aufführung der *Autos sacramentales* in Madrid engagiert wurde. Diese erlesenen Schauspielertruppen waren es auch, die fast ausschließlich die Hofbühnen bespielten. Es bestand ein großer Drang, ständig Neues auf die Bühne zu bringen; die Dichter wurden also laufend beauftragt, neue *Comedias* zu schreiben. Für die Schauspieler hieß das, dass sie etwa 30 bis 40 Stücke im Repertoire haben mussten.<sup>194</sup>

Eine andere Situation bestand, laut Brauneck, bei den *Autos sacramentales* und den höfischen Festspielen, genannt *fiestas*. Calderón hatte hier seit seinem Auftreten als Theaterdichter sozusagen eine Monopolstellung, welche beeindruckender Weise über 30 Jahre lang bestand in denen er am laufenden Band Stücke schrieb. Die Stücke dieser beiden Gattungen wurden jeweils nur wenige Male zum Besten gegeben und danach aus dem Repertoire entfernt.<sup>195</sup>

Zur Bühnenästhetik des spanischen Barocktheaters zählten, laut Brauneck, kostbare Kostüme, prunkvolle Bühnendekoration und eine aufwendige Maschinerie. Die Schauspieler strebten nach unübertreffbaren Bühnenkleidern. Oft wurde dafür sogar der Etat gesprengt, oder die Schauspieltruppen tauschten untereinander ihre Kostüme. Die drei Institutionen des spanischen Barocktheaters – *Corral*-, Hof- und Corpustheater – waren sehr unterschiedlich ausgestattet: Das Hoftheater betrieb natürlich den größten Aufwand bei den Kostümschöpfungen; zudem besaß es durch die von Cosimo Lotti eingerichtete ständige Saalbühne die weitaus beste technische Ausrüstung.<sup>196</sup>

---

<sup>191</sup> Brauneck 1996, S. 74–75.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Brauneck 1996, S. 81.

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> Brauneck 1996, S. 83.

Brauneck fasst die Bestrebungen der unterschiedlichen Aufführungsbühnen wie folgt zusammen:

„Ging es bei religiösen Aufführungen im Rahmen des Fronleichnamfestes darum, die alltägliche Realität durch das überraschende Erscheinen spiritueller Figuren und Mächte in ihrer Bedingtheit und in ihrem Jenseitsbezug vorzuführen, bei den Comedias im Corral vorwiegend um spektakuläre dramatische Effekte, wie sie durch das plötzliche Erscheinen oder Verschwinden von Personen bewirkt wurden, so waren alle Aufwendungen der Verwandlungs- und Illusionstechniken der Palastbühne auf das Ziel gerichtet, die Grenze zwischen Sein und Schein zum Verschwinden zu bringen.“<sup>197</sup>

Diese schnellen Auf- und Abgänge der Schauspieler ähnelten dem holländischen *rederijker*-Theater, auch wenn dieses eher unspektakuläre Bühnen und kaum Effekte benutzte, sondern vermehrt schlichte, mit Öffnungen versehene Bühnenbilder.

Brauneck beschreibt die Bestrebungen des damaligen Theaterschauspiels als die Botschaft, die der barocken Weltansicht Ausdruck verlieh, dass alles Irdische ohne Beständigkeit wäre. Die außerordentliche künstlerische Raffinesse des Theaters sollte die Macht und den Ruhm des Herrscherhauses von Spanien repräsentieren. Dies galt vor allem für das Genre der *fiestas*, dessen Protagonist manchmal auch der König selbst war.<sup>198</sup>

Die Tatsache, dass der König selbst die Hauptfigur in den *fiestas* ergriff, zeigt wiederum, wie stark er am Theatergeschehen interessiert und in diesen integriert war. Er beeinflusste also das Theater ähnlich wie das künstlerische Wirken am Hof.

Laut Brauneck waren die damaligen Aufführungen am Hof von einem illusionistischen Feuerwerk gekrönt. Dadurch hätten die Aufführungen von Baccio del Bianco die von Lotti um ein Vielfaches übertrumpft. Die Bühne von del Bianco war ständig in Bewegung und „schwebte“, drehte sich oder versank im Bühnenboden. Vor diesen Veränderungen waren anscheinend kein Requisit und keine Dekoration „sicher“.<sup>199</sup> Die *Corralbühne* besaß, Brauneck zufolge, einfache Flug- und Versenkvorrichtungen, aber auch Schwebeanlagen, die es ermöglichten, dass die Schauspieler über den Köpfen der Zuseher hinweg „schweben“ konnten. Diese Maschinerien waren aber noch nicht das ganze Geheimnis der *Corralbühnen*, denn es wurden auch noch bemalte Seitenvorhänge zur Bestimmung des Spielorts eingesetzt.<sup>200</sup> Die Öffnung des hinteren Vorhangs, so beschreibt es Brauneck, vergrößerte die Bühne um den hinteren Bereich, der entweder für das Spiel verwendet wurde oder der ein Tableau freigab, das die Zuschauer erblicken sollten. Bei der *Corralbühne* fehlte hingegen

---

<sup>197</sup> Brauneck 1996, S. 83.

<sup>198</sup> Brauneck 1996, S. 86.

<sup>199</sup> Ebd.

<sup>200</sup> Ebd.

ein Vorhang an der Rampe der einen Einblick gewähren konnte. Bei der Palastbühne wurden jedoch Vorhänge eingesetzt.<sup>201</sup>

Hieran kann man die Bedeutung von Vorhängen für das Erschließen des Bühnenraums, der Kulisse oder der Begrenzung des Schauspiels erahnen. Es ist zu überlegen, ob die Bedeutung und Funktion der gerade beschriebenen Theatervorhänge auf die in *Las Meninas* gezeigten Vorhänge übertragen werden kann. Da wäre einerseits der obere, mittig drapierte, herabfallende Vorhang der Erstfassung<sup>202</sup> zu nennen, wie auch der im Spiegelbild und zuletzt auch jener, der in der Nähe von José Nieto zur Seite gezogen ist. An dieser Stelle sei die ikonographische Tradition bei „Staatsporträts“ bzw. „Herrscherporträts“ erwähnt, bei denen ein rotes Ehrentuch bzw. Vorhang wiedergegeben wird. Zusätzlich zu den herrschaftlichen Konnotationen der Vorhänge in dem Gemälde könnte durch sie auch eine bühnenähnliche Nutzung impliziert werden.

Auch bei den *Autos sacramentales* wurden, laut Brauneck, Vorhänge benutzt. Die Aufführungen und Bühnenausstattungen waren jenen der *Corrales* ziemlich ähnlich, jedoch wurde das Beiseiteziehen der Vorhänge für spezielle Effekte genutzt. Diese weggezogenen Vorhänge legten dem Publikum Szenerien frei, die auf herangefahrenen Bühnenkarren aufgebaut waren. Dadurch konnte die Atmosphäre geändert und dem Zuschauer z. B. die Präsenz eines Heiligen oder etwas Wunderbares veranschaulicht werden.<sup>203</sup> Vorhänge waren also ein wesentlicher Bestandteil des Schauspiels und verhüllten oder zeigten den Zusehern Verborgenes.

Das Bühnenbild der „*Comedias de capa y espada*“, die so genannten „Mantel- und Degenstücke“<sup>204</sup>, war sehr einfach gestaltet und beanspruchte hauptsächlich Vorhänge. Diese wurden eingesetzt, wenn unerkannt ein Gespräch belauscht werden sollte oder wenn sich jemand hinterlistig verstecken wollte, bevor er jemanden angreift.<sup>205</sup> Grin erläutert die Details dieser Art von Schauspiel, das sich Anfang des 17. Jahrhunderts verbreitete, und geht auf die Bedeutung der vorkommenden Begriffe ein. *Capa* heißt z. B. Umhang und *espada* wird mit Degen übersetzt. Der Umhang oder Mantel wurde als Zeichen der Eleganz verstanden. Man konnte damit aber auch gut das Gesicht verbergen und somit unerkannt bleiben. Der Degen galt als Symbol der unterschiedlichen Stände der Aristokratie. Die Figuren dieser *comedia* gehören zwei sozialen Schichten an: dem niederen Adel und der Dienerschaft. Der Kern des

---

<sup>201</sup> Brauneck 1996, S. 86.

<sup>202</sup> Siehe Röntgenaufnahme (Abb. 3) Marqués 1997; Pippal 2014.

<sup>203</sup> Brauneck 1996, S. 87.

<sup>204</sup> Online-Quelle: Grin.

<sup>205</sup> Brauneck 1996, S. 89.

Stücks besteht meist aus einem oder mehreren Liebespaaren, sprich einer *dama* und einem *galán* oder mehreren von ihnen, die durch eine Liebesgeschichte verbunden sind. Die Diener-Paare, die sich wie Spiegelbilder ihrer Herrschaften verhalten, sind den jeweiligen Hauptpersonen zugeordnet.<sup>206</sup>

Das Spannende an diesen „Mantel- und Degenstücken“ ist, dass alle sozialen Schichten gefächert vertreten sind, also die Herrschaften und ihre Dienerschaft.<sup>207</sup> Jedoch ist auch die Nutzung von Vorhängen als Mittel der Inszenierung zu betonen. Vergleichbar ist dies mit dem Gemälde *Las Meninas*, in dem sowohl das Hofpersonal als auch die adeligen Höflinge nebeneinander dargestellt und ebenfalls Vorhänge als künstlerische Akzente eingesetzt wurden.

Brauneck beschreibt des Weiteren auch das Leben und Werk Calderóns, der 1600 geboren und 81 Jahre alt wurde. Er ist einer der wichtigsten Dichter der Gegenreformation. In seinem abwechslungsreichen Leben genoss er vor allem von Philipp IV. Anerkennung und Unterstützung. Der Dichter, der in fortgeschrittenem Alter Geistlicher wurde, schrieb auch *Autos sacramentales*. Da der Schein und das Sein in der sinnlichen Wahrnehmung so oft ununterscheidbar sind, stellt für Calderón das Verharren in dieser Welt die größte existenzielle Gefahr dar.<sup>208</sup> Der künstlerische Ausdruck einer solch traumhaften und unsicheren Welt ist die barocke Illusion. Schein soll hier als Sein wiedergegeben werden, sodass der Betrachter – ohne, das Zweifel aufkommen – in den Bann gezogen wird.<sup>209</sup> Besonders in Calderóns Werk „La vida es sueño“, das 1635 am Madrider Hof uraufgeführt wurde, bestehe für den Zuschauer die ständige Herausforderung herauszufinden, was Traum ist und was nicht, bis die Gewissheit ins Bodenlose entgleite.<sup>210</sup> Brauneck bezieht sich darüber hinaus auch auf die barocke Malerei, die seiner Ansicht nach derart plastisch wirkt, dass man glaubt, man könne in sie hineingehen. Diese würde nicht nur täuschen, sondern den Betrachter im Endeffekt enttäuschen.<sup>211</sup>

Diese Aussage Braunecks unterstreicht noch einmal die Tatsache, dass der Illusionscharakter im Barock – sowohl im Theaterwesen als auch in der Malerei – sehr ausgeprägt war. Bei Velázquez' *Las Meninas* spürt man diesen illusionistischen, stark repräsentativen Charakter deutlich. Dem Zuseher wird das Dargestellte in seiner bestmöglichen und auch noch spontan

---

<sup>206</sup> Online-Quelle: Grin.

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Brauneck 1996, S. 131.

<sup>209</sup> Ebd.

<sup>210</sup> Brauneck 1996, S. 132.

<sup>211</sup> Ebd.

wirkenden Form präsentiert und somit Schein zu Sein verpackt. Im Theaterwesen dieser Zeit bediente man sich ebenfalls allerhand Tricks, um etwas zu assoziieren, das eigentlich nicht vorhanden ist. In *Las Meninas* werden unter anderem inner- bzw. außerbildliche Bezüge, Blickrichtungen und Bewegung suggeriert.

Wenn man eine Bühnenaufmachung mit dem Bildaufbau von *Las Meninas* vergleicht, so erkennt man gewisse Ähnlichkeiten. Ein Beispiel wäre das bereits erwähnte aufwendige zwölfgängige Kulissensystem von Francesco Ricci für das *Coliseo* in *Buen Retiro*. Dies ermöglichte eine Art von Einschüben, die man mit jenen kulissenhaft aufgebauten Personengruppen und Utensilien bei Velázquez' *Las Meninas* vergleichen könnte, z. B. der „eingeschobenen“ Leinwand, von der der Betrachter nur die Rückseite zu sehen bekommt. Aber auch die Figurengruppen im Vordergrund – die beiden Kleinwüchsigen mit dem Hund sowie die Infantin mit ihren Hofdamen – und die im Mittelgrund – Leonor de Luna y Sarmiento und der Lehrer – könnten je eine eigene Kulisse für sich bilden. Velázquez' Selbstdarstellung könnte man ebenfalls einem Einschub gleichgesetzt werden. Den letzten dieser Einfügungen würde dann José Nieto mit der geöffneten Tür im Hintergrund verkörpern.

Schon aufgrund der Vermutung, dass die Figuren gerade eben durch die hintere Tür in den Bildraum „hereinspaziert“ sind und Nieto noch im Begriff ist, die Tür zu schließen<sup>212</sup>, bekommt dieses Gemälde, meines Erachtens, den theatralischen Charakter eines Bühnenauftritts. Auch die bereits erwähnte, betrachterorientierte Gestaltung von *Las Meninas* erweckt den Eindruck, die Figuren präsentieren sich, als würden sie auf einer Bühne stehen und in Interaktion mit dem Publikum treten.

Der Aspekt des „Schein und Seins“ wird auch noch anderweitig eingesetzt: So ist man sich bei *Las Meninas* anfangs nicht sicher, was es denn mit der Darstellung des Königspaares auf sich hat. Außerdem stellt man sich die Frage, was Velázquez wohl auf seiner Leinwand abbildet und ob es wirklich die Szene mit der Infantin ist, die sich gerade vor seinen Augen abspielt. Zusätzlich tritt die Infantin in einer sehr repräsentativen und fast schon glorifizierten Haltung auf, was ebenfalls einen sehr „gekünstelten“ Charakter besitzt. Zu guter Letzt sorgt José Nieto, der sozusagen kulissenhaft eingeschoben in der Tür im Hintergrund steht, dafür, dass die Aufmerksamkeit auf den lichterfüllten Türausschnitt fällt. Aufgrund seiner Tätigkeit als *Aposentador* und durch sein Auftreten als eine Art Wächter der noch offenen Tür erhält man den Eindruck, dass sich hinter ihm sozusagen der „Backstage-Bereich“ verbirgt.

---

<sup>212</sup> Pippal 2014 und Seminar Inside Art 2014.

Yalçın geht in Bezug auf holländische Werke des 17. Jahrhunderts ebenfalls auf den Einfluss des Theaters auf die Malerei ein.<sup>213</sup> Die Autorin bezieht sich zwar insbesondere auf Interieurstücke, trotzdem lassen sich durchaus Parallelen ziehen. Denn die bildlich umgesetzten Szenen aus dem Alltag wurden oft mithilfe von Rückgriffen auf das Theater umgesetzt. „In der Malerei und im Theater werden menschliche Gestalten in Szene gesetzt“<sup>214</sup>, so Yalçın. Die Gestalt und die Haltung sind, wie schon besprochen, bei José Nietos Darstellung ein wichtiges Merkmal und beeinflussen natürlich auch seine Wirkung auf den Betrachter. Yalçın geht des Weiteren auf die Hilfsmittel Licht und Perspektive ein. Beide stellen auf der Bühne und auf der Leinwand wichtige Gestaltungselemente dar.<sup>215</sup> Außerdem setzt sie zwei künstlerische Prozesse gleich und behauptet, dass auf der Bühne ein Gemälde als „lebendes Bild“ arrangiert wird, so wie es der Maler auf der Leinwand tut.<sup>216</sup> Die Autorin geht aber auch auf die Rolle des Betrachters ein:

„Die Einbeziehung und die Voraussetzung eines Betrachters für das Bildverständnis finden sich im 17. Jahrhundert ebenfalls in den Bereichen des Theaters und in der Malerei außerdem bei den Perspektivkästen, beim Trompe l’Œil, den Caravaggisten und bei einigen Historiendarstellungen.“<sup>217</sup>

Yalçın verdeutlicht damit, dass die Rolle des Betrachters im 17. Jahrhundert in unterschiedlichen Bereichen fokussiert wurde: Der Zuschauer und sein Standpunkt hatten bei Bühnenaufführungen genauso wie bei Kunstwerken miteinbezogen zu sein.

Da, wie Brauneck deutlich aufzeigte, Philipp IV. seine Begeisterung gleichermaßen für das höfische Theater und für die Kunst teilte, lässt sich eine gewisse Beeinflussung der beiden Genres nicht ausschließen. Da der spanische König alles Illusionistische und Prunkvolle befürwortete und unterstützte und im Falle des Theaterwesens sogar selbst mitwirkte, sollte man diese beiden Gattungen der Kunst nicht voneinander getrennt sehen. Auch die Tatsache, dass Velázquez ein gebildeter Maler war, der dem Handwerkerstand entkommen wollte und sein Ansehen als Maler auf eine höhere Ebene heben wollte, spielt dabei eine wichtige Rolle.<sup>218</sup> Dadurch besteht durchaus die Möglichkeit, dass der Hofmaler gerne einige Elemente des damaligen Theatergeschehens, die auch der König mochte, in seine Kunstwerke

---

<sup>213</sup> Yalçın 2004, S. 201.

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> Yalçın 2004, S. 206–207.

<sup>216</sup> Yalçın 2004, S. 208.

<sup>217</sup> Yalçın 2004, S. 210.

<sup>218</sup> Dieser Wunsch ist womöglich auch in Verbindung mit seinen Bestrebungen, in den Santiago-Orden aufgenommen zu werden, zu sehen.

einfließen ließ und dadurch seine vielseitigen Kenntnisse unter Beweis stellen wollte. Die sehr wahrscheinliche Theorie, der König habe an der Komposition von *Las Meninas* mitgewirkt, wäre ebenfalls ein Hinweis dafür, dass Elemente des Theaters eingeflossen sein könnten.

## 7.2. Motive im Vergleich

Darian geht in ihrem Werk „Das Theater der Bildbeschreibung“<sup>219</sup> genauer auf die Bildelemente Vorhang, Spiegel, Tür und Rahmen in *Las Meninas* ein. Das Vorhangmotiv ist auch für sie vor allem in Zusammenhang mit Porträts höhergestellter Persönlichkeiten zu sehen. Sie geht im Weiteren speziell auf die höfische Funktion eines Vorhangs ein, wie z. B. auf die *revelatio*, das festliche Wegziehen des Vorhangs, hinter dem sich der König bei offiziellen Anlässen präsentiert. Der Vorhang ermöglichte also eine Trennung zweier abgegrenzter Bereiche am Hof. Der Vorhang lenkt außerdem den Blick des Betrachters auf einen Bildpunkt von zentraler Bedeutung, laut Darian.<sup>220</sup>

Wenn man diese Art der höfischen Repräsentation in Kontext zu *Las Meninas* setzt, so konnte man in der ersten Fassung von *Las Meninas* den Gedanken einer *revelatio* wahrscheinlich stärker nachempfinden als in der jetzigen Fassung des Gemäldes. Der ursprünglich dargestellte Vorhang, der wohl einen leicht schwebenden Eindruck vermittelte, offenbart durch das teilweise Wegziehen eine herrschaftliche Repräsentation.

Das Rahmenmotiv wurde laut Darian vielschichtiger und offensichtlicher in *Las Meninas* eingebaut. Sie zählt zu den Rahmen auch den gegenständlichen Rahmen des Gemäldes, der das Format der realen Leinwand begrenzt und den ausschnitthaften Charakter des Bildes unterstreicht. Trotz dieses Rahmens reichen an den Seiten, nach oben und unten sowie vor allem nach vorne die Bildgegenstände über die gesetzte Begrenzung hinaus.<sup>221</sup> Die Autorin findet neben dem realen Bildrahmen aber noch weitere Rahmen-Motive im Bild: Dazu zählen die Rahmen der Bilder, die an den Wänden des Raums hängen, die Tür- und Fensterrahmen, die Leinwand auf Holzrahmen sowie das gerahmte zentrale Viereck mit dem wiedergegeben Herrscherpaar. Dieses Viereck sei außen gerahmt, beinhalte aber auch im Inneren noch eine

---

<sup>219</sup> Darian 2011, S. 168-169.

<sup>220</sup> Darian 2011, S. 170.

<sup>221</sup> An dieser Stelle gilt es erneut, die Erkenntnisse von Marqués zu berücksichtigen und die Beschneidung der Leinwand am linken Bildrand zu bedenken.

Rahmung durch den Vorhang; eine äußerliche Abgrenzung erfolge durch den „Lichtrahmen“, wie Darian ihn nennt.<sup>222</sup>

Darian erkennt noch einen weiteren Rahmen in *Las Meninas*:

„Den mehrsinnigsten Rahmen bildet allerdings eine Konstellation, die das ganze Bild umfasst: Es handelt sich um einen Rahmen in der geschwungenen Form einer Schale, die aus der Überschneidung aller relevanter Bildpunkte gebildet wird. Die Leinwand stellt den linken äußeren Rand der Schale dar, die die Personen zu ihrer Rechten durch Überschneidung mit einbezieht und sich bis zu der Gestalt in der hell erleuchteten Tür im Hintergrund nachvollziehen lässt.“<sup>223</sup>

Der *Aposentador* José Nieto rundet also diese „Schale“, von der Darian spricht, sozusagen ab, er hätte damit in gewisser Weise auch die Funktion einer „Rahmenfigur“ inne. Im nächsten Satz bezieht sich Darian allerdings sogleich auf das „Spiegelgeviert“, wie sie den Spiegel nennt, sowie dessen sogartige Wirkung auf das Auge des Betrachters. Des Weiteren betont die Autorin die Bedeutung der beiden Motive „Vorhang“ und „Rahmen“, die gleichermaßen für die „Wahrung und die Überschneidung der ästhetischen Grenze“ stehen, wie es für das barock-illusionistische Theater typisch war.<sup>224</sup> Die beiden Motive dienen also dazu, den Übertritt aus der Außenwelt in die Bildwelt zu überbrücken, wobei gleichzeitig eine Bewusstmachung des Betrachtungsprozesses angestrebt wurde. Das Kunstwerk wird durch Rahmen, Vorhang und Spiegel von seiner Umgebung getrennt, um es zugleich mit ihr zu verbinden.<sup>225</sup>

Wovon Darian hier maßgeblich spricht, ist eben keine konkrete Abgrenzung, sondern eher die Vorstellung von oszillierenden Grenzen. Die Gestalter der Hofzeremonien und auch die bildenden Künstler orientierten sich, wie schon erläutert, vermutlich an den aktuellen Tendenzen im zeitgenössischen Theater, um sozusagen immer *en vogue* zu bleiben.

Darian geht außerdem auf die Betrachterrolle ein, denn die aus dem Bild blickenden Figuren ermöglichen ihrer Meinung nach erst einen direkten Kontakt mit dem Rezipienten. Dadurch könne die ästhetische Grenze vom Betrachter überschritten werden und er werde als Teilnehmer des Geschehens behandelt. Der Blick und seine Erwiderng stellt in Darians Augen einen „eigenartigen Zustand gegenseitiger Präsenz ein, in dem der Herausblick zum Bühnenblick wird, der um Beifall wirbt oder das Publikum skeptisch abschätzt.“<sup>226</sup> Darian beschreibt somit ein nicht-statisches Bild, das auch durch die Auseinandersetzung in einen

---

<sup>222</sup> Darian 2011, S. 170.

<sup>223</sup> Darian 2011, S. 170–171.

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Darian 2011, S. 171.

<sup>226</sup> Ebd.

dynamischen und auf Reaktionen angewiesenen Zustand versetzt werde und diesen sogar selbst initiere.<sup>227</sup>

Darian schließt somit den Kreis „Bild-Betrachter-Bild“: Sie stellte die dynamische Auseinandersetzung mit fließenden Grenzen zwischen Bildraum und Umgebung sowie eine Struktur von Rahmen und Vorhängen, die ebenfalls rahmend wirken sollen, vor und analysierte diese in Zusammenhang mit der Betrachterrolle. Dass Velázquez die erwähnten, „kompositorischen Kniffe“ bewusst einfügte, steht wohl außer Frage.

Meines Erachtens ist deshalb zusammenfassend anzunehmen, dass Velázquez nicht nur Inspirationsquellen aus der Gattung Malerei, sondern auch aus dem Theaterwesen seiner Zeit nutzte.

---

<sup>227</sup> Darian 2011, S. 171–172.

## 8. José Nietos Rezeptionen

Dass *Las Meninas* zu einem der wichtigsten Kunstwerke aller Zeiten zählt, ist allseits bekannt. Aber diese Tatsache wird nicht nur durch die zahlreich vorhandene Literatur und die vielseitigen Theorien über dieses Gemälde untermauert, sondern auch durch die oft medien- und zeitübergreifenden Rezeptionen dieses Gemäldes.

Aufgrund der Fülle an Werken, die *Las Meninas* zum Vorbild haben, konnten hier nur einige Werke ausgewählt werden. Bei der Auswahl stand die Beziehung zur Schlüsselfigur José Nieto im Zentrum. Aus welchen Gründen die gezielte Rezeption dieser Schlüsselfigur von *Las Meninas* erfolgte, soll im Weiteren näher beleuchtet werden.

### 8.1. Harry Clarkes „Die Tatsachen im Fall Valdemar“

In Coultharts Artikel „The Metamorphoses of Don José“<sup>228</sup> wird, wie der Titel schon verrät, auf die verschiedenen Abwandlungen José Nietos eingegangen. Coulthart zählt eine Reihe von Beispielen aus der bildenden Kunst auf, die José Nietos Darstellung als Bildelement beinhalten. Dazu zählt auch Harry Clarkes Illustration zu Edgar Allen Poes *Die Tatsachen im Fall Valdemar* (Abb. 17) von 1919. Diese Kurzgeschichte handelt von einem Kranken im Sterbeprozess, der vom Erzähler vor Zeugen hypnotisiert und dann magnetisiert wird. Der Sterbende verharrte daraufhin sieben Monate in einem tranceartigen Zustand, in dem er weder Puls noch Herzschlag besaß. Danach versuchte der Erzähler, ihn wieder zu erwecken; der Körper des Kranken fiel bei diesem Versuch jedoch in sich zusammen. Die düstere Atmosphäre dieser Erzählung transportiert Clarke sehr anschaulich: Im Vordergrund ist der auf einem weißen Bett liegende Kranke in Trance mit ausgemergelten Körper dargestellt – wie ein Aufgebarter. Neben dem Bett stehen dunkel gekleidet und farblich kaum vom Hintergrund abgesetzt die Zeugen und der Erzähler, der sich bemüht, den Kranken wieder aufzuwecken. Der dunkel gehaltene Hintergrund beinhaltet einen kleinen, hellen Akzent: Es scheint als würde sich tief im hinteren Teil des Raums eine hohe Türöffnung befinden, durch die Licht strömt. Diese dürfte mit einer Art Vorhang verhangen sein, der von einer Person, dessen Silhouette man erkennen kann, zur Seite gehalten wird. Diese Figur ist ähnlich wie José Nieto in *Las Meninas* dargestellt, allerdings ist sie sehr klein und schemenhaft wiedergegeben. Es scheint fast so, als würde er mit dem Rücken zum Betrachter gewandt

---

<sup>228</sup> Online-Quelle: Feuilleton.

gerade im Begriff sein, den Vorhang beiseitezuschieben und den Raum zu verlassen. Die Silhouette lässt zumindest auf eine Schrittbewegung schließen. Würde man José Nieto ebenfalls nur als Silhouette darstellen, so wären auch bei ihm je ein Arm und ein Bein deutlich ausgestreckter als die anderen. Aber die Ähnlichkeiten liegen nicht nur in der Bewegung der Figur, dem Vorhangmotiv und dem Türelement, sondern auch in der Position im gesamten Bildraum. Genau wie José Nieto im rechten hinteren Bereich von *Las Meninas* platziert ist, so befindet sich auch die geheimnisvolle Figur in der Illustration von Clarke rechts hinten. Die Blicke des Beobachters gleiten von links unten diagonal über die Szene im Vordergrund und die ausgestreckten Hände des Protagonisten nach hinten zu dem hellerleuchteten Türausschnitt und der darin erkennbaren Figur.

Bei Clarke ist nicht ersichtlich, ob es sich wirklich um eine offene Tür handelt, da eine sehr große, hohe und schmale Öffnung zu sehen ist. Insgesamt wirkt das Nieto-Bildmotiv wie ein dezentes Bildzitat, das Clarke rechts oben zart eingefügt hat und trotzdem so prominent aus dem Bild sticht, dass es das Augenmerk des Betrachters auf sich zieht.

## 8.2. Francisco de Goya y Lucientes' „Zeichnung nach Velázquez *Las Meninas*“

Francisco de Goya y Lucientes *Zeichnung nach Velázquez Las Meninas* (Abb. 18) aus den Jahren 1778/1779 stellt ein weiteres, dem Original sehr ähnelndes Vergleichsbeispiel dar. Da die Protagonisten größtenteils sehr ähnlich wiedergegeben wurden, ist die Tatsache, dass die Figur des José Nieto stärker verändert wurde, umso augenfälliger. Goya hat den *Aposentador* viel heller und dezenter wiedergegeben als Velázquez und auch die Tür, der Vorhang und die Treppe sind farblich blasser dargestellt, wie wenn sie zu Nieto dazugehören würden. Es könnte sein, dass Goya mit dieser Änderung übertrieben betonen wollte, dass sich in Velázquez' Bild eine Lichtquelle in der Tür befindet. Aber vielleicht wollte Goya mit dieser veränderten Wiedergabe des „Mannes in der Türe“ auf dessen Wichtigkeit hindeuten. Meines Erachtens ist die zuerst genannte Vermutung am wahrscheinlichsten, da Goya auch die Infantin und den vorderen, heller beleuchteten Bereich viel heller dargestellt hatte.<sup>229</sup>

Goyas Intention bei dieser Zeichnung war es demzufolge, nahe am Original zu bleiben und nur gewisse Effekte zu betonen, wie den Lichteinfall. Das Augenmerk des Betrachters liegt somit bei den Personen die sich im helleren Bildbereich befinden.

---

<sup>229</sup> So erscheint es zumindest auf der mir vorliegenden Reproduktion.

### 8.3. Salvador Dalí's *Las Meninas* Variationen

Coultharts nächstes Beispiel für ein Gemälde, das Velázquez' *Las Meninas* behandelt stammt von Salvador Dalí. Dieser bewunderte Velázquez und ließ sich von *Las Meninas* zu mehreren Variationen inspirieren.<sup>230</sup> Zuerst soll hier das ebenfalls *Las Meninas* (Abb. 19) betitelte Werk, das 1960 entstand erläutert werden. Infolge soll dann ein weiteres Werk, in dem sich Dalí auf Velázquez' *Las Meninas* bezieht behandelt werden. Es trägt den Titel *Bildnis Juan de Pareja beim Reparieren einer Saite auf seiner Mandoline* (Abb. 20); auch dieses Bild entstand 1960.

Das erstere Gemälde (Abb. 19) ist in der für Dalí typisch surrealistischen Manier gemalt: Die Protagonisten der höfischen Szenerie von Velázquez *Las Meninas* ersetzte er durch Zahlen. Spannend ist die Tatsache, dass er jede Zahl nur einmal verwendete, außer die Zahl Sieben, die er dreimal gebrauchte. Seine Zählung beginnt im rechten Vordergrund mit der Eins die vermutlich anhand der Position der Ziffer Nicolás Pertusato darstellen soll. Die bodennah gemalte Zwei soll offensichtlich den liegenden Hund verkörpern. Die Ziffer Drei steht für die Hofzwergin Maribárbola am rechten vorderen Rand. Die beiden Hofdamen Isabel de Velasco und María Agusta Sarmiento erhielten die Ziffern Vier und Fünf. Die Dame im Mittelgrund, Leonor de Luna y Sarmiento, wurde von Dalí zur Ziffer Sechs erkoren. Die Zahl Sieben wurde einerseits Velázquez und andererseits José Nieto zugeordnet und ersetzt gleichzeitig die Darstellung der Leinwand im Originalbild *Las Meninas*. Auffallend ist, dass die Ziffern Sieben anstelle der Leinwand und anstelle von Velázquez anscheinend Malutensilien halten. Die Zahl Acht stellt die Infantin Margarita Teresa de Austria dar. Die letzte Ziffer, die Neun, stellt den Lehrer dar, der neben der Zahl Sechs, Leonor de Luna y Sarmiento, steht.

Auffällig ist, dass bei manchen Ziffern die Farbe mit der Gewandfarbe in Velázquez Gemälde. So z. B. weist die Zahl Acht einen Hauch von weißer Färbung auf, entsprechend dem vorwiegend weißen Kleid, in dem sie Velázquez gemalt hat. Allerdings hat Dalí nicht nur die Farben der Zahlen den Kleidern der Dargestellten nachempfunden, bemerkenswert ist auch seine Aufteilung der Ziffern im Bildraum: Vergleicht man die beiden Gemälde, kann man leicht feststellen, dass die Verteilung der Zahlen im Bildraum sehr genau übereinstimmt mit der Verteilung der Figuren bei Velázquez. Möglicherweise hat Dalí die Personen und die Leinwand durch Zahlen ersetzt, um auf die Blickführung des Betrachters aufmerksam zu machen. Die Zahlen könnten die Reihenfolge anzeigen, in der Dalí die einzelnen Personen seiner „Vorlage“ ansieht und erforscht. Der Einstieg des Blicks über den rechten Bildrand

---

<sup>230</sup> Online-Quelle: Feuilleton.

und die Fortsetzung über die Personen und Gegenstände bis hin zur Tür im Hintergrund sowie eine Art Rückkehr zur Protagonistin und den Lehrer stellt meines Erachtens aber eine sehr spezifische Art der Betrachtung dar. Spannend ist auch, dass Dalí das dargestellte Königspaar nicht – wie alle anderen Personen und sogar den Hund im Bild – in Form von Ziffern wiedergegeben hat.

Ein weiteres Werk, in dem sich Dalí auf Velázquez' *Las Meninas* bezieht, trägt den Titel *Bildnis Juan de Pareja beim Reparieren einer Saite auf seiner Mandoline* (Abb. 20); dieses Bild entstand ebenfalls 1960.<sup>231</sup> Juan de Pareja war eine Zeit lang Velázquez' Sklave und Mitarbeiter in dessen Werkstatt. Dalís Gemälde zeigt in surrealistischer Manier nicht konkret, wie Juan de Pareja eine Saite einer Mandoline repariert; vielmehr gibt er eine eindrucksvolle Ansammlung von Instrumententeilen, die wild im Bildraum verteilt sind, wieder. In diesem Durcheinander von Saiten und nagelförmigen Wirbeln von Instrumenten findet man im Hintergrund ein vertrautes Detail aus *Las Meninas*, nämlich José Nieto in der Tür stehend – als hätte Dalí den *Aposentador* mit seiner Tür ausgeschnitten und in den linken Hintergrund seiner Darstellung eingefügt. In *Las Meninas* hat Nieto jedoch eher den rechten Bildhintergrund inne. Dalís mittig-rechter Bildbereich beinhaltet hingegen ein Wirbelwind ähnliches Bildelement. Es bleibt nur zu vermuten, ob er damit eventuell den sogartigen Blick des Betrachters bildlich wiedergeben möchte. Der Höfling scheint jedoch nur geringfügig von der turbulenten Komposition auf seiner rechten Seite beeinflusst zu sein. Die Farbgebung des gesamten Bildes passt sich den Erdtönen an, die in der Tür und der Treppe verwendet wurden. Außerdem ist zu erkennen, dass Dalí in diesem Gemälde mit Öffnungen spielt. Einerseits sind Risse in beiden unteren Ecken vorhanden, die mehr oder weniger verschlossen dargestellt sind, andererseits befindet sich in der Mitte der Darstellung ein rundes Loch, das durch die darüber liegenden Saiten wie die Öffnung einer Mandoline<sup>232</sup> wirkt.

#### 8.4. Pablo Picassos *Las Meninas*

Die zahlreichen Variationen von *Las Meninas* von Picasso zeigen, dass auch ihn dieses Gemälde von Velázquez sehr beeindruckte. Auch bei Picassos Bildern ist der Mann in der Tür von Bedeutung. Seinem eigenen Stil entsprechend gibt Picasso das Bildpersonal des Vorbildes größtenteils in fragmentarischer bzw. kubistischer Form wieder. Er verzichtet

---

<sup>231</sup> Online-Quelle: Feuilleton.

<sup>232</sup> Oder eines ähnlichen Instruments.

dabei auf so manche *Las-Meninas*-Komponente und fokussiert dafür andere Elemente. Die Figur des Nieto wurde von Picasso jedoch in sehr vielen seiner Variationen miteinbezogen. Meist rückt Picasso den *Aposentador* sogar deutlich ins Zentrum des Hintergrunds und verstärkt den Kontrast, indem er die Figur noch dunkler darstellt und den Hintergrund wesentlich heller. Obwohl die Figur in Picassos zahlreichen *Las-Meninas*-Variationen meist über kein detailliert wiedergegebenes Gesicht verfügt und somit kein Blickkontakt zum Betrachter möglich ist, schafft sie es die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen und Neugier zu wecken.

In Picassos *Die Hofdamen – Las Meninas nach Velázquez* (Abb. 21)<sup>233</sup> wird das Sujet von *Las Meninas* in Schwarz-Weiß-Kontrasten wiedergegeben. Außerdem transformiert Picasso das Bild ins Querformat. Das Figurenpersonal wird komplett wiedergegeben und der dargestellte Raum ist dem von Velázquez ähnlich. Zu den Änderungen gehört, dass die Tür im Hintergrund etwas mehr in die Mitte gerückt wurde und die Stufen prominenter gestaltet und in den Raum des Geschehens hineingezogen wurden. Es scheint, als würde die in schwarz gehaltene Figur, die Nieto darstellen soll, dem Betrachter den Rücken zukehren und aus der Türöffnung, die von Licht durchflutet ist, blicken. Picassos Hommage an Velázquez greift sogar das auffällige Kassettenmuster der Tür auf. Picasso versuchte, jedes Detail einzufangen und auf seine eigene Art und Weise wiederzugeben. Somit erschien ihm auch die Beschaffenheit der Lustervorrichtungen an der Decke in Velázquez' Gemälde wichtig für seine Rezeption.

Durch die Zerlegung des Gemäldes in Formen und die Umwandlung in eine Schwarz-Weiß-Darstellung wird der Lichteinfall der Tür im Hintergrund noch stärker betont. Der Blick des Betrachters setzt sich über alle wiedergegebenen Details hinweg und bahnt sich den Weg in den Hintergrund, in dem man einen dunklen Mann im gleißenden Licht erkennt. Nietos Dienerschaft, die Geste eines Untergebenen, der aus Respekt vor der/den Majestät/en seinen Hut in der Hand hält, und die leicht gedrehte Haltung, eventuell wartend, ist in Picassos Rezeption nicht mehr erkennbar. Im Gegenteil: Die Rückansicht dieser Figur, die anscheinend auf hohen Stufen steht und dem gleißenden Licht entgegensieht, wirkt heroisch auf den Betrachter. Wenn man diese Variation von *Las Meninas* mit dem Blick eines Menschen der Gegenwart betrachtet, so fällt einem wohl sofort der Bezug zu Merkmalen heutiger Superhelden in Comickdarstellungen auf. Der nach hinten länger werdende Mantel

---

<sup>233</sup> Online-Quelle: Feuilleton.

und die Einfachheit der Darstellung unterstützen diese Assoziation. Picasso stellt Nieto also in einem „anderen Licht“ dar als Velázquez. Nicht nur die Inszenierung, sondern auch die Platzierung – nämlich genau über bzw. hinter der Infantin – zeigt, welche bedeutende Rolle der *Aposentador* für Picasso spielte. Es wirkt als würde Nieto heroisch über die Infantin wachen. Picassos *Hofdamen* zeigen im Übrigen auch starke Gemeinsamkeiten mit Luca Signorellis Fresko auf, in dem eine Hintergrundfigur aus einer lichterfüllten Tür blickt und dem Betrachter den Rücken zukehrt.

Picasso dekonstruierte in einer weiteren beispielhaften Variation von *Las Meninas* (Abb. 22) aus dem Jahr 1957 das ursprüngliche Gemälde von Velázquez noch stärker. Die in helleren Akzenten wiedergegebene Infantin als Protagonistin wurde noch zentraler positioniert. Schräg über ihr, in einem Meer von unterschiedlich schwarz-weiß schattierten Dreiecksformen, steht José Nieto in einer hell erleuchteten Tür. Jetzt nimmt er eine andere Körperhaltung ein, die vermuten lässt, dass er frontal zum Betrachter gewandt ist. Von der leicht gedrehten Pose in Velázquez' Gemälde ist hier nichts mehr zu erkennen. Der *Aposentador* ist dadurch statischer. Die geöffnete Tür mit dem Kassettenmuster ist auch hier gut zu erkennen. Links neben der Tür ist der Spiegel mit mehreren Rahmen wiedergegeben. Gleich davor ist Velázquez' mit Malutensilien dargestellt. So „verschachtelt“ die Formen der Körper und des Interieurs auch wiedergegeben wurden, so beeindruckend ist die Tatsache, dass man als Betrachter das Gefühl hat, alles sei an seinem Platz. Wenn man Velázquez' *Las Meninas* studiert hat, dann kann man an Picassos Darstellung mühelos anknüpfen. Sogleich fällt dem geübten Auge natürlich auf, das manches nicht an seinem ursprünglichen Ort ist, doch diese Art von „Fehlersuche“ ist für den Betrachter durchaus spannend.

Picasso hat in beiden vorgestellten Variationen in der rechte untere Bildecke Nicolás Pertusato und dem Hund gewidmet. Im ersten Beispiel sind der Hofzweig und der Hund sehr hell wiedergegeben – ein Verweis auf den Lichteinfall in Velázquez' Gemälde. Im zweiten Werk sind Hofzweig und Hund dunkler dargestellt. Der Lichteinfall ist nicht so deutlich wie beim ersten Beispiel. Picasso orientierte sich also in der ersten Darstellung mehr an den Lichtverhältnissen des Originals. Im Gegenteil dazu vertiefte er im zweiten Vergleichsbeispiel die Rezeption des Sujets und setzte vor allem bei der Infantin und der erleuchteten Tür hellere Akzente. Eine fensterartige Struktur am rechten Bildrand sorgt hier zusätzlich für eine punktuellere Lichtquelle, so dass der Blick des Rezipienten stärker auf die erleuchtete Tür und die hell wiedergegebene Infantin gelenkt wird.

### 8.5. Cristóbal Torals „D’après Las Meninas“

Zu guter Letzt noch ein Beispiel einer Variation mit dem Titel *D’après Las Meninas* (Abb. 23) aus dem Jahr 1975 von Cristóbal Toral, einem spanischen Künstler. Das Gemälde hat etwa die gleichen Ausmaße wie Velázquez’ *Las Meninas* und ist ebenso in Öl auf Leinwand gemalt. Es scheint als wäre der Raum, den das berühmte spanische Gemälde zeigt, ausgeräumt, und nur noch einzelne Versatzstücke und Figuren sind zu erkennen. Die Leere, die dadurch eigentlich entstehen würde, füllte der Künstler mit zahlreichen aufeinandergestapelten Koffern und verpackten Gegenständen. Es wirkt, als blicke der Betrachter in einen mit vergessenen Gepäckstücken gefüllten Raum am Flughafen. Die etwas zaghaftere Lichtführung lässt die Reisetaschen im hinteren Drittel fast schon im Dunkel verschwinden. Anhaltspunkte dafür, dass es sich um den Raum handelt, in dem Velázquez die Infantin und ihr Hofpersonal zeigte, sind die Leinwand links vorne, José Nieto in der markanten geöffneten Tür und der Spiegel mit der Darstellung des Königspaares. Allerdings sind die erwähnten Personen leicht geändert wiedergegeben: José Nieto z. B. hat einen anderen Haar- und Bartschnitt bekommen. Ob diese neue Erscheinung jedoch auf eine bestimmte Person schließen lässt, muss an dieser Stelle offen gelassen werden. Auch die auffällige Frisur der Königin hat Toral geändert. Die Beleuchtung der Tür jedoch ist ähnlich dem Original, nur die Stufen sind einen Akzent dunkler.

Was bewirkt nun diese großzügige Ersetzung des Bildpersonals von *Las Meninas* durch Reisegepäck beim Betrachter? Zuallererst führt es dazu, dass der Blick ohne Umwege auf die offene, hell erleuchtete Tür und den darin stehenden *Aposentador* im Hintergrund fällt. Die Person in der Türöffnung zieht die Aufmerksamkeit, über diese Koffer hinweg, auf sich. Nietos Geste und die Erwidern des Blicks binden den Beschauer an den Hintergrund. Erst später komplettiert der Rezipient den Anblick des Werks und versucht, auch die unbeleuchteten Details zu erforschen. Die lichtdurchflutete Öffnung erscheint fast wie ein Schlüsselloch, durch das der Beobachter in einen helleren Raum blicken kann. Die ansonsten sehr dunkel gehaltene Darstellung von Toral fördert einmal mehr die Neugierde des Betrachters, der mehr über diese Szenerie erfahren will. Durch die „Löschung“ des Bildpersonals wird die besondere Wirkung von José Nietos Standpunkt und seine Funktion als Mittler zum Betrachter also noch hervorgehoben.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass sich die vorgestellten Rezeptionen alle auf die überlieferte Fassung von *Las Meninas*, also auf die von Velázquez überarbeitete Version beziehen. Die Bildfigur José Nieto erfährt in den ausgewählten Beispielen eine Aufwertung. Nun stellt sich die Frage, weshalb sie diese Art der Würdigung bzw. Betonung erhält. Denn es ist stark anzunehmen, dass die rezipierenden Künstler das spanische Hofzeremoniell nicht kannten und sie daher vermutlich auch nichts über José Nietos Bedeutung und Tätigkeit am Hof wussten. Es erscheint deshalb durchaus möglich, dass die Künstler das Bildelement José Nieto „nur“ aufgrund seiner starken Wirkung im Bild und auf den Betrachter aufgegriffen und zitiert haben. Die Zentrierung und die auffällig präzise Darstellung dieser Figur sowie das entgegenkommende Licht sind Merkmale dafür, dass die Künstler diesem Bildelement – einer Figur wie José Nieto in einer Tür – eine große Bedeutung zumaßen. Hier ist anzumerken, dass José Nietos Darstellung sehr stark mit dem Bildelement Tür verbunden ist. Es scheint als ob diese Figur mit der offenen Tür eine Art Symbiose eingeht und beide zu einem einzigen Bildelement verschmelzen. Ohne diese Tür würde José Nieto nur halb so stark auf den Betrachter wirken und dessen war sich nicht nur Velázquez bewusst, sondern auch seine Rezipienten. Dieses Bildelement wurde über die Zeit hinweg sehr beliebt und zwar nicht nur, wenn es um die „direkte“ Bezugnahme auf *Las Meninas* ging, wie man an Clarkes Beispiel erkennen kann.

Bei fast allen Rezeptionen, außer bei Dalís Variation mithilfe von Ziffern, steht José Nieto auch in Verbindung mit einem beiseite gezogenen Vorhang. Meist wirkt es so, als würde Nieto diesen Vorhang beiseite ziehen, obwohl es in *Las Meninas* eine Türschnalle<sup>234</sup> ist, die er ergreift.

Velázquez' Nieto überdauerte also nicht nur in seinem Gemälde *Las Meninas* die Zeit, sondern auch als adaptiertes Bildelement in anderen Werken der darauffolgenden Jahrhunderte. Durch die Einbindung José Nietos in Velázquez' Gemälde wurden ihm offensichtlich „weitere Türen“ geöffnet.

---

<sup>234</sup> Pippal 2014 und im Seminar Inside Art 2014.

## 9. Conclusio

Das Gemälde *Las Meninas* mit seiner Schlüsselfigur José Nieto regt in vielerlei Hinsicht zur kunsttheoretischen Auseinandersetzung an. In der vorliegenden Arbeit wurde vorrangig versucht, die ambivalente Rolle dieses Höflings unter Berücksichtigung unterschiedlichster Gesichtspunkte zu erfassen. Zu diesen zählt allen voran das spanische Hofzeremoniell des 17. Jahrhunderts, das unter anderem auch dafür verantwortlich war, dass es *Aposentadores*, wie José Nieto einer war am Hof gab. Die Tätigkeiten eines solchen Palastquartiermeisters beinhalteten u. a. das Öffnen und Schließen der Türen und erforderten deshalb auch eine spezifische Platzierung José Nietos im Türausschnitt von *Las Meninas*. Nieto war nicht nur dafür zuständig, die Königin durch den Palast zu begleiten, sondern auch andere Mitglieder der Königsfamilie, z. B. die Infantin.

Da es keine weitergehenden Informationen über José Nieto y Velázquez gibt, war es nicht möglich, weitere Bezugspunkte zwischen der Darstellung und seinem Leben herzustellen. Zudem können die wenigen vorliegenden Auskünfte nicht überprüft werden und müssen deshalb angezweifelt werden.

Grundlegend für die Auseinandersetzung mit der Schlüsselfigur Nieto und seiner Wirkung ist die Veränderung, die Velázquez selbst an dem Gemälde ausführte, nachdem sich seine Bestimmung geändert hatte. Die präsumtive Verkleinerung der Leinwand und die Adaptionen des dargestellten Bildinhaltes wirkten sich unter anderem auf die Komposition und somit auch auf die Betrachtungsweise des Bildes aus. Der Fluchtpunkt bleibt dabei gleich, lediglich die Relation zum geänderten Format ändert sich. Auch die Wirkung Nietos veränderte sich, denn seine Platzierung im Verhältnis zur Gesamtkomposition entspricht nicht mehr der im ursprünglichen Bild. Da ein Vergleich mit der ersten Konzeption nicht möglich ist, bleibt nur zu vermuten, ob und wie sich José Nietos Wirkung veränderte. So oder so, Nietos Erscheinung zieht die Wahrnehmung des Betrachters auf sich. Die rückwärtige Beleuchtung des Türausschnitts und seine schwarze Hoftracht sorgen für einen Kontrast, der den Betrachter auf diesen Bildausschnitt aufmerksam macht. Generell war festzustellen, dass Velázquez das Licht bei *Las Meninas* sehr bewusst als gestalterische Mittel eingesetzt hat.

Untersucht man Velázquez' Œuvre, so ist festzustellen, dass er bei *Las Meninas* nicht zum ersten Mal auf das Bildelement Tür bzw. Öffnung in einem Bild zurückgreift. Er arbeitete schon früh mit ausschnitthaften Komponenten; allerdings kann der Betrachter dabei nicht eindeutig feststellen, ob es sich um Ausschnitte in der Architektur oder um Bild-in-Bild-Kompositionen handelt.

Eine Gegenüberstellung mit zeitgenössischen niederländischen und italienischen Bildbeispielen, die Ein- bzw. Ausblick gebende Türen beinhalten, zeigt, dass Velázquez auf Darstellungen zurückgreifen konnte, in denen Türen ähnlich integriert sind wie bei *Las Meninas*. Dabei wurde auch offensichtlich, dass die Wirkung auf den Betrachter und seine Identifikation mit der Bildfigur, von den Künstlern auf unterschiedliche Weise herbeigeführt wurde.

Zusätzlich ist die Situation zwischen Spanien und den Niederlanden im 17. Jahrhundert zu beachten, denn die enge Beziehung zwischen Spanien und den Südniederlanden steht in Kontrast zur feindlichen Beziehung zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden. Jedoch fanden die niederländischen künstlerischen Einflüsse, wie auch die des nordniederländischen Künstlers Pieter de Hooch, augenscheinlich den Weg nach Spanien. Vor allem die Gestaltungsweise der Interieurstücke de Hoochs kann in Kontext zu Velázquez' Bildelement der Tür in *Las Meninas* gesetzt werden. Die Innenraumdarstellungen de Hoochs bestehen häufig aus einem Raum im Vordergrund, an den mehrere Zimmer anschließen, die z. B. durch offen stehende Türen einsehbar sind. Bei Velázquez' *Las Meninas* gibt es in ausschnitthafter Form ein offene Tür, die Einblick in den angrenzenden Raum mit Treppe und einer weiteren Tür zulässt. Zusätzlich ist das Bewegungsmotiv, das der Betrachter mit Türen in Innenraumdarstellungen verbindet, zu in ähnlicher Weise vorhanden.

In dieser Arbeit wurde zudem die Bedeutung der Mittlerfiguren und „Anweiser“ im Bild, die den Betrachter auf wichtige Bildinhalte hinweisen, aufgezeigt. Diese bauen durch die Kontaktaufnahme aus dem Bild heraus eine Verbindung zum Rezipienten auf. José Nieto ist zwar nicht die einzige Bildfigur, die eine solche Vermittlerposition in *Las Meninas* einnimmt, der Betrachter nimmt ihn aber sicherlich mit am stärksten wahr und zwar trotz bzw. gerade wegen seines Standorts im Hintergrund.

Ob sich Velázquez in seiner Darstellung *Las Meninas* an der damaligen Theaterwelt orientierte und einige Elemente davon in die Szenerie einarbeitete, bleibt eine Vermutung. Da Philipp IV. ein durchaus kunstaffiner König war und die Malerei ebenso wie das Theater schätzte und teilweise selbst mitwirkte, könnte eine Verbindung bzw. gegenseitige Beeinflussung dieser beiden Gattungen durchaus denkbar sein. Das Vorhangmotiv stellte z. B. ein beliebtes Mittel in der Malerei dar, um Machtansprüche zu veranschaulichen. Im Theater wurden Vorhänge als inszenierendes Mittel verwendet. Einerseits um Einblicke zu gewähren oder zu verwehren, andererseits um zum Beispiel unbeobachtet zu Lauschen. Des Weiteren wurden Vorhänge bei höfischen Repräsentationen verwendet, die wiederum einer Inszenierung gleichkamen. Für einen allgemein interessierten Hofmaler wie Velázquez war

sicher auch die ständige Weiterentwicklung der Bühnenkonstruktionen und Kulissen am Hoftheater interessant, die immer bessere Illusionen zuließen.

Die in dieser Arbeit vorgestellten Rezeptionen von Velázquez' *Las Meninas* zeigen, dass spätere Künstler das Bildelement José Nieto mit Tür für ihre Kunstwerke aufgriffen. Vermutlich verwendeten sie diesen in der Tür stehenden Höfling als Bildzitat, da er vor allem eine starke Wirkung auf den Betrachter hat. Die Einbeziehung von Licht und Schatten sowie die Verbindung mit der offenen Tür stellten für die Maler wohl ein interessantes Element in ihren Werken dar. Ob sie sich der Aufgaben Nietos am Hof und dadurch auch seiner Funktion in *Las Meninas* bewusst waren, bleibt zu bezweifeln. Es ist daher anzunehmen, dass die Nachahmung dieser Bildfigur allein auf die Wirkung im Kunstwerk zurückzuführen ist.

Die Schlüsselfigur José Nieto ist augenscheinlich ein ambivalentes und interaktives Element in Velázquez' *Las Meninas*. Im Zuge dieser Arbeit wurde seine Rolle erstmals auf mehreren Ebenen detailliert analysiert und mit seinen Funktionen, die er in Rezeptionen anderer Künstler einnimmt, verglichen. Für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk *Las Meninas* ist zu hoffen, dass die neuesten Erkenntnisse im Bezug auf die Veränderung des Bilds fortan miteinbezogen werden. Außerdem sollte in Hinblick auf die Umwidmung des Gemäldes ein stärkeres Augenmerk auf die (adaptierte) Wirkung der Bildfiguren gelegt werden.

## **10. Anhang**

### **10.1. Literaturverzeichnis**

#### **Alberti 1435-1450**

Leon Battista Alberti, De sculptura, De pictura/Della pittura, 1435–1450.

#### **Alpers 1983**

Svetlana Alpers, Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von Las Meninas, 1983, in: Thierry Greub (Hg.), Las Meninas im Spiegel der Deutungen – Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 2001, S. 194–206.

#### **Bawden 2014**

Tina Bawden, Die Schwelle im Mittelalter, Köln 2014.

#### **Boehn 1964**

Max von Boehn, Die Mode – Menschen und Moden im 16. Jahrhundert, Band II, München 1964.

#### **Brauneck 1996**

Manfred Brauneck, Die Welt als Bühne – Geschichte des europäischen Theaters, Zweiter Band, Weimar 1996.

#### **Brown 1978**

Jonathan Brown, Über die Bedeutung von Las Meninas, 1978, in: Thierry Greub (Hg.), Las Meninas im Spiegel der Deutungen – Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 2001, S. 150–169.

#### **Chastel 1978**

André Chastel, Fables, Formes, Figures – Band II., Paris 1978.

**Darian 2011**

Veronika Darian, Das Theater der Bildbeschreibung – Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität, München 2011.

**Deuchler 1984**

Florens Deuchler, Duccio, Mailand 1984.

**Dickens 1977**

A.G. Dickens (Hg.), The Courts of Europe – Politics, Patronage and Royalty 1400–1800, London 1977.

**Düchting 2010**

Hajo Düchting, Bildraum – Räume in der Malerei, Stuttgart 2010.

**Elias 1969**

Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft – Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Berlin 1969.

**Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert 1981**

August Beck, Georg Kauffmann, Blake Lee Sphar und Conrad Wiedemann (Hg.), Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979, Referate und Sektionen 1 bis 5, Hamburg 1981.

**Franits 1989**

Wayne E. Franits, The Depiction of Servants in Some Paintings by Pieter de Hooch, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 52. Bd., H. 4, Seiten 559-566, München 1989.

**Göttler 1998**

Christina Göttler (Hg.), Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst der Renaissance bis zum Barock, Emsdetten 1998.

**Greub 2001**

Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen – Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001.

**Hofmann-Randall 2012**

Hofmann-Randall Christina, *Das spanische Hofzeremoniell 1500-1700*, Berlin 2012.

**Ione 2013**

Amy Ione, *Las Meninas – Examining Velasquez’s Enigmatic Painting*, Imprint Academia 2013, S.51–57.

**Kebeck 2006**

Günther Kebeck, *Bild und Betrachter – Auf der Suche nach Eindeutigkeit*, Regensburg 2006.

**Kehrer 1966**

Hugo Kehrer, *Die Meninas des Velazquez*, München 1994.

**Liess 2003**

Reinhard Liess, *Im Spiegel der „Meninas“ – Velázquez über sich und Rubens*, Göttingen 2003.

**López-Rey 1999**

José Lopez-Rey, *Velázquez – Werkverzeichnis, Band 1, Maler der Maler*, Köln 1999.

**Marqués 1997**

Manuela B. Mena Marqués, *Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola im Gemälde Las Meninas von Velázquez*, 1997, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen – Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 247–280.

**Moffitt 2001**

John F. Moffitt, *Velázquez im Alcázar-Palast von 1656: Die Bedeutung der *mise-en-scène* von Las Meninas*, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen – Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S.40–73.

**Nooteboom 1990**

Cees Nooteboom, Eine Königin lacht nicht, 1990, in: Thierry Greub (Hg.), Las Meninas im Spiegel der Deutungen – Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 2001, S.77–86.

**Ortega y Gasset 1955**

José Ortega y Gasset, Velázquez und Goya – Beiträge zur spanischen Kulturgeschichte, Stuttgart 1955.

**Palmer 1999**

Stephen E. Palmer, Vision science: photons to phenomenology, Cambridge 1999.

**Palomino 1781**

Don Antonio Palomino Velasco Hofmaler Philipp des fünften, Leben aller spanischen und fremden Mahler, Bildhauer und Baumeister, welche sich in Spanien durch ihre Werke berühmt gemacht haben, ins Deutsche übersetzt und mit dem Leben des berühmten Raphael Mengs vermehrt, Dresden 1781.

**Palomino 1724**

Antonio Palomino, Worin da berühmteste Werk von Don Diego Velazquez beschrieben wird, in: Thierry Greub (Hg.), Las Meninas im Spiegel der Deutungen – Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 2001, S.34–39.

**Pippal 2014**

Martina Pippal, Mascha und Margarita – eine Reise ins Innere der Kunst: zu „Las Meninas“ von Diego Velázquez, Wien 2014.

**Prinz Adalbert von Bayern 1929**

Prinz Adalbert von Bayern, Das Ende der Habsburger in Spanien, Band 1, München 1929.

**Reichel 1987**

Norbert Reichel, Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur, Darmstadt 1987.

**Riegel 1931**

Alois Riegel, Das holländische Gruppenporträt – mit achtundzwanzig Tafeln, Wien 1931.

**Schlünder 2002**

Susanne Schlünder, Volker Roloff (Hg.), Karnevaleske Körperwelten Francisco Goyas – Zur Intermedialität der *Caprichos*, Tübingen 2002.

**Sellés-Ferrando 2004**

Xavier Sellés-Ferrando, Spanisches Österreich, Köln 2004.

**Söntgen 2007**

Beate Söntgen, Eine Frage der Perspektive. Vertiefung ins Innere bei Pieter de Hooch, in: Weltbild – Bildwelt, West-östliche Denkwege Band 10, herausgegeben von Walter Schweidler, Sankt Augustin 2007, S. 79–82.

**Stoichita 1998**

Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild - Vom Ursprung der Metamalerei, (übersetzt aus dem franz. von Heinz Jatho), München 1998.

**Stratton-Pruitt 2012**

Suzanne I. Stratton-Pruitt, Response: „Why Drag in Velázquez?“, in: The Art Bulletin, March-June 2010 (Numbers 1-2), S.52–53.

**Tietze 1922**

Hans Tietze (Hg.), Die Delfter Malerschule, in: Bibliothek der Kunstgeschichte herausgegeben von Hans Tietze Band 27, Leipzig 1922.

**Warnke 2005**

Martin Warnke, Velázquez – Form & Reform, Köln 2005.

**Yalçın 2004**

Fatma Yalçın, Anwesende Abwesenheit – Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts, Berlin 2004.

## 10.2. Verzeichnis der Online-Quellen :

### **Arte historia**

<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/9058.htm>

Zugriff zuletzt am: 10.2.2016.

### **Bibelwissenschaft**

<https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/maria-und-martha/ch/207632884cbf7789aa210293fbaf3105/>

Zugriff zuletzt am: 8.3.2016.

### **Epapontevetra**

<http://www.epapontevetra.com/arte/Comentarios2/Las%20Meninas%20Velázquez.htm>

Zugriff zuletzt am: 10.3.2016.

### **Feuilleton**

<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2009/06/08/the-metamorphoses-of-don-jose/>

Zugriff zuletzt am: 13.3.2016.

### **Grin**

<http://www.grin.com/de/e-book/8142/gattungsspezifische-elemente-der-comedia-de-capa-y-espada-und-der-comedia>

Zugriff zuletzt am: 20.3.2016.

## 10.3. Verzeichnis weiterführender Quellen

### **Seminar Inside Art 2014**

Seminar des Sommersemesters 2014 am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien, geleitet von ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal, mit dem Titel „Inside Art: Diego Velázquez: Las Meninas mit ‚kinesthetic learning‘.

#### 10.4. Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, Öl/Leinwand, Maße: 318 x 276 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Museo del Prado, Madrid, (20.1.2015).

Abb. 2: Detail aus Abbildung 1, José Nieto, Prometheus Online Bilddatenbank, Museo del Prado, Madrid, (30.1.2015).

Abb. 3: Röntgenaufnahme von Las Meninas, Prometheus Online Bilddatenbank, Spanien Madrid Prado (14.11.2015).

Abb. 4: Tizian, Kaiser Karl V. nach der Schlacht am Mühlberg, 1548, Öl/Leinwand, Maße: 332 x 279 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Spanien Madrid Prado (22.2.2016).

Abb. 5: Tizian, Darbringung des Prinzen Ferdinand durch Philipp II., vor 1575, Öl/Leinwand, Maße: 325 x 274 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Spanien Madrid Prado (22.2.2016).

Abb. 6: Diego Velázquez, Küchenszene mit Christus im Haus von Martha und Maria, ca. 1618, Öl/Leinwand, Maße: 60 x 103,5 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, London National Gallery (3.2.2015).

Abb. 7: Diego Velázquez, Emmausmahl, ca. 1620, Öl/Leinwand, Maße: 55,8 x 118 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, National Gallery Ireland, Dublin (5.4.2015).

Abb. 8: Juan Bautista Martinez del Mazo, La famille de l'artiste – Portrait de famille, 1664-65, Maße: 148 x 175 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Kunsthistorisches Museum Wien (16.4.2015).

Abb. 9: Detail aus dem Turin-Mailänder Stundenbuch, Geburt Johannes des Täufers, um 1430, Prometheus Online Bilddatenbank, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama Turin (23.4.2015).

Abb. 10: Luca Signorelli, Monteoliveto Maggiore/Chiusure (Siena), Großer Kreuzgang, 1505-08, Prometheus Online Bilddatenbank, Fresko (23.4.2015).

Abb. 11: Pieter de Hooch, Die Mutter, um 1661/63, Öl/Leinwand, Prometheus Online Bilddatenbank, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Gemäldegalerie (29.4.2015).

- Abb. 12: Pieter de Hooch, Zwei Frauen vor einem Wäscheschrank, 1663, Öl/Leinwand, Maße: 100 x 92 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Rijksmuseum Amsterdam (2.9.2015).
- Abb. 13: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, um 1670, Öl/Leinwand, Maße: 83,7 x 100 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Städelmuseum, Frankfurt am Main (2.5.2015).
- Abb. 14: Jan Vermeer, Allegorie der Malerei (Die Malkunst), um 1673, Öl/Leinwand, Maße: 130 x 110 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Kunsthistorisches Museum Wien (5.10.2015).
- Abb. 15: Diego Velázquez, Porträt eines jungen Mannes (José Nieto?), 1635-45, Öl/Leinwand, Maße: 76,3 x 65,3 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Apsely House, London (3.11.2015).
- Abb. 16: Diego Velázquez, Prinz Baltasar Carlos mit dem Conde Duque de Olivares in der Reitschule, 1636, Öl/Leinwand, Maße: 144 x 96,3 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, London (19.9.2015).
- Abb. 17: Harry Clarke, Illustration zu: Die Taschen im Fall Valdemar von Edgar Allan Poe, 1919, Online-Ressource: <http://50watts.com/Harry-Clarke-Illustrations-for-E-A-Poe>, (1.3.2016).
- Abb. 18: Francisco de Goya y Lucientes, Zeichnung nach Velázquez: Las Meninas, 1778-79, Rötelpapier, Maße: 40 x 32,8 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Madrid Sammlung Carderera (13.3.2016).
- Abb. 19: Salvador Dalí, Las Meninas, 1960, Online-Ressource: <http://laderrotadesamotrancia.blogspot.co.uk/2013/01/velazquez-en-la-pintura-moderna.html>, (24.3.2016).
- Abb. 20: Salvador Dalí, Bildnis Juan de Pareja beim Reparieren einer Saite auf seiner Mandoline, 1960, Maße: 76,5 x 87,6cm, Öl/Leinwand, Prometheus Online Bilddatenbank, Privatbesitz, (24.3.2016).
- Abb. 21: Pablo Picasso, Las Meninas nach Velázquez, 1957, Öl/Leinwand, Prometheus Online Bilddatenbank, Museu Picasso, Barcelona (24.11.2015).
- Abb. 22: Pablo Picasso, Die Hofdamen (Las Meninas nach Velázquez), 18.9.1957, Öl/Leinwand, Maße: 129 x 161 cm, Prometheus Online Bilddatenbank, Museu Picasso Barcelona (24.11.2015).
- Abb. 23: Cristóbal Toral, D'après Las Meninas, 1975, Öl/Leinwand, Maße: 278 x 237 cm, Unidam Bilddatenbank, Besitz des Künstlers (31.3.2016).

10.5. Abbildungen



Abbildung 1: Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, Öl/Leinwand, Maße: 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abbildung 2: Detail aus Abbildung 1, José Nieto.

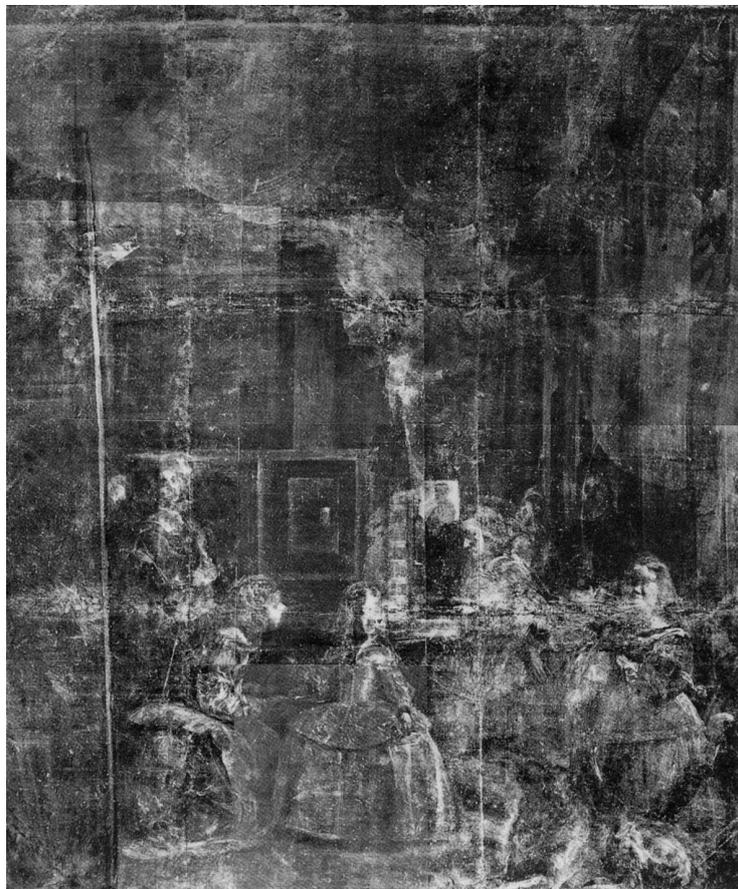


Abbildung 3: Röntgenaufnahme von Las Meninas, Spanien Madrid Prado.



Abbildung 4: Tizian, Kaiser Karl V. nach der Schlacht zu Mühlberg, 1548, Öl/Leinwand, Maße: 332 x 279 cm, Madrid Museo del Prado.



Abbildung 5: Tizian, Darbringung des Prinzen Ferdinand durch Philipp II., vor 1575, Öl/Leinwand, Maße: 325 x 274 cm, Museo del Prado Madrid.



Abbildung 6: Diego Velázquez, Küchenszene mit Christus im Haus von Martha und Maria, ca. 1618, Öl/Leinwand, Maße: 60 x 103,5 cm, London National Gallery.



Abbildung 7: Diego Velázquez, Emmausmahl, ca. 1620, Öl/Leinwand, Maße: 55,8 x 118 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.



Abbildung 8: Juan Bautista Martinez del Mazo, La famille de l'artiste - Portait de famille, 1664–65, Maße: 148 x 175 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abbildung 9: Detail aus Turin-Mailänder Stundenbuch, Geburt Johannes des Täufer, um 1430, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama Turin.



**Abbildung 10: Luca Signorelli, Monteoliveto Maggiore/Chiusure (Siena),  
Großer Kreuzgang, 1505–08, Fresko.**



**Abbildung 11: Pieter de Hooch, Die Mutter, um 1661/63, Öl/Leinwand.**



Abbildung 12: Pieter de Hooch, Zwei Frauen vor einem Wäscheschrank, 1663, Rijksmuseum Amsterdam.

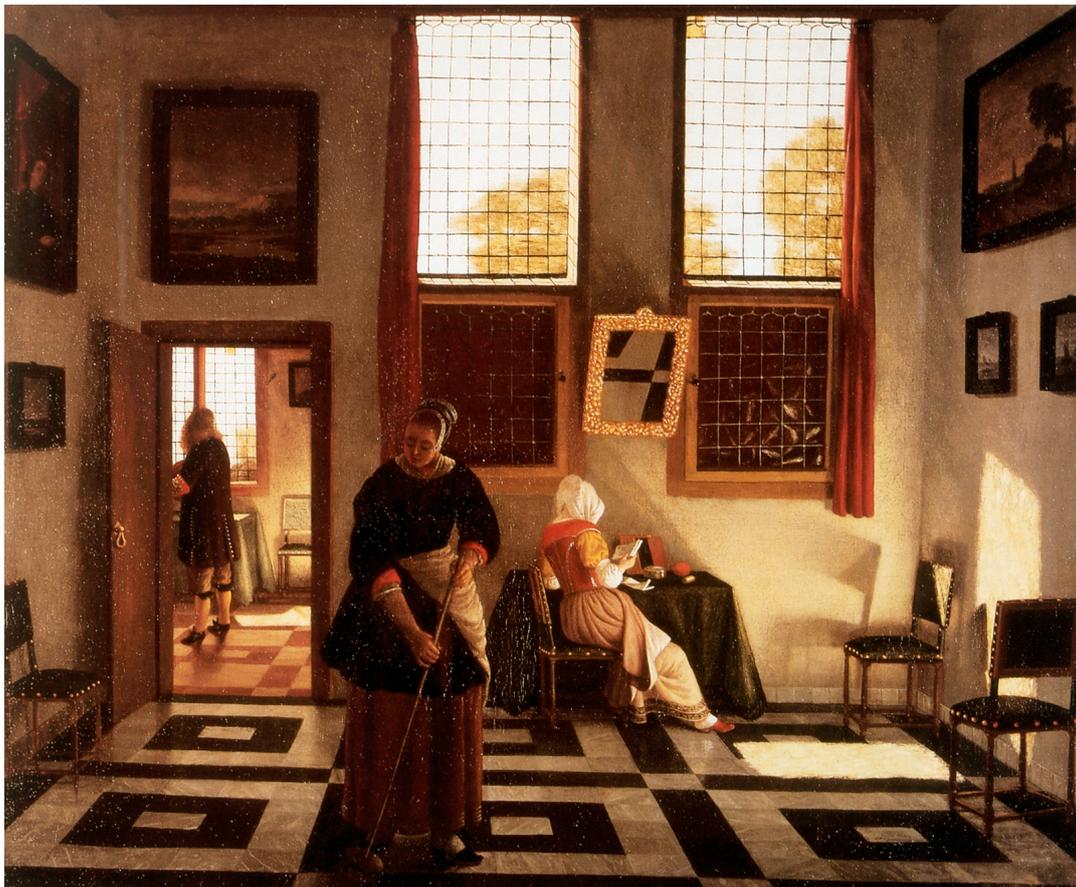


Abbildung 13: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, um 1670, Öl/Leinwand, Maße 83,7 x 100 cm, Städel-Museum, Frankfurt am Main.



Abbildung 14: Jan Vermeer, Allegorie der Malerei (Die Malkunst), um 1673, Öl/Leinwand, Maße: 130 x 110 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 15: Diego Velázquez, Porträt eines jungen Mannes (José Nieto?), 1635–45, Öl/Leinwand, Maße: 76,3 x 65,3 cm, Apsely House, London.



Abbildung 16: Diego Velázquez, Prinz Baltasar Carlos mit dem Conde Duque de Olivares in der Reitschule, 1636, Öl/Leinwand, Maße: 144 x 96,3 cm, London.

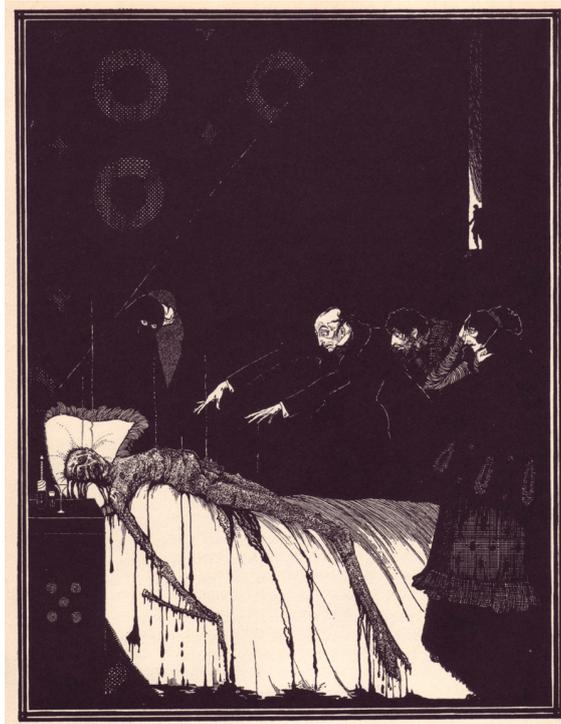


Abbildung 17: Harry Clarke, Illustration zu: Die Tatsachen im Fall Valdemar von Edgar Allan Poe, 1919.



*Dibujado por Goya del cuadro original de Velázquez, que está en el R.º Palacio de Madrid.*

**Abbildung 18: Francisco de Goya y Lucientes, Zeichnung nach Velázquez: Las Meninas, 1778–79, Rötelpapier, Maße: 40 x 32,8 cm, Madrid Sammlung Cardenera.**



Abbildung 19: Salvador Dalí, Las Meninas, 1960.



Abbildung 20: Salvador Dalí, Bildnis Juan de Pareja beim Reparieren einer Saite auf seiner Mandoline, 1960, Öl/Leinwand, Maße: 76,5 x 87,6cm, Privatbesitz.



Abbildung 21: Pablo Picasso, Las Meninas nach Velázquez, 1957, Öl/Leinwand, Museu Picasso, Barcelona.

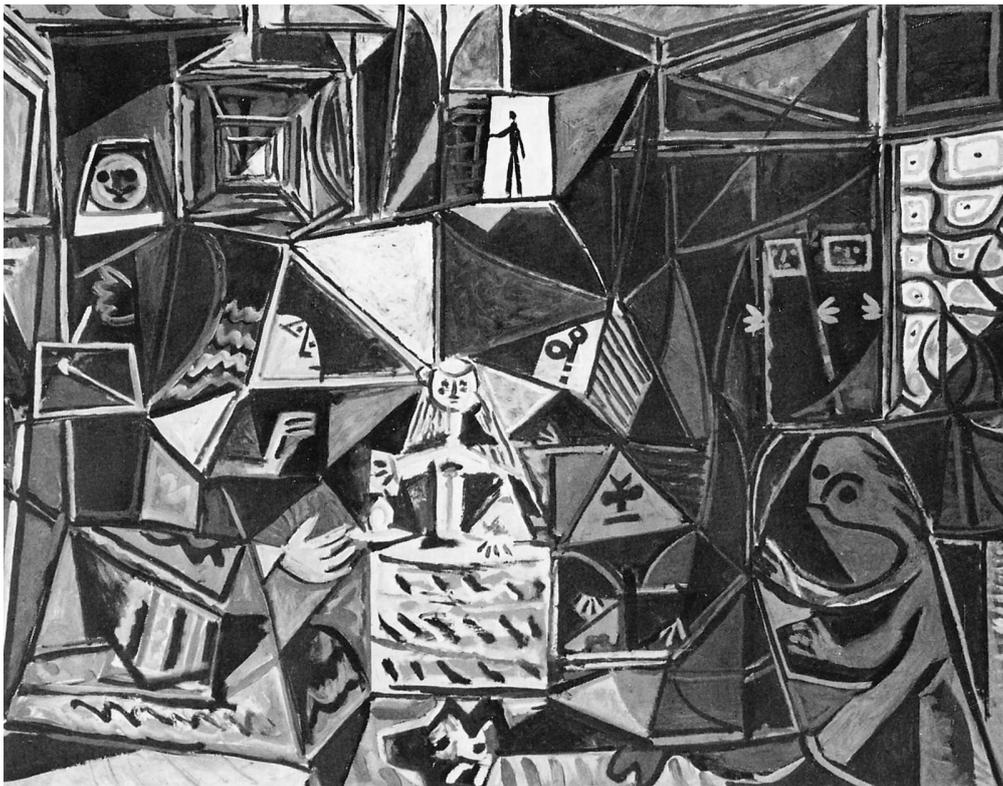


Abbildung 22: Pablo Picasso, Die Hofdamen (Las Meninas nach Velázquez), 18.9.1957, Öl/Leinwand, Maße: 129 x 161 cm, Museo Picasso Barcelona.



**Abbildung 23: Cristóbal Toral, D'après Las Meninas, 1975, Öl/Leinwand,  
Maße: 278 x 237 cm, Besitz des Künstlers.**

## 10.6. Abstract

Die vorliegende Arbeit analysiert und kontextualisiert die Schlüsselfigur José Nieto y Velázquez in Diego Rodríguez de Silva y Velázquez' Gemälde *Las Meninas* aus dem Jahr 1656. Dadurch soll einerseits die Bedeutung des weitgehend unbekanntes Höflings, der im 17. Jahrhundert als *Aposentador* der Königin am spanischen Hof Philipps IV. diente, herausgearbeitet werden, andererseits soll gezeigt werden, ob seine Anwesenheit in dem Gemälde anhand seines Aufgabenbereichs im Madrider Alcázar zu erklären ist. Durch die Erläuterung seines Tätigkeitsfelds, das sich vor allem auf den Besitz der Schlüssel des Palastes bezieht, wird seine Funktion als Schlüsselfigur unterstrichen. Seine Präsenz in *Las Meninas* ist ein Verweis darauf, dass er die Mitglieder der Königsfamilie durch den Palast begleitete und dabei verantwortlich für das Öffnen und Schließen der Türen war. Da keinerlei detailliertere Informationen zu Nietos Leben erhalten sind, erfolgt die Bearbeitung auf Grundlage der wenigen Angaben zu seiner Person und der ausführlichen Überlieferungen des spanischen Hofzeremoniells.

Anhand einer diskursiven Erarbeitung wird – auch unter Berücksichtigung der ursprünglichen Version von *Las Meninas* – die Wirkung der Schlüsselfigur Nieto auf den Betrachter gezeigt. Der Vergleich mit Kunstwerken anderer Maler und deren Verwendung ähnlicher Schlüsselfiguren in ihren Werken soll Parallelen zu José Nietos Präsenz in *Las Meninas* und eventuell bestehende Verbindungen aufzeigen. Eine Beeinflussung Velázquez' durch das Theater am spanischen Hof erweist sich als durchaus möglich; diese Vermutung kann aber aufgrund mangelnder eindeutiger Hinweise nicht verifiziert werden. Das Besondere an José Nieto als Bildfigur liegt darin, dass er durch Velázquez' künstlerische Umsetzung imstande ist – trotz seiner Position im Bildhintergrund – eine starke Verbindung zum Betrachter aufzubauen.