

Das Sichtbare und das Unsichtbare

Kurze Bemerkungen zu einigen Porträts der Berliner Gemäldegalerie von Hannah Baader

Einer der führenden Kunsttheoretiker des ausgehenden 17. Jahrhunderts, der Franzose Roger de Piles, hat für das Vergnügen an der Betrachtung von Porträts zwei Möglichkeiten benannt. Zum einen gefallen sie uns, wenn wir die Person, die dargestellt ist, wiedererkennen, zum anderen können wir aber auch die Malweise und die Art der Darstellung bewundern, ohne daß uns deswegen die dargestellte Person bekannt sein müßte. Der moderne Betrachter wird im wesentlichen auf diese letzte Art der Anschauung angewiesen sein.

Zweifellos zu den interessantesten Bildnissen der Berliner Sammlung dürfte das auf den ersten Blick vielleicht etwas unscheinbare Selbstporträt Nicolas Poussins von 1649 gehören, das als Selbstbildnis die ästhetischen Überzeugungen und die Selbstdeutungen des Künstlers zu verraten verspricht. Wie wir durch eine Reihe erhaltener Briefe wissen, entstand das Porträt für seinen in Paris lebenden Freund Chantelou, der nicht nur zu den wichtigsten Sammlern des Künstlers, sondern zugleich zu seinen engsten Freunden gehörte. Dem Wunsch des Freundes, ein Porträt des in der Ferne lebenden Malers zu besitzen, versuch-

te sich Poussin, der selbst nie Porträts ausführte, zunächst zu entziehen. Die Suche nach einem geeigneten Maler verlief aber so unbefriedigend, daß er sich nach langem Zögern entschloß, das

gewünschte Bildnis selbst anzufertigen. Nachdem er die Arbeiten an dem Berliner Gemälde abgeschlossen hatte, begann er noch im selben Jahr mit der Ausführung eines zweiten Selbstbildnisses. Seinem Freund Chantelou, der in seinen Briefen ungeduldig und eifersüchtig auf die Vollendung und Übergabe drängte, ließ er erst dieses zweite Porträt zukommen, während er das heute in Berlin befindliche einem ebenfalls in Paris lebenden, mit Chantelou rivalisierenden Sammler zusandte. In einem die Ankunft der beiden Leinwände ankündigenden Schreiben forderte er den Freund zum Vergleich der beiden Porträts auf, inzenierte also selbst einen Wettbewerb der Bildnisse und forderte damit das ästhetische Urteil seines Freundes heraus.

Das zuerst entstandene Berliner Porträt zeigt den Maler mit leicht geneigtem, über die rechte Schulter zum Betrachter gewandten Kopf. In seiner Linken hält er einen Stift, während seine Rechte sich so auf auf die obere Kante eines schmales Buches stützt, daß dessen Rücken mit der lateinischen Aufschrift „De lumine et colore“ sichtbar wird. Seinen schwarzen, glänzenden Mantel hat er nach Art einer Toga über die Schultern geworfen, so daß nur am Hals Ansätze eines weißen Kragens zu erkennen sind. Während sein Gesicht mit dem gewellten braunen Haar auf der abgewandten Seite im Dunkel liegt, fällt von links ein Lichtschein auf die rechte Gesichtspartie und erhellt deren Stirn und Wange. Mit gesenktem Kopf blickt der Maler aus den umschatteten Augen den Betrachter ruhig an.

Eine Inschrift am oberen Rand des Porträts führt nicht nur den Namen und das Alter des Dargestellten an, sondern weist ihn zugleich als Mitglied der römischen Akademie und als ersten Maler des französischen Königs aus. Sie nennt damit in kürzester Form eine Reihe biographischer Notizen, die für die Selbstbestimmung des Künstlers entscheidend gewesen sein müssen. Nach verschiedenen längeren Aufenthalten in der Heiligen Stadt lebte Poussin seit 1642 dauerhaft in Rom. 1640 hatte ihn Ludwig XIV in seine Dienste genommen und ihm den Ehrentitel „Premier peintre du Roi“ verliehen, seit 1663 zählte er zu den Mitgliedern der römischen Kunstakademie. Neben diesen Hinweisen, die primär die soziale Stellung Poussins betonen, dürfte für seine künstlerische Selbsteinschätzung aber vor allem jenes Buch von Bedeutung gewesen sein, dessen Rücken der Maler dem Betrachter entgegenhält. Durch die Inschrift als Traktat über „Licht und Farbe“ ausgewiesen, spielt es unzweifelhaft auf die Absichten des Malers an, die eigenen kunsttheoretischen Überzeugungen schriftlich festzuhalten und einem interessierten Publikum zugänglich zu machen. Auch der Stift in der Hand weist ihn als Theoretiker aus, während alles Handwerkliche, das der Malerei und damit auch einem Selbstbildnis notwendig verbunden ist, aus dem anschaulichen Bestand des Bildes ferngehalten ist.

Zweifellos zu den interessantesten Bildnissen der Berliner Sammlung dürfte das auf den ersten Blick vielleicht etwas unscheinbare Selbstporträt Nicolas Poussins von 1649 gehören, das als Selbstbildnis die ästhetischen Überzeugungen und die Selbstdeutungen des Künstlers zu verraten verspricht.

NICOLAVS POUSSINVS ANDELYENSIS ACADEMICVS ROMANVS PRIMVS
PICTOR ORDINARIVS LYDOVICI IVSTI REGIS GALLIÆ. ANNO Domini
1649. Roma. ÆTATIS SVÆ. 55.



Nicolas Poussin
Selbstbildnis, 1649
Lw., 78,7 x 64,8 cm



Erst ein genaues Studium des Bildhintergrundes läßt deutlich werden, daß sich die Inschrift am oberen Bildrand auf einer steinernen Tafel befindet, die von zwei girlandentragenden Putten flankiert wird und dadurch die Assoziation an ein Grabepitaph nahelegt. Wie ein Rahmen hinterfängt die sonst leere Tafel den Kopf des Malers, so daß dieser wie das dem Epitaph zugehörige Grabbild erscheint. Poussins eindringlicher Blick, mit dem er sich an den Betrachter wendet, scheint sich nun auf die Einsicht in die Notwendigkeit des eigenen Todes zu beziehen und die von ihm angestrebte stoische Gelassenheit zum Ausdruck zu bringen, diesen Tod als unabänderlich anzunehmen. Verdankte das Bildnis seine Entstehung dem Wunsch, den in der Ferne lebenden Freund im Bild zu vergegenwärtigen, so betont der Maler durch den dezidierten Hinweis auf den Tod und die eigene Vergänglichkeit die Dialektik aus Absenz und Präsenz, die der Gattung des Porträts inhärent ist. Wüßte Chantelou, der Freund möge durch das Bildnis scheinhaft anwesend sein, so wird im ausgeführten Gemälde bei genauerem Hinsehen nicht nur dessen reale Abwesenheit, sondern auch dessen Vergänglichkeit um so bewußter. Es ist gerade diese eigenartige Ambivalenz, aus der nicht nur dieses Porträt, sondern die gesamte Gattung einen erheblichen Teil ihrer Faszination beziehen dürfte. Das Selbstbildnis Poussins erweist sich damit als ein Gemälde, in dem der Maler die Bedingungen und Absichten der Porträtmalerei durchdenkt und letztlich skeptisch beurteilt. In der Farbpalette ähnlich zurückhaltend, vermeidet auch Tizian in seinem um 1560 entstandenen Selbst-

bildnis Hinweise auf seine handwerkliche Tätigkeit. Wie später Poussin, betont auch er seinen sozialen Status, denn um seinen Hals geschlungen trägt er jene Goldkette, die ihm Karl V. für seine Verdienste als Geschenk überreichte und die ihn als Ritter und als Maler des spanischen Hofes ausweist. Der Künstler sitzt hinter einem von links in das Bild hineinragenden Tisch, auf dessen Platte er seine rechte Hand in gespannter Haltung niedergelegt hat. Seinen leicht angehobenen Kopf mit der schwarzen Kappe hat er in einer Drehung vom Betrachter abgewendet. Durch das in der Wendung des Kopfes motivierte Herabsinken seiner rechten Schulter und die kaum sichtbare Neigung des Oberkörpers ist seine goldene Kette etwas zur Seite gerutscht, wodurch nicht nur ihr Gewicht betont, sondern auch ein Moment von Bewegung suggeriert wird.

Bestach das Porträt Poussins durch die Genauigkeit in der Verteilung der Lichtes, insbesondere auf dem schwarzglänzenden Mantel des Künstlers, so überrascht das Selbstbildnis des Venezianers durch den eigenwilligen Umgang mit den Qualitäten der Farbe und durch die unorthodoxe malerische Behandlung seines weißen, aufglänzenden Gewandes, das unter dem schweren Pelzüberwurf an Ärmeln, Brust und Kragen sichtbar wird. Die fast fragmentarische, von Lichtreflexen bestimmte Wiedergabe dieses Hemdes steht im Gegensatz zu der viel exakteren und kleinteiligeren Ausführung der Gesichtszüge des Künstlers. Man muß daher vermuten, daß das Bildnis in einigen Partien - wie etwa den Händen - unausgeführt blieb, wenn auch der Duktus des sichtbaren Pinselstriches

Abb. S. 36:
Tiziano Vecellio, gen. Tizian
Selbstbildnis, 1560
Lw., 96 x 75 cm

in der Gestaltung des Hemdes Tizians künstlerischen Absichten entsprochen haben muß.

Der Vorgang des Malens selbst, dem das Porträt seine Entstehung verdankt, scheint motivisch dagegen aus dem Bild getilgt zu sein. Allerdings ist der linke Arm des Malers ungewöhnlich verzerrt, die Schulter reicht zu weit nach vorne, der Arm selbst ist von ausladender Breite und anatomisch so verunklärt, daß die gesamte linke Körperhälfte fast monströs erscheint. Diese eigenartige Deformation gewinnt an Bedeutung,

wenn man berücksichtigt, daß es sich dabei um den rechten Arm und die rechte Hand des Malers handelt: Durch die Verkehrung des Spiegels, mit dessen Hilfe der Maler sein Bildnis angefertigt haben muß, erscheint seine rechte Hand im Spiegelbild und entsprechend im Bildnis als die Linke. Unförmig und verzerrt ist jener Arm wiedergegeben, den der Künstler beim Malen zur Leinwand hin ausgestreckt hat. Entgegen dem ersten Anschein ist daher in sehr indirekter Weise der Malvorgang im Bildnis selbst sichtbar, denn der künstlerische Entstehungsprozeß eines Selbstporträts wird für den sorgfältigen Betrachter durch die eigenartige Verformung der malenden Hand evoziert. Es ist daher auch bezeichnend, daß insbesondere die rechte Hand des Malers Züge von Unvollkommen-

heit an sich trägt.

Während sich Tizian absichtsvoll vom Betrachter abwendet, wird in einer Vielzahl von PorträtDarstellungen der Blickkontakt mit dem Betrachter gezielt als Mittel der Verlebendigung des Bildes genutzt. Diese direkte Ansprache an den Betrachter findet sich etwa in einem kleinformatigen Porträt einer unbekannt jungen Frau, dessen Entstehung in die Jahre um 1485 datiert werden kann und das in jüngerer Zeit dem Meister von Santo Spirito zugeschrieben wurde. Es zeigt eine fast mädchenhafte Frau mit an den Seiten gelockten blondem Haar und kleinem Haarsack, die in eher einfachem Gewand vor einer Landschaft posiert. Während ihr Blick den des Betrachters zu fixieren scheint, finden sich am unteren Bildrand anstelle einer Brüstung die überraschenden Schriftzüge eingetragen: „Noli me tangere“ - „Berühre mich

nicht“. Die Darstellung gewinnt daher nicht nur durch den Blick, der in kaum merklicher Untersicht bestimmt und fast streng auf den Betrachter fällt, an präsentischem Charakter, sondern dieser wird noch gesteigert, weil sich die Porträtierte durch die Inschrift in direkter Rede an den Betrachter zu wenden scheint. Indem sie mit den Worten Christi an die ungläubige Maria Magdalena vor jedem taktilen Kontakt warnt, weist sie einerseits auf ihre Unberührbarkeit und Keuschheit hin. Sie hält den Betrachter aber auch deswegen von jeder Berührung ab, weil diese den Trug des Bildes, es handle sich bei der Dargestellten um eine körperhaft anwesende Person, zerstören und den fiktionalen Charakter des Bildes aufdecken würde. Unabhängig davon, ob die Inschrift der ursprünglichen Konzeption des Bildnisses zuzurechnen oder als eine spätere Hinzufügung anzusehen ist, kann das kleinformatige Bild als aufschlußreich für die gesamte Gattung und die mit ihr verbundene Rezeptionshaltung gelten, denn sie zeugt ganz offensichtlich vom Wunsch nach dem körperlichen Kontakt mit dem Bildnis einer schönen Frau. Auch weist sie in ungewöhnlicher Form erneut auf jene Dialektik von Präsenz und Absenz hin, die sich für die Gattung Porträt insgesamt als konstituierend erwies.

Anders als bei dem genannten Porträt, bei dem das Mädchen in doppelter Weise aktiv auf den Blick des Betrachters zu reagieren scheint, ist die Fiktion einer Reaktion auf den Blick des Rezipienten in anderen Fällen bewußt ausgeschlossen worden. Insbesondere in den in Florenz gebräuchlichen weiblichen Bildnissen bleibt die strenge Profilansicht, die den Blick auf den Betrachter nicht zuläßt und die das Gesicht der Frau in einem klar umrissenen Rahmen verankert, die gebräuchliche Darstellungskonvention. Zu diesem Typus ist auch das Profilbildnis einer jungen Dame zu rechnen, das zu den beliebtesten Bildern der Berliner Gemäldegalerie gehört. Das Bild, das nach allgemeiner Ansicht dem Antonio del Pollaiuolo zuzuschreiben ist, konnte von Wilhelm von Bode für das Berliner Museum erworben werden. Es zeigt vor einer mit Intarsien kunstvoll verzierten Marmorbrüstung das Gesicht einer jungen und schönen Dame, deren weiße, fast marmorne Haut sich eindrucksvoll von dem leuchtenden Blau des Himmels abhebt. Geleidet ist die Unbekannte in ein kostbares Brokatgewand, dessen Ornamentik sich in der klaren Linie des Profils zu wiederholen scheint. Der im Rücken etwas tiefere Halsausschnitt erlaubt es, dem Profil vom Nacken über die zusammengebundenen Haare und den weit nach



Meister von S. Spirito

Bildnis einer jungen Frau, um 1485/90
Pappelholz, 45 x 29 cm



Abb. S. 39:

Antonio del Pollaiuolo
Profilbildnis einer jungen Frau,
um 1465

Pappelholz, 52,5 x 36,5 cm



hinten gezogenen Haaransatz bis zu dem kleinen Kinn als einer schönen Linie zu folgen. In dieser wahrhaft schönen, fast vollendeten Stilisierung erscheint die Dargestellte eher als eine Vertreterin jener „schönen Monstren“, bei denen der weibliche Körper und das weibliche Gesicht zur Materie des Künstlers geworden sind, die dieser nach den Regeln der Kunst gestaltet, denn als individuelle Person. Was die Schönheit dieser jungen Frau zeigt, ist die Schönheit der Kunst.



Ähnlich stilisiert, aber dennoch dem Betrachter zugewandt, bietet sich auch das in den Niederlanden entstandene Bildnis des in Brügge tätigen Petrus Christus dar (siehe Titelbild), das möglicherweise eine der Töchter des Ersten Earl of Shrewsbury, John Lord Talbot zeigt, die sich vermutlich 1468 anlässlich der Hochzeit Margaretes von York mit Karl dem Kühnen in Brügge aufhielt. Auch die modische, eher französische und kostbare Kleidung der jungen Frau mit dem weißen Hermelinbesatz am blauen Kleid, dem hauchzarten Brustschleier und der perlenbesetzten schwarzen Haube spricht für eine Datierung des Bildes in die Jahre um 1470. Jedes Detail, wie die zurückgekämmten Haare, die glänzenden Perlen des Halschmuckes bis hin zu der kleinen Stecknadel, mit der der kaum sichtbare Brustschleier am Gewand befestigt ist, lädt hier zu genauester Beobachtung ein. Die Differenz zwischen männlichen und weiblichen Porträtkonventionen wird deutlich, wenn man den ge-

nannten Bildnissen weiblicher Schönheiten eine Gruppe ähnlich kleinformatiger, männlicher Porträts entgegenhält. Sie sind einige Jahrzehnte früher entstanden als die weiblichen Bildnisse und dürften zu den größten Kostbarkeiten des Museumsbestandes gehören. Insbesondere von der Hand van Eycks stammen einige der wegen ihres zum Teil ungeschönten Realismus überraschenden Beispiele, wie etwa das Porträt des Baudouin de Lannoy oder das der Nachfolge van Eycks zuzurechnende Bildnis des „Mannes mit der Nelke“. In sorgfältigem Studium und präziser Feinmalerei ist hier jede einzelne Gesichtsfalte, jede Runzel und fast jedes Härchen genauso wiedergeben wie die Knorpeln der großen, abstehenden Ohren. Ähnliche Genauigkeit in der Wiedergabe noch der kleinsten Bartstoppeln findet sich auch in dem frühesten der hier genannten Beispiele, dem auf Robert Campin zurückgehenden, in zwei Versionen überlieferten Porträt des Robert de Masmines, das noch vor 1430 entstanden sein muß. Hier ist der Maler auch vor der Darstellung des speckigen Halses und der tiefen Furchen der Stirn nicht zurückgeschreckt.

Von noch geringeren Ausmaßen als diese bereits sehr kleinformatigen Bilder ist das nur etwa schulheftgroße Täfelchen mit dem Bildnis eines jungen Mannes von der Hand Antonellos da Messina, das den Dargestellten, einen jungen Mann in schwarzer Kleidung und traditioneller italienischer Kopfbedeckung, hinter einer Brüstung zeigt. Vermittelt durch den aragonesischen Hof in Neapel, an dem Antonello tätig war, an dem aber auch Jan van Eyck und Rogier van der Weyden sich der höchsten Wertschätzung erfreuten, sind in seiner Porträtkunst die niederländischen Einflüsse deutlich sichtbar. Das Bildnis ist auf die Jahre um 1478 zu datieren, wenn auch die letzte Zahl der Jahresangabe des kleinen Zettels, der an die Brüstung geheftet ist, unleserlich geworden ist. Dieses Zettelchen trägt in winzigen Buchstaben die Inschrift: „Antonellus Messaneus me pinxit - Antonello aus Messina hat mich gemalt“. Das Bild ist auch deswegen bemerkenswert, weil es als einziges der Bildnisse Antonellos gelten muß, auf dem ein Landschaftshintergrund mit einem dunkelblauen, trotz der starken Schäden noch leuchtenden Himmel zu sehen ist. Die Inschrift in goldenen Lettern am unteren Bildrand, bei der es sich ähnlich wie bei dem Porträt des Meisters von Santo Spirito um eine spätere Hinzufügung handeln dürfte, lautet: „Prosperans modestus esto infortunatus vero prudens“ - „im Glück sei bescheiden, im Unglück aber klug.“

Mit ihrer moralisierenden Absicht weist sie indirekt auf einen weiteren der Grundwidersprüche der Porträtmalerei hin. Denn sie macht deutlich, daß das Äußere eines Menschen möglicherweise eine opake Oberfläche ist, die keine der Regungen des Inneren preisgibt. Die Differenz von Äußerem und Innerem gehört damit zu einer der Hauptschwierigkeiten der europäischen Porträtmalerei. Einer der exquisitesten und faszinierendsten Versuche, auf diesen Widerspruch hinzuweisen und daraus eine Bildstrategie zu entwickeln, dürfte mit Bronzinos Porträt des Ugolino Martelli vorliegen. Die komplexe Struktur dieses Bildnisses konnte erst jüngst weitgehend entschlüsselt werden. In elegantes Schwarz gekleidet, zeigt sich der junge Dichter Ugolino in dem steinernen Innenhof eines Florentiner Stadtpalastes. Während sein Gesichtsausdruck vollkommen unbeweglich und maskenhaft ist, weist er mit Hand und ausgestrecktem Zeigefinger auf eine Zeile in einem aufgeschlagenen Buch, das in deutlich lesbaren griechischen Buchstaben beschrieben ist. Nur der gebildete Betrachter konnte und kann entziffern, daß es sich um einen epischen Vers aus dem neunten Gesang der Ilias des Homer handelt, in dem der tiefe Schmerz und die überquellenden Tränen des Agamemnon beschrieben und einer schwarzen Quelle verglichen werden. Der anschauliche Gegensatz zwischen der glatten und unbewegten Oberfläche des Gesichtes des Porträtierten und dem im Text beschriebenen Ausdruck äußerster Schmerz legt überdeutlich die Differenz zwischen dem Äußeren des Menschen und seinem Inneren offen. Wenn auch dieses Innere in der Malerei nicht unmittelbar darstellbar

Robert Campin
Robert de Masmines
Eichenholz, 28,5 x 17,7 cm



Antonello da Messina
Bildnis eines jungen Mannes, 1478
Nußbaumholz, 20,4 x 14,5 cm

Abb. S. 40: Jan van Eyck
Bildnis des Baudouin de Lannoy, um 1436
Eichenholz, 26 x 19,5 cm

sein mag, so gelingt es dem literarisch gebildeten Maler Bronzino mit Hilfe der Schrift und unter Hinweis auf die literarische Metapher Homers, die Tiefen dieses Inneren zwar nicht sichtbar werden zu lassen, aber dennoch zu evozieren. Dabei dient ihm das tiefschwarze Gewand des Dichters dazu, jene einer schwarzen



Die Differenz von Äußerem und Innerem gehört damit zu einer der Hauptschwierigkeiten der europäischen Porträtmalerei. Einer der exquisitesten und faszinierendsten Versuche, auf diesen Widerspruch hinzuweisen und daraus eine Bildstrategie zu entwickeln, dürfte mit Bronzinos Porträt des Ugolino Martelli vorliegen.

Agnolo di Cosimo di Bronzino
Ugolino Martelli, 1540
Pappelholz, 102 x 85 cm

Quelle ähnelnde Traurigkeit des Dichters zum Ausdruck zu bringen. Zugleich wird eine Skepsis gegenüber dem Porträt sichtbar, die dem Besucher der Berliner Gemäldegalerie schon bei Poussin begegnete.

Diese Skepsis, die sich auf die Undarstellbarkeit der Moralität des Porträtierten bezieht, spricht auch aus den Zeilen, die ein bekannter niederländischer Dichter im 17. Jahrhundert über Rembrandts Porträt des Amsterdamer Minoritenpredigers Anso verfaßte: „Rembrandt, male Cornelis' Stimme / Das Sichtbare

ist der unwichtigste Teil von ihm / Das Unsichtbare erfährt man nur durch die Ohren / Wer Anso sehen will, muß ihn hören.“ Daß diese bildskeptischen Verse von einem Dichter verfaßt wurden, der seine Kunst gegen die des Malers Rembrandt zu verteidigen wünscht, macht die Kritik naheliegend. Aber auch in dem Bild selbst scheint die Sprache des Predigers zum Bildthema geworden zu sein. Denn von der Bibel, die aufgeschlagen auf dem Tisch liegt, wendet sich der bekannte Prediger mit einer sprechenden Gebärde und geöffnetem Mund seiner Frau zu, die ihm sitzend, mit geneigtem Kopf und im Schoß niedergelegten Händen, zuzuhören scheint. Schrift, gesprochenes Wort und Bild werden auch hier in komplexer Form aufeinander bezogen, um damit die Grenzen des Darstellbaren zu erweitern. Denn anders als Bronzino versucht Rembrandt auch die Kommunikation zweier Menschen, d.h. ihr Sprechen und Hören, im Bildnis festzuhalten und tritt damit in Paragone zu jenem Dichter, der vermeinte, ihm überlegen zu sein.

Die hier anhand einiger Beispiele angedeuteten Paradoxien der Porträtmalerei, die zwischen Absenz und Präsenz, Innerem und Äußerem sowie Ähnlichkeit und Stilisierung angesiedelt werden können, sind bezeichnenderweise für das Bild des Herrschers außer Kraft gesetzt. Hier besteht die Aufgabe des Malers darin, im Bild den unsterblichen politischen Körper des Königs sichtbar werden zu lassen, nicht aber dessen Inneres. Beispielhaft für die Gruppe der Herrscherporträts sei hier abschließend auf das Bildnis des spanischen Königs Karls II. verwiesen, das der Spanier Juan Carreño de Miranda 1673 anfertigte. In monumentalem Format und in prachtvoller, düsterer Farbwahl zeigt es den jungen zwölfjährigen König stehend, in dunklem Samtanzug und mit dem Degen bewaffnet. Das lange, an der Seite gescheitelte Haar fällt weich über seine Schultern herab und umrahmt sein blasses Gesicht mit den tiefen Augenringen. Der sich auf der rechten Bildseite bauschende violette Vorhang erinnert an das zeremonielle Erscheinen des Königs in der „apparitio regis“. Überdeutliche imperiale Züge zeigt auch das Löwenpaar, das in seinen Tatzen je eine Weltkugel hält. Der herrscherlichen Ikonographie entsprechen auch die beiden Adler, die einander ihre Köpfe zuwenden und die in ihren Fängen zwei großformatige Spiegel halten. In den dort reflektierten Bildern werden die gegenüberliegenden Wände des Saales sichtbar, an denen sich zahlreiche Gemälde befinden müssen, die jetzt als gespiegelte Bilder im Porträt erscheinen. Sie erlauben es, den Raum als den



Juan Carreño
König Karl II. von Spanien
als Knabe, 1673
 Lw., 205 x 142 cm

„Salon de los Espejos“ in der spanischen Residenz zu identifizieren. Im Spiegel erscheint aber auch das Bild des jungen Königs. Das Porträt Carreños erweist sich damit als ein Reflex auf Velázquez monumentales Gruppenporträt „Las Meninas“, wo ebenfalls im Bildhintergrund in einem Spiegel das Bild des Herr-

scherpaares erscheint. Wenn auch tiefsinniger und rätselhafter als das prominente Vorbild, gehört Carreños Bildnis Karls II. sicherlich zu einem der Porträts, die verdienen, in der neu eröffneten Gemäldegalerie wiederentdeckt und mit neuen Augen betrachtet zu werden. ■