

Originalveröffentlichung in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz (Hrsg.),  
Bilder -- Räume -- Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, S. 74-89



Abb. 1: Diego Velázquez, Venus mit dem Spiegel, sog. Rokeby-Venus, vor 1651, London, National Gallery

Felix Thürlemann

## Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* Das Gemälde als Transformator des Blicks

*Von der Versuchung und den Schwierigkeiten,  
das Dargestellte fotografisch „wörtlich“ zu nehmen*

Es gibt bis heute wohl nur wenige Aktgemälde mit einer so starken körperlichen Präsenz der nackten Figur wie Velázquez' *Venus mit dem Spiegel*, auch *Rokeby-Venus* genannt (Abb. 1). Der in Rückenansicht dargestellte Frauenakt verlangt einen Modus der Wahrnehmung, der diesen vorerst nicht als ein Gemaltes, sondern als Körper zum Gegenstand des (männlichen) Blicks macht. Es ist eine Wahrnehmung nach dem naiven Modell der Mimesis, welche die mit malerischen Mitteln evozierte Figur als Gegenstand der Welt (miss)versteht und „uns zu einer körperlichen Identifikation mit dem Objekt der Wahrnehmung verlockt.“<sup>1</sup>

Wenn es einen Beleg für diesen auch heute noch üblichen Zugang zu Velázquez' Gemälde braucht, kann auf die zahlreichen anachronistischen Versuche hingewiesen werden, das Figurenarrangement des Gemäldes mit Hilfe des fotografischen Mediums imitierend nachzustellen, beziehungsweise seine „Richtigkeit“ mit den optischen Instrumenten der Fotografie nachzuprüfen,<sup>2</sup> oder aber – dies ist ebenso aufschlussreich – das Gemälde mit den Begriffen des fotografiekritischen Diskurses zu beschreiben. So heißt es in dem bereits zitierten Essay von Edward Snow, das dargestellte Spiegelbild sei „unscharf, nicht im Fokus“<sup>3</sup>, womit implizit der Frauenkörper als nach den Regeln der Fotografie „scharf wiedergegeben“ verstanden wird.

Dass die fotografische Begrifflichkeit (*unfocused, not focused*) gerade bei der Beschreibung des vom Spiegel generierten Bildes angewandt wird, ist kein Zufall. Das Gesicht der Nackten, die dem Betrachter den Rücken zuwendet, wird hier medial vermittelt, über reflektierte Lichtstrahlen, zum Gegenstand der Wahrnehmung. Gleichzeitig aber erscheint das schwarz gerahmte Spiegelbild als *mise en abyme*, als Bild im Bild, das der Betrachter mit dem ursprünglich ebenfalls schwarz gerahmten Gemälde, genauer dem darauf dargestellten Frauenkörper, in Beziehung setzen soll.<sup>4</sup>

Gerade das im Spiegel reflektierte Bild aber – gespiegeltes, direkt nicht sichtbares Fragment des dargestellten Körpers – ist jenes Element in Velázquez' Gemälde, das den fotografisch inszenierten Wahrheitstest deutlich zu Ungunsten des Malers ausfallen lässt. Nicht nur scheint der vom Körper getrennte Kopf im Spiegel unmotiviert „unscharf“ und um einiges zu groß geraten zu sein, das (fotografische) Auge, mittig vor die im



Abb. 2: Fotografische Rekonstruktion von Velázquez' Venus mit dem Spiegel (Gavin Ashworth und John Parker)

Gemälde evozierte Szene hingestellt, würde im Spiegel nicht das von Velázquez gemalte Gesicht der Nackten wahrnehmen können: „Venus KANN SICH im Spiegel, den ihr Cupido präsentiert, NICHT SEHEN, und der Betrachter KANN DIESE, SO WIE SIE im Spiegel reflektiert ERSCHEINT, NICHT SEHEN.“ Dieses Fazit macht, von komplexen Schemata unterstützt, Angel del Campo y Francés in seiner optisch-perspektivischen Analyse des Gemäldes.<sup>5</sup> Auch aus dem von Gavin Ashworth mit Hilfe eines lebenden Modells nachgestellten und von John Parker fotografierten *tableau vivant* (Abb. 2) lässt sich das gleiche Resultat ableiten. Im fotografierten Spiegel ist nicht Venus' Gesicht, sondern ein Fragment ihres vom weißen Tuch teilweise verdeckten Körpers zu sehen.<sup>6</sup>

War Diego Velázquez, dessen Bibliothek nicht wenige geometrische und optische Traktate enthielt,<sup>7</sup> ein Maler, der die elementaren Spiegelgesetze nicht kannte oder sich um sie nicht kümmerte? Es fällt schwer, dies zu glauben.

### *Velázquez' Venus mit dem Spiegel als Antwort auf ein venezianisches Aktgemälde des 16. Jahrhunderts*

In der September-Nummer 1986 des *Burlington Magazine* haben Duncan Bull und Enriqueta Harris einen überraschenden Befund publiziert. Die *Rokeby-Venus* war ursprünglich kein Werk mit künstlerischer Autonomie. Es ist von Velázquez – vermutlich im Auftrag des jungen Marqués de Heliche, dem späteren Marqués del Carpio (1629–1687) – als Pendant-Ergänzung zu einem bereits bestehenden Werk, der Akt-

darstellung eines unbekanntem venezianischen Malers des 16. Jahrhunderts, geschaffen worden (Abb. 7).<sup>8</sup> Das Velázquez vorgegebene Gemälde, in heutigen Augen kein absolutes Meisterwerk, wird in den Dokumenten unter unterschiedlichen Autornamen wie Pordenone, Luca Giordano, Tintoretto, Il Padovanino, schließlich sogar Tizian geführt. Heute wird es Domenico Campagnola (1500–1564) zugeschrieben.<sup>9</sup> Auch bezüglich der Deutung der Dargestellten herrscht, wie in Inventaren üblich, keine Einigkeit. Sie erscheint darin zwar meist als Venus, wird aber bisweilen auch als Danae, Daphne oder als schlafende Nymphe bezeichnet.

Auch wenn Velázquez' Gemälde im ältesten Inventar, jenem von 1651, ohne Pendant erwähnt wird,<sup>10</sup> kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die *Venus mit dem Spiegel* als Antwort auf die venezianische *Venus* gemalt worden ist, und dass beide Werke zusammen nach dem seit Beginn des 17. Jahrhunderts auch für Privatsammlungen gültigen Pendant-System als Paar aufgehängt werden sollten, entweder direkt nebeneinander (Abb. 7, 8) oder, wie es 1689 in der Sammlung des Marqués del Carpio der Fall war, symmetrisch im Bezug auf die Mittelachse, die mit einem gattungsmäßig übergeordneten Gemälde besetzt war.<sup>11</sup>

Es gibt zahlreiche Argumente, die für die Pendant-These sprechen. Beide Werke haben das gleiche Format (122,5 x 177 cm). Das venezianische Gemälde zeigt eine ausgestreckte Nackte in gleicher absoluter Größe (knapp lebensgroß) und in analoger Pose: die Stellung der übereinander gelegten Beine ist vergleichbar, auch die des angewinkelten rechten Armes, der den Kopf stützt. Auch Physiognomie und Haartracht der beiden Frauen sind einander sehr ähnlich. „Es sieht so aus, wie wenn Velázquez in den Raum des venezianischen Gemäldes hinein getreten wäre und sich hinter Venus herangeschlichen hätte, um sie zu kopieren.“<sup>12</sup>

Den sichersten Beleg dafür, dass Velázquez seine *Venus mit dem Spiegel* als Pendant zum venezianischen Akt schuf, sind jedoch nachträgliche Überarbeitungen, die bei der Restaurierung von Velázquez' Gemälde deutlich sichtbar geworden sind. Sie sprechen eindeutig für den venezianischen Akt als Bezugsgröße für Velázquez' *Venus mit dem Spiegel*: Der Kopf war in der *Rokeby-Venus* ursprünglich wie in der venezianischen Vorlage stärker nach links gewandt, und auch der rechte Arm war, wie dort, weniger stark angewinkelt. Hinzu kommt die auffällige Tatsache, dass bei beiden Gemälden die Leinwand oben mit einem etwa 15 cm breiten Streifen angestückt ist. Die Anstückungen der beiden Bildträger zusammen mit den *pentimenti* erlauben es, wie mir scheint, die Produktionsgeschichte von Velázquez' Gemälde zu rekonstruieren. Velázquez hatte ursprünglich ein Werk mit der Liegenden allein geplant. Wie er sich entschied, Cupido mit dem Spiegel hinzuzufügen, musste er die Leinwand oben verlängern (die Naht der Anstückung geht heute direkt durch den Kopf Cupidos).<sup>13</sup> Um die für Pendants notwendige Formatgleichheit aufrecht zu erhalten, musste Velázquez jedoch anschließend den venezianischen Akt, der ihm als Ausgangspunkt für sein Gemälde gedient hatte, ebenfalls auf die gleiche Höhe bringen.

Entscheidend aber für die Konzeption der *Rokeby-Venus* als Pendant sind zwei systematische Umkehrungen. Erstens: Einer Situierung in der Landschaft stellt Velázquez eine Interieur-Rahmung gegenüber, wobei die geschwungene Kontur des roten



Abb. 3: Tizian, Danae mit Dienerin, 1553/54, Madrid, Museo del Prado

Vorhangs spiegelsymmetrisch der Grenze zwischen dem dunklen Vordergrund und dem hellen Hintergrund im venezianischen Gemälde entspricht. Zweitens: Aus der Vorderansicht wird bei Velázquez eine Rückenansicht.<sup>14</sup> Mit diesem zweiten Element scheint der Maler einen interessanten Dialog wieder aufzunehmen, in dem ein Text und zwei Gemälde von Tizian sowie ein Gemälde von Rubens die Hauptrollen spielten.

*„... farle mostrare la contraria parte ...“*

*Da man die Danae, die ich Ihrer Majestät bereits geschickt habe, ganz von vorne gesehen hat, wollte ich in dieser anderen mythologischen Szene [poesia] variieren und Ihnen die gegenteilige Seite zeigen [farle mostrare la contraria parte], damit der Raum, in der die Bilder hängen werden, auf das Auge anmutiger wirken wird. Bald werde ich Ihnen auch die Geschichte von Perseus und Andromeda, die nochmals eine von diesen [den bereits realisierten] verschiedene Ansicht haben wird, und ebenso Medea und Jason senden.<sup>15</sup>*



Abb. 4: Tizian, *Venus und Adonis*, 1553/54, Madrid, Museo del Prado

Mit diesen Worten begleitete Tizian sein Gemälde *Venus und Adonis* (Abb. 4), als er es am 10. September 1554 dem spanischen König Philipp II. zukommen ließ. Die neue mythologische Szene war vom Maler demnach als Ergänzung zu seiner kurz zuvor fertig gestellten *Danae* (Abb. 3) geschaffen worden. Die beiden weiteren von Tizian als zusätzliche Ergänzungen vorgesehenen mythologischen Bilder wurden anscheinend nie gemalt. Jedenfalls sind sie nie in Madrid angekommen.

Die Briefpassage ist deshalb aufschlussreich, weil sie es erlaubt, das Bildkonzept Tizians in wichtigen Aspekten zu rekonstruieren. Wenn der Venezianer eine Ergänzung zu einem bestehenden Werk schafft, so spielt dabei – jedenfalls nach seinen Worten – ausschließlich der nackte Frauenkörper eine Rolle. In den beiden von Tizian einander zugeordneten Gemälden korrespondieren tatsächlich nur die weiblichen Hauptfiguren in ihrer absoluten Größe; nicht einmal die Bildformate sind aufeinander bezogen (vgl. Abb. 3 und 4, bei denen die Werke proportional richtig reproduziert

sind).<sup>16</sup> Grundlage für Tizians Bildkonzept ist – überraschend bei diesem „Maler der Maler“ – ein gleichsam skulpturales Verständnis der menschlichen Figur. Die unterschiedlichen Ansichten des *einen* weiblichen Körpers sollten sich in den von ihm gemalten und noch projektierten Gemälden systematisch ergänzen.

Auf der Rezeptionsseite entspricht diesem Bildkonzept ein Verständnis des Galerieraumes, das dem von Michel Foucault untersuchten Banthamschen Panoptikum nahe kommt. In der von Tizian imaginierten Bildergalerie wird einem männlichen Auge – seiner beherrschenden Stellung entspricht die politische Position des königlichen Auftraggebers – ein einziger nackter Frauenkörper in wechselnden Posen und narrativen Rollen vorgeführt. Das jeweilige mythologische Thema ist dabei nebensächlich, und die in den Gemälden zusätzlich auftretenden Figuren dienen dem eigentlichen Gegenstand, dem weiblichen Akt, als bloßes *repoussoir*.

Das in der zitierten Briefstelle aufscheinende Bildkonzept war nicht nur die Grundlage für das von Tizian selbst geschaffene Bildpaar. Auch für die Genese von Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* scheint es – sei es über die Lektüre der eingangs zitierten, bereits 1559 publizierten Briefstelle durch den Maler, sei es über das Studium der beiden Werke, auf die sich Tizians Überlegungen beziehen – eine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Doch vorerst zu einem weiteren Gemälde Tizians.

### *Ein Bild blickt zurück*

Als eine der möglichen Inspirationsquellen für Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* ist, was das ikonographische Thema betrifft, immer wieder eine Komposition Tizians genannt worden: *Venus bei der Toilette* oder „una Venere con Amor che gli tiene lo Specchio“, wie der Maler selbst sein Werk nannte. Rubens hatte das Gemälde zusammen mit allen anderen Werken Tizians im königlichen Besitz während seines neunmonatigen Spaniaufenthalts im Jahre 1628 kopiert (Abb. 5). Auch Velázquez kannte Tizians Original. Dieses wurde vermutlich erst 1813 bei der Schlacht von Vitoria zerstört.<sup>17</sup>

Bei dem von Rubens kopierten Gemälde Tizians handelt es sich um eine etwas züchtigere Variante einer Bildkomposition, die der Venezianer zusammen mit seiner Werkstatt mehrfach ausgeführt hat.<sup>18</sup> Ein Element ist allen Varianten gemeinsam: In dem von Cupido präsentierten Spiegel spiegelt sich nur ein Fragment von Venus' Gesicht: der linke Gesichtsteil bis zum linken Auge, das dem Betrachter direkt entgegenblickt. Diese Darstellungsform mit ihrem harten Schnitt quer durch das Gesicht der Göttin mag für uns heute ungeschickt erscheinen, für Tizian war es in dieser Form für sein Bildkonzept entscheidend.

Wie ist das Motiv zu verstehen? Gespiegelt werden soll für den Betrachter offenbar nicht das Gesicht der Venus, sondern einzig ihr Auge. Das über den Spiegel reflektierte Auge zielt auf einen Betrachter *vor* dem Bild. Dieser umgekehrt sieht sich nicht mit einer Person konfrontiert, sondern mit einem bloßen Auge, das ihn beobachtet. Genauer und richtiger: Das Bild erschafft sich mit dem gespiegelten Auge ein

Gegenüber mit einer semantisch klar definierten Rolle, die der reale Bildbetrachter im Augenblick der Bildwahrnehmung besetzen muss. Es ist die Rolle des *ertappten Voyeurs*. Die im Bild dargestellte Figurengruppe macht nur zusammen mit diesem außerhalb der Darstellung zu postulierenden Dritten erzählerisch Sinn.

Im Zusammenspiel von Bildfiguren und Betrachter ereignet sich eine Geschichte, die sich in Sekundenbruchteilen abspielt: In dem Augenblick, in dem die nackte Venus bei der Toilette ihren Kopf zum Spiegel hinwendet, entdeckt sie darin reflektiert eine (männliche) Figur, die ihren Blick auf sie gerichtet hält. Als Reaktion versucht die Liebesgöttin, sich zu bedecken. Der Voyeur ist ertappt.

Tizians Bildinszenierung setzt die Instanz eines Betrachters voraus, der sich in einem mimetischen Bildverständnis auf die gleiche Ebene wie die Bildfiguren stellt und sich als Akteur in den Plot einbringt. Ein solches naives Bildverständnis kann natürlich nicht lange aufrecht erhalten werden. Der von Tizian erfundene Plot scheint vor allem dazu zu dienen, die mimetische Bildauffassung, die Grundlage jeder erotischen Bildwahrnehmung, ironisch zu brechen und den weiblichen Körper als Produkt der künstlerischen *inventio* auszustellen.

### *Rubens appliziert Tizians Lehre auf dessen Gemälde*

Noch ein weiteres Gemälde scheint in der Vorgeschichte von Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* eine Rolle gespielt zu haben. Um 1614/15 schuf Peter Paul Rubens seine heute in den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein aufbewahrte *Toilette der Venus* (Abb. 6). Das Gemälde bezieht sich offensichtlich auf Tizians Komposition mit dem gleichen Thema (Abb. 5). Rubens mag diese – bevor er sie 1628 kopierte – bereits im Jahre 1603 bei seinem ersten Spanienaufenthalt kennen gelernt haben, oder aber Tizians Bilderfindung war ihm in einer anderen Fassung bekannt.

Abgesehen vom hinzugefügten Kopf der schwarzen Dienerin in der rechten oberen Ecke gibt es, was das Figureninventar und den allgemeinen Handlungsrahmen betrifft, zwischen Rubens' Gemälde und Tizians Komposition keine Unterschiede. Die entscheidende Änderung ist formaler Natur: Die sitzende Venus ist in Rubens eigener Bilderfindung, fast vollständig nackt, *in Rückenansicht* dargestellt. Auch Cupido – bei Rubens größer gewachsen als bei Tizian – hat für den Betrachter die Seite gewechselt. Im Vergleich der beiden Bilder ergibt sich für den Betrachter der Eindruck, als wäre Tizians Figurengruppe von Rubens um 180° im Uhrzeigersinn gedreht worden, wobei freilich die reflektierende Seite des Spiegels weiterhin nach vorne ausgerichtet blieb. Es sieht so aus, wie wenn Rubens das Prinzip, das Tizian in seinem Brief an Philipp II. formuliert und in seinem als Ergänzung zur *Danae* gemalten Bild *Venus und Adonis* realisiert hatte, nun seinerseits auf ein Werk von Tizian angewandt hätte. In Rubens' *Toilette der Venus* (Abb. 6) zeigt die Göttin, verglichen mit Tizians Komposition (Abb. 5), „la contraria parte“.

Freilich hat der Spiegel bei Rubens eine andere Form und zeigt ein anderes Bild.



Abb. 5: Rubens nach Tizian, Toilette der Venus, 1628, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Bei Rubens ist er achteckig und an den Rändern facettiert, was seine Analogisierung mit dem gerahmten Gemälde erschwert. Vor allem aber ist darin das Gesicht der Venus nicht mehr fragmentarisch, sondern wie in einem gemalten Porträt vollständig zu sehen.

Auch Rubens' Venus blickt über das Spiegelbild auf den Betrachter zurück. Dieser aber kann, während sie auf ihn blickt, ihre Schönheit uneingeschränkt genießen. Der Betrachter ist nicht mehr, wie bei Tizian, ein ertappter Voyeur im eigentlichen Sinne. Es stellt sich vielmehr eine Art Komplizenschaft zwischen Venus, die sich zusammen mit ihren Gehilfen um ihre Schönheit kümmert, und dem Betrachter ein, der ihre Schönheit bewundert. Der erotisch motivierte Blick auf die nackte Frau ist kein Vergehen mehr. In der Wahrnehmung der Aktdarstellung scheinen bei Rubens erotisches und ästhetisches Sehen zur Deckung zu gelangen.



Abb. 6: Peter Paul Rubens, Toilette der Venus, um 1614/15, Vaduz, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein

### *Velázquez = Rubens + Tizian?*

Wenden wir uns abschließend nochmals Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* zu. Als der Spanier sein Gemälde als Pendant-Ergänzung zum venezianischen Frauenakt (Abb. 7, 8) schuf, schrieb er sich – wie gezeigt – in einen künstlerischen Dialog ein, den Tizian mit dem für Philipp II. geschaffenen Mythologien-Paar und dem darauf sich beziehenden Brief initiiert, und den Rubens vermutlich in Kenntnis dieser Vorgaben mit Bezug auf ein anderes Werk von Tizian weitergeführt hatte. Wenn ich hier die Briefstelle und die malerischen Arbeiten der beiden Vorgänger von Velázquez näher besprochen habe, so sollte dadurch die *Rokeby-Venus* nicht nach dem bekannten kunsthistorischen Einflussmodell als gleichsam notwendiges Produkt dieser so genannten „Quellen“ dargestellt werden. Es ging vielmehr darum, zu zeigen, dass Velázquez mit Bezug auf seine wahrscheinlichen Vor-bilder und die in Tizians Brief fassbare theoretische Reflexion eine durchaus eigenständige Bildlösung entwickelt hat.



Abb. 7: Venezianisch, 16. Jh., Brüssel, Privatsammlung

Dass Velázquez' Werk das Resultat einer kreativen Auseinandersetzung mit den Werken seiner Vorgänger ist, zeigt allein die Tatsache, dass bei Velázquez die narrative Ausdeutung der Rückenfigur als „Venus bei der Toilette“ – wie es die Rekonstruktion der Produktionsgeschichte des Gemäldes zeigt<sup>19</sup> – dem Konzept des invertierten Aktes nachfolgte. Die primäre Idee, die Pendant-Ergänzung als *Gegensicht* zu gestalten, geht direkt oder indirekt auf Tizian zurück, sein für Philipp II. geschaffenes Mythologienpaar (Abb. 3, 4), beziehungsweise die entsprechende Briefstelle. Die von Velázquez nachträglich vorgenommene ikonographische Einbettung des Frauenaktes als „Venus bei der Toilette“ hingegen scheint die Kenntnis von Rubens' Variation über Tizians ebenfalls für Philipp II. geschaffene Komposition (Abb. 6) vorauszusetzen, mit der der Flame seinerseits auf Tizians Bildkonzept (Abb. 5) reagiert hatte.

Mit dem Thema der „Venus bei der Toilette“ führt Velázquez neben Cupido das Motiv des Spiegels in sein Gemälde ein, das – wie wir bei der Besprechung der Werke von Tizian (Abb. 5) und Rubens (Abb. 6) gesehen haben – in ihrer jeweiligen spezifischen Gestaltung als ein Element gemalter Kunsttheorie für die Interpretation der Werke selbst fruchtbar gemacht werden kann. Gerade im Einsatz des Spiegels aber unterscheidet sich Velázquez' Gemälde nochmals deutlich von dem seiner beiden Vorgänger.

Anders als bei Rubens (Abb. 6), bei dem sich zwar ebenfalls das ganze Gesicht der Venus im Spiegel spiegelt, ist der Spiegel bei Velázquez vom Kopf der Göttin

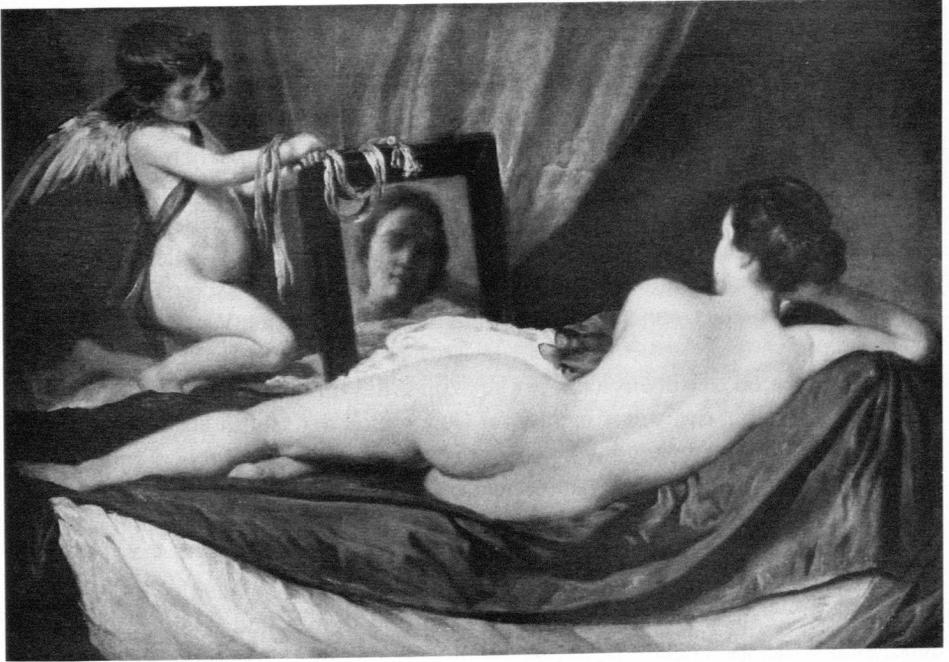


Abb. 8: Diego Velázquez, *Venus vor dem Spiegel*, vor 1651, London, National Gallery

deutlich entfernt. Die Konsequenzen dieses spezifischen Arrangements von 1. *Kopf der Venus*, 2. *gespiegeltem Kopf der Venus* und 3. *Betrachter*, sind von Angel del Campo y Francés – ich wiederhole sein Fazit – wie folgt beschrieben worden: „Venus KANN SICH im Spiegel, den ihr Cupido präsentiert, NICHT SEHEN, und der Betrachter KANN DIESE, SO WIE SIE im Spiegel reflektiert ERSCHEINT, NICHT SEHEN.“

Welcher „Betrachter“ aber ist hier von Angel del Campo gemeint? Offenbar jener, der das im Gemälde Dargestellte als Realszene versteht und, mittig vor dem Gemälde platziert, annimmt, vor einem Frauenkörper zu stehen. Es ist auch jener Betrachter, den Gavin Ashworth und John Parker mit einer Fotokamera simulierten, die sie vor ein Modell postiert haben, das die Pose von Velázquez' Akt überraschend gut zu imitieren vermochte (Abb. 2). Der hier gemeinte Betrachter kann im Spiegel tatsächlich kein Gesicht sehen.

Doch gehen wir einmal anders vor und versuchen – der Rezeptionsästhetik von Wolfgang Kemp folgend – herauszufinden, welchen Betrachter das Bild selbst als den ihm adäquaten Rezipienten mit malerischen Mitteln fordert. Zugegeben, der virtuos gemalte, eine starke körperliche Präsenz simulierende Rückenakt zieht den Rezipienten direkt vor das Bild. Der Frauenkörper erlaubt ihm gleichsam kein Entweichen, kein Abweichen nach links oder rechts, nach oben oder unten. Das Betrachterauge als Komplement des Rückenaktes hat seinen Platz mittig vor der schwarz gerahmten Leinwand.

Anders aber steht es, wenn wir vom gemalten, ebenfalls schwarz gerahmten Spiegelbild ausgehen. Es verweist das Betrachterauge in eine Position außerhalb des linken Randes der Bildfläche. Denn nur aus dieser Position kann der vom gemalten Spiegelbild postulierte Rezipient einem elementaren Spiegelgesetz folgend (Einfallswinkel = Reflexionswinkel) das Gesicht der Göttin im Spiegel sehen. Venus umgekehrt aber sieht darin – dies weiß jedes Kind, das einmal mit einem Spiegel gespielt hat – nicht sich, sondern den links vom Bild zu postulierenden Betrachter. Es ist wieder das Spiel mit dem *ertappten Voyeur*, das auch Velázquez spielt. Und wenn man die Rolle Cupidos mit bedenkt, so ist *er* es, der den Spiegel so positioniert, dass Venus nicht sich selbst, sondern den in ihrem Rücken stehenden Voyeur ins Gesichtsfeld bekommt.

Im Unterschied zu Rubens lenkt bei Velázquez das im Spiegel nur schemenhaft zu erkennende Gesicht der Venus nicht vom Gegenblick der Göttin ab. Aber es ist ein Blick, den der Betrachter, dadurch dass er die sehenden Augen nicht erkennt, gleichsam selbst „erfinden“ muss. Es ist mehr das *Wissen* um das Gesehenwerden, nicht das Sehen selbst, das bei Velázquez den Betrachter zum wirklichen ertappten Voyeur mit schlechtem Gewissen macht.

Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* ist ein Gemälde, das gleichzeitig – oder besser: sukzessive – an zwei unterschiedliche Betrachterpositionen und zwei damit verbundene, sich widersprechende Betrachterhaltungen appelliert. Von dem das Gemälde dominierenden Rückenakt wird ein Betrachter postuliert, der mittig vor der Bildfläche steht, wer hingegen das im Spiegel reflektierte Bild ernst nimmt, ist gezwungen, eine Position links vom Gemälde einzunehmen. Diese laterale Position ist jedoch dem Gemälde ebenfalls adäquat. Es entspricht seiner Funktion als Pendant-Ergänzung zum venezianischen Frauenakt, der links von Velázquez' Gemälde hing. Wer Venus' Gesicht nach einer kohärenten mimetischen Logik, die auch die Spiegelgesetze mit einschließt, sehen will, muss sich mittig vor das Pendantpaar, das heißt links von Velázquez' Gemälde, hinstellen.

Die beiden Betrachterpositionen, die Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* eingeschrieben sind, entsprechen den beiden Wahrnehmungsmodi der Malerei, die ich als erotisch und ästhetisch bezeichnet habe. Die *erotische Lektüre*, die in einer naiven mimetischen Auffassung den gemalten Rückenakt als Körper (miss)versteht, rechnet mit einer Betrachterposition mittig vor dem Bild, die *ästhetische Lektüre* hingegen, die in der Wahrnehmung des Bildes die Spiegelgesetze mit bedenkt, muss von einer lateralen Position ausgehen. Auch in dieser Position spielt die quasi skulpturale Auffassung des Körpers in der Tradition Tizians eine Rolle, doch der eigentliche Gegenstand der Wahrnehmung und der Reflexion sind jetzt die jeweiligen künstlerischen Leistungen der beiden im Bildpaar involvierten Maler, des Venezianers und des Spaniers. Sie sollen vom Betrachter im Modus des Vergleichs wertend wahrgenommen werden.

Durch die nachträgliche Integration des Spiegels in sein Gemälde gelang es Velázquez, von den Betrachtern zusätzlich zum erotischen auch einen ästhetischen Zugang zu seinem Werk einzufordern, der der Rolle des Gemäldes als Pendant-Ergän-

zung zur venezianischen Venus entsprach. Dass Velázquez eine vergleichend-wertende Wahrnehmung seines Gemäldes nicht zu scheuen brauchte, ist heute für alle, die die venezianische Vorgabe des Malers kennen, offensichtlich.<sup>20</sup>

### Anmerkungen

- 1 Edward SNOW, *Theorizing the Male Gaze: Some Problems*, in: *representations* 25 (1989), S. 30–41, Zitat S. 34: “[...] by luring us into a bodily identification with the object of vision.”
- 2 Vgl. etwa die stereographische Aufnahme von Isabelle Raymond, wo Velázquez' *Venus* von einem nackten Mann nachgestellt wird. (Reproduziert in: Cynthia S. GREIG, *The Bride Wore Trousers. The Life and Photographs of Isabelle Raymond*, in: Tobin SIEBERS, *The Body Aesthetic. From Fine Art to Body Modification*, Ann Arbor 2002, S. 127–156, Abb. 16, S. 144) oder die als Frontispiz reproduzierte Werbeaufnahme bei Andreas PRATER, *Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*, München 2002. Im Internet konnten am 2.9.2005 fotografische Rekonstruktionen von André Maier und Rosa Muñoz unter folgenden URLs aufgerufen werden: <[http://www.andremaier.com/images/concept/venus\\_1.html](http://www.andremaier.com/images/concept/venus_1.html)>, <<http://gblx.cache.el-mundo.net/magazine/imagenes/2005/276/1105460603.html>>.
- 3 SNOW, *Theorizing* (wie Anm. 1), S. 38: „diffuse, not focused“. Vgl. auch Allan BRAHAM, *The Rokeby Venus*, London 1976 (*Painting in Focus*, Nr. 5), letzte Seite (ohne Seitenzählung): „misty and unfocused image of beauty“.
- 4 Der Eintrag im ältesten, am 1. Juni 1651, wahrscheinlich kurz nach Vollendung des Gemäldes verfassten Inventar der Sammlung des Marqués del Carpio lautet: „Una pintura en lienço de una muger des/nuda tendida sobre un paño pintada / de espaldas recostada sobre. el brazo derecho / mirandose en un espejo [que?] tiene un niño de la mano de Velasquez de dos baras / y media de ancho y una y media de cayda / con su marco negro / tassado en [...]“ (meine Hervorhebung). Der Eintrag ist abgedruckt in: Duncan BULL/Enriqueta HARRIS, *The companion of Velázquez's Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maja*, in: *The Burlington Magazine* 128 (1986), S. 643–654, hier: S. 654.  
Die *mise en abyme* war zusammen mit dem „fotografischen“ Charakter des Gemäldes von Velázquez bereits Anregung für mehrere Videoinstallationen (Juan Downey/Claudio Bravo, *Venus and her Mirror* 1979/80, Sharon Grace, *Millenium Venus*. Frans Kannik, *Venus* 1983, Suzanne Bloom und Ed Hiel, *Reading Velazquez* 1979), alle besprochen und mit Stills dokumentiert bei Slavko KACUNKO, *Las Meninas transmedial. Malerei, Katoptrik, Videofeedback*, Weimar 2001, Abb. 7, 13, 13a, 14, 15. In all diesen Werken wird die Betrachtung des an die Stelle von Velázquez' Spiegel getretenen Monitorbildes – in meinen Augen gegen Velázquez' Intention – als narzisstischer Akt interpretiert.
- 5 Angel DEL CAMPO Y FRANCES, *La Venus de Velázquez y su engañoso espejo*, in: *Anales y boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 78 (1994), S. 54–66, hier: S. 56: „VENUS NO PUEDE VERSE, ella misma, en el espejo que la presenta Cupido, y el espectador NO PUEDE VERLA TAL Y COMO APARECE reflejandose en él.“ Seltsam ist der Kommentar von Allan BRAHAM, *Rokeby Venus* (wie Anm. 3) zur Fotografie (hier *Abb. 2*), insofern er das Produkt des Malers in seinen Grundlagen als quasi-fotografische Umsetzung einer realen Gegebenheit betrachtet (5. Seite des Faszikels): “Though no photographs are available to show how far his technique enhanced the appearance of his sitters, an attempted reconstruction of the [...] Rokeby-Venus [hier *Abb. 2*] shows both – the essential accuracy of the artist and his capacity for subtle distortion.“ Es ist evident, dass auch in den in Anm. 2 erwähnten fotografischen Rekonstruktionen das Gesicht der Venus nur mit Hilfe von Collagen in den Spiegel gebracht werden konnte.

- 6 Die Aufnahme wurde in einem von der Londoner National Gallery herausgegebenen museumsdidaktischen Heft publiziert: BRAHAM, *Rokeby Venus* (wie Anm. 3), Abb. 9.
- 7 Siehe Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Velázquez*, in: *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. 3, Madrid 1925, S. 379–406, und Pedro RUIZ PÉREZ, *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Rom 1999 (Nr. 36–47).
- 8 BULL/HARRIS, *The companion* (wie Anm. 4). Das venezianische Gemälde war seit spätestens 1677 bis zum getrennten Verkauf von Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* im Jahre 1813 mit diesem zusammen in verschiedenen spanischen Privatsammlungen als Pendant gezeigt. Der sicherste Beleg sind zwei vor den Originalen um 1767–69 entstandene, rückseitig beschriftete Zeichnungen von Richard Cooper (dort Abb. 4, 8). Zum heutigen Aufbewahrungsort des venezianischen Aktes siehe Duncan BULL/Enriqueta HARRIS, Letter to the Editor. The companion of Velázquez's *Rokeby Venus*, in: *The Burlington Magazine* 136 (1994), S. 555. Die kürzlich vorgebrachte Hypothese, wonach die *Rokeby Venus* vor Juni 1651 für den Maler Domingo Guerra Colonel geschaffen worden sei, bleibt wegen des unpräzisen Inventar-Eintrags – es ist nur von einer „muger desnuda“ die Rede – ungesichert. Siehe Angel Alterido FERNÁNDEZ, The first owner of the Rokeby Venus, in: *The Burlington Magazine* 143 (2001), S. 91–94.
- 9 Marcus B. BURKE/Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid 1601–1755 (Spanish Inventories I)*, Los Angeles 1997, part 1, S. 876, Anm. 15.
- 10 Siehe Anm. 4 und BURKE/CHERRY (wie Anm. 9), 49:0221, S. 476.
- 11 Im ältesten Inventar, das die beiden Aktdarstellungen gemeinsam erwähnt (siehe BULL/HARRIS, *The companion* (wie Anm. 4), S. 654, „anno 1677“, und BURKE/CHERRY (wie Anm. 9) 115:0076–0081, S. 835, mit der Datierung 1689) rahmen diese eine Guido Reni zugeschriebene antike Historie (Der schlafende Apoll und die neun Musen), und werden ihrerseits von zwei alttestamentarischen Historien von Andrea Vaccaro bzw. seinem Schüler Giacomo Farelli (Susanna im Bade, Lot und seine Töchter) gerahmt. Gemeinsamer Nenner der Gemälde war offenbar der nackte oder schwach bekleidete Frauenkörper. Keines dieser Gemälde ist nachgewiesen. Die Angabe, wonach sich diese Gemälde „En el techo“ befunden haben, wird in der bisherigen Literatur vermutlich falsch interpretiert. Es ist unwahrscheinlich, dass die Gemälde an der Decke horizontal angebracht waren. Vermutlich hingen sie schräg unterhalb der Decke. Für eine solche Hängung siehe das Galeriebild von David Teniers II, *Herzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie in Brüssel* im Prado. (Siehe Matías DÍAZ PADRÓN/Mercedes ROYO-VILLANOVA, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid 1992, Nr. 1). Ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass dieses allgemein um 1651 datierte, für Philipp IV. geschaffene Gemälde Vorbild für die Hängung in der Privatgalerie des Marqués de Carpio war, ja vielleicht sogar Ausgangspunkt für den Auftrag an Velázquez gewesen sein könnte, zum venezianischen Akt eine Pendantsystem zu schaffen. Die fünf in Teniers' Galeriebild direkt unterhalb der Decke nach dem Pendantsystem angebrachten Gemälde sind thematisch mit den im Inventar des Marqués del Carpio von 1689 unter der Rubrik „En el techo“ erwähnten Werken verwandt: Die Mittelachse wird von Tizians großer Historie *Diana und Kallisto* eingenommen. Das innere Pendant sind Halbfigurendarstellungen von Tintoretto und Il Padovanino, das äußere besteht aus zwei Querformaten von Tizian (bzw. nach Tizian) mit mythologischen Darstellungen: einer *Diana mit Dienerin*, die die weibliche Hauptfigur von vorne, und einer *Nymphe mit Schäfer*, die die weibliche Hauptfigur von hinten zeigt. Zum Prinzip der Pendantsystemhängung und deren bedeutungskonstitutiven Leistungen siehe Felix THÜRLEMANN, Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunsthistorische Hermeneutik, in: Ada Neschke-Hentschke, *Les herméneutiques au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle. Evolution et débat actuel*, Löwen/Paris 2004, S. 223–247, vor allem S. 231–239.
- 12 Gridley McKIM-SMITH, Velázquez and Rubens. The Meaning of a Pigment, or a Date, in: Cinthia P. SCHNEIDER u. a. (Hrsg.), *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge, Mass. 1995, S. 175–178, hier: S. 177: “[...] it is if Velázquez had entered the space of the Venetian painting, sneaking up behind Venus to copy her [...]”
- 13 So bereits BRAHAM, *Rokeby Venus* (wie Anm. 3), Seite 2 des Faszikels ohne Seitenzählung. Die

- kursorische Angabe zum venezianischen Gemälde in BULL/HARRIS, *Letter* (wie Anm. 8), „that there is no evidence of earlier repaints,“ sollte dagegen durch eine gründliche maltechnische Untersuchung überprüft werden.
- 14 Es ist mir unverständlich, wie sich PRATER, *Im Spiegel* (wie Anm. 2), S. 19, bei diesen vielfältigen und systematischen Korrespondenzen zwischen den beiden Gemälden sowie den auffälligen technischen Gegebenheiten (gleiche Anstückung der beiden Bildträger) gegen die von BULL/HARRIS, *The companion* (wie Anm. 4) erstmals entwickelte These aussprechen konnte, wonach Velázquez seine *Venus* als Pendant-Ergänzung zum venezianischen Gemälde geschaffen hat.
- 15 „E perché la Danae, che io mandai già a Vostra Maestà se vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in quest'altra poesia variare, e farle mostrare la contraria parte, acciocché riesca il camerino dove hanno da stare, piú grazioso alla vista. Tosto le manderò la Poesia di Perseo e Andromeda che avrà un'altra vista diversa da queste, e così Medea e Iasone [...].“ Auszug aus einem verlorenen Brief Tizians an Philipp II. vom 10. September 1554, abgedruckt bei Lodovico DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss[imi] uomini, raccolte da diversi libri tra le quali se ne leggono molte, non più stampate [...]*, Venedig 1559, S. 231f.
- 16 Tizians Bildpaar entspricht demnach noch nicht dem Pendant-Konzept, wie es von der Barockepoche ab Gültigkeit haben wird. Formatgleichheit des Bildträgers ist hier quasi unumgänglich.
- 17 Harold E. WETHEY, *The paintings of Titian. Complete Edition*, London 1975, S.243ff., Kat. L-27.
- 18 WETHEY, *Paintings of Titian* (wie Anm. 17) bildet in Abb. 126–131 (Kat. Nr. L-26, 51–53) zusätzlich zu der von Rubens kopierten Fassung fünf weitere aus Tizians Werkstatt ab. Anders als bei den übrigen Fassungen bedeckt in dem Philipp II. 1574 übersandten Gemälde die Göttin, die sitzend die Haltung der *Venus pudica* einnimmt, ihren Oberkörper nicht mit dem linken Arm allein, sondern zusätzlich mit einem weißen Hemd.
- 19 Vgl. Anm. 13.
- 20 Die der Pendantschmückung adäquate Bildwahrnehmung hat den kunsthistorischen Umgang mit der Malerei, wie sie die stilgeschichtlich argumentierende Kunstgeschichte in der Diadoppelprojektion und in den gedruckten Vergleichsabbildungen zum Teil bis heute praktiziert, voraus genommen. So hat sich Heinrich Wölfflin als „retrospektiver Prophet“ erwiesen, als er in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* die *Rokeby-Venus* mit Tizians *Bella* zu einem fotografischen Pendant vereinigte. Tizians Werk entspricht dem venezianischen Akt, der Velázquez als Vorgabe diente, in der Pose und sogar in seiner ungefähren Entstehungszeit. Siehe Heinrich WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1915, S. 176f. Zum Bildvergleich generell siehe Felix THÜRLEMANN, *Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens*, in: Aleida ASSMANN u.a. (Hrsg.), *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005, S. 163–174.

### Bildnachweis

Abb. 1, 8: José LÓPEZ-REY, *Velázquez. A catalogue raisonné of his œuvre*, London 1963; Abb. 2: Allan BRAHAM, *Velázquez. The Rokeby Venus*, London 1976; Abb. 3, 4 und 5: Harold E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, London 1975; Abb. 7: *The Burlington Magazine* 136 (1994), S. 555.