

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 1: Planen und Bauen nach dem Kriege

Artikel: Veazquez als Hofmaler
Autor: Ortega y Gasset, José
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-24972>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

unserer Zeit neu erfüllt gesehen hat, der schlägt dagegen alle damit gegebenen Schattenseiten, alles impotente Hantieren mit Rohstoffen nicht sehr hoch an. Allerdings fällt unter die Schattenseiten gerade auch das künstliche Zurückreißen jener fließenden Urregung, die doch zur Form, zum Ding hin will. Diese Regung selbst ist ja das Formalste, in der wie in einer noch uner-

füllten Greifbewegung der Gegenstand bereits abgebildet ist. Es ist der geformte Gegenstand, der in dieser Bewegung an seiner vorderen Grenze, nämlich zum Lebendigen hin, erscheint; und so bleibt noch zu untersuchen, inwiefern die künstlerische Erneuerungsstrebung unserer Zeit nun gerade wieder erneuerter Formgesinnung bedarf, um sich zu vollenden.

Velazquez als Hofmaler

Von José Ortega y Gasset

Aus dem Spanischen übertragen von Fritz Ernst

Wir entnehmen den folgenden Abschnitt, der von Velazquez als Hofmaler handelt, mit der freundlichen Erlaubnis des Iris Verlages Bern der geistvollen Einführung, die der große spanische Philosoph José Ortega y Gasset auf die Anregung dieses Verlages für die Publikation «Velazquez. Sechs farbige Wiedergaben nach Gemälden aus dem Prado-Museum. Iris-Verlag Bern 1943» geschrieben, und die Fritz Ernst auf meisterhafte Weise übersetzt hat. Das Bildnis, das José Ortega y Gasset von Velazquez entwirft, enthält ein Selbstbildnis des Philosophen.

Zählen wir die vorteilhaften Folgen auf, welche diese plötzliche und frühe Schicksalsgunst für Velazquez zeitigen sollte: 1. Er wird für immer frei von jedem Druck und jeder Versklavung, welche die Verwandlung schöpferischer Tätigkeit in Berufstätigkeit nach sich zu ziehen pflegt. Velazquez muß nie bangen um Aufträge für Kirchen, Klöster, die öffentliche Hand und private Liebhaber. 2. Das bedeutet, daß seine Malerei, abgesehen von Verpflichtungen gegenüber der königlichen Familie, reine Kunsttätigkeit wird. Ich glaube nicht, daß es vor dem 19. Jahrhundert einen andern Maler gab, der sich in dieser Situation befunden hat. Reine Kunst, Kunst als Zweck ihrer selbst, ist eine verhältnismäßig normale Erscheinung der Gegenwart. Velazquez bedeutet bereits in diesem entscheidenden Punkte, und vorgängig seinen Stileigentümlichkeiten, eine Vorwegnahme unserer Zeit. Daher kommt, daß wir, abgesehen von seinen Hofbildern, uns vor jedem seiner Gemälde fragen müssen, warum er es gemalt hat, wobei sich fast immer eine Antwort ästhetischer und nicht rein beruflicher Ordnung ergibt: ein einzigartiger und paradoxer Fall in der Geschichte der Malerei bis zu dem Punkte, daß alle, welche seine Bilder verstehen wollen, sich zu fragen veranlaßt sahen, wenn auch ohne sich Rechenschaft darüber abzulegen, warum er sie gemalt hat, als ob das Natürliche für den Maler Velazquez gewesen wäre, nicht zu malen. 3. Das Leben am Hofe erspart ihm künftig den aufreibenden Umgang mit seinen Berufsgenossen. Velazquez steht über dem Neid, den Angriffen und Hinterhältigkeiten seiner Zunft. 4. Die königlichen Häuser Philipps IV. enthalten eine der reichsten Gemäldesammlungen der Zeit. Velazquez hat während eines ganzen Lebens um sich, für sich die Geschichte der euro-

päischen Malerei. Auch das ist, denke ich, eine ausnahmsweise Fügung. Tag für Tag wecken die Werke der großen Meister seine Aufmerksamkeit und dringen so auf verschiedenste Art und Weise in seine eigene Schöpfung ein. Jedes Kunstwerk vollendet sich, das ist klar, auf der Entwicklungsstufe, auf welcher die entsprechende Kunst angelangt ist. Es besitzt deren Vergangenheit sozusagen als Postament. Es wäre aber irrig, als Einfluß zu bezeichnen, was unausweichliche Voraussetzung ist. Der schlüssigste Beweis dafür besteht darin, daß der schöpferische Mensch die Vergangenheit gerade zu dem Zweck in sich aufnehmen muß, um sie künftig zu vermeiden, zu überschreiten. Wenn wir dem Rechnung tragen, so hinterläßt in uns die Analyse der Bilder des Velazquez, des Mannes, der während siebenunddreißig Jahren in einem zauberhaften Museum eingeschlossen lebte, ein großes Erstaunen, wie wenig Einflüsse sich darin ausgewirkt haben. Die Kunsthistoriker überraschen uns durch willkürliche Behauptung von Einflüssen von Malern auf Maler, genau so wie die Literaturhistoriker einer genauen Methode ermangeln, um Gleichzeitigkeit und Einwirkung voneinander zu unterscheiden. Es ist hier nicht der Ort, um so spezielle Probleme zu erörtern. Aber ein Leser, der sich Rechenschaft ablegen wollte über die unerlaubte Simplizität, mit welcher Kunstgeschichte geschrieben wird, braucht nur nachzudenken über den «Ursprung», wie er behauptet wird für die *Übergabe von Breda*. Es gibt in der Geschichte der Malerei kaum eine aufwärts gerichtete Lanze, die nicht als Vorläuferin der Lanzen des Velazquez betrachtet worden wäre. Nimmt man aber diese Vorläufer aufmerksam durch, so gewahrt man, daß es einer größern Genialität bedurfte, um sich von

den früheren Lanzen zu distanzieren und ihnen die Rolle zuzuweisen, die sie bei Velazquez haben, als es gebraucht hätte, sie zu erfinden *ex nihilo*. Es ist die eingewurzelte Unzulänglichkeit der historischen Methodologie, die unbesehen fort und fort übernommen wird, was die unstreitig wichtige Tatsache verborgen hat, daß die Einflüsse auf Velazquez über Erwarten gering gewesen sind. Denn da er sich andererseits, mehr als irgendein Maler seiner Zeit, mit alter Malerei abgegeben hat, ohne daß das mindeste Anzeichen ihrer Verhimmelung durch ihn bekannt geworden wäre, stellt sich uns die unausweichliche Frage: welches war die Stellung des Malers Velazquez zur überlieferten Malerei? In der Tat eine Frage, die gestellt zu werden verdient und überdies, wie wir alsbald sehen werden, uns in Berührung bringt mit den tiefsten, seltsamsten, reizvollsten Seiten des velazquinischen Werks.

Fassen wir nun die negativen Wirkungen ins Auge, die auf Velazquez sein früher Eintritt in das höfische Milieu ausübte. Ein in Bildung begriffener Hof strömt schöpferische Energien aus, füllt sich mit Keimen, Regungen, Versuchen, Möglichkeiten. Ein solcher Hof war derjenige Karls V., insbesondere in der ersten Hälfte seiner Regierung. Aber in einem schon ausgebildeten, wie demjenigen Philipps IV., ist alles Leben erstarrt, mechanisiert. Unerachtet der König ein großer Liebhaber der Künste war, ereignete sich um ihn herum nichts Bemerkenswertes. Es herrschte da eine keimfreie, abtötende Atmosphäre. Das Leben im Alcazar von Madrid machte das Leben des Velazquez arm, beraubte es fruchtbarer Erfahrungen. Lope de Vega, der ein Mann von ungewöhnlicher Vitalität war, verabscheute darum das Hofleben. «Die Paläste sind Gräber», sagte er. Und ein andermal: «Selbst die Teppichfiguren im Palast würden klagen, wenn sie eine Seele hätten.» Man stelle sich die Wirkung dieser lähmenden Umwelt auf ein apathisches Temperament wie dasjenige von Velazquez vor. Der Künstler bedarf des Drucks durch ein schweres Leben, wie die Zitrone gepreßt werden muß, damit sie ihren Saft hergibt. Velazquez aber hat mit vierundzwanzig Jahren alle Probleme gelöst.

Wenn wir alles bisher Gesagte gegeneinander abwägen, müssen wir den Fall Velazquez folgendermaßen beurteilen. Der Drang, unsere Berufung zu verwirklichen, zu werden, was wir sind, speist unsere Energien, hält sie wach. Die Berufung des Velazquez kannte zwei Triebfedern: eine künstlerische und eine gesellschaftliche – zwei Ziele, die er beide erreichte, kaum daß er sie empfunden, ohne Kampf, ohne Anstrengung, ohne Mühseligkeit, ohne Verzug, bereits im Vorhof des Lebens. Nichts veranlaßt ihn, gegen die Umstände anzukämpfen, da diese, allzu huldvoll, ihm keinen Widerstand entgegensetzten. Von Natur zur Zurückgezogenheit in sich, zu Distanz von allem veranlagt, erlebte er auch noch von Schicksals wegen eine Vertiefung dieser Neigung bis zum Extrem. Er war einer der kühlest Menschen, die es gegeben haben mag. Leben wird für ihn – Distanz halten. Seine Kunst ist das Bekenntnis,

der Ausdruck seines Verhaltens gegenüber dem Leben. Es ist die Kunst der Distanz. Nachdem er von der Malbeschäftigung alles entfernt hatte, was sie von Berufszwang hat, kann er seiner Kunst auf Distanz gegenüber treten, sie rein nur als Kunst sehen, als ein System von nur ästhetischen Problemen, welche eine Lösung suchen. Deshalb wiederholt sich Velazquez niemals, sofern wir von den unvermeidlichen Porträts der königlichen Familie absehen. Jedes seiner Gemälde ist ein malerisches Theorem, einziges Exemplar unzähliger möglicher Gemälde. Mehr noch: Velazquez distanziert sich von seinen eignen Schöpfungen, indem er sie fast nie zu Ende malt. Meist fehlt ihnen die «letzte Hand», das heißt das Siegel der Endgültigkeit. Nun verstehen wir auch, warum er sich so wenig um seinen Ruhm bekümmert. Er hält sich fern, weitab von ihm. Es wird uns nicht erstaunen, daß sein malerischer Stil darin besteht, die Dinge von weitem zu betrachten, und daß in seinen Bildern die Malerei erstmals und grundsätzlich verzichtet auf die berührbaren Werte, das heißt, alles was der Mensch als greifende Kreatur in der sichtbaren Welt ergreifen kann. Seine Figuren sind unberührbar, sichtbare Schemen, Wirklichkeit als authentisches Phantasma. Daher Velazquez auch derjenige Maler ist, der sich am wenigsten um den Betrachter kümmert. Er macht uns nicht das mindeste Geständnis – «er sagt uns nichts». Er hat das Bild gemalt, er ist davon weggegangen und läßt uns allein mit ihm. Er ist der Genius der Unnahbarkeit.

Wenn wir, bezaubert von der unvergleichlichen Grazie des velazquinischen Pinsels, der keinen Zug ohne aufreizende Absichtlichkeit hinsetzt, uns beklagen möchten, daß er so wenig Bilder gemalt hat, von denen erst noch ein Drittel in Porträts einer einzigen Person von untergeordnetem menschlichen Interesse besteht, nämlich Philipp IV., so können wir nicht umhin, uns ein anderes Leben von Velazquez auszudenken, das seines gewesen wäre bei minder frühem Tod Philipps III. Wir möchten durchaus nicht verzichten auf das Besondere seiner Inspiration, auf diesen Lyrismus der Distanz und Unnahbarkeit. Im Gegenteil! weil dieses Besondere uns beglückt, möchten wir es angewandt sehen auf reichlichere Themen und ersinnen zu diesem Zweck einen Velazquez überwältigt von den Plackereien seiner Zunft, wandernd durch die Welt, einkehrend in Schenken und Klöstern, gehetzt von materieller Notdurft und kollegialen Reibereien, ständig angefressen vom harten Leben Spaniens. Das heißt, wir möchten den Genius der Distanz sich behaupten sehen gegen die Überschwemmung des Alltags, der den Menschen abnützt, verwundet, liebkost und passioniert. Wir verstehen das wirkliche Leben des Nächsten nicht, wenn wir es nicht kontrastieren mit einem andern Lebenslauf, welcher der seine hätte werden können und der sich ergibt, wenn man den fälschenden Zufall aus der Rechnung streicht. Es gehört zur seltsamen Bedingung des menschlichen Lebens, daß es jedesmal auch anders hätte verlaufen können. Es war ein reiner Zufall, der darüber entschied, daß Velazquez lebenslang in einer Glasglocke lebte.