Jens Hoffmann-Samland

Goyas Velázquez

Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg, vorgelegt von Jens Hoffmann-Samland aus Nürnberg.

Gutachter: Prof. Dr. Martin Warnke
 Gutachter: Prof. Dr. Uwe Fleckner

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 2006

Francisco Goya

Zeichnungen, Radierungen und Gemälde nach Velázquez

Studie und Katalog

Teil I — Studie

Inhalt

Einle	itung	11
	Anmerkungen	20
1. Ra	hmenbedingungen und Voraussetzungen	25
1.2.2 1.2.3 1.2.4 1.3 1.3.1	Goyas Annoncen in der <i>Gazeta de Madrid</i> Die kulturpolitische Situation Das 'angeschlagene' kulturelle Selbstbewusstsein Spaniens Die kulturpolitischen Maßnahmen unter Karl III. Die Forderungen und Empfehlungen von Ponz und Mengs Das Projekt, Gemälde der königlichen Sammlung zu radieren Goyas Weg an den Hof Karls III. <i>Francisco Goya, pintor:</i> seine Karriere als Maler <i>Goya grabador:</i> Radierungen bis 1778	25 27 27 30 34 40 43 43
	Anmerkungen	51
	e Zeichnungen, Radierungen und Gemälde yas nach Velázquez	64
2.1.2 2.1.3 2.1.4 2.1.5 2.1.6 2.1.7 2.1.8	Goya nach Velázquez: Bestandsaufnahme Die Ganzfigurenporträts der Literaten der Antike Die Porträts der sitzenden Hofzwerge Die königlichen Porträts zu Pferde Ein Vergleich: Jusepe de Riberas Don Juan de Austria "Mythologie" Die Ganzfigurenporträts der Hofnarren Die königlichen Ganzfigurenporträts Das königliche Familienporträt Genre Das Papstbildnis Zusammenfassung	67 67 74 80 90 92 95 101 106 109 111
	Anmerkungen	115

3. Re	120	
3.1	Die zeitgenössische Akzeptanz	121
3.1.1	Der kommerzielle Erfolg	121
3.1.2	Erste Reaktionen	121
3.2	Die Zeit nach Goya — die Forschung	126
3.3	Wirkungsgeschichtliche Aspekte im Werk Goyas	132
	Anmerkungen	136
Schlu	ssbetrachtungen	140
	Anmerkungen	147
	Abkürzungen	149
	Literaturverzeichnis	150
	Anhang	164
	Abbildungen	174

Teil II — Katalog

Inhalt

Vorwort	201
Anmerkungen	203
Katalogaufbau	204
Technische Daten/Übersicht	205
Katalog	206-325
Abbildungsnachweis	326
Abkürzungen/Literaturverzeichnis	328

Vorwort mit Dank

Anfang der neunziger Jahre stand ich nach einer Reise durch Spanien in der Frankfurter Ausstellung "Das königliche Porträt" vor grafischen Umsetzungen Goyas von Gemälden Velázquez' — und war irritiert. Warum "kopierte" der "große Goya" längst verstorbene Fürsten, und warum so? Die damals gestellten Fragen begleiteten mein Studium, das sich, so oft es ging, spanischen Themen widmete und sich nach Möglichkeit mit grafischen Arbeiten beschäftigte. Das Thema meiner Dissertation zeichnete sich damals schon, ohne dass ich mir dessen bewusst war, ab. Als dann Martin Warnke in einer seiner Vorlesungen vom Desiderat der Forschung nach einer Arbeit sprach, die dem "Kopisten" Goya sich widmete, war die Entscheidung gefallen.

Ihm gilt auch in erster Linie mein Dank.

In der Reihenfolge, in der sie mich und diese Arbeit begleiteten, gilt mein herzlichster Dank allen, die mir auf unterschiedlichste Weise so hilfreich zur Seite standen und zum Gelingen dieser Arbeit wesentlich beitrugen:

Hanna Hohl, Michael Schramm, Gerd Käckenmester, Alexander von Grundherr, Enrique Arias Anglés, Marina Cano Cuesta, Carmen Espinosa, Rocío Arnáez, Jesusa Vega, Wifredo Rincón García, Juan Luis Mantilla, Elena Santiago, María Luisa Cuenca, Don Fernando de Carderera, Ricardo Centellas, Johannes Hartau, Sigrid Achenbach, Manuela B. Mena Marquéz, Monika Wagner, Veronika Kopecky, Andreas Stolzenburg, Peter Prange, Karin Hellwig, Matthias Krüger, Uwe Fleckner, Javier Blas, José Luis Colomer, José Manuel Matilla Rodríquez.

Ganz besonderer Dank geht an alle helfenden Hände der Bibliothekare, Archivare und Museumsmitarbeiter der verschiedenen Institutionen, die mir immer wieder Zugang zu den Arbeiten ermöglichten, Zeichnungen und Bücher hervorholten und wieder verstauten, und ohne deren tägliche Unterstützung wir nicht arbeiten könnten.

Meiner Familie, meiner Frau, meinen Kindern.

Hamburg, Sommer 2011,

Jens Hoffmann-Samland

Francisco Goya

Zeichnungen, Radierungen und Gemälde nach Velázquez

Teil I — Studie

Einleitung

Goya und Velázquez

Francisco de Goya y Lucientes, Diego Rodríguez de Silva Velázquez — zwei der berühmtesten Namen nicht nur der spanischen Kunstgeschichte. Ihr Werk und ihre Wirkung regten Künstler, Kunstkritiker und Kunsthistoriker immer wieder zu außergewöhnlichen und bisweilen religiös-pathetischen Attributen und Formulierungen an: Edouard Manet bezeichnete Velázquez — im Fach bleibend — als "Maler der Maler"; über jedes "Fach" hinaus weisen die Kuratoren der so betitelten Ausstellung Goya als "Prophet der Moderne" aus. Luca Giordano erkannte in *Las Meninas* von Velázquez einst die "Theologie der Malerei"; Anton Raphael Mengs fand unter dem Eindruck des Bildes der Spinnerinnen, *Las Hilanderas*, von Velázquez zur Formulierung, dass das Gemälde nicht von Hand geschaffen sei, sondern dass es "allein der Wille gemalt hätte". Werner Hofmann, mit dem ich diese kurze Auswahl abschließen möchte, ging mit (Goethe und) Goya "Vom Himmel durch die Welt zur Hölle".¹

Schwer vorstellbar ist heute, dass zum Zeitpunkt ihrer für uns "sichtbaren" Begegnung — Goya veröffentlichte seine Kopien nach Velázquez 1778 — der eine so wenig bekannt war, wie der andere.

Francisco de Goya, Anfang dreißig, hatte gerade damit begonnen, die ersten Schritte seiner Karriere am Hofe Karls III. zu unternehmen. Sicher, in seiner Heimat Zaragoza war er ein angesehener Künstler mit entsprechendem Ruhm; und wer als Maler im Umfeld des königlichen Hofes Beschäftigung fand, sei es auch "nur" als Vorlagenhersteller der Teppichmanufaktur, der hatte bereits großen Erfolg. Dennoch kannten ihn selbst in Madrid noch die wenigsten, in Europa fast niemand. Das Werk, welches ihn so berühmt machen sollte, musste er noch schaffen: "dieser" Goya ist, aus heutiger Sicht, ein "Goya vor Goya"².

Anders, wenn auch im hier relevanten "Zwischenstand" ähnlich, ist das

Schicksal des Velázquez: zu Lebzeiten einer der gerühmtesten Künstler, schwand die Kenntnis seiner Kunst nach seinem Tode zunehmend. Seine Werke hingen für die meisten Menschen unzugänglich und also ungesehen in den spanischen königlichen Schlössern. Die wenigen, die sie dennoch sehen konnten, vermittelten ihre Eindrücke nur selten und meist wenig präzise. Mit Eröffnung des *Museo Nacional del Prado* in Madrid im Jahre 1819 erreichte dann erstmals ein großer Teil der königlichen Gemäldesammlung — darunter die bis dahin "verborgenen" Gemälde des Velázquez — die interessierte Öffentlichkeit.³

Für die Integration der spanischen Kunst in das europäische Bewusstsein aber war die zehn Jahre dauernde Ausstellung der spanischen Sammlung König Louis-Philippes in der *Galerie Espagnole* in Paris von entscheidender Bedeutung. Nachdem 1842 noch die der Sammlung Frank Hall Standishs hinzukamen, waren im *Louvre* mehr spanische Gemälde als im *Prado* zu sehen — wenn sie hinsichtlich ihrer Qualität auch unterschiedlich beschrieben worden sind.⁴ Louis-Philippe wurde 1848 entthront, die Sammlung 1850 seiner Familie zurückgegeben. Im Mai 1853 versteigerte Christie's die Gemälde in London, sodass sie in verschiedenste öffentliche (Berlin, Budapest, Dresden, London, München, St. Petersburg und Wien) wie private Sammlungen gelangten, wo sie die Kenntnis von der spanischen Kunst weiter "internationalisieren" konnten.

Der Gegenstand — die Werke

Als Kartonmaler mit königlichen Aufträgen rückte Goya ab 1775 näher an den Kreis derjenigen, denen Zugang zur königlichen Gemäldesammlung gewährt wurde. Doch konnte er selbst vermutlich erst 1777 erstmals vor den Originalen stehen, die ihn in jenem und im folgenden Jahr auf besondere Weise beschäftigen sollten. In diese Zeit fällt die konkreteste und nachprüfbarste Auseinandersetzung Goyas mit dem Werk des Velázquez: er schuf eine Reihe von Zeichnungen und Radierungen, aber auch Gemälde nach einigen der Werke des Velázquez, die sich zu jener Zeit im neuen königlichen Schloss zu Madrid befanden.

Im Kern handelt es sich um eine kleine Folge von Radierungen, die Goya im Juli und Dezember 1778 in Madrid zum Kauf anbot. Hinzu kommen Vorzeichnungen und Probedrucke sowie einige weitere Radierungen, die nicht zur Editionsreife und damit nicht zum Verkauf gelangten. Darüber hinaus

sind Zeichnungen erhalten, von denen keine Drucke hergestellt wurden.

Genau betrachtet stellt sich das Konvolut der Arbeiten Goyas nach Velázquez wie folgt dar: Es existieren Zeichnungen in Bleistift (Graphitstift), Rötel, Kreide und Tusche; es gibt Druckplatten, von denen Probedrucke und Editionen hergestellt wurden. Nicht alle Zeichnungen wurden radiert [19 bis 21]⁵, und wir kennen nicht alle Vorzeichnungen zu den vorhandenen Radierungen [2 und 3]; auch das Verhältnis der Tuschzeichnungen zu den Radierungen ist zu erörtern [1, 5, 8, 16]. Zudem existieren Probedrucke, ohne dass die Druckplatte erhalten wäre [14 bis 17], und in einem Fall [18] zeugen wiederum die Druckstellen im Papier der Zeichnung davon, dass sie auf eine Platte übertragen wurde, ohne dass aber der entsprechende Druck bekannt wäre. Zu zwei Gemälden [1, 2] schuf Goya zudem kleinere, im Format den Radierungen entsprechende Kopien in Öl. Ein letztes Gemälde ist uns ausschließlich als gemalte Kopie bekannt [22].

Forschungslage

Diese leicht unübersichtliche Lage mag dazu beigetragen haben, dass in der Literatur zu der Frage, wieviele Gemälde von Velázquez Goya ursprünglich reproduzieren wollte, keine Einstimmigkeit herrscht. Juan Agustín Ceán Bermúdez markierte in seinem 1800 erschienenen Diccionario 18 Gemälde,6 Valentin Carderera, einer der ersten und größten Sammler Goyas, vermutete 1863 schlicht, dass Goya sämtliche in des Königs Besitz befindlichen Gemälde von Velázquez kopieren wollte. Laurence Matheron wusste von fünfzehn erhaltenen Druckplatten, Werner Schmid kennt wie Enrique Lafuente Ferrari "siebzehn von ursprünglich fünfundzwanzig" Radierungen, 1981 nennt Margret Stuffmann im Frankfurter Ausstellungskatalog, bezogen auf die Druckgrafik, 18 Blatt. Manuela Mena kommt 1991 auf 24 von Goya kopierte Gemälde, wovon 19 radiert worden seien, der Katalog der Druckgrafik des *Museo del Prado* von 1992 zählt zu 19 von Goya radierten Kupferplatten fünf nicht radierte Zeichnungen, im Katalog zur Ausstellung in Marbella 1996 sind es 18 Kupferplatten, zu denen wieder fünf nicht radierte Zeichnungen hinzuzurechnen seien. Nach dem 1999 erschienen Katalog der Arbeiten Goyas der Fundación Lázaro Galdiano sind es 19 Radierungen, wobei aber "mehr Zeichnungen" bekannt wären. Auch bezüglich der Zahl der Drucke, in denen Goya die Aquatinta-Technik anwandte, differieren die Angaben. So spricht Mary Huneycutt Askew von sieben Drucken, von denen einer verloren sei, doch sind heute nur fünf bekannt. Im nun jüngsten Ausstellungskatalog *Prophet der Moderne* wiederholt Manuela Mena ihre Zahlen von 1991.⁷

1996 führte der Katalog der Druckgrafik Goyas der *Biblioteca Nacional* 17 Drucke Goyas nach Velázquez auf, die, zusammen mit vier Zeichnungen, von denen keine Radierungen bekannt sind, dem aktuellen Forschungsstand von 21 grafischen Arbeiten Goyas nach Velázquez entsprechen.⁸ Mit dem Bildnis Papst Innozenz' X., einer Kopie in Öl auf Leinwand, zu der weder Zeichnungen noch Radierungen bekannt sind, ergibt sich eine Gesamtzahl von 22 "Kopien".

Die heute bekannten Zeichnungen, die den Arbeiten Goyas nach Velázquez zuzuordnen sind, werden an sieben Orten aufbewahrt. Dabei können das Hamburger Kupferstichkabinett mit acht Rötelzeichnungen und das *Museo Fundación Lázaro Galdiano* in Madrid mit drei Bleistift- und sechs ehemals Goya zugeschriebenen Tuschzeichnungen als einzige mit mehreren Zeichnungen aufwarten. Je eine Zeichnung befindet sich im *Museo Nacional del Prado* [Bleistift, 11–1.2], in der *Biblioteca Nacional* [Bleistift, 10–1.2] und im Besitz der Familie Carderera [Rötel, 14–1.2] (alle drei in Madrid), eine im *Victoria & Albert Museum* in London [Bleistift, 5–1.2] und eine im Bostoner *Museum of Fine Arts* [Tusche, 1–1.1]. Auf dreizehn verschiedene Sammlungen verteilen sich die von Tomás Harris⁹ als ihm bekannt angeführten Probedrucke.¹⁰ Einzig die dreizehn noch vorhandenen Druckplatten befinden sich alle an einem Ort, nachdem sie im Februar 1792 von der *Cal-cografía Nacional*, dem Kupferstichkabinett der *Real Academia de Bellas Ar-tes de San Fernando* in Madrid erworben wurden.¹¹

Nachdem die Veröffentlichung des 1993 vom Prado erworbenen *Italieni-schen Skizzenbuchs*¹² neues Material für die Erforschung von Goyas zeichnerischem Frühwerk lieferte, entdeckte Marina Cano im selben Jahr in der *Fundación Lázaro Galdiano* in Madrid zur dort bereits vorhandenen Tuschzeichnung eine Bleistiftzeichnung von *Philipp III.* und zwei weitere, die zweifelsfrei als Vorzeichnungen zu den Porträts zu Pferde von *Isabel de Borbón* und *Don Gaspar de Guzmán (Conde Duque de Olivares)* erkannt wurden.¹³ Zwar gibt es nur in zwei Fällen sowohl eine Bleistift- als auch eine Tuschzeichnung, doch können die Tuschzeichnungen seither nicht mehr als Vorzeichnungen für die Radierungen angesehen werden. Eher handelt es sich bei ihnen um Studien zu oder Zeichnungen *nach* den Radierungen. Es

häufen sich darüber hinaus Meinungen, von einer Zuschreibung an Goya ganz abzusehen.

Neben der Suche nach den "fehlenden" Arbeiten bietet diese Unübersichtlichkeit der Forschung viel Raum für Spekulationen hinsichtlich Autorschaft und Datierung vor allem der nicht radierten Zeichnungen, der Frage nach den Gründen für Goyas Auswahl (warum "fehlen" z. B. so wichtige Gemälde wie die "Übergabe von Breda" oder die "Hilanderas"?) und auch der Frage, welche Gemälde Ende des 18. Jahrhunderts überhaupt als Bilder des Velázquez galten. In Deutschland zeigen sich diese Unklarheiten in den Katalogen von Oldenburg 1990, dem der Frankfurter Ausstellung von 1991 und zuletzt in dem der Berliner Ausstellung von 2005.¹⁴

Die runden Geburtstage der beiden großen spanischen Künstler 1996 (Goyas 250.) und 1999 (Velázquez' 400.) mit ihren dazugehörigen Veranstaltungen und Veröffentlichungen brachten zwar vereinzelt Neues, so wie der 1999 erschienene Bestandskatalog der Werke Goyas der Fundación Lázaro Galdiano, der nun deutlich von den alten Zuschreibungen der Tuschzeichnungen an Goya absieht. Vieles verdankt diese Arbeit den Vorträgen von Nigel Glendinning, Jesusa Vega und Javier Portús, die 1999 im Museo Camón Aznar in Zaragoza gehalten wurden und unter dem Titel Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya 2000 in Zaragoza erschienen sind. In großer Nähe zur vorliegenden Arbeit stand die Madrider Ausstellung Velázquez en blanco y negro, die sich die "schwarz-weißen" Reproduktionen nach Velázquez zum Thema nahm und in deren Katalog erneut der eben erwähnte und in der vorliegenden Arbeit oft zitierte Beitrag Jesusa Vegas abgedruckt ist. 15 Als jüngster in diesem Zusammenhang relevante Text erschien 2004 im Katalog zur Madrider Ausstellung El Retrato Español der Beitrag "Goya, «copista» de Velázquez" von Manuela Mena, in dem sie den Spuren von Velázquez in den Bildnissen Goyas nachspürt.

Zielsetzung

Trotz der größeren Schritte der letzten Jahre bemühte sich bislang — mit Ausnahme zweier kleinerer Arbeiten über einzelne Blätter von Theodor Hetzer (1957) und Hans Holländer (1968) — niemand um eine tiefer gehende Analyse der "Kopien" Goyas. Eine (verhältnismäßig) übersichtliche Zusammenstellung der Zeichnungen — Skizzen, Vorzeichnungen in Bleistift oder Rötel, Zeichnungen (Nachzeichnungen/Studien) in Feder und Tusche —,

der Probedrucke oder gar der Editionen, deren erste Goya selbst zum Kauf anbot, fehlt bis heute. Beides hat sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe gemacht.

Ihr Ziel ist es, alle heute bekannten und verfügbaren Arbeiten Goyas, seine Zeichnungen, Radierungen und Gemälde nach Velázquez zusammenzuführen. Eine derartige Gesamtbetrachtung soll helfen, Zu- und Abschreibungsfragen zu klären und möglicherweise weiteren Entdeckungen die Grundlage bieten, innerhalb dieses Komplexes beurteilt und eingeordnet werden zu können. Wegen ihrer Besonderheit als von Goya selbst bearbeitete Kupferplatten und wegen der Einblicke, die sie in den Verlauf seiner Fortschritte in der für ihn noch wenig erprobten Technik gewähren — der Radierung an sich sowie der frühzeitigen Verwendung der Aquatinta -, werden auch die Druckplatten aufgenommen. Um die Diskussion um die Autorschaft weiterhin zu ermöglichen, werden ebenso die ihm von manchen Kritikern zugeschriebenen, aber nicht gesicherten Zeichnungen berücksichtigt. Sie gehören in das Umfeld seiner Arbeiten, seien sie Studien oder Nachzeichnungen seiner Radierungen. Schließlich finden auch die drei Gemälde ihren Platz, sie runden gewissermaßen ab und führen qua ihrer Technik direkt zu Velázquez zurück.

Ausgangspunkt der Arbeit aber sind die Zeichnungen, die als gesicherte Zeichnungen Goyas nach Gemälden des Velázquez als direkte Vorlage für Radierungen dienten, und zu denen auch die acht Blätter des *Kupferstichkabinetts* der *Hamburger Kunsthalle* gehören — wenn auch nur fünf von ihnen tatsächlich radiert wurden.

Hamburg

Dass diese acht, allesamt Rötelzeichnungen, in die *Hamburger Kunsthalle* gelangten, ist gewissermaßen einem Zufall zu verdanken. Demselben Zufall, der dem Hamburger Museum überhaupt eine der größten und bedeutendsten Sammlungen spanischer Handzeichnungen — außerhalb Spaniens — bescherte: 1891 erwarb der damalige Direktor der *Hamburger Kunsthalle*, Alfred Lichtwark, vom britischen Kunsthändler Bernard Quaritch "ein Konvolut spanischer Zeichnungen (…), das zuvor sein Berliner Kollege offenbar als nicht erwerbenswert erachtet hatte". ¹⁶ Sigrid Achenbach war verwundert, dass Valerian von Loga, der seit 1889 im Berliner Museum beschäftigt war, den Kauf ablehnte. Dass der "große Spanienspezialist" von Loga die

"122" Blätter für "nicht erwerbenswert gehalten und deren Wert verkannt" haben soll, erschien ihr "wenig einleuchtend". ¹⁷ In der Tat war es nicht von Loga, der diese Entscheidung verantwortete, sondern Friedrich Lippmann. Der aber musste ablehnen, da das Berliner Museum im selben Jahr mit dem Ankauf der Karl-Blechen-Sammlung des Bankiers Brose bereits eine enorme Ausgabe zu verkraften hatte. Lichtwark sah die Zeichnungen in Berlin und, da sie ihm "gut gefielen"¹⁸, bemühte er sich umgehend um den Ankauf. Damit legte er den Grundstein zur heute über 200 Arbeiten umfassenden Sammlung.

Symptomatisch aber für die weitere Einschätzung der spanischen Zeichnungen im Allgemeinen wie der Hamburger Sammlung im Besonderen, die (alle 35–40 Jahre) 1931, 1966 und 2005 mit einer eigenen Ausstellung gewürdigt wurden, bleibt eine Bemerkung Lichtwarks, dem zwar für seine Ankaufaktivitäten höchstes Lob gebührt, etwas weniger aber vielleicht für die weitere Betreuung seiner Schätze: Als August L. Mayer um 1908 während der Vorbereitungen zu seiner beeindruckenden Veröffentlichung einer Auswahl von 150 spanischen Handzeichnungen bei Lichtwark anfragte, "ward [ihm] von dem unvergeßlichen, hochverdienten, aber — wie [er, Mayer,] zu spät erfahren sollte — um die Handzeichnungssammlung seines Instituts nicht sonderlich bemühten Manne die Antwort zuteil, es sei da so gut wie nichts von Bedeutung vorhanden."¹⁹ Somit fehlen in dieser ersten großen Veröffentlichung spanischer Zeichnungen Blätter aus Hamburg, was Mayer in Zusammenhang mit der Revision der Sammlung unter Gustav Pauli im Jahre 1918 nachholte.

Seither galt der mexikanische Maler José Atanasio Echeverría als derjenige, der die Hamburger Sammlung zusammengestellt hatte und auf dessen Besitz sie zurückgeht.²⁰ Im von ihm verfassten handschriftlichen Verzeichnis der Sammlung (vgl. Anhang II), welches dem Konvolut 1891 beigegeben und dessen Verbleib lange Zeit im Unklaren war, erscheinen 122 "Positionen" zur Escuela Española und 41 zur Escuela Italiana. Hierher rührt die Zahl 122, die seit Mayers Veröffentlichung mit der Hamburger Sammlung verbunden wurde. Der Umstand, dass die Sammlung aber aus über 200 Blättern besteht, war mit den wenigen nach 1891 hinzugekommenen Zeichnungen nicht zu erklären. Die erneute Lektüre des Verzeichnisses zeigte, dass es sich von Beginn an um deutlich mehr gehandelt hatte, da unter einigen der 122 "Positionen" mehrere Zeichnungen zusammengefasst sind. Zudem ist die Zuordnung der Schulen (spanisch/italienisch) nicht immer

richtig, und mehrere Einträge, die sich unter der *Escuela Italiana* befinden, gehören zur spanischen. Auch sprach bereits der Angebotskatalog, in dem Bernard Quaritch 1890 seine Erwerbungen aus der Sammlung Cosens anbot, von einer "splendid Collection of 225 original Drawings by eminent Masters of the Spanish and Italian Schools…"²¹ Auf die 163 Positionen beider Schulen verteilen sich somit 225 Zeichnungen, von denen allerdings bislang noch nicht alle eindeutig zugeordnet werden konnten.

Echeverría war selbst Hofmaler am mexikanischen Königshaus und zuletzt zweiter Direktor für Malerei der Akademie der Künste in Mexiko-Stadt. Er erlangte in Fachkreisen — Naturforscher um und zu Zeiten Alexander von Humboldts — großes Ansehen mit seinen vorzüglichen Naturzeichnungen: genaueste Beobachtungen der Tier- und Pflanzenwelt, entstanden während mehrjähriger Expeditionsreisen durch Amerika. Humboldt selbst lobte sie als den besten europäischen Darstellungen dieser Art gleichwertig und versuchte, den Zeichner für eine seiner eigenen Expeditionen zu gewinnen, was ihm indes nicht gelang. In den 1780er Jahren,²² dann von 1803 bis 1808 und erneut 1820²³ hielt sich Echeverría in Spanien auf. In den fünf Jahren seines zweiten und auch während des dritten Spanien-Aufenthaltes wurden seine finanziellen Verhältnisse als eher heikel bezeichnet,²⁴ weshalb für seine Sammlertätigkeit gleich der erste Aufenthalt am ehesten infrage käme. Doch abgesehen von seinem jungen Alter von noch unter 15 Jahren²⁵ spricht vor allem die Tatsache, dass es keine weiteren Hinweise neben diesen für eine solche Tätigkeit gibt, gegen eine Sammlung Echeverrías. Das von ihm verfasste Verzeichnis der Sammlung kann erst nach 1800 entstanden sein, da bei zwei Künstlern über deren Tod durch die Epidemie jenes Jahres in Sevilla informiert wird. Seine Kunst, mit allerfeinsten Strichen enorm detailgetreu auch kleinste Formate bezeichnen zu können, befähigte ihn, das Sammlungsverzeichnis in feinster "Stechermanier" zu verfassen und gab womöglich den Ausschlag, ihn wegen seiner finanziellen Nöte mit der Erstellung dieses Verzeichnisses zu beauftragen. Auf der Titelseite signiert Echeverría sein Werk schlicht als sein "Schreiber"; er gibt weder sich noch jemand anderen als Besitzer der Zeichnungen zu erkennen: "Lo escribió, D. José Atanasio Echeverría."

Nach (oder statt) Echeverría (oder dessen Auftraggeber) besaß die Sammlung Julian Benjamin Williams, der von 1831 bis 1856 britischer Vizekonsul, bis 1866 dann Konsul in Sevilla war. Dessen größte Sammleraktivitäten müssen in die 1820er Jahre gefallen sein — vielleicht auch parallel hierzu die Verzeichniserstellung —; ein kurzer Überblick aus dem Jahre

1832 bestätigt eine bereits außergewöhnliche Sammlung in seinem Besitz. Die Auflistung der Zeichnungen entspricht im Wesentlichen dem Profil der Hamburger Sammlung, wenn er auch einige mehr von Murillo und deutlich mehr Zeichnungen von Cano besaß, als sich später bei Quaritch fanden.²⁷

Nach seinem Tod gelangte die Sammlung über einen weiteren (noch unbekannten) englischen Residenten in Sevilla zum literatur- und kunstliebenden Portweinhändler Frederick William Cosens (1819–1889) in London, und nach dessen Tod dann bei Sotheby's zur Versteigerung. Am 11. November 1890 erwarb Bernard Quaritch die "splendid Collection [...] accompanied by a MS. list of contents in red cloth" für £ 130; für £ 180 verkaufte er sie im Jahr darauf an die Hamburger Kunsthalle.²⁸

Francisco de Goya ist in diesem offenen Verzeichnis, in welchem noch viel Raum für weitere Einträge bereit gehalten und also eine wachsende Sammlung begleitet wird, mit nur zwei Positionen vertreten. Da die Zeichnungen nur in Ausnahmefällen näher beschrieben sind, ist nicht eindeutig zu klären, um welche es sich handelt.²⁹

Die achtzehn ihm heute zugeschriebenen Zeichnungen des Hamburger Kupferstichkabinetts bilden die — "freilich mit Abstand"³⁰ — drittgrößte öffentliche Sammlung von Goya-Beständen, nach der des *Prado* in Madrid und der des *Metropolitan Museums* in New York. Die acht Hamburger Zeichnungen Goyas nach Gemälden des Velázquez sind dagegen die größte Gruppe, die an einem Ort aufbewahrt wird.

Mit diesen Radierungen entwickelte Goya seine wenigen früheren Versuche technisch weiter und unternahm erste Schritte im damals noch neuen Aquatinta-Verfahren. Deshalb wurden diese "Velazqueños" auch als "erste, zum Teil noch unbeholfene Gehversuche"³¹, als Vorübungen oder als Vorstufe zu seinen großen und berühmten Radierfolgen³² gewertet. Deren früheste, die *Caprichos*, erschien aber erst 1799, über zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung der ersten neun Radierungen nach Velázquez, die im Juli 1778 in der *Gazeta de Madrid* angeboten wurden (Anhang I). Kurz vor Weihnachten desselben Jahres wurden zwei weitere Blätter in derselben Zeitung beworben. Die Tatsache, dass die Blätter nicht ausschließlich, wie später die *Caprichos*,³³ als geschlossene Serie und gebunden verkauft wurden, sondern auch einzeln erhältlich waren (und sukzessiv erschienen, bzw. hätten in loser Folge weiter erscheinen können), lässt vermuten, dass diese

Radierungen nicht als Einheit geplant waren, und folgerichtig auch so nicht aufgenommen wurden. Spätere Editionen, herausgegeben von der 1789 gegründeten *Calcografía Nacional*, folgten der Nachfrage und druckten auf Bestellung — zwei Arbeiten sogar, deren Herausgabe Goya wahrscheinlich nie geplant hatte.³⁴

Die vorliegende Arbeit rekonstruiert im ersten Kapitel (Rahmenbedingungen und Voraussetzungen), ausgehend von den Anzeigen in der *Gazeta de Madrid*, den kulturpolitischen Kontext in Spanien, vor allem in Madrid. Neben den Entscheidungen König Karls III. in Zusammenhang mit dem Neubau des königlichen Palastes kommt den Veröffentlichungen Antonio Ponz' und Anton Raphael Mengs' besondere Bedeutung zu. Die künstlerische Ausgangsposition Goyas soll anhand eines Abrisses seiner bis dahin erfolgten Laufbahn kurz dargelegt werden.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die eingehende Analyse der Arbeiten Goyas nach Velázquez (Kapitel 2). Dabei werden phänomenologisch die mehr und die weniger offensichtlichen Veränderungen ikonografischer und formaler Art festgestellt und beschrieben, um sie auf eine ihnen zugrunde liegende Systematik hin zu überprüfen. Diese dient im Anschluss dem Versuch der Rekonstruktion einer Gesamtintention, die Goya mit dieser Serie verfolgt haben könnte.

Auf diesen vorwiegend praxisorientierten Teil folgt in Kapitel 3 ein Abriss der Rezeptionsgeschichte, ausgehend von der zeitgenössischen Aufnahme der Arbeiten und ihrer kunsthistorischen Bewertung im Überblick der zwei Jahrhunderte bis hin zur gegenwärtigen Einschätzung, mit anschließendem Blick auf wirkungsgeschichtliche Aspekte innerhalb seines Werkes.

Die Schlussbetrachtungen ziehen ein Resümee und versuchen, die Arbeiten in Relation auch zum weiter gefassten historischen Umfeld zu setzen und sie in ihrer Funktion als Reproduktionsgrafik zu würdigen.

Anmerkungen

^{1 &}quot;C'est le peintre des peintres" schreibt Edouard Manet über Velázquez in einem Brief aus dem Jahre 1865 an Fantin-Latour (Lettre de Manet à Fantin-Latour, datée de Madrid 1865, in: Pierre Courthion (dir.): Manet — Raconté par lui-même et par ses amis, Genf 1945, S. 42–44, S. 42). Im selben Brief nennt er Goya "le plus curieux après le maître qu'il a trop imité, dans le sens le plus servile d'imitation" (S. 43) und benennt damit den hier zu beschreibenden und zu untersuchenden Sachverhalt des Abhängigkeitsgrades der Arbeiten Goyas von denen des Velázquez.

[&]quot;Prophet der Moderne" lautet der Titel der im Jahre 2005 in Berlin und Wien gezeigten großen Goya-Ausstellung.

Giordanos Äußerung wird 1724 von Antonio Palomino berichtet und erläutert: Luca Giordano (span. Lucas Jordán) war im Palast, dem *Alcázar*, zu Gast, um das Gemälde zu sehen, und blieb verblüfft davor stehen. Daraufhin fragte Karl II.: "Was haltet Ihr davon?" Und er sagte: "Herr, dies ist die Theologie

der Malerei"; womit er zu verstehen geben wollte, dass so, wie die Theologie die vorzüglichste aller Wissenschaften ist, so jenes Bild das Beste aller Malerei war. — "¿Qué os parece? Y dijo: Señor, ésta es la teología de la pintura; queriendo dar a entender que así como la Teología es la superior de las ciencias, así aquel cuadro era lo superior de la Pintura." — Palomino 1947, S. 921f.

Anton Raphael Mengs integrierte seine Velázquez-Kritik 1776 in einen Brief an Antonio Ponz (Mengs 1989, S. 222. Diese *Carta* ist ebenfalls abgedruckt in: Ponz 1972, Bd. VI, S. 164–229).

Den aus dem "Vorspiel auf dem Theater" zu Goethes Faust stammenden und dort letzten Vers übernahm Werner Hofmann als Untertitel für sein großes Werk über Goya, erschienen 2003 in München. — Der Direktor des Theaters formuliert, was er, im Gegensatz zum Dichter, auf seiner Bühne dem Volke präsentiert haben will. Da er sich damit den größten Erfolg sichern kann, möge der Dichter doch bitte alles nur Mögliche auffahren: "Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen/Probiert ein jeder, was er mag; Drum schonet mir an diesem Tag/Prospekte nicht und nicht Maschinen!/Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,/Die Sterne dürfet ihr verschwenden;/An Wasser, Feuer, Felsenwänden,/An Tier und Vögeln fehlt es nicht./So schreitet in dem engen Bretterhaus/Den ganzen Kreis der Schöpfung aus/ Und wandelt mit bedächtger Schnelle/Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!" Als ähnlich die gesamte Schöpfung umfassend und das ganze Leben betreffend begreift Hofmann demnach das künstlerische Werk Goyas. Der Theaterdirektor Goethes wünscht vielfältige Masse für die Masse, aus der sich ein jeder selbst was aussucht, und "daß die Menge staunend gaffen kann. (...) Was hilfts, wenn Ihr ein Ganzes dargebracht?/Das Publikum wird es Euch doch zerpflücken." Als Vermittler von (höfischer) Kunst an ein (außerhöfisches) breiteres Publikum tritt auch Goya mit seinen Radierungen nach Velázquez in Erscheinung.

- 2 Als "Goya antes de Goya" betrachtet Valeriano Bozal den Goya vor 1776, der zwar seine Ausbildung abgeschlossen hat, noch aber über kein öffentliches Renommee verfügt und die professionelle wie soziale Leiter erst noch aufzusteigen vorhat (Bozal 1994, S. 8). Dieser Blick Bozals ist aus "Madrider" Sicht wohl richtig, unterschätzt m. E. nach aber die Karriere, die Goya in Zaragoza bereits hinter sich hat. Es wird sich zeigen, dass in den hier zu untersuchenden Arbeiten tatsächlich bereits "Typisches" für *den* Goya angelegt ist, und sie mit weiteren Arbeiten aus diesen Jahren (wie *Der Erdrosselte*) den Beginn *dieses* Goya markieren und Bozal für seine Unterscheidung das Jahr gut gewählt hat. Für die Gedankenanstöße zu "Goya avant Goya" mein herzlicher Dank an Johannes Hartau.
- 3 Zu den Berichten ausländischer Reisender und diplomatischer Vertreter vgl. vor allem unten, Kap. 1.2.1, Anm. 18. Über die Entstehung des *Museo Nacional del Prado* zuletzt Garcia/Portús 2003.
- 4 Vgl. Tinterow 2003, S. 38 und Baticle 2003. Vgl. zur Abwertung der Sammlung Eduard Kolloff: *Beschreibung der Königlichen Museen und Privat=Galerien zu Paris* von 1841: "Es fehlt an bedeutenden Werken von Hauptmeistern; dagegen wimmelt es von bedeutungslosen Produkten untergeordneter Künstler und mittelmäßiger Kopien...", hier zitiert nach Lange 2005, S. 483. Dagegen sei darauf hingewiesen, dass es Baron Taylor, der im Auftrag Louis-Philippes seit 1827 in Spanien die Gemälde erwarb, nicht um eine Auswahl von Hauptwerken weniger großer Meister ging, sondern tatsächlich um die Präsentation einer vollständigen und wahrhaftigen ("completa y verdadera") spanischen Geschichte der Kunst, von ihren Ursprüngen bis zum gerade erst verstorbenen Goya (García 1991, S. 92. Von Goyahing z. B. in der Ausstellung *Asensio Juliá* (Abb. 45, vgl. Kat. New York 2003, 6; S. 411f.). Dass dabei die Qualität nicht durchgängig hoch sein kann, bestätigte Federico de Madrazo 1837: "todo no puede ser de primera categoria" (García 1991, S. 94). Besonders mäßig sollen die neunzehn damals von Taylor an Velázquez gegebenen Werke ausgefallen sein, die meisten waren darüber hinaus Kopien. Nur zwei der Werke gelten heute noch als Originale seiner Hand (ebd.).
- 5 Die in eckigen Klammern angegebenen Nummern bzw. Nummernfolgen hier und im Folgenden beziehen sich auf den Band II der vorliegenden Arbeit, den Katalog.
- 6 Ceán 1800, S. 178. In seiner Liste der Gemälde des Velázquez im Palast zu Madrid vermerkte er zu 18 Eintragungen, dass Goya sie radierte habe. Eine eindeutige Identifizierung mit den bekannten Gemälden oder kopierten Arbeiten ist nicht immer möglich, da er zum Teil summarisch listete (z. B. nennt er "zwei Bildnisse von Hofnarren", von denen der eine *Don Juan de Austria* sein muss. Die beiden anderen infrage kommenden Gemälde führte er separat auf: *Barbarroja, Ronquillo/Ochoa*.) Gelegentlich verleitete die Liste Ceáns auch dazu, 25 von Goya kopierte Gemälde zu erwarten (so z. B. Boix 1922, S. 10; Aguilera 1960, S. 20). Der Vergleich mit dem Manuskript dieses Werks bringt aber statt Aufklärung mehr Unklarheit. Hier notierte er noch zu 23 Gemälden des Velázquez, dass Goya sie radiert hätte. Er kannte vier (statt der späteren zwei) Zwerge (drei sind heute bekannt), und er markierte zusätzlich als von Goya kopiert die Porträts *Philipp IV. als Jäger*, ein Porträt seiner Frau (vermutlich handelt es sich dabei um das Ganzfigurenporträt *Isabel de Borbóns,* das sich bis 1808 im Madrider Palast befand, dann zur Sammlung Louis-Philippes gehörte und sich nun in New Yorker Privatbesitz befindet (Vega 2000, S. 69; López 1996, Bd. II, S. 128 ff., Nr. 53); eine Kopie Goyas ist nicht bekannt) und eines Philipps IV. als Kind in Jägertracht (gemeint ist *Baltasar Carlos als Jäger*). Vgl. die Transkriptionen der entsprechenden Passagen im Anh. IVb.
- 7 Carderera 1863, S. 245; Matheron 1996, S. 74; Lafuente 1961, S. 8 (wobei er den von Beruete (Goya grabador, Madrid 1918) in die Forschung eingeführten kleinen und einzigen *Kopf des Bacchus* mitzählt, der von Delteil 1922 wie von den meisten Forschern nicht Goya zugeschrieben und auch hier nicht aufgenommen wurde Abb. 47); Schmidt im Kat. Dresden 1970, S. 97; Stuffmann 1981, S. 1; Mena 1991, S. 38f., ebenso Kat. Boston 1974 (Sayre), S. 19; MNP-CE 1992 (Vega), S. 62; Kat. Marbella 1996 (Carrete/Vega), S. 14; FLG 1999 (Cano), S. 124 und Anm. 10, S. 125; Askew 1988, S. 102; Kat. Berlin 2005, S. 90 (vgl. hierzu weiter unten, Anm. 14).
- 8 BN 1996, S. 25. Ebenso führt Juliet Wilson-Bareau (im Kat. New York 2003, S. 421) die Arbeiten Goyas an: "...nine prints [1–9, die im Juli 1778 veröffentlichten] ... Two further prints [10–11, vom Dezember 1778] ... (In 1792,) two more copperplates [12–13, von der *Calcografia Nacional* veröffentlicht] ... (Rare or unique proofs) of an additional four aquatinted prints [14–17] ... four preparatory drawings" [18–21].
- 9 Tomás Harris: *Goya, Engravings and Lithographs* (2 Bde.), Oxford 1964. Sein Katalog war meine Basis, die ich, wo immer möglich, zu überprüfen und zu aktualisieren mich bemühte.
- 10 Camón 1984, S. 260 führt als einziger an, dass die acht Abzüge, die aus der Sammlung Julius Hof-

manns an die Albertina in Wien gelangten, Probedrucke seien, was sich indes nicht bestätigen lässt.

- 11 "Die dreizehn Platten der Velázquez-Serie, sowie der *Erdrosselte* und der *Heilige Franz von Paula* wurden für 6.000 Reales erstanden" («Por quince láminas de l'aguaforte de Don Francisco Goya 6.000 reales». Archiv der *Calcografía Nacional*, Buch 2, Blatt 80v.), Carrete 1991, S. 52 und S. 54, Anm. 4. Matheron nahm 1858 an, bei allen 15 Platten würde es sich um Kopien nach Velázquez handeln (Matheron 1996, S. 74), vermutlich weil der *Erdrosselte* und *Franz von Paula* gemeinsam mit den übrigen von der *Calcografía* auch veröffentlicht wurden (vgl. Glendinning 1989, S. 394, Anm. 3).
- 12 Goya 1994: El Cuaderno Italiano (1770–1786): Los orígenes del arte de Goya, Museo del Prado (Francisco Calvo Serraller), Madrid 1994.
- 13 [7-1.2], [6-1.2] und [9-1.2] Sie wurden von Jesusa Vega 1995 veröffentlicht.
- 14 Gäßler teilte die Arbeiten im Katalog zur Oldenburger Ausstellung 1990 in dreizehn veröffentlichte und vier durch seltene Abzüge bekannte Radierungen ein, und zählte vier nicht radierte Zeichnungen dazu (Gäßler 1990, S. 23). Nach den von Goya veröffentlichten ("9+2") 11 Radierungen zählt Manuela Mena im Frankfurter Katalog drei weitere, die nicht "zum Verkauf" gelangten (Don Fernando, Las Meninas, Don Juan de Austria, zusammen 14). Dazu fünf weitere Ätzradierungen (El Niño de Vallecas, Barbarroja, Ochoa/Ronquillo, El Aguador de Sevilla, Bazán), mit denen sie auf 19 kommt. Bei diesen fünf sind sowohl Ochoa/Ronquillo, als auch Bazán dabei, "der als Werk des Velázquez galt und heute Carreño zugeschrieben wird" (Mena 1991, S. 37) — und z. B. von Julius Hofmann 1907, 163f. anstelle von Ochoa/Ronquillo geführt wird. Schließlich gehören noch die Zeichnungen dazu, die nicht radiert wurden. Bei diesen listet sie neben Felipe IV., Baltasar Carlos (beide als Jäger) und Don Carlos erneut sowohl den Aquador de Sevilla als auch El Primo auf. Auf diese Weise kommt sie auf 24 Arbeiten. Vgl. Mena 1991, S. 38f. und Kat. Berlin 2005, S. 90, wo sie von neunzehn Radierungen spricht, zu denen fünf weitere, nicht radierte Zeichnungen kommen. Im Kat. Madrid 2004 führt sie zu den hier bekannten erneut als durch eine Zeichnung oder Radierung aus Goyas Besitz bekannten bufón don Francisco de Bazán auf (S. 204), von dem mir weder eine Zeichnung, noch eine Radierung bekannt sind: "Según Agustín Ceán Bermúdez, Goya hizo varias copias más, conocidas por dibujos y pruebas que fueron de su propiedad, como El niño de Vallecas, del que existe dibujo y la fotografía de lo que pudo ser la única impresión al aguatinta, hoy destruida, así como «Barbarroja», Ronquillo (El portero Ochoa), El aguador de Sevilla y El bufón don Francisco de Bazán, todas al aguafuerte" (edb., S. 203f.). In einer Email klärte sie mir freundlicherweise ihre Sicht des Sachverhaltes auf (sie interessierte sich für die Gesamtzahl aller, nach Ceán, von Goya möglicherweise kopierten Gemälde, wozu eben auch Bazán gehört haben kann) und bestätigte, weder eine Zeichnung noch einen Druck nach dieser Arbeit gefunden zu haben. Ihr meinen herzlichen Dank dafür.
- 15 FLG 1999; vgl. Vega 2000; Kat. Madrid 2000. Ich danke Jesusa Vega nicht nur für ihren sehr fundierten Text, den sie mir seinerzeit vorab zur Verfügung stellte, sondern besonders herzlich auch für die interessanten und freundschaftlichen Gespräche, die ich mit ihr führen durfte.
- 16 Werner Hofmann im Vorwort des Kat. Hamburg 1980, S. 9.
- 17 Achenbach 1994, S. 303.
- 18 Briefliche Äußerung Lichtwarks vom 16.VI.91, Kopierbuch der Lichtwark-Korrespondenz S. 335f., Kupferstichkabinett der *Hamburger Kunsthalle*.
- 19 Mayer 1918, S. 109.
- 20 Mein herzlicher Dank geht an dieser Stelle an Frau Dr. Karin Hellwig, die auf ihren Reisen nach London und Mexiko-Stadt auf der Suche nach Informationen zur Provenienz der Hamburger Sammlung und zu Echeverría als Sammler war, nirgends aber Hinweise auf die Existenz einer "Sammlung Echeverría" finden konnte.
- 21 "A Catalogue of Recent Purchases from the Library of the late F. W. Cosens, ESQ. including many Spanish Books and Works of Spanish Art. Offered by Bernard Quaritch, 15 Piccadilly. (...) London, December, 1890" (Cat. No. 108, S. 34, Pos. 806; vgl. Anh. IIIa) hierfür mein erneuter Dank an Frau Dr. Karin Hellwin
- Quaritchs Katalog vom Februar des folgenden Jahres (Cat. No. 109, S. 103f., Pos. 1115; vgl. Anh. IIIb hierfür danke ich Dr. Peter Prange) enthält zusätzlich einige Hinweise zu Echeverría und eine nach Künstlern geordnete Liste mit der Anzahl der ihnen zugeschriebenen Zeichnungen. Zu Goya steht: "20 (five signed)". Zwanzig erreicht man, wenn man die beidseitig bezeichneten Blätter des Skizzenbuchs entsprechend doppelt zählt. Dass nur fünf der Hamburger Blätter signiert gewesen sein sollen, lässt sich nicht aufklären. Allein von den acht Zeichnungen nach Velázquez sind es sieben, darüber hinaus sind es der *Ballon* und das Bildnis *Lord Wellingtons*. Es ist nicht anzunehmen wenn auch nicht ausgeschlossen —, dass vier dieser Blätter nach 1891 "signiert" worden wären.
- 22 "In Madrid he enjoyed the friendship of all the artists and had singular opportunities, between 1780 and 1790, of getting many unconsidered treasures of old Spanish Art" (Quaritch 1891, S. 103).
- 23 Diese Information verdanke ich einer freundlichen Mitteilung José Manuel Matillas, dem ich an dieser Stelle herzlich danke.
- 24 "En este año [1808], Echeverría volvió a México y se reincorporó a la Academia de San Carlos después de pasar cinco años en la península en condiciones económicas precarias, colaborando con Moziño y Sessé en la elaboración de la *Flora Mexicana*, obra que según Humboldt sería de gran importancia para los estudios botánicos" (*Arte y Ciencia en la Historia de México* (Coordinación editorial de Cándida Fernández de Calderón y Alberto Sarmiento), Mexiko 1995, S. 125).
- 25 Ebd., S. 111. Echeverría hatte das 15. Lebensjahr noch nicht vollendet, als er 1788 gemeinsam mit Vicente de la Cerda, ebenfalls Student der Malerei, für die von Martín Sessé organisierte botanische Expedition nach *Nueva España* engagiert wurde.
- 26 Glendinning 1989, S. 120.
- 27 "Col. de Julian Williams en Sevilla/Casa de D. Julian Williams, calle Abades la alta num. 26. [...] Hay además una colección muy preciosa de dibujos orijinales de los artistas mencionados, entre los

cuales se hallan los pensamientos de los cuadros mas afamados y otros asuntos interesantes. Contiene solamente de Murillo 37, de Alonso Cano 40, de Velasquez 4, y algunos de Antonio del Castillo, Herrera, Zurbarán y otros." (Herrera Dávila: *Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla,* 2nd Part, Seville [1832], S. 82–87, vgl. Glendinning 1989, Appendix I; hier aus: Ángel Aterido Fernández: *Corpus Alonso Cano*, Documentos y Textos, Madrid 2002, Nr. 584.)

Die Hamburger Sammlung besteht vorwiegend aus andalusischen Zeichnungen mit besonderem Schwerpunkt auf Murillo und seiner Schule. Ebenso ist Alonso Cano sehr gut vertreten, und es gibt in der Tat "einige von Antonio del Castillo, Herrera, Zurbarán [heute nicht mit letzter Sicherheit zuschreibbar] und anderen." Ende des 19. Jahrhunderts gibt Quaritch in seiner Rough List drei Zeichnungen an Velázquez, wohingegen sich der Name in der Echeverría-Liste bei fünf Positionen findet: innerhalb der Escuela Española unter den Positionen 74 (De los principios de Velasquez), 79 (Este retrato aunque hecho en la casa de Pacheco, se cree generalmente que lo hizo Velasquez de orden de su maestro.). 121 (De D. Diego Velasquez.) und 122 (Idem.). Die fünfte "aufgrund eines Irrtums falsch eingeordnet" innerhalb der italienischen Schule unter "11. De Velasquez, mal colocado por equivocación." Dieser letzte Eintrag lässt darauf schließen, dass Echeverría von anderen bereits vorsortierte sowie unveränderbar fest montierte Zeichnungen in sein Verzeichnis aufzunehmen hatte. Deshalb war er vermutlich auch nicht derjenige, der sie als Sammler zusammengetragen hat — er hätte es "besser gewusst". Nicht auszuschließen ist bislang, dass er sie bereits als vollständige Sammlung erworben hätte, die schon zu seiner Zeit — wie bei ihrer Versteigerung im November 1890 — aus sechs "large atlas folio red morocco cases" bestand, in denen die Zeichnungen "all beautifully mounted on thick cardboard" waren - vgl. Quaritch, Anh. IIIa.

28 Vgl. Anh. IIIb.

29 Die Einträge zu Goya finden sich unter den Nummern 30 und 31: "30. De D. Francisco Goya, pintor de Camara, y gravador./31. Idem." Von den 18 Zeichnungen des Hamburger Kupferstichkabinetts, die heute Goya zugeschrieben werden, kann man die meisten ausschließen, wenn man von einer Entstehung des Verzeichnisses zwischen 1803 und 1808 ausgeht: Die vier Vorzeichnungen zur Tauromaquia sind erst später entstanden. Die beiden beidseitig bezeichneten Seiten aus dem Album B wären als solche gekennzeichnet worden, da an anderer Stelle der Liste bezeichnete Rückseiten erwähnt werden. Ebenfalls gibt es keinen Hinweis darauf, dass hier mehrere Zeichnungen unter einer Position zusammengefasst sind, da auch dies sonst gekennzeichnet wird (in den Fällen, wo Echeverría Zeichnungen eines ihm nicht bekannten Künstlers anführt, schreibt er "desconocido", oder eben "desconocidos"). Deshalb sind auch die acht Arbeiten Govas nach Veläzquez vermutlich nicht gemeint, und also später in die Sammlung gekommen. Bleiben zwei kleine Landschaftszeichnungen, die Zeichnung des Aufstiegs eines Ballons und das Bildnis Lord Wellingtons. Die beiden Landschaftszeichnungen stehen den von Gassier/Wilson unter GW 748-754 verzeichneten Arbeiten Goyas nahe, die in den Zeitraum 1800-1808 datiert werden. Damit fallen sie in die Zeit, in der sich Echeverría in Spanien aufgehalten haben soll (1803-1808) und könnten von daher mit einiger Wahrscheinlichkeit die gemeinten sein. 1964 nennt Nigel Glendinning (Glendinning 1964, S. 10 mit Anm. 34) als einzige gesicherte Goya-Zeichnung im Besitz Julian Benjamin Williams' das Wellington-Porträt. Da das Bildnis aber nicht vor 1812 entstanden sein kann, muss das Verzeichnis später als oben angenommen (dann in den 1820er) geschrieben worden, oder aber auch diese Zeichnung — wie die Tauromaguia-Zeichnungen und die Arbeiten nach Velázquez — erst danach in die Sammlung gekommen sein.

Der Eintrag unmittelbar vor Goya lautet: "29. De Carnizero, pintor de Camara." Keine Zeichnung der Sammlung wird heute Carnizero zugeschrieben. Allerdings hielt August L. Mayer in seiner Veröffentlichung der Hamburger Zeichnungen 1918 den Ballon wegen Carnizeros Gemälde (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. 641) zum gleichen Thema für eine seiner Arbeiten. Dafür wiederum galt bei Ankauf der Zeichnungen der Kunsthalle eine heute nicht mehr Goya zugeschriebene Studie liegender Jünglingsfiguren (Inv.-Nr. 38472) noch als von seiner Hand, weshalb auch sie hier in Betracht gezogen werden muss. Galt dieses Blatt auch für Quaritch als von Goya und wäre also bei seinen "20 (five signed)" (vgl. oben, Anm. 21) mitgezählt, dürften die beidseitig bezeichneten Blätter nicht doppelt gezählt werden und folglich würde noch eine weitere, die zwanzigste, fehlen.

Letztlich kann zunächst nur festgehalten werden, dass Goyas acht Rötelzeichnungen nach Velázquez bei Erstellung des Echeverría-Verzeichnisses noch nicht zur Sammlung gehörten.

- 30 Kat. Hamburg 1980, S. 9.
- 31 Kesser 1994, S. 47.
- 32 Los Caprichos (1799), Los Desastres de la Guerra (1810–20), La Tauromaquia (1815–16) und Los Proverbios oder Disparates (1815–24).
- 33 Die achtzig Drucke der *Caprichos* waren nur gebunden erhältlich, die 82 Blätter der *Desastres* konnten zu Lebzeiten Goyas nicht veröffentlicht werden, wohingegen die *Tauromaquia* wieder gebunden zu erwerben war. Wahrscheinlich war Gleiches auch für die *Disparates* vorgesehen, vgl. Carrete 1996, S. 94.
- 34 Barbarroja [12–4] und Infante Don Fernando [13–4]. Sie zeigen zwar eine editionsreife Bezeichnung und von Don Fernando sind auch dreizehn Abzüge bekannt (Kat. Frankfurt 1991, S. 134), doch sind das zu wenige, um von einer Auflage zu sprechen, die Goya ohnehin nicht veröffentlicht hat (vgl. Askew 1988, S. 125 und ihre Anm. 67).

1. Rahmenbedingungen und Voraussetzungen

1.1 Goyas Annoncen in der Gazeta de Madrid

Am 28. Juli 1778 erschien in der Wochenzeitung *Gazeta de Madrid* eine Annonce, die zwei der heute renommiertesten spanischen Künstler zusammenführte, da in ihr der eine den Verkauf von Radierungen nach Gemälden des anderen ankündigte. Sie markiert den Beginn Goyas öffentlicher Karriere als Grafiker, und bot die Arbeiten folgendermaßen an:

"Neun Drucke, gezeichnet und radiert von Don Francisco Goya, Maler; deren Originale, in der Natur entsprechender Größe von Don Diego Velazquez gemalt, befinden sich in der Sammlung des königlichen Palastes unseres Hofes. Sie stellen die Reiterbildnisse der Könige Philipp III. und Philipp IV., der Königinnen Margarethe von Österreich und Elisabeth von Bourbon, sowie des Don Gaspar de Guzmán, Graf Herzog von Olivares dar; ferner die stehenden Figuren Menippos und Äsop, sowie zwei sitzende Zwerge. Sie werden in der Buchhandlung von Don Antonio Sancha in der Straße Aduana vieja und bei Don Manuel Barzo in der Carrera de San Gerónimo verkauft. Ihr Preis beträgt sechs Reales für jedes der fünf Reiterbildnisse und je drei Reales für die restlichen vier Blätter. Sie werden einzeln oder zusammen abgegeben."

Fünf Monate später, am 22. Dezember desselben Jahres erschien erneut eine Anzeige in der *Gazeta*, die zwei weitere Radierungen offerierte:

"Zwei neue Drucke, die den *Prinzen Baltasar Carlos* zu Pferde und einen fingierten *Bacchus*, der einige Betrunkene kränzt, darstellen: Es handelt sich um Werke von *Diego Velázquez* aus dem königlichen Schloss seiner Majestät, gezeichnet und radiert von dem Maler *Don Francisco Goya*. Sie werden, gemeinsam mit den anderen, bereits veröffentlichten desselben Meisters in der Buchhandlung von *Don Antonio Sancha* in der Straße *Aduana vieja* und bei *Don Manuel Barco* in der Carrera de *S. Gerónimo* verkauft."²

Neben den Titeln der kopierten Gemälde weist Goya indirekt auch auf deren Format hin, da in ihnen die porträtierten Personen "in der Natur entsprechender Größe" dargestellt seien. Auffällig ist die Änderung der Reihenfolge der beteiligten Namen: In der ersten Annonce nannte Goya sich selbst zuerst, dann Velázquez, und zuletzt die Gemälde. In der zweiten verhält es

sich genau umgekehrt: zunächst die Gemälde, dann Velázquez, und Goya zuletzt. In beiden Fällen wies sich Goya ausdrücklich als "Maler" aus, der die Blätter sowohl "gezeichnet" als auch "radiert" habe.

Es war sicher kein Zufall, dass Goya die königlichen Porträts in der Gazeta de Madrid inserierte, handelte es sich dabei doch um die auflagenstärkste Zeitung seiner Zeit. Bedenkt man aber, dass er sich gut zwanzig Jahre später für das kleinere Konkurrenzblatt Diario de Madrid entschied, müssen andere Entscheidungskriterien näher liegen, die auch Rückschlüsse auf sein Zielpublikum zulassen. Seit Karl III.³ Spanien regierte, wurden in nur vier bis fünf Jahren über zwanzig neue, regelmäßig erscheinende Zeitungen gegründet.4 Für die Jahre 1778 bis 1791 spricht María Dolores Sáiz von einer "ökonomischen Konjunktur" des Pressewesens.⁵ Neben der *Gazeta de* Mad-rid war der Mercurio historico⁶ das auflagenstärkste Blatt, das im Jahre 1780 auf 5000 Exemplare kam. Die *Gazeta* selbst konnte mit ihren 10 000⁷ Exemplaren nicht nur die ca. 150 000 Madrilenen⁸ erreichen, sondern wurde darüber hinaus in ganz Spanien gelesen und sogar in die amerikanischen Gebiete versandt.9 Damit waren diese beiden die mit Abstand einflussreichsten Presseorgane und als solche für die Vermittlung staatlicher Kultur und Politik für die Machthabenden unverzichtbar. Die Gazeta wurde dabei von der Regierung "schon immer als ihr wahres und wichtigstes Sprachrohr angesehen"¹⁰. Als sie 1762 sogar auf Staatskosten verlegt wurde, ¹¹ war sie endgültig zum 'echten' Regierungsblatt geworden, in welchem dann auch erste offizielle Verlautbarungen veröffentlicht wurden. 12 Mit diesem königlichen ,Protektorat' konnte die Gazeta de Madrid seit dem 11. September 1778 — just zwischen den beiden Annoncen Goyas vom Juli und Dezember — zusätzlich zu den gewohnten Dienstagen auch freitags erscheinen. Beide Zeitungen, der Mercurio und die Gazeta, waren "regelmäßige Lektüre sowohl des großen Publikums als auch der intellektuellen Minderheit"13. Als Staatsorgan aber war die Gazeta zusätzlich Pflichtlektüre sämtlicher Verwaltungen, was ein erhöhtes Interesse an "politischer" Grafik und gleichzeitig eine erhöhte Kaufkraft erwarten ließ. Goyas Radierungen hingen sehr bald an den Wänden der Räume des Premierministers: am 29. August 1778 wurden sie dort gesehen.¹⁴

Das *Diario de Madrid*, für das sich Goya 1799 entscheiden sollte, um für die *Caprichos* zu werben, gab es 1778 ebenfalls schon. "Der erste wirkliche Berufsjournalist in Spanien"¹⁵, Francisco Mariano Nipho, hatte es 1758 als *Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico* auf den

Markt gebracht.¹⁶ Satirischen Texten und gesellschaftskritischen Äußerungen ein Forum bietend war das *Diario* für die Annonce der *Caprichos* besser geeignet, königliche Porträts dagegen ließen sich über das Regierungsorgan sicher erfolgreicher verkaufen. Zudem gab es die *Gazeta* bereits seit 1661¹⁷ — dem 'Jahr 1' nach Velázquez — und war damit die älteste regelmäßig erscheinende Zeitung Spaniens. So konnte sich Goya auch in der Wahl seines Publikationsforums als seinem 'Vorbild' verbunden erweisen, damit den traditionellen Aspekt und die kulturhistorische Tragweite seiner Arbeiten herausstellen, oder wenigstens andeuten. Gerade als kulturelle Leistung mit Blick auf die eigene spanische Geschichte kam Goyas Arbeiten eine besondere Bedeutung zu.

1.2 Die kulturpolitische Situation

1.2.1 Das 'angeschlagene' kulturelle Selbstbewusstsein

Im Jahr der Annonce Goyas war Velázquez bereits seit über hundert Jahren tot. Da nahezu all seine Werke in den königlichen Sammlungen aufbewahrt wurden und damit selbst Privilegierten nur eingeschränkt zugänglich waren, schwand ihr Bekanntheitsgrad und das Interesse an der Kunst des Velázquez'. Die herausragende Stellung in der Reihe der spanischen Künstler, die er zu Lebzeiten am Hofe Philipps IV. genoss und in der wir ihn auch heute sehen, wurde ihm erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts langsam wieder zugesprochen.

Im Jahre 1700 beendet Philipp V. (1700–1746) als erster Bourbone auf dem spanischen Thron die fast 200 Jahre dauernde Herrschaft der Habsburger. In den Versuchen, das von den Habsburgern heruntergewirtschaftete Spanien, welches unter Karl II. "einen fast vollkommenen Zustand der Armut" 20 erreicht hatte, wieder aufzubauen, waren die Bourbonen auf jede Art Unterstützung angewiesen. Sie benötigten "die Hilfe ausländischer Ratgeber — ausländischer Staatsmänner, Geldleute, Manufakturbesitzer, Handwerker, ja selbst ausländischer Bauern —" 21 , und es war dringend erforderlich, das Land von "dem berüchtigten Bestechungswesen zu säubern" 22 .

Unter einer vergleichbar schwierigen Situation befanden sich auch die bildenden Künste, weshalb Philipp V. vor allem die ihm aus Frankreich bekannten Künstler bevorzugt förderte. Allgemein beschäftigte er am Hof in Madrid vorwiegend Ausländer, wobei als offizielle Porträtisten ausschließlich Franzosen in Frage kamen.²³ Deren berühmtester war seit 1737 ohne Zweifel Louis Michel Van Loo, der später erster Direktor der neu gegründeten Königlichen Akademie wurde. Wohl auch wegen Philipps zweiter Frau, der Italienerin Elisabeth Farnese, kamen nach den Franzosen zunehmend Italiener nach Spanien, von denen Corrado Giaquinto als Erster Hofmaler, als *Pri-mer pintor de cámara* der einflussreichste wurde. Er übernahm nach Van Loo die Direktion der Akademie und beaufsichtigte die königliche Teppichmanufaktur.²⁴ Für spanische Künstler war es nach wie vor schwer, im eigenen Land künstlerisch interessante sowie lukrative Aufträge zu erhalten.

Als Folge dieser Situation löste sich eine "Kunstszene", die als "spanisch" hätte bezeichnet werden können, mehr und mehr auf, oder, wie Menéndez Pelayo feststellte: "Spanische Kunst genauer gesagt, gab es überhaupt nicht mehr"²⁵. In den Worten Morales y Maríns klingt immer noch die Demütigung nach, welche die spanischen Künstler des 18. Jahrhundert empfunden haben müssen, wenn er von dem "Verlust der traditionellen Linie der spanischen Malerei" und von einem "französischen und italienischen Kolonialismus aufgrund von mittelmäßigen Kunsthandwerkern" spricht, "die kaum in der Lage waren, neuen Generationen frischen Mut zu vermitteln (…)."²⁶

Um dieser Entwicklung ansatzweise entgegenzuwirken, wurde 1752 nach zehnjähriger Vorbereitungszeit in Madrid die *Academia de Bellas Artes de San Fernando*²⁷ gegründet, an der nun Ausländer zwar studieren durften, aber von den Wettbewerben und Ausschreibungen weitgehend ausgeschlossen blieben. Erklärtes Ziel der Akademie war die "Unterrichtung unserer Nation", wie das Akademiemitglied Felipe de Castro noch 1763, elf Jahre nach ihrer Gründung, betonte.²⁸

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts quälte dann zusätzlich, dass diese ohnehin für Spanien schwierige Situation, die von den 'auswärtigen' Königen mit verursacht worden war, ihnen von 'Auswärtigen' vorgeworfen wurde. Die Spanier beschwerten sich, dass sie abwechselnd von Enzyklopädisten, Literaten sowie ausländischen Reisenden in der Regel als "gleichgültig, faul und ignorant" charakterisiert wurden.²⁹ Diese Klage rekurrierte auf die bis dahin herbste Provokation der spanischen Intellektuellen hinsichtlich des Ansehens ihres kulturellen Beitrags innerhalb Europas. In Form einer zugespitzten Frage, die auf die Meinung anspielte, die sich erneut seit den *Lettere d'un vago italiano ad suo amico* (1755) von Norberto Caimo im Ausland über Spanien gebildet hatte, brachte sie das Land in Wut und Erklärungs-

not, weshalb auch Antonio Ponz in seiner *Viage de España* immer wieder die falschen Darstellungen der das Spanienbild in Europa so verbiegenden Schreiber zu korrigieren suchte.³⁰

Nicolas Masson de Morvilliers betrachtete wie viele Spanien als Synonym für "Ignoranz, Faulheit, Aberglaube, einen bigotten Klerus, eine untaugliche Regierung, wirtschaftliche Unfähigkeit, eine grausame und tyrannische Inquisition"31 und stellte in seinem Artikel über Spanien, der 1782/83 innerhalb der *Encyclopédie méthodique* erschien, gleich die gesamte (nicht nur) kulturelle Leistung Spaniens infrage: "Was haben wir Spanien zu verdanken? In den letzten zwei Jahrhunderten, in den letzten vier, den letzten zehn, was hat Spanien für Europa geleistet?"32 Die Welle der Empörung in Spanien war nun so groß, dass gefordert wurde, Frankreich möge sich offiziell entschuldigen, 33 und die Real Academia Española in einem Wettbewerb dazu aufrief, eine "Verteidigungsschrift der Nation zu verfassen, die sich nur auf die Fortschritte der Wissenschaften und Künste beschränke, weil auf diesem Gebiet einige ausländische Autoren mit größter Eigenart und Anstrengung versucht haben, ihren Ruhm zu verschleiern. Geleitet von trügerischer Voreingenommenheit und wegen fehlender gesicherter Informationen haben sie Werke voll von Beleidigungen und Verleumdungen veröffentlicht."34 Der Jurist und streitbare Literat Juan Pablo Forner, der gerade mit einer "Satire gegen die in die spanische Poesie eingeführten Unsitten" einen Akademie-Wettbewerb gewonnen hatte, 35 schrieb mit seiner viel beachteten "Verteidigungsrede für das literarische Verdienst Spaniens "36 die geforderte, aber insgesamt zu unkritische Antwort für die Literatur. Als die entsprechende Antwort für die Bildende Kunst kann der Diskurs über die Wieder-herstellung der Schönen Künste in Spanien gelten, den Isidoro Bosarte 1793 veröffentlichte. Zwar weniger im Sinne einer Verteidigung als vielmehr einer Integration in die europäische Kunstgeschichte schreibt er mit dem Hinweis auf die Tatsache, dass Augen genügten, Bilder zu verstehen: "In den Künsten gibt es keine nationalen Antipathien. Das Gute schätzt man überall."37

So groß die Verletzung auch war, der Hinweis der Akademie auf die "fehlenden gesicherten Informationen" kann als Eingeständnis eigener Versäumnisse gedeutet werden. Die Spanier wurden auf diese Weise zu einer Selbstanalyse gezwungen, zu einem reflektierten und kritischen Aufarbeiten der eigenen vor allem kulturhistorischen Leistungen. Die ersten Apologeten der spanischen Kultur freilich schossen über das zu Recht gesetzte Ziel hinaus. Betztlich aber entstand durch diese bereits lang andauernde Debatte über die eigene Geschichte ein zeitgemäßeres nationales Selbstbewusstsein,

das seinen Ausdruck auf dem Gebiet der bildenden Künste in den Themenstellungen innerhalb der Akademie und auch in denen der Königlichen Teppichmanufaktur *Santa Bárbara* fand,³⁹ die sich der spanischen Geschichte, der spanischen Gesellschaft und des spanischen Volkslebens bedienten.

1.2.2 Die kulturpolitischen Maßnahmen unter Karl III.

Die ersten Jahre der Akademie konnten zunächst nicht verhindern, dass sich auch Karl III., der 1759 den spanischen Thron bestieg, nach wie vor auf ausländische Künstler angewiesen fühlte.⁴⁰ Das größte künstlerische Projekt der Zeit, der Bau des *Palacio Nuevo* in Madrid,⁴¹ lief schon seit über zwanzig Jahren, war aber noch lange nicht fertiggestellt. Noch dazu war Karl von dem, was er sah, offensichtlich wenig begeistert: Er fand "bedauerlich, was man hier gemacht hat"⁴², zu aufwändig und zu groß. Infolgedessen ließ er die Arbeiten stoppen, den Skulpturenschmuck entfernen und ein insgesamt zurückhaltenderes Programm entwerfen.⁴³ Als der König nach der offiziellen Einweihung des Palastes am 29. November 1764 seine neuen Räume bezog, waren die Arbeiten im Inneren des Palastes immer noch nicht abgeschlossen.

Unter der Leitung des "Ersten Hofmalers" Corrado Giaquinto und des Einflusses seines dekorativen Rokoko arbeiteten in Madrid zu wenige Künstler, um die ausstehenden Arbeiten in einer den Ansprüchen Karls angemessenen Weise umsetzen zu können.⁴⁴

Karl III. versuchte deshalb, den modernsten Künstler der Zeit nach Madrid zu holen: Anton Raphael Mengs, Oberhofmaler des Sächsischen Hofes in Dresden. Der hielt sich zu jener Zeit in Rom auf, wo er mit Johann-Joachim Winckelmann die bekannten und neu entdeckten Ausgrabungen der Antike studierte und ihre Ergebnisse in seine Kunst und Kunstlehre integrierte. Karl, der in Italien selbst nach Antiken gezeichnet hatte, 45 soll während seiner Neapler Regierungszeit "in einem einzigen Moment den Wert seiner Tugend erkannt haben", wie José Nicolás de Azara formulierte. Diese Begegnung Mengs' mit dem damaligen König Karl von Neapel und Sizilien war eine eher "flüchtige Audienz" Anfang Oktober 1759. In ihr ging es um das Zustandekommen einiger Porträts der mit dem Sächsischen Hof verwandten Neapler Königin Maria Amalia — seit 1734 Gemahlin Karls — und ihrer Familie. Um Mengs 1761 zu überzeugen, aus Rom in die allgemein als eher

unbedeutend angesehene ,Kunstprovinz' Madrid zu gehen, bot er ihm einen schwer abzulehnenden Vertrag. Ihm wurde ein Jahresgehalt von 2.000 Dublonen, ein Haus, eine Kutsche, sämtliche für seine Malerei nötigen Ausgaben und der noch von Corrado Giaquinto gehaltene Titel des "Ersten Hofmalers" ("Primer pintor de cámara", den er erst 1766 tatsächlich erhielt) zugesichert. 48 Als Mariano Salvador Maella und Goya 1799 von Karl IV. diesen Titel gemeinsam erhielten, erreichte deren Gehalt selbst zusammengenommen nicht diese fast 40 Jahre früher an Mengs gezahlte Summe.⁴⁹ Es war auch deutlich mehr, als Mengs vorher in Dresden verdiente. In der Tat müssen die finanziellen Überlegungen für ihn ausschlaggebend gewesen sein, da er wegen jahrelang ausbleibender Zahlungen des Sächsischen Hofes in Rom hoch verschuldet war. Der Siebenjährige Krieg (1756-1763), den Mengs selbst als Ursache der schwierigen Lage seines Vaterlandes und somit auch seiner eigenen prekären Situation anführte, als er um Vorschuss seines "spanischen Gehalts" bat, kann nur bedingt als Zahlungsunterlassungsursache gelten. Vielmehr scheint es mit ausbleibenden Arbeiten des sächsischen Hofmalers zusammenzuhängen, insbesondere mit der lang erwarteten Fertigstellung des Hochaltarbildes für die katholische Hofkirche in Dresden.⁵⁰

Als offizieller Anlass für das Umwerben Mengs' durch den Spanischen Hof aber diente das Bildnis des neunjährigen Königs Ferdinand IV., welches als Folge der "flüchtigen Audienz" noch in Neapel entstanden war. Es war das erste und bislang einzige Porträt, dass Mengs von der damaligen Neapler Königsfamilie im Auftrag seines eigenen Hofes fertiggestellt hatte. Zunächst schien das Vorhaben zu scheitern — die Verhandlungen zwischen Mengs und dem Sächsischen Hof brachen mit Beginn des Krieges ab. Letztlich war sein Zustandekommen aber der Initiative Maria Amalias zu verdanken, die sich für den Porträtauftrag einsetzte und damit auch für den späteren Weg Mengs nach Madrid den Anstoß gab.⁵¹

Neben Mengs versuchte der von Karl aus Neapel mitgebrachte Minister Marqués de Esquilache 1761 den berühmten und 'altbewährten' Giovanni Battista Tiepolo, ebenfalls aus Italien, nach Madrid zu holen. Er sollte zehn Jahre nach Fertigstellung der Fresken im Treppenhaus und Kaisersaal der Würzburger Residenz⁵² mit seinem Können auch die Bedeutung des *Neuen Pa-lastes* in Madrid — und damit die Bedeutung Spaniens in Europa — herausstellen. Tiepolo aber zeigte wenig Interesse, war in Verona und Stra beschäftigt und gedachte, weitere Aufträge in Rom und St. Petersburg zu

übernehmen. Nach erneuter Kontaktaufnahme, in deren Verlauf Tiepolo bereits über den Umfang des Auftrags — immerhin ging es um die Freskierung der Decke des bedeutsamsten Raumes im Palast, dem Thronsaal — informiert wurde, nahm er an. Als er am 4. Juni 1762 mit seinen Söhnen Giovanni Domenico und Lorenzo in Madrid eintraf, hatte er den Modello (in Öl auf Leinwand) für das Deckenfresko, den *Triumph Spaniens*, bereits vollendet. Ebenso wie Mengs erhielt Tiepolo ein Gehalt von 2.000 Dublonen, dazu Wohnung und Kutsche. Auch er war damit finanziell einem "ersten Hofmaler" gleichgestellt. F4

Der "amtierende" erste Hofmaler, Corrado Giaquinto, verließ Madrid Richtung Neapel im April 1762 — kurz nach Mengs' Ankunft. Deshalb fielen diesem schon nach kurzer Zeit alle von einem *Primer pintor de cámara* zu erledigenden Aufgaben zu, wozu auch die "Oberaufsicht in der Teppichmanufaktur [und] die Direktion der Gemäldesammlung gehörten" Als Verantwortlicher der malerischen Ausstattung des *Palacio Real* berief Mengs nach dem Tode des ältesten der drei González-Velázquez-Brüder, Luis, 1763 den jungen Francisco Bayeu zu sich, und bezahlte ihn zunächst aus eigenen Mitteln. Mit dieser Anstellung eröffnete Mengs den einheimischen Künstlern wieder neue Perspektiven, denn sie stellte ihnen in Aussicht, bei den folgenden neu zu besetzenden Stellen am Hofe wieder eher berücksichtigt zu werden. 1765 folgte die Berufung Mariano Maellas. Bayeu und Maella waren vor allem in den Zeiten von Mengs' Abwesenheit die führenden malenden Kräfte am spanischen Hof und verhinderten wohl auch eine größere Karriere der Tiepolo-Söhne in Madrid. Se

Giambattista Tiepolo blieb bis zu seinem Tode 1770 in Madrid. Sein Sohn Giandomenico kehrte am 12. November desselben Jahres nach Venedig zurück; Lorenzo, seit 1770 *Pintor del rey,* starb sechs Jahre später (1776) in Madrid. Mengs verließ im Januar 1777 die Stadt, um bis zu seinem Tod 1779 in Rom zu bleiben. ⁵⁹ Nach knapp zwanzig Jahren hinterließen die in jener Zeit größten Namen Europas damit wieder Freiraum für junge Künstler, und Mengs zusätzlich eine der besten und interessantesten Stellen am Hofe.

Während seiner Zeit als erster Hofmaler in Madrid war Mengs die dominierende Autorität Spaniens in allen Kunstfragen. Der Palast wurde unter seiner Aufsicht von Corrado Giaquinto (nur noch kurze Zeit), den Tiepolos, den Brüdern González Velázquez, Francisco Bayeu und ihm selbst freskiert.

Als Verantwortlicher der Königlichen Teppichmanufaktur Santa Bárbara kontrollierte er "unnachgiebig"60 die Kartons, die später auch von José del Castillo, Ramón Bayeu und Francisco de Goya vorgelegt wurden. Nur in der Academia de San Fernando, die Mengs 1763 einstimmig zum Honorardirektor für Malerei (Director Honorario de la Pintura) gewählt hatte, regte sich Widerstand gegen ihn, da er sich für wesentlich mehr Einfluss der Künstler auf die Arbeit in der Akademie eingesetzt hatte. Im Februar 1764 verfasste Mengs ein Rücktrittsgesuch.⁶¹ Nach heftigen Streitigkeiten blieb die Akademie auf Distanz zu Mengs, sodass seine Pläne zur Umstrukturierung der Akademie an sich sowie der Lehre an dieser Institution so nicht verwirklicht wurden: Neben einer tatsächlich grundlegend unterschiedlichen Organisation mit stärkerem Einfluss der Professoren und Schüler — also der Künstler — und der Schaffung einer eigenen Akademie für Architektur forderte Mengs eine solide Ausbildung in allen Bereichen mit Kursen der Lineal- sowie Luftperspektive, der Anatomie, des Modellierens in Gips, der Farbe, des Kopierens nach Radierungen, des Helldunkels und der Komposition.⁶² Die dafür notwendigen Reproduktionen (auch und gerade) nach spanischen Meisterwerken gab es wegen des bis dahin geringen Interesses an der spanischen Kunst nur sehr wenig, von den Hofkünstlern gar noch weniger. 63 Ihr Fehlen wurde wiederholt beklagt. Doch die Voraussetzungen, dem Mangel abzuhelfen, waren schlecht. Gut ausgebildete Graveure fehlten ebenso wie Drucker. Dass "zu der damaligen Zeit künstlerische Druckgrafik in Spanien keinerlei Tradition besaß, die der anderer europäischer Länder vergleichbar gewesen wäre"64, war einer der vorrangigsten Gründe, in der Abteilung für Grafik der Academia de San Fernando ein Stipendium für eine entsprechende Ausbildung in Paris einzurichten. 65 Der berühmte Graveur Manuel Salvador Carmona (1734-1820) war einer der ersten Stipendiaten, die bereits einen Monat nach Gründung der Institution nach Paris gehen konnten.66 Dort arbeitete er mit Nicolás Gabriel Dupuis und hatte schnell großen Erfolg: er wurde Mitglied in der Académie Française und Königlicher Kupferstecher am Französischen Hof. Zurück in Madrid ernannte man ihn zunächst zum Académico de mérito, bevor er später die Direktion der Grafischen Abteilung der Akademie übernahm. Am 25. Juli 1778 — drei Tage vor Erscheinen der ersten Annonce Goyas — heiratete Carmona Mengs' älteste Tochter Anna María.

Das anfänglich nur dürftige Interesse (bisweilen nur ein Studienanfänger pro Kurs) an der Radierkunst änderte sich. 1770 forderte Andrés de la Calleja als Mitglied der Akademie, dass ihre besten Schüler und ausgewähl-

te Künstler "Stiche von den wichtigsten Originalgemälden der königlichen Sammlung anfertigen" mögen, um die "öffentliche Aufmerksamkeit, auch die des Auslands, auf die spanische Kunst zu lenken, die technischen Fertigkeiten der angestellten Künstler zu verbessern, die eigenen Produktionskosten durch den Verkauf der Drucke wieder hereinzuholen sowie die »Nation« vom Monopol der ausländischen Drucker zu befreien."

1.2.3 Die Forderungen und Empfehlungen von Ponz und Mengs

Wie de la Calleja, wenn auch emphatischer, klagte der Schriftsteller, Maler und Kunstkritiker Antonio Ponz (1725–1792). Der zudem als "reisender Mönch" bekannte Mann war seit um 1769, spätestens seit 1771 jahrelang im Land unterwegs, um über die Kunstschätze ganz Spaniens zu berichten. Ausgangspunkt dieser ausgedehnten *Reise durch Spanien* — dem *Viage de España* — war ein Auftrag des Ministers Campomanes an Antonio Ponz, nach der Vertreibung der Jesuiten (1767) einen Katalog ihres zurückgelassenen Kunstbesitzes in Andalusien zu erstellen. Darüber hinaus sollte er Gemälde auswählen, die ihm als Modelle für die Schüler der noch jungen Kunstakademie geeignet erschienen. Diese "Inventarisierung" wurde dann auf ganz Spanien erweitert und beschränkte sich zudem nicht mehr auf die Hinterlassenschaften der Jesuiten, sowie sich Ponz zusätzlich zur sozialen und wirtschaftlichen Lage der von ihm besuchten Regionen äußerte.

Im 1776 veröffentlichten 6. Band seines seit 1772 erschienenen *Viage de España* heißt es:

"Es wäre ein löbliches Unternehmen, diese und andere exzellente Werke, die es in Spanien von den großen klassischen ausländischen und nationalen Künstlern gibt, zu radieren, die der ganzen Welt unbekannt sind und folglich nicht so gewürdigt werden, wie sie es verdienten. Europa weiß nur äußerst vage, dass es in Madrid, und ganz besonders in den königlichen Palästen und im Escorial, erstaunliche Werke gibt; aber fast niemand hat eine Vorstellung von ihnen, weil sie noch von kaum einem auch nur einen miesen Druck gesehen haben."

Jedwede aus dem Ausland kommende Mode würden die Spanier nachahmen, nur nichts, was den "vornehmen Geschmack" bekräftigen und den Verstand im Umgang mit den schönen Künsten schärfen würde. Ponz blieb im internationalen Vergleich:

"Was gibt es in Frankreich, in Italien oder in tausend anderen Orten an Gutem oder Mittelmäßigem, was der Welt nicht durch Drucke mitgeteilt worden wäre, Am Ende dieses sechsten Bandes veröffentlichte Ponz einen an ihn gerichteten Brief von Mengs, mit dem dieser der Bitte Ponz' entsprach, seine Meinung "über die Bedeutung der einzigartigen Gemälde, die im Königlichen Palast zu Madrid aufbewahrt werden", zu äußern. 72 Mengs' Antwort erfüllte in schriftlicher Form einen kleinen Teil der Forderung, die Ponz gerade an die Reproduktionsgrafik gestellt hatte: sie ist "einer der ersten Texte, der die Kenntnis der Gemäldesammlung des spanischen Königshauses in der europäischen Öffentlichkeit verbreitete". 73 Tatsächlich wurde der kleine Traktat umgehend "europäisch": ein Jahr nach seiner Veröffentlichung innerhalb des Viage 1776 erschien er extrahiert in italienischer Übersetzung (Turin 1777). Im Jahr darauf entstand aus dieser eine deutschsprachige Fassung, die 1778 in Wien veröffentlicht wurde. 1782 kam der Text dann in London auf Englisch heraus, nun wieder aus dem spanischen Original übersetzt.⁷⁴ Der Viage selbst von Antonio Ponz war nicht weniger europäisch: Bereits 1774 erschien der erste Band in Frankreich, 1775 die ersten beiden in deutsch⁷⁵; in italienischer und englischer Sprache erschienen Plagiate, die einige Kapitel wörtlich übernommen hatten. 76 Man kann somit davon ausgehen, dass die Schriften von Ponz und auch insbesondere der Traktat von Mengs dem interessierten Publikum in Europa zur Verfügung standen.

Mengs legt Wert darauf, seinen "Brief" an Ponz als Maler formuliert zu haben, der, wie er betont, die Schwierigkeiten in der Kunst kenne und von der Unmöglichkeit, sie ohne Mängel zu beherrschen, wisse. Er sei nicht so vermessen, als Richter die Meister seiner Fakultät zu kritisieren. Deshalb, so kündigt er an, werde er alle Gemälde außerordentlich würdigen, wenn auch einige gemäß den Regeln der Kunst stark kritisiert werden könnten. Wo er nichts zu würdigen finde, könne er doch immer den Wert und die Kunstfertigkeit, mit der die Werke ausgeführt worden seien, bewundern. Dieser Legitimation und Bewertungsstrategie lässt Mengs eine überhistorische Darstellung dessen folgen, wonach er selbst die Kunstwerke beurteilt und beurteilt wissen will. Sie bildet den Kontext seiner lobenden Äußerungen zu Velázquez, weshalb sie infolge kurz zusammengefasst werden soll.

Mengs unterteilt die Kunst in verschiedene Stile, die in keiner chronologischen Abhängigkeit voneinander stehen, sondern optional zu allen Zeiten allen Künstlern zur Verfügung stehen. In dieses Stilsystem ordnet er die Künstler, respektive ihre Werke nach ihrer Nähe zu seinen Idealen der klassischen Antike ein. 78 Die Horaz'sche Alternative, nach der die Dichter entweder nützen oder erfreuen wollen, 79 wird — analog 80 auf Malerei übertragen — zur Forderung nach beidem: "erfreuend belehren" ("instruir deleitando")81, denn Malerei solle die Natur nachahmen, aber möglichst nicht so, wie sie ist, sondern wie sie scheint, wie sie sein könnte oder wie sie sein sollte.82 Damit folgt Mengs direkt der *Poetik* Aristoteles', lässt allerdings dessen "erste Nachahmungsweise" nicht gelten: "Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten."83 Die bloße Nachahmung der Natur — "so, wie sie ist" — gilt Mengs als nicht erstrebenswert. Nachahmen, imitieren, heißt also nicht, servil zu kopieren, sondern heißt, die Teile des darzustellenden Ganzen auszuwählen, die uns die Idee des Wesens vom Wahrgenommenen wiedergeben.84 Dieses wieder auf Platon zurückgehende Verständnis einer den unvollkommenen irdischen Dingen inhärenten und übergeordneten vollkommenen — göttlichen — Idee ist Mengs' Leitgedanke bei seiner Entwicklung der unterschiedlichen Stile, in die er die Malerei einteilt. Er "geht von unterschiedlichen Schönheitsgraden aus, deren Ranghöhe sich danach bemißt, wie weit sich die Schönheit vom Materiellen hat lösen können und zur Vergeistigung gelangt ist."85 "Der Künstler reinigt die verwickelte Natur von allem Unwesentlichen, entsprechend der Idee, die er dem Betrachter vermitteln will. Dem Künstler obliegt die Aufgabe, das Besondere und Wesentliche einer Erscheinung vom Unwesentlichen zu unterscheiden."86 Über die richtige Auswahl der Themen und nach der Weise, wie die Teile aus der Natur einer Idee entsprechend idealisierend zusammengeführt werden, unterteilt Mengs die Malerei in folgende fünf Stile: "den erhabenen, den schönen, den anmutigen, den bedeutenden und den natürlichen"87. Unterhalb dieser rangieren noch die "fehlerhaften Stile", deren Meister er ebenso wenig missachten möchte und daher ihren guten Vorsatz lobt, aber sie dennoch nicht weiter berücksichtigt.

Im "erhabenen Stil", dem höchsten, sublimen, sollen Ideen ausgearbeitet werden, mit deren Hilfe Dinge erfahrbar werden, die unserer Natur überlegen sind. In einem einzigen Objekt müssen dazu die Ideen des Möglichen und Unmöglichen vereint werden, wozu die bekannten Formen und Erscheinungen dahingehend angewendet werden müssen, etwas zu schaffen, das ausschließlich in der Einbildungskraft des Künstlers liegt.⁸⁸ Von diesem Stil,

der "schlicht, einheitlich und klar, aber wenigstens großartig und ernst"⁸⁹ sein soll, kennt Mengs wegen fehlender Gemälde des antiken Griechenlands kein Beispiel aus der Malerei. Ihm bleibt nur die griechische Skulptur, allen voran der *Apoll vom Belvedere*.

Der zweithöchste Stil seiner Kategorisierung ist der der vollkommenen "Schönheit", der Stil der "möglichen Perfektion". ⁹⁰ Einfach und ohne überflüssiges Beiwerk, ohne dass andererseits irgend etwas Wesentliches fehle, solle er sein. Auch von diesem Stil kennt Mengs nur Werke der Antike, und führe die Gemälde des Zeuxis an, so es noch welche gäbe. Es bleiben ihm die restlichen griechischen Statuen, von denen er, trotz der zum Teil (zu) starken Gemütsbewegungen, *Laokoon* erwähnt.

Den dritten, den "anmutigen Stil" ("Estilo gracioso")⁹¹ haben die modernen Maler auch nur in Teilaspekten erreichen können: Raffael in den Bewegungen seiner Figuren, Correggio in all seiner Ausführung, im Kontur und in seinem Helldunkel.

Der "bedeutende oder ausdrucksstarke Stil" ("Estilo significante ó expresivo") habe gegenüber der Schönheit den Ausdruck zum vorrangigen Ziel. Die Ausführung verlange "Entschlossenheit und Vollendung"⁹², hier sei Raffael das perfekte Beispiel.

In die fünfte Kategorie schließlich, die des "natürlichen Stils"93, der ohne auszusondern und ohne zu idealisieren nicht mehr als die Erscheinung der natürlichen Dinge vermitteln möchte, ordnet er neben Rembrandt und Tizian auch Velázquez ein. Der kurze Vergleich mit Tizian lässt diesen dem Velázquez in der Farbe überlegen sein, im Verständnis von Licht und Schatten und in der Luftperspektive aber bliebe Velázquez Sieger. Doch im Verhältnis zum Lob anderer, allen voran Raffaels, fallen Mengs' lobende Äußerungen über Velázquez eher zurückhaltend aus. Am meisten schien ihn noch der "Effekt der Luft zwischen den Dingen" begeistert zu haben. Seine nüchterne Art, im Aguador de Sevilla Licht und Schatten zu loben,94 oder festzustellen, dass Velázquez im Bild des fingierten Bacchus, der einige Be-trunkene kränzt, die Wahrheit imitierte, nicht wie sie ist, sondern wie sie scheint,95 lässt kaum vermuten, dass Mengs ein großer Anhänger der Malerei Velázquez' war. Eher fühlt man sich an seine Aussage erinnert, dass er da, wo er nichts zu würdigen fände, immer noch den Wert und die Kunstfertigkeit des Künstlers loben könne. Einzig sein berühmter Satz zu den Hilan-deras macht eine Ausnahme, obwohl er auch hier nur eingeschränkt den Bereich der Kunstfertigkeit verlässt, indem er diese als eine geistige Leistung anerkennt: Dort, "wo er [Velázquez] ohne Zweifel die stimmigste Idee des

Natürlichen gab, ist das Bild der Spinnerinnen (...), das auf eine Weise gemacht ist, die scheint, als wäre nicht die Hand an seiner Ausführung beteiligt gewesen, sondern dass es allein der Wille malte."⁹⁶

Ähnlich wie Ponz schließt Mengs seinen Brief mit dem Hinweis, wie wünschenswert es wäre, wenn die jungen Künstler diese 'schönen' Beispiele der Kunst nicht nur kopieren würden, sondern sie imitierten — "zwei unterschiedliche Dinge"⁹⁷: Wer nur die äußere Erscheinungsweise der Gemälde kopiert, bleibe ohne Leitfaden, wenn ihm das Original entzogen werde oder Aufgaben warteten, die nicht genau so seien, wie die einst kopierten. Wer aber die Werke der Meister wirklich studiert und deren tiefere Gründe verstanden habe, der werde vergleichbare Werke schaffen können, und werde also Imitator im Sinne eines ebenbürtigen Nachfolgers werden und vermeiden, Kopist im Sinne eines Plagiators zu sein. ⁹⁸

Im Vorwort zum achten Band seines *Viage de España* konnte Ponz bereits Francisco Goya als jemanden hervorheben, der sich der "sehr lobenswerten Aufgabe" "angenommen hat, von den vorzüglichen Gemälden des Velázquez, die sich in der Sammlung des königlichen Palastes befinden, Radierungen anzufertigen, und damit natürlich seine Fähigkeiten, seinen Verstand und seinen Eifer, dem Land zu dienen, zu erkennen gegeben hat (...)". ⁹⁹ In der zweiten Auflage des *Viage* stellte Ponz dann fest, dass die Anzahl solcher Arbeiten inzwischen bemerkenswert angestiegen sei. ¹⁰⁰ Dennoch forderte er die kompetenten Meister, die es mittlerweile im Land gab, auf, dieses Unterfangen fortzusetzen, vor allem — nach wie vor — im Hinblick auf das Ansehen und den Nutzen, der daraus entstünde. ¹⁰¹

In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Schreiben Anton Raphael Mengs' von großer Bedeutung. "Bevor er dank der ihm gewährten königlichen Erlaubnis nach Italien zurückkehrt", richtet er am 2. Januar 1777 ein Memorandum über die königliche Gemäldesammlung an den Marqués de Montealegre, damit dieser es dem König vortrage. 102 Mengs sorgt sich um den weiteren Umgang mit der königlichen Sammlung, die auch durch sein eigenes Zutun bereichert wurde. Im *Buen Retiro* würden unter bedenklichen Zuständen Gemälde gelagert, die zum Zwecke der Austauschbarkeit in denen des Palastes entsprechender Rahmung gehängt werden sollten, damit sie interessierten ("höheren") Persönlichkeiten zugänglich würden. Zu diesen ersten Formulierungen hinsichtlich eines semi-öffentlichen "Museums" will er eine breitere Öffentlichkeit erreichen und strebt eine wesentlich bes-

sere "Öffentlichkeitsarbeit" an:

"Der Großmut des Königs habe es zugelassen, daß diese Gemälde auch zum Nutzen der Maler seien, indem er gestattet habe, sie zu studieren. Damit sei die königliche Sammlung nicht nur der Magnifizienz des Königs dienlich, sondern auch seinen Untertanen nützlich. Die Sammlung sei inzwischen so umfangreich, daß man nicht mehr alle Gemälde im Palast unterbringen könne. (...) Da der König gestattet habe, daß die Gemälde von den angehenden Malern kopiert werden dürfen, bitte er darum, das auch weiterhin zu gewähren, aber in einer Weise, daß die Bilder keinen Schaden nehmen und daß nicht zu viele Lizenzen erteilt würden. Größere Gefahr sehe er für die Gemälde im Palast, weil das Aufhängen der Tapisserien von Personen vorgenommen würde, die achtlos und voller Ignoranz mit diesen Dingen umgehen. Da man vom Palastpersonal auch nichts anderes erwarten könne, sei es notwendig, einen Kustoden für die Bilder zu ernennen, der eine kluge und erfahrene Persönlichkeit sein müsse und die Befugnisse eines *»ayuda de furriera«* (Kammeradjutant) haben müsse, um den Handlangern Befehle zum Transport der Gemälde erteilen zu können. Dieser Kustode müsse auch darauf achten, daß den Bildern durch das Kopieren kein Schaden zugefügt werde und müsse persönlich dafür haften. Daher dürfe das Kopieren der Bilder nur unter Aufsicht gestattet werden und es wäre ratsam, dafür sein ehemaliges Atelier, die Casa de Rebeque, zu benutzen, das, wie Sabatini versichere, nicht anderweitig benötigt werde. Der Kustode müsse auch die Aufgabe haben, den fremden Gästen und Besuchern von Stand die Gemälde zu zeigen. Denn es sei an den Höfen Europas bekannt, daß der König außer den Gemälden im Escorial eine hervorragende Gemäldesammlung besitze. Alle Gesandten, die danach fragen, würden sich sehr darüber wundern, daß es bei Hofe niemanden gebe, der die Aufgabe habe, ihnen die Gemäldesammlung zu zeigen und über die Meister und ihre Verdienste zu berichten. Die Diener und die Kammerdiener, die momentan die Gemälde zeigen würden, könnten dies nicht..."

103

Die Stellungnahme des Marqués vom 9. Februar 1777 lautet wie folgt:

"... Die Empfehlung, den Bildern im Buen Retiro Rahmen zu geben, die den Rahmen der Bilder im Palast entsprechen, sei nützlich. Die Hängung der Bilder wäre angebracht, da sie außer dem Vorteil für ihre Erhaltung dort auch bequem von auswärtigen Besuchern betrachtet weden könnten. Er befürworte es, den jungen Malern auch weiterhin Erlaubnisse zum Kopieren zu erteilen. Zu diesem Zweck sollten die Bilder in das Atelier gebracht werden, das Mengs benutzt hat, so daß derjenige Hofmaler, der es in Gebrauch habe, auch auf die Bilder achten könne und für Schäden verantwortlich sei. Bezüglich des Vorschlages, eine Person mit der Aufsicht bei der Hängung der Bilder in den königlichen Zimmern im Frühjahr und im Herbst zu beauftragen, sei es ausreichend, jeweils den Hofmaler Andrés de la Calleja damit zu betrauen. Eine Erklärung der Bilder für die Besucher, die diese zu sehen wünschten, sei nicht notwendig. Denn diejenigen, die diesen Wunsch hätten, besäßen selbst genügend Kenntnisse und Erfahrung, um selbst die Qualität und die Vorzüge der Maler beurteilen zu können..."

Mengs gab deutliche Signale hinsichtlich einer Aufwertung der königlichen Sammlung in Konservation, Präsentation und Verbreitung. Der dringende

Appell, eine begrenzte Anzahl junger Künstler die Gemälde weiterhin kopieren zu lassen, impliziert zwar nicht zwangsläufig das Schaffen grafischer Reproduktionen. Dennoch legt zum bisher Dargelegten nun diese Organisation mit der vom Marqués de Montealegre bestätigten Nutzung des verlassenen Mengs'schen Ateliers als "Reproduktionswerkstatt", in das die Gemälde eigens gebracht werden, und die Übertragung der vollständigen Verantwortung auf die Künstler den Gedanken nahe, dass die Gemäldesammlung nun geradezu systematisch bearbeitet werden solle. Neben dem persönlichen Gewinn für die jungen Künstler könnte damit auch der gesellschaftliche Nutzen, die Behebung des beklagten Mangels an Reproduktionsgrafik, geleistet werden. Das nun folgende Projekt ist damit bereits vorformuliert.

1.2.4 Das Projekt, Gemälde der königlichen Sammlung zu radieren

Entsprechend den Forderungen von Mengs und Ponz nahm mit dem Amtsantritt des Staatssekretärs Floridablanca in diesem Jahr 1777 ein Projekt Form an, das sich eben dies zum Ziel setzte: die Gemälde der königlichen Sammlungen als Drucke reproduziert der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Doch trotz Unterstützung der Krone, der Academia de San Fernando, der Minister Floridablanca und, später, Godoy wurde es nie offiziell ins Leben gerufen, da offensichtlich seine Finanzierung nicht gesichert werden konnte. 105 Juan Antonio Salvador Carmona erklärte 1790 zu zwölf von ihm für dieses Projekt geschaffenen Radierungen, die nie veröffentlicht wurden, dass dieses Vorhaben "wegen der Ausgaben, die die Krone zu jener Zeit hatte", scheiterte. 106 Welcher Art diese Ausgaben waren, ließ er offen. Tatsächlich aber waren zur selben Zeit zwei großangelegte Prestige-Projekte zu bewältigen: Zum einen, in den Jahren 1777-1779, eine durch Minister Campomanes angeregte und finanzierte 33-bändige Ausgabe der Werke Feijoos, dessen Teatro Crítico Universal ohnehin das bereits erfolgreichste Werk der spanischen Aufklärer war — neben *Don Quijote*. 107 Und eben dem Quijote galt das zweite Projekt, welches von der Real Academia Española, der Königlich Spanischen Akademie bereits seit 1773 verfolgt wurde. Mit einer von den besten Künstlern der Zeit illustrierten Pracht-Ausgabe sollte der "Ruhm des spanischen schöpferischen Genies" und das "Eigentümliche und die Kraft der spanischen Sprache" herausgestellt werden. Darüberhinaus galt es, dem Druckerwesen Anreize zu größerer Perfektion und auch die würdige Beschäftigung der fähigsten Meister der Künste zu stimulieren.¹⁰⁸ Die *Don-Quijote-*Ausgabe der Akademie erschien nach siebenjähriger Vorarbeit 1780. Das mag erklären, das für ein drittes — und wohl noch größeres — Projekt keine Finanzierung zu aktivieren war. Sicher waren die Aufwendungen für die Kupferplatten hoch, das Papier¹⁰⁹ und die Druckfarbe wertvoll, auch die Künstler mussten bezahlt werden. Dennoch aber fehlte offenbar ein Minister, der, ähnlich, wie sich Campomanes um die Literatur bemühte, sich für die bildende Kunst einzusetzen verstanden hätte. Denn bei aller Illustration des *Quijote*, es war in erster Linie ein literarisches Projekt. Fest steht, dass die Schwierigkeiten verhinderten, dieses künstlerische mit öffentlichen Mitteln zu verwirklichen.

Der Bedarf blieb, und so kam es rund zehn Jahre später (1789) schließlich zur Gründung einer privaten "Gesellschaft für Radierungen der Bilder der königlichen Paläste"¹¹⁰. Manuel Godoy formulierte ihr Ziel und wiederholte die früheren Forderungen: "die Kenntnis von der alten spanischen Schule, die im übrigen Europa wenig oder gar nicht bekannt ist, zu verbreiten und sie zu verherrlichen." Dies "zur Ehre Seiner Majestät [nun Karl IV.] und zum Ruhme der Nation".¹¹¹ Deshalb wurde versucht, gute Radierer nicht nur im eigenen Land, sondern auch in Frankreich und Italien zu engagieren.¹¹²

Immerhin gelang es, dieses Ziel zehn Jahre lang (bis 1799) zu verfolgen. Zur Ehre Seiner Majestät und zum Ruhme der Nation hätte sich aber noch der finanzielle Erfolg einstellen müssen, was nicht im gewünschten Maße der Fall war. Somit war auch dieses Projekt zum Scheitern verurteilt. Bei einer Anfangsauflage von 1100 konnte oft nur knapp die Hälfte der Exemplare verkauft werden. Den größten Absatz erzielten Buonaventura Salesa als Zeichner (del.) und Giovanni Volpato als Graveur (sculp.) mit ihrer Kopie nach Mengs' Kreuzabnahme (Abb. 1), die bis 1807 immerhin 415 mal verkauft wurde. Es folgten San Ildefonso nach Murillo und das Bildnis Maria Tudors (Abb. 2) nach Antonio Moro (Anthonis Mor) mit je 412 verkauften Exemplaren. Die erfolgreichsten Kopien nach Veläzquez waren Bacchus (Abb. 7) von Manuel de la Cruz (del.) und Manuel Salvador Carmona (sculp.) mit 400, «El Primo» Diego de Acedo (León Bueno/Francisco Muntaner, Abb. 6) mit 397 und der Wasserträger von Sevilla (León Bueno/Blas Ametller, Abb. 11) mit 323 verkauften Exemplaren. Wegen des schwindenden Erfolges wurden die Auflagen nach und nach verringert, von den Porträts Äsops und Menippos' (León Bueno/Manuel Esquivel, Abb. 3 und 4) wurden nur noch 400 gedruckt, aber gerade 68 respektive 98 verkauft, der Bobo de Coria von José Camarón (del.) und Louis Croutelle (sculp.) fand bis 1807

nur 44 Käufer bei 200 gedruckten Exemplaren. In Zwar kosteten die Blätter mit 60 Reales das Zwanzigfache dessen, was Goya gute zehn Jahre früher verlangte, doch vermutete Azara zwei andere Gründe für den Misserfolg — einen technischen und einen thematischen: In einem Brief an Manuel Salvador Carmona spricht er 1794 hinsichtlich der zeichnerischen Leistung der Arbeiten, die man ihm nach Rom geschickt hatte, von "Stümperei", und zur Themenauswahl äußerte er: "Mich hat man mit Madonnen 'erdrückt', die man hier nicht einmal geschenkt haben will". Darüberhinaus bemerkte Blas Ametller, dass die unterschiedlichen Formate der Drucke ihre Bindung sowie eine schöne Hängung in Kabinetten verhindern würden. Als weitgehend misslungen bewertete Fernando de Laserna das gesamte Unternehmen: "nicht wenige kalte Drucke, weit davon entfernt, Kopien der Originalgemälde genannt werden zu können, geben keinerlei Berechtigung zur Annahme von Stil oder Verdienst ihrer Urheber."

Die Auswahl war natürlich bedingt durch die vorhandenen Gemälde, und das Ziel, letztlich alle wichtigen zu kopieren. Dabei vor allem mit religiösen Bildern zu beginnen, die in der Tat deutlich überwogen, lag vermutlich an den höheren Verkaufschancen, die man sich von diesen zeitloseren Themen erhoffte. 118 Ungeklärt bleibt hingegen, warum die von Goya bereits veröffentlichten Hofnarren und Zwerge sowie Bacchus, Äsop und Menippos überhaupt erneut radiert wurden. Zumal dies zu der Zeit geschah, da Goya die Druckplatten seiner Kopien an die Calcografía verkaufte, sie also der offiziellen Institution zur Verfügung stellte. Und zumal der Aufwand, solche Reproduktionen herzustellen, nach wie vor beträchtlich war und auch dieses Projekt aus ökonomischen Gründen scheiterte. 119 Hier scheint sich zu zeigen, dass Goyas Arbeiten die Verantwortlichen letztlich doch nicht überzeugen konnten. Verständlicher ist, dass das Interesse an den königlichen Reiter- und Jagdporträts in den unruhigen Zeiten der Französischen Revolution als eher gering eingeschätzt wurde, man diese also nicht erneut kopieren ließ — dennoch aber wieder zu verkaufen suchte. 120

In Anbetracht der erläuterten Situation lag Mitte der 1770er Jahre die Veröffentlichung der Gemälde des Königs als nationales Kulturerbe auf der Hand. Mit dem Vorschlag Andrés de la Callejas von 1770 und spätestens mit den Forderungen des ersten Hofmalers Mengs vom Januar 1777 kann sie als ein offizielles nationales Anliegen betrachtet werden. Es gibt keinen schriftlich fixierten oder mündlich überlieferten Auftrag an Goya oder andere Künstler, die Gemälde — insbesondere der spanischen Künstler — der königlichen

Sammlung in Madrid zu zeichnen und zu radieren, oder gar die Ergebnisse auf einem "freien Markt" anzubieten. Doch nicht zuletzt wegen des hohen Aufwandes ist kaum anzunehmen, dass Goya selbstfinanziert und aus eigenem Antrieb die Serie begann. Wenn nicht von Karl III. selbst, wie von Camón Aznar dargestellt und von Morales y Marín wiederholt worden ist, so muss es doch eine Art Auftrag, basierend auf Mengs' *Memorandum*, gegeben haben, an den die Möglichkeit oder wenigstens die Aussicht auf eine Finanzierung gekoppelt war. Wie Goya nun in die Lage kam, seinen Beitrag zu leisten, soll im Folgenden nachvollzogen werden.

1.3 Goyas Weg an den Hof Karls III.

1.3.1 Francisco Goya, pintor: seine Karriere als Maler

Goyas Weg an den Hof Karls III. in Madrid verlief nicht geradlinig. Seine Ausbildung begann er in Zaragoza, wo er in den Jahren 1760–63¹²³ bei José Luzán Martínez (1710–1785) lernte. Luzán selbst hatte bei Giuseppe Mastroleo in Neapel gelernt, war unter Philipp V. *Pintor del rey* und gehörte der Kommission an, die in Zaragoza die Gründung einer eigenen Akademie, der späteren *Academia de San Luis*, vorbereitete. Dort gab er bereits Unterricht im "Zeichnen". ¹²⁴ Auch seiner eigenen Schule in Zaragoza gab er bereits eine akademische Ausrichtung, und bevor seine Schüler eigene künstlerische Erfindungen entwickeln durften, galt das Kopieren vorbildlicher Stiche nach vorwiegend italienischen¹²⁵ wie französischen¹²⁶ Gemälden als obligatorisch.

Nach seiner Lehre reiste der 17jährige Goya 1763 zum ersten Mal nach Madrid, um sich an der *Academia de San Fernando* zu bewerben, die neben dem eigenen Lehrangebot auch vom König finanzierte sechsjährige Italienaufenthalte vergab. Goya beteiligte sich an dem 1753 erstmals und seit 1757 dann alle drei Jahre stattfindenden Wettbewerb um einen solches Stipendium, allerdings erfolglos.

1766 blieb auch sein zweiter Versuch in dieser Konkurrenz ohne Erfolg. Er arbeitete bereits eng mit Francisco Bayeu (1734–1795) zusammen,¹²⁷ dessen Bruder Ramón diesen Wettbewerb gewann.¹²⁸ Nach dem wiederholten Scheitern ließ Goyas Interesse an der Akademie nach. Möglicherweise war

es auch der Kontakt zu Mengs, dessen Haus Goya 1766 besuchte,¹²⁹ der weitere Bemühungen an der Akademie weniger wichtig erscheinen ließ. Erst 1780 bewarb Goya sich erneut um eine Aufnahme, allerdings nicht mehr als Student, dafür erfolgreich.

Um 1766 arbeitete er in sowie in der Gegend von Zaragoza. In Calatayud (rund 80 km hinter Zaragoza auf dem Weg nach Madrid) malte er die vier Kirchenväter an die Pendentifs der Kuppel der *Iglesia de San Juan Bautista*.

Die Bedeutung der italienischen Kunst am Hofe Karls III. erfuhr wenige Jahre zuvor durch die nach Madrid berufenen und so gegensätzlichen Künstler Tiepolo und Mengs starken Ausdruck. Das "größtmögliche Aufeinandertreffen ästhetischer Konzepte Europas" 130 – Mengs' neues Ideal des Klassizismus und der Spätbarock Tiepolos — fand in Madrid statt. In diesem spannenden Klima muss vor allem das direkte Nebeneinander der Freskenarbeiten Giaquintos, Tiepolos und Mengs' im Palast beeindruckend gewesen sein. "Zweifellos war dies etwas völlig anderes als die arbeitsame aber kleine Akademie Luzáns. Wir können sagen, dass weder Velázquez noch Rubens einen derart guten Start [wie Goya] hatten."131 Dennoch war Goyas Aussicht auf eine Karriere am Hof ohne eine grundlegende "Kenntnis der kanonischen Kunst", das heißt des "italienischen Stils", der "im ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend auf den klassizistischen eingeengt"132 war, äußerst gering. Goya hatte wegen seiner fehlenden akademischen Anerkennung nicht das Glück, ein Stipendium zu erhalten oder Mäzene zu finden, die ihm eine Studienreise nach Italien finanziert hätten. Seine Reise - vor allem nach Rom — in den Jahren 1770/71 musste er offensichtlich selbst bezahlen, was er am 24. Juli 1779 bei seinem (vergeblichen) Gesuch um Ernennung zum Hofmaler entsprechend betonte. 133 Die daraus resultierende selbständige Organisation der Reise mag dazu beigetragen haben, dass kaum Informationen über sie vorliegen¹³⁴ und dass Goya, obwohl Mengs sich zur selben Zeit in Italien (1769-1774) aufhielt, die Kreise verschlossen blieben, "in denen die neue, vorrevolutionäre Stufe des internationalen Klassizismus, von Winckelmann und Mengs definiert, diskutiert und seine visuelle Sprache ausgearbeitet wurde."135 Vielleicht traf Goya im Frühjahr 1770 in Genua mit Mengs zusammen. Dieser hielt sich seit März jenes Jahres in der Stadt auf, und Goyas Reiseroute führte ebenfalls durch Genua, wie sein Italienisches Skizzenbuch belegt. 136 Vielleicht blieb er gar "im Gefolge von Mengs" und erfuhr so in Parma vom Thema des Wettbewerbs der dortigen Akademie, an dem er dann — von Rom¹³⁷ aus — auch teilnahm.¹³⁸

Immerhin konnte Goya ebenda 1771 seinen ersten akademischen Erfolg verbuchen: Er erhielt sechs Stimmen und besonderes Lob für seine leichte Pinselführung und den Ausdruck des Blicks und der Haltung Hannibals, dessen Blick auf Italien von den Alpen herab Thema des Wettbewerbs gewesen war.¹³⁹

Aus Italien zurück ging Goya zunächst wieder nach Zaragoza. Leicht variiert malte er 1772 erneut die vier Kirchenväter, diesmal auf ovale Leinwände für die *Iglesia Parroquial de San Juan Bautista* in Remolinos (im Nordwesten Zaragozas), und im Anschluss ein drittes Mal, nun wieder als Fresken an die Pendentifs im *Santuario de la Virgen de las Fuentes* in Muel (im Südwesten Zaragozas, westlich Fuendetodos'). In Zaragoza direkt schuf er seine ersten Fresken in der *Basílica del Pilar* (1772),¹⁴⁰ bei denen er noch sehr denen Corrado Giaquintos verpflichtet war, und in der Karthause *Aula Dei* (1773/74)¹⁴¹ in der Nähe der Stadt, wo er dann mit jener Tradition brach.¹⁴²

Nach wenigen Jahren bereits war er erfolgreicher als sein alter Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. Ein weiterer Karriereschub schien nur am königlichen Hof in Madrid möglich. Hat weiterer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. Hat weiterer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein alter Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein alter Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein alter Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein alter Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein alter Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein alter Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein einer Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein einer Lehrer Luzán und einer der bestverdienenden Künstler in Zaragoza. De sein einer Luzán und einer der bestverdienen Luzán und einer der be

Durch die Vermittlung und auf Empfehlung seines Schwagers Francisco Bayeu — Goya hatte 1773 (bereits in Madrid) dessen Schwester Josefa geheiratet — erhielt er, offiziell von Mengs, 145 schließlich doch einen Ruf nach Madrid. Im Dezember 1774 wurde Goya beauftragt, verschiedene Kartons für die Königliche Teppichmanufaktur Santa Bárbara zu fertigen. 146 Der Manufaktur fehlten seit Jahren Maler, die regelmäßig für sie arbeiteten. Schon 1760/61 wurde der Mangel von den Betreiberbrüdern Vandergoten angemahnt. Auch Mengs, der seit 1762 mit der künstlerischen Aufsicht in der Manufaktur betraut war, schien nicht in der Lage, für Abhilfe zu sorgen. Er sollte aus den bereits in königlichen Diensten stehenden Malern (Calleja, González Ruiz, Casanova, Luis Velázquez, J. B. de la Peña und Sani) diejenigen auswählen, die ihm für diese Arbeit am geeignetsten erschienen. 147 Doch er änderte nichts. "Die Maler, die ihm am begabtesten erschienen," beteiligte er vor allem an der Freskoarbeit im königlichen Palast. 148 Erst in den 1770er Jahren wurden — während Mengs' Abwesenheit — neue Künstler als Kartonmaler engagiert (1773 Teelz und 1774 Ramón Bayeu). Nach Mengs' Rückkehr aus Italien erhielt als nächster Maler dann Goya die ersten Aufträge. 149

Mengs' Meinung von Goyas Arbeit war offensichtlich nicht so hoch, als

dass er ihn in den Kreis der Freskanten des Palastes berufen hätte. Er soll zwar gerade die Fresken in Zaragoza und in der Karthause *Aula Dei* bewundert haben, aber Goyas Talent erkannte er erst in den Arbeiten für die Teppichmanufaktur: Mengs betonte im Juni 1776, dass Goya, würde er von königlicher Großzügigkeit unterstützt, große Fortschritte machen könnte. Trotzdem wurde Goya, als er sich im selben Jahr um eine feste Anstellung an der Manufaktur und um den Titel eines "*Pintor del rey*" bemühte, zunächst nur der eines "*Pintor de la Real Fábrica de Santa Bárbara*" gewährt.

Kurz darauf muss die Entscheidung für Goya gefallen sein, die Gemälde von Velázquez zu kopieren. Da Mengs 1777 Madrid verließ, ist es vorstellbar, dass er als Verantwortlicher dieses Projekt für die Zeit seiner Abwesenheit in einem nicht näher formulierten Dauer- oder Nebenauftrag an die Künstler der Teppichmanufaktur erteilte. Das Projekt selbst lag mit seinem Memorandum vom Januar auf der Hand, und die jüngsten — und wohl auch billigsten — vom Hofe bezahlten Künstler waren die der Teppichmanufaktur.

Neben Goya arbeiteten mit Ramón Bayeu und José del Castillo tatsächlich zwei weitere Maler jener Institution an Radierungen nach Gemälden der königlichen Sammlung: Bayeu kopierte Ribera (Abb. 18), Guercino und seinen Bruder Francisco, Castillo kopierte Cerezo (Abb. 19) und Giordano (Abb. 20). Wann Bayeu seine Kopien fertigte, ist nicht bekannt. Da aber Castillo seine Radierungen im Januar 1779, also nur einen Monat nach Goyas zweiter Annonce, ebenfalls zum Kauf anbot, 153 ist es wahrscheinlich, dass alle drei etwa zeitgleich an diesem Projekt arbeiteten, und sie in ähnlicher, wenn nicht gleicher Form beauftragt worden waren. Zudem könnten Goya und Castillo gemeinsam im fürs Kopieren vorgesehenen alten Atelier von Mengs gearbeitet haben. Ramón Bayeu arbeitete vielleicht in der Werkstatt seines Bruders. Durch diesen war Ramón auch finanziell besser abgesichert als Goya und Castillo, weshalb er auf einen Verkauf seiner Arbeiten auf dem freien Markt verzichten konnte.

1.3.2 Goya grabador: Radierungen bis 1778

Es gibt nur wenige Beispiele für Radierungen Goyas vor den Arbeiten nach Velázquez. So kann seine Betonung, diese als "Maler' angefertigt zu haben, nicht nur ein bewusster Hinweis darauf sein, Gemälde "richtig' verstehen und umsetzen zu können — auch Mengs legitimierte seine Ausführungen

zur Malerei deutlich als *Maler*, und wollte nicht als Kunstschriftsteller oder Kritiker gelesen werden —, sondern auch als eine Art vorweggenommener Bescheidenheitstopos gelesen werden, da er sich hier einer ihm bislang ungewohnten Technik bedient hat. Darüber hinaus war es durchaus unüblich, und deshalb schon betonenswert, dass ein Künstler allein für den gesamten Herstellungsprozess einer Reproduktionsgrafik verantwortlich zeichnete. In der Regel lagen das Zeichnen und das Radieren in unterschiedlichen Händen. Oft wurde dazu von einer dritten gedruckt und einer vierten veröffentlicht.

Die früheste Radierung, die wir von Goya kennen, ist die noch einfach und statisch wirkende *Flucht nach Ägypten* (Abb. 12). In leichter Untersicht gezeigt, treten die volumigen Figuren mit ihren steifen Gewändern ähnlich monumental und vereinfacht auf wie diejenigen der Fresken der Karthäuserkirche *Aula Dei*. Die Schraffuren verteilen die Schattierungen noch skizzenhaft bearbeitet und ohne einer Orientierung an der Form des schraffierten Körpers, was sich in den späteren Radierungen ändert. Allein der Körper des Esels wird mit Hilfe unterschiedlicher Schraffierungen geformt, nur er erhält zusätzlich über den Kontur gelegte einzelne "zottelige" Schraffen. Innerhalb der Gewänder Josefs und Marias lässt Goya die Schattierungen zum Teil frei auslaufen. Sie und das Kind sind jeweils von einer Konturlinie umfasst und wirken wegen sehr sparsam angewandter Binnenzeichnung sehr ruhig, fast müde.

Die Eltern sind einander zugewandt — Josef zu Fuß von links (unten) kommend, Maria seitwärts sitzend auf dem Esel — und geben in ihrer behutsamen Beugung dem Kind einen Rahmen. Fast zum Kreis geschlossen wird dieser Schutzraum durch die Zügel des Reittiers, die Josef fest in seiner rechten Hand hält. Mit der linken umfasst er das Handgelenk des Knaben, Marias Hände stützen dessen Körper. Das Kind blickt, wie der Esel, nach vorne. Trotz der leichten räumlichen Abspaltung Josefs, die ihn ein wenig zum schlichten Begleiter der Reise macht, strahlt Gruppe vorwiegend Geschlossenheit und Ruhe aus. Ruhe während der "Flucht". Die monumentale Wirkung der Figuren bleibt der ganzen Familie (den Esel eingeschlossen) erhalten.

Schon die nächsten Radierungen, *San Isidro Labrador* (Abb. 13) und *San Francisco de Paula* (Abb. 14), sind wesentlich ausdrucksstärker und lassen den Einfluss Giovanni Battista und Giovanni Domenico Tiepolos (Abb. 15–

17) spüren. Ohne Kontur formen die Schraffuren Isidros Körperlichkeit, ein deutliches Helldunkel hebt ihn gegen den blassen Hintergrund ab. Sein Ochse ist rechts gerade noch zu erkennen, der Engel, der während des Gebets Isidros die Führung des Ochsen übernahm, kaum. 154 Vor allem in der schon sehr viel freieren Strichführung, den kurzen Stricheleien im Hintergrund und der unterschiedlichen Behandlung von Gegenständen (lockerer, zuweilen "krakelig") und Personen (fein und behutsam) sind diese Arbeiten Goyas denen der Tiepolos sehr nahe. Auch Ramón Bayeu (Abb. 18) zeichnete zu der Zeit unter dem Einfluss der Italiener. Die Tatsache, dass ein Probedruck Isidros auf die Rückseite der Vorzeichnung für die Radierung *Prinz Baltasar Carlos, zu Pferde* [10–1.2] gedruckt worden ist, lässt auf einen eher kurzen zeitlichen Abstand beider Arbeiten schließen, *San Isidro* als nach *Baltasar Carlos* entstanden betrachten und auf 1778 datieren.

Im Jahr zuvor ist eine Radierung gedruckt worden, nicht von Goya selbst, aber nach seiner Zeichnung und nach seinem eigenen Entwurf. Die Zeichnung ist 1777 entstanden, aber leider nicht überliefert. Es handelt sich um eine Don-Quijote-Illustration, die von Joaquín Fabregat radiert wurde und in Zusammenhang mit der seit 1773 entstehenden bereits erwähnten Quijote-Ausgabe der Real Academia Española steht. Zunächst war José del Castillo mit der Illustration des Werkes beauftragt. Da er aber allein nicht schnell genug war, wurden 1777 fünf weitere Künstler mit der Illustration vorgegebener Themen betraut, unter ihnen Goya. Allerdings fiel, neben anderen, auch seine Arbeit aus dem Projekt heraus, ohne dass Erklärungen seitens der Akademie bekannt wären. Die von ihm illustrierte Szene der Auseinandersetzung Sancho Panzas mit den Bewohnern des für die Eselsgeschreiimitationskompetenz zweier ihrer Ratsherren (oder Bürgermeister...) gerühmten und deswegen von den Nachbardörfern gehänselten Dorfes (Don Quijo-te II, Kap. (25 und) 27; Abb. 21) blieb in der Ausgabe von 1780 unbebildert. Da die Vorzeichnung zu dieser Radierung nicht erhalten ist, ist der Anteil Goyas (Invention und Zeichnung) kaum überprüfbar. Auf die Radierungen Äsops und Menippos' aber weisen bereits die Herausarbeitung der Protagonisten mittels eines scharfen Hell-Dunkel-Wechsels voraus. Die sich im Mittelgrund aufbauenden Dörfler verschwinden dahinter in mittleren Graustufen. Das nach Don Quijote auf die sich schräg hinter ihm befindenden zentralen Reiter fallende Licht dient als Kontrast zur in den Himmel gehaltenen Standarte, bindet dabei aber die Figuren zu sehr an die offene Helligkeit des Hintergrundes. Damit verlieren auch die Hauptfiguren im Vordergrund an Profil. Die klare Dreieckskomposition, an deren oberster Spitze der brällende Esel von der Standarte den Grund herausruft, welcher Ursache für das — selbst von Quijotes schützendem Arm nicht verhinderbare — Herabgestossen-Werden Sanchos auf die Basis des Dreiecks ist, ist vielleicht zu ausgewogen, als dass sie den Blick auf die Protagonisten hinreichend schärfen könnte. Der aufgebrachte Bauer schlägt vom rechten Bildrand aus Sancho vom Esel, und auf den ersten Blick sieht die Szene eher aus, als wäre Quijotes Arm für Sanchos Sturz verantwortlich.

Es ist denkbar, dass Goya selbst mit der konventionellen — nivellierenden — Umsetzung seiner Zeichnung durch Fabregat nicht ganz zufrieden war und sich deshalb umso mehr eigenhändig um die Kunst des Radierens zu bemühen begann.

Wegen der Ähnlichkeit bezüglich Zeichnung und Technik des *Erdrosselten* (*El Agarrotado*, Abb. 22 und 23) zu den Radierungen Goyas nach Velázquez wird im Allgemeinen davon ausgegangen, dass auch dieser im Zeitraum um 1778 entstanden ist. In Kenntnis all der Werke, die Goya später noch schaffen wird, überrascht die Darstellung eines auf diese Weise gewaltsam den Tod findenden Menschen nicht. Doch tatsächlich ist sie die erste, die institutionalisierte Gewalt am Menschen vorführt. In den *Desastres 34* und *35* kommt Goya später auch auf die Garrotte selbst zurück, im ersteren (Abb. 24) gar mit großer Nähe zu dieser Zeichnung.

Im Gegensatz zum Strang war die Garrotte eine verhältnismäßig "humane" Hinrichtungsmethode — als solche Adligen vorbehalten — und eher selten verwendet worden: 156 im Sitzen konnte der Gefolterte noch eine gewisse Haltung bewahren, und seine Exkremente blieben den Zuschauenden verborgen. Zudem war es möglich, dessen Qual enorm zu verkürzen. In den späteren Garrotten wurde das Band den an den Pfahl Gefesselten um den Hals gelegt, durch eine Öffnung im Pfahl geführt, immer enger geschnallt und dann zusätzlich von einer Schraube unterstützt, die durch dasselbe Loch von hinten ins Genick getrieben wurde. Zügig gedreht, konnte sie zu einem schnellen Genickbruch führen. 157 Dieser Bereich ist von Goya in tiefstem Dunkel gehalten. Ähnlich im Dunkel und vom Licht der Kerze nicht erreicht befindet sich das Kreuz, das der Erdrosselte in seinen Händen hält. Hell, aber merkwürdig gebremst scheint die Lichtkugel der Kerze; ihre Kraft reicht aus, um die Beinkleider gut auszuleuchten. Körperaufwärts verstärken sich die dunkleren Schattenwürfe, wobei sich das Stemma des Karmeliter-Ordens (drei Sterne um ein Kreuz — das Zentrum der Komposition) auf seiner Brust unverschattet über die Gewandfalten legt. So formen sich die gequälten Gesichtszüge schließlich in schärferem Kontrast und auch der Drehmechanismus der Garrotte kann etwas übertrieben wirkend dunkel dargestellt werden (die Zeichnung folgt noch einer natürlicheren Schattengebung, die Radierung wirkt plakativer). Im Wechselspiel mit den unterschiedlich kurzgestrichelten dunklen Hintergrundhälften entwickelt sich ein spannungsreiches Helldunkel, welches das Opfer isoliert und einklemmt. Eingeklemmt scheint es auch in drei Kreuze zu sein: das in der Hand gehaltene, das auf der Brust getragene und ein angenähertes, welches sich aus den sich kreuzenden Linien des Hebels und der Schulter-Nacken-Partie ergibt. Somit mag es sich zwar nicht explizit um eine Inquisitionsszene handeln, doch bleibt der Glaube das den Übergang zum Tode Begleitende, wenn nicht Lenkende.

Die Zeichnung zeigt vor allem in den sehr schnell hingeworfen wirkenden Schraffuren im rechten Hintergrund mit den kleinen geschwungenen Häkchen Ähnlichkeit mit den Hintergründen Menippos' [2] und Morras [3]. Die unregelmäßigen Bahnen der "Schraffurentürme" der Wand links finden sich bei Äsop [1] an gleicher Stelle (ebenso wie gesamte Aufteilung des Hintergrundes in eine hellere und eine dunklere Hälfte) und oft im Kleineren in der Gestaltung der Himmelszonen in den königlichen Porträts zu Pferde [5-10]. Das Helldunkel insgesamt wird in der Radierung verdichtet, die Striche feiner und im Gesicht bisweilen auf Punkte reduziert, wie das auch in den Kopien nach Velázquez der Fall ist. Der Erdrosselte der Radierung ist seitenverkehrt zur Zeichnung, weil diese seitengleich und offenbar ohne Hilfskonstruktionen "freihändig" auf die Druckplatte übertragen und während des Druckvorgangs gekontert wurde. Das kann erklären, warum die Radierung die Zeichnung nicht so treu wiederholt, wie das die folgenden Radierungen tun werden. Bei diesen verfährt er nach dem Abklatsch- oder Umdruckverfahren¹⁵⁸, wodurch der Druck zur Zeichnung seitengleich und annähernd identisch bleibt, was bei Reproduktionsgrafik zu beachten besonders sinnvoll erscheint. 159 Auch bei den späteren Caprichos wird es nur eine Ausnahme geben (Capricho 41), weshalb eine Datierung des Erdrosselten auf die Zeit unmittelbar vor den Kopien nach Velázquez wahrscheinlicher scheint, also um 1777.

Vermutlich wird es für diese Radierung keinen Auftraggeber gegeben haben, der Verkauf schien geplant: die erste Auflage¹⁶⁰ entstand etwa zeitgleich mit der Serie nach Velázquez und hat auch ein ähnliches Format (335 × 214 mm) wie deren große Porträts zu Pferde.

Als eine der ersten Radierungen weist sie darauf hin, dass Goya in dieser Technik den Ausdrucksraum für seine "private", das heißt seine nicht durch Auftragswünsche eingeschränkte oder geleitete Produktion finden könnte.

Die folgenden Radierungen allerdings sind das Gegenteil: möglicherweise zwar ohne direkten Auftrag, hinsichtlich des Inventionspotenzials aber höchst eingeschränkt. Unter dem aktuellen künstlerischen Einfluss Tiepolos und Mengs', zudem ausgestattet mit dem Wissen um die Mengs'schen Ideale von Kunst widmet sich Goya nun Velázquez, dem in intellektuellen Kreisen wieder hoch geschätzten Maler der spanischen Kunstgeschichte.

Anmerkungen

1.1 Goyas Annoncen in der Gazeta de Madrid

- 1 "Nueve estampas dibuxadas y grabadas con agua fuerte por *Don Francisco Goya* Pintor; cuyos originales del tamaño del natural pintados por *D. Diego Velazquez* exîsten en la colección del Real Palacio de esta Corte. Representan las figuras eqüestres de los Reyes *Felipe III.* y *Felipe IV.* y de las Reynas *Doña Margarita de Austria y Doña Isabél de Borbón*, y la de *Don Gaspar de Guzmán Conde Duque de Olivares*; las figuras en pie de *Menipo* y *Esopo* y de dos enanos sentados. Se venden en la Librería de *D. Antonio Sancha* en la *Aduana vieja*, y en la de *D. Manuel Barzo Carrera* de *S. Gerónimo*. Sus precios son, las 5 figuras eqüestres á 6 rs. y las 4 restantes á 3; se darán juntas ó separadas." Vgl. Anh. I. Die Übersetzung folgt in Teilen der des Kat. Frankfurt 1991, S. 51.
- 2 "Dos estampas nuevas que representan, la una al Príncipe Don Baltasar Carlos á caballo; y la otra á un fingido Baco coronando á algunos borrachos: pinturas de Don Diego Velázquez existentes en el Real Palacio de Su Magestad dibuxadas y grabadas al agua fuerte por Don Francisco Goya Pintor. Se venden con las otras yá publicadas del mismo Profesor en la Librería de Don Antonio Sancha en la Aduana vieja, y en la de Don Manuel Barco, Carrera de San Gerónimo." (Canellas 1981, S. 409. Die Kursive der deutschen Übersetzung vom Verf.) Im Ausschnitt auch im Kat. Frankfurt 1991, S. 56 (mit Übersetzung auf S. 52).
- 3 Karl III. löste 1759 als 43jähriger seinen Halbbruder Ferdinand VI. nach dessen Tod als König von Spanien ab, nachdem er bis dahin Neapel-Sizilien regierte.
- 4 Di Pino 1988, S. 312.
- 5 Sáiz 1983, S. 175.
- 6 Er wurde ab 1776 von José Clavijo y Fajardo geleitet, der Tomás de Iriarte nachfolgte, ebd. 1983, S. 176.
- 7 Ebd., S. 177.
- 8 In den Jahren 1757–1787, was ungefähr der Regierungszeit Karls III. (1759–1788) entspricht, wuchs die Zahl der Einwohner Madrids von ca. 145 000 auf 164 000 (vgl. María F. Carbajo Isla: *La población de la villa de Madrid*, Madrid 1987, S. 169 und 194, zit. in: Vicente Pérez Moreda: "Población y política demográfica. Higiene y sanidad", in: Kat. Madrid 1988b, Bd. I, S. 145–158, hier S. 146). Joseph Townsend gibt in seinem Reisebericht der Jahre 1786–1787 auf "32.745" Familien verteilte "147.543" Einwohner an (Townsend 1988, S. 104); Glendinning nimmt diese Zahl in den Kat. Boston 1989, S. lxiv auf; Hughes 2003 (S. 47) gibt bereits für 1774 ,um die 148 000 Seelen' an, und vermutet darüber hinaus keinen viel versprechenden Kunst-Markt: "not a big town, nor one that offered a broadbased or very active art-market."
- 9 Vgl. María Luisa Sánchez Mejías in ihrem Katalogbeitrag zur *Gazeta de Madrid,* in: Kat. Madrid 1988b, Bd. II, S. 669, Nr. 504. Sie nennt für das Jahr 1781 gar eine Auflage von 12 000 Exemplaren.
- 10~ Sáiz 1983, S. 177: "... el Gobierno siempre había considerado a la Gaceta como su verdadero y más importante portavoz".
- 11 Zunächst noch im Auftrag des Königs bei Francisco Manuel de Mena ("por El Rey Nuestro Señor, en casa de Francisco Manuel de Mena"), ab 1780 dann von der königlichen Druckerei (*Imprenta Real*), vgl. Sinclair 1984, S. 961. Zur *Imprenta Real* vgl. Gallego 1990, S. 278ff.
- 12 Sánchez Mejías, a. a. O. (vgl. oben, Anm. 9), S. 669.
- 13 Sáiz 1983, S. 177: "... y su lectura era habitual tanto entre el gran público como entre las minorías de intelectuales".

- 14 Nach einem Bericht des britischen Botschafters Lord Grantham, Glendinning/Harris/Russell 1999, S. 601.
- 15 Tietz 1991, S. 244.
- 16 Ende der 1770er Jahre erschien es unter dem Titel *Diario noticioso universal* (Sinclair 1984, S. 3). In dieser ersten täglich erscheinenden Zeitung Spaniens (und in seinen anderen, insgesamt 15 Zeitschriften) kritisierte Nipho "in satirischer Form das Denken der Aufklärung und zeigt[e] so, daß die Presse auch rasch zum Sprachrohr eines eher konservativen Denkens wurde." In seinem Leitartikel, dem "artículo de divulgación", vermied der *Diario* zwar politische Themen, öffnete das Blatt aber für Meinungen seiner Leser (Sánchez Mejías, a. a. O. (oben, Anm. 9), S. 670, Nr. 506.) Damit kann es als Gegenmodell zum Regierungsblatt verstanden werden, ohne gleich als eine Art Oppositionsorgan gelten zu müssen. Diese Rolle im Sinne der radikalen Aufklärung übernahm ab 1781 bis zu seinem Verbot der *Censor*, herausgegeben von Luis Cañuelo (vgl. Williams 1978, S. 39).
- 17 Zunächst erschien sie als *Gaceta Nueva*, seit 1697 dann als *Gaceta de Madrid*, in ihrer Schreibweise abwechselnd mit *Gazeta de Madrid*, wie es zur Zeit der Anzeigen Goyas der Fall war.

1.2 Die kulturpolitische Situation

1.2.1 Das 'angeschlagene' kulturelle Selbstbewusstsein

18 Selbst die "reisenden Standespersonen" hatten höchstens während der Abwesenheit des Hofes Gelegenheit, die königlichen Gemächer zu besichtigen (vgl. Roettgen 2003, S. 244). Es war eine "relatively small group of people", die zu "various social elites" gehörten, vgl. García/Portús 2003, S. 127. Von einigen der Reisenden, die vor Goya Gelegenheit hatten, Gemälde von Velázquez zu sehen und mit ihren Aufzeichnungen zu deren "Ruhm" beitragen konnten, seien die Ausführungen hier vorgestellt: Der Italiener Norberto Caimo sieht 1755 im Buen Retiro einige Gemälde des Velázquez, hebt aber nur den Wasserverkäufer von Sevilla hervor: "Es giebt auch in dem Concertsaale viele Stücke von den berühmtesten Meistern, und verschiedne andre von Velasquez; allein dasjenige, welches man hauptsächlich wegen der herrlichen Zeichnung, und des schönen Kolorits schätzt, ist das Gemählde, welches einen Greis vorstellt, der einem Kinde zu trinken giebt" (Caimo 1774, S. 78f.). Im Escorial dann erwähnt er "Jakob, der den blutigen Rock Josephs betrachtet, von Diego Velasquez" ohne weiteren Kommentar. Den lässt er erst am Ende des Buches in einem "Verzeichniß der Gemählde, die sich in den verschiedenen Städten befinden, von welchen in dieser Reisebeschreibung geredet ist" (S. 227-276) folgen: "ein Gemählde, worinn dieser Künstler mit der römischen Zeichnung das venetianische Kolorit zu verbinden gewußt hat. Seine Geschicklichkeit zeigt sich besonders an dem Gesichte des Patriarchen, worauf die Traurigkeit im höchsten Grade ausgedrückt ist, in den Gebehrden einiger Hirten, welche unbekleidet und schön gestellt, und in allen den Köpfen, welche herrlich sind" (S. 262). Der Neue Palast war während seines Aufenthaltes in Madrid offensichtlich noch nicht mit Gemälden bestückt, aber wohl begehbare Baustelle. Caimo besieht ihn und findet ihn "allemal ungemein prächtig, groß, majestätisch", und der "Wohnung eines Monarchen würdig" (S. 105). Doch zeigt er sich allein mit seiner Meinung: dem ungeachtet hat er den meisten Leuten, die nur einigermaßen Kenner seyn wollen, nicht gefallen", (S. 106). Ein jeder fühlte sich berufen, den Palast zu kritisieren: "Der schlechteste Schuhflicker wird Baumeister, sobald er in diesen Pallast geht" (S. 106).

Fünf Jahre später (1760) reist Joseph Baretti durch das Land: Seine Reise führte von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien und Frankreich; ihre Beschreibung ist 1772 in Leipzig auf deutsch erschienen. Als Sohn des Architekten, der mit dem Baumeister des Palastes, Sacchetti, in der Werkstatt Juvaras arbeitete, welcher zuvor mit den ersten Entwürfen beauftragt worden war (Baretti 1772, Bd. I, S. 443), interessierte sich Baretti natürlich besonders für den Fortgang des Bauwerks. Er besuchte zunächst die Kellerräume des Palastes, die "oberen Stockwerke waren noch nicht fertig, sondern mit Gerüsten, Materialien und Werkzeugen der Arbeiter, deren Anzahl sich auf siebenhundert erstreckte, angefüllet. (...) Einige der königlichen Zimmer sollen von ein paar Italienern, dem Corrado und Tiepolo, andere von einem Deutschen Meister, Mengs, noch andere von einem Franzosen, Bayeu, und wiederum andere von einem Spanier, Velasquez, gemalet werden. (...) Corrado hat eine lebhaftere und feurigere Einbildungskraft, als die übrigen. Aber Mengs übertrifft alle sehr weit. Hat er gleich etwas weniger Lebhaftigkeit, so ist seine Zeichnung weit richtiger, und sein Kolorit bezaubernd. Der König hält ihn für den größten jetztlebenden Meister; und da der König von Jugend auf in Zimmern gewohnt, darinn die besten Gemälde gehangen, so ist sein Geschmack von nicht geringem Gewichte, wenn gleich viele ihn für keinen Kenner halten" (S. 450f.). Schon bevor die Gemälde an den Wänden hängen, durfte er einige sehen: "Außer den kostbaren Tapeten und Meublen (...) besitzt der König eine erstaunliche Sammlung der herrlichsten Gemälde von Italienischen und Niederländischen Meistern, die zum Theil für diese Zimmer bestimmt sind. Man zeigte mir herrliche und wohl erhaltene Bilder von Tizian, Raphael, Giordano, Van Dyck, Rubens und von den Spanischen Ministern, Velasquez und Murillo, welche mit Recht in hohem Werthe gehalten werden. Hoffentlich wird der König, wenn der Pallast fertig seyn wird, zum besten der Liebhaber die Risse desselben in Kupfer stechen, und ein Verzeichniß von den Gemälden drucken lassen" (S. 451f.). Als Architektensohn sind ihm grafische Reproduktionen des Palastes wichtiger, als ebensolche nach den Gemälden. Aber er fordert schon früh deren "Veröffentlichung" wenigstens mittels eines Verzeichnisses.

Richard Twiß, Esq., Mitglied der königl. Societät der Wissenschaften, hält sich in den Jahren 1772 und 1773 in Spanien auf. Auch er besucht den Escorial und sieht "Jacobs Söhne, die ihm Josephs blutiges Gewand zeigen; eins der besten Gemälde, die Velasquez je gemalt hat. Alle die Figuren sind Lebensgröße." Er kennt Velázquez noch nicht, und stellt ihn deshalb in einer Kurzbiografie vor: "Don Diego Velasquez de Silva ward 1594 [sic.] zu Seville geboren, und starb im Jahre 1660 zu Madrid: er that seiner Kunst wegen eine Reise nach Italien: sein Stil ist in Caravaggio's Manier, und man hält ihn für einen der besten Spanischen Maler" (Twiß 1776, S. 130). Als Twiß sich in Begleitung eines spanischen

Malers im Neuen Palast umsieht, empört er sich wortreich und wütend über die bisherige Ignoranz gegenüber den dortigen Gemälden in der Literatur: "Ich brachte einen ganzen Tag zu die Gemälde zu besehen, davon die besten in dem folgenden Verzeichniß specificirt sind. Kein einziges davon ist in irgend einer Beschreibung von Spanien angeführt worden, ob man gleich gegen 100 Bände in verschiedenen Sprachen hat, die von Spanien und Portugall handeln: In der That kein einziger von den Verfassern oder Zusammenschmierern ist in diesem Pallast gewesen, ausgenommen Herr Baretti. Die folgende Nachricht habe ich an Ort und Stelle aufgeschrieben, und hatte einen Spanischen Maler dabey der mir half. Ich führe verschiedene Gemälde an die sehr schön sind, ob ich gleich den Namen des Malers nicht herausbringen, noch die Kennzeichen der berühmtesten Maler in ihnen entdecken konnte, sie scheinen aber alle Italiänisch zu seyn. Vielleicht ist ein anderer, der nach mir kommt, in seinen Untersuchungen glücklicher" (S. 136f.). In dem von ihm angekündigten "Verzeichniß" sind die "besprochenen" Gemälde des Velázquez die folgenden:

"Ein Gemälde das beynahe das eine ganze Ende des Zimmers einnimmt: es stellt eine marschierende Armee vor, und ist von Velasques gemalt. Die Hauptfiguren haben Lebensgröße" (*Die Übergabe von* Breda — S. 140).

"Der gefürstete Graf von Olivarez zu Pferde. Dies Gemälde wird für das schönste in seiner Art gehalten, so viel deren auch sind.

Bacchus mit sechs seiner Gefährten.

Zwev Gemälde vorstellend 2 Könige von Spanien zu Pferde.

Zwey andre mit 2 Königinnen von Spanien zu Pferde. Diese 6 letzten Gemälde sind von Velasquez. Alle die Figuren sind in Lebensgröße" (S. 140). "St. Paulus mit einem Mönch in der Wüste; ein Rabe bringt ihnen ein Laib Brod. Die Figuren sind zwey

Fuß hoch. Dies ist eins der hauptsächlichsten Gemälde von Velasquez" (S. 142).

"Drey Kinder, die mit einem Zwerge spielen. L. Gr. [Lebensgröße] Velasquez" (S. 143).

"Barbaroßa. G. L. L. Gr. [ganze Länge Lebensgröße] Velasquez" (S. 143).

Im Buen Retiro sieht er noch "zwey oder drey Gemälde von Velasquez" (S. 147), ohne sie genauer zu beschreiben. Die Hilanderas werden nicht erwähnt. Verunsicherung bleibt zudem, welches Gemälde Twiß mit der Wendung "Drey Kinder, die mit einem Zwerge spielen" meint. Eines, auf das diese Beschreibung exakt passen könnte, gibt es nicht. Es passt auch für Las Meninas nicht, doch dieses große und auch damals als bedeutsam geltende Gemälde gar nicht zu erwähnen, erscheint noch unwahrscheinlicher, als die Annahme, es auf diese Weise beschrieben zu sehen. Ebensowenig sind mittlerweile die Begebenheiten um die Übergabe von Breda — wenigstens weder Twiß noch dem diesen begleitenden spanischen Maler — geläufig. Da es zu jener Zeit kaum Reproduktionsgrafik nach diesen Werken gab, sind seine spärlichen Notizen hierzu besonders interessant. So erwähnt er zu Titians Gemälde von Karl V., zu Pferde, dass man davon "Kupfer" hätte (S. 141), so wie "man 2 verschiedene Kupfer" von einer Kopie Mengs' nach Corregio hätte (S. 142). Später, in Sevilla, sieht er bei Don Franzisko de Bruna ein "Originalporträt von Quevedo, mit einer Brille, von eben dem Velasquez. Ein schöner Kupferstich von diesem Gemälde, von Carmona, steht im vierten Bande des Spanischen Parnassus" (S. 303).

Zur annähernd selben Zeit, da Goya nach Madrid übersiedelt, reist auch Henry Swinburne durch Spanien (1775-1776). Er interessiert sich zwar in erster Linie für das Maurische im Lande, scheint aber mit Velázquez und seinem Werk bereits vertrauter zu sein. Am 4. Juni 1776 schreibt er von ihm im *Neuen* Palast: "Velasquez: Many portraits. His genius shines most conspicuous in the equestrian figure of the Conde Duque Olivarés, prime minister of Philip the fourth, which I really think the best portrait I ever beheld: I know not which most to admire; the chiaro scuro; the life and spirit of the rider, or the natural position and fire of the horse. Another of a young prince also on horseback, is a beautiful piece: the little cavalier sits upright, and seems proud of his exalted station; but the fixed serious cast of his features, betrays the apprehension he feels of his prancing steed. The water-seller of Saville, an admirable old figure; some women spinning; and Velasquez himself drawing the portrait of an Infanta" (Swinburne 1779, S. 358). Zudem hatte er die Gelegenheit, im Hause Alba eine der Darstellungen der nackten Venus zu sehen, die heute verschollen sind: "a charming Venus, by Velasquez, lying half reclined with her back to the spectator, and her face reflected in a mirror she holds in her hand" (S. 353). Im Escorial bestätigt er, dass Josephs Brüder für das beste Gemälde von Velázquez gehalten wird: "Jacob's sons shewing him Joseph's bloody garment, esteemed the best picture of Velasquez: indeed the composition, expression, and intelligence, of Chiaro-scuro are wonderful; the agony and surprize of the father is life itself" (S. 394).

Die Schwierigkeit, nach wie vor in Spaniens "größern Häusern Zutritt zu bekommen", führte 1785 und 1786 zum — in Auszügen — erneuten Abdruck der bereits 1679 erfolgten Reise der Gräfin Marie-Catherine d'Aulnoy (auch: d'Aunoy) nach Spanien im Deutschen Museum (Bd. 20 [1785] resp. Bd. 21 [1786]): "Diese gilt den Rezensenten im allgemeinen zwar als langweilige und romanhafte Hofnachrichtensammlung aus der Zeit Ludwig XIV., scheinen aber beim Publikum beliebt gewesen zu sein: Der Herausgeber begründet den Wiederabdruck im Vorwort: ,Frau von Aulnoy machte die Reise zwar schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts; aber auch jetzt ist sie wegen ihres angenehmen Vortrags, und wegen der Menge interessanter Bemerkungen über die Sitten des vornehmern Theils der Nazion, die den gewöhnlichen Reisenden sich selten zu einer genaueren Beobachtung darbieten, weil es nirgends schwerer ist in größern Häusern Zutritt zu bekommen, als in Spanien - immer noch sehr anziehend.' (Bd. 20, S. 385)" (Wenzel 2001, S. 234, Anm. 34).

19 Vgl. z. B. Gassier 1983, S. 15: "... diese Kunst [des Velázquez], die seine [Goyas] Zeit vergessen zu haben schien" ("que su época parecía haber olvidado").

Ab 1654 befinden sich einige Porträts von Velázquez im Cabinet des Bains der Königinmutter Anne d'Autriche im Louvre, die jedoch nahezu unbeachtet blieben" (Wenzel 2001, S. 240).

Die Gemälde Lord Wellingtons, die 1814 nach England kamen, wurden zunächst gar nicht als von Velázquez erkannt: "Indeed, when the Water-seller of Seville and the Young men at table arrived in Britain in 1814, they were listed as by Caravaggio in the first inventory of the Duke of Wellington's collection" (Glendinning/Harris/Russell 1999, S. 598).

Auch die wenigen Gemälde des Velázquez, die sich "seit Mitte des 18. Jahrhunderts im Besitz der Dresdner Gemäldegalerie" befanden, waren "noch unerkannt als Rubens inventarisiert" (Müller 2000, S. 62, Anm. 7). Im Falle zweier Bildnisse wurde die Zuschreibung an Rubens im Katalog der Dresdner Sammlung von Julius Hübner aus dem Jahre 1856 korrigiert (vgl. Marx 2001, S. 72 und Anm. 11, S.

- 72f.). Zu den Gemälden Velázquez' in deutschen Sammlungen vgl. Hellwig 1999.
- 20 Williams 1978, S. 28.
- 21 Klingender 1979, S. 22.
- 22 Ebd., S. 21.
- 23 Kesser 1994, S. 46. Gassier 1984, S. 11 sieht die schon früher niedergegangene spanische Kunst als Motiv der Bourbonen, ausländische Künstler ins Land zu holen. Die Entwicklung bedingte sich sicherlich gegenseitig; die Entscheidung an sich aber entsprach einem durchaus schon länger praktizierten Brauch: man denke an Karls V. Vorliebe für Tizian, Philipps II. für Tizian und Bosch. Seine Bildnisse lässt Philipp II. zwei Italiener (Tizian und Leoni) und einen Flamen (Anthonis Mor) anfertigen; sein Nachfolger Philipp III. vertraut die Palastdekorationen dem Italiener Bartolomé Carducho an, und selbst Philipp IV. gibt wesentliche Aufträge an Ausländer (Buen Retiro: Poussin, Lorena, Domenicchino; Torre de la Parada: Rubens). Schließlich ist auch *der* Künstler Karls II, Lucas Jordán (Luca Giordano), Neapolitaner (García 1991, S. 14).
- 24 Gassier 1984, S. 11f.
- 25 Menéndez 1994, S. 1512: "El arte español propiamente dicho, no existía ya...". In Deutschland beschrieb Johann Dominicus Fiorillo die Entwicklung ähnlich: "Noch größer wurde dieß Übel nach der Ankunft von Rubens in Spanien und des Luca Giordano, dessen Aufenthalt den Untergang der Spanischen Kunst nach sich zog" (Fiorillo 1806, S. 39). Oder Hugo Kehrer: "Madrid ist nicht mehr die Stadt des großen Velázquez, die Tradition ist erloschen. Die spanische Kunst des 18. Jahrhunderts ist im Schoße der Kirch eingeschlafen. Es gibt keinen rein nationalen Stil mehr, der französische Geschmack des bourbonischen Hofes herrscht vor." (Kehrer o. J., S. 10f.)
- 26 Morales 1993, S. 343: "Junto a las ya largas décadas transcurridas de la centuria, coincidentes con el gobierno de la nueva dinastía, la pérdida de la línea de tradición de la pintura española y el colonialismo francés e italiano a base de mediocres artífices que en poco podían alentar a las nuevas generaciones...".
- 27 Zur Geschichte der Akademie vgl. Bédat 1974, zu Akademiegründungen der spanischen Aufklärung Jacobs 1996b.
- 28 Vgl. Luxenberg 1999, S. 391.
- 29 Vgl. Ribbans 1987, S. 9: "nos caracterizan de indolente, de perezoso y de ignorantes".
- 30 Zu Ponz siehe weiter unten. Vgl. zum hier Angesprochenen v. a. das Kapitel 2.6 ("La reacción de Ponz frente a los ataques a España de los intelectuales y viajeros extranjeros") bei Frank 1997, S. 61–69.

Bereits im 17. Jahrhundert fiel den Spaniern auf, dass ihre Kunst in Europa in der Regel nicht wahrgenommen wurde. Neben einem als gering geschätzten Selbstvertrauen ("poca confianza que hacemos de nosotros mismos") wird schon früh, wie hier von Pedro Antonio Torri 1610, deshalb auch das fehlende Engagement für Reproduktionsgrafik beklagt: "... que todas las naciones menos ésta, tienen tal inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea lo sutil de sus ingenios...", vgl. García 1991, S. 12. Diese Klage wird später in jenem Jahrhundert wiederholt (Jusepe Martínez, Pablo de Céspedes) — als Grund für ihr Fehlen vermutet García 1991, S. 12 die nicht vorhandene, entsprechend gebildete und interessierte bürgerliche Zielgruppe: "... la burguesía acomodada, que hubiera sido la destinataria natural de este tipo de obras, era escasa en nuestro país." So suchen auch die im Folgenden zitierten Beobachter der spanischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert die Ursachen der ihr vorgehaltenen Defizite in der spanischen Bevölkerungsstruktur — und der ungenügenden Bildung:

Caimo 1755, S. 210f: "Freylich beklagen sich einige darüber, daß es ihrer [der Geistlichen] zu viele giebt, daß ihre Anzahl gar zu groß ist, und daß dies größtentheils die Entvölkerung und Unfruchtbarkeit verursacht, welche aus Spanien ein so trauriges Land machen. Wie sehr wäre es zu wünschen, daß ein Fürst daselbst regierte, der mit gehörigem Muthe und Standhaftigkeit, von seiner Gewalt Gebrauch zu machen wüßte, um gute Verordnungen einzuführen, und alles dergestalt einzurichten, daß man in allen Ständen und Aemtern tüchtige Leute hätte, welche die nöthigen Gaben und Eigenschaften hätten, den Müßiggang, die Unwissenheit, und den Aberglauben zu verbannen, welche zum Nachtheile der Nation noch immer herrschend ist. Von der Art sind die Klagen, die ich allenthalben höre."

Zu Beginn des zweiten Teils seiner Reisebeschreibung beklagt Joseph Baretti, ebenfalls Italiener, solche Vorurteile: "Die Schriftsteller, welche die Charaktere der Nationen schildern, deren es in diesem Jahrhunderte eine solche Menge giebt, sind darinn einig, daß den Völkern gleichsam verschiedene Neigungen angeboren sind; sie halten zum Exempel den Spanier und Italiener von Natur für träge und unthätig, und hingegen den Engländer und Holländer für fleißig und arbeitsam. Es gehört aber nicht viel Einsicht dazu, um die Unrichtigkeit dieses und aller Sätze solcher Art zu bemerken, wenn wir die Beschaffenheit der Sache nur genau untersuchen, und die Nationalvorurtheile bey Seite setzen wollen" (Baretti 1772, Bd. II, S. 1f.). Seine Beschreibung der aktuellen Situation sieht jedoch wie folgt aus: "Die Engländer sind gegenwärtig die activeste Nation, und gleichsam die vornehmste unter allen; wie lange sie diesen Rang behaupten werden, läßt sich nicht bestimmen. Wollen sie aber nicht zurück kommen, so müssen sie in ihrem Fleiße auf das standhafteste anhalten, wie ehemals die Franzosen und Spanier, deren Periode vor nicht vielen Jahrhunderten war. Die letztern verloren diesen Vorzug, weil sie in ihrer Activität nachließen. So bald der Engländer etwas in seiner Lebhaftigkeit und Activität nachlassen wird, so wird die Nation mit eben der Geschwindigkeit in Verfall gerathen, als sie sich gehoben; eine andre wird sich, zu ihrem Schaden, in die Höhe schwingen, und die künftigen Schriftsteller werden in Entwerfung des Charakters ihrer Nachkommen dieselbe Unthätigkeit schildern, welche sie jetzt, nicht ohne Grund, den Spaniern beylegen" (Bd. II, S. 3f.). Den Spaniern wird auch von Baretti "nicht ohne Grund" nachgesagt, dass sie "in ihrer Activität" nachgelassen hätten — also "faul" seien, so sehr er sich grundsätzlich auch davon zu distanzieren sucht: "Aus diesem ernsthaften Anfange meines Briefes können Sie schon den Schluß machen, daß ich die allgemeine Meynung, als wenn die Spanier von Natur träge wären, nicht annehme" (Bd. II, S. 5f.). Die Spanier seien also nicht von Natur aus faul, aber in ihrer gegenwärtigen Situation und unter den gegenwärtigen Umständen verhielten sie sich so.

und Portugal], die man in Künsten und Wissenschaften weit hinter dem übrigen Europa zurück glaubt, ganz neue Gegenstände" vorzufinden (Twiß 1776, Beginn seiner Vorrede). "Daß es nicht mehr gute spanische Bücher giebt", als er doch in über achtzig Seiten (im Anhang am Ende seines Buches) vorstellt, sieht er der Inquisition und ihrer Zensur geschuldet (S. 425). C. D. Ebeling, der die deutsche Ausgabe besorgt und mit Anmerkungen versehen hat, klärt auf: "Nicht mehr? Zwar so viel nicht, aber doch viel mehr als Twiß kennt und hier anführt." Und: "Ein Buch in Spanien muß mehr Censoren als die von der Inquisition durchgehen. Dazu kommen noch zwey Haupthindernisse: die Kostbarkeit des Selbstverlags und der Mangel eines ordentlich eingerichteten Buchhandels in Spanien. Auch fehlts noch oft an Lesern" (S. 425f.). Die Probleme des Landes sind ihm nach vornehmlich grundsätzlicher und organisatorischer Natur, nicht Ausdruck nationaler Unfähigkeiten. Dass es an Lesern fehlt, ist jedoch vermutlich dem schon bemerkten und beklagten Bildungsmangel geschuldet.

In einem Brief datiert vom 27. Dezember 1773 versuchte Paolo Giusti als diplomatischer Vertreter des Wiener Hofes eine sich an der spanischen Geschichte orientierende Erklärung der aktuellen Verfassung der Spanischen Monarchie zu geben: "Es entstehet selbige aus vielen vormals abgesondert kleinen Königreichen und Fürstentümern, welche von verschiedenen regierenden Familien beherrscht wurden, dessen folgsam jede einen Hofstaat hatte. Diese zerstreuten Glieder werden nach und nach teils durch die Waffen, teils durch Verträge und teils durch Heiraten in einem Ganzen vereiniget, worauf es notwendig geschah, dass einer unzähligen Menge grosser und reicher Familien und derselben Nachfolger einige ihre grosse Besitzungen behielten, anderen aber ihre Souveränitäten gegen Güter von gleichem oder besserem Wert verwechslet wurden und ein Gleiches mit dem noch zahlreicheren, diesen kleinen Höfen dienenden Adel geschah.

Die Folge von all diesen war eine ungeheure unproportionierte Ungleichheit zwischen dem Adel und dem Volk, welche sich keinesorts in einem so hohen Grade als hier findet, und gleichwie kein grösseres Übel in einem Staate entstehen kann als eine solche unumschränkte Ungleichheit, welche dem Feldbau und der Bevölkerung gerade entgegengesetzt ist, so ist dieselbe meines unzielsetzlichen Erachtens als die Hauptursache des dermaligen Verfalls dieses Königreichs anzusehen. Nicht allein ist es fast unmöglich, sich die weitläufigen Besitzungen einiger Häuser vorzustellen, welche ganze Provinzen Spaniens einnehmen, (...), so geniesset sozusagen der Adel allein das Eigentumsrecht, und das Volk schmachtet in der äusseren Notdurft und Abgange aller Lebensbedürftigkeiten. Die dadurch veranlasste ungesunde Gattung der Nahrung verursacht eine merkliche Unfruchtbarkeit der Ehen auf dem Lande. Die Verminderung der Heiraten, der Abgang an Händen zur Beförderung des Ackerbaus, Handels und Manufakturen sind die notwendigen Folgen davon: Und dieser ist der heimliche Wurm, welcher die Wurzeln und das Herz des Staates selbsten naget" (Giusti 1987, Bd. XII, S. 16f.).

Für den Major William Dalrymple war schlicht "half the nobility a disordered and degenerated race" (Dalrymple 1777, S. 46); er sah, dass "religious bigotry and superstition still prevail here" (S. 49). Ebenso war er vom Theater wenig begeistert: "Refined comedy has no place upon this stage; neither is the tragic muse supported by the performers; distress and joy, in long and tedious speeches, are alike repeated, with a composed countenance, and a dull monotony, that lulls the audience to sleep" (S. 50). Die Korruption klagt er in Verbindung mit dem Bildungssystem an: "Such is the state of corruption in this country, that, should any gentleman propose to have a school on his estate, for the instruction of his tenant's children, it could not be established without paying for the privilege; though it were to be founded and supported at his own expence" (S. 71) — "public education cannot take place in this country" (S. 72). Unter den klösterlichen Ausbildungsmöglichkeiten findet er auch keine Lösung: "Amongst the monastic orders, there are schools where education is carried no farther than to write, read, and to say mass; though not to understand Latin. The pupils are instructed to study the lives of the saints, and such other trumpery; and thus, though a most ignorant and illiterate set, they become the heavenly pastors of mankind" (S. 71f.).

Henry Swinburne 1779, S. 250f. beschreibt "the term of years that elapsed between the middle of the seventeenth century and the year 1759" [mithin genau die Zeit 'zwischen Velázquez und Goya'] als "a period in the history of Spain, when all arts and sciences were fallen to the lowest ebb of depravement; the effect of the degeneracy of manners, the want of public spirit, and the disorder and weak-ness of a decaying monarchy. These vices in the political system under the three last princes of the Austrian line, could not be removed immediately on the accession of another family..." Auch er beklagt das Bildungs-niveau und wagt — mit wenig Hoffnung — einen Blick in die Zukunft: "The national qualities, good and bad, conspicuous in the lower classes of men, are easily traced, and very discernible in those of higher rank; for their education is too much neglected, their minds too little enlightened by study or communication with other nations, to rub off the general rust, with which the Spanish genius has, for above an age, been, as it were, incrustated. The public schools and universities are in a despicable state of ignorance and irregularity. Some feeble hope of future reformation is indulged by patri-ots; but time must shew what probabilities they are grounded upon" (S. 376f.).

Neben den eben zitierten und dem nun folgenden Beispiel Massons beklagt Úbeda 1996, S. 52 ein kollektives, unreflektiertes und ungerechtes Urteil über Spanien vor allem in den Reihen französischer Denker: Montesquieu, Boyer d'Argens, Voltaire, Raynal und Diderot.

- 31 Williams 1978, S. 27.
- 32 "Que se doiton à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?", zit. nach Ribbans 1987, S. 4.

Baretti erkennt im Hinblick auf sein Land und dessen Kenntnis der spanischen Literatur eigenes Verschulden: "Jetzt, da ich so viele Spanische Bücher dem Titel nach kenne, bin ich überzeugt, daß wir es zu sehr versäumt haben, uns mit den spanischen Gelehrten bekannt zu machen. Wir Italiener sind mit der Französischen Litteratur, wenigstens in den großen Städten, so ziemlich bekannt, wir haben auch einige Kenntniß von der Englischen, durch viele Übersetzungen aus ihrer Sprache; aber um die Spanische haben wir uns, zu unserer Schande, wenig gekümmert, und wissen seit zweyhundert Jahren fast nichts von ihnen, da ihre Sprache doch eine weit größere Aehnlichkeit mit der unsrigen hat, als das Französische oder Englische" (Baretti 1772, Bd. II, S. 7.).

- 33 Williams 1978, S. 27.
- 34 "Una apología a defensa de la Nación, ciñéndose solamente a sus progresos en las ciencias y artes, por ser esta parte en la que con más particularidad y empeño han intentado obscurecer su gloria algu-

nos escritores extranjeros, que llevados de sus engañosas preocupaciones y faltos de seguras noticias, han publicado obras llenas de injurias e imposturas", zit. nach Úbeda 1996, S. 53.

- 35 Vgl. zu Forner Gilbert Smith: *Juan Pablo Forner*, Boston 1976 und Jesús Alvárez Gómez: *Juan Pablo Forner* (1756–1797), Preceptista y Filósofo de la Historia, Madrid 1971, hier S. 51.
- 36 Juan Pablo Forner: Oración Apologética por la España y su Mérito Literario. Exôrnación al discurso del Abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlín sobre ¿QUE SE DEBE A ESPAÑA?, Madrid 1786.
- 37 Bosarte 1793: Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes en España, S. 44: "En las Artes no hay antipatías nacionales. Lo bueno se estima en todas partes". Die Frage bleibt, ob jeweils das Gleiche als gut überall erkannt bzw. empfunden wird, da Bosarte mögliche aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten resultierende nationale Divergenzen unberücksichtigt lässt. Nach Umgehung der ihm nebulösen Zeit nach dem römischen Imperium beginnt er, ab der Renaissance und mit Berruguete, die spanischen Künstler in die europäische Kunstgeschichte zu integrieren. Auch stimmt er ein in den lang schon allgemein gewordenen klagenden Ruf nach grafischen Reproduktionen der unbekannten spanischen Malerei (S. 41) und lässt einen längeren erklärenden und lobenden Exkurs zur Radierung folgen (S. 41–44). Er schließt mit einer langen Liste in Spanien gebürtiger Künstler, mit besonderem Hinweis auf von Palomino in seinem Museo pictórico y escala óptica (1715–1724) vergessene Künstler.
- 38 Der bei der französischen Gesandtschaft in Madrid angestellte Jean François de Bourgoing erinnert sich folgendermaßen: "(...), als einer unserer Schriftsteller von den allgemeinen Vorurtheilen angesteckt in dem ihm zur Ausarbeitung übertragenen Artikel Spanien, ohne dies Reich anders als nach leeren Deklamationen und ungetreuen Berichten zu kennen, die ganze Spanische Nation, die wegen ihrer politischen Existenz, ihrer Tugenden und unserer Verbindungen mit ihr ihm doch hätte ehrwürdig seyn sollen, mit den schwersten Beschuldigungen überhäufte. Das Spanische Ministerium gab ihre Empfindlichkeit über eine so unverdiente Beleidigung sehr lebhaft zu erkennen, und das unserige nahm die Klagen desselben mit aller Strenge der Gerechtigkeit und Wärme der Freundschaft auf. Der Verfasser, der Censor, der Buchdrucker erhielten starke Verweise, und in Spanien wurde der Verschleiß der Neuen Encyclopedie auf Befehl des Hofes verboten. (...) Ein seit verschiedenen Jahren zu Paris lebender Spanischer Gelehrter [Herr Abbee Cavanilles], unternahm zwar die Vertheidigung seines Vaterlandes gegen den unbescheidenen Verfasser des Artikels Spanien, allein seine Landsleute urtheilten von ihm selbst, er habe sich von seinem Patriotismus ein wenig zu sehr hinreißen lassen und seinen Zweck verfehlt. Er ist in Lobsprüchen gegen Spanien verschwenderischer, als sein Gegner in Beschuldigungen; der eine hatte Alles der Nation abgesprochen, der andere spricht ihr Alles zu. (...)" Vgl. Bourgoing 1789–1800, Bd. 1 (Jena 1789), S. 158ff. — Vgl. ebenso die hierzu sehr detailreichen Ausführungen im Bd. III (Zusätze und Verbesserungen, Jena 1800), S. 89-109.
- 39 Luxenberg 1999, S. 391. Vgl z. B. das Thema des Wettbewerbs der Akademie von 1766: "Während Marta, die Kaiserin Konstantinopels, in Burgós bei König Alfons dem Weisen erscheint, um ein Drittel der Summe zurückzufordern, die mit dem Sultan von Ägypten als Lösegeld für den Kaiser Balduin, ihren Mann, vereinbart war, ist der Monarch von Spanien gerade dabei, zu veranlassen, ihr die gesamte Summe zu übergeben", vgl. Gassier 1984, S. 22. Zu Goyas Anfängen in der Königlichen Teppichmanufaktur und seinen Darstellungen aus dem Leben des spanischen Volkes vgl. die Studien von Jutta Held 1971 und Janis A. Tomlinson 1989b.
- 1.2.2 Die kulturpolitischen Maßnahmen unter Karl III.
- 40 Noch 1774 gewann William Dalrymple den Eindruck, dass es kaum spanische Künstler gebe: "If one hears of an artist, one is sure to find him a foreigner; for the arts have made but little progress among the natives" (Dalrymple 1777, S. 49).
- 41 Der alte Alcázar war Weihnachten 1734 abgebrannt. 1737 begann der Bau des *Palacio Nuevo* oder *Palacio Real* nach Plänen Giovanni Battista Sacchettis aus Piemont. Für die "einzigartige skulpturale Ausstattung, durch die die Nation und die von ihm [Philipp V.] begründete spanische Dynastie der Bourbonen auf unverwechselbare Weise repräsentiert würden", war der Benediktiner Fray Martín Sarmiento beauftragt (Jacobs 1996a, S. 45).
- 42 "aquí (refiriéndose al palacio) es una lástima lo que han hecho." Francisco J. de la Plaza: El Palacio Real Nuevo de Madrid, Valladolid 1975, zit. nach Martínez 1988, S. 64.
- 43 Detaillierter bei Roettgen 2003, S. 227–231. [Die (angekündigte) Arbeit von José Luis Sancho: *El Palacio Real de Madrid en el Siglo XVIII*, Madrid 2004(?) war mir leider nicht erreichbar.]
- 44 Neben dem Franzosen Charles Flipart und Matías Gasparini sowie Jacopo Amigoni [als *Primer pintor de Cámara* bis 1753 Vorgänger Corrado Giaquintos] aus Neapel arbeiteten für den König Andrés de la Calleja, Antonio González Ruíz y Antonio González Velázquez. Letzterer war der erste Spanier, der eine Decke des Palastes freskieren konnte, vgl. Gassier 1984, S. 14.
- 45 Roettgen 2003, S. 223.
- 46 Azara war Botschafter beim Papst in Rom und enger Freund Anton Raphael Mengs'. Er hatte 1780 posthum dessen Werke veröffentlicht. "... quando Carlos III. que en un solo momento habia penetrado en Nápoles el mérito de Mengs...", vgl. Azara 1989, S. XIII. Die Übersetzung von "mérito", eigentlich "Verdienst" oder "Wert", als "Wert einer Tugend" (letztere eigentlich "virtud") ist angeregt von Warnke 1985, S. 174.
- 47 vgl. Roettgen 2003, S. 217.
- 48 "dos mil doblones de sueldo, casa, coche, y todos los gastos de pintura", vgl. Azara 1989, S. XIII. Für den Fall seiner Zusage hätte er Gelegenheit, mit zwei Kriegsschiffen, die in Neapel bereit stünden und nach Spanien zurückkehren müssten, mitzufahren (ebd. S. XIV). Später, während seines Genesungsaufenthaltes in Rom, lehnte Mengs die Bezahlung der Werke ab, die er dort ohne Wissen seines Königs für andere Auftraggeber schuf, da er sein Gehalt (weiterhin) vom spanischen König bezöge. Zumindest fügte Azara diese Bemerkung beschwichtigend der Erklärung hinzu, warum Mengs, obwohl

wieder genesen, noch immer in Italien weile. Azara war von einem Gesandten Karls III. auf diesen "Missbrauch der Güte" von Mengs angesprochen worden (vgl. Azara, 1989, S. XX). Mengs' Gehalt war zumindest so gut, dass es nicht durch Fremdaufträge hätte aufgebessert werden müssen. Zu den Gehaltsangaben (auch: "120.000 Reales de vellon als Jahresgehalt" plus Wohnung plus 50.000 Reales für den Unterhalt der Kutsche) und Umrechnungen vgl. Roettgen 2003, S. 219 und Anm. 22, S. 265. Zu Anreisekosten und Jahresgehältern neu verpflichteter Hofkünstler vgl. Warnke 1985, S. 159f. und 170ff., zum Arbeiten "für Fremde" S. 185ff.

- 49 Vgl. Gassier 1984, S. 16. Zu ähnlichen Gehälterschwankungen vgl. Warnke 1985, S. 176f.
- 50 Mengs' finanzielle Not war dem Vermittler zwischen ihm und dem spanischen Hof, D. Manuel de Roda, durchaus bekannt, weshalb dieser sich des Erfolges seiner Anfrage relativ sicher war. Dennoch mussten Mengs' Einwände und Vorbehalte vor allem hinsichtlich der Unsicherheiten der neuen Arbeit in einer ihm unbekannten Umgebung zunächst geklärt werden. Dazu Roettgen 2003, S. 217f.
- 51 Vgl. Roettgen 2000, S. 16ff.
- 52 Zur Residenz in Würzburg und der Ausmalung Tiepolos vgl. Ausst.-Kat. *Der Himmel auf Erden.* Tiepolo in Würzburg (Hq. Peter O. Krückmann), München und New York 1996.
- 53 Lein 2002, S. 329f.
- 54 Ebd. S. 330 mit Anm. 7.
- 55 Nach Gassier 1984, S. 15 eher "wegen" Mengs' Ankunft. Auch andere Forscher sahen einen Konflikt Giaquintos mit Mengs. Wahrscheinlicher erscheint dagegen, dass, "wenn überhaupt", das bevorstehende Erscheinen Tiepolos Giaquinto verunsichert hat, da diese beiden in ihrer Kunst wesentlich direktere Konkurrenten waren, vql. hierzu Roettgen 2003, S. 225.
- 56 Roettgen 2000, S. 18.
- 57 Roettgen 2003, S. 235f.
- 58 Ebd., S. 236.
- 59 Mengs unterbrach bereits 1769 seinen Aufenthalt in Madrid (1761–1769 und 1774–1776), um für fünf Jahre (bis 1774) nach Italien zurückzukehren. Goya hegte offensichtlich eine gewisse Zeit den Wunsch, mit seiner Familie Mengs auf dessen zweiter Reise nach Italien zu begleiten. Das lässt ein Briefentwurf vermuten, der sich weit hinten (S. 169/170) in seinem *Italienischen Skizzenbuch* befindet und sich wahrscheinlich auf Mengs bezieht (Roettgen 2003, S. 358 und 387, Anm. 118).
- 60 Morales 1993, S. 346 beschrieb die Kontrolle Mengs' in der Manufaktur als "inflexible". Seit dem Erscheinen des zweiten Bandes der Mengs-Monografie von Steffi Roettgens sind die Mengs als einen starr und herrschsüchtigen Mann beschreibenden Äußerungen mit größerer Vorsicht zu lesen.
- 61 Vgl. Azara 1989, S. XVII, Morales 1993, S. 348; Roettgen 2003, S. 260–264. Mengs zog sein Rücktrittsgesuch kurz darauf (am 27. März 1964) wieder zurück.
- 62 Moreno 1989, S. 56f. Vgl. auch Morales 1993, S. 348 und Roettgen 2003, S. 261f.
- 63 Matías de Arteaga versuchte als einziger, professionell grafische Reproduktionen nach Werken andalusischer Künstler (Murillo, Cano, Herrera, d. J. und Valdés Leal) anzufertigen, musste dies aber wegen fehlender Nachfrage aufgeben (García 1991, S. 12, Anm. 25). Außer in Jusepe de Riberas grafischem Werk, in dem sich einige wenige Radierungen nach eigenen Gemälden finden (dazu s. u. und Abb. 28–30), gibt es nur selten vereinzelte weitere, wie z. B. die Diego de Obregons nach einem (verbrannten) Altargemälde Alonso Canos.
- 64 Stuffmann 1981, S. 1.
- 65 Ebd.
- 66 Gallego 1990, S. 268. Neben Carmona studierten Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, Tomás López und Alfonso Cruzado in París (Ramón González de Amezua im Vorwort zu Blas 1996).
- 67 Junta Ordinaria 30. September 1770, f. 40 v: Archivo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Juntas Generales 1770–1775, Buch III, Dokument 3/83, zit. nach Luxenberg 1999, S. 392.
- 1.2.3 Die Forderungen und Empfehlungen von Ponz und Mengs
- 68 Zu Antonio Ponz vgl. unter mehreren Aspekten Lope (Hg.) 1995. Für diese Arbeit von besonderem Interesse sind die darin enthaltenen folgenden drei Beiträge: Anja Gebauer, "Esbozo biográfico de Antonio Ponz" (Gebauer 1995), Sylvaine Hänsel, "Ponz, Goya y Velázquez. Los principios de Goya como grabador" (Hänsel 1995) und Steffi Roettgen, "Anton Rafael Mengs y Antonio Ponz" (Roettgen 1995).
- 69 Gebauer 1995, S. 11.
- 70 Ponz 1972, Bd. VI, S. 129f.: "... sería empresa plausible el grabar esta y otras excelentes obras de tantos autores clásicos extrangeros y nacionales como hay en España, ignoradas de todo el mundo, y por consiguiente mucho ménos acreditados de lo que merecen. Sabe Europa muy en confuso, que en Madrid, y señaladamente en los Reales Palacios y en el Escorial, hay obras estupendas; pero pocos tienen idea de lo que son, porque apénas han visto una miserable estampa de alguna de ellas."
- Zu Ponz und seiner *Viage* vor allem unter literaturwissenschaftlichen Aspekten v. a. Frank 1995; im Hinblick auf seine Darstellungen Spaniens während dieser Reisen auch Puente 1968.
- Antonio Ponz schrieb bis zu seinem Tode 18 Bände. Von anderen vollendet, wuchs das Werk schließlich auf insgesamt 23.
- 71 Ponz 1972, Bd. VI, S. 130: "[Sensible es, que siendo nosotros puntualísimos imitadores de tantas modas como vienen de fuera para consumir caudales, y acaso para transformarnos en objetos de risa, no imitemos las acciones que acreditan el refinado gusto, y el modo de pensar de sugetos instruidos en materia de bellas Artes.] ¿Qué hay en Francia, en Italia y en otras mil partes de bueno, ó de mediano, que no se haya comunicado al mundo por medio de estampas, con crédito de los que poseen las obras

originales, y no poco lucro de los que publican las copias?"

- 72 "Carta de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S. M. al autor de esta obra". Ebd., S. 164–229; ebenfalls abgedruckt in Mengs 1989, S. 199–239, in der von Azara wegen sprachlicher Unzulänglichkeiten an wenigen Stellen leicht überarbeiteten Version. Ebd., S. 200: "... sobre el merito de los Quadros mas singulares que se conservan en el Palacio Real de Madrid". Mengs schrieb die Carta in Anranjuez und datierte sie auf den 4. März 1776.
- 73 Karge 2002, S. 49.
- 74 Ebd. S. 48f. und Roettgen 1995, S. 63 und S. 70, Anm. 32-34.
- 75 Pedro Antonio de la Puente (Pseudonym Ponz' der ersten beiden Bände): Reise durch Spanien *oder* Briefe über die vornehmsten Merkwürdigkeiten in diesem Reiche, mit Anmerkungen und Zusätzen von Johann Andreas Dieze, Leipzig 1775. Vgl. Gebauer 1995, S. 13 und S. 17, Anm. 28.
- 76 Gebauer 1995, S. 13.
- 77 Vgl. Mengs 1989, S. 201: "... será hablando como Pintor que conoce las dificultades del Arte, y aseguro á Vm. que hago grande estimacion de todos, aun de aquellos que segun las reglas del Arte podria criticar mucho: pues quando otra cosa no encuentre para estimarlos, me admira el valor y facilidad con que han executado sus obras..." oder Ponz 1972, Bd. VI, S. 167.
- 78 Vgl. zur Einordnung der Theorie Mengs' in den kunsttheoretischen Kontext des 18. Jahrhunderts Jacobs 1996a, S. 128–136 und 348ff. sowie Karge 2002.
- 79 Horaz: Ars Poetica, Vers 333: "aut prodesse volunt aut delectare poetae".
- 80 Horaz: *Ars Poetica*, Vers 361: "ut pictura poesis". Diese Parallelisierung von Malerei und Poesie ist als Topos in Spanien durchweg unangezweifelt, vgl. Jacobs 1996a, S. 96f.
- 81 Mengs 1989, S. 202.
- 82 Fhd
- 83 Aristoteles: *Poetik,* Kapitel 25 (herausgegeben und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 85).
- 84 Mengs 1989, S. 203: "... que [la Pintura] debe imitar las partes de los objetos naturales que nos dan la idéa del sér de la cosa que percibimos..."
- 85 Jacobs 1996a, S. 349. Karges Einwand gegen Jacobs' Darstellung der Mengs'schen Stilhöhen als Abstufungen von Schönheit ("die Einschätzung von Jacobs (Jacobs 1996, S. 134), Mengs habe in der Carta an Ponz die Begriffe <Stil> und <Schönheit> verwechselt und mit der Rangfolge der Stile in Wahrheit verschieden hohe Grade von Schönheit gemeint (...)", sei "irrig", meint Karge 2002, S. 58, Anm. 49) ist berechtigt, wenn man den Begriff der Schönheit eng auslegt und in diesem Traktat als objektbezogene, äußerliche Schönheit versteht. An anderer Stelle hatte Mengs eine Definition seines Verständnisses von Schönheit, der Belleza, entwickelt, wie sie auch in seinem Brief an Ponz verstehbar ist: Schön sei die Abwesenheit des Unvollkommenen. Gleich zu Beginn seiner 1762 auf Winckelmanns Drängen veröffentlichten Gedanken über die Schönheit und den Geschmak in der Mahlerey Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura formuliert er seine Vorstellung des Begriffes der Schönheit: "Da unserer Menschheit die Vollkommenheit nicht eigen ist, und da der Mensch nur das, was er mit seinen Sinnen aufnimmt, verstehen kann, wollte Gott ihm einen intellektuellen Begriff von Vollkommenheit geben: das ist, was man Schönheit nennt. ["Como la perfección no es propia de nuestra humanidad, y como el hombre nada mas puede comprender que lo que le entra por los sentidos, Dios ha querido darle una nocion intelectual de la perfeccion: y esto es lo que se llama la Belleza' (Mengs 1989, S. 4).] Im Folgenden vergleicht er den mathematischen Punkt, der als Idee - "unteilbar" — für unsere Sinne unfassbar bleibt, mit dem fassbaren — sichtbaren — Punkt, der immer teilbar bleibt, die Idee des Unteilbaren aber dennoch vermittelt. Vollkommenheit sei wie der mathematische Punkt, der die göttlichen Qualitäten und Eigenschaften in sich trägt; sie könnte sich aber nicht in der unvollkommenen Materie finden, [also] haben wir uns eine Art Vollkommenheit erdacht, die dem menschlichen Verständnis angepasst ist: nämlich, wenn unsere Sinne nicht den Eindruck haben, eine Sache sei unvollkommen, dann nennt man diese Erscheinung der Vollkommenheit Schönheit. ["Esto se puede comparar al punto matemático... (...) Figurémonos, pues, que la perfeccion es como este punto matemático, y que contiene en sí todas las propiedades y atributos celestiales; los cuales no pudiendose hallar en la materia imperfecta, hemos imaginado una especie de perfeccion acomodada á la comprension humana: esto es, quando nuestros sentidos no perciben que haya imperfeccion en una cosa, entonces aquella apariencia de perfeccion se llama Belleza" (Mengs 1989, S. 4)]. Mengs "verabsolutiert die Schönheit, indem er sie als eigenständiges Phänomen, losgelöst von der Materie, auffaßt und als Idee vom schönen Objekt unterscheidet" (Jacobs 1996a, S. 349).

Schönheit ist da perfekt, wo Unvollkommenheit nicht spürbar ist. Auch die Schönheit einer Stimmigkeit von Inhalt und Form, des Ausdrucks, einer Stimmigkeit in sich (auch des äußerlich Hässlichen), — bei Abwesenheit (oder Nicht-Bemerken) von Unvollkommenheit ist gemeint. So ist es nicht widersprüchlich, dem niedrigeren "leichten Stil" eine konkrete, objektbezogene Schönheit weit höheren Maßes zuzubilligen als dem höherrangigen "ausdrucksvollen Stil" ["ausdrucksstarken Stil", vgl. u.], in welchem Mengs die Schönheit des Ausdrucks über diese konkrete Schönheit des Objekts hebt. Die Schönheit, die durch den vollkommeneren Ausdruck — die größere innere Stimmigkeit oder Überzeugungskraft — zustande kommt, ist die für Mengs hinsichtlich seiner Bewertung relevante.

Wie man im materiellen, sichtbaren Punkt das Unsichtbare — seine Idee des Unteilbaren — verstehen kann, so schließt die Schönheit, die man als "sichtbare Vollkommenheit" bezeichnen könnte, die unsichtbare Vollkommenheit ein. Die Augen können diese nicht sehen, die Seele aber spürt sie, und versteht sie, weil sie und die Vollkommenheit hervorgehen aus Gott, Ursprung und Quelle von allem Vollkommenen: "Se puede llamar la Belleza perfeccion visible, como el punto material: y asi como en el punto visible se comprende el invisible, del mismo modo en la Belleza se encierra la perfeccion invisible. Los ojos no la ven, pero el alma la siente, y la comprende, porque ella y la perfeccion se derivan de Dios, fuente y manantial de todo lo perfecto" (Mengs 1989, S. 5).

86 Jacobs 1996a, S. 132.

- 87 Mengs 1989, S. 204: "el sublime, el bello, el gracioso, el significante y el natural".
- 88 Vgl. ebd., S. 205: "Por Estilo sublime entiendo aquel modo de tratar el Arte que conviene á la execucion de las idéas con que se quieren hacer concebir objetos de calidades superiores á nuestra Naturaleza. (...) formar una unidad de idéas de lo posible é imposible en un mismo objeto: por lo que conviene que el Artífice junte y emplee formas y apariencias conocidas á fin de hacer un todo que no exîs-te mas que en su imaginacion."
- 89 Vgl. ebd.: "simple, uniforme, austero, ó á lo menos grande y grave". Bei der Übersetzung von "austero" als "klar" ließ ich mich von Azara leiten, der über Mengs' Verständnis eines "modo austero" anmerkte: "Por modo austero entiende el que en la execucion dá á las formas un aire de simplicidad: á los contornos, lineas menos curbas y ondeadas que á las cosas graciosas: y al clarobscuro, colorido, ropages, movimientos y expresiones, un caracter de magestad y de grandioso, huyendo toda menudencia y afectacion."
- 90 Ebd., S. 206f.
- 91 Ebd., S. 207ff.
- 92 Ebd., S. 209: "determinacion y conclusion".
- 93 Ebd., S. 210f.
- 94 Vgl. ebd., S. 221.
- 95 Vgl. ebd., S. 222.
- 96 Ebd.: "Pero en donde sin duda dió la mas justa idéa del mismo Natural es en el quadro de las Hilanderas, (que es de su último Estilo), y hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en la execucion, sinó que le pintó sola la voluntad." — Fiorillo schließt sich den "lobenden" Worten Mengs' zu Velázquez' Stil an und stellt dessen Äußerungen in seiner eigenen Geschichte der Mahlerei in Spanien zusammen (Fiorillo 1806, S. 247f.). Allerdings bemängelt er im Anschluss: "Alles was Mengs über den natürlichen Styl des Velázquez gesagt hat, ist vollkommen richtig: Nur wünschte ich, daß er zugleich bemerkt hätte, daß die Wahl der Gegenstände die Ausübung desselben [des natürlichen Stils] sehr erleichtert. Zwei Spinnerinnen, ein Bildniß, einige Berauschte und zahllose andre von Niederländern und Flammändern gemahlte Dinge, machen auf idealische Schönheit, Wahl der Formen u. s. w. nicht den geringsten Anspruch; sie wollen nur mit täuschendster Wahrheit dargestellt seyn, und sind umso vollkommener, je mehr sie sich der Natur nähern. Jene Gegenstände der alten Geschichte und Mythologie aber, die sich durch ihren Inhalt, durch Würde, Adel, antike Formen, und tausend andre Sachen über das Wirkliche zum Ideal erheben, mögen zwar die höchste Kunstvollkommenheit besitzen, entfernen sich aber eben dadurch von der treuen Nachahmung der Natur, an die unser Auge so sehr gewöhnt ist, und werden daher nie bei allen Menschenklassen so viel Beifall, als die Kunstwerke der ersten Gattung finden" (S. 249f.). Damit spricht Fiorillo von den Stilhöhen, die auch nach Mengs' Kategorisierung über dem "natürlichen Stil" eines Velázquez stehen. Und er spricht aus, was wohl auch Mengs, dessen Sache offene Kritik erklärtermaßen nicht war, implizit an Velázquez zu kritisieren hatte - und ganz bestimmt, entgegen Fiorillos Annahme, auch bemerkt hatte.
- 97 Vgl. ebd., S. 239.
- 98 Vgl. ebd.
- 99 "De otra empresa muy laudable se debe hacer mención, y es de la que ha tomado á su cargo D. Francisco Goya, profesor de pintura: este se ha propuesto grabar de agua fuerte los insignes quadros de D. Diego Velazquez, que se encuentran en la colección del Real Palacio; y desde luego ha hecho ver su capacidad, inteligencia, y zelo en servir á la nacion..." Vgl. Kat. Madrid 1996a, S. 131.
- 100 Ponz 1972, Bd. VI, S. 131, Anm. 1.
- 101 Ebd., S. 132: "iguanta reputacion y utilidad se lograria en esta linea!"
- 102 Roettgen 2003, S. 563, Dok. 2.1.1777. Roettgen bietet eine deutsche Zusammenfassung des zuerst von Tomlinson 1993 im spanischen Original veröffentlichten Originals und klärt die damalig noch unklare Adressatenfrage.
- 103 Ebd. Das spanische Original, zit. nach Tomlinson 1993, S. 98f., lautet ungekürzt wie folgt: "Se $\~{n}$ or

Haviendome la piedad del Rey concedido el permiso de retirarme à Italia, à motivo de mi quebrantada salud, no puedo sin faltar à mis obligaciones con el Real serbizio dejar de representar à V.E. sobre algunos asuntos antes de efectuar mi biaje. Por cuyo motibo me tomo la libertad de exponer lo que sigue, à fin que se digne V.E. hacerlo presente à S.M. para que con el dictamen de V.E. resuelva lo que fuere de su Real agrado.

He tenido la consolazion que segun varias proposiciones mias protegidas por V.E. S.M. se ha dignado mandar unir, componer, y esponer à la publica vista las excelentes pinturas que estaban negligentadas en los Reales Palazios, y aumentarlas con la adquisicion de barias colezciones que se hallaban en manos de particulares. La magnificencia de S.M. y la bondad de V.E. han franqueado estas alajas al provecho de los Pintores, à fin que las estudiasen, con que se ha logrado de ber esta colezcion de Pinturas de S.M. servir à la correspondiente magnificienzia del Rey y no menos à la utilidad de sus Basallos, lo que hara siempre mas apreciable esta colezcion.

Esta es oy tan numerosa que no se pueden colocar todas las pinturas en el Real Palazio Nuebo y aunque se han dispuesto alli las mas preziosas queda aun, gran numero de excelentes en el Real Palazio del Buen-Retiro, que bastarian para adornar una espaziosa Galeria ò muchas salas, lo que seria muy conduzente para conservar dichas pinturas, siendo asi, que amontonadas una sobre la otra ellas padezen y se maltratan, ni pueden gozarse como tambien para buscar una de ellas se halla preziso remover muchas, En cuyas ocasiones siempre estan expuestas à maltratarsen.

Por tanto me tomo la libertad de hacer presente à V.E. que me parece convendria por el decoro y conservacion de estas Alajas, que S.M. se dignase mandar se distinasen algunas piezas del Buen-Retiro de las mayores y mejores, para colocar y colgar las Pinturas, de modo que formasen una especie

de galeria, poniendo las mejores con sus marcos correspondientes à los de Palazio nuebo à fin que en caso de necesitar alguna para este Palazio pudiesen permutarse con mayor dezencia, y por quanto fuera posible seria bien de juntar todos los generos en piezas separadas, como seria todos los retratos en una o mas piezas. Los cuadros de Historias, en otras. Los paises, los animales, cazerias, flores, frutos y de cualquier genero segun la calidad, espezie, y cantidad en quanto mayores ò menores segun la prudenzia de quien tendra el encargo.

Haviendo S.M. por influjo de V.E. permitido à favor de los estudiantes pintores que copien las preziosas pinturas de S.M. lo que sirbe de mucha utilidad à estos. desearia se continuase esta grazia a los quisiesen aprovecharse de ellas pero en el mismo tiempo no quisiera que se originase daño à las pinturas originales, y que no se abusase de semejantes lizenzias, usando de las habitaziones del Real Palazio, como si fueran obradores de Pintores.

Mas expuesta beo las Pinturas del Real Palazio, cadda vez que se mudan para ponerlas colgaduras de tapizes, porque manejadas de personas no inteligentes no se tienen todo el cuydado, no siendo posible que las personas que tienen el encargo de cuydar el Palazio puedan atender à este ramo que oy es bastante considerable, donde pareze seria nezesaria destinar un sujeto con el caracter de custode, à quien fuese encargado de cuydar las Pinturas, teniendo en los Palazios Reales para este efecto las facultades de Ayuda de Furriera; este deberia ser persona la mas inteligente que se pudiera allar, y lo mejor seria fuera Facultatibo para poder cuydar y gobernar la gente que deben manejar las Pinturas, en el colgar, descolgar, y transportarlas.

Deveria encargarse de aquellas que se permitiran copiar à otros pintores, y, cuydar que durante este tiempo no se maltraten haciendose responsable este custode, de qualquier daño que sucediese por causa de negligenzia de los que los copiasen ò descuido suyo; y se podria destinar paraa este uso de copiar los cuadros la pieza que me ha servido de obrador en la casa de Rebeque, la que según me à dicho el S.Or D.N Francisco Sabatini, no tiene destino.

Asi mismo deberà tener el encargo de enseñar las Pinturas de S.M. à los Señores Estrangeros de Rango que deseasen berlas, siendo notorio en todas las cortes de Europa, q. e ademas de los cuadros del Escorial S.M. tiene magnifica colezcion de Pinturas en Madrid, con cuyo motibo todos los Ministros Estrangeros preguntan por ellas y no dejan de estrañar que no ayga en la corte una persona destinada para enseñarlas, y dar quenta de sus autores y escelenzia particular de ellas: à lo que no pueden servir los mozos de oficio, ò de Furriera, que oy las enseñan.

No me estiendo por aora en la esplicazion de todos los encargos peculiares de dicho custode, que lo hazen muy necessario reservandome para ello que V.E. me lo mande y S.M. haya resuelto se destine esta Plaza, que humildemente propongo ser necessaria.

Con cuyo motibo suplico a V.Ex. a hazer presente esta mi humilde instancia, nacida del Amor inextinguible al Real serbizio à mi oblogacion y del afecto que tengo a tantos preziosos productos de mi profesion.

Interin que Rogando à Dios que la apreciable bida de V.Ex.^a m[~] a.[~] que deseo y he menester Madrid 2 de enero de 1777 B.L.P. de V.E. Su ams humilde y rendido servidor [Antonio Raphael Mengs]"

104 Ebd. — Dok. 9.2.1777. Dass sich der Marqués de Montealegre hinsichtlich der Notwendigkeit einer fachkundigen Reisebegleitung der Palastbesucher täuschte und sich vielleicht doch den Wünschen Mengs' hätte anschließen mögen, zeigten bereits die Reiseerfahrungen von Richard Twiß (vgl. oben die Anm. 17 unter 1.2.1).

1.2.4 Das Projekt, Gemälde der königlichen Sammlung zu radieren

105 Carrete 1991, S. 51.

106 Zit. nach Rosé 1981, S. 173: "... doce grabados p^r quadros del R^l Palacio con el ánimo de hacer de su parte lo posible para que tubiese efecto el pensam. ^{to} del Conde de Floridablanca quando entró en el Minsterio y á causa de los gastos q^e ocurrieron á la corona en aquel tiempo no pudo emprehenderse..." In seiner "Viaje por España" gibt Joseph Townsend einen Überblick der spanischen Staatsausgaben für das Jahr 1778, wie er sie vom russischen Botschafter erhalten hat. In reales de vellón stehen den Ausgaben rund um den Hof (108 Millionen), des Militärs/der Marine (300 Millionen) und der Behörden (inkl. der außerspanischen, 35 Millionen) knapp 10 Millionen für kulturelles Engagement gegenüber. Davon für "pintores, arquitectos, y pensiones" und "academias, gabinetes y bibliotecas" 1 340 000 (Townsend 1988, S. 224–226).

107 Vgl. Tietz 1991, S. 239 und Williams 1978, S. 37.

108 "... según el informe presentado por el Marqués de Grimaldi a la Corporación el 14 de marzo de 1773" sollte diese illustrierte Ausgabe der Akademie "ser a un tiempo exaltación de la 'gloria del ingenio español', defensa de la 'propiedad y energía del idioma castellano', impulso de la 'mayor perfección de nuestra imprenta' y, por último, estímulo 'a la digna ocupación de los sobresalientes profesores de las artes'." (José Manuel Lucía Megías: "Imágenes para un libro universal: Don Quijote de la Mancha (1605–1905)", in: Don Quijote en el Campus: Tesoros complutenses, Biblioteca histórica "Marqués de Valdecilla", abril/julio de 2005, Madrid 2005, S. 121–152. Hier zitiert nach der von der Universidad Complutense de Madrid im Internet unter http://www.ucm.es/BUCM/foa/exposiciones/ExpoQuijote/ estudio05.htm> veröffentlichten (geändert 13.06.2005) Version der Studie; — zuletzt besucht am 11.01.2006.)

109 Vermutlich gab es zumindest zur Zeit, da Goya an den Drucken des Reiterporträts *Baltasar Carlos'*, der Porträts *Barbarrojas* und *Don Juans de Austria* sowie an denen der *Meninas* arbeitete, einen Engpass in der Papierbeschaffung (aus den Niederlanden), weshalb er Rückseiten anderer Probedrucke nutzen musste. Die beiden Probedrucke des Prinzen [10–3.1 und 10–3.2] befinden sich auf den Rückseiten von Probedrucken *Äsops* [1–3.1.1a bzw. b]. Ein Blatt der *Biblioteca Nacional* in Madrid zeigt einerseits *Barbarroja* [12–3.1.2], andererseits *Don Juan de Austria* [15–3.2b]. Beidseitig mit den *Meninas* bedruckt sind Blätter in Berlin [14–3.1.2a/b] und in privaten Sammlungen in Madrid [14–3.1.3b/c;

- 14–3.1.3d/e]. Ebenso ist ein Fall offensichtlich, in dem Goya auch auf die Rückseite einer Zeichnung druckte [10–1.2], oder, was m. E. unwahrscheinlicher ist, auf die Rückseite des Druckes zeichnete. Gegen letztere Annahme spricht der schlechte Zustand der Zeichnung, der darauf schließen lässt, dass sie mehrfach, und nicht nur um ihrer selbst Willen, durch eine Presse gedreht wurde.
- 110 "La Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios", vgl. Carrete 1979.
- 111 Carrete 1979, S. 62. "favorecer en todo el reino el estudio de los modelos nacionales y extranjeros y extender la notocia y la gloria de la antigua escuela española, poco o nada conocida en lo más de Europa" (MNP–CE 1992, S. 222).
- 112 In Frankreich wurde der spanische Botschafter Fernán Núñez beauftragt, solche zu gewinnen, in Italien war es José Nicolás de Azara (ebd.).
- 113 Eine komplette Liste einschließlich der nicht veröffentlichten Arbeiten bietet Carrete 1979, S. 70ff.
- 114 Für die kleinformatigen Drucke verlangte Goya 3 Reales. Allerdings waren nun allein schon 8 der 60 Reales für Papier und Druck aufzuwenden, vgl. Carrete 1979, S. 68 und Anm. 33. Die großen Reiterporträts Goyas (1778: 6 Reales) wurden im Jahr 1798 auf 40 Reales geschätzt (Vega 2000, S. 91, Anm. 91), ihr Wert lag damit immer noch ein Drittel unter den neu herausgegebenen Arbeiten.
- 115 Vgl. ebd., S. 68: "será una chapucería la obra". "Me han cargado de Madonas, cuyas estampas ni regaladas las quieren por aquí".
- 116 MNP-CE 1992, S. 222. Goya dagegen hatte seine Arbeiten auch geschlossen zum Verkauf angeboten, die "großen" (Reiterbildnisse) und die "kleinen" (Philosophen und Zwerge) auf je gleich große Bögen gedruckt.
- 117 Vgl. ebd.: "no pocas estampas frías que, muy lejos de poderse llamar copias de las Pinturas originales, no dan razón alguna del estilo ni del mérito de sus autores".
- 118 In Anzeigen der *Gazeta de Madrid* der Jahre 1770–80 waren über die Hälfte der Drucke religiösen Themen gewidmet. Der Rest waren Porträts von Herrschern und Generälen, Landkarten und Abbildungen technischer Erfindungen, regionaler Trachten, exotischen Tieren und menschlichen Monstren (vgl. Kat. Boston 1974, S. 3). Nach Carmen Garrido 1988, S. 68 lag die mangelnde Akzeptanz neben den religiösen Themen und den Unstimmigkeiten in der Qualität der Arbeiten an unzureichender intellektueller Bildung, weshalb es gar kein für diese Produktion vorbereitete Publikum gegeben habe, welches mit den Radierungen etwas hätte anfangen können ("la falta de un público preparado para asimilar esta producción"). Ähnlich auch García/Portús 2003, S. 128: "wide public demand was simply nonexistent." Dem Fehlen einer breiteren Bevölkerungsgruppe, die sowohl intellektuell als auch finanziell in der Lage gewesen wäre, sich mit Reproduktionsgrafik zu beschäftigen, konnte seit dem 17. Jahrhundert noch nicht erfolgreich entgegengewirkt werden.
- 119 Nach ihrer Auflösung 1799 wurde im Jahre 1800 beim König beantragt, die *Calcografía Nacional* möge sowohl die Gerätschaften als auch die Schulden der *Compañía* übernehmen und für den Fortgang des Untenehmens Sorge tragen (MNP–CE 1992, S. 222).
- 120 1796 wurden die Porträts zu Pferde von der *Calcografía Nacional* im *Diario de Madrid* angeboten, zusammen mit acht weiteren Radierungen Goyas und Castillos nach Gemälden aus dem Palast, vgl. Kat. Boston 1974, S. 24, Anm. 33 und Glendinning 1989, S. 395.
- 121 Vgl. Rosé 1981, S. 174.
- 122 Camón 1980, S. 100 und 1984, S. 260, Morales 1994, S. 85. Für einen solchen Auftrag sind keine Belege oder gar ein königliches Dekret bekannt. Ein Nebensatz des britischen Botschafters in Spanien, Lord Grantham, in einem Brief an seinen Bruder legt diese Vermutung nahe: "... the king (...) told me he would have all the Pictures in ye Palace engraved" (zit. nach Glendinning/Harris/Russell 1999, S. 601). Camón und Morales sehen in Karl III. einen großen Bewunderer von Velázquez, der deshalb seine Gemälde radiert haben wollte. Der König war sich zwar durchaus der Bedeutung des großen spanischen Künstlers bewusst, und der Mangel an grafischen Reproduktionen seiner Gemäldesammlung ließ ihn über den Reisenden Richard Cumberland englische Künstler einladen, seine Gemälde zu kopieren (vgl. Rosé 1981, S. 179, Anm. 1). Obwohl Karl III. sogar selbst Radierungen angefertigt hatte (Kat. Boston 1974, S. 1 und Roettgen 2003, S. 223: es handelte sich um Arbeiten nach den Antiken des Museums von Portici) und ein geschickter Drechsler war (und über die "vollständigste Drechselbank in der Welt" verfügte, Baretti 1772, Bd. II, S. 97), entwerfen andere Beschreibungen seines Interesses an kulturellen Veranstaltungen ein anderes Bild: Charles de Brossens beschreibt ihn als "selten anwesend, als jemand der nichts sagt und den nichts weiter als die Jagd interessierte". Auch ging er wohl in die Oper, aber "in der ersten Hälfte unterhielt er sich, und in der zweiten schlief er", vgl. Gállego 1989, S. 333. Die Beschreibungen des Königlichen Alltags sehen ebenfalls nur die Jagd als Karls III. Hauptbeschäftigung - neben der Politik. Vgl. z. B. ausführlich bei Baretti 1772, Bd. II, S. 90-97.

1.3 Goyas Weg an den Hof Karls III.

- 123 Canellas 1981, S. 81. Nach Ansón 1995, S. 40 und ders. 1996, S. XXIX begann Goya schon 1759, mit dreizehn Jahren.
- 124 Held 1995, S. 8. Abhängig von der 1754 gegründeten Kommission, der "Primera Junta Preparatoria", war bereits eine "Academia de Dibujo" geschaffen worden, in der Luzán lehrte, vgl. Ansón 1995, S. 38.
- 125 Ebd., S. 40. Ansón nennt Namen wie Sebastiano Conca, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Guido Reni und Carlo Maratta. Von Vicente Pignatelli gespendet konnte die Akademie weitere Zeichnungen der italienischen Renaissance und des Barock zur Verfügung stellen (Guercino, Domenichino, Maratta, Creti...) Vgl. zur Ausbildung Goyas bei Luzán auch Held 1980, S. 8f. und Gassier 1984, S. 21ff. Über möglicherweise Goya zuschreibbare akademische Zeichnungen vgl. Buendía/Peña 1989.

- 126 nach Hänsel 1995, S. 19 waren es unter Berufung auf José Milicua ("Anotaciones al Goya joven", in: Paragone 49 (1954), S. 5–28) üblicherweise vorwiegend französische Reproduktionen.
- 127 Vgl. Morales 1994, S. 23; Ansón 1995, S. 44. Francisco Bayeu y Subías, den Goya im Umfeld seines Lehrers Luzán kennengelernt hatte, war seit 1765 an der *Academia de Bellas Artes de San Fernando;* seit 1767 *Pintor de Cámara,* freskierte mit Mengs gemeinsam im Palast, wurde 1788 Direktor für Malerei der Akademie, kurz vor seinem Tod 1795 dann Generaldirektor derselben. Später, in Zusammenhang mit dem Wettbewerb in Parma, wird Goya Francisco Bayeu als seinen Lehrer angeben, vgl. Gassier 1984, S. 22.
- 128 Buendía 1986, S. 14. Jutta Held (1980, S. 10) hielt Goya wegen der fehlenden "tatkräftigen Beziehungen an der Akademie und am Hofe" für ohnehin chancenlos. Der im *Diplomatario* (Canellas 1981, S. 81) angegebene Kontakt zur Schule Mengs' war wohl nicht hinreichend.
- 129 Canellas 1981, S. 81
- 130 Ansón 1995, S. 58: el "máximo enfrentamiento estético de Europa".
- 131 Buendía 1986, S. 13: "Indiscutiblemente esto era muy distinto a la laboriosa pero pequeña academia de Luzán. Podemos decir que ni siquiera Velázquez, ni Rubens, tuvieron tan buen comienzo."
- 132 Vgl. Held 1980, S. 11. Vgl. Hughes 2003, S. 34: "To succeed with the Bourbon court in Madrid, you had to be either Italian or an Italophile."
- 133 Buendía 1986, S. 16. Goya "se condujo y existió a sus expensas". Gassier 1984, S. 33 schließt von "sus expensas" auf die Unterstützung seiner Familie in Zaragoza. Canellas 1981, S. 81 setzt schon 1769 als Abreisejahr an.
- 134 Viele Fragen, die trotz des mittlerweile bekannten *Cuaderno Italiano* nach wie vor offen sind, hat Gassier 1984, S. 34 formuliert. Die Reiseroute Goyas wurde von Buendía 1986, S. 17ff. und Ansón 1995, S. 80ff. nachvollzogen.
- 135 Held 1980, S. 12. Nach Ansón 1995, S. 81ff. aber konnte Goya sicher unter anderen auf die Hilfe seines aragonesischen Landsmannes José Nicolás de Azara bauen, dessen Freundschaft mit Mengs womöglich zur selben Zeit (1771) begann, vgl. ebd., S. 84.
- 136 Auf dessen Seite 39 findet sich eine Liste der von Goya besuchten Städte Italiens. *Genova* ist die erstgenannte, die in einer zweiten Spalte, in der Goya "die besten las mejores" wiederholt, an vierter Stelle erneut angeführt wird (zu Genua auch Manuela Mena im Begleitband zum *Cuaderno Italiano*, S. 26f.). Vgl. auch Roettgen 2003, S. 279 und 356.
- 137 Goya bezeichnete sich im Begleitschreiben seines Wettbewerbsbeitrags als Römer, vgl. hierzu Roettgen 2003, S. 334, Anm. 100 und S. 387, Anm. 101.
- 138 Ebd., S. 286f.
- 139 Vgl. Ansón 1995, S. 85ff.
- 140 Vgl. ebd., S. 88-107 und 125-142.
- 141 Vgl. ebd., S. 107-123.
- 142 Gassier 1984, S. 42.
- 143 Vgl. ebd., S. 42f. und Buendía 1986, S. 19.
- 144 Die gelegentlich gestellten Fragen zu Goyas angeblicher Flucht aus Zaragoza (z. B. Zapater 1924, S. 23) wegen einer kriminellen Handlung hat Ansón 1995, S. 52f. geklärt und mit Vorgängen im Jahre 1766 (der Version Zaragozas des "Motín de Esquilache") in Zusammenhang gebracht.
- 145 Goya selbst nennt Mengs in seinem Gesuch um Ernennung zum *Pintor de cámara* vom 24. Juli 1779 an Karl III. als denjenigen, der ihn berufen habe: "... fué llamado por d.ⁿ Ant.^o Rafael Mengs...". Der Text des Gesuchs (Madrid, Archivo General del Patrimonio, Expediente personal de Goya, Letra G, Leg. N. 79 [nach Valentín de Sambricio: *Tapices de Goya*, Madrid 1946, Nr. 56, S. XXXI]) ist zuletzt abgedruckt bei Roettgen 2003, S. 586.
- 146 Held 1980, S. 16f., Roettgen 2003, S. 368.
- 147 Vgl. Held 1971, S. 14f.
- 148 Ebd., S. 15.
- 149 Ebd.
- 150 Ansón 1995, S. 118.
- 151 Vgl. Gassier 1984, S. 48.
- 152 Morales 1994, S. 23. *"Pintor del Rey"* wurde Goya erst 1786, *"Pintor de Cámara"* 1795, und den höchsten Titel, *"Primer Pintor del Cámara"*, erhielt er 1799.
- 153 Vgl. Askew 1988, S. 121.
- 154 Vgl. Hofmann 2003, 23f.
- 155 Vgl. Kat. Boston 1974, S. 18ff., und Nr. 15.
- 156 In der Regierungszeit Karls III. fanden vier von der Inquisition veranlasste Exekutionen mit der Garrotte statt. Nach Eleanor Sayre führt uns Goya hier auch keine Inquisitionsszene vor Augen es fehlen alle Hinweise darauf. Das Opfer trägt kein Büßergewand, sondern ein Scapulier des Karmeliterordens, wie es Laienbrüder trugen. Es gehe Goya somit um die Hinrichtungsmethode als solche (Kat. Boston 1974, S. 12ff., Nr. 7–10). Während des Krieges gegen die Franzosen wurde die Garrotte dann von diesen deutlich häufiger und ohne Standesunterschiede angewendet, verbotener Waffenbesitz reichte aus (Abb. 24).
- 157 Vgl. Hofmann 2003, S. 24f. und Hughes 2003, S. 97f.
- 158 Die leicht angefeuchtete Zeichnung wird auf die vorbereitete Kupferplatte gelegt und gemeinsam

mit dieser durch die Presse gezogen. Dadurch entsteht ein spiegelverkehrtes Abbild auf der Platte, das nunmehr leicht nachzuzeichnen ist. Wenn nach der Radierarbeit die Druckplatte mit dem für den fertigen Druck vorgesehenen Papier erneut durch die Presse gedreht wird, erscheint das Bild wieder seitenrichtig. Dieses Verfahren funktioniert bei Bleistift- oder Kreidezeichnungen sehr gut, kaum aber mit Tuschzeichnungen.

159 Wenn auch festgestellt worden ist, dass eine dem Gemälde sinngleiche Ausrichtung einer Grafik keine auf dieser Tatsache begründete besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde: "There is no evidence, that a properly oriented image was deemed more desireable, or even more 'accurate'." (Zorach/Rodini 2005, S. 9.)

160 Gállego in der dt. Ausgabe (1995) des Kat. Madrid 1994, S. 210. Weitere entstanden 1830, 1868 und 1928, zum 100. Todestag Goyas (ebd).

2. Die Zeichnungen, Radierungen und Gemälde Goyas nach Velázquez

Obwohl Goya bereits Anfang dreißig war, als er mit den Arbeiten an den Radierungen begann und in Zaragoza schon als arrivierter Künstler angesehen war, werden seine Arbeiten nach Velázquez zu seinem Frühwerk gezählt, als Arbeiten eines Lernenden. Sie beruhen nicht auf eigenen Bilderfindungen, sondern sind "Kopien", Übertragungen von Fremdvorlagen, in den meisten Fällen in ein anderes Medium: von Malerei über Zeichnung in Radierung.

Vorzeichnungen für Reproduktionsgrafik nach Gemälden fremder Künstler sind noch dazu die wohl unfreieste oder "gebundenste" Form der Zeichnung. Gebunden an das "Vorbild" eines Anderen, das "fremde" Gemälde, müssen diese Zeichnungen alle Qualitäten einer funktionierenden Vorlage aufweisen, die einen (in den meisten Fällen wiederum fremden) Graveur in die Lage versetzen, aus ihr eine dem Vorbild nahestehende Reproduktion zu schaffen. Nicht selten arbeiteten die Graveure, auf Grund des Mangels im eigenen Land, in Paris und hatten das Originalgemälde selbst gar nicht gesehen. Letzteres spielt natürlich im Falle Goyas keine Rolle, der, was nicht nur in Spanien äußerst selten ist, den gesamten (Re-) Produktionsablauf in eigener Hand hält.¹

Die Einordnung der Arbeiten in sein Frühwerk ist aber auch deshalb verständlich, da Goya sich selbst als Schüler des Velázquez (neben Rembrandt und der Natur) bezeichnet hat, und dass er sich sehr schnell und immer wieder mit neuesten Techniken vertraut zu machen suchte. So begann er in dieser Serie mit der noch jungen Aquatinta², und in hohem Alter noch — "aun aprendo"³ — war er einer der ersten, der die künstlerische Möglichkeit der Lithografie erkannte und in kürzester Zeit beherrschte.

Die Vorzeichnungen und die von Goya nicht veröffentlichten Radierungen nach Veläzquez sind nicht datiert. Im Anschluss einer schweren Erkrankung im März reicht er im August 1777 und erneut im Januar 1778 jeweils vier Gemälde für die Teppichmanufaktur ein, im folgenden Mai nur noch eines (El ciego tocando la guitarra); dann erst wieder im Januar des folgenden Jahres sechs.⁴ Von diesem einzigen Mitte des Jahres 1778 geschaffenen und noch abgeänderten Karton entsteht zur gleichen Zeit eine — seine größte — Radierung (Abb. 25). Daraus lässt sich schließen, dass Goya mit den Radierungen nach Velázquez tatsächlich erst Anfang des Jahres 1778 begonnen hat und sich das Jahr über fast ausschließlich der Radierkunst gewidmet hat — und neben den Velázquez-Arbeiten den Erdrosselten, San Isi-dro Labrador und diese große Radierung gedruckt hat. Einige der nach Velázquez geschaffenen Zeichnungen mögen schon wenig eher entstanden sein. So scheint es berechtigt, als Entstehungszeit der Skizzen und Vorzeichnungen in Bleistift [-1.1/-1.2] die Jahre 1777/78 anzusetzen, für die Zustands- oder Probedrucke [-3.1] dann bereits 1778, wie für die Editionen selbst. Sie tragen die radierte Jahresangabe 1778, das Jahr der beiden Annoncen in der Gazeta de Madrid.

Bislang wurden als Entstehungszeit für die nicht 1778 annoncierten Radierungen und deren Vorzeichnungen die unmittelbar anschließenden Jahre angenommen, mithin 1779–80, eventuell bis 1782. Mitte der 1780er Jahre kam es auf dem Wege zur Gründung der *Compañía para el grabado* (1789) zu einem kleinen Aufschwung und auch zu technischen Erneuerungen auf dem Gebiet der Druckgrafik in Spanien, weshalb denkbar ist, dass Goya in dieser Zeit noch einmal die Arbeit an den Radierungen aufnahm — "unter neuen Bedingungen"⁵. Das Jahr 1789 könnte dann als Schlusspunkt der Serie angesehen werden, da die *Compañía* ihn wie auch seine Arbeiten ignorierte. Vielleicht war es aber auch erst die tatsächliche Gründung der Gesellschaft selbst, die Goya anspornte, ein ruhendes Projekt erneut aufzunehmen, um dann, mit der Einsicht, keine zufriedenstellenden Ergebnisse zu erzielen, 1792 abzuschließen bzw. aufzugeben und die Kupferplatten der *Calcografía* zu überlassen.

Wann und wo Goya oder andere Drucker in der Zeit nach 1778 Abzüge machten, ist schwer zu sagen. Es ist unwahrscheinlich, dass Goya zu diesem Zeitpunkt über eine eigene Druckwerkstatt verfügte. Da Goya aber immer wieder Zustandsdrucke zur Kontrolle seines Arbeitsfortgangs machte, muss ihm eine Werkstatt mehr oder weniger dauerhaft zur Verfügung gestanden haben. Dafür spricht auch die ungewöhnliche Schnelligkeit, mit der Goya gearbeitet hat.⁶ Die Nähe seiner Arbeiten zu denen José del Castillos, der zur selben Zeit nach Gemälden Luca Giordanos radierte, gestattet die Vermutung, dass beide dieselbe Werkstatt nutzten.⁷ Seitdem die *Calcografía Nacional* im Besitz der Druckplatten ist, sind die Editionen weitestgehend

dokumentiert. Gedruckt wurde in der Regel auf Bestellung, auf Wunsch auch einzelne Blätter, was das Zusammenführen und Erfassen der edierten Arbeiten zusätzlich erschwert. Darüber hinaus zeigt dieser Sachverhalt, wie relativ unbefangen man sich im 19. Jahrhundert immer wieder der Druckplatten Goyas bediente. Entsprechend nahm die Qualität der Editionen stetig ab. Die Vielzahl der Abzüge ließ die Platten schwächer werden, zudem auch das Papier, auf welches gedruckt wurde, zu dünn war.⁸ Im vorliegenden Katalog (Band II) beschränke ich mich deshalb auf die noch zu Goyas Lebzeiten gedruckten Editionen. Schon ab 1792 hatte er allerdings kaum noch Einfluss auf deren Erscheinungsbild — die Druckplatten und die Veröffentlichungsrechte lagen eben bereits bei der *Calcografía Nacional*.

Die Zeichnungen und Probedrucke erlauben einen Einblick in den Weg, den Goya beschritt, um zu seinen radierten Fassungen der Gemälde Velázquez' zu gelangen. Aus der engen Bindung einer Zeichnung nach einem Gemälde an dieses Gemälde resultiert notwendigerweise eine präzise Folie, vor deren Hintergrund Veränderungen jedweder Art (in der Zeichnung oder den ihr folgenden Radierungen) besondere Aufmerksamkeit erfordern.

Doch sind es nur die von ihm autorisierten Editionen, in denen sich seine Weise, die Gemälde des Velázquez zunächst nur in die der Malerei ferneren zeichnerischen Technik der traditionellen Strichätzung zu übertragen, endgültig vermittelt. Dem Versuch, weichere Übergänge und sanftere Tönungen, also malerische(re) Effekte in grafischen Arbeiten zu erzeugen, kam die Erfindung der Aquatinta-Technik sehr entgegen. Goyas schneller Versuch, diese Neuheit in seiner Arbeit einzusetzen, zeigt, dass ihm als Maler, wie er immer betonte, das Malerische zu vermitteln ein besonderes Anliegen war. Dennoch, von den Aquatinta-Drucken kam es in nur zwei Fällen [12 und 13] zu einer von Goya verantworteten editionsreifen Fassung.

Im Folgenden werde ich die sich an den Editionen, den erhaltenen Druckplatten und den vorhandenen Probedrucken orientierende Reihenfolge des
Katalogteils im zweiten Band der vorliegenden Arbeit nicht immer übernehmen, da mir bei der Besprechung der einzelnen Arbeiten eine thematische
Gruppierung sinnvoller erscheint und viele sich wiederholende Phänomene
zusammenfassend beschrieben werden können. So werde ich die Zeichnung von El Niño de Vallecas mit den beiden weiteren Zwergen, Sebastián
de Morra und Don Diego de Acedo, betrachten, die Ganzfigurenporträts
der Hofnarren als Gruppe und das königliche Ganzfigurenporträt des Don

Carlos gemeinsam mit den Jagdporträts — ebenfalls königliche Ganzfiguren — behandeln. Einzeln betrachtet werden die Mehrfigurenbilder Bacchus, Las Meninas und Der Wasserverkäufer von Sevilla. Den Abschluss bildet das ohnehin "nur" als gemalte Kopie vorhandene Bildnis des Papst «Innozenz X.».

2.1 Goya nach Velázquez: Bestandsaufnahme

2.1.1 Die Ganzfigurenporträts der Literaten der Antike: Äsop und Menippos

Äsop [1]

Von Äsop ist keine Vorzeichnung in Bleistift bekannt, dafür gleich drei Tuschzeichnungen, die in unmittelbarer Beziehung zu den Probedrucken und der Edition von 1778 stehen. Die bekannteste und seit langem in Goyas Œuvre integrierte dieser Zeichnungen ist die des Museums of Fine Arts in Boston [1-1.1]. Sie ist allerdings gleichzeitig diejenige der drei, die die größten Unterschiede zu den Drucken und der späteren Edition aufweist. Nur eine der Zeichnungen aller folgenden Arbeiten zeigt größere. Der auffälligste Unterschied liegt in der Darstellung des Schattens, der links hinter der Figur Äsops auf eine Wand zu fallen scheint, die auf dieser Seite nicht erkennen lässt, bis wohin der Boden reichen soll. Der Schatten gibt vor, sich an der Figur zu orientieren, doch ist er besonders in der Schulterpartie schon so weit ausholend, dass keine Lichtquelle mehr vorstellbar ist, die diese Form verursacht haben könnte. Auf der rechten Seite wiederholt die Fläche, die von den kurzen und vereinzelten kleinen Strichen gebildet wird, die die Wand bezeichnen, leicht den Kontur des Oberarms und der linken Schulter Äsops. Solche Schatten lassen sich bei Velázquez nicht ausmachen. Zudem wirft dessen Äsop einen Schatten nach rechts, über die auf dem Boden liegenden Gegenstände. Dieser Schatten ist in die Zeichnung übernommen, die damit aber über zwei Lichtquellen verfügen müsste. Ebenfalls erkennt man in ihr den Gegenstand wieder, der bei Velázquez auf der eingewickelten Kiste, dem Stoffbündel oder dem Stein liegt, und wie ein geschmiedetes Metallstück oder ein 'kleiner Zweig' aussieht.⁹ Nur scheint er in der Zeichnung eher hinter dem Bündel auf dem Boden zu liegen. Weder die weiteren Zeichnungen [1–1.3.1 und *1–1.3.2] noch die Drucke zeigen diesen Gegenstand. Dagegen erscheint er auf dem kleinen Ölgemälde in Zaragoza und in der Zeichnung der *Biblioteca Nacio-nal*, die der damals 16jährige Luis Gil Ranz 1804 (Abb. 26) unter Goyas Aufsicht nach einem der Drucke (aber in Kenntnis des Originals) oder nach der Kopie in Öl (dann in Kenntnis der Drucke) gefertigt hat. Prinzipiell ist auch denkbar, dass beiden Arbeiten dieselbe Vorlage zugrunde lag, vielleicht ein überarbeiteter und um den angesprochenen Gegenstand vervollständigter Probedruck, den wir heute nicht kennen. Die Zeichnungen (neben Äsop existiert noch eine zu *Menippos*) von Gil Ranz sind die einzigen Tuschzeichnungen aus dem Umfeld dieser Arbeiten, die nicht von Goya sind, aber signiert und datiert wurden. Sie geben Zeugnis davon ab, dass Goya noch nach 25 Jahren seine Arbeiten als geeignet und würdig befand, ihrerseits kopiert zu werden. Denn, wenn die Zeichnung Gil Ranz' nach Äsop auch das undeutbare und von Goya in seiner Radierung weggelassene Detail zeigt, so bleibt sie jedoch in grafischer Hinsicht deutlich jener Goyas verpflichtet.

Ebenso folgt die Zeichnung von Gil Ranz in allen weiteren Details sehr treu der Edition Goyas, die Unterschiede sind gering und sicher keine "Änderungen": das Gesicht ist etwas runder, der Rock vor Äsops linkem Knie fällt etwas voluminöser, der Stein rechts wirkt flacher. Für Weiteres kann man nur noch in den Falten- und Schattenwürfen der Kleidung suchen.

Hier erweist sich die Bostoner Zeichnung als ergiebiger. In ihrem offeneren Gesichtsausdruck und in den unteren Falten des Rockes über Äsops linkem Knie kommt sie dabei dem Gemälde des Velázquez wieder näher. Sie ist auch die einzige Zeichnung, die durch leicht verdunkelndes Schraffieren der Partien um die Gürtelschärpe herum versucht, deren auffälliges Weiß vom Gemälde zu übertragen. Ebenfalls kreuzt der Ärmelabschluss in dieser Zeichnung den Mantelschlag annähernd so, wie bei Velázquez. In der Radierung fällt die Ärmelmanschette leicht diagonal und fügt sich in die Linie des Mantelschlags ein.

So erscheint es mir nach wie vor wahrscheinlich, dass sie eine Zeichnung ist, die zwar schon viel von der (in diesem Fall) späteren Radierung zeigt und sie vorbereitet, letztlich aber nicht deren Vorzeichnung sein kann. Vielmehr ist sie als eine Studie anzusehen, die noch abwägt und probiert. Dafür spricht auch, dass sie mit unterschiedlichen Tuschen (das Gesicht mit chinesischer Tusche, sonst Sepia) gezeichnet wurde. Zudem sind die Tuschzeichnungen im Umdruckverfahren nicht annähernd so gut auf eine Druckplatte zu übertragen.¹¹

Ähnlich wie die Zeichnung von Gil Ranz bleibt die erste der beiden Tuschzeichnungen der Fundación Lázaro Galdiano [1-1.3.1] sehr nahe an der Radierung. Eine Bleistiftvorzeichnung ist erkennbar, ebenso eine mittelsenkrechte Hilfslinie, sowie, etwas schwächer, eine waagerechte. Das Gesicht und die Frisur sind runder, der Schatten der großen Rockfalte übernimmt unten deutlicher die Schwärze des verschatteten rechten Beins Äsops und leitet sie weicher weiter, als es in der Radierung der Fall ist. Trotz dieser leichten Varianten sind sowohl der Linienduktus als auch das Helldunkel und damit die Gesamtwirkung des Blattes mit der Radierung nahezu identisch. In beiden sind es kurze, klare Striche, die sich der Form und dem Volumen der Figur unter Vermeidung von Umrisslinien anzupassen suchen, sie damit offenerer, weicher und malerischer erscheinen lassen. Die erkennbare Bleistiftvorzeichnung mit den Konstruktionshilfslinien und ihre Nähe zur radierten Fassung gestatten die Vermutung, dass Goya diese - zunächst reine Bleistiftzeichnung — als Vorzeichnung benutzt hatte, und sie nach der Übertragung auf die Druckplatte mit Feder und Tusche überarbeitete, um sich auf die Arbeit an der Radierung vorzubereiten. Das Papier müsste dann Druckstellen im Plattenformat aufweisen, die den Druckvorgang belegen könnten. Das aber ist nicht der Fall.

Die zweite Zeichnung der *Fundación Lázaro Galdiano* [*1–1.3.2] ist sicherlich eine Zeichnung nach einer der Radierungen. Der kleine Gegenstand fehlt und auch die Form des Schattens ist in ihr übernommen. Die Statur Äsops wirkt gedrungener, das Gesicht breiter und im Ausdruck abwesender. Dass sie am wenigsten von der Hand Goyas ist, lässt sich meines Erachtens am deutlichsten an der Art der Schraffur links des Oberkörpers erkennen, aber auch in den Stofffalten und den verschatteten Beinen. Nirgendwo sonst liegen die Lagen so, dass sie sich in dieser Art überkreuzen, und ebensowenig schraffierte Goya 'spaltenartig', wie es hier oben und auch unten links der Fall ist. Goyas Schraffur folgt, wann immer möglich, der Form des Körpers, den sie beschreibt. Da sie aber auf Papier gezeichnet ist, welches auch in anderen Fällen in jener Zeit von Goya benutzt wurde (gleiche Struktur, gleiches Wasserzeichen), könnte sie zur selben Zeit entstanden sein und aus seinem Umfeld stammen. Marina Cano Cuesta hält sie dagegen für eine Kopie aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.¹²

In der schematischen Art, in der Goya das Helldunkel des Hintergrunds, die Schatten Äsops (und Menippos') zu einer grafischen Form stilisiert, distanziert er sich hier am meisten von Velázquez. Dessen Figuren stehen zwar

auch vor einem stark zurückgenommenen Hintergrund, doch sind sie in ihr Umfeld wesentlich eingebundener, als es die Figuren Goyas sind. Vor dem dunklen Hintergrund setzt sich die helle Kleidung links natürlich schärfer ab, als das im Gemälde der Fall ist. Rechts, vor dem dort hellen Hintergrund erhält sie einen den Kontrast verschärfenden stärkeren Schatten. Diese Lichtregie ist zwar bei Velázquez vorgebildet, in ihrer schwarz-weißen Härte aber führt sie in Goyas Radierungen zu einem steten Wechsel von Dunkel zu Hell, der die Figuren von ihrem Hintergrund zu isolieren scheint. Die weiße Gürtelschärpe Äsops im Gemälde des Velázquez hilft sehr, gemeinsam mit den helleren Flächen des Gesichts und des Kragenausschnitts, des Buches (ebenso der Schärpe dreieckähnlich wie der Ausschnitt) und mit den Gegenständen auf dem Boden die Figur in ihr Umfeld einzubinden. Die durchgehende Helligkeit in der Kleidung des Äsops von Goya dagegen verstärkt die gegenteilige Wirkung: als eine große Einheit steht die Figur vor einem schematisierten Hintergrund. Der verengte Ärmel seines linken Armes und die daraus resultierende rechtwinkligere Haltung des Armes erhöht den steiferen Eindruck der Radierung. In diesen Punkten und in seiner leicht monumentalen Wirkung bleibt der Äsop noch spürbar in der Nähe der frühen Flucht nach Ägypten.

Außer im Wechsel des Textes weisen die Probedrucke [1-3.+] keine besonderen Veränderungen hinsichtlich der Edition auf. Zunächst schien geplant, zusätzlich zur Inschrift "ÆSOPVS" im Bild (wie bei Velázquez) als großen Untertitel nach dem moderner geschriebenen Namen "ESOPO" den erklärenden Zusatz "EL FABULADOR" (der Fabeldichter) hinzuzufügen. Da es sich um ein imaginiertes Porträt handelt — niemand weiß, wie Äsop wirklich aussah - ist Erklärendes vonnöten. Offensichtlich war es schon zur Zeit Velázquez' schwierig, ihn allein mit Hilfe einiger Attribute hinreichend zu kennzeichnen. Dass den Zeitgenossen Goyas allerdings Äsop als Fabeldichter unbekannt war, ist kaum anzunehmen. Im Gegenteil war die Fabel in den 1770er Jahren als besonders geeignete Gattung zur Verbreitung einer "didaktischen Grundausrichtung"13 wieder entdeckt worden, wovon Felix María Samaniegos Fabulas morales (1781) und Tomás de Iriartes Fabulas literarias (1782) beredtes Zeugnis geben. In der Edition schließlich erscheint die Klärung des Porträtierten, "Esopo el Fabulador", nach den Hinweisen zu Velázquez und Goya. Der Text lautete zunächst "Gemälde von D. Diego Velázquez, welches sich im königlichen Palast zu Madrid befindet, radiert von D. Francisco Goya, Maler, im Jahre 1778." Der Druck des Museums of Fine Arts in Boston [1–3.1.2b] weist zusätzlich schon den Text der Edition auf: "Entnommen und radiert vom Originalgemälde d. Diego Velázquez', welches sich im königlichen Palast zu Madrid befindet, von D. Francisco Goya, Maler, im Jahre 1778." Neben der Betonung, dass ein Maler ein Gemälde radiert hat, hat das Wort "sacada" besondere Bedeutung. Es kann einerseits schlicht den Vorgang des Kopierens ("sacar una copia") beschreiben, aber in seiner Bedeutung "herausziehen", "herausholen" oder "entnehmen" konnotiert es auch die Möglichkeit, dass nur "ein Teil" des Originals diesem "entnommen" wurde,¹⁴ Goyas Kopie also nur einen Teil des Gemäldes des Velázquez wiedergeben könnte. Mindestens aber nimmt es die Erwartung, man dürfe ein exaktes Abbild des angegebenen Originals betrachten.

Die Position der kleinen Gemälde nach den "Literaten der Antike" Äsop und Menippos [1–5, 2–5] innerhalb der Serie ist nicht einfach zu klären: sie könnten die ersten Kopien gewesen sein, wären damit vor den Radierungen entstanden, zu denen sie in sehr enger Beziehung stehen. Aus der Tatsache, dass zu ihnen wie auch zum Gemälde «Innozenz X.» [22–5] keine (eindeutige) Vorzeichnung bekannt ist, könnte man schließen, dass Goya ohne "den Umweg" über die Zeichnung von Leinwand auf Leinwand kopierte, und die Radierungen Äsops und Menippos' gar "nach Gemälden von Gemälden" fertigte. Unter dem Eindruck der sorgfältigen zeichnerischen Arbeit Goyas zu den übrigen Kopien fällt es allerdings schwer, dies tatsächlich anzunehmen.

Der umgekehrte Weg erscheint zunächst plausibler: dass also Goya seine im Format entsprechenden kleinen Gemälde nach seinen Radierungen anfertigte, diese als direkte Vorlage für die Gemälde verwendete. Wie sich zeigen wird, greift Goya später für gemalte wie grafische Arbeiten auf frühere und auch diese Radierungen zurück, um sich ihrer als Vorlage zu bedienen. Im Falle der Kopie nach Äsop aber muss Goya das Original des Velázquez wieder genauer im Blick gehabt haben, erscheint doch das kleine unidentifizierte Objekt wieder bei den Gegenständen am Boden, welches den Radierungen fehlte. Da nun aber auch das kleine Gemälde nach Menippos in einigen Details dem Gemälde des Velázquez mehr als seiner eigenen Radierung entspricht, muss man weiterhin davon ausgehen, dass sie tatsächlich früher als die Radierungen entstanden sind und mithin Goyas erste Arbeiten nach Velázquez vorstellen.

Denkbar wäre aber in diesem Zusammenhang auch, dass in der Studie des Bostoner Museums [1–1.1] die Vorzeichnung für das kleine Gemälde zu sehen ist. Nur so kommen die drei Werke "mit dem Objekt" in eine logische

Folge. Und auch der vermeintliche Schatten der Zeichnung links hinter Äsop wäre keiner, der vorgeblich die Figurensilhouette nachvollzöge, sondern die zeichnerische Abbreviatur der dunklen Hintergrundhälfte — wie sie bei Velázquez vorgebildet und in Goyas gemalte Kopie übernommen worden ist. Entsprechend wäre die rechte, hellere Hintergrundhälfte dieser Zeichnung zu verstehen. Tatsächlich ist der eigenwillig geformte dunkle Hintergrund der Radierung eine Erfindung Goyas, der das Bild auf diese Art nach links verlängerte. In engerer Beziehung als zur Radierung steht die Bostoner Zeichnung zum gemalten Äsop auch im linken Ärmelbereich: der Arm wird weniger eckig geführt als in der Radierung, und der Ärmelabschluss kreuzt die Mantelschlaglinie wie in beiden Gemälden. Schließlich kann sie auch als Tuschzeichnung trefflich Vorzeichnung zu einem Gemälde gewesen sein und darüberhinaus mit ihrer angedeuteten Abbreviatur des Hintergrundes den (er-)klärenden Anstoß zu der sonst doch überraschenden grafischen Lösung der radierten Fassung gegeben haben.

Menippos [2]

Ebenso wie bei den Drucken zu Äsop wurde der Text bei Menippos verändert. Der auf den Probedrucken noch große Titel "MENIPO FILOSOFO" ("Philosoph", "Denker", auch "Lebenskünstler") wird in die komplette Bezeichnung aufgenommen. Bei der Übernahme der Bildinschrift "MOENIPPVS" des Velázquez (o. l.) wurde das N gekontert. Luis Gil Ranz (Abb. 27) strich in seiner Nachzeichnung von 1804, die äußerst exakt Goyas Radierung wiedergibt, ein P aus dieser Inschrift, und "verbesserte" mit einem Akzent auf dem ersten O Goyas Schreibweise des "FILÓSOFO".

Der Berliner Druck [2–3.1.2a] wurde mit rotem und schwarzem Stift quadriert, wie vor allem an den helleren Partien zu erkennen ist. Dies legt nahe, dass er für Nachzeichnungen von Goya zur Verfügung gestellt wurde und möglicherweise die Vorlage für Luis Gil Ranz war. Dass Goya selbst ihn für die kleine (aber im Format ähnliche) Kopie in Öl [2–5] benutzt hat, ist — wie eben angedeutet — unwahrscheinlich. Das kleine Bild weicht in einigen Details von den Radierungen ab und bleibt dabei aber näher am Original Velázquez'. So ist der Gesichtsausdruck des kleinen Gemäldes bei weitem nicht so kauzig-schelmisch wie in den Drucken, trifft aber auch die Sanftheit des Velázquez nicht. Der Krug rechts wird in den Gemälden vom Gewand Menippos' überdeckt, nicht aber in den Radierungen. In diesen wird die

Schriftrolle faltenfrei gerollt, und, wie der Krug, von der Figur abgerückt. Ebenso ist die stärkere Ausfransung des Gewandes hinten über dem Buch in den Gemälden nicht so eingerundet, und das Buch selbst wesentlich größer, als dies bei den Radierungen der Fall ist. Hier wirkt letzteres ihm fast untergeschoben'. Im Gemälde des Velázquez geben diese Attribute durch ihre gemeinsame Helligkeit und dadurch, dass sie eng mit den Schuhen in gleicher Linie liegen, Menippos unten einen stützenden Rahmen. Sein Leben basierte auf Literatur, galt er doch als Erfinder der "Menippischen Satire", einer Satire, die auf formaler Ebene Prosa (Schriftrolle) und Lyrik (Büchlein) zum "Prosimetrum" (Buch) zusammenführte. Die bildparallele und kompakte Anordnung dieser Gegenstände löst Goya auf, ohne adäquaten Ersatz zu schaffen. Statt dessen bildet er kompositorisch ein schiefes Dreieck, das von dem verkürzten und diagonaler liegenden Buch hinter Menippos zu dem schmaleren und mit dem Tischchen nach hinten gerückten Krug führt, um wieder nach vorne zu der deutlich nach rechts gerückten Rolle und dem Büchlein zu gelangen. Der dadurch größer gewordene Abstand zu den Schuhen und dem großen Buch wird mit einem erfundenen Schatten überbrückt.

Der von Goya radierte Menippos wird in derselben Weise wie Äsop durch den Hell-Dunkel-Rhythmus vom schematisierten Hintergrund förmlich abgestossen. Durch ihr Zurückweichen isolieren ihn seine Attribute zusätzlich. Die seinem Vorbild noch eigene Eleganz büßt er ein, da sein Kopf leicht geradegerückt und ein wenig in die Schultern zurückgedrängt wird, wodurch der etwas kauzigere Charakter entsteht. Dieser wird unterstützt durch das Gewand, das nun steifer und am Rücken runder fällt.¹⁵

Die Veränderungen, die Goya an diesen beiden Porträts vornimmt, führen dazu, die Dargestellten leicht aus ihrer Komposition herauszuheben. Im Vergleich zu den Kopien nach weiteren Gemälden des Velázquez ist Goya hier seinen Vorlagen noch treuer, aber das Isolieren der Einzelfiguren von ihrem Umfeld und das Ausgliedern aus dem Kompositionsschema Velázquez' deutet sich bereits an.

Zwar ist nicht sicher, wieviele Probedrucke der einzelnen Radierungen verschwunden sind, doch lässt sich meiner Meinung nach aus der Tatsache, dass von Äsop (acht) und Menippos (sechs) relativ viele erhalten sind, innerhalb derer es keine nennenswerten Varianten gibt, schließen, dass diese beiden eher zu den früheren Arbeiten gehören, bei denen Goya den Fortgang seiner Arbeit noch so oft wie möglich überprüfte. Ähnlich viele Probe-

drucke sind von Sebastián de Morra (neun) und etwas weniger von «El Primo» (vier) erhalten. Es scheint deshalb plausibel, dass Goya mit diesen die
Reihe der Radierungen begonnen hatte, bevor er sich an die wegen ihrer
Gattung bedeutsameren königlichen Porträts wagte. Während der Arbeit an
diesen scheint ihm zuletzt nur noch ein einziger Probedruck genügt zu haben. Erst mit Einsatz der Aquatinta testet Goya zunächst wieder vermehrt,
dann wieder weniger, wie die Anzahl der vorhandenen Drucke vermuten
lässt (vgl. die Übersicht im Katalog, S. XI).

2.1.2 Die Porträts der sitzenden Hofzwerge:

Sebastián de Morra, «El Primo» Don Diego de Acedo und El Niño de Vallecas, Francisco Lezcano

Sebastián de Morra [3]

Vom Satz der im Juli 1778 veröffentlichten Radierungen sind die meisten Probedrucke zu *Sebastián de Morra* erhalten geblieben. Oder Goya hatte tatsächlich von ihm die meisten angefertigt. Die größten Unterschiede in deren Verlauf liegen allerdings nicht in der Entwicklung der Darstellung, sondern im sie begleitenden Text. In den ersten Versionen lautet die erste Zeile, auffällig in Versalien geschrieben "GEMÄLDE VON D.DIEGO VELÁZ-QUEZ". Darunter, etwas kleiner, der Hinweis auf den dargestellten Zwerg, dessen Name nicht bekannt war, und den Aufenthaltsort des Gemäldes. Schließlich, in einer dritten Zeile, erscheint der Name Goyas, der die Arbeit zwar "radierte", sich aber wieder als "Maler" ausweist, und das Jahr 1778. In der Edition wird ein fortlaufender Text gestochen, der weder den Namen Velázquez' noch den Goyas besonders hervorhebt.

Eine der bislang intensivsten Auseinandersetzungen mit den Arbeiten Goyas nach Velázquez stammt von Theoder Hetzer, der vor allem in diesem Sebastián de Morra nach Veränderungen — die er fand — suchte, die durch ein übergeordnetes Ganzes — welches er so Goya nicht zuzugestehen bereit war — erklärbar gewesen wären. Er relativiert sogleich den daraus resultierenden Traditionsbruch Goyas mit der Annahme, dass Spanien "ein an künstlerischen Traditionen und künstlerischer Stabilität armes Land war", weshalb die "revolutionäre Tat" Goyas entsprechend zurückhaltender zu be-

werten sei: "Die Tradition des Barock, mit der er brach, war in Spanien viel schwächer. Deshalb hat auch seine revolutionäre Tat nicht den theoretisch radikalen Charakter wie bei David und erstrebt keine neue Theorie."¹⁷

Eher scheint ihm das Gegenteil, denn Hetzer formuliert für die Figuren Goyas im Allgemeinen: "Goyas Menschen sind nicht nur häßlich, hinter all ihrer Vitalität lauert das Nichts." Seine Gestalten stehen beziehungslos vor dem Nichts; sein Dunkel ist verzweiflungsvoll und beängstigend, von keinem geheimnisvollen tröstenden Licht erhellt, wie das Rembrandts." Die Realität wird von ihm somit direkt und illusionsfrei präsentiert, er stellt sie ohne klärenden oder helfenden Beistand zur Diskussion. Die Versuche des Velázquez, das Natürliche so stimmig und richtig wie möglich erscheinen zu lassen, wird übertragen in eine ähnlich motivierte Evozierung von Realität. Realität nicht als Erscheinungsform, sondern als Inhalt, als Idee.

Das, was sich hinter Goyas Morra auftut, ist keine Wand, kein der Figur wohlwollendes Umfeld. Es ist der Abgrund, ohne Bezug zum Diesseits. Morra scheint nicht einmal wirklich auf dem Boden zu sitzen, sondern vielmehr leicht abgehoben zu sein, wie die Helligkeit unter seinen Beinen suggeriert. Das Dunkel um ihn herum hebt alle Raumideen auf, selbst der Schatten rechts schafft keinen Bezug zu einer realen Umgebung. Dieser Morra ist ein unmittelbares und unbedingtes Gegenüber, der uns zu einer Auseinandersetzung mit ihm herausfordert und nicht nur zu einer Unterhaltung über sich einlädt. Den Morra des Velázquez können wir betrachten, wir könnten in einen entspannten Augenkontakt treten. Entspannt auch, weil wir in ihm ein würdevolles, majestätisches, zumindest seines königlichen Umfeldes bewusst seiendes Gegenüber finden, dessen Blick in keinem Moment den Eindruck erweckt, das sein verkürzter Körper ihn in irgendeiner Form beeinträchtigen könnte oder gar auf seinen geistigen Zustand Auswirkungen hätte haben können. Hans Holländer nennt es eine "Überlegenheit des Geistes über den Körper", die Velázquez möglicherweise "nur gemalt" habe, obwohl "unter den Dutzenden von Narren, die am spanischen Hofe gehalten wurden, Morra eine hervorragende Gestalt gewesen zu sein [scheint], ein philosophischer Narr, ein geistreicher Zwerg, weder irrsinnig noch als degenerierter Verwandter geduldet, sondern klug und überlegen."20

Einen vergleichbar entspannten Augenkontakt lässt Goyas Morra nicht zu. Mit quadratischerem und weniger seitwärts geneigtem Kopf fixiert er uns mit einem waagerechteren Augenpaar, prüft uns, scheint uns zu einer Stellungnahme zu zwingen. Die senkrechte Knopfleiste, die den Morra des Velázquez zurückhaltender sein lässt, und die ihn in ein übergeordnetes System — erkennbar an der Eingliederung in die mathematische Grundordnung der Fläche (Hetzer) — hebt, wölbt sich über den Oberkörper, unterstützt von der lebhaften Schraffur des Stoffes, der bei Velázquez das ruhende Zentrum eines ausgeglichenen Zwerges bildete. So unterstützt Morras Oberkörper seine Blickrichtung und tritt stärker aus der Bildfläche heraus in unsere Richtung. Ein freundliches Betrachten ist unmöglich. Der Abstand, den die barocke Bildbühne mit ihrer Inszenierung zuließ, ist aufgehoben. Oder, wie es Holländer formuliert: "Haltung und Gebärde haben nichts mehr von der barocken Würde des Velasquez. Das sichernde Gerüst, das die Würde des Zwerges noch garantierte, das galt für Goya nicht mehr. Sein Zwerg Morra ist ein Outcast."²¹

Velázquez' Morra ist in ein ihn ,von außen' bestimmendes System eingebunden, Goyas Morra definiert sich selbst. Was ihn in seiner Welt organisiert, geht von ihm selbst aus und ist kein von außen angelegtes Gerüst. Die Knopfleiste bezieht sich auf seinen Bauch, beschreibt "von innen heraus organisiert" das Volumen seines Oberkörpers.

Dieser Blick auf eine autonomere Realität des Menschen beginnt in Goyas Kunst wiederkehrend formuliert zu werden, mag Hetzer ihn auch hier noch nicht als eigenständige Theorie anerkennen.

«El Primo» Don Diego de Acedo [4]

Die Vorzeichnung in schwarzer Kreide (oder weichem Bleistift) [4–1.2] zur Radierung *Don Diego de Acedo* [4–4] ist neben den Zeichnungen für die großen königlichen Porträts der *Fundación Lázaro Galdiano* die einzig bekannte Bleistiftzeichnung zu den von Goya im Juli 1778 veröffentlichten Radierungen. Auf den ersten Blick wirkt sie in der Strichführung wesentlich freier als die sorgfältig ausgeführten Zeichnungen der großen Porträts zu Pferde, des Bacchus oder als die Hamburger Zeichnungen in Rötel. Sie erinnert vielmehr an die lockere und freie Pinselführung, die "pincelada suelta", ²² für die Velázquez so berühmt wurde. Doch ist der lockere sehr dunkle Strich, der vor allem in der Kleidung und unterhalb des Buches die auch in der Radierung dunkleren Partien bezeichnet, offensichtlich erst auf die Zeichnung gelegt worden, *nachdem* sie mit der Druckplatte durch die Presse gedreht wurde. So hatte Goya also die Zeichnung nach ihrer Übertragung auf die Druckplatte erneut bearbeitet, um sich sein weiteres Vorgehen

im nächsten Ätzvorgang zu verdeutlichen. Ein Vergleich der entsprechenden Stellen des Zustandsdruckes der *Biblioteca Nacional* [4–3.1.1], noch vor der zusätzlichen Ätzung, mit der Edition [4–4.1] zeigt, dass Goya genau diese in der Zeichnung überarbeiteten Stellen erneut geätzt hat. Die hellen Partien sind mit dem am vorsichtigsten aufgetragenen Bleistift gezeichnet: Auge und Ohr, Hände und Bücher. Insgesamt ist aber die Figur so radiert worden, wie sie gezeichnet wurde, wir können also hier erstmals von einer 'echten' Vorzeichnung für eine Radierung — *dibujo para grabar* — sprechen. In der Ätzung wurden nur der Himmel im Hintergrund hinzugefügt und die Berge präziser gearbeitet. Die Edition, in der einige dunkle Flächen intensiviert wurden, erhielt mehr Struktur im Vordergrund, die so in der Zeichnung noch nicht vorgesehen und auch im Probedruck vor der zweiten Ätzung [4–3.1.1] nicht vollständig angelegt war.

Die Veränderungen zum Originalgemälde Velázquez' sind ähnlich denen der Literaten. Die Bücher und die Schreibutensilien haben bei Veläzguez kompositorisch-integrative Bedeutung, der «Primo» bleibt hinter und zwischen ihnen fast verschanzt. Goya verkleinert das große Buch, welches Diego de Acedo auf den Beinen liegt und dreht es aus der bildparalleleren Position des Gemäldes in unsere Richtung heraus, sodass Goya die 'Aufsicht' auf die Buchseiten erfinden musste. So ist nicht nur das ganze Buch leichter geworden, auch lassen sich dessen Seiten leichter blättern. Die Verschlussriemen, die in der Zeichnung noch als schwarze Linien auf dunklem Grund erkennbar waren, sind verschwunden. Bei Velázquez leiten die dort hellen Riemen hinüber zum ebenfalls hellen Federkiel. Dieser Federkiel mit dem soliden Tintenfass bezeichnet die Mittelachse, in der Diego de Acedo sitzt, um die herum sich auch die Bücher aufreihen, und damit den Sekretär Philipps IV.²³ umkreisen — ihn organisieren. Bei Goya verliert sich diese Reihe, das Tintenfass ist verkleinert worden und der Federkiel hat nun eine derartige Krümmung, dass der Hinweis auf eine solche Achse ausbleibt. Letzteres ist vergleichbar mit der Bedeutungsveränderung der Knopfleiste Morras. Die wesentlich kleiner gewordenen Bücher am linken Bildrand nimmt man fast gar nicht mehr wahr. So erscheint Diego de Acedo bei Goya kaum noch in sein Umfeld eingebunden, wie das bei Velázquez noch der Fall ist. Die Gegenstände sind verkleinert und für die Person bedeutungsloser geworden. Diese zeichnet sich in ihrem Schwarz nun umso mehr vom hellen Hintergrund ab, sie ist zu einer mächtigen Einzelfigur geworden. Die Landschaft, die bei Velázquez den Rücken Diego de Acedos noch stützte,

hat Goya durch ihre Reduktion dieser Funktion enthoben. Statt dessen fällt nun die Schärpe steifer nach hinten, um selbst die stützende Rolle zu übernehmen. Die Durchsicht unter Diegos rechtem Arm in die Landschaft wird weiter. Seinen rechten Unterarm, der im Gemälde noch leicht nach unten geneigt die Hand in die Seiten des Buches führte, hat Goya begradigt. Die weichen und eleganten Hände Diego de Acedos bei Velázquez wirken bei Goya trotz der strichfreien Punktiertechnik härter und plump. Auch wegen des angezogenen und höher gehaltenen linken Armes wirkt Diego de Acedo nun deutlich steifer, kompakter und auch isolierter. Er scheint größer zu sein, obwohl er tiefer sitzt. Diesen Eindruck kann auch die gelungene Wiedergabe des Kleidungsstoffes nicht aufheben. Die diagonalere Sitzposition Diego de Acedos, die das schräg liegende Buch bereits betonte, wird durch die bei Goya sichtbareren Beine weiter verstärkt, die räumliche Distanz zu uns wird größer. Don Diegos linkes Bein ist auch für eine Erfindung Goyas gehalten worden,²⁴ der das Bild Velázquez' hier missverstand und eine anatomisch unmögliche Haltung erfand. In der Zeichnung ist die Beinhaltung noch unbestimmt, aber in der Tat wirkt es vor allem im Probedruck nach erster Ätzung [4-3.1.1] verbogen. Dieser Eindruck ist in der Edition mit intensiviertem Vordergrund überspielt worden.

El Niño de Vallecas, Francisco Lezcano [17]

Als drittes Porträt eines sitzenden Zwerges von Velázquez radierte Goya *El Niño de Vallecas (Das Kind aus Vallecas,* einem mittlerweile eingemeindeten Vorort Madrids). Als Rötelzeichnung gehört sie zu der Gruppe der unveröffentlichten Arbeiten,²⁵ die Goya in der noch jungen Aquatinta-Technik umsetzte, wie der leider zerstörte Probedruck des *Jovellanos-Instituts* in Gijón belegen konnte. Goya entschied sich bei Vorzeichnungen zu Aquatinta-Radierungen für den Rötel wahrscheinlich wegen der malerischeren Wirkung, die er mit dem Rötel im Verhältnis zum Bleistift erreichen konnte. Zudem ist der Rötel nach dem Umdrucken auch viel besser zu sehen.

Hier nun legt er den Rötel über eine Vorzeichnung von sehr leichtem Bleistift, der an Francisco Lezcanos rechtem Fuß erkennbar ist. Als einzige der bekannten Rötelzeichnungen trägt sie keine auf Velázquez oder Goya hinweisende Bezeichnung.

Das Blatt weist starke Quetschfalten auf, der Rötel wirkt sehr abgenutzt und die Striche sind stärker verwischt, als das bei den übrigen Blättern der

Die Landschaft im Hintergrund rechts ist als solche kaum zu erkennen, sie ist auf ähnlich breite horizontale Streifen reduziert, die sich nur noch schematisch an der Kontur der Landschaft Velázquez' orientieren und dessen Helldunkel dabei ganz außer acht lassen. Bei dem dunklen Hintergrund, nach Juan Gállego eine Höhle oder ein Unterstand, 26 könnte es sich wegen den als kleine Zweige deutbaren "pinceladas" an dessen rechtem Rand und wegen der Rundung, die vom von links einfallenden Licht geformt wird, auch um einen — dann sehr großen — Baum handeln. Als Zwerg des Prinzen Baltasar Carlos konnte ihn Francisco Lezcano sicher bei der Jagd begleiten, wofür auch seine grüne Kleidung spräche.²⁷ Der Stamm eines Baumes als legitimierendes und (Rückgrat) stützendes Herrschaftssymbol ist nicht nur bei den königlichen Jagdporträts, sondern auch bei den Reiterporträts des Velázquez gängiges Attribut. Dass Velázquez das Verhältnis vom Körper zum Baum natürlich im Porträt eines Hofzwerges ändern musste, liegt auf der Hand. Eine andere nicht eindeutig geklärte Frage ist die nach der Unterlage, auf welcher Lezcano sitzt. Farbe und Form und auch der seitlich angehängte Hut aber machen ein braunes Reittier vorstellbar.²⁸ Goyas Arbeit lässt keine derartigen Vermutungen zu, sein Niño sitzt vielmehr, ähnlich wie bei den vorangegangenen Kopien, vor vom Original abstrahierten hellen und dunklen Flächen, der Hut ist sogar ganz verschwunden.

Wiederum versucht Goya, die Figur stärker zu betonen, sie aus der Komposition herauszulösen und abzugrenzen. Ein geraderer und stark verdunkelter Abschluss des Umhangs links setzt ihn gegen den dunklen Hintergrund besser ab. Der Umhang Lezcanos, der bei Velázquez rechts in die Linie seiner "Sitzgelegenheit" übergeht, wird von Goya deutlicher abgeschlossen. Der weiße weiche Kragen, bei Velázquez komplett innerhalb des dunklen Hintergrundes, wird von Goya pointiert an den hellen Himmel rechts geführt, indem er die Linie der Hintergrundfläche weiter ins Zentrum der Zeichnung zieht, sodass eine Art Kreuz entsteht, an dem vier verschiedene Helligkeitsstufen aufeinandertreffen. Ähnlich verfährt er am Übergang der Jacke zum Hemd seines linken Armes, wo diese Linie in die des Horizontes übergeht. Die Zeichnung ist betont malerisch, scharfe Linien sind vermieden worden. Dieser Umstand lässt vermuten, dass Goya, während er diese Zeichnung fertigte, bereits erste Erfahrungen mit der Aquatinta gemacht hatte und schon genauere Vorstellungen hatte, wie er sie einsetzen würde. Den lan-

gen Weg über viele Probedrucke der Arbeiten [12, 13, 14, 15] scheint er bereits zu kennen. Er beginnt, von vornherein mit den Möglichkeiten der Aquatinta zu denken, sie die Linie als primäres Kompositionselement ablösen zu lassen.²⁹

2.1.3 Die königlichen Porträts zu Pferde: Philipp IV.,

Isabel de Borbón,

Philipp III.,

Margarita de Austria,

Conde Duque de Olivares und

Prinz Baltasar Carlos

Die Anstückungen an den Gemälden der Königspaare und die zum Teil sehr andere Malweise (vor allem die der Kleidung der Königinnen) stellten immer wieder den eigenhändigen Anteil Velázquez' an diesen Gemälden zur Diskussion. Dies weniger bei *Philipp IV., Olivares* und *Baltasar Carlos*, umso mehr aber bei den Porträts *Philipps III.* (von Velázquez vielleicht nur wenige Pinselstriche der Schärpe, des Sattels und der Schmuckbänder) und denen der Königinnen (von Velázquez einige Pinselstriche an den Pferdeköpfen).³⁰ Zur Zeit Goyas aber scheint diesen Feststellungen keine besondere Bedeutung beigemessen worden zu sein, wobei er aber durchaus Stellung zu diesen Phänomenen bezieht, wie sich vor allem in den grafischen Umsetzungen der Gewänder zeigen wird. Deutlicher noch ist seine Rückführung der Formate auf den unverbreiteten Zustand, obwohl er durchaus Elemente aus den Anstückungen in seine Kopien übernimmt.³¹ Mengs lobte sie als höchst exzellente Werke des Velázquez, sowohl in ihrer Nachahmung des Natürlichen, als auch ihre leichte und vollendete Malweise.³²

Goya nimmt in seinen Kopien die seitlichen Anstückungen wieder zurück, mit Ausnahme der rechten bei *Margarita de Austria* und einem Teil der linken bei *Philipp III*. Damit überführt er die annähernd quadratischen großen Porträts in schmalere Hochformate. Beim Bildnis des Prinzen *Baltasar Carlos* erreicht er dasselbe Ziel mit anderer Methode: er verlängert es um ein großes Stück nach oben. Trotz der bei Velázquez vorhandenen angestückten schmalen Streifen oben und unten sind keine Hinweise bekannt, dass zur Zeit Goyas das Porträt eventuell ein ähnliches Hochformat gehabt hätte, die Angaben in den Inventaren stimmen mit den heutigen Abmessungen überein.³³

Die Reduzierung des Formates lässt beim Porträt Philipps IV. den Baum verschwinden, der als Herrschaftssymbol vor allem in seiner dem Rücken des Königs parallelen Position diesem einen starken Rückhalt zusicherte [5]. Nun befinden sich wenige kleine Büsche im Mittelgrund, der bei Velázquez von dem Ast verdeckt wird, der fast den direkten Kontakt zum königlichen Pferd herstellt und es schützend zu umfangen scheint. Der König von Velázquez sitzt sicher im Sattel und lässt sein Pferd eine anspruchsvolle Figur aus der Hohen Schule, die Levade, vorführen. Diese für den Barock typische Form des Reiterporträts, das die große Kunst des Königs belegt, ein Pferd — und metaphorisch: sein Volk — mit Leichtigkeit zu leiten, bleibt bei Goya erhalten [5-4.1]. Doch während Philipp IV. im Gemälde mühelos und entspannt sein Land zu überblicken vermag, scheint sein Blick bei Goya mit veränderter Kopfhaltung etwas verunsichert. Im Gemälde wird der Blick von der ansteigenden Linie der Wolken in die Ferne begleitet, die Striche im Himmel Goyas, gegen deren Dunkel das Gesicht gesetzt ist, vermögen dies so weit nicht. Auch hier reduzierte Goya die Landschaft, dennoch bleibt sie gut als solche zu erkennen. Nur legte Goya den hellen Streifen, der bei Velázquez eher bildparallel verläuft, etwas diagonaler, sodass der König gefährdeter am Abgrund steht. Weiter wirkt das Pferd des Velázguez in die Landschaft integrierter, wird kompletter von ihr hinterfangen. Goya gibt den Blick an der Kehle des Pferdes zum Himmel frei. Den Kopf des Pferdes verkürzte er, drehte ihn etwas senkrechter und rückte ihn weiter nach vorne. Das Zaumzeug ist kleiner und wirkt gespannter, dazu hält sein Pferd auch die Vorderhufe enger beisammen. Wie das Zaumzeug vorne ist hinten die Krone verkleinert, und die spitz wehende Schärpe hat Goya ebenso abgerundet und 'entschärft', wie auch der Federschmuck des ohnehin kleineren Hutes reduziert wurde. Die Kleidung des Königs wurde vereinfacht, aus den goldenen Verzierungen wurden einfachere Muster, sie wirkt bequemer und vor allem weniger herrschaftlich.

Die Zeichnung in braun-schwarzer Tusche der *Fundación Lázaro Galdiano* [5–1.3] hält sich so eng an die Radierung, dass kaum anzuzweifeln ist, dass sie diese zur Vorlage hatte, also weder eine Vorzeichnung noch eine Studie sein kann. Nur sehr wenige Details, wie der offenere, fast überrascht wirkende Blick und der größere Abstand der Schärpe zum Unterarm sind als Varianten auszumachen.

Der Probedruck der *Biblioteca Nacional* nach zweiter Ätzung [5–3.1.2] unterscheidet sich nur wegen der fehlenden Bezeichnung von der Edition.

Isabel de Borbón, zu Pferde [6]

Das Weglassen der Gemäldeanstückungen hatte bei Isabel de Borbón [6-4.1] geringere Auswirkungen auf den Gesamteindruck als beim Porträt ihres Mannes Philipp IV. Dennoch ist auch hier die auffälligste Veränderung zum Gemälde des Velázquez die Reduzierung der Landschaft. In der Bleistiftzeichnung der Fundación Lázaro Galdiano [6-1.2] scheint sie zwischenzeitlich gar ganz verschwunden zu sein, so wie es der Himmel tatsächlich ist. Erst in der Radierung werden mit kurzen, parallel gruppierten Strichen vorsichtig einige Wolken an den Himmel gesetzt,34 die nur noch ungefähr an den Himmel von Velázquez erinnern. Wenig, aber deutlicher als der Himmel ist die Landschaft dem Gemälde angenähert. Zwar ist das Pflänzchen direkt vor ihr verschwunden, aber die Hügel verlaufen links ähnlich, und sogar die kleine Stadt ist am Rand zu erkennen, jedoch erst auf den Drucken, noch nicht in der Zeichnung. Hieran lässt sich erkennen, dass Goya während des Druckens immer auch das Originalgemälde vor Augen hatte, um die Radierung in ausgewählten Punkten dem Gemälde im Vergleich zur Vorzeichnung wieder anzunähern. Änderungen der Zeichnung, die er beibehält, so, wie hier der Horizont rechts annähernd auf der Höhe der linken Seite bleibt, womit die Anhöhe des Velázquez ebenso wie ihre Vegetation verschwindet, belegen Goyas bewussten Umgang mit dem vorgebildeten Angebot.

Isabels Auftreten ist durchweg weicher, informeller geworden: sie ist eine Reiterin, aber keine Königin. Ihr schmales hohes, uns zugewandte Gesicht des Gemäldes wird in der Radierung runder, Isabel blickt nun links an uns vorbei, ihr Haarschmuck ist weggelassen, die Schultern hängen tiefer. Ihr Gewand, das wegen der präzisen und akkuraten Malweise wahrscheinlich nicht von Velázquez gemalt wurde, ist in der Zeichnung mit einem lockeren und den Pinselstrich Velázquez' nachvollziehenden Strich so gekonnt umgedeutet, dass nun vorstellbar ist, ihr läge ein 'echter' Velázquez zugrunde. Diese sehr frei wirkende, 'zackige' Art des Zeichnens ähnelt der der Kleidung der Zeichnung für *Diego de Acedo* [4–1.2].

In der Radierung setzte Goya dies mit kürzeren und krakeligen Strichen um, die nicht, wie sonst, der Form des beschriebenen Körpers folgen (vgl. die Muskelpartien des Pferdes, die Hügel, den Boden), sondern sich frei in

alle Richtungen bewegen. Die zarteren Hände und ihr Gesicht sind gepunktet. Wie ihr Gesicht und die Kleidung ist ihr gesamtes Erscheinungsbild im Vergleich zum Gemälde weicher, abgerundeter. So fällt ihr Kleid nicht mehr in einer geraden Linie nach hinten weg, sondern direkter nach unten. Auch wölbt sich der Stoff an ihrem Rücken stärker. In ähnlicher Weise hat Goya den Kopf des Pferdes variiert: Dessen Mähne fällt in der Zeichnung noch so, wie im Gemälde, in welligen Strähnen gerade nach vorne. In der Radierung führt sie die Rundung des Halses weiter und unterhalb der Nüstern wieder zurück. Der Kontur ist vor dem helleren Himmel rundum mit dunkleren Schattierungen oder enger liegenden Haaren betont, aber ohne eine Umrisslinie zu bemühen. So entsteht ein insgesamt kompakterer, auf sich selbst bezogener und in sich ruhenderer Eindruck der Monarchin auf ihrem Pferd, die weniger kantig und zielstrebig voranschreitet, als sie das auf dem Gemälde noch tat. Darüberhinaus lenkt der von ihr und ihrem Pferd geworfene Schatten den Weg in Reitrichtung nach links, in unsere Richtung, wohingegen die Königin des Velázquez vollständig bildparallel an uns vorbeiziehen wird.

Philipp III., zu Pferde [7]

Zu der Radierung nach Philipp III. [7-4.1] bewahrt die Fundación Lázaro Galdiano gleich zwei Zeichnungen auf: eine in Bleistift [7-1.2] und eine in bräunlich-schwarzer Tusche [7-1.3]. An den Unterschieden dieser beiden untereinander und in Vergleichen zum Gemälde einer- und zur Edition andererseits zeigt sich, dass die Bleistiftzeichnung das Gemälde zur Vorlage hatte, und sich die Tuschzeichnung mehr an der Edition orientiert und damit wahrscheinlich von ihr abgenommen wurde. Denn da, wo sie differieren, liegt die Bleistiftzeichnung näher am Gemälde, und die Varianten der Tuschzeichnung sind die der Edition. So hat die Bleistiftzeichnung noch die kleine Krone auf des Pferdes Hinterteil, die in der Radierung wie in der Tuschzeichnung fehlt. Die Schärpenenden sind in allen drei Fällen leicht variiert, wobei auch hier die der Bleistiftzeichnung noch dem Gemälde am nächsten kommen. Ähnlich verhält es sich mit den Bahnen der unter dem Pferdebauch hindurch zu sehenden hängenden Sattelschmuckbänder und mit dem linken Auge des Pferdes, welches im Gemälde noch verdeckt ist, dann über die Bleistiftzeichnung zur Radierung langsam freigelegt wird. Das Wasser versucht Goya in der Bleistiftzeichnung mit Strichen nachzuempfinden, die

die Wellenbewegung direkt imitieren, in der Radierung sucht er den Effekt über die Schattenwürfe der Wellen zu erzeugen, was in der Tuschzeichnung entsprechend nachvollzogen wird.

Die Landschaft mit der See ist kaum zu reduzieren, einzig der Stein (auf dem angestückten Teil des Gemäldes) im Vordergrund links ist verschwunden. Damit aber verlor Goya die Betonung der Diagonalen, in deren Verlauf zwischen dem Stein vorne und dem Gebirge im Hintergrund das Pferd (auch hier) die Levade vorführt. Der Wechsel vom Schatten unten links zum fast blendenden Sonnenlicht hinter dem Gebirge über dessen Spiegelung im Wasser, mit dem diese Diagonale noch gesteigert wurde, fällt bei Goya schwächer aus und hat keine vergleichbare Bedeutung. Der Himmel, in der Bleistiftzeichnung mit sachten Schraffen oben links und hinter des Königs Kopf angedeutet, bleibt auch in der Radierung und damit in der Tuschzeichnung sehr zurückhaltend. Von der fast dramatischen morgendlichen Stimmung des Gemäldes ist nichts zu spüren. Die Wolken setzt Goya auch hier so, dass die dunklere Partie das Halbprofil des Königs hinterfängt. Dem Rest der Reiterfigur wird durch die einheitliche Helligkeit größtmöglicher Kontrast geboten.

Insgesamt hat Goya den Reiter samt seinem Pferd im oberen Bereich um einige wenige Grade im Uhrzeigersinn gedreht. Philipp III. sitzt im Gemälde noch in leichter Rückenlage und hält seinen Arm eng am Körper. Bei Goya sitzt er gerade, der Arm hält größeren Abstand (Pentimenti im Gemälde lassen eine ältere Version des Armes mit eben größerem Abstand zum Körper erkennen, allerdings mit einem daraus resultierend wesentlich schräger gehaltenen Stab). Durch die Drehung ist der Pferdekopf in eine senkrechtere Position gekommen, das Bein des Königs weist etwas weiter zurück, die Sattelunterlage liegt fast waagerecht am seitlichen Pferdekörper und seinen (dünneren) Feldherrnstab hält Philipp nun exakt waagerecht. Die Taille ist so sehr betont, dass die Figur weniger königlich als vielmehr keck und eitel wirkt. Die Monumentalität geht verloren.

Die Rüstung Philipps III. kommt bei Goya ohne die königlichen Verzierungen aus. Der Kopf wurde vergrößert und rückt uns damit näher. Er sieht nicht mehr mit majestätischer Würde abschätzend auf uns herab, sondern an uns vorbei, ähnlich wie Isabel de Borbón [6–4.1].

Die in den bisherigen Fällen noch nicht mit letzter Sicherheit postulierbare Stellung der Tuschzeichnungen zu den Radierungen, seien sie nun Nachzeichnungen oder vielleicht doch den Druck begleitende und vorfühlende Studien,³⁵ liegt bei *Margarita de Austria* klarer. Der Vergleich der unterschiedlichen Weisen, wie das Kleid der Königin hinten herabfällt, ist für diese Fragestellung erhellend. Im Gemälde fällt das Kleid in einer geraden, steifen Linie nach hinten weg. Wie die Pentimenti im Gemälde erkennen lassen, ist diese den Gesamteindruck der Reiterin härter werdende Begradigung nachträglich vorgenommen worden. Am Probedruck des Museums of Fine Arts in Boston [8–3.1] lässt sich erkennen, dass Goya über Varianten dieser Lösung nachdachte. Auf Höhe des Sattels probierte er mit einigen Strichen eine Begradigung der Stoffwölbung, im unteren Bereich aber lockerte er den geraderen Zustand auf, offensichtlich um die ursprüngliche Linie des Gemäldes wieder freizulegen. Eine der Radierung zugrunde liegende Vorzeichnung müsste die ursprüngliche Linie des Probedrucks zeigen, die dann dahin weitergeführt wurde, wie sie in der Edition [8-4.1] vorzufinden ist. Die Tuschzeichnung [8-1.3] aber zeigt die geschwungenere Linie der Edition fast noch stärker als diese selbst. Somit liegt sie nicht innerhalb dieser Entwicklung, sondern schließt sich an, und ist mithin als Nachzeichnung nach der Edition anzusehen. Anders scheint einzig denkbar, dass sie — als Studie — nach einem überarbeiteten Probedruck entstanden ist, und diese lebhaftere Linie versuchsweise übertrieb.

Wie schon bei den vorigen Arbeiten, so ist auch die Kleidung Margarita de Austrias einfacher und weicher geworden. Ihre am Umhang angenähten Schmuckelemente lässt Goya weg, und im weicheren Rock zeichnen sich nun darunter liegende Beine ab, die im Gemälde nicht zu ahnen sind. Goya rückt die gedrungener wirkende Margarita näher an uns heran. Ihr Kopf ist runder, ihr Blick aus größeren Augen offener, ihre Hände sind ebenfalls etwas vergrößert. Der Kopf des Pferdes dagegen wurde verkleinert, und seine Mähne fällt nicht mehr steil herab, sondern in einer sanfteren Rundung, deren Linie vom Sattelteppich aufgenommen wird und im runder geformten vorderen Standbein des Pferdes ausklingt. So wirkt das Pferd weit weniger wehrhaft, als es die scharfen Kanten im Gemälde suggerieren. Die Landschaft ist zwar auch hier zurückgenommen, vor allem aber ist sie weniger weitläufig. Was im Gemälde noch Bäume waren, sind nun eher Büsche und Sträucher, das Ambiente wirkt dadurch intimer. Der Himmel zeigt in keiner

Weise die abendliche Stimmung des Gemäldes, sondern ist auf fast nur eine große wolkenfreie Zone (oder eine große Wolke) reduziert, die großzügig Margaritas Kopf hinterfängt. Dabei nimmt er die wechselnden Diagonalen der Landschaft auf und schafft so ein geschlossenes grau-weißes Gefüge, von dem sich die in ihren Konturbereichen am dunkelsten gehaltene Königin deutlich abhebt. Goyas Margarita reitet dabei weit weniger majestätisch als ihr Vorbild auf dem Gemälde.

Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, zu Pferde [9]

Dieses Gemälde des Velázquez war nicht an den Seiten angestückt, sodass Goya es folglich nicht schmälern musste. Im Gegenteil scheint hier der Fall vorzuliegen, dass Goya das Gemälde rechts beschnitten schien, und er ein wenig anstückelte, um die Reiterfigur deutlicher ins Zentrum zu setzen [9–4.1].³⁶ Denn nur mit der Reduzierung des Pferdeschweifes hätte er dies nicht erreichen können. Insgesamt verfolgt Goya in seinen Änderungen gegenüber dem Gemälde von Velázquez auch hier wieder dieselbe Strategie. Er löst die Hauptfigur aus ihrer in sich geschlossenen Komposition und setzt sie deutlich isoliert vor eine auf grafischere Formen reduzierte Landschaft und mindert die herrschaftlichen Insignien und Gebaren.

Die Eiche rechts, die in diesem Gemälde wie auch im Porträt Philipps IV. standfeste und unbeugsame Macht symbolisiert, hat Goya zwar nicht weggelassen, aber er hat ihr doch diese Bedeutung genommen. Sein Baum ist dünner geworden und hat eine unregelmäßigere Form, vor allem aber ist er nach hinten weggerückt und schräger, um nicht zu sagen: schiefer gewachsen. In seiner Schieflage bleibt er aber der Haltung Olivares' parallel, da dieser seinerseits etwas stärker in Rückenlage geriet. Vielleicht hält er auch deshalb den Feldherrnstab etwas steiler nach oben, und löst ihn so aus dem zwingenden System der Diagonalen, die von der Haltung des Pferdes, der Sattelunterlage und dem Schwert bestimmt werden. Die Baumkrone befindet sich nicht mehr in größerer Höhe als der Kopf des Olivares, sie könnte keinen schützenden Ast mehr über ihn halten. Vielmehr wirkt der Baum bei Goya wie eine Art Hebel, der das Pferd darin unterstützen muss, diese schwierige Reitfigur zu halten.

Der Rest der Landschaft ist wie gewohnt auf grafischere Formen reduziert, am deutlichsten dabei der verschattete Mittelgrund, der zu einer keilähnlichen Form geworden ebenfalls das Pferd in seiner Haltung zu unterstützen scheint. Obwohl einige der Reiter des Gemäldes auf den fernen Wiesen sowie die brennende Stadt im Hintergrund links auch auf der Radierung zu finden sind, ließ Goya die Szene mit dem gestürzten Reiter im Mittelgrund unterhalb des Pferdebauches weg. So blendete Goya alles vermittelnde zwischen Vorder- und Hintergrund aus und verstärkt den schon mit Hilfe des dunklen Keils gewonnen Abstand zwischen Reiter und Landschaft.

Wegen des Bartes und des großen Hutes, die Olivares' Gesicht umrahmen und die Kontrastfolie bieten, konnte Goya hier auf den Kunstgriff einer besonderen Wolkenformation verzichten. Der Himmel wurde nun insgesamt wie ein Rahmen gestaltet, der den hellen Hintergrund für die dunkle Reiterfigur zusammenhält.

Die Vorzeichnung [9-1.2] zur Radierung zeigt an einigen Details noch Lösungen, wie sie im Gemälde vorgegeben waren, aber so nicht in die Radierung übernommen wurden. Man kann den Stein im Vordergrund links mit dem angedeuteten Zettel noch erkennen, der Zweig vor den Hinterbeinen des Pferdes ist noch größer und auch der Pferdeschweif hat noch nicht die gerade abgeschnittene und kompakte Form der Radierung. Der Freiraum, der die Distanz zwischen dem Baum und Olivares in der Radierung vergrö-Bert, ist in der Zeichnung noch mit Zweigen besetzt; der Stoff an seinem Gesäß sieht noch die Lösung des Gemäldes der runderen Wölbung und hat wesentlich mehr Binnenstruktur. Olivares' Rüstung wirkt gezeichnet noch bequemer, die härteren und eng geätzten Striche in Rüstung und Pferd geben der radierten Reiterfigur wieder mehr Gewicht. Im Unterschied zu den übrigen Zeichnungen, in denen Goya eine offenere Kontur sucht, fixiert er diese Figur mit einer Umrisslinie. Seine Striche modellieren die Form des beschriebenen Körpers, was besonders schön am Pferdekörper nachzuvollziehen ist. Mit einem weicheren Stift setzt Goya dann dunklere Akzente, wie zum Beispiel am Auge des Pferdes, an der Rüstung und in den tieferen Zwischenräumen zwischen Mensch und Pferd.

Prinz Baltasar Carlos, zu Pferde [10]

Woher Goya die Idee zu der eingangs erwähnten Verlängerung des Formats nach oben nahm, ist nicht bekannt. Ohne diese Maßnahme wäre die Radierung wie die Porträts der Eltern und Großeltern des Abgebildeten ein leichtes Hochformat gewesen. Den so gewonnenen Raum nutzt Goya, um

über dem Prinzen einen Luftraum zu schaffen, in welchem er die beiden Stimmungen im Himmel des Velázquez dramatisiert [10-4.1]. Die "wehende Belebtheit", die Martin Warnke hinter dem Hut des Prinzen bei Veläzguez in eine "gedämpftere Mildheit" übergehen sieht,³⁷ weicht einer sich dunkel vor dem Prinzen aufbauenden drohenden Wolkenformation, die sich hinter ihm in helles und freundliches Licht auflöst. Der Baltasar Carlos Goyas scheint durch sein Reiten selbst den Himmel sich aufklären lassen zu können. Dass dies tatsächlich die Leistung des Prinzen sein soll, zeigt sich an der Form seines behuteten Kopfes, die leicht nach links versetzt über ihm im Himmel wiederholt wird, dabei die Dunkelheit zurückdrängt und gleichzeitig dem Prinzen ein schützender Baldachin zu sein scheint. Wie schon bei den vorangegangenen königlichen Porträts setzt Goya das Gesicht vor eine verdunkelte Himmelszone, um es rundum eingerahmt zu halten. Der Hut ist im Verhältnis zu dem des Gemäldes runder und flacher geworden und sitzt dem Prinzen besser angepasst auf dem Kopf und tiefer in die Stirn gezogen. Dies, aber vor allem der skeptischere und konfrontationsbereitere Gesichtsausdruck mit den freien Ohren sind es, die ihn spürbar älter als die sechs Jahre sein lassen, die man dem sanft und ein bisschen ängstlich-kleinkindhaft blickenden Knaben des Velázquez noch glauben kann. Auch das Pony wirkt bei Goya energischer. Seine Mähne wird wie ein Schutzschild vorgeführt, die Haare zu einer senkrechteren Linie vereinheitlicht und gleichmäßiger dunkel eingefärbt. Das Pony insgesamt springt bildparalleler, wir können es stärker von der Seite betrachten. Es erhält einen schlankeren Körper mit längeren Oberschenkeln, weshalb auch die Vorderbeine nicht mehr von zwei Landschaftsstreifen gestützt werden, sondern sich ganz vor dem Mittelgrund befinden. Goyas Prinz sprengt nicht mehr aus dem Bild heraus, wie er es auf dem Gemälde tut. Die Hängung im Neuen Palast (Palacio Nuevo) ließ die noch im "Saal der Reiche" (Salón de Reinos), für den neben anderen Gemälden auch die Reiterporträts der Königspaare entstanden, intendierten Bezüge nicht mehr wirksam werden. Dort sprengte der Prinz seinem im Raum gegenüber liegenden zukünftigen Thron entgegen, von seinen Eltern gemächlicheren Schrittes begleitet.³⁸ Goyas vereinfachende Staffelung der Landschaftsabschnitte, die sich hinter dem Reiter nicht mehr nach Art des Velázquez auffächern, betonen diese bildparallelere Reitrichtung. Den in der Mitte herabhängenden Schmuckriemen, der im Gemälde den Punkt anzeigte, wo sich die Landschaft auffächert, hat Goya nun auch weggelassen.³⁹ Damit entfällt aber gleichzeitig die Betonung der Mittelachse, innerhalb derer auch der Prinz im Gemälde in seinem Sattel thront. Statt dieser

die Bewegung des Ponys eher bremsenden Senkrechten betont Goya mit der Schwärze im Steigbügel den Mittelpunkt des Tieres, lässt sich so den Prinzen fester einhaken und sicherer im Sattel sitzen.

Die Kleidung des Prinzen wirkt weicher, wie auch das Halsband des Pferdes sich weicher an seinen Körper schmiegt. Die Sattelunterlage erhält einen waagerechteren Abschluss, wodurch der Knabe tiefer im Sattel zu sitzen scheint. Die im Rücken Baltasars wehenden Schärpenenden hat Goya (wie die Philipps IV.) abgerundet aber auch geschmälert, sodass sie länger wirken und mit den zierlicheren Schmuckbändern, die um den Schweif des Pferdes herum wehen, das Pony 'schneller', dynamischer machen.

Die Zeichnung [*10–1.3] in brauner Tusche über einer Bleistiftvorzeichnung, der oft nicht gefolgt wird, zeigt zwar die gleichen Veränderungen, kann aber allein wegen ihres kleineren Formates nicht als für einen Umdruck gedachte Vorzeichnung gedient haben. Sie muss eher nach einem der radierten Blätter Goyas entstanden sein. Die Strichführung lehnt sich zwar an die der Radierungen an — die Striche sind kurz und parallel, vermeiden sich überkreuzende Schraffuren (mit Ausnahme der dunklen Partie im Himmel, die die Wange des Prinzen hinterfängt) und folgen der Körperform — sind jedoch an allen dunkleren Stellen so eng und sorglos aneinandergesetzt, wie sie bei keiner anderen Zeichnung Goyas zu sehen sind. Gegen die Annahme, hier eine Zeichnung Goyas zu sehen, spricht auch das Papier mit dem Wasserzeichen "ELIAS", auf welchem keine zweite dieser Arbeiten gezeichnet oder gedruckt wurde.

Es ist sehr wenig, was man von den Resten einer Bleistiftzeichnung [10–1.2] erkennen kann, auf deren Rückseite ein Zustand *San Isidros* gedruckt wurde. Dieses Wenige spricht aber dafür, dass es das Gemälde des Velázquez zur Vorlage hatte. Das Blatt ist dem rückseitigen Druck entsprechend zugeschnitten worden, wodurch Haare und der Vorderfuß des Pferdes links beschnitten wurden. Doch auch ohne dies würde die Zeichnung schmaler wirken und Baltasar Carlos mit seinem Pferd noch eher aus dem Bild herausgedreht sein, als es bei der Radierung der Fall ist. Über die Gestaltung des Himmels wie zu eventuellen Beschriftungen lässt sich wegen der Zuschneidung nichts sagen. Die noch zu erkennenden Bleistiftreste müssten, da sie die offensichtlich stärker gezeichneten waren und damit der Druckpresse besser standhielten, auch den intensiveren Partien der Radierung entsprechen. So verhält es sich auch mit dem Pferdeschweif, dem Hut, der Taille und einem Teil der Mähne. Das verwendete Papier weist als Was-

serzeichen "J. KOOL" auf und ist damit das gleiche, welches Goya für die Zeichnung zu *Bacchus* benutzt hat, dessen Radierung er gemeinsam mit der des Prinzen im Dezember 1778 zum Kauf anbot.

Ein Vergleich: Jusepe de Riberas Don Juan de Austria, zu Pferde

Für die Umsetzung der königlichen Porträts zu Pferde, insbesondere der beiden Könige Philipp III. und IV., könnte Goya Anregungen von einer Arbeit eines Zeitgenossen Velázquez' erhalten haben, die 1774 in neuer Auflage in Spanien auf den Markt kam: von Jusepe de Riberas (1591–1652) letzter Radierung, die in enger Verbindung zum gemalten Reiterporträt von Don Juan José de Austria steht. Sowohl das Gemälde, welches sich im königlichen Palast zu Madrid befand (und noch befindet), damit auch Goya mit Sicherheit bekannt war, als auch die Radierung sind 1648 entstanden.

Auf den ersten Blick, sofern er dem Reiter selbst gilt, fallen die Ähnlichkeiten zwischen Gemälde und der Radierung auf: Don Juan José, der uneheliche Sohn der Komödiantin María Calderón und Philipps IV., sitzt in militärischer Tracht auf einem spanischen Pferd, welches er mit locker in seiner linken Hand gehaltenen Zügeln vor der Kulisse eines weiträumigen Landschaftprospekts eine Levade vorführen lässt — ebenso, wie es sein Vater und sein Großvater auf den Leinwänden von Velázquez tun. Eine "Modernisierung" der einen Arbeit im Vergleich zur anderen ist natürlich bei zeitgleicher Entstehung nicht möglich, somit ist auch in der Erscheinung des Königlichen nichts nennenswertes verändert worden.

Die Varianten der Radierung ändern nun die Komposition zwar nicht grundlegend, dennoch aber findet eine Bedeutungsverschiebung statt.

In der Radierung zeigt Don Juans Pferd eine wesentlich sicherere Reitfigur. Es führt die Levade mit rücklings verlagertem Schwerpunkt vor, geht dafür tiefer in die Knie, schiebt seine rückwärtige Rundung entsprechend weiter zurück und erreicht dadurch im Gegensatz zur fast horizontalen Halting im Gemälde eine diagonale Position. Diese wirkt "echter" als das vorsichtige vorderbeinige Anheben des Pferdes auf dem Gemälde. Ebenso treten Reiter und Pferd der Radierung in ihrer Silhouette geschlossener auf, als im Gemälde: Kommandostab, Schärpenende und Pferdeschweif bilden einen den Reiter in seinem Rücken absichernden Linienverlauf, der so im Gemälde nicht vorgebildet ist.

Über detailliertere topografische Details sorgt die grafische Lösung zudem für optische Stützen der Vorderfüße des Pferdes zum einen in den Horizontlinien des Hintergrundes und zum anderen in der Einkeilung des rechten Hufes in einen Freiraum am Stadtrand. Im Gemälde sind sie bewusst im Luftraum gehalten und korrespondieren mit der ihnen zulaufenden Küstenformation.

Die auffälligste Änderung zeigt sich hier, im Hintergrund, in der Darstellung der Landschaft. Im Gemälde wird die idealisierte Landschaft (so sehr sie bereits an den Hafen von Neapel angelehnt sein mag) von einem leicht links außerhalb des Bildraums gelegenen Punkt aus organisiert und aufgefächert. An von diesem Punkt ausgehenden Linien orientieren sich darüber hinaus der Pferdekörper, der ausgestreckte Arm Don Juans und die Wolkenformation. Ribera überführt diese allgemein gültige Landschaft in eine konkrete und leicht identifizierbare Ansicht des Golfs von Neapel, der Stadt und ihres Hafens. Zusätzlich erhöht er den auf sie gerichteten Blickpunkt. Hinter dem Kommandeur werden mehrere Kriegsschiffe vorgeführt, die hinter der Anhöhe des Vordergrunds festgemacht haben. Sie sind von kleinen Booten umgeben, die vermutlich mit den siegreichen Soldaten der Niederwerfung des Masaniello-Aufstandes von 1647–48 besetzt sind.

Der Himmel bleibt nur im ersten Probedruck frei von Zeichnung: es fehlt der von Wolken strukturierte Himmel; es bleibt die gegen einen leeren Himmel abgesetzte Reiterfigur. In der letzten Fassung (von drei Druckstadien) entspricht der Himmel des Drucks dann zwar nicht genau dem Gemälde, aber er zeigt auch keine grundsätzlich alternative Lösung. Der bedeckte Himmel ist in beiden Fällen in Kopfesnähe aufgelockert, wobei sich aber die Wolkenformation des Gemäldes etwas enger am Reiter und seinem Pferd orientiert: hinter Don Juans Kopf öffnet sie sich in einem flachen Oval und begleitet ähnlich die Schulterpartie und den rechten, gestreckten Arm mit dem Kommandostab. Darüberhinaus scheint sie auch dem Kopf des Pferdes vor allem im Bereich der Ohren auszuweichen. Der Himmel in der Radierung erinnert eher an einen (irdischen) Flusslauf, dessen Linie eine vertikale, die Mittelsenkrechte umspielende serpentinataähnliche Welle nach oben fortsetzt, die im Schattenverlauf am Boden beginnt und sich über die Hinterbeine des Pferdes und durch den Körper Don Juans himmelwärts aufbaut.

In ihrer Gewichtung bleibt die Darstellung des Hintergrunds gleich — sie wird nicht in Teilen oder ganz zurückgedrängt, wie Goya das in seinen Radierungen vollzieht, aber sie wird umgedeutet. Das Gemälde proklamiert einen allgemein gültigen und auf Dauer angelegten, in der Natur und mit

ihr in Gott verankerten Herrschaftsanspruch Don Juans. Die Radierung konkretisiert das Ambiente und erdet die Heldentat (den Helden) in Neapel, rekurriert auf zwar außergewöhnliches, aber "tagespolitisches" Geschehen und erhebt damit einen Anspruch, der lokal und auch temporär begrenzter zu sein scheint.

Bei Ribera sind damit unterschiedliche Intentionen den unterschiedlichen Bildträgern absehbar: der "einmaligen, großen" Malerei angemessen ist in diesem Fall das Allgemeingültige und Dauerhafte, wohingegen der "kleinen, vielfachen" Radierung eher das einzelne Geschehen, das Tagesgeschäft zukommt. Dies mag eine weitere, für Goya relevante Problematik verdeutlichen: als Reproduktionsgrafiker sollte es ihm gelingen, bei aller Aktualisierung diesen Anspruch des Zeitlosen und Langfristigen auch der Gemälde des Velázquez in seinen Radierungen beizubehalten oder neu zu schaffen.

Bei der Übertragung eines Gemäldes in Druckgrafik wäre demnach eine Umdeutung nicht nur durchaus möglich, sondern zu erwarten und einem hierbei nicht erwünschten Effekt entgegenzuarbeiten.

Die Zurückdrängung der Landschaft — und anderer konkret erkennbarer Details wie der Gartenausschnitt bei *Margarita de Austria* oder der Schlacht im Hintergrund des *Olivares* — käme damit dem Versuch gleich, die durch den Wechsel des Bildträgers und der Aktualisierung der Porträtierten verlorene überhistorische Gültigkeit wiederherzustellen, da die Darstellung eben an keinerlei konkreten Umständen mehr festzumachen ist.

2.1.4 Mythologie: *Bacchus*, ein *Fingierter Bacchus* oder die *Betrunkenen (Los Borrachos)* [11]

Das einzige mehrfigurige Gemälde und die einzige Mythologie, die Goya nach Velázquez [11] radierte und veröffentlichte [11–4.1], ist die des *Bacchus (Baco)*, oder, wie der berühmtere Titel aus dem 19. Jahrhundert lautet: *Die Betrunkenen (Los borrachos)*. Mengs beschrieb die Szene in seinem von Ponz veröffentlichten Brief als "ein fingierter Bacchus" ("un Baco fingido") und diesem Gedanken folgend erklärt die Inschrift der Radierung Goyas das Abgebildete als "ein fingierter Bacchus, der einige Betrunkene kränzt".⁴¹

Damit handelt es sich qua Untertitel nicht mehr um ein mythologisches Bild, sondern um die Darstellung eines solchen, die Radierung wird zur Repräsentation einer Repräsentation einer mythologischen Szene. Die in Kup-

fer gestochene Kopie desselben Gemäldes von Manuel Salvador Carmona (Abb. 11) trägt dagegen den Titel Bacchus kränzt die Betrunkenen (Baco coronando a los Borrachos) und interpretiert damit die Szene als eine, in der die Gottheit selbst auf dem Lande erscheint, um die Betrunkenen zu ehren. Die Unvorstellbarkeit, Bacchus könnte sich ins spanische 17. Jahrhundert begeben haben oder die Erwartung, in Begleitung einer griechischen Gottheit ausschließlich klassizistischen Idealen gemäß geformte Körper vorzufinden, führte, so Steven N. Orso, zu der Interpretation Mengs' der Szene als eine "Travestie". 42 Dem späteren Schöpfer der Caprichos hier bereits die Möglichkeit einzuräumen, satirisch tätig zu werden und die Mythologie quasi zu entmythologisieren, erscheint einleuchtend. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass Velázquez selbst auch die nicht rein mythologische Lesart der Darstellung als mögliche offen halten wollte und bereits sein Bacchus ein, wenn auch hervorragend verkleideter Jüngling vom Lande sein konnte. Goyas Umdeutung wären dann zwar keine mehr, seine Veränderungen aber nicht weniger drastisch.

In der Tat kann man Goyas Veränderungen in den Gesichtern fast aller Personen der Gruppe um Bacchus, und in Bacchus selbst, als Verzerrungen zum Grotesken und Hämischen verstehen. Der 'Bacchus' des Velázquez, der in seinem glatten Körper sanft-freundlich in Richtung seiner Lichtquelle blickt, lächelt bei Goya mit einem schmaleren Gesicht und größeren Augen eher schelmisch⁴³ in die Richtung, wo die bereits zuvor Bekränzten auf den neu Geehrten warten. Das Laub am linken Bildrand, bei Velázquez ein geschlossener Rahmen, ist offener, 'durchlässiger' gehalten, dies in der Vorzeichnung [11-1.2] noch deutlicher als in der Edition. Das freundliche Lachen, mit dem Bacchus' linker Nachbar mit dem großen Hut zu uns Kontakt aufnimmt und in die Runde der Zuschauer einbezieht, wird zu einem weniger einladenden, breiteren Grinsen. Der Herr mit dem rötlichen Teint und den grauen Haaren rechts hinter dem von Bacchus bekränzten jungen Mann wechselt seinen Gesichtsausdruck von wohlig angetrunken lächelnd zu einem eher unfreundlicher fragenden Blick, hervorgerufen durch die höher gezogene Stirn, die nach oben gedrehten Augen und die tiefer gezogen wirkenden Mundwinkel. Ebenfalls eher grimmig, wenn nicht schmerzempfindend sieht der Mann rechts mit dem Weinschlauch (oder einer Dudelsackpfeife) den Bettler an, der ihm erwartungsvoll seine geöffnete Hand entgegenhält. Wegen der dunklen Augenhöhlen und seiner die Luftperspektive imitierenden schemenhafteren Gestalt scheint er dem Tode näher, als er es bei Velázquez ist, obwohl er dort schon kaum Gesichtszüge erkennen lässt. Alle Anwesenden haben die Augen weiter geöffnet und größere Pupillen, wodurch ein jeder Blick verstärkt wird und leicht karikiert wirkt. Dass zusätzlich die Kopfbedeckungen kleiner und kompakter werden, was auch für den Kopfschmuck Bacchus' gilt, erhöht die Wirkung jedes Gesichtsausdrucks. Von der Ernsthaftigkeit einer wenn auch fröhlichen "Krönungszeremonie" ist nichts geblieben.

Die Zeichnung des Museo del Prado ist zweifelsfrei als die Vorzeichnung für diese Radierung anzusehen. Das Papier hat durch die Presse deutlich gelitten, es hat Quetschfalten und der Bleistift wirkt äußerst abgenutzt. Die Beschriftung muss nach dem Übertragen auf die Druckplatte erfolgt sein, da sie von den Falten nicht beeinträchtigt wird. 44 Insgesamt wirkt sie sorgsam gezeichnet, dunklere Stellen werden durch wiederholten Bleistiftauftrag und mit einem weicheren Stift geschaffen, der selten 'fester aufgedrückt' wurde. Die helleren Partien und die Gesichter sind, wie schon bei den vorangegangenen Bleistiftzeichnungen zu den königlichen Porträts, mit dem härteren Stift sehr vorsichtig aufgetragen, aber nicht gepunktet. So zeigt die Zeichnung das Gesicht des Gekrönten noch genauso undeutlich, wie es im Gemälde ist, durch die geätzten Linien der Radierung aber wird es präziser. In der Strichführung der Hose dieses jungen Mannes hat Goya die Idee der Zeichnung, die die Hose von oben gesehen schraffierte, zur Radierung geändert, wo sie als von unten gesehen schraffiert wurde. So, wie der Bekränzte in der Radierung ,mehr Gesicht' erhält, geht es auch dem Halbbekleideten oben links, der im Gemälde an Bacchus' Gewand zupft, in der Radierung wegen der gelockerten Falten aber eher seinen eigenen Lendenschurz durch die Finger gleiten lässt. Sein Gesicht ist in der Zeichnung klarer herausgearbeitet. Im Verhältnis zum Gemälde und zur Radierung wird er in der Zeichnung am deutlichsten von dem beblätterten Zweig hinter ihm gestützt. Seinen rechten Arm, auf den er sich eigentlich stützt, hält er bei Goya genau senkrecht, die etwas gebeugtere und damit stabilere Lage des Gemäldes hat er aufgegeben. Die Rückenfigur vorne links wirkt im Gemälde ähnlich zweidimensional oder schemenhaft wie ihr Pendant in der gegenüberliegenden Bildecke. Die Zeichnung übernimmt sie heller, mit vergrößertem Rücken und Oberschenkel. Erst in der Radierung erhält sie ihr Gewicht durch das tiefe Schwarz.

Bacchus selbst erhält, gestaltet von Goya, mehr Rundungen, und wirkt muskulöser, "an körperliche Arbeit gewöhnt"⁴⁵. Mit diesem körperlicheren Erscheinungsbild ist er keine zarte göttliche Gestalt mehr, wie auch

die edlen Gewänder mit ihrer sanften Zweifarbigkeit einem Tuch weichen, das vom gleichen Stoff wie der Umhang des Grauhaarigen rechts zu sein scheint. Der Bacchus Goyas ist einer "von ihnen", der seinesgleichen krönt.

Die Reduzierung der Landschaft und des Himmels fällt hier weniger stark aus. Die dunkleren Himmelspartien erreicht Goya mit einer neuen Strichvariante: Zwischen die langen Parallelen legte er kurze, diagonal zu diesen laufende Haken, die einen weicheren Eindruck erzeugen. 46 Die Zweige und Blätter sind nur wenig verkleinert worden, die kleinen Zweige zu Füßen Bacchus' sind dagegen in der Radierung ganz weggelassen, obwohl sie in der Zeichnung noch angedeutet waren. Am auffälligsten ist die transparentere Rahmung der linken Bildhälfte, die in der Zeichnung auch wegen der heller gehaltenen Rückenfigur wesentlich offener wirkt und die Gruppe zugänglicher erscheinen lässt. Der Pflanzenwuchs im Vordergrund rechts hat in der Zeichnung zwischenzeitlich fast ausschließlich ornamentalen Charakter, der den Zugang zur Szene unterbindet. Velázguez ließ den Einstieg ins Bild über den Vordergrund noch offen, und auch die Trinkutensilien zwischen beiden Hauptakteuren liegen bei ihm lockerer. Goya führt die Decke, auf der der Bekränzte kniet, bis an die Bepflanzung heran und schließt diesen Spalt. In der Radierung verschleift er diese Trennung aber durch das Dunkel, das die Betrachtungsposition unter denselben Schatten zieht, der die Rückenfigur verdunkelt. Wir betrachten die Szene aus diesem Dunkel heraus. So wird der Eindruck, tatsächlich einem Schau-"Spiel" zuzusehen, wie es der Bildtitel Mengs' vorschlägt, wieder verstärkt.

Trotz der vielen geänderten Details und Ausdrücke bleibt aber die Gesamtkomposition des Velázquez von Goya unverändert, die "feinen" Unterschiede genügen.

2.1.5 Die Ganzfigurenporträts der Hofnarren: «Barbarroja»,

«Don Juan de Austria» und

Ochoa oder Ronquillo

«Barbarroja», Don Cristóbal de Castañeda y Pernia [12]

Ceán Bermúdez nannte «Barbarroja» in seinem Diccionario einen "personage africano" — eine "afrikanische Person" oder "Persönlichkeit", oder aber eine afrikanische Figur des Theaters. Der "bufón" (Hofnarr) am Hofe Philipps

IV. konnte als Don Cristóbal de Castañeda y Pernia identifiziert werden, der "in Anspielung auf einen algerischen Piraten" seinen Spitznamen trug.⁴⁷ Nur auf dieser Zeichnung [12–1.2] wählte Goya als Bezeichnung eine respekt-vollere und persönlichere Variante: "Velázquez malte *ihn*", "Goya zeichnete *ihn*".⁴⁸ Bei allen anderen Porträts bleibt Goya bei neutralen passiven Formulierungen, beschränkt sich auf die Nennung nur der beiden Künstlernamen, oder lässt selbst diese weg.

Die Zeichnung der Hamburger Kunsthalle ist die erste Rötelzeichnung, die die Reihe der (erhaltenen) Radierungen eröffnet, in denen Goya begann, mit der neuen Technik der Aquatinta zu arbeiten.⁴⁹

Im Unterschied zu den bisherigen Zeichnungen, in denen Goya wie auch in den dazugehörigen Radierungen eine um die Körper gelegte oder die Landschaft organisierende Konturlinie nach Möglichkeit vermeidet, ist die gesamte Figur des Barbarroja bereits im Umriss fixiert. Vor einem eine Raumsituation andeutenden, gleichmäßig schraffierten Hintergrund setzt Goya seinen Barbarroja zentraler, er verschiebt ihn leicht nach links in die Mittelachse des Bildes. Der Raum, der Velázquez als Gegengewicht links zu den schweren Linien und tiefen Falten des Mantels rechts diente, wird bei Goya enger. Durch die wie die Scheide des Schwertes waagerechter gehaltene Raumlinie links unten wird zusätzlich die Tiefe des Raumes zurückgenommen und Barbarroja näher an uns herangerückt. So wird auch sein rechter Arm etwas breiter, im Stoff sind weitere Falten und Knicke erkennbar, wodurch der Mantel an Leichtigkeit gewinnt. Die Scheide des Schwertes ist weder in der Zeichnung, noch in den Radierungen so dunkel und damit so gewichtig, wie bei Velázquez. Die etwas länger gewordene, faltigere Mütze und die runder und deutlicher herausgearbeiteten Augenbrauen sind es vor allem, die den Gesichtsausdruck Barbarrojas freundlicher erscheinen lassen.

Stärker als in diesen kleineren Varianten in der Linienführung verändert Goya den Gesamteindruck des Blattes. Durch die schwarz-weiße Umsetzung wirkt die Figur in den Arbeiten Goyas einheitlicher und kompakter. Die jeweils ähnliche Binnenzeichnung Barbarrojas rechten Armes, seines Körpers und des übergeworfenen Mantels sorgt auch dafür, dass der Mantel nicht mehr wie ein fast störendes Gewicht über seinem Arm hängt. Zwischen den ersten beiden Zuständen [12–3.1.1 und 12–3.1.2] gilt sein Interesse vorrangig noch dem Volumen des Körpers. Mittels vieler kleiner Punkte sucht er den Stoff, zum Beispiel oberhalb des Gürtels, sich weicher wölben zu lassen. Mit quer über die Konturlinie gelegten kurzen Schraffen verunklärt er

diese in ihrer Schärfe, was am deutlichsten über Barbarrojas rechter Schulter zu erkennen ist. Mit dem Roulette überarbeitet er neben dem Kontur auch die Bodenfläche und Teile des Hintergrundes, um einen homogeneren Ton zu erzielen.

Aber erst mit dem Einsatz der Aquatinta [ab 12–3.1.3], mit deren Hilfe er alle dunkleren Partien intensivieren und gleichmäßiger gestalten kann, überzeugen diese Änderungen Goyas. So wird der Boden geschlossener, der Hintergrund tiefer und atmosphärisch dichter und verstärkt die Isolierung der Figur quasi ex negativo. Doch wirkt dieser Hintergrund nicht so irreal, wie noch der in der Radierung *Sebastián de Morra*, weshalb es schwer fällt, eine ähnliche "Unheimlichkeit des Unendlichen" zu empfinden, wie Hetzer es bei jenem formulierte. Eher scheint es Goya gelungen zu sein, eine Atmosphäre zu erzeugen, die der des Velázquez wieder mehr entspricht. Die Figur des Barbarroja wird zwar isoliert, aber von und mit Hilfe seines Umraumes, nicht gegen ihn, wie dies bei *Morra*, bei *Äsop* und bei *Menippos* der Fall war. Bei *Barbarroja* bleibt trotz der Isolierung das Verhältnis zum Umraum stimmig.

«Don Juan de Austria» [15]

Wie Barbarroja trägt der Hofnarr «Don Juan de Austria» den Namen der Figur, die er imitierte oder zu sein glaubte. Er steht inmitten seines um ihn herum abgelegten Rüstzeugs und des Gewehres. Das Gemälde von Velázquez zeigt Don Juan vor einer Wand, die durch die Öffnung hinten rechts den visionären Blick auf die "von ihm" gewonnene Seeschlacht bei Lepanto freigibt. Diese weitere Bedeutungsebene vermeidet Goya ebenso, wie er das Oval weglässt, das sich bei Velázquez auf der rückwärtigen Wand abzeichnet. Die Linien der quadratischen Fußbodenplatten deutet Goya in der Zeichnung [15-1.2] noch im Vordergrund an, wo sie auch in die Radierung übertragen werden [15-3.1.1a und 1b]. Mit Einsatz der Aquatinta [15-3.1.2a und 2b] aber verschwinden sie, wie auch der Hintergrund, zunächst noch in eine helle und eine dunkle Fläche geteilt, nun wesentlich einheitlicher erscheint. Der Lichtreflex rechts ist nicht mehr als das Licht am Horizont zu erkennen. Wieder blendet Goya den von vornherein vereinfachten Hintergrund aus und lässt die Figur zunehmend isolierter erscheinen. Ähnlich wie schon bei *Äsop* oder *Diego de Acedo* reduziert Goya auch hier die Gegenstände, die die Figur umgeben und bei Velázquez noch im

kompositorischen System verankert sind. In seiner gebeugten Haltung wird Don Juan bei Velázquez hinten vom Oval in der Wand, und vorne von der Abschlusslinie der Wand, die er mit seinem eigenen Bein fortführt, in der Senkrechten unterstützt. Zudem wirkt er fast eingezwängt von dem hinter ihm liegenden Gewehr und seinem eigenen Stock. Mit den umliegenden Rüstungselementen und dem quadrierten Liniensystem des Bodens scheint er rundum gesichert. Goya schwächt die Linie von der Wand zum Bein, indem er das Bein stärker knickt. Das liegende Gewehr ist, wie der Sack, auf dem es ruht, deutlich kleiner geworden, und die Verbindung zum Stock Don Juans ist unterbrochen. Auch der vor ihm liegende Helm bietet, kleiner geworden wie die schwer identifizierbaren, sicher aber zum Kriegshandwerk gehörenden Gegenstände ("Rüstungsteile, Bomben und Granaten"⁵¹) links, weniger Schutz. Zudem hat Goya Don Juans Oberkörper verkleinert, was an seinem kürzeren rechten Oberarm zu erkennen ist und von seinem angewinkelteren linken Arm sowie von der erhöhten "Horizontlinie", der Linie, die den Boden zur Wand trennt, verstärkt wird. Goyas Don Juan steht gerader, isolierter, wirkt dabei aber unsicherer, fast, als könne er nach hinten wegkippen [15-3.1.2a]. Diese Unsicherheit drückt sich schon im Gesicht aus, doch ist die ganze Figur nicht mehr im Bild verankert, weil sich zwischen Figur und Wand ein zu großer leerer Raum ergibt. Der Narr des Velázquez scheint hinter seinem Bart zu lächeln. Goyas wirkt, da schärfer gezeichnet, befremdet, apathisch, somit auch in seinem Wesen isoliert. Ohne es mit dem "Irresein" erklären zu wollen, trifft doch Hanna Hohls Hinweis auf das entstandene "Mißverhältnis zwischen Kostümierung, Attributen und fragiler Gestalt"52 das Ergebnis der Veränderungen genau. Mit zunehmender Verwendung der Aquatinta aber verlieren alle diese Beobachtungen an Bedeutung. Die Gewichtung der Details ist zugunsten einer den Lichtreflexen in einer diffuseren Atmosphäre mehr Raum gebenden Darstellung aufgegeben worden [15-3.1.2b]. Die Bodenzeichnung ist nicht mehr zu erkennen, es ist bedeutungslos, in welcher Verbindung die Gegenstände am Boden untereinander und zur Figur liegen. Es genügt, dass sie existieren, damit der Boden als solcher erfahrbar bleibt und erkennbar ist, dass der Krieger seine Waffen abgelegt hat. Ansonsten bleibt Goyas Figur auf sich selbst gestellt, sie verfügt über keinerlei sie stützenden oder unterstützenden Apparat.

Die meisten offenen Fragen betreffen die Arbeiten, die in Zusammenhang mit einem Gemälde stehen, das selbst als verschwunden gilt und heute auch nicht (mehr) Velázquez zugeschrieben wird. Es handelt sich um das Porträt des Torhüters Francisco Ocháriz Ochoa oder des Bürgermeisters Ronquillo. 1922 veröffentlichte der damalige Marqués de Casa Torres, Cesáreo Aragón y Barroeta, eine Zeichnung [16–1.1] nach einem Gemälde, welches sich wie jene in der Sammlung *Casa Torres* befand, und möglicherweise eine Kopie von Juan de Pareja nach dem verschwundenen Gemäldes Velázquez' ist. Diese Zeichnung identifizierte er als Vorstudie (estudio preliminar) zu den Radierungen nach dem Gemälde, welches Ponz und Ceán als Porträt des Ronquillo von Velázquez im Palast hängen sahen.

Die Unterschiede zwischen Gemälde und Radierung, auf deren auffälligsten Aragón bereits hinwies, finden ihren Ursprung tatsächlich in dieser Zeichnung. Der Abstand zwischen dem Stab und den Schuhen ist in der Radierung deutlich größer als im Gemälde. Die Zeichnung zeigt, dass in einer ersten skizzenhaften Linie der Abstand noch dem Gemälde entsprechend getroffen worden war, dann aber auf den der Radierung vergrößert wurde. Die Ärmelaufschläge sind in der Zeichnung wie in der Radierung weiter als im Gemälde. Der Kopf in der Zeichnung ist weniger geneigt, weshalb er in einer dem Gemälde entsprechenderen Haltung unten rechts ein zweites Mal gezeichnet ist. Die Radierung zeigt ihn zwar geneigt, aber nun en face. Das Schwert, das trotz der zweiten Kopfskizze in der Zeichnung hätte erscheinen können, ist erst in der Radierung wieder zu sehen. Es wurde allerdings wesentlich weiter nach hinten rechts gedreht, sodass es im Schatten der Beine den Eckpunkt eines Dreiecks bildet, das über den Aufliegepunkt des langen Stabes zur Hand mit der Zeitung und über eine gedachte Verlängerung zurück zum Schwert führt. Diese Lösung ist der des Gemäldes nur ähnlich, da dessen Dreieck mit bildparallelerer Basis über das steiler getragene Schwert weiter nach oben bis in die Nähe des Kopfes führt. Der Schattenwurf der Beine, in der Zeichnung mit langen Schraffen angedeutet, fällt in der Radierung wie in der Zeichnung weniger tief in den Raum als im Gemälde.

Die Nähe einer Zeichnung zur Radierung macht es zwar möglich, dass sie diese in bestimmter Weise vorbereitet hat, andererseits ist es aus denselben Gründen möglich, in ihr eine *Nach*zeichnung zu sehen, die die Radierung zur Vorlage nahm. Hier scheint die Tatsache, dass die Zeichnung die Varianten der Abstände zwischen Stab und Bein sowohl der Radierung als

auch des Gemäldes zeigt, dafür zu sprechen, dass diese Zeichnung nach dem Gemälde und vor der Radierung entstanden ist, sie also tatsächlich eine (erste) Studie sein müsste.

Als Studie, die sowohl im Kontur als auch in der Binnenstruktur primär linear gedacht und gearbeitet ist, fällt sie im Vergleich zu den übrigen als Werke Goyas anerkannten Zeichnungen zu diesen Radierungen heraus. 54 In all diesen überwiegt die Idee, unter Vermeidung zu harter Konturen durch Linien der Binnenzeichnung wie im Umriss einen malerischen Eindruck zu vermitteln. Auch scheint die Art der Schraffur in dieser Zeichnung untypisch für Goya zu sein. Doch zeigen die Zeichnungen, die Goya 1775 in Vorbereitung seiner Teppichkartons fertigte, genau dieses Verständnis der Linie und eine sehr ähnliche Schraffur. So gibt es zum Beispiel die zwei oder gar drei aneinandergelegten Umrisslinien der Beine Ochoas (Ronquillos) auch in der Zeichnung der Zwei Jäger (Abb. 32). Ebenso ist die Strichstärke vergleichbar. Die Schraffuren sind, je nach Situation, dem Stoff angepasst, aber immer auf eine kleine Gruppe zumeist kürzerer Striche beschränkt. Darüber hinaus haben sie keine allgemein gleiche Ausrichtung. Zwar sind die Jäger insgesamt feiner durchgezeichnet, der Charakter der Strichführung wirkt dennoch sehr ähnlich.

Größer noch als zu den Zwei Jägern aber scheint mir die Nähe der Zeichnung Ochoas (Ronquillos) zu denen des Italienischen Skizzenbuches zu sein, wo zudem die Aufgabenstellung vergleichbarer ist. Die Jäger sind eine durchgearbeitete Vorzeichnung, die Studie zur Radierung des Ochoa (Ronquillo) ist eher eine einem Original nachempfundene Skizze. Und in dieser Art ist sie den Zeichnungen des Skizzenbuches verwandter: sie zeigt, wenn auch etwas kantiger und härter, die gleichen schnell gezeichnet wirkenden Umrisslinien und die gleiche Art der Schraffur (vgl. Abb. 33).

Die Radierungen zu *Ochoa (Ronquillo)* zeigen den Hintergrund mit dem dichtesten Liniengefüge innerhalb dieser Serie. Von den freien Partien im Vordergrund nimmt die Dichte der kurzen parallelen Striche stetig zu, dann werden vereinzelt wieder Häkchen hinzugefügt und in der gesamten oberen Hälfte mit quer darüber gelegten Strichen eine engmaschige Fläche geschaffen, bei der der Eindruck von schwarzen Strichen auf hellem Grund in sein Negativ kippt, und zu weißen Punkten auf schwarzem Grund wird [16–3.1.1a]. Darin könnte der Hintergrund zwar einer sehr grobkörnigen Aquatinta ähneln, wirkt aber eher wie die schematischen Hintergründe der traditionellen Ätzradierung, wie sie Carmona und die Radierer der *Com-*

pañía para el grabado bevorzugten. Wegen der fehlenden Präzision wirkt er bei Goya aber weniger statisch. Die dann tatsächlich hinzugefügte Aquatinta [16–3.1.2] verunklärt die dunkleren Bereiche im Faltenwurf ein wenig zu sehr, schafft mit Halbtönen sanftere Übergänge und macht die Radierung im Gesamteindruck weicher und malerischer.

2.1.6 Die königlichen Ganzfigurenporträts: Don Fernando,

Philipp IV. und

Baltasar Carlos als Jäger und

Don Carlos

So, wie es für königliche Persönlichkeiten im 17. Jahrhundert unabdingbar war, die Reiterei auf bestmögliche Weise zu beherrschen, damit ihre Fähigkeit, ihr Volk auch unter widrigen Umständen sicher leiten zu können nicht infrage gestellt werden konnte, galt die Beherrschung der Jagdkunst für die männlichen Herrscher im selben Maße als Vorbereitung auf kriegerische Auseinandersetzungen — die Jagd war ein "lebendiges Bild des Krieges"55. Auch, wenn sie selbst nicht immer in die Schlachten eingriffen, mussten sie dennoch in der Lage sein, ihrer Vorbildfunktion gerecht zu werden. Diego de Saavedra Fajardo sprach in seinem 1640 erstmals erschienen Erziehungsprogramm eines Prinzen der Jagd ein umfassendes Potenzial zu: "In ihr [der Jagd] reift die Jugend, erringt Kraft und Wendigkeit, schult sich in den militärischen Künsten, macht sich mit dem Gelände vertraut, lernt einzuschätzen, zur rechten Zeit zu warten, anzugreifen und zu verwunden; lernt es, Situationen auszunützen und Kriegslisten anzuwenden." Weiter sollen das vergossene Blut und die Verrenkungen der sterbenden Tiere die Affekte reinigen, den Mut stärken und ein edles Gemüt erzeugen, das jede Angst zu überwinden in der Lage ist. Neben dem praktischen militärischen Nutzen und einem kathartischen Reifeprozess erheben sich im Prinzen in "jener stummen Stille der Wälder" auch die nötigen Betrachtungen, um sich besonnen auf ruhmreiche Taten vorzubereiten.⁵⁶ Kurz, der Prinz muss lernen, sich "unter Kontrolle" zu halten, wenn er erfolgreich, ja siegreich sein will.

Die drei von Velázquez im Jagdgewand Porträtierten sind sich der Bedeutung ihres Handelns bewusst. Sie stehen zu ihrem zum königlichen Jagdporträt gehörenden ikonografischen Apparat in einem jeweils ihrem Rang entsprechenden Verhältnis. Der König *Philipp IV.* [19] selbst steht relativ

entspannt im Kontrapost zentriert⁵⁷ vor einem mächtigen Baum, der ihm Stärke und Schutz verleiht. Sein großer Hund nimmt eine ihm parallele Haltung ein, und blickt in dieselbe Richtung wie sein Herr. Die Flinte hält Philipp locker geneigt in einer Hand. Vor der Beschneidung des Gemäldes stand Baltasar Carlos [20], mit gleicher Beinhaltung, wahrscheinlich ebenfalls mittig in der Komposition. Er hat, wie sein Vater, einen Baum in seinem Rücken, wenn auch mit größerem Abstand. Ein großer belaubter Ast bietet ihm zusätzlichen Schutz nach Art eines natürlichen Baldachins. Von seinen Hunden, der eine noch schlafend (vielleicht weil der Prinz noch lernt), eingerahmt, stützt er sein Gewehr (noch) auf dem Boden ab. Don Fernando [13] nimmt in seinem Porträt nicht die Mitte, sondern die gesamte linke Bildhälfte ein. Ähnlich wie Philipp und Baltasar hält auch er, allerdings mit beiden Händen, sein Gewehr trennend zwischen sich und dem Hund, der ihm aber nicht 'zur Seite', sondern gegenüber sitzt. Auch der Baum steht nun in größtmöglichem Abstand zu Don Fernando, was als weiterer Hinweis auf seine in der Hierarchie niedrigere Position gelesen werden kann.

Der König beherrscht die Jagd sicher und mit lockerer Hand, er weiß alle Herrschaftszeichen 'hinter sich'. Seinem Nachfolger sind sie in ähnlicher, aber abgeschwächter Form zugeordnet. Der Bruder des Königs darf sich zwar mit den gleichen Attributen abbilden lassen, als Herrschaftszeichen stehen sie ihm aber kaum noch zur Verfügung.

Infant Don Fernando, als Jäger [13]

Fernandos Hund ist um ein so großes Stück kleiner geworden, dass er ganz im Bild erscheint, obwohl Goya es rechts geschmälert hat. Den entstandenen Zwischenraum füllt Goya mit Buschwerk, aus dem sich rechts der Stamm des Baumes erhebt. Ein gutes Stück tiefer angesetzt als bei Velázquez ist der Ast, der sich im Gemälde noch über den Bildrand hinaus entwickelt. In Goyas Zeichnung [13–1.2] und den ersten Probedrucken [13–3.1.1 bis 3.1.4] wird aus ihm ein zierlich dekoratives Ästchen, das nach Verwendung der Aquatinta kaum noch zu ahnen ist [13–3.1.5 und 13–4.1]. Da es sich weiter ins Bild windet, muss Goya die Flinte verkürzen. Don Fernandos Kleidung büßt am Arm das Muster ein und sitzt nun weniger steif, sie hat mehr Rundungen und einen weicher fallenden Stoff. In der Zeichnung ist er noch am linken Bildrand angeschnitten, was sich im Laufe der Probedrucke aber ändert.

Der Zeichnung, mit einem helleren Rötelton für Hund und Busch, und einem dunkleren für Don Fernando, liegt eine leichte Bleistiftvorzeichnung zugrunde. Damit entschied sich Goya bewusst für den Rötel, und da allen

Radierungen mit zusätzlicher Aquatinta eine Rötelzeichnung vorausging, lässt sich vermuten, dass Goya diese schon in der Zeichnung mitbedacht hat. In ihr sind der Himmel gar nicht und die Landschaft kaum angedeutet, der Busch in gleichmäßiger Intensität schraffiert und der Ast mit leichtem Strich angelegt. Nur der Hund und Don Fernando erscheinen ausgearbeitet. Vor allem der erste Probedruck [13-3.1.1] überrascht nun mit relativ viel Landschaft (ähnlich der des Prinzen Baltasar Carlos, zu Pferde [10]), dem detaillierten Ästchen und vor allem mit dem Licht und Schatten im fein gezeichneten Buschwerk. Im nächsten Zustand [13-3.1.2] erhält der Himmel mit langen waagerechten Linien hinter Don Fernando einen grauen Ton, und eine zweite Strichlage aus ebenfalls länger gezogenen Linien verdunkelt Fernandos Kleidung, die sehr an die Linien der Rückenfigur rechts und denen der Hose des Bekränzten in der Radierung des Bacchus erinnert [11-4.1]. Eleanor Sayres richtiger Hinweis, mit diesen Linien bei Don Fernando habe sich Goya von den Radierungen Tiepolos, also den kurzen und unregelmäßigen Strichen, entfernt, kann schon für Bacchus geltend gemacht werden.⁵⁸ Diesen Probedruck hatte Goya mit schwarzer Kreide überarbeitet, um weiteres Verdichten zu erproben. Um im Himmel und im Mittelgrund einen weicheren Eindruck zu erhalten, setzte er das Roulette ein, dessen vertikal gepunktete Linien [13-3.1.4] den horizontalen Linien der linken Himmelszone entgegenwirken und die Komposition stören.⁵⁹ Gleichzeitig ist hier auch der Busch zu einer nun fast einheitlich dunklen Fläche geworden. Im letzten Probedruck [13-3.1.5] schließlich überzieht Goya fast alle Partien des Hintergrundes und der Kleidung Don Fernandos mit Aquatinta. Das ursprüngliche Bildnis ist damit in eine nächtliche Stimmung getaucht, aus der als sehr helle Akzente Fernandos Kopf, sein Arm, die Innenseite des Überwurfs und der Hund hervorstechen. Von den Herrschaftsattributen ist nichts mehr geblieben, genauso wenig wie vom Kompositionsschema des Velázquez. Stattdessen erreicht Goya hier so deutlich wie in keiner anderen dieser Arbeiten nach Velázquez eine eigenständige Bildlösung, die er aus den ihm zur Verfügung stehenden grafischen Mitteln entwickelt hat.

An dieser Arbeit zeigt sich am deutlichsten Goyas Suche nach einer eigenständigen grafischen Bildlösung.⁶⁰

Philipp IV. wirkt in Goyas Rötelzeichnung [19–1.2, ohne darunter liegendem Bleistift] im Gesichtsausdruck entspannter, trägt mit einem schlankeren linken Hosenbein und einem gerundeteren Oberkörper weicheren Stoff, der keine scharfen Falten wirft. Das Muster des Ärmels ist ebenfalls aufgelockerter und 'moderner', wie es schon bei den Reiterbildnissen der Fall war. Der Baum hinter ihm ist etwas kleiner geworden und sein dünnerer Stamm fügt sich in Dicke und Form zu einem Dreiklang mit Philipps Arm und der zum selben Zweck etwas verbreiterten Stoffbahn dazwischen. Sein Gesicht ist intensiver gezeichnet, als das bei den übrigen vor allem königlichen Persönlichkeiten der Fall ist, die nur mit sehr leichtem Strich angedeutet sind. Der Landschaftsskizzierung reichen wenige Striche, der leicht gewölbte Charakter im Mittelgrund des Gemäldes verschwindet.

Die vorsichtig gezeichnete Erweiterung an Philipps linkem Oberschenkel gibt nicht, wie angenommen wurde, 61 durchscheinende Pentimenti des Gemäldes wieder. Goya mag in der Zeichnung zunächst einen schmaleren Oberschenkel ausprobiert haben, doch erst in dieser komplettierten Form wird der Kleidungsverlauf der letzten Fassung des Gemäldes entsprechend dargestellt, und die Silhouette des Königs nähert sich wieder "einer Linie." Wäre es Goyas Anliegen gewesen, der ursprünglichen Version des Gemäldes nachzuspüren, oder hätte er ein derart präziser Beobachter sein wollen, dann hätte er mit Sicherheit auch die im Gemälde nicht weniger auffälligen Pentimenti im weiteren Verlauf des Schienbeines und jene der Jägermütze, die Philipp zunächst noch mit der linken Hand festhielt, und hier erst später — etwas schief — auf den Kopf gesetzt bekam, allesamt kenntlich gemacht. Goya zeichnete das königliche Haupt von Anfang an mit Bedeckung, weshalb die Mütze hier wesentlich besser zu passen scheint.

Prinz Baltasar Carlos, als Jäger [20]

Die Zeichnung in Rötel [20–1.2] wurde über eine Bleistiftskizze gezeichnet, wobei der schon im Gemälde stark beschnittene Hund am rechten Bildrand ohne Rötel blieb. Für die Mütze und im Gewand scheinen zwei unterschiedliche Rottöne benutzt worden zu sein, die Kleidung wirkt bequemer als die bei Velázquez, die Mütze sitzt besser. Neben den gewohnten Änderungen in der Landschaft mit einem niedrigeren Horizont ist der blattärmere Ast sehr

zurückgenommen worden, sodass er über dem Prinzen mehr Raum freigibt und keine Protektion, kein Gefühl des Schutzes mehr ermöglicht. Die feinen Gräser fehlen, die den Abstand zum Baum in seinem Rücken verkürzten, zudem neigt dieser sich deutlicher vom Prinzen weg. Beide Hunde wurden verkleinert, wobei man den am rechten Bildrand sitzenden fast gar nicht mehr wahrnimmt. Wegen des fehlenden Rötel wäre er vermutlich in eine Radierung nicht übertragen worden. Somit ist auch der Prinz in der Arbeit Goyas aus der abgeschwächten herrschaftlichen Bildordnung herausgelöst worden und steht wesentlich freier und auf sich selbst bezogener.

Infant Don Carlos [21]

In seinem Ganzfigurenporträt von Velázquez hat Don Carlos keinen den Reiter- oder Jagdporträts ähnlichen Repräsentationsapparat zur Verfügung. Er steht in einem leeren Raum, der seine rückwärtige Begrenzung durch die Linie am Übergang des kaum helleren Graus des Bodens zu dem der Wand erhält. Die Räumlichkeit aber entsteht durch den spannungsreichen Einsatz von Licht und Schatten, Hell und Dunkel. Das Dunkel durchläuft den Bildraum von links oben über Don Carlos' Beine zu dessen eigenem Schatten, der so flach wie möglich gehalten wurde, damit er unten rechts das Gegengewicht zum Dunkel oben links bilden kann. Das Licht orientiert sich an der Gegengeraden und scheint den Raum hinter Don Carlos zu zerschneiden. Nur oberhalb des Kreuzungspunktes der beiden Diagonalen beleuchtet es die Figur schlaglichtartig, relativ steil von oben links einfallend. So können sich nur Don Carlos' Kopf, sein Oberkörper, sein rechter Arm, die Hände — seine linke einen Hut, die rechte einen Handschuh haltend — und seine Schuhe plastischer aus dem Helldunkel herausbilden. Die Beine bleiben so zweidimensional wie die Schatten, wodurch die Körperlichkeit insgesamt und der mit wenigen Mitteln inszenierte Raumeindruck gesteigert wird. Dies wird durch den Vergleich mit Goyas Zeichnung noch deutlicher.

Die Raumsituation Velázquez' nivelliert Goya in seiner Rötelzeichnung [21–1.2, mit leichtem Bleistift in den Armen, Händen und Beinen] zu einer von oben nach unten heller werdenden Schraffur, die unten auslaufend sich dem Schatten Don Carlos' in seiner Form anpasst und damit einen leicht diagonal verlaufenden helleren Streifen entstehen lässt, der den Abstand der Figur zum im doppelten Sinne nebulösen Hintergrund bestimmt. Zusätzlich

verhindert Goya eine mögliche Integration der Figur in einen definierbaren Umraum dadurch, dass er Don Carlos gleichmäßig in ganzer Gestalt und ohne ein mit dem Gemälde vergleichbares Helldunkel durchgezeichnet hat.

Weiterhin schmälerte Goya das Format, Don Carlos steht mittig und uns auf gleicher Höhe gegenüber. Sein Kopf sowie seine Hände und damit auch der Handschuh wurden größer, der "Mensch" Don Carlos ist bei Goya wesentlich präsenter als bei Velázquez, wo er deutlicher in der seine Rolle repräsentierenden Kleidung steckte. Die Kleidung von Don Carlos in Goyas Zeichnung wirkt bequemer, legerer. Die vor seiner Brust hängenden Ketten sind leichter und wirken nicht mehr als Hoheitssymbole, obwohl das "Goldene Vlies" größer und deutlicher zu erkennen ist. Der Stoff fällt faltiger, besonders über den hängenden Schultern lockerer; der Umhang, der bei Goya links ebenfalls leichter fällt und fast durchsichtig scheint, zieht sich hinter den Beinen herum, bis er unterhalb des Hutes wieder auftaucht. Im Gemälde fällt der Umhang von Carlos' linker Schulter schräg hinter seinem Rücken herunter und ist nur hinter seinem rechten Bein zu sehen. Goya legt nun das Beinkleid des Don Carlos seinen Oberschenkeln enger an; ein weiterer kleiner Schritt weg von der steifen repräsentierenden Haltung des Gemäldes, die trotz aller relativen Lockerheit dort noch Don Carlos bestimmt.⁶²

2.1.7 Das königliche Familienporträt: Las Meninas oder Die Familie Philipps IV. [14]

Der letzte der Probedrucke [14–3.1.4] nach den *Meninas* [14] gilt als der Auslöser für Goyas Zerstörung der Druckplatte. Einer Unachtsamkeit beim Nachätzen der Aquatinta zufolge scheint er die Platte irreparabel verätzt zu haben. Die Folge der Probedrucke belegt eine systematische Verdunkelung des Hintergrundes, die den Eindruck eines großen Raumes zunehmend unterdrückt. Den Mittelgrund quasi überspielend stehen so die Figuren vorne weniger in einem Raum, sondern eher "vor (irgend-) einem Hintergrund". Schon die rechte Wand verläuft bei Goya gedrängter und perspektivisch verkürzt — ihr oberer Abschluss bleibt am Übergang zur Decke mit der Vielzahl der suchenden Linien letztlich ungeklärt. Zusätzlich vereinfacht Goya den Blick auf den rhythmischen Wechsel der Fensterlaibungen mit dazwischen hängenden Bildern. An Goyas rechter Wand hängen nur noch die Bilder, die Fenster sind (bis auf das hinterste, das an Höhe einbüßte und

breiter wurde) verschwunden, wodurch der Raum an Tiefe verliert. Auf der anderen Seite steht die Leinwand links weniger schräg und scheint vertikaler aus dem Bild zu weisen, was dem Gesamteindruck weitere Räumlichkeit nimmt.

Die unterschiedliche Radiertechnik trägt zu dieser Teilung bei: vorne erneut die an Tiepolo erinnernden kurzen Striche und Punkte, hinten und auf der Leinwand längere Parallelen. Das Licht fällt nur von rechts zentral auf die Figuren im Vordergrund und leuchtet hinten im Durchblick der Tür, ohne den Raum dazwischen zu erhellen.

So scheint es Goya auch in dieser Arbeit um eine Isolierung der Personen von ihrem Umfeld zu gehen, statt einer Landschaft reduziert er hier den Innenraum.

Bei den bislang betrachteten Arbeiten Goyas nach Velázquez waren derartige Veränderungen im Grunde in der Zeichnung angelegt. Bereits in diesen waren die Landschaften reduziert worden, Himmel zum Teil gar nicht vorhanden, Hintergründe nur knapp als schraffierte Flächen angegeben. Die Zeichnung der Meninas [14-1.2] zeigt zwar schon die vereinfachte rechte Wand, bemüht sich aber sonst sehr um eine dem Gemälde entsprechende Atmosphäre und trotz einiger kleiner Varianten auch um eine formal ,richtige' und vollständige Wiedergabe des Gemäldes. Davon zeugt auch die sehr sorgfältige Ausführung mit zwei verschiedenen Röteln über eine schon fast komplette Bleistiftvorzeichnung. In keiner anderen der bekannten Zeichnungen schraffierte Goya auch die Hintergründe ähnlich behutsam (selbst der unbezeichnet wirkende helle Durchblick durch die rückwärtige Tür ist zart schraffiert), und kaum eine wurde so detailliert durchformuliert, dass Goya, wie hier geschehen, der Infantin kleine Füße erfand. In die Radierung übernahm er diese dann allerdings nicht, ein Kontrollblick auf das Gemälde muss stattgefunden haben. 64 Er vermeidet nun den Eindruck der schwebenden Prinzessin des Gemäldes, indem er den Schatten unterhalb des Rockes ganz weglässt. Der Rock fällt in der Radierung steifer nach rechts, wo die Raumsituation zwischen der Prinzessin, der sich stärker neigenden menina zu ihrer Linken und zum kleineren, deformierten Hund im Vordergrund rechts äußerst diffus wirkt. Die hinter dem Hund stehende Zwergin Marie-Barbola ist schmächtiger geworden, und der kleine Nicolas Pertusato am Bildrand wirkt noch zerbrechlicher.

In der Zeichnung ist seine Treue zum Gemälde in der Gestaltung der Kleidung und im Ausdruck der sanft gezeichneten Gesichter noch erstaunlich groß, was sich trotz feiner Punktierungen nicht in die Radierungen übertragen ließ. Der im Gemälde des Velázquez für jede Interpretation zentrale Spiegel, der das Königspaar in Halbfigur zeigt, ist in der Zeichnung ebenfalls als solcher nachempfunden, wie die übernommenen Lichtstreifen an seinem Rand erkennen lassen. In Relation zu ihrem Rahmen sind die beiden vergrößert worden, der drapierte Vorhang allerdings wird erst in der Radierung hinzugefügt — das Gemälde bleibt während Goyas Arbeit präsent.

Nun ist der Eindruck der Radierungen von dem des Gemäldes trotz aller zeichnerischen Sorgfalt sehr verschieden. Das liegt vor allem an einer Änderung, der aber, wie mir scheint, in diesem Fall keine Absicht Goyas zugrunde liegt. Vielmehr scheint sie von einem Fehler nach der Übertragung der Zeichnung auf die Radierplatte verursacht worden zu sein.

Dass der Vergleich zu Velázquez sehr zu Ungunsten Goyas ausfällt, lag nach Hetzer⁶⁵ an der Zerstörung der "Harmonie zwischen Figuren und Raum". Ohne ihm im Ergebnis widersprechen zu wollen, liegt seiner Diskussion über den veränderten Raumeindruck die Annahme zugrunde, Goya habe die Figuren verkleinert. Die Figuren wirken bei Goya zwar kleiner, doch liegt das vor allem am höher positionierten Türausschnitt der Rückwand, in dem der untere Abschluss der geöffneten Tür im Verhältnis zum Gesicht der Prinzessin erhöht ist. In der Zeichnung bleibt genau diese Situation ungeklärt, sodass beim Übertragen auf die Platte und damit in der Radierung eine andere Lösung entstehen konnte. Der Unterschied der Größe der Figuren zwischen Radierung und Gemälde ist aber so gering, dass er nicht Ursache für eine solche "Zerstörung" der Harmonie im Raum sein kann.

Ein Vergleich des ersten Probedrucks (*Musée du Petit Palais*, Paris [14–3.1.1]) mit der Zeichnung zeigt, dass nach der Übertragung der Zeichnung auf der Druckplatte die Formate der beiden großen Gemälde an der Rückwand des Raumes verkleinert wurden. Ihnen fehlt jeweils ein relativ großer 'Streifen' am unteren Abschluss, wodurch die annähernd quadratischen und ruhigen Formate des Gemäldes — wie auch der Zeichnung — zu beengten und flachen Querformaten reduziert wurden. Wegen des vergrößerten Abstandes zu den Figuren erscheinen diese nun kleiner, was den Raumeindruck tatsächlich nachhaltig verändert. Die Harmonie, die Hetzer in den Radierungen zerstört sah, ist in der Zeichnung noch vollständig erhalten. Vermutlich ist die in den Radierungen zu beobachtende systematische Verdunkelung des Raumes, allem voran die der Rückwand, mit von dem Versuch geleitet, der ursprünglichen Harmonie doch wieder näher zu kommen. Hetzers konstatierte Unheimlichkeit, erzeugt vom verdunkelten Raum, den grellen Lichtern und dem weniger von Menschen erfüllten Raum ist zwar

nachvollziehbar, genauso aber auf den erwähnten größeren Übertragungsfehler zurückzuführen. Und weil gerade in der Zeichnung keine dieser Veränderungen im Sinne Hetzers angelegt sind, scheint mir eine grundsätzliche Intention Goyas in dieser Hinsicht nicht belegbar.

Die Zeichnung muss für die Reproduktionsgrafik die Kontrollinstanz bleiben, da sie direkt vom Original abgenommenen wird — es sei denn, man hat, wie Goya, das Original zur ständigen Prüfung der eigenen Arbeit zur Verfügung. Veränderungen, die erst in der Radierung vorgenommen werden, absichtlich oder unabsichtlich, verfälschen in der Regel das Original (wenn sie nicht, wie z. B. die kleine Stadt im Hintergrund Isabel de Borbóns oder die Füße der Infantin der Meninas Berichtigungen vorzeichnerischer Versäumnisse oder allzu freier Varianten sind). "Die Qualität einer reproduzierenden Radierung" liege, so Jesusa Vega, "in der Treue zu ihrer Zeichnung, und nicht in an den Neuerungen, die sie im Verhältnis zu ihr schafft."66 Im Falle Goyas Kopie nach Las Meninas ist diese grundlegende Veränderung eine unabsichtliche gewesen. Und dies nicht zuletzt deshalb, weil Goya selbst von dem Gedruckten nicht hinreichend überzeugt war, wenn es denn stimmte, dass er die Platte verworfen hat, nachdem er sie nicht mehr "hinbekommen" hatte. Die Arbeit nicht zu veröffentlichen, war dann mit Sicherheit bewusste Absicht.

2.1.8 Genre: Der Wasserverkäufer von Sevilla (El Aguador de Sevilla) [18]

Die Druckstellen auf dem Papier und auch der zum Teil stärker verwischte Rötel lassen mit Gewissheit annehmen, dass diese Zeichnung [18–1.2] auf eine Druckplatte übertragen wurde — allerdings in der rechten oberen Ecke so knapp, dass ein jeder Druck von ihr dort angeschnitten sein müsste. Leider sind aber weder die Platte noch von ihr gedruckte Radierungen erhalten.

Das Blatt ist vorwiegend schraffierend gezeichnet, Konturlinien sind so sparsam wie möglich gesetzt. Das Format von Goyas *Wasserverkäufer von Sevilla* ist im Verhältnis zum Gemälde zu einem deutlichen Hochformat geschmälert worden, wie das bereits bei den Reiterbildnissen geschah. Am rechten Rand begradigt Goya dabei das Gewand des Wasserverkäufers, um

es innerhalb des Formates halten zu können. auch weiter unten fällt es gerader, und ohne den Faltenwurf des Gemäldes und mit der leicht schrägen Schraffur steht der Verkäufer hier im Verhältnis zum Gemälde insgesamt steifer da. Steifer erscheint auch sein linker Arm, dessen kleinerer Hand die behutsame Ruhe fehlt, mit der der Wasserverkäufer von Velázquez seinen Krug hält. Etwas längere Haare am oberen Stirnansatz und ein kürzerer Bart lassen Goyas Wasserverkäufer mit — oder trotz — seiner hagereren Gestalt jünger aussehen, wie auch sein Umhang weniger abgenutzt wirkt, da die Öffnung an der Schulter als solche schwerer zu erkennen ist. Das Gewand liegt bis zur Schulter hinauf enger am Körper, was im kleineren und engeren Kragen einen deutlichen Ausdruck findet. Die Pentimenti des Gemäldes⁶⁷ lassen vermuten, dass Goya in seiner Kragenlinie hier tatsächlich einer möglichen früheren Lösung des Gemäldes nachzuspüren versuchte.

Dem schmaleren Format zufolge erhält auch das Glas, welches im etwas eingeengteren Raum vom Verkäufer an den Jungen übergeben wird, eine schlankere Gestalt. Dadurch wird es zum oberen von drei Dreiecksformen, die sich entlang des Gewandes um die Tischplatte gebildet haben. Der Kragen des Jungen fällt in der Zeichnung weicher, sein Kopf wird verkleinert, was wieder auf das schmalere Format zurückführbar ist. Auch der Kopf des dritten Mannes, der im Gemälde fast monochrom, zweidimensional und nahezu unbeleuchtet im Hintergrund gehalten trinkt, wird zwar ebenfalls verkleinert, aber durch die ihm zukommende gleichartige Beleuchtung deutlich nach vorne geholt. So führt Goya die drei Köpfe gleichwertiger zusammen, als sie bei Velázquez angelegt waren, der sie jeweils unterschiedlich beleuchtet. Zwar stehen der Jüngling und der Wasserverkäufer in einem "Beleuchtungslicht" (Wolfgang Schöne) möglicherweise derselben außerbildlichen Lichtquelle, doch ist ihre Intensität auf letzteren deutlich geringer. Der im Gemälde gänzlich verschattete dritte Kopf erhält von Goya eine Beleuchtung in derselben Intensität wie der Junge, aber von einer anderen Quelle. Diese Betonung der hinteren Figuren des Mittel- und Hintergrunds führt zu einer Gleichgewichtung aller drei. Durch die dunkleren Schraffuren der beiden linken Figuren, dem gleichmäßigen Haupthaar aller drei und der Schattierung des Rückens des Wasserverkäufers erhalten die Figuren eine gemeinsame Kontur, die sie als Gruppe noch stärker zusammenführt und sie als 'Einheit' gegen den Hintergrund absetzt. Der Raum zwischen den dreien bleibt völlig ungeklärt, so, als sei er fast inexistent. Ähnlich, wie in den vorangegangenen Isolationen der Einzelfiguren erscheint hier die als Einheit erfasste Dreiergruppe behandelt worden zu sein.

Innerhalb dieser Arbeiten Goyas nach Velázquez nimmt das Bildnis des Papstes Innozenz X.⁶⁸ in jeder Hinsicht eine Ausnahmeposition ein: Es ist eine Kopie in Öl, zu der keine Zeichnung erhalten ist. Keine Vorzeichnung für das Gemälde und auch keine, die einer Radierung zur Vorlage hätte dienen können, wie eben auch keine Radierung selbst existiert. Thematisch steht es allein, wenn es auch als "geistliches" Bildnis eines Papstes in enger Nähe zum "Herrscherbildnis" steht.

Die Schwierigkeiten, die sich dem Kopisten hier stellen, sind nicht die der Umsetzung malerischer Qualitäten in überzeugende grafische Lösungen als vielmehr die des Nachvollziehens der Farbenherstellung und des Pinselduktus. Veränderungen, wie sie in den Radierungen allein wegen des Bildträgerwechsels notwendig entstehen, sind nicht zu erwarten.

Und dennoch: Goya wählt ein leicht kleineres Format (78 x 68 cm überführt er in 55 x 45 cm), zeigt darin aber den Papst in annähernd gleicher Größe: er verringert den Ausschnitt und rückt uns den Papst ein gutes Stück näher. Die strenger senkrecht laufende Knopfleiste fällt bei Goya schräger und damit weicher. Gleiches ist am Kragen zu beobachten, besonders an Innozenz' linker Seite: die Kragenspitze zeigt bei Velázquez scharf nach unten, bei Goya hängt sie lockerer. Darüberhinaus lässt sich die Kragenlinie bei Velázquez fast zu einer Kreislinie verbinden, die seinem Gemälde eine stärkere formale Gebundenheit und Strenge gibt. Dass hier gleichzeitig das Zentrum des Bildes liegt, verweist auf ein höheres Ordnungsprinzip, welches bei Goya nicht mehr wirksam ist. Er löst diesen Bogen auf, der sich zudem unterhalb der Bildmitte wiedergefunden hätte. Schließlich ist es die seitlich und im hinteren Abschluss spürbar rundlicher geformte Kopfbedeckung, die des Papstes Kopf bei Goya nach hinten geneigter, insgesamt rundlich-weicher und daher auch hier weniger streng wirken lässt. Vorsichtig kann man also behaupten, dass Goya auch hier, wo er in seinem Gemälde vom Vorbild abweicht, in die gleiche Richtung arbeitet, wie in den vorangegangenen Radierungen. Ohne den höher gestellten Persönlichkeiten ihre Würde zu nehmen, versucht er, ihrem Mensch-Sein näher zu kommen.

2.2 Zusammenfassung

In allen Arbeiten Goyas nach Velázquez werden die dargestellten Figuren aus dem kompositorischen System des Velázquez so weit wie möglich herausgelöst, in vielen Fällen aber ohne sie in einen neuen Kontext zu stellen. Dem scheint der Versuch zugrunde zu liegen, die Figur stärker oder ausschließlich auf sich selbst zu beziehen und sie von Anderem unabhängig für sich stehen zu lassen, was sich als "autoreferenzielle Subjektivierung" bezeichnen ließe. Die Radierung nach *Bacchus*, in der sich Goya noch am dichtesten an die Komposition Velázquez' hält, erreicht diese Subjektivierung über eine Steigerung der dargestellten Charaktere selbst.

In den Porträts Äsop und Menippos versucht Goya, die Figuren gegen den für sich unverständlichen und gewollt grafisch wirkenden Hintergrund abzusetzen, indem er mit starken Helldunkel-Kontrasten das gesamte Blatt vertikal rhythmisiert. Die Gegenstände sind kompositorisch bedeutungslos und damit auch als Attribute unwichtiger geworden.

Bei Sebastián de Morra vollzieht sich der Wandel vom betrachteten Objekt zum agierenden Subjekt deutlicher, was nicht nur durch seinen aggressiveren Gesichtsausdruck hervorgerufen wird. Er ist seiner harmonischen Umgebung enthoben worden und präsentiert sich körperlich kompakter und auf sich bezogen vor einer irreal wirkenden Dunkelheit, die ihn in keinem Moment in eine Komposition oder 'nur' in ein Bild einbindet — es gibt nur ihn.

Diego de Acedo erreicht mehr Aufmerksamkeit für seine Person durch die lebhaftere Gestaltung seiner Kleidung, die bereits in der Zeichnung auffallend akzentuiert ist. Die Distanzierung zum Hintergrund wird durch die Reduzierung der Landschaft und der Gegenstände, sowie durch den starken Kontrast des hellen Himmels hinter dem dunklen Oberkörper erreicht. Im Verhältnis zu den vorangegangenen drei Porträts entgegnet Goya dem «Primo» aber mit mehr Respekt, wenn man das treuere Nachempfinden des Gesichtsausdrucks in dieser Richtung deuten darf. Ursache mag dafür die engere Beziehung Diego de Acedos zum Hofe Philipps IV. sein, denn auch in den übrigen königlichen Porträts verzichtet Goya auf zu starke Änderungen im Gesichtsausdruck. In den Bleistiftzeichnungen zu diesen Porträts sind die Gesichter die jeweils am behutsamsten behandelten Partien.

Auch in den königlichen Porträts zu Pferde löst Goya die Reitenden aus ihren Kompositionen. Die Kleidung wird weicher, gefälliger und wohl auch

modisch aktualisiert.⁶⁹ Der Repräsentationsapparat ist, wo nicht weggelassen, deutlich gemindert und seiner Bedeutung enthoben. Die Dargestellten identifizieren sich damit nicht über die gesellschaftliche respektive staatliche Rolle, die sie zu erfüllen haben, sondern sind in erster Linie Personen: "Leichte Varianten, kaum wahrzunehmen an der Kleidung, die sich mehr der Mode des achtzehnten Jahrhunderts anpasst, verwandeln die förmlichen Bildnisse des Velázquez in realistischere und intimere Werke, vielleicht unter dem Einfluss einer Zeit, in der die «Aufklärer» die Annäherung der Königlichen Würde an das Volk forderten."

Im Falle des Prinzen *Baltasar Carlos* verhält es sich anders. Hier, obwohl es sich um ein königliches Bildnis handelt, verändert Goya den Sechsjährigen, der bei Velázquez gerade in die ihn erwartende Rolle hineinwächst. Velázquez' Prinz reitet noch unsicher und wird eher getragen; Goyas Prinz sitzt fester im Sattel und hält das Pferd besser unter Kontrolle. Er wirkt agiler und entschlossener, ist ein deutlich 'aktiveres Subjekt' als sein 'Vorbild' bei Velázquez.

Gemeinsam mit *Baltasar Carlos* veröffentlichte Goya seine Version des *Bacchus*, in der jeder der Dargestellten einen veränderten, aber vor allem in der Intensität gesteigerten Gesichtsausdruck zeigt und somit stärker als Subjekt hervortritt. So, wie man bei den königlichen Porträts von einer Verbürgerlichung der Aristokraten sprechen kann, nivelliert Goya in dieser Radierung die Unterschiede zwischen den Menschen und einem griechischen Gott.

Mit Einsatz der Aquatinta-Technik erhalten Goyas Arbeiten noch eine weitere Dimension. Zwar zeugt bereits seine Art, mit Stricheleien, kurzen Schraffuren und Punktierungen zu radieren, Konturlinien zu vermeiden und damit Umrisse und Binnenzeichnung offener zu gestalten von dem Versuch, malerische Effekte zu erzielen. Doch mit der Aquatinta konnte er diesem Ziel sehr viel näher kommen. So ist sein *Barbarroja* letztlich eine geschlossene Arbeit, wo das Gemälde des Velázquez' unfertig wirkt (und wohl auch ist).

Noch deutlicher ist der mit der Aquatinta erreichte Wandel im Falle *Don Fernandos.* Sie ist die Arbeit Goyas, die im Resultat dem ihr zugrunde liegenden Gemälde am weitesten entfernt ist. In ihr hat Goya seine grafischen Mitteln bis dahin am überzeugendsten eingesetzt. Er versucht nicht mehr, malerische Effekte der Vorlage mit zeichnerischen Mitteln nachzuempfinden, sondern gestaltet (selbstbewusst und subjektiv) die Arbeit nach den ihm

zur Verfügung stehenden grafischen Möglichkeiten. Damit erzielte er ein in sich stimmiges Ergebnis, dem man keine Abhängigkeit mehr von einer Vorlage anmerkt. Somit kann es als insgesamt nicht mehr kopiert, sondern als nachempfunden, als imitiert, wenn nicht gar neu erfunden betrachtet werden und als die hier eigenständigste künstlerische Arbeit ("creative copy") gelten.

Dem Scheitern Goyas an seiner Radierung nach *Las Meninas* lag meines Erachtens der dargelegte Übertragungsfehler zugrunde, der mit keiner noch so tief geätzten Aquatinta hat überspielt werden können. Die Zeichnung zeugt wieder von dem größeren Respekt, den Goya den enger an den königlichen Hof gebundenen Porträts entgegenbrachte. Trotzdem vollzieht sich auch in den *Meninas* Goyas eine Verkleinerung der Bildraumes. Der Mittelgrund wird verkürzt, sodass die Figuren wieder direkter vor ihren Hintergrund gesetzt und damit aus ihrer räumlichen Verortung gelöst werden. Ebenso verunklärt Goya die Beziehungen der Figuren untereinander, sie wirken eher wie aufgereiht, als in eine große Komposition integriert.

Don Juan de Austria scheint nach der Art der Zeichnung der umliegenden Gegenstände der ersten Probedrucke zu urteilen eher eine der früheren Arbeiten zu sein, da sie ein wenig unbeholfen wirken. Zu grob gezeichnet und zu wenig im Raum integriert wirken sie fast irreal. Die Kleidung wiederum ähnelt der in den Zeichnungen der königlichen Ganzfigurenporträts. Die Aquatinta wird auch hier zur Vereinheitlichung des Umraumes verwendet, doch gelingt es nicht, die ungewöhnlich starke Präsenz der zwar bedeutungslos gewordenen Rüstungsteile so zu mildern, dass ihr damit die personenmarkierende attributive Funktion vollständig genommen wären.

Das Porträt des *Ochoa* oder des *Ronquillo* zeigt schon ohne Aquatinta den Versuch, mittels einer großen Spannbreite zeichnerischer Mittel einen 'fließenden' Verlauf des Hintergrundes zu erzeugen. Wegen der sehr stark durchgezeichneten und den tief geätzten Linien der Figur musste Goya einen Hintergrund entwickeln, den er so kein zweites Mal in dieser Folge eingesetzt hat. Von fast unbearbeiteten Partien im Vordergrund gelangt Goya über Punkte, kurze Striche, Häkchen und in der Höhe immer enger gesetzten Linien zu einem Netz, das nur mit diesem von der Figur so verschiedenen zeichnerischeren Eindruck in der Lage ist, die Trennung vom Hintergrund zur Figur deutlich aufrecht zu erhalten. Vor einem schraffierten Hintergrund ähnlich dem des *Barbarroja* hätte sie sich nicht mehr absetzen können. Durch die Aquatinta nähern sich diese Partien, Kleidung und Hintergrund, wieder einander an; das Helldunkel gewinnt an Bedeutung und

ein stark malerischer Eindruck setzt sich durch. Leider wurden die äußeren Partien der Kleidung zu tief geätzt und auch der Hintergrund kann letztlich nicht überzeugen.

Von den übrigen Zeichnungen sind keine Radierungen erhalten. Die des Niño de Vallecas ist zerstört, bei der des Wasserverkäufers kann wegen der Quetschfalten in der Zeichnung nur auf ihre Existenz geschlossen werden. Die Radierungen der gesamten Folge sind zu unterschiedlich, als dass man auf mögliche oder wahrscheinliche Ergebnisse nach den verbliebenen Zeichnungen schließen könnte. Diese Unterschiedlichkeit ist es sicher auch, weshalb die Rezeption der Arbeiten und ihre Bewertung in der Forschung ebenfalls unterschiedlich ausfällt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Zorach/Rodini 2005, S. 6.
- 2 Vgl. Kat. Frankfurt 1981, S. 20, wonach sie in den Jahren 1768–69 in Paris entwickelt wurde, von "ersten Versuchen im 17. Jahrhundert abgesehen". Als ihr Erfinder wird meist Jean Baptiste Le Prince genannt, dessen frühesten Blätter 1768 datiert sind, vgl. Koschatzky 1988, S. 135.
- 3 "Noch lerne ich" ist der Titel eines Blattes seines Albums G (Nr. 54), GW 1758, das Goya mit ungefähr 80 Jahren in Bordeaux zeichnete.
- 4 Vgl. die hierfür von Goya verfassten Begleitschreiben bei Canellas 1981, S. 211f. (Nr. 16 vom 12. August 1777), S. 214 (Nr. 18 vom 26. Januar 1778), S. 215 (Nr. 20 vom 1. Mai 1778) sowie S. 216 (Nr. 22 vom 26. Oktober 1778) und S. 217 (Nr. 24 vom 6. Januar 1779).
- 5 Vgl. Vega 2000, S. 86.
- 6 Goya benötigte für die Zeichnungen und Radierungen der veröffentlichten 11 Arbeiten wahrscheinlich nur ein, längstenfalls knapp zwei Jahre. Dagegen arbeitete M. S. Carmona z. B. allein an seiner Kopie nach Mengs' Porträt *Karls III.* zwei Jahre (vgl. Vega 1995, S. 161). Goyas Fähigkeit, schnell zu arbeiten, scheint für alle Aspekte seines künstlerischen Schaffens zu gelten (vgl. für diesen Zusammenhang u. a. Viñaza 1887, S. 33; Rosé 1981, S. 174; Gassier 1984, S. 42).
- 7 Vgl. Vega 1995, S. 152 und dies. 2000, S. 62, Anm.36. Ebenso ist vorgeschlagen worden, Goya würde sich mit seinem Schwager Ramón Bayeu eine Werkstatt geteilt haben (Kat. Boston 1974, S. 3). Da sie alle drei Maler der Teppichmanufaktur waren, ist es auch denkbar, dass sie zu dritt über eine Werkstatt verfügten. Eine solche könnte ebenfalls im alten Mengs'schen Atelier eingerichtet gewesen sein. Ausschließen darf man, dass sie jeweils eigene gehabt hatten.
- 8 Vgl. z. B. Viñaza 1887, S. 441 zu den Reiterporträts: Die "extrem ermatteten Kupferplatten geben auf den Bögen, die die *Calcografía Nacional* herausgibt, nicht einmal die Idee der ursprünglichen Arbeit wieder." ("Los cobres excesivamente fatigados no dan ya idea de la obra en los pliegos que salen de la Calcografía Nacional.") und Hofmann 1907: "Die Madrider Chalkographie aber sollte endlich einmal aufhören, ihre großen Folgen sowie die Velazquez-Blätter in immer schlechteren Drucken zu verbreiten" (S. X) und S. 163: "Elf von den sechzehn Platten sind 1778 datiert, fünf tragen keine Jahreszahl, dürften aber beiläufig in die gleiche Periode oder etwas später fallen. Dreizehn davon besitzt die Chalkographie von Madrid und hat sie, mehr als gut ist, ausgenutzt. Man kann sich leicht vor den modernen Drucken hüten; das auffallend weiße Velinpapier unterscheidet alle von den frühen Drucken."

2.1 Bestandsaufnahme

2.1.1 Die Ganzfigurenporträts der Literaten: Äsop und Menippos

9 Vega 2000, S. 67: "pequeña rama". Viñaza 1887, S. 445 spricht von "einer Art Kleiderbündel, das andererseits aussieht, wie das Geschirr eines Lasttieres." ("una especie de hatillo de ropa, que por otra parte parece un aparejo de bestia de carga." Zwar gibt er vor, die "estampa" zu beschreiben, doch rekurriert er hier auf das, was er (oder Madrazo, dessen Beschreibungen der Bilder Velázquez' er sich be-

diente, vgl. Viñaza 1887, S. 451) bei Velázquez gesehen hat. Letztlich ist die Identität der Gegenstände und damit deren Deutung bis heute unklar.

- 10 So vorgeschlagen von Vega 2000, S. 67. Zu Luis Gil Ranz vgl. Lafuente 1947, S. 154f.
- 11 Vgl. Vega 1995, S. 153 und 156, Anm. 22.
- 12 FLG 1999, Nr. 117.
- 13 Tietz 1991, S. 262.
- 14 Vega 1995, S. 158f. Dennoch war es keine Formulierung, die ausschließlich Goya benutzt hätte, vgl. z. B. M. Salvador Carmonas Radierung nach dem Selbstbildnis Mengs' von 1780: "Sacado del retrato original que pintó el mismo Mengs...", Gassier 1984, S. 15, Abb. 4.
- 15 Nach Gassier 1984, S. 24 bildete Goya den Philosophen [Menippos, der ja auch Dichter war] und den Fabeldichter der Antike in zwei Figuren eines Schelmenromans um. Goya überführte ihmnach Literaten in Figuren der Literatur, machte aus Schöpfern Geschöpfe.
- 2.1.2 Die Porträts der sitzenden Hofzwerge:

Sebastián de Morra, «El Primo» Don Diego de Acedo und El Niño de Vallecas, Francisco Lezcano

- 16 Vgl. Hetzer 1957.
- 17 Ebd., S. 180.
- 18 Ebd., S. 185.
- 19 Ebd., S. 181.
- 20 Holländer 1968, S. 752.
- 21 Fhd
- 22 Vgl. hierzu McKim Smith 1988 und Peter Richter: *Gemalte Wahrheit*. Naturalismus in der spanischen Malerei des 17. Jahrhundert als Problem der Forschung; unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Hamburg 1998, S. 85–90.
- 23 Don Diego de Acedo war einer der "enanos" am Hofe der Habsburger, die eine Funktion ausführten, die über bloßes "Vergnügen-Bereiten" und "Wahr-Sagen" hinausging. Er war offensichtlich der Sekretär mit dem königlichen Stempel, und folglich auch auf den langen Reisen des Königs dabei. Vgl. Kat. Madrid 1990, S. 330; Bouza 1996, S. 87.
- 24 Askew 1988, S. 130.
- 25 Keine der Radierungen, denen eine Vorzeichnung in Rötel zugrunde liegt, wurde sicher von Goya selbst veröffentlicht, und alle wurden mit Aquatinta gedruckt [12–18]. Die bekannten Vorzeichnungen zu den veröffentlichten Arbeiten sind alle Bleistift- oder Kreidezeichnungen [4, 6, 7, 9, 10, 11]. Dies lässt vermuten, dass auch zu den Arbeiten [1, 2, 3, 5, und 8] Bleistiftzeichnungen existier(t)en, und dass wegen der vorhandenen Probedrucke auch für [16] zusätzlich zu [16–1.1] eine Rötelzeichnung als Radiervorzeichnung angefertigt wurde. Paul Lefort konnte einige der Zeichnungen aus dem Besitz Ceáns erwerben, die er 1869 in Paris wieder verkaufte. Zu denen, deren Aufbewahrungsort seither unbekannt ist (Boix 1922, S. 10), gehört z. B. die für Sebastián de Morra.
- 26 "cueva o abrigo", vgl. Kat. Madrid 1990, S. 316.
- 27 Vgl. Kat. Madrid 1990, S. 318.
- 28 Gállego zeigte ebenfalls, dass es sich bei der Landschaft im Hintergrund um dieselbe handelt, in der der Prinz selbst in den entsprechenden Porträts des Velázquez sowohl jagte als auch ritt, vgl. Kat. Madrid 1990, S. 318f., hier [10] und [20]. Die Abbildung bei López 1996, Bd. II, S. 241 ist für diese Vermutung erhellender.
- 29 So vermutet nachvollziehbar Askew 1988, S. 135 und 141. Zur Aquatinta und deren Anwendung vgl. u. zu den Arbeiten [12 bis 16].
- 2.1.3 Die königlichen Porträts zu Pferde:

Philipp IV. und Isabel de Borbón, Philipp III. und Margarita de Austria, Conde Duque de Olivares und Baltasar Carlos

- 30 Vgl. Mayer 1913, Bd. II, S. 168: "Der Anteil von Velázquez an der Vergrößerung und Übermalung des Reiterporträts von Bartholomé Gonzalez mit Philipp III. und dessen Gemahlin im Prado, ist bedeutend geringer als man vielfach annimmt. Er beschränkt sich vornehmlich auf die Pferde, die herrlich gemalten Köpfe. Die Übermalung des Hintergrundes usw. scheint nicht einmal Mazo, sondern ein ziemlich geringer Gehilfe des Meisters ausgeführt zu haben."
- 31 Elias Tormo (1949, S. 130–162), der ausführlich die Fragen nach den Formaten und den beteiligten Händen diskutiert hat, hält die Anstückungen für Werke des 18. Jahrhunderts (aus der Zeit, da sie in den *Neuen Palast* gebracht wurden) und es für möglich, dass Goya daran beteiligt war (S. 161f.). Vgl. auch Warnke 1968, S. 224, Anm. 24. Von der Beteiligung Goyas an den Gemälden des Velázquez, die er "überarbeitet und abgeschlossen hat", ist Herrán 1967, S. 34 und 43ff. überzeugt. Goya hätte dann aber doch wohl "seine" Fassung mit Stolz radiert. Dass er stattdessen dann in diesem Punkt "historisch treue" Reproduktionen anfertigt, ist vor dem Hintergrund der eben doch vorgenommenen Konzeptionsänderungen nicht plausibel. Águeda 1987, S. 42 bleibt in der Frage neutral. Sie verweist auf Camóns Ergebnis (Camón 1964, Bd. I, S. 523–528; ihre Angaben fand ich dort nicht), der wie Tormo nach Vergleichen der Inventare des *Buen Retiro* und des Königlichen Palastes die Veränderungen ebenfalls für Werke des 18. Jahrhunderts und Juan García de Miranda sowie Andrés de la Calleja (er war Restaurator

der königlichen Gemälde) für ihre Autoren hält.

- 32 Vgl. Mengs 1989, S. 222f.: "conocida (...) por su excelencia", "el efecto que causa la imitación del Natural es el que suele contentar á toda clase de gentes", "todo es admirable"; "sobre todo es singular el modo facil y determinado" und "su mas excelente estilo" sind die Ausdrücke, mit denen er die Gemälde und einzelne Aspekte beschreibt. Es fällt dabei aber auf, dass Mengs neben der überzeugenden Natürlichkeit (und damit auch Farbe und Licht) wieder "nur" das exzellente Handwerk lobt. Invention oder Komposition lässt er unbeachtet, da Velázquez seiner Meinung nach nicht nach den von ihm erkannten "besseren Grundregeln" ("mejores principios", S. 201) z. B. eines Raffael gearbeitet hat.
- 33 Vgl. López 1996, Bd. II, S. 168-179; Warnke 1968, S. 225, Anm. 26.
- 34 Wobei nicht eindeutig zu klären ist, ob die dunklen Zonen nun die wolkenfreien Gebiete eines blauen Himmels hinter freundlichen weißen Wolken sind, oder ob es dunklere Wolken an einem kalten Tag sein sollen. Ich neige eher zur ersten Möglichkeit.
- 35 Nach wie vor ist ebenso die Autorschaft nicht eindeutig zu klären. Das benutzte Papier und die Wasserzeichen (J. Honig & Zoonen) sprechen zumindest dafür, dass sie zeitgleich mit den Bleistiftzeichnungen für die ersten, im Juli 1778 veröffentlichten Arbeiten entstanden.
- 36 In der Variante des Porträts Olivares' des *Metropolitan Museums of Modern Art* (New York) ist er auf einem weißen Pferd sitzend vor einem üppiger bewachsenen Baum und wesentlich mehr Rauch im Mittelgrund allerdings genauso nah an den rechten Bildrand gerückt, vgl. Kat. Madrid 1990, S. 262.
- 37 Warnke 1968, S. 226.
- 38 Vgl. zum Saal der Reiche, dem "Salón de Reinos", die bislang letzte Rekonstruktion bei Brown/Elliott 1980, zur Deutung des Sprungs auf den Thron vgl. Warnke 1968, S. 225. Aus den Angaben Ponz' und Ceáns (vgl. die Angaben im zweiten Band der vorliegenden Arbeit) bezüglich der Hängung der Gemälde im Palast lässt sich nur schließen, dass zur Zeit Goyas der Prinz ohne Bezug zu den großen Porträts nicht mit diesen im selben Raum hing.
- 39 Vgl. Warnke 1968, S. 226.
- 40 Zu dieser Radierung vgl. Brown 1989, S. 33f. und S. 86f., Nr. 16. Die Druckplatte kam später in den Besitz des Antwerpener Verlegers Gaspar de Hollander, der 1670 das Blatt mit überarbeitetem Gesicht als Porträt Karls II. herausgab (Brown 1992, S. 144). Riberas Radierungen wurden immer wieder veröffentlicht, so auch in Spanien und aktuell für Goya erreichbar im Jahre 1774 (ebd.).

2.1.4 Mythologie:

Bacchus, ein fingierter Bacchus oder die Betrunkenen

- 41 Orso 1993, S. 4ff. hat die unterschiedlichen Titel, die dem Bild gegeben wurden, aufgelistet. Der Vorschlag Mengs' findet sich auf S. 11.
- 42 Vgl. ebd., S. 19f. Ähnlich wie Mengs spricht Ponz von einem, der die Rolle des Bacchus spielt ("uno que hace el papel de Baco"), zit. im Kat. Boston 1974, S. 22.
- 43 Viñaza 1887, S. 439 beschrieb ihn derber: "Ein unverschämter Gauner, mit dem Gesicht eher eines Kackministers als dem eines für die göttlichen zivilisatorischen Wohltaten für Lateinamerika…" ("Un desvergonzoso truhán, con cara más de ministro de Caca que de numen benéfico civilizador de la India…").
- 44 Das Blatt weist aber auch Falten auf, die bereits vor der Zeichnung existiert haben müssen, wie die an diesen Stellen von der Falte abhängige Verteilung des Graphits zeigt. Wenn auch angegriffenes Papier benutzt wurde, zeigt das erneut, dass Papier offenbar nur begrenzt verfügbar war und/oder sehr teuer. Darüber hinaus war der Wert einer Zeichnung als künstlerisches Werk an sich noch eher unbedeutend.
- 45 Kat. Boston 1974, S. 22: "accustomed to physical labor".
- 46 Schon im Hintergrund Morras verwendete Goya "Haken", die aber wegen ihrer Größe die kurzen, unterschiedlich eng aneinander gesetzten Schraffen verklammern und eher den Eindruck eines Gitters hervorrufen, als den einer weichen, gleichmäßigen Dunkelheit.

2.1.5 Die Ganzfigurenporträts der Hofnarren:

«Barbarroja», «Don Juan de Austria», Ochoa oder Ronquillo

- 47 López 1996, Bd. II, S. 210. Zur Rolle und Funktion die sie unter den Bourbonen wieder verloren der Hofnarren, Zwerge und Verrückten am Hofe der Habsburger vgl. Mena/Sánchez/Gállego 1986 und Bouza 1996.
- 48 "Velázquez le pintó", und "Goya le dibuxó" (Kursive vom Verfasser).
- 49 Die Aquatinta zeichnet sich im Unterschied zur reinen Strichätzradierung dadurch aus, dass mit ihr wesentlich flächigere Abstufungen im Farbton möglich sind. Statt auf den Ätzgrund mit unterschiedlichen Radiernadeln oder dem Roulette zu zeichnen, wird bei der Aquatinta ein säurefester Staub auf die präparierte Fläche aufgetragen, wobei jedes einzelne Staubkörnchen das unter ihm liegende Metall bei der Ätzung schützt. So entsteht statt einer großen Fläche, die die Druckfarbe beim Auswischen wieder verlieren würde, eine Fläche aus vielen kleinsten Metallsäulen, die die Farbe zwischen sich halten. Je nach Feinheit des Korns, Dichte der Punkte und Dauer bzw. Tiefe der Ätzung ändert sich der Flächenton (Koschatzky 1988, S. 131ff.).
- 50 Hetzer 1957, S. 187.
- 51 Muther 1907, S. 47.

- 52 Hohl 1980, S. 248.
- 53 Das Erbe des damaligen Marqués de Casa Torres fiel zum größten Teil an die belgische Krone. Nach Camón 1964, S. 479ff. befindet sich in der Sammlung der Königin Fabiola ein Gemälde dieses Porträts von Juan de Pareja, möglicherweise eine Kopie des verlorenen Velázquez (Camón 1971, S. 266; López 1963, S. 268 hält dieses Gemälde zudem nicht für das von Goya radierte: "there is no ledge underscoring the sitter's ground"). Der gegenwärtige Aufenthaltsort der hier besprochenen Zeichnung ist unbekannt; möglicherweise befindet auch sie sich in jener Sammlung. Viñaza 1887, S. 450 bediente sich bei der Beschreibung der Arbeit des Pradokatalogs von D. Pedro de Madrazo, der unter der Kat.-Nr. 692 das "Porträt des Francisco Bazán, Hofnarr Karls II." ("Retrato de Francisco Bazán, bufón de la cor te de Carlos II.") anführt. Die Beschreibung Madrazos passt zu dem Gemälde, welches Goya kopierte. Viñaza macht darauf aufmerksam, dass es zur Zeit Goyas von Ceán und anderen als Werk Velázquez' galt. Als Werk Carreños wurde es, laut Madrazo, im Inventar von 1686 angeführt. Der Katalog (MNP-CP 1991) führt unter dem Titel "Bazán" zwar ein Werk Carreños an, doch handelt es sich hierbei eindeutig nicht um das von Goya kopierte (vgl. MNP-CP 1991, S. 663, Nr. 647). Zudem befand es sich in den Jahren 1747 und 1794 nicht im Palast, sondern im Buen Retiro, und stand somit für die Radierer nicht zur Verfügung. Justi (1903), S. 574 hielt ein Gemälde in Schottland der Gallery Rossie Priory für möglicherweise den Portier Ochoa. Seine Beschreibung des Gemäldes koinzidiert aber nicht mit Goyas Arbeiten, zudem zählte Justi es zu den "auf dem Weg von Buen Retiro zum Palast verloren" gegangenen Gemälden. Das von Goya kopierte aber hatte den Palast erreicht. Vielleicht ist die wechselnde Bezeichnung des von Goya kopierten Gemäldes auch auf die (ursprüngliche und zu Carreños Bazán zusätzliche) Existenz zweier Porträts zurückzuführen.
- 54 Sie wird ohnehin nur selten in Verbindung mit Goyas Arbeiten nach Velázquez erwähnt. Zuletzt äußerte sich Vega 2000, S. 68 gegen eine Zuschreibung der Zeichnung an Goya.

2.1.6 Die königlichen Ganzfigurenporträts:

Don Fernando, Philipp IV. und Baltasar Carlos als Jäger, Don Carlos

- 55 Als eine "viva imagen de la guerra" bezeichnete Alonso Martínez de Espinar (*Arte de Ballestería y Montería*, Madrid 1664) die Jagd, zit. nach Glendinning 1983, S. 50; vgl. auch Kat. Frankfurt 1991, S. 22: "Die Jagd ist das Spiegelbild des Krieges."
- 56 Saavedra 1988, S. 36: "En ella [la caza] la juventud se desenvuelve, cobra fuerzas y ligereza, se practican las artes militares, se reconoce el terreno, se mide el tiempo de esperar, acometer y herir, se aprende el uso de los casos y de las estratagemas. Allí el aspecto de la sangre vertida de las fieras y de sus disformes en la muerte, purga los afectos, fortalece el ánimo, y cría generosos espíritus, que desprecian constantes las sombras del miedo. Aquel mudo silencio de los bosques levanta la consideración a acciones gloriosas..." Das Werk wurde in kürzester Zeit in Europa verbreitet (München 1640, Mailand 1642, Venedig 1648, Brüssel 1649, Valencia und Amsterdam 1655) und erreichte damit den Charakter eines Standardwerks. Es enthält ebenso Empfehlungen zum Reiten, bereits angeführt von Warnke 1968, S. 221.
- 57 Da das Gemälde wahrscheinlich leicht beschnitten wurde, als es in den Palast umgehängt wurde, kann über die ursprüngliche Position Philipps nicht definitiv geurteilt werden. Eine Beschneidung des Porträts Don Fernandos ist ebenso möglich; dass Baltasar Carlos' Bildnis beschnitten wurde und dabei einen zweiten Windhund am rechten Bildrand verlor, gilt als sicher (López 1996, Bd. II, S. 190).
- 58 Kat. Boston 1974, S. 46.
- 59 Vgl. Askew 1988, S. 137.
- 60 Sie ist sicherlich auch der Ausgangspunkt der Diskussion um den Begriff der "Kopie".
- 61 Mena 1991, S. 38f. und im Kat. Berlin 2005, S. 90.
- 62 Gállego sprach von einer "freieren und eleganteren Haltung" [im Verhältnis zum sehr ähnlichen Porträt Philipps IV.], die *Don Carlos* womöglich einnehmen konnte, weil er sich nicht als "Herrscher Spaniens und als Repräsentant Gottes auf Erden" fühlte [und fühlen brauchte, waren seine Chancen auf eine Thronfolge doch äußerst gering], vgl. Kat. Madrid 1990, S. 129: "Posiblemente [...] por no sentirse soberano de las Españas y representante de Dios en la tierra [...], don Carlos adopta una postura más libre y elegante". Die Überwindung einer theokratischen Legitimation des Herrschaftsanspruchs konnte also schon im 17. Jahrhundert eine Lockerung auch des repräsentativen Darstellungsapparates im Allgemeinen zur Folge haben.
- 2.1.7 Das königliche Familienporträt:

Las Meninas oder Die Familie Philipps IV.

- 63 So Carderera 1863, S. 246: "... mais nous savons pertinment que Goya, pour donner plus d'effet à son ouvrage, le renforça de tons d'aqua-tinte, e et que, de dépit d'avoir laissé mordre trop longtemps, il brisa son cuivre." Ähnlich z. B. bei Viñaza 1887, S. 439: "... á causa de un descuido al querer reforzar el agua fuerte con toques de agua tinta" oder Justi (1903), S. 591. Askew 1988, S. 140 sieht den Schaden in den letzten vier Drucken.
- 64 Wenn es stimmt, dass Goya im alten Mengs'schen Atelier die Gemälde des Velázquez zum Zwecke des Kopierens nacheinander aufgestellt oder -gehängt bekommen hatte, ist die ständige Kontrolle sicher gegeben. Dann ist es eher verwunderlich, dass er die Füße überhaupt erst zeichnete. Vgl. auch oben die Vorgänge bei der Entstehung der Radierung *Isabel de Borbón.*
- 65 Vgl. Hetzer 1957, S. 188f.
- 66 Vega 1996, S. 154: "La calidad de un grabado de reproducción radica en la fidelidad al dibujo y no en las innovaciones respecto a éste."

2.1.8 Genre: Der Wasserverkäufer von Sevilla (El Aguador de Sevilla)

67 Vgl. die Abbildungen sowohl bei López 1996, Bd. II, S. 41 als auch im Kat. Madrid 1990, S. 69.

«Innozenz X.»

2.1.9 Das Papstbildnis:

68 Zu *Innozenz X.* von Velázquez vgl. Mena 1996, und insgesamt: *Velázquez, El Papa Inocencio X,* Museo Nacional del Prado, Madrid 1996.

2.2 Zusammenfassung

- 69 Stuffmann 1981, S. 11.
- 70 Mena 2004, S. 205: "Ligeras variantes, apenas perceptibles en los ropajes, que se adecuan más a la moda dieciochesca, convierten las solemnes efigies de Velázquez en obras de carácter más realista e íntimo, quizá como influencia de un tiempo en el que los «ilustrados» deseaban el acercamiento de la realeza al pueblo."

3. Rezeptions- und Wirkungsgeschichte

Die Arbeiten Goyas nach den Gemälden Velázquez' erfuhren insgesamt eine eher zurückhaltende Würdigung, zu sehr stehen sie im Schatten des 'großen Goya', dessen steiler Aufstieg fast unmittelbar nach diesen Arbeiten begann. Als Goyas Sohn 1831 eine kurze Biografie für die Academia de San Fernando verfasste, erwähnte er in Bezug auf das grafische Schaffen Goyas nur "drei Werke, die um die dreihundert Platten umfassen werden", und ließ damit die Folge der Radierungen nach Velázquez außer Acht.¹ Offensichtlich hielt er sie für zu gewöhnlich oder zu unbedeutend, um sie zu erwähnen. Da sie als "Kopien" der Arbeiten eines anderen nicht auf Goyas eigener Bilderfindung basieren, erfüllen sie nicht die Erwartungen, die an den für seine neuen und besonderen Inventionen berühmt gewordenen Künstler gestellt werden.

Nach Bozal waren sie "für damals gewöhnliche Drucke, die nicht nur dem Künstler zur Übung und Ausbildung dienten, sondern vor allem auch seine Einkünfte erhöhten."² Für Spanien kann dies aber nicht in dem Maße angenommen werden, wie für andere europäische Länder, wo der Verkauf von Reproduktionsgrafik nicht nur nichts Außergewöhnliches, sondern Hauptmotivation des Kopierens war. Bozal schätzt Goyas Kopien als "geschickt und respektvoll gegenüber den Originalen"³. Damit schließt er sich den frühesten Kritikern der Radierungen Goyas an, die, obwohl Goya selbst von "tausend Wirrungen" schrieb, die er mit ihnen gehabt hatte,⁴ überraschend positiv sind.

3.1 Die zeitgenössische Akzeptanz

3.1.1 Der kommerzielle Erfolg

Ob der Eintritt Goyas in den freien Markt tatsächlich seine Einkünfte erhöhte ist unterschiedlich eingeschätzt worden. Nach Hanna Hohl waren "die Radierungen nach Velázquez fast die einzigen geblieben, mit denen Goya auch finanziell einen gewissen Erfolg hatte". 5 Nigel Glendinning spricht von "sehr guter Akzeptanz". 6 Mary Huneycutt Askew hält die Radierungen dagegen für einen umfassenden Misserfolg, kommerziell wie finanziell, da sie dem damaligen Geschmack und der Norm solcher Reproduktionen nicht entsprachen.⁷ Carmen Garrido wiederum vergleicht, wie Hanna Hohl, seinen Erfolg mit dem der späteren großen Folgen, und bestätigt ihm damit sein relativ bestes Ergebnis.⁸ Laurent Matheron stellte dann für den späteren Kunstmarkt 1858 fest, dass die Radierungen Goyas nach Veläzguez kaum auf dem Markt zu finden waren, und dass sie sich weder bei Liebhabern noch in öffentlichen Sammlungen befänden.⁹ Den von der *Calcografía* gedruckten Auflagen zufolge gab es eine "kleine, aber stete Nachfrage" nach den gro-Ben Radierungen der Reiterbildnisse und des Bacchus, die in der Regel als eine Gruppe geschlossen verkauft wurden. 10 Die kleineren Arbeiten (Äsop, Menippos, Morra, «El Primo», Don Fernando und «Barbarroja») wurden gemeinsam mit zwei Radierungen von Castillo verkauft und erreichten ähnliche Auflagen. 11 Ein Vergleich der Auflage der Radierungen Goyas von 1805 (12 bzw. 10 Abzüge pro Blatt) zu denen der Compañía para el graba-do bis 1807 (200-400 Abzüge pro Blatt) fällt aber doch zu Ungunsten Goyas aus. Damit scheint der kommerzielle Ertrag Goyas mit diesen Arbeiten insgesamt doch eher begrenzt gewesen zu sein. 12 Wertvoller für ihn war sicher in künstlerischer Hinsicht das genaue Studium der Malerei des Velázquez. Aber, wie die lobende Erwähnung durch Antonio Ponz und die folgenden Würdigungen zeigen, lag der größte Gewinn für Goya im deutlichen Anstieg seiner Reputation als Künstler, mit positiven Folgen für die Erweiterung seines privaten Kundenkreises und natürlich auch für seine weitere Karriere nicht zuletzt als Porträtmaler am Hof in Madrid.

3.1.2 Erste Reaktionen

Noch bevor die ersten neun Radierungen in der *Gazeta* annonciert waren, erhielt Thomas Robinson (Lord Grantham) Kenntnis von Goyas Arbeiten.¹³

Grantham war zwischen 1771 und 1779 britischer Botschafter in Spanien und hatte eine besondere Affinität zu den Gemälden Velázquez' entwickelt. So ließ er 1776 den Deutschen Wenzeslaus Pohl mehrere kleinformatige Kopien in Öl anfertigen und plante wohl, einen Katalog zum Werk des Velázquez herauszugeben. Im Juni 1778, einen Monat vor der ersten Annonce, hatte er drei der Radierungen (darunter zumindest Äsop oder Menippus) von Antonio Ponz (vgl. dessen eigene lobende Äußerung zu Goya oben) gezeigt bekommen. Lord Grantham war so beeindruckt, dass er Goya, den er offenbar noch nicht kannte ("One Goya a painter"), für eine Kopie Velázquez' eigenen Kopfes der Meninas zu gewinnen hoffte:

"One Goya a Painter has etched some beggarly Philosopher after Velasquez, extremely well, he is going on with his lines. Pons brought them for me to see, & the King knowing it spoke to me about them & told me he would have all the Pictures in ye Palace engraved. I have a scheme for Goya, he shall do Velasquez own head out of the great picture for me, & if I can contrive that he should do some of the best in a Quarto size, I will positively finish my Catalogue."¹⁴

Neben diesem frühesten Lob der Arbeiten Goyas ist es Granthams besonderes Verdienst, gleich fünf Ausgaben der ersten Auflage nach England geschickt zu haben: zunächst seine eigene, dann eine für seinen sechsjährigen Neffen, eine für Thomas Pelham, eine für Sir Joshua Reynolds und eine für seinen Bruder Frederick Robinson. Des Letzteren Reaktion ist weit von der Einschätzung seines Bruders entfernt, er hielt sie für bedeutungslos und den Werken des Velázquez nicht ansatzweise gerecht werdend: "Goya's Etchings are no greater matter, (…) much indeed of the merit of the originals is lost." Es sei "impossible to judge of the extraordinary union of truth & freedom peculiar to the works of Velasquez from these imperfect copys."¹⁵

Positiver fiel Reynolds' Urteil aus, wie es Frederick übermittelte: "Sr Joshua discerns a great degree of excellence in the general conception". Sir Joshua Reynolds wurde bereits 1768 auf dem ersten *General Meeting*, dessen Ziel die Bildung einer königlichen Kunstakademie war, zum Präsidenten gewählt. Mit der Veröffentlichung seiner ersten sieben "Discourses on Art" in England 1779 wurde er als Kunsttheoretiker schließlich zur maßgeblichen Autorität, ähnlich wie Mengs es in Madrid war; 1780 wurde er erster Präsident der nun offiziell gegründeteten *Royal Academy of Art.* Sein Lob der gelungenen Gesamtkonzeption ist bemerkenswert, denn damit lobt er die Grundlage, auf der sich die Kritik der anderen stützt. Diese Konzeption

bedeutet eine Loslösung von den Kompositionsprinzipien der Malerei des spanischen *Siglo de oro* und markiert genau den Punkt, an dem sich Goya am weitesten von Velázquez entfernt. Vielleicht aber bezog sich Reynolds' Lob der "general conception" nur auf die Qualität der Radierungen in technischer Hinsicht und der Umsetzung des Vorhabens im Allgemeinen, nicht auf die künstlerische Arbeit Goyas selbst.

Der am kulturellen Leben Spaniens außergewöhnlich interessierte Vertreter des Wiener Hofes in Madrid, Pietro Paolo Giusti, war ebenfalls unter den schnellsten, die Arbeiten zu erwerben und in ihre Heimat zu schicken. Im Begleitschreiben seiner Sendung nach Wien von 1778 machte er auf das Potenzial Goyas aufmerksam:

"Ein wichtiges Ereignis für die Entfaltung der schönen Künste in diesem Land ist die Verwirklichung eines lang erwarteten Projekts, nach dem die besten Gemälde der königlichen Sammlung radiert werden sollen. Die erste Phase des Projekts gilt den Werken des Velázquez, und das dafür vorgesehene Verfahren ist die Ätzradierung. Ich habe die Ehre, ihnen acht Blätter, die in der Akademie präsentiert wurden, zu schicken. Wenn der Autor — ein Maler und nicht ein Kupferstecher, der außerdem dieses Radierverfahren zum ersten Mal in Spanien versucht — sich weiterentwickelt und den Mut zur Beharrlichkeit hat, wird die Serie einen bemerkenswerten Beitrag zur Welt der Künste bedeuten."¹⁸

Leider teilte er nicht mit, wie die Blätter in der Akademie aufgenommen oder diskutiert wurden. Aber er hob hervor, dass der Künstler "ein Maler und nicht ein Kupferstecher" war und darüberhinaus das Radierverfahren zum ersten Mal in Spanien anwendete. Goyas eigenes Insistieren auf diese Tatsachen in den Beischriften der Radierungen blieb offenbar nicht unbemerkt, und verschaffte ihm in diesem Fall tatsächlich erhöhte Anerkennung.

Berühmt sind die Sätze Jovellanos' vom Dezember 1789 geworden, in denen er Goya tiefes Verständnis für die Kunst des Velázquez zuschreibt. Auf der Suche nach

"... jemandem, der Velázquez gut kenne, der seine Werke studiert und gründlich untersucht habe und alle diese tief verborgenen Feinheiten erkannt habe, die sein eindringlicher Stil gewöhnlichen Augen nicht offenbart…",

findet er Goya:

"So einer, zum Beispiel, wäre Don Francisco Goya, der, die Werke des Velázquez zeichnend und radierend, es geschafft hat, seinen Geist aufzusaugen und der ausgezeichnetste Nacheiferer seiner Manier zu werden."¹⁹

Dass Goya dies durch das Kopieren der Werke erreicht hat, lässt nicht un-

bedingt folgern, dass er es gleich mit den Arbeiten selbst geschafft hat. Nacheiferer der Manier des Velázquez — Imitator im Sinne Mengs' — wird man erst mit "eigenen Werken". Dennoch kann man Goya mit dem Urteil auch in dieser Arbeit bestätigt sehen.

Ceán Bermúdez geht diesen einen Schritt weiter, und misst der Zeichnung Goyas nach *Las Meninas*, in der sich, daran sei erinnert, noch nichts von seinem "Scheitern" mit der Radierung andeutet, den gleichen Wert bei, als wäre sie gar von Velázquez selbst:

"Don Gaspar de Jovellanos besitzt die Originalskizze, die Velázquez für dieses Werk anfertigte und wir die Zeichnung in Rötel, die Don Francisco de Goya kopierte, um sie zu radieren und die wir, wäre sie von Velázquez selbst, in keiner höheren Wertschätzung halten würden."

Knapp zehn Jahre nach Goyas Veröffentlichungen schreibt Richard Cumberland in seinem "Verzeichniß der Mahlereyen in dem neuen Königlichen Palaste" im Anschluss an die Beschreibungen der großen Reiterporträts von Velázquez "in des Königs Mittags-Tafel-Zimmer": "Alle diese Porträts sind auch radirt zu haben, und ich habe Abdrücke davon aus Spanien mitgebracht."²¹ Den Schöpfer dieser Arbeiten nennt er nicht. Ebenso bleibt sein Hinweis, er "habe einen Kupferstich von diesem Porträt" (gemeint ist das des Prinzen Baltasar Carlos, zu Pferde) ohne eine solche Auskunft.²² Er erwähnt noch einige Kupferstiche nach Gemälden Murillos, die er besäße,²³ und macht nur im Falle Selmas, den er außerordentlich schätzt, eine Ausnahme: "Zelma, ein Spanischer Künstler von großem Verdienste, hat dieß Porträt [Titians Kniestück von Karl V.] sehr schön in Kupfer gestochen."²⁴

Cumberland hat wohl das erste und vollständigste Verzeichnis der sich in den spanischen königlichen Palästen aufbewahrten Gemälde veröffentlicht, wie er selbst feststellen zu dürfen glaubt. Vor ihm hätte Mengs nur zu einigen Gemälden Bemerkungen gemacht, und Ponz' *Viage* sei weit davon entfernt, vollständig zu sein. Die gesamte Sammlung findet sein größtes Lob und er "zweifle, ob irgend eine andere einzelne Sammlung in Europa mit ihr zu vergleichen ist." Doch zu diesen von den Spaniern so lange erhofften würdigenden Äußerungen gesellt sich eine alte Kritik: "Es ist zu bedauren, daß so wenige Kupferstiche von den Haupt-Gemählden in Spanien genommen worden sind; alle, die zu haben waren, habe ich mir angeschafft, und die Sammlung ist sehr gering." Auf zwei weitere — von Selma nach Raffael — warte er noch, und:

"Es wäre sehr zu wünschen, daß unsere jungen Künstler von Talenten gehö-

rig aufgemuntert würden, von einigen dieser obenbeschriebenen Gemählde Zeichnungen zu nehmen; worin ihnen, wie ich versichert bin, jede mögliche Vergünstigung und Beschützung von dem Königlichen Besitzer der Sammlung wiederfahren würde. Verschiedene Gemählde könnten in diesem Verzeichnisse, und anderswo angedeutet werden, welche vortreffliche Sujets abgeben, und den Ruhm unserer bereits so hoch geschätzten Künstler noch erhöhen würden. Zu eben der Zeit, da ich dieß Unternehmen zu empfehlen wage, habe ich einigen Grund zu hoffen, daß es in Betrachtung gezogen werden wird. ²⁶

Cumberlands Hoffnung auf Erfüllung seiner Empfehlung muss sich auf das Projekt stützen, welches zur Zeit seines Schreibens (es erschien zuerst 1787 in London) von vielen Seiten gefordert wurde und 1789 zur Gründung der "Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios" führte. Die bisherigen Bemühungen um die Reproduktionsgrafik waren offenbar noch nicht ausreichend, und, obwohl es sich bei den erwähnten Kopien nach Velázquez um die von Goya geschaffenen handeln muss, wird er, im Gegensatz zu Selma, nicht namentlich erwähnt.

Jean François Bourgoing, der Cumberlands Verzeichnis ans Ende des ersten Bandes seiner eigenen Reisebeschreibung anhängte, folgte diesem auch in der Bewertung der Sammlung sowie in der Nichterwähnung der grafischen Produktion Goyas bei Hervorhebung derjenigen Selmas.²⁷ Sein kurzer Abriss der aktuellen Situation in Spanien liest sich wie folgt:

"Die Hauptstützen der eben gedachten Spanischen Schule sind gegenwärtig die Mahler Maella und Bayeux. Ihr Colorit und Geschmack in der Zeichnung erinnert an Mengs Manier und kann auf gewisse Weise Spanien über den Verlust dieses großen Mahlers trösten. Einer ihrer Mitbrüder Don Francisco de Goya verdient ebenfalls seines Talentes wegen, vermittelst dessen er die Sitten, das Costume und die Spiele seines Vaterlandes getreu und angenehm darzustellen weiß, mit Ehren erwähnt zu werden. Die Kupferstecherkunst zählt nicht minder verschiedene rühmenswerte Männer. An ihrer Spitze steht jetzt Don Salvador Carmona, des seel. Mengs Schwiegersohn. Er hat zum Theil den anmutigen Pinsel seines Schwiegervaters geerbt. In Frankreich ist er durch verschiedene von unser Mahlerakademie erhaltene Preise vortheilhaft bekannt. (...) Viele andere Kupferstecher, z. B. Ferro, Muntaner, Fabregat, Ballester, und insonderheit Selma haben durch ihre glücklichen Proben bewiesen, daß ihre Kunst noch itzt in Spanien Fortschritte mache."²⁸

Dass Goya "mit Ehren erwähnt" wird, verdankt er offensichtlich seinen Entwürfen für die Teppichkartons, wegen derer er in der *Real Fábrica de Santa Bárbara* angestellt ist. Doch obwohl im sich diesem Lob direkt anschließenden Satz von der "Kupferstecherkunst" die Rede ist, wird Goya hier nicht genannt. Sollte Bourgoing Goyas Arbeiten nicht gekannt haben, obwohl der ihm zum Vorbild seiner Schrift dienende Cumberland sie besaß? Oder muss man diese Nichterwähnung als höfliche Form ihrer Ablehnung begreifen?

3.2 Die Zeit nach Goya: die Forschung

Als "nicht die wertlosesten Anstrengungen seiner Radierkunst" streift William Stirling Maxwell die Radierungen Goyas nach Velázquez innerhalb der Ausführungen zu Goya in seinem 1848 erstmals erschienenen Monumentalwerk Annals of the Artists of Spain.²⁹ Diese kurze Erwähnung ist deshalb auffällig, da Stirling Maxwell sich als erster in bislang nicht wiederholter Form für die Druckgrafik nach Gemälden Velázquez' verdient gemacht hat. Seinem 1855 separat veröffentlichten Band zu Velázquez fügte er bereits einen "Katalog der Drucke nach Gemälden von Velázquez"³⁰ an, den er später, 1873, gemeinsam mit einem der Drucke nach Gemälden von Murillo in kleinster Auflage selbst herausgab.³¹ Dieser für einen frühen Überblick der Reproduktionsgrafik nach den Gemälden dieser beiden großen spanischen Künstler äußerst wertvolle Katalog zeigt vor allem, dass Goya tatsächlich einer der frühesten Schöpfer von Reproduktionen nach Velázquez war, und dass er für seine Arbeit auf keine direkten "Vorbilder" hat zurückgreifen können.

In der Tat widmete er sich in dieser Form als erster systematisch den Werken Velázquez'. Die wenigen Drucke, die zu dessen Lebzeiten und danach entstanden und herausgebracht wurden, waren in der Regel kleine den Bildnissen vor allem des Conde Duque de Olivares und des Kronprinzen Baltasar Carlos abgenommene Porträts, die in Büchern eine entsprechende Widmung illustrierten. Kurz bevor Goya seine Arbeit begann, erschienen 1770 (von J. Manuel Murguia) und 1776 (von Joaquín Ballester) Kupferstiche nach dem — nicht im Palast hängenden — Christus am Kreuz der Benediktinerinnen-Kirche San Placido in Madrid.

Stirling Maxwells ergänzende Einträge zu den Werken Goyas beschränken sich auf Hinweise zu weiteren Sammlungen (Ausgangspunkt seines Katalogs sind seine eigene und die seines Freundes Charles Morse) oder zur Seltenheit der Exemplare. An anderer Stelle der *Annals* lobt er dagegen explizit die Arbeit Blas Ametllers nach dem *Wasserverkäufer von Sevilla:* "This excellent work was finely engraved at Madrid, before the war, by Blas Ametller, under the direction of Carmona."³² Dies legt die Vermutung nahe,

dass auch ihn die Radierungen Goyas letztlich nicht ganz so beeindruckt haben und er die Gemälde des Velázquez, und um die geht es ihm an erster Stelle, nicht angemessen reproduziert sah.

Uneingeschränkt und in der glorifizierenden Einschätzung nicht unbedingt nachvollziehbar wiederum rühmt Matheron, einer der ersten Biografen Goyas, 1858 die Arbeiten Goyas nach Velázquez':

"Der Radierer nahm sich vor, dem Maler so nahe wie möglich zu kommen: er bildete dessen besondere Qualitäten genauestens nach, den Charakter der Physiognomien, die Kraft der Zeichnung und der Farbe, dass man sagen kann, sein Stichel habe so viel Leichtigkeit und Kühnheit, genau so viel Kraft und Meisterschaft wie der Pinsel des Velázquez' erreicht. Ohne Zweifel ist die schönste dieser Radierungen das Porträt Felipes III. In ihr übertraf sich der Radierer, von der Würde des Gemäldes inspiriert, und schuf ein den besten Radierungen alter Meister vergleichbares Meisterwerk. Alle Platten dieser Serie wurden im selben Jahr ausgeführt und tragen als Jahresangabe 1778, die strahlendste Zeit des Malers Karls IV."

Goya arbeitete 1778 erst drei Jahre, seit 1775, am Hofe Karls III. als Kartonlieferant für die Teppichmanufaktur. Diese Zeit als "die strahlendste des Malers Karls IV." zu bezeichnen, scheint insofern etwas irreführend. Auch sind es gerade die Charaktere der Physiognomien, die Goya im Vergleich zu Velázquez oft verändert, wenn auch in der Tat weniger bei den königlichen Porträts, wie beim hier so gelobten *Philipp III*. Auch ist Matheron der einzige, der Goya nachsagt, dass er dem Maler so nahe wie möglich zu kommen sich vorgenommen hatte. Und er ist der einzige, der "dessen [Velázquez'] besondere Qualitäten" genauestens nachgebildet sah.

Der Conde de la Viñaza bewundert 1887 im die Jahre 1775–1778 umfassenden dritten Kapitel seines Werkes über Goya dessen Schnelligkeit und Leichtigkeit, mit der dieser seine Bilder skizzierte und malte. Viñaza entwirft das Bild eines genialen Goyas, der sich weder mit dem Studium der Perspektive noch mit der genauen Ausführung der Details aufhielt:

"Wenn ihn [Goya] etwas interessierte, ließ sein Pinsel, konkurrenzlos in der Behandlung des Weiß, prächtiges Licht im Hell und Transparenz im Dunkel entstehen, schuf magische und harmonische Effekte, womit er das Dargestellte mit dem Zauber und dem Leben der Natur versah."³⁴

Seine Einschätzung der Radierkunst Goyas steht dem kaum nach, wenn Viñaza auch feststellen muss, dass Goya in dieser Zeit seine "seltene und wunderbare Geschicklichkeit als Radierer" erst entwickelte.³⁵ Doch schon

und "vor allem" mit den Kopien nach Velázquez "übertraf er wegen seiner Kraft und den malerischen Effekten, wegen seiner Originalität und eigentümlichen Manier"³⁶ alle anderen: "Die Reproduktionen Goyas stehen in der ersten Reihe unter allen, die (…) die Gemälde des unsterblichen Malers Philipps IV." kopiert haben.³⁷

Völlig im Gegensatz zur Einschätzung Viñazas und Matherons sieht Valerian von Loga in den Arbeiten nach Velázquez eine "Pietätlosigkeit gegen den Größeren", bei den Reiterbildnissen findet er "nichts, was man loben kann". 38 Von Loga sieht sehr genau hin, eine jede Abweichung vom Original führt zu einer Abwertung des Kopisten. Entsprechend erkennt er in Veränderungen keine womöglich sinnvolle Leistung, sondern ausschließlich Defekte. Seine Vermutung, sicherlich habe "unser Meister, als er glaubte, Velázquez' Zeichnung verbessern zu müssen, sich etwas gedacht"³⁹, bleibt ohne den Versuch einer Klärung:

"Konnte diese Zeit nicht besser sehen? und war dem 18. Jahrhundert der Sinn für erhabenes Pathos so abhanden gekommen? Aus Philipp IV., dem elegantesten der Hijos algos, hat Goya einen Bauern gemacht, und diese Königinnen auf den edelsten der andalusischen Zelter erinnern in dieser Übertragung an des göttlichen Cervantes Schöne von Toboso, die nach ihrem Weinberg trottet. (...)

Wenn er das Pferd des Conde Duque steiler stellt, die schwache Vorderhand, eine Eigentümlichkeit der andalusischen Rasse, zum mächtigen Halsaufsatz verstärkt, kann uns das für den verschwundenen Impetus der Bewegung entschädigen? Warum mußte er durch den schräg gestellten Baum den Rhythmus im Bilde zerstören? Wo blieb der Silberglanz am Stamm der Weißbuche, wo die blauende Tiefe des abfallenden Terrains mit der wogenden Feldschlacht? Steht Balthazar Carlos besser, weil Goya über dem Kopf des lieblichen Knaben einen breiten Streifen Himmel, unter den Hufen des Ponys Erdreich angesetzt hat? Durfte er die Steilung des Tieres mildern, seiner Bewegung statt des leichten Galopps die gestreckte Haltung einer schnelleren Gangart geben, wenn dafür der Märchenprinz, von dessen sonnigem Antlitz der Frühlingstag zurückstrahlt, der ihn umgibt, trübselig schwer im Sattel schaukelt?

Bei den Borrachos stört der tierische Ausdruck des Gottes, der so wenig sich mit Velázquez' Gedankengang deckt. Das breite weinselige Lachen des Bauern mit der Schale wirkt gemein, und alle stumpfsinnige Harmlosigkeit ist vor dem lauernden Blick des Mannes, der ihm die Hand auf die Schulter legt, verschwunden. Die anderen Köpfe sind im Ausdruck richtiger, wenn sie auch dem Original noch wenig entsprechen. Bei den Schatten werden Kreuzschraffierungen möglichst umgangen, in der hellen Modulierung des nackten Fleisches begegnet man kurzen punktartigen Strichen.

Die kleineren Platten der beiden Philosophen Aesop und Menippus und den beiden Zwergen Sebastian de Morra und der Primo sind viel besser gezeichnet und kommen im gewissen Sinne auch den Originalen näher. Ein Schluß auf ihre etwas spätere Entstehung scheint mir daher berechtigt.

(...)

Der Kardinal=Infant Ferdinand ist das Schwächste unter ihnen, bei der schlechten Zeichnung und den falschen Proportionen eines der übelsten der ganzen Serie. $(...)^{r40}$

Von Loga erwartet servile Kopien, und wenn er von "Übertragung" spricht, meint er keine diachronische, sondern die von einer Technik in die andere. "In ihrer primitiven Technik", so von Loga an anderer Stelle, "entsprechen sie keineswegs den Anforderungen, die man heute an eine Reproduktion nach Gemälden zu stellen pflegt. (...) In der Zeichnung, sogar im Ausdrucke der Köpfe, macht Goya sich oft und manch wesentlicher Abweichungen vom Original nicht zu Gunsten seiner Arbeit schuldig."⁴¹ Dies führt auch in der relativen Datierung zu anderen Ergebnissen: die besser gezeichneten kleinen Platten kämen den Originalen näher und seinen folglich später entstanden. Er wertet die von ihm erkannten Unterschiede konsequent als Fehlleistung Goyas, und gibt damit Grund zu der Annahme, dass er einen Ankauf für Berlin zumindest dieser Serie des nun in Hamburg aufbewahrten Konvoluts spanischer Zeichnungen vielleicht tatsächlich hätte ablehnen wollen.

Mit dieser Meinung läutete von Loga gleichsam das den Arbeiten Goyas wesentlich kritischer gegenüber stehende 20. Jahrhundert ein. Das zum Teil sehr pauschalisierte Lob des diesem vorangegangenen Jahrhunderts weicht einer differenzierteren Sichtweise, die auch der Unterschiedlichkeit der einzelnen Arbeiten Rechnung trägt. Durchweg wird aber nun die Tatsache, dass Goya die Gemälde durchaus selbstbewusst veränderte und keine servilen Kopien fertigte, positiv hervorgehoben: als "so dumpf wie persönlich"42 kritisiert Lafuente Ferrari die Arbeiten; als — zwar schwache, aber — eigene, persönliche Leistungen würdigt er sie. Die veränderte Ausgangsposition der späteren Kritiken durch deren umfassende Kenntnis des Gesamtwerks Goyas sollte aber bei ihrer Bewertung mitbedacht werden. Goyas Zeitgenossen kannten den jungen Künstler noch kaum, konnten nicht wissen, welches Werk er noch vollbringen würde und also den Wert seiner Radierungen nur am Standard ihrer Zeit messen. Deshalb konnte Julius Hofmann 1907 für seine Bewertung der Arbeiten, den 'ganzen' Goya bedenkend, zur Formulierung finden: "und wenn sie nicht ganz Velázquez sind, so sind sie noch weniger ganz Goya."43

"Die Persönlichkeit Goyas als Radierer, vergleichbar mit der Dürers und Rembrandts, sieht man und ahnt man in seinen ersten Arbeiten nicht"⁴⁴,

meint denn auch Ignacio de Beryes 1946 mit Blick auf den späten Goya. Die Kopien nach Velázquez rechnet er zu der ersten der drei Epochen, in die er Goyas Werk einteilt: der der "klaren Manier"⁴⁵. Sie dienten Goya, um einerseits seine Kenntnis der Kunst des Velázquez zu vertiefen, und andererseits, 'quasi nebenbei', sich in der Kunst des Radierens zu schulen. Auch stellt er fest, dass sie "ziemlich freie" Kopien seien, und dass sich in ihnen die "starke Individualität des Übersetzers, des Interpreten äußere". ⁴⁶ Zwar haben schon die früheren Kritiker die Veränderungen in den Radierungen Goyas bemerkt, doch beginnt erst jetzt der Versuch, diese als eigene Leistung und bewusste Entscheidung zu würdigen.

"Als Kopien betrachtet" seien sie "anfechtbar", meint Lafuente 1961, Goya würde "dringlich und verzerrt". Dennoch sieht er, dass sich auch "schätzenswerte Eigenschaften in der Umsetzung erhalten haben: die Helligkeit, das Raumgefüge, die Tiefenwirkung nebst einem regen Sinn für die freie Luft, dem mehr am Spiel des Hintergrunds gelegen ist als an den Figuren selbst."⁴⁷ Diese Würdigung dieses Sinnes für die freie Luft, der sich im unterdrückten, aber damit tatsächlich "spielbarer" gewordenen Hintergrund zeigt, ist fast einzig in der Rezeptionsgeschichte dieser Arbeiten.

Carlos Massini nennt den Goya der Kopien einen "guten Techniker". Als Künstler hält er ihn schlicht für schlecht, auf formaler Ebene könne er nicht mit Velázquez konkurrieren. Der Werdegang Goyas zu einem "guten Techniker" lässt sich in den Vergleichen innerhalb dieser Folge nachvollziehen. Aber in der Frage nach formaler Kompetenz gibt es wegen der Unterschiedlichkeit der Arbeiten, aber auch wegen unterschiedlicher Erwartungen jeweils andere Ansichten. Die Lösungen von Goyas Konzept variieren innerhalb der Serie, bei Äsop oder Menippos bleibt Goya wohl noch hinter den Gemälden zurück, die Reiterporträts und Zwerge aber überzeugen durchaus mit ihren Lösungen und können mit denen des Velázquez konkurrieren. Mit Don Fernando schließlich setzt er deutliche Maßstäbe, die in keine direkte Konkurrenz mehr zu Velázquez zu treten scheinen.

Die Suche nach einem (neuen) Prinzip, welches den von Goya vorgenommenen Veränderungen zugrunde liegen könnte, beginnt mit der Analyse Theodor Hetzers. Er sucht nach etwas, das Goya schuf und anstelle der von ihm zerstörten barocken Bildordnung des Velázquez gesetzt hat. Das Aufbrechen dieser Ordnung findet statt, in jedem Blatt geht es Goya um einen

stärkeren Fokus auf die Figuren, in keinem hat er die Ordnung Velázquez' als Kompositionsprinzip übernommen. Doch eine neue künstlerische Form kann auch Hetzer in den Kopien nach Velázquez nicht finden. Die "Willkürlichkeit des Strichs, der nur auf den prägnanten Effekt aus ist, und der völlige Verzicht auf den gefüllten Rahmen"⁴⁹ sind erst im späteren Werk Goyas nachvollziehbar. Doch die Richtung ist bereits eingeschlagen und "das, worauf es Goya ankommt", klar zu erkennen: Es "ist nicht die Eingliederung des einzelnen Motivs in ein über allem waltendes gesetzliches Ganzes, sondern ist die Konzentration auf das Motiv, auf den einmaligen Einfall Goyaschen Genies."⁵⁰ Nun sind es hier noch keine einmaligen Einfälle Goyas, aber die Konzentration auf das Motiv, die deutlichere Herausarbeitung der porträtierte(n) Person(en) ist die erste Idee eines solchen diesen Arbeiten durchgängig zugrunde liegenden Prinzips.

Nicht am Genie, sondern am Temperament Goyas lag es nach Emiliano Aguilera (1960), weshalb man keinesfalls eine "treue Wiedergabe" in diesen "höchst seltsamen Kopien" erwarten dürfe.⁵¹ So zieht er es vor, den Goya dieser "ziemlich freien" Kopien hier als einen "Übersetzer" oder "Interpretierenden" zu bezeichnen.⁵²

Die Studien von Tomás Harris (1964), Eleanor Sayre (Kat. Boston 1974) und Pierre Gassier (1975) folgen im Wesentlichen der Ansicht, es handele sich um Arbeiten eines sich sowohl an der Kunst des Veläzquez wie auch in der Technik der Radierung Schulenden, der dabei unter dem Einfluss sowohl Tiepolos als auch Francisco Bayeus stand. Eleanor Sayre, Mary Huneycutt Askew (1988) und Carmen Garrido Sánchez (1988) widmeten sich in ihren Studien im Besonderen der Technik Goyas. Viele andere Studien zur Grafik Goyas behandeln die Serie zu Veläzquez entweder nur kurz, oder sie lassen sie außer Betracht, ⁵³ sodass von den zuletzt genannten Studien die Eleanor Sayres die immer noch kompletteste hinsichtlich der grafischen Arbeiten Goyas bleibt. ⁵⁴

1996 wurde Goyas 250. Geburtstag mit vielen Ausstellungen und Veranstaltungen gefeiert. Dem Grafiker Goya, *Goya grabador*, war eine Ausstellung in Marbella gewidmet, deren Katalog einen zeitgenössischen Blick auf die Arbeiten zu werfen versucht, indem er sie mit den Kopien der Graveure der 1789 gegründeten *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* vergleicht und auf deren enorme modale Unterschiede verweist.

Jenen käme es auf die "exaktest mögliche" ikonografische Wiedergabe der Gemälde an, ⁵⁵ Goya hingegen "auf Kosten der Details" auf den "malerischen Effekt", er wolle die "Sensibilität und Qualität des Velázquez" mit Hilfe der grafischen Techniken vermitteln. ⁵⁶ Deshalb scheinen seine Arbeiten den akademischen zwangsläufig auch in technischer Hinsicht (als Radierungen im Gegensatz zu Kupferstichen) entgegenzustehen, er hält sich in keinem Moment an die etablierte "konventionelle" Strichführung, wie sie gelehrt, verlangt und umgesetzt wird ⁵⁷ — von seiner Anwendung der Aquatinta in den späteren Blättern ganz abgesehen.

Der Katalog der Ausstellung *Ydioma Universal* der *Biblioteca Nacional* in Madrid von 1996 zählt die Arbeiten zu den minder bedeutsamen im Werk Goyas, und hebt ihre Funktion als vorbereitendes Experimentierfeld für die späteren und ungleich berühmteren Folgen — die *Caprichos*, die *Tauromaquia*, die *Desastres de la Guerra* und die *Disparates (Proverbios)* — hervor. Als Kopien der Gemälde des Velázquez, die für die wenigsten zugänglich im Palast hingen, wurden sie in Verbindung mit den Bemühungen gebracht, die wichtigsten Bilder der königlichen Sammlung radieren zu lassen. Damit ist die jüngste Sicht auf die Zeichnungen und Radierungen Goyas nach Velázquez, wohl zu Recht, immer noch die, die über das gesamte Jahrhundert vorherrschte.

3.3 Wirkungsgeschichtliche Aspekte im Werk Goyas

Den Einfluss der Arbeiten von Velázquez auf das Werk Goyas im Einzelnen und vollständig herauszuarbeiten, ist sicherlich nicht möglich. Deshalb beschränke ich mich auf kurze Ausblicke in einige Werke, in denen Goya seine in diesen Kopien nach Velázquez begonnenen Veränderungen und Umdeutungen fortgeführt hat.

Fast alle Reitergemälde Goyas stehen in direktem Zusammenhang mit den Porträts zu Pferde von Velázquez.⁵⁸ Das gilt für die berühmten großen königlichen Porträts *Karls IV.* und seiner Frau *Maria Luisa de Parma* (Abb. 34 und 35) ebenso wie für die kleineren der *Maria Teresa de Vallabriga* (Abb. 36), das Reiterporträt *Manuel Godoys* oder das des *Garrochista* oder *Picadors.* Auffallend dabei ist, dass die Veränderungen, die Goya in seinen Kopien nur bedingt im Kleinen andeuten konnte, hier nun groß ausgeführt wer-

den. Beeindruckend gegen den Himmel abgesetzt, muss Karl IV. sein Pferd nicht mehr derart beherrschen, dass er es eine Levade vorführen lassen müsste. Er reitet ein Pferd, dass in seiner Haltung sehr dem der *Margarita de Austria* [8] ähnelt, während das Pferd seiner Gattin den Schritt des Pferdes von *Isabel de Borbón* [6] wiederholt. Die Levade dagegen lässt Goya nun einen Stierkämpfer im kleinen Format aufführen (vgl. den *Picador*, GW 255). Wenn auch die Kleidung des Königspaares mit reichlich Schmuck ausgestattet ist, versucht Goya über die Umdeutung dieser alten Kompositionsordnungen die Standesgrenzen aufzulockern. In letzter Konsequenz hieße das, "nur noch" der Schmuck — mithin austauschbare Attribute, als welche sie auch im Bilde erscheinen — könne Standesunterschiede markieren.

Im Jahr der Veröffentlichung der Radierungen der Reiterporträts hatte Karl III. einen Wettbewerb für ein Reiterstandbild Philipps V. ausgeschrieben, dessen Bedingungen im Oktober 1778 in der Akademie verlesen wurden: Es ging darum, "die Bildhauerei in den Motiven zu fördern, die dem Gedenken an den König sowie dem Dank und der Ehrerweisung an die Nation die größte Ehre machen."59 Der letztlich umgesetzte Entwurf von Juan de Mena⁶⁰ zeigt den König wie sein Pferd in einer gemäßigten Haltung, das Pferd gar in der Gangart der Pferde der Königinnen auf den von Goya kopierten Gemälden des Velázquez. Dieser Wettbewerb, dessen Ergebnis schließlich als Reiterstandbild Karls III. (unter Karl IV. wurde der Kopf des Königs geändert) auf der Puerta del Sol in Madrid verwirklicht ist, kann der Grund gewesen sein, weshalb Goya seine Radierungen so kurz hintereinander veröffentlichte: rechtzeitig zum Wettbewerb die großen "Caballos" (die kleineren Radierungen der Philosophen und der Zwerge waren ohnehin schon fertig und konnten deshalb gleich mitveröffentlicht werden), und später dann die beiden, die so schnell noch nicht haben vollendet werden können. Diese wären dann nicht "nachgeschoben", sondern die früheren vielmehr "vorgezogen" veröffentlicht worden, als Diskussionsbeitrag, als Inspirationsquelle für die Bildhauer, oder einfach, weil das "Reiterstandbild" als Thema höchst aktuell und damit die Möglichkeit für Goya, gehört — gesehen — zu werden, enorm hoch war. Die Veröffentlichung von nur noch den letzten beiden Arbeiten im Dezember könnte als Folge einer Goya nicht ganz zufrieden stellenden Resonanz auf die ersten Veröffentlichungen gewesen sein. Statt erneut einen größeren Block zusammenzustellen oder die Blätter einzeln und gleich nach ihrer Fertigstellung zu veröffentlichen, gab er nun die beiden im Juli noch nicht ganz fertigen heraus und ließ das Projekt ruhen.

Das Jagdporträt Karls III. (Abb. 37), welches unzweifelhaft in der Tradition der Jagdporträts von Velázquez steht, führt ebenso die bereits in den Kopien begonnen Änderungen weiter. Der König verfügt über keinen repräsentativen Apparat, er steht zentral, auf sich allein bezogen vor der Landschaft, stützt sein Gewehr auf (wie *Baltasar Carlos* [20]), und scheint, wie sein zusammengerollter Hund, über Mittag (Licht von oben, fast kein Schatten) gerade Jagdpause zu machen. Er steht locker und ist keineswegs angestrengt, auch seine Kleidung lässt eher auf einen Freizeitjäger schließen, als dass man den Eindruck hätte, er würde einen königlich bedeutsamen Akt vollziehen. Der König Karl III. wird durch seinen Spaß am Jagen zum Menschen, Philipp IV. wurde durch die Beherrschung der Jagdkunst erst zum König.

Berühmt ist Goyas direktes Zitat der Meninas [14] in seinem Porträt der Fa-milie Karls IV. von 1800 (Abb. 38), wo er sich selbst am linken Bildrand hinter einer nur von ihrer Rückseite zu sehenden Leinwand ins Bild setzt, ähnlich, wie es Velázquez vorgeführt hatte. Vergleichbar sind ebenso die Haltungen (gleiche Kopfwendung, gleiche Armhaltung) der in beiden Fällen zentral gestellten Infantin bei Velázquez und der Königin Goyas. Doch auch hier führen die in den Zeichnungen und Radierungen Goyas nach den Meninas begonnenen Veränderungen weiter. Hier wie dort wird die Rückwand von zwei großen Gemälden gegliedert. In den Kopien der Meninas verringerte Goya bereits den Mittelgrund und verkürzte den Bildraum, sodass die Figuren direkter vor der näheren Rückwand standen. Im Gemälde der Familie Karls IV. nun ist die Tiefe des Raumes auf ein Minimum zurückgenommen. Eher als ein tiefes Raumgefüge entsteht eine intimere Bühne, die wegen der großen Gemälde an der rückwärtigen Wand und auch wegen des fehlenden oberen Deckenabschlusses gedrängter wirkt, als der großzügige Raum bei Velázquez. Sicher, die dargestellten Personen nehmen alle eine möglichst ernsthafte und steife Haltung ein, der königlichste Eindruck aber entsteht dadurch, dass sie auffällig demonstrativ mit Orden, Schmuck und kostbaren Stoffen behängt auftreten. So wirkt die von ihnen zu erfüllende Rolle der Königsfamilie übergeworfen und angeheftet.

Im Jahre 1815 nimmt Goya erneut auf die *Meninas* Bezug, allerdings auf anderer Ebene: für sein größtes Gemälde, die *Sitzung der Königlichen Gesellschaft der Philippinen* (Abb. 39 und 40), greift er auf die Raumsituation und deren Beleuchtung der *Meninas* zurück: ein großer, freier Raum, in den das Licht von rechts durch Öffnungen in der Wand einfällt und den Raum

schräg durchmisst. Die Personen sind dabei nun an die seitlichen wie an die rückwärtige Wand geschoben, sodass der freie Raum, die Athmosphäre zum zentralen Moment wird. In ihrer verdunkelten Stimmung scheint die Berliner Studie für die *Junta de las Filipinas* den letzten Probedrucken Goyas nach den *Meninas* fast direkt abgenommen.

Zwar hatte Goya den *Christus am Kreuz* des Velázquez (Abb. 42) nicht radiert, doch verdient sein Gemälde desselben Themas, mit dem er sich 1780 erfolgreich an der *Academia de San Fernando* bewarb, in diesem Kontext eine besondere Beachtung. Denn in seiner Version des *Christus am Kreuz* (Abb. 43) verbindet Goya zwei Vorbilder: Velázquez und Mengs (Abb. 42 und 41).⁶¹ Von Mengs übernimmt er die *Zeichnung*, von Velázquez *Farbe* und *Form*. Die Körperhaltung, die Armhaltung, die Kopfneigung und auch die Blickrichtung seines *Christus* scheinen direkt vom Gemälde Mengs' abgenommen, ebenso die dickeren Balken. Die Farbigkeit und vor allem die vor einem schlichten dunklen Hintergrund gleichsam isoliert stehende Figur aber übernahm Goya von Velázquez. Damit steht der *Christus am Kreuz* Goyas in derselben Linie wie die hier behandelten Arbeiten. Im Zentrum der Betrachtung steht der Mensch als sich selbst reflektierendes Subjekt. Dieser "Mensch" im besonderen muss nicht über Nebensächlichkeiten oder gar Attribute definiert werden.

Goya verwendete in seinen frühen Arbeiten in Zaragoza bereits grafische Vorlagen für seine Fresken.⁶² Ohne sich auf eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den Gemälden von Velázquez zu beziehen, nutzte Goya seine Kopien nach Velázquez auch als direkte Vorlagen für Bildnisse anderer Personen,⁶³ wie er auch den *Hl. Petrus im Gebet* (Abb. 44) Anfang der 1820er Jahre aus seinem sehr frühen *San Francisco de Paula* (Abb. 14) entwickelte. Als Beispiel sei hier das Bildnis seines Mitarbeiters *Asensio Julià* (Abb. 45) angeführt, dessen Körperhaltung und Mantel zwar in leicht variierter, aber in der Grundform doch deutlich vom *Äsop* des Velázquez,⁶⁴ oder eben einer der Kopien Goyas,⁶⁵ abgeleitet wurde.

Gleich das erste der für ihre Studie *Goya and his Sitters* ausgewählte Porträt Goyas, die junge, vor einer fernen Gebirgslandschaft stehenden *María Teresa de Borbón y Villabriga* von 1783, ruft nach Elizabeth du Gué Trapier das Reiterporträt *Baltasar Carlos'* auf. 66 Das aus demselben Jahr stammende Porträt der gesamten *Familie des Don Luis* zeigt bereits vor dem eben

angesprochenen *Porträt der königlichen Familie* Bezüge zu *Las Meninas.* Nach Art eines Konversationsstückes werden die Anwesenden um die zentral positionierte *Doña María Teresa* vorgeführt. Links hockt mit zurückgeneigtem Kopf der Künstler selbst vor einer das Gemälde am linken Rand abschließenden, schräg gestellten Leinwand.

Weitere eng ans Werk des Velázquez sich anlehnende Bildnisse Goyas sind noch das aus demselben Jahr wie das Jagdbildnis Karls III. stammende Bildnis des *Cabarrús* (1788), nach dem *Pablo de Valladolid* von Velázquez. Später wird hier Manet wieder anknüpfen.

María Luisa de Parmas Bildnis im Reifrock aus dem Jahre 1789 adaptiert Velázquez' Infantin Mariana de Austria von 1652/53 (beide im Museo del Prado in Madrid)⁶⁷. Das Gemälde der Infantin befand sich spätestens seit 1700 und bis 1843 im Escorial, 1845 wird es im Prado inventarisiert. Goya mag es gekannt haben. Allerdings befand sich zu seiner Zeit im Palast direkt bei den übrigen von ihm kopierten Gemälden das Ganzfigurenporträt der Königin Isabel de Borbón (heute in einer New Yorker Privatsammlung), welches Goya, nach Ceán, ebenfalls kopiert haben soll, deshalb wahrscheinlich wenigstens als Zeichnung zur Verfügung stand und damit als Vorlage für das Bildnis seiner Königin gleichermaßen infrage käme.⁶⁸

Anmerkungen

- 1 "Gravó al aqua-fuerte tres obras, que compondrán unos trescientos cobres...", Zapater 1924, S. 60.
- 2 Bozal 1988, S. 712: "Este tipo de estampas eran entonces habituales, y no sólo permitían el ejercicio y aprendizaje del artista, también y sobre todo el aumento de sus ingresos."
- 3 Ebd., S. 713.
- 4 Goya berichtete seinem Freund Zapater von "mil enredos", die er mit dem "Juego de las obras de Belazquez" ("dem Satz der Arbeiten von Velázquez") gehabt hatte, weshalb er sie ihm erst jetzt (vermutlich im Dezember 1778) schickte (Canellas 1981, S. 216f., Nr. 23). Es ist nicht bekannt, um welche Art Wirrungen es sich handelte (Águeda 1982, S. 47f.). Möglicherweise waren es Schwierigkeiten (druck–) technischer oder organisatorischer Art. Vega 1995, S. 161 vermutet, dass er die Arbeiten Manuel Salvador Carmona, dem damaligen Direktor für Druckgrafik der Akademie San Fernando, vorlegen musste, der Goyas Art zu radieren kaum gutheißen konnte. Seine Vorstellungen einer guten Radierung waren in der Tat sehr verschieden zu denen Goyas, wie seine eigene Kopie nach Velázquez' Bacchus zeigt (vgl. Abb. 7).

3.1 Die zeitgenössische Akzeptanz

- 3.1.1 Der kommerzielle Erfolg
- 5 Hohl 1980, S. 239.
- 6 Glendinning 1983, S. 27: "muy buena acogida". Ebenso Carrete/Vega 1996, S. 13.
- 7 Askew 1988, S. 147: "for by the reproductive tastes and standards of his time and place, Goya's prints were resounding failure. (...) Goyas gains from the Velázquez project were neither commercial

nor financial".

- 8 Garrido 1988, S. 94: "ésta fue la mejor recibida".
- 9 Matheron 1996, S. 74.
- 10 1805: 12 Sätze, 1819: 12 Sätze, 1843: 3 Sätze, 1847: 100 Einzelblätter und 1849: 40 Sätze; vgl. Glendinning 1989, S. 395.
- 11 1805: 10 Sätze, 1816/17: 12 bis 18 Sätze (ca. 100 Drucke), 1821: 24 oder 25 Sätze, 1855 möglicherweise 25 Sätze, 1857: 25 Sätze, vgl. Glendinning 1989, S. 396.
- 12 Die Radierungen nach Velázquez gehören bis heute zu der günstigsten der auf dem Markt erhältlichen Goya-Grafik; in den letzten zehn Jahren ist der Preis für Abdrucke der ersten Auflage gar weiter gefallen. Dabei waren allerdings fast nur Drucke der königlichen Porträts zu Pferde zu haben die Zwerge, die Philosophen oder Don Fernando kamen nicht auf den Markt, die *Borrachos* nur ein Mal, die seltenen Probedrucke auch hier mit einer Ausnahme sind ebenfalls nicht mehr im Handel gewesen:

1964 konnte die Hamburger Kunsthalle eine dritte Auflage der *Borrachos* [11–4.3] für DM 86,25 ersteigern [vgl. Inventareintrag (z. J. 1964, S. 195), Auktion 132 vom 6. Juni 1964].

Bei C. G. Boerner wurde 1980 der Menipo-Probedruck [2-3.1.2d] für DM 15 500,- verkauft (Boerner 1980, 66, vgl. Herchenröder 1983, S. 146f.; zu Goya insgesamt S. 146-158).

Eine Erstausgabe des *Baltasar Carlos, zu Pferde* [10–4.1] erzielte bei Picard in Paris am 14. Februar 1996 (Los-Nr. 12) F 10500,– (Kunstpreisjahrbuch 1996, Bd. 2, München, S. 606).

(Zum Vergleich: In Hamburg erzielte am 1. Juni 1996 (81) bei Dörling einer der seltenen Drucke der Flucht nach Ägypten von 1771/72 DM 14000,- (ebd.).

Bassenge in Berlin versteigerte am 30. Mai 1997 (5579) einen Erstabzug von *Baltasar Carlos, zu Pferde* [10–4.1] für DM 6000,– (Kunstpreisjahrbuch 1997, Bd. 2, München, S. 629).

In New York versteigerten die Swann Galleries *Philipp III, zu Pferde* [7–4.1] am 14. Mai 1998 (31) für \$ 1200 (Kunstpreisjahrbuch 1998, Bd. 2, München, S. 567).

Am 18. Mai 2001 (5567) erzielte eine erste Edition der *Margarita von Österreich* [8–4.1] bei Bassenge DM 4300,– (Auktionspreise im Kunstpreisjahrbuch 2001, Bd. 2, München, S. 569).

In der Auktion vom 9. April 2003 – 31. Mai 2003 (5514) bei Bassenge wurde eine erste Edition *Philipps IV., zu Pferde* [5–4.1] angeboten: "Goya, Felipe IV, 37,1 x 31 cm, 1778. Harris 7III, 1. Ausgabe (von 4). Vor den abgeschliffenen Plattenkanten. Ausgezeichneter, transparenter Druck von der rein gewischten Platte, mit Rand. Minimal angestaubt. Montierungsreste im ob. weißen Rand, kl. Quetschfalte im re. weißen Rand, sonst tadellos. # A" Der Schätzpreis betrug EUR 1200,–/USD 1320,–. Verkauft wurde das Blatt für EUR 1500,– (URL: [http://195.143.237.194/Bassenge/Blaettern.asp?SID=0474761 &TYP=S& TXT=@AGOYA*@T@X] — zul. 20.08.2003).

Beim Internet-Unternehmen *eBay* war im Juni 2004 eine von <helenandpop>, CT, USA angebotene Edition der *Borrachos* [11–4.1] aus dem Besitz Julius Hofmanns (Wien) zu ersteigern. Der vom Anbieter geforderte (unbekannte) "Reserve-Price" wurde allerdings nicht erreicht, das Blatt nicht verkauft. Zum ähnlichen Preis wie *Philipp IV, zu Pferde* 2003 bei Bassenge (1500,– EUR) wurde am 4. Novem-

ber 2004 (Lot 96) eine erste Edition der *Margarita de Austria, zu Pferde* [8–4.1] durch die New Yorker Swann Galleries verkauft (1500,– US\$). 2400,– US\$ erzielte am selben Tag (Lot 97) einer der seltenen Abzüge des *Agarrotado* (URL: [http://swanngalleries.rfcsystems.com/asp/RealtimeResults.asp] — zul. 11. Mai 2006).

3.1.2 Erste Reaktionen

- 13 Zu Lord Grantham und seiner Vorliebe für Velázquez vgl. Glendinning/Harris/Russell 1999.
- 14 Ebd., S. 601.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 vgl. Renate Prochnow: Joshua Reynolds, Weinheim 1990, S. 9ff.
- 18 Zit. nach Carrete 1991, S. 52. Über Giusti vgl. auch Juretschke 2001, S. 617f., bes. 619: "Dieser gut unterrichtete und über ausgezeichnete Verbindungen verfügende Italiener, der meines Wissens bisher nirgendwo namentlich erwähnt wird, besaß ein ungewöhnliches Interesse für kulturelle Angelegenheiten, verfolgte die literarische und künstlerische Entwicklung Spaniens mit persönlicher Anteilnahme und wußte sich zu allen Kreisen Zugang zu verschaffen, so u.a. auch zu Campomanes. Durch Vermittlung dieses einflußreichen Mannes wurde Giusti wohl auch zum korrespondierenden Mitglied der Akademie der Geschichte ernannt."
- 19 Jovellanos 1978, S. 201: "... uno que conozca bien a Velázquez, que haya estudiado y analizado mucho sus obras y que haya penetrado aquellos pormenores recónditos que su estilo enfático no descubre a los ojos vulgares... Tal sería, por ejemplo, Don Francisco Goya, que dibujando y grabando las obras de Velázquez ha llegado a beber su espírito y a ser el émulo más distinguido de su manera."
- 20 "D. Gaspar de Jovellanos conserva el borrón original que hizo Velázquez para esta obra y nosotros el dibujo de lápiz rojo que copió D. Francisco de Goya para grabarle al agua fuerte, que a ser del mismo Velázquez, no lo tendríamos en tanto más aprecio." Zit. nach dem Manuskript Ceáns, transkribiert bei Vega 2000, im Anhang auf S. 148.
- 21 Cumberland 1789, S. 388f.
- 22 Ebd., S. 409. Entsprechende Zusätze bei Äsop und Menippus, den beiden Zwergen oder bei Bacchus fehlen, Cumberland konnte offensichtlich nur (noch?) die Reiterbildnisse bekommen.
- 23 Ebd., S. 411, zu Murillos "Alter Frau, die Trauben verkauft" und einem "Bauer, der Wein verkauft", heißt es: "Es sind auch gute Kupferstiche davon in Spanien vorhanden, wovon ich Copien habe."
- 24 Ebd., S. 405. Im Anschluss gibt Cumberland noch den Nachweis, in welchem Kontext es erschien:

"Es ist bey der neuen Ausgabe von Sepulveda's Werken befindlich; worin die Geschichte von Carl V in reinem Latein geschrieben, nebst andern historischen und vermischten Materien von einem sehr merkwürdigem Inhalt, enthalten ist. Ein Werk von vier Quartbänden."

- 25 Vgl. ebd., S. 424.
- 26 Ebd., S. 426f.
- 27 Bourgoing 1789. Die besondere Erwähnung Selmas (hier "Selenas") auf S. 136.
- 28 Ebd., S. 153f.

3.2 Die Zeit nach Goya: die Forschung

- 29 Stirling 1891. Das Zitat zu Goya im Bd. 4, S. 1483.
- 30 Stirling 1855, S. 237-256: Catalogue of prints after works of Velazquez.
- 31 Stirling 1873. Für ihre erfolgreiche Unterstützung bei der Suche nach einem der wenigen Exemplare meinen herzlichsten Dank an Veronika Kopetzky.
- 32 Stirling 1891, Bd. 2, S. 678.
- 33 Matheron 1996, S. 75: "El grabador se propuso seguir al pintor lo más cerca posible: reproducía exactamente sus cualidades especiales, el carácter de las fisonomías, el vigor del dibujo y del color, pudiendo decirse que su buril alcanza tanta facilidad, atrevimiento, vigor y maestría, como el pincel de Velázquez. La más hermosa de las estampas, es sin duda alguna, el retrato de Felipe III. En ella, el grabador inspirado en la majestad de la pintura, se excedió á sí mismo y produjo una obra maestra comparable á los mejores grabados de los antiguos maestros. Todas las planchas de esta série fueron ejecutadas en el mismo año y llevan la fecha de 1778, la época más brillante del pintor de Carlos IV."
- 34 Viñaza 1887, S. 33. "Si interesábale el modelo, el pincel, sin rival en el manejo del color blanco, dejaba luz brillante en los claros, transparencia en los oscuros, y producía efectos mágicos y armonios, dotando á lo representado del hechizo y vida del natural."
- 35 Ebd.: "... y revelaba su rara y peregrina habilidad como grabador al agua fuerte", wobei "peregrino" auch "fremd" oder "seltsam" heißen könnte.
- 36 Ebd., S. 33f.: "... superó por su vigor y efecto pintoresco, por su originalidad y peculiarísima manera, (...) al revelarse como insigne aguafortista (...) sobre todo, en sus copias de Velázquez."
- 37 Ebd., S. 35, Anm. 1. Zusätzlich liefert Viñaza, neben all den Techniken, in denen Velázquez kopiert wurde, eine (unabgeschlossene und der Stirling Maxwells nicht vergleichbaren) Liste all derer, die dies taten: "Las reproducciones de Goya figuran en primera fila entre todas las de los que han copiado, ya al aguafuerte, ó á buril ó á contorno, ya en madera, ó á media tinta ó á la *manière noire*, aquende y allende el Pirineo, los lienzos del inmortal pintor de Felipe IV. (Carmona, Ballester, Alegre, Muntaner, Ametller, Vázquez, Esquivel, Vallejo, Enríquez, Ribera, Maura, Galván, Massard, LeBrun, Audovin, Reveil, Glairón, Mondet, Duchesne, Errain, Earlom, Croutelle, Luigée, Fosseyeux, La Guillermic, Le Villain, etc.)".
- 38 Loga o. J., S. 5, resp. S. 6.
- 39 Ebd., S. 6. Wohl nur wenige Künstler erwarten, in Reproduktionen ihrer Werke "verbessert" zu werden. Dieser Umstand erfordert vom reproduziernden Künstler durchaus eine Art Niveauregulierung der eigenen Kunst vgl. hierzu Bann 2002, S. 47f. und 64.
- 40 Ebd., S. 6f.
- 41 Loga 1921, S. 28.
- 42 Lafuente 1947, S. 127: "sus tan torpes como personales aguafuertes". Die Übersetzung von "torpe" als "dumpf" kann nur eine Annäherung sein; weitere Aspekte der Vokabel wären z. B.: ungeschickt, schwerfällig, plump; steif; geistlos; läppisch; stumpf(sinnig).
- 43 Hofman, J. 1907, S. 163.
- 44 Beryes 1946, S. 18: "La personalidad de Goya como grabador, comparable a la de Durero o a la de Rembrandt, no se ve ni se presiente en las primeras obras."
- 45 Die "manera clara", Beryes 1946, S. 18, ebenso bei Aguilera 1960, S. 20.
- 46 Beryes 1946, S. 19.
- 47 Lafuente 1961, S. 9.
- 48 Massini 1954, S. 176: "La serie de las aguafuertes que hizo de cuadros de Velázquez, lo revelan como un buen técnico, pero un artista inferior, en el dominio formal, al gran genio de Sevilla."
- 49 Hetzer 1957, S. 190.
- 50 Ebd., S. 193.
- 51 Aguilera 1960, S. 20: "No obstante, que nadie busque fidelidad en estas curiosísimas copias, pues el temperamento de Goya…"
- 52 Ebd
- 53 So z. B. Tomlinson 1989a. Sicher bleibt aber auch fragwürdig, die Arbeiten nach Velázquez als eine "geschlossene Serie" zu betrachten.
- 54 So musste Jesusa Vega 1993, S. 112 feststellen, nachdem sie die Frankfurter Ausstellung "Das königliche Porträt" des Jahres 1991 als verpasste Chance beurteilt hat, die bisherigen Studien auf den neuesten Stand zu bringen.
- 55 Vgl. auch CN 1984, S. 78-105, Nr. 32-45.

- 56 Carrete/Vega 1996, S. 14f. (S. 15: "... Goya, por el contrario, se interesa por el efecto pictórico en detrimento de los detalles, desea comunicar la sensibilidad y calidad de Velázquez a través de la técnica del grabado...")
- 57 Vgl. Blas 1996, S. 10 und im Vorwort (Ramón González de Amezua): "Sus grabados son el contrapunto a la producción académica".

3.3 Wirkungsgeschichtliche Aspekte im Werk Goyas

- 58 Vgl. hierzu Águeda 1987 und Mena 2004, S. 205f.
- 59 Das Schreiben des Ministers Floridablancas ist zit. nach Luxenberg 1999, S. 385.
- 60 Vgl. Kat. Madrid 1988b, Bd. II, 24.
- 61 Vgl. Lozoya 1969.
- 62 Es handelte sich, wie oben dargelegt, um französische und italienische Radierungen: Kopien von Dorigny nach Vouet und Carlo Maratta mit einer Kopie eines eigenen Gemäldes, vgl. Gassier 1984, S. 43.
- 63 Mena 2004 verfolgt ab S. 207 gründlich die Spuren von Velázquez in den Porträts Goyas.
- 64 Die Verbindung *Asensio Juliàs* zum *Esopo* scheint mir enger zu sein als die zum radierten *Selbstporträt mit Samthut und Feder* Rembrandts von 1638, die Isadora Rosé de Viejo (2000, S. 37) vermutet
- 65 Als "Arbeiten nach Goya nach Velázquez" seien hier zwei Zeichnungen Horst Janssens gezeigt, die eine auf *El Primo* (Abb. 48), die andere auf *Äsop* (Abb. 49) zurückgehend.
- 66 Trapier 1964, S. 2.
- 67 Vgl. Águeda 1991, S. 428 und Javier Portús im Kat. Hamburg 2005, S. 34f.
- 68 Vgl. oben, Anm. 6 der Einleitung, Anhang IVb und c und López 1996, Bd. II, 53 und 121. Die Bildnisse der stehenden *Isabel de Borbón* und der *Mariana de Austria* zeigen die Porträtierten in einer von Velázquez selbst immer wieder verwendeten majestätischen Haltung, die auch Juan Carreño de Miranda in seinem Bildnis derselben *Mariana de Austria* von 1677 (Portús 2005, S. 34, Abb. 4) sehr treu wiederholte. Leicht schräg in den Bildraum gestellt, mit geradem, fast steifem Rücken, einem eher passiv angelegten linken Arm und einer aktiveren (wenn auch aufgestützten) Rechten blickt die dargestellte Person uns aus einem Dreiviertelporträt mit ernsthaftem Blick an ähnlich . Goya greift häufiger darauf zurück. Nachvollziehen lässt sich dies z. B. an weiteren Bildnissen Maria Luisa de Parmas (MM, 194 und 301, letzteres mit variierter Haltung ihres rechten Armes), aber auch an männlichen Bildnissen wie dem des Infanten *Don Luis de Borbón* von 1783 (Morales 1994, 125) und einem *Karls IV.* aus dem Jahr des großen Familienporträts, 1800 (Morales 1994, 306). Auch in nicht-königlichen Bildnissem klingt diese Haltung an: vgl. das der *María Rosario Fernández, «La Tirana»* von 1799 (wieder mit veränderter rechter Armhaltung; Morales 1994, 297), das des Erzbischofs *Joaquín Company* von 1800/01 (Morales 1994, 323) oder des *Tadeo Bravo de Rivero* von 1806 (Morales 1994, 362).

Schlussbetrachtungen

Seitdem Goya seine Lehre bei Luzán in Zaragoza abgeschlossen hatte, bemühte er sich um eine Karriere in Madrid. Doch all seine dahingehenden Unternehmungen gleichen einer Serie von Misserfolgen — Madrid scheint ihm lange alles andere als wohlgesinnt zu sein. Der erste Versuch, an der Kunstakademie aufgenommen zu werden, scheitert 1763. Der zweite 1766. Goya gelingt es damit nicht, ein Stipendium für eine Studienreise nach Italien zu bekommen. Er muss sie um weitere vier Jahre verschieben und finanziert sie 1770/71 schließlich selbst. Dann, nach seiner Heirat mit Josefa Bayeu, erhält er durch die Unterstützung seines Schwagers Francisco letztlich Aufträge der Teppichmanufaktur Santa Bárbara (Ende 1774). Doch sein Versuch, durch sie den Titel eines "Pintor del rey" zu erhalten, scheitert 1776. Er ist "Pintor de la Real Fábrica de Santa Bárbara". Ebensowenig Erfolg hat er mit seiner Illustration (1777/78) zum Don Quijote der Real Aca-demía Española: er darf zwar einen Entwurf einreichen, aber in der Edition von 1780 findet er keine Berücksichtigung. Was nun den Erfolg seiner Radierungen nach Velázquez angeht, ist das Ergebnis immerhin offen. Er selbst hat die Serie nicht zu Ende geführt; sie bleibt "offen", obwohl er mehr Lob als Tadel erhält: Lob von Antonio Ponz, Lord Grantham und Pietro Paolo Giusti, von Jovellanos und Ceán, später von Matheron und Viñaza; Tadel von Lord Grantham's Bruder und später von von Loga. Enthaltend, oder wenigstens zurückhaltend muss man die Äußerungen Sir Joshua Reynolds', Richard Cumberlands und Jean François Bourgoings werten, ähnlich später die Stirling Maxwells. Doch am wenigsten für ihre volle Akzeptanz in den künstlerisch entscheidenden Kreisen Madrids spricht der Umstand, dass die Compañía para el grabado die Philosophen, Zwerge, Hofnarren und auch die Borrachos erneut radieren ließ, und Goyas bereits geleistete und abrufbare Arbeit ignorierte.

Einmal mehr noch scheitert er im Jahr nach der Veröffentlichung der "Velazqueños" und kurz nach Mengs' Tod als Bewerber um den Titel eines "Pintor de cámara". Ihn erhält Mariano Maella. Dann aber, 17 Jahre nach seinem ersten Versuch, an der Akademie aufgenommen zu werden, gelingt ihm dies 1780. 1786, 10 Jahre später als gewünscht, wird er "Pintor del rey", 1795 dann "Pintor de cámara" und 1799 schließlich "Primer pintor de cámara". Damit trägt er (endlich?!) den gleichen Titel, den Velázquez in seiner Zeit führte.

Wenn die Radierungen nach Velázquez schon nicht selbst Ursache für den Karriereschub Goyas an der Akademie und am Hofe in Madrid waren, so markieren sie doch einen Wendepunkt — gemeinsam mit dem an der Akademie erfolgreichen *Christus am Kreuz* ("nach Velázquez und Mengs") den künstlerischen Wendepunkt — und leiten das Ende einer Reihe von Rückschlägen ein.

Die über die Jahre sehr unterschiedliche Rezeption der Zeichnungen und Radierungen Goyas nach Velázquez, die von einer schwärmerischen Gleichsetzung Goyas mit Velázquez eines Matheron bis zum vernichtenden Urteil von Logas reicht, scheint einen simplen Grund zu haben: Die der Serie eigene Heterogenität. Je nachdem, ob man sich ihr in der Erwartung nähert, "gute" — oder "schlechte" — Kopien von Velázquez zu sehen; ob man einen besonders in der Technik dilettierenden Schüler finden oder schon etwas vom späteren Genie erkennen will, kann man die entsprechenden Entdeckungen machen. In technischer Hinsicht findet man gelungene Arbeiten (Don Fernando) neben deutlichem Scheitern (Las Meninas). Die königlichen Porträts zu Pferde sind sicherlich "respektvoll gegenüber den Originalen"¹, die Radierungen Bacchus, «Don Juan de Austria» oder Don Fernando eher "freie Interpretationen". Äsop und Menippos wirken noch steif und ungelenk, die Rötelzeichnungen und auch die Bleistiftzeichnung zu El Primo aber zeigen einen lockeren und souveränen Umgang mit den zeichnerischen Mitteln.

Die unterschiedlichen Bewertungen in der Forschung hatten auch unterschiedliche Begrifflichkeiten zur Folge, mit denen der Charakter der Arbeiten zu umfassen versucht wurde: Sie galten als *Kopien*, als *Interpretationen*, als *druckgraphische Umsetzungen*, Übertragungen, Übersetzungen, oder *Paraphrasen*, wobei jeder dieser Vorschläge seine Berechtigung hat. Sie sind Übertragungen — von einem Medium in ein anderes, aber auch von einer Zeit in eine andere. Immer mehr setzt sich nun der Begriff "Reproduktionsgrafik" durch, der durchaus die eigene technische, künstlerische und auch interpretative Leistung der Reproduzierenden anerkennt und andere Gewichtungen in Tönung ("Farbgebung"), Stimmungslage und sogar im Ikonografischen zulässt.³

Die Bandbreite der rezeptionsästhetischen Einschätzungen führt vor Augen, dass es sich bei Goya nicht um sich um Objektivität mühende Reproduktionsgrafik handelt, sondern im Gegenteil, um eine subjektive, selbstbewusst und kritische Lesart.

Goya beginnt, sich mit der Kunst der Radierung und der Aquatinta vertraut zu machen, wobei er sichtlich schnell Fortschritte macht. Er hat sich während der Arbeit an dieser Folge die Kunst des Velázquez angeeignet und sich im gleichen Moment während dieses Prozesses von der ihr zugrunde liegenden Bildordnung gelöst. Betrachtet als Porträts, aktualisiert er im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts, wobei er gleichzeitig andere historisch überprüfbare Referenzen zu vermeiden sucht. Er vermindert aristokratisches Ambiente und erhöht Ausdrucksstärke und Bildpräsenz der Bürger und Bauern.

Velázquez stellt den Menschen im Einklang mit seiner Rolle und seiner Umgebung dar, die sich in ihrer Einheit gegenseitig legitimieren. Die *Meninas* in ihrem wohlorganisierten Innenraum, Jäger und Reitende werden in die Natur "eingearbeitet" und so aus ihr heraus erklärt. Auch die Narren und Hofzwerge stehen stimmig in jeweils "ihrem" Umraum, so reduziert dieser auch sein mag. Immer bleibt ein Ordnungssystem spürbar, dass sich auch über kleine Details (Landschaftsformationen, Federkiele, Knopfleisten oder Kragenlinien) organisiert und der Komposition sowie den Dargestellten Halt in einem übergeordneten Ganzen geben.

Velázquez selbst steht in einem politischen Gefüge, das zwar Kritik im Einzelnen zulässt, an sich aber völlig undiskutierbar feststeht. Der König ist "natürlich" wie "göttlich" legitimiert, und trotz aller außen- wie innenpolitischen Niederlagen, stetiger Verkleinerung seines Reiches und Staatsbankrott bleibt das System unbezweifelt. Velázquez ist Teil dieses Systems, hat als des Königs *Primer pintor de cámara* das Privileg und die Pflicht, ihn zu malen, ihn zu präsentieren, ihn in diesem System zu bestätigen und abzusichern. Es gibt kein "privates" Bildnis: Stets stellt Velázquez seinen Herrscher bei der Ausführung einer seiner königlichen Pflichten dar.⁴

Dabei haben diese Bildnisse des Velázquez nicht nur eine Stellvertreterfunktion, die den König an anderen Höfen und auch dem eigenen Volk gegenüber vergegenwärtigen,⁵ sondern können durchaus auch eine Vorbildfunktion für den König im Sinne eines von seinem *privado* Olivares in die Wege geleiteten Erziehungsauftrages des Malers an den sechs Jahre Jüngeren haben, wie er von Warnke jüngst am gesamten Werk nachvollzogen worden ist.⁶

Goyas Arbeiten könnten die Idee eines solchen Erziehungsauftrages mit übertragen haben, wenn auch ein ähnlicher Auftrag Goyas an den dreißig Jahre älteren Karl III. direkt kaum vorstellbar und ohnehin dann eher Mengs zugekommen wäre. Goyas Blätter spiegeln die Wandlung politischer Vorstellungen und ästhetischer Konzepte wider, wären also in einer "Beratung" Karls III. einsetzbar. Sie berücksichtigen den aktuellen Status quo und hinsichtlich der ästhetischen Konzepte entwerfen sie gar neue.

Die Aktualisierungen Goyas zeigen "neue" politische Handlungs- und Verhaltensweisen, oder eben -anweisungen. Die Reiterporträts zeigen ein gewandeltes Selbstverständnis der Aristokratie; die Jagdporträts geben beinahe schon Einblicke in einen privat gewordenen Bereich, und auch der Neufassung der *Borrachos* ließe sich die Wandlung einschreiben: Mahnte in einem solchen Sinnzusammenhang "das Bacchusbild [des Velázquez] die weltliche Verantwortung des königlichen Regiments an, für das alltägliche, leibliche Wohlergehen der Untertanen zu sorgen"⁷, so könnte Goyas Variante entsprechend der Titelformulierung nach Antonio Ponz, der im Bilde "uno que hace el papel de Baco" sah, über die Anmahnung hinaus, zum Wohlergehen des eigenen Volkes Sorge zu tragen, die Vergegenwärtigung einer nicht mehr gottgegebenen Hauptrolle bedeuten oder gar deren möglicherweise temporär begrenzte Gültigkeit ansprechen: "Du spielst ("gerade") die Hauptrolle — sei also nicht nur wohltätig zu den deinen, sondern behandle sie respektvoll, denn ("eigentlich") bist du einer von ihnen."

Das politische Klima, in welchem Goya aufwächst und seinen Weg als Hofkünstler findet, hatte sich gewandelt. Zwar regieren nach wie vor Monarchen, doch hat sich die Zahl der Kräfte, die das politische und gesellschaftliche Leben mitzugestalten trachten, wesentlich erhöht. Neben dem größeren Einfluss mehrerer Minister und des Kastilienrates entstehen die staatskonformen, aber privaten *Sociedades Económicas de Amigos del País*⁸; vom König abhängige, aber Unabhängigkeit anstrebende Akademien werden gegründet; Zeitungen etablieren sich. Unter Karl III. werden neben Reformen der Agrarwirtschaft, der Infrastruktur und den Handelsbeziehungen (v. a. nach Amerika) auch solche eingeleitet, die die "Legitimation ständischer Privilegien allmählich von der weitgehenden Bindung an die familiäre Herkunft" lösen und den Erwerb adliger Ehren aufgrund von Verdienst und Besitz" begünstigen.⁹ Bis zur Französischen Revolution wird es noch einige Jahre dauern, aber die Gesellschaftsordnung ist zunehmend eine hinterfragbare und diskutierbare geworden — ihre Änderung wird allerdings nicht von

einer Revolution erwartet, sondern von aufgeklärten Herrschern. Die absolute Monarchie als System wird nicht angezweifelt. Voltaire und Rousseau sterben zwar in diesem Jahr 1778, ihre Gedanken aber bleiben.¹⁰

Die Privilegierten der Akademie San Fernando bemühen sich zunächst erfolgreich, die ambitionierten Neuerungen von Mengs, der vom König alle denkbaren Freiheiten erhielt, zu blockieren. Im Königspalast selbst präsentieren sich jedoch bereits die unterschiedlichen Konzepte eines Tiepolo und Mengs' in einem offenen Wettstreit.

So ist es wenig überraschend, dass Goya alte Konzepte überprüft, und in der hier betrachteten Serie die ineinander verwobenen Ebenen des Velázquez voneinander zu trennen beginnt. Er löst die Dargestellten aus ihrer Komposition, vergrößert die Distanz zu ihren Attributen und reduziert die Bedeutung der Räume. Der Mensch tritt in erster Linie als Mensch auf, Accessoires werden als Accessoires gekennzeichnet, Königtum wird Hülse. Goya führt die Trennung von Mensch und gesellschaftlicher Rolle vor Augen, und macht — vor allem die Königlichen in ihren Porträts — von der Natur unabhängig. Sein König legitimiert sich nicht mehr durch die Natur, und noch weniger durch die Kirche. Sein *Morra* definiert sich aus sich heraus und bezieht seine Existenz auf sich selbst. Später (1804) wird Napoleon sich die Krone nicht mehr aufsetzen lassen, sondern seine Legitimation "durch sich selbst" demonstrieren.

Durchweg zeigen diese Porträts Goyas besondere Charaktere. Da dies sich im Falle der königlichen Porträts etwas zurückhaltender darstellt, ist es gut vorstellbar, dass Goya sich mit ihnen gleichsam als Hofmaler zu empfehlen dachte. ¹¹ Denkbar ist aber auch, dass er sich allgemein den intellektuellen Kreisen als Porträtist in Madrid empfehlen wollte. ¹²

Wenn man sich nun die Bildnisse des Veläzquez und dessen Neuerungen in diesem Sujet vor Augen führt, dann bricht Goya hier kein "altes System" auf, sondern führt es konsequent weiter: Das Porträt vor Veläzquez war oft eher Repräsentationsapparat mit austauschbaren — und ausgetauschten — Bildnissen, in denen es vorwiegend um Standes- und Machtlegitimation ging. Bedeutsam war im Zweifel nicht so sehr die Ähnlichkeit der Dargestellten, als vielmehr ihre repräsentativen Attribute oder eine beeindruckende Stofflichkeit ihrer Gewänder. In diese Porträts führte Veläzquez das Persönliche ein. Er füllte die bisweilen noch steifen Folienporträts mit lebensnäheren und den Dargestellten vermutlich sogar äußerst ähnlichen

Bildnissen — mit Menschen. Seine Bildnisse wurden immer wieder für ihre überzeugende bis gar die Realität ersetzende Lebensnähe gerühmt, sei es das des Juan de Pareja, das des Papstes «Innozenz X.», oder sei es das "erste Porträt" von Philipp IV. selbst.¹³

Goya macht nun den nächsten Schritt. Er löst das Gleichgewicht des Velázquez auf und gibt dem Menschlich-Persönlichen deutlich mehr Gewicht als dem Repräsentationsapparat, der bei Velázquez selbstverständlich zugegen ist und vor ihm alles andere überwog. Der porträtierte Mensch ist nicht mehr nur eindeutig wiedererkennbar, er wird möglichst in seiner ganzen Persönlichkeit vorgeführt. Das Repräsentative ist nun (wieder) "Hülse", aber als erläuterndes Beiwerk, nicht mehr als vorgegebene, auszufüllende Folie.

Auch in anderen Zusammenhängen entwickelt Goya ein weiter gehendes, ein neues Verständnis für den Menschen, und gibt ebenso dem Volk neues Gewicht, eine neue Bildpräsenz. In der Kirche San Antonio de la Florida bevölkert er die bislang für Heilige und Engel vorbehaltene Kirchenkuppel, die Engel finden ihren Platz in den diese Kuppel stützenden Pendentifs.

Goya nivelliert Standesunterschiede, wenn er in seinen Skizzenbüchern gleichermaßen Bürgertum, Adel und Klerus ins Bild setzt und sie alle gleichermaßen kritisch beobachtet.

Er beginnt, das Volk als Volk zu zeigen und begreift es als eigene Entität. Zeichnerisch reduziert er zum Teil die Darstellung der einzelnen Menschen einer Menschenmenge, die beim Aufstieg eines Ballons (Abb. 46) zugegen sind, auf die Substanz des Striches selbst. Er bemüht weder Umrisslinie noch Schraffur, um Körperlichkeit zu suggerieren. Die Striche "sind" die Menschen, die gemeinsam das — in diesem Fall — wogende Volk bilden. Darüberhinaus zeigt Goya diese Ballonfahrt in auch hier sehr zurückgenommener Landschaft vor einem demonstrativ leeren Himmelsraum, womit sich der Vergleich mit den bislang wolken- oder engelunterstützten Himmelfahrten aufdrängt — kein gegenseitiges Bedingen mehr, nun lenkt der Mensch selbst.

Noch einen Schritt weiter in der Behandlung der Menschenmenge geht er in den Vorzeichnungen zur Stierkampfserie *La Tauromaquia.*¹⁴ Das dargestellte Publikum erfährt eine derart abstrahierte grafische Behandlung, dass es tatsächlich als eine flimmernde, wogende Einheit in Erscheinung tritt, in der einzelne Individuen nur noch schwer auszumachen sind — ähnlich, wie man wohl als Kämpfer in der Arena das Publium wahrnimmt.

Hier kann man wieder Velázquez als gedanklichen wie modalen Vorläufer

erkennen, der mit seiner "Manchas"-Malweise ein Bild-Betrachten aus Distanz einfordert. Erst bei hinreichendem Abstand lassen die bei Nahsicht völlig unzusammenhängend erscheinenden Farbflecken das Bild entstehen. Der Blick aufs Detail, auf sein "Handwerk" führt bei Velázquez so nicht weiter. Ebenso provoziert Goyas Strichführung in diesen Fällen ein synthetisches, ein summierendes Sehen.

Bisher zu wenig beachtet wurde die repräsentative Funktion der Kopien nach Velázquez, die sie aus ihrem kulturpolitischen Kontext erhielten, in dem sie entstanden. Einer der wichtigsten Gründe war, innerhalb einer Europäisierung Spaniens die in Europa so gut wie unbekannte königliche Sammlung und damit auch die Gemälde des Velázquez zu publizieren und mit ihnen das Ansehen Spaniens aufzubessern. Wer die Radierungen nicht an den Originalen überprüfen kann, stellt diese sich den Radierungen Goyas entsprechend vor und müsste folglich, aus der Sicht des 18. Jahrhunderts, erstaunt sein über die "Modernität" der hundertfünfzig Jahre alten Arbeiten des spanischen Hofmalers. Als habe Velázquez selbst bereits weitgehend auf einen Repräsentationsapparat verzichten können, als habe er schon das Hauptinteresse auf die Personen selbst und nicht auf die von ihnen in der Gesellschaft zu erfüllende Rolle gelegt. Wie Theodor Hetzer "die Anfänge der Reklame und des Plakats"¹⁵ in der letztlich nicht veröffentlichten Radierung der Meninas aufzeigte (einer plakativen Wirkung einzelner Subjekte wird der Zusammenhalt der Komposition untergeordnet), so muss man doch diese Serie auch als einen Akt politischer Selbstdarstellung begreifen.

Als "Werbung in eigener Sache" sowie in ihrer (gesellschaft- respektive bildungs-) politischen Bedeutung ist auch die Tatsache zu sehen, dass Goya die Kunst des Velázquez — und seine eigene — vervielfältigt. Als einer der ersten in Spanien macht er sie grundsätzlich erreichbarer für ein breiteres Publikum. Er nähert die visuelle Hochkultur dem Bürgertum an, sodass auch auf diesem Wege Standesunterschiede an Bedeutung verlieren, und ein allgemeines Bildungsniveau steigen könnte. Könnte — da, wie wiederholt berichtet worden ist, die Bevölkerung in der Regel nicht in der Lage war und blieb, derartige Leistungen anzuerkennen und aus ihr Gewinn zu ziehen, sie überhaupt "anzunehmen" — weder als "Velázquez", noch als "Goya". Daran konnten offensichtlich auch Goyas Arbeiten nichts ändern — das über zehn Jahre später gestartete neuerliche Unternehmen, die Reproduktionsgrafik nach Gemälden der königlichen Sammlung zu verkaufen, scheiterte immer noch am zu geringen Absatz, an einem nicht vorhandenen Markt.

So spielte offensichtlich keine Rolle, ob solche Arbeiten sich an der von

Carmona geprägten Akademie orientierten und ikonografische Treue durch einen möglichst gleichmäßig zurückhaltenden und also möglichst "objektivierten" Blick zu erreichen versuchten und sich dabei in der Regel einer festgelegten "linearen Syntax"¹⁶ bedienten. Oder ob ein ausgewiesener "Maler" gleichsam bewusst subjektiv, sich eben nicht zurücknehmend in eine freiere Linienführung zulassenden Radierungen durch sowohl syntaktische als eben auch semantische Einflussnahme seiner Interpretation den Blick auf die Gemälde zu beeinflussen, wenn nicht (neu) zu prägen suchte.

Die starke Rückorientierung in der Kunst auf die griechischen Kanons durch Mengs und die reformorientierte und vor allem in technischer und soziologischer Hinsicht progressive Politik Karls III. ergab für künstlerische Inventionen eine paradoxe Situation.¹⁷ Zweifellos war das von Mengs in seinem Brief an Antonio Ponz festgeschriebene Imitationskonzept gültige Grundlage. Goya ist (im Mengs'schen Sinne) ein ebenbürtiger Nachahmer, und sicher kein Kopist im Sinne eines Plagiators: Er ahmt Velázquez nach, nicht, wie dieser ist, sondern er stellt ihn vor, wie er — seiner Meinung nach — hätte sein können, vielleicht "jetzt" gar gewesen wäre.

Goyas Überzeugung, auch er als Künstler müsse nur der Natur und letztlich sich selbst, seinem eigenen Geiste, verpflichtet sein, wie er in seiner Akademiekritik 1792¹⁸ und später in der Anzeige der *Caprichos* 1799 einfordert, beginnt bereits hier, sich zu formulieren. Was er in seinen Arbeiten nach Velázquez zeigt, ist *sein*, ist *Goyas Velázquez*.

"Mit Velázquez im Sinn — im Sinne Velázquez'."

Anmerkungen

- 1 Bozal 1988, S. 713.
- 2 Als "Kopien" und "Interpretationen" z. B. bei Beryes 1946 und im Kat. Marbella 1996, als "druckgraphische Umsetzungen" im Kat. Frankfurt 1981, "Übertragung" bei von Loga o. J., als "Übersetzungen" bei Aguilera 1960 und Askew 1988, als "Paraphrasen" bei Kesser 1994.
- 3 Vgl. Korey 2005, S. 32.
- 4 Gállego 1991, S. 20.
- 5 Das für den *Salón de Reinos* entstandene Gemälde Juan Bautista Mainos "*Die Rückeroberung Bahías*" führt eine solche Stellvertreterfunktion vor Augen: Dem vorgeführten Abbilde des Königs wird hier die Ehre zuteil, als wäre der Herrscher selbst anwesend. Brown/Elliott 1980 S. 184–192 und Stoichita 1986.
- 6 Warnke 2005, passim.
- 7 Ebd. in Unterstützung Steven N. Orsos Interpretation des Bacchus-Bildes als "vorbildliches Modell eines königlichen Verhaltens", S. 68.
- 8 Den Erfolg dieser *Sociedades* beschrieb Swinburne 1779, S. 377f. allerdings als noch nicht allzu wirkungsvoll: "Hitherto the academies, and societies of *friends to their country*, the *Amigos del pais*,

have gone on but slowly in their improvements in literature and agriculture. I doubt they have not yet got into a proper method; for they undertake many things, and finish none."

- 9 Windler 1995, S. 136.
- $10~{
 m Zur}$ "Französischen Revolution und Spanien" Windler 1995, zu den Jahrzehnten vor 1789 bes. die S. 132-140.
- 11 So vorgeschlagen von Mena 1991, S. 40. Der Bedarf Karls III. an einen vor allem ihn selbst darstellenden Hofmaler (den er in Mengs hatte und wie Velázquez es für Philipp IV. war) ist unterschiedlich empfunden worden: "Seine Bildnisse auch von seinem Liebling Mengs sind ihm nicht ähnlich" (Baretti 1772, Bd. II, S. 90). Dagegen Twiß 1776,S. 160: "die Porträte von ihm, die durch ganz Europa zerstreut sind, gleichen ihm sehr."
- 12 Zum Verhältnis Goyas zu den intellektuellen Kreisen in Zaragoza und Madrid vgl. Glendinnings Beitrag "Art and Enlightenment in Goya's Circle" im Kat. Boston 1989.
- 13 Velázquez erhielt 1623 erstmals die Gelegenheit, den König zu malen. Er tat dies mit großem Erfolg: Bei Pacheco heißt es, Olivares habe versichert, dass "der König bis dahin noch nie [so "wahrhaftig", könnte man einfügen] porträtiert worden sei" ["afirmó no haber retratado al Rey hasta entonces"], und Velázquez allein fortan den König zu malen habe, und dass man die bisherigen Bildnisse einzuziehen habe ["él solo había de retratar a Su Majestad y los demás retratos se mandarían recoger"] (Pacheco 1990, S. 204f.). Über die "Gewöhnlichkeit" dieser Monopolstellung als Fürstenmaler vgl. Warnke 2005, S. 43.
- 14 Vgl. Gassier 1975, bes. [261–265], [269–271], [274–288]. Vgl. ebenso Zeichnungen zu einigen *Disparates*, Gassier 1975, bes. [291, 292, 295, 300, 307 und 310].
- 15 Hetzer 1957, S. 190.
- 16 Bann 2002.
- 17 Nach Sanz 1989, S. 466 verkomplizierte sich diese "situación de paradoja" noch wegen der zusätzlich Reaktion auf den Barock und das Rokoko.
- 18 Vgl. Held 1966; Traeger 2000. S. 32ff.

Abkürzungen der in den Katalogeinträgen verwendeten Literatur.

BN = BN 1996 Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid 1996.

CA = Camón 1971 José Camón Aznar: "Dibujos y grabados de Goya sobre obras de Velázquez", in: Goya, 100 (1971), S. 264–269.

Ceán = Ceán o. J. (v. 1800) Juan Agustín Ceán Bermúdez: Manuskript des Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, Madrid, Biblioteca Real, II-4056 (caja) nº 17, v. 1800.

Delteil = Delteil 1922 Loys Delteil: Le Peintre Graveur Illustré, Vols. XIV & XV [hier Vol. XIV], *Francisco Goya*, New York 1969 (Paris 1922).

FLG = FLG 1999 Marina Cano Cuesta: *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano,* Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano I, Madrid 1999.

G = Gassier 1975 Pierre Gassier: *Le dessins de Goya*, 2. Bd., Fribourg 1975.

GW = Gassier/Wilson 1994 Pierre Gassier, Juliette Wilson, François Lachenal: *Goya, Leben und Werk,* Köln 1994 (erstm. Fribourg, Suisse, 1971).

Harris = Harris 1964 Tomás Harris: *Goya, Engravings and Lithographs* (2 Bde.), Oxford 1964.

Hofmann = Hofmann 1907 Julius Hofmann: *Francisco de Goya,* Katalog seines graphischen Werkes, Wien 1907.

Inventar 1789~90 Inventarios Reales, Carlos III, 1789~90; Bd. I (Fernando Fernández-Miranda y Lozana), Madrid (Patrimonio Nacional) 1988.

Inventar 1811 Inventario de los quadros y obras de escultura existentes en este R.I Palacio de Madrid, in: Juan J. Luna: Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811, Madrid 1993, S. 73–126.

LR = López 1996 José López Rey: *Velázquez, Maler der Maler* (mit Catalogue Raisonné), 2 Bde., Köln 1996.

MNP-CP 1985 Museo Nacional del Prado: Catálogo de las pinturas (Alfonso E. Pérez Sánchez), Madrid 1985.

MM = Morales 1994 José Luis Morales y Marín: *Goya,* Catálogo de la Pintura, Zaragoza 1994.

MPP Palais des Beaux Arts de la ville de Paris — *Musée du Petit Palais* (Adeline Cacan, Marie-Cristine Boucher); Gravures de Goya de la Collection Dutuit, Paris o.

SC = Sánchez Cantón 1954 F. J. Sánchez Cantón: *Los dibujos de Goya,* Madrid (Museo Nacional del Prado) 1954.

WSM = Stirling Maxwell 1873 Sir Willam Stirling Maxwell: *Essay towards a catalogue of prints engraved from the works of Diego Rodriguez de Silva y Velazquez and Bartolomé Estéban Murillo*, London 1873.

Literaturverzeichnis

Bestandskataloge und Inventare

BN 1996 Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid 1996.

CN 1984 Estampas de la Calcografía Nacional: La Colección Real de Pintura 1791/1798, Madrid 1984.

CN 1987 Catálogo general de la Calcografía Nacional, Madrid 1987.

FLG 1999 Goya en la Fundación Lázaro Galdiano (Marina Cano Cuesta), Madrid 1999.

Instituto Jovellanos 1969 Catálogo de la colección del Instituto Jovellanos de Gijón (Alfonso E. Pérez Sánchez), Madrid 1969.

Inventar 1789~90 *Inventarios Reales, Carlos III, 1789~90;* Bd. I (Fernando Fernández-Miranda y Lozana), Madrid (Patrimonio Nacional) 1988.

Inventar 1811 Inventario de los quadros y obras de escultura existentes en este R. Palacio de Madrid, in: Juan J. Luna: Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811, Madrid 1993, S. 73–126.

MNP-CD 1975 Museo Nacional del Prado: Catálogo de dibujos (Rocío Arnáez), Madrid 1975.

MNP-CE 1992 Museo Nacional del Prado: Catálogo de estampas (Jesusa Vega), Madrid 1992.

MNP-CP 1985 Museo Nacional del Prado: Catálogo de las pinturas (Alfonso E. Pérez Sánchez), Madrid 1985.

MNP-CP 1996 Museo Nacional del Prado: Catálogo de las pinturas (Fernando Checa), Madrid 1996.

MPP Palais des Beaux Arts de la ville de Paris — Musée du Petit Palais (Adeline Cacan, Marie-Cristine Boucher); Gravures de Goya de la Collection Dutuit, Paris o. J.

Ausstellungskataloge

Kat. Dresden 1970 *Dialoge* Kopie · Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Werner Schmidt); Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1970.

Kat. Boston 1974 *The Changing Image* (Eleanor Sayre); Museum of Fine Arts, Boston 1974.

Kat. Hamburg 1980 *Goya, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830;* Hamburger Kunsthalle, Hamburg und München 1980.

Kat. Stuttgart 1980 *Goya in der Krise seiner Zeit;* Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1980.

Kat. Frankfurt 1981 *Goya, Zeichnungen und Druckgraphik;* Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1981.

Kat. Zaragoza 1986 *Goya joven (1746–1776) y su entorno;* Zaragoza 1986.

Kat. Madrid 1988a *Goya y el espíritu de la ilustración;* Museo Nacional del Prado, Madrid 1988.

Kat. Madrid 1988b *Carlos III y la Ilustración;* 2 Bde., Madrid und Barcelona 1988.

Kat. Boston 1989 *Goya and the Spirit of Enlightenment* (Engl. Ausgabe des Kat. Madrid 1988a); Museum of Fine Arts, Boston 1989.

Kat. Madrid 1989 La Formación del Artista: de Leonardo a Picasso; Madrid 1989.

Kat. Madrid 1990 *Velázquez;* Museo Nacional del Prado (Julián Gállego), Madrid 1990.

Kat. Frankfurt 1991 *Goya und Velázquez, Das königliche Porträt;* Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1991.

Kat. Madrid 1994 *Goya grabador,* Fundación Juan March (A. E. Pérez Sánchez und J. Gállego); Madrid 1994 (dt. Ausgabe Goya – Das druckgraphische Werk, München, New York 1995).

Kat. Madrid 1996a *Ydioma Universal;* Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid 1996.

Kat. Madrid 1996b Francisco de Goya y la estampa de su época; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1996.

Kat. Marbella 1996 Goya grabador; Exposición Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella 1996), Madrid 1996.

Kat. Bonn 1999 *Velázquez · Rubens · Lorrain,* Malerei am Hofe Philipp IV.; Ostfildern-Ruit 1999.

Kat. Frankfurt 1999 *Mehr Licht: Europa um 1770.* Die Bildende Kunst der Aufklärung; Frankfurt am Main 1999.

Kat. Madrid 2000 *Velázquez en blanco y negro;* Museo Nacional del Prado, Madrid 2000.

Kat. New York 2003 *Manet/Velázquez, The French Taste for Spanish Painting;* Metropolitan Museum of Art, New York 2003 (vorher Musée d'Orsay, Paris 2002/03).

Kat. Madrid 2004 *El Retrato Español* (Javier Portús Pérez); Museo Nacional del Prado, Madrid 2004.

Kat. Berlin 2005 *Goya, Prophet der Moderne;* Berlin, Alte Nationalgalerie, München 2005

Kat. Chicago 2005 Paper Museums — The Reproductive Print in Europe, 1500–1800 (Rebecca Zorach und Elizabeth Rodini), Chicago 2005.

Kat. Hamburg 2005 *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen,* München (u. a.) 2005.

Sammelschriften

Goya 1928a *Goya,* 1er Centenario de su muerte; Museo Nacional del Prado, Madrid 1928.

Goya 1928b Goya, 1er Centenario de su muerte; Zaragoza 1928.

Goya 1946a Boletín de la Real Academía de la Historia, Conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Francisco de Goya, Madrid 1946.

Goya 1946b Varia de Goya; 2 Bde., Madrid 1946.

Goya 1969 Estampas de Goya y sus dibujos preparatorios, Madrid 1969.

Goya 1991 *Goya.* Die sozialen Konflikte seiner Zeit und die Rezeption seiner Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, Osnabrück 1991.

Goya 1993 *Goya.* Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 1993.

Goya 1994 Francisco Goya: El Cuaderno Italiano (1770–1786). Los orígenes del arte de Goya, Museo Nacional del Prado (pr. Francisco Calvo Serraller), Madrid 1994.

Goya 1996a *Goya, 250 años después;* Actas del Primer Congreso Internacional, Marbella 1996.

Goya o. J. (1996b) *Goya, 250 años después;* Conferencias (Museo «Camón Aznar», Zaragoza) Ibercaja.

Jornadas 1989 IV Jornadas de Arte: *El arte en tiempos de Carlos III,* Nov./Dez. 1988, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1989.

Jornadas 1991 V Jornadas de Arte: *Velázquez y el arte de su tiempo,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1991.

Jornadas 1993 VI Jornadas de Arte: *La visión del mundo clásico en el arte español,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1993.

Velázquez 1960a Velázquez y lo Velazqueño; Madrid 1960.

Velázquez 1960b Varia Velazqueña; 2 Bde., Madrid 1960.

Velázquez 1962 Estudios: Tercer Centenario de Velázquez, Estudios Velazqueños; Barcelona 1962.

Literatur

Achenbach 1994 Sigrid Achenbach: "Englische und spanische Zeichnungen und Druckgraphik des 16. bis 18. Jahrhunderts", in: Das Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1994, S. 302–347.

Águeda 1982a Mercedes Águeda Villar und Xavier de Salas (Hg.): Cartas a Martín Zapater, Madrid 1982.

Águeda 1987 Mercedes Águeda Villar: "Los retratos ecuestres de Goya", in: *Goya*, Nuevas Visiones, Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari, Madrid 1987, S. 39–59.

Águeda 1991 Mercedes Águeda Villar: "La influencia de Velázquez y el arte de su tiempo en la obra de Goya", in: Jornadas 1991, S. 427–434.

Aguilera 1960 Emiliano M. Aguilera: *Dibujos y grabados de Goya,* Madrid/Barcelona 1960.

Álvarez 1990 Joaquín Álvarez Barrientos: "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", in: Nueva revista de filología hispanica, t. XXXVIII, 1990, Nr. 1, S. 219–245.

Ansón 1995 Arturo Ansón Navarro: Goya y Aragón, Zaragoza 1995.

Ansón 1996 Arturo Ansón Navarro: "La primera formación de Goya en la Academia de Dibujo de Zaragoza; Su posterior colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Luis", in: Kat. Zaragoza 1996 (Ansón/Centellas: Goya y sus Inicios Académicos), S. XXVII–XXXVIII.

Aragón 1922 Cesáreo Aragón y Barroeta, Conde de Casa Torres: "Un dibujo atribuido a Goya y otro a Velázquez en una colección particular", in: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXX, 1922, S. 109–120.

Askew 1988 Mary Huneycutt Askew: *The Caprichos of Francisco Goya,* Dissertation Stanford University, Stanford 1988.

Azara 1989 José Nicolás de Azara: "Noticias de la vida y obras de don Antonio Rafael Mengs", November 1779, in: Mengs 1989, S. I–XLIII.

Bann 2002 Stephen Bann: "Der Reproduktionsstich als Übersetzung", in: Vorträge aus dem Warburghaus, Bd. 6, Berlin 2002, S. 41–76.

Baretti 1772 Joseph Baretti: *Reisen von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien* [Madrid im Oktober 1760] und Frankreich. Bd. I: Erster Theil, Bd. II: Zweyter Theil, Leipzig 1772.

Baticle 1992 Jeannine Baticle: Goya, Saint-Armand-Montrond 1992.

Baticle 2003 Jeannine Baticle: "The Galerie Espagnole of Louis-Philippe", in: Kat. New York 2003, S. 175–189.

Bédat 1974 Claude Bédat: *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid,* 1744–1808, Toulouse 1974.

Beryes 1946 Ignacio de Beryes: *Dibujos y grabados de Goya,* Barcelona 1946 (Reed. 1951).

Blas 1996 Javier Blas: Francisco de Goya y la estampa de su época, Madrid 1996.

Boix 1922 Felix Boix: Los dibujos de Goya, Conference, Madrid 1922.

Bosarte 1793 Isidoro Bosarte: "Discurso sobre la restauración de las artes en España", Gabinete de Lectura Española, Nº II, Madrid 1793, S. 1–55.

Bosarte 1804 Isidoro Bosarte: *Viaje artístico a varios pueblos de España,* Madrid 1804, Reed. 1978.

Bourgoing 1789-1800 Jean François de Bourgoing: *Neue Reise durch Spanien vom Jahre 1782 bis 1788*, 3 Bde., Jena 1789/1790/1800 (zuerst Paris 1788).

Bouza 1996 Fernando J. Bouza Alvarez: *Locos, enanos y hombres de placer,* Madrid 1996 (erstm. 1991).

Bozal 1981 Valeriano Bozal: "Goyas frühe Druckgraphik", in: Kat. Frankfurt 1981, S. 1–2.

Bozal 1983 Valeriano Bozal: Imágen de Goya, Barcelona 1983.

Bozal 1988 Valeriano Bozal: "La obra grabada de Francisco Goya", in: Summa Artis, Vol. XXXI (El grabado en España, siglos XV al XVIII), Madrid 21988, S. 712–756.

Bozal 1994 Valeriano Bozal: Goya y el gusto moderno, Madrid 1994.

Brown 1989 Jonathan Brown: Jusepe de Ribera, grabador, Valencia/Madrid 1989.

Brown 1992 Jonathan Brown: "Jusepe de Ribera, grabador", in: Kat. Madrid 1992 *Ribera 1591–1652* (Alfonso E. Pérez Sánchez und Nicola Spinosa), Museo Nacional del Prado, Madrid 1992, S. 131–145.

Brown/Elliott 1980 Jonathan Brown und J. H. Elliott: *A Palace for a King,* New Haven und London 1980.

Buendía 1986 José Rogelio Buendía: "Goya joven", in: Kat. Zaragoza 1986, S. 7–21.

Buendía/Morales 1981 José Rogelio Buendía und J. L. Morales y Marín: "Dos cuadros de Francisco de Goya", in: Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", 1981, II–III, S. 92–96.

Buendía/Peña 1989 José Rogelio Buendía und Rosario Peña: "Goya académico", in: Jornadas 1989, S. 303–310.

Busch 1977 Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip*, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim und New York 1977 (Hogarth und Goya, S. 239).

Caimo 1774 (1755) Norberto Caimo: *Briefe eines Italiäners über eine im Jahre 1755 angestellte Reise nach Spanien.* Nebst einem Verzeichniß der vornehmsten auf dieser Reise angetroffenen Gemählde. Aus der Französischen Übersetzung des P. Livoy, Leipzig 1774.

Camón 1964 José Camón Aznar: Velázquez, 2 Bde., Madrid 1964.

Camón 1971 José Camón Aznar: "Dibujos y grabados de Goya sobre obras de Velázquez", in: *Goya*, 100 (1971), S. 264–269.

Camón 1980 José Camón Aznar: *Goya* (Bd. 1: 1746–1784, Bd. 2: 1784–1796), Zaragoza 1980.

Camón 1984 José Camón Aznar: "Los grabados de Velázquez y la madurez de Goya", in: Summa Artis XXVII, Arte español del siglo XVIII, 1984, S. 259-263.

Canellas 1981 Angel Canellas López: Diplomatario de Goya, Zaragoza 1981.

Carderera 1863 Valentin Carderera: "Francisco Goya", in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1er Septembre, Troisième livraison, 1863, S. 237–249.

Carrete 1979 Juan Carrete Parrondo: "La Compañía para el grabado de los Cuadros de los Reales Palacios," in: Cuadernos de Bibliofilia, I, 1979, S. 61–74.

Carrete 1990 Juan Carrete Parrondo: "Goya en la Calcografía de Madrid", in: *Francisco de Goya* en la Calcografía Nacional, Real Academía de San Fernando und BMW Ibérica, Madrid 1990, S. 15–74.

Carrete 1991 Juan Carrete Parrondo: "Die von Goya radierten Kupferplatten der königlichen Portraits des Velázquez", in: Kat. Frankfurt 1991, S. 51–54.

Carrete 1992 Juan Carrete Parrondo: *El grabado en España,* siglos XV–XVII, Madrid 1992.

Carrete 1996 Juan Carrete Parrondo: "Goya artista grabador. Creación y difusión", in: Goya o. J. (1996), S. 91–103.

Carrete/Vega 1992 Juan Carrete Parrondo und Jesusa Vega: *Goya grabador,* (Cuadernos de Arte Español Nr. 44, historia 16), Madrid 1992.

Carrete/Vega 1996 Juan Carrete Parrondo und Jesusa Vega: "Estampas de Francisco de Goya", in: Kat. Marbella 1996, S. 13–22.

Ceán o. J. (v. 1800) Juan Agustín Ceán Bermúdez: Manuskript des Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, Madrid, Biblioteca Real, II-4056 (caja) nº 17, v. 1800.

Ceán 1800 Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid 1800.

Cumberland 1789 Richard Cumberland: "Richard Cumberlands raisonnirendes Verzeichniß der Mahlereyen in dem neuen Königlichen Palaste, im Buen-Retiro, und in der Casa del Campo zu Madrid" (erstmals London 1787), in: Bourgoing 1789–1800, Bd. 1 (1789), S. 377–436.

Dalrymple 1777 William Dalrymple: *Travels through Spain and Portugal in 1774; with a short account of the Spanish Expedition against Algiers,* in 1775, London 1777.

Delteil 1922 Loys Delteil: Le Peintre Graveur Illustré, Vols. XIV & XV [hier Vol. XIV], *Francisco Goya*, New York 1969 (Paris 1922).

Dodgson 1926 Campbell Dodgson: "Francisco de Goya: Study for the Etching of Aesop after Velázquez", in: Old Master Drawing (September 1926), Vol. 1, London 1927, S. 20 und plate 28.

Fiorillo 1806 Johann Dominicus Fiorillo: *Geschichte der zeichnenden Künste,* Vierter Band, die Geschichte der Mahlerey in Spanien enthaltend, Göttingen 1806.

Frank 1995 Ana Isabel Frank: *El Viage de España de Antonio Ponz. Espíritu ilust-rado y aspectos de modernidad,* Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen 31, Frankfurt am Main (u. a.) 1995.

Gallego 1990 Antonio Gallego Gallego: *Historia del grabado en España,* Madrid (1979) 21990, bes.: "Francisco de Goya entre dos épocas", S. 316–331.

Gállego 1989 Julián Gállego: "Carlos III y Goya", in: Jornadas 1989, S. 331-336.

Gállego 1991 Julián Gállego: "Von Velázquez zu Goya", in: Kat. Frankfurt 1991, S. 15–28.

Gállego 1992 Julián Gállego: "Los grabados de Goya", in: Goya, Zaragoza 1992, S. 144–221.

Gállego 1993 Julián Gállego: "Goya y el neoclasicismo", in: Goya 1993, S. 25-40.

Gállego 1994 Julián Gállego: "Copias de Velázquez", in: Kat. Madrid 1994, S. 38-53.

García 1991 María de los Santos García Felguera: *Viajeros, eruditos y artistas.* Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro, Madrid 1991.

García/Portús 2003 María de los Santos García Felguera/Javier Portús Pérez: "The Origins of the Museo del Prado", in: Kat. New York 2003, S. 115–137.

Garrido 1988 Carmen Garrido Sánchez: *Goya; de la Pintura al Grabado: la técnica goyesca de grabado y su influencia a Europa,* Tésis Universidad Complutense de Madrid, 1988.

Gassier 1975 Pierre Gassier: Le dessins de Goya, 2. Bd., Fribourg 1975.

Gassier 1983 Pierre Gassier: "Goya, pintor del Infante D. Luis de Borbón", in: Goya en las colecciones madrileñas (Museo Nacional del Prado), Madrid 1983, S. 15–19.

Gassier 1984 Pierre Gassier: Goya, testigo de su tiempo, Madrid 1984.

Gassier/Wilson 1994 Pierre Gassier, Juliette Wilson, François Lachenal: *Goya, Leben und Werk,* Köln 1994 (erstm. Fribourg, Suisse, 1971).

Gäßler 1990 Ewald Gäßler: *Francisco de Goya, Radierungen nach Velázquez,* Oldenburg 1990.

Gebauer 1995 Anja Gebauer: "Esbozo biográfico de Antonio Ponz", in: Lope (Hg.) 1995, S. 9–18.

Giusti 1987 Pietro Paolo Giusti: Die außeramtlichen Beiträge des Legationssekretärs und zeitweisen Geschäftsträgers P. P. Giusti zur Geschichte und Kultur Spaniens (1773–1781), 2 Bde., in: Hans Juretschke (Hg.): Berichte der diplomatischen Vertreter des Wiener Hofes aus Spanien in der Regierungszeit Karls III (Bde. XII und XIII), Madrid 1987.

Glendinning 1964 Nigel Glendinning: "Goya and England in the Nineteenth Century", in: Burlington Magazine, Number 730, Volume CVI, Januar 1964, S. 4–14.

Glendinning 1977 Nigel Glendinning: Goya and his Critics, London 1977.

Glendinning 1983 Nigel Glendinning: "La fortuna de Goya", in: *Goya en las co-lecciones madrileñas* (Museo Nacional del Prado), Madrid 1983.

Glendinning 1989 Nigel Glendinning: "Nineteenth-Century Editions of Goya's Etchings: New Details of their Sales Statistics", in: *Print Quarterly*, VI, 1989, S. 394–403.

Glendinning 1996 Nigel Glendinning: *Francisco de Goya* (Historia 16), Madrid 1996.

Glendinning 2000 Nigel Glendinning: "Goya y el espíritu de Velázquez", in: Jesusa Vega (dir.): *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya,* Diputación de Zaragoza 2000.

Glendinning/Harris/Russell 1999 Nigel Glendinning, Enriqueta Harris und Francis Russell: "Lord Grantham and the taste for Velázquez: 'the Electrical Eel of the day'", in: Burlington Magazine 141/1999, S. 598–605.

Hänsel 1995 Sylvaine Hänsel: "Ponz, Goya y Velázquez. Los principios de Goya como grabador", in: Lope (Hg.) 1995, S. 19–28.

Harris 1964 Tomás Harris: *Goya, Engravings and Lithographs* (2 Bde.), Oxford 1964.

Held 1964 Jutta Held: "Literaturbericht: Francisco de Goya, Graphik und Zeichnungen", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1964, S. 60–73.

Held 1966 Jutta Held: "Goyas Akademiekritik", in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XII, 1966, S. 214–224.

Held 1971 Jutta Held: *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas,* Berlin 1971.

Held 1980 Jutta Held: *Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,* Reinbek bei Hamburg 1980.

Held 1994 Jutta Held: *Goya. Neue Forschungen.* Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück, Berlin 1994.

Hellwig 1999 Karin Hellwig: "Die Velázquez-Rezeption im 19. Jahrhundert in Deutschland", in: Kat. Bonn 1999, S. 46–65.

Herchenröder 1983 Christian Herchenröder: *Meistergraphik Graphikmarkt,* München 1983.

Herr 1960 Richard Herr: España y la revolución del siglo XVIII, Princeton 1960.

Herrán 1967 Agustín Herrán de las Pozas: *Dos Velázquez de Goya, en el Museo del Prado,* Bilbao 1967.

Hetzer 1957 Theodor Hetzer: "Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800", in: Aufsätze und Vorträge, 2 Bde., Leipzig 1957, Bd. 1, S. 177–198 (Nachdruck des Vortragsmanuskripts, erschienen im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XIV (XVIII),1950).

Hofmann 1907 Julius Hofmann: *Francisco de Goya,* Katalog seines graphischen Werkes, Wien 1907.

Hofmann, W. 2003 Werner Hofmann: *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle,* München 2003.

Hohl 1980 Hanna Hohl: "Goya als Zeichner und Graphiker", in: Kat. Hamburg 1980, S. 239–309, hier besonders 239–255.

Holländer 1968 Hans Holländer: "Francisco Goyas distanziertes Engagement", in: Studium Generale 21 (1968), S. 749–774.

Hughes 2003 Robert Hughes: Goya, London 2003.

Jacobs 1996a Helmut C. Jacobs: *Schönheit und Geschmack.* Die Theorie der Künste in der spanischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1996.

Jacobs 1996b Helmut C. Jacobs: *Organisation und Institutionalisierung der Künste und Wissenschaften.* Die Akademiegründungen der spanischen Aufklärungen in der europäischen Akademiebewegung, Frankfurt am Main 1996.

Jovellanos 1978 Gaspar Melchior de Jovellanos: "Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado La Familia", in: José Caso González (Hg.): *Obra en Prosa,* Madrid ³1978.

Juretschke 2001 Hans Juretschke: *España y Europa: Estudios de Crítica Cultural,* Obras Completas de Hans Juretschke, 3 Bde., hrsg. von Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid 2001.

Justi (1903) Carl Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert,* München o. J. (²1903, erstm. 1888).

Karge 2002 Henrik Karge: "Der natürliche Stil. Zur Bewertung der Spanischen Malerei in der Kunsttheorie von Anton Raphael Mengs", in: Christoph Frank/Sylvaine Hänsel (Hg.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung,* Frankfurt am Main 2002, S. 45–80.

Kehrer (o. J.) Hugo Kehrer: Francisco de Goya, München (Hugo Schmidt Verlag, o. J.)

Kesser 1994 Caroline Kesser: *Las Meninas von Velázquez: Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte,* Berlin 1994.

Klingender 1978 F. D. Klingender: *Goya in der demokratischen Tradition Spaniens*, Berlin 1978 (London 1948).

Korey 2005 Alexandra M. Korey: "Creativity, Authenticity, and the Copy in Early Print Culture", in: Kat. Chicago 2005, S. 31–49.

Koschatzky 1988 Walter Koschatzky: *Die Kunst der Graphik,* München 1988 (Salzburg 1972).

Lafuente 1947 Enrique Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya,* Madrid 1947.

Lafuente 1961 Enrique Lafuente Ferrari: *Goya.* Sämtliche Radierungen und Lithographien, Wien 1961.

Lange 2005 Justus Lange: Rez. des Ausst.-Kat. Manet/Velázquez. *The French Taste for Spanish Painting* (New York 2003), in: Kunstchronik, Heft 9/10, September/Oktober 2005, München 2005, S. 482–487, S. 483.

Lein 2002 Edgar Lein: "Der Triumph Spaniens: Giambattista Tiepolos Deckenfresko im Thronsaal des Königlichen Schlosses zu Madrid", in: Christoph Frank/Sylvaine Hänsel (Hg.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung,* Frankfurt am Main 2002, S. 329–348.

Loga (o. J.) Valerian von Loga: Meister der Graphik, Bd. IV: *Francisco de Goya,* II. Auflage, Leipzig o. J.

Loga 1921 Valerian von Loga: *Francisco de Goya,* Berlin ²1921.

Lope (Hg) 1995 Hans-Joachim Lope (Hg.): "Antonio Ponz (1725–1792)". Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen 27, Frankfurt am Main u. a. 1995, S. 19–28.

López 1963 José López Rey: *Velázquez, A catalogue raisonné of his œuvre,* London 1963.

López 1996 José López Rey: *Velázquez, Maler der Maler* (mit Catalogue Raisonné), 2 Bde., Köln 1996.

Lozoya 1969 Marqués de Lozoya: "Una versión de Cristo crucificado, ¿Velázquez-Mengs-Goya?", in: Goya, 88 (1969), S. 204–207.

Luxenberg 1999 Alisa Luxenberg: "Kunst und Nationalgefühl im Spanien des späten 18. Jahrhunderts", in: Kat. Frankfurt 1999, S. 389–399.

Manet 1865 Edouard Manet: Brief an Fantin-Latour aus dem Jahre 1865 —-Lettre de Manet à Fantin-Latour, datée de Madrid 1865, in: Pierre Courthion (dir.): Manet, Raconté par lui-même et par ses amis, Genf 1945, S. 42–44.

Martínez 1988 Juan R. Martínez Cuesta: "El cuarto del rey en el Palacio Real de Madrid", in: Carlos III y la Ilustración, Bd. 1, S. 63–70.

Marx 2000 Harald Marx: "Das Entstehen der Sammlung spanischer Gemälde in der Dresdner Galerie: der Anteil von Ludwig Gruner", in: Christoph Rodiek (Hg.): *Dresden und Spanien* (Akten des interdisziplinären Kolloquiums, Dresden, 22.–23. Juni 1998), Frankfurt am Main 2000, S. 67–84.

Massini 1954 Carlos Massini Correas: "Goya, grabador satírico y pictórico cuyo", in: Varia de Goya, Vol. II, Universidad Nacional 1954, S. 171–186.

Matheron 1996 (1890/1858) Laurencio Matheron: *Goya,* Zaragoza 1996; Faksimile der span. Ausgabe Madrid 1890 (erstm. franz.: Laurent Matheron: *Goya,* Paris 1858).

McKim Smith 1988 Gridley McKim Smith, u. a.: *Examining Velázquez,* New Haven, London 1988.

Mayer 1913 August Liebmann Mayer: Geschichte der spanischen Malerei, 2 Bde., Leipzig 1913.

Mayer 1918 August Liebmann Mayer: "Die spanischen Handzeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg", in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 53. Jahrgang (Neue Folge, 29. Jahrgang), Leipzig 1918, S. 109–118.

Mena 1991 Manuela B. Mena Marqués: "Goya als «Kopist» von Velázquez/Goya «copista» de Velázquez", in: Kat. Frankfurt 1991, S. 37–43.

Mena 1996 Manuela B. Mena Marqués: "Velázquez e Italia. Las metamorfosis del arte de la pintura", in: Velázquez, El Papa Inocencio X, Museo Nacional del Prado, Madrid 1996, S. 61–94.

Mena 2004 Manuela B. Mena Marqués: "Goya, «discípulo» de Velázquez", in: Kat. Madrid 2004, S. 200–229.

Mena/Sánchez/Gállego 1986 Manuela B. Mena Marqués, Alfonso E. Pérez Sánchez und Julián Gállego: *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias, Juan van der Hamen,* Madrid 1986.

Mengs 1989 Anton Raphael Mengs: José Nicolás de Azara (Hg.), *Obras* de D. Antonio Rafael Mengs (Faks. der Ausgabe von 1780 mit einer Einleitung von Mercedes Águeda) Madrid 1989, S. I–XLIII.

Menéndez 1994 Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 2 Bde., Madrid 1994.

Morales 1991 José Luis Morales y Marín: "Goya y Velázquez", in: Jornadas 1991, S. 421–426.

Morales 1993 José Luis Morales y Marín: "La huella de Mengs en los pintores de cámara de Carlos III", in: Jornadas 1993, S. 343–348.

Morales 1994 José Luis Morales y Marín: *Goya.* Catálogo de Pintura, Zaragoza 1994.

Moreno 1989 Margarita Moreno de las Heras: "El pintor: el taller, la Academia y el estudio", in: Kat. Madrid 1989, S 46–63.

Müller 2000 Karin Müller: "Spanische Handzeichnungen und Graphiken im Kupferstich-Kabinett Dresden", in: Christoph Rodiek (Hg.): *Dresden und Spanien* (Akten des interdisziplinären Kolloquiums (Dresden, 22.–23. Juni 1998), Frankfurt am Main 2000, S. 59–65.

Muther 1907 Richard Muther: Velasquez, Berlin ²1907.

Orso 1993 Steven N. Orso: *Velázquez, Los Borrachos and Painting at the Court of Philipp IV,* Cambridge 1993.

Pacheco 1990 Francisco Pacheco: El Arte de la Pintura (erstm. 1649), Barcelona 1990.

Palomino 1947 Antonio Palomino de Castro y Velasco: *El Museo Pictórico y Escala Óptica* — Bd. I *(Teórica de la Pintura)* 1715; Bde. II *(Práctica de la Pintura)* und III *(El Parnaso Español Pintoresco Laureado)* von 1724 —, Madrid 1947.

Pérez 2004 Alfonso Emilio Pérez Sánchez: "Velázquez y el retrato barroco", in: Kat. Madrid 2004, S. 166–199.

Pino 1988 Mario di Pino: "Literatura, teatro y política cultural. La prensa", in: Carlos III y la Ilustración, Bd. 1, S. 307–318.

Ponz 1972 Antonio Ponz: Viage de España, Madrid 1972 (²1793).

Puente 1968 Joaquín de la Puente: *La visión de la realidad española en los viajes de don Antonio Ponz,* Madrid 1968.

Ribbans 1987 Geoffrey Ribbans: "Spanish national pride and foreign travelers in the eighteenth century", in: Dieciocho, vol. X, núm. 1, 1987, S. 3–12.

Roettgen 1995 Steffi Roettgen: "Anton Rafael Mengs y Antonio Ponz", in: Lope (Hg.) 1995, S. 59–72.

Roettgen 2000 Steffi Roettgen: "Anton Raphael Mengs in Dresden und Madrid: Zur Geschichte des Hochaltarbildes in der katholischen Hofkirche", in: Christoph Rodiek (Hg.): *Dresden und Spanien* (Akten des interdisziplinären Kolloquiums (Dresden, 22.–23. Juni 1998), Frankfurt am Main 2000, S. 13–23.

Rosé 1981 Isadora Rosé de Viejo: "Un proyecto dieciochesco malogrado", in: Boletín de la Real Academía de Bellas Artes de San Fernando, LIII., 1981, S. 171–181.

Rosé/Cohen 2000 Isadora Rosé de Viejo, Janie Cohen: *Etched on the Memory*. The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso, Amsterdam 2000.

Saavedra 1988 Diego de Saavedra Fajardo: *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas*, Madrid 1988 (erstm. München 1640).

Sáiz 1983 María Dolores Sáiz: *Historia del periodismo en España I:* Los orígenes. El siglo XVIII, Madrid 1983.

Sánchez 1946 Francisco Javier Sánchez Cantón: *Exposición de planchas de cobre,* Real Academía de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1946.

Sánchez 1954 Francisco Javier Sánchez Cantón: *Los dibujos de Goya,* Madrid (Museo Nacional del Prado) 1954.

Sanz 1989 María Mercedes Virginia Sanz Sanz: "La teoría española de la creación artística en tiempos de Carlos III", in: Jornadas 1989, S. 457–466.

Schack 1977 Gerhard Schack: Horst Janssen. Die Kopie, Hamburg 1977.

Silva 1989 Pilar Silva Maroto: "La influencia del grabado en el arte de la época de Carlos III", in: Jornadas 1989, S. 401–411.

Sinclair 1984 Alison Sinclair: *Madrid Newspapers 1661–1870.* A computerized handbook based on the work of Eugenio Hartzenbusch, Leeds 1984.

Stirling 1855 William Stirling Maxwell: Velazquez and his Works, London 1855.

Stirling 1873 William Stirling Maxwell: Essay towards a Catalogue of Prints engraved from the works of Diego Rodriguez de Silva y Velazquez and Bartolomé Estéban Murillo, London 1873.

Stirling 1891 William Stirling Maxwell: *Annals of the Artists of Spain,* London 1891 (erstm. 1848).

Stoichita 1986 Victor I. Stoichita: "*Imago Regis*", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 165–189.

Stubbe 1966 Wolf Stubbe: Vorwort zum Katalog *Spanische Zeichnungen von El Greco bis Goya*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1966.

Stuffmann 1981 Margret Stuffmann: "Goyas frühe Druckgraphik", in: Kat. Frankfurt 1981, S. 1–19.

Swinburne 1779 Henry Swinburne: *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*, London, 1797.

Tietz 1991 Manfred Tietz: Das 18. Jahrhundert, in: Christoph Strosetzky (Hg.): *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen 1991, S 226–280.

Tinterow 2003 Gary Tinterow: "Raphael replaced", in: Kat. New York 2003, S. 3–65.

Tomlinson 1989a Janis A. Tomlinson: *Graphic Evolutions, The Print Series of Francisco Goya,* New York 1989.

Tomlinson 1989b Janis A. Tomlinson: *Francisco Goya, The Tapestry Cartoons and Early Carreer at the Court of Madrid,* New York 1989.

Tomlinson 1993 Janis A. Tomlinson: "A Report from Anton Raphael Mengs on the Spanish Royal Collection", in: Burlington Magazine CXXXV, 1993, S. 97–99.

Tormo 1949 Elias Tormo y Monzó: "El Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio y del pintor", in: *Pintura, escultura y arquitectura en España,* Estudios dispersos 1911–12, Madrid ²1949, S. 127–246.

Townsend 1988 Joseph Townsend: *Viaje por España en la época de Carlos III* (1786–1787), Madrid 1988 (erstm. London 1791).

Trapier 1964 Elizabeth du Gué Trapier: *Goya and his Sitters.* A study of his style as a portraitist, New York 1964.

Twiß 1776 Richard Twiß: *Reisen durch Portugal und Spanien im Jahre 1772 und 1773*, Leipzig 1776.

Úbeda 1996 Andrés Úbeda de los Cobos: "¿Zeuxis o Velázquez? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español", in: Hispania, LVI/I, n. 192 (1996), S. 51–62.

Vargas 1976 José de Vargas y Ponce: "Discurso histórico sobre el principio y proceso del grabado, pronunciado en la Academia el 4.8.1790", in: Revista de Ideas Estéticas, 1976, S. 61–90.

Vega 1993 Jesusa Vega: "150 años de estudios e interpretaciones sobre los dibujos y estampas de Goya", in: Goya 1993, S. 103–118.

Vega 1995 Jesusa Vega: "Goya's Etchings after Velázquez", in: Print Quarterly, XII, 2 (1995), S. 148–163.

Vega 1996 Jesusa Vega: "Goya y el dibujo", in: Goya o. J. (1996), S. 145–157.

Vega 2000 Jesusa Vega: "Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor", in: Jesusa Vega (dir.): *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya,* Diputación de Zaragoza 2000, S. 45–94. Ebenfalls erschienen in: Kat. Madrid 2000, S. 25–74.

Viñaza 1887 Cipriano Muñoz y Manzano (Conde de la Viñaza): *Goya, su tiempo, su vida, sus obras,* Madrid 1887.

Warnke 1968 Martin Warnke: "Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez", in: *Amici Amico*, Festschrift für Werner Groß (Hg. Kurt Badt und Martin Gosebruch), München 1968, S. 217–227.

Warnke 1985 Martin Warnke: *Hofkünstler*. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

Warnke 2005 Martin Warnke: Velázquez. Form und Reform, Köln 2005.

Wenzel 2001 Michael Wenzel: "Die spanische Malerei und das deutsche Publikum im Spiegel deutscher Zeitschriften der Spätaufklärung 1760–1800", in: Anneliese Klingenberg, Katharina Middell, Matthias Middell, Ludwig Stockinger (Hg.): *Sächsische Aufklärung*, Leipziger Studien zur Erforschung von regionenbezogenen Identifikationsprozessen, Leipziger Universitätsverlag, Bd. 7, Leipzig 2001, S. 239–249.

Williams 1978 Gwyn A. Williams: Goya, Reinbek 1978.

Windler 1995 Christian Windler: "Spanien und die Französische Revolution", in: Christian Simon (Hg.): *Basler Frieden 1795. Revolution und Krieg in Europa,* Basel 1995, S. 131–155.

Zapater 1924 Francisco Zapater y Gómez: *Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya precedidos de un epistolario del gran pintor y de las noticias biográficas,* Madrid 1924 (erstm. Madrid 1860).

Zorach/Rodini 2005 Rebecca Zorach und Elizabeth Rodini: "On Imitation and Invention: An Introduction to the Reproductive Print", in: Kat. Chicago 2005, S. 1–29.

Anhang

- I Gazeta de Madrid, Núm. 30, 28. Juli 1778.
- II Echeverría—Verzeichnis, nach 1800.
- III a Bernard Quaritch, Rough List No. 108, London 1890.
- **III b** Bernard Quaritch, *Rough List* No. 109, London 1891.
- IV a Ceán Bermúdez, Diccionario, Madrid 1800, S. 178.
- **IV b** Ceán Bermúdez, Transkription seines Manuskripts vom Eintrag zu Velázquez für den Diccionario, Madrid vor 1800.
- **IV c** Ceán Bermúdez, Manuskript seines Eintrags zu Velázquez für den Diccionario, Madrid vor 1800.



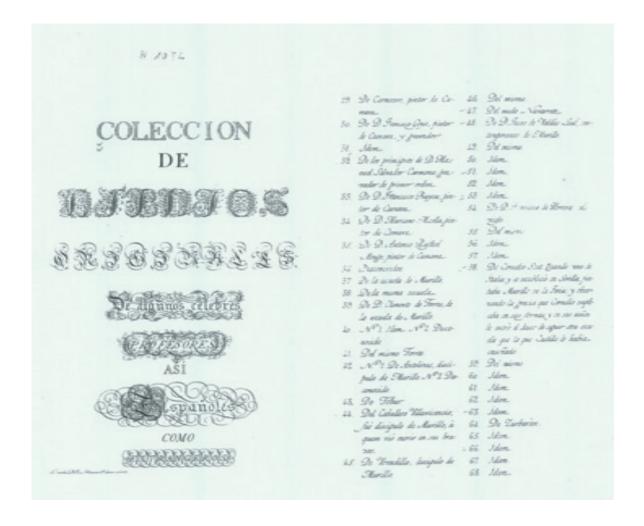
Nueve estampas dibuxadas y grabadas con agua fuerte por Dos Francisco Goya Pintor; cuyos originales del tamaño del natural pintados por D. Diego Velazquez existen en la coleccion del Real Palacio de esta Corte. Representan las figuras equestres de los Reyes Felipe III. y Felipe IV. y de las Reynas Doña Margarita de Austria y Doña Isabs: de Borbón, y la de Don Gaspar de Guzmán Conde Duque de Olivares; las figuras en pie de Menipo y Esopo y de dos enanos sentados. Se venden en la Librería de D. Antonio Sancha en la Aduana vieja, y en la de D. Manuel Barzo Carrera de S. Gerónimo. Sus precios son, las 5 figuras eqüestres á 6 rs. y las 4 restantes á 3; y se darán juntas ó separadas.

Una estampa nueva en pliego de marca mayor de variedad de trages Españoles y estrangeros demostrados en un bayle; grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmono. Se hallará en las Librerías de la Viuda de Corradi calle de las Carretas, en la de Matías Escribano calle de Atocha y en la de Manuel del Barco Carrera de San Gerónimo, con otras del mismo autor.

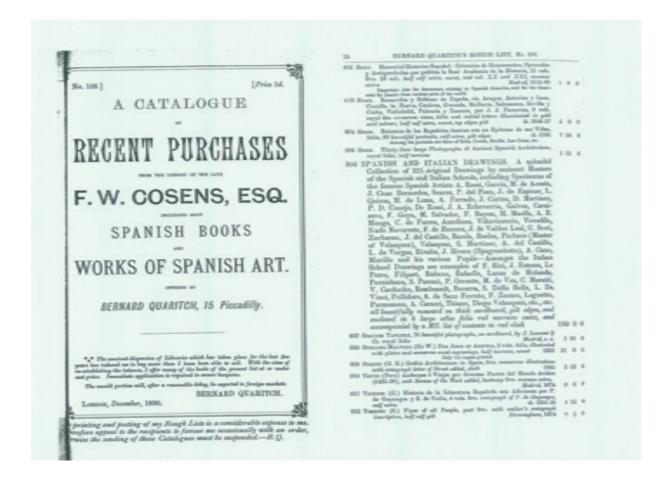
En la Imprenta Real de la Gazeta calle de las Carretas.

II Echeverría-Verzeichnis

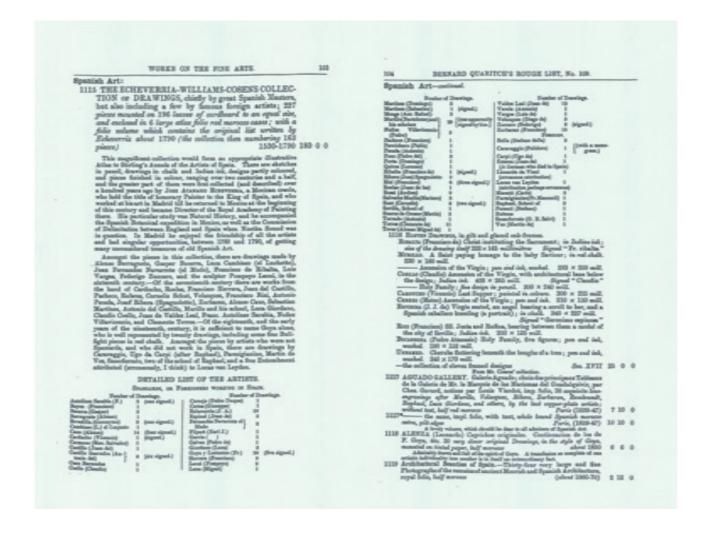
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett (Bibliothek, Sign. N 1036).



IIIa Bernard Quaritch, A Catalogue of Recent Purschases from the library of the late F. W. Cosens, Esq., London 1890.



III b Bernard Quaritch, A Catalogue of Recent Purschases from the library of the late F. W. Cosens, Esq., London 1891.



IVa Ceán Bermúdez, Diccionario, Madrid 1800, S. 178:

```
MADRID.
                  PALACIO NUEVO.
  El quadro ya descripto con el título
de la Teología de la pintura (1) :
cinco retratos grandes á caballo que
representan á Felipe III, Felipe IV, sus
mugeres, y el conde duque de Olivares
(2):
un muchacho de cuerpo entero con un
perro :
un bodegon con otros muchachos, que
están comiendo:
dos retratos de unos bufones (3):
tres de cuerpo entero, de Felipe IV de
cazador, de su muger y de un infante
niño con perros y escopeta:
el de un personaje africano, que llaman
Barbarroja (4):
el del príncipe D.Baltasar Cárlos,
corriendo en una haca (5):
el del infante D. Fernando á pie, con
escopeta y perros (6):
Esopo y Menipo (7):
Baco coronando á unos borrachos (8):
un viejo de golilla, llamado el alcalde
Ronquillo (9):
dos enanos (10):
otros dos :
el aguador de Sevilla (11) :
S. Pablo y S. Antonio, ermitaños,
(1) hasta (11) D. Francisco Goya grabó al agua fuerte [...]
```

Ceán Bermúdez: Manuskript seines Eintrags zu Velázquez für den Diccionario, Madrid v. 1800, Transkription.

Biblioteca Real, II-4056 (caja) nº 17.

Ausschnitt seiner Aufstellung der Hängung der Gemälde Velázquez' im königlichen Palast zu Madrid, mit Anmerkungen zu den von Goya kopierten Gemälden und den dafür angefertigten Zeichnungen, die sich in seinem Besitz befanden.

(13)	Sala donde ce- naba Carlos III.	{	El quadro ya explicado de la familia, o de la Teologia de la Pintura
	Salon de Traxano	{	Cinco grandes retratos a ca ballo del tamaño del natural de los reyes Felipe III, Feli pe IV y de las reinas sus

mujeres y del Conde Duque de Olivares. (1)

Un muchacho de cuerpo en Palacio nuevo{Retrete del Rey{ tero con un perro Un bodegón con otros dos mu chachos que estan comiendo.

> Dos retratos de unos bufones Prim.a antesala { de palacio. (2) de la Reyna.

Quatro retratos de cuerpo ente ro y del tamaño del natural, que representan a Felipe IV de cazador Salón grande de a su muger, al mismo rey mucha { la Reina. cho con perros y escopeta, y a un personaje africano, que llaman Barbarroja(3)

(15)

⁽¹⁾ Los gravo al agua fuerte D. Francisco Goya, y conservamos los dibujos que hizo a este efecto. (2) También los grabó Goya. (3) y estos, cuyos dibujos poseemos.

(15b) San Pablo y San Ant.º hermitaños Sala de vestirse { conversando cerca de un arroyo el Principe con un hermoso pays. Orator.º del Princip.º La coronación de N.ª Señora. 1º Un cuadro grande que represen ta la entrega de una plaza al Marq.^S de Pescara, con figuras del tamaño natural, cuyas cabezas parecen re tratos. 2º Una caza de jabalíes en el bosque del Pardo con figuras pequeñas. Salon donde 3º El retrato de un Papa, de medio Palacio nuevo{comian los Prin{ cuerpo. cipes. 4º lo mismo el de un personaje con golilla. 5º el de una Ynfanta. 6º el del principe D. Balthasar Car los niño corriendo en una Jaca. 7° el del mismo a pie. 8º el de otro infante cazando. 9º y 10. dos figuras, llamadas Esopo y Menipo. (1) Marte desnudo y sentado con Pieza de paso { un morrión en la cabeza. (1) Goya gravo al aquafuerte el 6º 8º 9º y 10 y tenemos el dibujo del 8º. (16)1º un cuadro apaisado de la fabula de Mercurio y Argos. 2º el de la fragua de Vulcano. Cámara donde 3° el famoso de las Hilanderas. Palacio nuevo{ 4º Un bacanal, en que Baco co rona a unos borrachos. se vestía el Rey 5º un viejo de golilla llamado el Alcalde Ronquillo. 6.7.8.9 Quatro enanos. 10. El aguador de Sevilla. (1)

[...]

⁽¹⁾ Goya gravó desde el 4º hasta el 10, cuyos dibuxos también tenemos; y D. Man. Salv. Carmona el 4º a buril. [...]

Abbildungen

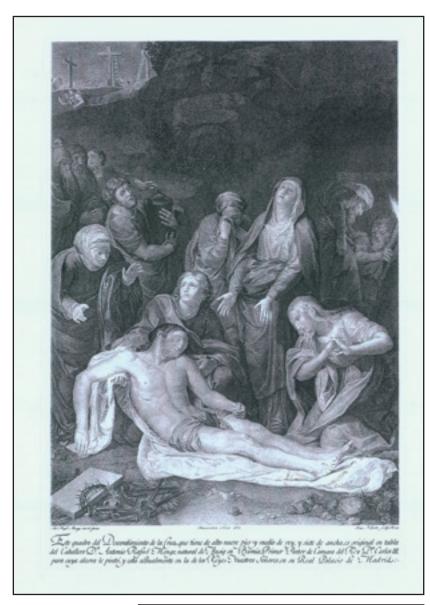


Abb. 1: Salesa/Volpato nach Mengs, Kreuzabnahme, Radierung, 1791.



Abb. 2: Esteve/Vázquez nach Moro, *Maria Tudor*, Radierung, 1793 (CN 1984, 10).





Abb. 3 (o. l.): Bueno/Esquivel nach Velázquez, Äsop, Radierung, 1793; (CN 1984, 38). Abb. 4 (o. r.): Bueno/Esquivel nach Velázquez, Menippos, Radierung, o. J.; (CN 1984, 39). Abb. 5 (u. l.): Velázquez/Ribera nach Velázquez, Sebastián de Morra, Radierung, 1798; (CN 1984, 42).

Abb. 6 (u. r.): Bueno/Muntaner nach Velázquez, *«El Primo», Diego de Acedo,* Radierung, 1792 (CN 1984, 42).



Abb. 8 (l.): Camarón/Croutelle nach Velázquez, Barbarroja, Radierung, 1799; (CN 1984, 36).



Abb. 10 (r.): A. Vázquez/B. Vázquez nach Velázquez, *El Niño de Vallecas,* Radierung, 1723; (CN 1984, 33).





De la Cruz/Carmona nach Velázquez, *Bacchus*, Radierung, 1793; (CN 1984, 33). Abb. 7 (o.):

Abb. 11 (l.): Bueno/Amettler nach Velázquez, El Aguador

de Sevilla, Radierung, 1793; (CN 1984, 32).

Audouin nach Velázquez, *Las Meninas,* Radierung, o. J.; (CN 1984, 44). Abb. 9 (r.):



Den Diego Velaziquez retratando a la Infanta D. Margarita Maria de Austria hija do Pelija 4. servida de sus meninas y acompañada de des manes y stres personages del mismo Velazquez time once puis y medio de alto por diez de ancho. Se ha trasladado del Real Palació al Museo de Madrid.

الله المستول شاه الكيمونية شاء أستعد الد









Abb. 12 (o. l.): Goya, Flucht nach Ägypten, Radierung, 1771/72; (Kat. Boston 1974, 1). Abb. 13 (o. r.): Goya, San Isidro Labrador, Radierung, 1778; (Kat. Boston 1974, 2). Abb. 14a (u. l.): Goya, San Francisco de Paula, Zeichnung, 1775–78; (Gassier 1975, 24). Abb. 14b (u. r.): Goya, San Francisco de Paula, Radierung, 1775–78; (Kat. Boston 1974, 4).



Abb. 15 (o. l.): G. B. Tiepolo, *Die Anbetung der Könige*, Radierung, 1745–73?; (Kat. Madrid 1996a, 59).

Abb. 17 (u. r.): G. D. Tiepolo, Studie eines Kopfes mit Bart, Radierung, vor 1773; (Kat. Madrid 1996a, 61).











Abb. 18 (o. l.): R. Bayeu nach Ribera, *Hl. Hieronymus,* Radierung, 1778; (Kat. Boston 1974, 15).

Abb. 19 (u.): Castillo nach Cerezo, *Emmaus-Mahl,* Radierung, (1778) 1803–1816; (Kat. Madrid 1996a, 103).

Abb. 20 (o. r.): Castillo nach Giordano, *Flucht nach Ägypten,* Radierung, (1784) 1803–1816; (Kat. Madrid 1996a, 104).



Abb. 21: Goya/Fabregat, *La aventura del rebuzno*, Radierung, 1777; (Madrid, *Biblioteca Nacional*, Invent/33144).



Abb. 22 (o.): Goya, *Der Erdrosselte (El Agarrotado)*, Zeichnung in Feder und brauner Tusche, um 1778; (Kat. Boston 1974, 7).

Abb. 23 (o. r.): Goya, *Der Erdrosselte (El Agarrotado)*, Radierung, um 1778; (Kat. Boston 1974, 9).

Abb. 24 (u. r.): Goya, Desastre 34 (Por una navaja), Radierung, 1816-24.



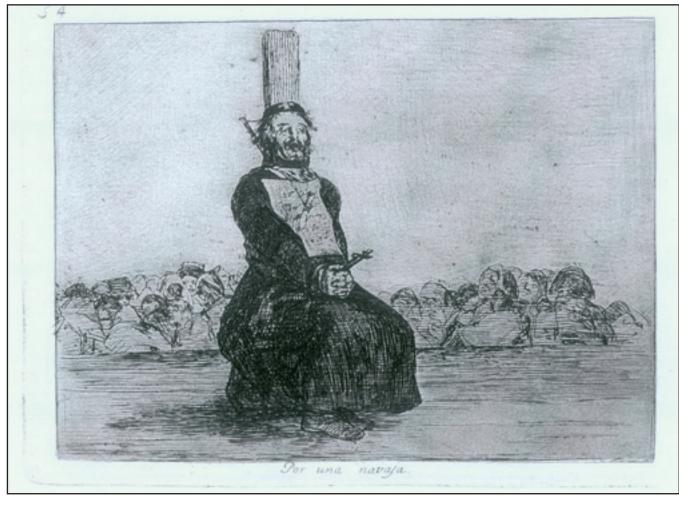




Abb. 25 (u.): Goya, Der blinde Gitarrist (*El ciego tocando la guitarra*), Radierung, 1778; (Kat. Boston 1974, 6).



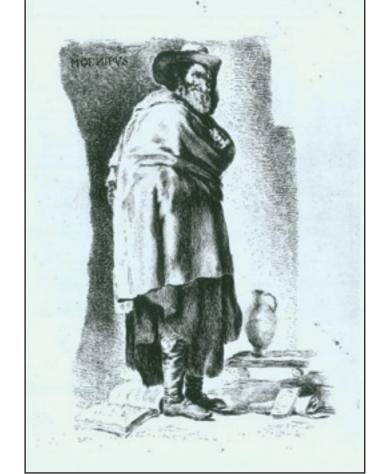


Abb. 26 (o.): Luis Gil Ranz nach Goya, *Äsop*, Zeichnung, Feder und Tusche, 1804; (Madrid, *Biblioteca Nacional*, Invent/45600).

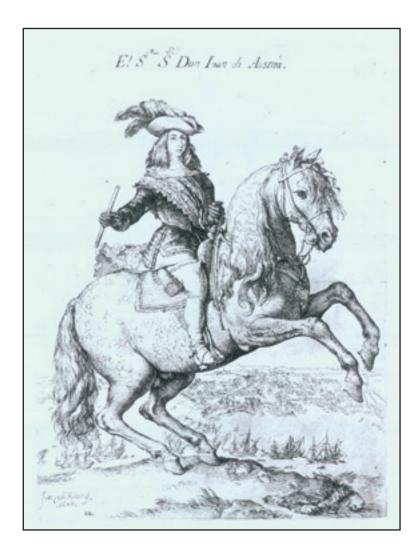
Abb. 27 (r.): Luis Gil Ranz nach Goya, *Menippos,* Zeichnung, Feder und Tusche, 1804; (Madrid, *Biblioteca Nacional*, Invent/45601).



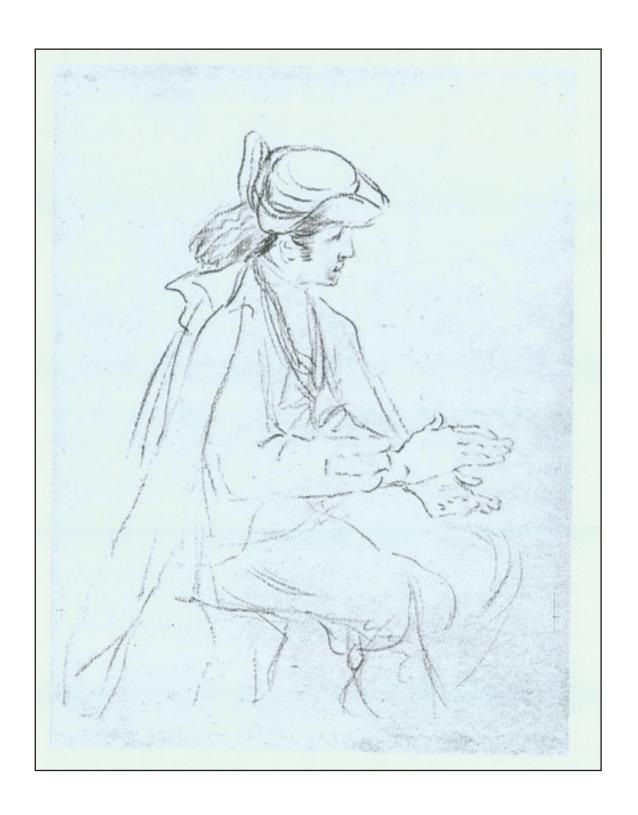
Abb. 28 (o.): José Ribera, *Don Juan José de Austria, zu Pferde,* Öl auf Leinwand, 1624; (Madrid, *Palacio Real*).

Abb. 29 (o. r.): José Ribera, *Don Juan José de Austria, zu Pferde,* Radierung, 1. Zustand, 1648; (Brown 1976, 16 I.).

Abb. 30 (u. r.): José Ribera, *Don Juan José de Austria, zu Pferde,* Radierung, 2. Zustand, 1648; (Brown 1975, 16 II.).





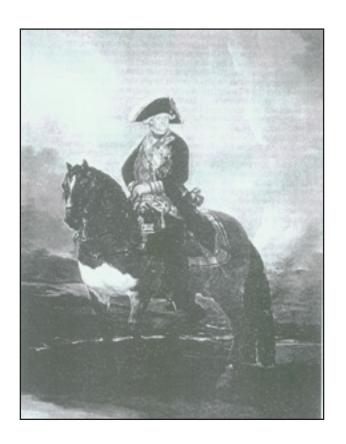


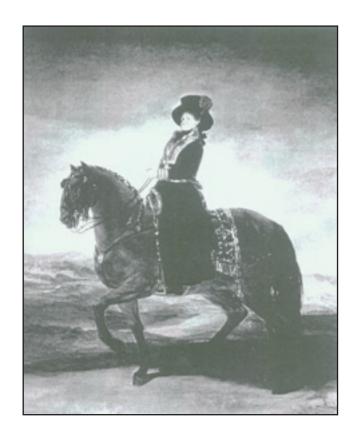
Goya, Majo, Hände klatschend, schwarze Kreide, weiß gehöht, 1777; (Gassier 1975, 10). Abb. 31 (o.):

Abb. 32 (o. r.): Goya, *Zwei Jäger*, schwarze Kreide, weiß gehöht, 1775; (Gassier 1975, 3). Abb. 33 (u. r.): Goya, *Italienisches Skizzenbuch, Seiten 12/13*, Bleistift, 1770/71; (Goya 1994, S. 12/13).









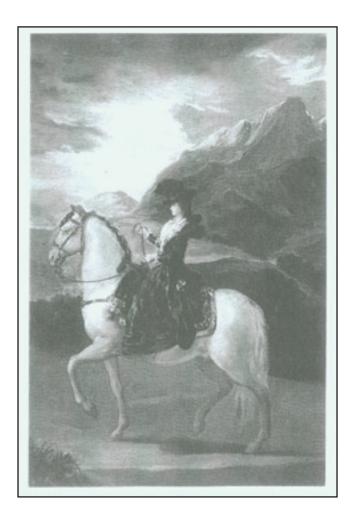


Abb. 34 (o. l.): Goya, *Karl IV., zu Pferde,* Öl auf Leinwand, 1800; (Madrid, *Museo del Prado*).

Abb. 35 (o. r.): Goya, *María Luisa, zu Pferde,* Öl auf Leinwand, 1799; (Madrid, *Museo del Prado*).

Abb. 36 (u. l.): Goya, *María Teresa de Vallabriga,* Öl auf Leinwand, 1783/84; (Florenz, *Uffizien*).





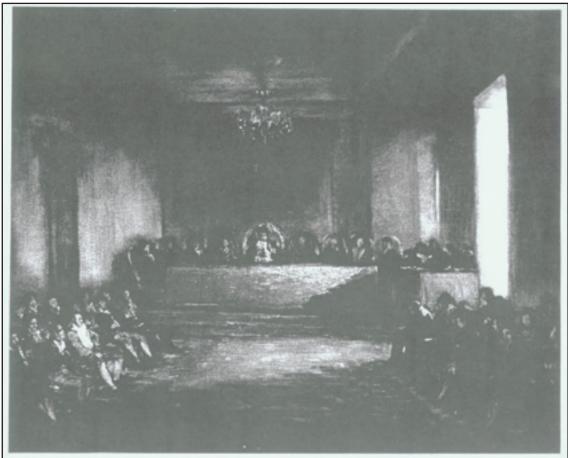
Abb. 37 (r.):

Goya, Karl III., als Jäger, Öl auf Leinwand, 1788; (Madrid, Museo del Prado).

Abb. 38 (o.):

Goya, *Die Familie Karls IV.*, Öl auf Leinwand, 1800; (Madrid, *Museo del Prado*).





Goya, Sitzung der Gesellschaft der Philippinen, Öl auf Leinwand, 1815?; 327×417 cm; Castres, Museo Goya (Kat. Hamburg 2005, S. 160). Goya, Studie zu Abb. 36, Öl auf Leinwand, 54×70 cm, 1815?; Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Hamburg 2005, S. 161). Abb. 39 (o.):

Abb. 40 (u.):

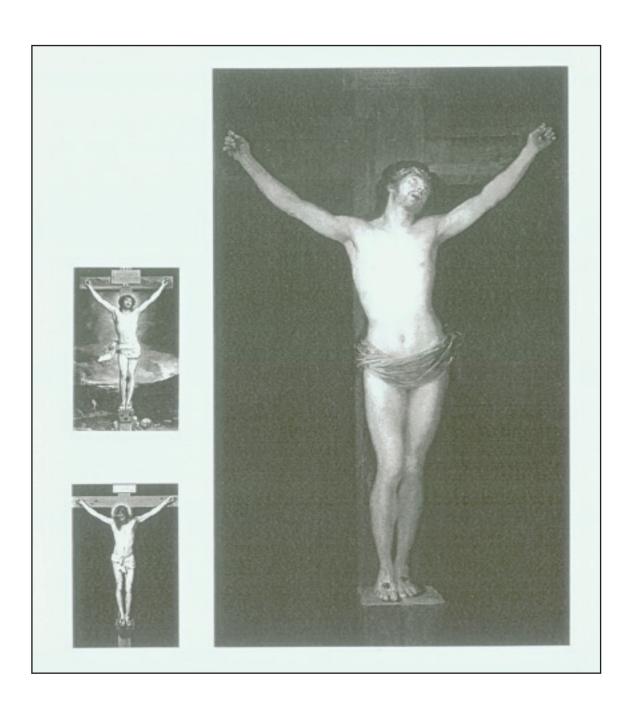
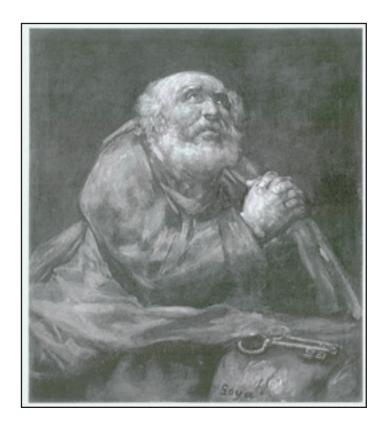


Abb. 41 (o. l.): Mengs, *Christus am Kreuz*, Öl auf Leinwand, 1761–69; (Madrid, *Museo del Prado*).

Abb. 42 (u. l.): Velázquez, *Christus am Kreuz*, Öl auf Leinwand, um 1613; (Madrid, *Museo del Prado*).

Abb. 43 (r.): Goya, *Christus am Kreuz*, Öl auf Leinwand, 1780; (Madrid, *Museo del Prado*).





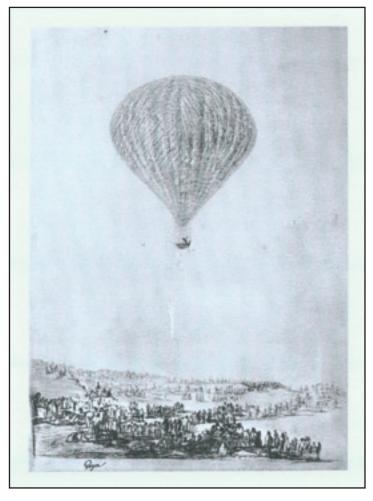




Abb. 44 (o. l.): Goya, *Der Hl. Petrus im Gebet,* Öl auf Leinwand, 1818–25; (Washington, *The Phillips Collection*).

Abb. 45 (o. r.): Goya, *Asensio Julià,* Öl auf Leinwand, 1798; (Madrid, *Museo Thyssen Bornemisza*).

Abb. 46 (u. l.): Goya, *Aufstieg eines Heißluftballons*, Zeichnung, Bleistift, um 1792; (*Hamburger Kunsthalle*, Kupferstichkabinett 38546).

Abb. 47 (u. r.): nach Goya (nach Velázquez), *Kopf de Bacchus,* Radierung, nach 1778; (Delteil 1922).

Francisco Goya

Zeichnungen, Radierungen und Gemälde nach Velázquez

Teil II — Katalog

Inhalt

Vo	rwort	201
	Anmerkungen	203
	Katalogaufbau	204
	Technische Daten/Übersicht	205
Ka	talog	206
	Äsop Menippos	208 216
3 4	Sebastián de Morra «El Primo», Don Diego de Acedo	222 230
6 7 8	Philipp IV., zu Pferde Isabel de Borbón, zu Pferde Philipp III., zu Pferde Margarita de Austria, zu Pferde Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares	236 242 248 252 256
10 11	Prinz Baltasar Carlos, zu Pferde Bacchus/«Los Borrachos»	260 266
12 13	«Barbarroja», Don Cristóbal de Castañeda Infant Don Fernando, als Jäger	270 278
15 16	Las Meninas «Don Juan de Austria» Ochoa/Ronquillo El niño de Vallecas	284 292 298 302
19 20	Der Wasserverkäufer von Sevilla Philipp IV., als Jäger Prinz Baltasar Carlos, als Jäger	306 310 314
	Infant Don Carlos Papst «Innozenz X.», Giovanni Battista Pamphili	318 322
	Abkürzungen/Literaturverzeichnis Abbildungsnachweis	326 328

Vorwort

Die in diesem Katalog angeführten Zeichnungen und Radierungen sind diejenigen, die heute als zu Goyas Arbeiten nach Velázquez gehörend bekannt sind und diejenigen, von deren womöglicher oder auch einstiger Existenz sich Notizen erhalten haben. Leider war es nicht möglich, in diesem Rahmen Abbildungen eines jeden Werkes zu präsentieren. Aufgrund der zum Teil nicht klaren Lage der Veröffentlichungsrechte der Abbildungen in Internetpublikationen habe ich mich entschieden, im Katalogteil auf die Abbildung fast aller Zeichnungen zu verzichten. Ich zeige nur die Zeichnungen aus den Beständen des Hamburger Kupferstichkabinetts und denen des Kupferstichkabinetts der Berliner Museen. Für die mir hierfür überlassenen Rechte an dieser Stelle mein ausdrücklicher Dank an die beiden Institute, namentlich Herrn Dr. Andreas Stolzenburg und Herrn Andreas Heese. Erleichtert hat mir diese Entscheidung die oft schnell erfolgreiche Suche nach Abbildungen der Zeichnungen im Internet. Wo immer möglich, habe ich die direkt zu ihnen führende URL der sie besitzenden Sammlungen in den Katalog aufgenommen — für die Inhalte dieser Seiten kann ich allerdings keine Haftung übernehmen. Auch auf anderen websites kann man natürlich fündig werden. Zusätzlich führt eine Liste der Abbildungsnachweise am Ende des Katalogs zu bereits an anderer Stelle veröffentlichten Zeichnungen. Von den meisten auch dort nicht gelisteten Zeichnungen habe ich fotografische Aufnahmen, die ich bei Bedarf gerne zur Verfügung stelle. Anfragen bitte an <hoffmannsamland@web.de>.

Der Katalog¹ ist als offenes System angelegt, welches es erleichtern soll, Wieder- oder gar neue Entdeckungen unproblematisch einzugliedern und die Diskussion um Zu- und Abschreibungen weiterhin zu ermöglichen, die vor allem die Tuschzeichnungen sowie eine der Bleistiftzeichnungen betreffen.²

Für eine bessere Orientierung innerhalb des Katalogs sei ihm das System seines Aufbaus erläuternd vorangestellt (S. 7): Am Beginn stehen die Gemälde des Velázquez, deren Titel in der Regel auch die der Arbeiten Goyas sind.³ Nach Angaben zu den Gemälden folgt eine kurze Liste, die ihre Aufbewahrungsorte zur Zeit Goyas nennt, da sie zum Teil auch innerhalb des königlichen Palastes umgehängt wurden. Das Inventar von 1789 wurde von Francisco Bayeu, Jacinto Gómez und Francisco de Goya erstellt. Wegen der Beteiligung Goyas können die dortigen Taxierungen als auch seine Ein-

schätzung der Bedeutung der Werke von Velázquez verstanden werden.

Innerhalb eines Titels folgen die Werke nach dem Arbeitsablauf Goyas: Zunächst die Zeichnungen [-1], unterteilt ihrerseits in erste Skizzen und Studien [-1.1], dann die direkte Vorzeichnung, die auf die Druckplatte übertragen wurde (oder als dafür vorgesehen anzunehmen ist), in Bleistift oder Rötel [-1.2], und zuletzt die, meistenteils Tuschzeichnungen [-1.3], die wahrscheinlich nach den Radierungen entstanden.

Unter [-2] findet sich dann die Radierplatte, auf welche die Zeichnung übertragen wurde.⁴ Den Druckplatten wird in jüngerer Zeit erhöhte Aufmerksamkeit zuteil. Im eigens für sie eingerichteten *Gabinete Francisco de Goya* der *Calcografía Nacional* sind sie in einer kleinen ständigen Ausstellung zu sehen. Seit einigen Jahren wird versucht, ein geeignetes Verfahren zu entwickeln, das die galvanisierte Metallschicht, die die Kupferplatten im 20. Jahrhundert (der genaue Zeitpunkt ist nicht bekannt) zum Schutz erhalten hatten, wieder zu eliminieren. Die Platten sollten "nicht mehr als Vervielfältigungsmittel" gelten, "sondern als wahre Kunstwerke".⁵ Deshalb will man sie in ihren ursprünglichen, von Goya bearbeiteten Zustand zurückversetzen und es ihnen ermöglichen, "unter den besten Bedingungen erhalten, betrachtet und bewundert zu werden als Zeugnis seiner genialen Radier-Kunst."⁶

Es folgen die Zustands- oder Probedrucke unter [-3], je nach Zustand: Arbeitsprobedrucke vor endgültiger Bezeichnung [-3.1] nach erster [-3.1.1] oder zweiter [-3.1.2] Ätzung, ohne oder schon mit Aquatinta.⁷ Editionsprobedrucke (unter [+3.2], mit gestochener Bezeichnung) sind von den Kopien nach Velázquez nicht bekannt.⁸ Vor allem bei den Probedrucken erscheinen die Ziffernreihen gelegentlich etwas unübersichtlich, doch nur so ist Eindeutigkeit in der Zuordnung der sich zum Teil nur in Details unterscheidenden Arbeiten durchgehend möglich.

Bei der Angabe der Editionen unter [-4] stütze ich mich auf Nigel Glendinnings *Checklist*⁹, die auf der Dokumentation der *Calcografía Nacional* beruht und wesentlich genauer ist, als es die Angaben von Tomás Harris (I. Ed. 1777/78, II. Ed. 1815–20 und die III. 1868) 1964 sein konnten. Die Editionen schließen die Katalogisierung der Grafik, wegen ihrer großen Anzahl allerdings ohne ihre Aufbewahrungsorte zu verzeichnen.

Die drei von Goya in Öl gemalten Kopien finden sich im Anschluss an die grafischen Blätter unter [-5]. Die Gemälde Asop [1-5] und Asop [2-5] stehen auch wegen ihres ähnlichen Formates in Zusammenhang mit den grafischen Arbeiten, wohingegen das Bildnis «Innozenz X.» allein als [22-5] angefügt werden musste, da weder Zeichnungen noch Radierungen bekannt sind, die mit ihm in Verbindung gebracht werden könnten.

Die Übersicht (S. 8) der in diesem Katalog angeführten Arbeiten wurde nach folgenden Gesichtspunkten erstellt: Art der Zeichnung und angewandter Technik, Hersteller der Bildträger (Wasserzeichen) unter Berücksichtigung der Anzahl der Probedrucke und der Datierungen, soweit sie bekannt sind. Die Reihenfolge, in der die Arbeiten hier präsentiert sind, resultierte aus dieser Zusammenstellung.

Im Anschluss an den Katalogteil findet sich das Literaturverzeichnis mit den bei den Angaben zu den Abbildungen verwendeten Abkürzungen (S. 212) und die bereits erwähnten Abbildungsnachweise (S. 214).

Anmerkungen

- 1 Basis des Katalogs sind die immer noch als Standardwerke für Arbeiten über Goyas grafisches Werk grundlegenden Bände Pierre Gassiers (*Les Dessins de Goya*, 2 Bde., Fribourg 1975 hier aus dem zweiten Band besonders die Seiten 59–70: "Dessins pour les gravures d'après Vélasquez") für die Zeichnungen, und Tomás Harris' (Goya, *Engravings and Lithographs*, 2 Bde., Oxford 1964 hier ebenfalls aus dem zweiten Band: "Copies after Velázquez", S. 8–35) für die Druckgrafik. Weiter unentbehrlich sind der Katalog der Druckgrafik Goyas der *Biblioteca Nacional* in Madrid (BN 1996), die Ausstellungskataloge *The Changing Image* (Kat. Boston 1974) und *Goya, Das Zeitalter der Revolutionen* (Kat. Hamburg 1980). Ferner die Aufsätze von José Camón Aznar (1971) und Jesusa Vega (1995) zu den Beständen des Museums *Lázaro Galdiano* in Madrid, sowie dessen Katalog selbst (FLG 1999).
- 2 Hierbei handelt es sich um die Tuschzeichnungen der *Fundación Lázaro Galdiano*, die des *Museums of Fine Arts* in Boston und eine Zeichnung, die sich ehemals in der *Sammlung Casa Torres* in Madrid befand.
- 3 Da Velázquez seinen Gemälden selbst keine Titel gegeben hat, werden hier die in der Forschung üblichen benutzt. Bis heute konnten fast alle dargestellten Personen identifiziert werden, weshalb der von Goya genannte *Infante de España* hier unter seinem Namen *Don Fernando* angeführt wird. *Baltasar Carlos als Jäger* wurde zu Goyas Zeiten für ein Jugendporträt Philipps IV. gehalten, wie aus den Angaben bei Ponz und Ceán hervorgeht. Im Falle *Ochoas* bzw. *Ronquillos* herrscht bis heute Unklarheit, wie auch das Gemälde selbst leider verloren ist.
- 4 Da sich die Formate des Katalogs der *Calcografía Nacional* von den Angaben des Frankfurter Katalogs (1991) zum Teil erheblich unterscheiden, bat ich Juan Luis Mantilla von der *Calcografía Nacional* um ein erneutes Messen. Ich halte mich nun an seine Ergebnisse, für die ich ihm an dieser Stelle herzlichst danke. Zum Vergleich hier die Angaben des Kat. Frankfurt 1991 zu einigen königlichen Porträts: *Felipe IV.* [5–2]: 377 x 319 mm; *Isabel de Borbón* [6–2]: 380 x 319 mm; *Felipe III* [7–2]: 383 x 314 mm; *Margarita de Austria* [8–2]: 376 x 316 mm; *Conde Duque de Olivares* [9–2]: 378 x 318 mm; *Baltasar Carlos* [10–2]: 353 x 225 mm und *Don Fernando* [13–2]: 286 x 170 mm.
- 5 Carrete 1991, S. 52. Diese Versuche sind bislang erfolglos geblieben. Ein Projekt der *Calcografía Nacional* in Zusammenarbeit mit der *Universidad Carlos III* (Madrid) läuft mit dem Ziel, sämtliche erhaltenen Druckplatten Goyas auf ihre Schäden und die Möglichkeit ihrer Restauration hin zu untersuchen (für diese Informationen mein herzlicher Dank an Javier Blas). Doch auch in der verstählten Version ist ihre Betrachtung aufschlussreich, wie die Reihe der *Instantáneas* zeigt, die in großen Nahaufnahmen der Platten die Arbeit Goyas nachvollziehbarer macht. Leider gibt es diese *Instantáneas* nur für die großen Radierfolgen Goyas, nicht aber für diese kleinere Gruppe der Arbeiten nach Velázquez. Hier zeigt sich eine unzureichende Würdigung des Gegenstandes, da gerade diese Druckplatten des lernenden und experimentierenden Goya von Interesse für seinen künstlerischen Werdegang sein sollten. Vgl. auch Vega 1993, S. 111.
- 6 Carrete 1991, S. 52.
- 7 In den Fällen der beidseitig bedruckten Blätter ist die Frage nach dem Recto bzw. Verso m. E. (trotz kleinster Indizien, die im Falle des Berliner Blattes für Recto: schwarz/Verso: rot sprächen) nicht zu klären, weshalb ich mich gegen eine Festlegung in dieser Hinsicht entschied, und als Verso die jeweils nicht betrachtete Rückseite bezeichnet habe.
- 8 Ich folge bei der Unterteilung der Probedrucke dem System von Tomás Harris, vgl. Harris 1964, S. 8–35 (Nr. 4–19).
- 9 Glendinning 1981, S. 400.
- 10 Im Falle dieses Bildnisses [LR 115] ist die Frage, ob es wirklich von Velázquez' Hand ist, nicht endgültig geklärt. Ob Goya dieses oder ein ähnliches Gemälde kopierte, ist ebenso unklar (vgl. Kat. Zaragoza 1986, S. 96). Die von Goya vorgenommenen Änderungen sind nach Kenntnis seiner übrigen Arbeiten nach Velázquez keine Indizien für die eine oder andere der beiden Möglichkeiten (vgl. Vega 1999, S. 39; López 1996, Bd. II, S. 284, Nr. 115).

Titel des Bildes (=Titel des Blattes)

Autor, Technik, Format, Datierung, Aufbewahrungsort (Inventarnummer). [Katalog-Nr. López Rey]

Die Angaben zum Aufbewahrungsort und der Wertschätzung der Gemälde Velázquez' sind entnommen für

1772: dem MNP-CP 1985 und LR. **Ponz:** seiner *Viage de España.*

Ceán: dem Manuskript seines *Diccionario*.

1789 (1794): dem Inventario Real Carlos III 1789~1790.

1811: dem *Inventar Palacio Real 1811.* **1834:** (u. a.): dem *Inventar Museo del Prado.*

(Vergleichsbeispiele der Wertangaben.)

Die Zeichnungen, Radierungen und Gemälde Goyas (inkl. ihm auch ehem. zugeschriebener):

-1	Zeichnungen			
-1.1	Skizze/Vorstudie:	(Bleistift oder Feder und Tusche, Format; Ort, Sammlung, Inventar-Nr.)		
-1.2	Vorzeichnung:	(Bleistift, Kreide oder Rötel, Format; Ort, Sammlung, Inventar-Nr.)		
-1.3	Studie/Nachzeichnung:	(i. d. R. Feder und Tusche, Format; Ort, Sammlung, Inventar-Nr.)		
-2	Radierplatte	(Radiertechnik, Format; Madrid, <i>Calcografía Nacional</i> (InvNr.).)		
-3	Probedrucke			
-3.1	Arbeitsprobedrucke (ohne	e gestochene Editionsbezeichnung),		
-3.1.1	weitere Unterteilung je na	ach Unterscheidungsmerkmalen,		
-3.1.2	i. d. R. nach den Ätzstufen.			
-3.1.+	b)	Probedrucke gleichen Zustands, ohne weitere Unterscheidungsmerkmale außer dem Aufbewahrungsort.		
-3.2	Editionsprobedrucke (mit	gestochener Editionsbezeichnung).		
-4	Editionen			
-4.1 -4.2 -4.3	Erscheinungsjahr der jew	eiligen Edition.		

-5 Kopie in Öl

Vor allem bei den Probedrucken erscheinen die Ziffernreihen gelegentlich etwas unübersichtlich. Dennoch hielt ich es für notwendig und sinnvoll, jeweils alle Ziffern zu nennen, denn nur so ist Eindeutigkeit in der Zuordnung der Arbeiten durchgehend möglich.

Die mit einem * gekennzeichneten Arbeiten sind mit höchster Wahrscheinlichkeit vom eigenhändigen Werk Goyas auszuschließen.

Übersicht	Zeichent	Zeichentechnilk Wasserzeichen	Platte P	Platte Probedrucke	Probedrucke-	Edition	
			٥	davon Aquatinta	(davon Aquatinta) wasserzeicnen	_	serzeicnen
 Esopo Menipo Sebastián de Morra «El Primo» Felipe IV, zu Pferde Isabel de Borbón, zu Pferde Felipe III, zu Pferde Margarita de Austria, zu Pferde Conde Duque de Olivares, zu Pf. Bleistift 	Bleistift Bleistift e Pf. Bleistift	Tusche	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0		unbek. Romani Romani		Jul 1778
10. Baltasar Carlos, zu Pferde11. «Los Borrachos»12. «Barbarroja»13. Don Fernando, als Jäger	Bleistift, Bleistift Rötel Rötel	Tusche KOOL resp. ELIAS CN KOOL CN unbek. Wz. CN CN		2 [CA] 7 (4) 7 (2)	Rumeu	II De II (un vor	Dez 1778 Joan o. Serra Dez 1778 Joan o. Serra (um 1785/ vor 1792?)
14. Las Meninas 15. «Don Juan de Austria»	Rötel Rötel	> & H	[zerst.] _{10 (1)} [unb.] _{4 (2)}	.0 (1)		mn)	(um 1792?)

Francisco Goya

Zeichnungen, Radierungen und Gemälde nach Velázquez

Katalog

1 Esopo (Äsop)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,79 x 0,94 m, ca. 1638; Madrid, *Prado* (1206). [LR 92] INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/esopo/oimg/0/[zul. 25.03.2011].

1772: Palacio Real.

Ponz: Pieza de comer (Sala grande) (großer Speisesaal, heute: Gasparini-Salon).

1789 (1794): Pieza de Bestir (Ankleideraum); 6.000,- reales. **Ceán:** Salon donde comían los Príncipes (Prinzenspeisesaal).

1811: Grande Amarillo (Großer Gelber [Saal]).

1834: 25.300,- reales.

1	Zeichnungen	
1.1	Skizze/Vorstudie:	Feder und Sepia (u. chin. Tusche), 313 × 209 mm; Boston, <i>Museum of Fine Arts</i> (1973.695).
1.2	Vorzeichnung:	nicht bekannt.
1.3.1	Studie/Nachzeichnung:	Feder und Tusche über Bleistift, 325 × 210 mm; Madrid, <i>Fundación Lázaro Galdiano</i> (14.859-102).
*1.3.2		Feder und Tusche, 390 × 273 mm; Madrid, <i>Fundación Lázaro Galdiano</i> (10.624).
2	Radierplatte	Ätzradierung, 304 × 222 mm (CN: 300 × 215); Madrid, <i>Calcografía Nacional,</i> R.3601 (165).
3	Probedrucke	
3.1.1		Boston, <i>Museum of Fine Arts</i> (51.1714a), Verso: [10–3.1.1] London, <i>British Museum</i> (1857–6–13–326), Verso: [10–3.1.2].
3.1.2	b) c) d) e)	Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (22–1905). Boston, Museum of Fine Arts (51.1715). Washington, D. C., National Gallery of Art (1948.11.121). Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (10.651). München, Berolzheimer (Harris, S. 26). Vermutlich: San Francisco, Fine Arts Museum, wohin die Sammlung 1998 in großen Teilen ging. Madrid, Biblioteca Nacional (dort nicht mehr vorhanden), ehem. Carderera, vgl. Harris, S. 26. Dresden, ehem. Sammlung Friedrich August II (Hofmann 259 II.).
3.2	Editionsprobedruck:	_
4	Editionen	
4.1 4.2 4.3 4.4	1778. 1805. 1816/17. 1821.	
5	Kopie in Öl	Öl auf Leinwand, 425 × 245 mm, Zaragoza, <i>Real Sociedad Económica Aragonesa de los Amigos del País.</i>

1-1.1 Esopo

Zeichnung nach Velázquez (Prado 1206), für [1-4] oder [1-5], Feder und Sepia (Gesicht in chin. Tusché), (312 x 208 mm), 1778, Boston, Museum of Fine Arts (1973.695).

PROVENIENZ: Christie's 14.3.1853; Morse Collection; Sir William Stirling (später Stirling-Maxwell); General Archibald Stirling of Keir; Colnaghi, 1951; Frances und Philip Hofer, Cambridge, MA; MFA Juni 1974 (durch die Frederick J. Kennedy Memorial Foundation).

LITERATUR: WSM, S. 8, zu 56; Dodgson 1926, Plate 28; GW 102; Harris, S. 27;

Kat. Boston 1974, 11.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/aesop-the-fabulist-preparatory-drawing-for-an-

etching--260705 [zul. 24.03.2011]

1-1.3.1 **Esopo**

Zeichnung für oder nach [1-4], nach Velázquez (Prado 1206), Feder und graue Tusche über Bleistift,
325 x 210 mm (CA: 305 x 193 mm),
Bez.: "ÆSOPUS" (o. r.),
Wasserzeichen "J H" (o. l. ↓), unstrukturiertes (glattes) Papier, 1777/78?, nach 1778?, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (14.859-102).

PROVENIENZ: José Lázaro, vor 1928.

LITERATUR: GW --; Harris, S. 27; BN, S. 36 (zugeschr.); CA, S. 269; FLG 116 (ehem. zugeschr.).

*1-1.3.2 Esopo

Zeichnung nach [1-4], nach Velázquez (Prado 1206), Feder und braune Tusche, mit Bleistift umrandet (r. u. l. im Plattenformat), 390 x 273 mm, geripptes Vergé-Papier, Bez.: *"ÆSOPUS"* (o. r.), Wasserzeichen "J. HONIG & ZOONEN" (m.), 1778f., Mitte 19. Jh., Madrid, *Fundación Lázaro Galdiano* (10.624).

PROVENIENZ: unbekannt.

LITERATUR: GW --; Harris, --; BN, --; CA, --; FLG 117.

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=10624> [zul. 24.03.2011]

1-3.1.1a **Esopo**

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung ohne Künstlernamen, Verso: [10-3.1.1],

Boston, Museum of Fine Arts (1951 Purchase Fund 51.1714a).

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell, General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer) 1951.

LITERATUR: WSM 56; Harris 13.I.1.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/aesop-the-fabulist-recto-balthasar-carlos-verso-

160404 [zul. 24.03.2011]

1-3.1.1b Esopo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung ohne Künstlernamen,

Verso: [10-3.1.2], Ms.-Bez. in Tinte: ESOPO EL FABULADOR/Pintura de D. Diego Belazquez q.e esta en el Real Palazio de M.d Grabado por D. Fran.∞ Goya Pintor â 1778.,

London, British Museum (1857-6-13-326).

PROVENIENZ: His de la Salle.

LITERATUR: Harris 13.I.1.; Hofmann 259 I.

1-3.1.2a **Esopo**

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen,

Bez. o. r.: ÆSOPVS, Ms.-Bez. in Tinte: ESOPO EL FABULADOR/Pintura de D. Diego Velazquez q.º esta en el Palazio R.º de Mad.º grabada p.º D. Fran.ºº Goya Pintor â 1778., zwischen die Ms.-Bez. krakelig radiert: I. Diego Velazquez, r. FG,

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (22–1905).

PROVENIENZ: Erworben bei Ernst Arnold, Dresden.

LITERATUR: Harris 13.I.2.; Hofmann 259 II.

1-3.1.2b Esopo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen,

(300 x 215 mm), radierte Ms.-Bez.: ESOPO EL FABULADOR/Pintura de D. Diego Velazquez q.º esta en el R^I. Palazio de Ma.^d grabada p.^r D. Fran.^{co} Goya Pintor à 1778., darunter: Sacada y ^{gravada del Quadro} = del original de D.ⁿ Diego Velazquez que está en el R. Palacio de Madrid por D. Francisco Goya Pintor, ano 1778, dazwischen etwas krakelig I. Diego Velazquez, r. FG,

Boston, Museum of Fine Arts (1951 Purchase Fund 51.1715).

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell, General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: WSM 56; Harris 13.I.2.; Kat. Boston 1974, 12.

Internet: http://www.mfa.org/collections/object/aesop-the-fabulist-160412 [zu. 24.03.2011].

1-3.1.2c Esopo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen, radierte Ms.-Bez.: ESOPO EL FABULADOR/Pintura de D. Diego Velazquez q.e esta en el Real Palazio de Mad.d Grabado por D. Fran.∞ Goya Pintor año 1778.,

Washington, D. C., National Gallery of Art (1948.11.121).

PROVENIENZ: [Charles Morse]?*; Jenkintown, Lessing J. Rosenwald Collection.

LITERATUR: *[WSM 56]; Harris 13.I.2.; Hofmann 259 II.

INTERNET: http://www.nqa.gov/fcgi-bin/tinfo f?object=34765 (o. Abb.) [zul. 24.03.2011].

1-3.1.2d Esopo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen, 307 x 217 mm, geripptes Vergé-Papier (301 x 214 mm Plattenabdruck), radierte Ms.-Bez.: ESOPO EL FABULADOR./Pintura de D. Diego Velazquez q.e esta en el Palazio R.l de Mad.d grabada p.r D. Fran. $^{\circ}$ Goya Pintor a 1778., links dazwischen, krakelig: Diego Velazquez und F G (rechts, am Rand),

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (10.651).

PROVENIENZ: José Lázaro (vor 1922). LITERATUR: Harris 13.I.2.; FLG 20.

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=10651 [zul. 24.03.2011].

1-3.1.2e **Esopo**

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen,

PROVENIENZ: ehem. München, Dr. Michael Berolzheimer.

LITERATUR: Harris 13.I.2; Hofmann 259 II.

1-3.1.2+ Esopo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen, radierte Ms.-Bez., 1778.

Madrid, *Biblioteca Nacional* — nicht mehr vorhanden. Vielleicht [1–3.1.2d], Madrid, *Fundación Lázaro Galdiano*, den Harris nicht anführte (vgl. Vega 1999, S. 52, Anm. 50).

PROVENIENZ: Carderera (Harris, 26),

LITERATUR: Harris 13.I.2.

1-4.1 **Esopo**

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung, 357 x 247 mm, Bez. o. r., innerhalb: ÆSOPVS,

Bez.: Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez que existe en el R. Palacio de Madrid, por D. Fran.[∞] Goya Pintor,/año de 1778. Representa à Esopo el Fabulador de la estatura natural.

1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45584).

LITERATUR: WSM 56; GW 101; Harris 13.III.1.; Hofmann 259; BN 26; CP 10 (Pinturas de Velázquez 7).

1-5.1 **Esopo**

Öl auf Leinwand, 425 x 245 mm,

Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de los Amigos del País.

LITERATUR: Buendía/Morales 1981, S. 96; MM 71; Ansón 1995, 171, S. 239.

http://www.urbanity.es/foro/edificios-en-general-ara/14572-zaragoza-espacio-goya-

herzog-de-meuron-3.html [zul. 24.03.2011, die Seite bitte ca. 2/3 hinunterscrollen].

Menipo (Menippos)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,79 x 0,94 m, ca. 1638; Madrid, *Prado* (1207). [LR 93] INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/menipo/?no_cache=1 [zul. 25.03.2011].

1772: Palacio Real.

Ponz: Pieza de comer (Sala grande) (großer Speisesaal).

1789 (1794): Pieza de Bestir (Ankleideraum); 6.000,- reales.

Ceán: Salon donde comían los Príncipes (Prinzenspeisesaal).

1811: Grande Amarillo (Großer Gelber [Saal]).

1834: 25.300, - reales.

1	Zeich	nun	ge	n

1.1 Skizze/Vorstudie: —

1.2 Vorzeichnung: nicht bekannt.

1.3 Studie/Nachzeichnung: —

2 Radierplatte Ätzradierung, 310 × 224 mm (CN: 300 × 220);

Madrid, Calcografía Nacional R.3602 (166).

3 Probedrucke

3.1.1 (ohne Künstlernamen) Boston, *Museum of Fine Arts* (P19361).

3.1.2 (mit Künstlernamen) a) Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,

Kupferstichkabinett (788-1906).

b) Boston, Museum of Fine Arts (51.1717).c) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45585).

d) Düsseldorf, Boerner 1980, Nr. 66 und 1989, Nr. 95,

"ehem. Paris, Provôt" (Harris, S. 28).

e) Privatbesitz (Kat. Hamburg 1980, 205a, S. 251).

-) Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (dort nicht vorhanden, vgl. Harris, S. 28).

?) Dresden, ehem. Sammlung Friedrich August II. (Hofmann 258 II.).

3.2 Editionsprobedruck: —

4 Editionen

 4.1
 1778.

 4.2
 1805.

 4.3
 1816/17.

 4.4
 1821.

5 Kopie in Öl Öl auf Leinwand, 420×235 mm,

Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de los Amigos del País. 2-

3.1.1 **Menipo**

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung ohne Künstlernamen, (353 x 264 mm, Plattenmarkierung 300 x 220 mm), 1778,

Boston, Museum of Fine Arts (Harvey D. Parker Collection P19361),

PROVENIENZ: Paul Lefort; Peoli (1894); Henry F. Sewall, New York; MFA 1897.

LITERATUR: Harris 14.I.1; Delteil 17.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/menippus-moenippus-the-philosopher-93727

[zul. 24.03.2011].

2-3.1.2a Menipo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen, Ms.-Bez. in Tinte (sehr nah am unteren Rand): *MENIPO FILOSOFO/Pintura de D. Diego Velazquez q.º esta en el Palazio R.¹ de Mad.ª grabada p.r D. Fran.*[©] Goya Pintor a 1778, 1778,

Berliń, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (788–1906).

PROVENIENZ: aus der Slg. Felix Boix, Madrid; Geschenk von einem "Ungenannten".

LITERATUR: Harris 14.I.2.

2-3.1.2b Menipo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen (in Kaltnadel), (410 x 297 mm, Plattenmarkierung 300 x 220 mm), Ms.-Bez. in Tinte: MENIPO FILOSOFO/Pintura de D. Diego Velazquez que está en el Palaz[c]io R.¹ de Mad.⁴ grabada p.r D. Fran.∞ Goya a [año] 1778, 1778,

Boston, Museum of Fine Arts (1951 Purchase Fund 51.1717),

PROVENIENZ: Cardera?; Ceán Bermúdez [?]; Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: Harris 14.I.1; Delteil 17; WSM 51.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/menippus-moenippus-the-philosopher-160421

[zul. 24.03.2011]

2-3.1.2c Menipo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen, 433 x 314 mm,

Ms.-Bez. in Tinte: *MENIPO FILOSOFO/Pintura de D. Diego Velazquez q.*e esta en el Palazio R.¹ de Madrid grabada p.r D. Fran.[∞] Goya Pintor â 1778, Nr. in Bleistift o. r.: 13, u. l.: 529, am unteren Rand Ms.-Bez. in Bleistift (evtl. von Carderera): *Prueba antes de la letra, Diego Velazquez* (u. l.) und *FG* (u. r.), 1778,

Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45585).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 14.I.2.

2-3.1.2d Menipo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen, Ms.-Bez. in Tinte: MENIPO FILOSOFO/Pintura de D. Diego Velazquez q.º esta en el Palazio R.¹ de Mad.ª grabada p.º D. Fran.º Goya Fintor â 1778, 1778.

PROVENIENZ: ehem. Paris, Provôt, (Harris, 28: "Avant les changements dans la lettre. Vente P.G. Sale Catalogue, Lot 13."; Düsseldorf C. G. Boerner (1980 und 1989). (Boerner 1980: verkauft für DM 15 500,–).

LITERATUR: Harris 14.I.2; Boerner 1980, 66 und 1989, 95.

2-3.1e Menipo

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung mit Künstlernamen, vielleicht 2–3.1+ (ehem. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, s. u.), $300 \times 220 \text{ mm}$,

Ms.-Bez. in Tinte: MENIPO FILOSOFO/Pintura de D. Diego Velazquez q.º esta en el Palazio R.º de Mad.º grabada p.º D. Fran.º Goya Pintor a 1778, Privatbesitz.

LITERATUR: Kat. Hamburg 1980, 205a, S. 251 (m. Abb.).

2-3.1+ Menipo

[Harris 14.I.2: "Madrid, Fundación Lázaro Galdiano* (listed by Delteil)"] Dort nicht vorhanden. Vielleicht 2–3.1e?

2-4.1 **Menipo**

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung, 338 x 264 mm,

Bez. o. l.: MOÉNIPPVS,

Bez.: Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez que existe en el R. Palacio de Madrid, por D. Fran. Goya Pintor, año de 1778. Representa à Menipo Filosofo de la estatura natural., 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45587).

LITERATUR: WSM 51; GW 103; Harris 14.III.1.; BN 23; CP 9 (Pinturas de Velázquez 6).

2-5.1 Menipo

Öl auf Leinwand, 420 x 235 mm, Zaragoza, *Real Sociedad Económica Aragonesa de los Amigos del País.*

LITERATUR: Buendía/Morales 1981, S. 95; MM 72; Ansón 1995, 172, S. 239.

INTERNET: http://www.urbanity.es/foro/edificios-en-general-ara/14572-zaragoza-espacio-goya-herzoq-de-meuron-3.html [zul. 24.03.2011, die Seite bitte ca. 2/3 hinunterscrollen].

3 Sebastián de Morra

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,06 x 0,81 m, 1643/44; Madrid, Prado (1202). [LR 103]

Internet: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-bufon-don-sebastian-de-morra/?no_cache=1 [zul. 25.03.2011].

1772: Palacio Real.

Ponz: Cámara ó vestir: 4 enanos y bufones (Ankleideraum: 4 Zwerge und Hofnarren).

1789 (1794): Pieza de Comer (Speisesaal); 6.000,- reales.

Ceán: Cámara donde se vestía el Rey: Quatro enanos (Ankleideraum des Königs: 4 Zwerge).

"Un enano": 2.ª Pieza que sigue del Sala del Trono (2. Raum nach dem Thronsaal).

1834: 20.220,- reales.

Editionen

1816/17.

1778. 1805.

1821.

1 1.1 1.2 1.3	Zeichnungen Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung: Studie/Nachzeichnung:	— ehem. Paris, Lefort (Harris, S. 31). —
2	Radierplatte	Ätzradierung, 211 × 152 mm (CN: 205 × 155); Madrid, <i>Calcografía Nacional</i> R.3598 (167).
3 3.1.1 3.1.2	c) d) e) f) g)	Kupferstichkabinett, (590–1906). Boston, Museum of Fine Arts (51.1719). Washington, D. C., National Gallery of Art (1949.5.474). Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45589). Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (10.649). ehem. Paris, Lefort (Harris, S. 30). ehem. Berolzheimer (Harris, S. 30).
3.2	Editionsprobedruck	Gerstenberg (Harris, S. 30). —

4 4.1

4.2 4.3

4.4

3-1.2 Sebastián de Morra

Zeichnung nach Velázquez (Prado 1202) für [3–4], 1777/78, derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt.

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; ehem. Paris, Paul Lefort.

LITERATUR: GW --; Harris, S. 31 ("mentioned by Mayer"); BN, S. 37f.: kein Hinweis auf eine Zeichnung.

3-3.1.1 Sebastián de Morra

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, ohne Künstlernamen, mit leichtem Bleistift und Rötel, 256 x 196 mm, o. Bez., unleserliche Nummer o. r., unbek. Wasserzeichen (BN, 277, Fil. 3), 1778, Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45588).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 15.I.1.

3-3.1.2a Sebastián de Morra

(Abb. r.) Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, mit Künstlernamen, Ms.-Bez. in Tinte innerhalb der Plattenmarkierung: PINTVRA DE D. DIEGO VELAZQUEZ/Que representa â un ENANO y esta en el Palazio R.¹ de Mad.ª grabada/p.² D. Fran.º Goya Pintor â 1778, zwischen den Zeilen krakelig radiert: l. Diego Velazquez, r. FG, Ms.-Bez in Bleistift unterhalb: Lefort 244 Un nain amis/2º état non[?]4. trés rare f[?]m 6195, 1778, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (590–1906).

 ${\tt Provenienz: Erworben\ von\ Alfred\ Str\"{o}lin,\ Paris.}$

LITERATUR: Harris 15.I.1.

3-3.1.2b Sebastián de Morra

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, mit Künstlernamen (in Kaltnadel), (410 x 286 mm, Plattenmarkierung 205 x 155 mm,)
Ms.-Bez. in Tinte innerhalb der Plattenmarkierung: PINTURA D D. DIEGO VELAZQUEZ/Que Representa â un ENANO y esta en el Palazio R.¹ de Ma.⁴ grabada p.²/D. Fran.[©] Goya Pintor â 1778, dazwischen in krakeliger Kaltnadel I. Diego Velazquez und r. FG, kein Wasserzeichen, 1778, Boston, Museum of Fine Arts (1951 Purchase Fund 51.1719).

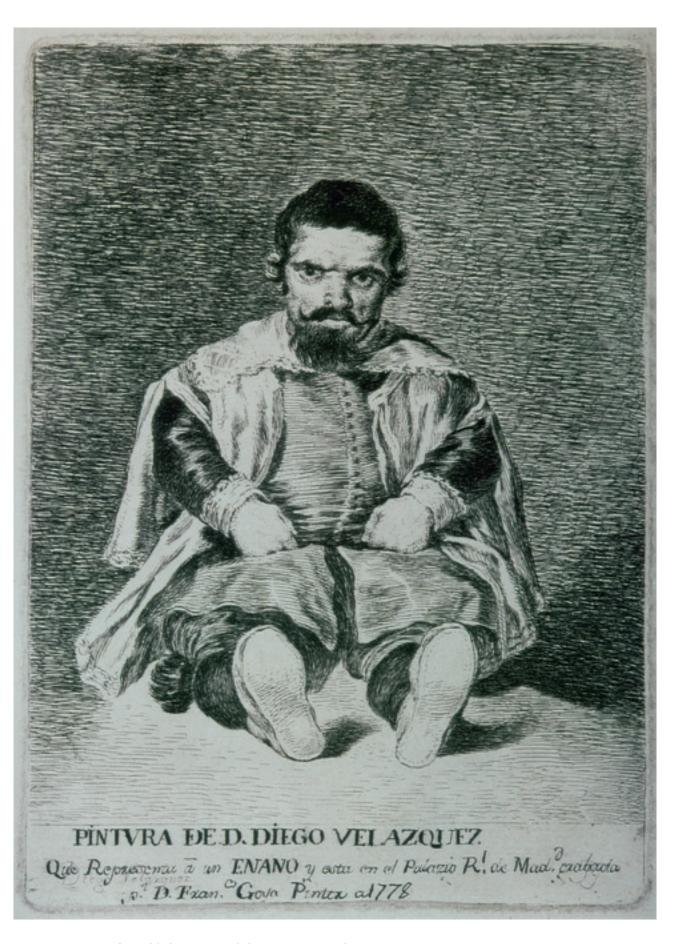
PROVENIENZ: Carderera?; Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London;

MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: Harris 15.I.2; Delteil 18; Kat. Boston 1974, 14.

 ${\tt Internet:} \quad http://www.mfa.org/collections/object/the-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-de-morra-at-the-court-of-dwarf-sebasti-n-dwarf-$

felipe-iv-160425 [zul. 24.03.2011].



3–3.1.2a $\ @$ Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

3-3.1.2c Sebastián de Morra

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, mit Künstlernamen, Ms.-Bez. in Tinte innerhalb der Plattenmarkierung: *PINTURA DE D. DIEGO VELAZQUEZ/Que representa â un ENANO y esta en el Palazio R.¹ de Madrid grabada/p.¹ D. Fran.*[∞] *Goya Pintor â 1778*, 1778,

Washington, D. C., National Gallery of Art (1949.5.474).

PROVENIENZ: Jenkintown, Lessing J. Rosenwald Collection.

LITERATUR: Harris 15.I.2.

INTERNET: http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=36928 [zul. 24.03.2011, o. Abb.].

3-3.1.2d Sebastián de Morra

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, mit Künstlernamen, 246 x 167 mm,

innerhalb der Plattenmarkierung radierte Ms.-Bez. in schwarzer Tinte: PINTURA DE D. DIEGO VELAZQUEZ/Que representa â un ENANO y esta en el Palazio R. de Mad. grabada/p. D. Fran. Goya Pintor â 1778,

außerhalb der Plattenmarkierung in brauner (sepia) Tinte Sacada y gravada del Quadro original que de D.º Diego Velazquez, que representa un Enano del S.º Phelipe IV. por D.º Francisco Goya Pintor. A.º 1778. Está en el R.º Palacio de Madrid.,

1778,

Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45589).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 15.I.2.

3-3.1.2e Sebastián de Morra

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, mit Künstlernamen, 240 x 157 mm, geripptes Vergé-Papier, beschnitten; Plattenmark. 208 x 150 mm, innerhalb der Plattenmarkierung radierte Ms.-Bez.: PINTURA © D. DIEGO VELAZQUEZ./Que Representa â un ENANO y esta en el Palazio R. de Ma. grabada/p. D. Fran. Goya Pintor â 1778.,

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (10.649).

Provenienz: José Lázaro (vor 1922).

LITERATUR: Harris 15.I.2.; FLG 22.

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=10649 [zul. 24.03.2011].

3-3.1.2f Sebastián de Morra

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, mit Künstlernamen, radierte Bez.: *Pintura de D. Diego Velazquez que representa â un enano y esta en el R.D.M. grabada p.^r D. Francisco Goya pintor â 1778., [die Abk. vermutlich <i>R.P.M.* für *Real Palacio de Madrid*]. 1778.

derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt.

PROVENIENZ: ehem. Paris, Paul Lefort (Harris, S. 30).

LITERATUR: Harris 15.I.2.

3-3.1.2g Sebastián de Morra

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, mit Künstlernamen, 1778, Sammlung Dr. Michael Berolzheimer (Harris, S. 30).

LITERATUR: Harris 15.I.2.

3-3.1.2h Sebastián de Morra

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung, mit Künstlernamen, 1778, Gerstenberg (Harris, S. 30).

LITERATUR: Harris 15.I.2.

3-4.1 Sebastián de Morra

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung, 405 x 290 mm, Bez.: Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez en que representa al vivo un/Enano del S. Phelipe IV. por D. Francisco Goya Pintor. Existe en el R. Palacio de Madrid./Año de 1778., 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45590).

LITERATUR: GW 104; Harris 15.III.1.; BN 31; CP 11 (Pinturas de Velázquez 8).

4

1772:

Palacio Real.

«El Primo», Don Diego de Acedo ("Der Vetter")

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,07 x 0,82 m, 1636; Madrid, Prado (1201). [LR 102]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-bufon-don-diego-de-acedo-el-primo/?no_cache=1 [zul. 24.03.2011].

Cámara ó vestir: 4 enanos y bufones (Ankleideraum: 4 Zwerge und Hofnarren). Ponz: 1789 (1794): Filósofo con un libro, Pieza de Trucos (Philosoph m. Buch, Billardzimmer), 6.000,- reales. Cámara donde se vestía el Rey: Quatro enanos (Ankleideraum des Königs: 4 Zwerge). Ceán: 1811: Hombre hojeando un libro, 2.ª Pieza que sigue del Sala de trono (2. Raum nach dem Thronsaal). 1834: 20.220,-. 1 Zeichnungen 1.1 Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung: Bleistift, 200 × 152 mm London, Victoria & Albert Museum (C.A.I 836). 1.3 Studie/Nachzeichnung: 2 Radierplatte Ätzradierung, 220 × 160 mm (CN: 215 × 155); Madrid, Calcografía Nacional R.3599 (168). 3 **Probedrucke** 3.1.1 (vor 2. Ätzung) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45593). (mit 2. Ätzung) a) Boston, Museum of Fine Arts (51.1721). 3.1.2 Cincinnati, Art Museum. 3.1.3 (mit Künstlernamen) ehem. Paris, His de la Salle (Harris, S. 32). 3.2 Editionsprobedruck: **Editionen** 4.1 1778.

4.2

4.3

4.4

1805.

1821.

1816/17.

4-1.2 «El Primo» Diego de Acedo

Vorzeichnung für [4–4] nach Velázquez (Prado 1201), (Weicher) Bleistift (Kreide?), umrandet, 200 x 152 mm,

Ms.-Bez. in Tinte: *Pint. por Velazquez* (u. l.) und *Dibux. por Goya.* (u. r.), Wasserzeichen unbek.: VI (unterhalb seines linken Arms), 1777/78,

1777/78, London, Victoria & Albert Museum (C.A.I. 836),

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; Paul Lefort; Ionides-Collection.

LITERATUR: GW 106; Harris, S. 33; G 29; BN, S. 39.

INTERNET: http://collections.vam.ac.uk/item/O152000/drawing-portrait-of-the-dwarf-don/

[zul. 24.03.2011]

4-3.1.1 «El Primo» Diego de Acedo

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor 2. Ätzung, 232 x 172 mm, Ms.-Bez. in Bleistift (u. r.): 1^{er} est., 1778, Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45593).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 16.I.1.; BN 34.

4-3.1.2a «El Primo» Diego de Acedo

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung, (403 x 278 mm, Plattenmarkierung 215 x 155 mm) 1778,

Boston, Museum of Fine Arts (1951 Purchase Fund 51.1721),

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Ccambridge, MA) 1951.

LITERATUR: Harris 16.I.2.; Delteil 19.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/the-dwarf-diego-de-acedo-known-as-el-primo-at-the-

court-of-felipe-iv-160428 [zul. 24.03.2011].

4-3.1.2b «El Primo» Diego de Acedo

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung, mit Kreide überarbeitet, 1778, Cincinnati, *Art Museum.*

PROVENIENZ: Greer-French.

LITERATUR: Harris 16.I.2.

4-3.1.3 «El Primo» Diego de Acedo

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung und Künstlernamen, Bez.: $Diego\ Velazquez\ und\ FG$, 1778,

derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt.

PROVENIENZ: ehem. His de La Salle, Paris.

LITERATUR: Harris 16.I.3.

4-3.1.3+ «El Primo» Diego de Acedo

LITERATUR: Harris, S. 32: "Delteil records proofs in this state but not the collections in which they were to be found."

4-4.1 «El Primo», Don Diego de Acedo

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung, 342 x 262 mm, Bez.: Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez en que representa al vivo un/Enano del S. Phelipe IV. por D. Francisco Goya Pintor. Existe en el R. Palacio de Madrid./Año de 1778., In der oberen rechten Ecke in Bleistift: 2, Nummern in Tinte auf dem Verso: 46/9, 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45594).

LITERATUR: GW 105; Harris 16.III.1.; BN 35; CP 12 (Pinturas de Velázquez 9).

5 Felipe IV, zu Pferde (Philipp IV.)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 3,01 x 3,14 m, bis 1635; Madrid, Prado (1178). [LR 71]

 \bar{I} NTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/felipe-iv-a-caballo/?no_cache=1 [zul. 24.03.2011]

1772: Palacio Real.

Ponz: Donde come el Rey (Speisesaal des Königs, heute Gasparini-Vorzimmer, nach Morales 1984 S. 120).

1789 (1794): Pieza de Comer (Speisesaal), 80.000,-. **Ceán:** Salon de Traxano (Saal der Säulen).

1811: Pieza que sigue después de la Sala de Trono (Raum nach dem Thronsaal).

1834: 261.100,-.

(zum Vergleich: Tizian, Carlos V vor Mühlberg: 1789 (1794): 80.000,-; 1834: 200.800,-.)

1 1.1 1.2 1.3	Zeichnungen Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung: Studie/Nachzeichnung:	— nicht bekannt. Feder und Tusche, 490 × 364 mm, Madrid, <i>Fundación Lázaro Galdiano</i> (11.582).
2	Radierplatte	Ätzradierung, 377 × 318 mm (CN: 370 × 310); Madrid, <i>Calcografía Nacional</i> R.3590 (159).
3 3.1.1 3.1.2 3.2	Probedrucke (nur 1. Ätzung) (mit 2. Ätzung) Editionsprobedruck:) Boston, <i>Museum of Fine Arts</i> (51.1704).) Washington, D. C., <i>National Gallery of Art</i> (1951.10.40). Madrid, <i>Biblioteca Nacional</i> (Invent/45546).

4 Editionen 4.1 1778. 4.2 1805. 4.3 1819.

5-1.3 Felipe IV, zu Pferde

Zeichnung für oder nach [5–4], nach Velázquez (Prado 1178), Feder und schwarze (bräunliche) Tusche über schwarzem Bleistift, 490 x 364 mm (CA: 330 x 385 mm), geripptes Vergé-Papier, ca. 1 cm weißlicher Rand um die Zeichnung, o. Bez. (eine Beschriftung u. l. wurde wegradiert), Wasserzeichen "J. Honig & Zoonen" (mittig \downarrow) [FLG: J HONING/&/ZOONING], 1777/78 (?), Mitte 19. Jh. (FLG), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (11.582) als ehem. Goya zugeschr.

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez (?); José Lázaro (vor 1928).

LITERATUR: GW --; Harris, S. 15; CA, S. 266; BN, S. 29 (zugeschr.); FLG 114 (ehem. zugeschr.).

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=11582 [zul. 30.03.2011]

5-3.1.1a Felipe IV, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor 2. Ätzung, (630 x 440 mm, Plattenmarkierung 370 x 310 mm), Ms.-Bez. in brauner Tinte wie Edition (Harris), mit Angabe der Anzahl der Zeichen am Zeilenende, 1778, Boston, *Museum of Fine Arts* (1951 Purchase Fund 51.1704),

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: WSM 89; Harris 7.I.1.; Delteil 8.

Internet: http://www.mfa.org/collections/object/felipe-iv-king-of-spain-on-horseback-159356

[zul. 30.03.2011]

5-3.1.1b Felipe IV, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor 2. Ätzung, mit Feder und Tusche überarbeitet, Ms.-Bez. in schwarzer Tinte wie Edition, 1778, Washington, D. C., National Gallery of Art (1951.10.40),

PROVENIENZ: Jenkintown, Lessing J. Rosenwald Collection.

LITERATUR: Harris 7.I.1.

INTERNEET: http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=39831 [zul. 30.03.2011, o. Abb.]

5-3.1.2 Felipe IV, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung, 377 x 318 mm, auf Plattenmarkierung zugeschnitten, Wasserzeichen: "Romani", 1778, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45546).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 7.I.2.

5-4.1 Felipe IV, zu Pferde

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung, 610 x 430 mm, Bez.: FELIPE IV. REY DE ESPAÑA./Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño del natural, en el R.¹ Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.[∞] Goya, Pintor. Año de 1778., In der oberen rechten Ecke in Bleistift: 21, Nummern in Tinte auf dem Verso: 46/9, Wasserzeichen "Joan" oder "Serra" (Harris, S. 14), 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45547).

LITERATUR: GW 93; Harris 7.III.1.; BN 12; CP 5 (Pinturas de Velázquez 2).

Isabel de Borbón, zu Pferde (Elisabeth von Bourbon)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 3,01 x 3,14 m, bis 1635; Madrid, Prado (1179). [LR 70]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra//la-reina-isabel-de-borbon-a-caballo/ [zul. 30.03.2011]

1772: Palacio Real.

Ponz: Donde come el Rey (Speisesaal des Königs, heute Gasparini-Vorzimmer).

1789 (1794): Pieza de Comer (Speisesaal); 80.000,-. **Ceán:** Salon de Traxano (Saal der Säulen).

1811: Pieza que sigue después de la Sala de Trono (Raum nach dem Thronsaal).

1834: 71.100,-.

1 Zeichnungen

1.1 Skizze/Vorstudie: –

1.2 Vorzeichnung: Bleistift, 383 x 342 mm,

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (10.622).

1.3 Studie/Nachzeichnung: -

2 Radierplatte Ätzradierung mit Kaltnadel, 377 × 317 mm (CN: 370 × 310);

Madrid, Calcografía Nacional R.3596 (160).

3 Probedrucke

3.1.1 (nur 1. Ätzung) Boston, Museum of Fine Arts (51.1706).

3.1.2 (mit 2. Ätzung) a) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45551).

b) Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (11.593).

3.2 Editionsprobedruck: keiner bekannt.

(Harris 8.II.: Madrid, *Biblioteca Nacional;* dort nicht vorhanden, nie dagewesen. Da es der einzige der gesamten Serie wäre, ist seine Existenz eher unwahrscheinlich. Ansonsten käme infrage der Druck der *National Gallery of Art* (Washington, D. C.) (1943.3.4706), da im Unterschied zu diesem Druck die ihm

folgende Inventarnummer (1943.3.4707) als 1. Edition ausgewiesen ist).

4 Editionen

- 4.1 1778.
- 4.2 1805.
- 4.3 1819. (nach FLG, S. 130: 1815/1820)

6-1.2 Isabel de Borbón, zu Pferde

Vorzeichnung für [6–4] nach Velázquez (Prado 1179), Schwarzer und heller Bleistift,

383 x 342 mm (Vega 1995: 385 x 341 mm); Zeichnung 320 x 323 mm, umrandet, geripptes Vergé-Papier, Ms.-Bez. in roter Tinte: *Pint. por Velazquez.* (r.), *D. Ysabel de Borbon, muger de* Felipe IIII. (m., doppelt so groß über Hilfslinie), Dibux. por Goya.,

u. r. zusätzlich in Bleistift eine 4. Wasserzeichen "J H & Z" mit Wappen "flor de lis", der bourbonischen Wappenlilie, von J. Honig & Zoonen,

1777/78.

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (10.622).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; Carderera; José Lázaro (zwischen 1922 und 1928).

LITERATUR: GW --; Harris --; CA, --; Vega 1995, 97, S. 146; BN 31; FLG 8.

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=10622 [zu. 30.03.2011]

6-3.1.1 Isabel de Borbón, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor 2. Ätzung, stark mit Feder und Tusche überarbeitet, (371 x 312 mm, auf Plattenmarkierung (370 x 310 mm) zugeschnitten),

Boston, Museum of Fine Arts (1951 Purchase Fund 51.1706).

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: Harris 8.I.1.

6-3.1.2a Isabel de Borbón, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung (BN, 31: vor 2. Ätzung) und Kaltnadel,

610 x 440 mm, Ms.-Bez. in schwarzer Tinte wie Edition, in Bleistift o. r. 22, am unteren Rand 310-370, und (vermutlich von Carderera) Otra ig pagada 600 r.s,

Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45551).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 8.I.2.; BN 15.

6-3.1.2b Isabel de Borbón, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung und Kaltnadel, 565 x 401 mm, Plattenmarkierung 370 x 310 mm (Vega 1995: 378 x 315 mm),

geripptes Vergé-Papier,
Ms.-Bez. in schwarzer Tinte: D.ª Isabel de Borbon, Reyna de España, muger de Felipe IV./Pintura de D.ª Diego Velazquez del tamaño del natural en el R.¹ Palacio de Madrid, dibujada y grabada/por D.¹ Fran.∞ Goya, Pintor. Año de 1778. zusätzlich in Bleistift (hinter der ersten Zeile) 448 und (hinter der dritten) esta es letra de Goya, 1778

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (11.593).

PROVENIENZ: Erworben zwischen 1922 und 1928.

LITERATUR: Harris 8.I.2.; Vega 1995, 98, S. 147.

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=11593 [zu. 30.03.2011]

6-4.1 Isabel de Borbón, zu Pferde

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung mit Kaltnadel,

1. Edition in Schwarz, Atzradierung mit Kaltnadel, 610 x 430 mm, Bez.: D. ISABEL DE BORBON, REYNA DE ESPAÑA, MUGER DE FELIPE QUARTO./ Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño del natural, en el R.¹ Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.[∞] Goya, Pintor. Año de 1778., o. r. in Bleistift: 22, Nummern in Tinte auf dem Verso: 46/9, unleserliche Ms. am unteren Rand, Wasserzeichen "Joan" oder "Serra" (Harris, S. 16), 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45552).

LITERATUR: GW 94; Harris 8.III.1.; BN 16; CP 7 (Pinturas de Velázquez 4).

Felipe III, zu Pferde (Philipp III.)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 3,0 x 3,14 m, bis 1635; Madrid, Prado (1176). [LR 68]

Internet: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/felipe-iii-a-caballo/?no_ca-che=1 [zul. 30.03.2011]

1772: Palacio Real.

Ponz: Donde come el Rey (Speisesaal des Königs, heute Gasparini-Vorzimmer).

1789 (1794): Pieza de Comer (Speisesaal), 80.000,-. **Ceán:** Salon de Traxano (Saal der Säulen).

Editionsprobedruck:

1811: Pieza que sigue después de la Sala de Trono (Raum nach dem Thronsaal).

1834: 91.100,-.

1	Zeichnungen	
1.1	Skizze/Vorstudie:	_
1.2	Vorzeichnung:	Bleistift und Rötel, 375 \times 322 mm, Madrid, <i>Fundación Lázaro Galdiano</i> (11.583).
1.3	Studie/Nachzeichnung:	Feder und Tusche, 470 × 365 mm,
		Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (10.625).
2	Radierplatte	Ätzradierung mit Kaltnadel, 379 \times 315 (CN: 370 \times 310); Madrid, <i>Calcografía Nacional</i> R.3593 (157).
3 3.1.1	Probedrucke (eine Ätzung)	Boston, Museum of Fine Arts (51.1700).

4 Editionen4.1 1778.
4.2 1805.
4.3 1819.

3.2

7-1.2 Felipe III, zu Pferde

Vorzeichnung für [7–4] nach Velázquez (Prado 1176), Bleistift über leichtem Rötel, umrandet, 375 x 322 mm, (FLG: 438 x 346 mm) geripptes Vergé-Papier mit Plattendruck-stellen (Gassier, S. 60), Bez. mit roter Tinte: *Pintado por Velazquez* (u. l.), *Felipe III* (u. m., in doppelter Größe über Hilfslinie), *Dibuxado por Goya* (u. r.), Wasserzeichen "J. HONIG & ZOONEN" (mittig), von J. Honig & Zoonen, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (11.583; ehem. M. I. 11.583).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez.; Carderera; José Lázaro (zwischen 1922 und 1928).

LITERATUR: GW 91; Harris, S. 11; CA, S. 264; G 26; Vega 1995, 102, S. 154; BN, S. 27; FLG 7.

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=11583 [zul. 30.03.2011]

7-1.3 Felipe III, zu Pferde

Zeichnung für oder nach [7–4], Feder und schwarze bis bräunliche Tusche, ohne Umrandung, 470 x 365 mm, geripptes Vergé-Papier, o. Bez. (eine Beschriftung u. l. wurde wegradiert), Wasserzeichen "J H & Z" (unterhalb des Wappens (FLG: León rampante), mittig, 1777/78, Mitte des 19. Jh. (FLG), Madrid, Fundación Lázaro Galdiáno (10.625).

PROVENIENZ: José Lázaro (vor 1928).

LITERATUR: GW --; Harris, --; CA, --; BN --; FLG 112.

7-3.1.1 Felipe III, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit Kaltnadel, (598 x 440 mm, Plattenmarkierung 370 x 310 mm), Ms.-Bez. in brauner Tinte wie Edition: Felipe III Rey de España./Pintura de D.º Diego Velazquez, del tamaño del natural en el R.º Palacio de Madrid, dibujada y/grabada por D.º Fran.º Goya, Pintor año de 1778., am Ende jeder Zeile in Ms. die Zahl der Anschläge: 21/74/40, Wasserzeichen "R ROMANI", 1778.

Boston, Museum of Fine Arts (1951 Purchase Fund 51.1700).

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: WSM 86; Harris 5.I.1.; Delteil 6; Kat. Boston 1974, 16.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/felipe-iii-king-of-spain-on-horseback-159340

7-4.1 Felipe III, zu Pferde

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung mit Kaltnadel, 600 x 430 mm,

Bez.: FELIPE III. REY DE ESPAÑA./Pintura de D. Diego Velazquez, del tamaño del natural, en el R.¹ Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.[∞] Goya, Pintor, año de 1778., Wasserzeichen "Joan" oder "Serra", (Harris, S.10), 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert),

Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45538).

Literatur: WSM 86; GW 90; Harris 5.III.1.; BN 5; CP 4 (Pinturas de Velázquez 1).

8

Margarita de Austria, zu Pferde (Margarethe von Österreich)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 2,97 x 3,09 m, bis 1635; Madrid, *Prado* (1177). [LR 69]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-reina-margarita-de-austria-a-caballo/?no_cache=1 [zul. 30.03.2011]

1772: Palacio Real.

Ponz: Donde come el Rey (Speisesaal des Königs, heute Gasparini-Vorzimmer).

1789 (1794): Pieza de Comer (Speisesaal); 80.000,-. **Ceán:** Salon de Traxano (Saal der Säulen).

1811: Pieza que sigue después de la Sala de Trono (Raum nach dem Thronsaal).

1834: 71.100,-.

1.1 Skizze/Vorstudie: —

1.2 Vorzeichnung: nicht bekannt.

1.3 Studie/Nachzeichnung: Feder und Tusche, 475 x 366 mm,

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (11.581).

2 Radierplatte Ätzradierung, 377×317 mm (CN: 370×310),

Madrid, Calcografía Nacional R.3595 (158).

3 Probedrucke

3.1.1 (eine Ätzung) Boston, Museum of Fine Arts (51.1702).

3.2 Editionsprobedruck: —

4 Editionen

4.1 1778. 4.2 1805.

4.3 1819.

8-1.3 Margarita de Austria, zu Pferde

Zeichnung für oder nach [8–4], nach Velázquez (Prado 1177), Feder und schwarz-bräunliche Tusche über leichtem Bleistift, ohne Umrandung, 475 x 366 mm (CA: 373 x 333 mm), geripptes Vergé-Papier, o. Bez. (eine Beschriftung unten links wurde wegradiert), Wasserzeichen "J H & Z" (unterhalb des Wappens "León rampante" (FLG), mittig), 1777/78, Mitte 19. Jh. (FLG), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (11.581).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez (?); erworben von José Lázaro vor 1928.

LITERATUR: GW --; Harris, S. 13; CA, S. 265; BN, S. 28 (zugeschr.); FLG 113 (ehem. zugeschr.).

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=11581 [zul. 30.03.2011]

8-3.1.1 Margarita de Austria, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor Kaltnadel, mit Feder und Tusche teilweise überarbeitet, (610 x 435 mm, Plattenmarkierung 370 x 310 mm), Ms.-Bez. in schwarzer und brauner Tinte fast wie Edition: *D. Margarita de Austria Reyna de España Muger de Phelipe IV III /Pinttura de D.º Diego Velazquez del Tamaño del natural en el R.º Palazio de Mad.ª, dibujada grabada/p.º D.º Fran.º Goya Pinttor año 1778*, mit "III" neben vierfach durchgestrichener "IV" hinter "Phelipe", Wasserzeichen "R ROMANI", 1778, Boston, *Museum of Fine Arts* (1951 Purchase Fund 51.1702).

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: Harris 6.I.1.; Delteil 7; Kat. Boston 1974, 20.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/margarita-de-austria-queen-of-spain-on-horseback-

159351 [zul. 30.03.2011]

8-4.1 Margarita de Austria, zu Pferde

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung mit Kaltnadel, 610 x 435 mm,

Bez.: D MARGÁRITA DE AUSTRIA REYNA DE ESPAÑA, MUGER DE PHELIPE III./ Pintura de D. Diego Velazquez, del tamaño del natural, en el Real Palacio de MADRID, dibujada y grabada por D. Fran.[©] Goya, Pintor, año de 1778., In der oberen rechten Ecke in Bleistift: 20 (BN), r. unterhalb der Plattenmarkierung (in Ms., Bleistift): 2º estado, Nummern in Tinte auf dem Verso: 46/9 (BN), Wasserzeichen "Joan" oder "Serra" (Harris, S. 12), 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45542).

LITERATUR: GW 92; Harris 6.III.1.; BN 8; CP 6 (Pinturas de Velázquez 3).

9

D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar, zu Pferde

(D. Gaspar de Guzmán, Graf von Olivares, Herzog von Sanlúcar)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 3,13 x 2,39 m, 1634; Madrid, *Prado* (1181). [LR 66]

 $\label{eq:internal_$

1772: Palacio Real (1769: 12.000, - reales).

Ponz: Donde come el Rey (Speisesaal des Königs, heute Gasparini-Vorzimmer).

1789 (1794): Pieza de Comer (Speisesaal); 80.000,-. **Ceán:** Salon de Traxano (Saal der Säulen).

1811: Pieza que sigue después de la Sala de Trono (Raum nach dem Thronsaal).

1834: 81.100,-.

1 Zeichnungen

1.1 Skizze/Vorstudie: —

1.2 Vorzeichnung: Bleistift, 410×334 mm,

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (10.623).

1.3 Studie/Nachzeichnung: —

2 Radierplatte Ätzradierung, 378 × 318 mm (CN: 370 × 310);

Madrid, Calcografía Nacional R.3594 (162).

3 Probedrucke

3.1.1 (eine Ätzung) Boston, Museum of Fine Arts (51.1709).

3.2 Editionsprobedruck: —

4 Editionen

4.1 1778.

4.2 1805. 4.3 1819.

9-1.2 Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, zu Pferde

Vorzeichnung für [9–4] nach Velázquez (Prado 1181), Bleistift, umrandet, 410 x 334 mm, geripptes Vergé-Papier, Bez. mit roter Tinte: *Pintado por Velazquez*. (I.), *El Conde Duque de Olivares*. (m., doppelt so groß über Hilfslinie), *Dibuxado por Goya* (r.), Wasserzeichen "J H & Z", mit der "flor de lis" (u. r. ↓), 1777/78, Madrid, *Fundación Lázaro Galdiano* (10.623).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; Paul Lefort (1867); José Lázaro, erworben nach 1928.

LITERATUR: GW --; Harris, --; Vega 1995, 100, S. 150; BN, S. 33, FLG 9.

INTERNET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=10623 [zul. 30.03.2011]

9-3.1.1 Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung, (612 x 443 mm, Plattenmarkierung 370 x 310 mm), Ms.-Bez. in schwarzer und brauner Tinte wie Edition, 1778, Boston, *Museum of Fine Arts* (1951 Purchase Fund 51.1709).

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell, General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: WSM 144; Harris, 10.I.1.; Delteil 11.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/don-gaspar-de-guzm-n-count-duke-of-olivares-on-

horseback-159374 [zul. 30.03.2011]

9-4.1 Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, zu Pferde

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung, 600 x 427 mm, Bez.: D.¹ Gaspar de Guzman, Conde de Olivares, Duque de Sanlucar, &/Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño del natural, en el R.¹ Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.[∞] Goya, Pintor, año de 1778. In der oberen rechten Ecke in Bleistift: 25, Nummern in Tinte auf dem Verso: 46/9, Nummern in Bleistift am unteren Rand: 310−370, Wasserzeichen "Joan" oder "Serra" (Harris, S. 20), 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 28. Juli 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45563).

LITERATUR: WSM 144; GW 96; Harris 10.III.1.; BN 19; CP 8 (Pinturas de Velázquez 5).

10 Príncipe Baltasar Carlos, zu Pferde (Prinz Balthasar Karl)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 2,09 x 1,73 m, bis 1635; Madrid, *Prado* (1180). [LR 72] INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-principe-baltasar-carlos-a-

caballo/?no_cache=1 [zul. 30.03.2011]

1772: Palacio Real.

Pieza de comer (Sala grande) (Großer Speisesaal). Ponz:

1789 (1794): Dormitorio (Schlafzimmer); 16.000,-.

Salón donde comían los Príncipes (Prinzenspeisesaal). Ceán:

1811: 1.ª Pieza entrando por la Drà del Salón de Pages (1. Saal rechts vom Pagenzimmer).

50.400,-. 1834:

1 1.1 1.2	Zeichnungen Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung:	— Bleistift (Reste einer Bleistiftzeichnung auf der Rückseite des einzigen Probedrucks für <i>San Isidro Labrador</i> , dem entsprechend beschnitten), 230 × 168 mm, Madrid, <i>Biblioteca Nacional</i> (Invent/45606).
*1.3	Studie/Nachzeichnung:	Feder und Tusche, 332 × 280 mm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (7984).
2	Radierplatte	Ätzradierung mit Kaltnadel, 352 × 224 mm (CN: 350 × 220); Madrid, <i>Calcografía Nacional</i> R.3589 (161).
3 3.1.1 3.1.2 3.2	Probedrucke (nur 1. Ätzung) (mit 2. Ätzung) Editionsprobedruck:	Boston, <i>Museum of Fine Arts</i> (51.1714b), Verso: [1–3.1.1a]. London, <i>British Museum</i> (1857–6–13–326), Verso: [1–3.1.1b]. —
4 4.1 4.2 4.3	Editionen 1778. 1805. 1819.	

10-1.2 Príncipe Baltasar Carlos, zu Pferde

Vorzeichnung für [10–4] nach Velázquez (Prado 1180), Bleistift (Reste einer Bleistiftzeichnung auf der Rückseite des einzigen Probedruckes für San Isidro Labrador), 230 x 168 mm (entsprechend dem umseitigen Probedruck beschnitten), Wasserzeichen "J KOOL" unterhalb einer "flor de lis" (↓), 1777/78, Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45606).

LITERATUR: BN, S. 20.

[BN, S. 20: "San Isidro Labrador; 1 estampa sobre papel verjurado: aguafuerte y punta seca; huella de la plancha 230 \times 168 mm: Al verso restos de un dibujo a lápiz negro relacionado con la estampa que copia el retrato del príncipe Baltasar Carlos a Caballo de Velázquez."]

*10-1.3 Príncipe Baltasar Carlos, zu Pferde

Zeichnung nach [10–4], Feder und dunkelbraune Tusche über Bleistift, mit Bleistift (u. l. mit Tusche nachgezogen) umrandet (unten l. u. r. bis ans Blattende verlängert), 332 x 280 mm (CA: 325 x 237 mm), glattes Papier, Bez. in Bleistift: *Velazquez Pin* (o. l.), *Goya.* (o. r., das "G" bereits leicht angeschnitten), zusätzlich 7984 (u. r.), Wasserzeichen "ELIAS" (o. m., angeschnitten), 1777/78 (?), Madrid, *Fundación Lázaro Galdiano* (7.984).

PROVENIENZ: José Lázaro, erworben vor 1913.

LITERATUR: Harris, S. 19 (zugeschr.); CA, S. 268; BN, S. 41 (zugeschr.); FLG 115 (ehem. zugeschr.).

INTERNEET: http://www.flg.es/ficha.asp?ID=7984 [zul. 30.03.2011]

10-3.1.1 Príncipe Baltasar Carlos, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor 2. Ätzung und Kaltnadel, mit Druckerfarbe überarbeitet ("touched with printer's ink"), Verso: [1–3.1.1a], (340 x 220 mm, Plattenmarkierung 300 x 215 mm), Ms.-Bez. u. r.: "see 28 Port", kein Wasserzeichen, 1778, Boston, Museum of Fine Arts (1951 Purchase Fund 51.1714b).

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: Harris 9.I.1.; Delteil 10; Kat. Boston 1974, 22.

Internet: http://www.mfa.org/collections/object/aesop-the-fabulist-recto-balthasar-carlos-verso-

160404 [zul. 30.03.2011]

10-3.1.2 Príncipe Baltasar Carlos, zu Pferde

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung und Kaltnadel, Verso: [1-3.1.1b], Ms.-Bez. in schwarzer Tinte wie Edition, London, British Museum (1857-6-13-326).

PROVENIENZ: His de la Salle. LITERATUR: Harris 9.I.2.

LITERATUR: http://www.britishmuseum.org/research/search the collection database/search object

details.aspx?objectid=761543&partid=1&IdNum=1857%2c0613.326&orig=%2fresearch%2f

search_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

[zul. 30.03.2011]

10-4.1 Príncipe Baltasar Carlos, zu Pferde

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung mit Kaltnadel,

600 x 430 mm, Bez.: *D. BALTASAR CARLOS PRINCIPE DE ESPAÑA. HIJO DEL REY D. FELIPE IV./* Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño natural, dibujada y grabada por D. Fran.º Goya, Pintor. 1778., In der oberen rechten Ecke in Bleistift: 24, Wasserzeichen "Joan" oder "Serra" (Harris, S. 18), 1778 (in der *Gazeta de Madrid* vom 22. Dezember 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45557).

LITERATUR: GW 95; Harris 9.III.1.; BN 38; CP 13 (Pinturas de Velázquez 10).

Baco, «Los Borrachos», «Un baco fingido» (Bacchus, "Die Betrunkenen", oder "Ein fingierter Bacchus")

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,65 x 2,25 m, 1629; Madrid, *Prado* (1170). [LR 41]

 $\overline{\text{INTERNET:}}$ http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-baco-o-los-borrachos/?no cache=1 [zul. 30.03.2011]

1772: Palacio Real.

Ponz: Cámara ó de vestir (Ankleideraum).

1789 (1794): La Coronación de Baco, Pieza de Trucos (Krönung Bacchus', Billardzimmer); 40.000,-.

Ceán: Cámara donde se vestía el Rey (Ankleideraum des Königs).

1811: Bacanal, 2.ª Pieza que sigue del Sala de Trono (Bacchanal, 2. Raum nach dem Thronsaal).

1834: Reunión de Bebedores: 180.600,-.

1 Zeichnungen

1.1 Skizze/Vorstudie: –

1.2 Vorzeichnung: Bleistift, 322 x 435 mm,

Madrid, Prado (474).

1.3 Studie/Nachzeichnung: —

2 Radierplatte Ätzradierung, 325 × 443 mm (CN: 315 × 430);

Madrid, Calcografía Nacional R.3597 (156).

3 Probedrucke nicht bekannt.

(Camón 1971, S. 269: "Se conserva una magnífica prueba, antes de la letra de los borrachos. Debe ser este el primer de los cobres." Camón 1980 (Bd. I): einer Madrid, *Biblioteca Nacional*, ein weiterer in einer Privatsammlung.)

4 Editionen

4.1 1778.

4.2 1805.

4.3 1819.

11-1.2 Baco, «Los Borrachos» oder «Un Baco fingido»

Vorzeichnung für [11-4] nach Velázquez (Prado 1170),

Bleistift, umrandet, 340 x 435 mm (G: 322 x 435), Bez. mit dunkelroter Tinte über Hilfslinie in Bleistift: *Dibuxado por* D. Francisco Goya del quadro original de D. Diego Velazquez, que está en el Real Palacio de Madrid,

Wasserzeichen: "J. KOOL" unter der "flor de lis" (r.), "IV" (l.), Papier mit gitterartiger Struktur und Fixierlöchern an den Ecken, 1777/78,

Madrid, Prado (474).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; Paul Lefort.

LITERATUR: GW 89; G25; Harris, S. 9; SC 442; BN, S. 42.

11 - 3. +Baco, «Los Borrachos» oder «Un Baco fingido»

nicht bekannt.

LITERATUR: Camón 1971, S. 269: "Se conserva una magnífica prueba, antes de la letra de los

borrachos. Debe ser este el primer de los cobres.'

Camón 1980, (Bd. 1), S. 105: "La prueba tirada con la inscripción se conserva en la Biblioteca Nacional. Hay una prueba de mayor tamaño en una colección privada

de Madrid...

FLG, S. 56: Finalmente recordemos que procedente de la colección Lázaro entró en el Museo una estampa de Los Borrachos, catalogada por don José Camón

Aznar como prueba antes de la letra.

11-4.1 Baco, «Los Borrachos» oder «Un Baco fingido»

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung, 440 x 615 mm,

Bez.: Pintura de Don Diego Velazquez con figuras del tamaño natural en el Real Palacio de Madrid, que representa un BACO fingido coronando algunos/ borrachos: dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor Año de 1778. Wasserzeichen? ("Joan" oder "Serra" nach Harris), 1778 (in der Gazeta de Madrid vom 22. Dez. 1778 annonciert), Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45534).

LITERATUR: WSM 32; GW 88; Harris 4.III.1; BN 41; CP 14 (Pinturas de Velázquez 11).

12 "Barbarroja" («Barbarossa») Don Cristóbal de Castañeda y Pernia

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,98 x 1,21 m, 1636; Madrid, Prado (1199). [LR 84]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-bufon-barbarroja-don-cristobal-de-castaneda-y-pernia/?no_cache=1 [zul. 30.03.2011]

1772: Palacio Real.

Comer y Besamanos (Speise- und Handkussraum, jetzt Teil des Großen Speisesaals). Ponz:

1789 (1794): Un moro con espada, Quarto de Príncipe N. S. [Nuestro Señor] (Maure mit Schwert, Prinzenzimmer);

6.000.-

Salon grande de la Reyna (Großer Saal der Königin). Ceán:

1811: 1.ª Pieza entrando por la Drà del Salón de Pages (1. Raum rechts vom Pagenzimmer).

1834: 20.280,-.

1	Zeichnungen

1.2

Skizze/Vorstudie: 1.1

Rötel, 267 × 165 mm, Vorzeichnung:

Hamburg, Kunsthalle (38548).

1.3 Studie/Nachzeichnung:

2 Radierplatte Ätzradierung mit Aquatinta, 288×170 mm (CN: 280×170);

Madrid, Calcografía Nacional R.3592 (164).

3 **Probedrucke**

3.1.1 (vor Aquatinta, Roulette o. Stichel)

3.1.2 (vor Aquatinta, mit Roulette)

3.1.3 (mit Aquatinta) a) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45575).

Paris, Bibliothèque Nationale.

Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45580), Verso: [15-3.1.2b].

a) Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,

Kupferstichkabinett (235-46).

b) London, British Museum (1851-12-13-20).

Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45576).

d) Washington, D. C., National Gallery of Art (1951.10.35),

?) oder [3.1.3d] ehem. Paris, Provôt (Harris, S. 24).

3.2 Editionsprobedruck:

Editionen

4.1

1805.

4.3 1816/17.

1821.

12-1.2 «Barbarroja», Don Cristóbal de Castañeda y Pernia

(Abb. r.) Vorzeichnung für [12–3] nach Velázquez (Prado 1199), Rötel, umrandet, 267 x 165 mm, Bez. in Tinte: Velazquez le pintó (u. l.) und Goya le dibuxó (u. r.), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Hamburg, Kunsthalle (38548),

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; F. W. Cosens, Sevilla/London; B. Quaritch, 1891...

LITERATUR: GW 100; Harris S. 25; G 28; BN, S. 46; Kat. Madrid 1996a, 88.

12-3.1.1a «Barbarroja»

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor Aquatinta; vor Radiernadel oder Roulette, 264 x 159 mm (innerhalb der Plattenmarkierung beschnitten), Ms.-Bez. in Tinte, unten angeheftet: *Velazquez pinx. Goya/De esta estampa antes de la media tinta solo existen 2 o 3 pruebas,* in Bleistift 1.º est., 1778/79, 1785–89, 1789–92, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45575).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 12.I.1.

12-3.1.1b «Barbarroja»

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor Aquatinta; vor Radiernadel oder Roulette, 1778/79, 1785–89, 1789–92, Paris, *Bibliothèque Nationale*.

LITERATUR: Harris 12.I.1.

12-3.1.2 «Barbarroja»

Arbeitsprobedruck in Schwarz mit Roulette und Radiernadel, Ätzradierung vor Aquatinta; Verso: [15–3.1.2b], 440 x 395 mm, o. Bez. (m. unbek. Sammlerstempel), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45580).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 12.I.2.



12–1.2 © Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle.

12-3.1.3a «Barbarroja»

Arbeitsprobedruck in Rot, Ätzradierung mit Aquatinta; Radiernadel und Roulette, (Abb. r.) 1 cm um die Plattenmarkierung beschnitten,

Ms.-Bez.: F Goya fec., 1778/79, 1785-89, 1789-92, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (235-46).

PROVENIENZ: Sammlung K. F. F. Nagler, Berlin.

LITERATUR: Harris 12.I.3.

12-3.1.3b «Barbarroja»

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit Aquatinta; Radiernadel und Roulette,

1778/79, 1785–89, 1789–92, London, *British Museum* (1851–12–13–20).

LITERATUR: Harris 12.I.3.

http://www.britishmuseum.org/research/search the collection database/search object

details.aspx?objectId=761817&partId=1 [zul. 31.03.2011]

12-3.1.3c «Barbarroja»

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit Aquatinta; Radiernadel und 292 x 165 mm (innerhalb der seitlichen Plattenmarkierung beschnitten),

Ms.-Bez. in Tinte: Barbarroxa,

unbek. Wasserzeichen (BN, 278, Fil. 8), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45576).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 12.I.3.

12-3.1.3d «Barbarroja»

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit Aquatinta; Radiernadel und Roulette,

1778/79, 1785–89, 1789–92, Washington, D. C., *National Gallery of Art* (1951.10.61),

PROVENIENZ: Lessing J. Rosenwald Collection.

LITERATUR:

http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo f?object=39852 [zul. 31.03.2011] INTERNET:



12–3.1.3a © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

12-3.1.3? «Barbarroja»

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit Aquatinta; Radiernadel und Roulette,

280 x 165 mm, eng beschnitten, Ms.-Bez.: *Turco que dicen que ser Barbarroja* (womöglich von Ceán Bermúdez), 1778/79, 1785–89, 1789–92,

PROVENIENZ: ehem. Paris, Prôvot.

LITERATUR: Harris 12.I.3; Harris, S. 24: "described in the Vente P. G. Sale Catalogue, Lot 12."

12-4.1 «Barbarroja»

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung; Radiernadel und Roulette,

440 x 315 mm,
Bez.: BARBARROXA./Pintura de Velazquez del tamaño natur. en el R. Palacio de Madrid. Dib.ª y grab.ª p.º F. Goya Pintor.,
In der oberen rechten Ecke in Bleistift: 9,

Nummern in Tinte auf dem Verso: 46/9,

nach 1792, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45577).

LITERATUR: WSM 63; GW 99; Harris 12.III.1.; BN 54; CP 16 (Pinturas de Velázquez 13).

13 Infante Don Fernando, als Jäger (Infant Ferdinand)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,91 x 1,07 m, 1632/36; Madrid, *Prado* (1186). [LR 64]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-cardenal-infante-fernando-de-austria/?no_cache=1 [zul. 31.03.2011]

1772: Palacio Real (als "Philipp IV." —Glendinning/Harris/Russell 1999, S. 600).

Ponz: Comer y Besamanos (Speise- und Handkussraum, jetzt Teil des Großen Speisesaals).

1789 (1794): Pieza de Bestir (Ankleideraum); 6.000,-.

Ceán: Salon grande de la Reyna (Großer Saal der Königin).

1811: Cazador y un perro: Grande Amarillo (Jäger mit Hund: Großer Gelber [Saal]).

1834: keine Angabe.

1	Zeichnungen

1.2

1.1 Skizze/Vorstudie:

Vorzeichnung: Rötel, 272×150 mm,

Hamburg, Kunsthalle (38538).

1.3 Studie/Nachzeichnung: -

2 Radierplatte Ätzradierung mit Aguatinta poliert, Kaltnadel oder Stichel, Roulette und

Polierstahl, 285×170 mm (CN: 280×170); Madrid, *Calcografía Nacional* R.3591 (163).

3 Probedrucke

- 3.1.1 (1. Ätzung, o. Aquatinta) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45568).
 3.1.2 (2. Ätzung, o. Aquatinta) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45570).
- 3.1.3 (m. Kaltnadel, vor Roulette) a) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45569).
- b) Paris, *Bibliothèque Nationale.* 3.1.4 (m. Roulette) London, *British Museum* (185
- 3.1.4 (m. Roulette) London, *British Museum* (1851–12–13–19). 3.1.5 (m. Aquatinta) Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45571).
- 3.1.+ (Zustand unbekannt) ehem. Paris, Provôt (Harris, S. 22).
 3.2 Editionsprobedruck: –

4 Editionen

- 4.1 –
- 4.2 1805.
- 4.3 1816/17.
- 4.4 1821.

13-1.2 Infante Don Fernando, als Jäger

(Abb. r.) Vorzeichnung für [13–4] nach Velázquez (Prado 1186), Rötel über Bleistift, umrandet, 272 x 150 mm, Bez. in Tinte: *Velazquez.* (u. l.) und *Goya* (u. r.), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Hamburg, *Kunsthalle* (38538),

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; F. W. Cosens, Sevilla/London; B. Quaritch 1891.

LITERATUR: GW 98; Harris, S. 23; G 27; BN, S. 43.

13-3.1.1 Infante Don Fernando, als Jäger

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor 2. Ätzung, vor Aquatinta; vor Radiernadel oder Roulette, 251 x 136 mm (innerhalb der Plattenmarkierung beschnitten), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45568).

LITERATUR: Harris 11.I.1.

13-3.1.2 Infante Don Fernando, als Jäger

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung und Kaltnadel, vor Aquatinta; vor Roulette; mit schwarzer Kreide überarbeitet, 280 x 158 mm, Ms.-Bez. in Bleistift: Felipe IV Rey de España, Copia por Goya/año 1778 de un original de Velazquez. Es prueba unica y la lamina se inutilizo., Wasserzeichen "R Rumeu", 1778/79, 1785–89, 1789–92, Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45570).

LITERATUR: Harris 11.I.3.

13-3.1.3a Infante Don Fernando, als Jäger

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung und Kaltnadel, vor Aquatinta; vor Roulette, 259 x 154 mm (innerhalb der Plattenmarkierung beschnitten), Ms.-Bez., unten angeheftet: *Prueba, acaso unica en este estado, antes del fondo q.e es muy oscuro* (vielleicht von Carderera), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45569).

LITERATUR: Harris 11.I.2.

13-3.1.3b Infante Don Fernando, als Jäger

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung und Kaltnadel, vor Aquatinta; vor Roulette, 1778/79, 1785–89, 1789–92, Paris, *Bibliothèque Nationale*.

LITERATUR: Harris 11.I.3.



13–1.2 \circledcirc Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle.

13-3.1.4 Infante Don Fernando, als Jäger

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung und Kaltnadel, mit Roulette; vor Aquatinta, 1778/79, 1785-89, 1789-92 London, British Museum (1851–12–13–19).

LITERATUR: Harris 11.I.4.

INTERNET: http://www.britishmuseum.org/research/search the collection database/search object

details.aspx?objectid=761832&partid=1&IdNum=1851%2c1213.19&orig=%2fresearch%2f

search the collection database%2fmuseum no provenance search.aspx

[zul. 19.04.2011]

13-3.1.5 Infante Don Fernando, als Jäger

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit 2. Ätzung und Kaltnadel; mit Roulette; mit Aquatinta,

301 x 162 mm,

Ms.-Bez. in Tinte: Un Ynfante de España/Pintura de D.ⁿ Diego Velazquez de el tamaño natural en el/R.¹ Palacio de Madrid. Dibujado y grabado por/ D.ⁿ Fran.[∞] Goya pintor., unbek. Wasserzeichen (BN, 277, Fil. 7), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45571).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 11.I.5.

13-3.1.+ Infante Don Fernando, als Jäger

Probedruck unbekannten Zustands, Ms.-Bez.: Felipe IV joven cazando. Pintado por D. Diego Velazquez de Silva, cuyo quadro está en el real Museo de Madrid, y grabado por D. Francisco de Goya y Lucientes con arena ayudado con la punta: es el unico en este genero (womöglich von Ceán Bermúdez, wegen der Erwähnung des "real Museo" nach 1819), 1778/79, 1785-89, 1789-92,

PROVENIENZ: ehem. Paris, Prôvot.

LITERATUR: Harris 11.I.5.; Harris, S. 22: "described in the Vente P. G. Sale Catalogue, Lot 11."

13-4.1 Infante Don Fernando, als Jäger

1. Edition in Schwarz, Ätzradierung mit Aquatinta; mit Radiernadel und Roulette,

398 x 273 mm.

Bez.: UN INFANTE DE ESPAÑA./Pintura de Velazquez del tamaño natur. en el R.¹ Palacio de Madrid./Dibux.a y grabada p.r Fran.[∞] Goya, Pintor., nach 1792.

Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45573).

LITERATUR: GW 97; Harris 11.III.1.; BN 47; CP 15 (Pinturas de Velázquez 12).

14 Las Meninas oder La Familia de Felipe IV (Die Hoffräulein oder die Familie Philipps IV.)

Velázquez, Öl auf Leinwand, $3,18 \times 2,76 \text{ m}$, 1656; Madrid, *Prado* (1174). [LR 124]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-lasmeninas/?no cache=1 [zul. 19.04.2011]

1772: Palacio Real.

Ponz: Donde cena S. M.: El quadro historiado, en que se ve la Infanta...

(Wo Seine Majestät zu Abend isst: Das gut komponierte Bild, in welchem man die Infantin sieht...).

1789 (1794): Dormitorio (Schlafzimmer); 60.000,-.

Ceán: Sala donde cenaba Carlos III: El quadro ... de la familia o de la Teología de la Pintura

(Saal, wo Carlos III zu Abend aß: Das Bild ... der Familie, oder der Theologie der Malerei).

1811: Salón del Servicio de la Reyna (Saal zu Diensten der Königin).

1834: 401.100,-.

(zum Vergl.: Die Übergabe von Breda [LR 73]: 1789 (1794): 120.000,-; 1834: 2.001.500,-)

1 Zeichnungen

1.1 Skizze/Vorstudie: -

1.2 Vorzeichnung: Rötel über Bleistift, 400×328 mm,

Madrid, Colección Carderera.

1.3 Studie/Nachzeichnung: -

2 Radierplatte zerstört.

3 Probedrucke

3.1.1 (ohne Aquatinta) Paris, *Musée du Petit Palais* (Inv. Dut. 5381).

3.1.2 (mit schwacher Aquatinta) a) Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (723–51), Verso: [14–3.1.2b].

b) Berlin, *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*,

Kupferstichkabinett (723–51), Verso: [14–3.1.2a].

c) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45537).

3.1.3 (mit Roulette) a) London, *British Museum* (1860.7.14.44).

b) Madrid, Colección Carderera, Verso: [14-3.1.3c].

c) Madrid, Colección Carderera, Verso: [14-3.1.3b].

d) Madrid, Salar, Verso: [14-3.1.3e].

e) Madrid, Salar, Verso: [14-3.1.3d].

3.1.4 (mit sehr dunkler Aquatinta) Boston, *Museum of Fine Arts* (51.1699).

3.2 Editionsprobedruck: —

4 Editionen nicht entstanden.

14-1.2 Las Meninas

Vorzeichnung für [14–3] nach Velázquez (Prado 1174), zwei unterschiedliche Rötel über sehr leichtem Bleistift, 400 x 328 mm, Ms.-Bez. in Tinte: Dibuxado por Goya del quadro original de Velazquez, que esta en el R. Palacio de Madrid., Wasserzeichen "Hessels & Vorster", 1778/79, 1785–89, 1789–92, Madrid, Colección Carderera.

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez. [Nach Stirling, S. 175 zu Beginn des 19. Jh. im Besitz Jovellanos']

LITERATUR: GW 108; Harris, S. 34; G 30; Kat. Madrid 1996a, 92.

14-3.1.1 Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit Kaltnadel; mit schwarzer Kreide überarbeitet, 410 x 325 mm, (1778/79), 1785–89, 1789–92, Paris, *Musée du Petit Palais* (Inv. Dut. 5381).

PROVENIENZ: Domenico Tiepolo; Collection Dutuit.

LITERATUR: Harris 17.I.4.; MPP, Cat. 1; Kat. Boston 1974, 30.

14-3.1.2a Las Meninas

(Abb. r. o.) Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit leichter Aquatinta, Verso: [14–3.1.2.b], (1778/79), 1785–89, 1789–92, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (723–51).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; Sammlung K. F. F. Nagler, Berlin.

LITERATUR: WSM 75; Viñaza 1887, S. 439; Harris 17.I.2.

14-3.1.2b Las Meninas

(Abb. r. u.) Arbeitsprobedruck in Rot, Ätzradierung mit leichter Aquatinta, Verso: [14–3.1.2.a], (1778/79), 1785–89, 1789–92, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (723–51).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; Sammlung K. F. F. Nagler, Berlin.

LITERATUR: WSM 75; Viñaza 1887, S. 439; Harris 17.I.2.

14-3.1.2c Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit leichter Aquatinta; mit verwischtem Bleistift überarbeitet, 455 x 360 mm, (1778/79), 1785–89, 1789–92, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45537).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 17.I.2.





Abb. o.: 14–3.1.2a © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Abb. u.: 14–3.1.2b © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

14-3.1.3a Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit leichter Aquatinta; zusätzl. Radiernadel und Roulette, (1778/79), 1785–89, 1789–92, London, *British Museum* (1860.7.14.44).

PROVENIENZ: Cowley; Colnaghi; BM 1860 (vgl. Bez. auf dem Bostoner Druck [14–3.1.4]: The British Museum purchased the late Cowley's impression from Messrs. Colnaghi for £21 in 1860).

LITERATUR: WSM 75; GW 107; Harris 17.I.3.

Internet: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_

details.aspx?objectid=1337776&partid=1&IdNum=1860%2c0714.44&orig=%2fresearch%2f

search the collection database%2fmuseum no provenance search.aspx

[zul. 19.04.2011]

14-3.1.3b Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit leichter Aquatinta; Radiernadel und Roulette, Verso: [14-3.1.3c], Ms.-Bez. in Bleistift (mögl. von Carderera): *Solo se conoce otra en Europa,* (1778/79), 1785–89, 1789–92, Madrid, Colección Carderera.

Provenienz: Carderera.

Literatur: Harris 17.I.3.

14-3.1.3c Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Rot, Ätzradierung mit leichter Aquatinta; Radiernadel und Roulette, Verso: [14–3.1.3b], die Figuren an den Köpfen nummeriert (vgl. zweite Ms.-Bez.), Ms.-Bez.: La mas ilustre obra de D. Diego Velazquez de Silva, Pintor, Aposentador y Ayuda de Camara de Felipe/IV. executada en el año de 1656 y existe en el Palacio nuevo de Madrid, gravada por D. Fran.[∞] Goya Pintor/ de Camara de Carlos IV. eine zweite unterhalb der Plattenmarkierung: La escena representa la galeria del cuarto del Principe en que se ven varias pinturas que se conocen en el original ser de Rubens/y varias ventanas que puestas en dimensiones hacen parecer grande la pieza. Los personajes son 1.³ D.³ Marg.¹¹ Maria de Austria, Infanta de Esp/aña de muy corta edad; 2.³ D.³ Maria Augustina, Menina de la Reyna, hija de D. Diego Sarmiento, serviendola agua en un bucaro; 3.⁵ D.³ Isabel de Velasco, hija del/ Conde Fuensalida, tambien Menina y despues Dama, en actitud de hablar, 4.² Nicolasito Pernujaro; Enano: 5.⁵ Mari Barbola Enana. 6.⁵ D.³ Marcela de Ulloa/S.¹¹ de Honor; 7.⁵ Un guarda Damas: 8.³ El mismo Velazquez, y se dice que habiendole hecho el rey Caballero de Santiago, Su Majestad mismo lo pinto la/Cruz; 9.⁵ Un espejo en que se ven los retratados de los Reyes; y 10.³ Josef Niero, Aposentador de la Reina, muy parecido, aunque muy distante/Lucas Jordán, admirado de ver este cuadro dixo a Carlos II que era la teologia de la pintura. y (supe que al mirarlo?) Mengs se ponia de mal/humor deciendo que el era un collon, pues no podia hacer otro tanto. Esta estampa es singular por ser la unica que se tiro. (Harris, S. 34, Anm. 3), (1778/79), 1785–89, 1789–92, Madrid, Colección Carderera.

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 17.I.3.

14-3.1.3d Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit leichter Aquatinta; Radiernadel und Roulette, Verso: [14–3.1.3e], (1778/79), 1785–89, 1789–92, Madrid, Salar.

PROVENIENZ:

LITERATUR: Harris 17.I.3.

14-3.1.3e Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Rot, Ätzradierung mit leichter Aquatinta; Radiernadel und Roulette, Verso: [14–3.1.3d], (1778/79), 1785–89, 1789–92, Madrid, Salar.

PROVENIENZ:

LITERATUR: Harris 17.I.3.

14-3.1.3f Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit leichter Aquatinta; Radiernadel und Roulette, 405 x 325 mm (Plattenmarkierung), (1778/79), 1785–89, 1789–92, dem Metropolitan Museum of Art in New York von Derald H. und Janet Ruttenberg zugesichert.

PROVENIENZ: Derald H. und Janet Ruttenberg.

INTERNET: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/RuttenbergGift [zul. 19.04.2011]

14-3.1.4 Las Meninas

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung mit Aquatinta, Radiernadel und Roulette; mit erneuter, starker Aquatinta, (460 x 354 mm, Plattenmarkierung 405 x 325 mm), o. Bez. (auf der Rückseite in Bleistift: *The British Museum purchased the late Cowley's impression from Messrs. Colnaghi for £21 in 1860*), (1778/79), 1785–89, 1789–92, Boston, *Museum of Fine Arts* (1951 Purchase Fund 51.1699).

PROVENIENZ: Carderera; General Sir John Meade; Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; MFA 1951.

LITERATUR: WSM 75; Harris 17.I.4; Kat. Boston 1974, 31; Glendinning 1989, S. 122, Anm. 32; CP 17 (Pinturas de Velázquez 14).

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/the-ladies-in-waiting-las-meninas--159336 [zul. 19.04.2011]

15 «Don Juan de Austria» (Johann von Österreich)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 2,10 x 1,23 m, ca. 1632; Madrid, Prado (1200). [LR 65]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-bufon-llamado-don-juan-de-austria/?no_cache=1 [zul. 19.04.2011]

1772: Palacio Real (artillero).

Ponz: [Cámara ó vestir: 4 enanos y bufones (Ankleideraum: 4 Zwerge und Hofnarren).]

1789 (1794): Retrato de un general Español con varias armaduras en el Suelo, Cuarto de Príncipe N. S. (Porträt

eines spanischen Generals mit verschiedenen Waffen auf dem Boden, Zimmer des Prinzen); 6.000,-.

Ceán: [Primera antesala de la Reyna... Dos retratos de unos bufones del palacio

(Erstes Vorzimmer der Königin... Zwei Bildnisse irgendwelcher Hofnarren).]

1811: Retr. de un Ynf. d. Esp. en pie en trage de guerra: Grande Antecámara de las Princesas

(Portr. eines span. Inf., stehend in Kriegsmontur: Großes Vorzimmer der Prinzessinnen).

1816–27: Academia de San Fernando, als Porträt des Marqués de Pescara.

1	Zeichnungen
	Zeiciiiiuiigeii

1.1 Skizze/Vorstudie:

1.2 Vorzeichnung: Rötel und Bleistift, 267 x 165 mm,

Hamburg, Kunsthalle (38539).

1.3 Studie/Nachzeichnung:

2 Radierplatte nicht bekannt.

3	Probedrucke	
3.1.1	(vor Aquatinta)	a) Boston, Museum of Fine Arts (51.1713).
		b) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45579).
3.1.2	(mit Aquatinta)	a) London, <i>British Museum</i> (1860–4–14–26).
		1) M 1:1 0:1::

b) Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45580, Verso: [12–3.1.2].

3.2 Editionsprobedruck:

•

4 Editionen nicht bekannt.

15-1.2 «Don Juan de Austria»

(Abb. r.) Vorzeichnung für [15–3] nach Velázquez (Prado 1200), Rötel über Bleistift, Randlinie I. u. r., 267 x 165 mm, Bez. in Tinte: *Velazquez* (u. l.) und *Goya* (u. r.), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Hamburg, *Kunsthalle* (38539).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; F. W. Cosens, Sevilla/London; B. Quaritch 1891.

LITERATUR: GW 110; Harris, S. 35; G 31; BN, S. 48; Kat. Madrid 1996a, S. 22.

15-3.1.1a «Don Juan de Austria»

Arbeitsprobedruck in schwarz, Ätzradierung vor Aquatinta, aquarelliert, 270 x 147 mm, (1778/79), 1785–89, 1789–92, Boston, *Museum of Fine Arts* (1951 Purchase Fund 51.1713).

PROVENIENZ: Carderera (?); Sir William Stirling-Maxwell; General Archibald Stirling; Colnaghi, London; MFA (durch Philip Hofer, Cambridge, MA) 1951.

LITERATUR: WSM 155; Harris 18.I.1.; Delteil 14; Kat. Boston 1974, 32.

INTERNET: http://www.mfa.org/collections/object/-don-juan-of-austria-a-buffoon-at-the-court-of-

felipe-iv-160399 [zul. 26.05.2011]

15-3.1.1b «Don Juan de Austria»

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung vor Aquatinta, die geplanten Aquatinta-Partien mit verdünnter Tusche markiert, 272 x 162 mm (innerhalb der Plattengröße (280 x 170 mm) beschnitten), Ms.-Bez. u. in Bleistift: 1.er est. Hay solo 2 pruebas, (1778/79), 1785–89, 1789–92, Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45579).

LITERATUR: Harris 18.I.1.

15-3.1.2a «Don Juan de Austria»

Arbeitsprobedruck in Rot, Ätzradierung mit schwacher Aquatinta, (1778/79), 1785–89, 1789–92, London, *British Museum* (1860–4–14–26).

LITERATUR: Harris 18.I.2.; Kat. Madrid 1996a, 89B, S. 22, fig. 7.

INTERNET: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=762110&partid=1&IdNum=1860%2c0414.26&orig=%2fresearch%2f

search_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

[zul. 26.05.2011]



15–1.2 \circledcirc Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle.

15-3.1.2b «Don Juan de Austria»

Arbeitsprobedruck in Rot, Ätzradierung mit schwacher Aquatinta, Verso: [12-3.1.2], 440×305 mm, (1778/79), 1785-89, 1789-92, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45580).

Provenienz: Carderera. LITERATUR: GW 109; Harris 18.I.2.; CP 18 (Pinturas de Velázquez 15)

16 El Portero Ochoa oder El Alcalde Ronquillo (Der [Palast-] Torhüter Ochoa oder der Bürgermeister Ronquillo)

Ein verlorenes Gemälde Velázquez'.

Juan de Pareja: Francisco Ocáriz Ochoa; Madrid, Colección Reina Fabiola de Bélgica; ehem. Marqués de Casa Torres (Aragón 1922, Camón 1964, Bd. 1, S. 480).

1772: keine Angabe.

Ponz: Ronquillo, Cámara ò de vestir (Ankleideraum).

Ceán: Ronquillo, Cámara donde se vestía el Rey (Ankleideraum des Königs).

1.1 Zeichnungen
1.1 Skizze/Vorstudie: Bleistift, 250 × 180 mm, (ehem. Madrid, Marqués de Casa Torres, ehem. Conde de Valencia de Don Juan).
1.2 Vorzeichnung: nicht bekannt.
1.3 Studie/Nachzeichnung: —

2 Radierplatte nicht bekannt.

3.1.1 (vor Aquatinta) a) Madrid, Biblioteca Nacional (Invent/45581). b) Paris, Bibliothèque Nationale.
3.1.2 (mit Aquatinta) Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (237–46).
3.2 Editionsprobedruck: —

4 Editionen nicht bekannt.

16-1.1 El Portero Ochoa oder der Alcalde Ronguillo

Zeichnung nach einem verlorenen Gemälde Velázquez', für [16–3], Bleistift, 250 x 180 mm, 1778/79, 1785–89, 1789–92, Marqués de Casa Torres, Madrid.

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez (?); Conde de Valencia de Don Juan.

LITERATUR: GW --; Harris, S. 35; BN, S. 49 (zugeschrieben); Aragón 1922, S. 110f.

16-3.1.1a El Portero Ochoa oder der Alcalde Ronquillo

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung ohne Aquatinta, 255 x 124 mm (innerhalb der Plattenmarkierung beschnitten), Ms.-Bez. in Tinte, angestückt: *Quadro de D.ⁿ Diego Velazquez de Silva/gravado por D. Fran.*^{co} Goya./Esta Estampa no llegó a publicarse y es la unica que conozco, noch darunter r. 1^{er} est., (1778/79), 1785-89, 1789-92, Madrid, *Biblioteca Nacional* (Invent/45581).

PROVENIENZ: Carderera.

LITERATUR: Harris 19.I.1.; BN 59.

16-3.1.1b El Portero Ochoa oder der Alcalde Ronquillo

Arbeitsprobedruck in Schwarz, Ätzradierung ohne Aquatinta, (1778/79), 1785–89, 1789–92, Paris, *Bibliothèque Nationale.*

LITERATUR: Harris 19.I.1.

16-3.1.2 El Portero Ochoa oder der Alcalde Ronquillo

(Abb. r.) Arbeitsprobedruck in Rot, Ätzradierung mit sanfter Aquatinta, 280 x 165 mm (1 cm um die Plattenmarkierung beschnitten), (1778/79), 1785–89, 1789–92, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (237–46).

PROVENIENZ: Sammlung K. F. F. Nagler, Berlin.

LITERATUR: GW 111; Harris 19.I.1.; CP 19 (Pinturas de Velázquez 16)



Abb.: 16–3.1.2 \odot Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

17 «El Niño de Vallecas», Francisco Lezcano ("Das Kind aus Vallecas")

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,07 x 0,83 m, 1639/40; Madrid, *Prado* (1203). [LR 99]

 $\overline{\text{INTERNET:}}$ http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/francisco-lezcano-el-nino-de-vallecas/?no_cache=1 [zul. 26.05.2011]

1772: Cuarto del Infante don Javier (Zimmer des Infanten Javier).

Ponz: Cámara ó vestir: 4 enanos y bufones (Ankleideraum: 4 Zwerge und Hofnarren).

1789 (1794): El niño de Ballecas, Pieza de Trucos (Billardzimmer); 6.000,-.

Céan: Cámara donde se vestía el Rey, Quatro enanos (Ankleideraum des Königs, 4 Zwerge).

1811: otro sentado en tierra: Pieza que sigue después de la Sala de Trono (Raum nach dem Thronsaal).

1 1.1 1.2	Zeichnungen Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung:	— Rötel über leichtem Bleistift, 202 × 157 mm, Hamburg, Kunsthalle (38536).
1.3	Studie/Nachzeichnung:	
2	Radierplatte	nicht bekannt.
3 3.1 3.2	Probedrucke Arbeitsprobedruck: Editionsprobedruck:	zerstört, ehem. Gijón, Jovellanos-Institut (383). —

Editionen

17-1.2 «El Niño de Vallecas», Francisco Lezcano

(Abb. r.) Vorzeichnung für [17–3] nach Velázquez (Prado 1204), Rötel, umrandet, 202 x 157 mm, Druckstellen der Platte, Wasserzeichen (Verso, r.) "H&V" (Hessels & Vorster), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Hamburg, Kunsthalle (38536).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; F. W. Cosens, Sevilla/London; B. Quaritch 1891.

LITERATUR: GW 113; Harris, --; G 32; BN, --; Kat. Hamburg 1980, 204.

17-3.+ «El Niño de Vallecas», Francisco Lezcano

Arbeitsprobedruck mit Aquatinta, 210×160 mm, zerstört, ehem. Gijón, Instituto Jovellanos (383).

LITERATUR: GW 112; Instituto Jovellanos, no. 383, S. 168, lám. 14.



17–1.2 \circledcirc Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle.

18 El Aguador de Sevilla (Der Wasserträger von Sevilla)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,06 x 0,82 m, 1619/23; London, *Victoria & Albert* (Wellington Museum, Apsley House). [LR 16]

1772: Palacio Real.

Ponz: Cámara ó de vestir (Ankleideraum). 1789 (1794): Pieza de Comer (Speisesaal); 3.000,-.

Ceán: Cámara donde se vestía el Rey (Ankleideraum des Königs).

1 1.1 1.2	Zeichnungen Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung:	– Rötel, 252 × 187 mm, Hamburg, Kunsthalle (38537).
1.3	Studie/Nachzeichnung:	
2	Druckplatte	wahrscheinlich nicht bearbeitet oder neu genutzt, vielleicht auch verloren oder zerstört.
3	Probedrucke	nicht bekannt.
4	Editionen	nicht bekannt.

18-1.2 El Aguador de Sevilla

(Abb. r.) Zeichnung nach Velázquez (London, *Victoria & Albert,* Wellington Museum, Apsley House), Rötel, umrandet (200 x 130 mm), 252 x 187 mm, Bez. in Tinte: *Pint. por Velazquez .* (u. l.), *Dibux. por Goya .* (u. r.) und *El Aguador de Sevilla.* (u. m., in doppelter Größe über vorgezeichnete Linien), Druckstellen einer Platte 210 x 160 mm, Wasserzeichen (Verso, r.) "H&V" (Hessels & Vorster), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Hamburg, *Kunsthalle* (38537).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; F. W. Cosens, Sevilla/London; B. Quaritch 1891.

LITERATUR: GW 114; Harris, --; G 33; BN, --; Kat. Madrid 1996a, S. 22.

18-3.+ El Aguador de Sevilla

Die Quetschfalten der Hamburger Zeichnung [18–1.2] lassen mindestens auf den Versuch schließen, die Zeichnung auf eine Platte zu übertragen. Möglicherweise ist dies dann nicht geschehen oder die Platte anderweitig verwendet worden.

Vielleicht ging sie mit den (Probe-) Drucken verloren oder ist gar zerstört worden.



 $18-1.2 \ \odot$ Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle.

19 Felipe IV, als Jäger (Philipp IV.)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,91 x 1,26 m, 1634/36; Madrid, Prado (1184). [LR 63]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/felipe-iv-en-traje-de-cazador/[zul. 26.05.2011]

1772: Palacio Real.

Ponz: Comer y Besamanos (Speise- und Handkussraum, jetzt Teil des Großen Speisesaals).

1789 (1794): Pieza de Bestir (Ankleideraum); 6.000,-.

Ceán: Salon grande de la Reyna (großer Salon der Königin).

1811: Cazador y un perro: Grande Amarrillo (Jäger und ein Hund: Großer Gelber [Saal]).

1 1.1 1.2 1.3	Zeichnungen Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung: Studie/Nachzeichnung:	– Rötel, 277 × 158 mm, Hamburg, <i>Kunsthalle</i> (38543). –
2	Druckplatte	_
3	Probedrucke	_
4	Editionen	_

19-1.2 Felipe IV, als Jäger

(Abb. r.) Zeichnung nach Velázquez (Prado 1184), Rötel, umrandet, 277 x 189 mm, Bez. in Tinte: *Velazquez* (u. l.) und *Goya.* (u. r.), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Hamburg, *Kunsthalle* (38543).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; F. W. Cosens, Sevilla/London; B. Quaritch 1891.

LITERATUR: GW 115; Harris, --; G 34; BN, --.



19–1.2 © Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle.

Príncipe Baltasar Carlos, als Jäger (Prinz Balthasar Karl)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 1,91 x 1,03 m, 1635/36; Madrid, *Prado* (1189). [LR 77]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-principe-baltasar-carlos-cazador/?no_cache=1 [zul. 26.05.2011]

1772: Palacio Real.

Ponz: Felipe IV joven, Comer y Besamanos (Der junge Philipp IV, Speise- und Handkussraum,

jetzt Teil des Großen Speisesaals).

1789 (1794): [Infante de caza con un perro, Pieza de Retrete (Infant als Jäger mit einem [!] Hund, Toilette);

6.000, -.]

Ceán: El mismo rey muchacho con perros y escopeta, Salon grande de la Reyna

(Derselbe König als Jüngling mit Hunden und Flinte, großer Salon der Königin).

1811: Un Príncipe Esp. con hávito de cazar: 1.ª Pieza entrando por la Drà del Salón de Pages

(Ein span. Prinz im Jagdgewand: 1. Raum rechts vom Pagenzimmer).

1 1.1 1.2 1.3	Zeichnungen Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung: Studie/Nachzeichnung:	− Rötel, 269 × 158 mm, Hamburg, <i>Kunsthalle</i> (38540). −
2	Druckplatte	_
3	Probedrucke	_
4	Editionen	_

20-1.2 Príncipe Baltasar Carlos, als Jäger

(Abb. r.) Zeichnung nach Velázquez (Prado 1189), Rötel über Bleistift, umrandet, 269 x 158 mm, Bez. in Tinte: *Pintado por Velazquez* (u. l.) und *Dibuxado por Goya.* (u. r.), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Hamburg, *Kunsthalle* (38540).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; F. W. Cosens, Sevilla/London; B. Quaritch 1891.

LITERATUR: GW 117; Harris, --; G 36; BN, --; Kat. Hamburg 1980, 193.



 $20-1.2 \ \odot$ Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle.

21 Infante Don Carlos (Infant Karl)

Velázquez, Öl auf Leinwand, 2,09 x 1,25 m, 1626/27; Madrid, *Prado* (1188). [LR 37]

INTERNET: http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-infante-carlos/?no_cache=1 [zul. 26.05.2011]

1772: Palacio Real. Ponz: (unklar.)

Ceán: [evtl. personage con golilla, Salón donde comian los Príncipes

(Figur mit Halskrause, Prinzenspeisesaal).]

1811: 1.ª Pieza entrando por la Drà del Salón de Pages (1. Raum rechts des Pagenzimmers).

1816–27: Academia de San Fernando.

1 1.1 1.2 1.3	Zeichnungen Skizze/Vorstudie: Vorzeichnung: Studie/Nachzeichnung:	– Rötel u. Bleistift, 273 × 172 mm, Hamburg, <i>Kunsthalle</i> (38535). –
2	Druckplatte	-
3	Probedrucke	_
4	Editionen	_

21-1.2 Infante Don Carlos

(Abb. r.) Zeichnung nach Velázquez (Prado 1188), Rötel über Spuren von Bleistift, umrandet, 273 x 172 mm, Bez. in Tinte: *Velazquez*. (u. l.) und *Goya*. (u. r.), Wasserzeichen (Verso, l.) "H&V" (Hessels & Vorster), 1778/79, 1785–89, 1789–92, Hamburg, *Kunsthalle* (38535).

PROVENIENZ: Ceán Bermúdez; F. W. Cosens, Sevilla/London; B. Quaritch 1891.

LITERATUR: GW 116; Harris, --; G 35; BN, --; Kat. Hamburg 1980, 197.



21–1.2 \circledcirc Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle.

22 «Inocencio X» (Papst Innozenz X.) Giovanni Battista Pamphili

Velázquez, Öl auf Leinwand, 82 x 71,5 cm, um 1650; London, *Victoria & Albert,* Wellington Museum, Apsley House (1590–1948). [LR 115]

Ponz: Pieza de Comer (Sala grande) ([großer] Speisesaal).

1789 (1794): Pieza del Oratorio (Oratorium).

Ceán: Salon donde comian los Príncipes (Speisesaal der Prinzen).

- 2 Zeichnungen nicht bekannt.
- 2, 3, 4 keine Druckplatte, Probedrucke oder Editionen.
- **5 Kopie in Öl** Öl auf Leinwand, 55 × 45 cm, Madrid, Col. M. L. Maldonado, ehem. Col. Conde de Villagonzalo.

22-5 «Inocencio X»

Öl auf Leinwand, 55 x 45 cm, Bez.: *INOCENCIO X. PINTADO POR VELAZQUEZ, Y COPIADO POR F GOYA.*, 1778, Madrid, Colección María Luisa Maldonado.

PROVENIENZ: Conde de Villagonzalo.

LITERATUR: GW 120; Kat. Zaragoza 1986, S. 96; MM 1994, 73.

Abbildungsnachweis

Die Abbildungen, denen keine Veröffentlichungen zugrunde liegen, habe ich von Fotos der entsprechenden Sammlung abnehmen können.

1	Kat. Madrid 1990, S. 298.
1-1.1.1	Kat. Boston 1974, 11.
1-1.3.1	Madrid, <i>Museo Fundación Lázaro Galdiano</i> .
*1-1.3.2	Madrid, <i>Museo Fundación Lázaro Galdiano</i> .
1-3.1.2a	Berlin, <i>Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz</i> .
1-3.1.2b	Kat. Boston 1974, 12.
1-4.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional</i> .
1-5.1	Ansón 1995, 171.
2	Kat. Madrid 1990, S. 298.
2-3.1.2a	Berlin, <i>Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.</i>
2-3.1.2c	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
[2-3.1.2d]	Kat. Hamburg 1980, 205a.
2-4.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
2-5.1	Ansón 1995, 172.
3	Kat. Madrid 1990, S. 327.
3-3.1.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional</i> .
3-3.1.2a	Berlin, <i>Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz</i> .
3-3.1.2b	Kat. Boston 1974, 14.
3-3.1.2d	Madrid, <i>Biblioteca Nacional</i> .
3-4.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional</i> .
4	Kat. Madrid 1990, S. 331.
4-1.2	London, <i>Victoria & Albert Museum.</i>
4-3.1.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
4-4.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
5	Kat. Madrid 1990, S. 230.
5-1.3	Madrid, <i>Museo Fundación Lázaro Galdiano.</i>
5-3.1.2	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
5-4.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
6	Kat. Madrid 1990, S. 237.
6-1.2	Madrid, <i>Museo Fundación Lázaro Galdiano.</i>
6-3.1.2a	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
6-3.1.2b	Vega 1995, 98.
6-4.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
7 7-1.2 7-1.3 7-3.1 7-4.1 8 8-1.3 8-3.1 8-4.1	Kat. Madrid 1990, S. 220. Madrid, Museo Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, Museo Fundación Lázaro Galdiano. Kat. Boston 1974, 16. Madrid, Biblioteca Nacional. Kat. Madrid 1990, S. 227. Madrid, Museo Fundación Lázaro Galdiano. Kat. Boston 1974, 20. Madrid, Biblioteca Nacional.
9	Kat. Madrid 1990, S. 241.
9-1.2	Madrid, <i>Museo Fundación Lázaro Galdiano.</i>
9-4.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
10	Kat. Madrid 1990, S. 241.
10-1.2	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>
10-1.3	Madrid, <i>Museo Fundación Lázaro Galdiano.</i>
10-3.1	Kat. Boston 1974, 22.
10-4.1	Madrid, <i>Biblioteca Nacional.</i>

```
11
              Kat. Madrid 1990, S. 147.
11 - 1.2
              Madrid, Museo Nacional del Prado.
11-4.1
              Madrid, Biblioteca Nacional.
12
              Kat. Madrid 1990, S. 335.
12-1.2
              Kat. Hamburg 1980, 201.
              Madrid, Biblioteca Nacional.
12-3.1.1a
              Madrid, Biblioteca Nacional.
12 - 3.1.2
              Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
12-3.1.3a
12-3.1.3c
              Madrid, Biblioteca Nacional.
12 - 4.1
              Madrid, Biblioteca Nacional.
              Kat. Madrid 1990, S. 271.
Kat. Boston 1974, 25.
13
13 - 1.2
13-3.1.1
13-3.1.2
              Madrid, Biblioteca Nacional.
              Madrid, Biblioteca Nacional.
13-3.1.3a
13-3.1.4
              Madrid, Biblioteca Nacional.
              Kat. Boston 1974, S. 28.
              Madrid, Biblioteca Nacional.
13-3.1.5
13 - 4.1
              Madrid, Biblioteca Nacional.
14
              Kat. Madrid, S. 421.
14-1.2
              Kat. Madrid 1996a, 92.
              Kat. Boston 1974, 30.
14 - 3.1.1
14-3.1.2a
              Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
14-3.1.2b
              Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
14-3.1.2c
              Madrid, Biblioteca Nacional.
              Kat. Hamburg 1980, 198.
14-3.1.3a
              Kat. Madrid 2000, S. 35.
14-3.1.3c
14-3.1.4
              Kat. Boston 1974, 31.
              Kat. Madrid 1990, S. 343.
15
15 - 1.2
              Hamburg, Kunsthalle.
              Kat. Boston 1974, 32.
15-3.1.1a
              Madrid, Biblioteca Nacional.
15-3.1.1b
15-3.1.2a
              Kat. Boston 1974, 33.
15-3.1.2b
              Madrid, Biblioteca Nacional.
              Aragón 1922, 1.
Aragón 1922, S. 112.
16
16 - 1.1
16-3.1.1a
              Madrid, Biblioteca Nacional.
16-3.1.2
              Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
              Kat. Madrid 1990, S. 317.
17
17-1.2
              Kat. Hamburg 1980, 204.
17 - 3. +
              GW 112.
18
              Kat. Madrid 1990, S. 69.
18 - 1.2
              Kat. Madrid 1996a, S. 22.
19
              Kat. Madrid 1990, S. 264.
19-1.2
              Hamburg, Kunsthalle.
20
              Kat. Madrid 1990, S. 277.
20 - 1.2
              Kat. Hamburg 1980, 193.
21
              Kat. Madrid 1990, S. 128.
21 - 1.2
              Hamburg, Kunsthalle.
22
              López 1996, S. 285.
22 - 5
              Kat. Madrid 1989, S. 58.
```

Literaturverzeichnis

mit abgekürzt zitierter Literatur

Ansón 1995 Arturo Ansón Navarro: Goya y Aragón, Zaragoza 1995.

BN = BN 1996 Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid 1996.

Buendía/Morales 1981 José Rogelio Buendía und J. L. Morales y Marín: Dos cuadros de Francisco de Goya, in: Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", 1981, II–III, S. 92–96.

CA = Camón 1971 José Camón Aznar: Dibujos y grabados de Goya sobre obras de Velázquez, in: Goya, 100 (1971), S. 264–269.

Camón 1980 José Camón Aznar: Goya (Bd. 1: 1746–1784, Bd. 2: 1784–1796), Zaragoza 1980.

Ceán = Ceán o. J. (v. 1800) Juan Agustín Ceán Bermúdez: Manuskript des Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, Madrid, Biblioteca Real, II-4056 (caja) nº 17, v. 1800.

Delteil Loys Delteil: Le Peintre Graveur Illustré, Vols. XIV & XV [hier Vol. XIV], Francisco Goya, New York 1969 (Paris 1922).

FLG = FLG 1999 Marina Cano Cuesta: Goya en la Fundación Lázaro Galdiano, Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano I, Madrid 1999.

G = Gassier 1975 Pierre Gassier: Le dessins de Goya, 2. Bd., Fribourg 1975.

GW = Gassier/Wilson 1994 Pierre Gassier, Juliette Wilson, François Lachenal: Goya, Leben und Werk, Köln 1994 (erstm. Fribourg, Suisse, 1971).

Harris = Harris 1964 Tomás Harris: Goya, Engravings and Lithographs (2 Bde.), Oxford 1964.

Hofmann = Hofmann 1907 Julius Hofmann: Francisco de Goya, Katalog seines graphischen Werkes, Wien 1907

Inventar 1789~90 Inventarios Reales, Carlos III, 1789~90; Bd. I (Fernando Fernández-Miranda y Lozana), Madrid (Patrimonio Nacional) 1988.

Inventar 1811 Inventario de los quadros y obras de escultura existentes en este R.I Palacio de Madrid, in: Juan J. Luna: Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811, Madrid 1993, S. 73–126.

Kat. Boston 1974 The Changing Image (Eleanor Sayre); Boston 1974.

Kat. Hamburg 1980 Goya, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830; Hamburger Kunsthalle, Hamburg und München 1980.

Kat. Madrid 1989 La Formación del Artista: de Leonardo a Picasso, Madrid 1989.

Kat. Madrid 2000 Velázquez en blanco y negro; Museo Nacional del Prado, Madrid 2000.

Kat. Zaragoza 1986 Goya joven (1746–1776) y su entorno; Zaragoza 1986.

LR = López 1996 José López Rey: Velázquez, Maler der Maler (mit Catalogue Raisonné), 2 Bde., Köln 1996.

MNP-CP 1985 Museo Nacional del Prado; Catálogo de las pinturas (Alfonso E. Pérez Sánchez), Madrid 1985.

MM = Morales y Marín 1994 José Luis Morales y Marín: Goya, Catálogo de la Pintura, Zaragoza 1994.

MPP Palais des Beaux Arts de la ville de Paris — Musée du Petit Palais (Adeline Cacan, Marie-Cristine Boucher); Gravures de Goya de la Collection Dutuit, Paris o. J.

Ponz 1972 Antonio Ponz: Viage de España (21793), Madrid 1972.

SC = Sánchez Cantón 1954 F. J. Sánchez Cantón: Los dibujos de Goya, Madrid (Museo Nacional del Prado) 1954.

Vega 1995 Jesusa Vega: Goya's Etchings after Velázquez, in: Print Quarterly, XII, 2 (1995), S. 148–163.

Vega 1999 Jesusa Vega: Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor, in: Jesusa Vega (dir.): Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya, presentada por María Dolores Campos Rico, Diputación de Zaragoza 1999.

WSM = Stirling-Maxwell 1873 Sir Willam Stirling-Maxwell: Essay towards a catalogue of prints engraved from the works of Diego Rodriguez de Silva y Velazquez and Bartolomé Estéban Murillo, London 1873.