

Regina Gade

„de mi invención“?

Francisco de Goya im Dienst der spanischen
Monarchie von 1775 bis 1792



Herbert Utz Verlag · München

Kunstgeschichte (tuduv)

Band 85



Zugl.: Diss., München, Univ., 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Coverabbildungen: Francisco de Goya, „Selbstporträt“

© Museo Goya, Fotografie von Daniel Marcos;

Manuel Salvador Carmona, „Anton Raphael Mengs“

© Biblioteca Nacional de España

Covergestaltung: Esther Anna Gade

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2015

ISBN 978-3-8316-4485-8

Printed in EU

Herbert Utz Verlag GmbH, München

089-277791-00 · www.utzverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
1 Goya – Paradigma eines Künstlers für die Zerrissenheit Spaniens zwischen Aufklärung und <i>casticismo</i> im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts	13
1.1 Goyas höfische Frühwerke unter dem Einfluss von Anton Raphael Mengs und Diego Velázquez	13
1.2 Forschungsüberblick	17
1.3 Methoden der Analyse und Interpretation	22
1.4 Aufbau der Arbeit	26
2 Hofmaler am spanischen Königshof im 17. und 18. Jahrhundert	31
2.1 Diego de Velázquez' Stellung am Hof des Habsburger Königs Philipp IV. als <i>familiaris</i>	33
2.2 Anton Raphael Mengs als Erster Hofmaler des spanischen Bourbonen Karl III.	41
2.2.1 Französische und italienische Kultur unter Philipp V. und Ferdinand VI.	42
2.2.2 Mengs' Werdegang vor seinem Ruf an den spanischen Hof	52
2.2.3 Mengs' Wirken in Madrid	54
2.3 Goyas Weg vom Teppichkartonisten zum Hofmaler unter Karl III. und Karl IV.	65
2.3.1 Goyas Lehr- und Wanderjahre als Voraussetzung für sein Amt am Hofe	65
2.3.2 Etappen von Goyas Hofkarriere vom Teppichkartonisten zum <i>primer pintor de Cámara</i>	70
2.3.3 Hinweise auf Goyas Charakter in seiner privaten Korrespondenz mit Martín Zapater	101
2.4 Zusammenfassung: Kunstpolitik am spanischen Hof	108
3 Goya als Teppichkartonist am spanischen Königshof	111
3.1 Die königliche Teppichmanufaktur von Santa Bárbara	112
3.2 Forschungsbericht über Mengs' künstlerischen Einfluss auf Goyas frühe Werke	116

3.3 Erste eigenständige Serie von Goyas Teppichkartons 1776–1780	123
3.3.1 Komposition und Ikonographie des Teppichkartons „Das Picknick“ (<i>La merienda</i>) von 1776 „de ynbençion mia“	125
3.3.2 Antonio Ponz' <i>Reflexiones</i> und Verbildlichung von Mengs' Kunsttheorie in Goyas Teppichkarton „Das Picknick“	132
3.3.3 Mengs' Brief an Antonio Ponz („Brief an Ponz“) von 1776	151
3.3.4 Künstlerische Vorbilder für die erste Serie	155
3.3.5 Ikonographisches Gesamtkonzept von <i>vanitas</i> und <i>carpe diem</i>	166
3.3.6 Knüpfung der Figurenkomposition an das Gesamtkonzept	196
3.3.7 Farb- und Lichtspiele	199
3.3.8 Zusammenfassung der Analyse der ersten Serie	202
3.4 Auseinandersetzung mit ‚Idealismus‘ und ‚Realismus‘ in kunsttheoretischen Texten	204
3.4.1 José Nicolas de Azaras Mengs-Ausgabe von 1780 – Mengs' klassizistisches Vermächtnis	204
3.4.2 Jovellanos' <i>Elogio de las Bellas Artes</i> (1781) – Ehrung von Mengs und Velázquez	209
3.4.3 Idealismus versus Realismus in den Kunsttheorien des 17. und 18. Jahrhunderts	216
3.5 Zweite und dritte Serie von Goyas Teppichkartons (1786–1790 und 1791/1792) – „ <i>Pinturas de asumptos Jocosos y agradables</i> “	230
3.5.1 Themen der Kartons der zweiten Serie – Künstlerische und literarische Anregungen	234
3.5.2 Rückgriff auf traditionelles Gedankengut in den Themen der dritten Serie	250
3.5.3 Komplementäre Kinderszenen in beiden Serien	260
3.5.4 Fliegende Vögel in der zweiten Serie	263
3.5.5 Mengs' Einfluss auf die Figurenkomposition in beiden Serien	265
3.5.6 Velázquez' Einfluss auf die Landschaft im Hintergrund einiger Szenen	269

3.5.7	Mengs' Einfluss auf Farbgebung und Maltechnik der beiden Serien	272
3.5.8	Zusammenfassung der Analyse der zweiten und dritten Serie	287
3.6	Goyas Teppichkartons – Experimentierfeld für die Entwicklung eines eigenen Stils	290
4	Goyas Velázquez-Kopien 1777/1778	297
4.1	Mengs' und Ponz' Kopierprogramme für die königlichen Gemäldesammlungen von 1776	300
4.2	Goyas Annäherung an das Kopierprojekt von Velázquez-Originalen	308
4.3	Mengs' Wertschätzung von Velázquez' Kunst	311
4.3.1	Mengs' Bildprogramm für den Palacio Real	313
4.3.2	Mengs' Evaluation von Velázquez' Gemälden im „Brief an Ponz“	316
4.4	Goyas Auswahlkriterien für seine Velázquez-Kopien	319
4.5	Ausführung des Projekts	324
4.6	Vergleich der künstlerischen Ausdruckskraft von Goyas Kopien mit Velázquez' Originalen	329
4.6.1	Kopien von Velázquez' Königsporträts ohne eigene <i>invención</i>	331
4.6.2	Kopien der Gruppenbilder „Bacchus“ und <i>Las Meninas</i>	348
4.6.3	Kopien von „Äsop“, „Menippos“ und „Der Wasserträger von Sevilla“	364
4.6.4	Kopien von drei Zwergenporträts	376
4.6.5	Kopien von drei Hofnarren	384
4.7	Zusammenfassung: Goyas Velázquez-Kopierprogramm als Vorstudien für eigene Porträtkunst	394
5	Goyas erste höfische Porträts (1783–1790) – Einfluss von Mengs und Velázquez	399
5.1	Wertung der Porträtmalerei in spanischen Kunsttheorien des 17. und 18. Jahrhunderts	400
5.2	Goyas frühe Porträts (1770 bis 1780)	407
5.3	Zwei religiöse Gemälde als Wegbereiter für die höfischen Porträts: „Die Kreuzigung“ und „Die Predigt des Heiligen Bernardino von Siena“	411

5.4	Bildnis-Aufträge des Grafen von Floridablanca	417
5.4.1	Ganzkörperporträt „José Moñino y Redondo, Graf von Floridablanca“	421
5.4.2	Gruppenbild „Graf von Floridablanca und Goya“	425
5.5	Auftragswerke für Infant Don Luis de Borbón – Spiegelung dynastischer Interessen	433
5.5.1	Einzelporträts der Familie des Infanten Don Luis – Bindung an künstlerische Traditionen	444
5.5.2	Reiterporträt der Maria Teresa de Vallabriga (Ölskizze) – Auseinandersetzung mit Velázquez' Reiterporträts .	468
5.5.3	Familienbild des Infanten Don Luis – Wettstreit mit Velázquez' Familienbild <i>Las Meninas</i>	473
5.5.4	Porträt von Ventura Rodríguez – Goyas eigener Stil	508
5.6	Aristokratische Auftraggeber – Gesellschaftliche Präention versus Aufklärung	511
5.6.1	Einzelporträts von Mitgliedern der Hocharistokratie (Osuna, Pontejos, Altamira)	513
5.6.2	Gruppenbild: Familienbild der Herzöge von Osuna ...	528
5.6.3	Goyas Bildnis von Francisco Bayeu (1786) – Experiment mit Velázquez' Maltechnik	534
5.7	Goyas Porträts von Mitgliedern der Staatsbank Banco de San Carlos	536
5.7.1	Graf von Gausas Porträt als Wegbereiter für die Aufträge der Bank	538
5.7.2	Halbfiguren („Don José de Toro y Zambrano“, „Marquis von Tolosa“, „Francisco Javier de Larumbe“)	540
5.7.3	Ganzkörperporträts („Graf von Altamira“, „Cabarrús“, „Karl III.“)	544
5.7.4	Exkurs: „Karl III. als Jäger“ – Goyas Bekenntnis zu Velázquez	554
5.8	Königsporträts von Karl IV. und Maria Luisa von Parma (1789)	561
5.8.1	Kniestücke von Karl IV. und Maria Luisa	563
5.8.2	Ganzkörperporträts von Karl IV. und Maria Luisa	570
5.8.3	Goyas erste Königsporträts im Vergleich mit anderen zeitgleich entstandenen Porträts spanischer Hofmaler	574

5.8.4 Ausblick: Gaspar Melchor de Jovellanos' Reflexionen von 1789 über Velázquez' Kunst und Goyas Königsporträts (1799–1801)	579
6 Vergleich mit Jacques-Louis Davids Verarbeitung des Klassizismus	587
6.1 Davids Ausbildungsjahre in Rom	588
6.2 Davids Historienmalereien 1781–1789 im vorrevolutionären Frankreich	594
6.3 Davids Porträts (1781–1791)	601
6.4 Heroische Porträts im Gemäldeentwurf „Der Schwur im Ballhaus“	614
6.5 Davids und Goyas Reformen der Kunstlehre	618
7 Zusammenfassung und Ausblick auf Goyas späteres Werk	623
Anhang	643
Anhang I Dokumente und Briefe	643
Anhang II Goyas Werke nach 1792	648
Anhang III Goyas Teppichkartons 1776–1792	651
Anhang IV Goyas Velázquez-Kopien und Mengs' Bildprogramm für den Palacio Real	677
Anhang V Letrillas burlescas von Góngora	725
Literaturverzeichnis	727
Abbildungsverzeichnis	777
Abbildungen	793

1 Goya – Paradigma eines Künstlers für die Zerrissenheit Spaniens zwischen Aufklärung und *casticismo* im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts

1.1 Goyas höfische Frühwerke unter dem Einfluss von Anton Raphael Mengs und Diego Velázquez

In einem Brief an seinen Freund Joaquín Ferrer schreibt der hochbetagte Maler Francisco de Goya y Lucientes am 20.12.1825 aus seinem selbst gewählten französischen Exil über ein neues Projekt von Elfenbeinminiaturen:

Im letzten Winter habe ich tatsächlich auf Elfenbein gemalt, und ich habe eine Sammlung von vierzig Skizzen. Es handelt sich aber um echte Miniaturmalerei, die ich noch nie zuvor gesehen habe, denn alles ist mit Pinseltupfern und anderem Zeug gemacht, die eher den Pinselstrichen von Velázquez ähneln als denen von Mengs.¹

Sehr selten gibt Goya Kommentare über seine künstlerischen Ideen preis. Die Briefstelle bezeugt, dass er sich noch am Ende seines Lebens mit den Malstilen von Diego de Velázquez und Anton Raphael Mengs beschäftigte, womit sich der anhaltende Dualismus in seiner Kunst zwischen neoklassischer Idealisierung und Rückbesinnung auf spanische Traditionen des 17. Jahrhunderts sowie die Kombination von Zeichnung und Konturen auflösender Farbgebung

1 Brief von Goya an Joaquín Ferrer vom 20.12.1825 aus Bordeaux: „Es cierto que el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una colección de cerca de 40 ensayos, pero es miniatura original que yo jamás he visto por que toda está hecha a puntos y cosas que mas se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs.“ (Diplomatario 1981, Nr. 273, S. 389 f.). Näheres über Inhalt und Anlass des Schreibens siehe AK Barcelona 2012, Nr. 96, S. 318–321.

in manchen seiner Werke erklären lassen. Auszugehen ist also von einem ständigen Einfluss beider Maler auf Goyas Kunst.

Kurz vor der lebensbedrohenden Erkrankung mit folgender völliger Taubheit am Ende des Jahres 1792 wendet sich Goya am 14.10.1792 in einem Reformvorschlag für das Lehrprogramm an der Kunstakademie *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* gegen die Lehre von Regeln zu Gunsten der freien Entfaltung von Talenten im Studium der Natur.² Unter Berufung auf Annibale Carracci als Überwinder von Raffaels Kunst kritisiert Goya indirekt Mengs' akademische klassizistische Orientierung an der Antike und Renaissance und empfiehlt allen jungen Künstlern die Nachahmung der von Gott gegebenen Natur. Er fordert die Abschaffung des – von Mengs verordneten – Unterrichts in Geometrie und Perspektive sowie Vorlagen der Natur für den Zeichenunterricht statt der von Mengs der Akademie gestifteten Gipsmodelle.

Goyas Reformvorschlag zeigt seine Auseinandersetzung mit dem Thema seiner Zeit ‚Geniekult versus Akademismus‘ (siehe auch Kapitel 6.5).

Gut ein Jahr später schränkt Goya in seinem Brief vom 4.1.1794 an Bernardo de Iriarte, Vizeprotector der Akademie³, die Möglichkeiten des Malers, sein Genie frei walten zu lassen, ein; er bekennt sich dazu, dass das Selbstverständnis eines Hofmalers eine mehrgleisige Schaffensweise erfordere, in der sich der Drang freien Schaffens den Ambitionen öffentlicher Anerkennung unterzuordnen habe:

Erlauchter Herr! Um meine angesichts meiner Leiden gequälte Phantasie zu beschäftigen [Folgen seiner fatalen Krankheit] und um teilweise die hohen Kosten zu erstatten, die mir dadurch entstanden sind, habe ich mich damit beschäftigt, einen Satz von Kabinetttstücken zu malen, in denen es mir gelungen ist, Beobachtungen unterzubringen, die in Auftragsarbeiten gewöhnlich keinen Platz finden und in denen sich launischer Einfall und Erfindungsgabe nicht entfalten können.⁴

2 Originaltext und Übersetzung von Jutta Held 1966, S. 214 f., Übersetzung in dieser Arbeit im Anhang I.2; siehe auch *Diplomatario* 1981, Nr. 184, S. 310–312.

3 Wortlaut und Übersetzung des Briefes abgedruckt in Gassier/Wilson 1971, S. 382 (Die Jahresangabe „1894“ ist ein Druckfehler). Deutsche Übersetzung in Anhang I.3.

4 Gassier/Wilson 1971, S. 382: „Yll.^m ° S.^r, Para ocupar la imaginaci.ⁿ mortificada en la considerac.ⁿ de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios q.^e me an ocasionado, me dedique a pintar un juego de quadros de gabinete, en q.^e he logrado hacer observacio.ⁿ

In dem Brief, geschrieben nach fast 20-jährigen Erfahrungen seiner Tätigkeiten für den spanischen Hof, bekennt er sich folglich zu seiner Doppexistenz – hier der an Auftraggeberwünsche und akademische Normen der Malerei gebundene Hofmaler, dort der unabhängige Künstler unter freiem Walten von Laune und Erfindungsgabe („el capricho y la invención“⁵) bei Auswahl und Ausführung von privaten Werken.

Goyas willentlich in Kauf genommene Abhängigkeit von einem Auftraggeber potenzierte sich durch seine von Anfang an angestrebte lebenslange Bindung an den königlichen Hof mit dessen Statuten einer anfänglichen Vergütung von Einzelwerken und einem späteren festen Gehalt, und mit Genehmigungsverfahren für Reisen und Fremdaufträge (siehe Kapitel 2.3). Eingeschränkter künstlerischer Freiraum war der Tribut für finanzielle Sicherheit.

Gerade in den ersten Jahren seiner Tätigkeit für den spanischen Hof von 1775 bis 1780 war Goya so eingedeckt mit Aufträgen von Teppichkartons für den Hof, dass ihm wenig Zeit für Privataufträge blieb. Erst ab seiner Ernennung zum Hofmaler *Pintor de Cámara* (1789) entfaltete sich seine Kunst zu einer Variationsbreite von Zeichnungs- und Grafikserien, von Fresken über Porträts zu Historienbildern⁶, die Goyas nachhaltigen internationalen Ruhm begründen sollten und in der Forschung ausgiebig gewürdigt wurden.⁷

Goyas Werke, die vor 1792 im Laufe von 17 Jahren für den bourbonischen Hof und für diesem nahestehende hocharistokratische Kreise entstanden, sind bisher von der Forschung im Hinblick auf ihre Zeitbezogenheit und insbesondere auf die Rolle von Mengs in Goyas Kunstschaffen nur in Einzelabhandlungen, aber nicht systematisch untersucht worden, so, als gälte Ortega y Gasset's Polarisierung von Goya – hier das Genie, dort der handwerkliche Hofmaler – immer noch.⁸

a q.º regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invencion no tienen ensanches.“ Es handelt sich um eine Serie von kleinformatigen Ölbildern auf Zink mit von der Hofetikette abweichenden Themen (blutig verlaufende Stierkampfszenen, Kutschenüberfall, Schiffbruch, Feuer, Irrenhof, Gauklerszenen – G/W 317–330).

5 Gassier/Wilson 1971, S. 382.

6 Aufgelistet in Anhang II.

7 zum Beispiel Tomlinson 1992, Traeger 2000, Licht 2001, Mena Marqués 2002 und 2005, Hofmann 2005, Sureda 2008, Maurer 2009.

8 Ortega y Gasset 1965, S. 225–268, wertet den jungen Goya als einen strebsamen jungen

Diese Lücke soll mit dieser Arbeit gefüllt werden. In gattungsspezifischen und chronologisch geordneten Blöcken wird Goyas frühe Hofkunst von 1776 bis 1789 analysiert werden. In Betracht kommen folgende Werke:

- Teppichkartons für die Königsschlösser *San Lorenzo del Escorial* und *El Pardo* (1775–1792)⁹
- Kopien von Bildern von Velázquez (1778–1779)¹⁰
- Bildnisse der Königsfamilie (1783–ca. 1789)¹¹
- Bildnisse im Umkreis des Hofes (1783–1789)¹²

Die Bildanalysen werden Einflüsse von Lebensumständen, künstlerischen Vorbildern und Zeitströmungen des *casticismo* und der Aufklärung auf diese Werke berücksichtigen. Besonders wird Goyas künstlerische Auseinandersetzung mit Anton Raphael Mengs' idealistisch-akademischer Kunst und Kunsttheorie sowie den Werken von dessen spanischem Antipoden Diego Velázquez des 17. Jahrhunderts zu untersuchen sein, es wird zu fragen sein, inwiefern

Künstler, der nach Vorgaben anderer Künstler Auftragswerke erfüllt habe, Werke eines „ungehobelten Handwerkers“ (S. 258), die er meist nach Vorgaben „von oben“ (S. 239) ausführte. Bis zu seinen ersten Kontakten zum aufklärerischen Adel in den 80er Jahren habe er „dumpe, träge dahinlaufende Jahre“ (S. 256) gelebt, „nur um das Vorwärtskommen in seinem Beruf (...) besorgt.“ (ebd.). Der Philosoph stellt keinen künstlerischen Bezug von Goyas Werk zu Mengs her, den er nur als seinen Vorgesetzten in der Teppichfabrik erwähnt (S. 238) und als arrivierten Hofmaler von idealisierten Porträts kritisiert (S. 256, 264 f., 267). Die Wende in Goyas Schaffen erfolge um 1790 unter dem Einfluss von Velázquez. Schließlich verabsolutiert Ortega y Gasset Goyas Porträtkunst – in seiner Diktion macht sich Heideggers Einfluss bemerkbar – zu „Erscheinungen“ auf der Leinwand, die dank Goyas Maltechnik „niemals (...) völlig in der Wirklichkeit heimisch oder vollkommen sichtbar“ würden, „sondern sie tauchen ständig aus dem Nichtsein ins Sein, aus der Abwesenheit in die Anwesenheitempor“ (S. 268), und sieht Goya als Wegbereiter des Impressionismus.

9 Für den Speisesaal des Prinzen von Asturien in *San Lorenzo del Escorial* G/W 57–69 (1775); für Speisesaal, Schlafgemach und Vorraum des Prinzen von Asturien in *El Pardo* G/W 70–87; 124–142; 256–276 (1776–1789); für das königliche Arbeitszimmer von Karl IV. im *Escorial* G/W 295–306 (1991–1992); Gesamtaufstellung siehe Anhang III.

10 G/W 88–120.

11 Infant Don Luis und Familie 1783 (G/W 206–213); Karl III. als Jäger 1786–88 (G/W 230); Königsporträts von Karl IV. und Maria Luisa 1789 (G/W 279–288).

12 *Floridablanca* 1783 (G/W 203 u. 204); *Jovellanos* 1784–85 (G/W 217); Bildnisse der Herzöge von Osuna 1785–1789 (G/W 219, 220, 278) und anderer Adliger (G/W 221, 231–233); Aufträge der Staatsbank *Banco de San Carlos* 1785 und 1788 (G/W 218, 223–228).

Goya sich in seinem Ringen um einen eigenen Stil von ihnen beeinflussen, einengen und befruchten ließ.

1.2 Forschungsüberblick

Eine Arbeit, die Goyas höfische Frühwerke in ihrem Zusammenhang mit beiden Vorbildern Velázquez und Mengs untersucht, gibt es bisher nicht. Vorhandene relevante Forschungsbeiträge zu den Einzelthemen werden den jeweiligen Kapiteln kritisch zugeordnet, umfangreichere Basis-Untersuchungen, die in der Arbeit berücksichtigt werden, sollen hier vorgestellt werden:

Die Dokumentensammlung 1981 und der Katalog raisonné von Gassier/Wilson sind essentielle Nachschlagwerke, genauso wie die Sammlung von Goyas Briefen an seinen Freund Zapater in Zaragoza.¹³

Jutta Helds zahlreiche Beiträge von 1964 bis zum Jahre 2008, in dem in 9. Auflage ihre knappe und kluge Monographie über Goya von 1980 erschien, sind unerschöpfliche Quellen für Studien.¹⁴

Einen Einblick in die kulturpolitische Zerrissenheit Spaniens im Laufe des 18. Jahrhunderts von der absoluten Monarchie in seiner ersten Hälfte über die von aufklärerischen Zielen beeinflusste Politik Karls III. zu der sich anbahnenden Restaurationsepoche unter Karl IV. gewähren umfangreiche Beiträge: John Lynch (1989) bietet einen Überblick über Spaniens Entwicklung unter den Bourbonen von 1700 bis zum Beginn des Befreiungskrieges gegen die französische Besetzung 1808, Richard Herr (1958) und Roberto Fernández Díaz (1993) informieren über die politischen Wandlungen unter den Regierungen; im Gegensatz dazu unterstreichen Herreros Untersuchung über die Ursachen des reaktionären Gedankengutes im letzten Viertel des Jahrhunderts (1973) und Francisco Sánchez-Blancos kritische Abhandlung über die Beeinflussung spanischer Intellektueller von aufklärerischem Gedankengut (1999)¹⁵ Spaniens Verharren im *casticismo*.

13 Diplomatario 1981; Gassier/Wilson 1971 (ihre Katalognummern werden in dieser Arbeit zusammen mit der Abkürzung G/W zitiert); Goya 2003.

14 Held 1964, 1966, 1968, 1971, 1980, 1990, 1991/1994, 1993, 1995, 2002, ⁹2008.

15 Lynch 1989, Herr 1958, Fernández Díaz 1993, Herrero 1973, Sánchez-Blanco 1999.

Aufschlussreich für die teils gewandelte, teils anhaltende Situation eines Hofkünstlers ist Martin Warnkes Untersuchung der Stellung und Aufgaben von Hofkünstlern an europäischen Höfen vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, in der die Möglichkeiten von bildenden Künstlern vor allem im 16. und 17. Jahrhundert hervorgehoben werden, sich mit dem Ruf an einen königlichen oder fürstlichen Hof aus den Zunftzwängen zu befreien und ihre Kunst den *artes liberales* zuzuschreiben, und in der andererseits die Unterordnung der Künstler als *familiares* mit entsprechender künstlerischer Begrenzung betont wird.¹⁶ Sein auf Velázquez konzentrierter Folgeband von 2005 bereichert die Vergleichsmöglichkeiten mit Goyas abhängiger Situation.¹⁷

Werner Hofmann untersucht ikonografisch den Wertewandel in Goyas Werken und widmet dem Frühwerk das erste Kapitel, in dem er Goyas Situation als Hofkünstler zu anderen Hofkünstlern seiner Zeit, zum Beispiel zu Goethe, parallel setzt und feststellt, dass deren „Doppelstrategie“ einem gespaltenen Bewusstsein entspringe.¹⁸ Damit bestätigt er Goyas Selbstaussage. Auch Jörg Traeger unterstreicht 2000 die Zweiteilung in offizielle und inoffizielle Kunst in Goyas Schaffen. Der Nachweis der Liberalität von Goyas Kunst erfolgt allerdings nur unter Bezugnahme auf die nach 1792 entstandenen Werke. Am Schluss dieser Arbeit wird das Ergebnis von Traegers Analyse des Familienporträts von König Karl IV. von Goya als „liberale Meisterschaft“¹⁹ in Zweifel gezogen.

Als Basis aller Vergleiche von Goya mit Anton Raphael Mengs dienen Steffi Roettgens umfassende Forschungsergebnisse in ihrem kritischen Katalog von Mengs' Werken (1999) und ihrer Monographie des Malers (2003), in der zwei Hauptkapitel seinem Wirken am Madrider Hof und darin ein Unterkapitel seinen Kontakten zu Goya gewidmet sind.²⁰ Roettgens affirmative Betonung persönlicher Kontakte wird zu relativieren sein. Ihre Forschungsergebnisse sind

16 Warnke ²1996, überarbeitete Erstauflage von 1985.

17 Warnke 2005.

18 Hofmann ²2005, S. 52.

19 Traeger 2000, S. 169.

20 Roettgen 1999; Roettgen 2003, Kapitel IV „Als Hofmaler in Spanien 1761–1769“ (S. 217–278) und Kapitel VI „Das letzte Lustrum: Madrid und Rom 1774–1779“ (S. 344–367), darin das 3. Unterkapitel „Podría hacer muchos progresos en el Arte – Mengs als Mentor Goyas“ (S. 354–361).

sowohl den künstlersoziologischen Untersuchungen als auch der Analyse von Goyas Porträt-Malerei dienlich.

Claude Bédats Werk über die spanische Akademie der Schönen Künste von San Fernando (1974)²¹ gewährt Einblick in Mengs' Funktion und Einfluss auf diese Institution und in deren Stellenwert für Goya, vor allem nach seiner Ernennung zu einem ihrer ehrenamtlichen Direktoren im Jahre 1786.

Ausgangspunkt für die Analyse der Teppichkartons, Goyas ersten Werken unter der Ägide von Mengs, sind drei Werke: Sambricios Biographie und Dokumentation aller Korrespondenz über Goyas Zusammenarbeit mit der Teppichfabrik Santa Barbara von 1946²², in der Mengs fast nur als Goyas Vorgesetzter erwähnt wird, Arnáiz' Zusammenstellung der Teppichkartons von 1987 mit Angaben der Teppichwebdaten, und Janis Tomlinsons umfassende – überwiegend ikonografische – Abhandlung²³, die ohne jegliche Bezugnahme auf Mengs nützliche Anregungen bietet, aber auch zum Widerspruch auffordert.

Der Identifizierung und zeitgeschichtlichen Einordnung aller Velázquez-Originale dienen José López-Reys Biographie und sein Katalog raisonné von 1979/1996²⁴, außerdem Jonathan Browns Arbeit von 1986/1988²⁵ über Velázquez in seiner Zeit.

Die neueste Veröffentlichung zu Goyas Velázquez-Kopien ist Jens Hoffmann-Samlands Dissertation von 2006 (veröffentlicht 2011)²⁶, deren vollständiger Katalog von Goyas 22 bekannten Velázquezkopien mit technischen Angaben, Quellen, Editionen und chronologisch erfassten Standorten nach einer summarischen kulturpolitischen Einordnung Goyas in seine Zeit und vor allem formalen Beschreibung der Werke – auch im Vergleich mit Velázquez – eine sehr gute Ausgangsposition für die Vertiefung der Frage nach Goyas Motivationen und Auswahlprinzipien für dieses Kopierprojekt bietet. Seine Untersuchung zu Goyas Kopien von Velázquez' Zwergen- und Narrenbildnissen wird

21 Bédat 1974.

22 Sambricio 1946.

23 Tomlinson 1989.

24 López-Rey 1996 [span. engl. 1979; frz. 1981].

25 Brown 1988 [englisch 1986].

26 Hoffmann-Samland 2011.

wesentlich bereichert durch Saskia Joglers Dissertation von 2012 (veröffentlicht 2013) über deren künstlerischen und kulturellen Stellenwert in der Kultur des 17. Jahrhunderts.²⁷ Jogler untersucht die künstlerischen Gesamtprogramme für Velázquez' Bilder von Narren und Zwergen und deren mögliche Hängungsorte in den Schlössern von Philipp IV. im Hinblick auf die in ihren körperlichen und geistigen Defiziten indirekt gespiegelte Perfektion des Königs und auf die Selbstdarstellung des Künstlers in den Bildern. Diese Arbeit leistet eine große Hilfe, Goyas unterschiedliche Behandlung dieser Themen zu erschließen.

Zur Untersuchung des Realismus-Verständnisses und der Stellung der Bildgattung ‚Porträt‘ in den zeitgenössischen Kunsttheorien beschränkt sich die Arbeit auf die maßgeblichen spanischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts Vicente Carducho, Francisco Pacheco und Jusepe Martínez und des 18. Jahrhunderts Antonio Palomino und Anton Raphael Mengs. Übeda de los Cobos' Untersuchung der Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts von 2001 bestätigt die unangefochtene, auch posthume Führerschaft letzterer Kunsttheoretiker/Künstler im 18. Jahrhundert.²⁸

Die Analyse von Goyas Aufträgen für den Infanten Don Luis de Bourbon beruft sich auf Sophie Dominguez-Fuentes' Aufarbeitung des Testament-Inventars (1785–1797).²⁹

Der Aufsatzsammlung über Goyas Familienporträt *La familia de Carlos IV* von 2002, herausgegeben von Mena Marqués³⁰, sind wichtige Informationen zur Vorgeschichte des Bildes zu entnehmen, so auch den Bildanalysen in Gudrun Maurers Dissertation von 2007/2009.³¹ In Maurers Arbeit wird das neue Bildhängungsprogramm von 1799–1804 für die Räume im *Palacio Real* zwecks Demonstration dynastischer Macht nachvollzogen, in dem Goyas Königsporträts, entstanden ab 1799, eine maßgebliche Rolle spielen. Diese Arbeit fordert dazu auf, die vorausgegangenen Bildprogramme unter Karl III. zu erörtern, um deren Einflussnahme auf Goyas frühe Kunst zu untersuchen.

27 Jogler 2013.

28 Übeda de los Cobos 2001.

29 Dominguez-Fuentes 2002.

30 Mena Marqués 2000a.

31 Maurer 2009.

Aufsätze eines Internationalen Symposiums zur europäischen Aufklärung von 2002³² analysieren das Wirken internationaler Künstler am spanischen Hof (Jean Ranc, Louis Michel van Loo und die Tiepolo-Familie); in Henrik Karges Untersuchung von Mengs' Traktat „Brief an Ponz“ im europäischen Kontext wird eine Verbindung zu Goyas Werken nicht hergestellt, jedoch finden diese in der Textsammlung in fünf Beiträgen Beachtung, die mit Ausnahme des Beitrages von Sylvaine Hänsel über Goyas Porträt der Familie des Infanten Don Luis de Bourbon³³ seine Werke nach 1792 betreffen. Hänsels gattungsspezifische Erörterung wird für die Analyse von Goyas Auseinandersetzung mit Velázquez' *Las Meninas* in seinem Gruppenbild des Infanten Don Luis herangezogen werden.

Zu einem Vergleich von Goyas Situation als Hofmaler in Spanien regt Robert Rosenblums Arbeit über den sich in Europa ausbreitenden Klassizismus Ende des 18. Jahrhunderts (1967) an, in der er Jacques-Louis Davids liberalere Stellung als Hofmaler im aufgeklärten Frankreich zeigt.³⁴ Rosenblums Vergleich von Davids Porträtkunst mit der von Goya von 1994/2004³⁵ war der Auslöser, diese Arbeit mit einer Untersuchung von Parallelen und Unterschieden im Leben und Schaffen der beiden Maler in der Zeit bis 1792 abzuschließen. Bedauerlicherweise lässt sich Rosenblum uneingeschränkt als heutiger voreingenommener Betrachter zu polemischen Interpretationen von Goyas Königsporträts hinreißen, denen im 6. Kapitel dieser Arbeit nur kurz widersprochen wird, weil die um 1800 entstandenen Werke nicht Hauptgegenstand dieser Arbeit sind.

Der zweibändige Katalog raisonné von Davids Zeichnungen von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat (2002)³⁶ bietet mit seinem Fundus an Davids Zeichnungen die umfangreichsten Informationen über Davids Arbeitsweise mit der Zeichnung als Basis seines künstlerischen Schaffens, ergänzt durch Matthias Bleyls Analyse der Maltechnik von Davids Historienmalereien und Porträts (1982).³⁷

32 Frank/Hänsel 2002.

33 Hänsel 2002.

34 Rosenblum 1967.

35 Rosenblum 2004.

36 Rosenberg/Prat 2002.

37 Bleyl 1982.

Am gründlichsten und differenziertesten analysiert Antoine Schnapper Davids Werke nicht nur im Zusammenhang mit seinem politischen Engagement (1980 und Kommentare im Jubiläumsausstellungskatalog von 1989/1990)³⁸, wobei er die pointierten Thesen von Thomas Crow (1985)³⁹ in Bezug auf Davids frühe Politisierung zu kategorisch beiseite schiebt, wie Hubertus Kohle in seiner Rezension des Jubiläumskatalogs kritisch anmerkt (1990)⁴⁰. Kohles Kommentar darin zu der anlässlich des 200-jährigen Jubiläums der Französischen Revolution und der David-Ausstellung abgehaltenen Tagung von 1989⁴¹ unter der Leitung von Régis Michel „David contre David“ (publiziert 1993)⁴² erleichtert die Orientierung für die im Rahmen dieser Arbeit relevanten Aufsätze über die Werke des vorrevolutionären Malers. Die einzelnen Beiträge zum Kongress werden in Kapitel 6 herangezogen. Philippe Bordes' Untersuchung der persönlichen und politischen Politisierung Davids in den 90er Jahren im Zusammenhang mit der Entstehung seines Bekenntniswerks „Der Schwur im Ballhaus“ (1983)⁴³ ist im Rahmen dieser Arbeit, in der vor allem Davids Porträts zum Vergleich mit Goya im Mittelpunkt der Analyse stehen, ein dienlicher Wegweiser für Davids künstlerische Motivationen.

1.3 Methoden der Analyse und Interpretation

Seit Ende des 19. Jahrhunderts wird in Anerkennung der Geschichtlichkeit eines Kunstwerkes die idealistische Kunstauffassung von der Autonomie eines Kunstwerkes als zunehmend unzureichend erkannt. Neben den traditionellen Methoden der Hermeneutik – Analysen der Form und des Inhalts, der Bildgattungen, der Biographie von Künstler und Auftraggebern – soll in dieser Arbeit die Trias Künstler – Kunstwerk – Betrachter unter rezeptions- und produktionsästhetischen Gesichtspunkten in die Analyse einbezogen werden.

38 Schnapper 1980 und AK Paris 1989/1990.

39 Crow 1985.

40 Kohle 1990, S. 105.

41 ebd., S. 106–108.

42 Michel 1993.

43 Bordes 1983.

In der Literaturwissenschaft wird seit Mitte des 20. Jahrhunderts die „Intertextualität“⁴⁴ eines Werkes untersucht, das heißt die Art und Weise und die Gründe von dessen Bezugnahme auf andere Werke seiner Zeit oder Vorzeit. Dasselbe gilt in der Kunstgeschichte für die Analyse von Bildern unter dem Begriff der „Interpikturalität“⁴⁵. Es wird also bei der Erforschung von Bezugselementen in Goyas Werken auch gefragt werden, warum Goya ausgewählte Vor-Bilder kopierte, variierte, zitierte oder auch nur andeutete.

Rezeptionsästhetische Überlegungen zur bildenden Kunst werden bereits seit dem 18. Jahrhundert thematisiert.⁴⁶ In der heutigen Kunstwissenschaft wird neben der Teilhabe von realen Betrachtern eines Bildes an einem „stummen Diskurs“⁴⁷ im Sinne eines Gesprächs zwischen Bild und Betrachter auch werk-

44 In der Literaturwissenschaft prägte der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette den Begriff der ‚Intertextualität‘, um die formal und graduell unterschiedliche Präsenz eines Textes in einem anderen zu klären (Genette 1993).

45 Rosen ²2011.

46 Diderot thematisiert als erster Kunsttheoretiker das Verhältnis zwischen Betrachter und künstlerischem Werk (Malerei und Drama), allerdings zu Gunsten einer „l'art pour l'art“, in der der Betrachter keine Rolle zu spielen habe (Diderot „Pensées détachées sur la peinture“ 1776). In Hegels Ästhetik wird die Rolle des Betrachters im Kunstwerk ausdrücklich als bildkonstituierend gefordert: Die Kunstschönheit als „aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit“ (Hegel 1986, S. 14) stehe im Gegensatz zum Naturschönen nicht „für sich“, aber im Unterschied zum Gebrauch der Kunst als Erbauung für einen Betrachter fordert Hegel als Aufgabe für die „freie Kunst“ (ebd., S. 20), „die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen.“ (ebd., S. 21). Damit wird klar, dass Hegels Interesse nicht der Betrachter ist, sondern dessen Berücksichtigung in seiner idealisierten Form im Kunstwerk (siehe dazu auch Kemp 1983, S. 19 ff.) als „impliziter Leser“ (Kemp 1983, S. 29) beziehungsweise als impliziter Maler. Zur Entwicklung der Rezeptionsästhetik siehe Kemp 1992a.

47 Rosen 2003a, S. 9, unter Bezugnahme auf die seit Simonides von Keos diskutierte Analogie von Malerei und Dichtung, Malerei sei stumme/lautlose Dichtung und Dichtung sei sprechende Malerei. Die Kunsthistorikerin weist dabei auf das Paradoxon des Begriffes hin: „Selbstverständlich ist das „Gespräch der Bilder“ eine paradoxe Phrase, die gleichwohl auf die grundlegende okzidentale Malereidefinition, die Plutarch dem Simonides von Keos zuschreibt, rekuriert: Malerei sei „stumme Poesie“ (...), wie Dichtung umgekehrt „sprechende Malerei“ sei. Es ist ja ein unumstößliches Faktum, dass Bilder ihre Argumente gerade nicht verbal-sprachlich entfalten, obwohl sie über eine – wie auch immer geartete – „Sprachfähigkeit“ verfügen. Vielleicht handelt es sich aber auch gar nicht um ein echtes Paradox, da es ja nur aus dem Mangel der Sprache resultiert, für die „Sprachfähigkeit“ des Bildes keinen Begriff zu haben, der eben auf dessen ikonische Seinsform Rücksicht nimmt. (...) „Sprachfähigkeit“ des Gemäldes im Sinne seines Vermögens, seine Bildlichkeit zu reflektieren, (...)“ (ebd., S. 9 f.).

orientiert die Teilhabe eines „impliziten Betrachters“⁴⁸ berücksichtigt. Analog zur literaturwissenschaftlichen Instanz des „impliziten Lesers“⁴⁹ geht dieser Interpretationsansatz davon aus, dass das Kunstwerk während seines Entstehungsprozesses seinen Betrachter mit entwirft⁵⁰, wobei dieser implizite Betrachter nicht identisch mit dem realen Betrachter ist, sondern sich aus den Entstehungsbedingungen des Kunstwerks konstituiert.⁵¹ Warnkes Begriff der *dissimulazione onesta*⁵² wird diesem Phänomen gerecht.

Dies wird besonders in der Interpretation von Goyas frühen Porträts zu berücksichtigen sein (siehe Kapitel 5). Goya malte bestimmte Auftragswerke mit vorgegebenem Grundthema für königliche Hofmitglieder. Motivwahl und Ausführung hingen vordergründig von den Wünschen der Auftraggeber alias Betrachter ab. Die Ausdruckskraft seiner Bilder aber wurde hintergründig mit bestimmt von dem Betrachter, den Goya nach seiner Idee evozierte, das heißt, Goya trat beim Entstehungsprozess seiner Bilder in ein Zwiegespräch mit seinem Auftraggeber, der als impliziter Betrachter das Bild mit konstituiert.⁵³ Diese Doppelsicht auf den Rezipienten kann die Bildaussage komplexer machen.

48 Kemp 1983, S. 29 ff.

49 Iser 1972; weitere Literatur zur literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik siehe Kemp 1992, S. 25, Anm. 2.

50 Kemp 1992b, S. 22.

51 Pfisterer 2003, S. 163: „maximale Intensität eines interpikturalen Bezugs liegt dann vor, wenn sein Urheber ihn intendiert einsetzt, was bedeutet, dass er ihn für den Betrachter deutlich markiert. Hier zeigt sich die Verbindung des I.-Modells zur Rezeptionsästhetik. Wenn man so will, ist erst der Betrachter derjenige, der den Bezug konstruiert. Daraus folgt für die kunsthistorische Analyse, dass die Kenntnis einer möglichen Relation durch einen idealen Rezipienten an einem bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt plausibel gemacht werden muss; hierdurch werden die Themen der Betrachterkompetenz und der gestuften Rezeptionsweisen berührt. Von dieser maximalen Form lassen sich vielfältige Abschwächungen denken, wobei die Frage, was alles durch den I.-Begriff abgedeckt werden soll, verschieden beantwortet wird: Möglich sind neben versteckten Allusionen auch latente und sogar unbewusste Formen der Bezugnahme.“

52 Warnke 2007.

53 Kemp beklagt sich, dass dieser interpretatorische Anlass trotz theoretischer Vorarbeiten im Gegensatz zur Literaturwissenschaft kaum Anwendung in der Kunstwissenschaft erfahren habe (Kemp 2003, S. 248).

Produktionsästhetisch werden die Kunstwerke zuerst nach dem Prinzip der ikonografisch-ikonologischen Methode⁵⁴ untersucht. So wird ikonografisch zu berücksichtigen sein, dass Goya zum Beispiel seine Teppichkartons in Fortführung der Tradition und Funktion der Entwürfe für Tapisserien im Auftrag des Königshofes für bestimmte Standorte entwarf; den Gehalt seiner Entwürfe beeinflussten seine Bezugnahme auf Vorbilder, andere Kunstdisziplinen und kunsttheoretische Richtlinien. Ikonologisch geht es um die Erforschung eines eventuellen Hintersinns, um die Frage, welche Informationen über Künstler, Auftraggeber, Epoche das Bild visualisiert.⁵⁵ Zum Beispiel können ikonografische Konnotationen in den Teppichkartons unter dem für die spanische Literatur typischen Leitmotiv der Vieldeutigkeit (*culteranismo*) entschlüsselt werden (siehe Kapitel 3).

In diesem Zusammenhang wird die Instanz des impliziten Autors, ebenfalls aus der Literaturwissenschaft übernommen⁵⁶, auch für die Kunstkritik relevant, eine nicht mit dem realen Autor identische Instanz, deren bildkonstituierendes Element dem Autor selbst möglicherweise unbewusst bleibt. Der implizite Maler konstituiert sich im Auge des Betrachters, indem dieser über die individuelle Aussageabsicht des realen Malers hinaus Normen, Traditionen und Bedingungen des Autors und seiner Zeit in dem Werk erkennt, die möglicherweise vom Autor nicht intendiert sind. In dem Fall ist es möglich, dass der implizite Maler beim Betrachter eine andere als die von dem realen Maler beabsichtigte Wirkung erzielt.⁵⁷

54 Zur Geschichte der ikonografisch-ikonologischen Methode zwecks Einbettung des Kunstwerks in seinen geschichtlichen Kontext siehe Eberlein 2003; Kopp-Schmidt 2004.

55 Kopp-Schmidt 2004, S. 60.

56 Der Begriff „implied author“ (Varianten „unreliable narrator“ oder „author's second self“) wurde von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth in seinem Werk *The Rhetoric of Fiction* (1961) kreiert und u. a. von dem Anglisten Wolfgang Iser und den Romanisten Hans Robert Jaufß und Rainer Warning in ihre Rezeptionsästhetik eingebunden, die bis in die Gegenwart neben der Produktionsästhetik (z. B. Literatursoziologie) die Methodenentwicklung der Literaturwissenschaft beeinflusst hat.

57 Booth 1961, S. 71, differenziert den impliziten Autor vom realen Autor mit folgenden Worten: „the author [alias Maler, Anm. R.G.] should not be seen as the creator of the implied author; he simply provides, intentionally or unintentionally, the materials out of which the latter is constructed. From this perspective, the implied author is the image that readers make of a texts' writer when reading that text.“ Diese Verdoppelung des Autors wird bis heute in der Praxis der literarischen Analyse und Interpretation angewandt, um die über die Erfahrungen, Assoziationen, Gedanken und Gefühle des Künstlers hinausgehenden Ideen, die in einem Kunstwerk stecken, zu erfassen (Kindt/Müller 2006, S. 169 ff.).

Goyas Hofmalereien, die ja mit manifester panegyrischer Absicht gemalt wurden, lassen sich unter Berücksichtigung der Entstehungszeit und im Vergleich sowohl mit seinen eigenen zum Teil zeitgleich entstandenen Werken als auch mit den Werken anderer Künstler gegebenenfalls anders interpretieren als bisher geschehen, wenn neben der unzuverlässigen Tätigkeit des Betrachters je nach Epoche und persönlicher Sehweise auch die Malinstanz des „unreliable“ Autors/Malers mit berücksichtigt wird.

1.4 Aufbau der Arbeit

Auf die Einleitung folgt im zweiten Kapitel eine soziologische Untersuchung des Status der Hofkünstler Velázquez im 17. Jahrhundert unter den Habsburgern und Mengs sowie Goya im 18. Jahrhundert unter den Bourbonen im Hinblick auf Freiheit und Gebundenheit ihres Schaffens.

Während sich Velázquez (1599–1660) und Goya (1746–1828) am Anfang ihrer künstlerischen Entwicklung in eine existenzielle Abhängigkeit vom Hof begaben – Velázquez war 24 Jahre alt, als Philipp IV. ihn 1623 als Hofmaler vor allem für höfische Porträts einstellte, Goya ließ sich mit 29 Jahren 1775 am Hof von Karl III. als Teppichkartonist engagieren – erhielt A.R. Mengs (1728–1779) mit 33 Jahren als bereits zu dem Zeitpunkt berühmtester Maler Mitteleuropas 1761 den Ruf als Erster Hofmaler an den spanischen Hof von Karl III. Unter den unterschiedlichen Gegebenheiten und Zwängen ihrer Stellung am Hofe entwickelte sich ihr jeweiliger Stil: Mengs' in der vergleichsweise kurzen Dauer seines Aufenthalts (1762–1769 und 1774–1776) entstandene Porträts von Mitgliedern der spanischen Königsfamilie zeugen von der Spannung zwischen seiner klassizistischen Kunsttheorie und der von den spanischen Bourbonen bevorzugten Spätbarock-Kunst; Velázquez' und Goyas Abhängigkeit von den Kunstinteressen ihrer königlichen Auftraggeber bestimmte die unterschiedliche Zweckgebundenheit, Vielfalt und Ausdruckskraft ihrer Werke.

Im dritten Kapitel werden Goyas Teppichkartons für die Dekoration königlicher Schlösser analysiert, die in drei zeitlichen Etappen – von 1775 bis 1780, von 1783 bis 1790 und von 1791 bis 1792 – entstanden. Zur ersten Serie wird neben den Einflüssen von Vorläufern und Zeitgenossen auf Bildmotive und -komposition vor allem Goyas Inspiration durch Mengs' Kunsttheorie thematisiert werden. Mengs' Maßstab der Erfindungsgabe für gute Kunst wird zu Goyas Leitmotiv *de mi invención*.

Die Analyse der zweiten und dritten Serie von Teppichkartons wird ergeben, dass sich Goya auch von Velázquez beeinflussen ließ, dessen im *Palacio Real* hängende Werke er ab 1777 dank Mengs' Fürsprache studieren und kopieren durfte; jedoch wird zu zeigen sein, dass in besonderem Maße Mengs' Maltechnik und Farbtheorie und sein neoklassischer Idealismus auf den Teppichkartons zum Ausdruck kommen. Goyas zunehmende Wahrnehmung der Maler Velázquez und Mengs als künstlerische Antipoden wird begründet mit den Diskussionen in der spanischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts über den verbindlichen Stellenwert von ahistorischem Idealismus und historischem Realismus in der Kunstauffassung.

Den zwischen 1776 und 1778 ebenfalls auf Anregung von Mengs entstandenen Velázquez-Kopien in Form von Zeichnungen und Radierungen ist das vierte Kapitel gewidmet. Das mit diesem Arbeitsprogramm verbundene intensive Studium von Velázquez' Kunst, die bis zur Öffnung auf Mengs' Initiative hin Studierenden in den königlichen Sammlungen unzugänglich war, ließ Goya den spanischen Realismus des 17. Jahrhunderts als künstlerisches Leitmotiv wiederentdecken.

Goyas Auswahlprinzip aus den seinerzeit im *Palacio Real* hängenden Werken von Velázquez wird zum Teil von Mengs' Bildprogramm beeinflusst, weshalb dieses im Anhang vorgestellt wird, rekonstruiert aus dem Inventar von 1772 und aus Antonio Ponz' Aufzeichnungen. Goyas Auswahl gibt Aufschluss über seine nicht nur panegyrischen Interessen/Ziele. Im Vergleich von Velázquez' Originalen mit Goyas Abzeichnungen/Drucken wird das unterschiedliche Verhältnis der beiden Hofmaler zu ihren königlichen Arbeitgebern offenbar. Hier kann die Rolle des impliziten Malers in den Werken besonders sichtbar gemacht werden.

Im fünften Kapitel werden Goyas erste Hofporträts (1783–1790) unter Berücksichtigung des impliziten Künstlers analysiert, die zwischen dem Einfluss von Mengs' klassizistischem Idealismus und Velázquez' sogenanntem ‚Realismus‘ oszillieren. Zuvor wird die Bedeutung der Gattung ‚Porträt‘ in den spanischen Kunsttheorien des 17. und 18. Jahrhunderts erörtert.

In die Analyse von Goyas frühen Staatsaufträgen werden zwei Bilder religiösen Inhalts einbezogen, in denen sich wie in den profanen Werken Goyas Ringen um eigene Bildkompositionen manifestiert:

Goyas Gemälde „Die Kreuzigung“ (1780), mit dem er sich erfolgreich um die Aufnahme als Mitglied der Akademie der Schönen Künste San Fernando bewarb, und „Die Predigt des Heiligen Bernardino von Siena“ (1781–1783), ein Altarbild für die royalistische klassizistische Kirche in Madrid San Francisco el Grande, werden als bahnbrechende Wegbereiter für Goyas Karriere am Hofe und in den Kreisen der Hocharistokratie erkannt.

Erste Porträts von Mitgliedern des Hochadels (Jovellanos, Floridablanca, Familien Osuna, Pontejos, Altamira, außerdem Bankiers) lassen Goyas Suche nach einem eigenständigen Stil erkennen, verharren aber in Komposition und Maltechnik noch in der Tradition barocker und klassizistischer Bildniskunst. Zu zeigen wird sein, dass dies auf die Vorstellungen der Auftraggeber zurückzuführen ist. Hier bietet sich an, die Rolle des impliziten Betrachters in die Untersuchung einzubeziehen.

Ein Ausblick am Schluss des fünften Kapitels behandelt die Frage, welche Rolle der implizite Maler in Goyas königlichen Porträts ab 1798 im Hinblick auf Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Freiheit eines Hofmalers spielt, ob seine Bildnisse direkt und/oder indirekt die absolute Monarchie Spaniens unter den Bourbonen widerspiegeln oder die (moralische und politische?) Brüchigkeit der Monarchie implizit in sich tragen.

Im sechsten Kapitel erfolgt als Antwort auf die Frage, ob Goyas Zerrissenheit zwischen Hofamt und künstlerischer Freiheit Parallelen im übrigen Europa findet, ein Vergleich der Situation von Goya als Hofmaler bis 1789 mit dem französischen Hofmaler Jacques-Louis David. Der französische Künstler lebte fast zeitgleich (1748–1825) und war wie Goya aufeinander folgenden Dynastien zu Diensten, von dem bourbonischen Monarchen Ludwig XVI. über die postrevolutionären Regierungen (Konvent, Direktorium und Konsulat) bis zum Kaiserreich Napoleons I. Während sich Goya nach der spanischen Restauration durch Fernando VII. 1814 freiwillig erst in das innere Exil, in den letzten Lebensjahren dann in das ausländische Exil nach Frankreich zurückzog, wurde David bereits 1816 von Ludwig XVIII. aus Frankreich verbannt. In von ihm bekundeter Treue zu Napoleon unternahm er keinerlei Anstrengungen, um vom restaurativen König Ludwig XVIII. rehabilitiert zu werden, sondern zog es vor, bis zu seinem Lebensende in Brüssel zu bleiben.

Am Schluss dieses Kapitels wird auf die zeitgleichen Reformvorschläge der beiden Künstler für das Lehrprogramm ihrer Kunst-Akademien eingegangen, deren Auswirkungen eng mit der unterschiedlichen politischen Entwicklung der beiden Länder verknüpft waren.

Abschließend werden die gesammelten Erkenntnisse zusammengefasst.

Leitmotiv für die Bildanalysen dieser Arbeit wird sein, dass sich Goya in seinem Frühwerk künstlerisch unablässig mit Anton Raphael Mengs' idealistischer Kunstauffassung und Dominanz der Zeichnung und mit Diego Velázquez' Realismus und konturenauflösender Farbgebung in unterschiedlicher Gewichtung ihres Einflusses auseinandersetzte und ihnen beiden damit seinen Respekt zollte.

Kunstgeschichte (tuduv)

- Band 85: Regina Gade: „**de mi invención**“? · Francisco de Goya im Dienst der spanischen Monarchie von 1775 bis 1792
2015 · 888 Seiten · ISBN 978-3-8316-4485-8
- Band 84: Sabine Schmid: **Fotografie zwischen Politik und Bild** · Entwicklungen der Fotografie in der DDR
2014 · 374 Seiten · ISBN 978-3-8316-4293-9
- Band 83: Isabel von Bredow-Klaus: **Heilsrahmen** · Spirituelle Wallfahrt und Augentrug in der flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Mit einem Katalog der originalen und gemalten Pilgerzeichenkollektionen und der gemalten Muschelkollektionen · 3., durchgesehene Auflage
2009 · 485 Seiten · ISBN 978-3-8316-0883-6
- Band 82: Bastian Elercy: **Suis manibus?** · Studien zur Beteiligung von Mitarbeitern am Entwurfsprozess von Duccios Maestà
2004 · 130 Seiten · ISBN 978-3-8316-0365-7
- Band 80: Valerie Hammerbacher: **Der Aufruhr der Elemente – der Vulkanausbruch** · Eine Motivstudie zur englischen Naturästhetik des 18. Jahrhunderts
2004 · 190 Seiten · ISBN 978-3-8316-0366-4
- Band 74: Cornelia Andrea Harrer: **Galerien und Doppelaltäre in süddeutschen Barockkirchen**
1995 · 526 Seiten · ISBN 978-3-8316-7533-3
- Band 67: Enno Burmeister: **Architektur und Denkmalpflege** · Synthese in Theorie und Praxis
1994 · 222 Seiten · ISBN 978-3-8316-7502-9
- Band 53: Alfred Czech: **Reineke-Fuchs-Illustrationen im 19. Jahrhundert**
1993 · 230 Seiten · ISBN 978-3-8316-7440-4
- Band 42: Gertraud Heinrich: **Die Fossati-Entwürfe zu Theaterbauten** · Materialien zur Architekturgeschichte Istanbuls im 19. Jahrhundert
1989 · 118 Seiten · ISBN 978-3-8316-7326-1
- Siegfried Käss: **Der heimliche Kaiser der Kunst** · Adolph Bayersdorfer, seine Freunde und seine Zeit · alte ISBN: 3-88073-252-3
1987 · 317 Seiten · ISBN 978-3-8316-7252-3

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:

Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de

