

*Sonderdruck aus*

# Temporalität und Form

Konfigurationen  
ästhetischen und historischen  
Bewußtseins

Autoren-Kolloquium  
mit KARL HEINZ BOHRER

Herausgegeben von  
WOLFGANG LANGE  
JÜRGEN PAUL SCHWINDT  
KARIN WESTERWELLE

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2004

## Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	7
HANS ULRICH GUMBRECHT	
ZEIT DES RAUMS und Raum der Epiphanie.....	11
WILHELM VOBKAMP	
Entzeitlichung.	
Utopien und Institutionen.....	21
VOLKER GERHARDT	
Die Geburt der Philosophie aus dem Geist der Literatur.....	39
MARTIN SEEL	
Tun und Lassen.	
Über die Zeit der Autonomie.....	57
RÜDIGER BUBNER	
Negative Ästhetik?.....	67
JÜRGEN PAUL SCHWINDT	
<i>Dislocatio temporis.</i>	
Struktur und Ereignis in Horaz' Lyrik.....	77
VICTOR I. STOICHITA	
Der letzte Karneval: Goya 1799.....	95
ANDREAS KOLLE	
Daimon und Augenblick.	
Über Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i> .....	111
KARIN WESTERWELLE	
Baudelaires <i>A une Madone.</i>	
Die Reflexion des Bösen im Bild.....	147
VITTORIA BORSÒ	
„Zeitbild“ – Bildräume.	
Visualität und Zeitlichkeit in Gustave Flauberts <i>Salammbô</i> ....	197

Inhaltsverzeichnis

RAINER WARNING

Differentielle Epiphanien in Marcel Prousts

*A la recherche du temps perdu*..... 221

HANNELORE SCHLAFFER

Prometheus und Lotte..... 237

VICTOR I. STOICHITA (Fribourg)

Der letzte Karneval. Goya 1799  
(*Straße der Ernüchterung*, Haus Nr. 1, mondlose Nacht)\*

Goya erwarb das Haus an der *Straße der Ernüchterung* (*calle del Desengaño*) vermutlich im Jahre 1779.<sup>1</sup> Es läßt sich unschwer vorstellen, daß sich der Maler vom Namen dieser alten Straße Madriids angezogen fühlte. Als er dann zwanzig Jahre später beschloß, die *Caprichos* in eigener Sache in der „Pharmazie“<sup>2</sup> im Erdgeschoß seines Hauses der Kundschaft anzubieten, und in der Anzeige des *Diario de Madrid* (Abb. 1) explizit darauf hinwies, daß der Verkauf im Haus Nr. 1 in der *Straße der Ernüchterung* stattfinden werde, schuf er sich damit eine poetische Nische inmitten der grauen Fassade der Realität.<sup>3</sup> Es war nicht das letzte Mal, daß Goya auf so ungewöhnliche und abenteuerliche Weise handelte. Wenigstens einmal noch trug die Poesie den Sieg über die Härten des Lebens davon, damals, als er alt, krank und verlassen Madrid den Rücken kehrte, um ein Haus außerhalb der Stadt zu erwerben, das schon vor dem Kauf den poetischen Namen *Quinta del Sordo* (Haus des Gehörlosen) trug. Daß dem alten Künstler vor allem der Name und nicht nur das Haus gefiel, steht wohl außer Zweifel. Die Art, wie er diesem symbolischen Raum Form verlieh, mit Malereien, in denen

---

\* Für die deutsche Übersetzung bin ich Frau Ruth Herzmann und Frau Imelda Läubli verpflichtet.

<sup>1</sup> Details in: E. Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya* (1947), Madrid 1987, S. 288f.

<sup>2</sup> Siehe dazu Victor I. Stoichita/Anna Maria Coderch, *Goyas Pharmazie*, in: K. Krüger/A. Nova (Hrsg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 155-167.

<sup>3</sup> Siehe insbesondere W. Hofmann, *Goyas negative Morphologie*, in: W. Hofmann/E. Helman/M. Warnke, *Goya. Alle werden fallen*, Frankfurt a.M. 1987, S. 22, und S. Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwart Francisco Goyas*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 319.

sich sein ganz persönlicher Charakter mit all seinen Phantasiebildern und Halluzinationen widerspiegelt, ist zur Genüge bekannt, so daß nicht weiter darauf eingegangen werden muß.<sup>4</sup>

Wir möchten aber dem Gedanken nachgehen, daß der Verkauf der *Caprichos* im Haus Nr.1 an der *Straße der Ernüchterung* ebenso sehr mit der kulturellen und symbolischen Bedeutung des Straßennamens in Zusammenhang steht, wie die Dekoration seines Hauses *Quinta del Sordo* mit dessen Namen verbunden ist. Daß sich Goya auf solche Scherze einließ, kann durch die Wortspieleereien erklärt werden, wie sie damals im literarischen und intellektuellen Kreis, dem er angehörte, beliebt waren. So amüsierte sich z.B. José Cadalso in seinen *Cartas Marruecas* (1789) über die Kurpfuscher und Quacksalber mit einer burlesk-ironischen Werbung für ein Wundermittel:

noch nie hat man ein Mittel gesehen, das so honorabel für den menschlichen Geist, so nützlich für die Gesellschaft und so wunderbar in seiner Wirkung ist wie jenes unvergleichliche Pulver, erfunden von Monsieur Frivoletti in der Rue Saint-Honoré in Paris.

no se ha visto producción tan honrosa para el espíritu humano, tan útil para la sociedad y tan maravillosa en sus efectos como los polvos *sans pareille* inventados por Mr. Frivoletti, en la calle de san Honorato de París.<sup>5</sup>

Spuren dieser Art von Eigenwerbung finden sich in der Anzeige des *Diario de Madrid*, wo nicht nur kleine Bonbons oder andere Naschwaren aus Frankreich sowie Parfums, opiumhaltige Substanzen, Essig und Wundersalze etc. wie üblich zum Verkauf angepriesen werden,<sup>6</sup> sondern auch eine „Sammlung von Stichen mit eigensinnigen Themen von Don Francisco de Goya erfunden und im Säurebad gestochen“.

*Mutatis mutandis* könnte man sagen, daß die in der Drogerie an der *Straße der Ernüchterung* feilgehaltenen „Launen“ für Goya das

<sup>4</sup> Siehe insbesondere N. Glendinning, *Goya's Country House in Madrid: The Quinta del Sordo*, in: *Apollo* 123, 1986, S. 102-109.

<sup>5</sup> J. Cadalso, *Cartas Marruecas* (1789/1793), hrsg. von José Miguel Caso González, Madrid 1989, S. 55.

<sup>6</sup> Einzelheiten in: V.I. Stoichita/A.M. Coderch, *Goya. The Last Carnival*, London 1999, S. 155-165. Die vorliegende Abhandlung übernimmt Ideen, die in diesem Buch entwickelt sind.

sind, was die an der Rue Saint-Honoré angebotenen „Wunderpulver“ für Monsieur Frivoletti waren. Bei Goya allerdings wandelt sich die Ironie Cadalsos in bitteren Ernst. Um die ganze Tragweite dieser neuen Spielerei Goyas zu verstehen, ist ein Abstecher in das semantische Umfeld des Wortes *desengaño* notwendig.<sup>7</sup> Eine angemessene Übersetzung dieses Begriffs ist angesichts seiner Komplexität heute beinahe unmöglich. *Desengaño* ist der Gegenbegriff zu *engaño* (Irrtum, Illusion, Trugbild, Täuschung, Mystifizierung, Schwindel, Vortäuschung) und deckt ein breites Bedeutungsspektrum ab, das von „Enthüllen, Aufdecken“ (eines Betrugs) über „Ent-täuschen“ oder „Ernüchterung“ bis hin zu Nuancen wie „Betrübnis/Trübsinn“ geht. Die spanischen Lexika des 18. Jahrhunderts nennen drei eng verwandte Hauptbedeutungen:

*Desengaño, s.m. lat. Erroris cognitio*

*Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño*  
(Licht der Wahrheit, Entdeckung eines Irrtums, welcher die Illusion der Täuschung aufhebt);

*Desengaño, lat. Quod erroris cognitionem excitat*

*Se llama tambien el objeto que exercita al desengaño*  
(Das Mittel, durch das die Täuschung ausgeübt wird);

*Desengaño, lat. Proprium Libere dictum*

*Vale assimismo claridad que se dice a otro, echándole la falta en la cara*

(Kann auch im Sinne einer Wahrheit verwendet werden, die man jemandem direkt ins Gesicht sagt, um ihn so auf einen Irrtum aufmerksam zu machen).<sup>8</sup>

Der Begriff wurde in diesem polysemantischen Sinne im 18. Jahrhundert in Werken moralisierenden Inhalts benutzt. Ein anschauliches Beispiel davon findet sich in den gesammelten Essays von Pater Feyjoo aus den Jahren 1725-28 mit dem vielsagenden Titel *Teatro crítico universal o discursos varios de todo género de materias para el desengaño de errores communes* (Kritisch-universelle Schau oder Abhandlungen aller Arten zur Aufdeckung von allgemeinen Irrtümern). Goyas Radierungen gehen genau in diesem

<sup>7</sup> Grundlegend hierzu: H. Schulte, *El Desengaño*. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters, München 1969.

<sup>8</sup> *Diccionario de autoridades*, Bd. II, Madrid 1732, s. v. *Desengaño*.

Sinne vor: Im Entwurf zum Titelblatt der ersten Fassung der *Caprichos* (der sogenannten Träume – *Sueños*) (Abb. 2) betont der Künstler ausdrücklich die Absicht der Blätter, nämlich „schädlichen Aberglauben auszutreiben (*desterrar bulgaridades*) und durch das Werk von Launen und kuriosen Einfällen ein unumstößliches Zeugnis der Wahrheit zu hinterlassen“, während die Anzeige des *Diario de Madrid* davon spricht, daß „die menschlichen Irrtümer und Untugenden verurteilt“ werden sollten (*censura de los errores y vicios humanos*).<sup>9</sup> Im endgültigen Titelblatt (Abb. 3) zeigt sich Goya als Schöpfer des Zyklus. Er porträtiert sich selbst in der Doppelfigur des *desengañado* (des Enttäuschten, Desillusionierten, Ernüchterten) einerseits, der voll Trübsinn und Verachtung ist, und des *desengañador* (desjenigen, der desillusioniert und die Täuschung austreibt) andererseits. Im Akt der Ernüchterung liegt sowohl eine gewisse Schläue als auch eine gehörige Portion Gewalt: Die literarische Figur des *Desengañado/Desengañador*, wie sie von Quevedo und Gracián konzipiert wurde, ist ein doppelgesichtiges und doppelsinniges Wesen. Der *desengañado/desengañador* (der Enttäuschte, der enttäuscht) ist sich offensichtlich bewußt, daß die Welt Lug und Trug ist. Sogar das Wort „mundus“, das ursprünglich „sauber“ bedeutet, ist eine Lüge. Die Welt, so Gracián, ist schmutzig, unsauber: „mundus immundus“.<sup>10</sup> Alles läuft verkehrt, der *desengañado/desengañador* ist einer, der das weiß und der dieses Wissen weitergibt. Er hat immer ein wachendes Auge, so Quevedo, das den Dingen auf den Grund sieht (*mirar por dentro*),<sup>11</sup> das sich nicht von der äußeren Erscheinung täuschen läßt, das Täuschungsmanöver aufdeckt und die Kehrseite der Medaille (*mirar al reves*) zu sehen versteht.<sup>12</sup> Der *desengañado/desengañador* ist einer, der zu sehen und zu zeigen vermag, daß die Welt nur Abbild, Schauspiel, Schein ist. Goya hat sich in diese doppelsinnige Figur hineinversetzt, was in der Art des Selbstbildnisses und der Grundkonzeption der *Caprichos* zum Ausdruck kommt. Als Ergebnis einer illusionslosen Betrachtung der Welt mußten diese *Caprichos* ihrerseits zur Welt kommen, um ihre Aufgabe erfüllen zu können: Sie sollen die Welt nicht „ver-zaubern“, sondern „ent-zaubern“. Haus

<sup>9</sup> Siehe Dittberner, Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft (ebd., Anm. 3), S. 127.

<sup>10</sup> B. Gracián, *El Criticón*, Bd. I, Madrid 1971, c. VI, S. 91.

<sup>11</sup> F. Quevedo, *Los Sueños*, Bd. II, Madrid 1954, S. 1-57.

<sup>12</sup> Details in: Schulte, *El Desengaño* (ebd., Anm. 7), S. 117.

Nummer 1, Straße der Ernüchterung, der Enttäuschung und der Entzauberung, war gewiß der mehr als richtige Ort dafür.

Goya begann sich vermutlich erst nach seiner Krankheit von 1793 mit dem Zyklus der *Caprichos* zu beschäftigen. Sein Sohn Xavier schreibt 1831 in der Biographie seines Vaters, daß die Radierungen in den Jahren „1796-97“ bereits fertiggestellt waren.<sup>13</sup> Er mag damit den Dingen etwas vorgreifen, aber jedenfalls nicht in nennenswerter Weise. Die Zeichnungen des „Madriider Albums“ belegen, daß Goyas Ideen im Jahre 1797 bereits ziemlich weit ausgereift waren, und Valentín Carderera spricht in seinem bahnbrechenden Artikel (1863) von einer ersten Verkaufskampagne der *Sueños* in genau jenen Jahren.<sup>14</sup> Wie dem auch sei, die Fachwelt ist sich einig, daß die Endversion der *Caprichos* mit den 80 Platten spätestens im Jahre 1798 vorlag. Das Werk wurde ohne Hast vollendet, auch seine Verbreitung schien keine Eile zu haben. Anfang 1799 jedenfalls mußte der Zyklus schon in Umlauf gewesen sein, da die Osunas bereits im Januar vier Exemplare erworben hatten.<sup>15</sup> Die Tatsache, daß der öffentliche Verkauf bis in den Februar hinausgezögert wurde, gibt zu denken. Wenn wir uns die Titelseite des *Diario de Madrid*, die den berühmten Werbetext abgedruckt hatte (Abb.1), noch einmal ansehen, stoßen wir auf einige Elemente, die nicht ganz ohne Bedeutung sind: Gleich unter dem Titel der Zeitung folgen Angabe von Tag und Datum: Mittwoch, den 6. Februar 1799. Wie es damals üblich war, folgt auf die Zeitangaben der Name des jeweiligen Tagesheiligen – in diesem Fall die Hl. Dorothea – sowie der Name der Kirche, in der die Messe an jenem Tage gefeiert wurde (*Iglesia de San Felipe Neri*). Im nachfolgenden Kästchen wurde den damaligen journalistischen Gepflogenheiten gemäß – eine Gewohnheit, die noch aus der Zeit der Almanache stammt<sup>16</sup> – das Bulletin der Meteorologen abgedruckt, ganz rechts im letzten Feld wurden Sonnenstand und Mondstellung vermerkt. Wir erfahren, daß am 6. Februar 1799 die Sonne um 7h59 auf- und

<sup>13</sup> Der Text wurde von P. Beroqui herausgegeben, in: *Archivo Español de Arte* 3, 1927, S. 99f. Er ist jetzt auch zugänglich in: J. Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes 1746-1828*, London 1994, S. 306.

<sup>14</sup> V. Carderera, *François Goya*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 15, 1863, S. 241f.

<sup>15</sup> P. Gassier/J. Wilson, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg 1970, S. 384.

<sup>16</sup> Siehe G. Bollème, *Les Almanachs populaires aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. *Essai d'histoire sociale*, Paris/Den Haag 1969.

um 5h01 unterging und daß der Mond in seinem „30. Tag“ stand. Diese letzte Angabe, dem Anschein nach banal, wurde bisher von der Goyaforschung außer Acht gelassen, sehr zu Unrecht, wie wir im nachfolgenden sehen werden. Der „30. Tag“ des Mondes bedeutet nämlich „Neumond“ (*nova luna*) und bezeichnet in der klassischen und volkstümlichen Astronomie die Form des Mondes zwischen zwei Phasen. Jeweils am Ende einer solchen Phase, während der der Mond unsichtbar bleibt oder, einem alten Glauben gemäß, sich „versteckt“, um sich zu erneuern, wird zum Zeichen seiner „Wiedergeburt“ die *prima luna* als dünne Sichel am Himmel sichtbar. Einer alten Tradition zufolge befindet sich der Mond am „30. Tag“ in dem gefährdeten Zustand zwischen Verschwinden und Wiedererscheinen, und in diesem Moment wird er der „ausgetrocknete Mond“ (*luna sitiante, luna sicca*) genannt.<sup>17</sup> Hinter diesem Ausdruck verbirgt sich die Vorstellung, daß der Mond, wenn er der Erde den Rücken zukehrt, nicht in der Lage ist, die feuchten Ausdünstungen, von denen er sich zu ernähren pflegt, aufzusaugen.<sup>18</sup>

Von den Vorbereitungsphasen über die ersten Titelblatt-Versuche der *Sueños* bis hin zur endgültigen Fassung des berühmten gewordenen *Capricho 43* (Abb. 4) scheint Goya sein ursprüngliches Thema des Mondeinflusses auf unsere Träume immer wieder abgewandelt und sogar ins Gegenteil verkehrt zu haben, um schließlich als endgültig vorherrschendes Motto der *Caprichos* die Reflexion über das Imaginäre im Zustand des „ausgetrockneten Mondes“ zu wählen. Der Hang zum Nächtlichen mit seiner beunruhigenden Atmosphäre, von Goya-Experten zu Recht immer wieder hervorgehoben,<sup>19</sup> geht einher mit einem frappierenden Mangel an Mondlicht, der umso bedeutungsvoller ist, als Goya in anderen „nächtlichen“ Werken die Vorteile des Mondlichtes äußerst geschickt zu nutzen verstand. Diese Beobachtungen werden durch

<sup>17</sup> P. Saintyves, *L'Astrologie populaire, étudiée spécialement dans les doctrines et les traditions relatives à l'influence de la lune*, Paris 1937 (Nachdr.: Monaco 1989), S. 38ff.

<sup>18</sup> S. Lunais, *Recherches sur la lune, I. Les auteurs latins de la fin des Guerres Puniques à la fin du règne des Antonins*, Leyden 1979, S. 207ff. u. S. 329ff.

<sup>19</sup> Siehe W. Hofmann, in: *Ausstellungskatalog Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*, S. 62 ff., und V. Bozal, *Los Caprichos. El Mundo de la noche*, in: *Francisco de Goya. Grabador. Instantáneas. Caprichos*, Madrid 1992.

einen zusätzlichen, entscheidenden Faktor erhärtet:<sup>20</sup> Im Februar, jenem Monat also, der Goya für die Verkaufsannonce seiner Stiche am geeignetsten schien, fielen die zwei oder drei mondlosen Nächte besonders auf, und gleichzeitig bedeuteten sie das Ende des Karnevals. Die Information, daß der Mond am Mittwoch, dem 6. Februar, sich in seinem „30. Tag“ befand, ist gleichzeitig ein Hinweis darauf, daß es sich bei diesem Mittwoch um den Aschermittwoch handelte. Goyas ehrgeiziges Projekt gewinnt durch diesen Umstand eine weit größere und umfassendere Bedeutung, als bisher allgemein angenommen wurde: Die *Caprichos* sind ein gigantischer Versuch, den nahenden Untergang des 18. Jahrhunderts ins Bild zu bannen.

Goyas Entschluß, die Werbung für seinen Bilderzyklus ausgerechnet am Aschermittwoch veröffentlichen zu lassen, ist zweifelsohne kein Zufall, sondern steht in unmittelbarer Beziehung zu den alten Übergangsriten.<sup>21</sup> Diese lagen bereits im 16. Jahrhundert in eingravierter Form vor, wie dies eine Radierung von Pieter Bruegel dem Älteren (Abb. 5) belegt: Das Bild zeigt die sublunare Welt als eine vollkommen karnevalisierte, von Narrheit, Ausschweifung und Geiz beherrschte Welt, und zwar gerade in dem Moment, in dem die Astronomen dabei sind, die erste Mondsichel im Februar zu messen, um die eine Zeit (die der Ausschweifung) für beendet zu erklären und den Anfang einer neuen Zeit (die der Mäßigung) zu verkünden.

Die Beziehung zwischen Karneval und Fastenzeit hatte am Ende des 18. Jahrhunderts bereits eine andere Bedeutung als noch zu Zeiten Bruegels. Goyas Stiche sind in einer indirekten, die Dinge eher andeutenden als direkt benennenden Art der Darstellung gehalten. Anstelle des didaktischen Lehrbildes von Bruegel, wie es noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblich war (Abb. 6), benutzt Goya die Tagespresse und das Mittel der Werbeannonce, um seine eigenen, zeitübergreifenden Bilder in die Zeitlichkeit des

<sup>20</sup> Siehe C. Gaignebet/M.-C. Florentin, *Le Carnaval. Essai de mythologie populaire*, Paris 1974, S. 19ff., und C. Gaignebet, *À plus haut sens: l'esotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Bd. I, Paris 1986, S. 154ff.

<sup>21</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris 1970. Siehe auch die interessanten Beobachtungen von R. Wolf, *Sexual Identity, Mask, and Disguise in Goya's 'Los Caprichos'*, in: J. Held (Hrsg.), *Goya. Neue Forschungen*, Berlin 1994, S. 100.

letzten Karnevals des Jahrhunderts einzubringen. Liest man die Presse jener Tage, gewinnt man den unumstößlichen Eindruck einer Neugestaltung des alten Konfliktes zwischen Karneval und Fastenzeit. Anzeichen zu dieser Neustrukturierung finden sich im *Diario de Madrid* des 6. Februars 1799, wo, abgesehen von der obligatorischen Erwähnung des Mondstandes, keine Rede ist von der ausgehenden Fastnacht oder der beginnenden Fastenzeit. Der Wandel vom einen Zeitsystem zum andern ist nur in indirekter, wenn auch offensichtlicher Form erkennbar, etwa dort, wo die Gebräuche und Gewohnheiten der beginnenden Fastenzeit angekündigt werden wie die „Novene der Seelen im Fegefeuer“ oder die Ankunft einer Ladung Störfisch oder in jener Annonce eines Konditors, der, um seine Kunden während der „mageren“ Tage nicht zu verlieren, erklärt, seine Erzeugnisse würden ganz „ohne Schweinefett“ hergestellt.<sup>22</sup> Die Wahl des Kontextes der Fastenzeit gibt zu denken. Hauptproblem ist hierbei die Verschiebung, die in dieser Wahl zum Ausdruck kommt. Die Frage, warum der Zyklus nicht an den „fetten“ Tagen des Karnevals zum Verkauf angeboten wurde (was ohne weiteres möglich gewesen wäre, da die Stiche bereits im Januar bereit lagen), sondern erst am Tag des großen Abschiednehmens, am Aschermittwoch, bleibt offen. Auch bei diesem Problem mag uns die Tradition weiterhelfen.

Sebastian Brants Schrift *Das Narrenschiff*, die 1499 in erweiterter und korrigierter Ausgabe in Basel erschien, bildet in dieser Hinsicht einen Präzedenzfall. Brants spanische Rezeption bleibt noch zu schreiben,<sup>23</sup> sie wird uns hier aber nicht beschäftigen. Was uns vielmehr interessiert, ist die symbolische Bedeutung der Erscheinungsdaten des *Narrenschiffs*, die nach Auskunft der Fachleute jeweils auf den Fastnachtsdienstag fielen, die Ausgabe des Jahres 1499 sogar auf einen besonderen Fastnachtsdienstag, da es der letzte des Jahrhunderts war, oder, was noch wichtiger ist, es handelte sich sogar um den Fastnachtsdienstag vor der Jubiläums-

<sup>22</sup> *Diario de Madrid*, Mittwoch, den 6. Februar 1799, S. 151, und Freitag, den 8. Februar, S.160.

<sup>23</sup> Siehe zur Epoche: Francisco Márquez Villanueva, *Literatura bufonesca o del 'Loco'*, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34/2, 1985/86, S. 501-528, und E. González Duro, *Historia de la locura en España*, Bd. I, Madrid 1994, S. 219ff.

feier des Jahres 1500.<sup>24</sup> Die Fachleute haben wiederholt auf die Art und Weise hingewiesen, wie sich in der Textstruktur und den Bildern des *Narrenschiffs* der Karnevalsgedanke jener Blätter niederschlägt, die am Fastnachtsdienstag, Rosenmontag und am Sonntag zur Mahnung an die herannahenden „mageren“ Tage unter die Leute verteilt wurden. Brant schildert die fastnächtliche Narretei als eine vorübergehende, notwendigerweise zeitlich begrenzte Verrücktheit und scheut keine Mittel, dem Betrachter in Erinnerung zu rufen, daß der Aschermittwoch dazu da ist, die Narreteien zu vergessen und sich eines Besseren zu besinnen. Die Ausgabe von 1499 enthält sogar eine unmißverständliche Warnung, gerichtet an all diejenigen, die es sich einfallen lassen sollten, den Karneval über die „fetten“ Tage hinaus zu verlängern :

Ich weiß noch etlich Fastnarren,  
die in der Torenkapp beharren  
Wenn man die Heilig Zeit fängt an,  
so stören sie dann jedermann.  
Ein Teil berußt sich das Gesicht,  
vermummt am ganzen Leib sich dicht  
und lauft dann so in Butzenweis.  
Aber die Narrheit hat erdacht,  
daß man such Freuden zu Fastnacht:  
wenn man der Seele Heil sollt pflegen.  
Die Narren Kirchweih man wohl kennt,  
zu Recht Fast-Nacht wird sie genennent!  
Man läuft voll Unruh auf den Gassen,  
im Schmutz, als sollt man Immen Fasse.<sup>25</sup>

Während Sebastian Brant am Fastnachtsdienstag des Jahres 1499 all jene in Grund und Boden verdammte, die es wagen sollten, den Karneval über Gebühr zu verlängern, brachten Goyas *Caprichos* im Jahre 1799 dem Aschermittwoch (dem damals und bis heute traditionellen Ende des Fastnachtsritus) das größte Debakel der Geschichte ein. Dieser „Gag“ von Goya, den Inbegriff an Zügellosigkeit

<sup>24</sup> Details in: K. Manger, *Das Narrenschiff. Entstehung, Wirkung, Deutung*, Darmstadt 1983, und S. Mausolf-Kiralp, *Die ‚traditio‘ der Ausgaben des Narrenschiffs von Sebastian Brant mit besonderer Berücksichtigung der Straßburger Editionen*, Aachen 1997.

<sup>25</sup> Wir zitieren hier die moderne Transkribierung von S. Brant, *Das Narrenschiff. Text und Holzschnitte der Erstausgabe 1494. Zusätze der Ausgaben 1495 und 1499*, Frankfurt a.M. 1986, S. 351.

keit und Ausschweifung ausgerechnet am ersten Tag der Fastenzeit zum Verkauf anzubieten, läßt sich eher im Lichte eines Karnevalscherzes verstehen als im trüben Ernst der Fastenzeit: Das ganze Theater rund um den Verkauf der *Caprichos* kann als eine einzige Farce gesehen werden, mit der Ausgelassenheit und Ausschweifung über alle Grenzen hinaus verlängert werden sollen. Gewiß kann in Anbetracht der Tatsache, daß die „scharfen Wasser“ (*Acque forti*) am ersten Tag der Fastenzeit in einer „Apotheke“ verkauft werden sollten, eine moralisierende, läuternde („abführende“) Absicht nicht ausgeschlossen werden. Der Werbetext legt zwar das Gewicht auf die Fähigkeit der „Aque tintas“, die menschlichen Laster und Irrtümer „anzuschwärzen“, sagt aber nicht, ob diese Flüssigkeit als „Gift“ oder als „Abführmittel“ gedacht ist. Ob Gift oder Abführmittel (wahrscheinlich Gift *und* Abführmittel zugleich), Goyas Stiche, zum symbolischen Preis von 320 Reales oder einer Unze Gold erhältlich,<sup>26</sup> sind das Ergebnis einer doppelten Karnevalisierung der Besinnungszeit, da in diesem Akt genau wie in den *Caprichos* Reinigung und Beschmutzung einander die Waage halten.

Fassen wir also zusammen: Am Aschermittwoch des Jahres 1799, d.h. an dem Tag, an dem der letzte Karneval des Jahrhunderts begraben wurde, bringt Goya, Künstler in schlechter Laune, *desengañado/desengañador*, im Laden an der *Straße der Ernüchterung* zum Preis von einer Unze Gold mit seinen *Aguas fuertes* „scharfe“ Bilder auf den Markt, in denen das gesamte Bild-Inventarium von Übertretung und Ausschweifung enthalten ist. Mit einer solchen symbolischen Aktion greift Goya gewissermaßen direkt in den Kalender selber ein: Anstatt seine Fantasien auf die Zeit zu beschränken, in der Ausschweifung und Provokation an der Tagesordnung sind, projiziert er sie in die kommende Zeit hinein, anstatt sie unter Verschuß zu halten, läßt er sie los, anstatt sie zu umschreiben, sagt er sie frei heraus. Indem Goya seine *Caprichos* genau dann zum Verkauf anbietet, als der letzte Karneval des Jahrhunderts sich seinem Ende nähert, setzt er einen anderen Karneval an dessen Stelle, einen imaginären Karneval, unbegrenzt und niemals zu Ende gehend: Aus dem Dunkeln der Nacht eines im Erlöschen begriffenen Karnevals taucht eine Flut von Bildern auf, „*acque forti*“, „mächt-

<sup>26</sup> Siehe T. Harris, *Goya. Engravings and Lithographs*, Oxford 1964, Bd. I, S. 105.

ge Wasser“, die sein Weiterbestehen gewährleisten werden. Die Schwelle zur Moderne ist überschritten.

Múm. 37 149

---

## DIARIO DE MADRID

DEL MIERCOLES 6 DE FEBRERO DE 1799.

*Santo Dorotea Virgen. = Q. H. en la Iglesia de San Felipe Neri.*

Observacio. meteorolog. de ayer.			Afecciones astronomicas de hoy.	
Epoca.	Termom.	Barometro.	Atmosfera.	El 3o de la Luna. Sate
7 de Jan.	3 s. o.	25 p. 38 l.	O. y Nub.	el sol á las 7. y 59 m.
12 del d.	3½ s. o.	25 p. 38 l.	O. y Nub.	de la m. y se poná las
5 de lo s.	3 s. o.	25 p. 38 l.	O. y Nub.	5 y un m. de la tarde.

**C**oleccion de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloquencia y la poesia) puede tambien ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desvarios que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interes, aquellos que ha creido mas aptos á suministrar materia para el ridiculo, y executar al mismo tiempo la fantasia del artista.

Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos harran, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los ejemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil, como admirable quando se logra; no dexará de merecer alguna estimacion el que apartandose naturalmente de ella, ha tenido que exponer á los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustracion ó acalorada con el desenfreno de las pasiones.

Seria suponer demasiada ignorancia en las bellas artes el advertir al publico, que en ninguna de las composiciones que forman esta coleccion se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares á uno ó otro individuo: que seria en verdad, estrechar demasiado los limites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitacion para producir obras perfectas.

150

La pintura (como la poesia) escoge en lo universal lo que juega mas á proposito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinacion, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitacion, por la qual adquiere un buen artista el titulo de inventor y no de copiante servil.

Se vende en la calle del Desengaño. n. 1 tienda de perfumes y licores, pagando por cada coleccion de 48 estampas 320 rs. viii.

Abb. 1 Werbeanzeige für die *Caprichos*, Diario de Madrid, den 6. Februar 1799.

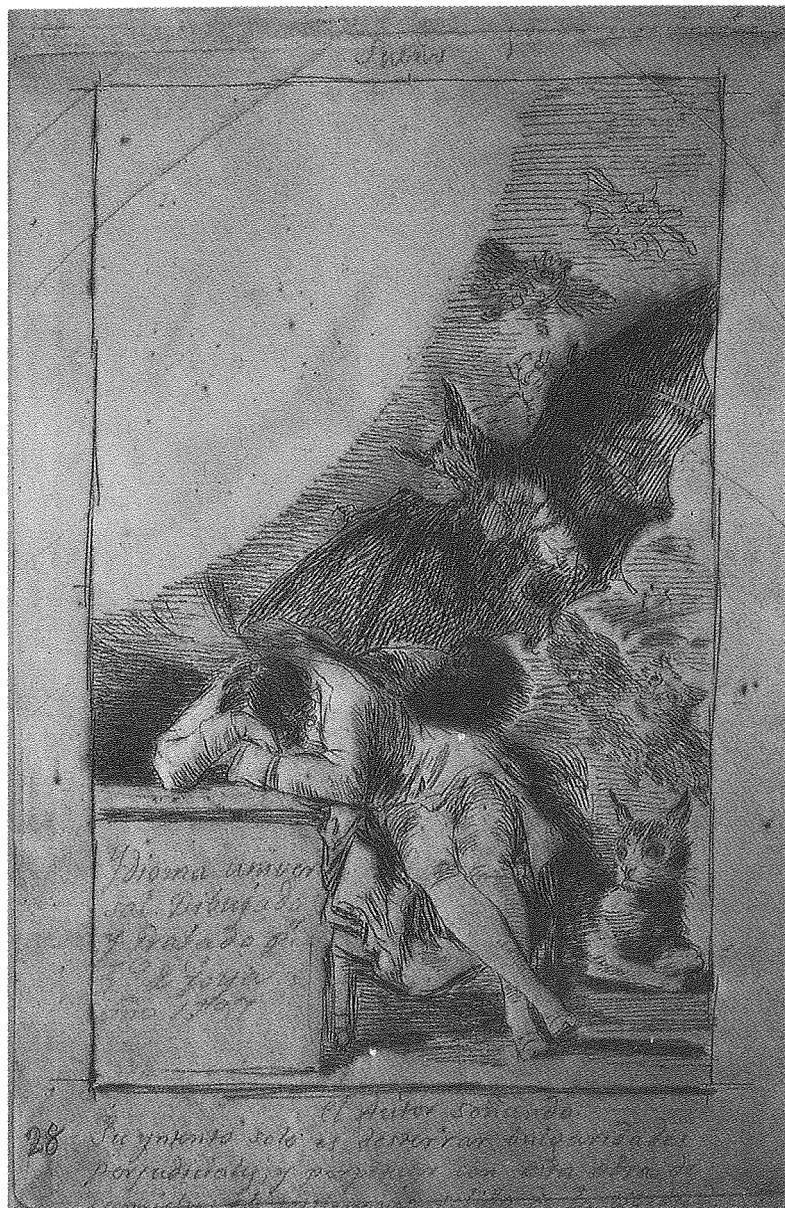


Abb. 2 Titelblatt für den Zyklus *Sueños*, 1797, zweite Version, Sepia und Kohle, 24, 8 x 17, 2 cm, Madrid, Prado.

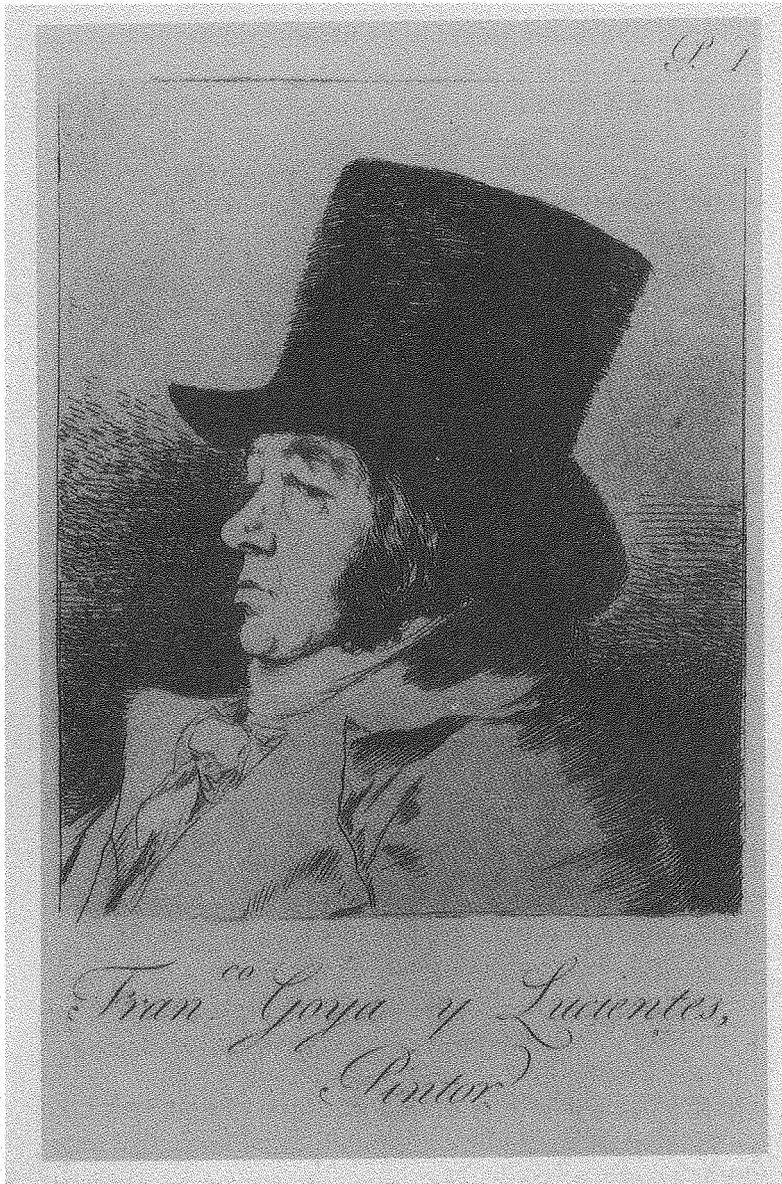


Abb. 3 Goya, Frco Goya y Lucientes, Pintor, Titelblatt für die *Caprichos*, 1797-98, Aquaforte und Acquatinta, 21, 9 x 15, 1 cm.

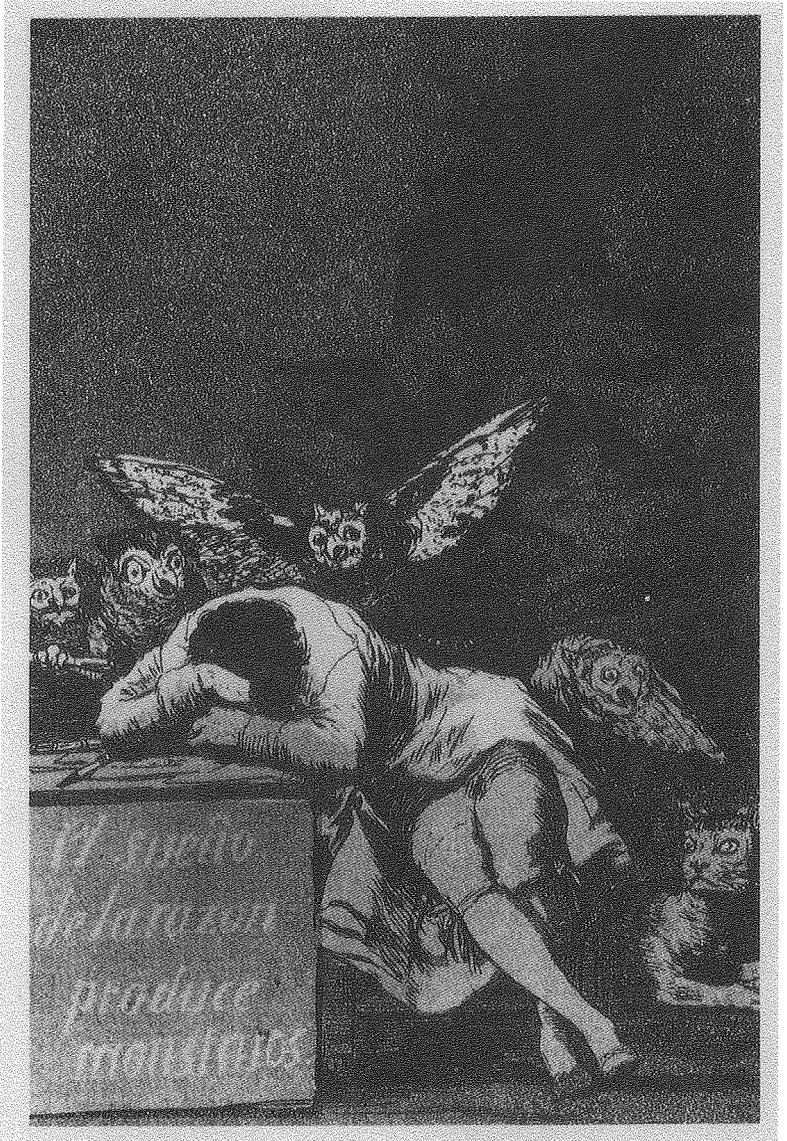


Abb. 4 Goya, El sueño de la razón produce monstruos, *Capricho* 43, 1797-98, Acquafornte und Acquatinta, 21, 6 x 15, 2 cm.



Abb. 5 Ph. Galle nach Pieter Bruegel, Allegorie der Mäßigkeit, ca. 1600 (Foto: Séminaire d'Histoire de l'Art/Fribourg).



NUEVA FOLLA ASTROLOGICA.  
**PISCATOR**  
PARA EL AÑO DE 1761.

Abb. 6 Frontispiz für Diego Torres Villarroel, *Nueva Folla Astrologica*, Madrid 1761 (Foto: Séminaire d'Histoire de l'Art/Fribourg).