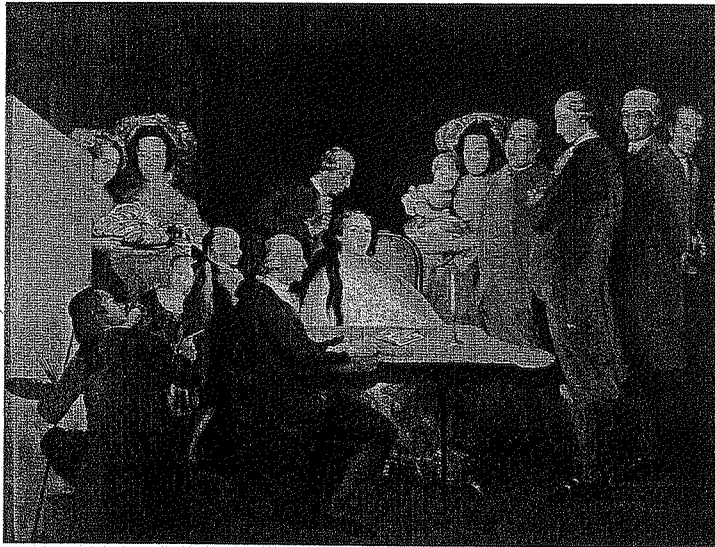


Goya als Prinzenmacher



1. Goya, *Die Familie des Infanten Don Luis*,
Corte di Mamiano (Parma), Fondazione Magnani-Rocca

Als Goya im Jahre 1783 das Bildnis der Familie des Infanten Don Luis de Bourbon (Abb. 1) malte, stand er noch am Anfang seiner Laufbahn. Obwohl er sich in seinem heimatlichen Aragon bereits einen Namen als religiöser Maler und in Madrid als Schöpfer von Modellen für die königlichen Fabriken gemacht hatte, kann die Bildniskunst kaum als sein Spezialgebiet gelten. Die Herausforderung durch einen solchen Auftrag war folglich groß und entsprechend auch die Bemühung des Malers, sein künstlerisches Vermögen unter Beweis zu stellen. Den Erfolg dieses Unternehmens hebt er in einem Brief an seinen Freund Zapater, der auf den 20. September 1783 datiert ist, hervor:

»Querido Hijo mio, acabo de llegar de Arenas y muy cansado, Su Alteza me a echo mil onores, he echo su retrato, el de su señora y niño y Niña con un aplauso inesperado por aber hido ya otros pintores y no aber acertado a esto [...] un mes continuamente con estos Senores y son angeles, me han regalato mil duros y una bata para mi muger toda de plata y oro que bale treinta reales.«¹

»Mein Lieber, ich komme gerade sehr müde aus Arenas zurück. Seine Hoheit bewies mir seine Gunst durch tausend Zeichen der Ehre; ich habe sein Bildnis gemalt, das seiner Gattin mit dem Jungen und dem kleinen Mädchen mit unerwartetem Erfolg; und dies hatten schon mehrere Maler ohne Erfolg versucht [...] Ich blieb bei ihnen einen Monat lang: Sie sind Engel; sie haben mir tausend Douros geschenkt und einen aus Gold und Silber bestickten Schlafrock für meine Frau, der sicher dreißigtausend Reales wert ist.«

Den Eindruck, den dieses Bild bei der spanischen Gesellschaft hinterließ, war sicherlich groß und lenkte die Aufmerksamkeit auf den jungen Maler. Die Forschung hat es jedoch mit auffälliger Zurückhaltung kommentiert, ja es sogar als »wirklichen Mißerfolg« gewertet; es verfüge über »völlig lächerliche Details«² und sei bestenfalls als »extravagant« zu bezeichnen.³ Wir glauben jedoch nachweisen zu können, daß dieses Gemälde als Experimental- und Demonstrationbild gemeint war und entsprechend verstanden werden muß. Bereits die Tatsache,

Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger
(Hrsg.)

Der stumme Diskurs der Bilder

Reflexionsformen des Ästhetischen
in der Kunst der Frühen Neuzeit



Deutscher Kunstverlag München Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der *Fritz Thyssen Stiftung*

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Lektorat: Hans Georg Hiller von Gaertringen
Herstellung: Jens Möbius
Lithos: satzinform, Berlin
Druck und Bindung: fgb · freiburger graphische betriebe

© 2003 Deutscher Kunstverlag München Berlin
ISBN 3-422-06413-3

5

Inhalt

Vorwort	7
VALESKA VON ROSEN »Der stumme Diskurs der Bilder«. Einleitende Überlegungen	9
KLAUS KRÜGER Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs	17
MARIANNE KOOS Petrarkistische Theorie oder künstlerische Praxis? Zur Malerei des <i>Giorgionismo</i> im Spiegel des lyrischen Männerporträts	53
WOLF-DIETRICH LÖHR Petrarcas neue Kleider. Epos und Eros im Frontispiz zu Pierre de Ronsards <i>Amours</i> von 1552	85
KARLHEINZ STIERLE Spectaculum. Der Blick auf die Welt bei Petrarca und Jan van Eyck	119
ULRICH PFISTERER Filaretos <i>historia</i> und <i>commentarius</i> . Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild	139
HANNAH BAADER Das fünfte Element oder Malerei als achte Kunst. Das Porträt des Mathematikers Fra Luca Pacioli	177
GERHART SCHRÖDER »Una pittura licenziosa e ridicola«. Zur Groteskenmalerei des Cinquecento	205

HANS KÖRNER Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste	221
RUDOLF PREIMESBERGER Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum »Amor« der Berliner Gemäldegalerie	243
NICOLA SUTHOR Bad touch? Zum Körpereinsatz in Michelangelo/Pontormos »Noli me tangere« und Caravaggios »Ungläubigem Thomas«	261
VICTOR I. STOICHITA UND ANNA MARIA CODERCH Goya als Prinzenmacher	283
NEVENKA KROSCHESKI <i>Filologia caravaggesca</i> : künstlerische Handschrift und textuelle Tradition	305
VALESKA VON ROSEN Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog. Zu einer vernachlässigten kunsttheoretischen Gattung	317

Vorwort

»Kunstwerke sind theoriehaltig« (K. Stierle); in visueller Form verarbeiten sie theoretische Postulate und tragen gleichzeitig zu deren Konstituierung bei. Dieser wohl weitgehende Zustimmung erfahrende Grundsatz wirft für die Kunstwissenschaft gleichwohl einer Reihe interpretatorischer Fragen auf, die noch keine zufriedenstellende oder gar ausreichende Problematisierung erfahren haben. Die kunsthistorische Erforschung befaßte sich zwar seit ihren Anfängen mit dem reichen Corpus kunsttheoretischer Schriften der Frühen Neuzeit; sie hat dessen unverzichtbare positivistische Aufarbeitung geleistet, Entwicklungslinien einer Geschichte der Kunsttheorie rekonstruiert und so die Voraussetzung für die Korrelation von Theorie und künstlerischer Praxis geschaffen; doch mangelt es nach wie vor sowohl an Untersuchungen, die in der konkreten Werkanalyse die Möglichkeiten und die Grenzen einer Bestimmung der Theoriehaltigkeit des Kunstwerks umfassend zur Sprache bringen, als auch an solchen, die das Verfahren der Korrelation grundsätzlich kritisch diskutieren. Dies scheint indes insofern immer notwendiger zu werden, als zunehmend kunsttheoretische Ansätze die traditionelle Künstlergeschichte verdrängen, und damit der Zugriff auf die Kunsttheorie als ein Mittel zur Analyse und Kontextualisierung von Bildern sowie zur Rekonstruktion ihrer Verstehenshorizonte vermehrt praktiziert wird. Die Bezugnahme auf die schriftlich fixierte Theorie durch eine sich ebenfalls des Mediums der Sprache bedienende Wissenschaft ist zwar naheliegend, doch ist es erforderlich, sich die in der Verschiedenheit der Medien sprachlichen und visuellen Ausdrucks begründete grundsätzliche Problematik dieses Vorgehens bewußt zu halten.

Diese Überlegungen bildeten den Ausgangspunkt der Tagung, die im Frühjahr 2000 an der Freien Universität Berlin stattfand und deren Beiträge hier nun in gedruckter Form vorliegen. Bei allen Autoren, die mit ihren Vorträgen und den anschließenden intensiven Diskussionen den Dialog der Disziplinen – Kunstgeschichte, Romanistik und Kulturwissenschaft – belebt haben, möchten wir uns sehr herzlich bedanken – nicht zuletzt auch für die Geduld, mit der sie das Erscheinen dieses Bandes abgewartet haben.



2. Goya, *Las Meninas* (nach Velázquez), Radierung, Madrid, Biblioteca Nacional

daß der Maler sich selbst in seinem Werk darstellt, hat programmatischen Charakter. Auf einem Hocker in der Ecke des Bildfeldes sitzend, hat er in dem kleinen, im Raum versammelten Hof eine offensichtlich untergeordnete Rolle angenommen. Sein Körper ist in einer fast schockierenden Weise verkleinert, und die seltsame und unnatürliche Bewegung seines Kopfes bedingen die Richtung seines Blicks nach schräg oben, entsprechend also einer der Hauptdiagonalen des Bildes. Dieser diminuierende Modus, den Goya auch in anderen Gemälden dieser Zeit wählt, ist umso erstaunlicher, vergleicht man ihn mit dem wohl direktesten Modell einer auktorialen Einfügung, auf das sich Goya – wie schon oft hervorgehoben wurde – bezieht. Es handelt sich um die *Meninas* des Velázquez, ein bereits mythisches Gemälde, nach dem er bereits wenige Jahre zuvor eine Radierung angefertigt hatte. (Abb. 2).⁴ Während sich Velázquez in den *Meninas* als eigenständige und selbstbewußte Persönlichkeit präsentiert – was ihm allerdings manche beißende Kritik einbrachte –,⁵ zeigt sich Goya – obwohl in der

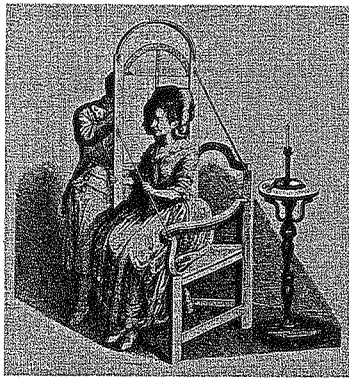
Rolle des malenden Künstlers – erniedrigt, eher in der Funktion der fröhlichen Begleiter, die in den *Meninas* rechts im Bild erscheinen.

Der fast zwingende Vergleich mit dem Werk des Velázquez offenbart weitere Ähnlichkeiten und Unterschiede. Die wichtigste Vergleichbarkeit besteht in der Tatsache, daß Goyas Gemälde ebensowenig wie die *Meninas* ein einfaches Gruppenporträt ist als vielmehr ein Werk, das die Gattung des Bildnisses sowie dessen performative Inszenierung zum Thema hat. Die wichtigsten Unterschiede bestehen in der zeitlichen Distanz der beiden Bilder. Sie wird von Goya nicht nur dazu genutzt, um in visueller Form über die Kunst des Bildnisses zu reflektieren, sondern auch, um eine neue Konzeption der rangniedrigen Gattung des »Gruppenporträts« zu entwickeln. In ihrer scheinbaren Spontaneität rekurren die *Meninas* noch auf die spanisch-habsburgische Hofetikette;⁶ die Familie des Infanten Don Luis führt uns jedoch direkt in die Intimität des kleinen aufgeklärten Hofes von Arenas des San Pedro, indem sie sich fast als »bürgerliche«, häusliche Szene präsentiert.

Zur Beschreibung des Gemäldes:

Der Infant und seine morganatische Gattin, Maria Teresa de Vallabriga, sitzen an einem grünen Tisch, auf dem der Ehemann im Kerzenlicht Spielkarten zieht, während seine Frau sich frisieren läßt. Alle drei Kinder des Paares sind dargestellt: Luis Maria hinter seinem Vater, Maria Teresa de Bourbon mit ihren zwei Gesellschaftsdamen und die kleine Maria Luisa in den Armen ihrer Amme. Die Gruppe rechts besteht aus vier Personen; man hat sie identifiziert als Manuel Moreno, den Sekretär des Infanten, der beleibt und ernst in der Nähe des Tisches steht, ganz hinten der frühere Hofmaler Alejandro de la Cruz, der seinen traurigen Blick auf den Betrachter richtet, neben ihm der lächelnde Francisco de Campo sowie schließlich Luigi Boccherini, der Hofmusiker, in Profilsicht.⁷

Zwei Elemente scheinen uns besonders wichtig zu sein. Zum einen der Umstand, daß nur fünf der vierzehn dargestellten Personen zur engeren königlichen Familie zählen, die übrigen neun dieser jedoch nur im weitesten Sinne zugerechnet werden können. Dies scheint dem zeitgenössischen Verständnis jedoch zu entsprechen, da auch das Bild des Velázquez in diesem Zeitraum als »el quadro de la familia« bezeichnet wurde.⁸ Das zweite Element bezieht sich auf den Charakter des Werks zwischen einem Gruppenporträt und einem Genrebild. Auch dies begegnet bereits in den *Meninas*, doch läßt es sich, wie die Forschung bereits betont hat, mit dem Einfluß der englischen Malerei, in der sich das Genre der *conversation pieces* bereits seit einiger Zeit als autonome Kunstgattung etabliert hatte, erklären.⁹



3. »Machine osure et commode pour tirer des Silhouettes« (nach Lavater, »Essai sur la physiognomie«, Den Haag 1783, II, S. 160)

Dieser letzte Aspekt berührt ein wichtiges Problem, nämlich das Faktum, daß kein einziges großformatiges Gemälde im Typus der »Unterhaltungsszene« zu Goyas Zeiten in Spanien dokumentiert ist. Goya kannte wahrscheinlich keine englischen Werke dieser Gattung im Original, vermutlich jedoch entsprechende Radierungen¹⁰ oder die begehrten »Silhouetten«, die damals in ganz Europa Furore machten (Abb. 3).¹¹ Einige Elemente, wie die künstliche Beleuchtung und die Darstellung mehrerer Figuren im strikten Profil, sprechen dafür. Goyas Rekurs hierauf ist jedoch weder undifferenziert noch unbegründet. Der experimentelle Charakter des Bildes, der wohl dem

Wunsch seines Urhebers entsprang, durch das Gruppenbildnis ein neues Verständnis der Bildniskunst exemplarisch zu entwickeln, wird uns noch interessieren. Der »unerwartete Erfolg« seiner Bildlösung wird von Goya im Brief an Zapater jedoch ohne weitere Erklärungen vermerkt – wir werden darauf zurückkommen.

Im folgenden schlagen wir zunächst eine Lektüre der »Familie des Infanten Don Luis« als experimentelle Inszenierung einer neuen Ästhetik der Bildniskunst vor. In diesem Kontext, so meinen wir, erklären sich viele »Extravaganzen« des Werks, wie bereits sein originellstes Element, nämlich die künstliche Beleuchtung. Sicher wurde eine solche Beleuchtung des öfteren in *conversation pieces* eingesetzt, um spezielle Effekte zu erzielen.¹² Doch zeigt Goya in seinem Bild nicht irgendeine »Unterhaltungsszene«, die im Kerzenlicht stattfindet, er inszeniert vielmehr in einer einzigen Darstellung Beleuchtungslicht, Schattenprojektion und malerischen Diskurs über das Verhältnis von Profilbildnis und Frontalansicht. Anders formuliert, handelt Goyas Bild von den spezifischen Voraussetzungen bei der Ausführung von Bildnissen oder Silhouettenszenen.¹³ Doch bemerkt man rasch, daß diese Elemente wie aneinandergereiht wirken und ihre interne Logik durchaus problematisch ist. Man kann »Die Familie des Infanten Don Luis« als ein zusammenhangloses *conversation piece* bezeichnen, das uns in die Intimität eines häuslichen Abends einführt, an dem man Karten spielt, eine neue Frisur ausprobiert und ein Maler die Rolle eines Schattenzeigers übernommen hat.¹⁴ Befragt man diese Elemente jedoch nach ihrer ursprünglichen Logik, kommt man im Verständnis des Bildes einen Schritt weiter.

Beginnen wir mit der Art und Weise Goyas, sich in einer ungewöhnlichen Pose vor der zur Projektionsfläche gewordenen Leinwand darzustellen. Man hat hier eine Anspielung auf den alten Mythos von den Ursprüngen der Malerei, den Goya dem Betrachter in Erinnerung habe rufen wollen, gesehen.¹⁵ Dies ist möglich, doch glauben wir, daß es Goya um mehr ging, und zwar um die Inszenierung eines Diskurses über den modernen Status der Porträt-Gattung und die entsprechende Demonstration gegenüber dem Betrachter – in erster Linie also gegenüber dem noblen Auftraggeber, der ja gleichermaßen Empfänger wie Held seiner malerischen Experimente ist. Das Bild ist eine malerische Antwort auf das, was zu seiner Zeit bereits in verbal-diskursiver Form gezeigt worden war, nämlich der Bezug zwischen Bildniskunst, physiognomischer Analyse und der Silhouetten-Technik. Der »Held« auf diesem Gebiet war der Schweizer Pastor Johann Caspar Lavater, dessen wichtigstes Werk mit dem Titel »Essai sur la physiognomie« auf französisch erschienen war, kurz bevor Goya seinen eigenen »Essay über die Bildniskunst« begonnen hatte – das Porträt der Familie des Infanten Don Luis. Wir vermuten, daß der Text und die Radierungen gerade dieser Ausgabe, die Lavater in den kultivierten Kreisen Europas bekannt machte, eine der Grundlagen von Goyas Experiment bildete.¹⁶

Das Interesse an Lavaters Schriften von Seiten all derjenigen, die sich für die Kunst des Porträts interessierten, ist nicht in Frage zu stellen. In seinem zweiten Band präsentiert Lavater ein Kompendium der wohl am weitesten entwickelten Theorie dieser Gattung seiner Zeit.¹⁷ Hier nur einige Auszüge:

»L'art du portrait est le plus naturel, le plus noble, et le plus utile de tous les Arts – il en est aussi le plus difficile, quelque facile qu'il paroisse et qu'il devrait être [...] Qu'est-ce que l'Art du Portrait? C'est la représentation d'un individu réel, ou seulement d'une partie de son corps; c'est la reproduction de notre image; c'est l'art de montrer dès le premier coup d'œil la forme de l'homme, sous des traits qu'il serait impossible de rendre en paroles. [...] L'étude philosophique de l'homme, c'est à dire, une connaissance précise et en même temps générale de son être, voilà ce qui manque à la plupart des Peintre en portraits, et c'est aussi le grand défaut qui me choque dans presque tous leurs ouvrages [...]. L'âme se peint sur le visage; il faut l'apercevoir pour la rendre sur la toile; et celui qui n'est pas capable de saisir cette expression, n'a jamais été Peintre en portraits.«¹⁸

»Die Bildniskunst ist die natürlichste, nobelste und nützlichste aller Künste – und auch die schwierigste, obgleich sie leicht anmutet und auch sein sollte. [...] Was ist die Bildniskunst? Sie ist die Darstellung eines wirklichen Individuums oder nur eines Teils seines Körpers; sie ist die Reproduktion

unseres Bildes; sie ist die Kunst, vom ersten Augenblick an, die Gestalt des Menschen mit Zügen, die man nicht in Worte fassen könnte, zu zeigen. [...] Die philosophische Ausbildung des Menschen, das heißt, eine präzise und gleichwohl generelle Kenntnis seines Wesens, diese mangelt oft dem Bildnismaler, und es ist auch dies der große Fehler, der mich in fast allen ihren Werken schockiert. [...] Die Seele muß man auf das Gesicht malen; man muß sie erkennen, um sie malen zu können; und jener, der nicht fähig ist, diesen Ausdruck aufzufangen, war nie ein Bildnismaler.«

Für Lavater besteht die beste Form, die Seele zu erkennen, im Studium des Profils, genauer in der gewundenen Linie mit ihrer reichen Semiologie, die mit größter Klarheit in der Silhouette, also im Umriß des Schattens, spricht:

»Combien la silhouette n'est-elle pas ici plus expressive que le visage ombré! L'un et l'autre annoncent, il est vrai, un homme estimable par bonté, son honnêteté et son empressement à obliger; mais le Physiognomiste s'attachera de préférence à la silhouette, parce qu'elle lui montre plus de noblesse dans le bas du profil, plus de sentiment poétique dans le nez ...«¹⁹

»Wie ist nicht doch die Silhouette ausdrucksstärker als ein verschattetes Gesicht! Das eine wie das andere zeigt wahrlich einen achtbaren Menschen durch seine Güte, seine Ehrlichkeit und seine Bereitschaft, Verpflichtungen einzugehen; doch der Physiognomist sollte sich eher an die Silhouette halten, weil diese im unteren Profil eine größere Vornehmheit zeigt und in der Nase eine poetischeres Sentiment.«

Die Kunst der Silhouetteninterpretation verbreitete sich rasch in ganz Europa und wurde zu einem der beliebtesten Gesellschaftsspiele am Ende des 18. Jahrhunderts.²⁰ Für den modernen Leser ist es nicht leicht auszumachen, worin genau die Expressivität des Stichs besteht, der die oben zitierten Bemerkungen Lavaters begleitet (Abb. 4). Wir irren uns wohl kaum, wenn wir annehmen, daß sogar Goya seinem hohen Auftraggeber und Modell erklären mußte, warum er ihn nicht frontal porträtierte, sondern im Profil, also in einer ungewöhnlichen und durch ihre Starrheit auch unpraktischen Pose, die eben allein sein Profil, nicht aber seine Gesichtszüge für die Ewigkeit festhielt. Goya hätte die voraussetzen- de Offenheit seitens Don Luis, der, wie man weiß, an künstlerischen und wissenschaftlichen Neuerungen sehr interessiert war, mit einer der Passagen Lavaters begegnen können, die wir oben zitiert haben. Er hätte ihm aber auch die folgende exemplarische Analyse des Profils eines Prinzen referieren können:

»Au premier coup d'œil jeté sur ce profil, je dirais : voilà le visage d'un Prince; et je le jugerais tel sur la simple silhouette, quoique peut-être elle ne soit pas tout à fait exacte. Rien n'annonce ici l'air bourgeois; et si j'en crois mon sentiment individuel, cette physiognomie est une de celles qu'on peut appeler *marquées du doigt de Dieu*. J'y découvre de la noblesse, de la dignité et du courage; beaucoup de résolution; le grand talent de renfermer profondément ce qui doit être caché et de communiquer sans réserve ce qui peut être su : talent si difficile à combiner et si nécessaire pourtant dans un rang élevé. J'aperçois de plus une prudence consommée, exempte de défiance et d'inquiétude; et sans avoir vu l'œil, je lis dans le seul contour du front et du nez, un regard sûr, ferme, imposant, qui pénètre l'homme caché, démasque le fourbe, fait trembler le traître, mais qui inspire aussi la confiance à l'homme de bien. Le contour du front est des plus extraordinaires; il présage la plus grande et les plus belles entreprises. Le dessin de la bouche est un peu trop dur; mais elle n'en conserve pas moins une expression de candeur, de bonté et de courage.«²¹



4. A. G. Rämél, *Bildnis und Schattenprofil* (nach Lavater, *Essai sur la physiognomie*, Den Haag 1783, II, S. 240)

»Mit dem ersten, auf dieses Profil geworfenen Blick würde ich sagen: dies ist das Profil eines Prinzen; und ich würde ihn so dank einer einfachen Silhouette beurteilen, auch wenn sie nicht ganz exakt wäre. Nichts verweist hier auf ein bürgerliches Äußeres; und wenn ich meinem individuellen Gefühl folge, ist diese Physiognomie eine, die man als *von Gottes Finger gezeichnet* bezeichnen kann. Ich erkenne in ihr Vornehmheit, Würde und Mut; viel Entschlossenheit und das große Talent, das, was verborgen werden muß, zu verschweigen, und das, was gesagt werden muß, ohne Vorbehalt zu äußern: eine Gabe, die schwer miteinander zu vereinbaren und daher unabdingbar für einen hohen Rang ist. Ich bemerke auch eine vollkommene Klugheit ohne jeden Argwohn oder Rastlosigkeit; und ohne das Auge gesehen zu haben, nehme ich im einzigartigen Umriß der Stirn

und Nase, einen sicheren, festen und imposanten Blick, der den verborgenen Mund durchdringt, den Schurken entlarvt, den Verräter zittern läßt, der aber dem gütigen Menschen Vertrauen schenkt, wahr. Der Umriß der Stirn ist außergewöhnlich; er ist Anzeichen für die größten und schönsten Vorhaben. Die Zeichnung des Mundes ist ein wenig zu hart; sie zeigt jedoch einen Ausdruck von Liebe, Güte und Mut.»

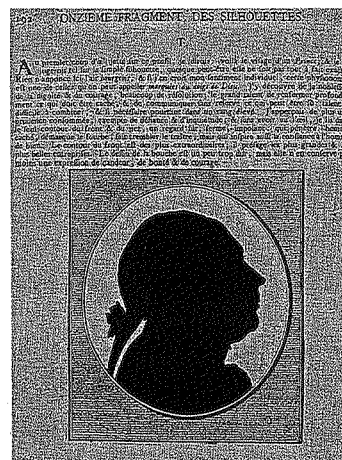
Es versteht sich von selbst, daß wir nicht davon ausgehen, Goya hätte sich wortwörtlich auf Lavater bezogen; er hat vielmehr die analytische Methode vom physiognomischen Diskurs auf die Bildniskunst übertragen. Goya gibt den Silhouetten Leben und richtet seine Aufmerksamkeit auf die individuellen Züge seiner Modelle, ohne dabei jedoch die Methode des Schweizer Physiognomikers außer acht zu lassen. Als Goya das Bildnis von Don Luis malte, hat er also das Studium der individuellen Züge seines Modells – natürlich andere als die von Lavater analysierten – und allgemeine Aspekte der prinzenhaften Würde, wie sie der »Essai sur la physiognomie« postulierte, miteinander verbunden. Das wohl markanteste gemeinsame Element von Lavaters Text einschließlich der Radierung und Goyas Bildnis besteht ohne Zweifel in der »ungewöhnlichen«, gebogenen Stirn, die, wie Lavater schließt, auf kommende »große und schöne Vorhaben« hinweist.

Dies wiederholt sich in der Darstellung des kleinen Luis Maria, dessen Silhouette zu der seines Vaters in enger Beziehung steht. Goya zeigt den Infanten wie ein kleines Doppel seines Vaters, indem er die fehlende physiognomische Ähnlichkeit durch eine klare Körpersprache ausgleicht: die Bewegungen seines Arms und Beins nehmen jene seines Vaters wieder auf. Die Silhouette des Sohnes scheint somit aus der väterlichen Form entstanden zu sein, und dies obwohl seine Physiognomie die Gesichtszüge seiner Mutter, der schönen Maria Teresa, mit denen seines Vaters Don Luis verbindet. Letztere sind weniger offensichtlich, gehen jedoch mit der physiognomischen Theorie Lavaters einher, die besagt:

»nous retrouvons trait pout trait dans le fils le caractère, le tempérament, et la plupart des qualités morales du père.«²²

»Zug um Zug finden sich im Sohn der Charakter, das Temperament und die meisten moralischen Qualitäten des Vaters wieder.«

Salopp könnte man formulieren, daß der kleine Luis Maria die hübsche Nase seiner Mutter (Abb. 9), mit ihr jedoch auch die Stirnbeule seines Vaters geerbt hat; durch sie ähnelt er wiederum dem prinzenhaften Ideal, wie es Lavater entworfen hat (Abb. 5).



5. Ein Prinz (nach Lavater, »Essai sur la physiognomie«, Den Haag 1783, II, S. 192)

Wenn Goya, wie wir meinen, etwas vom divinatorischen Charakter der physiognomischen Übungen Lavaters übernommen hat – und gerade dieser hatte manche scharfe Diskussionen um Methode und Aufgabe der Silhouette ausgelöst –,²³ dann geschah dies wissentlich, und zwar wiederum in Bezug auf einen thematischen Kontext, auf den wir noch zurückkommen werden. Denn im Bild haben sowohl das Vorzeigen der Silhouetten, als auch das Kartenziehen System.

Die genaue Beschäftigung von Don Luis de Bourbon wurde in der Forschung verschieden gedeutet. Es scheint uns kaum möglich, daß es sich um eine unterbrochene Kartenpartie handelt oder um ein Solitärspiel, also ein Kombinationsspiel, das erst wenig

später erfunden worden sein soll.²⁴ Dagegen erfreute sich das Kartenziehen im 18. Jahrhundert größter Beliebtheit, und die Deutlichkeit, mit der die modernen Doppelkopf-Karten vor Don Luis auf dem Tisch liegen, erweckt den Eindruck, daß es sich hierbei um eine Botschaft an den anvisierten Betrachter handelt. Obwohl es sicher riskant ist, eine solche zu postulieren, kann man doch vermuten, daß das Blatt mit dem damaligen Exil des Prinzen, vielleicht sogar mit der im Jahre 1783 höchst verworrenen Situation bezüglich der Thronnachfolge in Verbindung zu bringen ist. Der eigentlich Thronnachfolger Karl besaß nämlich noch keine männlichen Nachkommen – seine Gattin Maria Luisa hatte gerade Zwillinge verloren –, und daher wäre eine Machtübergabe an die Familie des Infanten Don Luis durchaus möglich gewesen. Das Terzetto, bestehend aus Buben *de baste* (auch »Infant« genannt) und der »Zwei« in gleicher Farbe, die das goldene As flankieren (die königliche Karte *par excellence*), muß wohl als diesbezügliche Anspielung auf die Zukunft gedeutet werden – eine dem physiognomischen Diskurs grundsätzlich ähnliche Inszenierung.

Nehmen wir einmal an, auch die anderen im Bild dargestellten Mitglieder des Hofes wären durch den Dialog zwischen Goya und seinem hohen Auftraggeber über Posen und Porträts angeregt worden und hätten ihre Neugierde bezüglich der Bedeutung ihrer eigenen Darstellung im Profil zum Ausdruck gebracht,

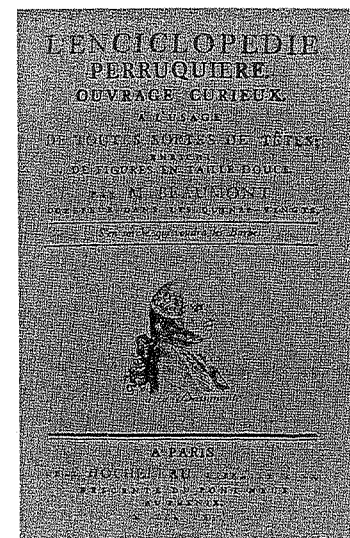
so hätte Goya zum Beispiel Luigi Boccherini (folgt man der entsprechenden Identifizierung der Figur der rechten Gruppe durch die Forschung)²⁵ den zweiten Band des »Essai« von Lavater zeigen können, worin dieser die folgende vergleichende Analyse eines Kopfes in drei verschiedenen Ansichten gibt (in Dreiviertelansicht, im linken Profil, im rechten Profil).

»Réserve, fermeté, assurance, tels sont les caractères distinctifs de ces trois dessins de le même tête. Vous ne risquez rien de prédire: que cet homme choisira toujours avec prudence, et que son activité n'embrassera point un grand nombre d'objets. Il est pensif sans être pénétrant et sans avoir des idées clairement développées. S'il aime, son amour sera fidèle, profond, concentré; mais son affection, comme son activité ne saurait s'étendre sur beaucoup d'objets. Le front et les sourcils dans ces trois visages, surtout dans a et c, annoncent le génie (l'estampe que nous examinons offre l'image imparfaite d'un grand Musicien), c'est-à-dire, l'aptitude à recevoir certaines impressions, et le talent de les communiquer; et l'on voit aussi que cette aptitude est unique dans son espèce. Elle saisit vivement son objet, en jouit, en fait des délices, et s'identifie avec lui.

Les lèvres b & c expriment un talent poétique qui ne veut pas s'assujettir à la contrainte des règles. d et e n'offrent point un contraste, mais des extrêmes: le premier jouit, le second enfouit; l'un donne, l'autre vous force d'accepter ses dons.«²⁶

»Zurückhaltung, Entschlossenheit, Bestimmtheit, dies sind die Merkmale dieser drei Zeichnungen desselben Kopfes. Man riskiert nichts, wenn man sagt, daß dieser Mann immer mit Klugheit bedenken wird, daß seine Aktivität sich nicht auf eine große Anzahl von Dingen richten wird. Er ist nachdenklich, ohne aufdringlich zu sein und ohne seine Ideen klar entwickelt zu haben. Wenn er liebt, wird seine Liebe treu, tief und konzentriert sein; doch seine Zuneigung wird wie seine Handlungen nicht auf viele Objekte gerichtet sein. Die Stirn und die Augenbrauen in diesen drei Zeichnungen (vor allem in a und c) künden den Genius an (der Strich, den wir betrachten, zeigt uns das unvollkommene Bild eines großen Musikers), das heißt, die Fähigkeit, einige Eindrücke zu empfangen und das Talent, sie mitzuteilen; und man sieht ebenfalls, daß diese Fähigkeit in seiner Spezies einzigartig ist. Sie packt ihr Objekt, genießt es, hat ihre Freude daran und identifiziert sich mit ihm. Die Lippen b und c drücken das poetische Talent aus, das sich keiner Regel unterwerfen will. D und e hingegen zeigen keine Kontraste, jedoch Extreme auf. Der erste genießt, der zweite verbirgt; der eine gibt, der andere zwingt einen, seine Talente anzunehmen.«

Hätte Goya das Experiment mit Santos García wiederholen wollen, der im Zentrum des Bildes im Profil dargestellt ist, wie er sich um die Haarpracht von Maria Teresa de Vallabriga kümmert, hätte er wohl mehr Mühe gehabt, da sich keiner der Bände des »Essai sur la physiognomie« für den speziellen Fall der Physiognomie eines Friseurs interessiert. Doch ist es wahrscheinlich, daß García ihn gar nicht bemüht hätte, denn dieser wird wohl selbst erkannt haben, worauf sein Porträt anspielt: auf den »Schutzheligen« aller Friseure des 18. Jahrhunderts, wie er auf dem Titelblatt der »Encyclopédie perruquière, ouvrage curieux à l'usage de toutes sortes de têtes« des J. H. Marchand, genannt Monsieur Beaumont, die 1762 in Paris erschienen war, abgebildet ist. Es handelt sich um ein emblematisches Bild, eine Art Kombination von Autorenbild und perfektem Modell der Haarkunst (Abb. 6). García hätte sich sicherlich auch einverstanden erklärt mit den Bemerkungen in einem anderen wichtigen Werk, und zwar »L'art du Perruquier« von M. de Garsault (Paris 1767), das die Grundprinzipien des Berufsstandes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte:



6. M. Beaumont (J. H. Marchand),
»L'Encyclopédie perruquière«, Titelblatt,
Paris 1762

»La Coupe des Cheveux est la science qui donne aux cheveux naturels une forme régulière, en retranchant leurs inégalités et les taillants par étages, lesquels doivent s'arranger avec grâce en accompagnant le visage [...] Il semblerait qu'un peu d'habitude suffirait pour en venir à bout; cependant il se trouve des Perruquiers bien supérieurs en cela à autre. Comme cette opération n'a point de règles précises, c'est une affaire de génie, dont certain talent, le goût et le coup-d'œil sont les frais.«²⁷

»Das Haarschneiden ist die Wissenschaft, die den natürlichen Haaren eine regelmäßige Form gibt, indem sie ihre Unregelmäßigkeiten beseitigt und sie stufenweise schneidet, so daß sie sich anmutig um das Gesicht legen [...] Es könnte der Eindruck entstehen, als genüge wenig, um dies

zu tun; tatsächlich gibt es jedoch Perückenmacher, die über diese Kunst in höherem Maße verfügen. Weil für sie keine genauen Regeln existieren, ist es eine Sache des Genies, für das Talent, Geschmack und der richtige Blick notwendig sind.«

Diese Passage macht deutlich, daß sich die Haarkunst damals in doppeltem Bezug zur physiognomischen Übung und zum künstlerischen »Genie« verstand.²⁸ Dies wird auch von Beaumont betont, und zwar in seinem Nachwort in einer an Wortspielen reichen Sprache, die sich in die Tradition des literarischen Konzeptismus stellt.

»Jamais livre ne mérita mieux une Préface et une Postface, qu'un ouvrage destiné à la représentation et à l'ornement des faces. Travailler sur ce beau sujet, c'est livrer ses soins à la plus belle portion de la nature. L'homme presque seul est en possession d'avoir une face. Les autres animaux ont un bec, un museau, une hure et chez la plupart d'entre'eux comme parmi nous, c'est un mérite que d'être bien coiffé. Les uns se coiffent du vin, d'autres d'amour, d'ambition, de chimères, d'autre son nés coiffés, mais heureusement ces différents coiffures ne les empêchent pas de se coiffer encore de Perruques. Et c'est cette seule coiffure physique à la quelle je me suis borné sans aucune intention de représenter des coiffures morales.«²⁹

»Nie wird ein Buch ein Vorwort und ein Nachwort besser verdient haben, als wenn es der Darstellung und Verzierung von Gesichtern dient. Daran zu arbeiten, bedeutet, sich mit den schönsten Teilen der Natur zu beschäftigen. Der Mensch ist fast das einzige Lebewesen, das über ein Gesicht verfügt. Die Tiere haben hingegen einen Schnabel, eine Schnauze oder einen Schweinskopf und fast alle haben dasselbe Bedürfnis wie wir, nämlich gut bedeckt zu sein. Die einen bedecken sich mit Wein, die anderen mit Liebe, Ehrgeiz oder Hirngespinnsten, wieder andere sind bereits gut bedeckt geboren, doch hindern ihre Bedeckungen sie nicht daran, sich Perücken aufzusetzen. Ich habe mich einzig dieser Form der Bedeckung gewidmet, ohne jede Absicht, eine andere moralische Bedeckung darzustellen.«

Um ein konkreteres Bild seiner Kunst zu geben, fügt Beaumont mehrere Stiche ein, die seine originellsten Modelle männlicher Perücken zeigen, und fügt hinzu:

»J'ai employé dans cette première édition que des visages sans ressemblance, ni caractère, et tels qu'il a plu au Graveur de les imaginer au hasard, mais si quelqu'un dans la suite est jaloux de faire admirer au Public ses

grâces et son goût, il peut m'envoyer son portrait et j'aurai soin de le faire graver avec la plus élégante correction.«³⁰

»In dieser ersten Ausgabe habe ich nur Gesichter ohne Ähnlichkeit und Charakter ausgewählt, wie es dem Stecher gerade eingefallen ist. Doch falls jemand noch begierig danach sein sollte, daß seine Grazie vom Publikum bewundert wird, kann er mir sein Bildnis schicken, und ich werde es mit der höchsten Eleganz korrigiert stechen lassen.«

Es ist nun an der Zeit, wieder zu Goyas Bild zurückzukehren. Er inszeniert hier die Tätigkeit des Friseurs als die eines »Künstlers« und »Physiognomkers«, der, so glauben wir, in der Tradition von Beaumont steht. Santos García kämmt gerade die Haare der Gattin des Infanten, doch gibt es mehrere Hinweise im Bild, die uns zu erkennen geben, daß einige der anwesenden Personen bereits durch seine Hände gegangen sind oder noch darauf warten. Zu ihnen gehört der lächelnde Francisco del Campo am äußeren rechten Bildrand, der mit verbundenem Kopf auf seine neue Perücke wartet.

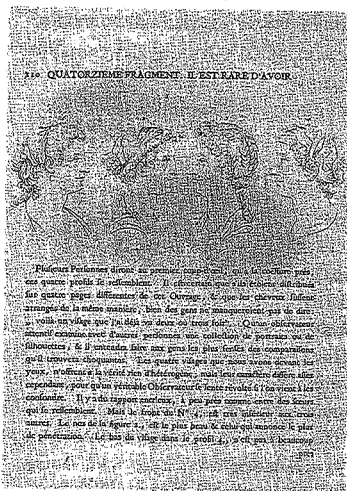
Der berühmte Friseur hätte sich vermutlich nicht an den Hof des Infanten gewagt und dem Kopf von dessen so schöner wie eingebildeter Gattin genähert, wenn er sich nicht zuvor vorbereitet und die modernsten und schönsten Frisuren studiert hätte. Er hätte wohl mit Beaumont sagen können:

»J'observais à cet effet toutes les physiognomies et le rapport qu'elles devaient avoir avec un genre de Coiffure qui leur fut propre.«³¹

»Ich beobachte zu diesem Zweck alle Physiognomien und wie sie jeweils zu den verschiedenen Typen von Frisuren passen, die ihnen entsprechen.«

Auch der »Essai sur la physiognomie« war Beaumont sicherlich nicht völlig fremd, wenn er ihm auch nur bis zu einem gewissen Grad als Anregung dienen konnte, da für Lavater gerade in der Haartracht die größte Schwierigkeit bestand. Diese – wie alles, was der Mode unterlag – war für ihn eher ein Mittel, die Seele zu verbergen als sie zu erkennen zu geben.³² So schreibt Lavater beispielsweise im Kommentar zu einem der Stiche des ersten Bandes (Abb. 7):

»Plusieurs Personnes diront à un premier coup d'œil, qu'à la coiffure près, ces quatre profils se ressemblent. Il est certain que s'ils étaient distribués sur quatre pages différents de cet Ouvrage, et que les cheveux fussent arrangés de la même manière, bien des gens ne manqueraient pas de dire: »voilà un visage que j'ai vu deux ou trois fois«. Les quatre visages que nous avons devant les yeux n'offrent à la vérité rien d'hétérogène; mais leur



7. Vier Frauenprofile
(nach Lavater, *«Essai sur la physiognomie»*,
Den Haag 1783, II, S. 110)

caractère diffère assez cependant, pour qu'un véritable Observateur se sente révolté si l'on vient à les confondre.³³

»Viele werden auf den ersten Blick der Ansicht sein, daß diese vier Profile sich abgesehen von der Frisur ähneln. Sicher ist auch, daß, wenn diese Profile auf vier verschiedene Seiten dieses Werks verteilt wären und ihre Frisur dieselbe wäre, viele sagen würden: »Dies ist ein Gesicht, das ich schon zwei- oder dreimal gesehen habe.« Diese vier Gesichter, die vor unseren Augen stehen, bieten wahrlich nichts Heterogenes, und doch würde ein aufmerksamer Beobachter empört sein, würde man sie verwechseln.«

Mit dieser Passage versteht man, daß für Lavater die Frisur einer exakten physiognomischen Analyse nur im Wege stand. Wir glauben daher, daß der Bezug zur »Frisur-Physiognomie«, wie er in der »Familie des Infanten« inszeniert wird, den *«Essai sur la physiognomie»* transzendiert und dabei an die wohl elaboreteste Theorie der Zeit, die gerade diesen Aspekt Lavaters zu korrigieren versuchte, anknüpft. Wir denken an die *«Principes de la beauté considérés relativement à la tête humaine»* von Alexander Cozens.

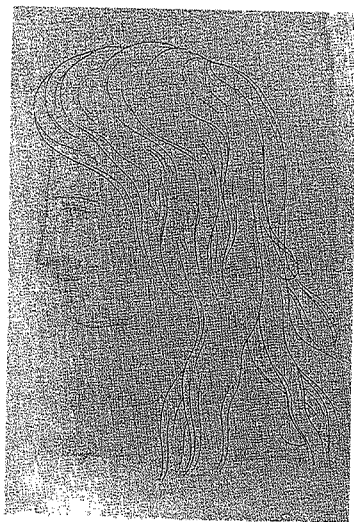
Dieses Werk, das wenige Jahre zuvor in London in einer zweisprachigen (in englisch und französisch), mit vielen Stichen versehenen Ausgabe erschienen war, richtete sich an die höchsten gesellschaftlichen Kreise Europas. Es wurde dank der *subscription* von hohen Persönlichkeiten, wie dem König von England, der Herzogin von Cumberland und noch von Künstlern wie Reynolds, Flaxman oder Wright of Derby gedruckt. Es läßt sich als eine Mixtur aus neoklassischer Ästhetik, Physiognomenlehre und Gesellschaftspiel beschreiben, bei dem man, beginnend mit der »einfachen Schönheit« (*simple beauty*), sechzehn weibliche »gemischte« Schönheitstypen bestimmen mußte (sensibel, melancholisch, entschlossen, schwach, königlich usw.). Cozens Ausgangspunkt bildet die Kodifikation einer Schönheitslinie, die mit Lavaters »Profil« übereinstimmt – mit dem einzigen Unterschied, daß sie nun mit der Frisur in Verbindung treten muß, die

in dem angestrebten Gleichgewicht die Rolle eines beweglichen und ausdrucksstarken Gegengewichts einnimmt:

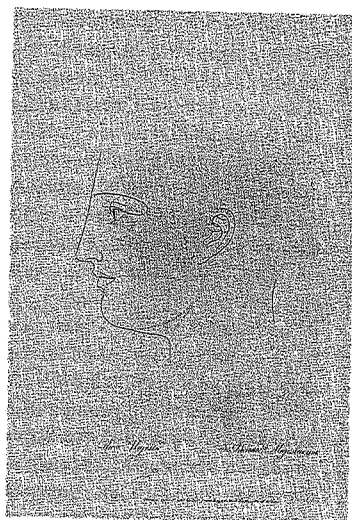
»I was convinced also, that the expressions in the faces might be considerably augmented by suitable dresses of the hair. I have therefore composed as many of them as there are faces, interleaving them where I presumed they were best adapted, proposing that they should be applied to or laid over the faces so as to produce the most proper effect. For this purpose they are printed on transparent paper, and intended not to be bounded in the book, in order to give an opportunity of owing them at pleasure on any one face, and likewise of applying them to any or the rest of the faces. [...] I am conscious much more may be said upon the subject of the beauty of the human face, but I have presumed only to give a hint of a new practical scheme to the public, referring [sic] the ultimate decision of principles to the feelings and experience of mankind; and I shall rest extremely peased, if this undertaking shall promote a discussion of the subject among the curious.«³⁴

»Ich war auch davon überzeugt, daß der Ausdruck in Gesichtern von einer passenden Frisur noch erheblich gesteigert werden kann. Deshalb habe ich ebenso viele Frisuren zusammengestellt wie Gesichter und habe sie so angeordnet, dass sie nach meinem Gefühl am besten passen; ich schlage vor, dass sie an oder über die Gesichter gelegt werden, so dass diese den größtmöglichen Effekt erzielen. Zu diesem Zweck sind sie auf transparentes Papier gedruckt und in das Buch lediglich eingelegt, so dass man die Möglichkeit hat, sie nach Belieben auf ein oder auch auf jedes andere Gesicht zu legen. [...] Ich bin mir bewusst, dass noch viel mehr über die Schönheit des menschlichen Gesichts gesagt werden könnte, doch wollte ich lediglich einem breiteren Publikum den Hinweis auf ein neues praktisches Schema geben, dabei aber für die letztgültige Entscheidung bezüglich der Prinzipien auf die Gefühle und Erfahrungen des einzelnen Menschen verweisen. Es wäre mir daher eine große Freude, wenn dieses Unterfangen dazu beitrüge, eine Diskussion in interessierten Kreisen anzustoßen.«

Goyas Gemälde kann genau in diesem Sinne interpretiert werden. Der Maler hat in das Zentrum des Bildes eine Szene eingefügt, die ihres ungewöhnlichen Charakters wegen und vor allem aufgrund ihres Bezugs zu den *conversation pieces* Irritationen ausgelöst hat. Wenn unsere Überlegungen zutreffen, dann wohnen wir nicht irgendeiner Unterhaltung bei und schon gar keiner Szene, in der man sich auf das Zubettgehen vorbereitet, wie oft vermutet wird. Denn diese Lesart ließe alle anderen Elemente des Bildes außer Acht. Warum beginnt der Künstler sein



8a. A. Cozens/F. Bartolozzi, *Einfache Schönheit (Profil und Haartracht)*, Radierung zu *Principles of Beauty relative to the Human Head*, London 1778



8b. A. Cozens/F. Bartolozzi, *Königliche Schönheit (Profil)*, Radierung zu *Principles of Beauty relative to the Human Head*, London 1778

Werk erst zu dieser Uhrzeit, warum zieht der Infant noch Karten, warum wartet ein Mann noch so spät auf seine Perücke? Unsere Hypothese ist, daß der Friseur in der zentralen Szene nicht im Begriff ist, die Frisur der Infantin zu lösen, sondern, im Gegenteil, gerade damit beschäftigt ist, sie zu »machen«, ³⁵ genauer, die ihrer Physiognomie adäquate Frisur zu finden. Wir wagen sogar die Behauptung, daß die auf dem grünen Tisch stehende Kerze zu dem großen grünen Vorhang und zur Leinwand am linken Bildrand in Beziehung steht und so auf das Arrangement von Lavaters Silhouettenmaschine verweist (Abb. 3). Sie zeigt uns ferner auch, daß die Szene weder am Abend, noch in der Nacht stattfindet, sondern daß man es hier sehr wahrscheinlich mit einem Experiment zu tun hat, das hinter verschlossenen Türen am Tag durchgeführt wird. Das Beleuchtungslicht hat wohl zum Ziel, die Profile der Personen stärker zu betonen und den halb-ästhetischen, halb-divinatorischen Diskurs einzuleiten.

In diesem Kontext entfaltet die Assimilation an die Theorie von Cozens ihre ganze Tragweite. Mittels der Frisierszene im Zentrum des Bildes leitet Goya einen komplexen, aber sehr präzisen Diskurs über die Schönheit von Maria Tere-



9. Goya, *Maria Teresa de Vallabriga*, Madrid, Prado

sa de Vallabriga ein. Sie bietet eine Inszenierung des Theorems von der »einfachen Schönheit«, wie es in Cozens Traktat postuliert wurde (Abb. 8a). Die offene Haartracht entspricht dem ungeformten Zustand einer idealen Schönheit, die noch auf ihren vollkommenen Ausdruck wartet.

Ein Umstand macht uns jedoch stutzig: Die für Cozens wichtige Darstellung im Profil, die von Lavater herzuleiten ist, ist hier nur indirekt präsent und verlangt vom Betrachter, der das Privileg hat, die Gattin des Infanten zu sehen, eine gewisse Wiederherstellungsanstrengung. Die Rekonstruktion ist jedoch nicht allzu schwer durchzuführen, da der Betrachter sich nur in die Rolle des Malers am linken Bildrand einfühlen muß, um sie zu realisieren. Goya wollte die Möglichkeiten dieser zweiten Sicht und kennzeichnet sie durch die Torsion, die er seinem Körper aufzwingt, und durch den zweideutigen und formlosen Schatten, der auf die Leinwand projiziert wird. Wir vermuten, daß er damit im Sinne eines malerischen Produktionsszenarios, ³⁶ sowohl an Lavaters Diskurs über den Bezug zwischen Silhouette und verschattetem Gesicht (Abb. 4) anknüpfen wollte, als auch Cozens Diskurs weiterführen wollte. Dies tut er jedoch nicht hier, sondern in einem anderen Werk, das gleichzeitig eines der schönsten Porträts ist, die Goya je geschaffen hat, und zwar das Bildnis von Maria Teresa de Vallabriga, das sich im Prado befindet (Abb. 9). Es läßt sich als das Resultat der Kombination des Diskurses von Lavater, der Überlegung über die *Principes de beauté* von Cozens und *last but not least* der Arbeit eines Künstlers, an dessen Talent und

Wissen kein Zweifel besteht, verstehen. Das Bildnis läßt sich aber auch als »zweiter Akt« oder »Epilog« der zentralen Szene des Familienbildnisses ansehen. Es besaß ursprünglich eine auf der Rückseite der Leinwand angebrachte Inschrift anonymen Urheberschaft, deren Inhalt von Interesse ist:

RETRATO DE DOÑA MARIA TERES DE VALLABRIGA
ESPOSA DEL SERMO SEÑOR YNFANTE
DE ESPAÑA D.N LUIS ANTONIO
JAIME DE BORBON
QUE DE 11 A 12 DE MAÑANA EL DIA
27 DE AGOSTO EL AÑO 1783 HACIA
D.N FRANCISCO DE GOYA³⁷

BILDNIS VON DOÑA MARIA TERESA DE VALLABRIGA
GATTIN SEINER HOHEIT DES INFANTEN
VON SPANIEN LUIS ANTONIO
JAIME DE BORBON
DAS VON 11 BIS 12 MORGENS AM TAGE
DES 27. AUGUST 1783 GEMACHT HAT
DON FRANCISCO DE GOYA

Diese Inschrift besitzt zwei Besonderheiten: die Form des Imperfekts (*hacia*) für das Verb machen, eine Form, die Spanischen eine spezifische Konnotation hat. Der Text scheint demnach bezeugen zu wollen, daß »Goya [das Bild] gerade machte« – um 11 Uhr an einem bestimmten Tag im August. Eine weitere Besonderheit, die man aber in Zusammenhang mit der Verbalform sehen muß, besteht in der präzisen Zeitangabe der Ausführung. Sie betont unserer Meinung nach den Tagescharakter des Bildes, das wohl durch den dunklen Hintergrund und einige Details der Beleuchtung auf den ersten Blick als Nachtszene interpretiert werden könnte. Genauer betrachtet ist es nicht nur eine Profil-, sondern auch die Studie einer Haartracht. Doch sucht man im Werk Cozens die Frisur von Maria Teresa, die einfach und kompliziert zugleich ist, vergeblich. Man schreibt das Jahr 1783, und ein Modell von 1778 hätte der Gattin des Infanten wohl auch kaum gefallen. Die Kunst von Santos García bildete hier also die Voraussetzung, doch ist sie nicht denkbar ohne die Überlegung von Cozens; denn die schöne Frisur schmückt nicht einfach das anonyme Haupt einer »einfachen« Schönheit, sondern bildet das Gegengewicht eines Profils, das – obwohl es die individuellen Gesichtszüge Maria Teresas aufnimmt – denen der kodifizierten »königlichen Schönheit« gleicht (Abb. 8b).

Ihr Bildnis steht somit am Endpunkt eines divinatorischen Spiels, das im großen Familienbildnis begann und jetzt den (wohl imaginären) Triumph der »kö-

niglichen« morganatischen Gattin eines Prinzen einleite, der – leider – niemals regieren wird.

Die Intentionen Goyas offenbaren sich auch im zweiten Bildnis von Maria Teresa, das sie reitend in den Hügeln um Avila zeigt (Abb. 10). Die Bildsprache dieses Porträts ist gerade im Kontext der Tradition des Reiterbildnisses im allgemeinen und speziell im weiblichen interessant, da es sich hierbei um eine symbolische, wenigen vorbehaltene Porträtform handelt. Goya wußte um diese Bedeutung, da er die großen Reiterbildnisse von Velázquez gestochen hatte, die durch die Pose der Figur in der Landschaft eine klare dynastische Botschaft vermitteln; in ihr verbindet sich die königliche Würde mit der Inbesitznahme des Territoriums.



10. Goya, Reiterbildnis von Maria Teresa de Vallabriga, Florenz, Uffizien

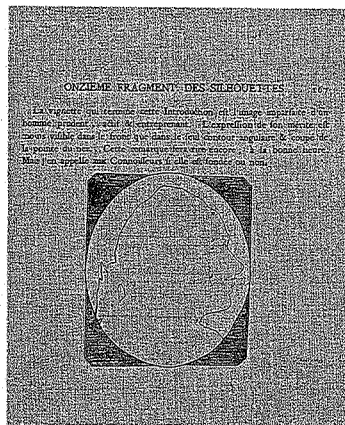
Das Reiterbildnis von Maria Teresa de Vallabriga verfügt ebenfalls über eine subtil inszenierte Botschaft, wählt Goya doch wiederum die ungewöhnliche Profilansicht. Diese Ansicht läuft der wichtigsten Qualität des Monarchen, der »Majestät«, zuwider, denn die Haltung *in maestas* verbindet mit der Frontalansicht eine hieratische Pose; Velázquez mußte eine komplizierte Lösung entwickeln, um eine Profilansicht mit einer »Majestasansicht« verbinden zu können.

Wenn Goya in Kenntnis dieser Bildlösungen also die Gattin von Don Luis ebenfalls im Profil darstellt, ist dies nur deswegen möglich, weil die »Majestät« inzwischen über einen neuen Kode verfügte, dessen Ort gerade die subtile »Schönheitslinie« mit ihren Modulationen ist.

Doch zurück zum Bildnis der Familie des Infanten und vor allem zu der Rolle, die sich Goya in diesem komplexen Szenario selbst zuschreibt: Seine devote Haltung erklärt sich nur zu einem Teil mit der durch die Darstellung präsenten »Majestät« der anwesenden Personen. Ein schwieriger Punkt bleibt offen, bedenkt man den Stand seines spekulativen Wissens. Betrachtet man sein Selbstbildnis nämlich genauer, fällt auf, daß es *grosso modo* die Züge eines kurz vorher erstellten Selbstbildnisses wieder aufnimmt, in dem sich Goya in Begleitung des Premierministers Floridablanca dargestellt hatte, und zwar in einer derart verkleinerten Form, daß er wie zwergenhaft erscheint (Abb. 11). Beides sind Profilbildnisse und beide verfügen damit innerhalb der rangniedrigen Gattung des



11. Goya, Bildnis des Ministers Florida-blanca, Ausschnitt, Madrid, Prado



12. Profil eines klugen Mannes (nach Lavater, 'Essai sur la physiognomie', Den Haag 1783, II, S. 167)

Selbstporträts aus Gründen der Selbstanschauung über eine emblematische Form, worauf wir hier jedoch nicht weiter eingehen können.³⁸

Wie rechtfertigen sich nun diese beiden Profildarstellungen? Gibt es hier einen letzten verborgenen Hinweis auf Lavater? Wenn ja, wie hat man ihn zu verstehen? Die Antwort findet sich einmal mehr im 'Essay über die Physiognomie', genauer im »elften Fragment« mit dem Titel »Über die Silhouetten«. Dieser endet mit einem Stich (Abb. 12), der das verborgene Schema darstellt, nach dem Goya sein Selbstbildnis formte und das von folgendem Text begleitet wird:

»La vignette qui termine cette introduction est l'image imparfaite d'un homme prudent, actif et entreprenant. L'expression de son mérite est moins visible dans le front que dans le seul contour angulaire et coupé de la pointe du nez. Cette remarque fera rire encore; à bonne heure. Mais j'en appelle aux Connoisseurs si elle est fondée ou non.«³⁹

»Dieser Stich, der diese Einleitung beschließt, ist das unvollkommene Bild eines klugen Mannes, aktiv und tatkräftig. Der Ausdruck seines Verdienstes ist weniger sichtbar in seiner Stirn als im kantigen und unterbrochenen Umriss seiner Nasenspitze. Diese Bemerkung wird zum Lachen verleiten. Doch ich berufe mich auf die Kenner, ob sie begründet ist oder nicht.«

Anmerkungen

- 1 Goya, Cartas a Martín Zapater, S. 107 f.; es wurde viel darüber gerätselt, ob Goya sich hier auf das Gruppenbildnis (Abb. 1) bezieht oder auf individuelle Bildnisse; auch das genaue Datum der Bilder, die er für Don Luis de Bourbon machte, ist strittig. Wir sind der Meinung, daß alle Probleme der Interpretation dieser Bilder, die im Zentrum dieses Artikels stehen, ein Ganzes bilden und daß die Datierung in diesem Zusammenhang eine Detailfrage ist. Vgl. Diego Angulo Íñiguez, La familia del Infante Don Luis pintada por Goya, in: Archivo Español de Arte 41 (1941), S. 49–58; Pierre Gassier, Les Portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Bourbon à Arenas de San Pedro, in: Revue de l'art 43 (1979), S. 9–22; A. E. Pérez Sánchez, in: Kat. d. Ausstellung Goya y el Espíritu de la Ilustración, Madrid 1989, S. 146–149; José María Arnaiz, Goya y el Infante Don Luis, in: Kat. d. Ausstellung Goya el Infante Don Luis de Borbon. Homenaje a la infanta Doña Maria Teresa de Vallabriga, Zaragoza 1996, S. 19–35.
- 2 A. de Beruete, Goya pintor de retratos, Madrid 1916, S. 22.
- 3 F. J. Sánchez Cantón, Vida y obras de Goya, Madrid 1951, S. 28.
- 4 Vgl. E. A. Sayre, The Changing Image: Prints by Francisco Goya, Boston 1974, S. 49–51.
- 5 Vgl. z. B. Felix da Costa, Antiguidade da Arte da Pintura (1685–88; 1696), hg. v. G. Kubler, New Haven/London 1967, S. 258.
- 6 Vgl. J. A. Emmens, Les Ménines de Velázquez. Miroir des Princes pour Philippe IV, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 12 (1961), S. 51–79; V. I. Stoichita, *Imago Regis*. Kunsttheorie und königliches Porträt in den *Meninas* von Velázquez, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), S. 165–189; M. Mena Marques, El encaje de la manga de la enana Mari-Barbola en *Las meninas* de Velázquez, in: El Museo del Prado. Fragmentos y detalles, Madrid 1997, S. 135–163.
- 7 Für die Identifikation der Figuren siehe die in Anm. 1 zitierte Literatur.
- 8 Vgl. F. J. Sánchez Cantón, Las Meninas y sus personajes, Barcelona 1952, S. 9 f.
- 9 Vgl. J. Tomlinson, Francisco Goya y Lucientes, London 1994, S. 63; Mario Praz, Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America, Rom/London 1971.
- 10 Lafuente Ferrari, Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya, Madrid 1947, S. 120 f.; Der Autor verweist zu Recht auf die Stiche von Daniel Chodowiecki.
- 11 Vgl. Peggy Hickman, Silhouettes, New York 1968; Sue McKechnie, British Silhouette Artist and Their Work 1760–1860, London 1978.
- 12 So bei Chodowiecki oder Wright of Derby, auf die A. E. Pérez Sánchez im Kat. d. Ausstellung Goya y el espíritu de la Ilustración (wie Anm. 1), S. 147, hingewiesen hat.
- 13 Vgl. Barbara Maria Stafford, Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine, Cambridge (MA) 1991, S. 84–103.
- 14 Eine Deutung in dieser Richtung wurde bereits von Juan Miguel Serrera vorgeschlagen, jedoch nicht ausgeführt: Juan Miguel Serrera, Goya, los Caprichos y el teatro de sombras chinas, in: Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios, Madrid 1996, S. 87 f.
- 15 Tomlinson (wie Anm. 9), S. 63.
- 16 Die »Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe« wurden von J. C. Lavater in vier Bänden herausgegeben (Leipzig/Winterthur 1775–78). Eine französische Übersetzung und Bearbeitung (die erste einer langen Serie) wurde in Den Haag unter dem Titel 'Essai sur la physiognomie' ebenfalls in vier Bänden herausgegeben; sie erschienen in den folgenden Jahren: Bd. 1: 1781; Bd. 2: 1783; Bd. 3: 1786; Bd. 4: 1803. Wir vermuten, daß Goya, der Grundkenntnisse des Französischen besaß, diese Ausgabe konsultierte. Aus diesem Grund zitieren wir diese Edition und legen sie auch der von uns erstellten Übersetzung zugrunde, da die französische Textfassung von Lavaters deutschem Originaltext deutlich abweicht; vgl. hierzu: John Graham, Lavater's Essays on Physiognomy: A Study in the History of Ideas, Bern u. a. 1979. Goyas Interesse an der Physiognomik verstärkte sich noch deutlich nach dem Erscheinen des vierten Bands des 'L'Essai' im Jahre 1803, was eine ganze Reihe von Zeichnungen beweist; vgl. Pierre Gassier, Les Dessins de Goya, Fribourg 1975, Bd. 2, Nr. 354–357, Nr. 527–531.

- 17 Wie Lavater selbst ausführt, basierte seine Überlegung über das Bildnis auf Johann Georg Sulzers »Allgemeine Theorie der schönen Künste«, 2 Bde., Leipzig 1771 und 1774. Für diese Problematik siehe R. Kanz, Dichter und Denker im Portraits, München 1993, S. 61–119.
- 18 Lavater (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 214–217.
- 19 Lavater (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 240.
- 20 Ein interessantes Dokument bezüglich der Einführung des Schattenspiels am spanischen Hof ist die Tischdekoration aus hartem Stein, die zum Mobiliar Carlos III. gehörte und heute im Prado zu sehen ist. Siehe die Farabbildungen in: A. González-Palacios, Piedras duras del Prado, in: F.M.R. 1 (1993), S. 89–102. Zunächst für einen elitären Kreis bestimmt, gehörten die Silhouettenbildnisse am Ende des Jahrhunderts zum Vergnügungsrepertoire des Mittelstandes. Der »Diario de Madrid« vom 1. Dezember 1798 verfügt über einen Eintrag, der die Ausführung von »maschinengestochenen Profilbildnissen im Tuschstil« für 120 Reales betrifft (»retratos de perfil grabados al estilo de tinta china, por medio de una maquina«). Er gibt an, daß diese »der Physiognomie der abgebildeten Person gleichen« (»parecidos, segun la fisonomia de la persona que se retrata«) und daß die Frauenbildnisse etwas teurer seien »wegen der Accessoires und der Frisuren« (»los retratos de señora, por causa de los adornos y peinados no se deben entender al mismo precio«).
- 21 Lavater (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 192.
- 22 Lavater (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 22.
- 23 Wir denken vor allem G. C. Lichtenberg, Über Physiognomik, wider die Physiognomien, Göttingen 1778. Die Literatur zu diesem Problem ist umfangreich; siehe V. I. Stoichita, Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999, S. 154–166.
- 24 Wir danken an dieser Stelle Thierry Depaulis und Walter Haas für ihre Informationen und die Hilfsbereitschaft, mit der sie unsere Fragen bezüglich der Geschichte des Kartenspiels und des Kartenlesens beantwortet haben.
- 25 Vgl. Jose Valverde Madrid, Goya y Boccherini en la Corte de don Luis de Borbón, in: Kongreßakten »El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII«, Madrid/Aranjuez 1987, S. 796 und Pierre Gassier, Un retrato de Boccherini por Goya, in: I. García de la Rásilla/ Francisco Calvo Serraller (Hg.), Goya. Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari, Madrid 1987, S. 175–181.
- 26 Lavater (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 30.
- 27 M. de Garsault, Art du Perruquier, Paris 1767, S. 2f.
- 28 Die wichtigste Zusammenfassung, allerdings nur auf den englischen Raum bezogen, gibt uns Marcia Pointon, Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven/ London 1993.
- 29 M. Beaumont (J. H. Marchand), L'Encyclopédie petruquière. Ouvrage curieux à l'usage de toutes sortes de têtes, Paris 1762, S. 37.
- 30 Ebd., S. 38.
- 31 Ebd., S. 19f.
- 32 Vgl. Roy Porter, Making Faces: Physiognomy and Fashion in Eighteenth-Century England, in: Études Anglaises 37 (1985), S. 385–396.
- 33 Lavater (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 110.
- 34 Alexander Cozens, Principles of Beauty Relative to the Human Head/ Principes de beauté considérés relativement à la tête humaine, London 1778, S. Dv und Fv.
- 35 Zur Bedeutung des Ausdrucks »faire le cheveux« siehe Garsault (wie Anm. 27), S. 2.
- 36 Zu diesem Ausdruck siehe V. I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamorphose, München 1998, S. 224–298.
- 37 Wir reproduzieren hier den Kommentar zu diesem Bild von Juan J. Luna, im Kat. d. Ausstellung »Goya 250 Aniversario«, Madrid 1996, S. 343f. Siehe dort auch das Büsten- und Profilbildnis von Don Luis, das ähnlich bezeichnet ist.
- 38 Vgl. Stoichita (wie Anm. 23), S. 29.
- 39 Lavater (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 167.

Abbildungsnachweis: Alle Abbildungen Archiv des Verfassers.

NEVENKA KROSCHESKI

Filologia caravaggesca: künstlerische Handschrift und textuelle Tradition*

Die besondere Sympathie, welche die Kunstgeschichte dem verkannten Genie vorbehält, zieht Caravaggio seit dem Urteil Roger Frys von 1905 auf sich. Mit der Apostrophierung zum »first modern artist« galt er als »the first artist to proceed not by evolution but by revolution; the first to rely entirely on his own temperamental attitude, and to defy tradition and authority.«¹ Diese Einschätzung weist die respektable Kontinuität fast eines Jahrhunderts auf, lebt sie doch bis in die Gegenwart fort. Wenn Caravaggio als Künstler gesehen wird, »who radicalized all the concerns and artistic problems of his time, and who, for that very reason, appears as though detached from his own epoch and closer to ours«,² so umgibt ihn die Tragik eines herausragenden Individuums, das zum falschen Zeitpunkt geboren wurde, dessen Leben und Wirken an der Willkür der Geschichte, das heißt an den sozio-kulturellen Grenzen seiner Zeit scheiterte. Wenn Caravaggio dem normativen Anspruch der Gattungshierarchie mit dem Bekenntnis zur *manifattura*, zum künstlerischen Prozeß, antwortet,³ erscheint er den künstlerischen Maximen unseres Jahrhunderts näher als der Zeit um 1600. Wenn er dem Regelsystem der manieristischen Kunsttheorie die starke Subjektivität seines individuellen Talents entgegensetzt, erscheint er wie ein zur Unzeit geborener moderner Maler. Als solchen letztlich versteht ihn die Kunstgeschichte, wenn sie annimmt, daß Caravaggio anstelle des traditionell geforderten zeichnerischen Annäherungsprozesses an das Bildmotiv seine Schöpfungen im Akt intuitiv spontaner Selbstentäußerung vor dem Modell kreiert habe.

Selten wurde ein Maler, der lange vor dem 20. Jahrhundert gewirkt hat, so eindeutig mit einer künstlerischen Methode identifiziert, wie dies bei Caravaggio der Fall ist. Und selten wurde einem Maler so kategorisch das vielleicht elementarste künstlerische Medium, die Zeichnung, retrospektiv abgesprochen. So gilt Caravaggio als Künstler, der die Inspiration durch das Modell suchte und brauchte, der zugunsten der Unmittelbarkeit der Verwandlung des Empirischen in Malerei auf jede Zeichnung und Vorzeichnung verzichtet haben soll. So will es die *filologia caravaggesca*,⁴ jener junge Zweig der Caravaggio-Forschung, dem es