

Meisterwerke der Malerei

Von Rogier van der Weyden
bis Andy Warhol

Herausgegeben von Reinhard Brandt

Was macht aus Werken der Malerei Meisterwerke? In ihnen sind Tradition und Avantgarde vereint, sie überzeugen durch die Macht der Komposition, durch die Evidenz der Farben, durch das Mit- und Ineinander einer Vielzahl von Motiven. Sie sind Schnittpunkte bildnerischer, sittlicher, kultureller Bildung.

Dieser Band versammelt meisterhafte Interpretationen namhafter Autoren, die exemplarisch den Reichtum künstlerischer Schöpfungen freilegen, die Zusammenhänge erschließen und fehlerhafte Meinungen über die Werke korrigieren.

Reinhard Brandt, geboren 1937, lehrt Philosophie an der Universität Marburg. Letzte Veröffentlichungen *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen - Vom Spiegel zum Kunstbild*, 1999; *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*, 2001.

R E C L A M
L E I P Z I G

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit Judith Tralles,
Marburg. Die Publikation ist aus der gleichnamigen Vortrags-
reihe des »Studium generale« der Philipps-Universität Marburg
im Wintersemester 1999–2000 hervorgegangen.

Mit 46 teilweise farbigen Abbildungen

Besuchen Sie uns im Internet:
www.reclam.de

© Reclam Verlag Leipzig 2001
Reclam Bibliothek Leipzig, Band 20013
1. Auflage, 2001
Reihen- und Umschlaggestaltung:
Gabriele Burde | Kurt Blank-Markard
Gesetzt aus ITC Slimbach
Satz: Peter Conrad, Brandis
Druck und Bindung: Ebner Ulm
Printed in Germany
ISBN 3-379-20013-1

INHALT

Einführung.	7
Robert Suckale: Roger van der Weydens Bild der <i>Kreuzabnahme</i> und sein Verhältnis zu Rhetorik und Theologie. Zugleich ein Beitrag zur Erneuerung der Stilkritik.	10
Hans Belting: Exil in Arkadien. Giorgiones <i>Tempestà</i> in neuer Sicht	45
Barbara Welzel: »Euer Ehren mögen mir glauben, daß ich noch niemals ein derartiges Gemälde gemacht habe« – Die Blumenbilder von Jan Brueghel d. Ä.	69
Ingo Herklotz: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei	88
Reinhard Brandt: Diego Velázquez: <i>Las Meninas</i>	115
Victor I. Stoichita: Goya: <i>Die Familie Karls IV.</i>	141
Oskar Bätschmann: Paul Cézannes <i>Große Badende</i> : Scheitern am Meisterwerk	171
Jutta Held: Chagall, <i>Die Revolution</i>	192
Reinhard Brandt: Die Aufhebung des Bildes: Barnett Newman (1905–1970): <i>Vir heroicus sublimis</i>	206
Regine Prange: Roy Lichtensteins <i>Yellow and Green Brushstrokes</i> (1966): Die Revision der Meisterhand	247
Klaus Herding: Andy Warhols Finale. Das <i>Letzte Abendmahl</i> des Jahrhunderts	288
Reinhard Brandt: Der Melancholiker in Raffaels <i>Schule von Athen</i>	329
Autorinnen und Autoren	335
Abbildungsverzeichnis	336



Francisco de Goya: *Die Familie Karls IV*, 1800-1801

ben, sondern immer nur mit unseren Vorstellungen von ihnen konfrontiert sind, so als säßen wir in einem Raum hinter einer als Fenster gemalten Leinwand. Im Gegensatz zu Magritte handelt Velázquez jedoch nicht von der vermeintlichen »condition humaine«, sondern von der Kunst der Malerei. Das Gemälde stellt die Wirklichkeit so vor, wie sie wirklich ist, es gilt nicht umgekehrt, daß die Wirklichkeit nur Vorstellung oder Erscheinung nach der Art eines Bildes ist. Die Ich-Philosophie Descartes', in der alles überhaupt zu einem Phänomen im Bewußtsein wird, bis ein Gott die Phänomene rettet, kann nur als zeitgenössisches Analogon dienen, nicht jedoch als Parallelphänomen derart, daß Velázquez zur selben Wirklichkeitsauffassung gelangt wie Descartes. Im Hinblick auf die Wirklichkeit der Welt ist Velázquez Realist, unberührt von allen skeptischen Zweifeln; die Reflexion über die Möglichkeiten einer realistischen Malerei führt ihn jedoch zu einer Lösung, die der cartesischen Repräsentationsphilosophie frappierend ähnelt.

Asemisen, Hermann Ulrich: Las Meninas von Diego Velázquez, in: Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, Bd. 2, 1981.

Ders./Schweikhardt, Gunter: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.

Brandt, Reinhard: Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte, Köln 2000.

Brown, Jonathan: Sobre el significado de *Las Meninas*, in: *Otras Meninas*, Hrsg. Fernando Marías, Madrid 1995, S. 67-92.

Buero Vallejo, Antonio: *Las Meninas* (1960), Madrid 1999.

Harris, Enriqueta: Velázquez, Oxford 1982.

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

Leonardo da Vinci: Trattato della pittura, a cura di Mimma Dotti Castelli, Colognola ai Colli (VR) 1997.

López-Rey, José: Velázquez. Maler der Bilder, Köln 1996.

Lukrez: Von der Natur der Dinge, übersetzt von Karl Ludwig von Knebel (21831), Frankfurt am Main/Hamburg 1960.

Marías, Fernando (Hrsg.): *Otras Meninas*, Madrid 1995.

Stoichita, Victor I.: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

VICTOR I. STOICHITA

Goya: *Die Familie Karls IV.**

Als Goya im April 1800, gerade erst von Karl IV. zum *primer pintor de cámara* ernannt, den Auftrag für das Porträt der königlichen Familie erhielt (Farbtafel), war dies zweifellos eine sehr wichtige Gelegenheit, sein Talent als Porträtist unter Beweis stellen zu können. Dies um so mehr, als sich in Spanien das Gruppenporträt, welches seit dem Machtantritt der Bourbonen zu Beginn des 18. Jahrhunderts nur wenig Früchte getragen hatte, in einer schweren Krise befand.¹

Angesichts der Versuche eines Van Loo oder eines Ranc setzte sich das Gemälde Goyas dank seiner Neuheit durch. Es war nicht das erste Mal, daß er sich mit dieser Gattung der Malerei konfrontiert sah. Etwa sechzehn Jahre zuvor hatte er bereits das Bild der *Familie des Infanten Don Luis* gemalt (1783/84).² Aber dieses Bild richtete sich durch seine Spitzfindigkeiten und seinen experimentellen Charakter an einen beschränkten Betrachterkreis, aus Freunden und Eingeweihten bestehend. Dagegen zielte die dem Wesen nach offizielle Aussage der *Familie Karl IV.* auf die Öffentlichkeit.³ Die beiden Gemälde greifen auf ein großes Vorbild der spanischen Kunst zurück, auf *Las Meninas*. Während sich jedoch *Die Familie des Infanten* seinerseits spontan und improvisiert damit auseinandersetzt, entwickelt *Die Fa-*

* Diese Studie übernimmt und entwickelt Ideen, die vom Verfasser und Anna Maria Coderch im 7. Kapitel des Buches Goya: The Last Carnival, London 1999 dargelegt sind. Für die Hilfe bei der deutschen Übersetzung sei hier Martin Rohde und Dr. Rudolf Nunn gedankt.

1 Details in: Bottineau 1986, S. 30 ff. und S. 362 ff.; Moran 1990, S. 21-57.

2 Siehe Stoichita/Coderch 1999, S. 219-244.

3 Für den Kontext: Habermas 1990.

milie des Königs dasselbe legendäre Gemälde zu einer offiziellen und kodifizierten Ausformulierung.

Infolge der gleichen Inspirationsquelle ähneln sich die beiden Bilder, was die Einfügung der Künstlerperson und den Malakt angeht. Während ein solcher Vorgang in dem Porträt von 1783/84 aufgrund seines halbprivaten Charakters ohne große Probleme stattfinden konnte, ist dies im Gegensatz dazu im Fall der *Königlichen Familie* lediglich durch das außerordentlich große Prestige der *Las Meninas* zu rechtfertigen.⁴

Wenn auch dank diesem berühmten Vorgänger die auktoriale Einfügung möglich wird, so muß man, um sie richtig zu verstehen, die Veränderungen berücksichtigen, die in erster Linie dem offiziellen und höfischen Charakter der Repräsentation geschuldet sind. Deutlich gesagt heißt das: Während sich der Maler in den *Las Meninas* und später, wenn auch in veränderter Art und Weise, in der *Familie des Infanten* im Vordergrund der Repräsentation zeigt, so ist er in der *Königlichen Familie* beinahe im Hintergrund des Bildes versteckt. Ein verschwommener Blick oder eine weniger kontrastreiche Reproduktion genügen, um ihn vollständig im Schatten, der ihn umgibt, verschwinden zu lassen.

Dieser problematische Platz verringert jedoch nicht die Bedeutung des Umstandes, daß der Maler es versucht und auch geschafft hat, die Aufmerksamkeit auf seine eigene Vorgehensweise zu ziehen und auf das Ergebnis seiner Arbeit am Gemälde, welches wir heute vor Augen haben. Dieses zeigt wesentliche Unterschiede im Vergleich mit der zur Schau gestellten Situation in der *Familie des Infanten*. Sie entspringen, wie wir glauben, der Tatsache, daß die »Schaffung des Fürstenbildes« jetzt einer schwierigeren, anspruchsvolleren und delikateren Aufgabe weichen mußte.

Lenken wir also unsere Aufmerksamkeit auf die »Schaffung des Königsbildes«⁵. Die Arbeit des Malers ist einerseits themati-

siert durch seine Anwesenheit im Hintergrund der Leinwand und andererseits durch den mit bloßem Auge sichtbaren Charakter der Pinselführung, die an manchen Stellen die höchsten Gipfel der Virtuosität erreicht. Aber die »Schaffung des Königsbildes« bedarf auch der Arbeit eines Künstlers, der wie ein großer Regisseur eines einzigartigen Schauspiels agieren muß. Auf diesen Aspekt möchte ich in der Folge meine Aufmerksamkeit lenken. Unter diesem Blickwinkel gesehen, könnte meiner Ansicht nach das Gemälde als Demonstrationsobjekt, aber auch als außergewöhnliches Werk erscheinen. Kurz gesagt: als ein »Meisterwerk«⁶, aber als ein spezielles »Meisterwerk«, nämlich ein solches der königlichen Repräsentation in den Zeiten der Krise des Absolutismus.

Die am häufigsten wiederkehrende Frage, die unerbittlich die gesamte Forschungsliteratur zu diesem Gruppenporträt heim sucht, betrifft die Absichten Goyas: Handelt es sich um eine symbolische, um eine realistische oder um eine karikierende Darstellung?⁷ Und die Modelle, mit welchen Gefühlen betrachteten sie sich in diesem großen Spiegel, den Goya ihnen vor Augen hielt?

Man wird sich hier des legendären Scherzes von Théophile Gautier erinnern, nach dem das Gemälde für ihn gut und gern als ein Bild »einer Bäckerfamilie von nebenan, die stolz ist, das große Los gezogen zu haben« aufgefaßt werden könnte.⁸ Man muß wohl kaum erwähnen, daß es sich dabei um ein Mißverständnis handelt, auch wenn dieses Mißverstehen zweifellos sehr bezeichnend erscheint, da ja der legendäre Scherz unter dem Mantel des »Bonmot« mehrere der wesentlichen Charakteristika der Repräsentation verbirgt: sein Ausdruck einer zur

4 Details in: Kesser 1994.

5 Warnke 1996, insbes. S. 270 ff.

6 Zur Erläuterung der Geschichte dieses Begriffes siehe: Cahn 1979; Bättschmann 1997; Belting 1998.

7 Dazu: Schmoll gen. Eisenwerth 1968, S. 505–524, und Warnke 1987, S. 127–129.

8 Vgl. dazu Olszewski 1999, S. 169–184.

Schau gestellten Pose, die Trivialität gewisser dargestellter Personen und das ostentative Selbstbewußtsein ihrer außergewöhnlichen Position.

Von hier aus bedarf es nur eines Schrittes, sich zu fragen (und dies wurde immer wieder getan), ob diese Repräsentation nicht doch in die Nähe der Karikatur zu rücken ist, jedoch sollte man diesen Schritt tunlichst vermeiden. Es genügt, die anderen Porträts des Königs und der Königin aus dieser Epoche zu berücksichtigen,⁹ um festzustellen, daß Goya, weit davon entfernt, ihre Züge mit gehässigem Pinsel zu karikieren, sie mit einem Gemisch aus Realismus und einer gewissen Nachsicht behandelt hat.

Wenn man trotzdem auf den Einfall von Gautier zurückgreifen will, könnte man sagen, daß das große Los, dessen Nimbus diese selbstzufriedene Familie umgibt, nichts weiter ist als dasjenige, welches ihrem Glück bei der großen Lotterie der Geschichte geschuldet ist.

Und tatsächlich: König Karl IV. besteigt den spanischen Thron 1789, in dem Moment, als der Weg seines französischen Cousins dem Schafott entgegenstrebte, und in der Epoche, in welcher sein englischer Kollege Georg III. (1760–1820) dem Irrsinn verfällt. Es reicht übrigens aus, Goyas Gemälde z. B. mit den letzten (symbolischen und nachträglich angefertigten) Gruppenporträts der französischen königlichen Familie zu vergleichen, um indirekt seine außergewöhnliche Tragweite zu ermessen. Während sich die französischen Gruppenporträts (etwa *Das letzte Zusammentreffen Ludwigs XVI. mit seiner Familie* von Jean Duplessis Bertaux nach François-Louis Prieur) in große Ereignisbilder verwandeln, in denen die Erinnerung an die althergebrachte Ikonographie der Passion sichtbar, ja vielmehr sogar ostentativ präsentiert wird, posiert die königliche Familie bei Goya stolz und selbstbewußt. Im *Anno Domini 1800*

⁹ Siehe z. B. das Gemälde des Vicente López, *La Visita de Carlos IV. en la Universidad de Valencia*, 1802.

ist sie »noch« da und präsentiert sich wie ein unerschütterlicher, monolithischer Organismus.

Das Jahr 1800, in welchem Goya das Gemälde anfertigte, bot tatsächlich eine wunderbare Gelegenheit für eine symbolische Bilanz, aus der die königlich-spanische Familie triumphierend hervorging. Es wird zuwenig beachtet, zu welchem Zeitpunkt es entstanden ist. Das Jubiläum von 1800 hat in der Entwicklung und Inszenierung des großen Porträts eine gewisse Rolle gespielt. Man weiß aber auch mit Sicherheit, daß im Hinblick auf die öffentliche Verbreitung des königlichen Bildes der Vergleich zwischen dem neuen Jahrhundert (welches in Spanien unter dem Zeichen von Stabilität und Kontinuität begann) und den Umwälzungen diesseits der Pyrenäen auf der Tagesordnung stand.

Die Kalender, die zu jedem Jahresanfang verkauft wurden, waren gewöhnlich mit einem Bildnis von König und Königin auf dem Titelblatt versehen. Sie waren für das Volk bestimmt, und die Porträts, mit denen man sie schmückte (Goya lieferte selbst mehr als einmal Vorlagen dafür), präsentierten das öffentliche Bild der Monarchen.¹⁰ Sie stellen eine offenkundige Rechtfertigung der Monarchie als Institution dar. Dabei rücken zwei Elemente in den Vordergrund: das Schweben der Krone im symbolischen Raum, der sich zwischen den beiden Porträts befindet, und die Formulierung, die das Bild begleitet: diese Inschrift spricht von *Karl IV. und Marie Luise, seiner Gemahlin* nicht als König und Königin von Spanien, sondern, die Pluralform gebrauchend von *Reyes de España*, so wie es noch heute im Protokoll des Hauses Bourbon üblich ist. Von da ab glitzert die Krone am Himmel des neuen Jahres, der sich öffnen wird (und den das Titelblatt einweihet) wie ein sakrales Attribut eines doppelköpfigen Königskörpers.

Noch einmal kann sich ein Vergleich mit den Wechselfällen, denen das gleiche Symbol diesseits der Pyrenäen unterworfen

¹⁰ Vgl. Kat. Madrid 1996, Nr. 171 und 172.

war, als aufschlußreich erweisen. Im Fall der Kalender und Almanache um 1800 stößt der Vergleich zwischen den beiden Welten, derjenigen, die (noch) auf der Iberischen Halbinsel herrscht, und der des benachbarten zerrütteten Frankreichs, auf andere Schwierigkeiten. Dabei handelt es sich zuerst einmal um die Existenz von zwei Zeitrechnungen, zwei verschiedenen Kalendern; dem alten Gregorianischen Kalender in Spanien und dem neuen revolutionären Kalender in Frankreich.¹¹ Lesen wir zum besseren Verständnis die Reklameanzeige für den Almanach des Jahres 1800, die im selben Jahr am 14. Januar durch den *Diario de Madrid* veröffentlicht wurde:

»Der Abriß des Jahres 1800 setzt sich zusammen aus einem Titelblatt und 7 weiteren Blättern, in denen man alles findet, was während dieses Jahres zu wissen nötig ist, und außerdem den Vergleich zwischen dem französischen Jahr und der hier gültigen Zeitrechnung. Alles ist in weichem Schnitt graviert und dekoriert durch ausgezeichnete, vieldeutige Stiche auf jeder Tafel sowie den Porträts der Könige, unserer Herrscher. Das Ganze bildet ein kleines Heft von der Größe einer Karte, um es bequem mit sich in der Tasche herumtragen zu können. Es ist für den Preis von 8 Reales neben der Buchhandlung *del Castillo* gegenüber der Treppe von San Philippe dem Großen erhältlich.«¹²

Angesichts all dieser Erwägungen glaube ich nicht fehlzugehen, wenn ich das Porträt der *Familie Karls IV.* (1800 in Auftrag gegeben und 1801 vollendet) hinterfrage als ein Beispiel von symbolischer, ostentativer und versöhnender Strukturierung einer Institution – der Familie des Königs – in der Zeit ihrer Krise.

Betrachten wir also das Gemälde: Karl IV. – in Galauniform – macht einen Schritt nach vorn. Er ist im etymologischen und symbolischen Sinn des Wortes *prominens*, »hervorragend«. Auf

11 Für den Kontext, siehe: Baczko 1975, S. 179–194; Bianchi 1982, S. 198–235; Meinzer 1988, S. 23 ff.

12 *Diario de Madrid*, 14. 01. 1800.

seiner gewölbten Brust finden sich die höchsten Orden des Königreichs und deren blendendes Funkeln.

Wenn man die Extreme der Beleuchtung dieses Bildes messen wollte, so müßte man ihn als den Punkt der größten Lichtintensität berücksichtigen, so wie auf der anderen Seite der Leinwand der Punkt der geringsten Lichtmenge durch die Präsenz von Goya gegeben ist, der als Betrachter im Schatten der königlichen Repräsentation bleibt.

Der Analyse der hierarchischen Struktur des Gemäldes folgend,¹³ kann man feststellen, daß die Subtilität der Inszenierung in seinem extrem kalkulierten Gleichgewicht begründet liegt.

Die Königin Maria Luisa ist in diesem Kontext eine schwierige Figur, deren Position sich als Folge einer aufmerksamen Reflexion offenbart: Sie ist im Vergleich zum Vordergrund beträchtlich zurückgezogen, um somit das wahre Zentrum zu bilden, dasjenige des Gemäldes und jenes der Familie. In bezug auf die *prominentia* ist es jedoch nicht sie, sondern ihr Sohn, der Fürst von Asturien, der künftige Ferdinand VII., links im Vordergrund, der dem König als nächster folgt.

Zur Hälfte im Schatten befindlich, korrespondiert sein Schritt nach vorn mit demjenigen seines Vaters und bezeichnet seinen zweiten Platz im komplizierten Ballett der Etikette und der dynastischen Abfolge, welche das Gemälde in Szene setzt.¹⁴ Hinter ihm befindet sich der Infant Don Carlos Maria Isidro, damals zwölfjährig, der anscheinend der einzige war, dem sein Porträt nicht gefiel.¹⁵ Er hätte vielleicht den Platz des kleinen sechsjährigen Francisco de Paula bevorzugt, der zwischen seinem Vater und seiner Mutter als »dynastische Reserve« (falls benötigt)

13 Wesentlich ist hier der Aufsatz von Traeger 1990, S. 147–181; siehe auch: Traegar 2000, S. 85–91.

14 Traeger 1990; siehe auch: Salas 1944; Licht 1967, S. 127 f., und Anes 1996, S. 33–39.

15 Zur Rezeptionsgeschichte siehe: Symmons 1988, S. 59 ff., und Glendinning o. J., S. 37 f. und S. 187 f.

vorgeführt wird. Seine Unzufriedenheit hat dennoch, so glauben wir, einen anderen Grund, und die Geschichte gab ihm seltsamerweise recht. Als er später auf seinen ohne männliche Nachkommen gebliebenen Bruder hätte folgen sollen, jedoch vom Thron ferngehalten wurde, leitete er eine Folge von endlosen internen Kriegen ein, welche die spanische Geschichte des 19. Jahrhunderts durchziehen (*las guerras carlistas*). In seinem Gemälde präsentierte Goya ihn als »drittes Glied« in der strengen Linie des Blutrechts (nach dem König und dem Prinz von Asturien), aber er gibt ihm eine zweideutige Stellung. Diese ist bis zu einem gewissen Punkt vergleichbar mit der Position des Infanten Don Antonio Pascual, dem Bruder des Königs, dessen Kopf hinter der Schulter des Monarchen zum Vorschein kommt. Man hat Vermutungen dahingehend angestellt, daß er in bezug auf den künftigen König Ferdinand nicht mehr sei als der Infant Don Antonio Pascual im Hinblick auf Karl IV., das heißt: sein schlechtes Ebenbild, sein lächerlicher Doppelgänger. Wenn diese Beurteilung wirklich auch die seinige war, wie wir glauben, dann täuschte er sich auf der einen Seite, auf der anderen jedoch sah er etwas Wahres voraus. Er ließ sich irreführen, denn sein Platz war herausragender als derjenige von Antonio Pascual, welcher den letzten Rang in der Repräsentation, an der Seite der anderen Verwandten des Königs einnahm (der Prinz von Parma mit seiner Familie zur Rechten, die Greisin Maria Josepha zur Linken); er behielt recht in dem Maß, als daß durch eine Inszenierung, deren Gründe noch heute hinterfragt werden müssen, Goya dem Bruder des Königs, befallen von einem erblichen Schwachsinn, der für niemanden ein Geheimnis war,¹⁶ einen außergewöhnlichen Platz gab, welcher sich durch die Annäherung seines Kopfes an denjenigen des Königs manifestiert und dessen Effekt noch durch die beunruhigende Ähnlichkeit gesteigert wurde.

¹⁶ Vgl. Rios Mazcarelle 1994, S. 88.

Wir kommen hier an den heiklen Punkt eines »Familien-Romans«¹⁷, auf den man immer wieder hingewiesen hat, ohne jedoch tiefer auf sein Zusammenstoßen mit der von Goya in seinem großen Porträt durchgeführten Inszenierung einzugehen. Es handelt sich um die Persönlichkeit Karls IV. und vor allem um seine tatsächlichen monarchischen Fähigkeiten. Der Fakt, daß dieser Bourbonne ein schwacher König war, ist ebenso bekannt wie der Umstand, daß Maria Luisa die Mätresse des ersten Ministers Godoy war, den man verdächtigte, der Vater ihrer letzten beiden Söhne zu sein. Diese ganze Situation (die wir hier in der kürzest möglichen Weise zusammengefaßt haben) wird extrem schwierig im Kontext der Destabilisierung des Prinzips der Monarchie als Institution, die sich auf europäischer Ebene manifestierte. Im Prinzip war der Verlust des Charisma auf seiten eines Königs (ein Verlust, der sich unter verschiedenen Ausdrucksformen artikulieren konnte) ein erstes Zeichen eines möglichen Sturzes der alten Autorität. Man mißversteht jedoch völlig sowohl den Sinn des Gemäldes als auch denjenigen der Beziehung zwischen dem Maler und der Macht, wenn man glaubt, daß Goya, gerade erst (1799) zum »ersten Hofmaler des Königs« ernannt, heimlich hätte arbeiten und gerade in diesem Porträt das königliche Image untergraben können. Seine Aufgabe und seine Absicht waren vielmehr das Gegenteil: Es sollte der Öffentlichkeit das Bild einer starken Familienstruktur, das unerbittliche Funktionieren eines monolithischen Organismus vermittelt werden, dessen Gifte sich, dort, wo sie vorhanden waren, in einen perfekten inneren Stoffwechsel auflösten.

Das ist der Grund, warum wir glauben, daß, durch die scheinbare Verspieltheit, die aus der Inszenierung dieser beiden zum Verwechseln ähnlichen Personen, des Königs und seines Bruders, spricht, die Repräsentation das Gewicht des ersteren wie auch die Lächerlichkeit des zweiten verstärkt. Der König mit reichdekoriertem Brust, einen Schritt nach vorn und ganzfigurig

¹⁷ Zu diesem Begriff: Hunt 1992.

abgebildet, wird wie ein wahrer »königlicher Körper« dargestellt,¹⁸ wogegen sein Bruder, der mit weitaufgerissenen Augen in den Abgrund seines eigenen mentalen Nichts versinkt, sozusagen nichts weiter ist als ein komischer Kopf auf einem unsichtbaren Körper. Die Konsequenzen dieses Kontrastes, an dessen Umsetzung Goya mit großer Aufmerksamkeit arbeitete, sind vielfältig, aber man muß auch festhalten, daß trotz seiner scheinbaren Originalität die Neuheit der Goyaschen Erfindung relativiert werden muß. Er hat sie sich angeeignet und angepaßt im Kontext der neuzeitlichen monarchischen Ikonographie der Mechanismen zur Verherrlichung der Macht und zur Verschleierung der Schwäche, die bereits seit langem in der höfischen Kunst erarbeitet worden waren. Die von Goya praktizierte Wiederaufnahme ist jedoch so schöpferisch und reich an Konnotationen, daß wir auf sie näher eingehen müssen.

Die emblematische Figur, die traditionell alle Funktionen der Verspottung und der rituellen Demütigung im Kontext des absolutistischen Hofes in sich vereinigte, war die des Hofnarren. Diejenigen, die sich mit dem Ursprung und der Geschichte dieser Figur auseinandergesetzt haben,¹⁹ zeigten mit einer Überfülle an Details und an Argumenten die Komplexität ihrer Funktion. Der Hofnarr bringt Fröhlichkeit in das Leben am Hof und macht lachen aufgrund seiner wesentlichen Andersartigkeit, ebenso wie aufgrund der Freiheiten, die ihm gestattet werden. Deren erste und wichtigste ist die Nachäffung des Königs.

Eine sehr bekannte und umstrittene Serie von Malereien von Alonso Cano zeigt, daß die Nachahmung den Gipfel erreichen kann, wo das Rollenspiel auf die Verwechselung, auf das *qui pro quo*, trifft.²⁰

18 Zur Geschichte dieses Begriffs: Kantorowicz 1957, siehe auch: Elias 1969 und, die spanische Situation betreffend: Gonzalez Garcia 1998, S. 75–95.

19 Welsford 1935; Willeford 1969; Lever 1983; Mezger 1981; Pundrat 1998.

20 Vgl. Wethey 1983, Nr. 92 und 93.

Der Hofnarr ist in Wirklichkeit nichts anderes als der »verkehrte König«, sein Doppelgänger, sein Verwandter im entgegengesetzten Sinn. Es ist ganz und gar kein Zufall, wenn der Possenreißer des Königs Lear sich an diesen sowohl mit »Onkelchen« (*nuncle*) als auch mit »Majestät« [*»Sire«*] (*sirrah*) wendet²¹ oder wenn einer der berühmtesten Hofnarren Philipps IV. von Spanien, durch Velázquez verewigt, unter dem Spitznamen *El Primo* (»Der Vetter«) bekannt war.²²

Die höfische Porträtkunst hatte diese Figur der verkehrten Verwandtschaft in ihre Vorstellungswelt integriert, und das *cuadro de la familia*, *Las Meninas* genannt, wo die Zwergin Mari Barbola eine Gegenfigur zur Infantin Margarita darstellt, ist wiederum ein wichtiges Beispiel dafür. Die Betrachtung anderer Beispiele kann sich hier als nützlich erweisen. *Das Porträt Philipps IV. mit dem Zwerg Soplillo* zeigt den jungen Monarchen, der von seinem Doppelgänger in Miniatur begleitet wird. Das Kostüm und die Haltung machen aus dem Narren einen *mimus regis*,²³ und wir können, ja wir müssen uns fragen, welches die Funktion und die tiefere Botschaft dieser Art von Bildern ist. Es fällt nicht schwer, den Schluß zu ziehen, daß die Antithese, auf welcher Roderigo Villandrando sein Gemälde aufbaut, als Ziel nicht unbedingt die Verspottung des Zwerges hat, sondern die Verherrlichung des Königs. Es handelt sich um die Ingangsetzung einer Stilistik des höfischen Doppelporträts in dem Moment seiner maximalen Entfaltung. Sie führt vielleicht zurück auf weit entfernte Ursprünge, die dieselbe Vorstellung der monströsen Andersartigkeit einbeziehen, wie sie im westlichen Denken durch Aristoteles eingeführt und bei Augustinus Gestalt angenommen hat.²⁴ Die

21 Vgl. Billington 1991.

22 Zu »El Primo« siehe Villa 1939, S. 55–59; zu Velázquez' Bild: Kat. Madrid 1999, S. 169–196.

23 Details in: Reich 1903, S. 827.

24 Aristoteles, Über den Gang der Tiere, IV, 770, und Augustin, *Cicitas* Die, XVI, 8. Siehe auch: Kappler 1980, S. 208 ff.

Gegenüberstellung von *similitudo* – *dissimilitudo* gestattet es, einen engen Zusammenhang zwischen dem König und seinem Hofnarren zu begründen. Der Monarch ist eine göttliche Gestalt und seine *similitudo* gottgefällig, wohingegen der Narr lediglich König im Sinne der »Herrschaft der Unähnlichkeit« (*regio dissimilitudinis*) ist.

Betrachten wir also ein weiteres Beispiel (Abb. 1). Es wurde in der Forschungsliteratur über Velázquez reichlich über das Datum, die Funktionen und die Aussage des Doppelporträts *Der Prinz Baltasar Carlos mit einem Zwerg* diskutiert, und die Spezialisten neigen dazu, hierin das Gemälde zu sehen, welches der große Maler 1632 vom Thronerben angefertigt hatte. Zu diesem Zeitpunkt mußte er, noch nicht dreijährig, vor den Cortes von Kastilien schwören, was seiner offiziellen Anerkennung als Thronerbe gleichkam.²⁵ Wenn man diese Hypothese akzeptiert, wird die Präsenz des Zwerges beunruhigend und erfordert eine wiederholte Überprüfung. Es wurde zu Recht beobachtet, daß es ein antithetisches Bild in bezug auf den jungen Prinzen darstellt, dessen Qualitäten als zukünftiger Monarch hervorgehoben sind durch ein ganzes Arsenal von Zeichen, die wiederum dem Zeremoniell der Erscheinung und der königlichen Präsentation entstammen. Der Zwerg ist die negative Nachbildung des künftigen Monarchen. Er ist ein »verkehrter König«, ein verspielter König, ein König zum Lachen, der sich selbst beim Mimen des Herrschers und beim Zur-Schau-Stellen der trügerischen Zeichen der königlichen Macht, dem Zepter und der Kugel in Form von Klapper und Apfel, amüsiert.

Auch wenn man die Datierung und den rituellen Charakter des Gemäldes akzeptiert, dann bleibt dennoch eine Frage offen: Welche Erklärung gibt es für den Umstand, daß Velázquez, anstatt ein einfaches Porträt des Infanten im Glanz seiner Präsentation

25 Brown/Elliot 1980, S. 253 f. Siehe aber auch die Kritik von Lopez-Rey 1996, Bd. 1, S. 83 f., und Bd. 2, S. 122–124, und die feinen Beobachtungen von Prater 1996, S. 117–122.

zu realisieren, gewillt (oder gezwungen) war, eine Darstellung anzustreben, die sich auf das Spiel der Doppeldeutigkeiten konzentriert? Sowohl die »realistische« Antwort (»der Prinz wird mit seinem Spielkameraden gezeigt«) als auch die »moralisierende« Antwort (»der Prinz gibt seine Kindheit zugunsten der neuen königlichen Würde auf«) können beide nicht ganz befriedigen. Wir glauben, daß es nur durch das Hinterfragen einerseits der Zielsetzung der öffentlichen Erscheinung (und des Gemäldes, welche sie zelebriert), andererseits der wichtigen Funktion des Hofnarren als Begleiter und Doppelgänger des Königs gelingen kann, sich einer angemessenen Antwort anzunähern.

Eine wichtige Stütze erhalten wir hier durch die anthropologischen Studien. Enid Welsford hat in einem fundamentalen Buch vorgestellt,²⁶ was er als eine der ersten Motivationen für die Übernahme und den Gebrauch der Zwerge und Narren in der Umgebung des Souveräns ansieht. Es handelt sich um die Angst vor dem »bösen Blick«, ein ohne Zweifel vager Begriff, der ein extrem großes Gebiet umfaßt.²⁷ Dieses reicht von der »kosmischen Eifersucht«, vor der man sich in den primitiven Gesellschaften fürchtete, bis zu den böartigen optischen Ausflüssen, deren Aberglaube in Europa bis zu den Zeiten der Aufklärung überlebt hat. Der Souverän war traditionell durch seine Ausnahmeposition die bevorzugte Zielscheibe solch okkulten Attacken, und Welsford hat die Bedeutung und die Einfachheit der Methode gezeigt, die im Abwenden der (bewußt oder unbewußt) mißgünstigen Betrachtung durch die Hilfe eines Objekts der Ablenkung besteht. Der Hofnarr war ein solches. Er bekleidete so die Funktion eines permanenten Sündenbocks,²⁸ dessen offizielle Aufgabe es war, unaufhörlich zu verspotten und das Unglück seiner Oberen auf die eigenen armen Schultern zu nehmen.

26 Welsford o. J., S. 55 ff.

27 Details in: Seligmann 1910; Elworthy 1958; Hauschild 1979.

28 Vgl. Girard 1972.



Abb. 1: Diego Velázquez: *Der Infant Baltasar Carlos mit einem Zwerg*, 1632, Öl auf Leinwand

Wir denken, daß sowohl die Institution des Narren am Hof der Habsburger als auch ihre Erscheinung und ihre Bedeutung im Rahmen des königlichen Porträts in diesen Kontext eingeschlossen werden müssen. Im letzten besprochenen Fall ist vor allem ihre Funktion bezeichnend, denn das königliche Porträt ist ein zweideutiges Objekt²⁹: Auf der einen Seite zelebriert es das Königtum, indem es dieses *sichtbar* macht (der purpurrote Vorhang, der geöffnet den Blick auf die Repräsentation freigibt, war ein Zeichen des Privilegs, den König *sehen* zu können),³⁰ und auf der anderen Seite mußte es die geeigneten Mittel finden, um das Bild des Königs vor feindlichen Blicken zu schützen. Wenn der Prinz ein Kind war, und obendrein noch ein kränkliches (wie dies bei Baltasar Carlos der Fall war, der es niemals zum Regieren brachte), dann wurde die Rolle des Narren in der königlichen Präsentation unerlässlich.

Man beachte also die Subtilität in der von Velázquez durchgeführten Inszenierung und die Art und Weise, in welcher er hier die Gegebenheiten dieser Metaphysik von Übertragungen und Umkehrungen berücksichtigt.³¹ Wenn sich also der Zwerg im Vordergrund des Gemäldes befindet und dabei in gewisser Weise die Etikette des Hofes übertritt, so geschieht dies, damit er alle aggressiven Blicke aufnehmen und blockieren kann und der in den Hintergrund gerückte, jedoch in einer nicht weniger herausgehobenen Position befindliche Prinz, in Frieden gelassen, seine *Majestät* genießen kann.

Es ist an der Zeit, nach diesem langen Umweg auf das Gemälde von Goya zurückzukommen. Das Werk ist zweideutig und schwierig, hauptsächlich, weil es sich vornimmt, die Gegebenheiten, die aus der alten königlichen Repräsentation stam-

29 Marin 1981.

30 Eberlein 1982.

31 Zum anthropologischen Kontext: Girard 1972, S. 213 ff.; Turner 1967, S. 93–110; ders. 1982, S. 22–59, und ders. o. J., S. 169–203; Geertz 1977, S. 150–171.

men, mit den Erfordernissen einer »modernen« Präsentation, relevant für eine aufgeklärte Monarchie, zu vereinen. Die Sorge um die Modernisierung wird in zahlreichen Details offensichtlich, wie z. B. in der durch die Frauen zur Schau gestellten Mode oder in der Art und Weise, wie das Bild der Mutterschaft in den Vordergrund rückt, der Tugend, auf welche die Ideologie der Aufklärung ununterbrochen gedrängt hatte.³² In diesem Kontext ist es nicht die Abwesenheit der traditionellen Figur des Hofnarren, die beunruhigt, sondern seine indirekte, angedeutete, übertragene und integrierte Darstellung.

Ich möchte auf diesen Punkt mit Nachdruck hinweisen, um jede Zweideutigkeit in bezug auf die von mir vorgeschlagene Interpretation des großen Gemäldes von Goya zu zerstreuen. Ich möchte in keiner Weise suggerieren, daß die Dyas Karl IV./Don Antonio Pascual direkte Anspielungen auf die Situation des Posse-reißeis am Hof enthält, aber ich möchte nahelegen, daß der alte Vergleich zwischen dem König und seinem Doppelgänger hier integriert ist in die »aufgeklärte« Repräsentation der königlichen Familie als »monarchischer Körper«. Um diesen Sachverhalt auf der richtigen Rangstufe zu verstehen, ist es nötig, auch noch an andere Umstände zu erinnern.

Der wichtigste betrifft das Ende der Institution des königlichen Hofnarren, welches in Spanien durch die Machtergreifung der Bourbonen im Jahre 1700 eingeleitet wurde.³³ Der Verzicht auf die Figur des »professionellen Sündenbocks«, der übrigens überall in Europa zu bemerken ist, entwickelt sich aus einer aufklärerischen Konzeption, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt in der ersten systematischen und wissenschaftlichen Abhandlung des Themas erreicht. *Die Geschichte der Hofnarren* von Karl Friedrich Flögel ist bezeichnenderweise im Jahr 1789 erschienen.

32 Ariès 1960.

33 Details in: Villa 1939, S. 51, und Bouza, S. 13 ff. Siehe auch: Begeard 1972.

Ab dem 18. Jahrhundert ist die Institution des Hofnarren ohne jeden Zweifel ins Abseits der Geschichte geraten. Dieser Vorgang, welcher der monarchischen Institution eine rationelle Struktur verleihen und sie von alten Ritualen und Mythen säubern soll, fällt jedoch in erster Linie in Spanien, aber auch in Europa zusammen mit einer *Verschärfung* der alten und nicht unbegründeten Ängste angesichts des immer bedrohlicheren Schreckensbildes eines »reellen Irrsinns«, der beginnt, die großen Königshöfe zu befallen. Die beiden ersten spanischen Bourbonen, Philipp V. (1700–1747) und Ferdinand VI. (1747–1759), sterben geisteskrank, und zu der Zeit, als Goya in seinem großen Porträt die königlich-spanische Familie feierlich darstellte, war die englische Monarchie von einer extrem schweren Krise befallen, die durch die Geisteskrankheit des Souveräns George III. entstanden war. Das ist der Grund dafür, daß eines der wichtigsten Werke, das sich im 19. Jahrhundert mit der Geschichte des Hofnarren auseinandersetzt, sein abschließendes Kapitel einem neuartigen Thema widmet: »Fürsten, die selbst zu Narren geworden sind« (*princes who have been their own fools*).³⁴ Diese Seiten widmen sich im wesentlichen dem Irrsinn von König George, aber es ist doch beeindruckend zu sehen, daß dieser in einen weit größeren Zusammenhang gestellt wird.

Zu dieser Angst kommt nach 1789 noch eine andere Befürchtung hinzu, die vielleicht noch schlimmer ist: diejenige vor der Degradierung der Figur des Souveräns, ja sogar vor seiner Vernichtung durch die Infragestellung der Monarchie, welche erst die Philosophen und dann die Revolution unternommen hatten.³⁵ Der Weg, der den König von Frankreich auf das Schafott führte, hatte die Bedeutung eines verkehrten Rituals, einer langen schmerzhaften Zeremonie, deren ad hoc

34 Doran 1858, S. 380–389.

35 Merriam 1900; Merrick 1990.

ausgedachte Ikonographie von symbolischer Bedeutung zeugt.

Wenn man diese Vorstellung von Degradierung und Verhöhnung hinterfragt,³⁶ dann hätte man durch Umkehrung die Möglichkeit, das System der innersten Zeichen, mit denen Goya arbeitet, besser zu verstehen. Zwei Beispiele noch genügen.³⁷ Sie betreffen beide den Topos des Doppelgängers des Königs, aber mit verschiedenen Ausformungen.

Das erste ist dasjenige der »Maske des Königs«, so wie sie ab 1791 durch die revolutionäre Presse verbreitet wurde und ab 1792 in den Karikaturen erscheint (Abb. 2). Seine Maske lüftend (und damit offenbarend, daß sein Kopf nichts als ein Trugbild ist), enthüllt Louis Capet sein wahres Gesicht, seinen wahren Kopf, ein nimbierter »Cruchon«, was auf französisch zweierlei bedeuten kann: Krug oder Einfaltspinsel. Es kommt nicht so sehr auf den exakten Sinn der Lektüre an: Leer (Symbol der Dummheit) oder mit Wein gefüllt (Anspielung auf die legendäre Trunksucht Ludwigs XVI.), ist der Krug eine der ergiebigsten Gleichnisfiguren des Kopfes, und diese Karikatur besitzt einen emblematischen Wert. Sie zeigt in aufsehenerregender Weise die Umstände, unter denen der Hinrichtung vom Januar 1793 ein symbolischer »Kopfverlust« durch eine Enthauptung *in effigie* vorausgegangen war.

Ein zweites und komplexeres Beispiel zeigt Ludwig XVI. mit beiden Charakterzügen, denen des Königs und denen des Hofnarren (Abb. 3). Man hat wahrscheinlich zu Recht vermutet, daß dieser Stich zu Beginn des Monats Juli 1792 und damit kurz vor der Ausrufung der Republik in Umlauf gesetzt wurde. Vorausgegangen war ihr, so scheint es, eine geschickt eingefädelte, langanhaltende und eindringliche Kampagne von Gerüchten

36 Vgl. De Baecque 1988; Herding 1988, S. 200–240; ders. 1988, S. 95–126; Duprat 1992, S. 75–88; Zijderveld 1982, S. 92–130; De Baecque 1997, S. 477–511.

37 Wir verdanken sie der Studie von Duprat 1992, S. 75–88.



Abb. 2: Anonymer Karikaturist: *Die gelüftete Maske*, Juni 1791, kolorierter Stich

über den vom König erlittenen Irrsinn.³⁸ Das Phänomen ist interessant in bezug auf seinen Symbolismus, der hier zum Vorschein kommt, und die polysemantischen Qualitäten der Verrücktheit, die es zur Geltung bringt. Um es deutlich zu sagen: In den in Umlauf gesetzten Gerüchten wurde der Irrsinn des Königs als pathologisch eingeschätzt, als ein Verlust des geistigen Vermögens, der eine Abdankung rechtfertigen würde. Im Bild ist er dagegen nicht nur ein Verrückter aus einer Anstalt, der in einem Anfall überrascht wird, sondern auch ein Hofnarr, der den Platz des Königs eingenommen hat. Dadurch bewirkte dieser Stich, bescheiden auf dem Niveau der formellen Ausführung, einen symbolischen Übergang von extremer Vielfalt. Dieser »verrückte König« (die Inschrift spielt auf die Möglichkeit dieser Lektüre an) ist zugleich ein »Königsnarr«. Gezeigt wird er völlig außer sich, mit dem Narrenstab anstelle des Zepters und dem umgestürzten Thron. Die Zeit hatte stillgestanden. »Capet l'Aîné« ist jetzt selbst ein verkehrter König: der verrückte Doppelgänger der königlichen Person, der Narr des Königtums. Vorbei an dem purpurnen Vorhang zur Linken gleitet der Blick in einen intimen Raum; zur Rechten neben dem Kamin lassen obszöne Wandzeichnungen vermuten, daß die Absetzung des Hahnrei-Königs schon viel früher begonnen hatte. Aber das Objekt mit der gehaltvollsten Symbolik ist zweifellos der zerbrochene Spiegel über dem Kamin. Es ist das mutierte Zepter – der Narrenstab –, welches ihn zerschlagen hat. Annie Duprat hat diesen Stich einer aufmerksamen Analyse unterzogen und ist dabei zu folgenden geistreichen Schlußfolgerungen gekommen:

»Die Karikatur vervielfältigt sich, indem sie das Spiel zeigt, welches dank dem Spiegel entsteht; die durch des Königs Narrenzepter zerschlagenen Splitter tragen von Fall zu Fall Spuren des zerbrochenen Gesichts und vervielfältigen damit den König: Eine technische Untersuchung der verschiedenen in der Nationalbibliothek in Paris aufbewahrten Exemplare zeigt, daß die-

38 Duprat 1992, S. 88.



Abb. 3: Anonymer Karikaturist: *Der wütende Capet l'Aîné*, Juni 1791

selbe Kupferplatte wiederbearbeitet worden ist, um den eindrucksvollsten visuellen Effekt zu erreichen: Das glänzende Gesicht des Königs ist mit einem hellen Rosa koloriert, welches sich sowohl im Spiegel als auch in den Scherben auf dem Boden wiederfindet.³⁹

Was dessenungeachtet bisher noch nicht ans Licht gebracht worden ist, ist die Tatsache, daß sich durch dieses Spiel der Stich als ein bedeutsamer Epilog auf ein fundamentales Motiv der Geschichte der monarchischen Idee offenbart, dasjenige der doppelten Natur des Königs. Das Motiv des zerbrochenen Spiegels, welches bereits von Shakespeare in seinem *Richard II.* verwendet worden ist und das Kantorowicz in seiner klassischen Studie *The King's Two Bodies* hervorragend untersucht hat, bezeichnet den Schlußpunkt aller Spiegelmagie, das Ende jeder Möglichkeit eines zweiten Körpers des Königs – subtil, virtuell

39 Duprat 1992, S. 90.

und heilig.⁴⁰ Das einzig mögliche Spiel der Reflexe vollzieht sich diesseits des Spiegels: Der König ist sein eigener Narr.

Kommen wir schließlich nach dieser letzten Abschweifung auf das Familienporträt von Goya zurück. Die Französische Revolution ist weit entfernt. Wir befinden uns im Jahr 1800, das neue Jahrhundert hat gerade begonnen, und die spanischen Bourbonen sind immer noch *da*. Mehr noch, sie zeigen sich sogar. Dies ist ein komplexer Vorgang, und das Gemälde zeugt von ihrer Beständigkeit. Es ist die Familie – und das ist zugleich die wesentliche Botschaft des Bildes –, die die Fortdauer des königlichen Körpers garantiert. Dabei handelt es sich um eine Familie, die wichtige Hürden überwunden hat: 1789 verhilft sie dem Monarchen zur Thronbesteigung, der jetzt im Jahre 1800 sein »Hervorragendes« bestätigt. Diese Familie hat es verstanden, sich zu erneuern: Am Beginn des neuen Jahrhunderts hat sie sich eine neue Identität geschaffen, ohne dabei zu zögern, sich z. B. der Kleidung der anderen Pyrenäenseite zu bedienen, der Mode aus der Umgebung des ersten Konsuls, der schon bald der große Usurpator werden soll. Und schließlich ist es eine Familie, die den heiligen Körper des Königs hervorhebt und ihn beschwört, indem sie ihm den doppelten Büsser zur Seite stellt.

Dieser gliedert sich in den großen monarchischen Körper, den die Familie darstellt, vor allem unter der Form eines Gleichnisses des Königs ein. Man kann sich fragen, ob er nicht im einen oder anderen Fall, unter entsprechenden Umständen, ebenfalls erscheint.

Don Carlos Maria Isidro könnte ein solcher sein, und der Prinz interpretierte ihn wahrscheinlich in dieser Art und Weise. Doña Maria Josefa, die alte Dame mit dem verstörten Blick im Hintergrund zur Linken, könnte ein zweiter Fall sein. Wenn die letztere Person, wie wir geneigt sind zu glauben, eine Versöhnungsfunktion in der Anordnung der Repräsentation über-

40 Kantorowicz 1957, S. 24–41.

nimmt, dann vollzieht sich dies zweifellos in einer viel subtileren Art als im Fall des königlichen Doppelgängers.

Die Intensität ihrer Anwesenheit, die ebenfalls in dem hervorragenden Porträtentwurf zum Ausdruck kommt, den Goya zu dieser Gelegenheit anfertigte, lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Schwester des Königs, diese alte Jungfer, »nicht sehr groß, aber ein wenig unförmig und mit einem unangenehmen Gesicht ausgestattet« (*no muy alta, aunque algo contrahecha y de cara desagradable*),⁴¹ die tatsächlich sehr gut versteckt bleiben konnte in den dunklen Ecken des königlichen Palastes, denn sie ist die einzige Person der gesamten Komposition, der überhaupt kein Gewicht im Spiel der dynastischen Abfolge zukam. Die Infantin »Pepa«, so wie Goya sie im Gemälde repräsentiert, ist eine Gegenfigur zur weiblichen Majestät und dadurch der Gegentypus zur Königin. Ein scheinbar bedeutungsloses Detail, welches Anteil hat an der Inszenierung der Präsentation des Körpers, zeigt die Art der Anspielungen, deren Beschaffenheit wir gerade besprochen haben. Es handelt sich um den großen schwarzen Fleck auf einer ihrer Schläfen. Seine Geschichte ist lang, aber nicht ohne Bedeutung, denn sie rückt noch einmal ein antithetisches Verhältnis in den Vordergrund, welches auf mehreren Ebenen zum Ausdruck kommt. Der Pigmentfleck (in Spanien *lunar*, in Frankreich *mouche* genannt), ist Nachfolger und Übersteigerung der Schönheitspflasterchen, die die Gesichter der schönen Damen des 18. Jahrhunderts schmückten.⁴²

Die kosmetische Funktion des »Schönheitspflasterchens«, das zu Beginn nichts weiter als ein einfaches Pünktchen war, bestand darin, die Reinheit (und damit die Schönheit) des Gesichts, auf dem es sich befand, hervorzuheben. Während eines Großteils des Jahrhunderts stellte man sie durch immer raffiniert werdende Verfahren her und klebte sie auf das Gesicht an bestimmte Stellen, die sich nach der Funktion der entspre-

41 Vgl. Kat. Madrid 1988, Bd. 2, S. 40.

42 Details in: Gruenter 1989, S. 31.

chenden Aufmachung verändern konnten. Das »Schönheitspflästerchen« war dennoch auch ein Erbe der Warzen, welche nach der Kunst der Wahrsagerei das Schicksal der Person enthüllen konnten und für dessen Interpretation man richtige Sternkarten des Gesichts entwarf.⁴³

Daraus resultiert, daß sich der Pigmentfleck am Kreuzungspunkt zweier Traditionen befand, derjenigen, die von der alten Stilistik der Kontraste herkommt und mit welcher wir bereits Gelegenheit hatten, uns zu beschäftigen, und derjenigen, die der Tradition der Auszeichnungs- und Versöhnungszeichen entstammt. In Spanien erfährt dieses Phänomen im Lauf des 18. Jahrhunderts eine eindrucksvolle Übersteigerung, und die immer größer werdenden immensen *lunares*, welche die linke Schläfe der Königin Maria Luisa auf so vielen verschiedenen, voneinander unabhängigen Porträts, die Goya von der Königin malte, verzieren, sind ein Beweis dafür.⁴⁴

Dieser enorme Fleck (lediglich derjenige, der von der schönen Herzogin von Alba in den neunziger Jahren getragen wurde, hält einem Vergleich stand) ist in seiner doppelten Bedeutung (ästhetisch und als Merkmal der Auszeichnung) ausgestattet. Im offiziellen Porträt, das 1789 (dem Jahr des Thronbesteigens) entstanden ist, hat er den Charakter eines wirklichen »Talismans der Überlegenheit«⁴⁵. Dennoch erscheint er im Gemälde *Der Familie* zum ersten Mal nicht mehr. Vielleicht war er aus der Mode gekommen, vielleicht hatte ihn die Königin nicht mehr nötig. Aber es kommen noch andere Elemente hinzu, welche die Annahme einer subtilen Veränderung der Funktion unterstützen: Goya hat den Kopf der Königin strategisch ein wenig nach links gedreht, womit er die Schläfe, auf

43 Vgl. Courtine/Haroche 1988, S. 54–69; Getrevi 1991, S. 76 ff.

44 Siehe andere Beispiele in: Cassier/Wilson, Nr. 280, 282, 284, 286, 288.

45 Zur Erläuterung des Begriffs (»Talisman de Suprémie«): Benveniste 1969; siehe auch: Girard 1972, S. 225 ff.

der alle Augen das altbekannte Zeichen suchen würden, etwas in die Dunkelheit geraten läßt. Zugleich läßt er dies auf der anderen Seite des Bildes wieder auftauchen, aber in entgegengesetzter Position, auf der rechten Schläfe der Infantin Pepa. Wenn dieser Fleck wirklich aus der Mode gekommen war, und alles läßt darauf schließen (er erscheint in allen späteren Porträts der Königin nicht mehr), so hat seine Verlegung im Gemälde Goyas auf das Gesicht der armen Infantin die Bedeutung eines Exorzismus.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie Goya den Fleck in dem Porträt-Entwurf realisiert hat. Es handelt sich um eine Markierung aus schwarzer Paste, die über der Schläfe der Infantin schwebt, ganz wie das ebenfalls schwarze Ehrenzeichen, welches ihre Brust schmückt. Diese beiden »Auszeichnungen« sind sogar mit der gleichen malerischen Materie ausgeführt wie der schattige Hintergrund, auf den Goya den Kopf seines Modells plazierte hat. Das Hervorstechende und der Hintergrund sind also wesensgleich und austauschbar. Der Glanz von Maria Josepha liest sich hintergründig so: Es ist der Glanz des Schattens, der Schatten von einem Glanz.

In der Szenographie des Gemäldes übernimmt sie also eine sinnbildliche Rolle der »Überlebenden eines vergangenen Jahrhunderts« (welcher auch der Schönheitsfleck angehört). Der Vergleich mit mehreren visuellen Dokumenten der damaligen Zeit läßt erkennen, daß dieses Mitglied der königlichen Familie der Königin die traditionellen Attribute des »ancien régime« abnimmt, um sie in der Eigenschaft des wahren Sündenbocks des monarchischen Körpers zu übernehmen. Im Rahmen des monarchischen Körpers ist sie sozusagen das veraltete Element, dem es nicht mehr möglich ist, sich zu erneuern. Sie ist gewissermaßen der Fleck, das Schönheitspflaster, welches keine andere Funktion hat als diejenige, den Rang und die Brillanz des Körpers herauszuheben, von dem auch sie immerhin ein Teil ist.

In der Morgendämmerung eines neuen Jahrhunderts bietet

das Glitzern des königlichen Körpers der Zeit die Stirn. Die Königin hat die alten Zeichen delegiert und exponiert sich strahlend im Herzen *der Familie*: Die Königin altert niemals!

Der große Regisseur der gesamten Repräsentation, der mit der Meisterschaft des Pinsels die Kenntnisse der Etikette und die Kunst der subtilen Anspielungen zusammenführen muß, Goya, findet sich zurückgezogen im Schatten, im Hintergrund der Szene. Es handelt sich, wie wir glauben, um eine letzte und bedeutungsvolle symbolische Inszenierung. Der frisch ernannte *pintor de camera* erweist sich durch seine eigene auktoriale Thematisierung als »zurückhaltend« und »vorsichtig«, Qualitäten, die durch seinen Landsmann Baltasar Gracián auf dem Zenit der absolutistischen Epoche in einem berühmten Buch theoretisiert worden waren. Aber diese »Zurückhaltung« und diese »Vorsicht« – diese *Prudentia* also – vereinen sich hier zur Verwirklichung des Sichtbarmachens eines Beziehungsnetzes, welches letzten Endes dieses Gruppenporträt bestimmt. Der vorsichtige Blick, sagt Gracián, ist der Blick, der sich verkehrt herum (*mirar al rebes*) und aus dem Inneren der Sachen (*mirar por dentro*) vollzieht:

»Die Welt im Bezug auf die anderen im entgegengesetzten Sinn sehen, bedeutet, sie von der anderen Seite ihrer Erscheinungen zu sehen. Nur derjenige, der seitenverkehrt schaut, schaut in Wirklichkeit von der richtigen Seite.«⁴⁶

Das große Porträt der *Familie Karls IV.* (Farbtafel) stellt sich so als ein komplexes und kompliziertes Gewebe dar, welches den Betrachter einlädt, es aufzulösen. Um dieses Gewebe, welches der mehrköpfige Körper der königlichen Familie bildet, gut zu verstehen, muß der Betrachter die Anstrengung machen, es aufmerksam und, sei es auch nur für einen Augenblick, verkehrt herum und aus dem Inneren heraus betrachten. Er hätte dadurch nicht nur Zugang zur Ausstellung des monarchischen

46 Gracián 1971, Bd. 1, S. 95 ff.

Körpers, sondern auch zu den Geheimnissen seiner Herstellung.

Anes, Gonzalo: »La Familia de Carlos IV.« por Goya, in: *Reales Sitios*, XXXIII/128, 1996, S. 33–39.

Ariès, Philippe: *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris 1960.

Baczko, Bronislaw: *Le temps œuvre un nouveau livre à l'histoire. L'utopie et le calendrier révolutionnaire*, Pour une Histoire Qualitative. Études offertes à Sven Stelling-Michaud, Genf 1975.

Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

Begeard, Martine: *La Folie und les fous littéraires en Espagne 1500–1650*, Paris 1972.

Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

Benveniste, Emile: *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969.

Bianchi, Silvio: *La Révolution culturelle de l'an II*, Paris 1982.

Billington, Sandra: *Mock Kings in Medieval Society and Renaissance Drama*, Oxford 1991.

Bottineau, Yves: *L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746–1808*, Paris 1986.

Brown, Jonathan/Elliott, J. H.: *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV.*, New Haven/London 1980.

Cahn, Walter: *Masterpieces*, Princeton 1979.

Courtine, Jean-Jacques/Haroche, Claudine: *Histoire du Visage*, Paris 1988.

De Baecque, Antoine: *Les éclats du rire. Le régiment de la calotte, ou les stratégies aristocratiques de la gaîté française (1702–1752)*, in: *Annales*, 52, 1997, S. 477–511.

Ders.: *La Caricature révolutionnaire*, Paris 1988.

Doran, Dr.: *The History of Court Fools*, London 1858.

Duprat, Annie: *Le roi décapité. Essai sur les imaginaires politiques*, Paris 1992.

Eberlein, Johann Konrad: *Apparitio Regis-Revelatio Veritatis*. Studien

- zur Darstellung des Vorhanges in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982.
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Neuwied/Berlin 1969.
- Elworthy, Frederick T.: The Evil Eye. The Origins and Practices of Superstition, New York 1958.
- Gassier, Piere/Wilson, Juliet: Vie et œuvre de Francisco Goya, Fribourg 1970.
- Geertz, Clifford: Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power, in: Ben-David, Joseph/Clark, Nicolas (Hrsg.): Culture and its Creators. Essays in Honor of Edward Shils, Chicago/London 1977.
- Getrevi, P.: Le scritte del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi, Mailand 1991.
- Girard, René: La Violence et le sacré, Paris 1972.
- González Garcia, Jose M.: Metaforas del Poder, Madrid 1998.
- Gracián, B.: El Criticon, Madrid 1971.
- Gruenter, Rainer: Die Mouche, in: Kunst und Antiquitäten, V, 1989, S. 31.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1990.
- Hauschild, Thomas: Der Böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen, Hamburg 1979.
- Herdin, Klaus: Kunst und Revolution, in: Reichardt, R. (Hrsg.), Die Französische Revolution, Freiburg i. Br. 1988, S. 200–240.
- Ders.: Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne, Frankfurt am Main 1988.
- Hunt, Lynn: The Family Romance of the French Revolution, Berkeley 1992.
- Kantorowicz, Ernst H.: The Kings Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957.
- Kappler, Claude: Monstres, démons und merveilles à la fin du Moyen âge, Paris 1980.
- Kat. Madrid 1999 = Velázquez, Madrid 1999.
- Kat. Madrid 1996 = »Ydioma Universal«. Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid 1996.

- Kat. Madrid 1988 = Carlos III y la Ilustración, Madrid 1988.
- Kesser, Caroline: Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte, Berlin 1994.
- Lever, Maurice: Le Sceptre und la Marotte. Histoire des Fous de Cour, Paris 1983.
- Licht, Fred: Goya's Portrait of the Royal Family, in: Art Bulletin XLIX, 1967, S. 127 f.
- López-Rey, José: Velázquez. Maler der Maler, Köln 1996.
- Marin, Louis: Le Portrait du roi, Paris 1981.
- Meinzer, Michael: Der französische Revolutionskalender und die »Neue Zeit«, in: Koselleck, R./Reichardt, R. (Hrsg.): Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins, München 1988.
- Merriam, Charles Edward: History of the Theory of Sovereignty since Rousseau, New York/London 1900.
- Merrick, Jeffrey W.: The Desacralisation of the French Monarchy in the Eighteenth Century, Baton Rouge/London 1990.
- Mezger, Werner: Hofnarren im Mittelalter. Vom tiefern Sinn eines seltsamen Amts, Konstanz 1981.
- Monero Villa, José: Locos, Enanos y Niños Palaciegos. Siglos XVI y XVII, México City 1939.
- Moran, Miguel: La Imagen del Rey. Felipe V y el arte, Madrid 1990.
- Olszewski, E. J.: Exorcising Goya's *The Family of Charles IV.*, in: *Artibus et Historiae*, Bd. 40, 1999, S. 169–184.
- Prater, Andreas: Die vermittelte Person. Berninis Büste Ludwig XIV. und andere Portraits des Barock, in: *Freiburger Universitätsblätter*, 132, 1996, S. 97–130.
- Pundrat, Gerhard: Die letzten Narren und Zwerge bei Hofe. Reflexionen zu Herrschaft und Moral in der Frühen Neuzeit, Bochum 1998.
- Reich, Hermann: Der Mimus. Ein literar- und entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Berlin 1903.
- Rios Mazcarelle, M.: Vida privada de los Borbones, Madrid 1994.
- Salas, X. de: La Familia de Carlos IV., Barcelona 1944.
- Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph A.: Die Bilder der Königsfamilie von Goya und Chodowiecki, in: *Amici Amici*. Festschrift für Werner Gross, München 1968, S. 505–524.
- Seligmann, S.: Der Böse Blick und Verwandtes, 2 Bde., Berlin 1910.
- Stoichita, Victor I./Corderch, Anna Maria: Goya: The Last Carnival, London 1999.

- Symmons, Sarah: *Goya in Pursuit of Patronage*, London 1988.
- Traeger, Jörg: *Goyas Königliche Familie. Hofkunst und Bürgerblick*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XLI, 1990, S. 147–181.
- Ders.: *Goya. Die Kunst der Freiheit*, München 2000.
- Turner, Victor: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.
- Ders.: *The Forest of Symbols*, Ithaca/London 1967.
- Ders.: *The Ritual Process*, o. J.
- Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996.
- Ders.: *Goyas Gesten*, in: Hofmann, Werner/Helman, E./Warnke, Martin (Hrsg.): *Goya. »Alle werden fallen«*, Frankfurt am Main 1987, S. 127–129.
- Welsford, Enid: *The Fool. His Social and Literary History*, New York 1935.
- Wethey, E. H.: *Alonso Cano, Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid 1983.
- Willeford, William: *The Fool and His Sceptre. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, 1969.
- Zijderveld, Anton C.: *Reality in a Looking-Glass: Rationality through an Analysis of Traditional Folly*, London/Boston/Henley 1982.

OSKAR BÄTSCHMANN

Paul Cézannes *Große Badende*: Scheitern am Meisterwerk

Der Traum vom Meisterwerk

Paul Klee, Meister am Bauhaus in Weimar, umschrieb im Eröffnungsvortrag zur Ausstellung in Jena 1924 seinen Traum vom großen Werk: »Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet.« Es ist der Traum vom Meisterwerk, dem einen und absoluten Werk, das alle Teile der Kunst in sich zusammenfassen würde. Eine Realisierung dieser »noch vagen Möglichkeit« erschien Klee im Bauhaus nicht ausgeschlossen. Für dieses war mit der Kathedrale ein utopisches Meisterwerk der Kunst vorgegeben, das Klee in einem kleinen Werk 1923 aufnahm.

Ein Jahr vor Klees Vortrag hatte Marcel Duchamp nach elf Jahren die Arbeit am *Großen Glas* in New York aufgegeben. Das zweigeteilte Werk aus Glas, Ölfarbe, Firnis, Bleifolien, Bleidrähten und Staub zeigt im oberen Teil die der Braut als »Sex Cylinder«, im unteren die Junggesellenmaschine. Die Teile sind durch einen »Kühler« getrennt. Eine Fotografie von Katherine S. Dreiers Ausstellung von 1926 im Brooklyn Museum zeigt Duchamps durchsichtiges Werk im Galeriekontext mit neueren Gemälden von Piet Mondrian und Fernand Léger. 1937 würdigte der Architekt Frederick Kiesler das *Große Glas* als Meisterwerk, das Architektur, Skulptur und Malerei in sich vereinige, während es heute als Negation des Meisterwerks und als Demystifikation des Künstlers gilt.

Der Traum vom Meisterwerk ist zu unterscheiden von der Fiktion des vollkommenen Werks, das die Kunstliteratur im 16. Jahrhundert der Malerei als Ziel vorgab. Die Künstler sollen