

*Sonderdruck aus*

# Imagination und Wirklichkeit

Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern  
in der Kunst der frühen Neuzeit

HERAUSGEGEBEN VON  
KLAUS KRÜGER UND ALESSANDRO NOVA



VERLAG PHILIPP VON ZABERN · GEGRÜNDET 1785 · MAINZ







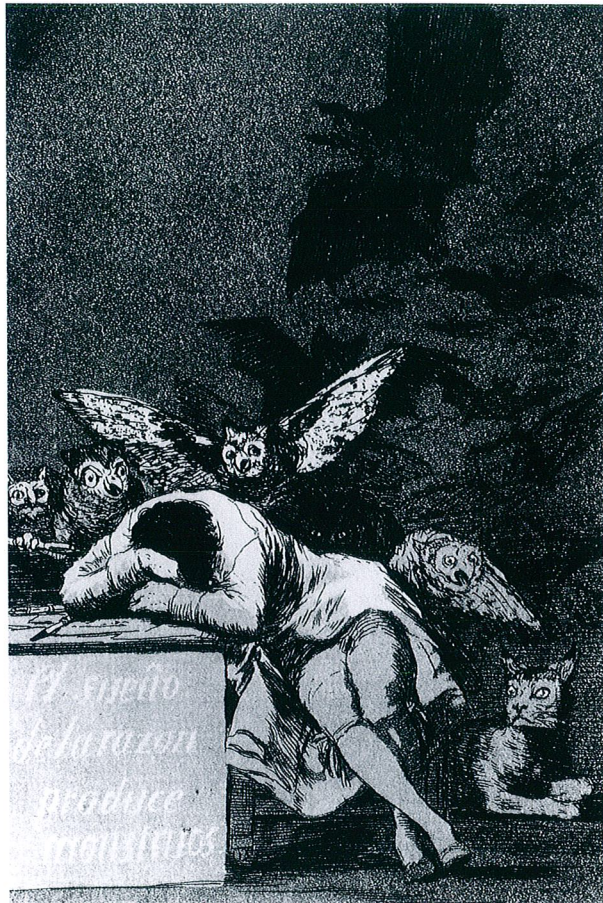
# Goyas Pharmazie<sup>1</sup>

VICTOR I. STOICHITA UND ANNA MARIA CODERCH

Goyas *Caprichos* (um 1795–1798) wurden in einer Drogerie in Umlauf gegeben, die sich im Erdgeschoss des Hauses des Künstlers befand – die Nummer 1 der Strasse der Ernüchterung (*Calle del Desengaño, no.1*). Man verkaufte dort, ausser Parfums und feinen Getränken, Bonbons und andere Kleinigkeiten aus Frankreich, opiumhaltige Substanzen, Essig und Wundersalze<sup>2</sup>. Die berühmte Anzeige des *Diario de Madrid* vom 6. Februar 1799 stellt das Werk als eine „Sammlung von Stichen mit eigensinnigen Themen, von Don Francisco de Goya erfunden und im Säurebad gestochen“ vor<sup>3</sup>. Der Name *Caprichos* kommt somit weder in der Anzeige noch auf dem Titelblatt des Zyklus vor, wird sich dennoch ziemlich rasch durchsetzen bis zu dem Zeitpunkt, an dem er als eigentlicher Titel gilt<sup>4</sup>. Es ist jedoch bekannt, dass Goya in einem ersten Schritt an den Titel *Träume* (*Sueños*) dachte und ein Titelblatt vor Augen hatte, das einen schlafenden Mann zeigt, der den Kopf zwischen die Arme gelegt hat und hinter dem eine eindrucksvolle traumhafte Fauna auftaucht. Dieses Titelblatt wird in der letztgültigen Fassung der *Caprichos*, in einem der Stiche der Serie, genauer im Stich Nr. 43, verarbeitet (Abb. 1). Das Bild behält dennoch etwas von der ursprünglichen Fassung, in der es als Titelblatt des ganzen Werks gedacht war, bei. Denn im Gegensatz zu allen anderen Blättern des Zyklus, die stets im unteren Teil von einem kurzen Text begleitet werden, zeigt das *Capricho* 43 – „der Traum (oder der Schlaf) der Vernunft zeugt Monster“ – seine berühmt gewordene Erläuterung im Bild selbst.

Wir möchten im folgenden die unendliche Debatte um diesen Stich und seine Inschrift, die wohl kaum je abgeschlossen sein wird, nicht wieder aufrollen<sup>5</sup>. Unser Ziel ist es viel mehr, die verschiedenen Varianten des Titelblattes der *Caprichos* als Elemente, die sich um das grosse Problem des „Paratextes“ reihen, zu befragen<sup>6</sup>, in der Hoffnung, auf diese Art einen zumindest teilweise neuen Zugang zu Goyas Werk zu finden.

Zu Beginn muss hervorgehoben werden, dass die Idee, das Geschriebene im Bild zu integrieren, von der Tradition des verlegerischen lay-out herrührt. Um noch genauer zu sein, dass sehr wahrscheinlich eines der Titelblätter der *Träume* von Quevedo den Anstoss lieferte zur Wiederaufnahme Goyas (Abb. 2)<sup>7</sup>.



1. Francisco Goya, *El Sueño de la razon produce monstruos* (*Caprichos*, 43), 1799, Radierung und Aquatinta, 21,5 x 15 cm.

Man muss jedoch feststellen, dass Goya diese Idee relativ spät aufgegriffen hat. In der allerersten Variante des Titelblattes seines Stichzyklus ist die Inschrift nicht vorhanden, und an den Tisch im Vordergrund lehnt sich eine Kupferplatte (Abb. 3). Obwohl es nicht unmöglich ist, daß das Modell von Quevedo ihm von Anfang an vor Augen schwebte, ist dennoch klar, dass Goya wichtige Änderungen eingebracht hat. Die Position des Träumers ist bei ihm anders, genau wie die thematisierten expressiven Mittel der beiden Stiche (Tinte, Papier bei Quevedo; Kupferstich bei Goya) verschiedenartig sind. Auf beiden Bildern sind Bücher vorhanden, doch treten diese bei Quevedo zahlreicher und geordnet auf, während sie bei Goya





2. Titelbild für *Los Sueños de Quevedo*, Antwerpen, 1699.

nur als Stütze für die Kupferplatte im Vordergrund dienen. Einer der grössten Unterschiede ist die Darstellung des Traumes. Dieser manifestiert sich bei Quevedo nur indirekt durch ein leichtes Lächeln des eingeschlafenen Dichters, bei Goya jedoch durch eine Explosion von Geistern, die den Bildraum einnehmen. Im zweiten Fall wird der persönliche Charakter der Träume durch die Tatsache, dass sich die traumhafte Welt auf Köpfhöhe befindet, hervorgehoben. Es ist, als ob sich durch eine Verschiebung der Titelseite Quevedos der Inhalt der Träume nicht länger in einem schwebenden Lächeln ausdrücken könne und sich im Raume befreien müsse, als eine Art Visualisierung vom Typus „transparent mind“<sup>8</sup>. Diese traumhafte Welt ist eine ungeordnete Mischung, bestehend aus einem beängstigenden, fast ausschliesslich nächtlichen Bestiarum und einer Serie von Projektionen desselben Gesichts, nämlich desjenigen von Goya. Diese erste Fassung nimmt eines der Hauptcharakteristika der Serie, nämlich die verdoppelte, gar vervielfältigte auktorielle Projektion vorweg. Doch der Künstler war nicht zufrieden und bemühte sich rasch, eine zweite Fassung zu realisieren



3. Francisco Goya, Titelblatt für *Sueños*, (erste Fassung) 1797, schwarze Tinte und Sepia auf Kohlezeichnung, 23 x 15,5 cm, Madrid, Prado.



4. Francisco Goya, Titelblatt für *Sueños*, (zweite Fassung) 1797, schwarze Tinte auf Kohlezeichnung, 24,8 x 17,2 cm Madrid, Prado.





5. Francisco Goya, Titelblatt für *Sueños*, (erste Fassung), Detail.

(Abb. 4). Auch hier sind die Neuerungen von Wichtigkeit. Das Bestiarum hat sich einerseits reduziert, andererseits kompliziert: die grosse Fledermaus hat sich bis an die Grenzen des Unwahrscheinlichen vergrößert, der Luchs hat weitgeöffnete Augen (diese wurden in der ersten Fassung beseitigt) und ist in der rechten unteren Ecke wohl plazierte. Es gibt auch bezeichnende Unterschiede in den Details, wie jene der Gestik des Träumers. In der ersten Fassung (Abb. 3) hat er die Hände gefaltet, die Finger gekreuzt und eine Haarsträhne fällt auf die Kupferplatte. In der zweiten Fassung ist die Haarsträhne verschwunden, die Kupferplatte als auch die Arme werden anders gehalten. Der Vergleich lässt erkennen, dass selbst der Kopf des Träumers eine andere Frisur, sogar eine andere Form erhält. In der ersten Zeichnung (Abb. 3 und 5) war dieser nicht sehr entfernt vom Selbstbildnis Goyas in der Tuschzeichnung, die zur gleichen Zeit angefertigt wurde (Abb. 6)<sup>9</sup>. Es handelt sich um das wohl mysteriöseste seiner vielen Selbstbildnisse, das in der Zeit um 1795–96 ent-



6. Francisco Goya, Selbstbildnis, um 1795–1797, Tuschzeichnung, 23,3 x 14, 4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

stand, in der ausschlaggebenden Zeitspanne, als der Künstler seine „Caprichos“ anfertigte. Die Dimensionen dieser Zeichnung und diejenigen des ersten Titelbildes variieren um wenige Millimeter, und die Zahl 1 rechts oben, wenn auch nachträglich angebracht, beweist, dass die Zeichnung als Titelblatt einer Serie aufgenommen worden ist. In dieser Zeichnung stellt sich Goya in absoluter Frontalität, mit aussergewöhnlichem Blick, der sich im Horizont verliert, dar. Seine weit geöffneten sinnentleerten Augen sehen, doch erblicken nichts, sie suchen das Weite und wenden sich zugleich mit derselben Intensität dem Innern zu. Seine Haare sind zerzaust, durch einen Scheitel symmetrisch angeordnet. Sie führen ohne Unterbrechung zum Bart hin, der das Gesicht und das Kinn umschliesst. Dieser ausserordentliche Haarwuchs, der in den traumhaften Varianten des Titelblattes der „Caprichos“ wiederholt vorkommt (Abb. 1, 3, 4, 5), stellt uns vor eine Reihe wichtiger Fragen, denen man nur nachgehen kann, wenn man sich mit den alten Traktaten der Physiognomik be-





7. Nach Ch. le Brun, *L'homme lion*, in: Lavater, *Essais de Physiognomonie*, Den Haag, 1781.

fasst, vor allem mit jenen, welche die Fragen der expressiven und symbolischen Bedeutung des Haarwuchses behandeln. Der Glaube an eine Entsprechung von Mensch- und Tierwelt weist uns, so meinen wir, den Weg. Wenn man, parallel zu diesem Selbstbildnis, die wichtigsten physiognomischen Traktate studiert, erhält man den Eindruck, es handle sich hier um einen Versuch von tierischer Selbst-Physiognomonie, in der Goya sich als Löwenmenschen dar-

stellt. Jener, so besagen diese Texte, sei stark, dominant, königlich wie der König der Tiere:

*„Die gerade oder gewellten Haare, die auf die Stirn fallen, sind von mittlerer Länge. Die löwenfarbene Nase ist gerade. Die Augenbrauen sind gebogen und oft dunkel. Der Bart ist voll. Der Hals robust.“*

*„I capelli mezzani tra i dritti ed i crespi; che cascano dalla fronte, dritto il naso, di color lionato. Le ciglia arcate, e che spesso s'inarcano. La barba acuta. Il collo grosso.“<sup>10</sup>*

Wenn man Goyas Selbstbildnis mit den begleitenden Stichen des Textes der *De Humana physionomia* vergleicht, fällt auf, dass die Zeichnung Goyas das Grinsen des Mundes vermindert und damit die Strenge des Ausdrucks verstärkt. Im Vergleich zu den Stichen von Le Brun hingegen (Abb. 7), die Goya wohl aus der französischen Ausgabe der *Essais sur la Physiognomonie* von Lavater (Den Haag, 1781–1786)<sup>11</sup> entnahm, vermindert das Selbstbildnis von New York, ohne es jedoch zu verneinen, sowohl den Hinweis auf das Tierische wie auch auf das Mythologische.

Auf der ersten Titelseite der *Träume* (Abb. 3 und 5) verbergen die Arme des Träumers sein Gesicht teilweise, was dem Betrachter das Erkennen seiner Züge erschwert. Seine fallende Mähne muss jedoch als Hervorhebung des löwenhaften Symbolismus, der in der New Yorker Zeichnung (Abb. 6) vorhanden ist, verstanden werden. Ein weiteres Element ist sicher die Darstellung des Auges des Träumers (Abb. 5), das durch die Freilegung eines Stirn- und Gesichtsteils hervorgehoben wird. Es besteht kein Zweifel darüber, dass Goya diese Details herausgearbeitet hat, jedoch, wenn man es so ausdrücken kann, auf eine regressive Weise.

Auf dem zweiten Titelblatt (Abb. 4) und dem letzten Stich (Abb. 1) sieht man, dass der Kopf tiefer zwischen die Armen gefallen ist, und sein äusseres Auge, das in der ersten Fassung stark hervorgehoben war, nun nicht mehr sichtbar ist. Zudem hat sich der Löwencharakter vermindert und ist vom Luchs mit hypnotisierenden Blick übernommen worden. All dies weist auf die Überlegungen und Versuche Goyas hin. In der ersten Fassung (Abb. 3 und 5) spielte er mit der bekannten Fähigkeit des Löwen, mit offenen Augen zu schlafen, was ein realer Topos der Bestiaria und der moralorientierten Emblematabücher war. So zeigen zum Beispiel die *Empresas Politicas* (1642) des Diego de Saavedra Fajardo eine imago (Abb. 8), die Goya für sein Titelblatt auf geschickte Weise übernommen hat, wobei der Text besagt, dass:

*„...der Löwe allgemein als König aller Tiere anerkannt ist. Er schläft wenig, und wenn er schläft, so*



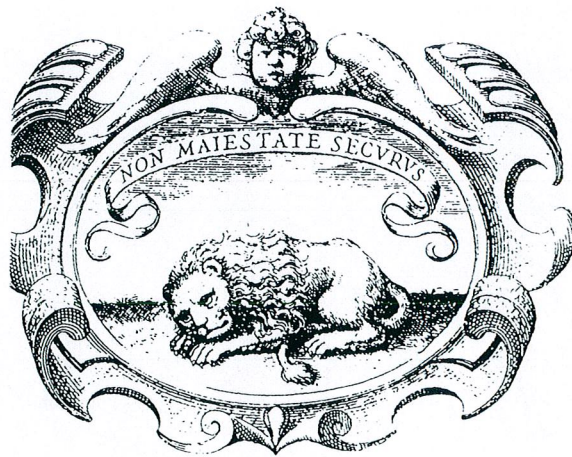
tut er dies mit offenen Augen. (...) Dies ist Teil seiner Schlaubeit und seiner Fähigkeit sich zu verbergen. „

„Como el leon se reconoce rey de los animales, o duerme poco, o, si duerme, tiene abiertos los ojos (...) Astucia y disimulacion es en el leon dormir con los ojos abiertos.“<sup>12</sup>

Diese emblematische Wiederaufnahme vollzieht sich jedoch nicht auf eine einfache und eindeutige Weise, da sie sich mit einem anderen Motiv, das grosse Verbreitung in der Vorstellungswelt der damaligen konzeptuellen Kultur hatte, verbindet, nämlich dem Motiv der Verdoppelung (la vista duplicada), die aus einer „Innenschau“ und einer „Aussenschau“ besteht<sup>13</sup>. Wenn auf dem ersten Titelblatt (Abb. 3 und 5) ein Auge des löwenhaften Träumers unter seinem Arm verborgen, während das andere sichtbar bleibt, verhalten sich die Dinge auf dem zweiten Titelblatt (Abb. 4) und auf dem Stich (Abb. 1) ganz anders. Hier entsteht eine Art Polarisierung zwischen der „Innenschau“ des Träumers, dessen Augen jetzt völlig verborgen sind, und der Thematisierung, gar Verherrlichung des „externen“ Luchsblickes.

Der Luchsblick ist ein altes symbolisches Motiv, gänzlich kodifiziert in den Hieroglyphica des Valeriano Bolzani (1602)<sup>14</sup>. Bei Gracián ist der Löwe das Doppel des Schöpfers in immer wachem Zustand, der Luchs aber wird als Doppelfigur des Betrachters, des perfekten Lesers, des Alles-Sehenden, des buen Entendedor<sup>15</sup>, verstanden, das heisst des Menschen, der fähig ist, „alles zu sehen und zu verstehen“. Im Anschluss an diese Tradition vollzieht sich auf dem zweiten Titelblatt von Goya die Innenschau, während der löwenhafte Autor träumt, und der buen entendedor – die Doppelfigur des Betrachters – wacht.

Die Gegenüberstellung des ersten und zweiten Titelblattes (Abb. 3 und 4) kann und soll hier weitergeführt werden. Was ohne Zweifel erstaunt, ist die Tatsache, dass in der zweiten Zeichnung (Abb. 4) nicht mehr die Spaltung der Traumpersönlichkeit das dominierende Thema ist, und dass auch die vielen Gesichter verschwunden sind. Ein wichtiger Teil der Zeichnung (links oben) ist leer geblieben. Dieses Phänomen hat man mehrmals zu erklären versucht. Werner Hofmann meinte, dass dieser Viertelkreis möglicherweise eine Reminiszenz der älteren Tradition der rotas sein könnte, durch welche das mittelalterliche System der Artes Liberales visualisiert wurde<sup>16</sup>. Eleanor Sayre, die einen komplexen dialektischen Zusammenhang zwischen dem Licht der Wahrheit und der Dunkelheit der Lüge vorschlägt, dachte eher an eine Beeinflussung durch eine der *Empresas* von Saavedra Fajardo<sup>17</sup>. Es ist schwierig, sich



8. „Empresa 45“ von Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas politicas*, Mailand, 1642.

für den einen oder anderen Vorschlag zu entscheiden. Deshalb möchten wir lieber die Aufmerksamkeit auf den wohl ältesten Kommentar lenken, der sehr überraschend ist, weil er keinen Diskurs darstellt, sondern sich in einer figurativen Form präsentiert. Es handelt sich um die Darstellung der Nachtallegorie durch Zacarias Gonzalez Velázquez (1763–1834), Maler aragonischer Herkunft, der in Madrid in einem Kreis, der Goya nahe stand, tätig war (Abb. 9)<sup>18</sup>. Zweifellos stand dieser Maler (der Goya kannte, dieser hatte sogar das Bildnis seines Bruders angefertigt) zu den Zeichnungen des Meisters in einem dialektischen Verhältnis, wobei klar wird, dass seine Interpretation auf eine ganz augenscheinliche Weise die Richtung der klassizistischen Allegorien, von denen sich Goya seit längerem getrennt hatte, weist. Die alpträumerhafte Stimmung wich einem erhellenden Mondschein. Die Figur des Träumers, der einen Schlafmohn in der Hand hält, und so Elemente aus den zwei ersten Titelblättern Goyas kombiniert, wurde zu einem geflügelten Genius, vielleicht Hypnos selbst. Anstatt mit Fledermäusen und Eulen bevölkert Gonzales die Nacht mit Putti. Die grosse Lichtquelle im Bilde bildet die Mondscheibe, auf der man die Gestalt von Selena/Diana erkennen kann. Die Art, wie Gonzales zu dieser klassizistischen Verarbeitung der Erfindung Goyas gekommen ist, lässt sich schwer bestimmen. Was uns aber wichtig erscheint, ist die Tatsache, dass seine figurative Darstellung die Möglichkeit einer rückwärtsgerichteten Interpretation des Titelblattes von 1797 erlaubt, im Sinne der Inszenierung einer Mondträumerei.

Das Thema der Beeinflussung der menschlichen Einbildungskraft durch den Mond ist sehr alt und begegnet einem in der klassischen Tradition wie auch im





9. Zacaria Gonzales Velazquez, *Die Nacht...*

Volksglauben<sup>19</sup>, und es wäre weder das erste noch das letztemal, dass sich Goya von diesem inspirieren liess<sup>20</sup>. Beeindruckend ist nicht die Übernahme des Themas, sondern seine endgültige Aufgabe. Die Änderung der definitiven Fassung (das *Capricho* 43, Abb. 1) scheint noch einmal die Folge einer Umkehrung der Situation zu sein. Der Kopf des Träumers liegt noch tiefer zwischen den gekreuzten Armen, während der Mondschein einer dunklen Nacht gewichen ist.

Folgt man unserer Betrachtung und der hier vorgestellten Analyse oder verwirft sie, eines ist jedoch sicher: beim grossen Viertelkreis, der sich in der Version von 1797 in der oberen linken Ecke befindet, kann es sich nicht um ein Versehen oder um das Resultat eines „*Non-finito*“, des Bildes handeln. Im Gegenteil, diese Zeichnung, die Spuren von Kupfer aufweist, diente wohl einem verlorengegangenen Abdruck. Sie offenbart eine vertiefte Auseinanderset-

zung mit der Frage ihrer Funktion als Titelblatt eines Bildzyklus. Zweifach gerahmt, dient ihre Mitte der Zeichnung und ihre Ränder dem Text oder den Texten. Im oberen Teil kann man den Titel erkennen: *Sueño I°/Erster Traum*. Im unteren Teil sieht man eine eigentliche Anweisung:

*„Der träumende Autor.*

*Sein einziges Ziel ist, den unheilvollen Volksglauben zu verbannen und durch dieses Werk von Caprichos das dauerhafte Zeugnis der Wahrheit zu verewigen.“*

*„El Autor soñando*

*Su yntento solo es desterrar bulgaridades prejudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad.“*

Ein letzter Textzeile befindet sich im Bildfeld auf dem Sockel, auf dem das Haupt des Träumers ruht:



*Erster Traum  
Universelle Sprache.  
Gezeichnet  
und gestochen von  
Fco de Goya  
im Jahre 1797*

*'Sueño I°  
Ydioma univer-  
sal. Dibujado  
y Grabado pr.  
Fco de Goya  
ano 1797'*

Diese zweite Variante ist ein sehr gutes und reichhaltiges Beispiel für das „paratextuelle“ Phänomen – Titel, Datum und Name des Autors sind vorhanden. In dieser Triade ist wohl der Künstler am wichtigsten, da er dreimal vorkommt: im Bild als Träumer; in einer erklärenden Form („der träumende Autor“) und schliesslich in nominaler Form, die als Signatur fungiert: „Fco de Goya“. Wir stehen vor einem Phänomen, dessen Umgehung bedeuten würde, dass man das Wesen der Kunst Goyas missverstünde: eine subjektive, persönliche und autoreflexive Kunst.

In der ersten Variante (Abb. 3) manifestierte sich diese Idee in Form einer Spaltung der Traumpersönlichkeit. Hier (Abb. 4) stehen wir vor einer mehrfachen Akzentuierung, der „Person“ des Schöpfers: Träumer – Autor – Unterzeichner. In der im *Diario de Madrid* von 1799 publizierten Anzeige wird die gleiche Idee durch den betonten Aufruf der auktorialen Instanz wiederaufgenommen. Für Goya wie auch für viele andere Schöpfer des 18. Jh. ist die „auktoriale Erfahrung“ auch (und vor allem) eine „Ich-Erfahrung“<sup>21</sup>.

Den Rest des Textes oder der Texte, die wir im „ersten Traum“ antreffen, erfordert unsere Aufmerksamkeit vor allem wegen den zwei Syntagmen, die er beinhaltet: „Werk von Caprichos“ (*obras de capricho*) und „Universelle Sprache“ (*Ydioma universal*).

Dieser letzte Ausdruck wurde schon des öfteren kritisch angegangen<sup>22</sup>. Im allgemeinen meint man damit den alten, durch die Grammatiker und Philosophen des 18. Jh. wiederbelebten Mythos der „universellen Sprache“<sup>23</sup>. Nun möchten wir darauf hinweisen, dass dieser Mythos ungefähr zu dieser Zeit ins Feld des Interesses des kultivierten spanischen Publikums gelangte in der Form von Experimenten, die zwischen Hypnose, mesmerianischer Telepathie, Lehre und Unterhaltung liegen<sup>24</sup>. Es handelt sich wahrscheinlich um das gleiche Publikum, das auch den Demonstrationen der magischen Laternen und Fantoskopien beiwohnte. Ein Artikel des *Diario de Madrid* von 1799 zeigt, dass sogar der Herzog und die Herzogin von Osuna, Mitglieder der höchsten

Madridener Intelligenz, daran teilnahmen<sup>25</sup>. Da die Zahl der visuellen Dokumente solcher Art von Demonstrationen zu sehr beschränkt ist, bleibt es ein schwieriges Unterfangen, daraus zu schliessen, was sie für eine Rolle in der figurativen Sprache Goyas spielten. Man kann aber annehmen, dass ein Einfluss bestand. Wenn man den *Diario* liest, versteht man, dass diese Experimente dazu bestimmt waren, die Vorherrschaft der Bilder in der zwischenmenschlichen Kommunikation aufzuzeigen, und man kann sich leicht ausdenken, inwiefern sie das Interesse des Künstlers wecken konnten.

*„Diese stumme und ausschliessliche Augensprache lässt sich leicht in eine gesprochene Sprache, die sich dem Gehör zuwendet, umwandeln, da sie den wahren Prototypus der universellen Sprache birgt“*

*‘esta lengua muda y meramente ocular llega facilmente a ser oral a auricular, y a presentar el verdadero prototipo de un idioma universal’.*<sup>26</sup>

Wir sollten nun den Ausdruck *obras de capricho* untersuchen, der einen Teil der Didaskalien bildet und die Wendung beinhaltet, die sich zwei Jahre später ergeben wird, als Goya den Titel *Sueños* für immer aufgibt. Es handelt sich, so könnte man sagen, um einen Para- oder einen Vor-Titel. Im Jahre 1799, dem Zeitpunkt also, an dem sich der Zyklus der 72 Stiche zu einer Serie von 80 erweiterte, und der neue Titel nun *Caprichos*<sup>27</sup> lautete, beginnt dessen Verbreitung, die zur Usurpation des früheren *Sueños* führt. Es findet somit kein wirklicher und eigentlicher Titelwechsel aber dennoch ein Wechsel des betitelnden Modus statt.

Das Titelblatt der Serie beinhaltet in seiner definitiven Form weder Titel noch Datum, sondern nur Goyas Bildnis mit Namen, der zugleich die Signatur bedeutet (Abb. 10). Es handelt sich nicht um eine Erfindung, da seine englischen Kollegen diese Art von auktorialen Titelblättern schon gebrauchten<sup>28</sup>. Mehrere Details sind jedoch nennenswert. Zum Beispiel sieht man, dass Goya auf jegliche allegorisierende Anspielung verzichtet, um die Modernität und Brisanz seiner Vision hervorzuheben. Die aus Frankreich stammende Kleidung, und vor allem sein Zylinderhut, gibt ihn als liberalen, gar „befreiten“ Intellektuellen zu erkennen<sup>29</sup>. Kurze Zeit später wird dieser zum Attribut derjenigen werden, welche die Verkehrung der Welt in eine Gegen-Welt beabsichtigen<sup>30</sup>. Was man häufig übersehen hat, ist die Tatsache, dass das Selbstbildnis numeriert ist, so dass es sich als „erste *Capricho*“ aus einer Serie von 80 präsentiert. Dieses „erste *Capricho*“ ist also keine narrative Szene (wie es die anderen sein werden), sondern ein unübliches Selbstbildnis im Profil. Wir müssen nicht lange





*Fran.<sup>co</sup> Goya y Lucientes,  
(Pintor)*

10. Francisco Goya, Selbstbildnis (Capricho 1) 1799, Radierung, Aquatinta, Kalt- und Radiernadel, 21,5 x 15 cm.

nach dem Grund dieser kuriosen Darstellungsweise forschen. Niemand kann sich im Profil sehen noch zeichnen, ohne eine komplizierte Vorrichtung für eine Objektivierung aufzubauen. Als Goya die Idee



11. Die verkehrte Welt, volkstümlicher Stich, Detail.

eines allegorischen Titelblattes aufgegeben hatte (Abb. 3 und 4), dachte er als erstes an ein Selbstbildnis in Frontalansicht<sup>31</sup>, ein Vorhaben, das er aber sehr bald aufgab. Indem er sich im Profil darstellte, wählte er eine Lösung, die ihm nicht ganz fremd war, da er sie in integrierten Selbstbildnissen, die er in den 80 Jahren gefertigt hatte, bereits angenommen hatte.

Indem er diese Idee wiederaufnimmt, lenkt er die Aufmerksamkeit auf gewisse Teilelemente, wie zum Beispiel die Selbstobjektivierung. Die symbolische Form des Profils (im Gegensatz zur Frontalität) ist eine Form in der „dritten Person“. Sie spricht in der dritten Person von einem „er“, von einem „ihm“. Sie geht mit den wiederholten Bemühungen Goyas einher, sich auf eine neutrale Art und Weise in Szene zu setzen (*El autor*, *El pintor*...). Sie ist auch diejenige „Person“, die zum „Objekt der Betrachtung“ geworden ist. Dies heisst: im Gegensatz zur Frontalität, die einen Ich-Du-Dialog beabsichtigt, ist die Betrachtung des Profils immer eine Betrachtung des „anderen“<sup>32</sup>. Es lässt sich jedoch beobachten, dass Goya durch eine leichte Drehung das absolute Profil sehr geschickt vermeidet. Das Resultat ist wichtig: er ist sowohl die Person, die sich beobachten lässt als auch die beobachtende Instanz, Objekt, aber auch Subjekt der Darstellung. Im Gegensatz zum „träumenden Autor“ des ersten Titelblattes (Abb. 3) haben wir es hier mit einem „beobachteten und beobachtenden Autor“ zu tun. Geblieben ist etwas von der Spaltung des am Anfang thematisierten Blickes, jedoch in einer anderen Form. Das linke Auge des Künstlers, hinter dem schweren Augenlid halb geschlossen, und sein schiefer Blick, mit dem er der Welt begegnet, bilden wohl den Schlüssel zur ganzen Serie.

Eleanor Sayre hat erwähnt, dass Goya sich möglicherweise vom Stich und der Beschreibung der „Verachtung“ (*Mépris*) im Traktat von Charles Le Brun über die *Expressions des passions* inspirieren ließ<sup>33</sup>. Diese interessante Hypothese sollte man jedoch nuancieren. Wir sind der Ansicht, dass die unmittelbare Quelle von Goya nicht Le Brun war, sondern dessen spanischer Interpret, Fermin Eduardo Zegllirscosac, der 1800 in Madrid ein *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones* mit Abbildungen herausgab<sup>34</sup>. Falls, wie wir meinen, Goya diesen Essay kurz vor der Veröffentlichung kannte, hat er es vorgezogen, nicht einen Ausdruck allein zu kopieren, sondern eine interessante und eindruckliche Kombination von der Verachtung (*Disprezio*) und der Schwermut (*Tristeza*) zu gestalten (Abb. 12, 13). Die Profilansicht ist nicht nur eine Figur des Traktats, sondern entspricht auch einer ganz speziellen aufmerksamen Behandlung des Profils als „objektive“ Form der Person. Lavater war es, der diese Form als das Mittel der Charakteranalyse schlechthin ansah. Es erstaunt also nicht, wenn die



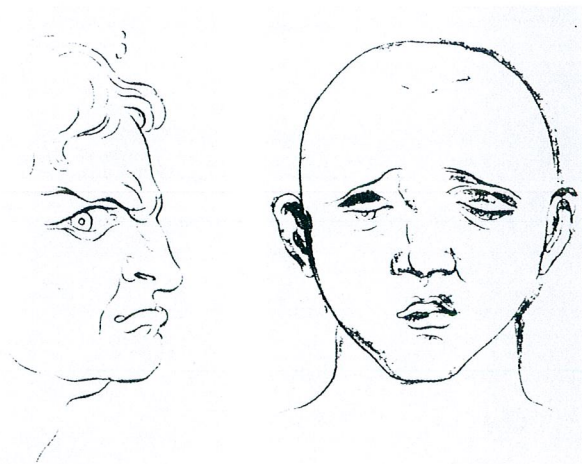
ältesten Kommentare des Selbstbildnisses/Titelbildes der *Caprichos* ohne Zweifel eben diesen Aspekt hervorhoben, indem sie die erste Seite der *Caprichos* als Selbstbildnis und gleichzeitig als physiognomischem Versuch verstanden haben. Wir wollen nun die drei wichtigen handschriftlichen Erklärungen erwähnen<sup>35</sup>:

- Handschrift von Ayala: Wahres Bildnis seiner selbst, in satirischer Pose (*Verdadero retrato suyo, de gesto satirico*).
- Handschrift Stirling: Wahres Bildnis seiner selbst, in boshafter Pose (*Verdadero retrato suyo, de gesto maligno*).
- Handschrift der Nationalbibliothek von Madrid: Wahres Bildnis seiner selbst, in schlechtgelaunter Verfassung und in satirischer Pose (*Verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satirico*).

Erstaunlich ist, dass alle Kommentare die gleichen Worte benützen, um die Idee des Selbstbildnisses auszudrücken (*verdadero retrato suyo*, „wahres Bildnis seiner selbst“). Sie unterscheiden sich aber, wenn es um die Physiognomie geht (*El gesto*). Einmal wird diese „satirisch“ genannt, das andere Mal „boshaft“ und beim dritten Kommentar heisst es schliesslich „satirisch und in schlechtgelaunter Verfassung“. Diese letzte Hinzufügung führt die Erklärung des Selbstbildnisses (und dadurch die Erklärung der *Caprichos* insgesamt) auf eine komplexe symbolische Ebene.

El mal humor, die schlechte Laune, von der die erklärende Handschrift der Nationalbibliothek von Madrid handelt, ist eine aus der medizinisch-philosophischen Tradition stammende Vorstellung. El mal humor, „die schlechte Laune“, verweist, bevor sie zu einem „Zustand“ oder einer „Seelenleidenschaft“ wurde, auf einen „Charakter“ oder noch besser eine „Veranlagung“. Der mal humor ist der neue Name für die ältere schwarze Galle (die *atrabilis*, die *mélainè cholè*) oder genauer für ihre negative Variante, die zu einer „verdorbenen Stimmung“ oder einer „Verstimmung im Exzess“, im Extremfall entweder zu Genialität oder Verrücktheit, führen kann<sup>36</sup>. Die schwarze Galle, also die „böse Flüssigkeit“ der Physiologen, ist eine konzentrierte, bittere, irritierende und herbe Substanz. Die wohl vollständigste Phänomenologie ist diejenige von Galenus:

„... sie ist dem beissendsten Essig gleich... Sie provoziert Magengeschwüre, indem sie, wenn sie unverdünnt auftritt, die Stellen des Körpers, die sie befällt, zersetzt. Der Essig verflüchtigt sich, weil er eine verfeinerte Substanz ist, die Zähflüssigkeit der schwarzen Galle jedoch verleiht ihr eine Stabilität und ist somit der Grund für die Korrosion.“<sup>37</sup>



12. Die Verachtung (*Disprecio*), Radierung für das *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones* von Fermin Eduardo Zegllirscosac, Madrid, 1800.

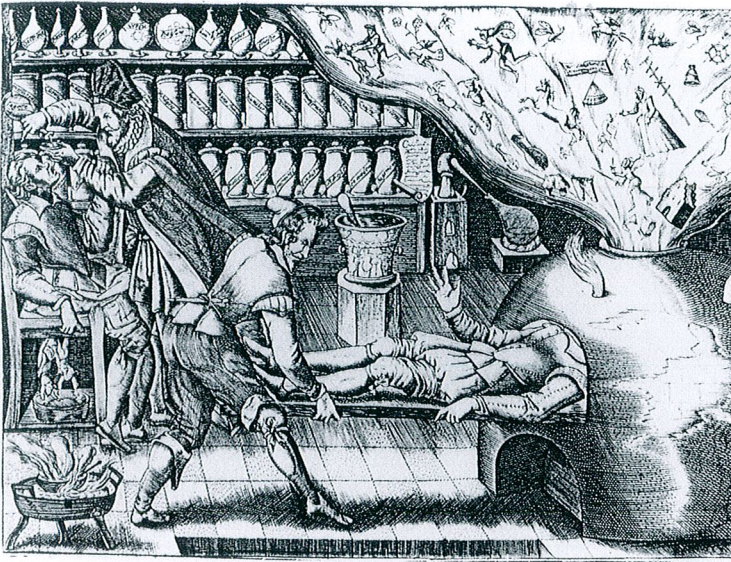
13. Die Schwermut (*Tristeza*), Radierung für *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones* von Fermin Eduardo Zegllirscosac, Madrid, 1800.

Dies ist die Beschreibung einer löslichen und ätzenden Materie, deren Wirkung sich beim Übergang vom substantiellen zum metaphorischen Register enthüllt. Verweilen wir einen Augenblick bei diesem Aspekt:

Wie wissenschaftlich begründete Studien gezeigt haben<sup>38</sup>, tritt der lateinische Terminus *humor* in der modernen Zeit (im 17. und vor allem im 18. Jh.) unter der Form von *humour* auf und gelangt von England aus in fast alle europäischen Sprachen. Er wird manchmal wie folgt umschrieben: „die Fähigkeit, Dinge zu beschreiben, Ausgelassenheit und Lachen hervorzurufen, obwohl sie ernst und schwer zu sein scheinen“<sup>39</sup>. Schon früh assoziiert sich der Terminus *humour* mit dem Terminus *wit*, und gemeinsam ergeben sie einen komplexen Ausdruck, wie zum Beispiel im *Essay on the freedom of wit and humour* von Shaftesbury (1709). In diesem Text macht der Autor einen relativ klaren Unterschied zwischen „humor“ (*humour*) und „Stimmungen“ (*humours*), „die Stimmungen“ werden durch Antonomasie „schlechte Launen“<sup>40</sup>.

Den verwendeten Ausdruck aus der Handschrift der Nationalbibliothek von Madrid – „wahres Bildnis seiner selbst in schlechtgelaunter Verfassung und satirischer Pose“ – muss man in dieser Tradition, die *humour* mit *wit* verbindet, sehen (*mal humor* und *gesto satirico*), mit dem einzigen Unterschied, dass, indem die Handschrift den ersten Terminus (*humor*) adjektiert, indem sie also hervorhebt, dass die „Laune“ eine „schlechte Laune“ ist, sie sich zurückwendet auf die traditionellen schwarzgalligen Ursprünge, deren Pa-





14. Matthias Greuter, *Der Narren- und Grillen-Artzt*, um 1630, Radierung auf Kupferplatte, 27, 8 x 29, 6 cm.

thologie wie auch Prophylaxe alle alte „Philosophen“ seit Galenus hervorgehoben hatten. Die Behandlung der ungebändigsten Launenhaftigkeit, gefährvoll, weil sie ja Verrücktheit auslösen könnte, vollzieht sich durch zwei Methoden: durch „Austrocknung“ der Launen oder durch „Läuterung“<sup>41</sup>. Ein Stich des 17. Jh. (Abb. 14) stellt sie auf humorvolle Weise dar. Man sieht den Innenraum einer apotheca, wo, wie man lesen kann, die Phantasie geheilt und die Verrücktheit geläutert wird. Im Vordergrund rechts hält der Apotheker den Kopf des Patienten in einen geheizten Ofen, um „die Stimmungen auszutrocknen“, damit die Geister, die diese provozierten, in die Luft entlassen werden. Im Hintergrund der Apotheke erkennt man ein Regal mit aufbewahrten reinigenden Substanzen, auf deren Etiketten man „Tugend“, „Vernunft“, „guter Geist“ usw. lesen kann. Der Arzt zwingt den Kranken, eine Dosis „Weisheit“ einzunehmen, dank derer der Patient im selben Moment drei Abfälle in Form von kleinen Narren, die durch den durchlochten Stuhl herabfallen, ausscheidet<sup>42</sup>. Goya sollte solche Praktiken mehrmals verspotten. In den *Caprichos* zum Beispiel fügt er das Thema der gezwungenen Läuterung im Rahmen einer Satire gegen den Klerus und die Ärzte ein. Das *Capricho* 58 (Abb. 15) zeigt einen Mönch, der mit einer riesigen Spritze bewaffnet ist, mit welcher er die Sünder läutern will, die allerdings über sein Vorhaben nicht sehr erfreut sind. Die Inszenierung ist karnevalesk und erfolgt in Form einer Umkehrung, da es die „schlechte Stimmung“ ist, welche die „gute Stimmung“ bekämpft. Der Stich erinnert an frühere Narrenzüge, gegen die man nicht mit läutern den Angriffen anzukommen versuchte, sondern mit grossen, mit Schlamm gefüllten Spritzen<sup>43</sup>. In der karnevalesken Welt entsprechen sich Reinigung und Verschmutzung dialektisch<sup>44</sup>.

Das *Capricho* 33 (Abb. 16) kritisiert falsche Apotheker, die unrichtige Läuterungen praktizieren. Es gibt keinen direkten Hinweis auf die alte humorale Medizin, der Kontext jedoch ist derjenige einer Jahrmarktkultur, in welcher der Quacksalber seinen Platz hatte<sup>45</sup>. Eine dritte Referenz liegt diesmal nicht in einem Bild, sondern in einem Text von Goya vor, nämlich in einem nicht datierten Brief, den er an seinen Freund Martin Zapater schrieb:

„... ich kann nicht leben, jedesmal wenn ich daran mit Schwermut denke, und dies bringt mich in schlechte Laune, bis ich meine Hand zum Nabel ausstrecke – warum lachst Du? Mach nur, mach nur, und Du wirst sehen, wie gut es Dir tut, und bald wirst Du es brauchen, denn es ist die Zeit der schlechten Gedanken, Worte und Taten: Dank meiner Tante Lorenza, die es mir beigebracht hat – ich gebe zu, dass ich anfangs betäubt davon war, doch jetzt schon, schon, schon fühle ich keine Angst weder vor Hexen, Kobolden, Geistern, Riesen, Frechen, Taugenichtsen, Bösewichten usw. noch vor irgendeiner Art von Körpern ausser den Menschen...“

„... no puedo vivir siempre que me acuerdo, con sosiego, y me pongo de muy mal humor, asta que me hecho la mano al ombligo – que te ries? pues azlo, azlo y beras que buen efecto te causa y aora lo necesitas por ser el tiempo de los malos pensamientos, palabras y obras: gracias a mi tia Lorenza, que me lo esneño – yo confieso que me aturdi al prinipio, pero aora? ya, ya, ya, ni temo a Brujas, duendes, fantasmas, belentones Gigantes, follones, malandrines etc. ni ninguna clase de cuerpos temo sino a los humanos...“<sup>46</sup>

Dieser Brief – einer der bekanntesten von Goya – ist in all seinen Anspielungen und Vieldeutigkeiten



58.

*Fragala perro.*

15. Francisco Goya, Capricho 58.

33.

*Al Conde Pidalino.*

16. Francisco Goya, Capricho 33.

schwer verständlich, vor allem wegen seines persönlichen und möglicherweise gelegentlich chiffrierten Stils. Die Kommentatoren haben darin zum einen Anspielungen auf onanierende Praktiken und zum anderen Vorahnungen der imaginären Welt der späteren Caprichos gesehen. Unsere Sichtweise bildet keinen Kontrast zur traditionellen Interpretation dieses Briefes, trägt jedoch zur Nuancierung und Vervollständigung bei. Goya, so meinen wir, beschwert sich bei seinem Freund über seine „schlechte Laune“ und deren Ergebnisse (Hexen, Kobolde, Geister/*brujas, duendes, fantasmas*....). Um diese „verdorbene Stimmung“ zu beseitigen, beschreibt er in einem spöttischen Ton seine eigene und zynische Methode der Läuterung. Das Ziel liegt auf der Hand: die schlechte Laune (*el mal humor*) wird durch schlechte Gedanken, Worte und Taten beseitigt (*malos pensamientos, palabras, obras*).

Man schreibt höchstwahrscheinlich das Jahr 1792. Im darauffolgenden Jahr, nach einer überstandenen furchtbaren Krankheit, beginnt Goya seine langanhaltende Reflexion, die ihn zur Schöpfung von Zeichnungen und Stichen führen sollte. Eine Welt, die sowohl von Geistern wie auch von Menschen be-

völkert ist, welche er in seinen Krisen „schlechter Laune“ derartig fürchtete, wie er seinem Freund berichtete. Die „Radierungen“, bekannt geworden unter dem Namen „Caprichos“, nehmen somit die Rolle eines realen Exorzismus und die Funktion einer metaphorischen Läuterung ein.

War es Zufall, dass Goya die Radierungen in der bekanntesten Apotheke von Madrid ausstellte, die Nummer 1 der Strasse der Ernüchterung?

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Wir entnehmen diesen Titel von J. Derrida, *La Pharmacie de Platon*, in: *La Dissémination*, Paris 1972, S. 71–197. Unser Artikel ist Teil des Buches: V. I. Stoichita u. A. M. Coderch, *Goya. The Last Carnival*, London 1999. Wir danken hier Caroline Schuster-Cordone, Silvia Zehnder-Jörg und Rudolf Nunn für ihre Hilfe bei der deutschen Übersetzung.
- <sup>2</sup> Vgl. zum Beispiel: *Gaceta de Madrid*, Dienstag, den 11. Juni, 1799, S. 789 oder *Diario de Madrid*, Sonntag, den 20. September 1799, S. 1171.
- <sup>3</sup> Die Anzeige im *Diario de Madrid* wurde von A. de Beruete, Goya grabador, Madrid 1918, S. 183 herausgegeben.



- <sup>4</sup> Er erscheint zum ersten Mal in der Form: *libros de caprichos y grabados* („Bücher der Caprichos und Radierungen“) in der Quittung, die im Januar 1799 den Kauf von vier vollständigen Serien durch den Herzog und die Herzogin von Osuna bescheinigt. Vgl. den Text des Dokuments in: Pierre Gassier u. Juliette Wilson, *Vie et Oeuvre de Francisco Goya*, Freiburg i. Ue. 1970, S. 384.
- <sup>5</sup> Einen guten bibliographischen Überblick bietet der Ausstellungskatalog *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid-Boston-New York 1988/1989, S. 227–232.
- <sup>6</sup> Zum Ausdruck „paratexte“, vgl. G. Genette, *Seuils*, Paris 1987.
- <sup>7</sup> Vgl. G. Levine, *Some Emblematic Sources of Goya*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22 (1959), S. 114 und Eleanor Sayre, in: *Ausstellungskatalog Goya* (wie Anm. 5), S. 227–29. Zum Verhältnis Goya – Quevedo, vgl. Lopez-Rey, *Goya's Caprichos. Beauty Reason and Caricature*, Princeton 1953, Bd. I, S. 99 ff.
- <sup>8</sup> Vgl. M. Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven-London 1955 und W. C. Booth, *The Rhetorics of Fiction*, Chicago 1961.
- <sup>9</sup> P. Gassier, *Les Dessins de Goya*, Bd. II, Freiburg i. Ue 1975, S. 502.
- <sup>10</sup> G. B. Della Porta, *Della Fisonomia dell'uomo* (1610), Parma 1988; zum traditionellen Bild des Löwen, vgl. N. J. Zaganaris, *le Roi des animaux dans la tradition classique*, in: *Platon* 29 (1977), S. 26–48.
- <sup>11</sup> Zum Einfluss der französischen Ausgabe der *Essays sur la Physiognomonie* auf Goya, vgl. Stoichita u. Coderch (wie Anm. 1), S. 219–244.
- <sup>12</sup> D. de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (Milan, 1642), hrsg. von Fr. J. Diez de Revenga, Madrid 1988, Nr. 45, S. 287–89. Das Motiv des stets offenen Auges des Löwen erscheint auch bei Baltasar Gracián, *El Criticón*, hg. v. E. Corea Calderón (Hg.), 3 Bde., Madrid 1971, Bd. I, S. 342 und 345.
- <sup>13</sup> Gracián (wie Anm. 12), S. 136 f.
- <sup>14</sup> Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica*, Lyon 1602, S. 105.
- <sup>15</sup> B. Gracián, *Oraculo Manual y arte de prudencia* (1647), in: B. Gracián, *El Heroe, El Discreto, Oraculo manual y arte de prudencia*, Madrid 1984, Nr. 25, S. 115.
- <sup>16</sup> W. Hofmann, *Der Traum der Vernunft, oder: Täter und Opfer*, in: W. Hofmann, *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*, Ausstellungskatalog Hamburg 1980, S. 58–59.
- <sup>17</sup> Sayre (wie Anm. 7), S. 230.
- <sup>18</sup> Zu Zacarias Gonzales vgl. Y. Bottineau, *L'Art de cour dans l'Espagne des lumières 1746–1808*, Paris 1986, S. 367–377 und J. A. Tomlinson, *Goya in Context: Painting at the Court of Carlos IV*, in: J. Held (Hg.), *Goya. Neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, S. 43–64.
- <sup>19</sup> Vgl. P. Saintyves, *l'Astrologie populaire étudiée spécialement dans la doctrine et les traditions relatives à l'influence de la lune*, Paris 1937.
- <sup>20</sup> Vgl. J. Bialostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981, S. 148–149; Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, Stockholm 1962. Das Mondthema, wie es Goya entwickelt, wartet noch auf seinen Exegeten.
- <sup>21</sup> Vgl. G. Poulet, *Entre moi et moi*, Paris 1977, S. 9–37; C. Jacot Grapa, *l'Homme dissonant aux dix-huitième siècle*, Oxford 1997, S. 144 f.
- <sup>22</sup> Vgl. H. Hohl, Giuseppe Maria Mitellis 'Alfabeto in sogno' und Francisco de Goyas 'Sueño de la razón', in: H. W. Grohn u. W. Stubbe (Hgg.), *Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Henzen*, Hamburg 1970, S. 107–118; B. Growe, 'Ydioma universal'. Goya und die Sprachlichkeit der Kunst, in: Giesener Beiträge zur Kunstgeschichte 7 (1985), S. 33–56; Sayre (wie Anm. 7), S. 227–232; B. Kornmeier, 'Ydioma universal'. Goyas Taubstummensalphabet im Kontext seines Geniekonzepts, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998), S. 1–17.
- <sup>23</sup> M. V. David, *le Débat sur les écritures et l'hieroglyphe au XVIIe et XVIIIe siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris 1965; M. Duchet u. M. Jalley (Hgg.), *Langue et Langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris 1977; U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari 1993, S. 289–341.
- <sup>24</sup> R. Darnton, *Mesmerism and the End of Enlightenment in France*, Cambridge Mass. 1968; B. M. Stafford, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge Mass.-London 1991, S. 401–463.
- <sup>25</sup> *Diario de Madrid*, den 8. September 1799, S. 1114. In diesem Kontext vgl. den Artikel von 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. 83–111; J. Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid 1974, vor allem die Seiten 225 bis 255 und J. E. Varey, *Cartelera de los titeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758–1840. Estudio y documentos*, Madrid 1995, vor allem die Seiten 160 ff. Zum europäischen Kontext, vgl. R. M. Isherwood, *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York-Oxford 1986; T. Castle, *Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie*, in: *Critical Inquiry*, 15 (Herbst 1988), S. 26–61 und vor allem B. M. Stafford, *Artful Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, Mass.-London 1994.
- <sup>26</sup> *Diario de Madrid*, den 7. September 1799, S. 1110.
- <sup>27</sup> Zu den Ursprüngen und der Rezeption des Terminus *capriccio/capricho*, siehe: L. Hartmann, „Capriccio“ – Bild und Begriff (Phil. Diss. Zürich 1970), Nürnberg 1973; E. Mai u. J. Rees (Hgg.), *Das Capriccio als Kunstprinzip*, Mailand 1996.
- <sup>28</sup> Zum Problem Goyas Beziehungen zur englischen Radierungskunst, vgl. R. Wolf, *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent 1730 to 1830*, Boston 1991.
- <sup>29</sup> Vgl. A. Stoll, *Goyas Zylinder. Der ästhetische Geniebericht der 'Caprichos' und das Medienpublikum*, in: *Merkur* 516 (1992), S. 219–36.
- <sup>30</sup> Zum Motiv der „Umgekehrten Welt“ in Goyas *Caprichosa*, vgl. Stoichita u. Coderch (wie Anm. 1), mit vorhergehender Literatur.
- <sup>31</sup> Sayre (wie Anm. 7), S. 205–207.
- <sup>32</sup> Details und Bibliographie dazu in: V. I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München, 1999, S. 29–41.
- <sup>33</sup> Sayre (wie Anm. 7), S. 206.
- <sup>34</sup> F. E. Zegllirscosac, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones*, Madrid 1800, S. 9 ff.
- <sup>35</sup> Zur Frage der „handschriftlichen Erklärungen“ Goyas *Caprichos*, vgl. R. Andioc, *Al margen de los Caprichos: las 'explicaciones' manuscritas*, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984), S. 257–284.
- <sup>36</sup> Aristoteles, *Problemata*, XXX, 1. Dazu die ausgezeichnete Ausgabe von J. Pigeaud, *Aristote, l'Homme de génie et la Mélancolie. Problème XXX, 1*, Paris 1988.
- <sup>37</sup> Claudius Galenus, *De la bile noire*, hg. v. V. Barras, T. Birchler u. A.-F. Morand, Paris 1998, S. 40–43. Die einflussreichste spanische Phenomenologie der schwarzen Galle befindet sich in Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios para las ciencias* (1594), Madrid 1989, S. 173 ff.



- <sup>38</sup> R. Boyle, Humor und Humore, in: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 8 (1895), S. 1 ff. ; F. Baldenspenger, les Définitions de l'Humour, in: Etudes d'Histoire littéraire, I, Genf 1973, S. 176–222.
- <sup>39</sup> Vgl. B. Croce, L'Umoreismo, in: Journal of Comparative literature 1 (1903), S. 223 ff.
- <sup>40</sup> A. Earl of Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, T. I, London 1732, S. 134.
- <sup>41</sup> J. Starobinski, Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900, Basel 1960, S. 9–22; R. Klibansky, E. Panofsky u. F. Saxl, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964. Zur modernen Therapie, vgl. H. Tellenbach, Melancholie: Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Berlin, 1983.
- <sup>42</sup> Vgl. W. Harms, M. Schilling, B. Bauer u. C. Kemp (Hgg.), Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Kommentierte Ausgabe. Teil 1: Ethica. Physica, Tübingen 1985, S. 122–123.
- <sup>43</sup> Vgl. M. Bakhtine, L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance, Paris 1970, S. 150–152; Y.-M. Bercé, Fête et Révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle, Paris 1994, S. 33.
- <sup>44</sup> Unabdingbar für den anthropologischen Kontext des Problems ist die klassische Studie von M. Douglas, Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo, London 1966.
- <sup>45</sup> P. Burke, Popular Culture in Early Modern Europe (1978), Aldershot 1994, S. 92 ff.
- <sup>46</sup> F. De Goya, Cartas a Martin Zapater, hg. v. M. Agueda u. X. de Salas, No. 123, Madrid 1982, S. 210.



# Inhaltsverzeichnis

KLAUS KRÜGER ALESSANDRO NOVA	Einleitung .....	7
JEAN-CLAUDE SCHMITT	L'imagination efficace .....	13
THOMAS LENTES	Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses Thesen zur Auswertung der symbolischen Formen in Abend- mahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahr- hunderts .....	21
JEFFREY F. HAMBURGER	Seeing and Believing The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion .....	47
DANIEL ARASSE	Fonctions du dessin chez Léonard de Vinci .....	71
ALESSANDRO NOVA	Beobachten und beobachtet werden Die Metamorphose des Betrachters und des Betrachteten bei Correggio und Parmigianino .....	81
KLAUS KRÜGER	Malerei als Poesie der Ferne im Cinquecento .....	99
TANJA MICHALSKY	„L'atelier des songes“ Die Landschaften Pieter Bruegels d. Älteren als Räume sub- jektiver Erfahrung .....	123
DANIELA HAMMER-TUGENDHAT	Kunst der Imagination/Imagination der Kunst <i>Die Pantoffeln</i> Samuel van Hoogstratens .....	139
VICTOR I. STOICHITA ANNA MARIA CODERCH	Goyas Pharmazie .....	155
STEFAN GERMER	Die Gestalt der Wünsche Zur gesellschaftlichen Modellierung des Imaginären in der Salonkunst des 19. Jahrhunderts .....	169
MIEKE BAL	Fantasy and the Mirror of Nature .....	183
	Abbildungsnachweis .....	195

195 Seiten mit 121 Schwarzweiß- und 4 Farabbildungen

© 2000 by Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein  
ISBN 3-8053-2716-1