

LITERATURBERICHT

FRANCISCO DE GOYA

Graphik und Zeichnungen

Von Jutta Held

Goya wurde in Frankreich entdeckt, durch seine Graphik wurde er berühmt. Besonders die Caprichos erweckten die erste Vorstellung, die man sich von seiner Kunst machte¹. Auch das wissenschaftliche Interesse galt zunächst der Druckgraphik.

Nach den spärlichen Angaben Cardereras² und dem Verzeichnis Piots³ gab Lefort⁴ den ersten Gesamtkatalog heraus, von dem alle späteren Autoren ausgingen. Besonders Beruete⁵ übernahm seine Katalogangaben im wesentlichen von Lefort, während er das wichtige Buch von Hofmann⁶ nicht kannte, dessen Katalog an Genauigkeit und Sachkenntnis (besonders was Probe- und Zustandsdrucke angeht) den Leforts übertrifft. Von diesem gründlichen Katalog, in dem die graphischen Serien neu geprüft wurden, ging Delteil⁷ aus. Er brachte als erster vollständige Reproduktionen aller Blätter. Doch auch Delteil kannte nicht alle wichtigen Sammlungen der Goya-Graphik, und die verschiedenen Editionen und Drucke nicht genau genug. Vor allem der Besitz der Biblioteca Nacional in Madrid war allen Autoren, auch Beruete, schlecht bekannt. Deren zahlreiche Blätter, darunter kostbare und seltene Drucke, studierten erst Velasco⁸ und Lafuente Ferrari⁹ genauer. Zahlreiche weitere Einzelstudien ergänzten diese grundlegenden Kataloge und beschäftigten sich über die reine Bestandaufnahme des Materials hinaus mit Goyas Graphik.

An den *Caprichos* entzündete sich zunächst die Begeisterung der romantischen Maler und Dichter in Frankreich. Auch die Forschung hat sich besonders lebhaft für diese erste größere Druckfolge Goyas interessiert. In zahlreichen Studien ist die reine Materialkenntnis erweitert worden und sind weitere Fragen, die die *Caprichos* stellen, geklärt worden. Es fehlt jedoch ein zusammenfassender Katalog, der über die angeführten älteren hinausginge.

Die Folge besteht aus 80 Blatt, zu denen man zwei weitere zählt, die Goya nicht veröffentlichte, die aber in den Besitz Cardereras gerieten und schon von Lefort und Hofmann aufgeführt wurden¹⁰. Neuerdings hat Adhémar ein drittes, bisher unbekanntes Blatt veröffentlicht, von dem die Bibliothèque Nationale in Paris den bisher einzigen Druck besitzt. Derselbe Autor hat eine Variante

des *Capricho* 23 gefunden, die jedoch von einer eigenen Platte stammen muß¹¹. So sind insgesamt also 84 Platten zu den *Caprichos* radiert worden, doch hat Goya nicht alle für die Öffentlichkeit bestimmt. Die Vorzeichnungen sind aus Cardereras Besitz fast alle in den Prado gelangt. Nur zu wenigen *Caprichos* sind keine Vorzeichnungen bekannt, dagegen gibt es eine Reihe Zeichnungen, die der *Caprichos*-Serie nahestehen, jedoch nicht radiert wurden. Zu einigen *Caprichos* gibt es mehrere Vorzeichnungen, in Feder wie auch in Rötel. Sánchez-Cantón hat in seiner Publikation über die *Caprichos*¹² als erster alle Zeichnungen, die mit den *Caprichos* zusammenhängen, abgebildet und beschrieben, auch den Weg der Ausführung von der Vorzeichnung bis zur Übertragung auf die Platte verfolgt.

Zunächst hatte Goya nur eine Ausgabe von 72 Blatt geplant, wie aus der Anzeige hervorgeht, in der Goya 1796/97 seine *Caprichos* ankündigte, und die wir in französischer Übersetzung aus Car-

- 1 J. Adhémar, Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France au XIXe siècle, in: Goya. Exposition de l'oeuvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent dix dessins du musée du Prado, Paris 1935, S. XX—XXXIV.
- 2 Carderera, François Goya, in: Gazette des Beaux-Arts, Vol. XV, 1863, S. 237—248.
- 3 E. Piot, Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Goya, in: Le Cabinet de l'amateur, V., Vol. I, S. 346.
- 4 P. Lefort, Francisco de Goya. Étude biographique et critique, suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithographié, Paris 1877.
- 5 A. de Beruete y Moret, Goya, grabador (T. III), Madrid 1918.
- 6 J. Hofmann, Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes, Wien 1907.
- 7 L. Delteil, Le peintre-graveur illustré, Vol. 14, Paris 1922.
- 8 M. Velasco y Aguirre, Exposición de la obra grabada de Goya, Madrid 1928, und: Grabados y litografías de Goya, Madrid 1928.
- 9 E. Lafuente Ferrari, Las pruebas de estado de los „Desastres de la Guerra“ ein la Biblioteca Nacional, in: Anuario del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Vol. II, 1934. Und: Recensión y precisiones sobre grabados de Goya, in: Revista Española de Arte, 6, 1935, S. 268—273. Und: Precisiones sobre la Tauro-maquia, in: Archivo Español de Arte, 14, 1940, S. 93—109.
- 10 Carderera in: Gazette des Beaux-Arts, Vol. XV, 1863, S. 239. — Lefort, Goya, S. 67 f., Hofmann, Goya, S. 34.
- 11 J. Adhémar, Les Caprices de Goya, Paris 1948, und: Une épreuve unique d'un caprice de Goya au cabinet des estampes de Paris, in: Gazette des Beaux-Arts, Vol. 55, 1960, S. 185—187.
- 12 Fr. J. Sánchez-Cantón, Los Caprichos de Goya, Barcelona 1949. Zu dem *Capricho* Nr. 1, dem Selbstbildnis Goyas, von dem Sánchez-Cantón keine Vorzeichnung bekannt war, hat López-Rey eine Zeichnung aus Privatbesitz veröffentlicht (s. López-Rey, Goya's Caprichos, Princeton 1953, Bd. I, S. 187, Bd. II, Fig. 85).

dereras Artikel von 1863 kennen¹³. Die älteren Forscher, Lefort und Beruete¹⁴, nahmen auf Grund dieser Angabe Cardereras eine erste Ausgabe der *Caprichos* in den Jahren 1796/97 an. Auch die neueren Autoren bezweifeln nicht Echtheit und Datum dieser Anzeige, die Carderera wiedergibt. Doch da sich kein Exemplar dieser Ausgabe mit 72 Blatt gefunden hat, vermuten Hofmann, Lafuente Ferrari und Sánchez-Cantón¹⁵ wohl mit Recht, daß diese in der Madrider Tageszeitung angekündigte Ausgabe nicht zustande kam. Auch Delteil¹⁶ glaubt nicht, daß 1796/97 schon die erste öffentliche Ausgabe der *Caprichos* erschien, wenn er auch einen ersten Druck von 72 Blatt schon zu dieser Zeit für möglich hält.

Man nimmt an, daß diese nur geplante Ausgabe als Titelbild das berühmte Blatt tragen sollte, das jetzt Nr. 43 bildet und im Druck die Inschrift trägt: „Ydioma universal. Dibujado y grabado p.º Fo. de Goya año 1797“, und am unteren Rand: „el Autor soñando. Su yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio sólido de la verdad.“ — In der Annonce, die Goya im *Diario* und in der *Gaceta de Madrid* 1799 aufgab (die zuerst von Beruete¹⁷ publiziert wurde), kündigt er 80 Blatt an. In dieser Ausgabe ist schon das Selbstbildnis Goyas an den Anfang gesetzt. Aus dieser Änderung des Titelblatts schließt Sánchez-Cantón¹⁸, daß sich Goyas Konzeption der *Caprichos* insgesamt mit der zweiten Ausgabe geändert hatte. In der ersten Ausgabe habe er vermutlich nur traumhaft verschlüsselte Bilder bringen wollen und erst später seien dann die direkter in seiner Umwelt beobachteten Szenen hinzugekommen, zu denen dann das Titelblatt mit dem träumend seine Bilder erfahrenden Autor nicht mehr gepaßt habe. — Doch ist in der Vorzeichnung der Titel dieses Blattes (*Ydioma universal* . . .) so weit gefaßt, daß unter ihm gerade auch die kritisch dargestellten Alltagsszenen erscheinen konnten. Erst im Druck erhielt die Darstellung die veränderte und zurückhaltendere und verschlüsseltere Inschrift „El sueño de la razon produce monstruos“. — Wir wissen nicht, von welcher ersten Idee Goyas *Caprichos* ausgingen und welches die zuerst entstandenen Blätter sind. Crispolti, der sich neuerdings mit dieser Frage befaßt, zählt wohl mit Recht die Federzeichnungen zu den frühesten Entwürfen^{18a}. Ob innerhalb dieser Gruppe wiederum die Blätter mit Hexendarstellungen (zu Nr. 60, 63, 65, 66, 68, 69, 70) die zuerst entstandenen sind, wie Crispolti annimmt, bleibt doch fraglich. Da die *Caprichos* kurz nach den Zeichnungen der Sanlúcar-Skizzenbücher entstanden (s. u.), ist wahrscheinlicher, daß Goya

sie mit den Blättern begann, die unmittelbar an Darstellungen dieser Albums anschließen (zu Nr. 7, 16, 27, 33), und erst später die phantastischen, in ganz neue Bereiche des Sinns und der Form führenden Bilder erfand.

Die erste Ausgabe, die also 1799 anzusetzen ist, wurde nur in wenigen Exemplaren verkauft. In einem Brief an seinen Freund D. Joaquin Ferrer in Paris aus dem Jahre 1825 schreibt Goya¹⁹, daß 1799 der Verkauf wegen Drohung der Inquisition auf 14 Tage beschränkt blieb und daß nur 27 Exemplare verkauft wurden. Lafuente-Ferrari²⁰ nimmt politische Gründe an, die zur Unterbrechung des Verkaufs führten. Er vermutet, daß sie mit der Ausscheidung des liberalen Ministers Jovellanos aus der Regierung zusammenhängen, dem Goya nahestand.

1803 vermachte Goya die Platten und auch die nicht verkauften 240 Exemplare der *Caprichos* dem Staat, wie aus einem Brief hervorgeht, den Goya in dieser Angelegenheit an den Minister Soler richtete und den Sánchez-Cantón veröffentlichte²¹. Die älteren Autoren, Carderera, Lefort und Hofmann nahmen an, daß erst jetzt die Ausgabe von 80 Blatt zustande kam. Doch kann diese Ansicht seit Veröffentlichung des Textes im *Diario de Madrid* für widerlegt gelten. Fraglich dagegen ist, ob 1803 eine neue Ausgabe gedruckt wurde, oder ob nur die restlichen Exemplare von 1799 verkauft wurden. Godoy, der Minister Carlos IV., führt 1803 unter seinen kulturpolitischen Ruhmestaten an, den Druck der *Caprichos* veranlaßt zu haben²². So setzt Delteil eine zweite Ausgabe 1803 an, während die älteren Autoren, Lefort, Hofmann, die auf Cardereras Angaben fußen, 1806 eine neue Ausgabe (die zweite) annehmen. Carderera schreibt, daß sie unter Esteve gedruckt wurde²³. Velasco²⁴ veröffentlichte 1928, zur Goya-Ausstellung, ein Exemplar der *Caprichos* aus der Slg. Lá-

13 Carderera in: *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, S. 239.

14 Lefort, Goya, S. 35. — Beruete, Goya grabador, S. 28 f.

15 Hofmann, Goya, S. 4. — Lafuente Ferrari, *Miscelanea sobre grabados de Goya*, in: *Archivo Español de Arte*, 24, 1951, S. 127 ff.

16 Delteil, Bd. 14, Einleitung.

17 Beruete, Goya grabador, S. 29 f.

18 Sánchez-Cantón, *Caprichos*, S. 11.

18a E. Crispolti, *Processo elaborativo e cronologia dei Caprichos di Goya*, in: *Scritti di Storia Dell'Arte in Onore di Mario Salmi*, Rom 1961—63, Bd. III, S. 391—433. — Nach Crispolti sind die frühesten Blätter in folgender Reihenfolge entstanden: I. 60, 63, 66, 68, 69, 70; II. a. 14, 7, 27, 81, 82; b. 5, 15, 16; c. 11, 18, 36, 43.

19 Sánchez-Cantón, *Vida y obras de Goya*, Madrid 1951, S. 77.

20 Lafuente Ferrari, Goya. *Sämtliche Radierungen und Lithographien*, Wien 1961, S. 18.

21 Sánchez-Cantón, *Los pintores de cámara de los Reyes de España*, Madrid 1916, S. 147.

22 Godoy, *Memorias*, Gerona 1839, T. III, S. 374.

23 Carderera in: *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, S. 241.

24 Velasco, *Grabados y litografías de Goya*, S. 10.

zaro mit der Aufschrift „Tirado por Esteve“, die für die Angaben Cardereras spricht. Lafuente Ferrari²⁵ führt ein Exemplar der Caprichos aus dem Besitz des Ricardo Espinosa an, das er in der zweiten Ausgabe entstanden glaubt. Ob diese nun 1803 oder 1806 herauskam, entscheidet er nicht, was — da sichere Anhaltspunkte fehlen — bisher auch nicht möglich ist. Die nächste Ausgabe wird, den Angaben Cardereras zufolge, 1850 gesetzt (von Lefort und Hofmann 1856), die darauf folgende ist für 1868 gesichert. Die genauen Daten dieser frühen Ausgaben fehlen uns also, und von den wichtigsten älteren Exemplaren der Caprichos, die uns erhalten sind, ist auch nicht sicher anzugeben, zu welcher Ausgabe sie gehören.

Nur Hofmann geht bei der Beschreibung jedes Blattes auf die Unterschiede der einzelnen Ausgaben ein²⁶. Schon Carderera²⁷ und Lefort²⁸ gaben einige Kennzeichen der verschiedenen Editionen an: die erste auf weichem, dicken Papier, ohne Wasserzeichen, in rötlicher Farbe gedruckt. Die zweite Ausgabe auf ähnlichem Papier, mit schwarzer Druckfarbe. Sánchez-Cantón²⁹ nennt außerdem einige Exemplare (ohne den Aufbewahrungsort anzugeben), die auf etwas dünnerem Papier gedruckt sind und orthographische Fehler in den Inschriften zeigen. Von ihnen glaubt er, daß sie Goya kurz vor der Ausgabe von 1799 abzog. Auch Lafuente Ferrari³⁰ nimmt an, daß Goya schon kurz vor der öffentlichen Ausgabe einige Exemplare aus Probedrucken zusammenstellte. Die Meinung Boix's³¹ ist jedoch abzulehnen, nach der eine ganze Ausgabe von 80 Blatt noch vor 1799 entstand, von der er jedoch nur ein Exemplar beschreiben kann.

Die Katalogangaben über Zustands- und Probedrucke sind noch unvollkommen. Lefort³² führt als erster Probedrucke an, und zwar von zehn Platten je einen, Hofmann erweitert sie auf 13. Nach einer Anmerkung von Philip Burty zum Artikel von Carderera³³ besaß Carderera allein 15 Probedrucke vor der Inschrift und Numerierung, Burty selbst 5. Beruete und neuerdings Sánchez-Cantón machen keine Zustandsangaben, während Delteil von jedem Blatt 2—4 Zustände anführt, jedoch ohne auf die verschiedenen Ausgaben der Caprichos einzugehen.

Notwendig wäre ein neuer, kritischer Katalog der Caprichos mit genauen Unterscheidungen der einzelnen Probe- und Zustandsdrucke und der verschiedenen Ausgaben, damit zunächst umfassende Sachkenntnis eine Basis für die Klärung weiterer Fragen schafft.

Ungeklärt und umstritten ist auch die Entstehungszeit der Caprichos. Die älteren Autoren, Car-

derera, Lefort, Beruete, nehmen an, daß Goya nach seiner Krankheit, im Jahre 1793, die Caprichos begann. Sie berufen sich dabei auf den Brief an Yriarte, in dem Goya von Caprichos spricht (jedoch dieses Wort in seinem allgemeinen Sinn, als Einfall, Skizze, anwendet), wie denn diese älteren Autoren den biographischen Nachrichten am meisten Gewicht beimessen. Auch Sánchez-Cantón³⁴ glaubt noch, daß die Caprichos direkt nach Goyas Krankheit entstanden. Ihrem Stil nach können sie und auch ihre Vorzeichnungen nicht früher sein als die Zeichnungen der zwei Sanlúcar-Skizzenbücher — darauf weist die neuere Forschung hin³⁵ — und für diese Zeichnungen nahm man im allgemeinen das Jahr 1797 an (s. u.), in dem Goya mit der Alba in Andalusien war. Denn schon Carderera³⁶ gibt an, daß diese Skizzen im Zusammenhang mit der Reise nach Sanlúcar entstanden. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Zeichnungen beider Skizzenbücher einerseits und den Caprichos und ihren Vorzeichnungen andererseits sind so groß, daß man sie sich schwer alle in dem einen Jahr 1797 entstanden denken kann. Vergleicht man nun die Sanlúcar-Zeichnungen mit Gemälden der Zeit, so wird man sie ihrem Stil nach eher früher datieren. Crispolti kann nun auch äußere Gründe dafür anführen, diese Skizzen schon 1795/96 zu setzen (s. u.). Die Caprichos werden danach, wahrscheinlich 1797, begonnen und in schneller Folge bis 1799 vollendet worden sein.

Goya gab selbst einen Kommentar zu seinen Caprichos heraus, der sie sehr allgemein und zurückhaltend deutet, so daß Lefort³⁷ der Ansicht war, Goya habe den Sinn aus maliziöser Absicht verunklärt. Das Manuskript dieses Kommentars kam aus Cardereras Besitz in den Prado. Man hat immer wieder gefragt, ob dieser Text von Goya selbst erdacht wurde, oder ob und wie weit ihm

25 Lafuente Ferrari, *Miscelanea* . . . in: *Archivo Español de Arte*, 24, 1951, S. 109 ff.

26 Hofmann zitiert bei den einzelnen Blättern die 1., 3., 4., 5. Ausgabe, doch nie die 2.

27 Carderera in: *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, S. 240.

28 Lefort, *Goya*, S. 37.

29 Sánchez-Cantón, *Caprichos*, S. 13 f.

30 Lafuente Ferrari, *Miscelanea* . . . in: *Archivo Español de Arte*, 24, 1951, S. 109.

31 F. Boix, *La primera edición de „Los Caprichos“ de Goya*, in: *Arte Español*, IX, 1928/29, S. 421—426 (S. 426).

32 Lefort: Probedrucke (vor der Schrift) zu Caprichos Nr. 1, 3, 13, 25, 31, 32, 54, 58, 65, 66, 81. — Hofmann: Probedrucke (vor der Schrift) zu Caprichos Nr. 1, 3, 13, 20, 25, 28, 31, 32, 35, 54, 58, 65, 66.

33 *S. Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, S. 240, Anm. 1.

34 Carderera in: *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, S. 239. — Lefort, *Goya*, S. 35. — Beruete, *Goya grabador*, S. 23 f. — Sánchez-Cantón, *Caprichos*, S. 10 ff.

35 Lafuente Ferrari, *Goya*, *Sämtliche Radierungen*, S. 17 f.

36 Carderera in: *Gazette des Beaux-Arts*, VII, 1860, S. 223.

37 Lefort, *Goya*, S. 38. Lefort führt als erster bei jedem Blatt den Text aus Goyas Kommentar an. Carderera hatte den Kommentar nur erwähnt.

Freunde halfen. Nach Sánchez-Cantón³⁸ ist die Schrift zwar autograph, doch nicht von Goya selbst verfaßt. Da in ihr bestimmte Verschreibungen vorkommen, glaubt Sánchez-Cantón, daß Goya in dem Manuskript des Prado den Text eines seiner Schriftsteller-Freunde kopierte. Doch könnte es sich genauso um die Abschrift einer selbstverfaßten Schrift handeln. Sánchez-Cantón denkt an Bermúdez als Autor. Diesem schreibt Beruete³⁹ auch den Text der ausführlichen Anzeige der Caprichos von 1799 zu. Lafuente Ferrari⁴⁰ und E. Helman⁴¹ dagegen glauben, daß Moratin diese Annonce verfaßte, und daß auch der Kommentar wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit ihm entstand, wofür Helman sehr überzeugende Argumente hat. Daß Goya jedoch ganz unfähig zu eigenen Formulierungen war, dürfte eine überholte Meinung sein, die aus der Auffassung entstanden ist, daß Goya ungebildet und mit rein gestalterischer, nicht abstrakter Intelligenz begabt gewesen sei. Doch in neuerer Zeit erkennt man, daß Goya nicht allein aus unreflektierter Spontaneität schuf, und seitdem traut man ihm auch größere literarische Begabung zu. So nimmt López-Rey⁴² wohl mit Recht an, daß die Inschriften der Caprichos jedenfalls, die durch ihre lapidare Treffsicherheit beeindrucken, von Goya selbst stammen, und Raghianti⁴³ erörterte anhand der beiden Anzeigen der Caprichos Goyas kunsttheoretisches Denken. Doch auch diese neueren Thesen bedürfen noch der besseren Fundierung. Der Kommentar nun, den Goya zumindest veranlaßt haben muß, will verhüten, daß die Caprichos als allzu persönliche Satiren aufgefaßt werden, wodurch Goya selbstverständlich kompromittiert worden wäre. Solche direkten Bedeutungen wurden den Caprichos schon sehr bald unterlegt. Lefort⁴⁴ druckte einen französischen Kommentar ab, den er zusammen mit einem Exemplar der ersten Ausgabe fand. Einen zweiten Kommentar erwähnt er. Viñaza⁴⁵ veröffentlichte den seither sogenannten Ayala-Kommentar (das Manuskript gehörte dem spanischen Dichter und Politiker López de Ayala). Diese Erläuterungen zu den Caprichos bemühen sich, die dargestellten Personen zu identifizieren, vermutete Anspielungen auf bestimmte gesellschaftliche Ereignisse und Situationen der Zeit zu dechiffrieren. Naturgemäß verloren diese zeitbedingten Deutungen später an Interesse. Velasco⁴⁶ und nach ihm alle Autoren bezweifeln, daß Goya überhaupt persönliche Satiren im Sinn hatte. Nur im Blatt 61 und den ausgeschiedenen Blättern 81, 82 sieht man allgemein Anspielungen auf die Herzogin Alba und Goyas Beziehung zu ihr. Doch für den Großteil der Blätter erkannte man bald, daß

Goyas Gestaltung auf überpersönliche Bedeutungen hinweist. Man verfiel ins Gegenteil und deutete sie wiederum zu unbestimmt, wie Beruete⁴⁷, der in ihnen Zeugnisse allgemeinen Gerechtigkeitssinns, des Willens nach Freiheit, Gleichheit sieht. Wirklich aufschlußreich sind erst die neuesten Deutungen. Besonders eingehend hat sich López-Rey mit der Interpretation der einzelnen Blätter befaßt. Er glaubt, schon in der Reihenfolge, in der Goya die Caprichos nummerierte, eine Sinnfolge sehen zu können⁴⁸. Der Mensch wird durch die Nacht seiner Verstrickungen in Leidenschaften und Laster zum Licht der Vernunft geführt, Goya verfolgt eine erzieherische Absicht im Sinne der Aufklärung. Im einzelnen ist López-Rey oft zu gewollten oder einseitigen Deutungen gezwungen, um den Bildinhalt mit seiner angenommenen Sinnfolge abzustimmen. So sieht er z. B. in dem letzten Blatt „Ya es hora“ das Erwachen aus dem Schlaf der Vernunft und damit einen Rückbezug auf das Titelbild, in dem sich Goya selbst als aufgeklärten Menschen seines Jahrhunderts darstellt. Lafuente Ferrari⁴⁹ deutet jedoch überzeugender Blatt 80 zusammen mit anderen Blättern des letzten Teils als Satire gegen das üppige Wohlleben der Mönche. In dieser genauen Entsprechung, wie López-Rey will, sind die Darstellungen sicher nicht geordnet und aufeinander bezogen. Durch seine inhaltliche Gruppierung forciert López-Rey oft die Zusammenhänge. Unter der Überschrift „Wilderness of Senses“ faßt er die Caprichos Nr. 44—70 zusammen. Folglich sieht er auch in Capricho Nr. 50, „Los Chinchillas“, das Verfallensein der Dargestellten an niedere Instinkte⁵⁰, die zwei Adligen als „Chinchillas“ (Nagetiere), die sich gern liebkosten lassen und — als Tiere — ihren ungezügelten Leidenschaften folgen. Richtig müßte die Inschrift dann aber *Las Chinchillas* lauten. Zudem weist in der Darstellung

38 Sánchez-Cantón, *Caprichos*, S. 18 f.

39 Beruete, *Goya grabador*, S. 30, Anm. 1.

40 Lafuente Ferrari, *Goya, Sämtliche Radierungen*, S. 18 ff. Die erste Anzeige (1797) glaubt Lafuente von Goya selbst verfaßt.

41 E. F. Helman, *The Younger Moratin and Goya: On Duendes and Brujas*, in: *Hispanic Review*, 27, 1959, S. 103—122.

42 López-Rey, *Caprichos*, S. 79.

43 C. L. Raghianti, *Goya e i suoi pensieri sull'arte*, in: *Raghianti, Il pungolo dell'arte*, Venedig 1956, S. 151—157.

44 Lefort, *Goya*, S. 38 ff.

45 Viñaza, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid 1887, S. 134.

46 Velasco, *Grabados y litografías de Goya*, S. 9.

47 Beruete, *Goya grabador*, S. 26.

48 López-Rey, *Caprichos*, passim. Schon Beruete (*Goya, grabador*, S. 36) glaubte eine solche Sinnfolge zu erkennen. Er nahm an, daß im 1. Teil realistische Szenen, die menschliche Verhaltensweisen zeigen, dargestellt seien, ab Nr. 43 phantastische Szenen, was jedoch der tatsächlichen Gegebenheit nicht genau entspricht.

49 Lafuente Ferrari, *Goya, Sämtliche Radierungen*, S. 22.

50 López-Rey, *Caprichos*, S. 142 f.

nichts auf diese Tiere hin. So ist denn Helmans Deutung⁵¹ sehr viel überzeugender: zwei Adlige, von ihrem Dünkel gelähmt (darum in Panzern) müssen sich von der Ignoranz (eselartiges Wesen mit verbundenen Augen) füttern lassen. Den Titel „Chinchillas“ erhielt das Blatt, wie Helman annimmt, nach einer Komödie, „Domine Lucas“, die von 1784—1795 in der Madrider Zeitung oft annonciert wurde und deren Held, ein eingebildeter Adliger, mit Nachnamen Chinchillas hieß.

Sicher richtiger ist die Ansicht, die Lafuente-Ferrari und Sánchez-Cantón vertreten, in der faktischen Reihenfolge der Caprichos keinen unmittelbaren inhaltlichen Zusammenhang zu sehen, sondern der Folge „rhapsodischen“ Charakter zuzuerkennen. Bestimmte Leitmotive tauchen immer wieder auf, doch wird nicht pedantisch ein Thema nach dem anderen abgehandelt. Sánchez-Cantón⁵² sieht fünf thematische Gruppen: Polemik gegen schlechte Erziehung⁵³, gegen das Hofleben, gegen verschiedene Laster, Hexenszenen, Kobolde. Lafuente Ferrari⁵⁴ sieht — noch angemessener — als Anliegen und Themen: Gesellschaftsatire, erotische Themen, Hexenszenen, die je verschieden akzentuiert und dargestellt sind. Diese bestimmte Fassung eines Themas, seine Bildtradition und geistesgeschichtliche Zusammenhänge versuchte man in letzter Zeit nun genauer zu verstehen. Auch hierzu hat López-Rey in seinem Buch wieder wesentlich beigetragen. Außer daß er für die Inschriften bestimmter Blätter literarische Quellen nachweist, führt er Dichtungen und Literatur an, in der Probleme der Zeit Goyas diskutiert werden, die er in seinen Caprichos bildlich gestaltete und erhellt damit Tradition und Sinn ihrer Darstellungen. Er weist auf Lavaters Physiognomie und deren große Wirkung hin⁵⁵, die das beginnende Interesse an der — typenhaft gesehenen — Gestalt des Individuums zeigt und auch die verbreitete Neigung zur Karikatur im späten 18. Jahrhundert.

Kritik an der Welt wurde auch vor Goya durch traumhafte Darstellung maskiert. López-Rey weist auf die „Sueños“ von Quevedo hin⁵⁶, in denen der Autor in Schlaf fällt und in ihm die teuflische Welt wahrnimmt. Die Spukgestalten, der Aberglaube, den Goya immer neu kritisiert, sind Ausgeburten des „Schlafs der Vernunft“. Träume sind dem aufgeklärten 18. Jahrhundert der Wahrheit entgegengesetzt. López-Rey erinnert an Carl Philipp Moritz, der sich bemühte, den wesentlichen Unterschied zwischen Traum und Wahrheit zu begreifen⁵⁷. Träume dürfen bei Goya noch nicht im modernen psychologischen Sinn als wahrheitshaltige Offenbarungen des Unbewußten verstanden wer-

den. Daß Goyas Caprichos auch nicht abgemalte reale Träume sind, betont Ragghianti⁵⁸ — fast unnötigerweise — in seinem Artikel, der sich andererseits auch gegen zu allgemeine ikonographische Interpretationen wendet, vielmehr die einmalige Gestaltung der Inhalte beachtet wissen will, ohne doch durch eigene Interpretation seine Ansicht zu präzisieren.

Vieles läßt sich in den Caprichos durch die Kenntnis der Tradition emblematischer Darstellungen verstehen, die Goya vertrauter waren, als man früher annahm und die ihm seine Aussagen oft erst ermöglichten und denen er andererseits neuen Inhalt gab, indem er sie in neue Zusammenhänge einsetzte. Capricho Nr. 43 mit der Inschrift „El sueño de la razon produce monstruos“ hat die Forschung besonders interessiert. Levitine⁵⁹ hat eine Reihe emblematischer und literarischer Quellen zu seinem Verständnis herangezogen: Nachtvögel deuten auf Ignoranz, Abwesenheit der Wahrheit hin, die Eulen und Monster auf Besessenheit, geistige Umnachtung. Sie sprechen für die Gefährlichkeit der von der Vernunft unbeherrschten Phantasie, deren Produkte Goya also mit Skepsis ansieht — hierin weniger Romantiker als vielmehr Aufklärer.

Unmittelbarere Vorbilder der Kompositionen und ihrer Bedeutung, durch die Goya angeregt werden konnte, hat man bisher nur wenige gefunden: Für Blatt Nr. 55 verweist Lambert⁶⁰ auf einen Stich nach Coypel, Lafuente Ferrari hält eine Zeichnung Fragonards zu einer Geschichte von Lafontaine für verwandt mit Capricho Nr. 43 — was sie nur sehr entfernt ist — und ein anonymes französisches Blatt (für das Buch „Eloge du pet“ von Mercier de Compiègne) für das Vorbild von Capricho 69⁶¹. Doch ist in umfassenderem Sinn die Frage nach der stilistischen Herkunft der Caprichos noch nicht gestellt worden.

51 Helman, „Los Chinchillas“ de Goya, in: Goya, 9, 1955, S. 162—167.

52 Sánchez-Cantón, Caprichos, S. 19 ff.

53 Die Gedanken Pestalozzis sind Goya sicher nicht fremd gewesen. Er entwarf ein Wappen für das Instituto Pestalozziano, das nur im Stich bekannt ist (s. Vicente Castañeda, Libros con ilustraciones de Goya, Madrid 1946, S. 13 ff., Abb. 1).

54 Lafuente Ferrari, Goya, Sämtliche Radierungen, S. 21 ff.

55 López-Rey, Caprichos, S. 82.

56 López-Rey, Caprichos, S. 99 ff.

57 Karl-Philipp Moritz, Anton Reiser, IV (Heilbronn 1886), 2, 23.

58 Ragghianti, Goya. I Caprichos e l'iconologia, in: Critica d'Arte, 11/12, 1955, S. 573—588.

59 G. Levitine, Some Emblematic Sources of Goya, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXII, 1959, S. 114—131.

60 E. Lambert, Una fuente inédita de un capricho de Goya, in: Archivo Español de Arte, 22, 1949, S. 105—110.

61 Lafuente Ferrari, Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya, Madrid 1947, S. 108, Fig. 24 und S. 112, Fig. 21.

Zu Goyas Radierungsfolge *Los Desastres de la Guerra* gibt es aus neuerer Zeit die zusammenfassenden und sehr eingehenden beiden Publikationen von Lafuente Ferrari⁶² und Boelcke-Astor⁶³.

Hauptanliegen war wieder, einen zuverlässigen Katalog aufzustellen. Bei dieser Folge ist es besonders wichtig, die Probe- und Frühdrucke zu berücksichtigen, da sie nicht von Goya selbst ediert wurde (erst 1863 wurden die *Desastres* von der Akademie zum erstenmal herausgegeben) und wir also diesen Drucken aus seiner Zeit, vor der ersten Ausgabe, seine eigentlichen künstlerischen Intentionen entnehmen müssen.

Das Exemplar der *Desastres* aus dem Besitz des Ceán Bermúdez, in dem Goya die Inschriften eigenhändig eintrug, ist am aufschlußreichsten für Goyas eigene Vorstellung von der Folge. Mit den frühen Drucken, aus denen er es zusammenstellte, war er offenbar einverstanden, da er es seinem Freund zur letzten Überprüfung gab. Doch leider konnte gerade dies Exemplar noch nicht genügend studiert werden. Carderera⁶⁴ erwähnt, daß es sich in seinem Besitz befinde, auch Lefort⁶⁵ erwähnt es, doch schon Hofmann⁶⁶ und Beruete⁶⁷ haben es nicht eingesehen und machen unrichtige Angaben über seinen Verbleib, bzw. kennen ihn nicht. Erst Delteil⁶⁸ berichtigt diese falschen Angaben über das Exemplar, konnte es aber auch nicht einsehen. 1928 war es auf der Goya-Ausstellung zu sehen, aber erst 1951 konnte es Lafuente Ferrari⁶⁹ — auch nur flüchtig — studieren.

Ein zweites Exemplar, das sich aus Frühdrucken zusammensetzt, stammt aus dem Besitz des Pedro Gil Moreno de Mora und wird zum erstenmal von Beruete⁷⁰ erwähnt. Erst Delteil berücksichtigt es in seinem Katalog. Auf seine Angaben wie auf die von Adhémar⁷¹ im Katalog der Ausstellung von 1935, in der dies Exemplar auslag, und auf die von Dodgson⁷² sind wir angewiesen, da es in neuerer Zeit auch nicht mehr eingesehen und neu geprüft werden konnte. Über die Existenz eines dritten vollständigen Exemplars (aus der Slg. des Infanten D. Sebastián) gibt es nur vage Angaben — Delteil⁷³ erwähnt es als erster, ohne es zu beschreiben — und da sein Verbleib nicht nachgewiesen ist, vermutet Boelcke-Astor⁷⁴, daß es sich vielleicht nur um die 50 einzelnen Probedrucke handelt, die aus der Sammlung des D. Sebastián 1935 in die Slg. Provôt übergangen. Außer um die Kenntnis dieser Exemplare bemühte sich die Forschung, die einzelnen Probe- und Frühdrucke festzustellen und zu katalogisieren, eine Arbeit, die noch nicht abgeschlossen ist. Nachdem sich zunächst Lefort mit diesen Drucken aus Goyas Zeit befaßt hatte, kata-

logisierten Hofmann und Delteil systematisch die Zustandsdrucke. Ihre schematische Einteilung der Drucke in vier Zustände ist jedoch überholt durch die vielen Funde, auch an neuen Zustandsdrucken, die Hofmann und Delteil noch nicht bekannt waren. Dodgson⁷⁵ gab 75 Probe- und Frühdrucke aus der Sammlung Stirling bekannt und nahm die 50 Frühdrucke aus der Sammlung Provôt auf, unter denen sich wieder noch unbeschriebene Zustandsdrucke befinden⁷⁶. Lafuente Ferrari⁷⁷ prüfte genau den Bestand der Biblioteca Nacional in Madrid und berichtigte dabei viele Fehler und Ungenauigkeiten der früheren Kataloge.

Für die Arbeit an einem genauen Katalog ergeben sich weitere Probleme durch die von Boelcke-Astor so benannten Potenciano-Drucke. Es sind die Drucke, die kurz vor der Akademie-Ausgabe von den Platten abgezogen wurden, noch vor der Schrift und durch rötlichen Druck gekennzeichnet. Lefort⁷⁸ erwähnt sie kurz, Loga⁷⁹ glaubt, daß sie zu Lebzeiten Goyas entstanden sind. Erst Hofmann⁸⁰ beschäftigte sich genauer mit ihnen und beweist, daß sie erst zwischen 1860 und 1863 entstanden sein können und führt mehrere Exemplare dieser Drucke an. Durch die Dokumente, die Boelcke-Astor⁸¹ veröffentlichte, wissen wir jetzt, daß sie 1862 gedruckt wurden. Boelcke-Astor gibt als erste eine genaue Beschreibung dieser Drucke und vermerkt sowohl ihre Unterschiede zu den Frühdrucken wie zu der Akademieausgabe⁸².

62 Lafuente Ferrari, Los „Desastres de la Guerra“ de Goya y sus dibujos preparatorios, Barcelona 1952.

63 A. C. Boelcke-Astor, Die Drucke der *Desastres de la Guerra* von Francisco Goya unter Zugrundelegung der Bestände des Berliner Kupferstichkabinetts, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, III/IV, 1952/53, S. 253—334.

64 Carderera in: Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, S. 243 f.

65 Lefort, Goya, S. 94 f.

66 Hofmann, Goya, S. 94.

67 Beruete, Goya, grabador, S. 67 f., S. 71.

68 Delteil, Bd. 15, 2. Teil.

69 Lafuente Ferrari, Miscelanea . . . in: Archivo Español de Arte, 24, 1951, S. 95—103.

70 Beruete, Goya grabador, S. 70.

71 Adhémar, Goya. Exposition de l'oeuvre gravé . . . Paris 1935, S. 15 ff.

72 C. Dodgson, Los *Desastres de la Guerra*. Etched by Francisco Goya y Lucientes, Oxford 1933.

73 Delteil, Bd. 15, 2. Teil.

74 Boelcke-Astor in Münchner Jhb. 1952/53, S. 264.

75 Dodgson, Los *Desastres de la Guerra* . . . Oxford 1933.

76 Außerdem veröffentlichte Dodgson ein Blatt, das offenbar von einer verworfenen Platte stammt (s. Dodgson, Some Undescribed States of Goya's Etchings, in: The Print Collector's Quarterly, 1927, S. 43—45).

77 Lafuente Ferrari, Las pruebas de estado de los *Desastres* . . . in: Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, Vol. II.

78 Lefort, Goya, S. 96.

79 V. von Loga, Francisco de Goya, Berlin 1903, S. 119.

80 Hofmann, Goya, S. 95 f.

81 Boelcke-Astor in: Münchner Jahrbuch, 1952/53, S. 303 f.

82 Boelcke-Astor in: Münchner Jahrbuch III/IV, 1952/53, S. 291 ff.

Der Katalog, den Boelcke-Astor von den Desastres gibt, ist der exakteste und umfassendste, den wir bisher haben. Ihre kritische Materialkenntnis geht über die Lafuente Ferraris hinaus, der oft unrichtige Angaben von Hofmann und Delteil ungeprüft übernimmt, Zustandsdrucke anführt, die in keinem Exemplar nachgewiesen sind, die Berliner Bestände oft falsch zitiert, auch nicht immer die Aufbewahrungsorte angibt. Auch unterscheidet er die Potenciano-Drucke nicht von den Frühdrucken und der Akademieausgabe. Boelcke-Astor berücksichtigt allerdings nur die Nummern der Desastres, von denen sich Zustandsdrucke im Berliner Kupferstichkabinett befinden (im ganzen dreißig), von denen sie ausgeht. Einen neuen Katalog sämtlicher Blätter hat sich Eleanor Sayre vorbehalten⁸³. Es wäre zu wünschen, daß für ihn auch die Exemplare Gil Moreno und Ceán eingesehen werden könnten, so daß sich die Fragen nach der ursprünglichen Gestalt und Intention dieser Folge weiter klären lassen.

Die exakte Erforschung der Frühdrucke ist schon deshalb wichtig, weil immer wieder der Verdacht geäußert wurde, die Platten seien für die Akademie-Ausgabe stark überarbeitet worden⁸⁴. Auch dieser Vermutung ist Boelcke-Astor⁸⁵ nachgegangen, mit dem Ergebnis, daß die Aquatinta fast immer von Goya selbst stammt, ebenso die Überarbeitung mit dem Stichel. Für die erste Akademieausgabe wurden die Platten wahrscheinlich auch nicht nachgeätzt. Doch wurde diese Ausgabe mit viel Ton gedruckt, wodurch sie andere, gröbere Effekte erzielte als die Frühdrucke und damit Goyas Vorstellung in gewissem Grade verfälschte.

Kompliziert ist die Frage der Numerierung der Blätter. Goya selbst hat sie zunächst links unten numeriert, später (einige Blätter zeigen nur diese zweite Numerierung) links oben. Diese Beobachtung ließ über den Schaffungsvorgang Goyas nachdenken. Lafuente Ferrari⁸⁶ unterscheidet die drei Arbeitsvorgänge: Radierung der Blätter, Numerierung links unten, Numerierung links oben. Nach dieser letzten Numerierung wurden die Blätter im Exemplar Ceán geordnet. Boelcke-Astor⁸⁷ hat auf Grund der genauen Untersuchung der verschiedenen Zustände (vor der Nummer, mit der Nummer links unten, Nummer links unten und links oben, Nummer nur links oben) erst die Kompliziertheit der verschiedenen Arbeitsgänge ganz erkannt und einleuchtend geklärt. Das ist wichtig für die Datierung der einzelnen Blätter. Indem Boelcke-Astor stilistische Kriterien hinzuzieht, Motivgruppen unterscheidet, auch die Anzahl der Probedrucke in Betracht zieht (von den früheren Platten sind an-

scheinend sehr viel mehr Probedrucke abgezogen worden), kommt sie zu einer Einteilung der Desastres in fünf Gruppen, deren zeitliches Verhältnis zueinander sie feststellt. Die erste Gruppe ist demnach 1810 entstanden, in ihr die einzigen datierten Blätter. Lafuente Ferraris Erwägung⁸⁸, die Desastres könnten auch schon 1808 begonnen sein, erscheint nach Boelckes Argumenten als unwahrscheinlich. Die vierte Gruppe ist nicht vor 1811 entstanden, da sie als Motiv die Hungersnot hat, unter der in dieser Zeit Spanien litt. Die fünfte Gruppe enthält die 25 Blätter, die nur eine Nummer links oben tragen und also zuletzt entstanden sein müssen, als Goya die zweite Numerierung vornahm. Diese Gruppe setzt Boelcke-Astor mit der übrigen Forschung, die sich dabei auf Carderera beruft, nach 1819 an. Boelcke-Astor vermutet, daß Goya in dieser Zeit an eine Edition dachte, für sie die schon geschaffenen Blätter neu ordnete und sich dabei für die letzten 25 inspirierte. Diese Edition wäre möglicherweise durch die politischen Ereignisse, den Rücktritt der Liberalen 1823 und Goyas Übersiedlung nach Bordeaux, vereitelt worden.

Auch thematisch sind die letzten Blätter — sie sind den Bildern aus Goyas Quinta verwandt — von den übrigen großenteils verschieden. Nur noch einige zeigen Kriegsszenen, die anderen verschlüsseln ihren Sinn wieder in rätselhaften Darstellungen. — Nur Lafuente Ferrari⁸⁹ ist näher auf den Inhalt der Serie eingegangen. Er versucht gerade diese letzten Blätter zu dechiffrieren und bezieht sie ebenfalls auf Ereignisse des napoleonischen Krieges.

Bei den Desastres ließe sich nun auch überlegen, ob nicht die Reihenfolge der Blätter einen Sinnzusammenhang ergibt, den Goya durchdachte und in seinen zwei Numerierungen verschieden faßte, womit man seinen gedanklichen Vorstellungen näher käme. Daß die einzelnen Blätter direkter aufeinander bezogen sind als die Caprichos, wird durch das erste und letzte Blatt nahegelegt, die „Düsteren Vorahnungen“ zu Beginn und die Vision des Friedens zum Schluß.

Auch für die Desastres müßte versucht werden, die ikonographische und stilistische Herkunft näher

83 Nach Boelcke-Astor, in: Münchner Jahrbuch, III/IV, 1952/53, S. 253.

84 S. Lafuente Ferrari, Los Desastres, S. 31 und S. 84. — Hofmann, Goya, S. 94 f. — Beruete, Goya, grabador, S. 66.

85 Boelcke-Astor in Münchner Jahrbuch, III/IV, 1952/53, S. 277 und S. 291 ff.

86 Lafuente Ferrari, Los Desastres, S. 53 f.

87 Boelcke-Astor in Münchner Jahrbuch, III/IV, 1952/53, S. 277 ff.

88 Lafuente Ferrari, Los Desastres, S. 45.

89 Lafuente Ferrari, Los Desastres, S. 71 ff. und: Goya, Sämtliche Radierungen, S. 29.

zu bestimmen. Für Blatt 79 („Murió la verdad“) fand Levitine⁹⁰ eine ikonographische Quelle in einem Stich des Werks von Jacob Cats. Gombrich⁹¹ erkannte in englischen Stichen, die aus Propagandazwecken (gegen Napoleon gerichtet) in Spanien kursierten, Voraussetzungen zu dem Stil der *Desastres*, besonders in den Stichen von Porter, der um 1808 in Zaragoza war. Mit diesen Hinweisen wird die These von Goyas voraussetzungslosem Realismus, die immer wieder aufgestellt wird, entkräftet. Wie drastisch und nah die Kriegsszenen auch gesehen sind, so sind sie doch nicht dem wirklichen Geschehen nachgezeichnet, sie gewinnen ihre Schlagkraft gerade durch genaue Komposition, und in ihr schließen sie sich durchaus einer bildnerischen Tradition an.

Für die *Tauromaquia* fehlt ein neuerer Katalog. Sie ist auch nicht in der Reihe des Instituto Amatller in Barcelona publiziert wie die anderen großen graphischen Folgen Goyas. Wir sind daher auf die älteren Kataloge und einzelne, ergänzende Aufsätze angewiesen. Lefort gibt im allgemeinen nur für den ersten Zustand der Blätter einen Nachweis. Hofmann zählt bis zu fünf Zustände, wobei er die Drucke bis zur dritten Ausgabe (1876) berücksichtigt. Delteil basiert in seinen Angaben auf Hofmanns Katalog. Lafuente Ferrari⁹² ergänzt und berichtigt diese Kataloge wieder auf Grund des Bestandes der Biblioteca Nacional, den diese Autoren zu wenig kennen. Er gibt einen Katalog der Drucke ersten Zustands, der vollständiger ist als der Delteils. Diese Zustandsdrucke vor der ersten Ausgabe sind sehr rar. Am wertvollsten ist ein Album, das Goya wieder für Ceán Bermúdez zusammenstellte, und das sich jetzt im Besitz der Erben Cardereras befindet. Es wurde von Lafuente Ferrari bekanntgegeben (s. o.). Die *Tauromaquia* ist neben den *Caprichos* die einzige größere Folge, die zu Goyas Lebzeiten veröffentlicht wurde. Da sie ganz unpolitischen Charakter hat, bestand kein Hinderungsgrund, sie in der Zeit der Wirren nach dem napoleonischen Krieg erscheinen zu lassen. Carderera⁹³ berichtet von einer frühen Ausgabe (ohne das Datum anzugeben), von einigen Exemplaren, die bei einem deutschen Händler verkauft wurden. Ihm folgen alle Autoren in der Annahme einer Ausgabe, die Goya selbst leitete. Doch erst Beroqui⁹⁴ brachte den Beweis für diese Edition. Er veröffentlichte die Anzeige, die Goya im *Diario de Madrid* 1816 erscheinen ließ, um seine *Tauromaquia* bekanntzugeben. Damit steht das Datum der ersten Ausgabe fest und Loga⁹⁵, der die erste Ausgabe 1855 ansetzte (es ist in Wahrheit die zweite), ist widerlegt. Ebenso ist Delteils Annahme nicht mehr

haltbar, daß ein Exemplar (das des Sánchez Gerona) 1820—30 zu datieren sei. Lafuente Ferrari⁹⁶ allerdings nimmt eine noch frühere Ausgabe an, da er ein Exemplar der *Tauromaquia* in der Biblioteca Nacional kennt, das von denen von 1816 abweicht. Da aber nur dies eine Exemplar bisher bekannt ist, kann doch wohl nicht von einer ganzen Ausgabe gesprochen werden, sondern nur von Druckproben, die zusammengefaßt wurden.

Die erste und zweite Ausgabe enthielten 33 Blatt. Die dritte Ausgabe, die Loizelet 1876 edierte⁹⁷, enthielt sieben weitere Drucke nach den Radierungen, die man auf den Rückseiten von sieben Platten fand. Außerdem beschrieb Lefort⁹⁸ sieben neue Blätter in dem Glauben, es handele sich um dieselben, die Loizelet gedruckt hatte. Hofmann⁹⁹ und Beruete¹⁰⁰ stellten jedoch fest, daß nur vier der von Lefort genannten Blätter mit denen der Loizelet-Ausgabe identisch sind, daß also zehn Drucke neu hinzukamen. Den elften fand Beruete und er berichtigt auch Leforts Fehler, der das Blatt „Cincotoros“ zu der *Tauromaquia* zählt, das aber zu den *Disparates* gehört¹⁰¹. Im ganzen umfaßt die *Tauromaquia* jetzt also 44 Blatt. Die letzten elf bezeichnet man, um sie von den von Goya selbst ausgewählten zu unterscheiden, von A—K.

Zu untersuchen sind noch die Rötelzeichnungen — im Prado befinden sich über vierzig, die mit der *Tauromaquia* verbunden werden¹⁰² — und ihr Bezug zu den Radierungen. Die meisten lassen sich mit einzelnen Drucken verbinden, doch ist der Zusammenhang nicht so eng wie bei den *Caprichos* und *Desastres*. Die Komposition ist in den Radierungen weniger detailreich, ist knapper und pointierter. Die Zeichnungen sind zum großen Teil rechts unten oder links unten numeriert. Diese Numerierung stimmt jedoch nicht mit der Anordnung in der Druck-Serie überein. Vielleicht ließe sich durch ge-

90 Levitine, *Some Emblematic Sources . . .* in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XXII, 1959, S. 110 f. Der Stich ist aus: *Alle Werke van Jacob Cats*, Amsterdam 1726, S. 622.

91 E. H. Gombrich, *Imagery and Art in the Romantic Period*, in: *The Burlington Magazine*, 91, 1949, S. 153—159.

92 Lafuente Ferrari, *Precisiones sobre la Tauromaquia*, in: *Archivo Español de Arte*, 14, 1940, S. 93—109.

93 Carderera in: *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, S. 242.

94 P. Beroqui, *La fecha de la Tauromaquia*, in: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 5, 1929, S. 287.

95 Loga, *Goya*, S. 235.

96 Lafuente Ferrari, *Precisiones*, in: *Archivo Español de Arte*, 14, 1940, S. 93 ff.

97 Über den Verbleib der Platten unterrichtet Boelcke-Astor (s. Boelcke-Astor, *Goyas Tauromaquia*, in: *Die Weltkunst*, Jg. 24, 1954, Nr. 13, S. 14).

98 Lefort, *Goya*, S. 76 ff.

99 Hofmann, *Goya*, S. 38.

100 Beruete, *Goya grabador*, S. 125 ff.

101 Beruete, *Goya grabador*, S. 126 f.

102 43 wurden veröffentlicht von Sánchez-Cantón, *Los dibujos de Francisco de Goya*, Museo del Prado, Madrid 1954, Bd. I, Nr. 152—194.

nauen Vergleich der Zeichnungen, ihrer Numerierung mit den Radierungen, auch die Reihenfolge ihrer Entstehung feststellen. Denn die Datierung der Tauromaquia ist noch umstritten. Zwar sind einige Blätter 1815 datiert (Nr. 19, 28, 29, 31) und ist mit 1816 (1. Ausgabe) ein terminus ante quem gegeben. Doch weichen die Meinungen darüber, wann Goya die Folge begann, stark voneinander ab. Carderera¹⁰³ gibt an, daß Goya sie in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts begann. Lefort¹⁰⁴ glaubt, große stilistische Unterschiede zwischen den Blättern zu erkennen und nimmt daher eine lange Entstehungszeit an. Beruete¹⁰⁵ dagegen sieht in der gleichbleibenden Technik ein Zeichen dafür, daß sie in kurzem Zeitraum entstanden. Dagegen setzt sich Lafuente Ferrari¹⁰⁶ wieder für eine längere Entstehungszeit ein. Er hält weniger technische als stilistische Kriterien für relevant und glaubt, verschiedene Gruppen unterscheiden zu können, wonach die ersten 13 Blätter die frühesten wären.

Versucht man schon, die Frage der Entstehungszeit durch stilistische Kriterien anzugehen, so scheint mir der Vergleich mit den Desastres aufschlußreich zu sein. Man wird keins der Blätter vor die erste Gruppe der Desastres (1810) setzen können. In diesen ersten Kompositionen der Desastres ist alles detailreicher, kleinteiliger gegeben. Das Gegenständliche, die Bilder des Krieges, treten nah und überdeutlich hervor, sie sind in vielen Einzelheiten geschildert. Auch die Landschaft ist vielfältiger. Die Motive sind kaum in räumliche Tiefe eingeordnet, alles ereignet sich vorn und nah und steht eng zusammengedrängt. Hell und Dunkel erscheinen in unruhiger, fast wirrer Verteilung gestreut im Bild. Dagegen beschränken sich die Blätter der Tauromaquia auf wenige, groß und isoliert gegebene Motive. Die Umgebung wird kaum angedeutet. Es fehlen die vielen kleinen Kontraste. Nur wenige, groß durchgeführte Bewegungsmotive beherrschen die Komposition, die in kühnen Schrägen, oft in die Tiefe geführt wird und nur wenige Akzente setzt. Diese oft dezentrierten Kompositionen, in übergangslosen Hell-Dunkel-Kontrasten geteilt, finden sich in einigen Bildern der „Quinta“ (zwischen 1819 und 1823 ausgemalt), etwa der „Wallfahrt zur Quelle S. Isidro“ (Prado Nr. 755) oder dem Gethsemane-Bild (1819, Escuelas Pias de San Anton, Madrid). Sie sind also späteren Kompositionen verwandt. Ähnlich sind nun die zuletzt entstandenen Blätter der Desastres. Auch motivisch stehen sie zuweilen der Tauromaquia nahe, wie das stürzende Pferd (Nr. 8) oder der Kampf mit dem Untier (Nr. 40). Einzelzüge drängen sich in

diesen späteren Darstellungen weniger vor, sie sind distanzierter, allgemeiner gesehen und gleichen darin der Tauromaquia wie den Disparates, in denen Goya wie in diesen letzten Blättern der Desastres zu einer verallgemeinernden Symbolsprache kommt. Diese stilistischen Zusammenhänge sprechen dafür, daß die Tauromaquia nicht vor 1811 begonnen ist und die spätesten Blätter der Desastres nicht nach 1815/16 entstanden.

Man hat wiederholt von dem Impressionismus gerade dieser Folge gesprochen¹⁰⁷. Doch haben die dramatischen, pointierten Kompositionen mit dem Impressionismus des späten 19. Jahrhunderts wenig zu tun. Auch folgt selbst diese Serie einer gedanklichen Konzeption, es sind keine momentanen, rein aus dem Gesehenen gestalteten Kompositionen. Schon Juan de la Encina hatte den Zusammenhang von Goyas Darstellungen mit der Geschichte des Stierkampfs von Moratin festgestellt¹⁰⁸. Lafuente Ferrari¹⁰⁹ fand, daß eine noch größere Anzahl der Blätter als Encina annahm als Illustrationen zu Moratins Text gedacht war. Er unterscheidet außerdem zwei weitere Gruppen, die berühmte Ereignisse und Stierkämpfer darstellen und bestimmte Kampfgänge innerhalb einer Corrida.

Die *Disparates* lassen noch besonders viele Fragen offen. Aus neuerer Zeit gibt es nur wenige Arbeiten, die sich mit ihnen befassen. Am wichtigsten ist die von Camón Aznar¹¹⁰, deren Hauptverdienst ist, alle Vorzeichnungen im Zusammenhang mit den Radierungen zu bringen und die in der Ecole du Louvre entstandene Gemeinschaftsarbeit¹¹¹, deren Katalog der bisher ausführlichste ist. Doch ist noch nicht der ganze Bestand an zugehörigen Drucken neu überprüft, nicht einmal vollzählig zusammengefaßt worden. Auch werden Daten und Angaben oft unkritisch von den älteren Autoren übernommen. Daß die erste Ausgabe 1850 von einem Madrider Geschäftsmann, die zweite 1864 von der Academia de San Fernando veranstaltet wurden,

103 Carderra in: Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, S. 242.
104 Lefort, Goya, S. 69.

105 Beruete, Goya grabador, S. 121.

106 Lafuente Ferrari, Precisiones . . . in: Archivo Español de Arte, 14, 1940, S. 103 f.

107 Zuletzt: Lafuente Ferrari, Goya, Sämtliche Radierungen, S. 33.

108 J. de la Encina, Goya en Zig-Zag, Madrid 1928, S. 163 ff. Nicolás Fernández de Moratin, Carta histórica sobre el origen y progreso de las fiestas de toros en España, Madrid 1777.

109 Lafuente Ferrari, Ilustración y elaboración de la „Tauromaquia“ de Goya, in: Archivo Español de Arte, 19, 1946, S. 177—216, und: Goya, Sämtliche Radierungen, S. 33.

110 J. Camón Aznar, „Los Disparates“ de Goya y sus dibujos preparatorios, Barcelona 1951.

111 J. Armingeat, C. Ferment, C. Poyet, M. Cousin: Los Disparates o Proverbios de Goya, in: Arte Español, 19, 1952/53, S. 196—212 (zitiert im folgenden: Armingeat).

haben Carderera¹¹² und Lefort¹¹³ gesagt, doch ist jedenfalls das erste Datum, 1850, gar nicht gesichert. So setzt denn auch Armingeat¹¹⁴ eine erste Ausgabe 1849, die zweite 1850 an (und nach 1864 zwei weitere, 1865/66 und 1874/75), wofür jedoch keine Begründungen gegeben werden.

Wir kennen heute noch nicht mehr Blätter als auch Lefort schon bekannt waren: die 18 der Ausgaben von 1850 und 1864 und die vier, die 1877 in „L'Art“ veröffentlicht wurden. Beruete¹¹⁵ fügte noch den „Disparate de toros“ hinzu, der von den früheren Autoren zur Tauromaquia gerechnet wurde, so daß wir jetzt auf 22 Blätter kommen. Doch muß Goya mindestens 25 Platten radiert oder geplant haben, denn, wie Delteil¹¹⁶ anführt, trägt die Platte 10 im Probedruck handgeschrieben die Nummer 25. Camón Aznar veröffentlichte 5 Zeichnungen, die zu den Disparates gehören, sich aber nicht mit den schon radierten Blättern verbinden lassen, so daß man auch hieraus schließen kann, daß Goya eine größere Serie plante.

Da noch weitere Blätter numeriert sind (einige auch mit zwei Nummern versehen), versuchte Camón Aznar¹¹⁷, eine sinnvolle Reihenfolge aufzustellen, die aber doch willkürlich bleibt, ebenso wie die Anordnung der Akademieausgabe von 1864, die die Blätter unnumeriert ließ.

Den Titel „Disparates“ hatte erst Beruete¹¹⁸ vorgeschlagen, da er Probedrucke zu acht Blättern fand, die von Goya handgeschriebene Inschriften tragen, in denen dieser Begriff figuriert. Einen Probedruck mit der Inschrift „Disparate claro“ hatte schon Lefort¹¹⁹ gekannt. Die Akademie hatte der Folge den irreführenden Titel „Proverbios“ gegeben, Carderera¹²⁰ sprach von „Sueños“.

Die Kenntnis von Probedruckten ist bisher gering und doch besonders wichtig, da gerade bei dieser Serie sehr fraglich ist, wieweit die Blätter von Goya selbst geschaffen wurden und welche Überarbeitungen oder Aquatinta-Zusätze eventuell später sind. Lefort und Hofmann kennen nur von fünf Platten Probedrucke¹²¹, die von Beruete genannten (mit Inschriften) sind von weiteren acht Platten¹²². Die meisten Drucke verzeichnet Armingeat, gibt auch die Sammlungen an und versucht, die bekannten Blätter den von ihr angenommenen Ausgaben zuzuordnen. Wann allerdings die frühesten Probedrucke anzusetzen sind, bleibt unklar und unbegründet. Dem Text nach gibt es überhaupt keine Drucke aus Goyas Zeit, im Katalogteil wird dagegen ein Probedruck (zu Nr. 6) um 1820 datiert¹²³. Daß die bekannten Probedrucke alle nicht von Goya selbst stammen sollten, ist auch ganz unwahrscheinlich und unbegründet und zumindest

für das Blatt „Modo de volar“ sicher unrichtig. Denn ein Probedruck dieser Platte war in das Exemplar der Tauromaquia geraten, das Ceán besaß, es muß also 1815/16 schon existiert haben, wie schon Lefort¹²⁴ wußte.

Die späteren Exemplare hat man dagegen verständlicherweise sehr mißtrauisch betrachtet. Lefort¹²⁵ beklagt mit Recht die schlechte Ausführung der Drucke von 1850 und 1864 und glaubt nicht, daß Goya die Platten in diesen Zustand brachte. Er nimmt an, daß erst für diese Ausgaben bei den meisten Platten die Aquatinta hinzugefügt wurde.

Auch Armingeat¹²⁶ schreibt die Aquatinta — wenige Stellen ausgenommen — nicht Goya zu, sondern hält sie in den meisten Fällen für nachträglich. Besonders die glatten dunklen Hintergründe scheinen tatsächlich undifferenziert und schematisch behandelt. Doch glaubt Hofmann¹²⁷, daß diese oft plumpe Wirkung der Aquatinta vorwiegend durch die ungeschickte Einfärbung verursacht wurde und daß auch die schlechte Erhaltung der Platten die Drucke vergrößerte. Denn die Aquatinta selbst findet sich zum Teil auch in etlichen Probedruckten. Auch die rücksichtslosen Retuschen traut Hofmann Goya selbst zu. Möglich also, daß die wesentlichen Arbeiten doch von Goya selbst sind, der in diesen letzten Radierungen nur großzügiger und lässiger im Korrigieren wurde,

112 Carderera in: Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, S. 244.

113 Lefort, Goya, S. 79 ff.

114 Armingeat in: Arte Español, 19, 1952/53, S. 197.

115 Beruete, Goya grabador, S. 118.

116 Delteil, Bd. 15.

117 Camón Aznar, Disparates, S. 46 f.

118 Beruete, Goya grabador, S. 106.

119 Lefort, Goya, S. 81.

120 Carderera in: Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, S. 244.

121 zu Lefort Nr. 127, 129, 133, 136, 138.

122 S. Beruete, Goya grabador, Nr. 185, 187, 189, 198, 203, 204, 205, 206.

123 S. Armingeat in: Arte Español, 19, 1952/53, S. 198 und Katalog Nr. 6 und 10. Zu dieser Datierung entschloß man sich wohl, weil es sich um einen reinen Ätzdruck handelt, vor der Aquatinta und späteren Überarbeitungen. Unverständlich bleibt dann aber, warum andere reine Ätzdrucke (s. die zu Nr. 4 und 10) undatiert bleiben. Nur Nr. 13 wird noch früh — 1815 — angesetzt, da man dies Blatt schon zusammen mit einem Exemplar der Tauromaquia fand (vgl. den Text). — Auch was die verschiedenen Ausgaben anbelangt, sind Text und Katalog des Aufsatzes nicht klar aufeinander abgestimmt. So wird im Text die 1. Ausgabe 1849 angesetzt, die 2. 1850, die 3. 1865/66 (s. S. 197 f.). Warum die Akademieausgabe nicht, wie von den anderen Autoren, schon 1864 datiert wird, bleibt unverständlich. Denn schon Mérida bezieht sich in seinem Artikel von 1864 auf diese Ausgabe (s. E. Mérida, Los Proverbios, in: El Arte en España 1864, Vol. III, S. 313—316). Im Katalogteil werden 1864 Probedrucke für diese Ausgabe datiert. Drucke der angeblichen Ausgabe von 1849 werden zwar beschrieben, doch auf die Ausgaben von 1850 und 1865/66 wird im Katalog im allgemeinen nicht Bezug genommen (nur bei Nr. 11 und 12 wird die Ausgabe von 1865 angeführt).

124 Lefort, Goya, S. 88.

125 Lefort, Goya, S. 80.

126 Armingeat in: Arte Español, 19, 1952/53, S. 198.

127 Hofmann, Goya, S. 68 ff.

weniger Wert auf kunstvolle Ausführung und Vollendung legte (wie ähnlich auch in vielen späten Gemälden). In einigen Blättern wirkt die ganze Darstellung skizzenhaft, als experimentiere Goya noch. Die Kompositionen sind gegenüber den Vorzeichnungen stark verändert, vielleicht litt auch darunter die Ausführung. Möglicherweise hat Goya deshalb die Blätter für sich behalten. Denn daß aus politischen Gründen eine Veröffentlichung unmöglich war, ist bei diesen, dem Tagesgeschehen entrückten Bildern unwahrscheinlich.

Wie der Probedruck zu „Modo de volar“ beweist, hat sich Goya schon um 1815/16 mit den Disparates beschäftigt. In dieser Zeit, eher später als früher, dürften auch die übrigen Blätter entworfen sein. Lafuente Ferrari¹²⁸ und Armingeat¹²⁹ halten für möglich, daß einige erst in Bordeaux entstanden. Auch das könnte ein Grund sein, daß sie nicht mehr veröffentlicht werden konnten. Leforts Ansicht¹³⁰ ist jedenfalls abzulehnen, nach der sie vor 1810 begonnen und 1815/16 abgeschlossen waren. Ihrem Stil nach folgen sie eher auf die Tauromaquia als daß sie den frühen Kompositionen der Desastres sich anschließen. Mit dem Hang zum Absurden und Phantastischen, das nun nicht mehr der Karikatur nahe (wie in den Caprichos) von der Basis des „Normalen“ her gesehen ist, sondern eigene Realität gewinnt, stehen diese Blätter den Bildern der Quinta besonders nahe.

Wieder ist die Deutung dieser rätselvollen Gesichte schwierig, mit ihr haben sich nur wenige Autoren beschäftigt. Camón Aznar¹³¹ kommt resignierend zu dem Ergebnis, daß der Sinn für uns dunkel bleiben wird, wie er es schon für Goya selbst war. Am wichtigsten in seinen Ausführungen sind die Hinweise auf „Disparates“ in der spanischen Literatur¹³², insbesondere bei Gracián. Armingeat¹³³ macht auf die Phantasmagorien von Robertson aufmerksam, die im späten 18. Jahrhundert in ganz Europa berühmt waren und vielleicht einige der ans Theater erinnernden Darstellungen inspiriert haben. Als ikonographische Quelle führt Levitine für das Blatt „El caballo raptor“ Ripa an, bei dem das Pferd auf zügellose Leidenschaft hinweist¹³⁴. Die Scene mit dem Elefanten („Disparate de bestia“) deutet er, ebenfalls auf Grund älterer Quellen, politisch¹³⁵. Doch finden sich in dieser Folge auch Darstellungen, für die die traditionelle Ikonographie kaum mehr die Bedeutung erschließen kann. In diesen Blättern schafft Goya einen ganz neuen Sinnzusammenhang, der allein seiner Einbildungskraft zu entspringen scheint — so in dem „Disparate ridiculo“, das an moderne Theaterbilder denken läßt, in dem „Modo

de volar“ mit seiner Zukunftsvision oder dem „Disparate de toros“, in dem er wie im Wahnsinn die Stiere im Leeren kreisen läßt. Diese letzten Radierungen Goyas stehen in ihrer Neuartigkeit auch des Thematischen der Romantik nahe.

Nähere stilistische oder motivische Zusammenhänge mit Werken anderer Künstler aus Goyas Zeit haben sich bisher nicht finden lassen, wohl aber mit eigenen, früheren, von denen er oft ausgegangen sein mag oder deren Gestalten und Szenen er in diesem Alterswerk erinnerte. So läßt sein „Disparate femenino“ an den Teppichkarton „El pelele“ denken, und an die Caprichos finden sich manche Anklänge¹³⁶. Nur daß die Gestalten jetzt größer gesehen sind, weltentrückter sind und daß allgemeinere Verhältnisse, nicht Einzelfälle angedeutet werden. Auch darum ist eine fixierte Deutung oft nicht zu geben.

Außer diesen vier großen Serien gibt es *einzelne Radierungen* von Goya aus verschiedenen Zeiten, die früheste etwa um 1775 entstanden. Die Forschung hat sich vor allem für die Datierung dieser Blätter interessiert, die oft an Darstellungen der Gemälde oder Zeichnungen anklingen oder vielleicht sie vorwegnehmen. Zuletzt hat Lafuente Ferrari¹³⁷ ihre zeitliche Einordnung diskutiert.

Noch vor den Caprichos entstand eine erste Folge, die Kopien nach Gemälden von Velázquez, die Goya 1778 radierte und an denen er seine Technik erprobte. Nach Ceán Bermúdez¹³⁸ hat Goya 25 Bilder kopiert, doch sind nur 17 Radierungen erhalten (darunter ein Detail aus den „Borrachos“)¹³⁹. Möglicherweise bezieht sich Bermúdez jedoch nur auf die Vorzeichnungen und sind diese gar nicht alle radiert worden. Der größte Teil dieser Zeichnungen befindet sich heute in der Hamburger Kunsthalle¹⁴⁰, die zum Äsop fand Dodgson

128 Lafuente Ferrari, Goya, Sämtliche Radierungen, S. 35 und 38.

129 Armingeat in: Arte Español, 19, 1952/53, S. 197.

130 Lefort, Goya, S. 81 und 88.

131 Camón Aznar, Disparates, S. 35 f.

132 Camón Aznar, Disparates, S. 26 ff.

133 Armingeat in: Arte Español, 19, 1952/53, S. 200.

134 Levitine, Some Emblematic Sources . . . in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXII, 1959, S. III—113.

135 Levitine, The Elephant of Goya, in: The Art Journal, XX, 1961, S. 145—147.

136 „Disparate de miedo“ und „Disparate conocido“ erinnern an Caprichos Nr. 3 und 52. „Disparate de carnaval“ variiert das Thema von Capricho Nr. 6. „Disparate matrimonial“ geht auf Capricho Nr. 75 zurück.

137 Lafuente Ferrari, Goya, Sämtlich Radierungen, S. 8 ff. und S. 43 f.

138 Ceán Bermúdez, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Madrid 1800, Bd. 5, S. 172 und S. 178.

139 S. Delteil, Bd. 14, Nr. 4—19 und: Lafuente Ferrari, Goya, Sämtliche Radierungen, Taf. 242—258.

140 Vorzeichnungen zu: Infant D. Carlos; El niño de Valdecas; Der Wasserträger von Sevilla; Infant D. Fernando; D. Juan de Austria; Der Hofnarr Terina; Prinz Balthasar Carlos als Jäger; Philip IV. — Alle in Rötel.

in der Sammlung Stirling¹⁴¹. — Interessant sind die Probedrucke, die man zu dieser Velázquez-Folge fand. Dodgson veröffentlichte die aus der Sammlung Stirling, unter denen sich Drucke mit handgeschriebenen Inschriften finden und auch den früheren Katalogen unbekannt Zustandsdrucke¹⁴². Mit dem Bestand der Biblioteca Nacional in Madrid hatte zuerst Barcia¹⁴³ bekannt gemacht, Lafuente Ferrari¹⁴⁴ prüfte ihn noch einmal. Er machte vor allem auf Probedrucke aufmerksam, die ebenfalls handgeschriebene Inschriften tragen, die nach Lafuente vielleicht Bermudez unter die Dargestellten setzte. Crispolti¹⁴⁵ stellte von drei Blättern (Fernando de Austria, Barbarroja, D. Juan de Austria) ein neues, gründliches Verzeichnis aller Zustände auf, das weit über die alten Kataloge hinausgeht. Der Bestand der Biblioteca Nacional in Madrid, des Cabinet des Estampes in Paris und des Print Room des Britischen Museums, von denen Crispolti ausgeht, dürften damit vollständig ausgewertet sein. Es waren auch nicht alle Zustandsdrucke neu, die Crispolti als unbekannt veröffentlichte, sondern einige hatten schon Dodgson und Lafuente Ferrari beschrieben¹⁴⁶. Neu aber ist Crispoltis Versuch, anhand der Probedrucke, die den schrittweisen Fortschritt in Goyas Technik zeigen, zu einer Reihenfolge der Entstehung der einzelnen Blätter dieser Velázquez-Folge zu kommen.

Ein kritischer Oeuvrekatalog der Goya-Zeichnungen steht noch aus und wird noch viele Vorarbeiten beanspruchen. Die ersten Angaben bringt wieder Carderera¹⁴⁷, der selbst einen großen Teil der Zeichnungen besaß, von denen später der Hauptanteil in den Prado kam.

Um eine Bestandaufnahme des so reichen Materials bemühten sich zunächst Loga¹⁴⁸ und Mayer¹⁴⁹. Sie geben erste Verzeichnisse, aber noch keine kritische Bearbeitung und Ordnung nach Chronologie und Zusammenhang. Nur die Zeichnungen des Prado teilt Mayer in verschiedene Gruppen auf: die Vorzeichnungen zu den Radierungen, die sich relativ leicht richtig gruppieren lassen und die freien Zeichnungen, die er teils nach dem Medium (Pinsel, Kreide, usw.), teils motivisch (Gruppe der Gefangenen z. B.), teils nach vermeintlicher Entstehungszeit zusammenfaßt, wobei sich noch keine sinnvolle Ordnung ergibt.

Es tauchten auch immer wieder neue Zeichnungen auf, die veröffentlicht wurden, wobei man auch die Frage der Echtheit berührte¹⁵⁰. Daneben erschienen die Publikationen der wichtigsten Sammlungen an Goya-Zeichnungen. Am bedeutendsten ist der Besitz des Prado, von dem zuerst

Acchiardi¹⁵¹ einen Teil veröffentlichte. Er wählte sowohl aus den Vorzeichnungen wie den freien Zeichnungen der verschiedensten Zeiten Beispiele aus. Boix und Sánchez-Cantón ergänzten seine Publikation in ihren beiden gemeinsam herausgegebenen Bänden¹⁵², in denen sie die Zeichnungen bringen, die Acchiardi nicht abbildet, so daß sich auch hier Blätter aus allen Gruppen finden. Sie ordnen sie jedoch nicht systematisch, sondern versuchen, eine durchgehende chronologische Folge aufzustellen. Da aber wirkliche Kriterien, die Chronologie zu erkennen, noch lange fehlten, ist diese Anordnung nur unübersichtlich und inzwischen auch nicht mehr haltbar. 1954 gab Sánchez-Cantón¹⁵³ noch einmal alle Zeichnungen in zwei Bänden heraus. Der erste Band enthält alle Vorzeichnungen, der zweite die freien Zeichnungen, die vor allem nach Motiven geordnet sind, nicht immer ihrem Stil gemäß und nach Goyas eigener Gruppierung, die man genauer erst später erkannte (s. u.). Eigentlich kritisch ist auch diese Ausgabe nicht. Zu bedauern ist allein schon, daß wieder Maßangaben fehlen, auch die Provenienz nicht vermerkt wird.

Außer dem Prado veröffentlichten andere Sammlungen ihre Goya-Zeichnungen¹⁵⁴. Am wich-

141 Dodgson, Francisco de Goya, in: Old Master Drawings, 1926, II, S. 20, Taf. 28.

142 Dodgson, Some Undescribed States of Goya's Etchings, in: The Print Collector's Quarterly, 1927, S. 30—45. — Unbekannte Zustandsdrucke zu: Las Meninas, Juan de Austria, Xsop, Menippos. Blätter mit handgeschriebenen Inschriften: Olivares, Philipp III., Philipp IV., Morra.

143 A. M. de Barcia, Goya en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional, in: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, April/Mai 1900, Vol. IV, Num. 4, S. 198.

144 Lafuente Ferrari, Recensión . . . in: Arte Español, 6, 1935, S. 268—273.

145 E. Crispolti, Alcuni stati inediti delle copie di Velázquez incise de Goya, in: Emporium, 28, 1958, S. 249—258.

146 Crispoltis Zustand I von Juan de Austria wurde schon von Dodgson (s. Print Collector's Quarterly, 1927, S. 39 f.) und von Lafuente Ferrari (s. Arte Español, 6, 1935, S. 272) beschrieben, die ersten Zustände von Fernando de Austria von Barcia (s. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1900, Vol. IV, Num. 4, S. 198) genannt.

147 Carderera, in: Gazette des Beaux-Arts, VII, 1860, S. 222—227.

148 Loga, Goya, S. 224—230 (= Kat. Nr. 608—692).

149 Mayer, Francisco de Goya, München 1923, S. 221—231 (= Kat. Nr. 1—737).

150 Loga, Goyas Zeichnungen, in: Die graphischen Künste, 31, 1908, S. 1—18.

Mayer, Echte und falsche Goya-Zeichnungen, in: Belvedere, 9. Jg., 1930, S. 216.

151 P. D'Acchiardi, Les dessins de D. Francisco de Goya y Lucientes, au Musée du Prado à Madrid, Rom 1908.

152 F. Boix und Sánchez-Cantón, Goya I. Cien dibujos inéditos, Madrid 1928, und: Goya II. Dibujos inéditos y no coleccionados, Madrid 1941.

153 Sánchez-Cantón, Los dibujos de Goya (2 Bde), Madrid 1954.

154 Barcia, Goya en la sección de estampas . . . in: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1900, Vol. IV, Num. 4, S. 193—200.

P. Gassier, De Goya-tekeningen in het Museum Boymans, in: Bulletin Museum Boymans, Deel IV, 1953, S. 13—24.

P. Gassier, Les dessins de Goya au Musée du Louvre, in: Revue des Arts, Jg. 4, 1954, No. 1, S. 31—41.

tigsten sind die Publikationen von Wehle¹⁵⁵, der sich eingehend mit dem Band mit Goya-Zeichnungen befaßte, den das Metropolitan Museum 1935 angekauft hatte. Er war in demselben Jahr in der Bibliothèque Nationale in Paris zum erstenmal ausgestellt und bildet die umfangreichste und wichtigste Gruppe neu aufgetauchter Zeichnungen. Es sind Zeichnungen ganz verschiedener Art und Zeit, die ein Vorbesitzer in diesen Band eingeklebt hatte¹⁵⁶. Wehle kommt nach der Besprechung der verschiedenen Gruppen zu dem Schluß, daß diese Zeichnungen aus verschiedenen Skizzenbüchern stammen, und er führt andere Sammlungen an, die zu den entsprechenden Alben gehören. Um die Rekonstruktion dieser Skizzenbücher Goyas hat sich vor allem die jüngere Forschung bemüht. Nur die Zeichnungen zweier früher Skizzenbücher, des kleinen und großen Sanlúcar-Albums (letzteres auch Madrider Skizzenbuch genannt) hat man schon früh erkannt und versucht, sie zusammenzustellen und zu datieren. Nach Carderera¹⁵⁷ entstand das kleine Skizzenbuch während Goyas Aufenthalt in Sanlúcar, wo er Gast der Herzogin Alba war. Das große, ebenfalls mit galanten Szenen, sei kurz darauf in Madrid, noch unter dem Eindruck der Reise entstanden. Carderera selbst besaß einige Blätter beider Skizzenbücher.

Man bezog seine Angaben auf die Zeichnungen des Prado und der Biblioteca Nacional, die Araujo Sánchez¹⁵⁸ noch für Kopien nach den Caprichos hielt. Doch nachdem sie Barcia¹⁵⁹ als Originale erkannte, sind sie nicht mehr bezweifelt worden und galten als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion beider Skizzenbücher¹⁶⁰. Inzwischen kennen wir 16 Zeichnungen des kleinen und 70 des großen Albums¹⁶¹.

Diese Zeichnungen, mehr noch Goyas ominöser Besuch bei der Herzogin fanden lebhaftes Interesse. Außer daß man Kontroversen um die Darstellungen führte (in welchen der oft frivolen Zeichnungen war die Alba selber dargestellt?) bemühte man sich, sie zeitlich zu fixieren. Nach den Untersuchungen Ezquerras¹⁶² muß Goyas Reise nach Sanlúcar 1797 gewesen sein. Sánchez-Cantón¹⁶³ hält auch 1796 für möglich, da Goya schon in diesem Jahr bei den Sitzungen der Academia de San Fernando fehlte. Daß die Zeichnungen in demselben Jahr entstanden wie die Caprichos und deren Vorzeichnungen, erscheint ihrem Stil nach fast ausgeschlossen. Wehle¹⁶⁴ ist der Ansicht, daß eine Skizze wie „Die Schaukel“ (Metropolitan Museum) noch vor dem Bild desselben Themas aus der Slg. Osuna (heute Slg. Montellano, Madrid) entstanden sein muß, das 1787 datiert ist. Er übergibt daher Cardereras Angabe,

daß die Zeichnungen mit Goyas Reise zusammenhängen. Crispolti¹⁶⁵ weist darauf hin, daß Goya auch 1795 Gelegenheit hatte, die Herzogin Alba zu zeichnen, als er sein erstes Portrait von ihr malte. Damals könnten die Blätter des großen Skizzenbuchs gezeichnet sein, von denen auch Carderera angibt, daß sie in Madrid entstanden. Da aber das kleine Skizzenbuch stilistisch früher ist als das große, muß auch Crispolti — ohne es genau auszusprechen — Cardereras Bericht von seiner Entstehung in Andalusien außer Acht lassen. Trotzdem möchte man Crispoltis Datierung zustimmen, wenn man die Zeichnungen mit den zwei kleinen Bildern „Die Herzogin Alba und ihre Dueña“ (Mayer Kat. Nr. 699, 700) vergleicht, die 1795 datiert sind. Sie zeigen denselben eleganten, verfeinerten Stil, die pointierende Art, woraus die groteske Übersteigerung der Caprichos entstehen konnte. Dagegen haben die Bilder von 1787, auf die Wehle hinweist, noch nicht diese Freiheit und Leichtigkeit.

Daß die Zeichnungen sich auf die Freundschaft zwischen der Herzogin Alba und Goya beziehen, läßt sich auch bei dieser früheren Datierung (um 1795) annehmen, und vielleicht hat nur wegen dieser Motive Carderera sie in Zusammenhang mit

Camón Aznar, Dibujos de Goya del Museo Lázaro, in: Goya, I, 1954, S. 9—14.

155 H. B. Wehle, An Album of Goya's Drawings, in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Vol. XXI, No. 2, Februar 1936, und: Fifty Drawings by Francisco Goya, New York 1938.

156 1 Selbstbildnis Goyas, 16 Zeichnungen des großen Sanlúcar-Skizzenbuchs, 2 Pinselzeichnungen (Indische Tinte), 2 Pinselzeichnungen (Dark Border Album, Indische Tinte), 29 Pinselzeichnungen (Sepia).

157 Carderera in: Gazette des Beaux-Arts, VII, 1860, S. 223 f.

158 Z. Araujo Sánchez, Goya, Madrid (o. J.), S. 82.

159 Barcia in: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, April-Mai 1900, S. 196 ff.

160 Wichtigste Arbeiten zu den Sanlúcar-Zeichnungen: Carderera, in: Gazette des Beaux-Arts, VII, 1860, S. 223 f.

J. Ezquerro del Bayo, La Duquesa de Alba y Goya, Madrid 1928, S. 213 ff.

Sánchez-Cantón, Los dibujos del viaje a Sanlúcar, Madrid 1928.

López-Rey, Goya's Caprichos, S. 1—51.

Crispolti, Otto nuove pagine del Taccuino „di Madrid“ di Goya ed alcuni problemi ad esso relativi, in: Commentari, 9, 1958, S. 181—205.

Eleanor A. Sayre: Eight Books of Drawings by Goya — I, in: The Burlington Magazine, 106, 1964, S. 19—30.

161 S. López-Rey, Goya's Caprichos, Bd. 2, Nr. 1—12 (= kleines Skizzenbuch), und Nr. 13—60 (= großes Skizzenbuch). Hinzu kommen die 8 Zeichnungen zum großen Skizzenbuch, die Crispolti entdeckt hat (s. Commentari, 9, 1958, S. 181 ff.). Neuerdings hat E. A. Sayre vier weitere Zeichnungen des kleinen Skizzenbuchs und 16 des großen bekanntgegeben und zudem den präzisesten Katalog aller bekannten Zeichnungen beider Sanlúcar-Skizzenbücher aufgestellt (s. E. A. Sayre in: The Burlington Magazine, 106, 1964, S. 19—30).

162 Ezquerro del Bayo, La Duquesa de Alba, S. 207 ff.

163 Sánchez-Cantón, Los dibujos del viaje a Sanlúcar, S. 24 ff.

164 Wehle in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 31, No. 2, 1936, S. 25 f.

165 Crispolti in: Commentari, 9, 1958, S. 189 ff.

Goyas Reise nach Sanlúcar gebracht, die als der eklatanteste Erweis dieser Freundschaft erschien.

Außer diesen beiden berühmtesten versuchte man weitere Skizzenbücher zusammenzuordnen. Lafond¹⁶⁶ veröffentlichte 32 schwarze Kreidezeichnungen aus der Slg. Gerstenberg (ex Beruete), die er „Nouveaux Caprices“ nannte, denn Lafond schließt aus einem Brief, den Goya 1825 an Ferrer richtete, daß Goya eine neue Folge von Caprichos plante und hält die Kreidezeichnungen für die Vorlagen zu neuen Radierungen. Mayer¹⁶⁷ veröffentlichte einige weitere Blätter derselben Folge, doch hält er für wahrscheinlicher, daß Goya nach diesen Zeichnungen lithographieren wollte, falls er überhaupt an eine Übertragung und Vervielfältigung dachte. In seiner letzten Zeit in Bordeaux interessierte sich Goya entschieden für diese neue Technik und arbeitete vorwiegend in ihr.

Erst in letzter Zeit ging man daran, die Zeichnungen des Prado zu ordnen und bestimmte Folgen zusammenzustellen, was die Museumskataloge noch nicht versucht hatten. Gassier¹⁶⁸ erkannte in ihnen drei weitere Serien von zusammengehörigen Zeichnungen, die er nach Goyas eigener Nummerierung ordnete. López-Rey¹⁶⁹ gab die Zeichnungen der ersten Serie Gassiers und einige der Kreidezeichnungen aus Bordeaux in einem eigenen Band heraus, mit einer ausführlichen Beschreibung und Interpretation jedes Blattes. Wehle¹⁷⁰ stellte die bekannten Zeichnungen eines weiteren Skizzenbuches zusammen, des sogenannten „Dark Border Album“, die in mehreren Sammlungen (keine im Prado) verstreut sind. Crispolti¹⁷¹ entdeckte verschiedene neue Zeichnungen, die er diesen einzelnen Folgen zuordnen konnte. Zudem gibt er ein kurzes Verzeichnis aller bekannten Blätter aus dem Madrider Skizzenbuch, der Zeichnungen in Sepia und chinesischer Tinte (Gassier III), der Zeichnungen in Sepia (Gassier IV) und von denen des Dark Border Album.

Am eingehendsten hat sich Eleanor Sayre¹⁷² mit Goyas Skizzenbüchern und ihrer Rekonstruktion befaßt. Ihre Arbeit, die bisher letzte zu diesem Problem, ist die wichtigste. Sie rekonstruiert im Ganzen acht Skizzenbücher¹⁷³. Zu den Zeichnungen des Dark Border Album gibt sie einen genauen Katalog, der auch Zeichnungen enthält,

die Crispolti noch nicht angab. Es ist zu hoffen, daß in dieser Weise auch Kataloge für die übrigen Alben aufgestellt werden können. Sayre nimmt an, daß es nur wenige Zeichnungen gibt (ausgenommen alle Vorzeichnungen), die nicht aus einem zyklischen Zusammenhang stammen. Die Ordnung der Zeichnungen nach den Skizzenbüchern ist die einzig sinnvolle und müßte zunächst geleistet werden. Erst dann wird ihre Datierung möglich, kann ihr Verhältnis zu den Gemälden und zur Druckgraphik sich näher bestimmen lassen. Und wir werden ein eingehenderes Bild von Goyas Welt gewinnen können, von dem — doch überschaubaren — Themenkreis, der ihn beschäftigte, und davon, wie sein Stil ihn wandelt und wiederholt.

166 Lafond, *Nouveaux Caprices de Goya*, Paris 1907. Außer den 32 Kreidezeichnungen veröffentlicht Lafond 6 weitere Zeichnungen derselben Sammlung, die aus einem anderen Zusammenhang stammen, doch nicht alle als echt überzeugen.

167 Mayer, *Dibujos inéditos de Goya*, in: *Arte Español*, XI, 1932/33, S. 376—384.

168 Gassier in: Malraux, *Dessins de Goya au Musée du Prado*, Genf 1947.

I. Serie in chinesischer Tinte und Sepia.

II. Serie in Sepia.

III. Serie in schwarzer Kreide, a) mit Inschriften, b) ohne Inschriften.

169 J. López-Rey, *A Cycle of Goya's Drawings*, London 1956. — Da Gassier nur die Zeichnungen des Prado bearbeitete, fehlt bei ihm das Blatt Nr. 72 aus dem Britischen Museum aus derselben Folge. Bei López-Rey fehlen dagegen einige unnummerierte Blätter aus dem Prado, die Gassier auf Grund ihres Stils mit aufnahm (Gassier Nr. 65, 66, 80, 82). Trotzdem fehlen — nach der Nummerierung Goyas — noch etliche Zeichnungen dieser Serie.

170 H. B. Wehle, *Fifty Drawings . . .*, S. 14.

171 Crispolti, *Disegni inediti di Goya*, in: *Commentari*, 9, 1958, S. 124—132.

172 E. A. Sayre, *An Old Man Writing. A Study of Goya's Albums*, in: *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Boston), Vol. 56, Nr. 305, 1958, S. 117—136.

173 Da ein Katalog der Zeichnungen aller Skizzenbücher fehlt, soll hier eine kurze Zusammenstellung der wichtigsten Publikationen und Konkordanz über die Skizzenbücher gebracht werden, so daß die Übersicht erleichtert wird:

H. B. Wehle, *Fifty Drawings by Francisco Goya*, New York 1938.

P. Gassier in: Malraux, *Dessins de Goya au Musée du Prado*, Genf 1947.

J. López-Rey, *Goya's Caprichos*, Princeton 1953.

Fr. J. Sánchez-Cantón, *Los dibujos de Goya*, Bd. II, Madrid 1954.

J. López-Rey, *A Cycle of Goya's Drawings*, London 1956.

E. Crispolti, *Otto nuove pagine del Taccuino „di Madrid“ di Goya ed alcuni problemi ad esso relativi*, in: *Commentari*, 9, 1958, S. 181—205.

E. Crispolti, *Disegni inediti di Goya*, in: *Commentari*, 9, 1958, S. 124—132.

E. A. Sayre, *An Old Man Writing. A Study of Goya's Albums*, in: *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Boston), Vol. 56, Nr. 305, 1958, S. 130—136.

★

I. Sanlúcar Album: Sánchez-Cantón, Dibujos II, Nr. 216—221. — Gassier I, Pl. 1—6. — López-Rey, Caprichos, Bd. 2, Nr. 1—12. — Sayre A. —
II. Madrider Album: Sánchez-Cantón, Dibujos II, Nr. 222—227. — Gassier I, Pl. 7—16. — López-Rey, Caprichos Bd. 2, Nr. 13—60. — Crispolti, Commentari 9, 1958, S. 181—205. — Wehle, S. 13 f. (16 Zeichnungen). — Sayre B. —
III. Zeichnungen in Sepia und chinesischer Tinte: Sánchez-Cantón, Dibujos II, Nr. 228—267, 284—287, 292—296, 298, 299, 301—312, 315—321, 323—331, 338—349, 355, 357—381. — Gassier II, Pl. 17—133. — López-Rey, A Cycle, Pl. 1—113. — Crispolti, Commentari 9, 1958, S. 127 f., Anm. 7 (= Gassier II u. III). — Sayre C. —
IV. Zeichnungen in Sepia, ohne Inschriften: Sánchez-Cantón, Dibujos II, Nr. 274—283, 289—291, 297, 313, 314, 350—354. — Gassier III, Pl. 134—155. — Wehle, S. 14 ff. (29 Zeichnungen). — Crispolti, Commentari, 9, 1958, S. 127, Anm. 7 (= Gassier II u. III). — Sayre F. —
V. Zeichnungen in schwarzer Kreide, Kohle, Bleistift:

A. Ohne Inschriften: Sánchez-Cantón, Dibujos II, Nr. 300, 400—404, 406—409, 411—414, 416, 418—420, 423, 424, 426—428, 432, 433, 435, 439. — Gassier IV A, Pl. 156—182. — Crispolti, Commentari, 9, 1958, S. 129 f., Anm. 8. — Sayre G. —
B. Mit Inschriften: Sánchez-Cantón, Dibujos, II, Nr. 410, 415, 422, 425, 429—431, 434, 436—438, 440, 441. — Gassier IV B, Pl. 183—195. — Crispolti, Commentari, 9, 1958, S. 130, Anm. 8. — Sayre H. —
VI. „Dark Border“ Album: Wehle, S. 14 (2 Zeichnungen). — Crispolti, Commentari, 9, 1958, S. 128 f., Anm. 8. — Sayre E. —
VII. Pinselzeichnungen, grau und schwarz: Wehle, Pl. 19, 20. — Gassier, Les dessins de Goya au Musée du Louvre, in: La Revue des Arts, IV, No. 1, 1954, S. 38 f., Fig. 10—12. — Sayre D. —

Ein Literaturbericht zu den Gemälden Goya's und eine Bibliographie folgen im nächsten Jahrgang.