

GOYAS AKADEMIEKRITIK

Von Jutta Held

In dem Archiv der Academia de San Fernando in Madrid fand sich im Manuskript folgendes Schreiben von Goya¹:

Ex.^{mo} S.^{or}

Cumpliendo por mi parte con la orden de U.E. para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el Estudio de las Artes, digo: Que las Academias, no deben ser privativas, ni servir mas que de auxilio á los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sugesion servil de Escuela de Niños, preceptos mecanicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometria, ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente á su tiempo á los que descubren disposicion, y talento, y quanto mas adelantados en él, mas facilmente consiguen la ciencia en las demas Artes, como tenemos los exemplares delos que mas han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresion, ú obligacion servil de hacer estudiar ò seguir á todos por un mismo camino, es un grande impedimento á los Jovenes que profesan este arte tan difícil, que toca mas en lo Divino que ningun otro, por significar quanto Dios há criado; el que mas se haya acercado, podra dar pocas reglas delas profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en que consiste haber sido mas feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero; ¡que profundo, é impenetrable arcano se encierra en la imitacion de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no solo en la Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitacion) sino en los demas ciencias!

Anibal Carche, resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaida; con la liberalidad de su genio, dio á luz mas discipulos, y mejores que quantos Profesores há habido, dejando á cada uno correr por donde su espiritu le inclinaba, sin precisar á ninguno á seguir su estilo, ni metodo, poniendo solo aquellas correcciones que se dirigen á conseguir la imitacion dela verdad, y asi se ven los diferentes estilos, de Guido, Guarchino, Andrea, Saqui, Lanfranco, Albano etc.

No puedo dejar de dar otra prueba mas clara. De los Pintores que hemos conocido de mas abilidad, y que mas se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (segun nos hán dado á entender) ¿Quantos discipulos han sacado? en donde están estos progresos? estas reglas? este metodo? ¿Delo que han escrito se ha conseguido otro adelantam.^{to} mas que interesar á los que no son, ni han podido ser Profesores, con el objeto de que realzasen mas sus obras, y darles amplias facultades para decidir aun á presencia delos inteligentes de una tan sagrada Ciencia que tanto estudio exige (aun delos que han nacido para ella) para entender y discernir lo mejor?

Me es imposible expresar el dolor que me causa el ver correr

tal vez la licenciosa, ò eloquente pluma (que tanto arrastra al no profesor) é incurrir en la debilidad de no conocer á fondo la materia que está tratando ¡que escandalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparacion de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin atender q.^c la mas pequeña parte de la naturaleza confunde, y admira á los que mas han sabido! ¿Que Estatua ni forma de ella habrá, que no sea copiada de la Divina naturaleza? ¿por mas excelente Profesor que sea el que la haya copiado, dejará de decir á gritos puesta á su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? ¿El que quiera apartarse, y enmendarla sin buscar lo mejor de ella, dejará de incurrir en una manera reprensible monotona de Pinturas, de modelos de Yeso, como ha sucedido á todos los que puntualm.^{te} lo han hecho? Parece que me aparto del fin primero, pero nada hay mas preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduria de las otras ciencias, y sí gobernadas del merito de ellas, como siempre ha sucedido quando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despoticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran, y animan á los que sobresalen, proporcionandoles obras en que puedan adelantar mas su ingenio, ayudandolos con el mayor esfuerzo á producir todo quanto su disposicion promete; esta es la verdadera proteccion delas Artes, y siempre se ha verificado que las obras han creado los hombres grandes. Por ultimo S.^{or} yo no encuentro otro medio mas eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimacion al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio delos Discipulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinacion que manifiestan, á este, ò aquel estilo, en la Pintura.

He dicho mi parecer, cumpliendo con el encargo de U.E, mas si mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera para dar á entender lo que comprendo, espero que U. E. la disculpará, pues la hé tenido ocupada toda mi vida deseando conseguir el fruto delo que estoy tratando.

Madrid 14 de octubre de 1792

Ex.^{mo} S.^{or}

Fran.^{co} de Goya

Übersetzung:

Auf die Anordnung Ihrer Excellenz hin, der gemäß jeder von uns darlegen soll, was er für das Studium der Künste für angemessen hält, sage ich: Daß die Akademien nicht beschränkend wirken dürfen, sondern nur als Hilfe denen dienen sollen, die frei in ihnen studieren wollen; indem sie jede sklavische Unterwürfigkeit wie in Kinderschulen üblich, verbannen: mechanische Vorschriften, monatliche Prämien, Kostenbeihilfe und andere Kleinlichkeiten, die eine so freie und noble Kunst wie die Malerei es ist, verderben und verweichlichen. Ebenso wenig soll eine Studienzeit für Geometrie und Perspektive vorgeschrieben

werden, um Schwierigkeiten in der Zeichnung zu bewältigen, denn diese fordert jene notwendig und zu ihrer Zeit, von denen, die in sich Neigung und Talent entdecken. Und je fortgeschrittener sie hierin sind, um so leichter erlangen sie das Wissen in den übrigen Künsten, wie uns das Beispiel derjenigen lehrt, die in dieser Hinsicht am meisten erreicht haben, und die ich nicht nenne, da sie allgemein bekannt sind. Ich will ein Beispiel anführen, um mit Tatsachen zu beweisen, daß es in der Malerei keine Regeln gibt, und daß der Zwang oder die Verpflichtung, alle auf gleiche Weise studieren und den gleichen Weg einschlagen zu lassen, ein großes Hindernis für die Jungen ist, die diese schwierige Kunst ausüben, die näher an das Göttliche rührt als jede andere, da sie darstellt, was Gott geschaffen hat. Wer am weitesten eingedrungen ist, kann wenige Regeln für die tiefen Verständnisvorgänge geben, die hierfür nötig sind, noch kann er sagen, worauf es beruht, daß er vielleicht glücklicher in einem Werk geringerer Sorgfalt war als in einem von größerer Geschicklichkeit. Welch tiefes und undurchdringliches Geheimnis liegt in der Nachahmung der göttlichen Natur beschlossen, daß es ohne sie nichts Gutes gibt, nicht nur in der Malerei (die keine andere Aufgabe hat als ihre genaue Nachahmung), sondern auch in den übrigen Wissenschaften.

Annibale Carracci erweckte die Malerei, die seit der Zeit Raphaels verfallen war, zu neuem Leben. Durch die Liberalität seines Geistes brachte er mehr und bessere Schüler hervor, als alle Lehrer, die es gegeben hat, indem er jeden sich dorthin wenden ließ, wohin ihn sein Geist führte, ohne irgendjemand anzuhalten, seinem Stil und seiner Methode zu folgen, und indem er nur solche Korrekturen vornahm, die sich darauf bezogen, die Nachahmung der Wahrheit zu erreichen, und so sieht man die verschiedenen Stile von Guido, Guercino, Andrea Sacchi, Lanfranco, Albani usw.

Ich kann mir nicht versagen, einen weiteren, klareren Beweis zu geben. Die befähigsten Künstler, die wir gekannt haben und die sich am meisten bemühten, ihren verbrauchten Stil (wie sie uns zu verstehen gaben) zu lehren – wie viele Schüler haben sie gewonnen? Worin bestehen die Fortschritte? Die Regeln? Die Methode? Ist mit dem, was sie geschrieben haben, mehr erreicht worden, als diejenigen zu interessieren, die nicht Künstler sind noch es sein konnten, mit der Absicht, daß sie jener Werke rühmen und ihnen weitreichende Möglichkeiten zu geben, selbst in Gegenwart der Sachverständigen über eine derart geheiligte Wissenschaft zu entscheiden, die soviel Studium erfordert (selbst von denen, die für sie geboren sind), um das Beste zu erkennen und zu unterscheiden.

Es ist mir unmöglich auszudrücken, welchen Schmerz es mir verursacht zu sehen, wie die ungezügeltere oder redseligere Feder läuft (die den Nicht-Sachverständigen derart fortreibt), und in die Schwäche verfällt, die Materie, die sie behandeln, nicht von Grund auf zu kennen. Welche Empörung verursacht es zu hören, wie die Natur im Vergleich zu den griechischen Statuen gering geachtet wird, von denen, die weder das eine noch das andere kennen, ohne zu beachten, daß der kleinste Teil der Natur die, die am meisten wußten, verwirrt und voll Bewunderung erfüllt. Welche Statue noch Form nach ihr wird es geben, die nicht nach der göttlichen Natur kopiert wäre?

Wie hervorragend der Autor der Kopie auch sei, würde sie

nicht, neben die Natur gestellt, schreiend deutlich machen, daß die eine Gottes Werk ist und die andere das Werk unserer armseligen Hände? Wird derjenige, der sich von ihr entfernen und sie verbessern möchte, ohne das Beste aus ihr auszusuchen, nicht in eine tadelnswert monotone Manier verfallen, von Gemälden, von Gipsmodellen, wie es allen ergangen ist, die es genau so gemacht haben? Es scheint, daß ich mich vom Ausgangspunkt entferne, aber es gibt nichts Notwendigeres, falls es ein Mittel gegen den augenblicklichen Verfall der Künste geben sollte, als zu wissen, daß man sie nicht vom Können und Wissen der übrigen Wissenschaften abzuspalten hat, wohl dagegen von deren Errungenschaften bestimmen zu lassen hat, wie es immer gewesen ist, wenn große Genies wirkten: dann weichen die despotischen Enthusiasten und werden vernünftige Liebhaber geboren, die die Hervorragenden zu schätzen wissen, sie verehren, ermutigen und ihnen Aufträge verschaffen, in denen sie am besten ihre Begabung voranbringen können, und ihnen mit allen Mitteln helfen, alles zu verwirklichen, was ihre Anlage verspricht – das ist die wahre Protektion der Künste, und es hat sich immer gezeigt, daß die Aufgaben die Menschen groß gemacht haben. Letzten Endes weiß ich kein wirksameres Mittel, die Künste zu fördern und glaubte auch nicht, daß es ein anderes gibt, als denjenigen auszuzeichnen und zu protegieren, der sich in ihnen hervortut, dem Künstler, der einer ist, große Achtung zu erweisen, und den Genius der Schüler, die die Künste erlernen wollen, sich in voller Freiheit entfalten zu lassen, ohne ihn zu unterdrücken noch Mittel anzuwenden, sie von der Neigung die sie zu diesem oder jenem Stil in der Malerei zeigen, abzubringen.

Ich habe meine Meinung gesagt und damit den Auftrag Ihrer Exzellenz erfüllt, wenn jedoch meine Hand die Feder nicht so beherrscht wie ich möchte, um zu verstehen zu geben, was ich meine, hoffe ich, daß Ihre Exzellenz sie entschuldigen wird, denn ich habe sie mein ganzes Leben hindurch beschäftigt gehalten, das zu verwirklichen, wovon ich schreibe.

Madrid, 14. Oktober 1792

Der Anlaß zu Goyas Schreiben war eine Reform des Unterrichtswesens, die die Academia de San Fernando in Madrid plante. Goya war seit 1780 Mitglied der Akademie, seit 1785 »teniente director«. Damit hatte er Stimmrecht in den »Juntas ordinarias« und die Aufgabe zu unterrichten².

In der Sitzung vom 1. Juli 1792 wurde beschlossen, die Studien neu zu regeln³. Am 28. Oktober und 2. Dezember 1792 wurden die Resümees der Gutachten vorgetragen⁴. Unter den Malern äußerten sich außer Goya Francisco Bayeu, Maella, Páret y Alcázar, Carnicero, Carmona⁵. Die Gutachten dieser Künstler sind im Vergleich zu Goyas pragmatischer. Bestimmte Mißstände und Vorschläge sie zu beheben werden erläutert, eine Reihenfolge der wichtigsten Studien wird vorgeschlagen. Besonderer Wert wird auf das theoretische Studium gelegt. Páret y Alcázar fordert Ab-

handlungen und Kurse über Proportionslehre, Anatomie, Geometrie und Perspektive. Bayeu schlägt eine praktikablere Lehre der perspektivischen Regeln vor. Das theoretische Studium der Proportionen und Anatomie soll nach Maella dem Zeichnen vorangehen. Im Zeichenstudium sollen Kopfzeichen, Zeichnen nach Stichen oder Zeichnungen vorbildlicher Meister, nach Gipsmodellen, nach dem lebenden Modell aufeinander folgen. Welche Zeichnungen als Vorlagen tauglich seien, soll neu bestimmt werden. Einig waren sich fast alle Künstler – Bayeu begründet es ausführlich – daß die monatlichen Prämien das Studium der Schüler nicht gefördert hatten. Sie wurden daraufhin abgeschafft⁶. –

Diese Vorschläge richteten sich nach alter akademischer Tradition. Schon Leonardo empfahl, von der Perspektive und Proportionslehre auszugehen und dann nacheinander nach den Werken anerkannter Meister, nach Skulpturen und schließlich nach dem lebenden Modell zu zeichnen⁷. In Spanien hatte schon Palomino diese Studienfolge in seinen Lehrgang für die Ausbildung des Künstlers aufgenommen⁸. Im einzelnen orientierten sich die spanischen Maler an dem Lehrplan der Pariser Akademie, der auch für andere Akademien im 18. Jahrhundert vorbildlich war⁹. In ihren Statuten hatte sich die Madrider Akademie, die 1757 gegründet worden war, eng an die Pariser angeschlossen, sie hatte sich aber auch die Statuten von San Luca in Rom kommen lassen und zum Beispiel das nun verworfene System der Prämien von ihr übernommen¹⁰. So ist anzunehmen, daß auch derselbe Lehrplan, jedenfalls als Postulat, von Anfang an bestand¹¹.

1766 hatte dann Mengs gefordert, das Antiken- und Modellstudium zu intensivieren (er vermachte der Academia de San Fernando seine eigenen Gipsabgüsse nach antiken Statuen, die Carlos III aus Italien kommen ließ). Auf seine Initiative hin sollten auch theoretische Studienfächer – Perspektive, Geometrie, Anatomie – eingerichtet werden und neue Zeichnungen als Vorlagen ausgewählt bzw. neu angefertigt werden¹². Um auch die Farbgebung zu schulen, sollten Bilder großer Meister kopiert werden¹³ (Später schlug Mengs vor, die Bilder im königlichen Besitz möglichst so zu hängen, daß sie auch den Malern zugänglich seien, und er entwarf den Plan einer Gemäldegalerie¹⁴).

Da die Maler 1792 nahezu dieselben Forderungen wiederholen, waren sie auf Mengs' Rat hin, obwohl

von der Akademie grundsätzlich akzeptiert, wahrscheinlich nicht praktisch durchgeführt worden. Während Mengs selbst auf Widerstand in der Madrider Akademie gestoßen war¹⁵, wird er nun als Autorität zitiert. 1793 wird beschlossen, seine Schriften, vor allem die über Organisation und Aufgaben einer Akademie, neu zu veröffentlichen und im Unterricht zu verwenden¹⁶.

Allein Goyas Schreiben weicht von der üblichen akademischen Lehrmeinung völlig ab. Seiner Ansicht nach kann die Akademie überhaupt nicht viel lehren, allenfalls wenig Hilfestellung leisten. Wichtiger als normative Vorschriften für den Lehrbetrieb zu geben, ist ihm, dem Schüler Freiheit zu garantieren, und seine individuelle Begabung auszubilden. So hält sich Goya gar nicht damit auf, zu den einzelnen Fragen des Unterrichts Stellung zu nehmen, womit die übrigen Gutachter Seiten füllen. Goyas eigenes Interesse am Lehren muß gering gewesen sein. Er hatte Gehilfen, fand Kopisten und Nachahmer, doch bildete er keine Schule¹⁷. Er selbst hatte als Lernender an Akademien wenig Erfolg gehabt. Obwohl er sich mehrmals bewarb, hatte er nur einmal einen zweiten Preis gewonnen¹⁸. Sein Können verdankte er nicht einer akademischen Ausbildung. Die Skepsis gegenüber der Wirksamkeit des akademischen Unterrichts teilte Goya mit Denkern der Aufklärung, Voltaire, Diderot, D'Alembert¹⁹. Am nachhaltigsten hatte sich Rousseau für eine individuelle Erziehung eingesetzt und gegen schematische Lehrmethoden auch im Kunstunterricht argumentiert²⁰. Das freie Erziehungswesen, das er propagierte, wurde in den Pestalozzischulen praktiziert. Eine solche Schule wurde 1805 in Madrid gegründet und Goya, der ihr Wappen entwarf, muß ein Interesse für sie gehabt haben²¹.

Daß jeder Künstler seiner eigenen Neigung folgen solle, war auch schon von der älteren Kunsttheorie gefordert worden. Lomazzo begründet es ausführlich, und Palomino nahm seine Argumente auf²². Doch diese gewährte künstlerische Freiheit wurde auf die »maniera«, die persönliche Handschrift, und die Auswahl des Bildvorwurfs beschränkt. Sie beeinträchtigte nicht die Gültigkeit der zahlreichen Regeln, die auch diese Theoretiker aufstellten.

Goya dagegen, viel radikaler, lehnt jegliche Regeln in der Malerei ab. Er widerspricht damit schroff den akademischen Ansprüchen, die Páret in seinem Gutachten noch einmal grundsätzlich formuliert hatte:

»El sublime idioma de la Naturaleza cuya visible expresión son las Bellas Artes, tiene como todo lenguaje su particular mecanismo y por consiguiente sus reglas que deben considerarse como el primer objeto de una Academia establecida para fixar los Principios mas seguros asi especulativos como practicos«²³. – Nach dieser akademischen Lehrmeinung lassen sich allgemeinverbindliche Gesetze für das methodische Vorgehen in der Kunst wie für ihre Ziele festsetzen. Goyas Meinung dagegen ist, daß die künstlerische Freiheit sowohl die Freiheit im Studiengang als auch die von den akademischen Regeln der richtigen Naturnachahmung einschließen muß. Die akademischen Disziplinen, die die Wiedergabe der Natur zu regeln hatten, hält er nicht für eine notwendige Grundlage der Kunst der Malerei. Geometrie und Perspektive können wohl im Einzelfall nützliche Hilfe bieten, doch läßt sich weder Reihenfolge noch Wichtigkeit dieser einzelnen Elemente der Malerei fixieren. Der gesamte Prozeß der Ausführung soll der persönlichen Konzeption des Künstlers freistehen.

Goya wendet sich gegen den analytischen Charakter der akademischen Methode, die nach klassizistischen Kategorien in der Kunst einzelne Elemente lehrte und bewertete, aus denen man glaubte, das Kunstwerk und seinen Wert quasi addieren zu können. Sie hatte an der Pariser Akademie zu den pedantischen Bildanalysen geführt, in denen Komposition, Zeichnung, Kolorit, Ausdruck usw. mit verschiedenen Punkten bewertet wurden²⁴. Zwar wurde an der Pariser Akademie selbst diese dogmatische Systematisierung im mittleren 18. Jahrhundert ignoriert, und man widersetzte sich ihr auch, zurückhaltend, theoretisch²⁵. Doch folgte Mengs bei seinen Bildbetrachtungen grundsätzlich wieder derselben Methode²⁶.

Goya dagegen sieht jedes Kunstwerk als Individualität. Es stellt jeweils eigene, nicht auf Regeln reduzierbare Anforderungen an den Künstler. Ein skizzenhaft gemaltes Bild kann daher genauso vollkommen sein wie ein sorgfältig ausgeführtes. – Der erste, der Zeichnungen als den persönlichsten Ausdruck des künstlerischen Genius zu schätzen gewußt hatte, war Dürer gewesen²⁷. Im 18. Jahrhundert waren dann Skizzen bei Liebhabern allgemein hoch gewertet worden²⁸. Doch hatte im späteren 18. Jahrhundert in der Kunst, die höheren Anspruch stellte, die auf die Reinheit der Bildidee allen Wert legte, wieder die Zeichnung den absoluten Vorrang. Flax-

man reduzierte sie bis auf reine Umriss²⁹. Diderot tadelte an Hubert Roberts Bildern ihre skizzenhafte, undeutliche Ausführung, und nach Mengs' Urteil hatte nicht einmal Poussin, das Ideal der zeichnerischen Richtung im frühen 18. Jahrhundert, exakt und gleichmäßig genug alle Teile im Bild durchgezeichnet³⁰. –

Obwohl Goya die Gesetzmäßigkeit der Kunst leugnet, spricht er mehrfach davon, daß die Kunst eine Wissenschaft sei und zu den freien Künsten zähle (in dem alten Streit um die Rangordnung der Künste gibt er der Malerei den ersten Platz³¹). Diese traditionelle Klassifizierung, deren Begründung Goya doch ablehnt, kann für ihn nur noch den Sinn haben, die Würde der Malerei hervorzuheben. Mit der Anerkennung der Malerei als Wissenschaft war seit der Renaissance ihr Ansehen wie das der Künstler verbunden worden³². –

Die einzige Autorität, auf die sich Goya bei aller Ablehnung beschränkender Normen beruft, ist die Natur. Ihre genaue Nachahmung ist die einzige Aufgabe der Malerei. – In der herrschenden Kunsttheorie war jedoch diese alte These im klassizistischen Sinne auf Nachahmung der »schönen Natur« eingeschränkt worden. Schon Alberti³³ spricht davon, daß der Künstler aus der Natur auswählen, über die Naturwahrheit hinausgehen und das Schöne anstreben soll, das sich in der Natur nur auf verschiedene Individuen verteilt findet. Im Manierismus war über der Forderung nach Zusammenschau des in der Natur nicht gegebenen, sondern im Geiste des Künstlers geformten Bildes dessen Bezug zur Natur wenig beachtet worden³⁴. Im Gegensatz zu dieser manieristischen Theorie, die mit verschiedenen Varianten Lomazzo und Zuccari und in Spanien Pacheco vertraten³⁵, betonte dann Bellori, daß dies Bild der Schönheit nur aus der Natur selbst zu gewinnen sei, daß man sie nachahmen, zugleich aber verbessern solle³⁶. Er polemisierte sowohl gegen den bloßen Naturalismus der Caravaggisten als auch gegen den reinen Idealismus der Manieristen. Die Kunst, die zwischen Naturnachahmung und Idealisierung die rechte Mitte hielt, sah Bellori in der Malerei der Carracci verwirklicht. Seine mittlere Position wurde von der klassizistischen französischen Kunsttheorie übernommen³⁷. In Spanien vertrat sie Palomino und für die Dichtkunst Luzán³⁸. Mengs wiederholte sie im Wesentlichen und vermittelte sie an die folgende spanische Kunstliteratur³⁹.

Was Schönheit war, glaubte man objektiv bestimm-

men zu können. Proportionen, Regelmaß, Harmonie, Vernunftgemäßheit kennzeichnen sie nach klassizistischer Vorstellung⁴⁰. Anschaulich lehrte die antike Plastik, was schöne Form ist. Sie galt seit der Renaissance als Maßstab⁴¹. Die Antike war »schöne Natur«, sie hatte die notwendige Auswahl aus der Natur getroffen und lehrte daher erst, wie noch Diderot sagte, die Natur richtig zu sehen⁴². Schon Leonardo empfahl daher das Kopieren nach Antiken, und an den Akademien wurde es bis ins 19. Jahrhundert hin geübt⁴³. Zwar war im mittleren 18. Jahrhundert das Antikenstudium in den Hintergrund getreten, doch blieb theoretisch das Dogma von der Vorbildlichkeit der Antike an den Akademien unbestritten. Winckelmann und Mengs bewirkten im späteren 18. Jahrhundert, daß auch die Praxis des Antikenstudiums wieder erneuert wurde⁴⁴.

Goya bezweifelte dagegen mit den Regeln zugleich die Bestimmbarkeit der Schönheit. In einem Schreiben der Academia de San Fernando vom 2.5.1800, das sich auf die Akademiereform von 1799 bezieht, heißt es, daß Goya mit dem Plan einverstanden sei, doch »solamente en el artículo del plan donde se dice que se han de formar quadernos que tratan de la belleza . . . dice que habia algunas dificultades por que todos que han tratado sobre este punto han quedado menos airosos de lo que se creian . . .⁴⁵. –

So wie Goya einschränkende Regeln und Vorstellungen von Schönheit verwirft, so läßt er auch weder die Antike noch einen anderen geschichtlichen Stil als allgemein vorbildlich gelten. Ja, er beweist die Regelfreiheit der Malerei damit, daß es in deren Geschichte verschiedene Stile gegeben habe, die, sofern sie sich an die Natur hielten, gleich vollkommen seien. Einer der Hauptpunkte seines Schreibens ist, daß er die Antike als Vorbild für die Gegenwart ablehnt. –

Regeln, Nachahmung der schönen Natur, Antike als Vorbild, das sind die klassizistischen Formeln, denen Goya die seinen gegenüberstellt: Regelfreiheit, freie Nachahmung der Natur, Ablehnung der Antike als Maßstab. – Auch sie sind aus älterer Tradition hervorgegangen. Daß die Natur das größte Vorbild der Kunst sei, ist eine These der Renaissance. Gegenüber dem Mittelalter betonten die Theoretiker, daß die Aufgabe der Kunst die unmittelbare Nachahmung der Natur sei⁴⁶. Leonardo äußerte sich gegen die Maler, die die Naturdinge verbessern wollen⁴⁷. Auch warnte er, ebenso wie Lomazzo, davor, die Werke anderer

Meister statt der Natur zum Vorbild zu nehmen, was zu einer verwerflichen Manier führe⁴⁸. – Doch waren nach Auffassung der Renaissance Natur und Kunst durch feste Gesetze verbunden, und es waren zuerst die Renaissance-Theoretiker gewesen, die die Regeln der Malerei festgestellt hatten⁴⁹.

Daß die Kunstübung frei sein müsse, forderten dagegen die Manieristen⁵⁰. Giordano Bruno, in diesem Punkt mit ihnen einig, ging so weit zu sagen, daß es so viele Regeln wie wahre Dichter gäbe⁵¹. Die künstlerische Idee hängt hiernach nicht von äußeren Regulativen ab. Mit den Regeln wurde auch die Maßgeblichkeit des Natureindrucks, auf den diese sich beziehen, in Frage gestellt⁵².

Goya dagegen verbindet seine Forderung nach Regelfreiheit gerade mit der nach strikter Naturnachahmung. Er lehnt auch diejenigen Regeln ab, wenn auch weniger scharf und konsequent als die Regeln der Schönheit, die, wie die Perspektive, gerade der genauen Naturnachahmung dienen. Damit spricht er sich für eine unmittelbare, intuitive Annäherung des Künstlers an die Natur aus, wie sie nach Auffassung des 18. Jahrhunderts, besonders betont im deutschen »Sturm und Drang« dem Genie möglich ist, in dem sich die Natur selbst äußert, frei von aller »Beschönigung« durch kunstvolle Auswahl⁵³.

Als der Natur gemäß verstand man die freie Äußerung der Empfindungen des Schaffenden, die keinen äußeren Regeln entsprechen mußte und die Wiedergabe einer Wirklichkeit, deren Vielfalt und Größe sich immer weniger auf die Schemata des klassizistischen Kanons reduzieren ließ. Die Theoretiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begnügten sich nicht mit dem Zugeständnis künstlerischer Freiheiten, einer persönlichen, lockeren Handschrift, die dem Bild eine über Regelrechtigkeit hinausgehende Anmut verleihen konnte⁵⁴. Dieses war für Künstler und Liebhaber um die Mitte des 18. Jahrhunderts selbstverständlich geworden⁵⁵. Doch war das Leitbild die »belle nature« geblieben, die nun praktisch weniger an der Antike gemessen wurde als an dem – theoretisch kaum definierten – gesellschaftlichen Geschmack⁵⁶. – Watelet und Young forderten dagegen, der Schönheit als Kontrast die unbeschönte Natur entgegenzusetzen und dem Künstler die Freiheit zu geben, die Natur in der Mannigfaltigkeit darzustellen, die sie charakterisiere⁵⁷. – Mit dem Begriff des Sublimen benannte man die positive ästhetische Wirkung neu ent-

deckter Natureindrücke, wie die des grenzenlosen Ozeans, jäher Abgründe und steiler Bergmassive, die mit dem klassizistischen Begriff des Schönen nicht zu begreifen waren⁵⁸. Der Malerei wurden damit neue Bereiche der Natur als darstellbar bestätigt⁵⁹. – Die Deutschen prägten den Begriff des Charakteristischen, der dem des klassizistisch Schönen entgegengesetzt wurde⁶⁰. Was man als Natur sah, ließ sich in den engen Grenzen klassizistischer Auswahl und Schönheitsvorstellungen nicht mehr fassen. »Natur« wurde auch für die Kunst der Gegenbegriff zu jeglicher von der herrschenden Gesellschaft sanktionierten Konvention, für die man die klassizistischen Regeln nahm⁶¹. –

Im Zusammenhang mit diesen neuen ästhetischen Ideen schuf man sich eine neue Tradition. Die »gotische« Literatur und Kunst wurden entdeckt. Ossian wurde in ganz Europa berühmt. Blair, einer seiner entschiedensten Verteidiger und zugleich auch Theoretiker des Sublimen, war auch in Spanien bekannt. Seine Vorlesungen über Rhetorik übersetzte Munárriz, den Goya portraitierte, ins Spanische⁶². Die Antike begann man historisch zu sehen. Schon in der »Querelle des Anciens et Modernes« hatte man die dauernde Gültigkeit antiker Kunstvorstellungen und Regeln angefochten⁶³. Im späteren 18. Jahrhundert ging Young gegen das Dogma von der unabänderlichen Überlegenheit der Antike an: Originale Werke können nur entstehen, wenn sich der Künstler direkt an die Natur hält, statt sie sich durch Kunstwerke vermitteln zu lassen⁶⁴. Damit suchte er das Vertrauen des Genies in sich selbst zu stärken. Young war in Spanien ebenso berühmt wie in Deutschland und Frankreich. Meléndez Valdés zitiert ihn in seinem Gedicht »La Noche y la Soledad«, Cadalso imitiert ihn in seinen »Noches Lúgubres«⁶⁵. –

In der spanischen Literatur war der Klassizismus an der Auseinandersetzung mit der nationalen Tradition gescheitert. 1749 hatte Nasarre die Entremeses von Cervantes herausgegeben, die er gegen Lópe de Vega und Calderón ausspielte, welche die klassischen Regeln mißachteten. Die Antwort war 1750 ein Diskurs, in dem das nationale spanische Theater mit Verve verteidigt wurde⁶⁶. Jede Nation habe ihre eigenen Vorstellungen, Regeln und eigenen Geschmack. Die nachahmende Kunst solle keine anderen Regeln zulassen, als diejenigen, die ihr Objekt fordere. Die Nachahmung der Kunst müsse frei sein: »es comercio franco, libre de reglas«⁶⁷. Die Beschränkungen durch

die klassischen Regeln (für das Theater Einheit von Zeit, Raum, Handlung) seien nicht von Natur gegeben und daher nicht notwendig für die späteren Autoren⁶⁸. Eusebio Quintana verteidigte Lópe und Calderón als »inventores del medio y restauradores del fin de la comedia, a la que señalaron nuevas leyes, y exequibles reglas, enseñando a Griegos y Romanos (que eran como los demás de carne y hueso) el modo de proporcionar mejor a los Españoles, para el logro de los fines, la utilidad de los medios«⁶². Im Tonfall, in der Respektlosigkeit vor der Antike, sind diese Passagen Goyas Schreiben ähnlich.

Regelfreiheit für das Theater wurde in Spanien im Namen der alten nationalen Tradition gefordert, die, anders als in Frankreich, praktisch immer bestanden hatte. Erst mit dem Versuch einer Theaterreform durch Aranda und Clavijo, die sich bemühten, die französische Tragödie in Spanien einzuführen, wurde das »regellose« spanische Theater in die Verteidigung gedrängt. Modern und reformerisch war gerade in Spanien, umgekehrt wie in der französischen »Querelle«, sich auf klassische Regeln und Vorbilder zu berufen. – Als dann aber 1782 Massons Artikel über Spanien in Diderots Enzyklopädie erschien, der jedes kulturelle Verdienst dieses Landes leugnete, wurden auch die spanischen Klassizisten gedrängt, sich auf ihre eigene Geschichte zu besinnen und sie gegen Angriffe der französischen Aufklärung zu verteidigen⁷⁰. Der Klassizismus hatte also in der Literatur nie feste Wurzeln geschlagen. Es war daher leichter als in anderen Ländern, seine Regeln und Vorbilder mit dieser Radikalität abzulehnen. –

In der Beurteilung der bildenden Kunst wurde der Klassizismus ebenfalls durch die Berufung auf eine eigene Tradition in Frage gestellt. Jovellanos, Ceán Bermúdez, Ponz schrieben erstmalig eine Geschichte der bildenden Künste in Spanien.⁷¹ Obwohl diese Autoren im allgemeinen an Mengs' Kategorien festhielten, wurden diese doch durch die Konfrontation mit der spanischen Kunst in einzelnen Fällen fragwürdig. Jovellanos reiht in längerer Diskussion Velazquez unter die größten Künstler ein, obwohl er sich mit der bloßen Nachahmung der Natur begnügt habe und Mengs ihn daher, bei aller Bewunderung, zu den Malern niederen Stils gezählt hatte⁷². Ceán Bermúdez entdeckte den Reiz der sevillanischen Malerschule, obwohl auch diese, im klassizistischen Sinne, nur die niederste Stufe der Malerei erreicht hatte⁷³. –

Goya war kein Theoretiker. Er nahm zu den ästhetischen Problemen seiner Zeit nicht Stellung. Wie ihn die Definition der Schönheit nicht interessierte, so nahm er auch die anticlassizistischen Begriffe seiner Zeit, wie den des Sublimen, nicht auf, obwohl Jovellanos in seiner Akademierede, die Goya gehört hatte, diesen Begriff erörterte⁷⁴. Goyas zwei Landschaftsradierungen mit den gewaltigen, bedrohlichen Bergmassiven und den im Vergleich winzigen Figuren scheinen ihm außerdem zu entsprechen⁷⁵. Die psychologische Argumentation ist Goya jedoch fremd. Er spricht sich nicht gegen die Regeln aus um der Wirkung der Kunst willen, noch fordert er Sonderrechte für das Genie (während Young noch unterschied zwischen dem, was dem Genie und dem Talent zukomme⁷⁶). Sein Ziel ist nicht, dem subjektiven Ausdruck des Künstlers mehr Geltung zu geben, wenn dies auch seine Forderungen implizieren⁷⁷. Auch nationale Gefühle sind ihm nicht, wie den spanischen Literaten, Motiv für die Ablehnung der klassischen Regeln. Wie die Klassizisten beruft er sich auf die Carracci. Doch ist ihm nicht ihr Stil vorbildlich, sondern ihre liberale Gesinnung, die die verschiedenen Stilrichtungen ihrer Schüler zuließ. Damit interpretiert er die bekannten Vorbilder in neuem Sinne. Er bleibt der eigentlichen französischen Aufklärung näher als Klassizisten und Verteidiger nationaler Kunst in Spanien⁷⁸: Das Wesentliche seines Schreibens ist seine Forderung nach Freiheit für die Kunst und für den Künstler. Das Pathos, mit dem Goya sich äußert, seine lapidaren Formulierungen unterstreichen es.

Der Künstler soll als einzig Sachverständiger in künstlerischen Problemen anerkannt werden. Auch ein Grund, die klassizistischen Gesetze abzulehnen, ist Goya, daß deren Kenntnis den »despotischen Enthusiasten« eine Handhabe gibt, über Kunst zu urteilen. Aufgabe der Liebhaber soll jedoch nur sein, dem Künstler Aufträge zu verschaffen, in denen dieser sich frei ausdrücken kann. Als zahlungskräftiges Publikum kamen in Madrid fast nur die Adligen in Betracht. Soweit sie Rang und Namen hatten, waren sie jedoch Ehrenmitglieder der Akademie. Fast alle Auftraggeber, für die Goya bis 1792 gearbeitet hatte, gehörten ihr an⁷⁹. Je weniger sie von sich aus ein Urteil in Kunstdingen hatten, um so gewillter werden sie gewesen sein, sich die akademischen Prinzipien anzueignen. Durch die Akademie sahen sie Fort-

schrift und Niveau der Kunst in Spanien garantiert. Wie auch Ponz andeutet, schienen sie sich verhältnismäßig wenig, über schöne Worte hinaus, um die Förderung der Künste zu kümmern⁸⁰. Es gab also nicht einen Kreis liberalerer Kenner außerhalb der Akademie wie in Paris. Dort hatten sich die Künstler gerade dafür eingesetzt, auch diesen Liebhabern ein Urteil zuzugestehen⁸¹. – Bis 1792 hatte Goya an erster Stelle Teppichentwürfe für die königliche Manufaktur gemalt und als Auftragarbeiten außerdem Portraits und religiöse Bilder. Diese Aufträge befriedigten ihn offenbar nicht mehr. 1791 hatte er sich geweigert, weitere Kartons zu malen⁸². 1794 schrieb er an Bernardo Iriarte, daß er nun für sich male, wozu ihm Aufträge nicht die Gelegenheit böten⁸³. –

Soviele Parallelen Goyas Ansichten auch in früherer und gleichzeitiger Kunsttheorie haben, so ist doch neu, daß sie innerhalb einer Akademie ausgesprochen werden. Nach dieser Kritik, die sich sowohl auf Theorie, Lehrmethode wie Hierarchie der Akademie bezieht, erscheint deren Daseinsberechtigung fragwürdig. – In demselben Jahr, 1792, wurde in Paris – als eine Konsequenz der Revolution – beschlossen, alle Akademien zu schließen⁸⁴. Seit Ausbruch der französischen Revolution hatte Floridablanca, der Minister Carlos' III versucht, Spanien gegen alle Nachrichten aus dem Ausland abzuschirmen. Zensur und Inquisition wurden wieder verschärft. Aber 1792 wurde, um bessere Beziehungen zu Frankreich zu erreichen, Floridablanca entlassen. Sein Nachfolger, der Conde de Aranda war wohl der entschiedenste spanische Anhänger der französischen Aufklärung. Er ließ die Propaganda gegen die Revolution einstellen, und es drangen nun vielmehr französische Propagandaschriften nach Spanien. In dem einen Jahr, in dem er die Regierung führte, herrschte größere Freiheit⁸⁵. Der Conde de Aranda ersetzte Floridablanca auch als »Protector« der Academia de San Fernando. Zum »Viceprotector« wurde Bernardo Iriarte ernannt, der später als Anhänger der französischen Partei nach Bordeaux fliehen mußte. Er war es, der diese Reform an der Akademie vorgeschlagen hatte⁸⁶. Goya konnte wohl annehmen, daß dies der Moment war, auch für die bildende Kunst Freiheit zu gewinnen.

Praktisch berücksichtigt wurde seine Kritik jedoch nicht. Noch vor Jahresende war der Conde de Aranda seiner Stellung als Protektor wieder enthoben wor-

den⁸⁷. Bei einem neuen Reformversuch von 1796 schlug zwar Bosarte, der Sekretär der Akademie, vor, das Studium antiker Statuen sinnvoller zu gestalten. Doch 1799, als man noch einmal über Lehrmethoden und Theorie beriet, wurden wieder die altbekannten Thesen vorgetragen⁸⁸.

Goya scheint sich jedoch mit seiner Stellungnahme auch nicht von der Akademie distanziert zu haben. 1794 stellte er Bilder aus, und seine Kunst wurde in der Versammlung der Akademiker, auf deren Urteil er Wert legte, gelobt⁸⁹. Seine Kritik war wieder nicht so radikal wie die Davids und wenige Jahre später Carstens', daß er sich von der Akademie getrennt oder daran gedacht hätte, sie abzuschaffen. Die bestehenden Institutionen wurden in Spanien auch von den

aufklärerischen Geistern nicht angegriffen⁹⁰. Cabarrus, dessen wichtige Reformschrift ebenfalls 1792 erschien⁹¹, stellte vielmehr die Frage, wie die bestehenden Ordnungen, einschließlich der Monarchie, reformiert und doch erhalten werden könnten, um eine ähnliche Katastrophe wie in Frankreich zu vermeiden.

Goya blieb bis zu seiner Emigration nach Bordeaux 1824 Mitglied der Akademie, wie er auch unter drei Königen und wechselnden Regierungen Hofmaler blieb. Die Kritik, die er später äußerte, verallgemeinerte und verschlüsselte er in seinen »Caprichos«, »Desastres de la Guerra« und »Disparates«. Aber damals war er bereits zu isoliert, um überhaupt noch adäquat verstanden zu werden.

ANMERKUNGEN

Für hilfsbereites Entgegenkommen bei meiner Arbeit im Archiv der Academia de San Fernando in Madrid danke ich Frau Carmen Lafuente Ferrari. Herrn Albert Boime und Herrn Carl Goldstein verdanke ich Informationen über französische Kunsttheorie und französisches Akademiewesen im 18. Jahrhundert. Besonderen Dank schulde ich Herrn Robert Klein, Herrn Willibald Sauerländer und Herrn O. K. Werckmeister für Hinweise auf die ältere Kunsttheorie und für kritische Durchsicht dieser Arbeit. – Die Studien in Madrid wurden mir durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht.

¹ Archiv der Academia de San Fernando, Madrid, Leg. 1–18, No. 4 (Dictámenes de los Sres. Directores y Tenientes de Pintura, Escultura, ambos Grabados, Perspectiva y Matematicas y del Sor. Consiliario Dn. Pedro de Silva para el plan de Metodo de estudio principado en 1792 y sig.⁸). – Das Manuskript ist in Schönschrift offenbar von einem Schreiber beschrieben worden. Nur die Unterschrift ist eigenhändig von Goya.

² F.J. Sánchez Cantón, Goya en la Academia, in: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer centenario de Goya. Discursos leídos en la sesión extraordinaria celebrada bajo la presidencia de S.M. el Rey el día 11 de abril de 1928, S. 11–23. – Vgl. auch Archiv der Acad. S. Fernando, leg. 1–3

³ Archiv der Acad. S. Fernando, Juntas Particulares, Libro IV (1786–1794), Junta vom 1. Juli 1792.

⁴ Archiv der Acad. S. Fernando, Juntas Particulares, Libro IV (1786–1794), Junta vom 2. Dezember 1792 und leg. 1–18 (Borrador de la Junta Extraordinaria vom 28. Oktober 1792).

⁵ Archiv der Acad. S. Fernando, leg. 1–18 (vergl. Anm. 1)

⁶ Archiv der Acad. S. Fernando, Juntas Ordinarias, Libro IV (1786–1794), Junta vom 6. Januar 1793.

⁷ Vgl. J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1883, Bd. 1, Nr. 483.

⁸ A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1715 und 1724. Zitiert nach der Ausgabe Madrid 1947, S. 474.

⁹ Vgl. N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, S. 91 ff.

¹⁰ Archiv der Acad. S. Fernando, Leg. 1–1, Pevsner, op. cit. (Anm. 9), S. 61 und S. 165 f.

¹¹ Schon 1744 wurden in der vorbereitenden Junta zwei Modelle namentlich genannt (vgl. Archiv der Acad. S. Fernando, leg. 1–3). Auf Mengs' Rat hin wird das Aktstudium 1768 erneut akzeptiert (vgl. Sánchez Cantón, Antonio Rafael Mengs 1728 bis 1779. Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929, Madrid 1929, S. 26 ff). Ceán Bermúdez' Angabe, daß erst 1794 das Aktstudium eingeführt wurde, stimmt also nicht (vgl. J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid 1800, Bd. 111, S. 262). Auf seine Angaben scheint sich Pevsner (op. cit. [Anm. 9], S. 187) zu stützen. – In der Junta vom 6. 3. 1768 löste Maella einen Streit zwischen Tiepolo und Mengs um das Anatomiestudium aus (Vgl. Juntas Ordinarias, Libro 1, (1757–1770), Junta vom 6. 3. 1768). Diese kurze Notiz ist ein konkreter Hinweis auf die stets vermutete Animosität zwischen den beiden Künstlern während ihres Madrider Aufenthalts.

¹² Vgl. Ceán Bermúdez, loc. cit. (Anm. 11) und J. Caveda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España*, Madrid 1867, Bd. 1, S. 150 ff.

¹³ Archiv der Academia de San Fernando, Juntas Particulares, Libro 1 (1757–1770), Junta vom 27. 2. 1766 und 5. 9. 1766.

¹⁴ Archivo General de Palacio, Madrid, Carlos III, leg. 202. Die Bilder sollten der klassizistischen Hierarchie der Gattungen gemäß geordnet werden: »todos los retratos . . . en una sala . . . Los cuadros de historia en otras. Los paisajes, los animales, cacerías, frutos, y de cualquier genero segun su calidad, especie y cantidad en cuartos mayores o menores.«

¹⁵ Sánchez Cantón, op. cit. (Anm. 11), S. xxviff.

¹⁶ Archiv der Acad. S. Fernando, leg. 1–18. Gemeint ist die Schrift: Carta a un amigo sobre la constitución de una Acade-

- mia de Bellas Artes. Ed. N. de Azara, Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Madrid 1797, S. 389–402.
- ¹⁷ Ceán Bermúdez nennt Calderón de la Barca als Schüler Goyas, von dem jedoch kein Bild gesichert ist (vgl. op. cit. [Anm. 11], Bd. VI, S. 63 f.). – Esteve war nur Gehilfe und Kopist Goyas (Vgl. M.S. Soria, Augustín Esteve y Goya, Valencia 1957, S. 35).
- ¹⁸ Vgl. dazu: Literaturbericht Francisco de Goya, die Gemälde, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28, 1965, S. 229.
- ¹⁹ Voltaire, Oeuvres complètes, Paris 1880, S. 557 (Brief vom 30. 11. 1735). Diderot, Réfutation de l'Oeuvre de Helvétius intitulé l'Homme, ed. Assézat, Bd. II, Paris 1875, S. 327 (Zitiert bei Pevsner, op. cit. [Anm. 9] S. 192). – D'Alembert, Discours préliminaire de l'Encyclopédie, Paris 1751 (Bd. I der Encyclopédie, S. I–XIV). Zitiert nach der Ausgabe Paris 1866, S. 50.
- ²⁰ J.J. Rousseau, Emile ou de l'éducation, Den Haag 1762. In: Oeuvres complètes, Paris 1791, Bd. X, S. 352. (Zitiert bei Pevsner, [op. cit. Anm. 9] S. 192).
- ²¹ Vgl. V. Castañeda, Libros con ilustraciones de Goya, Madrid 1946, S. 15, Abb. 1. – J.R. Spell, Rousseau in the Spanish World before 1833, Austin 1938, S. 183. – Obwohl Rousseau 1764 von der Inquisition verboten wurde, diskutierte man ihn auch in Spanien heftig. Der Herzog von Alba korrespondierte mit ihm. Seine Tochter, die Herzogin Alba, die Goya mehrmals portraitiert hat (zum erstenmal 1795), erzog er nach Rousseaus Maximen (vgl. Spell, op. cit., S. 57 ff. – J. Ezquerro del Bayo, La Duquesa de Alba y Goya, Madrid 1928, S. 37 ff.).
- ²² G.P. Lomazzo, Idea del tempio della pittura . . . Mailand 1590, Kap. II, S. 7. – Palomino, op. cit. (Anm. 8), S. 640.
- ²³ Archiv der Acad. S. Fernando, leg. 1–18.
- ²⁴ R. de Piles, la balance des peintres, in: Cours de peinture par principes, Paris 1708, S. 489. – H. Testelin, Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes. Paris 1680.
- ²⁵ Ch. Coypel, Discours sur la peinture . . . Paris 1732, S. 22 ff, S. 30 f. – Vgl. A. Fontaine, Les doctrines d'art en France . . . de Poussin à Diderot, Paris 1909, S. 172 ff.
- ²⁶ A.R. Mengs, Über die drei großen Maler Raphael, Correggio und Titian, wie über die älteren Maler überhaupt, in: Anton Raphael Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften, ed. G. Schilling, Bonn 1843, S. 118 ff.
- ²⁷ A. Dürer, Ästhetischer Exkurs, in: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528 (3. Buch). Abgedruckt bei: M. Steck, Albrecht Dürer, Schriften, Tagebücher, Briefe, Stuttgart 1961, S. 183. – Zitiert und kommentiert bei E. Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1955, S. 283 f.
- ²⁸ Vgl. B. Bushart, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 15, 1964, S. 145–176.
- ²⁹ Vgl. L. Hauteceur, Rome et la Renaissance de l'Antiquité, Paris 1912, S. 243.
- ³⁰ Mengs, op. cit. (Anm. 26), S. 121. – Diderot, Salon 1767, abgedruckt in: J. Seznec und J. Adhémar, Diderot-Salons, Oxford 1960, Bd. III, S. 227.
- ³¹ Vgl. zu diesem Rangstreit R.W. Lee, Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin, 22, 1940, (S. 197–269), S. 250 ff.
- ³² Leonardo, op. cit. (Anm. 7), Nr. 19. – F. Pacheco, Arte de la pintura . . . Sevilla 1649. Zitiert nach der Ausgabe (ed. F.J. Sánchez Cantón) Madrid 1956 (2 Bde), Bd. I, S. 364, 487.
- ³³ Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von H. Janitschek, Wien 1877, S. 152 und 153.
- ³⁴ Vgl. E. Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1924, S. 53.
- ³⁵ F. Zuccaro, L'Idée de' pittori, scultori et architetti, Turin 1607, I, Kap. 2, S. 4 ff. – Lomazzo, op. cit. (Anm. 22), S. 83 ff. – Pacheco, op. cit. (Anm. 32), Bd. I, S. 259 f. Vgl. Panofsky, op. cit. (Anm. 34), S. 43 f.
- ³⁶ Panofsky, op. cit. (Anm. 34), S. 59 ff. – G.P. Bellori, Idea del pittore, dello scultore, e dell' architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura, in: Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Rom 1672, S. 3–13.
- ³⁷ s.u.a. Abbé Charles Batteux, Les beaux-arts réduits à un même principe, Paris 1746. – Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Paris 1666–1688. Zitiert nach der Ausgabe London 1705, Bd. I, u.a. S. 33.
- ³⁸ Palomino, op. cit. (Anm. 8), S. 219, 474 f. – J. de Luzán, La Poética, ó reglas de la poesia. Madrid 1737.
- ³⁹ Mengs, op. cit. (Anm. 16), S. 11 ff. – E. de Arteaga, Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal . . . Madrid 1789. – J.L. Munárriz, Distribución de los premios . . . en la junta pública de 24 de julio de 1802, Madrid 1802.
- ⁴⁰ u.a. Alberti, op. cit. (Anm. 33), S. 139. – Vgl. Panofsky, op. cit. (Anm. 34), S. 26 und A. Blunt, Artistic Theory in Italy 1450–1600. Oxford 1940. Zitiert nach der 2. Auflage, Oxford 1956, S. 15 ff.
- ⁴¹ Alberti, op. cit. (Anm. 33), S. 155. – Leonardo, op. cit. (Anm. 7), Nr. 487. – Bellori, op. cit. (Anm. 36), zitiert nach der Ausgabe Rom 1728, S. 14. – Palomino, op. cit. (Anm. 8), S. 475.
- ⁴² Diderot, Salon von 1765, in: op. cit. (Anm. 30), Bd. II, S. 207 f.
- ⁴³ Leonardo, op. cit. (Anm. 7), Nr. 487. – Pevsner, op. cit. (Anm. 9), S. 216.
- ⁴⁴ Pevsner, op. cit. (Anm. 9), S. 105 f.
- ⁴⁵ Archiv der Acad. S. Fernando, leg. 1–18. Diese Stellungnahme bezieht sich auf die Reformvorschläge von 1799, in denen unter Punkt 14 angeführt wird: »Ultimamente . . . formar un quaderno para enseñar el modo de escoger lo bello de la Naturaleza . . .« (ebenfalls leg. 1–18. Unterschrieben u.a. von Maella, M.S. Carmona, J. Camarón).
- ⁴⁶ Vgl. Panofsky, op. cit. (Anm. 34), S. 23 ff. und R.W. Lee, Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin, 22, 1940, (S. 197–269), S. 203 ff.
- ⁴⁷ Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei . . . herausgegeben, übersetzt und erläutert von H. Ludwig (Quellen-schriften für Kunstgeschichte). 3 Bde. Wien 1882 – Bd. I, § 411 (S. 402).
- ⁴⁸ Leonardo, op. cit. (Anm. 7), Nr. 660. – Lomazzo, op. cit. (Anm. 20), S. 8.
- ⁴⁹ Vgl. Panofsky, op. cit. (Anm. 34), S. 26.
- ⁵⁰ Zuccaro, op. cit. (Anm. 35), II, Kap. 6, S. 29 f.

- ⁵¹ Giordano Bruno, *Gli Eroici Furori*, Paris 1585. Zitiert nach der Ausgabe Mailand 1865, Kap. I, S. 30.
- ⁵² Panofsky, op. cit. (Anm. 34), S. 44.
- ⁵³ Vgl. u.a. H.W. von Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*, Schleswig und Leipzig 1766/67. Zitiert nach: Sturm und Drang, *Kritische Schriften* (ed. E. Loewenthal), Heidelberg 1949, S. 48 (20. Brief). – J.G. Hamann, *Aesthetica in Nuce*, in: *Kreuzzüge des Philologen*, Königshausen 1762. Zitiert nach: *Sämtliche Werke* (ed. J. Nadler), Bd. II, Wien 1950, S. 195–216 (s. besonders S. 196, 201, 208).
- ⁵⁴ Vgl. S.H. Monk, »A Grace beyond the Reach of Art«, in: *Journal of the History of Ideas*, 5, 1944, S. 132–150.
- ⁵⁵ Vgl. A. Fontaine, op. cit. (Anm. 25), Kap. VII und VIII.
- ⁵⁶ Vgl. u. a. Dezallier Dargenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres . . .* Paris 1745. *Discours préliminaire sur la connaissance des dessins et des tableaux . . .* Zitiert nach der Ausgabe Paris 1762, S. XLV f. (Zitiert bei Fontaine, op. cit. – Anm. 25 – S. 144).
- ⁵⁷ E. Young, *Conjectures on Original Composition*, London 1759. Zitiert nach der Ausgabe (ed. E.J. Morley) London-New York 1918, S. 35 und passim. – C. H. de Watelet, *L'Art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris 1760, S. 131.
- ⁵⁸ Vgl. N. Boileau-Despréaux, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin . . .* Paris 1694. – J. Addison, *The Pleasures of Imagination*, in: *The Spectator*, No. 411–413 (21.–24. Juni 1712, Bd. VI, S. 62–72). Abgedruckt in: J. Addison, *The Works . . .* London 1761, Bd. III, S. 454–461. – E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757. Zitiert nach der Ausgabe London 1773, u. a. S. 58, 237.
- ⁵⁹ Vgl. W. Sauerländer, *Erhabene Motive in der vorromantischen Vedute*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin*, 1962/63, N.F.H. 11, S. 7f.
- ⁶⁰ Goethe, *Von deutscher Baukunst*, Frankfurt 1772. Zitiert nach: *Goethes Werke* (ed. E. Trunz), Hamburg 1953, Bd. 12, S. 7ff., S. 13. – Schiller an Goethe (Brief vom 7. 7. 1797). Zitiert nach: *Schiller-Goethe-Briefwechsel* (ed. H.G. Gräf und A. Leitzmann), Leipzig 1955, Bd. I, S. 359.
- ⁶¹ Diderot, *Essai sur la peinture*, Paris 1795. In der zitierten Ausgabe (Anm. 19) Bd. X, S. 461f.
- ⁶² H. Blair, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*. Madrid 1798–1801.
- ⁶³ Vgl. Pevsner, op. cit. (Anm. 9), S. 103.
- ⁶⁴ Young, op. cit. (Anm. 57), S. 6.
- ⁶⁵ J. Cadalso, *Noches lúgubres*. Zuerst erschienen im *Correo de Madrid*, Dezember 1789 u.f. (Vgl. die Edition von N. Glendinning, *Clásicos Castellanos*, Bd. 152, Madrid 1961, S. LXXVII) – J. Meléndez Valdés, *La noche y la soledad*, in: *Poesías*, Valladolid 1797, Bd. III, S. 45 (Die Gedichte entstanden weitaus früher als diese Publikation. Vgl. *Poesías* Bd. I, S. VI).
- ⁶⁶ *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España*, escrito por un ingenio de esta corte, Madrid 1750. – Der Autor ist wahrscheinlich Tomás de Erauso y Zavaleta. Vgl. J. L. Mc. Clelland, *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool 1937, S. 23ff. und S. 28ff.
- ⁶⁷ *Discurso*, op. cit. (Anm. 66), S. 97.
- ⁶⁸ *Discurso*, op. cit. (Anm. 66), S. 225.
- ⁶⁹ E. Quintana, *Dictamen*, in: *Discurso*, op. cit. (Anm. 66), ohne Seitenzahl.
- ⁷⁰ N. Masson de Morvilliers, *L'Espagne*, in: *Encyclopédie méthodique . . .* (ed. D'Alembert und Diderot), Paris 1782ff., *Géographie moderne*, Bd. I, S. 554–568. – J. P. Forner, *Oración apologética por la España y su mérito literario . . .* Madrid 1786.
- ⁷¹ G.M. de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes*. Pronunciado en la Academia de San Fernando (14. Juli 1781). Abgedruckt in: *Biblioteca de Autores Españoles*, Bd. 46, Madrid 1951 (ed. C. Nocedal), S. 350–363. – A. Ponz, *Viage de España, ó cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella . . .* Madrid 1772. – Ceán Bermúdez, op. cit. (Anm. 11).
- ⁷² Jovellanos, op. cit. (Anm. 71), S. 356f.
- ⁷³ Ceán Bermúdez, *Carta . . . a un amigo . . . sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana, y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo, cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla*. Cádiz 1806.
- ⁷⁴ Jovellanos, op. cit. (Anm. 71). Abgedruckt in: *Revista de Ideas Estéticas*, 18, 1947, S. 222–239.
- ⁷⁵ Abgebildet in: E. Lafuente Ferrarí, *Goya, Sämtliche Radierungen und Lithographien*, Wien – München 1961, Abb. 263 und 264. – Die Vorzeichnungen befinden sich im Prado (Vgl. *Museo del Prado, Los dibujos de Goya*, ed. F.J. Sánchez Cantón, Madrid 1954, Bd. II, Abb. 456 und 457).
- ⁷⁶ Young, op. cit. (Anm. 57), S. 13ff.
- ⁷⁷ Es wäre festzustellen, inwiefern dies auch seine Kunst selbst charakterisiert im Gegensatz zu der vorromantischen, stark emotionalen Malerei des späten 18. Jahrhunderts in England und Frankreich (z. B. den Sittenbildern von Greuze, Landschaften von H. Robert, Davids frühen Historienbildern).
- ⁷⁸ Cochin und Caylus hatten diese liberale Gesinnung in der Beurteilung verschiedener Stilrichtungen in Frankreich vertreten. Vgl. den Brief von Caylus an La Grenée vom 12. 1. 1751 (zitiert bei Fontaine, op. cit. – Anm. 25 – S. 226f.). – Ch.-N. Cochin, *Voyage pittoresque d'Italie . . .* Paris 1756. Zitiert nach der Ausgabe Paris 1758, S. 1xf.
- ⁷⁹ Nach den *Libros de Juntas Particulares und Ordinarias*, Archiv der Academia de San Fernando, in denen die Teilnehmer an den Sitzungen aufgeführt werden.
- ⁸⁰ Aus den Dankschreiben der neu gewählten Ehrenmitglieder an die Akademie läßt sich diese Haltung erschließen (s. Archiv der Academia de San Fernando, leg. 1–40). Die Reden der Akademiker sind aus dieser Zeit, sofern sie nicht gedruckt wurden wie die von Jovellanos, nicht erhalten. Es ist fraglich, ob sie überhaupt allgemein üblich waren. – Ponz, op. cit. (Anm. 71). Zitiert nach der Ausgabe Madrid 1947, S. 500: Nach der Beschreibung der Gemäldesammlungen der wichtigsten Adelsfamilien meint Ponz, diese sollten sich auch für die lebenden Künstler interessieren: »Este seria el modo más breve de promover las bellas artes, pues ciento que hablen de protegerlas hacen menos que cuatro, si estos encargan obras y coadyuvan a los bien encaminados, que acaso por la pobreza y falta de ocasiones quedan en la estacada.«

- ⁸¹ Vgl. hierzu Fontaine, op. cit. (Anm. 25), S. 173 ff. und S. 229 ff.
- ⁸² Abgedruckt bei: V. de Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid 1946, S. xcvi, Dokument Nr. 139.
- ⁸³ Abgedruckt bei: V. von Loga, *Francisco de Goya*, Berlin 1903, S. 164 ff. (Anm. 172).
- ⁸⁴ Vgl. N. Pevsner, op. cit. (Anm. 9), S. 197 ff. – R. Cantinelli, Jacques-Louis David, 1748–1825, Paris-Brüssel 1930, S. 29 ff.
- ⁸⁵ Vgl. F. Herr, *The Eighteenth Century Revolution in Spain*, Princeton 1958, Kap. viii, ix (S. 239 ff.).
- ⁸⁶ Archiv der Academia de San Fernando, Juntas Particulares, Libro iv (1786–1794), in der Junta vom 4. März 1792 wurde die Ernennung Arandas zum »Protector« bekanntgegeben. – Dem »Protector« kamen die letzten Entscheidungen zu. Er hatte nach den Statuten die »potestad economica y gubernativa«. Vertreten wurde er durch den »Viceprotector«, der über den Statuten zu wachen hatte und für außergewöhnliche Besprechungen die »Juntas particulares« einberief (Vgl. Archiv der Academia de San Fernando, leg. 1–3, »Estatutos...«). – Am 1. Juli 1792 hatte der Viceprotector die Akademie reform vorgeschlagen (Vgl. Anm. 3).
- ⁸⁷ Archiv der Acad. S. Fernando, Juntas Particulares, Libro iv (1786–1794), Junta vom 2. Dezember 1792. Der neue Protector ist Manuel Godoy, Duque de Alcudia.
- ⁸⁸ Archiv der Acad. S. Fernando, leg. 1–16 (20. August 1796) und leg. 1–18 (1799).
- ⁸⁹ Archiv der Acad. S. Fernando, Juntas Ordinarias, Libro iv (1786–1794), Junta Ordinaria vom 5. Januar 1794: »El Sor. Dn. Franco Goya remitió para que se viesen en la Academia once quadros pintados por él mismo de varios asuntos de diversiones nacionales, y la Junta se agradó mucho de verlos, celebrando su mérito y el del S.or Goya«. – Diese Bilder sind bisher nicht identifiziert.
- ⁹⁰ Vgl. Jovellanos, *Memoria sobre educación pública o sea tratado teórico-práctico de enseñanza*. . Madrid 1797 (?). Vgl. J. Somoza de Montsoriú, *Inventario de un Jovellanista*, Madrid 1901, S. 92, Nr. 360 (zum Erscheinungsjahr dieser Schrift). Abgedruckt in: *Biblioteca de Autores Españoles*, Bd. 46 (ed. C. Nocedal), Madrid 1951, S. 230–267.
- ⁹¹ Conde de Cabarrús, *Carta sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*. Madrid 1792. Abgedruckt in: *Biblioteca de Autores Españoles*, Bd. 62 (*Epistolario Español*, II, ed. E. de Ochoa), Madrid 1952, S. 551–602.