

*Tomás Harris, Goya. Engravings and Lithographs. — 2 Vols. (234 u. 458 S. u. Abb.). — Oxford (Bruno Cassirer) 1964.*

Dies ist zweifellos die wichtigste Arbeit, die seit langem über Goyas Graphik erschienen ist. Harris hat sein Buch geschrieben, da, wie er schreibt, ihm selbst bei seiner Beschäftigung mit den verschiedenen Drucken und Ausgaben der Graphik von Goya ein verlässliches Nachschlagewerk fehlte. Nach den Werken von Hofmann und Delteil<sup>1</sup> war kein kritischer Katalog der gesamten Druckgraphik von Goya mehr erschienen.

Die früheren Autoren verfügten nur über eine begrenzte Kenntnis der verschiedenen Drucke. Dagegen hat Harris die wichtigeren Sammlungen mit Goya-Graphik in allen Ländern selbst studiert und sämtliche Drucke unvoreingenommen noch einmal geprüft. Das Schema, nach dem Zustandsdrucke im allgemeinen beschrieben werden, hat Harris für Goyas Graphik mit Recht aufgegeben.

<sup>1</sup> J. Hofmann, *Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes*, Wien 1907. — L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, Vol. 14, Paris 1922.

Er unterscheidet durchweg die „Arbeitsdrucke“ („working proofs“), die der Künstler selber während des Arbeitsprozesses abzog oder abziehen ließ, von den Probedrucken („trial proofs“), die vor einer Edition von dem Drucker hergestellt wurden, nachdem der Künstler die Platten aus der Hand gegeben hatte. Diese sind bei den Folgen der „Desastres de la guerra“ und den „Disparates“ nicht mehr zu Lebzeiten Goyas abgezogen worden, so daß begründet ist, sie strikt von den ersteren zu unterscheiden. Erst durch diese Einteilung ist ein klares Bild von der Reihenfolge der Arbeitsgänge und ihrer zeitlichen Einordnung zu gewinnen.

Der erste Band von Harris enthält die einführenden Kapitel: über die Geschichte der Sammlungen von Goyas Graphik, über Goyas Technik und über jede der graphischen Serien, von den Kopien nach Velázquez bis zu den „Disparates“ und den Lithographien.

An Hand vieler ausgezeichnete Detailaufnahmen demonstriert Harris, wie Goya bei seiner Arbeit vorgeht. Nachdem er die Zeichnungen radiert hatte, zog er einen oder mehrere Arbeitsdrucke ab, die er zuweilen mit Feder, Blei oder Kohle retouchierte. Dann bearbeitete er die Platte mit Kaltnadel und Stichel, um Akzente zu setzen oder kleinere Korrekturen anzubringen. Danach fügte er die Aquatinta hinzu. In einzelnen Fällen verwandte Goya auch andere Techniken. Der „Coloso“ (Kat. Nr. 29) ist ein Schabkunstblatt. In den „Desastres“ verwandte er Pinselätzung, und in einigen Blättern der Velázquez-Folge und der „Tauromaquia“ arbeitete er mit der Roulette. Auch die verschiedenen Papiersorten, die Goya benutzte und ihre Wasserzeichen hat Harris beschrieben, durch deren Unterscheidung er in einzelnen Fällen die Drucke zeitlich einordnen kann.

In den Kapiteln über die einzelnen graphischen Folgen faßt Harris zusammen, was über ihre Geschichte, Datierung, die verschiedenen Editionen und das Verhältnis der Drucke zu den Vorzeichnungen schon bekannt ist. Der zweite Band enthält den Katalog. In diesem sind die verschiedenen Arbeitsdrucke, Probedrucke und Editionen einer jeden Folge zunächst zusammenfassend charakterisiert, wobei Harris zum Teil wiederholt, was schon im ersten Band gesagt war. Danach beschreibt er die Zustandsdrucke jeder einzelnen Platte und gibt für die seltenen Drucke die Sammlungen an, in denen sie sich befinden. Harris hat für jede der graphischen Folgen von Goya bei weitem mehr Zustandsdrucke festgestellt, als

durch die früheren Autoren bekannt waren. Hier sei nur auf die wichtigsten Berichtigungen der bisherigen Arbeiten über Goyas Graphik und ihre Ergänzungen durch Harris hingewiesen.

Nach einigen einzelnen Blättern hat Goya als erste die Folge nach Gemälden von Velázquez radiert. Alle Platten sind 1778 datiert und 1778/79 herausgegeben worden. Harris gibt den ersten neuen Katalog sämtlicher bekannten Drucke dieser Serie, während in letzter Zeit nur einzelne Probedrucke veröffentlicht worden waren<sup>2</sup>. Zwischen der ersten Ausgabe und der von 1868 muß es, wie Harris feststellt, eine weitere Ausgabe gegeben haben, die bisher nicht bekannt war. Die Exemplare dieser Edition unterscheiden sich im Papier und Druck von den beiden anderen. Harris nimmt an, daß sie zwischen 1815—20 veröffentlicht wurde, ohne allerdings diese Datierung zu begründen. Fraglich ist, ob Goya diese Folge nach Velázquez im Auftrag der Madrider Calcografía ausführte, wie Harris annimmt. Sie könnte auch ein erster Auftrag der Madrider Akademie gewesen sein, in die Goya zwei Jahre später aufgenommen wurde.

Von den Caprichos hatte Hofmann dreizehn Probedrucke gekannt. Harris verzeichnet dagegen hundertundzwei. Den größten Teil hat er erstmalig identifiziert. Er stellte fest, daß das Exemplar aus dem Besitz des Mariano Ballester nicht nur Drucke vor der ersten Ausgabe enthält, sondern auch zahlreiche verschiedene und bisher unerkannte Arbeitsdrucke des Künstlers. Auch die Reihenfolge der Editionen hat Harris geklärt. Es war bisher von einigen Autoren vermutet worden, daß nach der Edition von 1799 eine zweite 1803 oder 1806 veröffentlicht wurde, nachdem Goya die Platten dem König übergeben hatte<sup>3</sup>. Doch hat Harris kein einziges Exemplar dieser vermuteten Ausgabe feststellen können. Eine zweite Ausgabe ist erst um 1855 nachzuweisen. Sie wurde wahrscheinlich zusammen mit der zweiten Ausgabe der Tauromaquia herausgebracht. Beide Folgen sind auf dem gleichen Papier gedruckt und haben Goyas Selbstbildnis als Titelblatt. Die dritte Ausgabe veröffentlichte die Madrider Akademie 1868.

<sup>2</sup> Dodgson, Some Undescribed States of Goya's Etchings, in: The Print Collector's Quarterly, 1927, S. 30—45. — E. Lafuente Ferrari, Recensión y precisiones sobre grabados de Goya, in: Revista Española de Arte, 6, 1935, S. 268—273. — E. Crispolti, Alcuni stati inediti delle copie di Velázquez incise di Goya, in: Emporium, 28, 1958, S. 249—258.

<sup>3</sup> Carderera, François Goya, in: Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, S. 241. — Cardereras Angaben hat Hofmann übernommen. — L. Delteil, op. cit.

Die „Desastres de la guerra“ haben in neuerer Zeit Lafuente Ferrari und Boelcke-Astor untersucht 4. Die Katalogangaben von Harris stimmen im wesentlichen mit denen von Boelcke-Astor überein. Es scheint jedoch, daß Harris auch die Exemplare aus dem Besitz des Ceán Bermúdez und des Gil Moreno de Mora genauer studieren konnte, was bisher keinem Autor möglich gewesen war. Nach Harris' Angaben sind sie vorwiegend aus späten Zustandsdrucken, die während Goyas Arbeit abgezogen wurden, zusammengestellt. Schwer zu unterscheiden ist in vielen Blättern, ob Goya Aquatinta oder Pinselätzung anwandte. Hierüber geben Boelcke-Astor und Harris voneinander abweichende Angaben 5.

Für die „Tauromaquia“ ist Harris' Katalog wieder der erste gründliche und zusammenfassende. Lafuente Ferrari hatte nur die ersten Zustände vor der ersten Ausgabe von 1816 verzeichnet 6. Das Exemplar aus dem Besitz Ceáns hatte Lafuente Ferrari in der Annahme publiziert, es bestehe aus Frühdrucken vor der ersten Ausgabe und vor der Numerierung der einzelnen Blätter. Harris korrigiert das: es ist schon ein Exemplar der ersten Ausgabe, aus dem die Nummern nachträglich ausradiert worden sind.

Auch die „Disparates“ (oder „Proverbios“) waren bisher nicht zuverlässig katalogisiert. Es wurde aus den bisherigen Arbeiten nicht klar, welche Drucke noch auf Goya selbst zurückgingen 7. Harris unterscheidet nun zwischen den Probedrucken, die Goya bei seiner Arbeit abziehen ließ, die jedoch nicht von allen Platten bekannt sind, den wenigen Drucken, die Ramón Sarreta 1854 abzog und denen, die für die Akademie gemacht wurden, als diese die Platten übernahm. 1864 ließ die Akademie die Folge zum erstenmal publizieren. Es war häufig vermutet worden, daß die Platten vor dieser ersten Ausgabe stark überarbeitet worden waren. Doch kam Harris durch Vergleich mit den Frühdrucken zu dem Ergebnis, daß jedenfalls die Aquatinta nicht erneuert worden war 8. — Nach Harris behielt Goyas Sohn Javier die Platten in Madrid, als Goya nach Bordeaux übersiedelte. Goya hat also in seinen letzten Lebensjahren nicht mehr an dieser Folge gearbeitet, wie vermutet worden ist, sondern muß sie spätestens 1824 beendet haben. — Dieser letzten Folge hat Goya keinen Titel gegeben. Die Akademie nannte sie „Proverbios“. Beruete sprach dagegen von „Disparates“ 9, da einige der frühen Probedrucke mit „Disparate“ unterschrieben sind, wahrscheinlich von Goya

selbst. „Disparates“ sind Ungereimtheiten, Absurditäten. Sie haben in der spanischen Literatur eine bedeutende Tradition 10. Nicht nur in dieser graphischen Folge, sondern auch in den Wandbildern seines Landhauses hat Goya diese alte spanische Vorstellung von der Absurdität menschlichen Lebens und Handelns aufgenommen und in seinen Bildern erneuert. Mit „Disparate“ ist nicht — was Harris gegen diesen Titel einwendet — barer Unsinn gemeint. Das Wort impliziert durchaus den Verweis auf eine verborgene Bedeutung. Harris meint dagegen, Goya habe, wie der Titel der Akademie annehmen läßt, Sprichwörter und Redensarten zum Anknüpfungspunkt für seine Bilder gemacht. In seinem Katalog führt er spanische Redensarten an, die Goya seiner Meinung nach illustriert haben könnte, die jedoch nur einen sehr vagen Bezug zu den Bildern haben. Um den Sinn dieser Darstellungen zu entschlüsseln, werden noch weiterreichende Forschungen notwendig sein.

In seinen letzten Lebensjahren erprobte Goya noch die neue Technik der Lithographie, und er ist ihr erster großer Meister geworden. 1819, zweiundzwanzig Jahre nach der Erfindung dieser Technik, datiert Goya seine erste Lithographie, die „Frau am Spinnrocken“ (Kat. Nr. 270). Während Goya in denjenigen Lithographien, die Harris mit Recht für die frühesten hält, das Umkehrverfahren anwendet, hat er bei den späteren direkt auf den Stein gezeichnet. In dieser Technik führte er seine Meisterwerke aus, die vier Stierkampf-szenen. Harris katalogisiert erstmalig ein fünftes Blatt, das ebenfalls einen Stierkampf darstellt (Kat. Nr. 287). Es war erst kürzlich aufgetaucht. Goya hat es in die Folge der übrigen, die er publizierte, nicht aufgenommen, so daß es vermutlich ein erster, wieder verworfener Kompositionsentwurf war. — Harris schreibt Goya noch einige lithographierte Tierdarstellungen zu, die er viel-

4 E. Lafuente Ferrari, *Las pruebas de estado de los Desastres de la Guerra . . .* in: *Anuario del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 1934, Vol. II. — A. C. Boelcke-Astor, *Die Drucke der Desastres de la Guerra von Francisco Goya unter Zugrundelegung der Bestände des Berliner Kupferstichkabinetts*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III/IV, 1952/53, S. 253—334.

5 Vgl. u. a. *Desastres* Nr. 12, 13, 18.

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

7 Vgl. J. Held, *Literaturbericht: Francisco de Goya, Graphik und Zeichnungen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1964, S. 69 f.

8 Dies hatte schon, im Unterschied zu anderen Autoren, Hoffmann angenommen (vgl. J. Held, *loc. cit.*).

9 Vgl. A. de Beruete y Moret, *Goya, grabador (T. III)*, Madrid 1918, S. 106.

10 Vgl. J. Camón Aznar, *„Los Disparates“ de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona 1951, S. 26 ff.

leicht für Rosario Weiß gezeichnet habe, vielleicht auch mit ihr zusammen. Sie stammen aus ihrem Besitz.

Im allgemeinen zitiert Harris nicht die ältere Literatur über Goyas Graphik, wenn er sie auch vollständig verarbeitet hat und im Anhang eine

Bibliographie gibt. Er versucht auch nicht, seine Beschreibungen der Drucke mit denjenigen der früheren Autoren zu synchronisieren, soweit dies möglich wäre. Harris kann mit Recht für sich in Anspruch nehmen, die älteren Handbücher ersetzt zu haben.

*Jutta Held*

U. B. HEIDELBERG