

MICHEL-ANGE HOUASSE IN SPANIEN

ZUM STIL SEINER GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN

Von Jutta Held

Michel-Ange Houasse ist einer der französischen Künstler, die Philipp v., der erste Bourbonenkönig auf dem spanischen Thron, nach Madrid berief. Hatte sich Spanien bisher in seiner Kunst vorwiegend an Italien orientiert, so wurde seit der Herrschaft dieses Königs auch in Spanien die französische Kunst vorbildlich.

Michel-Ange Houasse stammt aus einer Pariser Künstlerfamilie. Sein Vater, René Antoine, war Schüler Lebruns, unter dessen Leitung er im Schloß von Versailles einige Deckenfresken ausführte¹. 1699 ging er als Direktor der französischen Akademie nach Rom und blieb dort bis 1705. Von 1706 bis zu seinem Tode, 1710, war er wieder in Paris und spielte eine aktive Rolle an der Akademie. Sein Sohn Michel-Ange ist 1680 geboren. Er erhielt früh eine akademische Ausbildung und gewann zwischen 1695–98 mehrere kleine Preise der Pariser Akademie. Vermutlich begleitete er seinen Vater nach Rom und konnte dort seine akademische Ausbildung erweitern. 1707 wurde er in Paris mit dem Bild »Hercule jetant Lucas dans la mer« (Abb. 1) in die Akademie aufgenommen². Auch als Porträtist hat sich Houasse schon in Paris geübt: Guérin beschreibt ein Bildnis Mignards von ihm, das sich zu seiner Zeit in der Akademie befand, heute jedoch verschollen ist³.

Nach Spanien kam Houasse durch die Vermittlung Orrys, des königlichen Beraters am Madrider Hof⁴. Spätestens 1715 muß er in Madrid angekommen sein, da in diesem Jahr ein Gehalt an ihn gezahlt wurde⁵. Es stimmt jedoch nicht, daß Houasse erster Hofmaler wurde, wie Dussieux⁶ angibt. Unter Philipp v. wurde dieser Titel erstmalig 1744 an L. M. van Loo verliehen⁷.

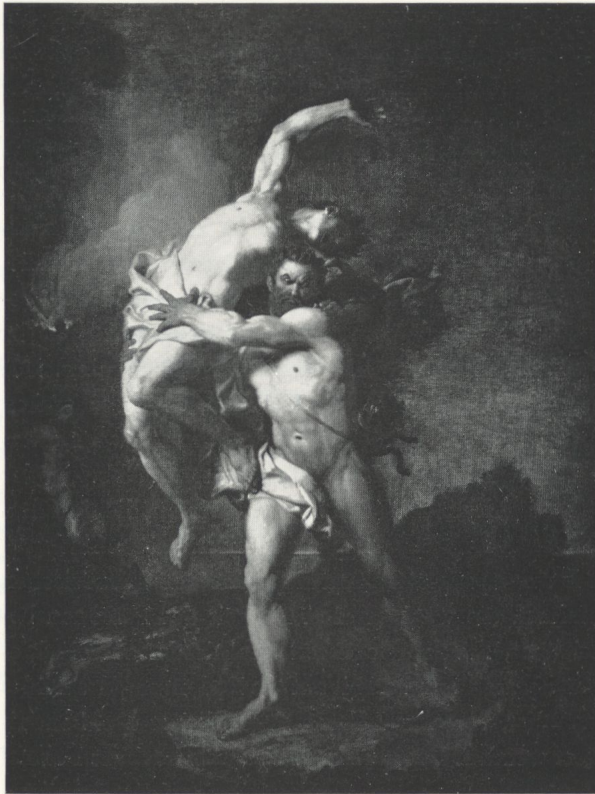
1716 begann Houasse die Bilder für den Altar des Heiligen Franziskus de Regis in der Kirche P. P. del Salvador, Noviciado de la Compañía de Jesús, zu malen⁸. Vielleicht war dies sein erster Auftrag, desentwegen er nach Spanien berufen worden war. San Francisco de Regis, der zur Zeit der Gegenreformation in Südfrankreich gegen die Häresie stritt, war

1716 auf Antrag der Könige von Frankreich und Spanien selig gesprochen worden⁹.

Tormo hat versucht, diesen Altar, der nicht in seinem ursprünglichen Zustande erhalten ist, zu rekonstruieren¹⁰. Die sechs Bilder von Houasse, zwei Rundbilder und vier Tafeln mit oben und unten konkav eingeschwungenen Rahmen, bildeten seine Seitenteile (vgl. G 2–7 und Abb. 2–4). Houasse hat die Taten des Heiligen ganz ohne phantasievolle Ausschmückung gemalt. Nur der Heilige selbst ist mit den wenigen Personen, die zu dem erzählten Ereignis gehören, dargestellt. Keine zuschauenden, teilnehmenden Gruppen bilden sich um sie. Die Figuren sind je einzeln konzipiert und fast ohne Überschneidungen zusammengestellt. Der Raum ist in seinem Grundriß unbestimmt und flach, das Geschehen spielt sich in der vordersten Ebene ab, räumliche Verspannungen sind vermieden. Man sieht den Bildern Houasse' akademische Schulung an, seine Herkunft aus der Lebrun-Nachfolge¹¹. Wie die französische Akademie forderte, ist alles auf das dargestellte Thema bezogen, kein stillebenhaftes, isoliertes Motiv findet sich, das nur aus der Freude an seiner Erscheinung gemalt wäre. Die Farbe ist zu matten, bräunlichen Tönen gedämpft. Stofflichkeit und Modellierung der Oberfläche der Dinge treten vor dem schematisch vereinfachten Umriß zurück. Akademische Formeln sind auch die Gebärden der Figuren. Die ausgebreiteten Arme des Heiligen, die Erschrecken und Staunen ausdrückenden, halb in Abwehr erhobenen Hände der Madre Montplaisant (Abb. 4) oder der bekehrten Frau (Abb. 3) sind Gesten, die sich ähnlich etwa in Lebruns später Kreuzabnahme finden¹². Die ausgeprägte Gebärdensprache der französischen Malerei, die weniger die Tätigkeit der Personen bezeichnet, als daß sie deren Reaktionen auf ein Geschehen zeigt und damit auf die Bedeutung des Bildes verweist, war von Lebrun rationalisiert und kanonisiert worden. Bei Houasse ist sie nur noch als Formel übernommen, ohne die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die einst gemeint war¹³. Die vielfältigen Mög-

lichkeiten menschlichen Verhaltens und Reagierens, durch deren Darstellung Lebrun ein Thema ausgeschöpft und erweitert hatte, zum Beispiel auf seinem vorbildlich gewordenen Bild »Die Königin von Persien vor Alexander«¹⁴, interessieren Houasse nicht mehr. Die Differenzierung der ohnehin zum Schematismus neigenden akademischen Formen ist in seinen Bildern aufgegeben. Wie er die Bildgegenstände auf das Wenigste reduziert, so ist der Ausdruck seiner Figuren einfach, matt und gleichförmig. Die Gesichtszüge, deren klassischer Schnitt mit der symmetrischen Augenpartie, dem abstrakten, ovalen Umriß die Herkunft von Lebruns Stil zeigen, sind nahezu unbewegt. Von Lebruns vehementen, wenn auch rationalisierten Ausdrucksstudien, die er für die verschiedenen »einfachen« und »zusammengesetzten« Gefühle entwarf, ist nichts mehr zu spüren¹⁵.

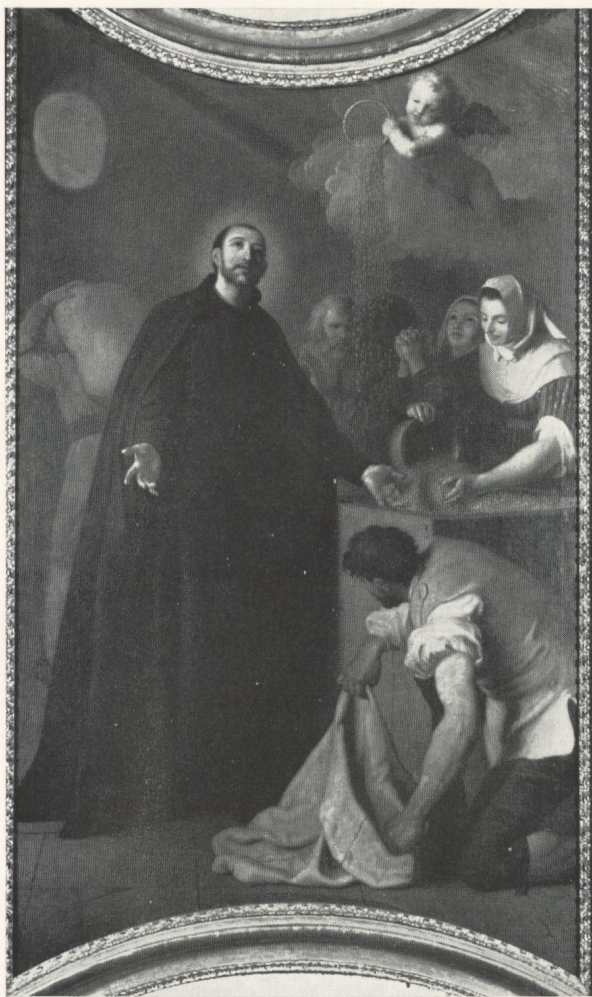
Diese akademische, auf wenige Formeln reduzierte Bildwelt brachte für Spanien dennoch etwas Neues. Bis in die achtziger und neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts hatten die Maler der spätbarocken Madrider Schule, unter ihnen Sánchez Coello, Carnicero, Herrera d. J., Antolinez, die Hofkunst bestimmt. Von



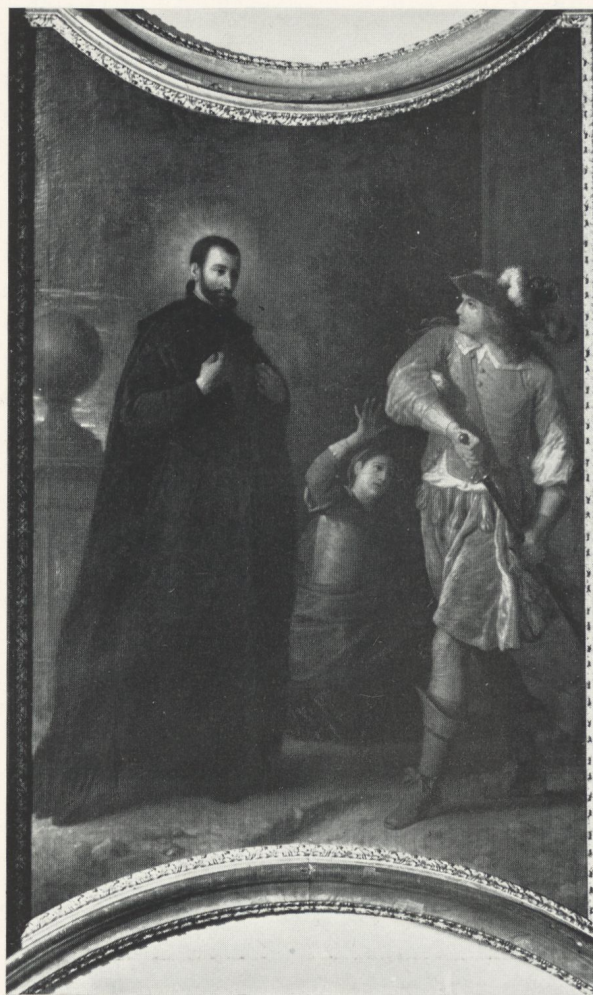
1 M-A. Houasse, Herkules. Tours, Musée des Beaux-Arts (G1)

1692 bis 1702 war Luca Giordano in Spanien gewesen und hatte die wichtigsten königlichen und kirchlichen Aufträge ausgeführt. In seiner Nachfolge arbeitete zu der Zeit, als Houasse nach Madrid kam, Antonio Palomino. Corrado Giaquinto, der von 1753 bis 1761 spanischer Hofmaler war und sein Schüler Antonio González Velázquez setzten Giordanos spätbarocken, neapolitanischen Stil bis in die zweite Jahrhunderthälfte fort. Von ihm ging noch Goya in seinen frühen Fresken in der Pilar-Kirche in Zaragoza und den Wandbildern der Kartause Aula Dei aus. Es gab also nur eine barocke, nicht aber wie in Italien und Frankreich auch eine klassizistische, akademische Tradition in Spanien. Erst mit der Gründung der Akademie in Madrid, 1752, wurde der barocke Stil umstritten und schließlich verdrängt. Ein Franzose, L. M. van Loo und Antonio González Ruiz, der in Paris und vorher wahrscheinlich bei Houasse gelernt hatte, waren die ersten führenden Mitglieder dieser neu gegründeten Akademie¹⁶. Der akademische »hohe« Stil, dessen Regeln Houasse in seinen frühen Madrider Bildern folgte, den er später jedoch selbst aufgegeben hatte (s. u.), wurde nun erst gewürdigt. Auch Goya, der 1780 Mitglied der Akademie wurde und sich um akademische Anerkennung bemühte, steht mit seinen frühen religiösen Bildern von 1787–88 für die Kirche Santa Ana in Valladolid und die Kapelle der Duques de Osuna in der Kathedrale von Valencia dem Klassizismus nahe. Für sein Bild, das Francisco de Borja und den Sterbenden darstellt¹⁷, griff Goya auf das Bild der Madre Montplaisant (Abb. 4) von Houasse zurück. Seine eigenen Intentionen waren denen der Akademiker in einem Punkte gleich: in der strikten Konzentration auf die Handlung, dem Verzicht auf jede genrehafte Ausschmückung. Gerade das Schematische, Reduzierte der Formensprache des Bildes von Houasse kam ihm dabei entgegen. Die Gebärdensprache, die auch ihm wichtigstes Ausdrucksmittel ist, wird schemenhaft vereinfacht wie bei Houasse, doch leidenschaftlich gespannt und outriert. Sie bestätigt nicht Stand und Geschichte der Personen und nicht allgemeingültige, vernunftgemäße Gesetze wie bei den französischen Akademikern, sondern folgt dem Ausnahmegebot des außerordentlichen Augenblicks, in dem die Frage nach Herkunft und Persönlichkeit zurücktritt.

Das Bildnis des Principe de Asturias, Don Luis (Abb. 5), das 1717 datiert ist, hat Tormo Houasse zu-



2 M-A.Houasse, Die wunderbare Vermehrung des Weizens
Madrid, Kapelle des Instituto de San Isidro (G 3)



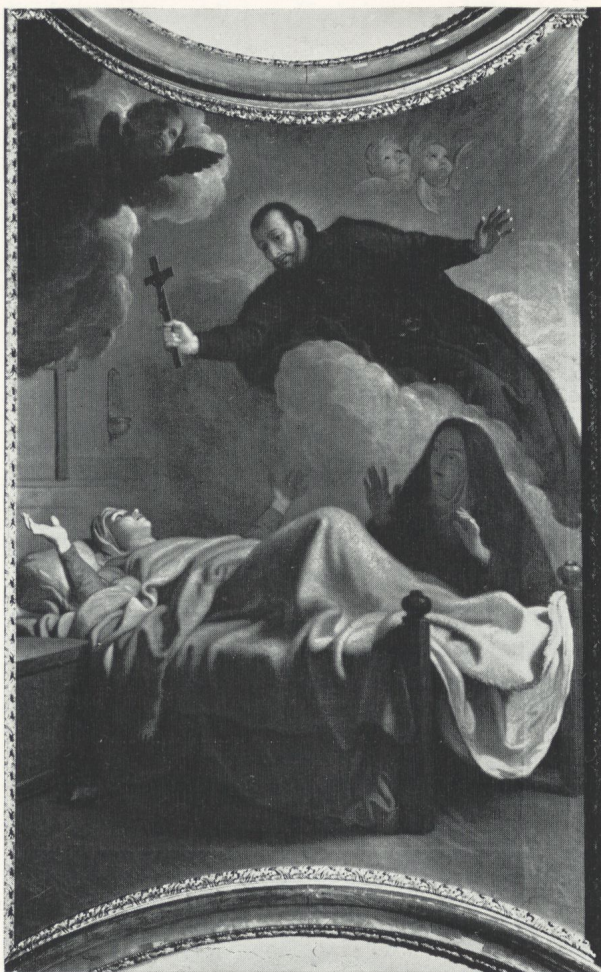
3 M-A.Houasse, Szene aus dem Leben des hl. Francisco de
Regis. Madrid, Kapelle des Instituto de San Isidro (G 2)

geschrieben¹⁸. Für diese Zuschreibung spricht schon, daß außer Houasse zu dieser Zeit kein französischer Maler am Madrider Hof arbeitete. Das Bildnis entspricht noch dem Stil französischer Portraits des späten 17. Jahrhunderts: in der steifen, höfischen Haltung des jungen Prinzen, seinem starren, ausdruckslosen Gesicht, der festen Malweise von Wams und Halskrause, schließlich der in schematischen Falten herabhängenden Draperie. Vergleichbar ist das Bildnis Ludwigs XIV. von René Antoine Houasse¹⁹, wenngleich die Gestalt des Königs plastischer, sein Gesicht kräftiger durchmodelliert ist.

Bottineau schreibt Houasse wohl mit Recht ein zweites Bildnis zu, das den Infanten Philippe-Pierre darstellt²⁰. Die Gestalt des Kindes ist wieder flach und silhouettenhaft gegeben, das helle Gesicht mit

den dunklen, unbewegten Augen ohne Leben und Ausdruck. Diese Bildnisse von Houasse haben nichts von dem barocken Schwung, der lockeren Malweise der Portraits Largillières, seinen Figuren fehlt die gelöste Haltung und Vitalität. Auch die charakteristischen Hell-Dunkel-Effekte eines Raoux kennt Houasse nicht oder das Interessante in Haltung und Komposition der Portraits von Santerre, mit denen seine Figuren wohl die Zierlichkeit und Schlankheit gemeinsam haben²¹. Mit diesen Bildnissen bleibt Houasse entschieden hinter dem modernen französischen, durch niederländischen Einfluß bestimmten Portraitstil des ersten Jahrzehnts zurück.

Houasse arbeitete auch für die königliche Teppichmanufaktur in Madrid. Er malte einige Entwürfe für eine Telemachserie, die er jedoch wegen seines frühen



4 M-A.Houasse, Die wunderbare Heilung der Madre Montplaisant. Madrid, Kapelle des Instituto de San Isidro (G 5)

Todes nicht zu Ende führen konnte²². Außer dieser Serie wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts in der Madrider Manufaktur eine Don-Quijote-Folge gewebt. Das Thema hatten französische Maler, vor allem Charles Antoine Coypel mit seiner Serie für die Gobelins, modern gemacht²³. Procaccini wird als der verantwortliche Kartonmaler der Madrider Folge genannt. Möglicherweise sind aber einige der Entwürfe Houasse zuzuschreiben, der gleichzeitig mit Procaccini für die Manufaktur arbeitete. Der erzählerische Stil einiger Darstellungen entspricht seinen Genrebildern²⁴. Jedenfalls hat auch ihn das Thema gereizt, er hat eines der Abenteuer Don Quijotes in einem kleinen Bilde dargestellt (G 17).

Aus den späteren Jahren in Madrid sind vorwiegend genrehafte Bilder von Houasse bekannt. Am Anfang stehen die beiden Bacchanalien des Prado. Das erste

ist 1719 datiert (Abb. 6). Die einzelnen Figuren und Gruppen sind locker zusammengestellt, ja das Bild zerfällt in einzelne, heterogene Teile. Der Satyr, der sich gegen die Mauer lehnt und der mit dem Weinschlauch entsprechen in Körperbau, Modellierung und dem bräunlichen Inkarnat noch dem akademischen Stil, in dem Houasse geschult war. Das tanzende Paar links erinnert an die Tanzenden in Poussins »Bacchus und Ariadne«²⁵. Dagegen sind die Züge der Frau, die dem Satyr ein Glas reicht, niederländisch. Ihr lachendes Gesicht mit den schimmernden Augen, sein unklassischer Schnitt, das knitttrige, seidige Gewand mit dem starken Glanz, erinnern an Frauentypen niederländischer Maler des späteren 17. Jahrhunderts²⁶.

Noch disparater sind Komposition und Figurenstil in dem 1720 datierten »Opfer an Bacchus« (G 10). Der hintenübergefallene, weinlaubbekränzte Bacchusadept erinnert noch an eine akademische Studie. Der Satyr in der linken Ecke ist seitenverkehrt, jedoch recht genau aus dem Poussin zugeschriebenen Bild »Bacchantische Szene« übernommen²⁷. Die Haltung des liegenden Mädchens läßt an die der von Pest oder Schlangen getöteten, hangesunkenen Frauen bei Poussin und Lebrun denken²⁸. Dagegen ist der Typ der Mädchen dieses Bildes wieder eher niederländisch: die runden, derben Gesichter, die volle Körperlichkeit, ihre wollenen oder schimmernden Gewänder, die lose flattern, die aufgekrempten Ärmel – das sind niederländische Züge. Figurentypen, die lichtere Farbigkeit, die helle Beleuchtung der Figuren vor dunklem Grund lassen auch an Bilder von Antoine Coypel denken²⁹. Coypel war einer der am stärksten von Rubens beeinflussten französischen Künstler³⁰. Auch theoretisch setzte er sich für das Vorbild der Niederländer ein, in deren Malerei man eine freie, realistische Nachahmung der Natur verwirklicht sah³¹.

Dieser realistischen Richtung der französischen Malerei, die sich gegen den Klassizismus Lebruns wandte, sucht sich Houasse in seinen späteren Jahren anzuschließen. Damit nähert er sich zugleich den Niederländern, dem neuen Vorbild. In den beiden Bacchantenbildern ist es Houasse jedoch noch nicht gelungen, aus den traditionellen akademischen und den neuen Elementen eine eigene Komposition zusammenzufassen. Besser ist ihm dies in dem bacchantischen Bauernzug geglückt, der thematisch den bei-

den ersten Bildern nahe steht (Abb. 7). In dem Zug von rechts nach links sind die Figuren zusammengefaßt, so daß sie sich durch ihre verschiedenen Bewegungen, Gebärden und Tätigkeiten doch nicht vereinzeln wie in den Bacchanalien. Auch das Licht schließt sie hell vor der dunklen Folie der Landschaft zusammen. Die Figuren sind einander ähnlicher als auf den ersten Bacchusbildern; sie alle haben die runden, flachen Gesichter, die weit auseinanderstehenden Augen, den leicht grimassierenden Mund. Die Gewänder sind großflächig gemalt, ohne die früher stellenweise aufgesetzten Glanzlichter und scheinen daher alle aus dem gleichen wollenen Stoff zu sein. Wieder wirken die Figuren niederländisch. Die Komposition dagegen wird durch einen Stich nach Gillot angeregt sein, der den Zug des Pan³² darstellt. Die hellen Gestalten ziehen ähnlich geschlossen vor der dunklen Baumfolie dahin. Freilich ist bei Gillot alles phantastischer: es sind Pan und seine Satyrn, die in Pierrot- und Harlekinkostüm verkleidet, durch den Wald taumeln. Die Landschaft ist unbestimmt gelassen, und wie Schemen tauchen die unwirklichen Gestalten vor dem Dunkel auf. Dagegen wirkt Houasse nüchterner. Es sind trunkene Bauern, die er malt, und er zeigt, wie ein Weg zurück zu ihrem Dorf führt.

Noch in anderen Genrebildern von Houasse ist Gillots Anregung zu erkennen. In dem »Billardspiel« (Abb. 8) sind die Spieler als Figuren der italienischen Komödie verkleidet. Diese Kostümierung war in Frankreich im frühen 18. Jahrhundert zu gesellschaftlichem Spiel beliebt und ist vor allem von Gillot in die Malerei des 18. Jahrhunderts eingeführt worden. Auch die eckigen, abrupten Bewegungen der Figuren Gillots sind bei einigen der Billardspieler nachgeahmt. Doch übernimmt Houasse nur Typen und Gestik, er weiß mit der Verkleidung nicht wie Gillot dem Bild einen witzigen, ironischen Sinn zu geben. Auch unter den Kartenspielern im Park (Abb. 9) finden sich einzelne Figuren aus der italienischen Komödie: links außen steht in dem schimmernden weißen Gewand Pierrot, im Hintergrund, eine Dame am Arm, Harlekin, rechts Mezzetin. Zusammen mit den Bacchantenbildern möchte man diese Gemälde an den Anfang von Houasse' Genrebildern stellen, also um 1720. Sie erinnern noch an die Pariser Gesellschaft und das bei ihr beliebte Spiel der italienischen Komödie, die dagegen in Spanien keine Rolle spielte³³.

Der Maler, den Houasse vor allem zum Vorbild nahm, ist Watteau. Die meisten seiner Genrebilder zeigen seinen Einfluß. Auf dem »Tanz zur Musik eines Geigers« (Abb. 10) ist die Gruppe mit dem Mädchen, das sich gegen den Harlekin zur Wehr setzt, ein von Watteau häufig variiertes Motiv. Der Jäger, der auf dem Bild der Kinderspiele (Abb. 11) links in der Ecke sitzt, ist dem unbeteiligten Zuschauer in Watteaus »Colin-Maillard«³⁴ ähnlich. An dieses Bild Watteaus erinnert auch das Blindenkuhspiel von Houasse (G 23), wenngleich hier auch wieder alte, akademisch studierte Haltungen vorkommen, wie die gedrehte Bewegung des Jungen links oder die abwehrend erhobenen Hände der Frau. Die »Spielenden Kinder« (Abb. 11) zeigen jedoch, daß Houasse nicht nur einzelne Motive von Watteau übernommen hat, sondern etwas von dem Prinzip seines neuartigen Figurenstils begriffen hat, der Be-



5 M.-A. Houasse, Der Infant Don Luis I. Madrid, Prado (G 11)



6 M-A.Houasse, Bacchanal. Madrid, Prado (G 9)



7 M-A.Houasse, Bacchantischer Bauernzug. Madrid, Patrimonio Nacional (G 14)

weglichkeit seiner Figuren, der Unwillkürlichkeit ihrer Bewegungen. Auch in der »Schulstunde« (Abb. 12) und der »Zeichenakademie« (G 24) sind die jungen Schüler den Figuren Watteaus verwandt, in dem kindlichen Eifer, der Hingabe an ihre Tätigkeit. Die Wiedergabe unbewußter Regungen – wie etwa einer der Schüler nachdenklich die Feder an den Mund führt – das ist Watteau abgesehen.

Houasse wird Watteaus Bilder noch in Paris gesehen haben, denn schon 1712 gehörte Watteau als »Agrée« der Akademie an³⁵. Einer seiner Nachahmer, Quilliard, kam zudem auf seiner Reise nach Lissabon wahrscheinlich über Madrid, so daß Houasse vermutlich auch später von dem Watteau-Stil neu angeregt wurde³⁶.

Allerdings hat Houasse keine »Fêtes galantes« gemalt, die das eigentliche Thema Watteaus sind. Houasse malt vielmehr ländliche Feste. Es geht turbulent, ausgelassener und derber zu als bei Watteau. Die Beweglichkeit seiner Figuren ist vor allem eine motorische. In Typ und Kleidung gleichen sie oft niederländischem Landvolk. Besonders an Jan Miel, etwa sein Karnevalsbild im Prado (Inv. Nr. 1577) erinnern die Figurentypen von Houasse, ihre Bewegung, die etwas starren Gesichtszüge, die Art ihrer Beleuchtung. – Wenn auch Houasse wie die französischen Maler des 18. Jahrhunderts Pastelltöne liebt – Lindgrün, Erdbeerrot und verhaltenes Kobaltblau stellt er häufig mit Ockertönen zusammen – so wirkt seine Farbigekeit doch bunter als die Watteaus. Seine Farben sind stärker als Lokaltöne eingesetzt und schärfer gegeneinander getrennt. Es fehlen die schimmernden Farbübergänge und die changierenden Töne Watteaus. Diese trockenere und festere Farbigekeit seiner Bilder steht ebenfalls der Farbgebung niederländischer Bilder näher. Auch mit einzelnen Motiven greift Houasse unmittelbar auf niederländische Genrebilder zurück. Den dörflichen Tanz zur Musik aufspielender Geiger hat Teniers häufig dargestellt. Die Zeichenakademie kommt bei Sweerts vor, den Vogelfang (vgl. G 29) hat Adriaen van de Velde gezeichnet, mit einer ähnlichen, besonnten Landschaft im Hintergrund³⁷. Houasse charakterisiert den Ort seiner Genreszenen mit der Deutlichkeit der Niederländer. Meist ist es ein dörflicher Platz vor Bauernhäusern oder einem Wirtshaus mit den Requisiten Teniers': dem Faß, das als Tisch dient oder in die Ecke gerollt ist, dem Holzklotz, der als

Sitz benutzt wird. Alles ist bestimmter und überschaubarer als bei Watteau. Houasse malt nicht die duftigen Parklandschaften oder die hinter einer Bodenwelle auftauchenden, halb verdeckten Gestalten. Seine Landschaften sind eher vedutenhaft. In einigen Bildern, die sich noch von seinen dörflichen Festen unterscheiden, schließt er deutlich an die Bamboccianten tradition an³⁸ (Abb. 13). Die Landschaft ist klassizistisch aufgebaut. Terrassen mit antiken Statuen, im Hintergrund Villen, Pinien – das ist die überlieferte Ansicht Italiens. Nur eine Stadtansicht Madrids ist unter diesen Bildern, die den alten Alcázar zeigt, der 1734 abbrannte (G 29). Auch die Bilder von Locatelli mit ihrer architektonisch bestimmten Anlage werden diese »Bamboccaden« von Houasse angeregt haben. Zusammen mit anderen Malern war Locatelli von Juvara beauftragt worden, Bilder zur Ausstattung der Granja zu malen³⁹. Houasse hat die Arbeit an dem Schloß in San Ildefonso offenbar mit Interesse verfolgt. Eins seiner heute verschollenen Bilder stellte die Werkstatt der Bildhauer dar, die für die Gärten der Granja arbeiteten⁴⁰.

Die niederländischen Genrebilder wurden zu Beginn des 18. Jahrhunderts hoch geschätzt⁴¹. Die Maler ließen sich von diesen beliebten Bildern inspirieren. Watteau geht anfangs von Teniers und Ostade aus⁴². Seine Schüler Lancret und Pater blieben stets dem Realismus der Niederländer näher, ihre Sujets sind eindeutiger und derber, ohne das Traumhafte und Utopische der späteren Bilder Watteaus⁴³. Picart, einer der wichtigsten Kleinmeister, die Watteaus Stil vorbereiteten, war 1696–98 selbst zum erstenmal in den Niederlanden gewesen. In Stichen hat er niederländische Genreszenen und Figuren verbreitet⁴⁴. Bei seiner Ausbildung hatte er sich von René Antoine Houasse beraten lassen. So wird Houasse diese Richtung der Malerei auch schon in Paris vertraut gewesen sein, wenn auch nicht bekannt ist, daß er schon selber ähnliche Bilder in Frankreich malte. Daß er sich in Madrid später ganz zum Genremaler im niederländischen Stil entwickelte, mag damit zusammenhängen, daß sein klassizistischer »hoher« Stil in Spanien keinen Anklang fand. Man war in Madrid noch nicht gewöhnt, ein Bild nach akademischen Regeln zu beurteilen.

Die Maler in Paris waren den Niederländern selten so nah geblieben wie Houasse. Sie beobachteten die



8 M-A. Houasse, Billardspiel. Madrid, Patrimonio Nacional (G 16)



9 M-A. Houasse, Kartenspieler im Park. Madrid, Patrimonio Nacional (G 13)

Menschen der französischen Gesellschaft ihrer Zeit, ihre Gewohnheiten, Gesten und Kleidung, und die Kulisse sind französische Parks und Schlösser. In diese höfische Sphäre übersetzen sie die niederländischen Spiele und Feste. Bei Houasse hat man dagegen nicht den Eindruck, daß er in ähnlicher Weise die spanische Gesellschaft seiner Zeit darstellt. Am Madrider Hof fehlte eine vergleichbare, höfisch geistreiche Kultur, die Voraussetzung für Watteaus Bilder war⁴⁵. Auch die literarische Tradition, die für Watteau mitbestimmend war, gab es in Spanien nicht. Französischer Geschmack und französische Kultur beherrschten zur Zeit Philips v. noch nicht selbstverständlich die Madrider Gesellschaft. Man schwankte vielmehr zwischen alten spanischen Sitten, Gewohnheiten und Vergnügen und der französischen, geselligeren Hofkultur, die der König sich bemühte einzuführen⁴⁶. Diese Unsicherheit in der eigenen gesellschaftlichen Form am Madrider Hof mag dazu beigetragen haben, daß Houasse nicht die Geselligkeit seiner eigenen Umwelt dargestellt hat. Er übernimmt statt dessen Typen und Themen einer anderen Welt und fügt verschiedene Elemente zusammen, ohne in ihnen seine eigene Zeit zu reflektieren. Seine Bilder sind dennoch die Voraussetzung für eine eigene spanische Genremalerei geworden. Über die Maler der Madrider Teppichmanufaktur, die auf ihn folgten, sind Anregungen aus seinen Bildern bis zu Goya vermittelt worden⁴⁷.

Zu diesen Genrebildern von Houasse sind Vorzeichnungen erhalten, die einen Einblick in seine Arbeitsweise geben. Als Zeichner ist Houasse uns kaum bekannt, ist er früher jedoch geschätzt worden. Mariette gibt an, daß er zwar keine Gemälde von Houasse fils kenne, wohl aber eine Zeichnung, die er für Crozat nach Correggios »Noli me tangere« im Escorial gemacht habe⁴⁸. Sie ist nicht identifiziert. Ceán Bermúdez schreibt, er selbst besitze einige Zeichnungen von Houasse, die in Bleistift und Feder ausgeführt seien und Landschaften und Vögel darstellten. Sie seien »bastante graciosos y correctos«⁴⁹. Auch sie sind nicht bekannt. In der Ecole des Beaux-Arts in Paris befinden sich einige Studienblätter, die »Houasse fils« bezeichnet sind (vgl. Z 1-4). Es sind die üblichen akademischen Akt- und Bewegungsstudien, die er offenbar als Schüler der Pariser Akademie ausführte.

Dagegen gewinnen wir ein Bild seines persön-

licheren Stils durch die Zeichnungen zu seinen Genrebildern, die in der Biblioteca Nacional in Madrid aufbewahrt werden. Wir können sie mit Sicherheit Houasse zuschreiben, da ein großer Teil sich als Vorzeichnungen zu Figuren seiner bekannten Gemälde bestimmen läßt und die übrigen auf Grund desselben Stils zu der Gruppe gehören. Vermutlich sind auch sie Vorzeichnungen zu unbekannten Gemälden von Houasse. Barcia⁵⁰ schrieb sie alle Francisco Bayeu zu. Boix, der einige dieser Zeichnungen in seinem Ausstellungskatalog aufführte, übernahm diese Zuschreibung, und sie ist neuerdings in dem Hamburger Ausstellungskatalog wiederholt worden⁵¹. Außer diesen Autoren hat sich niemand mit den Zeichnungen befaßt. Sie stammen alle aus der Slg. des spanischen Malers Castellano, von dem sie Ende des 19. Jahrhunderts für die Biblioteca Nacional erworben wurden⁵². Auf einige der Blätter hat einer der Vorbesitzer mit Bleistift »De Bayeu« geschrieben. Sie sind auf weißem oder grünlich bis bläulich grauem Papier mit schwarzer Kreide oder in Blei gezeichnet, einige mit Weiß gehöht.

Der Grad der Ausführung ist unterschiedlich. Einige Zeichnungen scheinen erste Entwürfe zu sein, die lebhaft, mit festen, großzügigen, oft wiederholten Strichen die Figur im Ganzen umreißen (vgl. Abb. 14-15). Sie verzichten fast ganz auf Binnenzeichnung. Andere sind genauer durchgeführt. Der Umriß ist kleinteiliger, gestückelt, die Schattierung durch Parallelschraffuren angegeben. Diese Schraffen folgen selten der plastischen Körperform, sondern sind ihr flach aufgelegt, wie besonders deutlich an den Gliedern des Jägers (Abb. 16), des rittlings auf einem Balken sitzenden Jungen (Z 11) oder der Gemüsefrau (Abb. 17) zu sehen ist. Auch in diesen Zeichnungen ist der Umriß kräftiger gegeben als die Innenzeichnung. Eine dritte Gruppe der Studien ist noch eingehender gezeichnet. Bei dem vor einem Tisch sitzenden Mann (Abb. 18) oder dem, der seinen Hut vor der Brust hält (Z 22), sind Taschen, Aufschläge, Knöpfe des Rockes eingezeichnet und die einzelnen Kleiderteile genau unterschieden. Bei den beiden liegenden Mädchen (Abb. 19 und Z 25) versucht Houasse, die vielen Knitterfalten des Rocks genau wiederzugeben. Diese Zeichnungen wirken unübersichtlich, da Houasse hier nicht die Form in ihrem Zusammenhang klärt, sondern sich an die einzelnen Züge verliert, die er alle gleich berücksichtigt.



10 M-A.Houasse, Tanz zur Musik eines Geigers. Madrid, Patrimonio Nacional (G 27)

Am nächsten sind diese Zeichnungen denen von Watteau verwandt. Auch Watteau hat vorwiegend einzelne Figuren gezeichnet, dagegen selten Figurengruppen und Kompositionsentwürfe. Vor allem Bewegungsmotive hat Houasse von Watteau übernommen. Gerade die Beweglichkeit einer Figur, ihre ausfahrenden Gesten studiert Houasse in vielen seiner Blätter. Die Haltung einer hintenüberliegenden Figur hat Watteau mehrfach variiert⁵³. Der breitbeinig dasitzende Mann von Houasse ist manchen von Watteaus Soldatenstudien ähnlich, die dieser 1709–10 gezeichnet hat⁵⁴. Ihre lässige Haltung war erfrischend unkonventionell nach den gesuchten Posen auf früheren akademischen Zeichnungen der Franzosen. So ist zu begreifen, daß die jungen Maler nun diese von Watteau erfundenen neuartigen Figuren und Bewegungsmotive zum Vorbild nahmen.

Die Unterschiede zu Watteaus Zeichenstil sind offensichtlich. Watteau umzeichnet und modelliert in kurzen, vielfach abgestuften, spritzigen Strichen seine Figuren. Schraffenpartien sind mannigfach gegeneinander abgesetzt. Sie sind nicht dicht und gleichmäßig wie bei Houasse und passen sich besser der Körperform an. Watteaus Umriss sind nie grob zusammenfassend wie zuweilen die auf den Zeichnungen

von Houasse. Stärke und Richtung ändern sie ständig. Während bei Houasse alle Teile in fast gleicher Stärke gezeichnet sind, die Schattenpartien in kleinen Flecken über die ganze Figur verteilt werden, differenziert Watteau und setzt kräftige Akzente. Auch legt Watteau Wert auf eine schimmernde Oberfläche, die bei Houasse dagegen trockener und abstrakter bleibt. Bezeichnend ist, daß er Watteaus Verfahren der »trois crayons« nicht übernahm. Houasse übertrug die Figuren fast ohne sie abzuändern in seine Gemälde. Sie sind schon zu einem bestimmten Zweck gezeichnet, wirken daher auch erdachter, weniger lebensvoll als die Watteaus, die aus einem unmittelbar beobachteten Moment entstanden scheinen und selten genau für seine Gemälde verwendet wurden. Houasse ließ sich dagegen bei seinen genrehaften Bildern weniger von seiner Beobachtung leiten. Er hat eine bestimmte Komposition im Sinn, zu der er die passende Ausführung sucht und in seinen Zeichnungen vorbereitet⁵⁵.

Anders als die Genrebilder sind die Gemälde von Houasse, in denen er nicht die Geselligkeit zum Thema hat, sondern die Landschaft. Sie gehören zum Besten, was er gemalt hat. Einige dieser Bilder sind Parkansichten mit winzigen Spaziergängern und der



11 M.-A. Houasse, Spielende Kinder, Madrid, Patrimonio Nacional (G 28)

Kette der Sierra im Hintergrund. Sie erinnern an die Gärten des Madrider Palasts. Sein in topographischer Übersicht gegebenes Bild des Escorials mit dem lesenden Mönch im Vordergrund (Abb. 20) läßt in der Anlage an die Schloßansichten van der Meulens denken⁵⁶. Doch ist das räumliche Verhältnis der Dinge zueinander weniger geklärt als bei van der Meulen. Wie häufig bei Houasse sind die Dinge einzeln gesehen und zusammengestellt, aber sie sind in diesen Bildern nicht formelhaft übernommen, sondern beobachtet. In der ganz unpräntiösen Landschaft mit dem Escorial im Hintergrund (G 44) ist eine typisch spanische Ansicht in ihrer Öde und Verlassenheit wiedergegeben. Das vereinzelte Haus links, ein paar schemenhafte Figuren, das Kloster bezeugen allein die menschliche Gegenwart. Den kahlen, besonnenen Platz vorn zeigt Houasse, ohne einen konventionellen, ausgleichenden Abschluß an den Bildseiten zu geben. Bei der Landschaft mit Aranjuez im Hintergrund (Abb. 21) hat er ganz auf ein genrehafte oder dekoratives Motiv verzichtet. Nur die in kühner Einfachheit gegebene, flache weite Ebene bestimmt das Bild. Am geglücktesten ist der »Jardin de los frailes« (Abb. 22). Rechts ist die monotone Fassade des Escorials, der links die lange, in die

Tiefe fluchtende Gartenmauer entspricht, über die sich die beiden Mönche lehnen. Auf dem Weg zwischen Mauer und Klostergebäude geht ein modisch gekleideter Herr. Die zierlichen Figuren, die präzisen, langgezogenen Architekturlinien lassen an einige der Stiche von Seb. Leclerc denken⁵⁷. Doch gibt Houasse nicht eine bloße Architekturansicht wieder. Es ist ein Bild der Welt, in der er lebte, bestimmt von der spanischen Landschaft mit den grauen, steinigen Bergen der Sierra und dem mächtigsten spanischen Bauwerk. Die Menschen bleiben vereinzelt und ohne verbindende Geselligkeit. Doch Anordnung und Licht lassen das Bild nicht in einem düsteren Aspekt erscheinen, sondern heiter und voll Grazie. In der unkonventionellen Beobachtung ist dies Bild den Landschaften und Ansichten von Desportes und Oudry zu vergleichen⁵⁸, die in ihrer Zeit ebenfalls Ausnahmen blieben und erst im späten 18. Jahrhundert, besonders in Hubert Robert und Moreau, eine Nachfolge fanden. Spanische Landschaft und Kultur wurden dagegen so nur einmal gesehen.

1730 ist Houasse auf dem Wege nach Paris in Arpajon gestorben. Er hatte den König um Urlaub gebeten, um »in der französischen Luft« von seiner Krankheit zu genesen⁵⁹.

Der deutschen Forschungsgemeinschaft danke ich für ein Stipendium, das mir diese Arbeit ermöglichte. Dem Patrimonio Nacional, Madrid, danke ich für die Fotos Nr. 13, 21, 22 und die Reproduktionserlaubnis.

- ¹ Von Houasse sind die Decken im Salon de l'Abondance und im Salon de Vénus im Versailler Schloß. Vgl. dazu P. Marcel, *La peinture française au début du dix-huitième siècle*, 1690–1721. Paris o. J. (1906?), S. 69, 110, 178. – Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700–1746*. Bordeaux o. J. (1960), S. 438. Hier weitere Referenzen.
- ² Ph. de Chennevières, E. Daudet, A. de Montaiglon, *Sujets des morceaux de réception des membres de l'ancienne académie de peinture, sculpture et gravure, 1643–1793*. In: *Archives de l'Art Français*, 1853, S. 373. – Das Bild ist mit demjenigen zu identifizieren, das sich heute im Musée des Beaux-Arts in Tours befindet (vgl. G 1). – Die näheren Angaben zu dem Bild schrieb mir freundlicherweise M. J. M. Girard, dem ich hierfür vielmals danke. – Die Figurentypen dieses Bildes zeigen noch deutlicher als die auf Houasse' späteren religiösen Werken seine Herkunft aus der Lebrun-Schule. Vgl. Lebrun's Herkules, Nottingham, Castle Museum and Art Gallery (Abbildung im Ausstellungskatalog Charles Le Brun, Versailles 1963, Nr. 2).
- ³ N. Guérin, *Description de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris 1715, S. 201.
- ⁴ Vgl. Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 439.
- ⁵ Houasse erhielt »mesadas de 40 doblones«. Vgl. A. Matilla Tascón, *Documentos del Archivo del Ministerio de la Hacienda relativos a pintores de cámara y las fábricas de tapices y porcelana, siglo 18*. In: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 68–1, 1960, S. 227.
- ⁶ L. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*. Paris 1876, S. 367. – Dussieux wiederholt auch die Angabe von Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid 1800, Vol. II, S. 301), nach der schon René Antoine Houasse Hofmaler Philipps v. war. Dies ist zeitlich kaum möglich und nicht zu belegen. Vgl. Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 438 und F. J. Sánchez Cantón, *Los pintores de cámara de los reyes de España*. Madrid 1916, S. 115 f.
- ⁷ Sánchez Cantón, op. cit. (Anm. 6), S. 116, 125.
- ⁸ Ceán Bermúdez, op. cit. (Anm. 6), Vol. II, S. 301. – A. Ponz, *Viaje de España* Madrid 1787ff., Vol. V (1793), *Quarta División* S. 192. – Bottineau op. cit. (Anm. 1), S. 440.
- ⁹ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. III, Paris 1959, S. 1140f. – P. Daubenton, *La vie du bienheureux Jean-François Régis*. Paris 1716. – P. Daubenton begleitete Philipp v. als sein Beichtvater nach Spanien.
- ¹⁰ E. Tormo, *El Parainfo de la Central, antes templo del Noviciado y los muy nobles Retablo y Sepultura subsistentes*. In: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 49, 1945, S. 171–250.
- ¹¹ Auch mit dem »Herkules« schloß sich Houasse der Lebrun-Nachfolge an. Vgl. Anm. 2.
- ¹² Abbildung im Ausstellungskatalog Lebrun (vgl. Anm. 2), Nr. 41. – Vgl. auch das kanonisch gewordene Bild »Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre«, op. cit. (Anm. 2), Kat. Nr. 27.
- ¹³ Roger de Piles kritisierte schon die genauen Definitionen der Gefühle, die Lebrun gegeben hatte, da sie jeder Unmittelbarkeit widersprächen. Vgl. R. de Piles, *Cours de peinture par principes*. Paris 1708, S. 164.
- ¹⁴ Vgl. A. Blunt, *Art and Architecture in France, 1500–1700*. The Pelican History of Art, 1953, S. 201. – Félibien hat die einzelnen Figuren, ihre Haltung und Gebärden aus ihrem sozialen Stand und der gegebenen Situation erklärt. Vgl. A. Félibien, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, *Peinture du Cabinet du Roy*. Paris 1663.
- ¹⁵ Conférence de M. Le Brun . . . sur l'expression générale et particulière, Amsterdam 1698. Abgedruckt bei H. Jouin, Charles Lebrun. Paris 1889, S. 371–393.
- ¹⁶ Zur Madrider Akademie vgl. J. Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando*. Madrid 1867 bis 68.
- ¹⁷ Abbildung bei A. de Beruete, Goya, Vol. II (Composiciones y figuras). Madrid 1917, Pl. 10.
- ¹⁸ E. Tormo, loc. cit. (Anm. 10), S. 207 f.
- ¹⁹ Versailles, M. V. 2109.
- ²⁰ Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 440 f., Abb. S. 107, CVII B.
- ²¹ Vgl. z. B. von Raoux »La liseuse«, Louvre Nr. 765 (Abbildung in: L. Dimier, *Les peintres français du XVIII^e siècle*. Vol. II, Paris 1928, Pl. 47), von Largillière das Selbstbildnis mit seiner Familie, Louvre Nr. 491 (Abbildung in: *La peinture au Musée du Louvre*, Vol. I, Ecole française, XVIII^e siècle, Paris 1929, S. 5, Pl. 5) oder das Bildnis Mme. Claude Lambert de Thorigny, New York, Metropolitan Museum (Abbildung in: Ch. Sterling, *A Catalogue of French Paintings XV–XVIII Centuries*. New York 1955, S. 96, Nr. 03.37.2).
- ²² Vgl. Ceán Bermúdez, op. cit. (Anm. 6), Vol. V, S. 247. – E. Tormo y F. J. Sánchez Cantón, *Los tapices de la Casa del Rey N. S.*, Madrid 1919, S. 131. – Zwei Themen sind genannt: »Encuentro de Telémaco y Mentor con la Ninfa Calipso« und: »Naufragio de Telémaco«. – In den Dokumenten der Teppichfabrik heißt es, daß 1727 ein Stück nach »dibujo de M. Houasse« gewebt wurde. Außerdem wird ein »Quadro de Juan Bautista« genannt, das er entworfen hatte (vgl. *Archivo General de Palacio, Fabr. de Tap.*, leg. 680). – Nach Tormo (op. cit. S. 131 f.) sind die Kartons zu der Telemachserie zwar zerschnitten, doch im Prado erhalten. Sie konnten nicht lokalisiert werden.
- ²³ Charles Antoine Coypel begann die Serie 1716. Sie wurde mehrfach gestochen.
- ²⁴ Weder die Teppiche der Telemach- noch der Don Quijote-Serie sind vollständig fotografiert und publiziert, so daß ein Eingehen auf ihren Stil nicht möglich ist. Sie befinden sich im Besitz des Patrimonio Nacional in Madrid.
- ²⁵ Vgl. W. Friedländer, Nicolas Poussin, *Die Entwicklung seiner Kunst*. München 1914, Abb. 176. – Bottineau (op. cit. – Anm. 1 – S. 441 f.) weist auf weitere Bilder von Poussin hin,

- die Houasse angeregt haben mögen: Das Bacchanal (London, National Gallery), Der Triumph des Pan (Slg. Morrison, Sudeley Castle).
- ²⁶ Besonders an Gerard de Laïresse wäre zu denken, der sich am französischen Klassizismus orientierte. Er hat zwei vergleichbare Bilder gemalt, ein Bacchusfest (Kassel, Gemäldegalerie) und ein Opferfest (Abbildung in: W. Bernt, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Vol. II, München 1948, Nr. 387 und Nr. 471).
- ²⁷ Vgl. Friedländer, op. cit. (Anm. 25), Abb. 159. – Dies Bild des Prado wurde erst 1724 aus der Slg. Marattas erworben (vgl. Bottineau, op. cit. – Anm. 1 – S. 455, Anm. 345). Möglicherweise war Houasse ein anderes Exemplar dieser Komposition (vgl. O. Grautoff, Nicolas Poussin, Sein Leben und sein Werk. München und Leipzig 1914, S. 119ff.) oder ein Stich nach ihr bekannt.
- ²⁸ Vgl. Poussins Bild »Die Pest zu Azdod« (Friedländer, op. cit. – Anm. 25 – Abb. 144) oder von Lebrun »Die eherne Schlange« (Katalog Lebrun – zitiert Anm. 2 – Nr. 14). – Eine ähnliche akademische Figur wie die des Burschen findet sich in einer Radierung von Gerard de Laïresse, »Vinum Cautis Innocuum« (Vgl. J. J. M. Timmers, Gérard de Laïresse. Paris 1942, Pl. 8, fig. 37).
- ²⁹ Vgl. von Coypel z. B. das Bild des Mädchens zusammen mit einem Neger mit Früchten, Louvre (Abbildung Blunt, op. cit. – Anm. 14 – Pl. 186 B). – Ähnliche Züge finden sich auch in bolognesischer, spätbarocker Malerei, z. B. auf Bildern von Franceschini, von denen wiederum Coypel beeinflusst war (vgl. Blunt, op. cit. S. 226ff.).
- ³⁰ Vgl. z. B. den Demokrit von Coypel, Louvre, 1692 datiert. Abbildung Blunt, op. cit. (Anm. 14), Pl. 186 A.
- ³¹ A. Coypel, Discours prononcé dans les conférences de l'Académie Royale. Paris 1721.
- ³² Abgebildet bei B. Populus, Claude Gillot (1673–1727), Catalogue de l'oeuvre gravé. Paris 1930, Kat. Nr. 486, Pl. 34.
- ³³ Vgl. hierzu H. Adhémar, Watteau, sa vie, son oeuvre. Paris 1950, S. 99ff. – Zur Situation in Spanien vgl.: E. Fournier, L'Espagne et ses comédiens en France au 17e siècle. In: Revue Hispanique, 35, 1911, S. 19ff.
- ³⁴ Abgebildet bei Adhémar, op. cit. (Anm. 33), Nr. 14. – Vgl. auch Watteaus ebenfalls nur im Stich überliefertes Bild »Défilé« (Adhémar, op. cit. – Anm. 33 – Nr. 19).
- ³⁵ Vgl. Adhémar, op. cit. (Anm. 33), S. 78f.
- ³⁶ Vgl. zu Quilliard: J. Guiffrey, Le peintre-graveur Pierre-Antoine Quilliard. In: Gazette des Beaux-Arts, 71, 1929, S. 61–74.
- ³⁷ Eine Akademie von Sweerts befindet sich im Rijksmuseum, Amsterdam, eine zweite im Frans Hals Museum in Haarlem (Abbildung im Ausstellungskatalog Michael Sweerts en Tijdgenoten. Rotterdam 1958, fig. 4, 38). – Die Zeichnung von Adriaen van de Velde befindet sich im Britischen Museum. Signiert und datiert 1664 (Abbildung in: W. Bernt, Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts, Vol. II, München 1958, Nr. 592).
- ³⁸ Vgl. z. B. von Lingelbach das Bild »Vor der Schenke«, Slg. Earl of Northbrook (Abbildung bei Bernt, op. cit. – Anm. 26 – Vol. II, Nr. 471) oder »Der Zahnarzt«, Amsterdam, Rijksmuseum (Abbildung Kat. Sweerts – op. cit. Anm. 37 – Nr. 77).
- Von Sweerts vgl. das Bild mit dem Zeichner vor einer Gruppe Berninis (Kat. Sweerts – op. cit. Anm. 37 – Nr. 3). Ein ganz ähnliches Motiv hat Houasse gemalt (vgl. G 36).
- ³⁹ Vgl. E. Battisti, Juvara a San Ildefonso. In: Commentari, 1958, Nr. 4, S. 273–297.
- ⁴⁰ Vgl. Inv. Felipe v, Nr. 804.
- ⁴¹ Vgl. H. Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Haarlem 1942, S. 106ff.
- ⁴² Vgl. z. B. folgende Bilder von Watteau: »Retour de Guinguette« (nur im Stich überliefert); »La vraie gaité« (Slg. Sir E. Tennant, London); »La cuisinière« (Musée de Strasbourg); »Le repas« (nur im Stich überliefert). Abgebildet bei Adhémar, op. cit. (Anm. 33), Pl. 27, 1, 2, 4.
- ⁴³ Vgl. von Lancret »Le déjeuner de jambon« (Chantilly), abgebildet bei G. Wildenstein, Lancret. Paris 1924, Abb. 28, Kat. Nr. 73; oder: »La vieilleuse« (London, National Gallery), abgebildet bei Wildenstein, op. cit., Abb. 22, Kat. Nr. 33. – Von Pater vgl. z. B. die Illustrationen des »Roman comique« (Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten), abgebildet im Ausstellungskatalog La peinture française du 18e siècle à la cour de Frédéric II. Paris 1963, Kat. Nr. 18.
- ⁴⁴ Zu Bernard Picart vgl. Duportal, Bernard Picart. In: L. Dimier, op. cit. (Anm. 21), Vol. I, S. 365–397.
- ⁴⁵ Vgl. M. Eisenstadt, Watteaus Fêtes galantes und ihre Ursprünge. Berlin 1930, S. 85ff. – In Spanien blieb das Theater zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch in der Nachfolge Calderóns. Vgl. Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 204 und die dort angegebenen Referenzen.
- ⁴⁶ Vgl. Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 124, 190ff.
- ⁴⁷ Zur Entwicklung der Malerei an der spanischen Manufaktur und der Entstehung einer eigenen spanischen Genremalerei soll demnächst eine Arbeit abgeschlossen werden.
- ⁴⁸ P. J. Mariette, Abécédario. Ed. P. de Chennevières et A. de Montaiglon, Archives de l'Art Français, 1851–60, vol. II, S. 385.
- ⁴⁹ Ceán Bermúdez, op. cit. (Anm. 6), vol. II, S. 301.
- ⁵⁰ A. M. de Barcia, Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid 1906, Kat. Nr. 824 bis 833, 836, 838–844, 848–850.
- ⁵¹ F. Boix, Exposición de dibujos 1750 a 1860, catálogo general ilustrado. Madrid 1922, Nr. 60 A–E und 61 E. – Ausstellungskatalog Spanische Zeichnungen von El Greco bis Goya. Hamburg 1966, Nr. 17, 20–24, 27.
- ⁵² Vgl. Barcia, op. cit. (Anm. 48), S. 6f.
- ⁵³ K. T. Parker, Antoine Watteau, Catalogue complet de son oeuvre dessiné. Paris 1957, Nr. 62, 240.
- ⁵⁴ Parker, op. cit. (Anm. 53), Vol. I, Nr. 52; 60; Vol. II, Nr. 952.
- ⁵⁵ Aufgrund dieser gesicherten Zeichnungen lassen sich nun auch diejenigen beurteilen, die Houasse bisher zugeschrieben wurden. Die Zeichnung eines Mädchens im Louvre (Cabinet des Dessins, Inv. 27141. – Vgl. J. Guiffrey, P. Marcel, Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. vol. 6, Paris 1911, S. 88f., Nr. 4829) dürfte nicht von Houasse sein. Der Umriss ist so gleichmäßig, daß er fast durchgepaust zu sein scheint. Man spürt nicht die Mühe um Form, Umriss und Stellung der Figur, die in den Madrider Zeichnungen von Houasse erkennbar bleibt und ihren Reiz ausmacht. Der Typ des Mädchens entspricht zudem nicht den

schlankeren Figuren von Houasse mit dem zierlichen Kopf. – Auch die Zeichnung eines Mädchenkopfes wird Houasse ohne zureichenden Grund zugeschrieben (Louvre, Inv. Nr. 27140, Guiffrey-Marcel, op. cit., vol. 6, S. 88, Nr. 4830). – Die »Zeichenschule« des Louvre (Inv. Nr. 27140, Guiffrey-Marcel, vol. 6, Nr. 4828) wird eine Nachzeichnung nach dem Bild von Houasse in Madrid sein (vgl. G. 24). Die Figuren sind derart genau und regelmäßig gezeichnet, wie sie Houasse niemals gibt. Auch die Zeichnung mit dem schlafenden Mann in dem Wirtshaus in Stockholm, Nationalmuseum (Inv. Nr. 2843) wird eine Nachzeichnung nach dem Madrider Bild sein (G. 19), das genau kopiert ist. Selbst wenn Houasse einige der Zeichnungen in der Biblioteca Nacional ebenfalls quadriert hat, wie die mit dem sitzenden und dem stehenden Mann mit Hut (Z 5, Abb. 18 und Z 22), so ist seine Zeichnung nicht derart vorsichtig, regelmäßig und genau wie diese beiden. Auch die zweite Houasse zugeschriebene Zeichnung

im Stockholmer Nationalmuseum (Inv. Nr. 2844), die ein Gruppenportrait (der königlichen Familie?) wiedergibt, scheint eine Nachzeichnung zu sein. Das Vorbild ist mir jedoch nicht bekannt.

⁵⁶ Vgl. die Schloßansichten von van der Meulen im Museum von Versailles.

⁵⁷ Vgl. die Folge »Vues de plusieurs petis endroits des faubourgs de Paris« von 1695.

⁵⁸ Vgl. von Oudry »Vue du Pont Notre-Dame« von 1718 (Paris, Musée Carnavalet). Auch Oudry ist stark von den Niederländern beeinflusst. Zu den Landschaften von Desportes in Compiègne vgl. L. Hourticq: L'atelier de François Desportes. In: Gazette des Beaux-Arts, 62, 1920, II, S. 117 bis 136.

⁵⁹ Vgl. Sánchez Cantón, loc. cit. (Anm. 6). – Archivo General de Palacio, Exp. Pers. und Archiv der Academia de San Fernando, 1–39.

ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

Barcia = Barcia, A. M. de. Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional, Madrid 1906

Boix = Boix, F. Exposición de dibujos 1750–1860. Catálogo general ilustrado, Madrid 1922

Inv. Felipe v = Inventario General de Pinturas, Muebles . . . que el Rey N. S. tiene en su Palacio del Rl. Sitio de San Ildefonso, Palacio de S. Ildefonso 1746 (Archivo General de Palacio, San Ildefonso, leg. 13)

VERZEICHNIS DER GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN

1. DIE GEMÄLDE

Das Verzeichnis der Gemälde mußte unvollständig bleiben. Genauere Angaben, wie die Maße, war für einige Bilder, die sich im Besitz des Patrimonio Nacional, Madrid, befinden, nicht zu erfahren. Bei den Gemälden ist vor die Katalognummer ein »G« gesetzt, bei den Zeichnungen ein »Z«.

G 1. *Herkules* (Abb. 1)

Lwd. 199 x 162

Lit.: Guérin, op. cit. (Anm. 3), S. 199ff. – B. Lossky, Nouvelles acquisitions et identifications d'oeuvres d'art françaises aux Musées de Tours. In: Bulletin de la Société de L'Histoire de L'Art Français, 1962, S. 40ff. – Lossky hat das Bild, das früher Corneille d. J. zugeschrieben wurde, mit dem Aufnahmestück für die Pariser Akademie von Houasse identifiziert.

Tours, Musée des Beaux-Arts

G 2. *Szene aus dem Leben des heiligen Francisco de Regis* (Abb. 3)

Der Heilige stellt sich dem Schwertstreich des erzürnten Liebhabers der Frau, die er bekehrt hat

Lwd. 195 (Mitte: 157) x 124

Madrid, Kapelle des Instituto de San Isidro

G 3. *Die wunderbare Vermehrung des Weizens während der Hungersnot in Puy-en-Valay* (Abb. 2)

Lw. 208 (Mitte: 172) x 122

Madrid, Kapelle des Instituto de San Isidro

G 4. *Die Pest in Montfaucon*

Lwd. 210 (Mitte: 173) x 123

Madrid, Kapelle des Instituto de San Isidro

G 5. *Die wunderbare Heilung der Madre Montplaisant* (Abb. 4)

Lwd. 195 (Mitte: 157) x 124

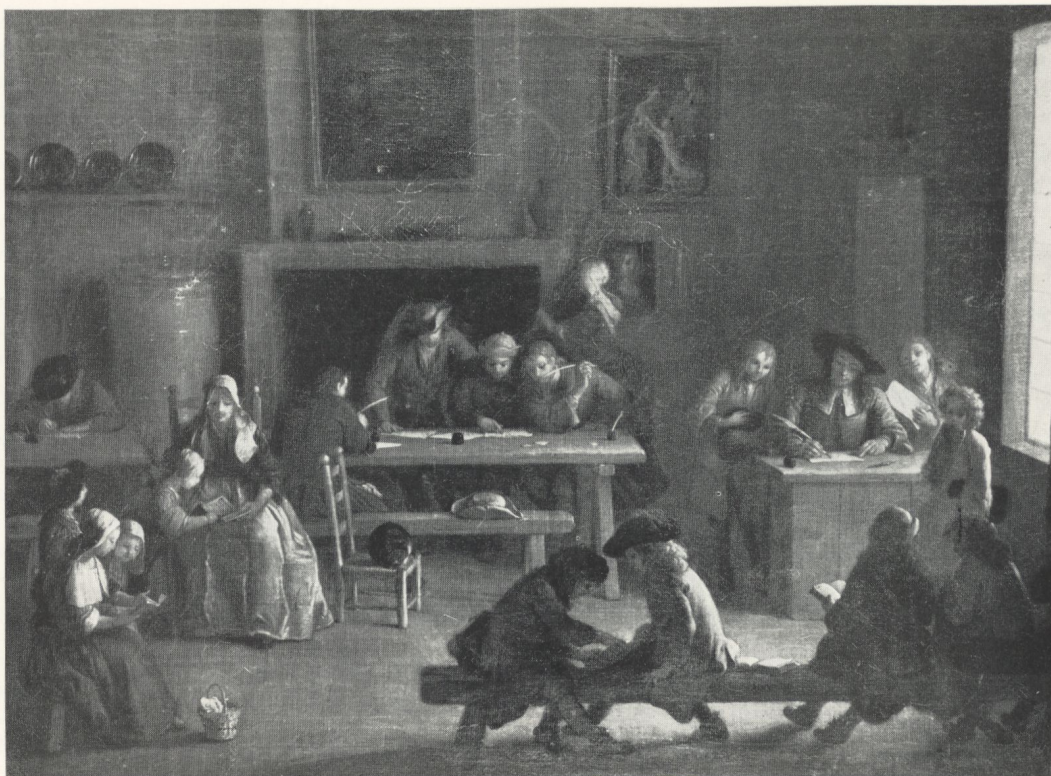
Abbildung: F. J. Sánchez Cantón, Escultura y pintura del siglo XVIII. Madrid 1965, S. 87, fig. 74

Madrid, Kapelle des Instituto de San Isidro

G 6. *Die Predigt des heiligen Francisco de Regis*

Rundbild. Lwd. Durchmesser: 158

Madrid, Museo del Prado



12 M.-A. Houasse, Die Schultunde. Madrid, Patrimonio Nacional (G 25)

G 7. Der heilige Francisco de Regis gibt seine Kleider den Armen

Rundbild. Lwd., Durchmesser: 158

Madrid, Museo del Prado

G 8. Die heilige Familie mit dem Johannesknaben

Lwd. 63 x 84. – Bez. auf der Stufe rechts unten: Mikel Ange Hovasse, 1720

Inv. Felipe v, Nr. 485

Abb. Sánchez Cantón, op.cit. (vgl. G 5), S. 91, fig. 76

Madrid, Museo del Prado (Nr. 2264)

G 9. Bacchanal (Abb. 6)

Lwd. 125 x 180. – Bez. auf dem Stein in der Mitte unten: Mikel Ange Houasse. 1719

Inv. Felipe v, Nr. 396

Abb. Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 100 Nr. C-A

Madrid, Museo del Prado (Nr. 2267)

G 10. Opferfest zu Ehren des Bacchus

Lwd. 125 x 186. – Bez. auf dem Stein links unten: Mikel Ange Houasse, 1720

Inv. Felipe v, Nr. 395

Abb. Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 100, Nr. C-B

Madrid, Museo del Prado (Nr. 2268)

G 11. Der Infant Don Luis I (Abb. 5)

Lwd. 172 x 112.

Bez. unten: LOUIS DE BOURBON. PRINCEPE. DES. ASTURIES. AGE.

DE. DIX. ANS. LE. MOIS. D'AOUST. 1717.

Abb. Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 106, Nr. CVI-B

Madrid, Museo del Prado (Nr. 2387)

G 12. Der Infant Philippe Pierre

Lwd. 173 x 112

Abb. Bottineau, op. cit. (Anm. 1) S. 107, Nr. CVII-B

Madrid, Patrimonio Nacional

G 13. Kartenspieler im Park (Abb. 9)

Lwd. 85 x 110

Abb. Bottineau, op. cit. (Anm. 1), S. 99, Nr. XCIX

Patrimonio Nacional, Madrid (Palacio de Oriente)

G 14. Bacchantischer Bauernzug (Abb. 7)

Lwd. 43,5 x 62,5. – Bez. links unten: M. A. Houasse

Inv. Felipe v, Nr. 559

Patrimonio Nacional, Madrid (La Granja)

G 15. Von der Arbeit rückkehrende Bauern

Lwd. 51,5 x 62,5

Inv. Felipe v, Nr. 560

Patrimonio Nacional, Madrid (La Granja)

G 16. Billardspiel (Abb. 8)

Lwd. 90 x 103

Inv. Felipe v, Nr. 428

Patrimonio Nacional, Madrid (Riofrio)



13 M-A.Houasse, Junger Künstler, eine antike Statue zeichnend.
Madrid, Patrimonio Nacional (G 36)

G 17. Abenteuer des Don Quijote

Bez. Mitte unten: M. A. Houasse

Inv. Felipe v, Nr. 556

Abb. Sánchez Cantón, op. cit. (vgl. G 5), S. 91, fig. 77

Vgl. zu dem Motiv Cervantes, Don Quijote, Kap. 29

Gestochen 1732 von S. Maurice

Patrimonio Nacional, Madrid

G 18. Der Barbier

Lwd. 50 x 62

Inv. Felipe v, Nr. 796

Patrimonio Nacional, Madrid (Palacio de Oriente)

G 19. Wirtsstube mit schlafendem Mann

Lwd. 50,5 x 61

Inv. Felipe v, Nr. 501

Patrimonio Nacional, Madrid (La Granja)

G 20. Laufende Burschen

Lwd. 45,5 x 62,5

Inv. Felipe v, Nr. 558

Patrimonio Nacional, Madrid (La Granja)

G 21. Raub eines Vogelnestes

Lwd. 52 x 62

Inv. Felipe v, Nr. 797

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 22. Dorfтанz

Lwd. 61 x 82

Inv. Felipe v, Nr. 399

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 23. Blindekubspiel

Lwd. 60,5 x 98,5

Inv. Felipe v, Nr. 427

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 24. Die Zeichenakademie

Lwd. 50 x 72

Inv. Felipe v, Nr. 795

Abb. Sánchez Cantón, op. cit. (vgl. G 5), S. 93, fig. 82

Patrimonio Nacional, Madrid (Palacio de Oriente)

G 25. Die Schulstunde (Abb. 12)

Lwd. 52,5 x 72

Inv. Felipe v, Nr. 530

Patrimonio Nacional, Madrid (La Granja)

G 26. Frauen am Brunnen

Lwd. 50,5 x 62

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 27. Tanz zur Musik eines Geigers (Abb. 10)

Bez. auf dem Faß rechts: Michel Ange Houa . . . 1718 (?)

Abb. (Ausschnitt) Sánchez Cantón, op. cit. (vgl. G 5), S. 92, fig. 81

Patrimonio Nacional, Madrid

G 28. Spielende Kinder (Abb. 11)

Patrimonio Nacional, Madrid

G 29. Der Vogelfang

Im Hintergrund der alte Alcázar von Madrid

Bez. auf dem Stein, Mitte unten: Mikel Ange Hovasse

Patrimonio Nacional, Madrid

G 30. Die Wippe

Inv. Felipe v, Nr. 425

Abb. Sánchez Cantón, op. cit. (vgl. G 5), S. 92, fig. 80

Patrimonio Nacional, Madrid

G 31. Wäscherinnen und ein Jäger

Inv. Felipe v, Nr. 424

Abb. Sánchez Cantón, op. cit. (vgl. G 5), S. 92, fig. 79

Patrimonio Nacional, Madrid

G 32. Die Weizenernte

Inv. Felipe v, Nr. 509

Abb. Sánchez Cantón, op. cit. (vgl. G 5), S. 92, fig. 78

Patrimonio Nacional, Madrid

G 33. Ländliches Fest

Bez. auf dem Faß rechts: Mikel Ange Hovasse

Patrimonio Nacional, Madrid

G 34. Landschaft mit antiker Statue und Genreszene

Lwd. 45 x 62,5

Patrimonio Nacional, Madrid (La Granja)

G 35. Landschaft mit Statue des Herkules und Wäscherinnen

Lwd. 50 x 62,5

Inv. Felipe v, Nr. 508

Patrimonio Nacional, Madrid (La Granja)

G 36. Junger Künstler, eine antike Statue zeichnend (Abb. 13)

Lwd. 50 x 62,5

Inv. Felipe v, Nr. 507

Patrimonio Nacional, Madrid (La Granja)

G 37. Landschaft mit Schloß, rechts eine Figur, links zwei Figuren

Lwd. 39 x 81

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 38. Landschaft mit dem Escorial im Hintergrund, rechts ein Kreuz

Lwd. 49 x 80

Inv. Felipe v, Nr. 463

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 39. Landschaft mit Teich im Vordergrund und zwei Rückenfiguren

Lwd. 50,5 x 79,5

Inv. Felipe v, Nr. 432

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 40. Landschaft mit Schloß, einem Teich und einem Angler

Lwd. 50,5 x 79,5

Inv. Felipe v, Nr. 431

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 41. Landschaft mit einer Pyramide

Lwd. 59 x 99

Inv. Felipe v, Nr. 481

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 42. Parklandschaft mit Spaziergängern

Lwd. 49,5 x 80,5

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 43. Landschaft mit Teich und Badenden

Lwd. 39 x 81

Inv. Felipe v, Nr. 430

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 44. Landschaft mit dem Escorial im Hintergrund, zwei bauerliche Gestalten und ein Pferdegespann

Lwd. 49 x 80

Inv. Felipe v, Nr. 463

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 45. Ansicht des Escorials. Vorn ein lesender Mönch (Abb. 20)

Lwd. 50 x 82

Abb. Sánchez Cantón, op. cit. (vgl. G 5), S. 93, fig. 83

Madrid, Museo del Prado (Nr. 2269)



14 M.-A. Houasse (zugeschrieben), Zwei bockspringende Kinder. Madrid, Biblioteca Nacional (Z9)



15 M.-A. Houasse (zugeschrieben), Sitzende junge Frau.
Madrid, Biblioteca Nacional (Z 8)



16 M.-A. Houasse (zugeschrieben), Figurenstudie.
Madrid, Biblioteca Nacional (Z 20)

G 46. »El jardín de los frailes« (Abb. 22)

Lwd. 46,3 x 49,5

Inv. Felipe v, Nr. 463

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 47. Landschaft mit Ansicht von Aranjuez (Abb. 21)

Lwd. 60 x 100

Inv. Felipe v, Nr. 482

Patrimonio Nacional, Madrid (Palacio de Oriente)

G 48. Flußlandschaft

Über den Fluß ist ein Balken als Brücke gelegt, die eine Frau mit Kind überschreitet

Lwd. 47,5 x 73,3

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 49. Landschaft

Auf der Freitreppe eines Palastes vorn links zwei Frauen und ein Kind

Lwd. 48 x 73,5

Patrimonio Nacional, Madrid (Moncloa)

G 50. Bildnis eines Negers vor einer Landschaft

Inv. Felipe v, Nr. 418

Patrimonio Nacional, Madrid (Palacio de Oriente)

2. DIE ZEICHNUNGEN

Z 1. Modellstudie

Liegende männliche Figur

Bleistift

36,2 x 51,8. – Bez. links unten: Houasse le fils

Paris, École des Beaux-Arts

Z 2. Modellstudie

Sitzende männliche Figur, mit der rechten Hand eine Draperie haltend

schwarze Kreide

48,3 x 30,9. – Rechts unten Spur einer Inschrift

Paris, École des Beaux-Arts

Z 3. Modellstudie

Sitzende männliche Figur

Bleistift, Weißhöhung

53,8 x 39. – Bez. links unten: Houasse le fils. Rechts unten, vom Rand überschritten: Hou . . . fils

Paris, École des Beaux-Arts

Z 4. Modellstudie

Gruppe zweier Kämpfender

Bleistift, Weißhöhung

53 x 45. – Bez. links unten: Houasse le fils

Paris, École des Beaux-Arts



17 M-A.Houasse (zugeschrieben), Gemüseverkäuferin.
Madrid, Biblioteca Nacional (Z 12)



18 M-A.Houasse (zugeschrieben), Sitzender Mann mit
Stock und Hut. Madrid, Biblioteca Nacional (Z 5)

Z 5. *Sitzender Mann, nach links gewendet, mit Stock und Hut*
(Abb. 18)

schwarze Kreide, Weißhöhung, bläulich bis grünlich graues
Papier

21,7 x 17,4

Vorzeichnung zu der Figur des heiligen Francisco de
Regis auf dem Bild »Die Pest in Montfaucon« (G 4). – Schwarze
Kreide

Lit.: Barcia Nr. 849

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 6. *Laufender Junge, nach links*

schwarze Kreide

10,4 x 7,4

Vorzeichnung für eine Figur des Bildes »Spielende Kinder«
(G 28)

Lit.: Barcia Nr. 839

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 7. *Figurenstudie*

Stehender Mann, nach rechts, die Arme emporgestreckt.
Rechts zwei Studien einer Hand, die eine einen Krug haltend.

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

20,85 x 12,3

Vorzeichnung für eine Figur des Bildes »Ländliches Fest« (G 33)

Lit.: Barcia Nr. 832

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 8. *Sitzende junge Frau* (Abb. 15)

In der rechten Hand hält sie einen Fächer, den linken Arm erhoben

schwarze Kreide

10 x 8

Vorzeichnung für eine Figur des Bildes »Tanz zur Musik eines
Geigers« (G 27)

Lit.: Barcia Nr. 840

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 9. *Zwei bockspringende Kinder* (Abb. 14)

schwarze Kreide

16,4 x 9

Vorzeichnung zu dem Bild »Spielende Kinder« (G 28)

Lit.: Barcia Nr. 844

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 10. *Sitzender Jäger mit Gewehr*

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

13,1 x 14,6. – Bez. unten Mitte in Bleistift (ausradiert): de
Bayeau

Vorzeichnung zu einer Figur des Bildes »Spielende Kinder«
(G 28)

Lit.: Barcia Nr. 828. – Boix Nr. 60 E

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 11. *Rittlings auf einer Bank sitzender Junge*

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

13,15 x 14,1. – Bez. rechts unten: De Bayeu

Vorzeichnung zu einem der Schüler auf dem Bild »Die Schul-
stunde« (G 25)

Lit.: Barcia Nr. 829. – Boix Nr. 60 F

Madrid, Biblioteca Nacional



19 M-A.Houasse (zugeschrieben), Liegendes Mädchen.
Madrid, Biblioteca Nacional (Z 16)

Z 12. Gemüseverkäuferin (Abb. 17)

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

17,5 x 14,35

Vorzeichnung zu einer Figur auf dem Bild »Landschaft mit antiker Statue« (G 34)

Lit.: Barcia Nr. 848

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 13. Geldzählende Händlerin

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

18,35 x 12,9

Vorzeichnung zu einer Figur auf dem Bild »Frauen am Brunnen« (G 26)

Lit.: Barcia Nr. 850

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 14. Frau, die sich bückt, um einen Krug aufzuheben

schwarze Kreide, Weißhöhung, bräunliches Papier

Vorzeichnung zu einer Figur des Bildes »Der Barbier« (G 18)

Lit.: Barcia Nr. 830

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 15. Sitzender Zeichner, nach rechts gewendet

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

16,1 x 13,4

Vorzeichnung zu dem Bild »Junger Künstler, eine antike Statue zeichnend« (G 36)

Lit.: Barcia Nr. 827. – Boix Nr. 60 D

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 16. Liegendes Mädchen (Abb. 19)

schwarze Kreide, Weißhöhung, bläulich graues Papier

17,5 x 17,8. – Bez. rechts unten in Bleistift: Bayeu

Lit.: Barcia Nr. 836

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 17. Stehender junger Mann, aus einer Flasche trinkend

schwarze Kreide

15,3 x 8,2. – Bez. rechts unten in Bleistift: De Bayeu

Lit.: Barcia Nr. 843

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 18. Stehende weibliche Figur, nach rechts

schwarze Kreide, Weißhöhung, bläulich graues Papier

18 x 8,8

Lit.: Barcia Nr. 831

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 19. Vornübergebeugter junger Mann

Er hat die Arme ausgestreckt wie um ein Glas zu füllen

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

19,5 x 13,1

Lit.: Barcia Nr. 824. – Boix Nr. 60 A

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 20. Figurenstudie (Abb. 16)

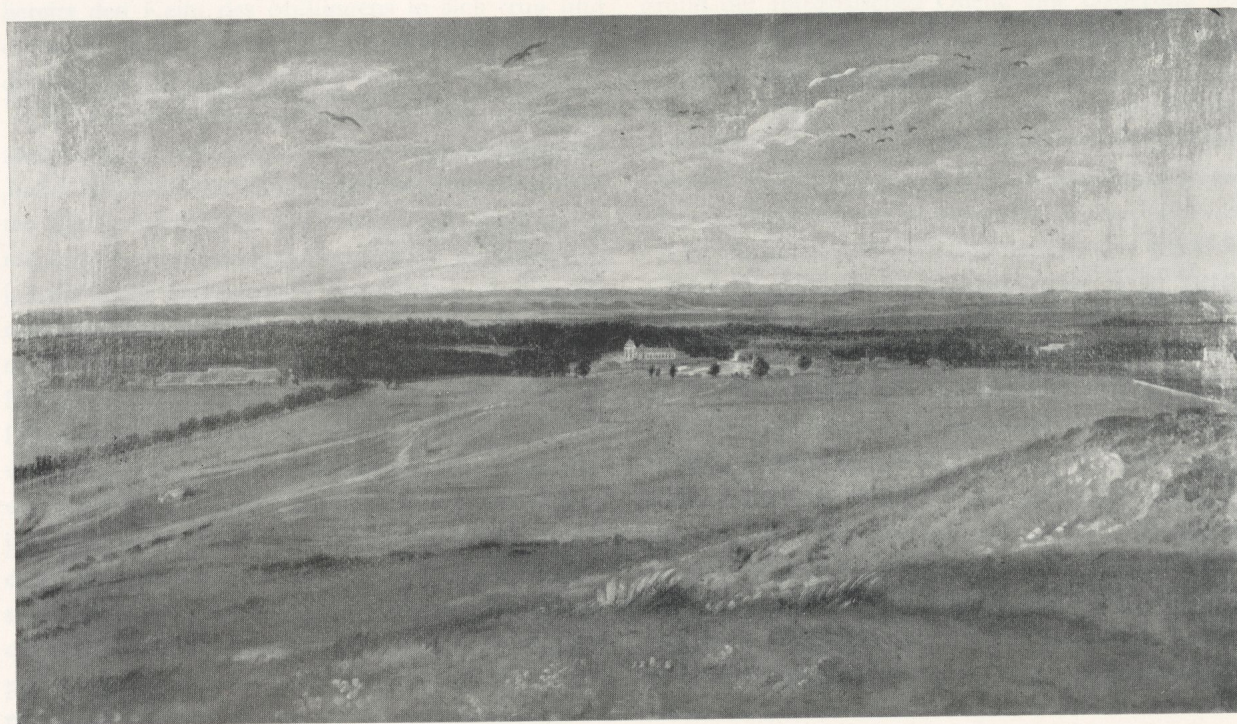
Sitzender Mann mit Hut, in der rechten Hand einen Krug. Links eine Kopfstudie

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

22,9 x 18. – Bez. rechts unten (überschnitten): de Bay. . .



20 M-A.Houasse, Ansicht des Escorials. Madrid, Prado (G 45)



21 M-A.Houasse, Landschaft mit Ansicht von Aranjuez. Madrid, Patrimonio Nacional (G 47)



22 M-A. Houasse, »El jardín de los frailes«. Madrid, Patrimonio Nacional (G 46)

Lit.: Barcia Nr. 825. – Boix Nr. 60 B, Tafel 19
Madrid, Biblioteca Nacional

Z 21. Kniender junger Mann mit Krug

schwarze Kreide

10,5 x 14. – Bez. rechts unten in Bleistift (überschnitten): B . . .

Lit.: Barcia Nr. 842

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 22. Stebender Mann, in den Händen einen Hut haltend

schwarze Kreide, grünlich graues Papier

20,8 x 10,3

Lit.: Barcia Nr. 833

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 23. Sitzende Frau, halb vom Rücken gesehen

schwarze Kreide, Weißhöhung, grünlich graues Papier

20,3 x 12

Lit.: Barcia Nr. 826. – Boix Nr. 60 C, Tafel 19
Madrid, Biblioteca Nacional

Z 24. Hockender Mann, nach rechts gewendet

schwarze Kreide

8,8 x 13,8. – Bez. rechts unten in Bleistift (überschnitten): De B . . .

Lit.: Barcia Nr. 841

Madrid, Biblioteca Nacional

Z 25. Schlafendes Mädchen

schwarze Kreide

9,9 x 20,4

Verso: Stehende männliche Figur (Nachzeichnung?). – Schwarze Kreide

Lit.: Barcia Nr. 838. – Boix Nr. 61 E

Madrid, Biblioteca Nacional