

## Die spanische Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert

Von Jutta Held

Landschaftsmalerei im programmatischen Sinne wie in England und Frankreich hat es in Spanien im 18. Jahrhundert nicht gegeben. Für Goya, der die Probleme seiner Zeit und seines Landes am prägnantesten künstlerisch zu artikulieren verstand, war die Landschaft so gut wie kein Thema. Zwar gibt es zum Beispiel in seinen Teppichkartons und in einer Reihe von Portraits Landschaftshintergründe, die der Tradition des arkadischen Genre entsprechen, wie es in Frankreich u. a. Boucher vertrat. Die Figuren dieses französischen Künstlers werden von Bäumen oder Buschwerk, von weichen Laubformationen hinterfangen, ohne daß die Weite einer offenen Landschaft mit Wegen, Bauwerken oder kleinen szenischen Dar-

stellungen entworfen würde. Mit dieser Folie einer Natur, in der menschliche, kulturelle Spuren fast gänzlich fehlen, wird der Zustand paradiesischer Ursprünglichkeit suggeriert, wo die Natur noch unberührt erscheint, ohne durch menschliche Eingriffe modelliert zu sein<sup>1</sup>. Auch Goya tendiert dahin, diese Naturfolie nicht als eine konkrete, begehbare Landschaft zu interpretieren. Details, die darauf hinweisen könnten, hat er auf seinen späten Kartons unterdrückt. So hat Goya bei seinem Entwurf ›La gallina ciega‹ die vielen kleinen Figuren im Hintergrund, die er in seine Skizze eingefügt hatte, auf dem Karton eliminiert (Abb. 1, 2). Er hat damit die Interpretation der Landschaft als eines Aktionsraumes der Menschen



1 Goya, Das Blindenkuhspiel, 1788/89. Madrid, Museo del Prado



2 Goya, Das Blindekuhspiel (Skizze), 1788. Madrid. Museo del Prado



3 Castillo, Kinderspiel, 1760. Madrid, Museo del Prado

zurückgenommen. Ebenso wie Goya neigen auch die Kartonnaler, die neben ihm für die ›Fábrica de tapices‹ arbeiteten, dazu, die arkadische Landschaft im deprivierten Modus, also kahl, abstrakt und unzugänglich erscheinen zu lassen. Auf seinen Kartons mit Kinderspielen deutet zum Beispiel José del Castillo (Abb. 3) mit kaum mehr als ein paar ärmlichen Sträuchern und wenig belaubten Zweigen die Landschaft an<sup>2</sup>. Arkadien, das Goldene Zeitalter, in dem die menschlichen Verhältnisse natürlich, friedlich und gerecht geordnet waren und menschliches Handeln mit der Natur ein Gleichgewicht bildete, ist hier nur noch ein entleerter künstlerischer Gedanke, eine abstrakte Konvention ohne suggestive Kraft und Fülle. Diese Utopie einer Versöhnung des Menschen mit der Natur, die in Frankreich zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit Watteaus ›Fêtes galantes‹ eine konkrete soziale Hoffnung implizierte<sup>3</sup> und daher künstlerisch produktiv werden konnte, scheint die spanischen Maler gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr beflügelt zu haben.

Auch in der französischen Malerei wird dieser utopische Gehalt der arkadischen Landschaft bald nach

Watteau zu einer leeren Konvention. Entsprachen die parkartigen Gärten mit ihren weichen, wie unberührt erscheinenden natürlichen Formationen bei Watteau dem Wunsch der galanten Paare, ihre Gefühle und Lebensformen im Einklang mit der Natur, der äußeren wie der inneren, zu gestalten, so sind schon die Galanerien der Boucherschen Schäfer als unwahr getadelt worden. Die scheinbare Natürlichkeit dieser Schäfer und Schäferinnen ist ein höchst artifizielles Spiel geworden. Diderot kritisiert sowohl die Figuren Bouchers als auch die Landschaftsgründe seiner Bilder mit ihren unfesten, künstlich kolorierten Laubmassen, deren Unnatur er tadelt (Abb. 4)<sup>4</sup>. Die arkadische Utopie einer ursprünglichen Natur und Natürlichkeit, der sich die Menschen passiv und geschichtslos einfügen, hielt der realen gesellschaftlichen Entwicklung nicht mehr stand. Gerade in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wurden massive Eingriffe in die Natur geplant, es ist die Zeit der ersten großen Urbanisierungen und der deutlich von den Intellektuellen vorhergesehenen gesellschaftlichen Umbrüche. Ein aktiver, planvoller Eingriff in die Natur, ihre Umgestaltung durch den Menschen wurden als Erfordernis



4 Boucher, Schäfer und Schäferin. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



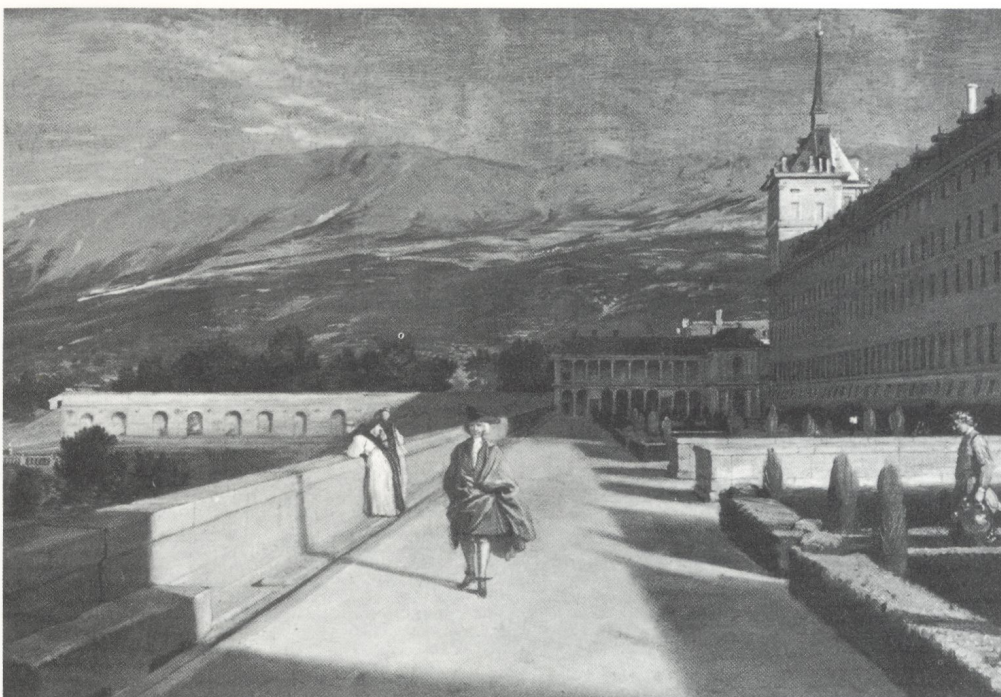
5 Houasse, El Escorial mit Mönch. Madrid, Museo del Prado

gesehen und begrüßt<sup>5</sup>. Damit mußte die Utopie einer konfliktlosen und handlungsfreien Einbindung der Menschen in die Natur, die die arkadische Landschaft postulierte, verblassen.

Es war eine andere Gattung der Landschaftsmalerei, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts diesen planerischen Vorstellungen von einer Neuordnung der sozialen Räume eher entsprechen konnte, nämlich die topographische Landschaft, d. h. die in die Landschaft eingebettete Stadtansicht oder Stadtvedute. Ihre Geschichte reicht weit ins 17. Jahrhundert zurück. In Frankreich gingen der modernen Stadtvedute die Ansichten königlicher und adliger Residenzen voraus, die von einem erhöhten Standort aus wie die Befestigungen bei einer Schlacht wahrgenommen wurden<sup>6</sup>. Die Anlagen von Versailles sind in dieser Weise unzählige Male gezeichnet und gemalt worden. In Spanien erinnern noch einige der topografischen Landschaften von Houasse an diese Tradition. Houasse war seit 1716 am spanischen Hof tätig<sup>7</sup>. Vergleicht man seine »reales sitios« mit den Darstellungen französischer Residenzen, so scheinen sie wie im understatement wahrgenommen zu sein. Ohne mit dekorativen Rahmenmotiven

zu arbeiten, rückt er das Hauptmotiv, den königlichen Sitz in Aranjuez (Abb. 7) in winzigem Maßstab in die Ferne, so daß die weite spanische Landschaft in ihrer Einsamkeit und Öde das Bild bestimmt. Kein menschliches Wesen, keine diplomatische Delegation nähern sich dem Königssitz, keine höfische Gesellschaft bewegt sich in seinem Umkreis, wie es auf entsprechenden französischen Bildern üblich war<sup>8</sup>. Obwohl auch die Ansichten des Escorial (Abb. 5, 6) sicher königliche Aufträge waren, hat Houasse dies mächtige Bauwerk in seiner Abgeschiedenheit doch nicht in erster Hinsicht als Königssitz, sondern als ein Kloster charakterisiert, und zwar durch die Mönche, insbesondere den lesenden Mönch vorn, der die Kavaliersposition einnimmt. Auch hier beeindruckt die karge, menschenleere und vegetationsarme Landschaft in ihrer großzügigen Gliederung. Die wenigen Figuren vorn, die Mönche, der Gärtner, der promenierende Kavalier, sind isoliert voneinander, ohne die Kommunikation zu suchen, die auf französischen Ansichten die Personen miteinander verbindet.

Diese Vedutenmalerei am Madrider Hof, die Houasse repräsentiert, ist *ein* Ausgangspunkt für die topografischen Landschaften von Paret y Alcázar.



6 Houasse, El Jardín de los Frailes del Escorial. Madrid, Palacio de la Moncloa



7 Houasse, Panorama de Aranjuez. Madrid, Palacio Real

Auch er hat mehrere Ansichten von Aranjuez gemalt<sup>9</sup>. Zwar rückt Paret die Gebäude nicht in derart weite Ferne wie Houasse, und durch die königliche Kutsche, die von Maultieren gezogen wird, durch die wenigen zusätzlichen Figuren, die alle etwa in Augenhöhe des Betrachters plziert sind und ihm somit nahe stehen, nimmt er dem Land die einsame Weite und Verlassenheit. Sehr viel lebhafter und kommunikativer geht es auf seiner Ansicht der *Puerta del Sol* von 1773 zu (Abb. 8)<sup>10</sup>. Paret versucht hier, die Stadtvedute im Sinne der französischen Malerei zu modernisieren. Die Gebäude sind nicht mehr aus der Vogel- oder Kavaliersperspektive gesehen, auch nicht in Augenhöhe des Betrachters gegeben, sondern ein wenig aus der Untersicht, also aus der Perspektive des Volkes, das sich am Fuß der Gebäude drängt. Kamen in den früheren Veduten, zum Beispiel in denen von Joli, fast ausschließlich Reiter, Kutschen und ländliche Gespanne vor, beschränkte sich das Personal also im wesentlichen auf den Adel und die Bauern vom Land, so ist hier das ganze Spektrum der städtischen Bevölke-

rung zugegen: Verkäufer, Marktfrauen, Mönche, Hofdamen und Höflinge, Bürgersfrauen mit ihren Kindern, die ihren Kavalieren begegnen und Höflichkeiten austauschen. Jede Gruppe ist so eng zusammengefügt und dicht gedrängt, daß sie – bei aller oft heftigen Gestik – nahezu bewegungslos verharrt.

In diesen Bildern von Paret, der erstmalig in der Madrider Vedutenmalerei der städtischen Bevölkerung einen entscheidenden Platz einräumt, ist wohl schon der Einfluß von Vernet vorauszusetzen. Dieser französische Maler hatte – vor allem durch seine große Serie der »Ports de France« (Abb. 9) – die Vedutenmalerei aktualisiert und den neuen repräsentativen Bedürfnissen des französischen Hofes angepaßt<sup>11</sup>. Mit diesem großen Auftrag von 1751, an dem Vernet über ein Jahrzehnt arbeitete, war dem Künstler bezeichnenderweise nicht die Aufgabe gestellt worden, die königlichen Residenzen oder aber Ansichten der Hauptstadt Paris zu malen, vielmehr sollte er die Hafenstädte an der Peripherie Frankreichs darstellen.



8 Paret y Alcázar, Puerta del Sol, 1773. Aufbewahrungsort unbekannt



9 Vernet, Hafen von Marseille, 1754. Paris, Musée de la marine

Bordeaux, Marseille, Bayonne, La Rochelle waren einige dieser Häfen, wo die königliche Marine die Grenzen Frankreichs verteidigte und wo die Handelsbourgeoisie durch den Überseehandel den Reichtum des Landes erwirtschaftete. Vernet malte zum einen die architektonischen Hafenanlagen und die hier anlegenden Schiffe. Der Hof legte Wert darauf, daß die königlichen Bauten, Festungen, Arsenal und Magazine und die unterschiedlichen Schiffstypen der königlichen Marine erkennbar wiedergegeben wurden. Vernet malte darüber hinaus die Stadt mit ihren bürgerlichen Bauten, dem Rathaus, der Börse, den neuen Wohnblocks und den öffentlichen Plätzen. Der Hafen ist leicht von oben gesehen, so daß ein weiter Überblick über die gesamte Anlage gewährleistet ist.

Die Monarchie demonstrierte mit diesem Auftrag, daß sie es war, die dem Handel Schutz gewährte, seine Freiheiten ermöglichte und die Grenzen sicherte. Sie definierte sich damit erstmalig nicht mehr von ihrem Machtzentrum aus, der Residenz in Versailles oder der Hauptstadt des Landes, sondern von ihren Grenzen aus, den peripheren Provinzen. Sie definierte sich damit als einen Flächenstaat, für den die Grenzen und de-

ren Verteidigung entscheidend sind. Es war somit eine höchst moderne, tendenziell antifeudalistische bildliche Argumentation, durch die die Monarchie ihr Bündnis mit dem fortschrittlichen Bürgertum bekräftigte. Vernet hat den bürgerlichen Aspekt der Landschaften verstärkt, indem er großes Gewicht auf die Volksmenge legte, die sich in den Häfen zu schaffen macht. Er zeigt, wie die Fässer und Ballen geschleppt und gestapelt werden, das Getreide, das von einem Schiff entladen wird, in Säcke gefüllt und von den Lastenträgern zu den Magazinen transportiert wird. Handelsherren beraten über eine Bilanz, Damen geben Anweisungen über ihr Reisegepäck, allenthalben herrscht emsige Geschäftigkeit. Vernet zeigt das Volk bei der Arbeit, und es war nicht zuletzt dieser Aspekt seiner Hafenbilder, der in den Salonkritiken hervorgehoben und mit Begeisterung aufgenommen wurde. Sehr schnell sind diese Hafenbilder durch Stiche in ganz Europa bekannt geworden. Carlos III. griff die Idee in Spanien auf und betraute Paret mit einem ähnlichen Auftrag: er sollte die Häfen der kantabrischen Küste malen<sup>12</sup>. Ganz offensichtlich wollte der König, ähnlich wie Louis xv. in Frankreich, die königliche Präsenz



10 Paret y Alcázar, Vista del Arenal de Bilbao, 1783.  
Bilbao, Privatsammlung

gerade im Grenzbereich demonstrieren, um die Integration der unterschiedlichen Regionen in einen einheitlichen spanischen Staat bewußt zu machen<sup>13</sup>.

Carlos III. hat von Paret nicht nur Veduten der Häfen verlangt, sondern zugleich auch kartographische Aufnahmen, *mapas*. Paret war nicht nur als Maler und Zeichner qualifiziert, sondern auch als Architekt und hat für die nordspanischen Städte manche architektonischen und städteplanerischen Entwürfe ausgeführt<sup>14</sup>. Der Auftrag des Königs beweist, wie eng die Vedutenmalerei im 18. Jahrhundert mit den Modernisierungsprojekten, den großen Urbanisierungen, verknüpft wurde<sup>15</sup>. Die Stadtansichten dienten zum einen dazu, die Reichweite der Monarchie zu demonstrieren, die auch in den Städten der nördlichen Provinzen ihre Präsenz bewußt machen und somit die Tendenzen zur Zentralisierung des Staates bekräftigen wollte. Zum anderen ermöglichten die Stadtveduten einen Überblick über die architektonisch bemerkenswerten Gebäude und die Geschichte eines Ortes, eine notwendige Bestandsaufnahme, um die Urbanisierungsprojekte vorzubereiten. Parets Serie ist nicht vollständig erhalten und im königlichen Besitz geblieben wie die von Vernet. Die ›Vista del Arenal de Bilbao‹ ist

1783 datiert und befindet sich heute in Privatbesitz (Abb. 10)<sup>16</sup>. Dieses Bild kommt Vernets Konzeption eines Hafens vielleicht am nächsten. Die Stadt ist zwar nur durch recht hölzernen anmutende vereinzelte Häuser angedeutet, die nicht einen modernen Straßenzug bilden wie auf Vernets Ansichten. Sie werden durch die hohe Bergkette buchstäblich in den Schatten gestellt. Nichts deutet darauf hin, daß es sich um eine pulsierende, lebendige und moderne Hafenstadt handelt. Lediglich einige Motive vorn erinnern an Vernets geschäftige Hafenszenen. Links wird ein Schiff entladen, und ein Ochsengespann bewegt mit großer Anstrengung die Last die Uferböschung empor. Fässer und Ballen liegen umher wie in Vernets Häfen. Doch der Uferstreifen ist vergleichsweise dünn bevölkert, und die Mehrzahl der Personen – Fischer und ländlich gekleidete Frauen – ist untätig. Es fehlt die Hektik und Geschäftigkeit, die bei Vernet die Atmosphäre der Häfen mit ihrem Überseehandel bestimmten.

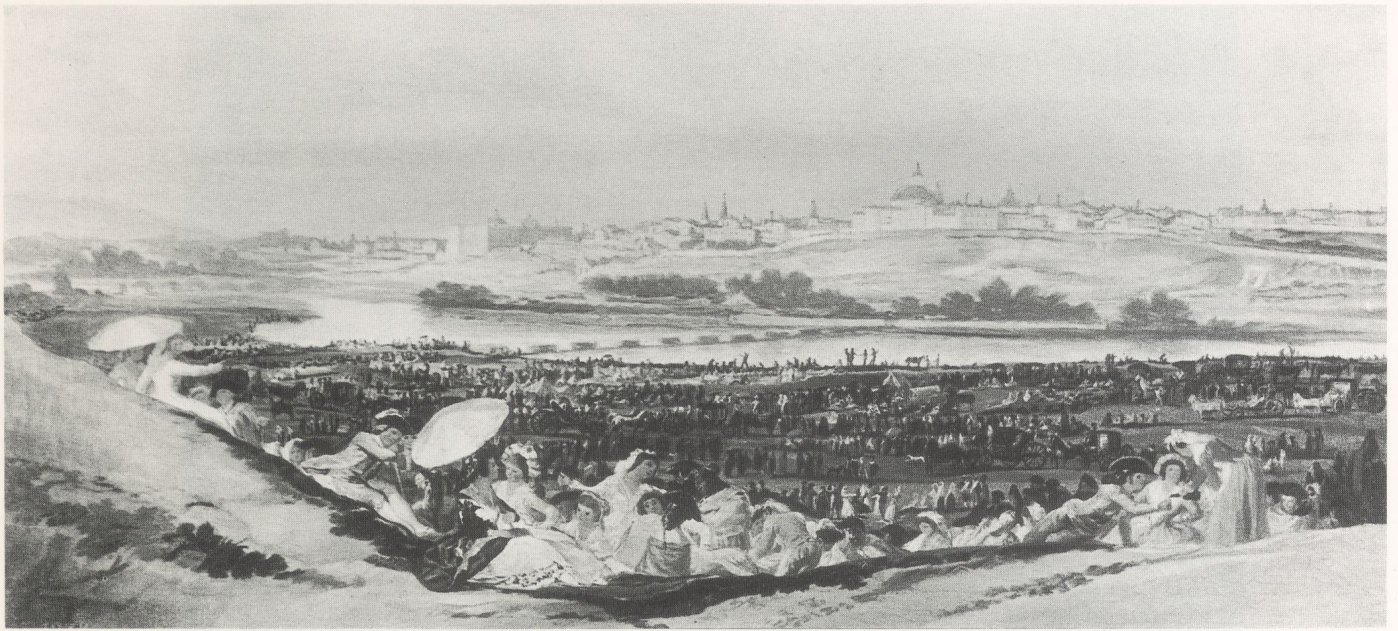
Der ›Puerto de Pasajes‹ (Abb. 11) ist nach Delgado um 1786 zu datieren<sup>17</sup>. Eine Vielzahl von Segelschiffen belebt den Hafen, während die Stadt rechts durch eine Häuserzeile angedeutet ist. Eins der Boote ist im Begriff anzulegen, ein Fischermädchen wadet im Wasser,



11 Paret y Alcázar, Puerto de Pasajes, um 1786.  
Madrid, Palacio Real



12 Paret y Alcázar, Concha de San Sebastián, um 1786.  
Madrid, Palacio Real



13 Goya, La Pradera de San Isidro, 1788. Madrid, Museo del Prado

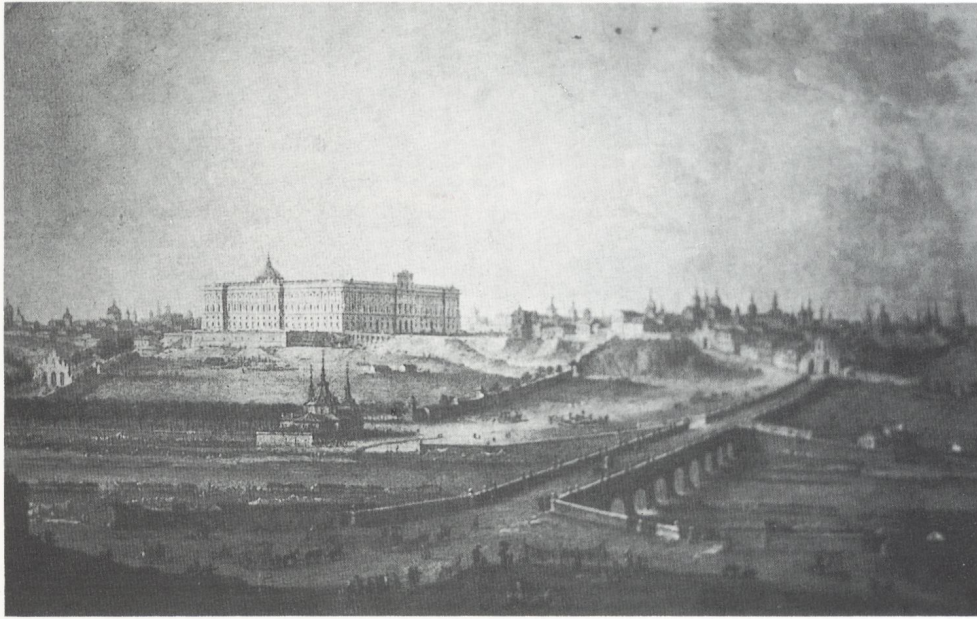
um den Herrschaften behilflich zu sein, die Kavaliers schicken sich an, ihren Damen ans Ufer zu helfen. In diesem Bild sind es die Madrider »petimetres«, die Paret an die nördliche Küste versetzt hat und hier ihrem Vergnügen nachgehen läßt. Auf die einheimische Ökonomie dieses Hafens gibt er in der Szenerie am Ufer keinen Hinweis.

Mit seiner »Concha de San Sebastián« (Abb. 12)<sup>18</sup> von 1786 kehrt Paret zu dem älteren Landschaftstyp zurück, bei dem ein Überblick aus der Vogelperspektive gewonnen wird. Der Hafen ist ferner gerückt, dafür wird seine einmalige Lage zwischen den Bergen, mit der vorgelagerten Insel und der buckligen Halbinsel gut erkennbar. Von der Stadt sind nur einige schematisch skizzierte winzige Häuser im Hintergrund zu sehen, die völlig unbelebt zu sein scheinen. Vorn, auf der Anhöhe, sind auch hier nur wenige Figuren platziert, bei denen es sich diesmal um Einheimische zu handeln scheint. Eine Bäuerin trägt ihren Korb auf dem Kopf, in der Schäfergruppe links wird nach Landessitte der Apfelwein getrunken. Mit dem Hafen, der im übrigen von nur wenigen Schiffen angelaufen wird, haben sie nichts zu schaffen. Die Handelstätigkeit, der Austausch, durch welche sich die Häfen mit dem Zentrum des Landes verbanden, ein Motiv, das Vernet so sehr faszinierte, scheinen hier nicht stattzufinden. Der Hafen, die Stadt und das ein-

heimische Volk, die sich bei Vernet zu einem pulsierenden, gemeinsamen Leben verknüpften, bleiben in Paret's Bild voneinander getrennt und ohne Bezug aufeinander.

Die Vernet-Rezeption am Madrider Hof, die zu dem Auftrag an Paret geführt hatte, wirkte auch auf die Madrider Kartonmalerei an der Fábrica Santa Barbara ein<sup>19</sup>. Gleichzeitig lenkte sie Goyas Aufmerksamkeit zum erstenmal auf Paret's vielfigurige topografische Landschaften. 1788, wenige Jahre nachdem Carlos III. Paret beauftragt hatte, die nordspanischen Häfen aufzunehmen, malte Goya mit seiner Skizze »La Pradera de San Isidro« (Abb. 13) eine vergleichbare Vedute, die sichtlich durch das Vorbild Vernets und Paret's angeregt ist. Zur Ausführung des Kartons und des Teppichs kam es nicht; es scheint, daß die Arbeit der Manufaktur durch den Tod Carlos III. zeitweilig zum Erliegen kam.

Blicken wir noch einmal auf die Vedutenmalerei am Madrider Hof zurück, die für die Mitte des Jahrhunderts typisch war, so wird ersichtlich, wie sehr sich das Paradigma dieser Gattung in den achtziger Jahren verändert hat. Joli war wenig später als Houasse, von 1749–54 am Madrider Hof tätig, nachdem er zuvor u. a. bei Panini gelernt und in ganz Europa gereist war<sup>20</sup>. Für seine Vedute von Madrid (Abb. 14) hat er einen ähnlichen Standort gewählt, er ist lediglich etwas wei-



14 Joli, Vedute von Madrid mit Palacio Real, um 1750. Madrid, Sammlung Marqués de Santo Domingo

ter links, also westlich von dem Goyas anzunehmen. Vom jenseitigen Ufer des Manzanares führt der Blick auf beiden Bildern zur Nordseite der Stadt, so daß der neue Palacio Real links in der Stadtsilhouette erscheint. Die große Kuppel von San Francisco el Grande, die auf Goyas Ansicht rechts vom Palast zu erkennen ist, fehlt naturgemäß in Jolis Bild, da sie erst 1761 errichtet wurde. Ein Einschnitt trennt auf seiner Ansicht den Palast von der Altstadt mit ihren vielen Türmen und Kuppeln, die Joli offensichtlich nach alten Stichen gemalt hat<sup>21</sup>. Am Ufer, unterhalb des Palastes, ist die Kirche ›Virgen del Puerto‹ zu sehen. Rechts von ihr führt der ›Puente de Segovia‹ über den Fluß, und in ihrer Verlängerung läuft die ›calle de Segovia‹ auf das gleichnamige Stadttor zu. Links, etwas unterhalb des Palastes, ist ein weiteres Stadttor zu erkennen. Auch Joli hat sein Bild mit kleinen Gestalten belebt; sie streben der Stadt zu oder entfernen sich von ihr: Reiter, Kutschen, Pferdefuhrwerke; dazwischen Fußgänger, die kleine Gruppen bilden.

Die beiden Künstler haben die Gebäude dieser Stadtsilhouette durchaus unterschiedlich gewichtet. Für Joli ist der königliche Palast das überragende Bauwerk, das er bedeutsam von der Altstadt isoliert hat. Der alte Gegensatz zwischen Hof und Stadt, corte y villa, der seit dem 17. Jahrhundert virulent war, wird mit dieser antithetischen Gestaltung in Erinnerung ge-

rufen. In Goyas Vedute spielt dieser Kontrast keine merkliche Rolle. Für ihn ist die Stadt ein übergreifendes Gebilde, das Gegensätze relativiert und einander angleicht. Kirchen und Paläste sind seiner Stadtsilhouette auf malerische Weise eingefügt, ohne daß Goya sie streng gegeneinander abgegrenzt oder einzelne Gebäude übermäßig hervorgehoben hätte. Die Stadt – so glaubte man gegen Ende des 18. Jahrhunderts – hat egalisierende, vereinheitlichende Kraft. Allenfalls lassen sich bei Goya zwei gleichgewichtige Pole erkennen, der königliche Palast und die neue Kirche der Franziskaner, San Francisco el Grande. In Goyas Skizze ist statt dessen ein anderer Kontrast bedeutsam. Das Volk, das dicht gedrängt, in langen parallelen Reihen das Ufertal füllt und die Anhöhe einnimmt, ist in seinem Bild ein entscheidenderes Element als in Jolis Ansicht, der die winzigen Figurengruppen ganz der architektonischen Gliederung unterordnet. Es fällt zudem auf, daß die Brücken auf Goyas Ansicht kaum angedeutet sind, während Joli diese Verbindungslinien zur Stadt, die Brücken und Straßen, hervorhebt, die das Volk und die Reisenden in das Innere der Stadt locken und sie auf die Metropole hin orientieren. Im Unterschied zu Jolis Stadtbild oder auch zu Vernets Veduten, in denen das Volk einen ganz wesentlichen Faktor der Stadt bildet, hat Goya Volk und Stadt einander verbindungslos gegenübergestellt. Das Volk ist



15 Vernet, Meeressturm (Hafen von Sète), 1756. Paris, Musée de la marine

in seinem Bild nicht ein Element der Stadt. Er läßt es nicht über Brücken und Straßen mit der Stadt kommunizieren, sondern stellt es ihr antithetisch gegenüber. Durch den Fluß getrennt scheint es keine Verbindung zwischen den steinernen Bauten und dem lebendigen Volk zu geben. Durch die Lichtführung akzentuiert Goya diesen Gegensatz. Die Stadt hebt sich in gleißend hellem Licht von dem dunklen, schattigen Tal ab, das vom Volk eingenommen wird. Lediglich die Gestalten auf der Anhöhe, die am weitesten von der Stadt entfernt sind, werden ähnlich vom Licht berührt wie die Silhouette Madrids. Goyas *Vedute* enthält eine gänzlich andere Konzeption und Stellungnahme zu den Urbanisierungsprojekten des 18. Jahrhunderts, die – im Unterschied zu Vernets Fortschrittsglauben – latent konfliktgeladen ist, trotz der so anmutigen, friedlichen Festlichkeit. Das Volk nimmt nicht durch seine Arbeit Anteil an der Schaffung einer modernen Welt, sondern entzieht sich ihr mit seinen traditionellen Festen, die es außerhalb von Madrid feiert. Wie das Volk auf diesem Bild hat auch Goya von fern, aus skeptischer Distanz auf die Modernisierungsbemühungen von Kirche und Staat geblickt. Die Politik der Aufklärer hat er nur sehr be-

dingt bejaht. Er hat nicht geruht, in seinen Zeichnungen und Stichen den Aufklärern alle Widerstände gegen den Fortschritt vor Augen zu führen, statt das Einverständnis des Volkes mit der aufgeklärten staatlichen Politik zu behaupten, wie es Ziel der Vernetschen Hafenbilder ist, die allerdings in einer anderen historischen Situation, in einem anderen Land und zu einer anderen Zeit, entstanden waren<sup>22</sup>.

Neben der arkadischen und der topographischen Landschaft gab es einen dritten Landschaftstyp, der vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fand und insbesondere in der englischen und französischen Malerei phantasievoll variiert worden ist, nämlich die sogenannte sublimen Landschaft. Die Theorie des Erhabenen oder Sublimen ist von Burke, Addison, Kant und anderen entwickelt worden<sup>23</sup>. Durch die Übersetzung der Schriften von Blair ins Spanische, die Munárriz besorgt hatte, wurde die Theorie auch in Spanien bekannt<sup>24</sup>. Die Philosophen und Literaten führten mit dem Sublimen eine ästhetische Kategorie ein, mit der Gegenstände positiv bewertbar wurden, die der Harmonievorstellung des Schönen im klassischen Sinne nicht entsprachen.

Das Unregelmäßige, Ungeordnete, die Wildnis, Gegenstände, die der klassischen Proportions- und Harmonielehre nicht subsumierbar waren, konnten mit diesem Begriff für die ästhetische Naturerfahrung gewonnen werden. Es sind solche Naturphänomene gemeint, die unser Fassungsvermögen übersteigen und daher »erhabene Gefühle« in uns hervorrufen, Schrecken oder tiefe Bewunderung. Diese Gefühle werden durch Gegenstände erzeugt, die uns die Größe und Macht der Natur bewußt werden lassen, wie gewaltige Wasserfälle, schroffe Bergwände oder bedrohlich überhängende Felspartien, Gewitter- und Meeresstürme (Abb. 15, 16). Es sind dies die geläufigsten Motive der sogenannten erhabenen Landschaft des 18. Jahrhunderts. Der Figurenmaßstab ist hier im Vergleich zu der klassischen Landschaft des 17. Jahrhunderts entschieden kleiner, so daß die Majestät der Natur erfahrbar wird. Dennoch wagen es diese winzigen Menschen, der übermächtigen Natur zu trotzen; sie kämpfen gegen den Sturm an, retten die Schiffbrüchigen und flüchten ans Land, sie erklimmen die Berge und schroffen Felsen, und nicht selten erliegen sie den Gefahren. – Zweifellos sind die Motive dieser sublimen Landschaften durch den Fortschritt der naturwissenschaftlichen Forschungen angeregt worden, durch die geologischen Expeditionen, an denen stets Künstler als Zeichner beteiligt waren, das heißt durch den Wunsch nach Aneignung und der schrittweisen Beherrschung unzugänglicher Regionen dieser Erde<sup>25</sup>. Gerade ungewohnte Aspekte und spektakuläre Phänomene, wie die vulkanischen Ausbrüche des Ätna oder Vesuv wurden beobachtet. Das wissenschaftliche und künstlerische Interesse galt vor allem der Eigen- dynamik der Natur, mit der sie sich jeder Verfügbarkeit entzog. Gerade diese schwer oder nicht beherrschbaren Seiten der Natur stellten für die Eliten des 18. Jahrhunderts eine Herausforderung an ihre Fähigkeiten und forschersichen Überlegungen dar. Das Interesse für die *erhabenen* Aspekte der Natur war durchaus zwiespältig. Zwar ging es auf der einen Seite durchaus darum, die Eigengesetzlichkeit natürlicher Phänomene zur Kenntnis zu nehmen, die sich menschlicher Beherrschbarkeit entzogen. Andererseits war der Impuls unverkennbar, auch über diese gefährlichen Seiten einer eigenmächtigen Natur siegen und triumphieren zu wollen, gerade dadurch, daß man sich auf ihre Spezifik einließ.

Im moralischen und politischen Sinne war es die Funktion des Sublimen und folglich auch des ästhetischen Genusses an sublimen Landschaftsbildern, das Selbstwertgefühl der Individuen zu steigern, wie Kant



16 Vernet, Landschaft mit Wasserfall.  
Madrid, Museo del Prado



17 Hubert Robert, Brennende Stadt. Le Havre, Musée des Beaux-Arts

argumentiert hat<sup>26</sup>. Selbst wenn die Natur die empirische Existenz des Individuums bedroht oder gar zerstört, so wird seine Subjektivität doch im transzendenten Sinne bestätigt, indem es die Gefahren der Natur aktiv durchsteht. Es war selbstverständlich der bürgerliche Subjektivismus, der sich hier seine Theorie und Selbstbestätigung schuf, und so kann es nicht verwundern, daß zur sublimen Landschaftsmalerei auch Bilder gehören, die in einem spezielleren Sinne das bürgerliche Selbstgefühl bekräftigten, nämlich die Bilder brennender Städte, Paläste oder Häfen (Abb. 17). In der vorrevolutionären Phase der achtziger Jahre wurden sie als eine Vision vom Untergang des Ancien régime gedeutet<sup>27</sup>. Bürgerliche Intellektuelle vor allem in Frankreich genossen im Anblick der Flammen die imaginativ vorweggenommene Zerstörung der verhaßten Symbole des Absolutismus, und das steigerte ihr Selbstvertrauen und ihr Bewußtsein von der Veränderbarkeit dieser alten feudalen Strukturen. Daß aber gerade auch der Adel sich an den sublimen Landschaften und den Vernichtungsphantasien ergötzte, muß wohl als eine selbstzerstörerische Neigung gedeutet werden, wie denn überhaupt seine Faszination durch die Aufklärung, wenn sie denn konsequent war, ein Gutteil an Selbstverleugung oder Einsicht in die

historischen Notwendigkeiten voraussetzte. In Spanien scheint es vor allem der Kronprinz, der spätere König Carlos IV. gewesen zu sein, der die sublimen Landschaftsmalerei förderte. Nachdem er vom französischen König bereits zwei Landschaften von Vernet zum Geschenk erhalten hatte<sup>28</sup> (eine davon ist die Seelandschaft bei aufgehender Sonne, die zweite – Badende im Abendlicht – ist verloren), bestellte er über den französischen Botschafter in Madrid sechs weitere Landschaften bei Vernet<sup>29</sup>. Drei der Themen bestimmte er selbst, nämlich ›Ein Brand im Hafen bei Nacht‹, ›Sturm‹ und ›Ein Sonnenaufgang im Nebel‹<sup>30</sup>. Der nächtliche Brand und der Sturm sind ganz offensichtlich sublimen Landschaften im Sinne des 18. Jahrhunderts. Die Natur führt in diesen katastrophischen Ausbrüchen ihre autonomen Kräfte und Bewegungen vor, gegenüber denen der Mensch relativ machtlos ist. Aber auch die dritte Landschaft mit der morgendlichen Sonne ist ein Thema, das dieser dynamisierten Vorstellung von der Natur entspricht. Bezeichnenderweise gibt es unter den Ideallandschaften des 17. Jahrhunderts, etwa denen von Poussin, keine, die in ein derart dunstiges Licht getaucht wäre. Das hätte der klassischen Auffassung vom Schönen, das selbstverständlich mit der alten Kategorie der ›claritas‹ assozi-

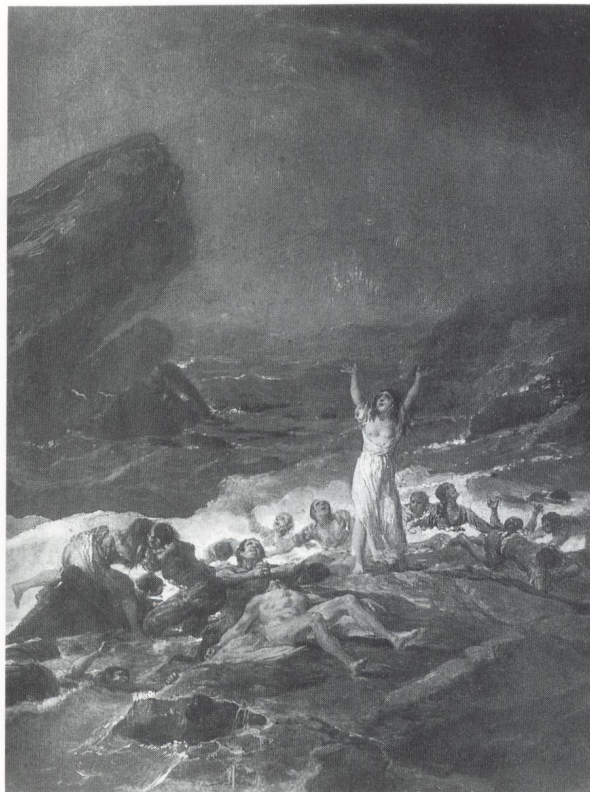
iert wurde, widersprochen<sup>31</sup>. Erst das späte 18. Jahrhundert mit seinem Interesse an zwiespältigen Erscheinungen konnte an Nebellandschaften Gefallen finden. Die Romantiker werden gerade an diese ästhetische Entdeckung der Spätaufklärung anknüpfen. Die Sonne strahlt hier nicht widerstandslos auf die Erde herab, sie kämpft sich vielmehr durch den Nebel hindurch und weckt Gegenkräfte; sie muß die feuchten Dämpfe der Erde erst aufsaugen, bevor sie voll hervortreten kann. Auch diese Naturerscheinung, die Zwielfichtigkeit, bezeugt die dynamisierte Vorstellung von der Natur, die das 18. Jahrhundert entwickelte. Sie entspricht der späteren Phase der Aufklärung, in der zunehmend die dem Licht der Vernunft entgegengesetzten Kräfte entdeckt und beobachtet wurden. Nicht zuletzt hat Goya diesen Kampf zwischen Aufklärung und Obskurantismus immer wieder thematisiert, wenn auch mittels anderer Bildtypen als dem scheinbar so friedlichen Landschaftsbild, das Vernet

bevorzugte<sup>32</sup>. Obwohl also die sublime Landschaft am Madrider Hof durchaus ihre Befürworter fand, dürfte doch aufschlußreich sein, daß sich Carlos III. bei seinem Auftrag an Paret nicht von den sublimen, sondern von den topographischen Landschaften Vernets leiten ließ (übrigens nicht anders als der französische König bei seinem großen Auftrag an Vernet). Für die Förderung der Künste im eigenen Land sowie zur Propagierung seiner Modernisierungsziele, erschien ihm offenbar der »konstruktive« Beitrag einer Serie von Stadtlandschaften doch adäquater als die zwiespältigen oder destruktiven Bilder des Sublimen, die den Expansionswillen der Monarchie doch wenig überzeugend visualisiert hätten.

So hat denn auch die sublime Landschaft unter den spanischen Künstlern keine produktive Fortentwicklung finden können. Zwar werden einzelne Motive der Bilderfolge von Goya, die er 1787/88 für die Duques de Osuna malte, durch das Interesse der achtzi-



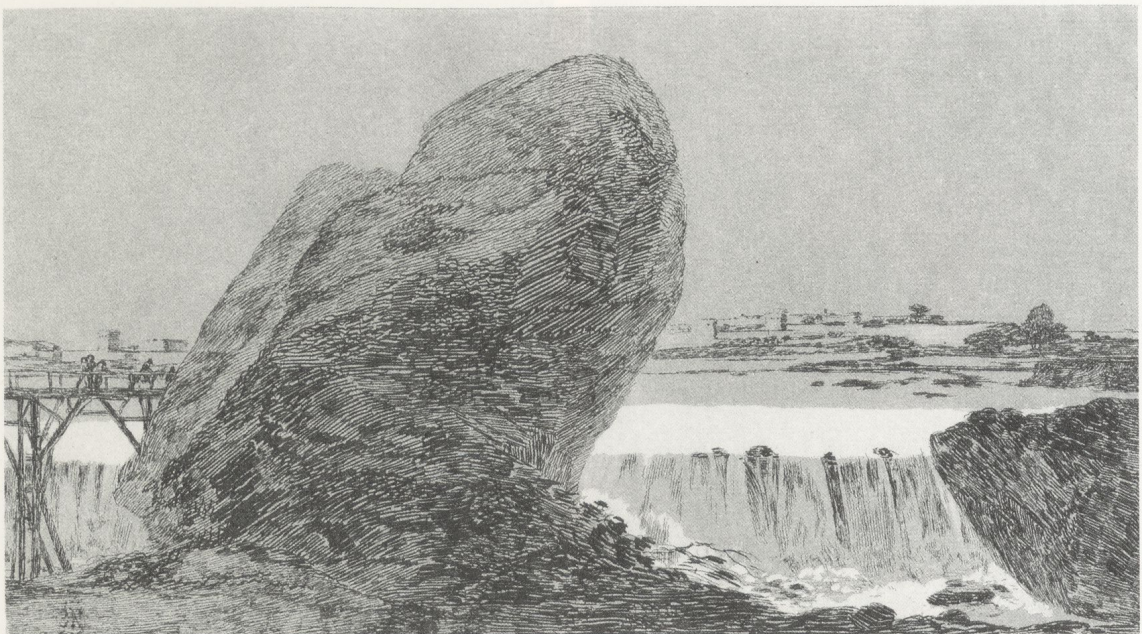
18 Goya, Überfall auf eine Kutsche, 1786/87.  
Madrid, Sammlung Duque de Montellano



19 Goya, Schiffbruch.  
Madrid, Sammlung Marqués de Oquendo



20 Goya, Landschaft mit Felsen und Gebäude.  
Radierung mit Aquatinta



21 Goya, Landschaft mit Wasserfall.  
Radierung mit Aquatinta

ger Jahre an sublimen Gegenständen angeregt worden sein (Abb. 18)<sup>33</sup>. Der kleine Maßstab der Figuren im Vergleich zur Natur weist darauf hin, sodann das schreckliche Ereignis, dem die adlige kleine Gesellschaft, die sich in die wilde Natur gewagt hatte, ausgeliefert ist: die Kutsche wird von Wegelagerern überfallen, ihre Insassen getötet oder bedroht. Doch hier ist es nicht die äußere Natur, welche die Gefahren erzeugt, sondern die räuberische Natur der Menschen selbst, vor der es keinen Schutz zu geben scheint. Diese Katastrophen, die aus der Menschennatur entspringen, haben Goya weit mehr interessiert als die Gefahren, die von der äußeren Natur drohen.

Auch in seinem ›Schiffbruch‹ (Abb. 19)<sup>34</sup>, einem zweifellos typischen Motiv der sublimen Landschaftsmalerei, hat Goya weniger der überlegenen Gewalt der Natur Aufmerksamkeit geschenkt, als vielmehr dem verzweifelten Überlebenskampf der Menschen. Die Natur ist eher schematisch dargestellt, während den Figuren schon proportional ein größeres Gewicht zukommt als auf den sublimen Landschaften der französischen Malerei.

Dennoch hat Goya in zwei Aquatintaradierungen sublimen Landschaften entworfen, die allerdings nicht mehr in den Rahmen des 18. Jahrhunderts gehören. Sie werden um 1800–1810 datiert (Abb. 20, 21)<sup>35</sup>.

Der mächtige dunkle Felsen scheint aus der Erde emporzuwachsen wie ein unheimliches Wesen, das sich der Schwerkraft widersetzt und bedrohlich aus dem Gleichgewicht geraten ist. Der Wasserfall ist nicht ein steil sich ins Tal ergießender Sturzbach wie auf den vielen Tivolilandschaften des 18. Jahrhunderts, sondern ein Strom mit unabsehbaren Ufern, der das ganze Land überschwemmt und in seinem breiten Fall eine weitere Talstufe erreicht. Nur die fragile Brücke, die ein Reiter überquert und von der aus eine kleine Gruppe den Wasserfall beobachtet, bildet eine Art aktiven, von Menschenhand herrührenden Widerpart zu der Naturgewalt. Das Schloß auf dem jenseitigen Berg scheint der Gefahr entrückt zu sein, kein Mensch rührt sich dort, um Ausschau zu halten. Der weidende Esel im Tal des zweiten Bildes und die kleine Gruppe in seiner Nähe fühlen sich offensichtlich nicht in Gefahr. Sie scheinen sicher zu sein, daß der sich neigende Felsen nicht sie bedroht.

Diese Landschaften mit den riesenhaften Felsen müssen wohl mit den Giganten zusammen gesehen

werden, die Goya um dieselbe Zeit erfand (Abb. 22). Sie verkörpern das spanische Volk, das sich erhebt, um den eindringenden Feind aus Frankreich abzuwehren<sup>36</sup>. So ist zu verstehen, daß das Volk im Tal sich am Fuße dieses Felsens nicht bedroht fühlt und daß andererseits das Schloß – die feudale Gesellschaft – die Gefahr nicht wahrnimmt. Für Goya ist also die Antithese Natur und Mensch nicht ausschlaggebend, wenn er diese Opposition zwar mit den Figuren auf der Brücke ebenfalls andeutet. Doch die bürgerlichen Individuen, die ein Interesse an der Lenkung und Beherrschung der Natur haben, die sie zu diesem Zweck beobachten, bilden nur einen Nebenaspekt seiner Konzeption. Ihn interessiert offenbar die Form der sublimen Landschaft in dem Moment, als er nach einer kraftvollen Metapher für die Macht des Volkes suchte, das im 18. Jahrhundert immer wieder mit der Natur in eins gedacht worden war<sup>37</sup>.

Wir sahen, daß drei Konzeptionen von Landschaft die Maler des 18. Jahrhunderts beschäftigten. Die arkadische Landschaft war das Modell eines utopischen Einklangs von menschlicher Sozietät und Natur. Es verliert im späteren 18. Jahrhundert angesichts der technischen Eingriffe in die Natur, ihrer Aneignung und Umgestaltung, die neue Dimensionen erreichen, an Überzeugungskraft. Die spanischen Künstler haben diese Landschaftsform von Anfang an nur in deprivierter Form gestaltet, so als könnten sie diese Utopie nur im defizienten Modus wahrnehmen.

Die topografische Landschaft, die ein Interpretationsmodell für die großen Urbanisierungen und Modernisierungen des 18. Jahrhunderts anbot, ist in Frankreich mit großem Enthusiasmus und Phantasie-reichtum aufgegriffen und weiterentwickelt worden. In Spanien hat sie nur einen matten Abglanz in den Hafenbildern von Paret gefunden. Die wirtschaftlichen Aktivitäten des Volkes, die Vernet breit entfaltet, läßt der spanische Maler fast gänzlich außer acht. Pointierter als Paret widerspricht Goya mit seiner ›Pradera de San Isidro‹ dem Postulat des Einklangs von Volk, Stadt und Staat, das Vernet aufgestellt hatte, dem Bild eines Glück verheißenden Fortschritts, der vom Volk durch seine Arbeit geschaffen und getragen wird. Er sieht vielmehr das Volk in latenter Opposition zu dem modernisierten absolutistischen Staat. Bei der sublimen Landschaft schließlich geht es um die Er-



22 Goya, Der Koloß.  
Schabkunst oder Aquatinta

kenntnis der Eigengesetzlichkeit der Natur und um die Entdeckung ihrer gefährlichen Potenzen. Die Möglichkeit ihrer Kontrolle und Beherrschung durch den Menschen wird nicht so optimistisch eingeschätzt, wie es bei den topografischen Landschaften noch selbstverständlich vorausgesetzt wird. War Vernets Thema in seinen Hafenbildern der stetige, fast mechanische Ablauf der Arbeit gewesen, der mit den Gesetzen der Natur in Einklang zu sein scheint, so faszinieren die Maler der sublimen Landschaft die exzeptionellen, explosiven, revolutionären Aspekte der Natur. Die Menschen begegnen ihr auf diesen Bildern mit einem Einsatz all ihrer Kräfte, der dieser Dynamik zu entsprechen versucht. Doch nicht selten werden sie von den konvulsivischen Ausbrüchen der Natur überfordert und vernichtet. Für Goya wird die bedrohliche, sublime Landschaft ein Bild des Volkes, seiner riesenhaften Gestalt und seiner gigantischen Kräfte. Der Versuch, der Eigendynamik der Natur bei-

zukommen und zu widerstehen, ist kein wesentliches Thema für ihn gewesen. Den Antagonismus zwischen menschlicher Willenskraft und ungezähmter Natur hat er im wesentlichen als einen innersubjektiven Konflikt gedeutet, nicht jedoch in extrapolierte Form, als ein Verhältnis des Menschen zur äußeren Natur gesehen. Es war für ihn von größerer Dringlichkeit, die sozialen Konsequenzen zu bedenken, die aus den Konflikten des Subjekts und seiner inneren Natur, der Menschennatur, entspringen. Die Mehrzahl seiner Zeichnungen handelt davon. Das problematische Verhältnis der Menschen zur äußeren Natur war für ihn den sozialen und sozialpsychologischen Konflikten und Störungen nachgeordnet.

Es läßt sich nicht übersehen, daß die spanischen Künstler des 18. Jahrhunderts den Modellen der zentraleuropäischen Malerei, das menschliche Verhältnis zur Natur zu klären, mit Skepsis begegneten. Die Insuffizienzen dieser Modelle, wenn sie einander auch

wechselseitig korrigieren, scheinen intuitiv von ihnen erkannt worden zu sein. Spanien stand im 18. Jahrhundert am Rande und im Schatten der europäischen Geschichte mit ihren dramatischen Modernisierungen, die das Verhältnis zur Natur einschneidend betrafen. Die spanischen Maler waren daher wenig von den Möglichkeiten und Gefahren beeindruckt, die diese

Umgestaltung der Natur auf einem neuen technischen Niveau mit sich brachte. Statt dessen stellte Goya, der hellstichtigste Künstler dieser Ära, die zwischenmenschlichen Konflikte zur Diskussion, die auch ein Problem des Umgangs mit der Natur, der eigenen, menschlichen, darstellte.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Zur Theorie Arkadiens und zur arkadischen Landschaft vgl. W. Voßkamp: Utopieforschung. Stuttgart 1982. – Charles Rihs: Les philosophes utopistes. Le mythe de la cité communautaire en France au 18<sup>e</sup> siècle. Paris 1970. – J. Held: Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera. Frankfurt 1985.
- <sup>2</sup> Vgl. J. Held: Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas. Berlin 1971, S. 47, 141 f.
- <sup>3</sup> Vgl. Held, op. cit. (Anm. 1).
- <sup>4</sup> Vgl. Diderots Kritik an Boucher anlässlich des Salons von 1769. Diderot: Salons. Ed. J. Seznec. Bd. IV, Oxford 1967, S. 67 ff.
- <sup>5</sup> Vgl. J. Held: Monument und Volk. Köln 1990, S. 253 ff., 449 ff.
- <sup>6</sup> Held, op. cit. (Anm. 5), S. 31 ff.
- <sup>7</sup> Zu Houasse vgl. J. Held: Michel-Ange Houasse in Spanien. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 19, 1968, S. 185–206. – Ausst. Kat. Miguel-Ange Houasse. Madrid (Museo Municipal) 1981 (Bearb. Juan J. Luna).
- <sup>8</sup> Vgl. u. a. die Darstellungen der Perelle, Martin oder die von Portail, Rigaud u. a. (Held, op. cit. – Anm. 5 – S. 31 ff.).
- <sup>9</sup> Vgl. die Monographie zu Paret: Osiris Delgado: Paret y Alcázar. Madrid 1957, insbesondere S. 242, Nr. 14 (fig. 22).
- <sup>10</sup> Paret, Puerta del Sol, 1773. Vgl. Delgado, op. cit. (Anm. 9), S. 27, S. 243, Nr. 17 (fig. 25).
- <sup>11</sup> Zu Vernet, insbesondere zu seinen Hafenbildern, vgl. Held, op. cit. (Anm. 5), S. 53–103.
- <sup>12</sup> Delgado, op. cit. (Anm. 9), S. 168 ff. – Xavier de Salas: Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón. In: Archivo Español de Arte, 34, 1961, S. 253–269. – Pierre Gassier: Luis Paret et Joseph Vernet. In: Cahiers de Bordeaux, 3, 1956, S. 26–31.
- <sup>13</sup> Zur Politik Carlos' III. gegenüber den unterschiedlichen Territorien in Spanien vgl. B. González Alonso: El fortalecimiento del estado borbónico y las reformas administrativas. In: Carlos III y la ilustración. Madrid 1988, T. I, S. 83 ff.
- <sup>14</sup> Delgado, op. cit. (Anm. 9), S. 33 ff.
- <sup>15</sup> Vgl. hierzu den aufschlußreichen Katalog: Elena de Santiago Paez: La historia en las mapas manuscritas de la Biblioteca Nacional. Madrid 1984. – Dazu die Besprechung: D. Rodríguez Ruiz: Cartografía y urbanismo. In: Goya, 183, 1984, S. 180 f.
- <sup>16</sup> Vgl. Delgado, op. cit. (Anm. 9), S. 170 f. und Abb. 67.
- <sup>17</sup> Delgado, op. cit. (Anm. 9), S. 171 und Abb. 68, 69.
- <sup>18</sup> Delgado, op. cit. (Anm. 9), S. 171 und Abb. 70, 71.
- <sup>19</sup> Vgl. Held, op. cit. (Anm. 2), S. 58.
- <sup>20</sup> Zu Antonio Joli vgl. J. Urrea Fernández: La pintura italiana del siglo XVIII en España. Valladolid 1977, S. 151–156. – M. Wynne: Una vista de Aranjuez por Joli, redescubierta. In: Archivo Español de Arte, 53, 1980, S. 383 f.
- <sup>21</sup> Stiche, die als Vorbild gedient haben können, befinden sich im Museo Municipal, Madrid. Vgl. F. C. Sainz de Robles: Historia y Estampas de la Villa de Madrid. Madrid, Barcelona 1933, Bd. I, S. 261, 288, 298 u. a.
- <sup>22</sup> Vgl. J. Held: Goya. Reinbek 1980, S. 127 ff. – J. Held: Goyas Bildwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur. In: Idea, IV, 1985, S. 107–131.
- <sup>23</sup> Vgl. dazu: Ruth Groh, Dieter Groh: Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur. Frankfurt 1991, S. 128 ff. (hier geht es allerdings lediglich um philosophische Traditionen). – Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Frankfurt 1987, S. 97 ff. – Carsten Zelle: Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert. Hamburg 1987, S. 80 ff.
- <sup>24</sup> Blair, ein Theoretiker des Sublimen, wurde von Munárriz ins Spanische übersetzt. Vgl. H. Blair: Lecciones sobre la retórica y las bellas artes. Madrid 1798–1801. Auf Goyas Porträt von 1815 (Academia de San Fernando) hält Munárriz, der Sekretär der Akademie war, ein Buch von Blair in Händen.
- <sup>25</sup> Vgl. hierzu Barbara M. Stafford: Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760–1840. Cambridge 1984.
- <sup>26</sup> I. Kant: Kritik der Urteilskraft (Stuttgart 1971), 2. Buch, § 23–29, insbesondere § 28.
- <sup>27</sup> J. Held, op. cit. (Anm. 5), S. 277 ff.
- <sup>28</sup> Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 2350. Wahrscheinlich ist dies eins der zwei geschenkten Bilder von Vernet. Das zweite ist verschollen.
- <sup>29</sup> Vgl. Gassier, op. cit. (Anm. 12).
- <sup>30</sup> Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 2347, 2348, 2349. Dies sind

die drei erhaltenen Bilder aus der Serie, die Carlos iv. (damals Príncipe) bei Vernet bestellte.

<sup>31</sup> Vgl. U.Eco: Kunst und Schönheit im Mittelalter. München, Wien 1991, S.137 ff.

<sup>32</sup> Vgl. von Goya z.B. die Zeichnung ›Lux ex tenebris‹ (um 1812), Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 347; oder die Zeichnung aus dem Skizzenbuch F (P.Gassier: Les dessins de Goya, Les albums. Bd.1, Fribourg 1973, S.427).

<sup>33</sup> Zu dieser Serie gehören ›siete cuadros todos de composición, asuntos de campo, die für den Landsitz der Osuna, La Alameda, bestimmt waren. Vgl. P.Gassier, J.Wilson: Goya. His Life and Work. London 1971, Nr.248–255; abgebildet S.96.

<sup>34</sup> P.Gassier, J.Wilson: Vie et œuvre de Francisco Goya. Paris 1970, Nr.328.

<sup>35</sup> Vgl. T.Harris: Goya. Engravings and Lithographs. Oxford 1964, Bd.2, Nr.23, 24. Vgl. dazu die Vorzeichnungen, abgebildet in: P.Gassier: Les dessins de Goya. Bd.2, Fribourg, Paris 1975, S.200 f., die motivische Abweichungen von den Radierungen aufweisen.

<sup>36</sup> Zu dieser Deutung vgl. J.Held in: Ausstellungskatalog: Zeichen der Freiheit. Bern 1991, Nr.353, 354.

<sup>37</sup> Vgl. J.Held, op.cit. (Anm.5), u.a. S.353 ff.