



Abb. 1: Francisco Goya, María Tomasa Palafox y Portocarrero, Marquessa de Villafranca, 1804, Madrid, Museo Nacional del Prado

Werner Busch

Goyas Porträt der Marquesa de Villafranca als Porträtierende

Es gibt eine Reihe von Werken Goyas, die erstaunlich viel von der Person des Künstlers enthüllen: etwa von den Visionen, die ihn heimsuchen und zu überwältigen drohen – wie in *Capricho 43*. Von seiner obsessiven Liebe zur Herzogin von Alba kann die Rede sein, selbst wenn die Forschung diese heute gern zu relativieren sucht, offenbar weil sie die Dinge lieber allegorisch verbrämt sehen möchte und Scheu vor einer psychologischen Ausdeutung hat – wo doch die Psyche zu den „Entdeckungen“ der 1790er Jahre gehört. Die beiden Porträts der Herzogin, vor allem aber das als zu persönlich verworfene *Capricho* „Traum von der Lüge und dem Wankelmut“ wären in diesem Zusammenhang zu nennen. Schließlich spricht Goya von seinen Krankheiten, besonders derjenigen von 1820, die ihn an den Rand des Todes brachte und von der er in seinem Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta Ausdruck gab. Von den schwarzen Bildern am Ende des Lebens zu schweigen. Was es erstaunlich selten gibt, sind Werke, die in Hinblick auf Goyas Kunstauffassung programmatisch wären. Die eine oder andere Vorstellung wird man aus den Selbstbildnissen heraus kristallisieren können, *Capricho 43* bleibt in dieser Hinsicht letztlich ambivalent, Goyas Annoncen zu den *Caprichos* und seine Vorschläge zur Akademiereform sind aussagekräftiger.¹ Doch in bildlicher Form werden nicht eigentlich zusammenhängende Gedanken formuliert. Das dürfte sich einer Krise der Repräsentanz verdanken, der eine klassisch-allegorische Bildersprache von einiger Stringenz nicht mehr ungebrochen zur Verfügung steht.

Wenn wir im folgenden dennoch einen Vorschlag machen wollen, so dürfen wir nicht davon ausgehen, dass wir dem gemeinten Bild einen schlüssigen Text, ein gänzlich folgerichtiges Argument abziehen können. Es werden vielmehr Spuren gelegt, die von tradierter Bildersprache ausgehen, um dann, begibt sich der Rezipient auf die Fährte, von ihm fortgeschrieben werden müssen, ohne auf zeichenhafter Verdichtung basieren zu können. Vielmehr muss er versuchen, maltechnische und strukturelle Bildanlage als verweisfähig zu lesen – mit dem Risiko der Überstrapazierung der bildimmanenten Vorgaben und fortbestehender Unsicherheit.

Auf der gerade zu Ende gegangenen Goya-Ausstellung in Berlin fand sich unter der Katalognummer 82 ein mit 195 x 126 cm großes und repräsentatives Porträt von Maria Tomasa Palafox y Portocarrero, der Marquesa de Villafranca, signiert und datiert: Goya 1804 (*Abb. 1*).² Die Dargestellte, aus höchstem aragonesischen Adel, Tochter der Gräfin von Montijo, war vorzüglich ausgebildet – was im Juli 1805 zu ihrer

Ehrenmitgliedschaft in der Madrider Akademie San Fernando führte. Bei dieser Gelegenheit wurde Goyas Bild in der Akademie ausgestellt. Es spricht einiges dafür, dass es zu diesem Anlass gemalt wurde – seine zu demonstrierende Programmatik könnte ebenfalls dafür sprechen. Die Marquesa von Villafranca war eine begabte Amateurmalerin. Goya zeigt sie als Malerin mit Pinsel und Malstock in der Hand, auf einem großen Lehnstuhl sitzend, die Füße auf ein dickes Polster gebettet. Dennoch sitzt sie betont aufrecht. Kopf und Körper sind im Dreiviertelprofil nach links gewendet, der Blick geht konzentriert in diese Richtung nach links aus dem Bilde. Rechts neben ihrem Sessel steht ein kleiner Beistelltisch, auf dem Pinsel und Palette abgelegt sind, dahinter die Staffelei, vom linken Bildrand angeschnitten und schräg im nicht ausmessbaren Raum stehend. Auf der Leinwand erscheint das bis zur Brustpartie entwickelte Porträt ihres Mannes Don Francisco, des 11. Marqués de Villafranca und Bruder des 1796 verstorbenen Herzogs von Alba, königlicher Offizier der Infanterie Línea.

Die Marquesa trägt ein langes weißes doppelschaliges Chiffonkleid in Empiremode, unter der Brust gegürtet, mit kurzen Ärmeln. Der untere Stoff trägt schwache breite goldgelbe Längsstreifen, der durchsichtige obere verstreut weiße Blüten. Gürtung und Schulterpassen sind golden, eine Farbe, die für das Bild zentral ist. Sie findet sich wieder in der Spange des hochgesteckten schwarzen Haares und in den Rahmenteilern des Sessels, wo sie ebenfalls mit Schwarz wechseln. Rückenlehne, Arm- und Sitzpolster und das gesonderte große Fußpolster sind von unruhig züngelndem, undefinierbarem Schwarz-Rot-Muster. Schwarz, Weiß, Gelb mit Übergang zu Gold und Rot, allein diese Farben sind auch auf der Palette angeordnet. So haben wir allein warme Farben, gerahmt von Hell und Dunkel, Licht und Schatten. Anders auf dem Gemälde auf der Staffelei, dort finden wir im Waffenrock Blau, in den Haaren des Marqués Grau, mithin kalte Farben. Die Opposition ist offensichtlich, der Komplementärkontrast nicht zu übersehen und deutlich den Geschlechtern zugeordnet. Raffiniert erscheint die farbige Folie der Darstellung, die räumlich nicht zu fassen ist. Einen Übergang vom Fußboden zur Wand gibt es nicht, dafür aber einen Übergang der Farbigkeit in drei ineinander verschwimmende Zonen.

Basis für alles ist eine gegenüber dem Ton der Polster leicht abgeschwächte rote Imprimitur, im unteren Bereich ist sie teils deckend, teils lasierend nach Braun hin entwickelt, im mittleren Bereich auf entsprechende Weise zu Blaugrau hin gebrochen, während im oberen Bereich das Rot wieder einen leichten Anflug von Braun aufweist. Damit gibt es in der Mitte zwischen Malerin und Staffelei eine Art Neutralitätszone. Doch die dort ebenfalls befindliche Palette ist ausdrücklich in das Farbenspiel und auch die Sinnggebung für das Ganze verwickelt. Nicht nur findet sich in der Mitte, schwer wahrnehmbar, ein blaues Pigment, ausgesondert aus der Farbfolge am Rand der Palette, vielmehr ist darunter eine größere Rotpartie angebracht, teils schwarz übermalt und darauf steht in Weiß, klein aber deutlich lesbar, „Maria Tomasa“, gesondert darunter „Palafox“. In Gold dagegen hat Goya am Rand der sichtbaren Sessellehne rechts von der Hand der Malerin, die den Malstock hält, seine Signatur und Datierung angebracht. Das vielfältige Durchscheinen der roten Imprimitur verleb-

endigt die Darstellung, wie Blut unter der Malhaut. In der Tradition insbesondere van Dycks, bei dem die Töne der Imprimitur zumeist zwischen Rot, Rosa und Orange changieren, wird dieses Verlebungsmittel besonders bei Porträts und vor allem in den Fleischteilen genutzt, über die dann eine hautfarbige Lasur gesetzt wird, die sich punktuell zu deckenden Weißtönen verfestigt.³ Goya verfährt ebenso.

So wird man an diesem Punkt sagen können, dass Goyas Bild einer Malerin aufs subtilste über Farbverwendung, Farbauftrag, Farbkosmos und -opposition reflektiert. Dass es sich dabei um eine Zwiesprache zwischen dargestellter Malerin und darstellendem Maler handelt, macht die doppelte ‚Signatur‘ deutlich. Sie hat die Palette signiert und damit approbiert, er das Bild, und sie verweist darauf. Dass dies bei aller Subtilität dennoch ostentativ geschieht, macht eine kleine Beobachtung deutlich. Der Pinsel der Malerin, den sie vor ihrem Schoß hält und mit dem sie zuvor, möchten wir annehmen, ihren Namenszug auf der Palette angebracht hat, scheint eben einen länglichen weißen Strich auf ihrem Kleid angebracht zu haben, gegenläufig zur Musterrung und Fältelung ihres Gewandes und insofern auffällig. Es ist, als sei sie dabei, das Muster auf den Chiffon zu malen. Verdeutlicht wird dies zudem durch die Tatsache, dass die Partie von ihrem linken, uns näheren Knie, bis zur linken Hüfte in einen paradoxen, grau-bräunlichen Schatten getaucht ist, der sich nur unterhalb der Malhand als sinnfälliger Schattenwurf erweist. Eben dieser Schattenwurf macht besonders deutlich, dass das Licht schräg von links, genau entgegen der Blickrichtung der Marquesa einfällt. So bleibt der Hauptteil der Schattenzone unerklärlich, es sei denn, man misst ihm metaphorische Qualität zu: als unvollendete Malpartie, die sie gerade dabei ist, mit einem zarten weißlichen Schleier zu überdecken und zur Vollendung zu bringen. Sie malt sich selbst, zeigt, wie aus Malstoff Kleiderstoff wird, so wie schon die Imprimitur bloß den Bolusgrund deckende Malmaterie sein konnte und zugleich gegenständliche Illusion.

Doch Bilder, zumal dann, wenn sie im akademischen Rahmen ihr Selbstverständnis demonstrieren, haben nicht nur eine Farbordnung, sondern auch eine Struktur, eine formale Ordnung, im Idealfall wirken beide Ordnungssysteme zur eigentlichen Sinnstiftung zusammen. Die Bildordnung in diesem Falle ist, so wenig sie auf den ersten Blick deutlich wird, extrem und insofern wie die Farbordnung ostentativ zum Einsatz gebracht. Das ist sehr selten bei Goya der Fall und von daher um so auffälliger. Bei dem kleinen wunderbaren, vom Thema her vergleichbaren, ebenfalls in Berlin zu sehenden Freundschaftsbild Goyas mit der Widmung an einen dargestellten Malerfreund, der nicht definitiv identifiziert werden konnte, handelt es sich um eine Gegenüberstellung von Chaos und Ordnung (Kat. Nr. 73, zu datieren „um 1798“).⁴ Der Maler, leicht seitwärts stehend in Ganzfigur, mit ‚genialem‘ Blick über die Schulter und ebenso ‚genialem‘ Haarschopf⁵ und einem forcierten Gewand ausgestattet, befindet sich in einem Atelierrahmen. Malutensilien liegen am Boden, wirres Holzgerüst ohne jede nachvollziehbare Ordnung hinterfängt ihn, doch er selbst steht genau auf der senkrechten Mittelachse, das rechte Auge des über die Schulter gewandten Kopfes wird durch die Mittelsenkrechte geschnitten. Das Chaos scheint per Imagination in künstlerische Ordnung übersetzbar.

Das Bildnis der Marquesa jedoch geht über die bloße Antithese seiner strukturellen Anlage weit hinaus. So sehr das Dreiviertelprofil der Marquesa raumerschließend ist und die Schrägstellung von Sessel und Staffelei mitsamt der Leinwand dieser Vorgabe korrespondiert, und so sehr die farbige Abtönung das Bild in Wellenbewegung versetzen mag, es existiert auch eine strikte lineare Ordnung, die teils die Fläche ordnet, teils die Dinge verklammert und die in diesem Falle stark bedeutungsmäßig aufgeladen ist. Verlängert man nämlich den Malstab über seinen runden Lederaufsatz hinaus, so führt er exakt in die linke obere Bildecke. Darauf aufmerksam geworden, wird man auch erkennen, dass der Rückenkontur der steif sitzenden Marquesa, besonders betont durch die weiße Gewandfalte am Gesäß, ebenso exakt in die rechte obere Bildecke führt. Man könnte sagen, ihr Innehalten und konzentriertes Schauen, das ein Abschätzen ist, ein Maßnehmen an ihrem Modell, ihrem Mann, den wir uns links vorn außerhalb des Bildes zu denken haben, kommt in dieser Verklammerung zum Ausdruck. Dass das Bild ihre Projektion ist, wird auch dadurch verdeutlicht, dass die perspektivische Verkürzung des oberen Abschlusses der Leinwand, erneut exakt, schreibt man sie fort, in ihr linkes Auge führt. So ist das Bild unverrückbar an sie gebunden. Doch am wichtigsten im ganzen Bild ist der Pinsel, sein Stiel weist direkt auf ihr rechtes Auge (*Abb. 2*). Dass die Sehstrahlen des Auges als Pfeile, vor allem als Liebespfeile, verstanden werden können, lehrt die Emblemik von Jacob Cats und Otto van Veen – das Motiv entstammt der Petrarcistischen Liebeslyrik – und noch der späte Picasso lässt das Auge reale Pfeile verschießen.⁶ Doch auch der Pinsel kann als Sehstrahl, als seine Verlängerung, sein Substitut verstanden werden. Das Auge lenkt den Pinsel: es geht um Inkorporierung des Wahrgenommenen und seine nachfolgende materielle Entäußerung als einen zusammenhängenden, nicht unterbrochenen Prozess. Die ältere Kunsttheorie hat verschiedene Bilder dafür gefunden: Carel van Mander etwa lässt Bruegel die Alpenbilder beim Durchwandern in sich hinein fressen und anschließend auf die Leinwand wieder ausspeien.⁷ Auch dies steht für die Authentizität der Aneignung, für die in der Umsetzung bewahrte Lebendigkeit. Es scheint kein Wunder, dass die Pfeilmetapher im Zusammenhang mit der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts eine besondere Rolle spielt. Denn die Vorstellung des Körpermotorischen und die Betonung des materiellen Vorgangs der Bildentstehung entsprechen stärker dem venezianischen Naturnachahmungsbegriff als dem römisch-idealistischen. Nicht der Geist als solcher bringt die Idee vollständig zum Vorschein, sondern erst der praktische Prozess von Aneignung und Entäußerung. Wenn Giovanni della Casa Tizians nicht erhaltenes Porträt der Elisabetta Quirini Massola, gemalt 1543, anspricht und fragt: „Son questi li occhi onde, I tuo stral si parte?“ – „Sind dies die Augen, von wo dein Pfeil seinen Ausgang nimmt?“ und daraus schließt, in der nächsten Zeile, dass eine solche Kraft („forza“) von nirgendwo sonst ausgehen kann, dann ist von unmittelbarer Kraftübertragung die Rede, von der Unausweichlichkeit der körperlich erfahrenen Wirkung.⁸ Und wenn Pietro Aretino in einem raffinierten Sonett auf die zwei Formen des Bildes einer Favoritin des Diego Urtado da Mendoza in einem Brief vom 15. August 1542 abhebt – das eine in Mendozas Herz, das andere von Tizian gemalt – dann kommt er zur Analogie von Pinsel und



Abb. 2: Schemazeichnung zu Abb. 1

Liebespfeil. Beide bewirken Mendozas Herzensverletzung, das Sonett spielt mit der Frage, ob Pinsel oder treffender Blick ihm mehr süßen Schmerz zufügen: „Furtivamente Titiano e Amore, / presi a gara i pennelli e la quadrella ...“.⁹

Auch Goya hatte schon 1792 in seiner Stellungnahme zur Akademiereform in einem antiakademischen Gestus in der Tradition der Querelles, von de Piles und Diderot der unmittelbaren Naturnachahmung und in seiner eigenen Malerei etwa ab 1800 der Aufwertung der Farbe das Wort geredet.¹⁰ Allerdings fasst Goya andernorts den Begriff der Natur weit, auch die menschliche Psyche gehört dazu, auch ihre Wahrheit ist eine Wirklichkeit.¹¹ So versteht Goya das Verhältnis von Geist und Materie auf neuartige Weise, und zwar unter Verzicht auf das klassische Ideekonzept und auf das Ziel der Idealisierung der Form. Von daher scheint es erlaubt, in der Tat den Pinsel der Marquesa in Aktion zu sehen, wie er der Materialisierung der Form dient und dabei auf der unmittelbaren Wahrnehmung der Natur beruht.

Es fragt sich allerdings, wie konnte Goya auf die Idee kommen, vor allem dem Malstock und dem Pinsel Ordnungsfunktion und ein metaphorisches Sinnstiftungspotential beizugesellen. Um dies zu erklären, reicht der Verweis auf die Pfeilmetaphorik nicht aus. Es scheint, als habe Goya ein unmittelbares Vorbild gehabt: Aegidius Sadeler's berühmtes Gedenkblatt des Bartholomaeus Spranger auf seine tote Gattin aus dem Jahr 1600 (*Abb. 3*).¹² Der über den Tod seiner Gattin trauernde Spranger weist mit dem Finger auf das Bildnismedaillon seiner Frau, das auf einem Sarkophag steht, zu dessen Füßen er Malstock, Palette und Pinsel abgelegt hat, unfähig ob des erlittenen Verlustes weiter zu arbeiten. Sein Sinn ist verdüstert, er denkt daran, sich den Tod zu geben, der in Gestalt vor ihm hockt und mit dem Pfeil auf sein Herz zielt. Doch schaut der Tod auf Chronos mit der Sense und dem Stundenglas, ob es schon soweit ist. Noch ist der Sand nicht durchgelaufen, und so sammeln sich die Verkörperungen der Künste um Spranger, um ihn zu neuer künstlerischer Tätigkeit zu bewegen. Alle Geräte, die rechts abgelegt sind, tragen sie bei sich, um sie ihm zu überreichen, zugleich blendet die *Pictura* mit der Palette das Stundenglas von Chronos aus, um den Maler auf andere Gedanken zu bringen. Über ihm schwebt der tiefere Grund, warum er wieder tätig werden muss: die Verkörperung des Ruhmes mit Ruhmestrompeten, die in der Form genau der Trauerfackel am Sarkophag der Gattin ähneln. Der Ruhm wird begleitet von einem Putto, der Ruhmespalme und Ruhmeskranz trägt. Letzteren hält er so, dass er beinahe schon Spranger bekrönt. Das ist klassisch allegorisch-emblematisch gedacht, verstärkt wird die Ausdeutung durch die zahlreichen beigegebenen Verse, die darauf verweisen, dass Spranger, selbst wenn er sich den Tod gäbe, seine Gattin nicht wiedererlangen könne, und die ferner nachdrücklich darauf abheben, dass seine Zeit noch nicht abgelaufen sei und vor allem, dass der große Ruhm noch auf ihn warte. Interessant jedoch ist die Widmung des Stechers Sadeler an seinen Freund Spranger in der Unterschrift: Er habe die persönliche Trauer des Spranger der Öffentlichkeit mitgeteilt, aus Bewunderung für seine Kunst.

Diese Mitteilung an die Öffentlichkeit konnte nur in konventioneller Form geschehen, allerdings ist sie zugleich strukturell anschaulich gemacht worden (*Abb. 4*). Denn der Pfeil des Todes, der Sprangers Herz bedroht, entspringt in seiner Bahn dem rechten Auge seiner Gattin. Ihr bloßer Anblick droht ihn zu töten. Doch der Pfeil des Todes wird nicht nur durch den Zeitengott aufgehalten, vielmehr ist er mit seinem Ende optisch an die Spitze des Kreuzes der trauernden Fides gebunden. Der Stiel der Sense hingegen weist auf Sprangers rechtes Auge. Auch er wird in seiner Bahn gehindert – durch den Zweig der Ruhmespalme. Am verstecktesten und subtilsten allerdings verweist der abgelegte Malstock ins Zentrum des Geschehens: Er zielt exakt auf Sprangers linkes Auge. Da sowohl der trauernde Spranger wie die elegische Gattin im Medaillon auf den Betrachter schauen, ist es an ihm, die Bezüge, angeleitet durch die Bildzeichen und die Inschriften, so zu lesen, dass Sprangers Trauerlethargie aufgehoben wird. Wir lassen ihn schließlich an die Arbeit zurückkehren, und das Bild hat sich erfüllt. Zugang zum Bild gibt uns der Malerstab, denn er ragt aus dem Bild in unsere Sphäre hinein, wirft Schatten auf die nicht zur Bildillusion gehörende Schriftzeile Sadeler's, der unser Stellvertreter vor dem Bilde ist.



Abb. 3: Aegidius Sadeler nach Bartholomäus Spranger, Gedenkblatt des Bartholomäus Spranger für seine tote Gattin, 1600, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



Abb. 4: Schemazeichnung zu Abb. 3

Wenn der Malerstab der Marquesa exakt in die linke obere Bildecke weist, dann demonstriert er die Bildanlage auf der Fläche des Bildgevierts, so wie die Farbanlage durch die mitsprechende Imprimitur und die unvollendete Gewandpartie, in die der Pinsel getaucht ist, auf die Bildentstehung als materiellen Prozess verweisen. Die Doppelsignatur im Bild ruft die Dargestellte und den Darstellenden auf und macht das „in between“, die Entstehung von Malerei zum Thema. Das Mediale konnte bei Spranger noch nicht als Kern des zu Veranschaulichenden dienen, um 1800 kann es zum Reflexionsgegenstand des Bildes werden, zu seinem eigentlichen Thema.

Anmerkungen

- 1 Goya. *Zeichnungen und Druckgraphik*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1981, S. 34–37; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ/Eleonor A. SAYRE (Hrsg.), *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Ausstellungskatalog, Museo del Prado Madrid/Museum of Fine Arts Boston/The Metropolitan Museum of Art New York, Boston/Toronto/London 1989, S. XCVIII–CIV; Jutta HELD, Goyas Akademiekritik, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* (1966), S. 214–224.
- 2 Peter-Klaus SCHUSTER/Wilfried SEIPEL/Manuela B. MENA MARQUÉS (Hrsg.), *Goya. Prophet der Moderne*, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin/Kunsthistorisches Museum Wien, Köln 2005, Kat. Nr. 82, S. 220f.
- 3 Carol CHRISTENSEN u. a., Van Dyck's Painting Technique. His Writings and Three Paintings in the National Gallery of Art, in: Arthur K. WHEELLOCK, Jr./Susan J. BARNES/Julius S. HELD (Hrsg.), *Anthony van Dyck*, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art Washington, New York 1990, S. 45–52.
- 4 *Goya. Prophet der Moderne* (wie Anm. 2), Kat. Nr. 73, S. 204f.
- 5 Zur genialen Kopfdrehung, die sich vor allem in der Tradition von van Dycks „Iconographie“ findet, s. Hans Joachim RAUPP, *Untersuchungen zu Künstlerselbstbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1984 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 25), S. 96 ff., 135f., 156, 208.
- 6 Zum Blick als Liebespfeil: Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, S. 231–237 mit Lit., s. bes. Anm. 545; zur Petrarcistischen Tradition des Motivs: Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 40, 58, 79ff., 351; zu Giorgiones *Knabe mit Pfeil*, s. Sylvia FERINO-PAGDEN, Giovanna NEPI SCIRÉ (Hrsg.), *Giorgione. Mythos und Enigma*, Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand 2004, S. 184–187, Kat. Nr. 6 (Marianne Koos mit weiterer Literatur); Daniela BOHDE, Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento, in: Mechtild FEND/Marianne KOOS (Hrsg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 94–97; Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, Antwerpen 1608, S. 74f., bes. aber S. 150f., s. besonders Picassos Serie von Maler und Modell von 1970: Christian ZERVOS, *Pablo Picasso*, Bd. 32, Paris 1977, Nr. 148–233, wo der Pinsel als Liebespfeil zu verstehen ist.
- 7 Karel VAN MANDER, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Textabdruck nach der Ausgabe von (Amsterdam) 1617, Übersetzung und Anmerkungen von Hans Floerke, München/Leipzig 1906, Bd. 1, S. 254–262; dazu und zur Topik der Bemerkung: Jürgen MÜLLER, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 14f.

- 8 S. Mary ROGERS, *Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy*, in: *Word & Image* 2.4 (1986), S. 291–305, bes. S. 291, 296 und Text des Sonetts, S. 302.
- 9 Ebd., S. 293 und Text des Sonetts, S. 203, allerdings mit einem Setzfehler (?) an der entscheidenden Stelle: Statt „pannelli“ muss es heißen „pennelli“, s. *Lettere sull' arte di Pietro Aretino*, Commentate da Fidenzio Pertile [...], A cura di Ettore Camesaca, Bd. 1, Mailand 1957, Brief vom 15. August 1542, S. 226.
- 10 HELD, Goyas Akademiekritik (wie Anm. 1).
- 11 S. Anm. 1 mit dem Nachweis von Goyas Annonce zu den *Caprichos*.
- 12 *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. d. Kulturstiftung Ruhr Essen, Freren 1988, Kat. Nr. 313; *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. d. Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1979, Kat. Nr. 42.

Bildnachweis

Abb. 1–4: Kunsthistorisches Institut, FU Berlin.