

## Kritische Bildkonstellationen

### Goyas Strategien der Ambiguität in der Bilderserie aus der Sammlung Manuel García de la Pradas

---

Henry Kaap

**Abstract** *Ausgehend von fünf Kabinettbildern Francisco de Goyas, die aus der Sammlung von Manuel García de la Prada stammen und heute gemeinsam in der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid ausgestellt werden, geht der Aufsatz Goyas ästhetischen Strategien bewusst erzeugter Ambiguität nach. Wenn in den fünf Werken mit dem Stierkampf, der Geißlerprozession, der Inquisition, dem ›Irrenhaus‹ und dem Karneval Themen zur Anschauung gebracht werden, die im Zentrum des um 1800 in Spanien stattfindenden gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses zu verorten sind, so lassen sich innerhalb der Bilderserie multiple und komplexe Bezugnahmen ausmachen. Erst in der Konstellation der Gemälde werden ästhetische und ethische Dimension ihrer Ambiguität ersichtlich, welche das Betrachtersubjekt zur kritischen Reflexion sozialer Normen anzuregen vermögen.*

Ambigue Bilder sind nicht per se ›kritische Medien‹. Durch ihre Adressierung des Sozialverhaltens und der Umgangsformen eignen sie sich jedoch als Vehikel, um (sozial)kritische Inhalte zu transportieren. Gerade jene Sujets, die Momente des alltäglichen Lebens in Szene setzen, laden vor dem Horizont einer hierarchischen Ordnung der klassischen Bildgattungen dazu ein, Fragen nach der Bildwürdigkeit des Dargestellten aufzurufen. Der Begriff ›Alltag‹ muss an dieser Stelle dabei als sehr breit verstanden werden, da dieser innerhalb der Klassengesellschaft des vormodernen spanischen Feudalstaats ein weites Feld diverser Alltagsaktivitäten umschreibt, die sich je nach Standeszugehörigkeit unterscheiden. So kann das Alltägliche in den Gemälden Francisco José de Goya y Lucientes' etwa die Feldarbeit der Bauern oder aber ein aristokratisches Picknick in ruraler Sommerfrische umfassen.<sup>1</sup>

---

1 Vgl. Francisco de Goya, *Der Sommer (Die Dreschtenne)*, 1786/87, Öl auf Leinwand, 276 x 641 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, und Francisco de Goya, *Das Picknick*, 1788, Öl auf Leinwand, 41,3 x 25,8 cm. London, The National Gallery.

## I. Möglichkeitsräume des Zyklischen

Das Ziel des Historiengemäldes ist es, seinem Publikum einen Blick auf ein herausragendes Ereignis der Weltgeschichte zu vermitteln. Der idealisierende Modus und motivische Referenzen, die den dargestellten historischen Moment in Raum und Zeit konkretisieren und die Protagonisten oft mythisieren, markieren gleichsam die Differenz zur Lebensrealität des Betrachtersubjekts, halten dieses darin dezent auf Distanz. Das zur Darstellung geronnene Vergangene bzw. die *historia* wird zwar im Medium präsent gehalten, ist jedoch nur retrospektiv erfahrbar. Genrebilder hingegen – wobei hier in bewusster Vereinfachung der komplexen Entstehungsgeschichte nur eine Art Idealkonstruktion ›des Genrebildes‹ skizziert werden kann – zeichnen sich in Bezug auf die räumliche und/oder zeitliche Verortung des Dargestellten durch eine gesteigerte Unbestimmtheit aus.<sup>2</sup> Ihr Bildgegenstand ist nicht konkret lokalisierbar oder datierbar, erscheint dennoch plausibel, da die annähernde Ähnlichkeit des Bildgeschehens zu Lebenserfahrung und Lebensrealität des zeitgenössischen Publikums die Darstellung als annehmbaren Möglichkeitsraum erscheinen lässt. Die Semantik des Bildsujets entfaltet sich in dessen intuitiver Nachvollziehbarkeit seitens der Betrachtersubjekte als relational denkbare Reminiszenz an gelebte Erfahrungswerte und/oder als implizit prospektive Erfahrbarkeit.<sup>3</sup> Während das Historienbild stets auf etwas in der Vergangenheit Liegendes verweist, das heißt in einem unveränderbar exakten Verhältnis zum dargestellten faktischen Ereignis aus der Geschichte bzw. zur dargestellten fiktiven Erzählung aus dem ›ursprünglichen‹ Mythos steht, zeichnet sich die Relation des Genrebilds zur Zeitlichkeit des dargestellten Moments durch eine nur annähernde Fixierbarkeit auf dem ›Zeitstrahl‹ aus. Das Dargestellte tritt aber dennoch als ein an den chronologischen Ablauf der Ereignisse Gebundenes in Erscheinung. Der Fokus liegt hierbei jedoch nicht auf einem historischen Fixpunkt, sondern auf (potenziell) wiederkehrenden Ereignissen: Das Genrebild bringt Zyklisches, Ritualisiertes, Habituertes usw. zur Anschauung. In der Wiederholung bzw. in seiner potenziellen Wiederholbarkeit ist dem Darstellungsgegenstand per se somit eine gewisse Übertragbarkeit seines Bedeutungsgehalts eigen. Anders als beim Historienbild wird beim Genrebild nicht das historische Gedächtnis des Publikums adressiert, sondern dessen episodisches Gedächtnis. Nur so kann das Genrebild den zeitgenössischen Betrachtersubjekten als Projektionsfläche dienen: Aufbauend auf den biographischen Erfahrungswerten des Publikums offeriert das Genrebild ein visuelles Exemplum, von etwas, das sich derart ereignet haben mag und das sich in dieser Weise wieder ereignen könnte.<sup>4</sup> Das heißt, dem Betrachtersubjekt wird der Eindruck einer situativen

2 Die Gattung ›Genrebild‹ kann an dieser Stelle nicht im historischen Aufriss nachgezeichnet werden, auch gibt es im Verlauf der Gattungsgeschichte unterschiedliche Phasen mit gesteigerter oder minimierter Tendenz zur Ambiguierung. Grundlegend zur Geschichte der Genremalerei vgl. Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004; sowie Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002.

3 Vgl. Barbara Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, Frankfurt a.M. 1999, 116f.

4 Vgl. Jürgen Müller, Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei, in: Sandra Braune/Jürgen Müller (Hg.), *Alltag als Exemplum: religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 8–23, hier 11, zur zirkulären Temporalität von Genremalerei.

Näherrelation vermittelt, die mittelbare ›Berührungspunkte‹ auf emotionaler und intellektueller Ebene zu der zur Anschauung gebrachten Szene zulässt.<sup>5</sup> Aufgrund dieser dezenten Durchlässigkeit eignet sich das Genrebild zur Aufladung mit moralischen und ethischen Inhalten, die das Publikum lehrhaft und/oder unterhaltsam zum Nachdenken einlädt und es also zur Übertragung in andere Vorstellungsbereiche anregt. Gemeint sind an dieser Stelle jedoch nicht etwaige vom Künstlersubjekt unbedachte Bedeutungsebenen, sondern planvoll eingesetzte Strategien zur Steigerung der Ambiguität eines Kunstwerks, die zusätzlich zur explizit getroffenen Bildaussage des Dargestellten auf implizite Bildbedeutungen anspielen. Aus dem Wissen darum, dass das Publikum ihre Kreationen umgekehrt nachvollziehen muss, bieten sich den Malerinnen und Malern im Produktionsprozess unterschiedliche Möglichkeiten zum spielerischen Umgang mit impliziten Aussagevariablen. Die implizite Bedeutungsebene des Gemäldes kann in Konsonanz oder Dissonanz zum engeren Sinn der expliziten Bildbedeutung stehen, wodurch letztere in ihrem Aussagewert etwa potenziert, minimiert, ergänzt, verschoben oder gar invertiert erscheinen mag. Dabei befördert das von dem Maler oder der Malerin bewusst regulierte jeweilige Ausmaß dieser Potenzierung, Invertierung etc. sowohl den Modus (komisch, unheimlich, kritisch usw.) als auch den Grad der Evidentwerdung der impliziten Bildbedeutung respektive ihre Begreifbarkeit als erweiterter oder weiterer Sinn.

Francisco de Goya beherrscht das Spiel mit der Ambiguität der Bilder ganz meisterlich und treibt es in vielen seiner Genregemälde noch weiter, indem er eine zusätzliche Metaebene einführt. Mit letzterer gehen wiederum implizite Bedeutungen einher, die überdies das Spannungsfeld von expliziter und impliziter Sinngenerierung, von Wahrnehmungs- und Verstehensebene aufspannen. Dieser Umstand soll im Rahmen dieses Aufsatzes anhand von Goyas fünf Gemälden aus der Sammlung des Manuel García del la Prada exemplarisch verdeutlicht werden. Diese Werkgruppe zeichnet sich dadurch aus, dass Goya in ihnen Bildthemen malerisch in Szene setzt, bei denen es sich im weiteren Sinne bereits um Inszenierungen handelt. Goyas malerische Re-Inszenierungen von Inszeniertem stellen das jeweilige Inszeniert-Sein des Dargestellten aus und versetzen das Betrachtersubjekt dadurch subtil in eine Beobachterperspektive zweiter Ordnung.<sup>6</sup> Erst diese Perspektive erlaubt eine Verschiebung weg von der Frage nach dem Sinn des Dargestellten und hin zur Frage nach dessen Glaubwürdigkeit.

---

5 Zu Goya und dem Sehen als Metapher für die Individualisierung der Menschen, vgl. Jutta Held, Goyas Bilderwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* IV (1985), 107–131, bes. 122.

6 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, bes. 92–164.

## II. Manuel García de la Pradas Goyas



Abb. 1: Francisco de Goya, *Stierkampf*, 1810–1816, Öl auf Holz, 45 x 72 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 2: Francisco de Goya, *Flagellantenprozession*, 1810–1816, Öl auf Holz, 46 x 73 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 3: Francisco de Goya, *Inquisitionstribunal*, 1810–1816, Öl auf Holz, 46 x 73 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 4: Francisco de Goya, sog. *Irrenhaus*, 1810–1816, Öl auf Holz, 45 x 72 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 5: Francisco de Goya, *Begräbnis der Sardine*, 1808–1816, Öl auf Holz, 82 x 60 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mit den Worten »hochgelobt von den Lehrmeistern« vermachte Manuel García de la Prada in seinem Testament von 1836 fünf in seinem Besitz befindliche Gemälde Goyas der Königlichen Kunstakademie von San Fernando.<sup>7</sup> Alle fünf Bilder wurden 1839 nach García de la Pradas Ableben in die Real Academia de Bellas Artes in Madrid überführt und werden dort heute gemeinsam in einem kleinen Kabinetttraum ausgestellt. Die Rede ist von jenen vier Horizontalformaten nahezu gleicher Größe, die eine Inquisitionsgerichtssitzung, eine Prozession mit Flagellanten, einen Stierkampf und eine Gruppe ver-

7 Zur Provenienz der Bilder vgl. María Ángeles Blanca Piquero López/Mercedes González de Amezúa y del Pino, *Los Goyas de la Academia. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1996, bes. 30 sowie Manuela B. Mena Marqués, Die Bilderserie in der Königlichen Kunstakademie, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 296–308, hier 303f.

meintlicher ›Wahnsinniger‹ in einer Verwahrnastalt in Szene setzen (Abb. 1–4),<sup>8</sup> sowie von jenem unter dem Namen *Begräbnis der Sardine* bekannten hochformatigen Gemälde, welches ein Karnevalspektakel zur Darstellung bringt (Abb. 5).<sup>9</sup> Zu seinen Lebzeiten vertrat der Bankier Manuel García de la Prada die politischen Positionen der Liberalen und agierte von 1808 bis 1813 als Bürgermeister von Madrid, während Joseph Bonaparte als König von Spanien regierte. Goyas Porträt García de la Pradas, welches heute im Des Moines Art Center aufbewahrt wird, dürfte kurz vor oder zu Beginn seiner Amtszeit als Bürgermeister entstanden sein.<sup>10</sup> Mit dem Verlust der Vormachtstellung der Franzosen in Spanien suchte García de la Prada Zuflucht im französischen Exil und kehrte erst während der kurzen Liberalisierungsphase zwischen 1820 und 1823 nach Madrid zurück. Der Zeitraum der Entstehung der hier besprochenen fünf Gemälde wird daher höchstwahrscheinlich ebenfalls mit der Phase seiner Bürgermeisterschaft zusammenfallen und wird von der jüngeren kunsthistorischen Forschung auf 1810 bis 1816 eingegrenzt.<sup>11</sup>

In Bezug auf die *Flagellantenprozession* (Abb. 2), das *Inquisitionstribunal* (Abb. 3) und das sogenannte *Irrenhaus* (Abb. 4) schreibt Werner Hofmann, Goya habe »düstere ›Genreszenen‹ gemalt, obgleich »der Gattungsname [...] der Sache hier nicht gerecht« werde.<sup>12</sup> In der Bezeichnung als »imaginäre Reportagen«, die in die Nähe der *Caprichos* gestellt werden müssten, in denen Goya die moralischen Abgründe und närrischen Exaltiertheiten der spanischen Gesellschaft thematisiert hatte, attestiert der Autor den Gemälden eine oxymorale Grundstruktur.<sup>13</sup> Den Befund, die Gemälde enthielten mehrere, sich gar widersprechende Bedeutungen, allein mit einem Rückgriff Goyas auf das eigene zeichnerisch-druckgraphische Bildrepertoire der 1790er Jahre zu begründen, erscheint jedoch etwas zu kurz gedacht. Zu kurz sowohl im Hinblick auf die der Graphik und Malerei jeweils inhärenten medialen Bedingtheiten als auch in Bezug auf die Eigenlogiken des Genrebildes an sich – letzterer Aspekt soll hier anhand der genannten fünf Gemälde aus der ehemaligen Sammlung des Manuel García de la Prada näher beleuchtet werden. Dabei wird die von Janis A. Tomlinson aufgeworfene These aufgegriffen und weitergedacht, der nach sich nicht nur die vier allein schon durch ihre einheitlichen Maß- und Ausrichtungsverhältnisse eindeutig als miteinander verknüpft zu erkennenden Kabinetttbilder zusammengedacht werden müssen, sondern, dass sich das hochformatige *Begräbnis der Sardine* (Abb. 5) gerade in seiner formalen Alterität direkt auf die kleineren Querformate bezieht.<sup>14</sup> Erst in der kalkulierten Zusammenschau der Werke als *hyperimage* innerhalb des Kunstkabinetts können sich die widersprüchlichen Spannungen vollends entfalten,

8 Zuletzt dazu vgl. Mena Marqués, *Die Bilderserie*, 296–308.

9 Vgl. hierzu im Besonderen Victor I. Stoichita/Anna Maria Coderch, *Goya. Der letzte Karneval*, Paderborn/München 2006, bes. 35–42.

10 Francisco de Goya, *Porträt des Manuel García de la Prada*, 1805–1808, Öl auf Leinwand, 205,4 x 122,6 cm. Des Moines, Iowa, Des Moines Art Center.

11 Vgl. Mena Marqués, *Die Bilderserie*, 303f.

12 Werner Hofmann, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2004, bes. 185–198, hier 185.

13 Ebd.

14 Vgl. Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes: 1746–1828*, London 1994, 227.

nach denen Goyas ästhetische Strategie der Erzeugung semantischer Mehrdeutigkeiten strebt.<sup>15</sup>

### III. Goyas ›düstere Genreszenen‹

Dass der Maler gerade seine genremäßigen Kabinettbilder als im ›Graubereich‹ zwischen Fakt und Fiktion befindlich verortet, darauf lassen einige seiner Aussagen schließen, die Goya Anfang des Jahres 1794 im Briefwechsel mit Bernardo de Iriarte, dem stellvertretenden Präsidenten der Königlichen Kunstakademie, tätigte. Goya war 1792 schwer erkrankt, daher erlaubte es ihm der Grad seiner Remission wohl erst wieder gegen Ende 1793, sich malerisch zu betätigen. Es entstand eine Serie kleinformatiger Gemälde (je ca. 40 x 30 cm) in lockerem, teils skizzenhaftem Duktus, von denen Goya einige an die Kunstakademie zur Bewertung durch die Kollegen verschickte.<sup>16</sup> Bereits in dieser Serie tauchen Motive auf, die Goya später für Manuel García de la Prada wieder aufgreifen wird. Im begleitenden Brief vom 4. Januar 1794 an Iriarte äußert sich der Künstler über seine Motivation für die Erschaffung besagter Kabinettstücke:

Um meine Imagination zu beschäftigen, die durch mein Versinken in Depression aufgrund meines Schicksals geschwächt war, und um wenigstens zum Teil die beträchtlichen Kosten, die ich hatte, zu kompensieren, habe ich eine Serie von Kabinettbildern angefertigt, in denen es mir möglich war, Gegenstände zu malen, die in Auftragswerken normalerweise nicht behandelt werden können, wo ›capricho‹ und Erfindung [*invención*] keinen wirklichen Ort haben. Ich hielt es für sinnvoll, sie an die Akademie zu schicken, da Eure Exzellenz von den Vorteilen wissen, die ich erwarten kann, wenn ich meine Arbeit der Kritik der Künstler aussetze.<sup>17</sup>

15 Vgl. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild: Für eine Kunstgeschichte des »hyperimage«*, München 2013, bes. 7–20 zum theoretisch-methodischen Konzept des *hyperimage*.

16 Zu der Serie der Kabinettbilder vgl. Jutta Held, *Francisco de Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg 1980, 39f.; Wendy Bird, *Goya and the Menippus Satire: New Light On the Strolling Players, Yard With Madmen and Later Works*, in: *Artibus et Historiae* 30 (2009), 245–269; Werner Busch, *Goya*, München 2018, 42–50; Manuela B. Mena Marqués, *Capricho und Erfindungsgeist*, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 138–156. Der angewandte Pinselduktus erinnert an die frühen Ölskizzenentwürfe für die Madrider Teppichmanufaktur. Das Potential dieses Stils aufgreifend nutzt Goya ihn nun für selbstständige Kunstwerke, vgl. Busch, *Goya*, 43. Grundlegend zu Goyas Arbeit in der Madrider Teppichmanufaktur und deren Bedeutung für seine frühen Genrebilder, vgl. Jutta Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin 1971. Eine wissenschaftshistorische Einordnung von Jutta Helds früher Studie zu Goya leistete jüngst Codehard Janzing, Kommentar zu: Jutta Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, in: K. Lee Chichester/Brigitte Sölch (Hg.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin 2021, 386–392, bes. 386–389.

17 Zit. n. Busch, *Goya*, 42f. Für die spanische Originalfassung des Briefes vgl. Francisco de Goya, *Diplomatario*, hg. von Ángel Canellas López, Zaragoza 1981, 314f. Vgl. Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 43; *Goya. Truth and Fantasy. The Small Paintings* (Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid; Royal Academy of Arts, London; Art Institute, Chicago), hg. von Juliet Wilson-Bareau und Manuela B. Mena Marqués, New Haven/London 1994, 189f.; Gregor Wedekind, *Le portrait mis à nu. Théodo-*

Die Rede ist von zwölf kleinen Tafeln, die in Öl auf Weißblech gemalt worden sind und die verschiedene Motive zeigen – sechs Stierkampfsszenen, *Die Wanderkomödianten*, *Der Raubüberfall*, *Der Schiffbruch*, *Das nächtliche Feuer*, *Das Innere eines Gefängnisses* sowie der sogenannte *Hof der Irren* (Abb. 6).<sup>18</sup> Letzteres Werk beschreibt Goya in einem weiteren Brief an Iriarte vom 7. Januar 1794 als »die Darstellung eines Hofes [corral] mit Irren, zwei davon sind völlig nackt und kämpfen miteinander, während ihr Wärter sie prügelt, und andere sind in Säcke gekleidet; dies ist eine Szene, die ich in Zaragoza erlebt habe.«<sup>19</sup> Die Behauptung Goyas, besagte Darstellung ginge auf Beobachtungen von etwas Selbsterlebtem zurück, scheint im Widerspruch zu den Aussagen des zuvor zitierten Briefs zu stehen. Hatte Goya die Kabinettbilder dort mit *capricho* und *invención*, also im weitesten Sinne mit dem launenhaft Phantastischen und der Erfindungsgabe, d.h. dem Bereich des Fiktiven in Verbindung gebracht, deutet der zweite Brief hingegen tatsächlich erfolgte Begebenheiten und somit Faktisches als eigentliche Grundlage der Bildfindungen an. Diese Vermischung von Fakt und Fiktion ist von der kunsthistorischen Forschung unterschiedlich ausgelegt worden.

Im Besonderen wurden Goyas Selbstaussagen in Bezug auf den sogenannten *Hof der Irren* (Abb. 6) infrage gestellt: Zwar war der Besuch von psychiatrischen Verwahranstalten im 18. Jahrhundert durchaus ein beliebter Zeitvertreib zur Befriedigung der Sensa-

---

re Céricault und die Monomanen, München 2007, 71; Mena Marqués, *Capricho und Erfindungsgeist*, 141.

18 Die Angaben, um welches Material es sich beim Bildträger handelt, weichen in der Forschungsliteratur ab. Im jüngsten Ausstellungskatalog ist die Rede von Zink, vgl. Mena Marqués, *Capricho und Erfindungsgeist*, 138, 144–149. Zum sogenannten *Hof der Irren* vgl. Peter K. Klein, »La fantasía abandonada de la razón«: Zur Darstellung des Wahnsinns in Goyas »Hof der Irren«, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 161–194; Peter K. Klein, *Insanity and the Sublime: Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's Yard with Lunatics and Related Works*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61 (1998 [1999]), 198–252; Manuela B. Mena Marqués, *Corral de locos. Hof der Irren*, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 138f.; Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 263f. In *Wahnsinn und Gesellschaft* greift Michel Foucault im letzten Kapitel »Der anthropologische Zirkel« auf die Bildgeschichte von »Irrenhausdarstellungen« zurück und geht hierin konkret auf Goyas Kabinettbilder ein, siehe Michel Foucault, *Der anthropologische Zirkel*, Berlin 2003, 47ff., der schreibt: »Der Goya, der das *Irrenhaus* malte, empfand angesichts dieses im Leeren wimmelnden Fleisches, dieser Nackten entlang nackter Wände, zweifellos etwas, das einem zeitgenössischen Pathos gleichkam: die symbolischen Lumpen, in die die verrückten Könige gekleidet sind, lassen flehende Körper sichtbar, Körper, die den Ketten und Peitschen ausgeliefert sind, die dem Delirium der Gesichter weniger durch das Elend ihrer Entblößtheit widersprechen als durch die menschliche Wahrheit, die aus all dem unversehrten Fleisch hervorbricht. [...] Das *Irrenhaus* erzählt weniger von Verrücktheiten und jenen seltsamen Figuren, wie man sie zum Beispiel in den *Caprichos* findet, als vielmehr von der großen Monotonie dieser in all ihrer Kraft dargestellten neuen Körper, deren Gesten, wenn sie an ihre Träume erinnern, vor allem ihre düstere Freiheit besingen: Seine Sprache ist der Welt Pinels verwandt.« Zu den Werken Goyas bei Foucault vgl. Claudia Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht. Michel Foucaults Bildgeschichte des Wahnsinns*, in: Ann-Cathrin Drews/Katharina D. Martin (Hg.), *Innen – Außen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Bielefeld 2017, 69–96, hier 75–79.

19 Zit. n. Klein, *La fantasía abandonada de la razón*, 163. Vgl. Goya, *Diplomatario*, 315.

tionslust.<sup>20</sup> Dennoch ist es laut Peter Klein höchst unwahrscheinlich, dass Goya ausgerechnet in der psychiatrischen Anstalt von Saragossa der Szene einer brutalen Auseinandersetzung habe beiwohnen können.<sup>21</sup> Genau diese Institution wurde innerhalb ihres eigenen Zeithorizonts im internationalen Vergleich zu anderen Einrichtungen dieser Art wegen ihrer Fortschrittlichkeit im Umgang mit gewaltbereiten und friedlichen internierten Personen, sprich aufgrund von deren getrennter Unterbringung, als vorbildlich gelobt.<sup>22</sup> Da sich zudem für gewöhnlich nur die nicht zu physischer Gewalt bereiten Personen frei im Hof der Anstalt aufhalten durften, Goyas Gemälde jedoch gerade den brutalen Umgang der Insassen untereinander und mit den Wärtern in den Fokus stellt, müsse der Maler die Anstalt an einem der seltenen Tage besucht haben, an denen die in der Regel durch Ankettung gehinderten Gewaltbereiten den Innenhof betreten durften und obendrein auch gewalttätig agierten.<sup>23</sup> Dass Goya tatsächlich einen Belustigungsbesuch in die Anstalt unternommen hat – zumal selbst in psychisch-emotional angeschlagenem Zustand –, erscheint auch Wendy Bird unrealistisch.<sup>24</sup> Ein Argument Janis Tomlinsons aufgreifend, weist Bird darauf hin, dass die international in akademischen Kreisen geführte Diskussion über die Reformierung des Gefängnis- und Verwahranstaltswesens sich auch auf die kulturelle Ebene ausweitete und etwa satirische Theaterproduktionen anregte, sich diesem Thema anzunehmen.<sup>25</sup> Laut Birds Argumentation ist es daher wahrscheinlicher, dass Goya in seinem Brief an die Akademie auf den Besuch eines solchen Theaterstücks verweist und das Motiv seines Kabinettbilds von der Theaterperformance informiert ist. Goyas Gemälde würde sich demnach nur in zweiter Repräsentationsebene auf das Leben in einer Verwahranstalt beziehen, und eher indirekt den ›Alltag‹ des Bildungsbürgers wiedergeben, der es gewohnt war, von den besseren Rängen auf das Geschehen auf der Theaterbühne herabzublicken – wodurch sich auch die gewählte Perspektive in Goyas Gemälde erklärt.<sup>26</sup> Auch der von Goya verwendete Begriff *corral* lässt letztlich offen, ob der Hof der Anstalt oder das Hoftheater gemeint ist, womit der Maler auch auf sprachlicher Ebene spielerisch ambivalent lässt, ob sich das

- 
- 20 Vgl. Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1973, 138f.; Foucault, *Der anthropologische Zirkel*, 21f.; Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht*, 76–77.
- 21 Vgl. Klein, *La fantasía abandonada de la razón*, 182–186.
- 22 Zur zeitgenössischen Diskussion der Strafrechtsreform, die auch eine Besserung der Zustände in Gefängnissen und Verwahranstalten umfasste, vgl. auch Busch, *Goya*, 44.
- 23 Vgl. Klein, *La fantasía abandonada de la razón*, 173f.
- 24 Vgl. Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 245–269, bes. 263f. Auf seinen weiterhin schwierigen Gesundheitszustand weist Goya selbst im Brief vom 7. Januar 1794 hin, vgl. Goya, *Diplomatario*, 315, und Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 43f., die hierin eine »Flucht [des Künstlers] in die Krankheit« annimmt, vermittels derer sich für Goya ein Ausweg aus den Verpflichtungen gegenüber der Teppichmanufaktur und dem Hof und schließlich aus der Abhängigkeit von Auftragsarbeiten bot.
- 25 Die Autorin führt als Beispiel ein Interludium an, dass unter dem Titel *La casa de los locos de Saragossa* firmiert, vgl. Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 264, 269, Anm. 112; Janis A. Tomlinson, *Painting in Spain in the Age of Enlightenment*, New York 1997, 254f.; Mena Marqués, *Corall de locos*, 138.; Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht*, 77f.
- 26 Vgl. Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya: The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, Cambridge/New York 1989, 222f.; Mena Marqués, *Corall de locos*, 138; Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 264.

von ihm faktisch Beobachtete im ›wahren Leben‹ hinter den Mauern der Anstalt oder im Möglichkeitsraum der Kunst auf der Bühne des Theaters zugetragen hat.



Abb. 6: Francisco de Goya, sog. Hof der Irren, 1795, Öl auf Weißblech, 42,9 x 31,4 cm. Dallas, Texas, Meadows Museum, SMU.

#### IV. ›Nationale Vergnügungen‹ im Kabinett

Während sich die Gesamtzusammenstellung der frühen Kabinettstücke Goyas aus heutiger Perspektive irritierend eklektisch ausnimmt, bezeichnet die Akademie besagte Serie in ihrem Antwortschreiben an den Künstler vom 15. Januar 1794 lediglich cursorisch als ›nationale Vergnügungen‹ (*diversiones nacionales*).<sup>27</sup> Erscheint diese Bezeichnung in

27 Zit. n. Held, Goya in Selbstzeugnissen, 40. Vgl. Goya, Diplomatario, 458; Mena Marqués, Capricho und Erfindungsgeist, 141; Busch, Goya, 43.

Bezug auf die Stierkampfdarstellungen als offensichtlich, weshalb sie in der kunsthistorischen Literatur zum Teil als sich allein auf dieses Motiv beschränkend verstanden wird, eröffnet sich ein weitergefasster Verstehenshorizont, wenn man Tomlinsons und Birds Argumentation folgt, Goyas Kabinettstücke seien malerische Übersetzungen von dramatischen Theaterszenen.<sup>28</sup> Das Theater ließe sich dem Stierkampf dahingehend gleichsetzen, dass es sich bei beiden um inszenierte Ereignisse handelt, die der Unterhaltung (*diversión*) des Publikums dienen. Dieses Publikum muss dabei – ganz im Sinne der Bezeichnung *nacionales* – als möglichst breit gedacht werden. Anders als beispielsweise die Genregemälde Jan Vermeers, deren Fokus auf der Darstellung von Momenten liegt, in denen Alltägliches in aller Stille ausgeführt wird, sind Goyas Kabinettbilder eher als Genregemälde in ihrer Definition als ›Sittenmalerei‹ zu verstehen: Goya fokussiert zumeist auf volkstümliche Bräuche und ritualisierte Handlungen der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten, oder im weiteren Sinne auf die Unterbrechungen von der Eintönigkeit des Alltags und also auf die zufällig eintretenden oder – mal mehr, mal weniger – bewusst ausgeführten Ablenkungen sowie auf festliche Spektakel, denen sich das spanische Volk im ausgehenden 18. Jahrhundert ständeübergreifend hingibt.

Unsere zeitliche Distanz zu den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen um 1800 erlaubt es, diese in den historischen Vorgang der Nationalstaatsbildung einzuordnen und letzteren zugleich als langwierigen Aushandlungsprozess zu erkennen. Zur Zeit Goyas standen bei der Suche nach einem ›Image‹ der spanischen Nation gewisse traditionelle Bräuche der spanischen Bevölkerung als Verhandlungsmasse zur Disposition.<sup>29</sup> Die Diskussion darüber, welche Traditionen als barbarisch-rückwärtsgewandt und welche Verhaltensweisen als aufgeklärt-fortschrittlich zu gelten haben, wurde überaus breit geführt und noch befeuert durch die in kurzen Intervallen erfolgenden Regierungswechsel, die mit gesetzlichen Verboten, Wiedereinsetzungen und abermaligen Verboten mancher Gewohnheiten und Sitten einhergingen.<sup>30</sup> Hierdurch sowie durch die ungenügende Kontrollierbarkeit von Einhaltung und Übertretung der jeweiligen Rechtsverordnung offenbarte sich ein Spalt zwischen Gesetzesnorm und gelebter Realität, ein Widerspruch zwischen Soll-Zustand und Ist-Zustand. Zu den strittigen Bräuchen zählten u. a. religiöse Prozessionen im Zusammenhang mit Wunderglauben und öffentlicher Selbst-

28 Vgl. Tomlinson, *The Tapestry Cartoons*, 222f.; Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 264; Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 40f.; Busch, *Goya*, 43.

29 Vgl. etwa Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, 155–159, zu Goyas Bildsprache und der Politisierung des Volkstümlichen im Zuge der Nationalstaatbildung.

30 Zur Diskussion über die Rolle des Stierkampfs vgl. Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 116–118; Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, 159–195; Busch, *Goya*, 43f.; Mena Marqués, *Die Bilderserie*, 299. Zum Verbot der Inquisition und damit zusammenhängend der Aushandlung der Strafrechtsreform und Verwahrung von Sträflingen und von Personen, deren Verhalten von der geforderten Verhaltensnorm abweicht, vgl. Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 138–142; Klein, *La fantasía abandonada de la razón*, 161–180; Busch, *Goya*, 44f. Zur Kritik an Flagellantenprozessionen vgl. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La Procesión de Disciplinantes de la Academia de Bella Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular*, in: *Anales de historia del arte*, Sonderausgabe (2008), 389–405. Zum Verbot des Karnevals vgl. Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, bes. 47–83; Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, bes. 13–41.

kasteiung, der Karneval, der Stierkampf, aber auch die Institution der Inquisition.<sup>31</sup> All diese Themen bringt Goya in seiner Bilderserie für Manuel García de la Prada zur Anschauung (Abb. 1–4). Die auf die früheren Kabinettbilder angewandte Bezeichnung ›*diversiones nacionales*‹ ließe sich daher ebenso auf diese späteren Werke übertragen. Die Wendung ›nationale Vergnügungen‹ mag sich dabei nicht nur auf die motivische Ebene der Gemälde, sondern durchaus auch auf die Ausschweifungen der gesellschaftlichen Diskussion über die Sitten und Bräuche und deren jeweiliges ›Spanisch-Sein‹ beziehen – Goyas Beitrag zu dieser Diskussion sind seine Bilder, sein Kommunikationsmedium ist ein genuin künstlerisches.<sup>32</sup> Bei der Wahl seiner Bildthemen fokussiert Goya auf ganz spezifische Bräuche, in deren faktischer Verhaltensregelmäßigkeit sich der gelebte Widerspruch zwischen rechtlicher Norm und sozialer Gewohnheit offenbart. Ist in der Motivwahl somit bereits eine gewisse Ambiguität angelegt, offerieren Goyas Bilder ihrem Publikum zuvorderst eine externe Perspektive, aus der sich die Regelmäßigkeit sozialer Gewohnheiten beobachten lassen. Zugleich erlaubt der externe Standpunkt dem Betrachtersubjekt eine Distanznahme von den visualisierten Gepflogenheiten des sozialen Lebens. Die von den Bildern dargebotene Außenperspektive lädt das Betrachtersubjekt zur Reflexion des eigenen internen Standpunkts in Bezug auf die verbindenden sozialen Leitlinien und anzuwendenden Normen ein. Doch was zeigen die vier Kabinettstücke der Bilderserie in der Königlichen Kunstakademie im Einzelnen?

## V. Spanische Vergnügung – Vom Kampf mit dem Stier

*Der Stierkampf* (Abb. 1) ist das hellste Bild der Serie. Goya präsentiert unter weitestgehend blauem Himmel einen Kampf zwischen Tier und Mensch innerhalb einer provisorischen Arena, die sich über die gesamte Länge des Gemäldes erstreckt. Eine die Horizontlinie markierende Reihe von teils schemenhaft bleibenden Häusern im Bildhintergrund vermittelt den Eindruck eines rand- oder kleinstädtischen oder aber dörflichen Ambientes. Direkt vor der Häuserreihe erscheint die mit nur wenigen Pinselfrichen und durch vereinzelte Farbakzente angedeutete eng gedrängte Zuschauerschar.<sup>33</sup> Diese erhält eine gewisse Dynamik durch die sie schützenden Holzwände, die als pastos-brauner an- und abschwellender Streifen in Erscheinung treten. Der Streifen führt mit elliptischem Schwung zu den Holztribünen im Bildvordergrund, auf denen sich ein weiterer, fast vollends in Rückenansicht gegebener Zuschauerstreifen befindet. Inmitten der sich an den Bildrändern verdichtenden gesichtslosen Zuschauermenge erstreckt sich ein nahezu ovaler Platz. Im Zentrum des hell erleuchteten Platzes stürmt der dunkelbraune Stier,

31 Die Kritik der Inquisition ist in den größeren Zusammenhang einer Strafrechtsreform zu denken, zu der auch eine Revision der Unterbringungsverhältnisse in Gefängnissen und sonstigen Verwahranstalten zählte.

32 Vgl. Held, Goya in Selbstzeugnissen, 34f., hat darauf hingewiesen, dass Goyas Bildfindungen bereits bei den Kartons für die Teppichentwürfe dem Anspruch von Darstellungen des glücklichen Volkes nicht genügen und er Darstellungen präsentiert, die durch die politischen Diskussionen seiner Zeit informiert sind.

33 Zu Goyas Einsatz von Licht und Farbe in der Bilderserie der Königlichen Kunstakademie, vgl. Jutta Held, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin 1964, 82–99.

Hörner voran, von links kommend zur Bildmitte hin auf die dort drohende Lanzenspitze des Picadors zu. Vereinzelt in Bewegung gezeigte Figuren links und rechts verstärken die nervöse Dynamik des Stiers sowie die konzentrierte Anspannung von Pferd und zum Stoß ansetzendem Reiter kurz vor dem dramatischen Höhepunkt des ganzen Spektakels. Goya schafft es, der Vielfalt der Bewegungen einzelne, bewusst gesetzte visuelle Ankerpunkte im Bild entgegenzustellen, wie etwa den sich auf der Mittelachse befindlichen Mann auf dem Zuschauerrang im Bildvordergrund. Vermittels dieser Ausbalanciertheit sowie durch das Wechselspiel von hellen und dunklen Tönen und den Einsatz vereinzelter Farbakzente entsteht eine glaubwürdige Szene von gespannter Intensität.

Goyas eigener Bezug zum Stierkampf ist in der kunsthistorischen Forschung kontrovers diskutiert worden.<sup>34</sup> Als ein Künstler, der liberalen Positionen nahestand, ist dem Maler eine kritische Haltung gegenüber dem als ›Barbarei‹ bezeichneten Brauch des Stierkampfes attestiert worden. Konträr zu der vom aufklärerischen Schriftsteller und Politiker Gaspar Melchor de Jovellanos 1792 in einem Brief an José de Vargas Ponce geäußerten Feststellung, Stierkämpfe ließen sich nicht als ›nationale Vergnügung‹ bezeichnen, da sie nur in Cádiz und Madrid abgehalten wurden, betitelte Goya 1825 eine seiner Lithographien aus der Serie der *Stiere von Bordeaux* dezidiert als ›spanische Vergnügung‹ – »*Dibersión de España*«. <sup>35</sup> In der Tat hatte König Carlos III. 1786 den Stierkampf in Spanien mit der Ausnahme von Madrid als Ort des Spektakels verboten. Sein Sohn, König Carlos IV., bestätigte dieses Dekret 1805. Unter der Regentschaft Joseph Bonapartes als José I. (1808–1813) wurde der Stierkampf wieder erlaubt. Wie festgestellt, dürfte Goyas Gemälde in der Regierungszeit Bonapartes entstanden sein. Jutta Held hat bereits frühzeitig darauf hingewiesen, dass Goyas Interesse vor allem in der politischen Instrumentalisierung des Stierkampfes sowie in dessen genereller Popularität in großen Teilen der spanischen Bevölkerung lag. <sup>36</sup> War der Stierkampf ursprünglich ein adeliges Privileg, wurde er durch Verbot und abermalige Wiedereinführung für das breite Volk geöffnet. Hierdurch versuchte Bonaparte die Parteinahme der spanischen Bevölkerung zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Demgegenüber konnte der Stierkampf als symbolische Fortführung des Befreiungskampfes der Spanier gegen die französischen Usurpatoren verstanden werden. <sup>37</sup> Goyas Faszination für den Stierkampf oder zumindest seine Erkenntnis, dass dieses Thema ein so breites Publikum fand, wodurch sich wiederum ein finanzieller Gewinn – frei von Obligationen gegenüber

34 Vgl. Hanna Hohl, Die »Tauromaquia« und die »Stiere von Bordeaux«, in: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg), hg. von Werner Hofmann, München 1980, 289f.; Tomlinson, Francisco Goya y Lucientes, 228; Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 159–195; Manuela B. Mena Marqués, Corrida de toros. Stierkampf, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 280f.; Mena Marqués, Die Bilderserie, 299.

35 Francisco de Goya, *Spanische Vergnügung (Dibersión de España)*, 1825, Kreidelithographie, 418 x 538 mm (Blatt), Nr. III aus der Serie *Los Toros de Burdeos (Die Stiere von Bordeaux)*, Inv.Nr. G005845. Madrid, Museo Nacional del Prado. Vgl. Mena Marqués, Die Bilderserie, 299; *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg), hg. von Werner Hofmann, 299, Kat.-Nr. 265.

36 Vgl. Held, Goya in Selbstzeugnissen, 40–42, 116–118.

37 Ebd., 117.

irgendwelchen Auftraggebern – erwirtschaften ließ, kann nicht gelegnet werden. Wie bereits zuvor erwähnt, müssen schon die ersten sechs Stierkampf-Gemälde von 1793 im Rahmen von Goyas Bemühungen verstanden werden, sich von den Verpflichtungen gegenüber dem königlichen Hof zu lösen.<sup>38</sup> Ab 1814, also nur kurze Zeit nach Entstehung des *Stierkampfes* (Abb. 1) für García de la Prada, schuf Goya seine druckgraphische Serie der *Tauromaquia*, die von der Geschichte des Stierkampfes in Spanien kündigt. Goya stellt diesen Schaukampf zwischen Tier und Mensch dabei nicht rein verherrlichend, sondern in seinen Ausdrucksformen stets als ein intrikates Zusammenspiel von Schönheit und Grausamkeit dar.<sup>39</sup>

## VI. Heiliges Leid – Parade unter Gottes Geißel

Der Zug derjenigen, die aktiv an *Der Flagellantenprozession* (Abb. 2) teilnehmen, gibt die Betrachtungsrichtung des Bildes von links nach rechts vor, wobei dieser eine leicht mäandernde Bewegung vollzieht. Am linken Rand aus der Tiefe des Bildes hervor- und zur Bildmitte hin nah an den Vordergrund herankommend, nimmt die Prozession genau in der Bildmitte eine Wendung und verschwindet zum rechten Bildrand hin wieder in der Tiefe. Hierdurch werden nicht nur die unterschiedlichen Bildschichten, sondern auch die beiden Bildhälften zusammengebunden. Der erste Eindruck einer Zweiteilung der Bildfläche entsteht durch die Kontrastierung von dunkler Kirchensilhouette und bläulich-weiß changierendem Himmel, die sich linkerhand und rechterhand im Hintergrund ausnehmen. Der Bewegungsverlauf der Prozessionsteilnehmer sowie das mittelgründige Band der abwechslungsreichen Zuschauerköpfe, welches die Szenerie durchzieht, verleihen der gesamten Darstellung jedoch eine glaubwürdige Einheit. Manche Mitglieder der Prozession tragen von links kommend mehrere Heiligenfiguren: den gefesselten Schmerzensmann, den gekreuzigten Christus und die Schmerzensreiche Jungfrau. Letztere hebt sich vor dem dunklen Hintergrund ab, wodurch ihre Gesichtslosigkeit besonders augenfällig wird. Die Gruppe der Flagellanten wiederum sticht unter den übrigen in dunklen Tönen gehaltenen Figuren durch die helle Haut ihrer entblößten Oberkörper sowie die weißen, teils konischen Kopfbedeckungen (*corozas*) und Röcke hervor. Ihre meist gebeugten Körperhaltungen und einige Blutspuren auf Haut und Kleidung verleihen der Szene einen realistischen Ausdruck. Die auf Schultern getragenen Kreuze und die Fackeln am Kopf des Zuges lassen erkennen, dass es sich bei Goyas gemaltem Spektakel um eine Karfreitagsprozession handeln dürfte.<sup>40</sup>

Obschon von Carlos III. 1777 und erneut von Fernando VII. 1815 per Dekret verboten, und trotz aller aufklärerischer Kritik, wurde der auf das Mittelalter zurückgehende Brauch der büßenden Selbstgeißelung bei öffentlichen Prozessionen in vielen Regionen Spaniens fortgeführt.<sup>41</sup> Goya greift das Motiv der Flagellanten und der religiösen Prozes-

38 Ebd., 43f.

39 Vgl. Tomlinson, Francisco Goya y Lucientes, 228; Mena Marqués, Die Bilderserie, 299.

40 Ähnliche Flagellanten finden sich in Goyas Skizzenbüchern B und C.

41 Vgl. Rodríguez G. de Ceballos, La Procesión de Disciplinantes, 389–405; Mena Marqués, Die Bilderserie, 299; Manuela B. Mena Marqués, Procesión de flagelantes. Flagellantenprozession, in: Goya:

sionen mehrfach in unterschiedlichen Medien auf, wobei seine Inszenierungen dieser Themen mit fortschreitendem Alter immer düsterer werden.<sup>42</sup> Victor Stoichita und Anna Maria Coderch legen in ihrer Studie zum Karneval in Goyas Schaffen dar, dass sich eine erste, wenn auch sehr versteckte Kritik Goyas am Religiösen bereits in seinem berühmten Brief vom 14. Oktober 1792 an die Akademie der Schönen Künste in Madrid finden lässt.<sup>43</sup> Äußert er darin vordergründig deutliche Kritik an den akademischen Regeln der Malkunst, so tut er dies am Beispiel der künstlerischen Aufgabe der Abbildung des Göttlichen (*lo Divino*) und schlägt, ganz in aufklärerischem Sinne, eine Fokusverschiebung hin zur Darstellung der ›göttlichen Natur‹ (*la divina naturaleza*) vor.<sup>44</sup> Da die Inquisition in Spanien eine offene Diskussion der Frage verunmöglichte, wie eine solche Verschiebung denn umzusetzen sei, setzte Goya – so Stoichita und Coderch – das Umstürzen der religiösen Kultbilder in seinen Kunstwerken fort, etwa in Nr. 67 der *Desastres de la Guerra* (Abb. 7).<sup>45</sup> Auf der einen Seite macht dieses Beispiel den Attrappencharakter der Jungfrauenbilder deutlich, auf der anderen Seite drückt sich Goyas Kritik am Heiligenkult in der *Flagellantenprozession* (Abb. 2) im Besonderen durch den Gesichtsverlust der Schmerzreichen Jungfrau aus – eine subtile Auslassung von frappanter Wirkung, werden doch für gewöhnlich im affektgeladenen Gesichtsausdruck *passio* und *compassio*, die christliche Tradition emotionaler Einfühlung in das Leiden der Muttergottes, vermittelt. Während diese Jungfrau folglich nur Leere bietet, so mutet der willfährige Glaubeenseifer der Flagellanten und der umstehenden Menschenmenge weniger als religiöse Leidenschaft denn als aufgeladener Fanatismus an.<sup>46</sup>

---

*Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 282f.; Tomlinson, Francisco Goya y Lucientes, 229.

- 42 Vgl. Francisco de Goya, *Prozession in einem Dorf*, 1787, Öl auf Leinwand, 169 x 137 cm. Madrid, Privatsammlung; Francisco de Goya, *Flagellanten neben einem Bogen*, um 1808, Öl auf Leinwand, 51 x 57 cm. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; Francisco de Goya, *Die Pilger von San Isidro*, 1820–1823, Öl auf Leinwand (übertragen), 138,5 x 436 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- 43 Vgl. Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 90–99. Ausführlich zu besagtem Brief, dessen deutscher Übersetzung und Kommentierung vgl. Jutta Held, *Goyas Akademiekritik*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 17 (3. Folge, 1966), 214–224.
- 44 Vgl. Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 91f.
- 45 Vgl. Jesusa Vega, *The Modernity of Los Desastres de la Guerra in the Mid Nineteenth-Century Context*, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das international Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 113–123, hier 116–118; Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 94–98.
- 46 Vgl. Mena Marqués, *Procesión de flagelantes*, 282f.



Abb. 7: Francisco de Goya, *Das ist nicht weniger [seltsam] (Esta no lo es menos)*, um 1814–1815, Radierung, 252 x 343 mm. (Blatt) Nr. 67 der Serie *Desastres de la Guerra* (veröffentlicht 1863), New York, Metropolitan Museum of Art.

## VII. Untersuchung im Licht der Gerechtigkeit?

Bei der *Gerichtssitzung der Inquisition* (Abb. 3) handelt es sich um das dunkelste Bild der Serie García de la Pradas. Es zeigt ein Autodafé, eine Form öffentlichen Schauprozesses. Ein von oben links kommendes Licht fällt auf die Szenerie einer düsteren Kirche, deren gotische Bündelpfeiler und Spitzbögen schemenhaft im Hintergrund aufleuchten. Die Zuschauermasse scheint aus der Tiefe des besagten Kirchenraumes zum Bildvordergrund zu strömen. Die Dynamik der Volksmenge wird an einer hellgrau gekleideten Mönchsfigur ersichtlich, deren ausgestreckte Arme dem Drängen Einhalt zu gebieten versuchen. Ziel der Schaulustigen ist das im Bildvordergrund stattfindende Inquisitionstribunal.<sup>47</sup> Im linken Bilddrittel erhebt sich ein Podium, auf dem einer der vier Angeklagten – durch ihre mit Flammen versehenen Kaseln (*sanbenitos*) und Spitzhüte (*corozas*) der Lächerlichkeit preisgegeben – in introvertiert demütiger Körperhaltung Anklage

47 Inquisitionstribunale wurden möglichst frühzeitig angekündigt, um zu gewährleisten, dass eine breite Öffentlichkeit anwesend war. Vgl. Gert Schwerhoff, *Die Inquisition – Ketzerverfolgung in Mittelalter und Neuzeit*, München 2009, 91.

und Urteilsspruch erduldet. Das Podium wird von einer Vielzahl nah beieinanderstehender Geistlicher unterschiedlicher Ordenszugehörigkeit umringt, wodurch die Enge der Szene hervorgehoben und die Bedrängnis der Beschuldigten evoziert wird. Gegenüber diesem Übermaß an religiösen Vertretern tritt die zivile Gerichtsbarkeit als vereinzelter Richter in passiv abwartender Körperhaltung, die Hände in den Taschen, im linken Bildvordergrund in Erscheinung. Die Mittelachse des Gemäldes wird durch den am hellsten erleuchteten Pfeiler markiert, wodurch zwei weitere Figuren besonders ausgezeichnet werden: zum einen der bei Fackelschein aus einem Buch rezitierende Mönch auf der Empore – höchstwahrscheinlich soll hierin die Verlesung der Anklagepunkte auf Basis entsprechender Bibelstellen gezeigt werden; zum anderen die ganz in schwarz gekleidete Figur eines Geistlichen, vor dessen Kutte sich ein goldenes Kruzifix deutlich absetzt. Bei dieser bildzentral sitzenden Figur dürfte es sich um den Inquisitor selbst handeln. Seine vorgebeugte Haltung und die Handgesten deuten an, dass er dabei ist, zu sprechen, womöglich sogar gerade in diesem Moment das finale Urteil über den einen oder alle vier Angeklagten fällt. Direkt zwischen den Männern mit Schandhüten verweist zumindest die linke Hand des Inquisitors auf die Beschuldigten rechts im Bild. Diese drei Figuren werden von Goya in möglichst diversen Körperhaltungen und einander visuell verdeckend dargeboten, was den Eindruck bestärkt, hierbei handele es sich um gebrochen-hilflose Gestalten. Noch falten sie ihre Hände in verzweifelter Hoffnung auf Gnade, die Flämmchen auf ihrer Schandkleidung jedoch deuten bereits den Feuertod auf dem Scheiterhaufen voraus.

Der endgültigen Abschaffung der Inquisition während des liberalen Trienniums im März 1820 gingen seit 1808 mehrere Anläufe, dieser den Garaus zu machen, voraus. Wie dem Heiligenkult stand Goya auch der Inquisition kritisch gegenüber.<sup>48</sup> Im Skizzenbuch C und den *Caprichos* widmet Goya mehrere Bilder den vermeintlichen Vergehen jener von der Inquisition beschuldigten Personen.<sup>49</sup> Die Fragwürdigkeit der Anklage ist dabei stets augenfällig. Im Gemälde des *Inquisitionstribunals* (Abb. 3) greift Goya abermals auf die Metaphorik der Blindheit zurück, indem er jene Figur eines Mönches, die durch die einzige Fackel beleuchtet wird, mit geschlossenen Augen aus der Bibel vortragen lässt. So stellt Goya die religiöse Autorität als blind, die zivile Gerichtsbarkeit hingegen als passiv und die sich um den Schauprozess drängende spanische Bevölkerung als spektakelgierig dar.<sup>50</sup>

48 So musste sich Goya 1815 persönlich vor der Inquisition rechtfertigen, aufgrund der konfiszierten Gemälde der *Nackten Maja* (1795–1800, Öl auf Leinwand, 97,3 x 190,6 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado) und der *Bekleideten Maja* (1800–1807, Öl auf Leinwand, 94,7 x 188 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado). Vgl. Gudrun Maurer, Biografie, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 283–286, hier 285.

49 Vgl. *Goya. Grotteske und Karneval* (Ausst.-Kat. Galerie Stihl, Waiblingen), hg. von Silke Schuck, Waiblingen 2016, Kat.-Nr. 23, Kat.-Nr. 24.

50 Vgl. Manuela B. Mena Marqués, *Escena de la Inquisición. Inquisitionsszene*, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 284.

## VIII. Verliese der Vernunft

Das sogenannte *Irrenhaus* (Abb. 4) fällt innerhalb der Bildserie García de la Pradas insofern auf, als hier im Unterschied zu den anderen drei Gemälden keine Menschenmasse die »wabernde« Rahmung des Hauptgeschehens bestimmt.<sup>51</sup> Goya versetzt die Figuren dieses Bildes in einen weitestgehend hermetisch geschlossen wirkenden Raum, der vermittels angedeuteter Gewölbepöden und eines Gitterfensters nur durch das minimalst Nötige definiert wird. Das Weiß jenseits des Fenstergitters bildet den hellsten Punkt im Bild. Ein von links oben einfallendes Licht erhellt die sich darbietende Szenerie, die fast ausschließlich in Brauntöne gefasst ist.<sup>52</sup> Im linken Bildhintergrund erscheint eine kleine Menschenmenge aus zum Teil stehenden, zum Teil hockenden Figuren in dunkler Kleidung. Manche dieser Figuren zeichnen sich durch gesenkte und verdeckte Häupter aus, andere durch weit aufgerissene Augen. Durch diese Wechselhaftigkeit der Gesten und Körperhaltungen erzeugt besagte Gruppe in der Gesamtansicht einen disparaten Eindruck. Den Raum davor und zum rechten Bildrand hin besetzt Goya mit einigen Kleingruppen und mehreren, durch ihre besonderen Attribute und eigentümlich-widersinnige Verhaltensweisen auffallenden Einzelfiguren.<sup>53</sup> Die meisten sind liegend, kniend oder sitzend dargestellt. Durch die vom Lichteinfall von links nach rechts unten hervorgehobene Diagonale stechen drei Personen im Besonderen hervor: Im Bildzentrum ist ein nackter Mann in Rückenansicht zu sehen. Er trägt einen Dreispitz, hat sich nach rechts gewendet und erinnert durch seine Schrittstellung, die Geste seiner linken Hand und den ausgestreckten rechten Arm an einen Musketier, der bereit ist, sein imaginäres Gewehr abzufeuern.<sup>54</sup> Sein eigentlicher Gegner erschließt sich dem Betrachtersubjekt nicht, scheint aber mit der numinosen Macht der Dunkelheit der rechten Bildhälfte in eins zu fallen. Rechts von diesem »neuen Don Quijote« sitzt ein in ein weißes ärmelloses Hemd gekleideter Mann. Goya hebt diese Figur subtil hervor, indem er hinter dem Sitzenden den einzigen klar erkennbaren Gewölbepfeiler einfügt. Besagter Mann trägt eine Krone aus Spielkarten, zieht mit der rechten Hand sein linkes Bein an sich und hält mit der linken einen Stab, der in der Art seiner Haltung an einen Kommandostab oder ferner an ein Zepter erinnert. Dieser Schattenkönig scheint mit geschlossenen

- 
- 51 Zum sogenannten *Irrenhaus* vgl. Manuela B. Mena Marqués, Casa de locos. Irrenhaus, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 286f.; Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 159–162; Blümle, Aus dem Dunkel ins Licht, 75–79; Mena Marqués, Die Bilderserie, bes. 298f.
- 52 Zur Bedeutung des Lichts in Goyas sogenanntem *Irrenhaus*, vgl. Foucault, Der anthropologische Zirkel, 49; Blümle, Aus dem Dunkel ins Licht, 75–79.
- 53 Goyas Fokussierung auf den Widersinn als Gegenteil zur (aufklärerischen) Wahrheit, drückt sich am deutlichsten in der druckgraphischen Serie der *Desperates* aus, an der der Künstler ab 1815 beginnt zu arbeiten. Vgl. zuletzt José Manuel Matilla, Tauromaquia, Disparates und Skizzenbuch D, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 323–335, bes. 327f.; vgl. Susanne Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwelt Francisco Goyas*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 463–492 zur bewusst widersinnigen Verrätselung von Goyas Bildern.
- 54 Vgl. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 159–162.

Augen zu nicht anwesenden Untergebenen zu sprechen – Anzeichen seiner nicht existenten Regierungsgewalt. Abermals rechts davon, zuunster in der Abstufung der drei Figuren, lagert eine weitere männliche Gestalt. Diese ist mit einer Art improvisierter Tiara bekrönt und trägt eine mächtige goldene Kette, an deren Ende anstelle eines Kreuzifixus eine Spielkarte mit fünf Goldstücken hängt. Dieser dem Geld huldigende Pseudopapst blickt frontal aus dem Bild heraus und führt mit seiner Rechten einen Segensgestus aus. Des Weiteren fallen zwei Figuren allein schon durch den Umstand auf, dass sie sehr nah an den Bildvordergrund gerückt sind. Während sich die in Rückenansicht gezeigte Gestalt Stierhörner an den Kopf hält, scheint der links davon kniende Mann im Begriff zu sein, einem hilflos am Boden liegenden einen Dolch in den Nacken zu rammen – eine Zusammenstellung, die Fragen nach der Grenze zwischen menschlichem und tierischem Verhalten aufwirft. Zwischen den Letztgenannten, jedoch weiter in den Bildhintergrund versetzt, wird ein weiterer Mann durch seine Federkrone, durch seinen Speer und durch eine Person, die seine rechte Hand küsst, besonders hervorgehoben. Bei dem Federbekrönten dürfte es sich um eine Anspielung auf den Priester Miguel Hidalgo handeln, unter dessen Führung 1810 der mexikanische Aufstand gegen die spanische Kolonialherrschaft einsetzte.<sup>55</sup> Die Körper und Handlungen der übrigen im Bild verteilten Figuren bleiben andeutungsreich schemenhaft.

Anders als die drei vorhergehend beschriebenen Gemälde präsentiert sich das sogenannte *Irrenhaus* (Abb. 4) nicht als Schilderung einer tatsächlichen Begebenheit in einer Verwahranstalt – zumal ganz ohne Wärter. Vielmehr macht die Aufladung des Bildpersonals mittels allegorischer Requisiten es wahrscheinlicher, dass sich Goya hier an zeitgenössischen Theaterinszenierungen, wie etwa *La casa de los locos de Saragossa* (*Das Haus der Irren von Saragossa*), orientiert hat, wie es bereits für den sogenannten *Hof der Irren* (Abb. 6) vorgeschlagen worden ist.<sup>56</sup> Das Medium der Malerei erlaubt ihm dabei sogar größere Freiheiten, etwa im Hinblick auf die dargestellte Nacktheit. Durch die ihnen verliehenen Attribute erscheinen die Insassen von Goyas sogenanntem *Irrenhaus* vielmehr in den Rollen traditioneller Hofnarrenfiguren. Muss man die Narren des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit jedoch als dem Herrscher dienende Schausteller und ihre Parodien letztlich als ein ›ernstes Spiel‹ innerhalb des höfischen Systems verstehen, so verlegt Goya sein parodistisch agierendes Bildpersonal ins dunkle Verlies. Herrschafts- und Gesellschaftskritik erscheint somit aufgrund medizinischer Klassifizierung als vermeintliche ›Verrücktheit‹ und als nur noch von der politischen Realität abgesondert möglich.

## IX. Malerische Verhandlungen nach dem Leben

In der Anschauung der Konstellation aller vier Bilder (Abb. 1–4) aus der Sammlung García de la Pradas fällt auf, dass diese durch formale Angleichung und motivische Implikatio-

55 Eine Identifizierung dieser Figur also Miguel Hidalgo wäre zugleich ein Indiz für eine späte Datierung der Kabinettbilder frühestens auf Ende 1810.

56 Vgl. Bird, Goya and the Menippus Satire, 264 u. 269, Anm. 112; Tomlinson, The Tapestry Cartoons, 222f.; Mena Marqués, Corall de locos, 138; Blümle, Aus dem Dunkel ins Licht, 77f.

nen den Anschein semantischer Zusammenhänge bewirken. Die vier Gemälde sind mit ca. 45 x 72 cm alle annähernd gleich groß und zeichnen sich sämtlich durch eine kompositorische Zweiteilung, eine von links kommende Lichtführung und ein starkes, sinn-generierendes Chiaroscuro aus. Die vom Lichteinfall aufgeworfene Dynamik gen links wird von einigen Bildfiguren aufgegriffen. Dieser Linksdrall wird durch konträr dazu verlaufende Bewegungszüge jedoch wieder eingefangen. Diese kursierende, den Bildraum durchmessende Bewegung wird zumeist anhand der Menschenmenge evoziert, die durch skizzenhafte, teils verschwimmende Konturen und bewusst gesetzte Farbakzente als ›wabernde‹ Masse vor Augen tritt. Hierbei erzeugt Goya jeweils mehrere kleine oder einzelne große Bühnen- oder Schauplatzsituationen, die umringt von Schauulstigen den einen semantischen Fokus oder die sich gegenseitig potenzierenden Zentren verdichteter Aufmerksamkeit evozieren.

Die gewählte Theatralität der Gemälde dürfte dem Geschmack von Manuel García de la Prada und seinem unmittelbaren Umfeld entsprochen haben; seine Ehefrau María García war selbst Schauspielerin und der Dramenautor Leandro Fernández de Moratín ein enger Freund.<sup>57</sup> Zugleich veranschaulichen die vier Kabinettpilder, wie bereits erwähnt, Themenfelder, die von den die Franzosen unterstützenden liberalen Regierungsvertretern, zu denen García de la Prada zu zählen ist, ausgiebig debattiert wurden. Ziele diese Debatte auf die Erschaffung einer zeitgemäßen, d.h. aufgeklärten spanischen Gesellschaft, ging diese unweigerlich mit einer Umwertung von althergebrachten Sitten einher. Eine solche politische Auseinandersetzung kann dabei nicht auf ein bloßes Schwarz-Weiß klar voneinander unterscheidbarer Positionen der liberalen Erneuerer und konservativen Traditionalisten reduziert werden, sondern ist als konfliktträchtiger Aushandlungsprozess zu verstehen. Aushandlungsprozesse zeichnen sich durch Grauzonen und Kompromisse und damit durch unterschiedliche Grade der intellektuell-emotionalen Akzeptanz und des Sich-Abfindens aus.<sup>58</sup> Goya scheint erkannt zu haben, dass sich der herrschende Konflikt widerstreitender Wertvorstellungen in seiner Unauflösbarkeit letztlich nicht selbst konkret darstellen lässt, sondern nur in Konstellationen mehrerer Bilder aufzuscheinen vermag. Seine Übersetzung der sozialen Konfliktsituation ins Medium der Malerei zielt dabei nicht auf die Rekonstruktion eines Sinns, sondern auf eine Umschreibung der einander durchdringenden Ursachen für die aktuellen Zustände.

Das strategische Aufzeigen unlösbarer Konflikte, das als Charakteristikum von Goyas Schaffen spätestens ab den 1790er Jahren gelten kann, wird in der Bilderserie García de la Pradas insofern radikalisiert, dass das Betrachtersubjekt in der Zusammenschau der Gemälde gleichsam in einen Aufmerksamkeitskonflikt versetzt wird. Dem ersten Augenschein nach miteinander semantisch unvereinbar, treten in den vier Gemälden

57 Vgl. Mena Marqués, Die Bilderserie, 304.

58 Grundlegend zur kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit konfliktträchtigen Aushandlungsprozessen und zur Notwendigkeit strukturierter Verhandlungskompetenz, vgl. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley 1988. Greenblatt untersuchte am Beispiel des englischen Renaissancetheaters, auf welche Art und Weise William Shakespeare zwischen konservativen und subversiven Positionen taktiert und dabei mit der eigenen Lebensrealität verhandelt.

nach und nach motivische Übernahmen oder Anlehnungen und Parallelitäten in der Figurenfindung hervor. Am offensichtlichsten ist dies etwa bei der dreimalig erscheinenden Menschenmasse aus einfachem Volk und niederem Klerus (Abb. 1–3). Ähnlich verhält es sich bei den *corozas* und den gebückten Körperhaltungen, welche die Büßer der *Flagellantenprozession* (Abb. 2) und die Verurteilten des *Inquisitionstribunals* (Abb. 3) einen. Die entblößten Rücken der Flagellanten (Abb. 2) korrespondieren wiederum mit jenen der nackten ›Irren‹ (Abb. 4). Aber auch die Körperhaltung des zum Todesstoß ansetzenden Picadors des *Stierkampfes* (Abb. 1) findet sich bei einem der Insassen des sogenannten *Irrenhauses* wieder (Abb. 4), während ein weiterer ›Irre‹ einen Stab hält, der wiederum an den Stock des Richters der Inquisitionsszene gemahnt – wobei beiden letztgenannten Bildern auch die je angedeutete architektonische Gliederung gemein ist. In diesen Überblendungen auf visueller Ebene entsteht der Eindruck einer gegenseitigen ›Kontaminierung‹ auf semantischer Ebene. Kontaminierung meint hier, dass die einzelnen Themen, konkret der *Stierkampf*, die *Flagellantenprozession* und das *Inquisitionstribunal*, für sich genommen jeweils als Wiedergabe tatsächlicher Begebenheiten verstanden werden können, dass sich in der Konstellation untereinander und mit dem sogenannten *Irrenhaus* nun jedoch eine Metaebene eröffnet, die eine Kritik des im Einzelnen zur Darstellung gebrachten denkbar macht.<sup>59</sup> Das Changieren der verschiedenen Semantiken führt beim Betrachtersubjekt unweigerlich zur Umwertung der Einzelthemen: Ist der Stierkampf ein edles oder irrsinniges Schauspiel? Welcher Autorität unterwerfen sich die Flagellanten, welcher sich die ›Wahnsinnigen‹? Derart zur Einnahme einer multiplen Wertungsperspektive angeleitet, stellt sich dem Betrachtersubjekt zwar kein höherer Sinn ein, ein ursächliches Verstehen des gesellschaftlichen Konfliktzustands wird ihm durch Goyas ästhetisches Spiel der Mehrdeutigkeit jedoch suggeriert.

## X. Die Widersinnigkeit des Todes, oder von der Lust am Leben

Goyas *Begräbnis der Sardine* (Abb. 5), welches sich ebenfalls im Besitz García de la Pradas befand, wird in die gleiche Zeit datiert, wie die bis hierher beschriebenen Kabinettpilder. Da es mit dem Karneval eine weitere umstrittene ›nationale Vergnügung‹ zur Anschauung bringt, darf es nicht nur als zur Bilderserie dazugehörig, sondern gar als Mittel zur Amplifikation des von Goya entfaltenen Spiels der Mehrdeutigkeiten verstanden werden.<sup>60</sup> In der Zusammenstellung der fünf Gemälde würde dieses größere Bild mit seinem Karnevalsmotiv und den darin explizit gemachten spielerischen Prinzipien der Umkehrung der Gewohnheiten und der Gleichstellung aller Beteiligten gleichsam die Rezeptionshaltung des Betrachtersubjekts in Bezug auf die Darstellungen der übrigen vier Bilder vorgeben. Goya bringt im *Begräbnis der Sardine* auf einer Fläche von 82,5 x 62

59 Zum Konzept von ›Ansteckung‹ als ästhetischem Prinzip und in Absetzung vom Konzept der ›Rezeption‹ vgl. Mirjam Schaub/Nicola Suthor, Einleitung, in: dies./Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Paderborn/München 2005, 9–21.

60 Auch die Ausübung des Karnevals war Ende des 18. Jahrhunderts zeitweilig durch die französischen Besatzer verboten worden. Für die niederen sozialen Schichten war der Karneval der ›eigentliche Mittelpunkt des Jahres‹ (Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 47–49).

cm eine sich unter freiem Himmel befindende, chaotisch-wild anmutende Menschenmenge zur Anschauung, die sich ihren Weg vom Bildhintergrund bis hin zum äußersten Bildvordergrund bahnt. Zentrum der Aufmerksamkeit all der Schaulustigen ist eine Tanzszene, die sich zwischen mehreren Personen im Bildmittelgrund abspielt. Der Boden des improvisierten Tanzplatzes scheint, wie auch die gesamte Horizontlinie, leicht schräg von links nach rechts abzufallen. Die weit ausgestreckten Arme und Beine der vier maskierten Tanzenden und der Umstand, dass sie alle ihr eigenes Körpergewicht jeweils auf nur ein Bein verlagert haben und so als schwungvoll in Schiefelage Versetzte erscheinen, erzeugt den Eindruck, als würden sie dem plötzlich einsetzenden Schwanken des Bodes unter ihren Füßen entgegenwirken wollen. Über diesem Taumeltanz und damit direkt im Zentrum des Gemäldes prangt ein dunkles Banner, das ein groteskes, breit grinsendes Narrengesicht bzw. eine grinsende Narrenmaske zeigt. Der Kontrast der dunklen Fahne zum Weiß der Wolkenformation im Bildhintergrund lässt das Banner noch augenfälliger werden und das frontal aus dem Bild schauende Narrengesicht quasi optisch hervorspringen. Der Baum links davon verleiht der Darstellung einen drastischen Zug nach oben und wirkt darin dem vermeintlichen Kippen in der unteren Bildhälfte entgegen. Die Gruppe der tanzenden Figuren unterhalb des Banners besteht aus zwei nahezu identisch aussehenden, mit weißen Brautkleidern ausgestaffierten Figuren, die sich darüber hinaus durch stark weiß geschminkte Gesichter mit roten Wangen und blondes Haar auszeichnen. Rechterhand neben ihnen tanzt eine weitere Figur mit weißbräunlichem Rock und braunem Überhang bekleidet. Sie trägt eine Maske mit grotesk vergrößerter Nase und aufgerissenen Augen und eine dunkle Kopfbedeckung. In zweiter Reihe linkerhand der Weißgekleideten ahmt eine weitere Figur die Bewegungen der Tänzerin vor ihr nach. Besagte Gestalt ist komplett in ein dunkles Kostüm gekleidet, gehört und mit einem Skelettg Gesicht maskiert. Deutet sich hierin bereits eine gewisse Bedrohung der freudigen Tanzszene an, nähern sich in drohender Manier von links kommend eine als Picador verkleidete Person, Lanze voran, sowie eine weitere in Bärenkostüm mit vorgereckter Pranke. Die in flehender Körperhaltung dargestellte Nonnengestalt am äußeren rechten Bildrand kontrastiert den zur Mitte preschenden Picador des linken Bildrands. Innerhalb der breiten Masse an Menschen sind weitere Maskierte und Verkleidete mit an religiöse oder weltliche Würdenträger erinnernden Kostümen auszumachen.

Ohne an dieser Stelle auf alle Einzelheiten des Gemäldes eingehen zu können, sei darauf hingewiesen, dass Goya hierin ein Volksfest veranschaulicht, das in Spanien am letzten Karnevalstag gefeiert wurde. Der *Entierro de la Sardina*: Das Begräbnis der Sardine ist eine Art Scherzritual, das am Aschermittwoch begangen wird und bei dem ein als ›Sardine‹ bezeichnetes Objekt – traditionell eine Schweinehälfte – in einer karnevalistischen Prozession zu Grabe getragen wird.<sup>61</sup> Diese symbolische Verabschiedung soll das Ende der ›fetten Zeit‹ des Karnevals und den Beginn der ›mageren Zeit‹ der Fasten markieren – wobei in der traditionellen Variante durch die Verwendung von Schweinefleisch gar auf eine doppelte Sinnverdrehung zurückgegriffen wurde, wenn das Fleisch, von dem es sich wortwörtlich (*carne levare*) zu verabschieden galt, nunmehr in der Rolle

---

61 Vgl. Helene Henderson, Burial of the Sardine, in: dies. (Hg.), *Holidays Symbols and Customs*, Detroit 2009, 99–101.

der ›Sardine‹ auftritt, die exemplarisch für die bevorstehende magere Kost der Fastenzeit einsteht: Indem man sich bei diesem närrischen Sardinenbegräbnisfest nun aber – auf sprachlich-unwahrheitlicher Ebene – von ebenjenem ›falschen Fisch‹ verabschiedete, inszenierte man darin einen scherzhaften Akt des Widerstands gegen das tatsächliche Aufgeben der ›Fleischeslust‹.<sup>62</sup> Beim traditionellen *Entierro de la Sardina* handelte es sich also um einen Übergangsritus, bei dem spielerisch formale und symbolische Gegensätze bzw. »ein ganzes Geflecht von Antithesen und ironischen Umkehrungen mit Exorzismus-Funktionen« zum Einsatz kamen.<sup>63</sup> Goyas Gemälde hat den Titel *Begräbnis der Sardine* (Abb. 5) erst kurz nach dem Tod des Künstlers erhalten. Unübersehbar thematisiert das Bild dennoch unterschiedlichste iberische Karnevalsbräuche und Frühjahrsriten, wie etwa den mit einem Bärenfell verkleideten Mann, der sich auf junge Frauen stürzt, bei denen es sich wiederum ebenfalls um als Bräute verkleidete junge Männer handelt.<sup>64</sup> Sich zu einer Äußerung über die Authentizität des im Gemälde *Begräbnis der Sardine* zur Darstellung gebrachten Brauchs aufgefordert, schrieb der Schriftsteller Ramón de Mesonero Romanos im Jahre 1839:

Was das Sujet von Goyas Bild (das ich nicht kenne) betrifft, so glaube ich, dass weder er noch ich über dieses Bacchanal, das übrigens keine Besonderheit Madrids ist und von weit her kommt, mehr wissen [...] Ich glaube aber, Goya wird dasselbe gemacht haben wie ich, nämlich von einer Tatsache Besitz ergreifen und sie dann mit allem ausschmücken, was notwendig ist, um daraus ein künstlerisches oder literarisches Gemälde zu machen. Im übrigen bin ich überzeugt, dass es längst nicht mehr in der Form existiert, wie ich es beschrieben habe, und auch nicht, wie Goya es sich vorstellte; eher als den Tod der Sardine darzustellen, wird das Ganze heute auf die reine Formel oder den Vorwand reduziert, das Fasten und das Fleischverbot an diesem Tage zu durchbrechen.<sup>65</sup>

62 Ausführlich zu Brauch und gleichnamigem Gemälde Goyas vgl. Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, bes. 35–42; Oto Bihalji-Merin/Max Seidel, *Goya und wir: Gemälde, Porträts, Fresken*, Stuttgart 1981, 273.

63 Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 37.

64 Zu Goyas künstlerischer Auseinandersetzung mit Geschlechterverhältnissen und dem spielerischen Umgang sexueller Identität im Besonderen zur Karnevalszeit vgl. Reva Wolf, *Sexual Identity, Mask, and Disguise in Goya's »Los Caprichos«*, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 89–110, bes. 100; Dittberner, *Traum und Trauma*, bes. 473–479; Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 40.

65 Enrique Pardo Canalís, *Una carta de Mesonero Romanos y un artículo del Marqués de Valmar sobre »El entierro de la sardina«*, in: *Goya* 252 (1996), 323–325, hier 324: »Respecto al asunto del quadro de Goya (que no conozco) creo que ni el ni yo teníamos más noticia que la que consignamos acerca de esta Bacanal, que no es exclusiva de Madrid, y que viene de muy lejos [...] Pero creo que Goya haría lo mismo que yo, que fue apoderarse de un hecho, y bordarle luego con todos los atavíos necesarios para producir un quadro artístico o literario. Por lo demás estoy persuadido de que no existe ya como yo lo pinté, ni como Goya lo imaginó, y todo se reduce a pura formula o pretexto para infringir el ayuno y la abstinencia de carnes de aquel día más bien que para representar la muerte de la sardina«. Dt. Übers. zit. n. Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 40. Für Mesonero Romanos literarische Beschreibung des Brauchs der Beerdigung der Sardine vgl. Ramón de Mesonero Romanos, *El Entierro de la Sardina* (1829), in: ders., *Escenas y tipos matritenses* (Letras hispánicas, 360), hg. von Enrique Rubio Cremandes Madrid 1993, 395–403.

Diese nur zehn Jahre nach Goyas Ableben getätigte Aussage macht deutlich, dass bereits die Zeitgenossen des Malers erkannt haben, dass es Goya darum ging, das transgressive Element des Karnevals, konkret die spielerischen Vielschichtigkeiten und ironischen Sinnverdrehungen in seine Kunst zu übersetzen.<sup>66</sup> Die Re-Inszenierung des Tumulthaften und der Paradoxa des Karnevals mit malerischen Mitteln führt bei Goya auf stilistischer Ebene – wie er selbst sagte – zur ›Schmiererei‹ (*borrón*), das heißt zu einer im Skizzenhaften verbleibenden und darin latenzhaltigen Darstellungsart formaler Abstraktion.<sup>67</sup> Auf semantischer Ebene nutzt Goya das Karnevaleske darüber hinaus zur Rezeptionssteuerung in der Entfaltung andeutungsreicher Kompositionen, die auf Ambivalenz zielen, sprich, beim Publikum den Eindruck parallel existierender oder einander gar durchkreuzender Bildbedeutungen erzeugen sollen.<sup>68</sup>

## XI. Kritische Konstellation – scheinbare Ansichten, anscheinende Einsichten

Das Karnevaleske von Goyas *Begräbnis der Sardine* endet jedoch nicht bei den Motiven oder dem Stil. Wenn wir das Gemälde in eine Reihe mit den vier Kabinettbildern García de la Pradas stellen, greift die karnevaleske Verkehrung der Realität auch auf das Format über. Während die vier Kabinettbilder allesamt im Querformat angelegt wurden, stellt das hochformatige *Begräbnis der Sardine* einen Bruch in der Serie dar. In der Zusammenschau der Bilder lässt sich das visuelle Irritationsmoment der ›verkehrten‹ Ausrichtung dieses einen Gemäldes damit erklären, dass es sich bei dem *Begräbnis der Sardine* um das einzige Bild eines dezidiert freudigen Spektakels und zugleich um die Feier der ›verkehrten Welt‹ selbst handelt. Die Festgesellschaft im unteren Bildabschnitt erscheint dabei ins Taumeln versetzt, infolgedessen das gesamte Bild ins Querformat ›umzukippen‹ droht. Das Ende des Karnevals lässt sich als freudiges Totenfest verstehen – ein Gedanke, den auch Goya mitgemeint haben wird, da in einer ersten Konzeptionsphase anstelle des Narrengesichts die Losung »MORTUS« auf dem Banner prangte.<sup>69</sup> Bringen die vier Kabinettbilder mit Stierkampf, Karfreitagsprozession, Inquisition und ›Irrenhaus‹ durchaus ernste Themen zur Anschauung, stellt sich das Gemälde mit dem komischen Thema auch formal als ein in seiner Wesensart gänzlich ›eigenartiges‹ Bild aus. Auf der motivischen Ebene bietet es hingegen durchaus visuelle Anknüpfungspunkte: Eine ›wabernde‹ Masse

66 Vgl. Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 47–94.

67 Zu Goyas Bezeichnung seiner Malerei als *borrón en tabla* (›Skizze‹, ›Kladde‹ oder eben ›Schmiererei‹ auf Holz) vgl. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 41 sowie 310, Anm. 16. Zum ästhetischen Potential des Skizzenhaften in Goyas Malerei vgl. Busch, Goya, 43, der davon ausgeht, dass Goya besagtes Potential bereits in den von ihm gefertigten Entwürfen für die Madrider Teppichmanufaktur erkannt habe. Standen diese jedoch in dienender Funktion für den jeweiligen Wandteppich als das finale Kunstwerk, nutzt Goya deren andeutungsreiche Latenz als ästhetischen Wert seiner späteren Gemälde.

68 Zu Goyas künstlerischen Verfahrensweisen vgl. Busch, Goya, bes. 72–75.

69 Zu den Röntgenbildern vgl. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 38f. Der Schriftzug »MORTUS« findet sich auch auf einer vermutlichen Vorzeichnung gleichen Titels, vgl. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 39, Abb. 9; Hofmann, Vom Himmel durch die Welt, 198, Abb. 138.

von Menschen dominiert auch hier das Gesamtgeschehen. Die Körperhaltung der Nonne am rechten Bildrand erinnert an die Schmerzensreiche Jungfrau der *Flagellantenprozession* (Abb. 2), ebenso führt die dortige Menschenmenge Banner mit sich. Ein weiterer Picador steht beim *Stierkampf* (Abb. 1) im Mittelpunkt. Die gesichtslos bleibende Person im sogenannten *Irrenhaus* (Abb. 4), die sich Hörner an das Haupt hält, erscheint mit Blick auf die tanzende, gehörnte Gestalt mit Totengesicht noch ambivalenter, da unklar bleiben muss, ob der vermeintlich ›Wahnsinnige‹ einen Stier oder gar einen Teufel zu imitieren versucht. Kurzum, der komische Modus des *Begräbnisses der Sardine*, dem bereits eine Ambivalenz inhärent ist, verleiht den anderen vier Kabinettbildern eine zusätzliche Ambiguität auf semantischer Ebene. Diese zusätzliche Bedeutungsebene verschiebt die Darstellungen jedoch in den Bereich der Absurdität bzw. wirft in der Überblendung von Komischem und Ernstem bei den Betrachtersubjekten Zweifel an der Sinnhaftigkeit des jeweils Dargestellten auf. In Goyas Verwirrspiel der Bildbedeutungen erscheinen Sinn und Widersinn eines Ereignisses plötzlich als austauschbare Kategorien und als abhängig vom jeweiligen Kontext sowie von der Perspektive, aus der sie betrachtet werden.

Was in Goyas Bilderserie folglich anschaulich wird, ist die Situationsbedingtheit von Sinn und Widersinn, ihre Zu- und Abschreibbarkeit. Ein einzelnes Bild kann jedoch immer nur etwas Bestimmtes zeigen, die Zusammenschau der Werke erlaubt es hingegen erst, Schlüsse auf Allgemeines zu ziehen. Der Karneval als Leitbild bietet sich dabei im Besonderen an: Denn der Karneval legitimiert Kombinationen von Hohem und Niedrigem, Konstellationen aus Geheiligtem und Profanem, Weisem und Törichtem.<sup>70</sup> Wenn auf der Wahrnehmungsebene nichts mehr ist, wie es scheint, wird die Fähigkeit zu verstehen, was wahr und was unwahr ist, spielerisch erschwert. Der Taumeltanz des Karnevalbildes ist Goyas Metapher für die Sinnsuche im Bild selbst sowie in der spanischen Gesellschaft seiner Zeit. Die querformatigen Gemälde konkretisieren diesen Gedanken exemplarisch: In Übertragung auf unterschiedliche Bereiche, die bei erster Betrachtung vor allem durch ihre Alterität auffallen, stellt Goya uns mehrere Alternativen vor Augen, die, als Prämissen verstanden, gerade aus ihrer Gegensätzlichkeit heraus Schlussfolgerungen zulassen. Erst die jeweils gewählte Konstellation macht Ähnlichkeiten anschaulich, aus deren Ableitung Erkenntnisse begreifbar werden: Wenn – wie Goyas sogenanntes *Irrenhaus* zeigt – die Konversation mit unsichtbaren Mächten eine Eigenschaft der ›Wahnsinnigen‹ ist, dann erscheint die Inbrunst, mit der sich die Religiösen der *Flagellantenprozession* unsichtbaren Mächten unterwerfen, ebenfalls als Wahn und Fanatismus. Wenn es sich beim *Stierkampf* um eine symbolische Auseinandersetzung zwischen asymmetrischen Partnern und ein Verwirrspiel von Andeutung und Provokation handelt, bei dem, egal wer den Kampf gewinnt, der Tod des tierischen Mitspielers von vornherein feststeht, dann gelten dieselben Regeln für das *Inquisitionstribunal*: Anhand der auf ihre Schandgewänder (*sanbenitos*) und Carocha-Hüte (*corozas*) gesetzten Flämmchen zeigt Goya an, dass das Todesurteil der Angeklagten

70 Vgl. Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 50f.; sowie grundlegend zum kulturhistorischen Konzept der ›Karnevalisierung‹: vgl. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 1995.

und ihre Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen bereits feststehen.<sup>71</sup> Die Gerichtssitzung ist folglich bloß symbolisches Schauspiel.

Goyas Kabinettstücke der Sammlung Manuel García de la Pradas nehmen sich einzeln betrachtet als Exemplifikation von Möglichkeitsräumen des Episodischen aus, zeigen in Konstellation gesehen jedoch multiple und komplexe Bezugnahmen untereinander auf. In diesem Palimpsest verschiedener Semantiken drückt sich die ästhetische Dimension der Ambiguität von Goyas Genreszenen aus.<sup>72</sup> Die hierdurch erzeugte hohe semantische Dichte regt das Betrachtersubjekt zur Reflexion über die dargebrachten Motive aus dem Bereich gesellschaftlicher Bräuche und Konventionen an. In deren Präsentation als malerische Re-Inszenierung spektakulärer Rituale legt Goya den Fokus auf den die dargestellten Phänomene einenden Aufführungscharakter und macht hierin deren performativ-symbolische Ebene transparent. Durch die freigelegte Ähnlichkeitsrelation der verschiedenen Vorstellungsbilder wird das Betrachtersubjekt in eine ästhetische Distanz zu den diversen Bildgegenständen versetzt und zur Hinterfragung der eigenen Einstellung zum Dargestellten angeregt.<sup>73</sup> Das heißt, die Anschauung selbst wird zum Abgleichproblem von Wahrheitsannahmen, womit die ethische Dimension von Ambiguität eröffnet wird, welche Fragen nach den Leitlinien des gesellschaftlichen Zusammenlebens zulässt. Oder noch einmal anders formuliert: Das Betrachtersubjekt wird zum Nachdenken über die Attribution sozialer Verhaltensweisen als richtig oder falsch ermutigt und in der Suche nach verbindenden sozialen Normen bestärkt.<sup>74</sup> Hierin liegt das kritische Potenzial von Goyas ambigen Bild-Konstellationen.

## Literatur

- BACHTIN, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 1995.
- BIHALJI-MERIN, Oto/SEIDEL, Max, *Goya und wir: Gemälde, Porträts, Fresken*, Stuttgart 1981.
- BIRD, Wendy, Goya and the Menippus Satire: New Light on The Strolling Players, Yard with Madmen and Later Works, in: *Artibus et Historiae* 30 (2009), 245–269.
- BLÜMLE, Claudia, Aus dem Dunkel ins Licht. Michel Foucaults Bildgeschichte des Wahnsinns, in: Ann-Cathrin Drews/Katharina D. Martin (Hg.), *Innen – Außen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Bielefeld 2017, 69–96.
- BUSCH, Werner, *Goya*, München 2018.
- DE MESONERO ROMANOS, Ramón, El Entierro de la Sardina (1829), in: ders., *Escenas y tipos matritenses* (Letras hispánicas, 360), hg. von Enrique Rubio Cremandes, Madrid 1993, 395–403.

71 Vgl. Mena Marqués, Die Bilderserie, 303; Schwerhoff, Die Inquisition, 91f.

72 Zur bildtheoretischen Denkfigur des Palimpsests vgl. Klaus Krüger, Das Bild als Palimpsest, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen: Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München u.a. 2007, 133–163; sowie Klaus Krüger, Bild – Schleier – Palimpsest: der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: ders., *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Paderborn 2017, 205–240.

73 Anders gewendet ließe sich die umschriebene Strategie der Transparentmachung bzw. der Desillusionierung (*desengaño*) auch als Strategie der Verfremdung von (zu sehen) Gewohntem respektive von Sehgewohnheiten beschreiben. Vgl. Dittberner, Traum und Trauma, 471–473.

74 Vgl. Held, Goyas Bilderwelt, bes. 122; Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 116f.

- DITTBERNER, Susanne, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwart Francisco Goyas*, Stuttgart/Weimar 1995.
- FOUCAULT, Michel, *Der anthropologischen Zirkel*, Berlin 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Die Geschichte des Wahnsinns im klassischen Zeitalter*, Frankfurt a.M. 1973.
- GAEHTGENS, Barbara (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4), Berlin 2002.
- GOYA, Francisco de, *Diplomatario*, hg. von Ángel Canellas López, Zaragoza 1981.
- Goya, *Groteske und Karneval* (Ausst.-Kat. Galerie Stihl, Waiblingen), hg. von Silke Schuck, Waiblingen 2016.
- Goya, *Truth and Fantasy. The Small Paintings* (Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid; Royal Academy of Arts, London; Art Institute, Chicago), hg. von Juliet Wilson-Bareau und Manuela B. Mena Marqués, New Haven/London 1994.
- Goya, *Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg), hg. von Werner Hofmann, München 1980.
- GREENBLATT, Stephen, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley 1988.
- HELD, Jutta, Goyas Bilderwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle IV* (1985), 107–131.
- HELD, Jutta, *Francisco de Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg 1980.
- HELD, Jutta, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin 1971.
- HELD, Jutta, Goyas Akademiekritik, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 17 (3. Folge, 1966), 214–224.
- HELD, Jutta, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin 1964.
- HENDERSON, Helene, Burial of the Sardine, in: dies. (Hg.), *Holidays Symbols and Customs*, Detroit 2009, 99–101.
- HOFMANN, Werner, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2004.
- HOHL, Hanna, Die »Tauromaquia« und die »Stiere von Bordeaux«, in: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg), hg. von Werner Hofmann, München 1980, 289–299.
- JANZING, Godehard, Kommentar zu: Jutta Held, Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas, in: K. Lee Chichester/Brigitte Sölch (Hg.), *Kunst-historikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin 2021, 386–392.
- KLEIN, Peter K., Insanity and the Sublime: Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's Yard with Lunatics and Related Works, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61 (1998 [1999]), 198–252.
- KLEIN, Peter K., »La fantasía abandonada de la razón«: Zur Darstellung des Wahnsinns in Goyas »Hof der Irren«, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 161–194.
- KORNMEIER, Barbara, *Goya und die populäre Bilderwelt*, Frankfurt a.M. 1999.
- KRÜGER, Klaus, Bild – Schleier – Palimpsest: der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: ders., *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Paderborn 2017, 205–240.

- KRÜGER, Klaus, Das Bild als Palimpsest, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen: Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München u.a. 2007, 133–163.
- LUHMANN, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.
- MATILLA, José Manuel, Tauromaquia, Disparates und Skizzenbuch D, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 323–335.
- MAURER, Gudrun, Biografie, in: Martin Schwander (Hg.), *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 283–286
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Capricho und Erfindungsgeist, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 138–156.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Die Bilderserie in der Königlichen Kunstakademie, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 296–308.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Casa de locos. Irrenhaus, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 286–287.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Corall de locos. Hof der Irren, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 138–139.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Corrida de toros. Stierkampf, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 280–281.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Escena de la Inquisición. Inquisitionsszene, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 284–285.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Procesión de flagelantes. Flagellantenprozession, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 282–283.
- MÜLLER, Jürgen, Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei, in: Sandra Braune/Jürgen Müller (Hg.), *Alltag als Exemplum: religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 8–23.
- PARDO CANALÍS, Enrique, Una carta de Mesonero Romanos y un artículo del Marqués de Valmar sobre »El entierro de la sardina«, in: *Goya* 252 (1996), 323–325.
- PIQUERO LÓPEZ, María Ángeles Blanca/ DE AMEZÚA Y DEL PINO, González, Mercedes, *Los Goyas de la Academia. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1996.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, La Procesión de Disciplinantes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular, in: *Anales de historia del arte*, Sonderausgabe (2008), 389–405.
- SCHAUB, Mirjam/SUTHOR, Nicola, Einleitung, in: dies./Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Anstreckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Paderborn/München 2005, 9–21.
- SCHNEIDER, Nobert, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- SCHWERHOFF, Gerd, *Die Inquisition – Ketzerverfolgung in Mittelalter und Neuzeit*, München 2009.

- STOICHITA, Victor I./CODERCH, Anna Maria, *Goya. Der letzte Karneval*, Paderborn/München 2006.
- THÜRLEMANN, Felix, *Mehr als ein Bild: für eine Kunstgeschichte des »hyperimage«*, München 2013.
- TOMLINSON, Janis A., *Painting in Spain in the Age of Enlightenment*, New York 1997.
- TOMLINSON, Janis A., *Francisco Goya y Lucientes: 1746–1828*, London 1994.
- TOMLINSON, Janis A., *Francisco Goya: The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, Cambridge/New York 1989.
- VEGA, Jesusa, The Modernity of Los Desastres de la Guerra in the Mid Nineteenth-Century Context, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 113–123.
- WEDEKIND, Gregor, *Le portrait mis à nu. Théodore Géricault und die Monomanen*, München 2007.
- WOLF, Reva, Sexual Identity, Mask, and Disguise in Goya's »Los Caprichos«, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 89–110.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1–5: Mit freundlicher Genehmigung des Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Abb. 6: © Meadows Museum, SMU, Dallas. Algur H. Meadows Collection, MM.67.01.
- Abb. 7: Public Domain/New York, Metropolitan Museum of Art. Purchase, Jacob H. Schiff Bequest, 1922, 22.60.25 (67).