

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
1 Goya – Paradigma eines Künstlers für die Zerrissenheit Spaniens zwischen Aufklärung und <i>casticismo</i> im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts	13
1.1 Goyas höfische Frühwerke unter dem Einfluss von Anton Raphael Mengs und Diego Velázquez	13
1.2 Forschungsüberblick	17
1.3 Methoden der Analyse und Interpretation	22
1.4 Aufbau der Arbeit	26
2 Hofmaler am spanischen Königshof im 17. und 18. Jahrhundert	31
2.1 Diego de Velázquez' Stellung am Hof des Habsburger Königs Philipp IV. als <i>familiaris</i>	33
2.2 Anton Raphael Mengs als Erster Hofmaler des spanischen Bourbonen Karl III.	41
2.2.1 Französische und italienische Kultur unter Philipp V. und Ferdinand VI.	42
2.2.2 Mengs' Werdegang vor seinem Ruf an den spanischen Hof	52
2.2.3 Mengs' Wirken in Madrid	54
2.3 Goyas Weg vom Teppichkartonisten zum Hofmaler unter Karl III. und Karl IV.	65
2.3.1 Goyas Lehr- und Wanderjahre als Voraussetzung für sein Amt am Hofe	65
2.3.2 Etappen von Goyas Hofkarriere vom Teppichkartonisten zum <i>primer pintor de Cámara</i>	70
2.3.3 Hinweise auf Goyas Charakter in seiner privaten Korrespondenz mit Martin Zapater	101
2.4 Zusammenfassung: Kunstpolitik am spanischen Hof	108
3 Goya als Teppichkartonist am spanischen Königshof	111
3.1 Die königliche Teppichmanufaktur von Santa Bárbara	112
3.2 Forschungsbericht über Mengs' künstlerischen Einfluss auf Goyas frühe Werke	116

3.3 Erste eigenständige Serie von Goyas Teppichkartons 1776–1780	123
3.3.1 Komposition und Ikonographie des Teppichkartons „Das Picknick“ (<i>La merienda</i>) von 1776 „de ynbenconimia“	125
3.3.2 Antonio Ponz' <i>Reflexiones</i> und Verbildlichung von Mengs' Kunsttheorie in Goyas Teppichkarton „Das Picknick“	132
3.3.3 Mengs' Brief an Antonio Ponz („Brief an Ponz“) von 1776	151
3.3.4 Künstlerische Vorbilder für die erste Serie	155
3.3.5 Ikonographisches Gesamtkonzept von <i>vanitas</i> und <i>carpe diem</i>	166
3.3.6 Knüpfung der Figurenkomposition an das Gesamtkonzept	196
3.3.7 Farb- und Lichtspiele	199
3.3.8 Zusammenfassung der Analyse der ersten Serie	202
3.4 Auseinandersetzung mit ‚Idealismus‘ und ‚Realismus‘ in kunsttheoretischen Texten	204
3.4.1 José Nicolas de Azaras Mengs-Ausgabe von 1780 – Mengs' klassizistisches Vermächtnis	204
3.4.2 Jovellanos' <i>Elogio de las Bellas Artes</i> (1781) – Ehrung von Mengs und Velázquez	209
3.4.3 Idealismus versus Realismus in den Kunsttheorien des 17. und 18. Jahrhunderts	216
3.5 Zweite und dritte Serie von Goyas Teppichkartons (1786–1790 und 1791/1792) – „ <i>Pinturas de asumptos Jocosos y agradables</i> “	230
3.5.1 Themen der Kartons der zweiten Serie – Künstlerische und literarische Anregungen	234
3.5.2 Rückgriff auf traditionelles Gedankengut in den Themen der dritten Serie	250
3.5.3 Komplementäre Kinderszenen in beiden Serien	260
3.5.4 Fliegende Vögel in der zweiten Serie	263
3.5.5 Mengs' Einfluss auf die Figurenkomposition in beiden Serien	265
3.5.6 Velázquez' Einfluss auf die Landschaft im Hintergrund einiger Szenen	269

3.5.7	Mengs' Einfluss auf Farbgebung und Maltechnik der beiden Serien	272
3.5.8	Zusammenfassung der Analyse der zweiten und dritten Serie	287
3.6	Goyas Teppichkartons – Experimentierfeld für die Entwicklung eines eigenen Stils	290
4	Goyas Velázquez-Kopien 1777/1778	297
4.1	Mengs' und Ponz' Kopierprogramme für die königlichen Gemäldesammlungen von 1776	300
4.2	Goyas Annäherung an das Kopierprojekt von Velázquez-Originalen	308
4.3	Mengs' Wertschätzung von Velázquez' Kunst	311
4.3.1	Mengs' Bildprogramm für den Palacio Real	313
4.3.2	Mengs' Evaluation von Velázquez' Gemälden im „Brief an Ponz“	316
4.4	Goyas Auswahlkriterien für seine Velázquez-Kopien	319
4.5	Ausführung des Projekts	324
4.6	Vergleich der künstlerischen Ausdruckskraft von Goyas Kopien mit Velázquez' Originalen	329
4.6.1	Kopien von Velázquez' Königsporträts ohne eigene <i>invención</i>	331
4.6.2	Kopien der Gruppenbilder „Bacchus“ und <i>Las Meninas</i>	348
4.6.3	Kopien von „Äsop“, „Menippos“ und „Der Wasserträger von Sevilla“	364
4.6.4	Kopien von drei Zwergenporträts	376
4.6.5	Kopien von drei Hofnarren	384
4.7	Zusammenfassung: Goyas Velázquez-Kopierprogramm als Vorstudien für eigene Porträtkunst	394
5	Goyas erste höfische Porträts (1783–1790) – Einfluss von Mengs und Velázquez	399
5.1	Wertung der Porträtmalerei in spanischen Kunsttheorien des 17. und 18. Jahrhunderts	400
5.2	Goyas frühe Porträts (1770 bis 1780)	407
5.3	Zwei religiöse Gemälde als Wegbereiter für die höfischen Porträts: „Die Kreuzigung“ und „Die Predigt des Heiligen Bernardino von Siena“	411

5.4	Bildnis-Aufträge des Grafen von Floridablanca	417
5.4.1	Ganzkörperporträt „José Moñino y Redondo, Graf von Floridablanca“	421
5.4.2	Gruppenbild „Graf von Floridablanca und Goya“	425
5.5	Auftragswerke für Infant Don Luis de Borbón – Spiegelung dynastischer Interessen	433
5.5.1	Einzelporträts der Familie des Infanten Don Luis – Bindung an künstlerische Traditionen	444
5.5.2	Reiterporträt der Maria Teresa de Vallabriga (Ölskizze) – Auseinandersetzung mit Velázquez' Reiterporträts .	468
5.5.3	Familienbild des Infanten Don Luis – Wettstreit mit Velázquez' Familienbild <i>Las Meninas</i>	473
5.5.4	Porträt von Ventura Rodríguez – Goyas eigener Stil	508
5.6	Aristokratische Auftraggeber – Gesellschaftliche Präention versus Aufklärung	511
5.6.1	Einzelporträts von Mitgliedern der Hocharistokratie (Osuna, Pontejos, Altamira)	513
5.6.2	Gruppenbild: Familienbild der Herzöge von Osuna ...	528
5.6.3	Goyas Bildnis von Francisco Bayeu (1786) – Experiment mit Velázquez' Maltechnik	534
5.7	Goyas Porträts von Mitgliedern der Staatsbank Banco de San Carlos	536
5.7.1	Graf von Gausas Porträt als Wegbereiter für die Aufträge der Bank	538
5.7.2	Halbfiguren („Don José de Toro y Zambrano“, „Marquis von Tolosa“, „Francisco Javier de Larumbe“)	540
5.7.3	Ganzkörperporträts („Graf von Altamira“, „Cabarrús“, „Karl III.“)	544
5.7.4	Exkurs: „Karl III. als Jäger“ – Goyas Bekenntnis zu Velázquez	554
5.8	Königsporträts von Karl IV. und Maria Luisa von Parma (1789)	561
5.8.1	Kniestücke von Karl IV. und Maria Luisa	563
5.8.2	Ganzkörperporträts von Karl IV. und Maria Luisa	570
5.8.3	Goyas erste Königsporträts im Vergleich mit anderen zeitgleich entstandenen Porträts spanischer Hofinaler	574

5.8.4	Ausblick: Gaspar Melchor de Jovellanos' Reflexionen von 1789 über Velázquez' Kunst und Goyas Königsporträts (1799–1801)	579
6	Vergleich mit Jacques-Louis Davids Verarbeitung des Klassizismus	587
6.1	Davids Ausbildungsjahre in Rom	588
6.2	Davids Historienmalereien 1781–1789 im vorrevolutionären Frankreich	594
6.3	Davids Porträts (1781–1791)	601
6.4	Heroische Porträts im Gemäldeentwurf „Der Schwur im Ballhaus“	614
6.5	Davids und Goyas Reformen der Kunstlehre	618
7	Zusammenfassung und Ausblick auf Goyas späteres Werk	623
	Anhang	643
Anhang I	Dokumente und Briefe	643
Anhang II	Goyas Werke nach 1792	648
Anhang III	Goyas Teppichkartons 1776–1792	651
Anhang IV	Goyas Velázquez-Kopien und Mengs' Bildprogramm für den Palacio Real	677
Anhang V	Letrillas burlescas von Góngora	725
	Literaturverzeichnis	727
	Abbildungsverzeichnis	777
	Abbildungen	793