

30. Francisco de Goya: Malerei als Schminke (1794)

Londres 2 de Agosto de 1800

Por Justos Juicios de Dios te molestaran mis bobadas, y aunque silbestres, las puedes Juntar con las tuyas, y echarlas á morder. Beras como ganan, con mucho, las mías pues tengo la vanidad de que se pintan solas en el mundo.

Mas te balia venir á ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metio en el estudio a que la pintase la cara, y se salio con ello; por cierto que me gusta mas que pintar en lienzo, que tambien la he de retratar de cuerpo entero y bendra apenas acabe yo, un borron que estoy aciendo de el Duque de la Alcudiva á caballo que me embió a decir me abisaria y dispondria mi alojamiento en el sitio pues me estaria mas tiempo del que pensaba: te aseguro que es un asunto de lo mas difícil que se le puede ofrecer a un Pintor.

Bayeu lo debia aber echo pero á huído el cuerpo, y se á echo muchas becas instancia; pero amigo el Rey, no quiere que trabaje tanto y dijo él; que se hiria por 2 meses a Zaragoza y dijo el Rey aunque sean 4. Ay le tienes cortejalo y ayudale a diberberse.

Tambien tienes esa carta de empeño para que agas lo que debes hacer y siento se aya muerto si es alguno de los dos que yo conoci ay. A dios y si quieres saber mas pregunta a Clemente

así estoy [caricatura]

Francisco de Goya an Martín Zapater, wohl am 2. August 1794; Madrid, Museo del Prado, Ms. 55

London, am 2. August 1800

Als gerechte Strafe Gottes werden Dich meine Albernheiten (*bobadas*) belästigen, und wiewohl [sie] wildwüchsig [sind], kannst Du sie mit Deinen zusammenbringen und sie [einander] beißen lassen. Du wirst sehen, es gewinnen haushoch die meinigen, denn ich schmeichle mir, dass sie einzigartig geschmückt [geschminkt, gemalt] sind.

Besser wäre es für Dich, Du würdest helfen kommen, die [Herzogin] von Alba zu malen (*pintar a la de Alba*), die mir gestern ins Atelier hereingeplatzt ist, damit ich ihr das Gesicht schminke (*a que la pintase la cara*), und das ist geglückt; übrigens gefällt mir das besser, als auf Leinwand zu malen (*pintar en lienzo*), und doch muss ich sie noch in ganzer Figur (*de cuerpo entero*) porträtie-

ren, und sie wird kommen, sobald ich fertig bin mit einem in Arbeit befindlichen Entwurf des Herzogs von Alcudía hoch zu Ross, der mir sagen ließ, dass er mich in der Residenz ankündigen und für meine Unterkunft dort sorgen werde, denn ich werde mehr Zeit als gedacht brauchen: Ich versichere Dir, dass es sich um eines der schwierigsten Sujets handelt, die sich einem Maler darbieten können.

[Francisco] Bayeu hätte es machen sollen, doch ist er der Sache ausgewichen und hat sich etliche Male bitten lassen; aber Freund König wünscht nicht, dass er so viel arbeitet, und als er sagte, er würde für zwei Monate nach Saragossa gehen, sagte der König, es dürften auch vier sein. Da hast Du ihn, hofier ihn und hilf ihm sich zu amüsieren.

Auch hast Du diese Bürgschaft für ein Darlehen, mit der Du tust, was zu tun ist, und ich bedaure, dass er gestorben ist, wenn es einer von den beiden ist, die ich dort kannte. Adieu, und wenn Du mehr wissen willst, frag Clemente

So befinde ich mich [Karikatur]

Übersetzung: Wolfram Pichler und Werner Rappl

Kommentar

Der hier übersetzte Brief Francisco de Goyas (1746–1828) ist das einzige bekannte Schriftstück, in dem der Maler auf María Teresa de Silva (1762–1802) zu sprechen kommt, jene berühmte Frau, die als Herzogin von Alba die nach der Königin ranghöchste Dame Spaniens war und deren eindrucksvolle Erscheinung vor allem so in Erinnerung geblieben ist, wie Goya selbst sie in zwei ganzfigurigen Bildnissen 1795 bzw. 1797 dargestellt hat (*Die Herzogin von Alba in Weiß*, Madrid, Privatsammlung; *Die Herzogin von Alba in Schwarz*, New York, Hispanic Society).¹ Der Künstler teilt seinem Jugendfreund Martín Zapater in Saragossa mit, die Herzogin sei ihm „ins Atelier hereingeplatzt“, um sich von ihm schminken zu lassen. Eine solche Erzählung regt die Fantasie an – nicht zuletzt diejenige einer neugierigen Nachwelt, die sich von nachgelassenen Papieren prominenter Persönlichkeiten umso unwiderstehlicher angezogen fühlt, je privater ihr Inhalt zu sein scheint. Indessen sind Form und Sprache von Goyas Brief aufschlussreicher als alle biografischen Details, die sich ihm entnehmen oder etwa im Stil historischer Romane in ihn hineinfantasieren lassen.² Mit größtem Gewinn wird ihn lesen, wer aus Interesse an der Geschichte der Malerei auch bei den diese Kunst betreffenden sprachlichen Ausdrücken klarer sehen möchte. Das spanische Wort für ‚malen‘, *pintar*, kommt

im Brief nicht weniger als viermal vor, ohne dass Goya sich wiederholen würde: Bei jeder Wortverwendung tritt eine neue Bedeutungsfacette in Erscheinung – auch deshalb, weil das Spanische über keinen eigenen Ausdruck für ‚schminken‘ verfügt.

Der Brief beginnt im amikalen Blödelton. Die Rede ist von Albernheiten („badas“), und es wird ‚gealbert‘. Schon die Datierung des Schreibens – „London, am 2. August 1800“ – ist widersinnig: Es wurde sicher nicht in London, sondern in Madrid verfasst, und die darin mitgeteilten Ereignisse, etwa die krankheitsbedingte Reise Francisco Bayeus (1734–1795) nach Saragossa, passen auch nicht ins Jahr 1800, sondern ermöglichen eine solide Datierung in den Sommer 1794. Seine eigenen Blödeleien seien „einzigartig geschmückt [geschminkt, gemalt]“ und daher denjenigen des Freundes überlegen, behauptet Goya in einem hochironischen Satz voll paradoxer Wendungen. Wahrscheinlich spielt er auf eine von ihm oft und gern geübte Praxis an, nämlich die Gewohnheit, die eigenen Briefe mit kleinen Zeichnungen – grafischen Nichtigkeiten – zu schmücken.³ Gerade der vorliegende Brief ist dafür ein prächtiges Beispiel: Statt ihn zu signieren, hat der Maler den auf der letzten Seite verbleibenden Raum bis zum *bas de page* hinunter mit einer Selbstkarikatur ausgefüllt, der er mittels einer punktierten Linie die Worte „así estoy“ („So befinde ich mich“ buchstäblich in den Mund legte (Abb. 18). Diese



Abb. 18

Francisco Goya, Brief an Martín Zapater vom August 1794 (spaßes halber datiert auf den 2. August 1800). Feder, braune Tinte auf Papier. 208 × 153 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, Ms. 55

Figur wurde aus einem überdimensionierten Kopf mit konkav einschwingendem Profil und wulstförmig vorstehender Unterlippe heraus entwickelt. Die Gestalt als Ganze ähnelt dem Gesicht darin, dass sie nach unten hin immer breiter wird; die unvermittelt in Bodennähe auftauchende rechte Hand bildet sozusagen den am weitesten vorgeschobenen Posten der Figur. Fragwürdig bleibt, worum es sich bei dem kleinen Stängel oder Stift handelt, der dort mit affektierter Geste – man beachte den abgespreizten kleinen Finger – gehalten wird: Wenn *das* ein gewöhnlicher Zeichenstift sein soll, weshalb wird er dann auf so wenig selbstverständliche, gezielte Weise präsentiert?⁴

Nach dem ersten, selbstreferenziellen Abschnitt des Briefes folgt ein zweiter, erzählerischer, in dem die Künstlereitelkeit ernsthafter zum Zuge kommen darf. Zapater soll wissen, dass sich so bedeutende Persönlichkeiten wie die Herzogin von Alba oder der Minister Manuel Godoy, Günstling der Königin und frisch gebackener Herzog von Aludía, von Goya malen lassen wollen, der folglich alle Hände voll zu tun und einen guten Grund hat, den Freund rhetorisch um Hilfe zu bitten. Über seinen Schwager, Francisco Bayeu, damals ranghöchster Maler am spanischen Hof, macht er sich auf maliziose Weise lustig und hält mit dem Gefühl der eigenen Überlegenheit kaum hinterm Berg. Die betreffende Erzählung leitet zum letzten, pragmatischen Briefteil über, in dem Zapater nun tatsächlich um ein oder zwei Freundschaftsdienste gebeten wird.

Im gegebenen Zusammenhang interessiert aber vor allem die Erzählung von der Malerei im Dienst der Herzogin von Alba. Diese sprachlich wohl am präzisesten gearbeitete Passage des Briefes steht ganz zu Beginn des zweiten Abschnitts, schließt also unmittelbar an die Rede von den einzigartig geschmückten Albernheiten an. Das Verb *pintar* wird hier auf engstem Raum gleich dreimal gebraucht. Beim ersten Mal ist davon die Rede, dass die Herzogin von Alba gemalt werden soll, beim zweiten wird erzählt, dass sie vom Maler verlangt habe, ihr Gesicht zu bemalen. Dass hier tatsächlich eine Bemalung des Gesichts, also Schminke gemeint ist, wird durch die beim dritten Mal getroffene Unterscheidung zweier Bildträger bestätigt: Goya behauptet, dass ihm das, was er gemacht habe, lieber sei als Malerei auf Leinwand. Doch kaum dass der Unterschied von Schminken und Malen, *pintar la cara* bzw. *pintar en lienzo*, markiert worden ist, wird er auch schon wieder in Frage gestellt. Denn der Maler beeilt sich, dem Freund mitzuteilen, dass er die Alba noch „in ganzer Figur“ zu porträtieren habe. In einer gewagten, ja unverschämten Lesart dieser Stelle erscheint das auszuführende Gemälde als eine auf den ganzen Körper der edlen Herzogin ausgreifende Weiterführung der am Gesicht begonnenen Bemalung.⁵ Weniger riskant ist die entgegengesetzte Sichtweise, wonach bereits das geschminkte

Gesicht eine Art Bildnis war. Wie Manuela Mena Marqués treffend bemerkt hat, erscheint es dann als Vorstudie zu einem ganzfigurigen Porträt (wie es 1795 tatsächlich ausgeführt werden sollte).⁶ Aber ganz egal, welcher Deutung man den Vorzug gibt, ob man die Porträtmalerei der Schminke oder umgekehrt die Schminke der Porträtmalerei angleicht, in jedem Fall ergibt sich der Eindruck, als ob der Unterschied zwischen einem ge-malten und einem be-malten Gesicht gering, wenn nicht überhaupt zu vernachlässigen wäre.

Ob diese Erzählung verlässlicher ist als die Datierung des Briefes? Ihr Anspielungsreichtum schließt jedenfalls nicht aus, dass sie wahr sein könnte.⁷ Der Herzogin von Alba, einer bekanntermaßen unkonventionellen und geistreichen Person, ist durchaus zuzutrauen, dass sie den damals wohl gefragtesten Porträtmaler Spaniens eines Tages überrumpelt und als ‚Visagisten‘ in Anspruch genommen hat. Goya wäre dann kurzfristig gezwungen gewesen, den Malerpinsel aus der Hand zu legen und gegen andere, kosmetische Utensilien einzutauschen. Möglicherweise ist *das* die Erklärung für jenen wie mit spitzen Fingern angefassten Stift, dessen Darstellung den Brief beschließt, sozusagen seinen allerletzten Zipfel bildet. Das Schminken war zwar mindestens bis ins 15. Jahrhundert hinein noch dem Aufgabenbereich eines Malers zugerechnet worden; Cennino Cennini hat dem Thema, wiewohl etwas widerwillig, zwei Kapitel seines Büchleins über die Malkunst gewidmet.⁸ Für einen akademischen Maler indes war es nicht unbedingt schmeichelhaft, sich in einem Metier zu betätigen, von dem die eigene Kunst, seitdem sie aus dem Zunftverband herausgetreten war, durch einen ganzen Ideenhimmel getrennt zu sein schien. Die affektierte Geste von Goyas Selbstkarikatur könnte ein distanziert-ironisches Verhältnis zu jener anderen, weit weniger prestigeträchtigen Form von Malerei andeuten, das Sitzmotiv zugleich auf eine vom Maler erfahrene Erniedrigung anspielen. Andererseits scheint er sich auf die seinem Status als Mitglied einer königlichen Kunstakademie unangemessenen Aufgabe dennoch bereitwillig eingelassen zu haben, ja er schreibt sogar (in ironischem Tonfall?), dass ihm „das besser [gefallt], als auf Leinwand zu malen“. Es scheint, dass er den Übergang von Malerei zu Kosmetik, der die Grenze von Realität und Fiktion unscharf werden ließ, als eine Art *capricho* zu schätzen und genießen wusste. Ihm blieb es dann ja auch vorbehalten, den launigen Einfall der Herzogin (falls es sich tatsächlich um einen solchen gehandelt haben sollte) auszukosten, indem er ihm eine ebenso pointierte wie anspielungsreiche schriftsprachliche (und vielleicht auch bildliche) Form gab.

Das Verhältnis von Malerei und Schminke, Malen und Bemalen sollte Goya auch sonst noch beschäftigen. Der Verfasser des ersten ihm gewidmeten Buches, Laurent Matheron, erzählt, der Maler habe einmal einer *marquesa* *** durch

die geschickte Bemalung eines Fußes – vorgetäuscht wurden die chromatischen Symptome einer Verstauchung – den nötigen Vorwand geliefert, um sich, statt den Gatten an den Hof zu begleiten, auf eigene Faust zu amüsieren. Selbst die Augen eines Arztes habe der Maler in die Irre zu führen vermocht.⁹ Während diese Anekdote freilich dem Bereich der „Legende vom Künstler“ (Ernst Kris/Otto Kurz) angehört, bringt uns der hier diskutierte Brief auf die Spur von Gedanken, die für Goyas künstlerische Praxis auf ganz spezielle Weise bedeutsam gewesen sein könnten. Spätestens seit ca. 1800 tauchen in seiner Malerei merklich geschminkte Gesichter auf. Man steht eben nicht nur vor der Wahl, *entweder* ein Gesicht zu schminken *oder* auf Leinwand zu malen (*pintar la cara* vs. *pintar en lienzo*): Auf Leinwand lassen sich auch geschminkte Gesichter malen. Ein Beispiel wäre die *Bekleidete Maja* (ca. 1805; Madrid, Museo del Prado) mit ihren Rouge-Wangen und Kohl-Augen, ein anderes das – an einen Clown erinnernde – Gesicht der *Marquesa de Santiago* (1804; Los Angeles, Getty Museum), an deren leuchtend roten Lippen mehr Farbe als Fleisch zu sein scheint.¹⁰ Bei Bildern wie diesen kann es zu spannungsreichen Verwicklungen der beiden Arten von Malerei kommen: Nicht immer verbleibt das, was man als Schminke erkennt, im fiktiven Bildraum, mitunter drängt es an die Oberfläche des realen Bildträgers, sodass die Darstellung von Schminke in eine Darstellung wie mit Schminke umschlägt und aus einem auf Leinwand gemalten Gesicht ein der Leinwand aufgemaltes wird.¹¹ Unter diesen Umständen bricht die Alternative von *pintar la cara* und *pintar en lienzo* vollends in sich zusammen. Was dies im jeweiligen Einzelfall genau bedeutet, ist schwer zu durchschauen und verdiente eine ausführliche Erörterung. Hier soll lediglich die Vermutung ausgesprochen werden, dass ein möglicherweise von der Herzogin von Alba angezettelt, dann vom Künstler in Briefform reinszeniertes Verwirrspiel um Malerei und Schminke schließlich in Malerei auf Leinwand fortgesetzt worden sein könnte. Zu vermuten steht ebenfalls, dass eine vertiefte Analyse dieses Verwirrspiels unsere malerei- und bildtheoretischen Begriffe *so* auf die Probe stellen könnte, dass man zu neuen theoretischen Einsichten gelangt.¹²

Wolfram Pichler

Anmerkungen

- 1 Der originale Wortlaut des Briefes und ein aufschlussreicher Kommentar bei Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, hg. v. Mercedes Águeda/Xavier de Salas, Neuausg. Madrid 2003, S. 344–348. Vgl. auch José Manuel Matilla/Manuela B. Mena Marqués (Hg.), *Goya. Luces y sombras*, Ausst.-Kat. Madrid/Barcelona, Barcelona 2012, S. 74 f. Eine – relativ freie – deutsche Übersetzung bei Francisco de Goya, *Briefe an Martín Zapater*, hg. u. eingel. v. Herwig Zens, übers. v. Eva Fritz/Otmar Binder, Weitra 2004, S. 195 f. – Zu Goya und der Herzogin von Alba Karin Gludovatz, *Fährten legen, Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011, S. 145–188, sowie Manuela B. Mena Marqués, María Teresa de Silva, duquesa de Alba, y Francisco de Goya, pintor, in: dies./Gudrun Mühle-Mauer (Hg.), *La duquesa de Alba, ‚musa‘ de Goya. El mito y la historia*, Madrid 2006, S. 15–164. – Für Kritik und Anregungen danke ich Klaus Speidel.
- 2 Etwa Lion Feuchtwanger, *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 1951.
- 3 Dazu etwa Guy Mercadier: El dibujo en las cartas de Goya a Martín Zapater: de la Ilustración humorística al código confidencial, in: *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa* (Zaragoza 1985), Saragossa 1987, S. 145–168; René Andioc, Algunos dibujos de las cartas de Goya a Zapater (y otras cosas), in: ders., *Goya. Letra y figuras*, Madrid 2008, S. 119–143.
- 4 Rodríguez Torres hat das fragliche Objekte als Zeichenstift oder genauer als *carboncillo* zu identifizieren versucht, siehe María Teresa Rodríguez Torres, *Goya entre sueños, chanzas y realidad*, Madrid 1996, S. 62. Zur Ikonografie von Goyas Selbstkarikatur, insbesondere zur mondsichelartigen Form des Gesichtes, Andioc (wie Anm. 3), S. 122 f.
- 5 So bei Gludovatz (wie Anm. 1), S. 148, sowie in der Einleitung der Herausgeberin in Sarah Symmons (Hg.), *Goya. A Life in Letters*, London 2004, S. 3–55, hier S. 41. Zu berücksichtigen wäre, dass *de cuerpo entero* idiomatisch richtig mit „in ganzer Figur“ zu übersetzen ist. Erst eine buchstäbliche Übersetzung der spanischen Wendung ebnet der anzüglichen Deutung den Weg.
- 6 Mena Marqués (wie Anm. 1), S. 20. Vgl. die etwas anders gelagerte, scharfsinnige Analyse von Gludovatz (wie Anm. 1), S. 148.
- 7 Vgl. die skeptischere Einschätzung ebd., S. 145. Zum Verhältnis von Malerei und Schminke in der Tradition der Künstlernovelle siehe den Kommentar zu Franco Sacchetti im vorliegenden Band. Allgemeiner zur einschlägigen Topik Jean-Claude Lebensztejn, Au Beauty Parlour, in: *Traverses* 7, 1977, S. 74–94, sowie Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989, S. 43–63.
- 8 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vincenza 2003, Kap. 179–180, S. 203 f.
- 9 Laurent Matheron, *Goya. Édition bilingue du texte original français (1858) et de la traduction espagnole de Guillermo Belmonte Müller (1890)*, Madrid 1996, S. 182. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Mena Marqués (wie Anm. 1), S. 43.
- 10 Zu der im zuletzt genannten Bildnis dargestellten Person und der Schminke in ihrer Lebenspraxis siehe Nigel Glendinning, Goyas Portrait of the Marquesa den Santiago, in: *J. Paul Getty Museum Journal* 13, 1985, S. 141–146.
- 11 Vgl. Wolfram Pichler, Schmutz und Schminke. Über Goya, in: *Neue Rundschau* 110/4, 1999, S. 112–130.
- 12 Jede solche Analyse wird von den scharfen Beobachtungen von Gludovatz (wie Anm. 1) profitieren können. Was das Begriffsarsenal der Bildtheorie betrifft, erlaube ich mir den Hinweis auf Wolfram Pichler/Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.