Ivan Nagel

Suhrkamp

Schriften zur Kunst

Goya · Dannecker

SV

Ivan Nagel

Schriften zur Kunst

Ivan Nagel

Der Künstler als Kuppler

Goyas Nackte und Bekleidete Maja

Zur Lage der Frau um 1800

Danneckers Ariadne auf dem Panther

Suhrkamp

Erste Auflage 2011
© Suhrkamp Verlag Berlin 2011
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Druck: Memminger MedienCentrum
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-42193-2

1 2 3 4 5 6 – 16 15 14 13 12 11

Der Künstler als Kuppler

Goyas Nackte und Bekleidete Maja

DIRK NAWROCKI ZUM GEDÄCHTNIS

Inhalt

Einführung: Drei Legenden
Der Minister und die Mätresse ... 9
Der Mönch und die Hure ... 10
Der Maler und die Herzogin ... 11

I. Fakten und Fragen
Chronik der Gefängnisse ... 14
Kunstwissenschaft und Inquisition ... 16
Zeugnisse, Zweifel ... 18

II. Das Doppelbild
Pendant oder Widerpart ... 24
Der Körper ... 30
Das Kleid ... 32

III. Sechs Personen, sechs Jahre
Drei Mäzene finden einen Maler ... 39
Sechs Lebenswege kreuzen sich ... 43
Mutmaßungen, Entscheidungen ... 48

Zum Schluss: Goyas Zeitenwende
Die Ware Frau: Mäzen, Maler, Modell ... 59
Die »Majas« und die Moderne ... 60
Die »Majas« und die Antike ... 64

Vier Exkurse
Wie Goya Bildnisse malte ... 71
Strukuren des „tableau à secret“ ... 75
Goya und der Klassizismus ... 79
„Sólo Goya“ ... 81

Anmerkungen ... 87

Drei Legenden

Der Minister und die Mätresse

Vor hundertfünfzig Jahren erzählten sich in Madrid einige fromme kleine Greise zwinkernd, schnalzend und kichernd immer wieder dieselbe Geschichte. Einst, als sie jung waren, gab es einen allmächtigen Minister. Der hatte den kürzesten Weg gefunden zum Thron des Königs und zum Bett der Königin. Auch war er der Galan vieler Jungfern aus dem Volk und Damen von höchstem Adel. Dieser lustige, jedoch gottlose Mensch besaß einen riesigen Stadtpalast, mitten darin ein geheimes Kabinett. Dessen Wände waren von oben bis unten mit Gemälden von nackten heidnischen Göttinnen behängt. Um seine Gelüste auf die Spitze zu treiben, ließ der Minister eines Tages den berühmtesten Maler des Reiches kommen. Er befahl ihm, von der schönsten aller seiner Geliebten ein Bildnis zu malen. Es waren, genau gesagt, zwei Bildnisse. Das eine zeigte sie mit grellgelbem Jäckchen wie eine Zigeunerin, das andere splitternackt (*Umschlaginnenseite*).

Körper und Gesicht auf diesen Gemälden waren von wunderbarem, aber aufstachelndem Reiz, wie ihn zuvor kein Künstler, nicht einmal der große Tizian, getroffen hatte. Um seine Schöne – die zu frech und wach für eine antike Göttin dreinsah – und sich selbst vor bösem Klatsch zu schützen, ließ der Minister die beiden Leinwände mit ihren Rückseiten aneinandernageln; dergestalt, dass seinen Besuchern jeweils nur eines von beiden Bildnissen erschien. Schlich etwa die Königin ins Geheimkabinett, so erblickte sie die Herzensgeliebte, die ihr Verhasste, unter lauter lüsternen Venus-Weibern ganz allein in voller Kleidung (obschon einladend auf einem Bett hingedehnt). Kamen dagegen Herren zu Besuch, die in Kunst- und Frauensachen erfahren, aber immer noch neugierig waren, so brauchte ihr Gastgeber nur an einer Schnur zu ziehen. Da drehte sich ihnen die Kehrseite des Doppelbildes zu: die Nackte in ihrem neuartig-verbotenen Sinnenreiz.

Bald darauf wurde der Minister vom braven Volk der Spanier und ihrer allzeit wachsamen Kirche davongejagt. Das Bild der Nackten wurde in einem dunklen, kahlen Raum gegen die Wand gelehnt und für fünfund-

1 Anon., Tudó (?); Miniatur auf Elfenbein (Madrid, Museo Lázaro Galdiano)

achtzig Jahre eingesperrt. Das war das Ende einer sittenlosen Zeit. Doch die Geschichten von damals vergingen nicht. Lange noch wurden sie von den Jüngeren gierig verlangt, bestaunt, bezweifelt – und von den Ältesten der Stadt Madrid mit endlosem Kichern, Schnalzen und Zwinkern wieder und wieder erzählt.[1]

Der Mönch und die Hure

Gelehrte mühten sich im späteren 19. Jahrhundert, die beiden »Majas« aus dem Sumpf der Gerüchte zu ziehen, zum Objekt der Wissenschaft zu läutern. 1867 verkündete der Goya-Forscher Charles Yriarte den wahren Sachverhalt. Der lasse sich, „um jeden Zweifel zu beheben", sogar „mit Dokumenten erhärten, die auf Goyas Sohn selbst zurückgehen".[2] Die Dokumente blieb Yriarte der Nachwelt schuldig; dafür erzählte er ihr ein neues, noch haarsträubenderes Gerücht. Es wurde von anderen Gelehrten übernommen, fortgesponnen.

Die Maja, die bekleidete wie die nackte, habe Goya nicht für Manuel Godoy, den Liebhaber der Königin María Luisa, den Staatsminister und Friedensfürsten, gemalt – sondern für einen Mönch. Padre Baví war berühmt für seine Gabe, Sterbende in ihrer letzten Stunde zu trösten; das trug ihm den ehrfürchtigen Spitznamen „El Agonizante" ein. Der Umgang mit so vielen Toten weckte im Mönch eine sündige Lust auf Lebendiges. Er protegierte ein Mädchen aus dem Volk und bat Goya, seinen Freund und Intimus, ihre Vorzüge doppelt festzuhalten. Die Maße der beiden Bilder, auch Pose und Umgebung des zweifachen Modells, sollten sich auf das genaueste decken. So konnte Padre Baví die Nackte hinter der Bekleideten verstecken, in einsamen Stunden aber „die Rose ohne die Dornen schauen". Derlei naserümpfend-genüssliche Metaphern würzten 1870 den Katalog *Ausgewählte Gemälde der Akademie San Fernando der drei edlen Künste*.[3] Ausgestellt war in der Akademie allerdings nur die Bekleidete, nicht die Nackte.

Dem Verfasser dieser Museumspoesie, Pedro de Madrazo (1816-1898), kam Yriartes Version noch zu wenig pikant vor. Don Pedro war Kunst- und Rechtsgelehrter von Ruf, Spross der mächtigsten Künstlerdynastie Spaniens, die fast ein Jahrhundert lang Hofmaler, Akademiepräsidenten, Prado-Direktoren stellte. Er beschloss, beide Legenden, die vom Minister und die vom Mönch, aufeinanderzupfropfen. Zuerst rief er in seinen Le-

sern alle Erwartungen des Fin de Siècle wach: die erotischen mehr als die wissenschaftlichen. „Goya verstand es, die sanfte Haut der schönen Gleichgültigen (einer Lais oder Phryne) mit Lebenssäften zu durchädern – ihren Leib aber im üppig parfümierten Dunstkreis des erlesenen Negligés zu verhüllen … Wir sehen, wie ihre Brüste sich zum Säuseln der Atemluft zwischen den brennenden Lippen heben und senken, wie ihre Augen feucht vor lüsterner Sehnsucht glänzen."

Solchem Geschöpf stand die passende Geschichte zu. Eine „gerade erst verstorbene Greisin, berühmt aus einer unheilvollen Epoche unseres Vaterlandes", habe einem Vertrauten ausgeplaudert, dass Goya die Maja „im Pardo-Wäldchen unter freiem Himmel gemalt hatte". Josefa Tudó, Godoys Geliebte, dann Ehefrau [*Abb. 1, 2*], war tatsächlich im Herbst 1869, kurz vor Madrazos Publikation, neunzigjährig gestorben. Woher sie die Entstehung der »Bekleideten Maja« kennen sollte, wird vorerst taktvoll verschwiegen. Stattdessen führt Madrazo plötzlich die ganze Mönchsromanze ein – und damit die »Nackte Maja«, die seine Akademie unter Verschluss hielt. Da Goyas Modell sich (im Pardo-Wäldchen?) *so* malen ließ, könne es nur „ein hübsches Hürchen" gewesen sein. Bald nach der Entstehung der beiden Gemälde habe sich Godoy zu ihrem zweiten Besitzer gemacht. „Er erwarb sie, um sie in ewiger Geheimhaft zu verschließen; denn er glaubte eine ärgerliche Ähnlichkeit zu erkennen zwischen dem unzüchtigen Modell und einer angesehenen Dame, deren Ehre zu schützen ihm aufgegeben war."

Dem Leser wird eingeflüstert: Goyas „unzüchtiges Modell", das „hübsche Hürchen", sei niemand anders als Godoys Lebensgefährtin gewesen, die er zu „einer angesehenen Dame", zur Gräfin Castillofiel, adeln ließ. Godoy kaufte demnach das Doppelbildnis zusammen mit der Abgebildeten bei Padre Baví ein. Pepita Tudó, Goyas Modell, war erst Mönchshure, dann Ministerhure. – Hier gelang Madrazo die wahre Mischung von 1870: Décadence und Viktorianismus, schwüle Schilderung und kalte Unterstellung, Pornographie und Heuchelei.[4]

2 Goya, Manuel Godoy, 1801; Ausschnitt (Madrid, Academica de San Fernando)

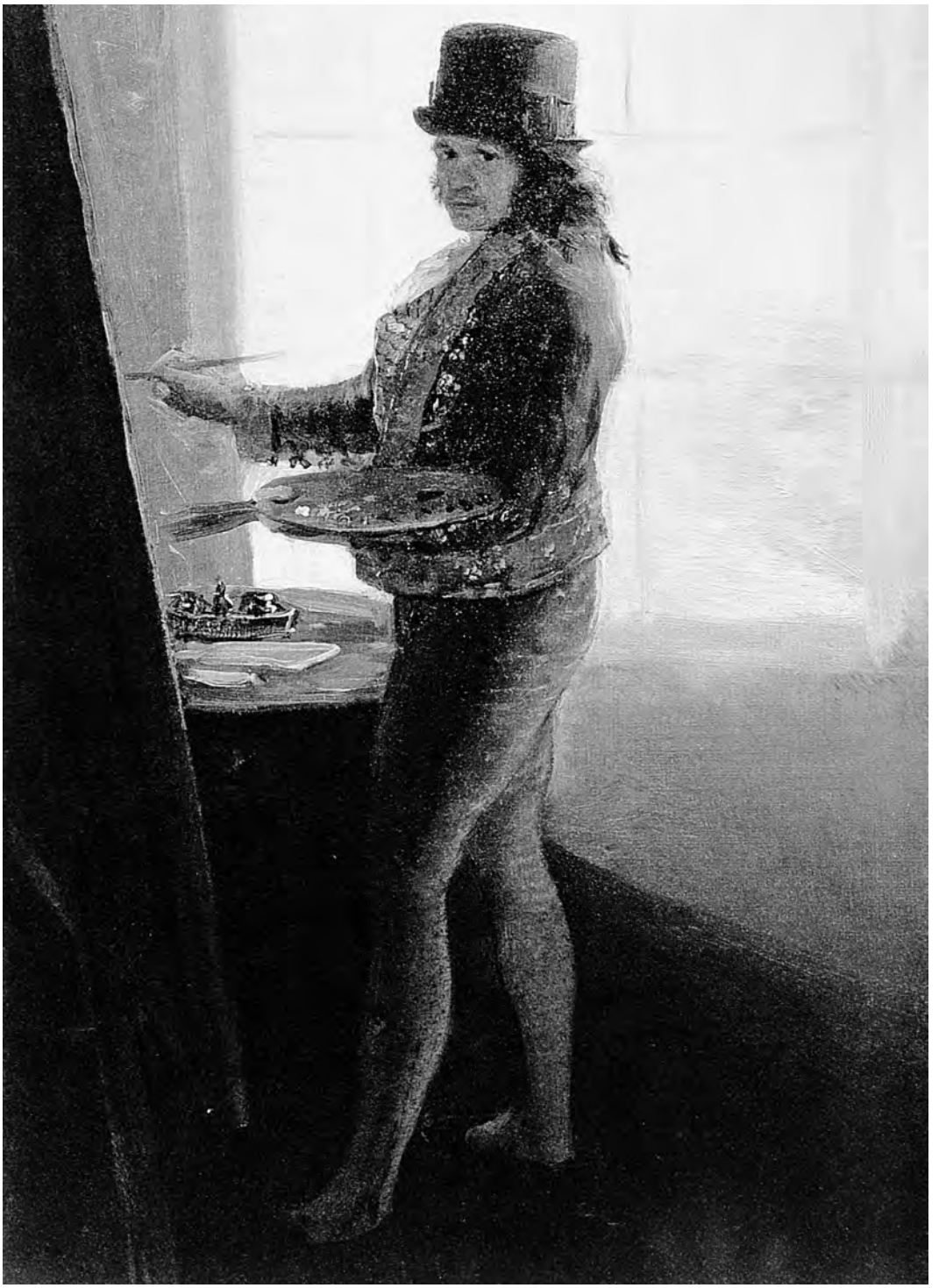
Der Maler und die Herzogin

„Der Minister und die Mätresse", „Der Mönch und die Hure" – beide Legenden wurden besiegt von einer dritten, die sich als noch aufwühlender und befriedigender erwies. Sie handelt von Goyas selig-unseliger Leidenschaft für María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Alvarez de Toledo, drei-

zehnte Herzogin von Alba [*Abb. 3, 4*]. Süchtig forschte das gefühls- und bildungsfromme 19. Jahrhundert nach den Geheimnissen von Kunst und Liebe – und hoffte, die einen aus den anderen zu erklären. Stellten die »Maja«-Bildnisse bloß die Mätresse Godoys, die Bettgenossin Bavís (oder beide in einer Person) dar – dann schrumpfte das Mysterium von Goyas Doppelwunderwerk bestenfalls zu einer Anekdote, schlimmstenfalls zu einer Zote. Ging es aber um die Begegnung des plebejischen Genies aus der Provinz mit der goldglänzend vornehmsten Dame eines Weltreichs – dann wandelte sich ein unbequemes Rätsel der Kunst zu dem, was alle musischen Bürger, Bürgerinnen der Romantik und Décadence ersehnten: zu einem Künstlerroman.

Das einzige Aktgemälde in Goyas Œuvre enthüllt die Frau, so hieß es nun, die er bis zum Wahn der Erfüllung, bis zur Wut der Eifersucht begehrte und liebte. Romane über das Paar wurden im Dutzend geschrieben, zu Hunderttausenden verkauft.[5] Ihren Fabeln folgten zwei Filmemacher von Rang sogar noch nach dem Zweiten Weltkrieg: Konrad Wolf mit einem beliebten Defa-Kostümepos, Luis Buñuel mit einem nie gedrehten Treatment für Hollywood. Die launische Herzogin und der liebestolle Maler: das Thema war unschlagbar an Reiz, Erfolg und Dauer.[6]

3 Goya, Die Herzogin von Alba, 1795 (Madrid, Slg. Alba)
rechte Seite:
4 Goya, Selbstbildnis im Atelier, 1790-95 (Madrid, Academia de San Fernando)



Fakten und Fragen

Chronik der Gefängnisse

ERSTES KAPITEL

Vier Fragen stellt die Kunstwissenschaft pflichtbewusst jedem alten Porträt, das ihr begegnet. Sie lauten:

1) Wer hat es gemalt?
2) Wann wurde es gemalt?
3) Wer gab den Auftrag?
4) Wer war das Modell?

Goyas »Nackte Maja« und »Bekleidete Maja« scheinen solche sachlich pedantische Befragung nicht zu dulden. Sie verführen Romanciers dazu, sich zu Sonntagshistorikern aufzublähen – Kunsthistoriker dazu, Kitschromane zu dichten. Sie schirmen Fakten mit Legenden ab. Ihr Widerstand hat einen guten Grund. Die Fragen der Kunstwissenschaft stellte an sie zuerst eine grauenhafte Instanz, die es auf ihre Vernichtung absah: die Inquisition. „Madrid, den 16. März 1815. Der Ankläger des Heiligen Offiziums gibt kund: Er empfiehlt, besagten Goya vorzuladen, damit der die beiden obszönen Gemälde identifiziert und erklärt: ob sie *sein Werk* sind, aus welchem *Anlass* und in wessen *Auftrag* er sie machte und welchen *Zweck* er mit ihnen verfolgte. Je nach dem Ergebnis wird der Ankläger fordern, dass Gerechtigkeit geschehe.“[7] Nicht nur wurde die Doppelimago der liegenden Frau durch die kalt-lüsterne Befragung nach ihrem „Anlass“ und „Zweck“ damals geschändet. Vielmehr entgeht kein gelehrtes Forschen nach Datum, Auftrag, Modell der »Majas« seither ganz dem Trauma der Beleidigten, Bedrohten: Die Wissenschaft wolle an ihnen, heuchlerisch scheinneutral, jene Ur-Schändung wiederholen.

Die Papiere der Inquisition aus den Jahren der Vertreibung Napoleons, der Rückkehr der spanischen Bourbonen sind gut erhalten. Goyas Antworten fehlen. Hat man sie aus den Akten entfernt? Doch selbst wenn wir wüssten, ob er je vor das Tribunal trat und was er ihm sagte, hätten wir über Entstehung und Kunstabsicht der beiden »Majas« noch keine Gewissheit.

Goya könnte gelogen haben. Er wusste (nach den massenmörderischen Kämpfen 1808-1813 zwischen Freigeisterei und Bigotterie, Fremdherrschaft und Nationalwut), dass es der Inquisition nicht um Erhellung ästhetischer Grundprobleme ging, sondern um Anschwärzung ihrer Feinde: um erneute Macht, restaurativen Siegerterror. Ihre Fragen zielten auf Schlüsselfiguren der nahen Vergangenheit, mit stärksten Nachfolgern und Verfolgern. Was die tote Herzogin von Alba bloßstellen mochte, befleckte auch ihre frohen Erben.[8] Was den Ex-Minister Godoy belastete oder entlastete (die »Majas« waren in seinem Palast beschlagnahmt worden), das entwürdigte oder rechtfertigte auch seine Gönner: das verbannte Königspaar. Was aber Carlos IV. und María Luisa traf, sprach für oder gegen den jetzigen Herrscher: Ferdinand VII., der seinen Eltern die Krone stahl.[9]

Goya hatte sich gerade mühsam vom Verdacht der Kollaboration mit den Franzosen gereinigt, als das Heilige Offizium nach den »Majas« zu fragen begann. Er setzte die Arbeitschancen seiner Kunst, den Wohlstand seiner Familie gewiss nicht aufs Spiel, um *diesem* Tribunal die Wahrheit zu sagen. – Lernten die »Majas« das von ihrem Maler: Selbstbewahrung in Not durch Mystifikation? Ihre Geschichte begann mit einer hundertjährigen Gefangenschaft. 1800 wurde die Nackte zuerst gesehen: in der Luxusquarantäne von Godoys Venus-Kabinett. Seit Godoys Sturz 1808 lagerten beide Gemälde in einem versiegelten Magazin unter tausenderlei Kunst und Schund. Dann kamen sie in den Gewahrsam der Inquisition; dort blieben sie bis zu deren Auflösung 1834. Die Academia de San Fernando ergriff sie und zeigte die Bekleidete vor; die Nackte lag, wir hörten es, „in einer finsteren Kammer versperrt".[10] Ihr Ruhm wuchs umso stetiger. 1900 wurden die »Majas« (wie zur Hundertjahrfeier ihrer Geburt) zum allerersten Mal zusammen ausgestellt. Seit 1901 darf man sie beieinander im Prado sehen.

In der Geschichte ihrer Kriminalisierung wurde eine herrschsüchtige Geistlichkeit lückenlos abgelöst von einer servilen Geistigkeit: das Heilige Offizium von der Königlichen Akademie, der Inquisitor von Museumshütern, Kunstzensoren. So steht den beiden Bildern, wie keinem anderen, das Recht zu, den Bezug zwischen Kunstwissenschaft und Kunstwerk umzudrehen. Maßgeblich dürfe nicht sein, wie viel der Forschung daran liege, über das Entstehungsjahr und -personal der »Majas« Klarheit zu gewinnen. Maßgeblich soll werden, was den »Majas« daran liegt, die Forschung über ihr Datum, Auftragsmotiv, Modell im Unklaren zu lassen. Strahlt nicht ihre Aura zuallererst von dem aus, was wir nicht über sie wissen? Schon ihre Ruhmesgeschichte spricht dafür – eine Chronik des Rätselra-

tens und der Fiktionen. Doch wir werden auch einzeln zu bedenken haben: Verlören oder gewönnen die Bilder, wären ihre Rätsel gelöst? Nehmen wir ein Beispiel. Wenn wir mit Sicherheit wüssten, dass Goya die Bekleidete in Godoys Auftrag nachträglich malte, um die Nackte zu verbergen: Verkämen dann die »Majas« zu einem rohen Männerscherz – oder stürzten sie uns erst wahrhaft in das Enigma von Wahrheit und Verstellung, von Ich und Rolle, von Fleisch und Kleid?

Kunstwissenschaft und Inquisition

Die Kunstwissenschaft bekennt (meist nur im internen Streit), was sie dem Kunstwerk an Schaden, ja Erniedrigung antun kann. Der Positivismus begrabe das Bild unter Daten und Dokumenten – sagen die Hermeneutiker. Die Hermeneutik zerhacke das Bild in Begriffe – sagen die Positivisten. Muss aber die Wissenschaft allein die Erbsünde der Erkenntnis tragen? Trägt nicht die Kunst selber mit an der Erstschuld des homo sapiens: Aufklärung? Schon die prähistorische Malerei übt (welches Geheimnis ihre Mimesis auch birgt) einen Akt der Benennung. Die Typisierung der Gestalt in der Handschrift des Höhlenmalers macht, verwandt der Erfindung des Namens, „Schakal" aus dem Schakal, „Büffel" aus einem Büffel.[11] Magische Beschwörung der wilden Tiere (im Namen oder Bild) verwehrt nicht, sondern antizipiert die planmäßige Domestikation, wo nicht Ausrottung, nichtmenschlichen Lebens. – Dennoch trug die späte abendländische Kunst dem Bild auf, die fortschreitenden Untaten des Wortes an der Schöpfung gutzumachen. Als das Denken der Aufklärung den Namen durch den Begriff verdrängte, suchte das Tun der Kunst hinter dem Namen die Kreatur: das von dem Namen immer schon Bedrängte.

Goya war Zeitgenosse der „Aufklärung" im engen Sinn.[12] Sein Werk wird scharf betroffen vom Dilemma der Kunst, Teil oder Gegenteil des Vernunftsprozesses zu sein: auf Tilgung oder Wahrung des vorbegrifflich Seienden zu zielen. Europas Hochkunst schritt einst (ein Quell ihres Glanzes) die Wege der Ratio mit. Wie diese vom Ding zum Namen, von den Namen zum Begriff, so stieg sie vom Körper zur Repräsentation, von den Repräsentationen zum Idealschönen auf. – Goya aber wagte um 1795 ein zweifaches Attentat auf Hochkunst und Idealität: die Wendung zu Sprichwort, Karikatur in seiner Graphik – den Durchbruch zum Stofflichen in Blick und Sujet seiner Malerei. Das Dilemma von Kunst-und-Aufklärung hat

er damit nicht gelöst, sondern aufgerissen. Er musste es nochmals durchstehen im Kern seines Œuvre: als dessen Zweideutigkeit, Missverständlichkeit. Goyas »Realismus« nämlich erhob sich in ebendem Augenblick, da Industrie und Naturwissenschaft die restlose Nivellierung der Welt zur »Realität« erzwangen. War seine Tat nun der wahre, radikale Vorstoß, Rückstoß zur Tiefe und Qual der Dinge – oder spannte sie das (Ab-)Bild, sein Numinoses löschend, erst recht in jene universale Verdinglichung ein, die alles Seiende benennbar, benutzbar machte?

Goyas Substitution des triumphalen Kunstschönen durch das in sich ambivalente Kunstwirkliche: sein aufwühlendes Novum ab 1794-1797 wirkt bis heute als Provokation. Deren bleibender Stachel war, ist die ausgestellte Realität der »Majas«. Zwei Texte aus einer vitalen Ära der Moderne zeugen davon. 1930 vermerkt der Dichter Karel Čapek im »Spanischen Tagebuch«: „Maja desnuda: die moderne Offenbarung des Sexus. Das Ende erotischer Lüge. Das Ende der allegorischen Nacktheit. Sie ist Goyas einziges Aktbild, aber sie bringt mehr Enthüllung als sonst Tonnen von akademischem Fleisch.“[13] 1932 sagt der Kunsthistoriker Theodor Hetzer im Vortrag »Goya und die Krise der Kunst um 1800«: „Nichts mehr von Venus und mythologischem Gehalt; ein Modell Goyas, frech, lüstern, unanständig, liegt auf einem höchst banalen grünen Sofa. Er konzentriert unseren Blick auf die Realität des nackten Menschen. Die Renaissance und die durch sie begründete Epoche vereinte ihre stärkste Lebenskraft mit Schönheit und klassischer Form; jetzt haben wir auf der einen Seite die blutlose, glatte und gefrorene Schönheit des Klassizismus, auf der anderen das Leben des Entschleierten, Drastischen und Hässlichen.“[14]

Čapek feiert so fraglos den Gewinn neuer Sexualität, Hetzer trauert so tief dem Verlust gewesener Schönheit nach, dass sie Goyas Tat zusammen verfehlen. Goyas furchtloser Realismus hat zum Skandal, dass er beides will: aufklären, entmythisieren – und Restitution an der Frau, der wunden Kreatur üben. Jeder Frauenakt davor, der keuscheste von Giorgione wie der munterste von Boucher, wurde einem gedachten Betrachter, nie einer Betrachterin, vorgeführt. Die Schönheitsgrenze trennte, um des Kenners und Käufers willen, das (ihm) kunstwürdig Angenehme vom kunstwidrig Ungenehmen. Stets war sie Herrschaftsgrenze: gezogen vom ermächtigten Subjekt des Schauens um dessen festgebannt geschautes Objekt. Die Majas aber dienen nicht als Annehmlichkeit ihrem Besitzer und Beschauer. Ihr Blick misst den sie Messenden. Lockend, höhnend trotzen sie ihm: Wesen mit eigenem Recht und Willen. Dieses rüde Wagnis (kein Fatum des Ver-

lusts der Mitte) schafft Goyas Differenz, Modernität. Seine „Hässlichkeit" stellt Elende und Mächtige gleich: Entlarvend desakralisiert sie Könige und Minister, nachzeichnend emanzipiert sie Bettler und Huren. Sein Mitleid mimt uns nicht Rührung vor, sondern notiert Wirklichkeiten. Nichts, was er sieht, verschweigt er. „Yo lo ví" heißt sein Wahlspruch.[15]

Unverträgliches wird mithin vereint: dämonisch das Hässliche mit dem Schönen[16], erlösend Mitleid mit Faktizität. Solche absurde Einheit muss aushalten, wer sich den »Majas« als Exeget statt als Inquisitor nähert. Schon seine Forschungsgeschichte – ihre Wirkungsgeschichte – kann er nur aus der Ambivalenz der Bilder selbst begreifen. Einerseits: Die Sucht, mit der jeder Betrachter seit zweihundert Jahren die Identität des Modells aufdecken will, entquillt dem eigenen Anspruch der »Majas«, keine Venus und keine Allegorie darzustellen, sondern eine Frau zu »sein«. Sogar ihre peinliche Befragung durch Tribunal und Wissenschaft mag als ein Reflex ihres spukhaften Wirklich-Seins, Person-Seins gelten – und ihren eigenen Enthüllungsgestus nachäffen. – Andererseits: Zum Wirken der beiden Gemälde gehört es, die Gier nach dem Faktischen (diesem gröbsten Realen) zu überlisten: die Kreaturnähe des Kunstwerks gegen Gesellschaftsklatsch und Sexualanekdote, die Würde des Frauenleibs vor der Feststellung seiner Personalien zu schützen. Kunstwissenschaft und Inquisition? Am Fragenden liegt es, ob das Unauflösbare der »Maja«-Bilder zur Chance oder Misere ihrer Erkundung wird. Kann adäquate Deutung dem Rätsel statt seiner Lösung dienen?

Zeugnisse, Zweifel

Die Inquisition spricht *1815* von einer „nackten Frau auf einem Bett" und von einer „als Maja gekleideten Frau auf einem Bett". Beide wurden beim Sturz des Friedensfürsten Godoy aus dessen Besitz beschlagnahmt, mit anderen „obszönen oder unziemlichen" Darstellungen.[17] Ein Inventar der Sammlung Godoys vom 1. Januar *1808*, drei Monate vor seinem Sturz, bestätigt: „Goya, Zigeunerin nackt, Zigeunerin bekleidet, beide liegend."[18] Der Entstehung der Gemälde steht jedoch ein drittes Zeugnis am nächsten. Der Medailleur und Kupferstecher Pedro González de Sepúlveda durfte am 12. November *1800* Godoys Kabinett mit Frauenakten besuchen (ausgerechnet durch Vermittlung von dessen Hauskaplan). Er trug in sein Tagebuch ein: „In einem inneren Zimmer oder Kabinett sind Bilder verschiedener

Venusse. Da ist die berühmte von Velázquez, die ihm die Herzogin von Alba geschenkt hat, und deren Pendant von Giordano. Da ist eine nackte Venus [oder: ‚eine Nackte'] von Goya, doch ohne Zeichnung oder Anmut des Kolorits."[19] Die Nackte missfällt González; die Bekleidete erwähnt er nicht. Wir wollen für später festhalten: González sah eine Venus; Godoys Inventarisator zwei Zigeunerinnen; die Inquisition eine nackte und eine als Maja gekleidete Frau.

Schon González' Tagebuch fordert These und Antithese heraus, keine durch die andere widerlegbar. Die These heißt: Die Bekleidete wurde erst *nach* jenem Besuch, also nach November 1800 gemalt – auf Godoys Bestellung, um (später und außerhalb seines Kabinetts?) die Nackte zu verdecken. Stilkritische Befunde sprechen dafür: Die Nackte zeigt ein silbrig kühl durchnuanciertes Farbkontinuum, glatt-gleichmäßige Pinselarbeit, gesättigt mit der Malkultur des 18. Jahrhunderts. Die Bekleidete zeigt gegen kreidige Weißflächen grell eingesprengte Farben in hastig gespachtelten Batzen, vorausweisend ins (über)nächste Jahrhundert. – Die Antithese nun: Die Bekleidete, störend in einem Venus-Kabinett, war unsichtbar anwesend schon bei González' Besuch: als Rückseite der Nackten. Die Röntgenbilder der Gemälde könnten Aufschluss geben. Goya entwarf nämlich die Gesichter seiner Porträtierten in der Regel nicht in gezeichneten Skizzen, sondern, gleich über der Grundierung der Malfläche, auf der Leinwand selbst. Kopierte er hingegen eigenhändig eines seiner fertigen Porträts, so verzichtete er auf einen neuen Entwurf der ihm bereits bekannten, mit Auge und Hand schon erprobten Züge (Exkurs I). Im Fall der beiden »Majas« ist jedoch das Gesicht beidemal deutlich auf der Grundfläche skizziert (bei der Bekleideten sogar etwas ausführlicher als bei der Nackten). Sie verraten uns nichts von ihrer zeitlichen Priorität – oder sie erklären mit einer Stimme: Wir sind keine Porträts.

Mehr Widersprüche: González muss angenommen haben, dass Goyas »Venus« in Godoys Auftrag gemalt wurde. Der Minister war als Mäzen des Malers bekannt; andere Auftragsgemälde von Goya hingen im Palast. González wurde dort von Goyas engem Freund, dem Kunstgelehrten Ceán Bermúdez, begleitet; der hat ihm offenbar nichts von einem früheren Besitzer (oder Besitzerin) des Aktbilds erzählt.[20] Und dennoch: Die Eintragung in González' Tagebuch reißt zugleich die konträre Möglichkeit auf. Erwähnt werden unter den Venus-Bildern „die berühmte von Velázquez" (»Venus mit dem Spiegel«, heute in der National Gallery) und „deren Pendant von Giordano" (heute verschollen). Beide habe „die Herzogin von