

1 Goya und die Ursprünge der Moderne um 1800

Goyas 1814 gemaltes Bild «Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808» (Tafel 2) gehört zu den berühmtesten Bildern der Kunstgeschichte.¹ Derartige Bilder haben oft ein seltsames Schicksal. Man kennt sie, hat eine – durchaus nicht falsche – generelle Einschätzung parat, weiß vielleicht gar, was sie besonders auszeichnet. Bei diesem etwa: Es ist das erste, das die Schrecken des modernen Krieges anschaulich werden läßt. Oder: Es ist das erste, das den Krieg aus der Perspektive der anonymen Opfer zeigt. Derartige allgemeine Einordnungen, die sicher eine wichtige Dimension der Sache treffen, mögen das Werk in unserem kulturgeschichtlichen Kosmos verankern, sie verhindern aber zugleich auch eine genauere und eingehendere Beschäftigung mit ihm, vor allem aber tendieren sie dazu, das Werk aus seinem historischen Kontext zu lösen. Sie scheinen Antworten auf generelle Menschheitsprobleme parat zu haben, scheinen ihre geschichtliche Bedingtheit hinter sich zu lassen.

Im folgenden soll gezeigt werden, daß nur eine sorgfältige Rekonstruktion des historischen und künstlerischen Kontextes in der Lage ist, die besondere Erscheinungsform und Wirkweise von Goyas Bild in einer adäquaten Perspektive erscheinen zu lassen. Nur vor dieser Folie kann unsere These, daß Goyas Bild eines der ersten Bilder der Moderne ist, verifiziert werden.

«Die Erschießung der Aufständischen vom 3. Mai 1808» hat ein Pendant, das die Szene zeigt, die der Erschießung voranging: «Der 2. Mai 1808: Der Kampf an der Puerta del Sol»² (Tafel 3). Es ist notwendig in die Betrachtung mit einzubeziehen, zumal es eine Reihe von Problemen ganz unmittelbar veranschaulicht, die auf dem Erschießungsbild in eine komplexere Struktur eingebettet erscheinen.

Der «2. Mai 1808 an der Puerta del Sol» zeigt den Kampf der Madrider Bevölkerung gegen General Murats berittene Mamelucken, einen Aus-

bruch hemmungsloser Gewalt von beiden Seiten. Da wird geschossen, geschlagen, gestochen nach allem, was sich bewegt. So gut wie keiner der bewaffnet Kämpfenden, der nicht zugleich wieder von einer fremden Waffe bedroht würde. Eine Ordnung ist schwer auszumachen, von überlegtem, kontrolliertem Angriff zeigt das Bild nichts. Die Mamelucken scheinen nach rechts aus dem Bilde zu sprengen, sofern sie es noch vermögen. Die Madrider Bevölkerung drängt von links aus der Tiefe des Platzes nach vorne. Im eigentlichen Kampfstreifen, im Bildvordergrund, versucht man die Mamelucken vom Pferd zu zerren. Selbst wenn an zentraler Stelle ein Mameluck hingeschlachtet und zugleich sein Pferd abgestochen wird, selbst wenn die berittenen Mamelucken sich eher zur Flucht wenden, schließlich blicken sie alle zurück – ein Siegesbild der Spanier ist dies nicht. Der Wahn leuchtet gleichermaßen aus den Gesichtern der zentralen Spanier im Bildvordergrund, wie aus den Gesichtern der berittenen Mamelucken. Leichen gibt es auf beiden Seiten, Hierarchien existieren nicht mehr, deswegen gibt es auch keinen eigentlichen Helden, auf den das Geschehen ausgerichtet wäre. Im absoluten Bildzentrum befindet sich die leuchtend rote Hose des kopfüber vom Pferde gestürzten Mamelucken, dessen herabhängender Oberkörper blutig zerstoichen ist. So zieht das Zentrum durch das leuchtende Rot das Auge zwar auf sich, wirkt aber in seiner unspezifischen Form auch auf seltsame Art und Weise leer. Sätze der Mameluck noch im Sattel, so wäre er die bildbeherrschende Figur. Sein riesiges Pferd, ein Falbe oder Apfelschimmel, steht auf den Hinterbeinen – in der klassischen Pose der Levade, die dem Reiterporträt des Herrschers zukommt – Goya hat sie oft verwendet, zuletzt für den Herzog von Wellington.³ Hier aber ist die Bedeutung der Pose ins Gegenteil verkehrt: der Reiter stürzt ins Nichts, das Pferd wird abgestochen. Ungeordnet wie die Menge links erscheint die Ansammlung der Pferdeleiber rechts, allenfalls ein Bewegungsschub aus der Tiefe links nach vorne rechts ist auszumachen. Sein Beginn wird durch das dramatische Motiv eines Spaniers, der einen Mamelucken auf seinem Pferd anspringt, markiert, sein Verlauf durch die stark sich verkürzenden Gebäude der Platzbebauung, die sich nach vorne hin über den Mamelucken in Nebel aufzulösen scheinen. Wie man weiß, entsprechen sie nicht der realen Platzbebauung.⁴ Die Architektur dient so nicht primär der exakten Bezeichnung der Örtlichkeit, sondern sie soll vor allem den Bewegungsimpuls fortsetzen.

Das Bild verweigert damit den Dokumentcharakter, es ist allein Aus-

druck der kämpfenden Kräfte. Letztlich ist dies ein abstraktes Moment. Die gegenständliche Besetzung des Zentrums wird verweigert, der Raum ist nicht wirklich meßbar, die Örtlichkeit nicht genau festgehalten; Über- und Unterordnung, selbst Zuordnungen werden nicht recht erkennbar, die kämpfenden und stürzenden Leiber sind auch anatomisch nicht korrekt wiedergegeben. Da dies alles bewußt verweigert wird, sehen wir Kämpfen, Stürzen, Stechen als das eigentliche Bildthema.

Das zweite Bild, «Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808», ist sicher das künstlerisch komplexere, konzentriertere der beiden; es ist Ausdruck dramatischer, nicht zu überbietender Zuspitzung. Ein Erschießungskommando uniformierter französischer Infanteristen hat angelegt auf eine Gruppe kniender spanischer Aufständischer. In ihrem Zentrum hervorstechend mit leuchtend weißem Hemd, gelber Hose, weit ausgebreiteten Armen und panisch aufgerissenen Augen auf die Schergen starrend, ein derber Kerl, vor ihm ein grellroter Strom von Blut, davor und darin Leichen. Dicht gedrängt neben der Hauptfigur ein gebeugter, zu Boden starrer Mönch mit verkrampft betenden Händen, über ihm erstarrt mit geballten Fäusten, den Kopf in den Nacken geworfen, die Augen weit aufgerissen, ein schwarz gekleideter Mann, hinter dem noch drei Opfer auftauchen. Ganz im Schatten, etwas abgesetzt, links am Bildrand hockt offenbar eine Mutter mit ihrem Kind. Aus dem Bildhintergrund, von einem Konvent trotten Scharen weiterer Opfer heran. Die vordersten sind zu erkennen, sofern nicht die Spitzen der Bajonette ihre Gesichter «zerschneiden». Am eindringlichsten ist der Ausdruck des Mannes links: er kniet zusammengekrampft, hat beide Hände vor dem Mund geballt, er mag den Kopf nicht wenden, nur die Augen starren panisch zur Seite, den Gewehren entgegen. Vor den aufgereihten Schergen, deren Gesichter nicht zu sehen sind, erleuchtet eine riesige würfelförmige Lampe die nächtliche Hinrichtungsszene. Im Rücken der Opfer fällt ein lehmfarbener Hügel zum fernen Konvent ab, dessen Turm die Scheidung von Henker- und Opfergruppe optisch markiert. Die aufsteigende Schattenlinie der Lampe antwortet einerseits dem abfallenden Hügel, setzt sich andererseits in der Fluchtlinie der anonymen Soldaten bis zum Bildrand fort, deren Staffeln durchaus nicht den Regeln der Perspektive folgt. Über Hügelrücken und Konvent ein schmutziger grünbrauner Nachthimmel.

Unter anderem beruht die entsetzliche Wirkung des Bildes darauf, daß der Betrachter sich unausweichlich auf seiten der Henker befindet. Die

Opfer, die dem Betrachter vor den Blick geführt werden, sind samt und sonders verdammt zu sterben, die Überlebenden sind notwendig schuldig, Ausführungsgehilfen des Entsetzlichen, mit den anonymen Schergen diesseits der Schattenlinie.

Jedes klassische Bilddrama, und seien die geschilderten Vorgänge auch noch so grauvoll, legt es darauf an, das Grausige in der Darstellung ästhetisch aufzuheben. Goyas Bild dagegen verweigert sich ästhetischem Genuß. Es ist in diesem Sinne kunstlos. Es stellt nicht nur Brutales dar, sondern es ist auch brutal gemalt. Wenn man einmal im Prado das Gesicht der vorderen, in einer Blutlache liegenden Leiche gesehen hat, weiß man, was gemeint ist. Es ist ein zerfetztes, zerrissenes Gesicht, aus dem sich die menschlichen Züge verloren haben, und es ist entsprechend mit groben, ungeordneten, ungeglätteten Pinselhieben gemalt, die das Rot des Blutes, das fahle Gelb der Haut und das tiefe Schwarz der Schatten unvermittelt nebeneinander stehen lassen. Aber auch die übrigen Körper und Gegenstände sind nicht eigentlich geformt, sie haben kein Volumen, keine Rundung, keine Fülle, ja, sie scheinen sich – wie die hockende Frau mit ihrem Kind – gelegentlich aufzulösen bzw. ihre Körperhaftigkeit gänzlich zu verlieren. Der kahle Hügel ist eine bloße Folie, es nimmt nicht wunder, daß mancher Betrachter in ihm eine Mauer gesehen hat. Die Gegenstände haben als Gegenstände keinen Eigenwert mehr, sie stiften nicht die Beziehungen im Raum. Die Malmaterie bleibt sichtbar, die Faktur, der einzelne Pinselstrich ist in seiner Erscheinung selten gelöscht; mal hat eine Form zur Abgrenzung einen groben Umriß, mal geht sie unartikuliert in eine andere über. Die Kategorien «skizzenhaft» oder «vollendet» haben vor einem solchen Bild keine Gültigkeit mehr. Die Malmaterie ist jeweils so weit entwickelt wie für die Aussageabsicht erforderlich. Der Hügelverlauf etwa zählt nur in seiner Entsprechung zur Schattenlinie. Beide Linien weisen auf die Mitte der Schergen, bilden so einen Lichtkeil, in den die Gewehre um so unausweichlicher hineinragen. Wie beim ersten Bild ist der Raum nicht wirklich meßbar, die Örtlichkeit nicht wirklich identifizierbar: auch hier scheint die Architektur nicht der Realität zu entsprechen; sie hat primär Bildfunktion. Der Eindruck von Authentizität wird nicht durch die Wiedergabe des objektiv Gegebenen bewirkt, sondern durch die mit Kunstmitteln gesteigerte Eindringlichkeit.

Schon bei der bloßen Beschreibung der beiden Bilder von Goya dürften Elemente einer neuen Kunstsprache aufgefallen sein:

- Zentrale Figuren der Bilder sind nicht etwa Herrscher oder Helden, sondern Opfer;
- die Bilder sind nicht in eine vollendete, schöne Form gebracht, dienen nicht ästhetischem Genuß,
- die «rohe» Malweise paßt sich vielmehr den brutalen Themen an;
- die Bilder sind nicht als Dokumente gedacht, zeigen nicht identifizierbare Örtlichkeiten, sondern zielen auf besondere Eindringlichkeit, opfern dafür auch anatomische und perspektivische Richtigkeit;
- die Themen scheinen nicht im Dienste einer allgemeinen Morallehre zu stehen, sondern sollen Wirklichkeitserfahrung in eine künstlerische Form bringen.

So sehr das Ungewöhnliche der beiden Bilder von Goya in Auffassung und Erscheinung ein Ergebnis künstlerischer Sehweise ist, so sehr ist die besondere Tendenz dieser Sehweise historisch bedingt, Ausdruck bestimmter gesellschaftlicher Erfahrungen. Die Ereignisse vom 2. und 3. Mai 1808, die die Bilder zum Anlaß nehmen, sind für die spanische Geschichte zentral.⁵

Überspitzt kann man formulieren: Sie markieren den Anfang vom Ende napoleonischer Vorherrschaft in Europa.

Spanien war seit dem Ende des 18. Jahrhunderts vertraglich an Frankreich gebunden. Manuel Godoy, der Günstling von Königin Maria Luisa, der mit ihr über den Kopf ihres Gemahls König Karl IV. hinweg die spanische Politik bestimmte, versprach sich viel von dieser Liaison, zeitweise sogar die portugiesische Königskrone. Spanien litt unter seiner skrupellosen Politik und setzte große Hoffnung auf den Thronfolger Ferdinand. Godoy versuchte ihn mit Napoleons Hilfe loszuwerden. Ende 1807 marschierten die französischen Truppen in Spanien ein, sie wurden allenthalben begrüßt. Die Bevölkerung hoffte, die Franzosen würden mit Godoys Mißwirtschaft ein Ende machen und Ferdinand auf den Thron helfen. Die aufgeklärten Intellektuellen, zu denen Goya engen Kontakt hatte, erwarteten längst überfällige liberale Reformen.

Godoy intrigierte bei Napoleon gegen Ferdinand, dieser schlug zurück, zettelte am 17. März 1808 einen Aufstand gegen Godoy an, bei dem sein Kontrahent fast gelyncht wurde. Zwei Tage später trat Karl IV. zugunsten Ferdinands zurück. Napoleon ließ daraufhin alle Beteiligten und die ganze königliche Familie nach Bayonne kommen. Drei Tage nach Karls Rücktritt war der französische General Murat gegen Napoleons aus-

drücklichen Befehl in Madrid einmarschiert. Als nun am 2. Mai 1808 die letzten königlichen Familienmitglieder nach Bayonne abreisen wollten, verbreitete sich endgültig in Madrid der Eindruck, Napoleon wolle Spanien gänzlich der königlichen Familie berauben.

Die Bevölkerung strömte vor dem Königspalast und an der Puerta del Sol zusammen. Murat versuchte den Weg zum königlichen Palast freizuhalten. Berittene Mamelucken stürmten auf die Puerta del Sol, doch die Bevölkerung ließ sich auch von hier nicht vertreiben, es kam zu einem Gemetzel, bei dem die Madrider mit unvorstellbarer Wut und mit allem, was ihnen zur Verfügung stand, gegen die übermächtigen Mamelucken kämpften. Dies zeigt Goyas erstes Bild.

Am Abend waren die aufständischen Spanier geschlagen. Noch in der Nacht auf den 3. Mai wurden sie vor das Stadttor geführt und der Reihe nach von Murats Kommandos erschossen. Dies zeigt Goyas zweites Bild.

Die Nachricht vom Massaker verbreitete sich in Windeseile. In ganz Spanien brachen Aufstände los. Napoleon machte seinen Bruder Joseph zum spanischen König. Der bildete eine durchaus liberale, von den spanischen aufgeklärten Intellektuellen unterstützte Regierung und leitete eine Reihe von Reformen ein: Abschaffung der Inquisition, Beseitigung feudaler Rechte, Aufhebung von zwei Drittel aller Klöster. Andererseits herrschten die Franzosen mit großer Brutalität, plünderten die Provinzen aus und forderten so immer neue spanische Guerillaattacken heraus.

Soweit der unmittelbare historische Zusammenhang. Was nun den «Zeitgenossen» Goya und seine Sicht der Dinge betrifft, so gehörte er offensichtlich zu den aufgeklärten «afrancesados», den Franzosenfreunden, und wurde von den Franzosen als Porträtist beschäftigt, zugleich aber arbeitete er an seinen «Desastres de la guerra», seiner grafischen Folge zu den Schrecken des Krieges, in denen er den Guerillakampf darstellte. Die fortwährenden Guerillaattacken begannen Wirkung zu zeigen, sie arbeiteten Wellingtons Armee zu, die von Portugal aus gegen die Franzosen operierte und im Juli 1812 einen ersten großen Sieg über die Franzosen errang. Wellington marschierte in Madrid ein. Goya malte ihn sofort in einem großen Reiterporträt. Im Juni 1813 wurden die Franzosen endgültig von Wellington geschlagen. Eine Welle des Nationalismus ging durch Spanien, es kam zu einer Massenabwanderung liberaler Franzosenfreunde. Die Reaktion, die die Rückkehr von König Ferdinand betrieb, formierte sich.

An die Rückkehr Ferdinands knüpften sich, propagandistisch vor allem von der Kirche gefördert, wahre Heilserwartungen. Goya blieb nicht untätig. Am 24. Februar 1814 schrieb er an den Regentschaftsrat, er habe «den glühenden Wunsch, mittels des Pinsels die bemerkenswertesten und heroischsten Taten oder Szenen unserer ruhmreichen Erhebung gegen den Tyrannen Europas zu verewigen»⁶. Zugleich bat er um Unterstützung für dieses Unternehmen, die ihm gewährt wurde. Offenbar versuchte Goya sofort wieder, an seine Rolle als Hofmaler anzuknüpfen, sich die damit verbundenen Einkünfte zu sichern und eine Loyalitätsadresse abzugeben. Am 7. Mai 1814 zog Ferdinand feierlich in Madrid ein. Aus diesem Anlaß hatte man Triumphbogen errichtet; einen zierten offenbar Goyas Bilder mit den Ereignissen, die sechs Jahre zuvor, am 2. und 3. Mai 1808 stattgefunden hatten. Nun folgte eine wahre Liberalenhatz. Goya konnte eine Hofsäuberung und auch seine Vorladung vor das sofort wieder eingerichtete Inquisitionstribunal schadlos überstehen, da man zu seinen Gunsten aussagte. Er malte gleich wieder nach alten Studien Ferdinandporträts, doch der Hof war offenbar nicht mehr an ihm interessiert. Goya zog sich mehr und mehr zurück.

Fassen wir zusammen, was dieser geschichtliche Abriß für Goyas Bilder der Mai-Ereignisse zu bedeuten hat. Goyas Position war mehr als ambivalent. Er war Hofmaler und brach zeit seines Lebens nicht mit dem Hof. Selbst in Zeiten ärgster Reaktion lieferte er Loyalitätsadressen. Neuen Herren diente er sich sofort an; kaum verließen die Franzosen Madrid, verherrlichte er Wellington als Triumphator; er malte liberale und reaktionäre Minister, Franzosen, Franzosenfreunde und Franzosenfeinde. Von seiner Überzeugung her dürfte er ein Franzosenfreund, ein «afrancesado» gewesen sein, Josephs Reformen dürfte er für richtig gehalten haben, den liberalen Intellektuellen hat er nahe gestanden. Aber er mußte erleben, daß deren Ideale von den machtpolitischen Interessen der Franzosen verraten wurden, er sah die Berechtigung des Guerillakampfes, selbst wenn im Einzelfall die unterschiedlichsten politischen Zielsetzungen hinter einer Erhebung stehen mochten. Goya dürfte seinen politischen Ort schließlich in der liberalen Verfassung von Cadix gesehen haben – und malte dennoch Triumphbilder für Ferdinand, der als erstes diese Verfassung wieder abschaffte. Nun ist es sicher nicht falsch zu sagen, Goya als Hofmaler gehörte zu den Privi-

legierten, suchte sich diese Privilegien zu erhalten bis hin zur Selbstverleugnung und lavierte sich durch die Zeitläufe. Und es wäre auch nicht falsch zu argumentieren, in den nicht veröffentlichten «Desastres» fand Goya einen Ort, sich die Erfahrungen des unvorstellbar grausamen Krieges von der Seele zu arbeiten. Bei ihm sei also eine typisch bürgerliche Spaltung in angepaßte offizielle und aufklärerische private Kunst festzustellen.

Das ist richtig, aber es reicht als Erklärung nicht aus. Es ist vielmehr zu fragen, ob nicht die Erfahrung der Schrecken des Krieges, der eigenen hochgradig verunsicherten Existenz, der völligen politischen Relativität, der Aufhebung der Werte, der Verkehrung der Ordnungen, des überhaupt nicht mehr greifbaren Sinns politischen, religiösen und sozialen Handelns, ob nicht alle diese Erfahrungen notwendig einschneidende Konsequenzen für Goyas künstlerische Darstellung gehabt haben. Wenn die Welt aus den Fugen ist, wie ist da noch die geläufige Ordnung im Bilde aufrechtzuerhalten? Wenn die Bezüge unter den Menschen unklar geworden sind, wie soll da Handlung im Bilde noch sinnvoll anschaulich werden? Wenn die Begriffe keine Eindeutigkeit mehr haben, weil ihr Sinn noch und noch pervertiert wurde und die sinnbestimmenden Institutionen Königtum, Staat und Kirche selbst höchst fragwürdig wurden, wenn die überlieferten Erklärungsbilder also nichts mehr taugen, wie soll da noch im Bild Sinn gestiftet werden können? Können Bilder überhaupt noch traditionelle Funktionen übernehmen? Lügen sie dann, wenn sie es tun, nicht zwangsläufig? Und schließlich: Wenn sie nicht mehr Sinn stiften, was tun sie dann?

Um das im doppelten Sinne des Wortes Traditionsaufhebende des Erschießungsbildes von Goya wirklich bestimmen zu können, gilt es im folgenden drei Fragen zu beantworten:

1. Welcher Gattung gehört Goyas Bild an?

Dem Laien mag diese Frage ungewöhnlich erscheinen, aber man muß sich klarmachen, daß Bilder über Jahrhunderte bestimmten, häufig an eindeutige Funktionen gebundenen Gattungen angehörten und damit bestimmten Gattungsnormen folgten. Mißt man Goyas Bild daran, so wird seine Neuartigkeit deutlich werden.

2. Wie verarbeitet Goya die klassische Kunst- und Thementradition?

Diese Frage ist nicht etwa allein als kunstgeschichtliches Problem

wichtig, sondern sie zielt bereits auf Goyas besondere Kunstsprache. In welcher Form verarbeitet er die Tradition, und welche Konsequenzen hat das für die Eroberung neuer Aussagebereiche?

3. Wie ist demnach die neue Kunstsprache im einzelnen zu charakterisieren, und welche Konsequenzen hat sie für das Aussehen des modernen Bildes?

Zur ersten Frage: Welcher Gattung gehört Goyas Bild an? Das ist nicht leicht zu beantworten. Goyas Bilder waren keine Auftragsarbeiten. Wie wir gehört haben, ging die Initiative von ihm selber aus. Er hatte beim Regentschaftsrat um Unterstützung für Bilder nachgesucht, die, wie er schrieb, die ruhmreiche Erhebung gegen Napoleon, den Tyrannen Europas verewigen sollten. Eineinhalb Monate später, am 7. Mai 1814, zog Ferdinand feierlich in Madrid ein, Goyas beide Bilder waren fertig. Für Bilder, die immerhin die beträchtliche Größe von $2,66 \text{ m} \times 3,45 \text{ m}$ haben, war die Zeit zur Fertigstellung äußerst knapp bemessen.

Waren die Bilder wirklich, wie die Tradition es will, an einem der Triumphbogen zum Einzug Ferdinands befestigt, dann hatten sie damit allerdings eine klassische Funktion. Wenn Rubens etwa einem anderen Ferdinand, dem Kardinal-Infanten Ferdinand von Spanien, bei dessen Einzug in Antwerpen 1635 Triumphbogen mit großen Bildern schmückte⁷, dann hatten diese Bilder ein genaues Programm zur Verherrlichung des in der Schlacht von Nördlingen siegreichen Ferdinand. Sie stellten die Schlacht selbst dar, allerdings als bloße Folie für den zu Pferd in der Levade posierenden Feldherrn Ferdinand, sie zeigten ihn in einem antikischen Triumphzug oder in allegorischer Einkleidung als Herkules am Scheidewege, der sich für die Kriegstugend entscheidet. Das heißt, es wurde der komplette Apparat klassischer Kunst benutzt, um in traditionellen Verständigungsbildern dem Herrscherruhm Ausdruck zu verleihen.

Es wäre Rubens und seiner Zeit nicht in den Sinn gekommen, diese auf universalen Anspruch und göttliche Rechtfertigung zielende Einkleidung eines historischen Ereignisses für unangemessen zu halten oder die Schlacht gar aus der Perspektive der Opfer zu sehen. Die hohe Form mit ihrer Funktion, auf übergeordnete Rechtfertigungszusammenhänge zu verweisen, blendete individuelles Schicksal oder existentielle Erfahrung, etwa die von Angst und Schrecken, notwendig aus. Wenn Goya dagegen

die Schlacht als Entfesselung wahnwitziger Triebe und das Resultat der Schlacht als brutale Vernichtung menschlicher Existenz begreift, dann können derartige Bilder ihre konventionelle Funktion im Dienste der Verherrlichung des Herrschers nicht mehr erfüllen. Es ist kein Wunder, daß seine Bilder sofort in den Magazinen des Prado verschwanden und erst spät im 19. Jahrhundert wieder auftauchten.

Für das Erschießungsbild wäre allerdings auch eine andere gattungsmäßige Zuordnung denkbar, ja naheliegend: die zum Märtyrerbild.⁸ Märtyrerbilder, besonders seit der Gegenreformation, können grausig genug sein; da gibt es Blut, Leichen, Verstümmelung; das Martyrium wird aus Gründen religiöser Überzeugungskraft bewußt eindringlich vorgeführt. Aber es ist immer auch zugleich Erlösung, unmittelbarer Weg zu Gott. Entweder spiegelt sich die Verklärung bereits im Gesicht des Opfers, oder ein Heilszeichen erscheint, die Märtyrerpalme wird erreicht; die Heilsgewißheit kann auch in der höchsten Pein nicht ausbleiben, nur so bekommt das Opfer seinen Sinn, kann der Märtyrer Vorbild sein. Gleichsam in Gewißheit eines zukünftigen Lebens bleibt auch der verstümmelte oder tote Märtyrer in seiner schönen Körperlichkeit erhalten. Sein Körper löst sich nicht wie bei Goya in formlose Farbmaterie auf. Angesichts der mechanischen Tötung will sich bei Goya der Gedanke an Erlösung nicht mehr einstellen. Das Entscheidende eines Märtyrerbildes, damit es seine religiös-didaktische Funktion erfüllen kann, scheint zu fehlen.

Kann nach diesen Feststellungen unsere zweite Frage nach Goyas Verarbeitung der Kunst- und Thementradition überhaupt noch sinnvoll sein? Kann eine solche Verarbeitung, wenn sie denn festzustellen ist, für die Bedeutung des Bildes noch relevant sein, wo wir doch zugleich feststellen, daß es sich einer klassischen Gattungszuordnung nicht mehr fügt? Das ist ein entscheidendes Problem, und die Tatsache, daß es nicht aufgeworfen wurde, hat in der Forschung zu einander diametral entgegengesetzten Deutungen des Bildes geführt.

Schon vor längerer Zeit hat man gesehen, daß das zentrale, hell erleuchtete Opfer mit den weit ausgebreiteten Armen Wundmale an den Händen trägt.⁹ Seine Pose hat man entweder verstanden als die des sterbenden Christus am Kreuz oder auch als die des zu Gott flehenden Christus am Ölberg im Garten Gethsemane.¹⁰ Mit dieser entscheidenden christlichen Würdeformel, so argumentierte man, würde das hervorge-

hobene Opfer zum göttlich ausgezeichneten Märtyrer. Politisch war sein Opfertod interpretierbar als für die Freiheit Spaniens geleistet. Damit sei das Bild eine Art pathetischer Freiheitsikone. Demgegenüber steht die Deutung des Bildes als Ausdruck unausweichlichen Ausgeliefertseins und völliger Hoffnungslosigkeit.

Festzuhalten ist: Das zentrale Opfer trägt die Wundmale, und seine Pose, ist eine Pathosformel. Zu fragen bleibt, ob ihre Herkunft nicht noch genauer zu klären ist und wie sie im Zusammenhang der ebenfalls zu Recht bemerkten Ausdrucksdimension der hoffnungslosen Unausweichlichkeit zu verstehen ist. Goya, auch das hat man festgestellt, verwendet die Pose häufiger, und zwar in ganz unterschiedlicher Aussageabsicht.¹¹

1819 durchaus konventionell in einem Ölgemälde, das Christus am Ölberg zeigt: Als Christus Gott bittet, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen, empfängt er in seiner Verzweiflung mit ausgebreiteten Armen im göttlichen Strahl zugleich den vom Engel getragenen Kelch und die Heilsgewißheit. Auf diesseitiges Leid antwortet jenseitiger Trost.

Ein halbes Jahr später, nach dem erfolgreichen Aufstand vom 1. Januar 1820, der zur Wiedereinsetzung der liberalen Verfassung von 1812 führte, benutzt Goya das Formschema in ganz anderen Zusammenhängen. Eine Zeichnung zeigt einen Schreiber, Tintenfaß und Papier vor sich, kniend und voller Freude erhellende Strahlen empfangend. Das Blatt ist beschriftet «Divina Libertad – Göttliche Freiheit». Aus der Finsternis ist der Strahl der Freiheit gedrungen, der nicht jenseitige Tröstung, sondern diesseitige Hoffnung verspricht, an der der Schreiber aktiv mit Feder und Tinte mitarbeiten will. Das Tintenfaß steht ostentativ an der Stelle, an der in einer breiten Bildtradition auch der Kelch Gottes stehen kann, wenn der Engel ihn nicht reicht. Diese Inanspruchnahme des Schemas verkehrt die Bedeutung des christlichen Motives allerdings in ihr Gegenteil. Aus dem passiv zu erleidenden Kelch wird ein Instrument aktiver Selbstbefreiung.

Noch einmal hat Goya den Gethsemanetypus aufgegriffen, im Titelblatt der «Desastres»-Folge, entstanden zwischen 1815 und 1820. Hier nun ist der Kniende dem Betrachter frontal gegenübergestellt, vor einem undefinierbaren ängstigenden Dunkel. Dieser Kniende mit ausgebreiteten Armen hat keine Attribute, ihn trifft kein Strahl, er kann weder auf das Jenseits noch auf das Diesseits hoffen. Der Titel des Blattes lautet: «Trübe Vorahnungen dessen, was geschehen wird» – und das wird in der «Desastres»-Folge dann in immer neuen Varianten ausgebreitet: Krieg,

Verwüstung, Vergewaltigung, Hunger, Not, Entartung. Das Gethsemane-Motiv scheint also für Goya eine geeignete Chiffre, ein Zeichen für alle nur möglichen Bedeutungsverkehrungen zu sein. Daß dies so ist, ist entscheidend, denn es bedeutet, daß die Figuration mit keiner eindeutigen Bedeutung mehr verknüpft ist, daß vielmehr ihr Sinn relativ ist, abhängig von der Ausdrucksdimension des jeweiligen Verwendungszusammenhanges.

Was heißt das für das Erschießungsbild? Wir haben hier nicht einfach eine weitere Variante des Gethsemane-Motivs vor uns, sondern ein zusammengesetztes Motiv, das sich aus drei Herkunftsbereichen nährt, und erstaunlicherweise kommen alle drei zur Wirkung. Das Grundmotiv ist das Gethsemane-Motiv, es steht für Klage, Opfer und Empfangen; zu ihm gehören das Knien und das Breiten der Arme. Das zweite ist das Kreuzigungsmotiv, es steht für den Opfertod eines Unschuldigen: Zu ihm gehören wieder das Breiten der Arme, dann aber vor allem die Wundmale und das im Leiden leicht zur Seite gesunkene Haupt. Aus der Passionsikonographie mag im übrigen auch das Motiv der großen würfelförmigen Lampe stammen, die die nächtliche Szene grell beleuchtet. Passionszyklen beginnen in der Regel mit der Gethsemane-Szene und enden mit der Auferstehung Christi. Auf die Gethsemane-Szene folgt unmittelbar die Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane, und bei dieser Szene erleuchtet grundsätzlich eine große Tragelampe im Bildvordergrund das nächtliche Geschehen, in dem, wie es in der Bibel heißt, Christus von den Schergen wie ein Mörder behandelt wird. Man könnte also argumentieren, daß Goya die jedem Spanier vertrauten christlichen Verständigungsbilder in seinem Sinne nutzt. Er kombiniert die Gethsemane-Ikonographie mit dem Motiv der eigentlichen Passion, bietet aber keine Auferstehung, keine Erlösung an. Diese Kombination von Gethsemane und Kreuzigung ist durchaus nicht willkürlich, weder ikonographisch noch theologisch: Der heilige Franziskus etwa empfängt in der Pose des Gethsemane-Christus die Stigmata, die Wundmale, auch dieses Bild war jedem Spanier geläufig.

Ungewöhnlich ist allerdings die Verweigerung der Erlösung, und um sie zu veranschaulichen, greift Goya auf einen dritten Herkunftsbereich zurück, von dem wir noch nicht gesprochen haben: auf die populäre, tagespolitische Grafik. Denn nur hier konnte er unmittelbar verständliche Bildprägungen finden, und in der Adaption Ausdrucksbereiche eröffnen,

die gehobener, klassisch-akademischer Kunstsprache verschlossen waren. Wir sind leicht geneigt, einen solchen Bereich realistisch zu nennen. Das ist richtig und falsch zugleich. Die populäre Grafik findet in der Tat überzeugende Chiffren, Zeichen, Ausdrucksformen für Panik, Angst, für Verstümmelung oder brutale Gewalt. In ihrer unter die Haut gehenden Direktheit machen sie die Schlagkraft dieser Darstellungen aus, aber nicht durch genaue Wiedergabe, sondern durch zuspitzende Verkürzung oder Übertreibung.

Man weiß, daß neben der eigenen volkstümlichen Tradition vor allen Dingen in Wellingtons Gefolge englische populäre Grafik mit antinapoleonischer Ausrichtung in Spanien verbreitet wurde, und man hat mit gutem Grund darauf hingewiesen, daß Goya für das Erschießungsbild Anregungen von antinapoleonischer Propagandagrafik eines englischen Künstlers namens Porter empfangen hat.¹²

Dieser Porter war 1808 im englischen Gefolge in Spanien, um die Kriegsereignisse festzuhalten, und es ist gut möglich, daß gerade seine Grafik in Goyas Hände gekommen ist.

Eines seiner Blätter trägt den Titel «Bonaparte massakriert 3.800 Mann in Jaffa» (Abb. 1). Es ist 1803 datiert und zeigt in äußerst grobschlächtiger Manier, wie in Reih und Glied aufmarschierte Franzosen wehrlose, gefesselte Orientalen auf Napoleons Befehl erschießen; außerdem im Vordergrund nahsichtig eine Gruppe von Turbanträgern mit schreckensweit aufgerissenen Augen, verkrampften Leibern und geballten Fäusten und vor ihnen kopfüber gestürzte, in ihrem Blut liegende Leichen. Köpfe, vor allem Augen und Hände sind übergroß gezeichnet, die Verkrampfung ist durch anatomisch gänzlich unmögliche Verdrehung der Gliedmaßen, die Unausweichlichkeit des Massakers durch überspitzte Nähe von Henkern und Opfern verdeutlicht. Das heißt, gerade die Abweichung vom anatomisch, perspektivisch oder räumlich Möglichen, die im Wortsinn extreme Konzentration oder Verdichtung macht die Dimension des Entsetzlichen erst anschaulich. Auch Goyas namenloses zentrales Opfer hat zu kurze Arme, zu große Hände, riesige aufgerissene Augen, seine Begleiter zeigen ihre völlige Verkrampfung gerade in nicht denkbarer leiblicher Verdrehung, Opfer und Henker sind auch hier zu nah aneinander gerückt. Das Außerordentliche an Goyas Bild ist, daß es ihm gelingt, diese Dimension der populären Gebrauchs-kunst mit dem Anspruch und der Tradition der hohen Kunst zu vermitteln, beziehungsweise in einer neuen Kunstsprache zusammenzuführen.



1 Robert K. Porter: Bonaparte massakriert 3800 Mann in Jaffa.
Radierung. 1803

Wir kommen zu unserer dritten und abschließenden Frage: Wie ist die neue Kunstsprache im einzelnen zu charakterisieren, und welche Konsequenzen hat sie für das moderne Bild? Am Beispiel des Gethsemane-Motives haben wir gesehen, daß Goya überlieferte, aus ganz bestimmten Verwendungszusammenhängen stammende christliche Figurationen auf neue Weise benutzt, sie auf ihre Verwendungsmöglichkeiten hin befragt.

Seit seiner ersten grafischen Serie, den «Caprichos» von 1799, hat er dies auch für andere zentrale christliche Themen immer wieder getan, für die Kreuzabnahme, die Beweinung oder die Pietàgruppe.¹³ Dadurch geschieht zweierlei.

Zum einen: der verbindliche Zusammenhang von christlichem Zeichen und dem, was es bezeichnet, wird gelöst, wird relativ. Und zum anderen: die überlieferte und dem Betrachter wohl vertraute Bedeutung des Zeichens wird im neuen Verwendungszusammenhang mit einem Sinn konfrontiert, der den alten Sinn in Frage stellt. Auf das Erschießungsbild bezogen hat dies weitreichende Konsequenzen. Wir realisieren die christliche Figuration und ihre zugehörigen Bedeutungsgehalte von Gethsemane und Kreuzigung, wir sehen sie aber eingefügt in einen Zusammenhang, der die christlichen Konsequenzen, die Erlösung, verweigert.

Dieser neue Kontext ist Ergebnis von Goyas Gegenwartserfahrung, künstlerisch erobert er ihn sich mit Hilfe der Möglichkeiten der populären Grafik. Für deren Möglichkeiten allerdings findet er in der Malerei eine völlig neuartige Entsprechung, er argumentiert mit der Farbbehandlung, der Art der Faktur. Die Konfrontation von neuem Kontext in neuer Behandlungsweise und alter Bedeutung bleibt als Spannung im Bild bestehen. Erst das erklärt die diametral entgegengesetzten Deutungsangebote der Forschung. Denn die Entscheidung darüber, was als dominant erfahren wird, wird dem Betrachter überantwortet. Liest er das Bild im Sinne des christlichen Zeichens, so kann er vom Opfertod für die Freiheit Spaniens sprechen, das Bild letztlich als Triumphbild begreifen; tut er das, so muß er allerdings die Ausdrucksdimension von gänzlicher Hoffnungslosigkeit unterdrücken. Erfährt er aber diese als vorherrschend – und der Maler unternimmt alles, um sie zu steigern –, so muß er die Sinnlosigkeit des christlichen Zeichens feststellen. Es ist möglich, daß er hin- und hergerissen ist. Traditionelles Zeichen und neue Wirkungsform konkurrieren miteinander. Der Betrachter hat sich nach seiner Gegenwarts- und Welterfahrung zu entscheiden.

Die neue Wirkungsform ist ausgezeichnet durch eine Abweichung von traditioneller Anatomie-, Perspektiv- und Malauffassung, durch gegenständliche Verrückung, Verdrehung, Verzeichnung, durch Zuspitzung, Übertreibung, Verkürzung, jeweils eingesetzt zur Steigerung der Eindringlichkeit. Dieses sind nicht beliebig zur Verfügung stehende künstlerische Mittel, sondern Resultanten historischer Erfahrung, und sie haben weitreichende Folgen für das, was ein Bild ist und in Zukunft sein kann.

Wenn die Hauptfigur in ihrer Pose von der vor ihr liegenden Leiche mit dem zerfetzten Gesicht gespiegelt erscheint, wenn man geradezu von einem Vorher und Nachher sprechen kann, dann ist die Frage nach dem Sinn des Todes mit Unausweichlichkeit gestellt. Die Vorstellung, daß der Tod der Übergang zu einem anderen höheren Seinszustand ist, scheint angesichts der Deformation dieses Gesichts nicht mehr möglich, der Tod erscheint als bloßes Ende, als Auslöschung.

Damit scheitert auch die Vorstellung, daß ein Bild Exemplum sein kann, im Namen einer höheren Moral spricht, auf etwas Sinngebendes verweist. Es kann nur in einer pathetischen Geste die Sinnlosigkeit als das große Problem der Gegenwart vorführen. Es kann uns die Unausweichlichkeit vorführen, die Gewalt und Brutalität, den Angriff auf die Würde des Menschen, aber nicht die Würde selbst. Sie zu verteidigen, ist der Betrachter aufgefordert. Er ist Zeuge der von Menschen verantworteten Grausamkeit. Das ist in der Tat die Erfahrung der Moderne, und Goya scheint der erste, der die künstlerischen Mittel findet, ihr Ausdruck zu geben.

Die Konsequenzen dieser Beobachtungen für die Genese der modernen Kunst lassen sich etwa wie folgt fassen:

Bereits in der Zeit um 1800 lassen sich Elemente einer neuen künstlerischen Sprache feststellen, die zur Moderne führen. Notwendig umfassen sie sowohl die Form als auch den Inhalt der Kunst. Am Beispiel Goya dürfte deutlich geworden sein, daß die radikal neue Wirklichkeitserfahrung, die zur Erschütterung traditioneller Weltbilder und Erklärungsmodelle führt, die Kunst nicht unberührt lassen kann:

- Die Kunst steht nicht mehr überzeugend im Dienst von Staat und Kirche;
- sie verkündet keine absoluten Wahrheiten, auch keine verbindlichen Moralvorstellungen mehr;

- sie macht vielmehr die widersprüchlichen Wirklichkeitserfahrungen selbst zum Thema.

Anschaulich werden diese Wirklichkeitserfahrungen nicht mehr mit Hilfe tradierter Würdeformeln, sondern gerade durch deren Infragestellung,

- dadurch kann die Kunst nicht mehr bloß schön sein, ästhetischem Genuß dienen;
- sie kann nicht mehr idealisiertes Abbild der Welt sein, sondern muß auch in der Form die erfahrenen Brüche offenlegen;
- klassische Anatomie, klassische Perspektiv- und Malauffassung können ihrem Ausdrucksverlangen nicht mehr genügen.
- Die Kunst entwickelt Formen und Wirkstrategien von großer Eindringlichkeit;
- diese Formen und Wirkstrategien, die nicht selten in der populären Kunst vorgeprägt sind, arbeiten mit den Mitteln von Verzerrung und Übertreibung, von Zuspitzung und Zerlegung der Form.

Damit ist die Kunst einerseits auf die Erprobung und Auslotung der ihr eigenen Möglichkeiten konzentriert, sie eröffnet neue Ausdrucksbereiche, andererseits steht sie von nun an in einem ihr schmerzlich bewußten gebrochenen Verhältnis zur Welt.

Anmerkungen

- 1 Nur das Wichtigste: Enrique Lafuente Ferrari: *Goya. El dos mayo y los fusilamientos*, Barcelona 1946; Francis D. Klingender: *Goya in the Democratic Tradition*, New York 1968 (zuerst 1948, dt. 1978), S. 111–145; Pierre Gassier und Juliet Wilson: *The Life and Complete Work of Francisco Goya, with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Drawings and Engravings*, New York 1971 (dt. 1971), Nr. 984; Hugh Thomas: *Goya: The Third of May 1808*, London 1972; Fred Licht: *Goya. Beginn der modernen Malerei*, Düsseldorf 1985 (zuerst engl. 1979), S. 108–132.
- 2 Gassier-Wilson (Anm. 1), Nr. 982.
- 3 Gassier-Wilson (Anm. 1), Nr. 896.
- 4 Zuletzt dazu: Werner Hofmann, in: *Ausstellungskatalog: Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830*, Hamburger Kunsthalle 1980/81, München 1980, S. 117–121.
- 5 Neben Klingender (Anm. 1), Gwyn A. Williams: *Goya*, Reinbek 1978 (zuerst engl. 1976), bes. Lit. S. 208, und Jutta Held: *Goya*, Reinbek 1980. Neuere hi-

- storische Literatur bei Ronald Paulson: *Representations of Revolution* (1789–1820), New Haven und London 1983, Kap. 9, *Goya and the Spanish Revolution*, S. 286–387, und Ausstellungskatalog: *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Madrid, Boston, New York 1988/89, Boston 1989.
- 6 V. de Sambricio: *Tapices de Goya*, Madrid 1946, Dokument 225.
 - 7 J. R. Martin: *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi* (*Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, Bd. XVI), Brüssel 1972.
 - 8 Siehe etwa Licht (Anm. 1), S. 123–127.
 - 9 Folke Nordström: *Goya, Saturn and Melancholy* (*Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series* 3), Stockholm, Göteborg, Uppsala 1962, S. 178.
 - 10 Siehe etwa Licht (Anm. 1), S. 126.
 - 11 Schon bei Klingender (Anm. 1), S. 181–195, siehe auch Williams (Anm. 5), S. 151, und Ausstellungskatalog (Anm. 4), Kat. Nr. 69, S. 124 f.
 - 12 Ernst H. Gombrich: *Imagery and Art in the Romantic Period*, in: ders., *Meditations on a Hobby Horse*, London und New York 1971 (zuerst 1963), S. 120–126.
 - 13 Werner Busch, *Goya und die Tradition des «capriccio»*, in: Max Imdahl (Hg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, S. 65–68.

Literatur

- KLINGENDER, F. D.: *Goya in the Democratic Tradition*, New York 1968
- NORDSTRÖM, F.: *Goya, Saturn and Melancholy* (*Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series* 3), Stockholm, Göteborg, Uppsala 1962
- GOMBRICH, E. H.: *Imagery and Art in the Romantic Period*, in: ders.: *Meditations on a Hobby Horse*, London und New York 1971, S. 120–126
- MARTIN, J. R.: *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi* (*Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, Bd. 16), Brüssel 1972
- LICHT, F.: *Goya. Beginn der modernen Malerei*, Düsseldorf 1985
- HELD, J.: *Francisco de Goya*, Reinbek 1980
- BUSCH, W.: *Goya und die Tradition des «capriccio»*, in: M. Imdahl (Hg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, S. 41–73, S. 172–174