

1793 ... oder die Entdeckung der eigenen Abgründe

Werner Busch

In der Geschichte der Französischen Revolution ist das Jahr 1793 gekennzeichnet durch den Versuch einer systematischen Auslöschung des Königtums auf allen Ebenen. Januar 1793 wurde der König Ludwig XVI. durch die Guillotine enthauptet, die Königsgräber in St. Denis wurden zerstört, das Denkmal Ludwigs XV. in Reims wurde herabgestürzt. Jacques Louis David schlug vor, auf dem Pont-Neuf eine Kolossalstatue des französischen Volkes zu errichten, und zwar auf dem Piedestal, das aus den Trümmern der Königsstatuen von Notre-Dame gebildet werden sollte. Die Vorgänge zeugen von einer tiefen Einsicht in die Bedeutung des Symbol- bzw. Repräsentationscharakters des Königtums. Ähnlich verfuhr die Revolution mit der Religion. Nachdem der König im August 1792 gefangen genommen war, folgten die Septembermorde, bei denen 3000 Royalisten und Geistliche getötet wurden, der neue Nationalkonvent trat zusammen und schaffte in seiner ersten Sitzung die Monarchie ab und rief die Republik aus. Dieser definitive Angriff auf das Gottesgnadentum steht in direktem Zusammenhang mit der Entchristianisierung des Jahres II (1793/94). Kirchen wurden zu Tempeln der Vernunft. Volk und Gesetz lösten König und Gott ab.¹

Doch wurde schnell deutlich, daß es zwar möglich war, die Religion zu verbieten, es jedoch unklug erschien, ihre Riten unbesetzt zu lassen. Vor allem orientierte sich die Revolution am Märtyrerkult. Am 19. Januar 1793 stimmte der Konvent für die Hinrichtung des Königs, am Tag danach wurde der Abgeordnete Le Pelletier von Royalisten ermordet, die Revolution hatte ihren ersten Märtyrer. Der Zeremonienmeister der Revolution, David, schlug vor, den Leichnam Le Pelletiers auf dem Sockel von Girardons ebenfalls herabgestürztem Reiterbild Ludwig XIV. aufzubahren, ihm zu huldigen und ihn anschließend ins Pantheon zu überführen. Zugleich malte David sein Bildnis für den Nationalkonvent. Mitte des Jahres begann die Herrschaft der Jakobiner, am 13. Juli wurde Marat ermordet. Das wurde als Anschlag auf die Verfassung begriffen. David wurde beauftragt, auch sein Porträt zu malen. Bei der Aufbahrung des Toten wurden die Reliquien seines Todes vorgeführt: die Badewanne, der Tisch, das Schreibzeug, die Lampe, sie wurden mit dem Toten in das vorläufige Monument auf der Place du Carrousel überführt. Schließlich fand im Oktober im Hof des Louvre die Gedenkfeier für Le Pelletier und Marat statt, wobei die beiden fertigen Gemälde gezeigt wurden, eine lange Prozession wurde vor den beiden Märtyrerbildern inszeniert, bevor

¹ Wolfgang Schmale: Entchristianisierung, Revolution und Verfassung. Zur Mentalitätsgeschichte der Verfassung in Frankreich 1715-1794 (Historische Forschungen; 37). Berlin 1988.

beschlossen wurde, die Bilder im Sitzungssaal des Nationalkonvents in symmetrischer Anordnung anzubringen.²

Der Leichnam Marats wurde schließlich ebenfalls ins Pantheon überführt, sein Kult nahm hysterische Züge an. Das Glaubensbekenntnis wurde auf ihn umformuliert, der Vergleich mit Christus geführt, er wurde zum „Jésus prolétaire“ oder „Jésus sans-culotte“ verklärt. Heiligenfiguren wurden durch sein Bildnis ersetzt, hymnisch wurde auf ihn gepredigt. Es wurde gezielt – und ausdrücklich von Robespierre befördert – dem Bedürfnis nach Volksreligiosität entsprochen. Im Konvent selbst wurde dagegen eher der Bezug zum antiken Heros und Tugendkanon gesucht. Offenbar gibt es hier eine Spaltung, die in England im 18. Jahrhundert bereits vorgebildet ist, und zwar durch eine Zweiklassenreligion: Deismus für die Gebildeten, nüchtern und rational, Gott begriffen allenfalls als das uranfängliche Bewegungsprinzip, die Welt vom Menschen selbst nach vernünftigen Prinzipien verwaltet; Methodismus fürs Volk, von Predigern geschürte hysterische Frömmigkeit, die die soziale Lage des Volkes in der beginnenden industriellen Revolution als gottgewollt verklärte. In beiden Fällen wird Religion zum Kompensationsinstrument.³

Säkularisierung und Sakralisierung sind zwei Seiten einer Medaille, letztlich jedoch resultieren sie aus einer gänzlichen individuellen Verunsicherung. Kult als Opium für das Volk trägt nur solange, wie der Schwung der Ereignisse anhält. Nehmen die existentiellen Ängste überhand und es fehlen die institutionellen Entlastungsfunktionen und die angebotenen neuen erscheinen fragwürdig, dann ist der Einzelne grundsätzlich gefährdet, sein Fühlen wendet sich gegen ihn selbst. Die Aufklärung mochte noch so sehr die Vernunft berufen und die freischweifende Phantasie als Wahn diskreditiert haben, zu kontrollieren war sie nicht.⁴ Wenn die Revolution die Gefängnisse und Irrenhäuser zerstörte, öffnete oder umfunktionierte, den Wahnsinn wissenschaftlich erforschte und in neue extreme Ordnungsstrukturen zu überführen suchte, dann wurde das Abweichende um so mehr sichtbar, und sei es in Form durchrationalisierter, absoluter Vernunft, als Wahnsinn mit Methode.⁵ Im Endeffekt führte dies für das Individuum zu zweierlei: zur Entdeckung des Wahns und der Unvernunft als Dimension im eigenen Inneren und damit zur Erfahrung eines Bruches zwischen Innen und Außen, die nicht mehr zur Deckung kamen. Sichtbar wurde die Psyche, ohne daß sie

² Willibald Sauerländer: Davids „Marat à son dernier soupir“ oder Malerei und Terreur. In: *Idea* 2 (1983), S. 49-88; Klaus Herding: Davids „Marat“ als „dernier appel à l'unité révolutionnaire“. In: *Idea* 2 (1983), S. 89-112; Jörg Traeger: *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*. München 1986; Jacques-Louis David, 1748-1825 (Ausstellungskatalog Musée du Louvre, département des peintures, Paris u. Musée nationale du château, Versailles). Paris 1989, S. 219-222 (Le Pelletier), Kat. Nr. 118 (Marat); Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 80-91.

³ Kurz und knapp zu Deismus kontra Methodismus: George Macaulay Trevelyan: *Illustrated English Social History*. Bd. 3. 3. Aufl. Harmondsworth 1968, S. 108-124.

⁴ Werner Busch: *Goya und die Tradition des „capriccio“*. In: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Hg. v. Max Imdahl. Köln 1986, S. 41-73, 172-174.

⁵ Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [zuerst franz. 1961]. Frankfurt/Main 1973; Klaus Dörner: *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie*. Frankfurt/Main 1975, Kap. III.



Abb. 1 James Gillray, *Der Abschied Ludwigs XVI. von seiner Frau und Familie*, 1793, Radierung, Privatbesitz

greif- und regierbar erschien. Zwischen 1783 und 1793 gab Karl Philipp Moritz das *Magazin der Erfahrungsseelenkunde* heraus, dessen Haupttitel *gnoti santon* – „Erkenne dich selbst“ – lautete, und zwischen 1785 und 1790 schrieb er mit *Anton Reiser* den ersten Roman, der im Untertitel ausdrücklich als ein psychologischer Roman bezeichnet wird, womit, wie schon in der Vorbemerkung formuliert, die Darstellung der inneren Geschichte des Menschen gemeint ist, als einer der äußeren Geschichte nicht notwendig kongruenten.⁶

Zwei psychisch durchaus gefährdete Künstler haben diesen neuen Erfahrungen mit geradezu seismographischer Empfindsamkeit Ausdruck gegeben, indem sie beide scheinbar von einer aufgeklärten Vernunftpraxis aus die Entartungen und Grausamkeiten der Gegenwart geißelten – nur um sie als im eigenen Inneren angelegt zu erkennen. Der eine, James Gillray, als Karikaturist von den beiden widerstreitenden politischen Parteien in England, von den Whigs und den Tories, gleichzeitig finanziert bzw. bestochen, um zu ihren jeweiligen Gunsten „auszusagen“, starb in geistiger Umnachtung. Er thematisierte in extremer Weise die englische Furcht vor dem Übergreifen der Französischen Revolution. Der andere, Francisco Goya, erkrankte 1793 schwer, dauerhafte

⁶ Zuletzt zur „Erfahrungsseelenkunde“: Stefan Goldmann: *Erfahrungsseelenkunde und Haskala*. Jüdische Autoren in dem psychologischen Magazin von Karl Philipp Moritz. In: Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793 (Berliner Klassik; 4). Hg. v. Ute Tintelmann u. Christof Wingartzsahn. Hannover-Laatzten 2005, S. 293-315 (mit Lit.); das Anton Reiser-Zitat: Karl Philipp Moritz: *Werke*. Hg. v. Horst Günter. Bd. 1. Frankfurt/Main 1981, S. 36.

Taubheit war die Folge und damit eine extreme Reduktion der Kommunikationsfähigkeit. Er hielt nicht nur die unvorstellbaren Grausamkeiten des spanischen Bürgerkriegs, des ersten Guerillakrieges der Neuzeit, fest, bei dem die Grenzen von Recht und Unrecht auf allen Seiten vollständig verschwammen, sondern lotete zuvor schon die Diskrepanz zwischen aufklärerischer Moral und sozialer Realität aus, doch nicht etwa von sicherer kritischer oder humanistischer Position aus, wie die Forschung lange gemeint hat, sondern als Problem individueller psychischer Konstitution. Dabei entdeckte er die Möglichkeit künstlerischer Ambivalenzstiftung, die die Antwort auf das im Bilde nicht Beantwortete dem Betrachter aufbürdet, der die Ambivalenz als eigene grundsätzliche Verunsicherung erfährt und versucht, seine Antwort an das Bild zu adressieren, abgewiesen wird, es neu versucht, wieder abgewiesen wird, usf.

Beide Künstler, so sehr sie auf zeitgenössische Erfahrungen reagierten, setzten sich zugleich in ihren Werken mit der Kunsttradition und ihrer kanonisierten Bildersprache auseinander. Beide hatten akademische Erfahrungen und reagierten darauf. Gillray hatte eine komplette akademische Ausbildung und sagte sich dann ein für allemal von der Akademie los, Goya unterrichtete, so lange es seine Krankheit zuließ, an der Akademie und schrieb schon früh ein radikales Reformpapier, das dem individuellen Antrieb und nicht einer vorgegebenen Norm das primäre Recht in der Kunst zuwies. Für beide stellte der tendenzielle Antiakademismus die Möglichkeit dar, die gesamte Überlieferung der Kunst in Gegenwartserfahrung dialektisch aufzuheben.⁷

Am 20. März 1793, ziemlich genau zwei Monate nach der Hinrichtung Ludwigs XVI., veröffentlichte James Gillray bei James Aitken eine Karikatur mit dem Titel *Der Abschied Ludwigs XVI. von seiner Frau und Familie* (Abb. 1).⁸ Sie wurde von Ernst Fuchs wie folgt charakterisiert:

Aber selbst dieser Geist wurde noch übertroffen, und seltsamerweise ist das Blatt, das zu den grimmigsten gehört, was die Geschichte der Karikatur kennt, ein Blatt, welches den König Ludwig selbst in seiner Todesstunde noch verhöhnt, englischen Ursprungs ... Haß und Leidenschaft sprechen hierin ihr letztes Wort.⁹

⁷ Zuletzt zu Gillray: Christina Oberstebink: *Karikatur und Poetik. James Gillray 1756-1815*. Berlin 1995; zu Goya: *Goya and the Spirit of Enlightenment* (Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid; Museum of Fine Arts, Boston; Metropolitan Museum of Art, New York). Hg. v. Alfonso E. Pérez Sánchez u. Eleanor A. Sayre. Boston u.a. 1989; *Goya. Prophet der Moderne* (Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin u. Kunsthistorisches Museum Wien). Hg. v. Peter-Klaus Schuster u. Wilfried Seipel. Köln 2005; zu Goyas Akademieeinschätzung: Jutta Held: *Goyas Akademiekritik*. In: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst*. 3. Folge 17 (1966), S. 214-224.

⁸ David Bindman: *The Shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution*. London 1989, S. 31 u. Kat. Nr. 96; Caroline Buchartowski: *Nachahmung und individuelle Ausdrucksform. Eine Untersuchung zu den Motiventlehnungen in den politischen Karikaturen James Gillrays im Zeitraum 1789-1805* (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 160). Frankfurt/Main u.a. 1994, S. 85-101.

⁹ Ernst Fuchs: *Die Karikatur der europäischen Völker*. Bd. 1: *Vom Altertum bis zum Jahre 1848*. 4. Aufl. München 1921, S. 142.



Abb. 2 Luigi Schiavonetti nach Charles Benazech, *Die letzte Unterredung von Ludwig XVI. mit seiner untröstlichen Familie*, 1794, Kupferstich, London, British Museum, Lucas Collection

Es ist zu zeigen, daß Haß und Leidenschaft nicht unkontrolliert aus dem Künstler hervorbrechen, einem Affekt geschuldet sind, sondern sich einer höchst komplexen Strategie verdanken – was ihnen nichts von ihrer Schärfe nimmt, ja, sie als reflektierte noch unausweichlicher und damit auch zu unserem Haß und zu unserer Leidenschaft machen.

Der verfettete Ludwig XVI., angstschlotternd, vom Henkersmahl aufgestanden, kann den getrunkenen Wein nicht halten, als der Priester Abbé Edgeworth, um ihn auf die Hinrichtung vorzubereiten und ihm die letzte Beichte abzunehmen, den Kerker, das Temple-Gefängnis, betritt. Es ist der Moment, in dem die Familie von ihm getrennt wird – von brutalen oder blöd grinsenden Sansculotten. Marie Antoinette bricht in hysterisches Weinen aus, der Sohn, der Dauphin, hält sich an ihrem Rockzipfel fest mit einem Ausdruck von Angst, Schmerz und Nichtverstehen, mit einem Heulgesicht, noch ohne zu heulen, während die Tochter, Madame Royale, halb ohnmächtig von der gebrochenen Schwester Ludwigs fortgeführt wird. Ludwig, in seiner geradezu achsensymmetrischen Frontalität, die ihn formal isoliert, ist ein greuliches Bild des Jammers, und man fragt sich, warum diese Herabwürdigung von englischer Seite geschieht, zu einem Zeitpunkt größter Revolutionsfurcht in England. Ein ausführlicher Kommentar auf der Druckplatte unterhalb der Darstellung scheint Auskunft zu geben:



LES ADIEUX DE CALAS A SA FAMILLE

Abb. 3 Daniel Chodowiecki, *Der Abschied des Calas von seiner Familie*, 1767, Radierung, Kunsthalle Bremen

Das oben Dargestellte ist eine exakte Kopie eines infamen französischen Stiches, der vor kurzem in Paris erschienen ist unter zahllosen anderen, die darauf zielen, das Verhalten ihres verstorbenen Monarchen in seinen letzten Momenten der Verachtung und der Lächerlichkeit preiszugeben. Er wurde jetzt kopiert und publiziert, um den Abscheu vor einer Nation von gefühllosen Mördern auszudrücken, den jeder wahre Engländer Schuft gegenüber fühlen muß, die sich über die Leiden von Unglücklichen lustig machen können.

Mancher Engländer wird mit diesem vermeintlich linientreuen Bekenntnis zufrieden gewesen sein. Doch ein entsprechender französischer Stich, der hier exakt kopiert sein soll, hat nie existiert. Gillrays Radierung ist vielmehr eine raffinierte Paraphrase auf ein Gemälde von Charles Benazech mit dem Titel *Die letzte Unterredung von Ludwig XVI. mit seiner untröstlichen Familie* (Abb. 2) und auf eine Zeichnung von Domenico Pellegrini, auf dem der Dauphin von seiner Mutter getrennt wird, beide wurden von Luigi Schiavonetti gestochen, bei beiden handelt es sich um vielfach variierte sentimentale Propagandaszenen für den englischen Markt, um Ludwigs christliche Standhaftigkeit zu verklären, ihn zugleich zum fürsorglichen Hausvater werden zu lassen, dessen Familie grausam



Abb. 4 James Gillray, *Un petit Souper à la Parisienne* – oder eine Sansculottenfamilie erfrischt sich nach den Mühen des Tages, 1792, Radierung, Privatbesitz

zerrissen wurde.¹⁰ Diese englischen Darstellungen wurden in ihrer Sentimentalität nicht gestört durch das Eingreifen von brutalen Revolutionären. Was Gillray in seiner Fassung hervorkehrt, ist die Verlogenheit derartiger Sentimentstücke. Wobei seine Kritik in der Gestalt des Abbé Edgeworth am linken Bildrand auf die Spitze getrieben wird. Seine Bigotterie wird von dem Katholizismushasser Gillray vor allem durch den Kruzifixus hervorgekehrt: er zeigt die Karikatur eines laut schreienden Christus mit Phrygenmütze, einen „Jésus sans-culotte“. Die Figuration des Abbé mit Kruzifixus stellt im übrigen eine Paraphrase auf ein drittes Gemälde dar, das zum sentimentalen Genre gehört und europaweite Berühmtheit erlangt hatte: Daniel Chodowieckis *Abschied des Calas von seiner Familie* (Abb. 3).¹¹ Die Übernahme geht bis in die Details der Handgeste, einer Mischung aus Segensgestus und Schreckensverweis. Sie ist insofern besonders raffiniert, als Calas, der unschuldige und unbeugsame Hugenotte, der von der katholischen Kirche verfolgt als letzter in Frankreich aufs Rad geflochten wurde, im Konvent zu einem Vorläufer der Märtyrer der Revolution verklärt wurde. Sein Beichtvater war

¹⁰ Bindman (Anm. 8), S. 31-34, 49-51, 131-134, Kat. Nr. 91-100, 133.

¹¹ Jens-Heiner Bauer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk. Hannover 1982, Nr. 50 (E. 48); Elisabeth Wormsbächer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen. Hannover 1988, S. 6, Ba. 50.

dazu da, ihm im letzten Moment das Geständnis für einen nicht begangenen Mord an einem seiner Söhne, der zum Katholizismus übergewechselt war, abzapressen.¹²

Die von Gillray gestiftete Verwirrung ist vollkommen. Kriterien für die Beurteilung von richtig oder falsch, wahr oder unwahr gehen verloren. Die englische Empörung über französische Grausamkeit entpuppt sich als verlogen, genau wie die offizielle Sprache der Kunst, die der Propaganda zu Diensten ist. Wenn Betroffenheit sich als vorgeblich erweist, was heißt das für die Darstellungskompetenz der Kunst, wie kann sie „die Wahrheit“ markieren? Empfinden wir nicht eine geheime Lust an der Entblößung Ludwigs XVI., genießen wir nicht die Grausamkeit, die ihm und seiner Familie angetan wird? Daß es Gillray exakt um die Freilegung dieser Dimension ging, mag ein flüchtiger Blick auf eine seiner grausamsten Karikaturen überhaupt lehren: die auf den 20. September 1792 datierte und damit auf die Zeit der Septembermorde gemünzte Darstellung *Un petit Souper à la Parisienne – oder eine Sansculottenfamilie erfrischt sich nach den Mühen des Tages* (Abb. 4). Die Erfrischung besteht im Verspeisen von Menschlichem. Die Kinder machen sich über einen Korb von Innereien her, die Männer beißen in Aug' und Arme, die Frauen in Herz und Testikel. Einer der Sansculotten – wörtlich genommen ‚ohne Hose‘ – sitzt mit nacktem Gesäß auf den Brüsten einer als Stuhl genommenen Frauenleiche. Ebenso obszön sexuell konnotiert ist die unter dem Tisch liegende Männerleiche, der das Tischbein zwischen die Beine sticht.

Realisiert man, daß das Sitzmotiv mit nacktem Hintern und bloßen Brüsten eine Paraphrase auf Canovas berühmte Gruppe *Theseus und Minotaurus* von 1781-83 darstellt, wobei Theseus auf dem Gemächt des besiegten Minotaurus sitzt und ihm so anschaulich die Macht genommen hat und Canova dem Dekorurn dieser klassischen Figurengruppe durch ein Schamtuch zwischen den beiden Genüge getan hat, dann wird auch hier die Falschheit der offiziellen Kunstsprache mitsamt der unterschwellig sexuellen Konnotation hervorgekehrt.¹³ Gillray entblößt brutal und legt erneut unsere geheime Lust an der Betrachtung derartiger Obszönitäten frei, hier eindeutig sadomasochistisch besetzt. Der Verlust einer verbindlichen Kunstsprache, die Fragwürdigkeit von Eindeutigkeit läßt ihn nach untergründigen, verdrängten Antrieben fragen, die die eigentliche, nicht sehr erfreuliche Wahrheit darstellen.

Auf der Suche nach einer entsprechenden indirekten Kunstsprache, die die Dinge bewußt uneindeutig macht, weil das klassische Idiom als falsch, vorgeblich und verlogen erfahren wurde, ist auch Goya. Seine Krankheit von 1793, die ihn zum gesellschaftlichen Außenseiter werden ließ, sensibilisierte ihn zugleich dafür, das Ambivalente von Handlungsimpulsen wahrzunehmen, und brachte ihn dazu, ebenfalls nach den eigentlichen, uneingestanden Antrieben zu fragen. Am 5. Januar 1794 präsentierte Goya der Academia de San Fernando in Madrid zwölf kleine, auf Zinkblech gemalte Szenen, die

¹² Werner Busch: Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (Studien zur Kunstgeschichte; 7). Hildesheim u. New York 1977, S. 218-234; ders. (Anm. 2), S. 39-58; David D. Bien: The Calas Affair. Persecution, Toleration, and Heresy in Eighteenth Century Toulouse. Princeton 1960; Edna Nixon: Voltaire and the Calas Case. London 1961; Bernard Gagnebin: La gravure de „La Malheureuse Famille Calas“. In: Gazette des Beaux-Arts 92 (1978), S. 197-202.

¹³ Busch (Anm. 2), S. 470-472.

er aus eigenem Antrieb nach Ausbruch seiner Krankheit 1793 zu malen unternommen hatte.¹⁴ Am Tag zuvor schrieb er dem Vize-Protector der Academia, Bernardo de Iriarte, folgendes zu diesen Bildern:

Um meine durch die Betrachtung meiner Leiden gequälte Phantasie zu beschäftigen und um teilweise die hohen Kosten auszugleichen, die mir dadurch entstanden sind, habe ich damit begonnen, eine Gruppe von Kabinettbildern zu malen, in denen es mir gelungen ist, Beobachtungen anzustellen, die in Auftragarbeiten gewöhnlich keinen Platz finden, da bei diesen Laune und Erfindungsgabe („el capricho y la invención“) nicht frei schalten und walten können.¹⁵

So vorsichtig das ausgedrückt ist, es ist ungemein hellsichtig. Goya hat sich von den Visionen, die ihn aufgrund seiner Krankheit heimgesucht hatten, entlastet. Dabei hat er Beobachtungen gemacht und dargestellt, die in offiziellen Bildern kein Vorkommen haben können, und er hat sie in sich gefunden. Die Folge der Bilder besteht aus zwei Teilen, die ersten sechs sind dem Stierkampf gewidmet und bedienen den spanischen Nationalmythos, die zweiten sechs jedoch, von Goya selbst *Szenen tragischen Charakters* benannt, schildern Gewalt, Mord, Gefängnis, Irrenanstalt und Naturkatastrophen in Gestalt von Schiffbruch und nächtlichem Feuer. Derartige Szenen hatten im 18. Jahrhundert Saison, sie galten als paradigmatisch für die ästhetische Kategorie des Sublimen. Vernet etwa war auf Schiffbrüche abonniert, eine internationale Schar von Künstlern hatte sich auf Vesuvausbrüche bei Nacht spezialisiert.¹⁶ Doch Goya lieferte etwas anderes. Wenn er in der Gefängnis- und der Irrenhausszene die hoffnungslose Vereinigung der Weggeschlossenen zum Thema macht und sie damit zudem als in sich selbst verschlossen und abgekapselt zeigt,¹⁷ dann ist der Mensch in den Szenen der Naturkatastrophen diesen nicht nur hilflos ausgeliefert, sondern durch seine Panikreaktionen in jeder Hinsicht entblößt.

¹⁴ Goya. Truth and Fantasy. The Small Paintings (Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid; Royal Academy of Arts, London u. The Art Institute of Chicago). Hg. v. Juliette Wilson-Bureau u. Manuela B. Mena Marqués. New Haven u. London 1994, Kat. Nr. 32-37 (Stierkampf), Nr. 38-43 (Szenen tragischen Charakters), S. 189-209.

¹⁵ Der Brief an Iriarte, ebd., fig. 141, S. 190.

¹⁶ Werner Busch: Das sublime Feuer in der englischen Malerei. In: Feuer (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Schriftenreihe Forum; 10, Elemente des Naturhaushalts II). Hg. v. Bernd Busch. Köln 2001, S. 133-148; ders.: Die Naturwissenschaften als Basis des Erhabenen in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2004, S. 83-109.

¹⁷ 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), S. 198-252; ders.: „La fantasía abandonada de la razón“: Zur Darstellung des Wahnsinns in Goyas „Hof der Irren“. In: Goya. Neue Forschungen. Hg. v. Jutta Held. Berlin 1994, S. 161-194.

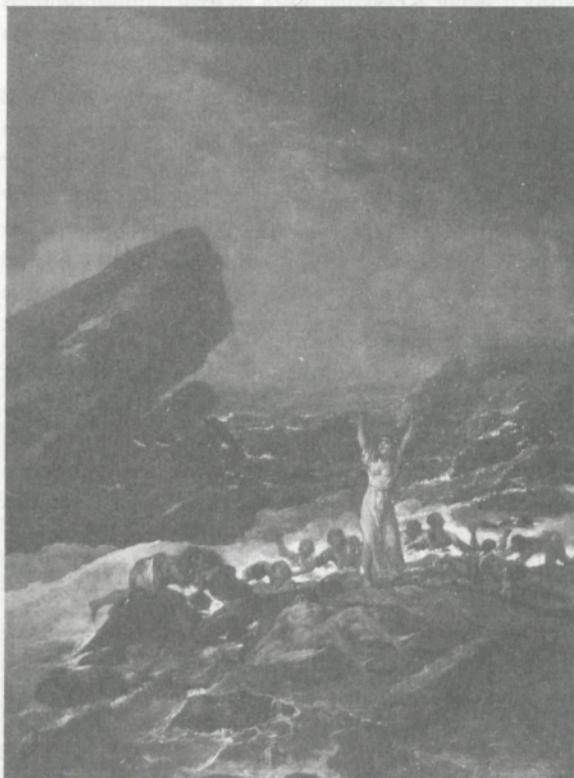


Abb. 5
Francisco Goya
Der Schiffbruch, 1793
Öl auf Zinkblech
Madrid, Sammlung Arango

Daß es Goya allein um die Freilegung derartiger Dimensionen ging, macht die Inszenierung seiner Bilder deutlich. Beim Schiffbruch (Abb. 5) ist das zerborstene Schiff überhaupt nicht zu sehen – keiner von Goyas Vorläufern hätte sich dieses zentrale Motiv entgehen lassen –, allein die im Wasser Kämpfenden und aus dem Wasser auf die Felsen Kletternden, wo sie alles andere als sicher erscheinen, sind Thema. Wer von den im Wasser Befindlichen sich retten kann, bleibt gänzlich un-

klar. Der nächtliche Feuersturm (Abb. 6) ist noch irritierender. Der Brandherd ist ausgespart, eine grelle Lohe ist zu sehen, die gespenstisch eine in sich verhakete geballte Gruppe von Menschen im nächtlichen verqualmten Dunkel punktiert erleuchtet. Tote, Ohnmächtige, Verletzte – Genaues ist nicht auszumachen – werden verzweifelt davongeschleppt. Das Chaos scheint absolut. Einige Leiber sind kaum bekleidet, bei der Mehrzahl der Davongeschleppten handelt es sich um Frauen. Je länger man versucht, das Dunkel mit Blicken zu durchdringen, Einzelheiten zu identifizieren, umso mehr realisiert man eine fortschreitende eigene Irritation. Es passiert das, was Goya bald darauf in den *Caprichos*, aber auch in späteren Serien gesondert zum Thema machen wird: es erfolgt ein Wahrnehmungsumschlag, den man als Betrachtender zu unterdrücken sucht.¹⁸

¹⁸ Busch (Anm. 4), S. 41-73, 172-174; zur Ableseambivalenz bei Goya: ebd., S. 59-73. Zu Goyas Serie und den psychischen Abgründen s. Werner Hofmann: Unending Shipwreck. In: Goya (Anm. 14), S. 43-64; Hofmann scheint auch der erste gewesen zu sein, der auf die Verwandtschaft Goya – de Sade hingewiesen hat: Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789 – 1830 (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle). München 1980, S. 19, 53, 60, Anm. 6.

Da hier Drama und Unglück herrschen, die von der Sache her unser Mitleid herausfordern, sträuben wir uns dagegen, bei diesem Unglück Lust zu empfinden. Ein Teil der Leiber wird vor unseren Augen erotisiert, das zur Rettung Davonschleppen lesen wir nun als Vergewaltigung, Kopfberührungen als sexuellen Austausch usw. Das erhabene Drama, so wissen wir mit Burke, können wir genießen, da wir uns dem Dargestellten gegenüber in Sicherheit befinden. Das Ästhetische ist sublimiertes Sinnliches, es verschweigt die mögliche Triebentblößung. Der Marquis de Sade, 1793 von den Jakobinern zum Tode verurteilt und nur durch den Sturz Robespierres 1794 vor der Guillotine gerettet, aber von Napoleon dauerhaft ins Irrenhaus Charenton verbracht, hat in seinen Romanen, vor allem *Justine* 1791, *Juliette* 1796 und der Neufassung beider Geschichten 1797, nicht nur geradezu rational mechanistisch die Dimensionen entsubjektivierter Sexualität ausgelotet, den vernunftgeleiteten Trieb durchdekliniert, sondern auch die völlige Ambivalenz im Verhältnis von Vernunft und Phantasie, von Moral und Verbrechen in jedem Einzelnen von uns aus dem Dunkel ans Licht gehoben.¹⁹ Darin gleicht er Gillray und Goya.



Abb. 6
Francisco Goya
Das Feuer in der Nacht, 1793
Öl auf Zinkblech
Madrid, Sammlung Varez Fisa

¹⁹ Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt*. Frankfurt/Main 1988, S. 274-307 (II: Subjektgeschichte, Kap. Umgekehrte Vernunft. Dezentrierung des Subjektes bei Marquis de Sade). Zu Gillray und de Sade vgl. Oberstebrink (Anm. 7), S. 121-125.