



Goya – Die Welt ist aus den Fugen

Goyas grafische Serie ›Los Caprichos‹ ist 1799 publiziert, doch gleich wieder unterdrückt worden. Dem Titel zufolge scheint es sich um Produkte spielerischer Laune zu handeln. Doch mitnichten: So gut wie jedes der achtzig Blätter zeugt von einer tiefgreifenden Verunsicherung, sowohl was politische und religiöse Überzeugungen angeht, vor allem aber auch was psychische Erfahrungen anbetrifft. Einerseits waren Ideen der französischen Aufklärung ins Land gesickert, andererseits herrschte die Inquisition mit brutaler Gewalt. Das spanische Volk, ohne Möglichkeit zur Bildung, von systematisch geschürter Furcht und Aberglauben heimgesucht, mit der Französischen Revolution vor der Tür – und dann Napoleons Truppen im Land, verlor jede Orientierung – und Goya gab dem Ausdruck, besonders weil er erkannte, daß extreme psychische Zustände der Vernunft nicht zugänglich sind. Traum, Alptraum, Wahnvorstellungen, Halluzinationen, unbeherrschbare Ängste geistern durch diese Blätter. Dabei nutzt Goya auch die technischen Möglichkeiten der Grafik. Vor allem die Schwärze der Aquatinta dient ihm dazu, den Ausdruck der Grafiken zu steuern, die inhaltliche Aussage zu unterstreichen, ja eigentlich erst hervorzubringen.

1793 war Goya schwer erkrankt, vollständige Taubheit war die Folge. 1794 schrieb er an einen Freund, den Dichter Iriarte, woran er nun künstlerisch arbeite: »Um meine Fantasie, die an der Versenkung in mein Leiden krankt, zu beschäftigen, [...] habe ich mich dem Malen einer Gruppe von Kabinetbildern gewidmet, in denen es mir gelungen ist, Beobachtungen zu machen, zu denen in der Regel die Auftragswerke keine Gelegenheit bieten, da in ihnen Laune [capricho] und Erfindung [invention] sich nicht verbreiten können« (zit. n. Held 1980, S. 43). Diese Bilder, die Katastrophen vom Schiffbruch bis zu Mord und Vergewaltigung darstellen, dienen der Vorbereitung der ›Caprichos‹, an denen er zeichnerisch ab 1796/97 arbeitete. Nachdrücklich betont Goya, dass sie mit einer geläufigen Auffassung von Kunst nichts zu tun haben. Sie seien vielmehr Produkte einer dunklen Einbildungskraft, Aus-

druck verunsichernder psychischer Erfahrungen. In der Ankündigung der ›Caprichos‹ von 1799 nennt er sie eine Sammlung von aus der Laune geborener Themen, ›asuntos caprichosos‹, mit denen er die Torheiten, Auswüchse und Laster der Zeit geißeln will. Das scheint allein aufklärerisch zu klingen. Doch Goya sieht ein, dass die Laster potenziell eigene Laster sind, die gesellschaftlichen Abgründe zeigen zugleich die eigenen Schwächen auf. Sie darzustellen, so der weitere Text der Annonce, dafür suchte er »Formen und Gebärden [...], die bisher nur im menschlichen Geist existierten, welcher verdunkelt und verwirrt ist aus Mangel an Aufklärung oder überhitzt durch die Zügellosigkeit der Leidenschaften« (zit. n. Kat. Frankfurt 1981, S. 35). Füssli dürfte das kaum anders ausgedrückt haben.

Nach der Französischen Revolution, im Napoleonischen Zeitalter, treibt Spanien in den Bürgerkrieg, und Goya reagiert darauf mit den über achtzig ›Desastres de la Guerra‹, entstanden über einen längeren Zeitraum zwischen 1810 und den 1820er-Jahren. Nun sind die Verhältnisse im Land gänzlich chaotisch. Mord, Totschlag, Hungersnöte, vollständige Unsicherheit, beständig sich radikal ändernde politische Verhältnisse – all dies ist nicht mehr wirklich zu analysieren, was Distanz voraussetzen würde, sondern nur noch in seiner Hoffnungslosigkeit zu zeigen. »Yo lo vi«, »Ich habe es gesehen«, lautet der Titel eines Blattes.

Stellt Goya in den ›Caprichos‹ noch die alltäglichen menschlichen Laster und Verfehlungen dar, allerdings auch schon das im Volksglauben verankerte Hexenwesen und andere Angstgestalten, so sind die ›Desastres‹ der Erfahrung der gänzlichen Entartung menschlichen Verhaltens im Krieg gewidmet. Der Krieg auf der spanischen Halbinsel (1808–1814) verdankte sich Napoleons Expansionsstreben. Die Überlegenheit der französischen Truppen führte zur Ablösung der Bourbonenherrschaft unter dem schwachen König Karl IV. und seinem Sohn Ferdinand VII. Das löste nach der Festsetzung der Mitglieder des spanischen Königshauses außerhalb des Landes den Spanischen Volksaufstand aus, der von einem Teil der königstreuen Truppen unterstützt wurde. Es war der erste Guerillakrieg der Geschichte mit unvorstellbaren Grau-

Abb. links > F. de Goya, Tantalo (Los Caprichos 9), 1799 (Kat. Nr. 97)



Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

Abb.1 > F. de Goya, Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (Desastres de la guerra 1), 1810–1820 (Kat. Nr. 101)

samkeiten von allen Seiten. Goya gehörte zu den ›Afrancesados‹, die den Gedanken der französischen Aufklärung anhängen und auf die oppositionelle liberale Verfassung von Cádiz aus dem Jahr 1812 setzten. Die französischen Truppen, die zuerst in Spanien begrüßt wurden, dann aber mit großer Grausamkeit voringen, lösten vor allem durch die Besetzung Madriids den spanischen Bürgerkrieg aus, in dem die Parteiungen kaum noch auszumachen waren. Kaum kehrte Ferdinand VII. 1814 nach Spanien zurück, worauf die Bevölkerung große Hoffnungen gesetzt hatte, schon führte er die Inquisition wieder ein und verfolgte jegliches liberale

Gedankengut. Auch Goya musste sich vor der Inquisition verantworten. Nichts hatte sich geändert. Die ›Desastres‹ geben nicht nur dem Kriegsgeschehen und der nachfolgenden Unterdrückung, den Hungersnöten und Verfolgungen durch die Inquisition Ausdruck, sie zeigen vielmehr die gänzliche menschliche Verrohung in einer Weise und Brutalität, wie sie in der Kunst keine Vorläufer hat. In den nachträglichen Schlussbildern der ›Desastres‹ versucht Goya, Hoffnung aufkeimen zu lassen, nur um sie sogleich wieder zurückzunehmen. Die Wirklichkeit der Gegenwart bleibt ohne Hoffnung.

Francisco de Goya (1746–1828)
Tantalo (Los Caprichos 9), 1799

Calcografía Nacional, Madrid, 2. Aufl. 1855
 Radierung und Aquatinta mit Polierstahl,
 Kaltnadel; 20,5 x 14,9 cm
 MWB
 Abb. S. 162

Hier geht es nach Ausweis der zeitgenössischen Kommentare um die tantalischen Qualen der Impotenz. Der Alte kann die Schöne, die ihre Ohnmacht nur vorspielt, nicht befriedigen. Der Betrachter kann die steif auf dem Schoß des Alten liegende Schöne aber auch als tot empfunden haben, denn der Typus der Figuration folgt eindeutig der christlichen Pietà, doch ist deren Sinn auf den Kopf gestellt. Der Alte ringt die Hände wie Maria, und die Schöne nimmt die Stelle des toten Christus in Marias Schoß ein.

Da die Figuration auch Ähnlichkeit zu Füssli's ›Nachtmahr‹ aufweist, wird einmal mehr deutlich, welche Deutungsdimensionen sie zulässt, und zugleich wird die Infragestellung des ursprünglich christlichen Sinnes in der Gegenwart eines Goya oder Füssli hervorgekehrt. Niemand konnte im erzkatholischen Spanien den Pietà-Typus übersehen, spätmittelalterliche Pietà-Gruppen in gemalter und geschnittener Form, die gerade den todesstarrten Leib Christi betonen, existierten zuhauf. Während jedoch in der christlichen Tradition der Gruppe etwas würdevoll Hierarchisches eignet, gerät sie hier durch die Schräge der Pyramide und die geradezu auf sie stürzenden Steine aus dem Lot. Zudem stellt sich bei genauerer Betrachtung aufgrund der betonten Brüste der Scheintoten als eigentliches Thema der Darstellung eine unangenehme Mischung aus Lust und Verzweiflung ein. W. B.

Francisco de Goya (1746–1828)
Por que fue sensible (Los Caprichos 32), 1799

[Weil sie so sensibel war]
 Calcografía Nacional, Madrid, 2. Aufl. 1855
 Aquatinta; 21,4 x 15,2 cm
 MWB

Sie wurde verführt und geschwängert und dafür in den Kerker verbannt. Die kirchliche Moral regierte in Spanien mit Hilfe der Inquisition in erbarmungsloser Weise. Was der Betroffenen bleibt, ist allein Hoffnungslosigkeit. Sie findet Ausdruck in einem einerseits verkrampft gestreckten Leib und andererseits im stark abgewinkelten Hals und Kopf – in einer

geradezu gebrochenen Körperform. So dunkel der Kerker mit der schwachen Lampe auch ist, der Körper der Eingekerkerten erscheint überraschend hell, sodass sie wenigstens unsere Sympathie gewinnen kann, Helligkeit dient als Zeichen von Unschuld.

›Capricho‹ 32 ist das einzige Blatt der Serie, das in reiner Aquatinta radiert wurde, d. h.



Goya verzichtet auf jede Linienzeichnung. Die Aquatinta druckt Farbflächen je nach Länge des Ätzzvorgangs in unterschiedlicher tonaler Abstufung. So sprechen hier allein Hell- und Dunkelvarianten. Es wird nichts erzählt, sondern nur ein trostloser Zustand vorgeführt. Der Ton der Grafik entspricht dem Ton des Dargestellten.

W. B.

99

Francisco de Goya (1746–1828)
Tu que no puedes (Los Caprichos 42),
1799

[Du, der du nicht kannst]

Calcografía Nacional, Madrid, 2. Aufl. 1855

Radierung und Aquatinta mit Polierstahl;

21,4 x 14,9 cm

MWB



Wie der zeitgenössische, aus Goyas Umkreis stammende Kommentar sagt, ist die Last, die die arbeitende Bevölkerung empfindet, nur eingebildet insofern, als sie sich abschütteln ließe. Darum sind die Augen der Tragenden wie im Traum geschlossen. Die Esel stehen für den steuerfreien Teil der Gesellschaft, den Adel, der die Armen ausbeutet und unterdrückt. Würden die Armen sich aufrichten, sie würden die Last nicht mehr spüren und könnten sich von dem befreien, was sie über Jahrhunderte in Abhängigkeit hielt. So ist die Mitteilung des Blattes revolutionär, und man wundert sich nicht, dass Goyas »Caprichos« gleich nach Erscheinen unterdrückt wurden und erst Mitte des 19. Jahrhunderts wieder nachgedruckt werden konnten. Auch ist es kein Wunder, dass Goya hier wie andernorts in seiner allegorischen Bildersprache ausgeprägt populären Traditionen folgt. Die Bilderbögen der »Verkehrten Welt«, in denen die Dinge paradoxerweise auf den Kopf gestellt werden, waren in Spanien weit verbreitet und in ihrer subversiven Dimension leicht verständlich. Und auch der Titel des Blattes verweist auf Volkstümliches. Er ist die erste Hälfte einer spanischen Redensart, vollständig lautet sie: »Du, der du nicht kannst, trag mich auf deinen Schultern« – womit ebenfalls auf das paradoxe Missverhältnis von Oben und Unten hingewiesen wird.

W. B.

100

Francisco de Goya (1746–1828)
El sueño de la razón produce
monstruos (Los Caprichos 43), 1799

[Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer]

Calcografía Nacional, Madrid, 2. Aufl. 1855

Radierung und Aquatinta; 21,4 x 15,1 cm

MWB

Das berühmte »Capricho« 43 zeigt den Künstler unfähig zur Arbeit, da er von ängstigenden Visionen heimgesucht wird. Würde er seine Visionen produktiv wenden, wozu ihn die Eule an seiner Seite, die ihm den Zeichengriffel zu geben sucht, anregen möchte, so könnte er sich von ihnen befreien. Verharrt er in seinem Zustand, so verfolgt ihn der Alp in Gestalt von Nachtgetier weiter. Was Goya allerdings of-



101

Francisco de Goya (1746–1828)
**Tristes presentimientos de lo que
 ha de acontecer (Desastres de la
 guerra 1), 1810–1820**

[Finstere Vorahnungen kommender Ereignisse]

Real Academie de Bellas Artes de San
 Fernando Madrid, 2. Aufl. 1892

Radierung, Kupferstich, Kaltnadel und
 Polierstahl; 17,7 x 21,9 cm

MWB

Abb. S. 164

Das Titelblatt der ›Desastres‹ markiert mit dem Knienden mit ausgebreiteten Armen, frontal auf den Betrachter ausgerichtet, einen Inbegriff von Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung. Schaut man genau hin, so schälen sich aus dem Dunkel über dem Knienden ihn ängstigende Fratzen heraus. Die Kriegsverhältnisse in Spanien, in denen, verkürzt gesagt, Freund und Feind kaum noch auszumachen waren, erstickten jede Hoffnung für den Einzelnen.

Goyas Figuration folgt dem Typus des Christus am Ölberg, der um Gottes Hilfe fleht, dann aber den Tod für die sündige Menschheit auf sich nimmt. Die christliche Formel wird an den Verhältnissen der Gegenwart gemessen und erweist sich in ihrer Bedeutung als nicht mehr gültig. Betroffen ist die Psyche des Einzelnen, Entlastung von außen, von Gott oder der Gesellschaft, kann er nicht mehr erwarten. Goyas Opfer hat den Blick in die Höhe gerichtet, doch hier taucht kein Heilszeichen der kommenden Erlösung auf, vielmehr zeigt sich eine riesige Fratze, die dem Gepeinigten ein ihn bedrängendes Wahngesicht vorgaukelt. Diese primär psychologische Aufladung der Figuration verbindet erneut Goya und Füssli. W. B.

100

fenlässt, das ist die Frage, ob allein ein freier Entschluss hilft, die Last des Alps abzuschüttern, ob nicht die herrschenden Verhältnisse als permanenter Alp fungieren. Goya benutzt hier für den Verzweifelten den alten Melancholietypus, der für die Sünde der ›inertia‹, der Untätigkeit, steht. Sie droht, ihn auf Dauer zu

lähmen. In der Vorzeichnung zu ›Capricho 43 taucht unter dem Nachtgetier wie in einer Erscheinungswolke auch Goyas eigenes Porträt auf, was deutlich macht, dass Goya nach einer Darstellungsform sucht, um die eigene psychische Bedrängnis zu veranschaulichen. Darin trifft er sich mit Füssli. W. B.