

Beethoven und Goya: Außenseiter der Gesellschaft

Originalveröffentlichung in: Kugler, Andreas; Sharp, Jasper; Weppelmann, Stefan; Zimmermann, Andreas (Hrsgg.): Beethoven bewegt, Berlin 2020, S. 95-100

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008283>

I.
Ist es sinnvoll, Beethoven und Goya zu vergleichen, nach Parallelitäten zu suchen? Sie dürften nichts voneinander gewusst haben. Der eine wird die Kunst des anderen nicht gesehen haben, selbst seine Druckgrafik nicht, der andere dürfte die Musik des einen nicht gehört haben, ja, er konnte es nicht einmal.

Beethoven und Goya sind in etwa Zeitgenossen. Goya ist zwar um einiges älter, geboren 1746, doch war er ein eindeutiger Spätentwickler. Ab 1775 war er für die Madrider Teppichmanufaktur als Entwerfer tätig, hatte ab dem Beginn der 1780er Jahre Erfolg als Porträtmaler und konnte sich am Hof etablieren: Er wurde 1786 königlicher Maler, 1789 Hofmaler, 1799 erster Hofmaler. Beethoven, geboren 1770, gehörte zum Typus des musikalischen Wunderkindes, so dass die entscheidende künstlerische Tätigkeit beider in den 1780er Jahren begann und so gut wie gleich lange dauerte – Beethoven starb 1827, Goya 1828. Damit waren beide notwendig geprägt von der Französischen Revolution, den Napoleonischen Kriegen und der nachfolgenden Reaktion. Da beide gesellschaftliche Außenseiter waren, die so gut wie ausschließlich für ihre Kunst lebten und darin geradezu systematisch gegen tradierte Normen verstießen, lohnt sich ein Vergleich durchaus.¹ Er sei im ersten Teil dieses Beitrages in knapper Form in zehn Punkten vollzogen. Der zweite Teil soll der Analyse einer Reihe von Arbeiten Goyas gewidmet sein.

ERSTENS Beethoven wie Goya waren taub. Das hat ihren Kontakt zur Gesellschaft stark eingeschränkt. Goya erkrankte 1792/93 schwer, unmittelbare Taubheit war die Folge. Bei Beethoven handelte es sich um einen schleichenden Prozess. Ab etwa 1798 stellte sich eine Hörschwäche ein, die sich 1801 verschlimmerte, dann eine Zeitlang stagnierte, um 1813 erneut zuzunehmen; ab 1817 konnte er keine Musik mehr hören, musste seine Pianistentätigkeit und die Aufführungsleitung aufgeben, 1818/19 war er gänzlich taub. Goya malte weiter, Beethoven komponierte weiter. Beide versuchten ihrem Leiden mit Schocktherapien zu begegnen, bei beiden ohne Erfolg.

ZWEITENS Beide verfielen in Misanthropie. Ihnen fehlte zunehmend der Glaube an das Positive im Menschen, im Falle Goyas an seine aufklärerisch gedachte Reformierbarkeit. Beethoven konnte grob abweisend sein, misstrauisch, voller Vorwürfe selbst gegenüber lang Vertrauten. Beethovens zunehmende Weltfremdheit verband sich einer ausgeprägten Leidensdimension, zumal er vielfach von Krankheit heimgesucht wurde. Goya hatte einen zweiten schweren gesundheitlichen Einbruch 1819, die Verhältnisse ließen ihn immer pessimistischer werden.

DRITTENS Nicht von der fortschreitenden Vereinsamung zu trennen, ist besonders bei Beethoven die Einnahme einer prometheischen Position. Schon früh hat er *Die Geschöpfe des Prometheus* komponiert. Prometheus, der Licht- und Heilsbringer der Menschheit, der dies jedoch nur im Frevel gegenüber den Göttern vermochte und dafür lebenslang leiden musste. Die *Eroica* (1804), aber auch die Fünfte, die *Schicksalsinfonie*, 1808 uraufgeführt, haben stark prometheische Züge. Vereinsamung und die Überzeugung von Schicksalsverfallenheit sind Grundlage für die Bildung des von der Gesellschaft

durchaus beförderten Mythos des genialen Künstlers. Bei Goya handelt es sich weniger um Selbststilisierung, als vielmehr um einen abgrundtiefen Skeptizismus, der in Spanien eine eigene literarische Tradition besitzt, bei Goya jedoch eine ausgeprägt individualistische Dimension erhält.

VIERTENS Beide sind und bleiben Anhänger des Freiheitsgedankens der Französischen Revolution. Beide setzen zudem auf den Heros Napoleon als gewaltsamen Verwirklicher der Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Beethoven wollte die *Eroica* ursprünglich Napoleon widmen, dessen Selbstkrönung zum Kaiser 1804 enttäuschte ihn jedoch maßlos und er sah von da an in ihm einen Verräter der Ideale. Die Napoleonischen Kriege 1808 bis 1814 lassen Beethoven auf die Seite der Alliierten wechseln. Einen der größten Erfolge feierte Beethoven 1813/14 mit der Aufführung von *Wellingtons Sieg* (op. 91). 1820, nach der deprimierenden Phase der Restauration unter Metternich, sah er einerseits die Vergeblichkeit des Freiheitskampfes und rühmt andererseits in der Rückschau Napoleon, der nur an seiner Hybris gescheitert sei: „Doch stürzte er überall das Feudal System, und war Beschützer des Rechtes und der Gesetze.“² Nicht viel anders Goya. Er fand seinen Ort in der nach französischem Vorbild gestalteten liberalen Verfassung von Cádiz aus dem Jahr 1812, die versuchte, die Adelsprivilegien aufzuheben und gegen die Inquisition vorzugehen. Goya zählte zu den „afrancesados“, den Franzosenfreunden. Als Ende 1807 Napoleons Truppen unter General Murat in Spanien eindringen, schienen sie liberale Reformen durchführen zu wollen. Doch machten sie sich durch besondere Brutalität und Grausamkeit gegenüber der spanischen Bevölkerung schnell unbeliebt. Als Anfang 1808 Murats Truppen Madrid besetzten und Napoleon daraufhin die königliche Familie nach Bayonne kommen ließ, brach im Mai 1808 ein Aufstand los, der schnell Formen einer Guerilla in ganz Spanien annahm. So war auch Goya hin- und hergerissen. Das liberale Gedankengut wollte er nicht aufgeben, aber den Aufstand des Volkes sah er, trotz dessen Lenkung durch konservativen Adel und Kirche, als berechtigt an, zumal er das Leiden der Bevölkerung unmittelbar vor Augen hatte. Wie Beethoven wechselte er in seinen Sympathien zu Wellington, der der Herrschaft der Franzosen ein Ende bereitere. Goya malte sofort Wellingtons Porträt. Doch dieser fürchtete die liberalen Kräfte und installierte erneut den reaktionären König Ferdinand VII., der gleich wieder die Inquisition einrichtete, vor die auch Goya geladen wurde. Goya lavierte sich durch die Zeitläufte und verlor jede Illusion.

FÜNFTENS Wenn Beethoven lange den Heros Napoleon feierte, sich selbst entsprechend stilisierte, so brechen seine Vorstellungen durch den Wiener Kongress 1814 bis 1815 ein. Spätestens nach den Karlsbader Beschlüssen 1819 resignierte er endgültig. Doch die Feier des Heroischen ist schon

in den Klaviersonaten op. 31 (1802–1805) nicht mehr ungebrochen. Goya dagegen klagt den Krieg direkt an. Die erste umfangreiche Gruppe seiner *Desastres*, Nrn. 2–64, entsteht zwischen 1810 und 1814, nach Ferdinands Rückkehr 1814 waren die Grafiken nicht mehr zu veröffentlichen. Erst 1820, nach Aufständen und Revolten, bei denen Ferdinand auf die Verfassung von Cádiz schwören musste, konnte Goya sie fortsetzen. Doch die liberale Phase hielt nur bis 1823. Der König kehrte mit Unterstützung der Koalitionstruppen in seine alte Machtposition zurück, das Elend begann von Neuem und wurde im Endeffekt auch für Goya unerträglich.

SECHSTENS Für Beethoven wie für Goya bestand das nicht auflösbare Dilemma einer Spannung zwischen der Verbürgerlichung der Kunst auf der einen Seite und starker höfischer Abhängigkeit auf der anderen Seite. Beethoven wurde weitgehend von adligen Gönnern finanziert. Goya konnte auf seine Mitgliedschaft in der königlichen Akademie und die damit verbundenen Rechte nicht verzichten, musste mehrfach Ergebenheit gegenüber dem verhassten Ferdinand bekunden, um sie sich mit-samt der Pension zu erhalten. Eine privatwirtschaftliche Finanzierung, obwohl angestrebt, war für beide noch nicht zu erreichen.

SIEBTENS Beide versuchten Marktprinzipien zu entwickeln, die eine freischaffende Existenz ermöglichen sollten. Beide handelten mit Verlegern Verträge aus bzw. versuchten, selbständig zu publizieren. Sie schrieben ihre Werke zur Subskription aus und folgten darin den für die Literatur im 18. Jahrhundert entwickelten Prinzipien. Ferner versuchten sie durch Widmungen Förderung zu erlangen und betrieben eine eigene Preispolitik.

ACHTENS Die Jahre 1800 bis 1812 sind auch als Beethovens heroischen Phase bekannt. Selbst wenn in dieser Zeit bereits Verstöße gegen die klassische Form zu konstatieren sind, so wird die Form bei allen möglichen Brüchen und unruhigen Phasen doch im Endeffekt gebändigt, in eine konsequente Struktur überführt. Man hat dies – zu Recht – durchaus klassizistisch genannt. Das ist bei Goya nicht anders, wie die Forschung selten realisiert. Nicht umsonst orientierte sich Goya am neoklassizistischen Umrissstil eines John Flaxman, studierte dessen grafische Illustrationen zur *Odyssee* und *Ilias* und seine stilisierten Formen bei den Dante-Illustrationen. Auch dieser Umrissstil kann gegen Perspektiv- und Anatomieanforderungen verstoßen, wenn es der Ausdrucksdimension des Gegenstandes dient. Für Goya gilt dies besonders für seine grafische Serie *Los Caprichos* von 1799, aber auch für eine Reihe von Anton Raphael Mengs beeinflusster Ölbilder.

NEUNTENS Zur Auflösung der klassischen Strukturen kommt es bei Beethoven nach 1812, bei Goya in den 1810 einsetzenden *Desastres*. In beiden Fällen lassen die politischen Ereignisse für die Protagonisten kein heiles Weltbild mehr zu.

Die Brüche in den Werken, die ostentativ vollzogen werden, sind Ausdruck von Gegenwartserfahrungen. Die Künstler setzen ihre eigenen Regeln – in dieser Hinsicht werden ihre Werke autonom. Man spricht zu Recht von Beethovens absoluter Musik, die versucht, Erfahrungen zu vermitteln, jenseits klassischer Bildungsgesetze. Die Musik entwickelt ihre eigene Rhetorik. Bewusst formzerstörende Elemente nehmen zu, Erwartungen werden enttäuscht, Geläufiges wird konterkariert. Statt Struktur eher emotionale, energische Demonstration. Die späten Werke sind nicht der Empirie verpflichtet, sondern einer Darstellung inneren Erlebens. Die Gewalt der Gegenwart schlägt sich in Kunstsprache nieder. Die Verhältnisse werden nicht nüchtern analysiert, sondern in ihrer bedrängenden Wirkung in Ausdrucksgestalten veranschaulicht. All dies gilt in verblüffendem Maße für beide Künstler.

ZEHNTENS Bemüht man ästhetische Begrifflichkeit, so ist Heroisches sicherlich mit der Kategorie des Erhabenen zu beschreiben, da der Heros das übliche Maß sprengt. Doch das Erhabene fasst in sich auch Dimensionen des Schrecklichen, Grausamen, Unbegreiflichen und Zerstörerischen. Seit Burkes Traktat zum Schönen und Sublimen von 1757 wird das Erhabene in seiner schrecklichen Form für erträglich und als besondere Form des Schönen deklariert, weil der Betrachter sich ihm gegenüber in Sicherheit befindet. Diese Sicherheit wird von Beethoven und Goya infrage gestellt. Bei ihnen sind wir dem Schrecklichen als Gegenwarts- und Lebensrealität ausgeliefert.

II.

Einige Beispiele aus den *Caprichos* und den *Desastres* sollen aufzeigen, inwieweit die in den vorangehenden zehn Punkten geäußerten Charakteristika in Goyas Grafiken anschaulich werden. Ursprünglich war als Titelblatt der *Caprichos* das berühmte *Capricho 43*, „Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“, gedacht, wie eine Vorzeichnung deutlich macht, die „Sueño 1“ betitelt ist. Es war also an eine Serie von Träumen gedacht. Man ist sich einig, dass der Titel „Sueños“ dem weit verbreiteten gleichnamigen Traktat des spanischen Dichters Quevedo von 1627 folgt, wo anhand einer Reihe von Träumen, nicht selten allegorisch aufgeladen, die unheilvollen Zustände im Zusammenleben der Menschen geschildert werden. Im Motivischen ist hier ein großer Einfluss auf Goyas Serie festzustellen.³ Wie Quevedo musste auch Goya bei seiner Vernunftkritik mit dem Eingreifen der Inquisition rechnen, die Titeländerung in *Los Caprichos* dürfte einer Entschärfung oder Verhüllung seiner Absichten dienen: „Launen der Fantasie“ klingt leichtherziger als bedrängende Träume von der Wirklichkeit der Verhältnisse. Es hat ihm nichts genutzt, die Herausgabe der *Caprichos* wurde bald unterdrückt.



Abb. 1 Francisco de Goya, Titelblatt der *Caprichos*, 1799, Radierung, Aquatinta, Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG1935/14

Neues Titelblatt wurde, scheinbar neutral, ein Selbstbildnis Goyas im Profil nach links (Abb. 1), und doch gibt dieses Bild einen deutlichen Kommentar zur ganzen Serie ab. Ein Profilbildnis ist uns entzogen, ein direkter Kontakt ist ausgeschlossen. Doch dieser Dargestellte scheint uns in Schach zu halten, aus dem Augenwinkel wird er jede Bewegung unsererseits wahrnehmen. Zudem hat er die Mundwinkel missmutig heruntergezogen. In der dazugehörigen Vorzeichnung ist der Augenstand noch dem Profil entsprechend wiedergegeben, doch die Rückseite des Blattes zeigt Goyas Kopf zweimal übereinander in frontaler Ansicht, der etwas Bannendes eignet; und hier hat er den rechten Mundwinkel stark heruntergezogen, die Augenbrauen abwehrend-zusammengezogen (Abb. 2). Früh hat man erkannt, dass Goya beim Titelblatt Charles Lebruns Physiognomietraktat *Expressions des passions de l'âme* folgt, entworfen in den 1660er Jahren, und zwar dem Typus „Mépris“, der für Missachtung, Geringschätzung oder Verachtung steht. Das mag auch auf Goyas Verhältnis zum Publikum verweisen. Orientiert man sich an Quevedo, so wird schnell deutlich, dass es sich um den generellen Gestus der Weltverachtung handelt, der dem Skeptiker eignet. Die Menschheit ist für den Skeptiker per se schlecht und nicht wirklich zu bessern.

Dass dies gemeint ist, lässt sich weiter untermauern. Goya wohnte und arbeitete in der Calle del Desengaño Nr. 1, der „Straße der Enttäuschung“. Gemäß der Anzeige der *Caprichos* im *Diario de Madrid* war das offizielle Publikationsdatum der 6. Februar 1799 – ein Aschermittwoch. Der Vertrieb der Serie erfolgte über die Parfümerie, die auch als Apotheke fungierte, im Parterre von Goyas Wohnung. All dies scheint kein Zufall zu sein.⁴ In Quevedos *Sueños* wird beständig mit der Gegenüberstellung von „engaño“ und „desengaño“ gespielt, Täuschung und Enttäuschung. Im vierten Traum findet sich gar eine Verkörperung des „desengaño“, eine abgerissene Bettlerfigur, die der Welt die Wahrheit sagt, die sie nicht hören will. Diese Verkörperung

spielt mit der doppelten Bedeutung von „desengaño“, sie meint Enttäuschung mit Heideggerschem Bindestrich und versucht, der getäuschten Welt durch Konfrontation mit der Wahrheit einen Spiegel vors Gesicht zu halten. Doch muss der „desengaño“ realisieren, dass alle Bemühung umsonst ist, die Menschheit ist nicht zu reformieren, und so bleibt ihm im Endeffekt nur Enttäuschung, allenfalls kann er auf sein Seelenheil nach dem Tode hoffen. Goya bleibt nicht einmal diese Hoffnung, wie gerade die *Caprichos* vielfach demonstrieren: Oft ist der auf Gegenwärtiges anspielenden Szene nämlich eine Figuration der christlichen Tradition – etwa Kreuzabnahme, Beweinung oder Grabtragung – unterlegt.⁵ Wer sie erkennt, erschrickt und begreift die Diskrepanz zur heillosen Gegenwart. In Parenthese gesagt: Goya hat durchaus religiöse Bilder im Auftrag gemalt, so wie Beethoven eine *Missa solemnis* komponiert hat, doch beide widmen sich den religiösen Themen nicht aus tiefer Überzeugung, sondern gewinnen der jeweiligen Aufgabe sehr eigene, ihrem Medium verpflichtete Dimensionen ab. Und auch den Aschermittwoch als Publikationsdatum der *Caprichos* begreift Goya nicht im Sinne der Kirche. Der Aschermittwoch leitet nach dem Fasching die Fastenzeit ein. Die im Fasching gestattete Freizügigkeit, die Umkehrung der Verhältnisse wird zurückgenommen und wieder in die angestammte Ordnung überführt.

Wenn Goya die *Caprichos* am Aschermittwoch herausgibt, dann scheint er – in der Tradition von Quevedos Gedankengut – sagen zu wollen, dass durch die Fastenzeit mitnichten die von Kirche und Staat geforderte Ordnung wiederhergestellt wird, sondern die unbelehrbare Menschheit sich verhält, als wäre das ganze Jahr Karneval und alles bis zu Mord und Totschlag erlaubt. Doch die Schuld wird nicht dem Volk, sondern Kirche, Adel und Staat zugewiesen. In Quevedos *Sueños* wird eine Reihe von Berufsständen vorgeführt, die in ihrem Verhalten als besonders verwerflich angesehen werden, da sie das Volk betrügen: Mediziner, Apotheker und vor allem die Vollzugsorgane wie Richter, Polizei und ihre



Abb. 2 Francisco de Goya, Studien zum Titelblatt der *Caprichos*, um 1797. Rötel und schwarze Tinte, New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Walter C. Baker, 1971



Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

Abb. 3 Francisco de Goya, Titelblatt der *Desastres*, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer – Traurige Vorahnungen dessen, was da kommen wird*, 1820–1823, Radierung, Aquatinta, Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG2005/10833/1

Helfershelfer. Sie alle kommen, sogar mit den bei Quevedo geschilderten Attributen, in Goyas Serie vor. Den Glauben an Gerechtigkeit und soziales Verhalten haben beide verloren.

Das Titelblatt der *Desastres* (Abb. 3) ist im Arbeitsprozess dieser Serie erst spät entworfen worden: zwischen 1820 und 1823, also zu Zeiten einer kurzen, immer gefährdeten liberalen Phase, und doch ist es gänzlich pessimistisch. Aber nicht mehr allein im Sinne der *Caprichos*, die im Gefolge von Quevedo die Torheiten und Auswüchse fehlgeleiteter menschlicher Leidenschaften kritisierten, sondern ganz unmittelbar auf die historischen Ereignisse der Gegenwart bezogen: auf Krieg, Entartung, Hungersnot, hoffnungslose Verhältnisse, die im Einzelnen Panik, Ängste, Wahnvorstellungen auslösten. Das Titelblatt ist nicht eigentlich szenisch angelegt wie die übrigen über achtzig Blatt der Folge, es hat vielmehr emblematische Funktion. Eine von Schreckensvisionen heimgesuchte Figur, frontal kniend, mit verzweifelt ausgebreiteten Armen, bildet das alleinige Thema. Der von Napoleon ins Land getragene Krieg von 1808 bis 1814 hat alle Zivilisation aufgelöst, scheint jede Gräueltat gerechtfertigt zu haben. In der Folge schwankt das Land zwischen kurzen liberalen Phasen und finsterster Reaktion, zudem verlaufen die Fronten unklar. Opfer ist die Bevölkerung. Der verzweifelt Klagende weiß keinen Ausweg mehr. Die im Dunkel über ihm auftauchenden riesigen Fratzen, kaum genau auszumachen, stehen für die Ängste, die ihn heimsuchen. Zugleich aber folgt die Figuration der des Christus am Ölberg, der zu Gott fleht, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen, um dann, gestützt von einem Engel, die Passion zu akzeptieren. Bei Goya ist kein Engel mehr denkbar. Tod wird zur Auslöschung und selbst die Toten werden noch verstümmelt. Dass der von Ängsten Gepeinigte die Augen gen Himmel gekehrt hat, aber nur Panik auslösendes Dunkel erfährt, macht deutlich, dass von oben keine Hoffnung mehr zu erwarten ist.

Capricho 3, „Que viene el Coco“ („Der Wauwau kommt“, Abb. 4), mag dazu dienen, ein Grundverfahren der formalkünstlerischen Steuerung von Bedeutungsetzung bei Goya zu erläutern. Eine sitzende Frau, an die sich höchst erschrocken zwei Kinder drängen, schaut forschend auf eine große verhüllte Figur, bei der wir und offenbar auch die Kinder nicht erkennen können, um wen es sich handelt. Das ganze Blatt ist durch die Verwendung

von Aquatinta in ein Dunkel getaucht. Ausgenommen sind der Rücken der verhüllten Gestalt und die Kinder, besonders deren Gesichter, die wie von einem Scheinwerfer geblendet erscheinen. Eine Lichtquelle für diese extreme Aufhellung ist nicht auszumachen. Licht und Dunkel dienen allein der Ausdruckssteuerung. Deutlich wird dies durch den gegenständlich vom Schwarzen Mann ausgehenden, im räumlichen Gefüge – so man überhaupt davon sprechen kann – durch nichts legitimierten weißen Lichtkeil, der mit seiner Spitze eines der Kinder trifft. Dieser in der Aquatinta einfach ausgesparte Keil bringt das ängstigende Potenzial der undurchdringlichen Figur auf den Punkt. Es handelt sich hier um den Einsatz von abstrakten Mitteln zur Ausdruckssteigerung.

Dass es Goya darum geht, mithilfe formaler Mittel auch im Betrachter irritierende Verunsicherung zu erzeugen, kann *Capricho 8* (Abb. 5) lehren. „Que se la llevaron!“ („Und sie haben sie entführt!“) ist eine Entführungs- und Vergewaltigungsszene. Zwei wieder verhüllte Personen – handelt es sich bei der hinteren um einen Priester? – schleppen mit Gewalt eine verzweifelt schreiende Frau davon.



Abb. 4 Francisco de Goya, *Los Caprichos: Que viene el Coco – Der Wauwau kommt*, 1799, Radierung, Aquatinta, Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG1935/16



Abb. 5 Francisco de Goya, *Los Caprichos: Que se la llevaron! – Und sie haben sie entführt!*, 1799, Radierung, Aquatinta, Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG1935/21



Abb. 6 Francisco de Goya, *Los Caprichos: No hay quien nos desate? – Befreit uns niemand von unseren Fesseln?*, 1799. Radierung, Aquatinta. Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG1936/88

Das Gesicht des vorderen, breitbeinig und frontal stehenden Mannes müssten wir eigentlich erkennen können, doch es erscheint pechschwarz, wie ausgelöscht. Der Mann hat die Frau um die Leibesmitte gepackt. Die nächtliche Aquatinta schwärzt den gesamten Hintergrund. Da, wo der Arm des vorderen Mannes den Leib der Frau ergreift, schneidet die Aquatinta geradezu den Leib der Verzweifelten wie mit einem Messer durch. Wieder ist die bloße Form auf abstrakte Weise zeichenhaft, hier steht sie für Vergewaltigung.

Ein kurzer Blick auf *Capricho 75 (Abb. 6)* zeigt, wie Goya Verunsicherung durch ein Außerkraftsetzen räumlicher Logik erzielt. „¿No hay quien nos desate?“ („Befreit uns niemand von unseren Fesseln?“) ist der in Spanien im Gegensatz zu Frankreich nicht möglichen Ehescheidung gewidmet. Dieses Thema ist sicher Goyas Ausgangspunkt, doch das Drama überbietet diesen bei Weitem. Mann und Frau sind durch einen Strick in der Leibesmitte aneinandergesesselt; der Frau, die wie eine Attrappe wirkt, sind auch noch die Beine an den Knöcheln zusammengebunden. Sie ist uns frontal zugewandt, der von ihr abgewandte Mann versucht mit aller Macht, den Strick zu zerreißen, ohne Erfolg. Über ihnen, mit der einen Krallen auf dem Kopf der Frau, hockt eine riesige, nur schemenhaft angegebene Eule.

Die Figuration ist kreuzförmig verstrebt, die Frau schräg nach rechts ausgerichtet, der Mann schräg nach links. Doch was gehört eigentlich zu ihm? Sein rechtes Bein wird irritierend in einem Baumstamm fortgeführt, der sich weit ins Bild hinein wendet. Das zweite Bein der Eule ist sehr gespreizt auf diesen Stamm gesetzt. Von der Raumlogik ist das, betrachtet man deren linkes Bein, gänzlich unmöglich. Die tagblinde Eule trägt einen Kneifer (spanisch „quevedos“!). Doch in ihrer Schemenhaftigkeit scheint sie nur eingebildet, Ausdruck der verzweifelten Verklammerung der beiden. Stamm und Eule verkörpern offenbar die spanischen Machtverhältnisse in ihrer Rückwärtsgeandtheit.

Desastre 39 (Abb. 7) ist eine der fürchterlichsten Darstellungen der ganzen Serie, ihr Titel ist nur als zynisch zu verstehen: „Grande hazaña! Con muertos“ („Eine große Tat! Mit Toten“). Zerstückelte und geschändete Leichen sind an einen ruinösen Baum gebunden, „bekrönt“ von einem aufgespießten Kopf. Herausgeschnittene Geschlechtsteile und Kopftrophäe fungieren als höchste Formen der Erniedrigung. Die Darstellung von Grausamkeit ist so abstoßend, dass man kaum hinschauen mag. Dennoch ist die Darstellung Bild geworden, gar ausgewogen auf das Blatt gebracht. Greift hier also noch die Kategorie des Erhabenen, dessen eine Dimension das Schreckliche sein kann? Ja und nein. Einerseits hat das Blatt immer noch eine ästhetische Form gefunden, andererseits fehlt ihm gänzlich die für die Erfahrung des Sublimen nötige pathetische Überhöhung durch Selbstbehauptung des Betrachters. So wird man sagen müssen, das Blatt überschreitet in seiner Fürchterlichkeit die Grenzen des Erhabenen, transzendiert sie *ex negativo* – als unerträgliche Erfahrung gegenwärtiger Verhältnisse.

- 1 Das Folgende basiert für Beethoven auf: Martin Geck, *Ludwig van Beethoven*, 8. Ausg., Reinbek bei Hamburg 2017; für Goya auf: Werner Busch, *Goya*, München 2018.
- 2 Karl-Heinz Köhler – Grita Herre – Dagmar Beck (Hgg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Vollständige Ausgabe in 10 Bänden*, Leipzig 1972–1993, Bd. 1, 210; zit. nach Geck 2017 (zit. Anm. 1), 128.
- 3 Zu Quevedo: Francisco de Quevedo, *Die Träume. Die Fortuna mit Hirn oder die Stunde aller*, mit einem Vorwort von Jorge Luis Borges, hg. und übers. von Wilhelm Meister, Frankfurt a. M. 1966; Ilse Nolting-Hauff, *Vision, Satire und Pointe in Quevedos „Sueños“* (Beihefte zu Poetica, Nr. 3), München 1968; Joachim Küpper, *Die entfesselte Signifikanz. Quevedos „Sueños“, eine Satire auf den Diskurs der Spät-Renaissance* (Deutsche Hochschulschriften, Bd. 419), Egelsbach – Köln – New York 1992. Zu Quevedo und Goya: Werner Busch, *Goyas „Caprichos“. Der Zweifel an der Wirksamkeit aufklärerischer Moral*, Hamburg 2019 (im Druck).
- 4 Zuerst beobachtet von Victor I. Stoichita – Anna Maria Coderch, *Goya. Der letzte Karneval*, München 2006 (zuerst engl. 1999).
- 5 Werner Busch, *Goya und die Tradition des „capriccio“*, in: Max Imdahl (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, 41–73, 172–174.



Grande hazaña! Con muertos!

Abb. 7 Francisco de Goya, *Los Desastres de la Guerra: Grande hazaña! Con muertos!* – Eine große Tat! Mit Toten, 1810–1814. Radierung, Aquatinta. Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG2005/10833/89