

Originalveröffentlichung in: *Tendenzen : Zeitschrift für engagierte Kunst*, 19 (1978), Nr. 122. S. 4-15
Online-Veröffentlichung auf *ART-Dok* (2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/art-dok.00009683>

Goyas Stellungnahme zum Krieg

von Jutta Held

Der folgende Aufsatz wird in leicht veränderter Fassung in die Goya-Monographie der Verfasserin eingehen, die 1979 bei Rowohlt erscheinen wird.

Im Unterschied zu den „Caprichos“, die Goya 1799 veröffentlichte, sind seine „Desastres de la guerra“, an denen er um 1810 und erneut um 1820 arbeitete, zu seinen Lebzeiten nie ediert worden. Goya hat nur aus Probedrucken ein Exemplar zusammengestellt und seinem Freund Ceán Bermudez zur Begutachtung gegeben.¹ Das erscheint zunächst erstaunlich, bedenkt man, daß Goya in den „Caprichos“ Klerus, Aristokratie und den Hof kritisiert, dagegen in den „Desastres“ die Greuelthaten während des napoleonischen Krieges schildert, in dem das ganze spanische Volk einig mit seinem König gegen die französi-

schen Imperialisten gekämpft hatte. An einer politischen Zensur kann also die Veröffentlichung – jedenfalls unmittelbar nach Beendigung des Krieges – kaum gescheitert sein. Der Grund scheint mir vielmehr darin zu liegen, daß Goya aufgrund dieser Auseinandersetzung mit dem Aufstand des spanischen Volkes gegen die Franzosen erst seine eigene Identität, die mit seiner Stellung am Hofe zusammenhing, problematisch wurde, und diese gewisse Unsicherheit ihn von der Veröffentlichung abhielt.

In der Tradition der Moralistik: die „Caprichos“

Mit der Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen in Spanien, die Goya in seinen „Caprichos“ vorbringt, bleibt er noch bruchlos in der Tradition der Moralistik.



Diese hatte ihren Grund in der Herausbildung der absolutistischen Höfe, die wiederum von der Entwicklung des bürgerlichen Handels und der partiellen politischen Entmachtung des Feudaladels abhing. Neue Verkehrsformen wurden sowohl am Hofe erforderlich, wo sich die Vertreter des Adels ihre Stellung zum Monarchen gegenseitig streitig machten und sich durch diese Position am Hofe auch selbst definierten, als auch beim handelstreibenden Bürgertum. In Verstellung, Intrige, dem Auseinandertreten von Sein und Schein wird die Krise der gesellschaftlichen Interaktion, die Verunsicherung der gesellschaftlichen Rollen erkennbar, die die Moralisten in ihren Schriften reflektieren. Ein strategisches Denken wird entwickelt, das nach den verborgenen Motiven des anderen fragt, das – zunächst auf den politischen Bereich beschränkt – sich bereits bei Machiavelli ankündigt. Die Moralisten, unter ihnen Gracián und Quevedo als die größten spanischen Vertreter dieser Richtung, verallgemeinern dieses Denken, das Handlungsanweisungen entwickelt, um in einer atomisiert erscheinenden Gesellschaft, in der jeder gegen jeden kämpft, sich seiner individuellen Haut zu wehren, ungeachtet der jeweiligen und häufig wechselnden politischen Konstellationen. Die große Gestalt eines solchen Strategen ist der pícaro der spanischen Literatur, ein zynischer Weiser, der die Realität in ihrer Scheinhaftigkeit erkennt und entsprechend in ihr operiert.

Die Frage nach der Identität der eigenen Person sowie die der Partner, die Suche nach dem Menschen in der Nacht der Verblendung, des Betrugs und des Irrtums, dies alte moralistische Problem, ist auch Thema der „Caprichos“. Als Beispiel sei an die vielen Blätter erinnert, die die Liebesbeziehungen am Hofe (Nr. 7, 27), aber auch in der plebejischen Schicht in Frage stellen, an das Blatt Nr. 61, „Volaverunt“, das auf die Unbeständigkeit der Dame von Welt anspielt, an die Verkleidungs- und Verjüngungsversuche einer Greisin (Nr. 55) oder – besonders deutlich – das Blatt „Nadie se conoce“ (Nr. 6, „niemand kennt sich“), in dem das alte Motiv des Karnevals des Lebens aufgegriffen wird. Diese Art der Kritik hatte, wie gesagt, die Organisation der Höfe zur Voraussetzung, und sie wurde am Hofe toleriert, stand sie doch letztlich auch wieder in seinem Dienste. Goyas Kritik in seinen „Caprichos“ ist also vergleichsweise konventionell und enthält noch nicht oder nur ansatzweise die politische Problematik, die seine „Desastres de la guerra“ kennzeichnet. Um dies zu verdeutlichen, müssen hier zunächst einige Daten über den napoleonischen Krieg, so-

weit er Spanien betrifft, genannt werden, da Goyas Radierungen durch ihn ausgelöst wurden.

Der napoleonische Krieg

In keinem Land, das Napoleon mit seinen Truppen besetzte, konnte er so wenig Fuß fassen wie in Spanien.² Es hatte ihm als Seestützpunkt dienen sollen und interesselose ihn zudem wegen der überseeischen spanischen Kolonien. Spanien sollte nach der Vorstellung Napoleons durch Sozial- und Verwaltungsreformen modernisiert werden und damit ein Niveau und eine Führungsschicht erhalten, die eine Kooperation garantieren würden. Zunächst schien diese Rechnung auch aufzugehen. 1808 hatte Karl IV., der spanische Bourbonne, nach dem Volksaufstand von Aranjuez zugunsten seines Sohnes Fernando VII. abdanken müssen. Die französischen Truppen, die 1808 in Spanien eindrangen, fanden praktisch keinen Widerstand, sondern wurden begrüßt als die Befreier, die den Infanten Fernando, auf den sich alle Hoffnungen konzentrierten, einsetzen sollten. Jedoch wurde Ferdinand zusammen mit seinem Vater Karl IV. von den Franzosen in Bayonne inhaftiert und statt dessen Joseph, der Bruder Napoleons, mit Hilfe des Generals Murat in Madrid inthronisiert. Dieser Versuch, die feudalistischen Kräfte, d. h. Kirche und Granden, begünstigende bourbonische Monarchie zu stürzen, mißlang jedoch. In den wenigen Jahren der Regierungszeit Josephs, von 1808 bis 1813, war das spanische Land niemals sicher in der Hand der Franzosen. Joseph mußte mehrmals aus Madrid fliehen. Cadix blieb ein Bollwerk der spanischen Liberalen, die hier für Spanien eine Verfassung ausarbeiteten. 1812 schlugen die Truppen Wellingtons die Franzosen entscheidend, so daß Napoleon 1813 gezwungen war, Fernando VII. die Regierung wieder zu übertragen. Bis dieser 1814 die Regierung übernahm, regierte ein Regentschaftsrat.

Der französische König Joseph hatte in den unsicheren Jahren seiner Regierung immerhin versucht, Reformen durchzuführen. Er konnte sich dabei nur auf eine zahlenmäßig schwache Elite stützen, die diese Reformen im Sinne der französischen Aufklärung begrüßte. Diese administrative und intellektuelle Elite war jedoch isoliert, ohne Verbindung zum spanischen Volk, ohne breite Unterstützung durch das Bürgertum, das mit dem Niedergang des spanischen Welthandels seit dem 17. Jahrhundert politisch bedeutungslos geworden war. Der Versuch, gestützt auf eine reformwillige Schicht eine aufgeklärte Monarchie einzu-



Niemand kennt sich (Capricho 6)

Seite 4: Francisco José Goya y Lucientes (1746–1828), Der 3. Mai 1808, gemalt 1814, Öl 266 × 345 cm, Madrid, Prado (siehe auch das Titelbild dieses Heftes)

führen, mißlang also. Die spanischen Reformer wurden als Kollaborateure sowohl vom spanischen Volk als auch von der spanischen Regierung verfolgt. – Fernando, der als Märtyrer des napoleonischen Krieges vom ganzen Volk gefeiert wurde, machte bald nach seiner Freilassung alle in ihn gesetzten Hoffnungen zunichte. Er stützte sich ausschließlich wieder auf die Kirche und den privilegierten Adel.

Ebenso isoliert wie die Reformer kämpfte auf der anderen Seite das Volk. Während es sich in Madrid in verzweifeltem Kampf gegen die Truppen Murats zur Wehr setzte, verbarrikadierten sich Adel und Bürger in ihren Palästen und Häusern. Der nationale Volksaufstand, nirgends von einer solchen Spontaneität wie in Spanien, in dem sich die Unterdrückung von Jahrhunderten entlud, wendete sich einzig und allein gegen die französischen Invasoren, in der richtigen instinktiven Erkenntnis zwar, daß – wie Marx anlässlich dieses spanischen Befreiungskampfes sagte – Imperialismus und Emanzipation der Völker inkompatibel sind.³ Dennoch wurde dieser Befreiungskampf gänzlich in die Bahnen



Mob (Desastres... 28)
 Und sie sind wie Bestien (Desastres... 5)
 Sie nützen es aus (Desastres... 16)

der Reaktion gelenkt, indem etwa Priester und Mönche, die diesen Kampf auf der untersten Ebene anfachten und ihn mittrugen, das Volk für Kirche und spanische Monarchie kämpfen ließen. Dem Volk wie der aufgeklärten Reformpartei war damit jede gegenseitige Unterstützung verbaut.

Goya: Liberaler, „Kollaborateur“, Sympathisant des Volkskampfes

Goya war seit 1789 Hofmaler, seit 1799 erster Hofmaler Karls IV. 1808, unmittelbar nach der Abdankung Karls IV. erhielt er von der königlichen Akademie den Auftrag, den Thronerben zu porträtieren, und führte daraufhin das Reiterbildnis Fernandos aus.⁴ Im Dezember 1808 schwor er dem französischen König Joseph „Liebe und Gehorsam“, wie es von allen Mitgliedern der Akademie verlangt wurde. 1809, nun Hofmaler Josephs, wurde er aufgefordert, Gemälde aus den königlichen Sammlungen für das Musée Napoléon auszusuchen. 1811 erhielt er von dem französischen König einen Orden. Er malte dessen prominente Anhänger, so den Innenminister Manuel Romero, und die französischen Generäle Quéralt und Guye. 1810 malte er im Auftrage der Stadt Madrid eine Allegorie als Hommage an Joseph.⁵ Goya gehörte somit zweifellos zu dem Kreis der liberalen „Kollaborateure“, und er mußte sich als solcher 1814 rechtfertigen.⁶

Goya hatte diesen liberalen, aufgeklärten Standpunkt, der in Spanien mit Sympathie für alles, was aus Frankreich kam, gleichgesetzt wurde, sich langsam und nicht ohne Mühe im Kontakt mit der bürgerlichen und adligen intellektuellen und administrativen Elite am Hofe angeeignet und damit zugleich seine Stellung am Hof gefestigt. Seine „Caprichos“ stellen die erste Bilanz im Prozeß seiner Auseinandersetzung mit dieser Spätphase der höfischen Kultur in Madrid dar. Man kann davon ausgehen, daß er die Politik des Königs Joseph genauso wie seine Freunde, etwa der Schriftsteller Moratín, mit Sympathie verfolgte, zumal sie für die Intellektuellen solch evidente Vorteile brachte wie die Abschaffung der Inquisition.

Andererseits konnte sich Goya der patriotischen Bewegung, die u. a. durch den Madrider Aufstand initiiert wurde, schwerer entziehen als seine Freunde. Goya selbst stammte aus dem Volke, aus der spanischen Provinz. Er zeichnete als einer, der Spenden für die aragonesische Armee geben wollte, die Joseph 1808 aus Madrid vertrieben hatte.⁷ Sein aragonesischer Stolz scheint vor allem durch die ruhmreiche Verteidigung Zaragozas gegen die Franzosen geweckt worden zu sein. Pala-

vox, der diese Verteidigung dirigierte, und den Goya später porträtiert hat, lud Goya ein, „um die Ruinen der Stadt zu sehen und die ruhmreichen Taten ihrer Bürger dazustellen“.⁸ Goya, 62jährig, setzte sich den Strapazen und Gefahren aus und reiste nach Zaragoza. Als er im Mai 1809 zurück in Madrid war, drückte er in einem Brief sein Erstaunen darüber aus, daß die Akademie noch keine Entscheidung über sein 1808 gemaltes Bildnis Ferdinands VII. getroffen habe.⁹ Auch dies mag ein Indiz dafür sein, daß Goya seit der Erhebung der Bürger von Zaragoza den Volkskampf für diesen spanischen König auch als seine Sache ansah.

Weniger der Ruhm als vielmehr das Elend des Krieges

Im Anschluß an diese Reise nach Zaragoza arbeitete Goya an den „Desastres de la guerra“, einer Folge von 82 Radierungen, die erstmalig 1863 von der Madrider Akademie veröffentlicht wurde. In einigen Blättern dieser Folge scheint Goya eine Verachtung des Madrider Mob zu zeigen, wie sie durchaus der großbürgerlichen Aufklärung eigen war, kennzeichnend z. B. in Frankreich für Voltaire, mit dessen Perspektive, die die des landbesitzenden Bürgertums ist, noch nicht die der Industriebourgeoisie, Goya einiges gemeinsam hat.¹⁰ So ist z. B. sein Blatt Nr. 28 zu verstehen, „Populacho“ (Mob) titulierte, wo aufgebrachte Spanier auf einen Franzosen einschlagen, der bereits tot ist, während Bürger und Adlige mißbilligend oder erschreckt vorübergehen. Andere Darstellungen machen jedoch deutlich, daß Goya diese Entfesselung grausamer Instinkte weniger dem Volk selbst anlastete, als daß er darin die zerstörerische und brutalisierende Folge und Wirkung des Krieges sah – auch hierin, worauf zurückzukommen sein wird, den Enzyklopädisten nahe. Er hatte die Folge „Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte y otros caprichos enfáticos“ genannt, „Fatale Folgen des blutigen Krieges in Spanien gegen Bonaparte...“. Weniger den Ruhm als vielmehr das Elend dieses Krieges sah er also als sein Thema an.

So sind Szenen, die Heldentaten des Volkes glorifizieren, durchaus in der Minderzahl. Am eindrucksvollsten ist hier die Darstellung der Heldin von Zaragoza (Nr. 7), Agustina. Nachdem die Bürger ihre Stadt bereits verloren gegeben hatten – niemand stand mehr zur Bedienung der Kanonen zur Verfügung –, stieg sie über Leichen hinweg und gab die Schüsse ab, die den Feind letztlich zwangen, sich zurückzuziehen.¹¹



Mit oder ohne Grund (Desastres... 2)

Dasselbe (Desastres... 3)

Was hilft hier ein Napf voll? (Desastres... 59)



Er starb ohne Hilfe (Desastres... 53)
 Bitten sind umsonst (Desastres... 54)
 Die Betten des Todes (Desastres... 62)

Goya zeigt des weiteren Frauen, die sich besonders im Kampf gegen die Franzosen hervortun und den Männern vorangehen. „Die Frauen geben Mut“, heißt ein Blatt (Nr. 4), in dem Goya zeigt, wie sie sich in wildem Kampf gegen französische Soldaten zur Wehr setzen. Eine ganze Reihe Blätter handelt davon, wie spanische Frauen aus dem Volke ihre Ehre und ihre Kinder verteidigen und darüber, wie Goya sagt, zu Bestien werden (Nr. 4, 5). – Goya zeigt in vielen seiner Blätter die Grausamkeiten der Franzosen gegenüber dem Volke, so in Nr. 31, wo ein Bauer erhängt gezeigt wird, und in Nr. 33, wo Franzosen einen Spanier in brutalster Weise foltern, oder Nr. 32 mit dem brutalen Mord an einem Guerillakämpfer. Dennoch scheint mir programmatisch zu sein, wie Goya die beiden Darstellungen unmittelbar nach dem ersten Blatt seiner Folge, das „Traurige Vorahnungen“ bringt, angeordnet hat. In der ersten erdolchen französische Soldaten Rebellen, die sich mit Messer und Lanze zur Wehr zu setzen suchen, und Goya gibt dieser Darstellung den distanzierenden Titel: „Mit oder ohne Grund“. In der darauffolgenden Darstellung wird ein spanischer Bauer gezeigt, der mit der Axt einen Franzosen tötet, und Goya gibt als Kommentar an: „Dasselbe“. Gewalt und Grausamkeit, mit oder ohne Grund, findet sich auf beiden Seiten. So ist denn auf vielen Radierungen auch gar nicht zu erkennen, ob Franzosen oder Spanier die Opfer sind. In Nr. 14 kann es sich um einen Kollaborateur oder einen Franzosen handeln, der, vom Priester geleitet, erhängt werden soll. Bei dem Blatt Nr. 16 bleibt undeutlich, welche Partei die Toten entkleidet und sie beraubt. Nr. 17 zeigt fliehende Reiter, ohne daß erklärt würde, ob es sich um spanische Kavallerie der offiziellen Armee oder wiederum um napoleonische Truppen handelt. Goyas Inschrift lautet nur: „siempre sucede“, „Das passiert dauernd“.

Weitaus der größte Teil der Radierungen zeigt denn auch die Leiden des Krieges, ohne daß Goya darstellte, wer sie verursacht hat. Totenfelder stellt er dar (Nr. 22, 23), Hunger und Epidemien als Folgen des Krieges, unter denen das Volk litt. Goya zeigt Frauen und Kinder (Nr. 18) in einer kalten Landschaft, dem Tod geweiht; einen Mann, der über einem Leichenhaufen zusammenbricht (Nr. 12). Goya zeigt, daß dieser Krieg vor allem die Schwachen und Armen trifft. Zwar finden sich unter den Blättern, die durch die Hungersnot, welche in Madrid 1811–12 herrschte, angeregt sind, auch die wenigen Ansätze von humanem Handeln (Nr. 49, 59), die Goya jedoch durch seinen Kommentar gleich wieder relativiert und ihre Hilflosigkeit betont:

„Was hilft hier ein Napf voll“ lautet die Inschrift zu Nr. 59. Gerade unter den späteren Radierungen dieser Folge finden sich Darstellungen, die zeigen, daß sich Goya des Klassenantagonismus bewußt ist, der gerade im Kriege aufbrechen muß, wo besonders kraß hervortritt, wie Unheil und Leiden ungleich verteilt sind. Er stellt in Nr. 57 die Armen und Kranken den Gesunden gegenüber, wie seine Inschrift erklärt, oder in Nr. 54 („Bitten sind umsonst“), wo ein Adliger wie ein Hahnrei gleichgültig vorübergeht, zugleich aber auch nichts als ein Schatten, allein und isoliert, gegenüber den zu Skeletten Abgehungerten, die dennoch als menschliche Individuen gekennzeichnet sind und sich in ihrem Elend zusammenschließen.

Die letzten Darstellungen dieser Folge, die Goya selbst als „Caprichos enfáticos“, als nachhaltige Eingebungen der Phantasie bezeichnet hat und die er vermutlich um 1820 herstellte, sind als Kommentare zur Reaktion unter Fernando VII. zu verstehen. Nicht von ungefähr kehrt Goya hier – auf neuer Stufe zwar – zu dem höfischen Stil der Verschlüsselung und Allegorisierung zurück, durch den er Falschheit, Betrug, die verdummende Macht der Kirche darstellt, z. B. in Nr. 77: „Möge das Seil zerbrechen“, auf dem der Geistliche über der heulenden Masse balanciert, oder in Nr. 74, wo die Menge blindlings dem falschen Zauber der Mönche folgt.

Goyas Titel für diese Serie wie auch seine Kommentare machen deutlich, daß es ihm weniger darum geht, die Heldentaten, die der Krieg ermöglicht, noch seine Ziele darzustellen, als vielmehr das Elend, das er bewirkt. Ähnlich wie die französischen Frühaufklärer, etwa Voltaire in seinem *Candide*, oder auch die Enzyklopädisten, verurteilt Goya die Barbareien des Krieges. In dem Artikel „guerre“ aus Diderots *Encyclopédie* heißt es: „Man sah ihn (d. h. den Krieg) immer die Welt verwüsten, den Familien die Erben rauben, die Staaten mit Witwen und Waisen füllen. Ein beklagenswertes, doch alltägliches Unglück. In allen Zeiten haben die Menschen aus Ehrgeiz, Habgier, Mißgunst, Bosheit einander ausgeplündert, verbrannt, umgebracht. Um dies auf sinnvollere Weise zu tun, haben sie Regeln und Prinzipien erfunden, die man Kriegskunst nennt, und von der Anwendung dieser Regeln Ehre, Adel und Ruhm abhängig gemacht...“¹² Goyas Darstellungen haben jedoch m. E. – das wird zu zeigen sein – noch andere Hintergründe als diese Ablehnung der vom Adel und von absoluten Herrschern provozierten Kriege aus der Sicht der französischen Aufklärung, in der sich das Interesse



Ich habe es gesehen (Desastres... 44)
 Und das auch (Desastres... 45)
 Das ist das Allerschlimmste (Desastres... 74)

des Handelsbürgertums artikuliert, das auf Frieden und Recht bedacht sein mußte.

Eine neue Nähe zum Volk

Goyas Darstellungsstil ändert sich im Laufe seiner Arbeit an den „Desastres“. Die Figurendarstellung der früheren Blätter (Nr. 5, 9, 11) arbeitet noch mit den fein konturierenden und akzentuierenden Umrissen, sie zeigt die Feingliedrigkeit – typisch sind etwa die spitzen kleinen Füße – und die exzentrischen Bewegungen, die für viele Blätter der „Caprichos“ charakteristisch sind, und durch die Goya die Zerrissenheit, den ständigen Rollenwechsel und die innere Unwahrheit seiner Personen visualisiert (vgl. Capricho Nr. 72). Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß die Handlungen, die in den „Desastres“ dargestellt werden, von Anfang an nicht mehr in der Verhaltenheit höfischer Verstellung und Insinuation sich vollziehen, sondern von brutalster Direktheit sind. Dem paßt Goya in seinen späteren Blättern auch seinen Figurenstil an: Die Umrisse werden massiger und einfacher. Er verzichtet – z. B. bei der Kleidung – auf die Darstellung von Details. Die Bewegungen sind rein funktional, oder aber es finden sich große pathetische Gesten, die mit der Exzentrik der „Caprichos“ nichts mehr gemein haben, wie in Nr. 61 die schon nicht mehr bitrenden, sondern resignierend ausgebreiteten Arme des Hungernden. Charakteristisch für diesen neuen Figurenstil ist auch die sich verhüllende Gestalt in Nr. 62, die gänzlich ohne aktive Beziehung zu ihrer nur von Toten gebildeten Umwelt bleibt, dennoch großartig kraftvoll ist in ihrer Gedrungenheit und Trauer, mit der sie sich in sich selbst verschließt.

Diese neue Qualität in Goyas Erfassung menschlichen Verhaltens zeigt sich auch in der Szene Nr. 53, wo die Trauernden als eine zusammengefaßte Gruppe einfach nebeneinander stehen, in kaum artikulierter Solidarität, ohne die spitzfindigen, eleganten Kontraste und Verschränkungen der einzelnen Figuren in den Gruppen der „Caprichos“, ohne das Lauernde und das gegenseitige Beobachten, das die Beziehung der Figuren der „Caprichos“ kennzeichnet (vgl. Capricho Nr. 5, 7, 16, 26). Dieser Unterschied dürfte dadurch bewirkt sein, daß die Darstellungen der „Desastres“ nicht mehr wie die der Mehrzahl der „Caprichos“ an Hof und Kirche – wenn auch in der Negation – gebunden sind.

Noch in anderer Beziehung ändern sich Goyas Kompositionen während seiner Arbeit an den „Desastres“. Deutete er in den früheren Blättern häufiger den Ort an, eine Kirche, die Stadt im Hintergrund oder wenigstens einen Baum, der mit seinen abge-

knickten Zweigen ein Echo des Kampfes ist, so schwinden diese Definitionen des Ortes, wo Kampf und Leiden stattfinden, zunehmend. Im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Galvez, der 1812 eine Aquintafolge über die Belagerung Zaragozas („Ruinas de Zaragoza“) herausgab und ebenfalls die Heldentat der Agustina (Nr. 7) wiedergab,¹³ hatte Goya seine Darstellungen ohnehin nicht im chronistischen Sinne, unter Hinweis auf den historischen Kontext aufgefaßt. Im Unterschied zu Galvez hat Goya die Szene mit dem Mädchen wirkungsvoll isoliert. Nicht die Stadt, aus der sie kommt und die sie verteidigt, noch der Gegner, auf den sie zielt, sind zu sehen, sondern einzig die Heldentat der einsam handelnden Frau.

Diese Reduktion des napoleonischen Krieges auf den Kampf oder das Leiden einzelner oder isolierter Gruppen verschärft Goya noch im Laufe seiner Arbeit. In seinem Bild „Yo lo ví“, „Ich habe es gesehen“ (Nr. 44), markiert Goya noch deutlich die Situation: die Stadt im Hintergrund, aus der der Strom der Fliehenden kommt, die Richtung, von der her der Feind erwartet wird, das Kastell auf dem Berge als Bild des Schutzes aus feudalistischer Zeit. In dem späteren Bild einer Flucht (Nr. 45) bleibt die Landschaft abstrakt, nur die Fliehenden mit ihrem Hausrat sind eingezeichnet, während das Woher und Wohin nicht angedeutet wird. Damit schwindet zugleich der Hinweis auf die Ursachen und den historischen Kontext dieses Volkskampfes. Die Anspielungen auf die napoleonische Invasion werden immer undeutlicher. In den letzten allegorisierenden Darstellungen lassen die Bilder mit den Fabelwesen und allegorischen Tieren, die teils bekämpft, teils von der irregeleiteten Masse angebetet werden (Nr. 73, 76), vollends offen, wer als Feind zu verstehen ist.

Auch Goyas Inschriften zu den einzelnen Blättern erklären nichts, sondern unterstreichen Sinnlosigkeit und Hoffnungslosigkeit dieses Kampfes. „Man weiß nicht, warum“, „Mit oder ohne Grund“, „Dies ist noch schlimmer“, „Es gibt keine Hilfe“ heißen etwa die Kommentare zu den Greueln. „Sie kennen den Weg nicht“ heißt ein Blatt (Nr. 70), welches das Motiv des Blindenführers aufnimmt, der, selbst blind, seine Gefolgsleute in den Untergang führt. Diese individuell kämpfenden und Leidenden sind ohne gesellschaftlichen Rückhalt, nur die Toten stehen hinter dem letzten Opfer (Nr. 36). Sie kämpfen ohne Führung und ohne die Gründe zu kennen, alleingelassen, aus eigener Kraft, ein Kampf ums Überleben, mehr wird nicht deutlich.

Anders hatte Callot das Elend des Krieges dargestellt.¹⁴ Bei ihm entsteht es aus

der Mechanik des Krieges. Seine Darstellungen zeigen, daß eine überschaubare Strategie den Kampf lenkt, hinter der ein absoluter Herrscher steht, welcher die Heere planmäßig einsetzt. Callot zeigt das anonyme Leiden der als Werkzeuge eingesetzten Volksmassen. Schon dies war eine neue Perspektive gegenüber den höfischen Schlachtenbildern, die nahezu ausschließlich oder vorrangig der Verherrlichung des Siegers dienten. Goya dagegen hat den Kämpfenden, die immer aus den unteren Schichten der Bevölkerung stammen, den Bauern und den Tagelöhnern der Städte, ein Gesicht gegeben, wie wohl kein Künstler vor ihm. Er zeigt nicht das passive Leiden und Überrolltwerden wie Callot, sondern macht deutlich, daß es sich um einzelne, individuelle Menschen handelt, die sich zur Wehr setzen und angreifen und zu den Brutalitäten des Krieges fähig sind. Diese Individualisierung bedeutet zugleich eine Humanisierung, trotz der Grausamkeiten, die Goya in aller Drastik dem Volke zuschreibt. Eine solche Sicht war wohl die letzte aufklärerische Möglichkeit der Moralistik, die in der Literatur m. W. nicht mehr realisiert wurde. Sie dürfte darin zu sehen sein, daß die Vergegenwärtigung dieses verzweifelten und hoffnungslosen Kampfes des einzelnen, der – weil der Feind unerkannt bleibt – quasi ziellos, nur ums nackte Überleben geführt wird, nicht mehr zu einer verachtenden Distanzierung wie bei den „Caprichos“ führen kann, sondern zur Solidarisierung, so wie sich die kleinen Gruppen der Kämpfenden und Leidenden auf diesen Bildern zusammenschließen. Darin wäre die neue Volksnähe dieser Blätter zu sehen.

Das neue Historienbild – Goya und David

Im Zusammenhang mit dem napoleonischen Krieg sind auch die beiden großen Ölgemälde, die den 2. Mai und den 3. Mai 1808 darstellen, entstanden. Goya malte sie 1814, als der Krieg beendet, Ferdinand VII. aber noch nicht nach Madrid zurückgekehrt war. In einem Brief an den Regentschaftsrat, dem Luis de Borbón vorstand – für ihn hatte Goya in früheren Jahren viele Aufträge ausgeführt –, bat Goya um finanzielle Hilfe, um, wie er schrieb, „die höchst bemerkenswerten und heroischen Taten und Ereignisse unserer glorreichen Erhebung gegen den Tyrannen von Europa malen zu können“.¹⁵ Diese Unterstützung wurde ihm gewährt.

Auf dem ersten Bild ist die Erhebung der Madrider Volksmassen gegen die Mame-

Bild die Exekution der spanischen Rebellen am darauffolgenden Tag. Diese beiden Bilder sind Goyas repräsentativster Beitrag zu der neuen Form des Historienbildes, die im späten 18. Jahrhundert zuerst von Benjamin West entwickelt worden war.¹⁶ Diese neuen Historienbilder folgten nicht mehr der akademischen Auffassung, daß nur durch die Entrückung des vorbildlichen Helden aus der Gegenwart und Alltagswirklichkeit – etwa durch zeitlose oder antikisierende Kostüme und idealisierte Figurentypen – diese ihre Dignität ausspielen und ihrem beherrschenden Anspruch gemäß wirken könnten. Vielmehr wollten diese Historienbilder der vorrevolutionären Phase und der frühen Phase der Französischen Revolution die Helden lebensnah und auf gleicher Stufe mit den bürgerlichen Betrachtern dieser Bilder darstellen, um geradedurch diese Distanzlosigkeit die Einfühlung zu ermöglichen und die Nacheiferung nahelegen. In dieser Weise hatte auch David den Tod des Marat (1793) dargestellt. Er beabsichtigte, ihn so zu malen, wie er ihn einen Tag vor seiner Ermordung gesehen hatte:¹⁷ „Ich fand ihn in einer eigenartigen Pose. Auf einem Holzklötzchen neben ihm hatte er Tinte und Papier; aus der Badewanne heraus schrieb seine Hand seine letzten Gedanken für das Wohl des Volkes...“

David gelingt es, diese triviale Situation – Marat in der Badewanne, das Handtuch um den Kopf geschlungen – durch die äußerste Strenge und Einfachheit der Definition des Ortes, wobei er auf alle genrehaften, ausschmückenden Details verzichtet, in ihrer historischen Bedeutsamkeit und Tragik erkennbar zu machen. Marat ist zwar dem Betrachter ganz nah gerückt, mit porträthaften Zügen dargestellt. Dennoch stilisiert David das nur leicht vom Totenkampf gekennzeichnete Gesicht und gibt ihm ein fast heiteres Lächeln. Marat ist, wie Robespierre es ausdrückte, als Wohltäter und Märtyrer der Revolution dargestellt.¹⁸ David hat in bezug auf ein anderes Bild, sein Porträt von Lepelletier, der getötet wurde, weil er für die Hinrichtung des Königs gestimmt hatte, artikuliert, zu welchem Zweck er diese Helden und Märtyrer der Revolution darstellte: „Ich werde meine Aufgabe erfüllt haben, wenn mein Bild eines Tages einen alten Vater veranlassen wird, folgendermaßen zu seiner zahlreichen Familie um ihn zu sprechen: Kommt, Kinder, seht diesen Abgeordneten, der als der erste starb, damit ihr die Freiheit haben solltet. Seht seine Gesichtszüge an, wie heiter sie sind. Das rührt daher, daß diejenigen, die für ihr Vaterland sterben, untadelig sterben... Seht ihr die tiefe Wunde? Weint ihr, Kinder, und wendet euch ab?“



Jacques Callot, Die Gehenkten, aus der Folge „Les Miseres et les Malheurs de la guerre“, Paris 1633



Welcher Mut! (Desastres... 7)



Juan Galvez, Geschützstand vor den Toren, aus der Folge „Ruinas de Zaragoza“, Madrid 1812



Jacques-Louis David, Der ermordete Marat, 1793, Musée Royal des Beaux-Arts, Brüssel

Nichts. Das bedeutet es (Desastres... 69)



Doch betrachtet diesen Lorbeerkranz, der die Unsterblichkeit bedeutet. Das Vaterland hält ihn für jeden von euch bereit! Lernt, seiner würdig zu sein!... Sollte je ein Diktator den kleinsten Teil der Volkssouveränität usurpieren wollen, oder sollte die Feigheit einen König vorschlagen, dann kämpft oder stirbt lieber wie Michel Lepelletier, als daß ihr zustimmt. Der Lorbeer der Unsterblichkeit, meine Kinder, wird euer Lohn sein.¹⁹

Im Unterschied zu David teilt Goya auch in diesen repräsentativen Bildern, die für die Öffentlichkeit bestimmt waren, keine ruhmreichen Führer der spanischen Erhebung dar, die das spanische Volk auch nicht hatte finden können. Vielmehr sind es namenlos gebliebene Guerillakämpfer, die sich in spontaner, aber notwendig auch folgenloser Aktion den französischen Imperialisten widersetzt hatten. Goya glorifiziert sie nicht, er zeigt sie nicht jenseits von Todesfurcht. Im Vergleich zu Marat sind die spanischen Rebellen ein verlorener Haufen mit dumpfen Gesichtszügen, die von Leiden, hartnäckiger Entschlossenheit und Hoffnungslosigkeit gekennzeichnet sind. Goya hat die Hinrichtung der Spanier in Analogie zum Martyrium Christi gedeutet. Die Geste des Rebells im Mittelpunkt des Bildes, der die Kugeln erwartet, ist die des gekreuzigten Christus. Seine Hände zeigen die Wundmale. Zwar greifen auch französische Historienbilder der Revolutionszeit Motive aus der christlichen Märtyrerkonographie auf. So erinnert die Wunde in der Brust des Marat ebenfalls an Christus, und seine Haltung ist mit einer Pietà verglichen worden.²⁰ Bei Goya ist – dazu trägt auch in seinem Bild der Mönch bei, der mit dem Volk leidet – diese Analogisierung mit dem Leiden Christi doch wohl direkter als Glaubensbekenntnis zu verstehen und nicht als überkommene – und daher verständliche – Pathosformel, die zur Übermittlung eines neuen Inhalts gewählt wurde.

Die durch den Feudalismus geprägte christliche Ideologie mit ihrer Schicksalsergebenheit und dem ihr korrespondierenden Pessimismus bleibt eine Komponente in Goyas Bildern: Die Wirklichkeit und die von ihr diktierten Kommunikationsformen, welche hier in brutalem Kampf gegeneinander und im Untergang kulminieren, werden als hoffnungslos denunziert: „Nada“, „Nichts“ – so spricht der halb sich erhebende Leichnam; Tod, Vergeblichkeit, Vanitas scheinen das letzte Wort zu sein nach Aussage dieses Bildes, eines der letzten Blätter der „Desastres“ (Nr. 69).

Jedoch auch Goya hat zu dieser Wirklichkeit ein Gegenbild entworfen, oder es läßt sich – wie bereits angedeutet – aus

seinen pessimistischen Bildern doch eine Umkehrung heraus sehen. Um deren Spezifik zu verstehen, sollen diese Ansätze bei Goya wiederum mit den Revolutionsbildern der französischen Maler verglichen werden.

Die Freiheit, die Wahrheit

David's Malerei wird von dem frühen Delacroix fortgesetzt, insbesondere in seinem Bild der „Liberté“, das die Julirevolution von 1830 verherrlicht. In dieser Revolution hatte das Großbürgertum seine Belange gegen die wieder eingeführte bourbonische Monarchie eindeutig durchgesetzt.²¹ Auf Delacroix' Bild wird das Volk von der Freiheit geführt, um für seine Rechte zu kämpfen; zur Freiheit blickt der zu ihren Füßen Sterbende auf, voller Hoffnung und Vertrauen.

Auch Goya hat die Freiheit dargestellt – nicht in einem repräsentativen Gemälde, sondern in einer kleinen, privaten Zeichnung. „Divina Libertad“, Göttliche Freiheit, hat er das Blatt genannt. Es wird etwa 1820 gezeichnet sein – in der kurzen Zeit der Rückkehr zur Verfassung von 1812, die damals in einem revolutionären Kampf erzwungen, dann aber von der Reaktion wieder außer Kraft gesetzt worden war – und folgt in Goyas Skizzenbuch auf eine Serie von Bildern Gefangener.²² Wie Delacroix hat Goya einen Bürger dargestellt, wohl einen Schriftsteller. So geht es also um Gedanken-, weniger um Handlungsfreiheit. Diese wird als Geschenk des Himmels empfunden, nicht als erkämpfte Bedingung realen bürgerlichen Lebens. Es ist darauf hingewiesen worden, daß die Geste des Schriftstellers der des „Christus am Ölberg“ von Goya gleicht, dieselbe Ergebenheit in sein Schicksal bedeutet.²³ Freiheit bleibt eine Vision wie die Gerechtigkeit, die Goya weiterhin nur im traditionellen, abstrakten Symbol der Waage darzustellen weiß.²⁴

Doch hat auch Goya eine konkretere Vision des neuen Lebens, ein Gegenbild zu dem Kriegszustand, dargestellt. Er entwickelt dieses Bild schrittweise in den letzten drei Radierungen der „Desastres“. Blatt Nr. 79 heißt: „Die Wahrheit ist gestorben“. Bischof und Mönche begraben sie in heuchlerischer Trauer, während rechts die Gerechtigkeit mit ihrem Attribut, der Waage, sitzt und verzweifelt ihr Gesicht verdeckt. Es ist deutlich, wen Goya als Totengräber der Wahrheit versteht, nämlich die Kirche. Das nächste Blatt, Nr. 80, wagt die Frage: „Wird sie wieder auferstehen?“ Auch hier ist sie, leuchtend zwar in einem strahlenden Licht dargestellt, doch umgeben von den Mächten der Finsternis. die



Eugène Delacroix, Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden, 1830, Louvre, Paris

Goya, Göttliche Freiheit, Zeichnung aus Skizzenbuch C, Museo del Prado, Madrid





François-André Vincent, *Der Ackerbau*, 1796, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

ihre Auferstehung zu verhindern suchen. Und diese Mächte hat Goya gerade in den Jahren der neuerlichen Zerschlagung der liberalen Bewegung in Spanien nach 1820 immer häufiger dargestellt; sie verdrängen immer wieder in seinem Werk den Glauben an den Sieg der Vernunft. Schließlich zeigt das letzte Blatt (Nr. 82) das wahre Leben: Die Wahrheit legt den Arm um die Schulter eines Bauern und weist ihm den Weg in die Natur, die nun nicht mehr wie in den Kriegsszenen als desolante Landschaft und Öde erscheint. Ein Baum voller Früchte, reiche Korngarben sind zu sehen, ein Schaf und ein Korb mit Früchten stehen in Reichweite des Bauern und deuten darauf hin, daß dieser Reichtum der Natur dem arbeitenden Bauern gehören könnte, der mit seinem Werkzeug bereitsteht, dem nur der Weg gewiesen werden muß. Mit diesem Bild des wahren Lebens greift Goya auf arkadische Motive zurück, die nach der Französischen Revolution in Europa kaum mehr fortschrittlichen, utopischen Gehalt aufwiesen, sondern im allgemeinen als Bild einer statischen, archaischen Gesellschaft, eben einer feudalen, zum Gegenbild der Revolution und der durch sie hervorgerufenen Veränderungen wurde. Die Frage ist, ob dieses Bild von Goya in demselben Sinne zu verstehen ist.

Zunächst sei noch einmal die Frage gestellt, warum Goya die „Desastres“ nicht veröffentlichte. Er zeichnete und radierte in den Jahren nach dem Kriege fast ausschließlich für sich – ausgenommen die „Tauromaquia“, die 1816 publizierte Stierkampffolge.

Seine Rolle als Hofmaler scheint Goya erst in dieser Zeit selbst suspekt geworden zu sein. Bis über den Ausbruch der Französischen Revolution hinaus konnte er sich ja im Kreise seiner aufgeklärten Freunde am Hofe der Elite zugehörig fühlen, die voller Hoffnung war, Spanien unter Beibehaltung der Monarchie in eine bessere Zukunft zu führen, trotz aller Rück-

schläge und Schwierigkeiten. Es war kein Widerspruch zu seiner Rolle als Höfling, sondern machte sie gerade aus, daß Goya sich nur scheinbar in das Leben am Hofe eingebunden fühlen mußte, sich dabei jedoch auf eine Position des detachierte Kritikers zurückziehen konnte, der die Verstrickungen der Verkehrsformen seiner Zeit durchschaut und sogar zu sich selbst, soweit er aktiver Teilnehmer am gesellschaftlichen Leben seiner Zeit ist, Distanz bewahrt. Nur so läßt sich auch Goyas halsbrecherisch schneller Wechsel zwischen Ergebenheit gegenüber den Bourbonen und dem französischen König Joseph, den er offensichtlich mit dieser Rolle vereinbaren konnte, erklären.

Jedoch nach Scheitern des spanischen Aufstandes wurde zu offensichtlich, daß die Monarchie nicht einmal die Interessen des liberalen Bürgertums wahrnahm, geschweige denn das der Volksmassen im Auge hatte. Goyas Darstellungen des Krieges mußten daher die höfische Perspektive sprengen. Seine beiden Bilder des 2. und 3. Mai 1808 in Madrid hat er zwar noch für den Hof gemalt. Aber sie verschwanden sofort in den Depots der königlichen Sammlungen und wurden vergessen.²⁵ Der mit diesen Bildern an den Hof gerichtete Appell konnte von der Monarchie nicht anders beantwortet werden. Im Unterschied zu David konnte sich Goya mit diesen Bildern auch nicht an eine bürgerliche Öffentlichkeit wenden, um ein Exemplum virtutis zu geben. Die neue bürgerliche Funktion der Maler in Frankreich war es unmittelbar im Anschluß an die Revolution geworden, die Erinnerung an die Revolution wachzuhalten und dazu aufzurufen, ihre Errungenschaften zu verteidigen. In Spanien konnte Goya jedoch nur sehen, daß die aktiv und aus eigener Initiative kämpfende Klasse, nachdem sie die Stabilisierung der bourbonischen Monarchie erreicht hatte, von dieser erneut versklavt wurde. Mit dieser Erfahrung mußte auch die Hoffnung auf die erneuernde Kraft der großbürgerlichen liberalen Aufklärung schwinden, die versagt hatte. So konnte sich Goya nur auf die Seite der verführten, dumpfen und brutalen Volksmassen schlagen, in denen er dennoch eine Direktheit, Kraft und Verbundenheit untereinander entdeckte, die ihm neue Möglichkeiten der Solidarität anstelle der höfischen intriganten Kommunikation aufgehen und darstellbar werden ließ.

Sein Historienbild des 3. Mai 1808 hat seine Wahrheit behalten, während wir in den französischen Historienbildern, die häufig wieder antikisierend und idealisierend vorgehen (spätestens seit der napoleonischen Zeit, vielleicht aber doch auch

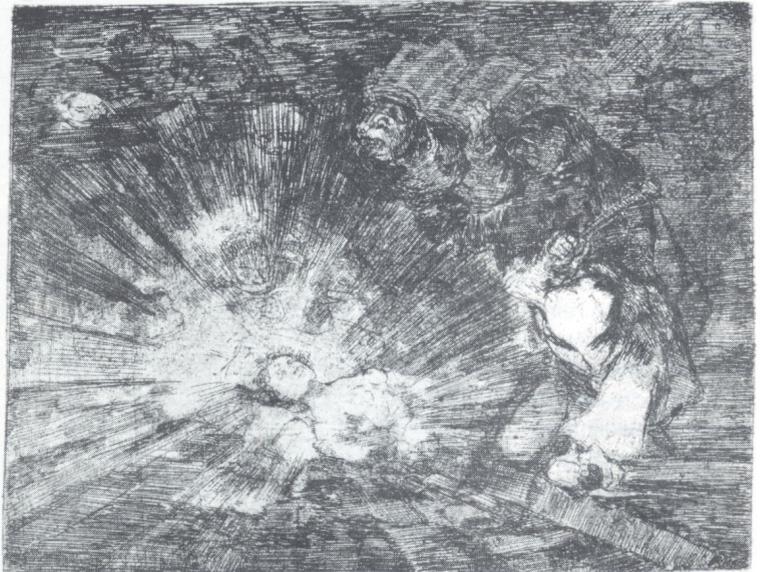
schon in den Davidschen Festzugsentwürfen von 1793 etwa), einen unwahren Ton entdecken, der daher rührt, daß hier die Großbourgeoisie ihre Siege feiert, die sie auch auf Kosten der untersten Volksschichten errungen hat.²⁶ Goya dagegen stellt Widerstandskraft und Leiden gerade dieser Volksmassen dar, die auch durch die Französische Revolution nicht befreit wurden. Das ist, woran Goya – von einer durch den Feudalismus geprägten Position aus, aber darum auch gegen das siegreiche Bürgertum sich richtend – die Erinnerung wachhält.

Seine Zukunftsvision hat daher auch einen anderen Akzent als französische Darstellungen, etwa die Vincents von 1796, eines friedlichen gesellschaftlichen Lebens, in dem die Arbeit ihre Früchte trägt.²⁷ Beiden Darstellungen liegt sicher die physio-kratische Theorie zugrunde, daß ein Mehrprodukt nur durch die Landarbeit zu erzielen ist und daher die Bauern die einzig produktive Klasse sind, welche den Reichtum erwirtschaftet, auf dem die Kultur beruht.²⁸ Während Vincent aber zeigt, wie die großbürgerliche Familie durch ihren Sohn, der den Pflug zu lenken lernt, sich der bäuerlichen Arbeit bemächtigt – und dies im Lichte einer heuchlerischen Klassenversöhnung –, stellt Goya seinen Bauern allein dar; nur die Wahrheit steht ihm bei. Es ist dieselbe Gestalt der Wahrheit, die Klerus und finstere Mächte zu begraben versuchten, die sich hier dem einfachen Landarbeiter zuwendet. Im Zusammenhang der ganzen Folge wird die das Bürgertum überspringende revolutionäre Dimension dieser archaisch anmutenden Idylle erkennbar.

Obwohl Goya Hofmaler blieb, zog er sich nach dem Kriege immer weitgehender zurück, schließlich emigrierte er nach Frankreich. Er dürfte einer der ersten Künstler sein, bei dem das Werk und die gesellschaftliche Funktion, die noch darin besteht, die repräsentative Öffentlichkeit mit zu gestalten, eklatant auseinanderklaffen. An das politische offizielle Leben noch direkt durch seine Stellung gebunden, kommentiert er dieses nicht nur kritisch, sondern negiert es zunehmend und stellt sein Werk in einen Auftrag, der ihm nicht offiziell übertragen war. Ist dies auch die Lage eines jeden politisch bewußten modernen Künstlers, der über die bürgerliche Revolution hinausdenkt, so ist der Zwiespalt bei Goya schärfer und konkreter, weil noch nicht auf dem Boden bürgerlicher Privatheit ausgetragen. Darin dürfte ein Grund für die Widersprüche in seinem Œuvre, aber auch für die kaum wieder erreichte volkstümliche Kraft liegen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. T. Harris, *Engravings and Lithographs*, Oxford 1964, Bd. 1, S. 139 ff., Bd. 2, S. 172 ff.; Ausstellungskatalog: *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston 1974, S. 125 ff.
- 2 Vgl. zur Geschichte Spaniens in dieser Zeit u. a.: Baumgarten, *Geschichte Spaniens vom Ausbruch der Französischen Revolution bis auf unsere Tage*, Leipzig 1865–71 (3 Bde.). Eine neuere kurze Zusammenfassung in: L. Bergeron, F. Furet und R. Koselleck, *Das Zeitalter der europäischen Revolution 1780–1848* (Fischer Weltgeschichte, Bd. 26), Frankfurt 1969, S. 163 ff.
- 3 K. Marx, *Das revolutionäre Spanien*, in: *New York Daily Tribune*, Sept.–Dez. 1854. Vgl. *Marx-Engels-Werke*, Bd. 10, Berlin 1962, S. 431 ff.
- 4 P. Gassier/J. Wilson, *Vie et Œuvre de Francisco Goya*, Fribourg 1970, Kat. Nr. 875.
- 5 Ebenda, Kat. Nr. 882, 883, 874. Vgl. zu der wechselnden politischen Umfunktionierung dieses Bildes: F. Pérez González, *Un Cuadro... de historia. Alegoría de la Villa de Madrid, por Goya...*, Madrid 1910.
- 6 Dokumente zu den politischen Vorgängen, die Goya mit betrafen, im Archiv der Academia de San Fernando, leg. 4.
- 7 *Gazeta de Madrid* vom 11. 10. 1808, S. 1285 f. Vgl. *Ausstellungskatalog Boston 1974*, S. 126.
- 8 Vgl. Goyas Brief an José Munárriz, den Sekretär der Academia de San Fernando, abgedruckt im *Ausstellungskatalog Boston 1974*, S. 126.
- 9 Vgl. einen weiteren Brief an Munárriz, abgedruckt im *Ausstellungskatalog Boston 1974*, S. 127.
- 10 Zu Voltaire und den Enzyklopädisten vgl.: U. Knoke, *Der Klassencharakter von Literatur: Voltaires Candide als Spiegel und Werkzeug großbürgerlicher Reformbestrebungen gegen Ende des Ancien Régime* (im Druck).
- 11 Zeitgenössische Berichte über die Belagerung Zaragozas: Ch. R. Vaughan, *Narrative of the Siege of Zaragoza*, London 1809; – A. Alcaide Ibieca, *Historia de los dos Sitios que pusieron á Zaragoza*, Madrid 1830. – Zu der Person der Agustina vgl.: *Ausstellungskatalog Boston 1974*, S. 133 ff.
- 12 Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Paris 1759. – *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par un société de gens de lettres, Paris 1751–1780. – Die deutsche Übersetzung nach: M. Naumann (Hg.), *Artikel aus der von Diderot und D'Alembert herausgegebenen Enzyklopädie*, Frankfurt 1972, S. 650 ff.
- 13 Die Darstellung von Galvez, „Bateria del Portillo“, ist eine Aquatintagrafik aus der Folge „Ruinas de Zaragoza“, die 1812 in Cádiz erschien. Weitere populäre Darstellungen der Heldin von Zaragoza abgebildet in: C. Derozier, *La Guerre d'Indépendance Espagnole à travers l'estampe* (1808–1814), Lille und Paris 1976, Bd. 3, Abb. S. 96 f.
- 14 Zu Callots Folgen „Misères de la guerre“, 1632/33, vgl.: E. Meaume, *Jacques Callot, Paris und Nancy 1860*. – A. Dohmann, *Jacques Callot, Radierungen*, Dresden 1960.
- 15 Vgl. V. de Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid 1946, Doc. 225.
- 16 E. Wind, *The Revolution of History Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2, 1938/39, S. 116 ff.
- 17 Zu Davids Marat vgl.: R. Rosenblum, *Transformation in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1970, S. 82 ff.
- 18 Vgl. Robespierres Rede am 8. Juni 1794 zum „Fest des Höchsten Wesens“. In deutscher Übersetzung teilweise abgedruckt in: K. Scheinfuß, *Von Brutus bis Marat. Kunst im Nationalkonvent 1789–1795*, Dresden 1973, S. 93 f.
- 19 Diese Rede vor dem Nationalkonvent vom 29. März 1793 ist in deutscher Übersetzung abgedruckt in: K. Scheinfuß, a.a.O., S. 58 f.
- 20 Rosenblum, *Transformations...*, S. 83.
- 21 Vgl. zu Delacroix' „Liberté“: W. Friedlaender, *David to Delacroix*, New York 1952 (zitiert nach der Ausgabe New York 1968, S. 113 f.).
- 22 Die Zeichnung befindet sich im sog. Album C von Goya. Vgl. P. Gassier, *Les Dessins de Goya, Les Albums*, Fribourg 1973, S. 337 (C 115).
- 23 Vgl. die Darstellungen in den „Desastres“ Nr. 69, 79 sowie u. a. die Zeichnung des Albums C (Gassier, *Les Dessins de Goya...*, S. 340, C 118).
- 24 Beide Darstellungen hat Klingender aufeinander bezogen. Vgl. F. D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, London 1968 (erste Auflage 1948), S. 187.
- 25 Vgl. Museo del Prado, *Catálogo de las Pinturas*, Madrid 1963, Nr. 748 und 749.
- 26 Vgl. zu diesen Werken von David: Rosenblum, *Transformations...*, S. 80 f., 94 f.
- 27 Zu diesem Bild von Vincent vgl.: Rosenblum, *Transformations...*, S. 93 f.
- 28 Zur Auseinandersetzung mit dieser Theorie: K. Marx, *Theorien über den Mehrwert*, in: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 26.1, Berlin 1973, S. 14 ff., insbesondere S. 21.



Die letzten Blätter der „Desastres“:
 Die Wahrheit ist gestorben (Nr. 79)
 Wird sie wieder auferstehen? (Nr. 80)
 Das ist die Wahrheit (Nr. 82)