Originalveröffentlichung in: Goya : Zeichnungen und Druckgraphik ; Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 13. Februar bis 5. April 1981, Frankfurt am Main 1981, S. 227-233 // Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00009697

M Goyas Bilddialektik

Das künstlerische Verfahren bei einigen Bildsequenzen seiner Skizzenbücher

I.

Goyas Zeichnungen seiner späten Skizzenbücher unterscheiden sich auf irritierende Weise von charakteristischen graphischen Serien des achtzehnten Jahrhunderts. Weder lassen sie sich als Bildergeschichten klassifizieren, die einem erzählerischen Faden folgen und eine eindeutige Moral vertreten – repräsentativ sind die satirischen Bildfolgen von Hogarth – noch handelt es sich um eine im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts wissenschaftliche Katalogisierung der verschiedenen sozialen und regionalen Volkstypen oder um die beliebten Ausrufer, die »Cris« und »Gridi«, die in allen Ländern Europas publiziert wurden[1]. Ebensowenig lassen sich Goyas Zeichnungen schließlich als Studien isolierter Leidenschaften, Charaktere oder Physiognomien verstehen[2]. Dennoch sind sie durch diese graphischen Gattungen des achtzehnten Jahrhunderts mit geprägt worden, in denen sich Interessen der spätfeudalistischen bzw. bürgerlichen Kunstpolitik und Publizistik niedergeschlagen haben[3].

Goyas Kommentare oder Bildunterschriften, die er in den meisten Skizzenbüchern einer jeden Darstellung hinzugefügt hat, tragen zu dieser Polyvalenz der Zeichnungen bei. Die lakonischen, oft enigmatischen Beischriften schwanken und wechseln zwischen beschreibender Identifikation der Darstellung oder der Motivation und Gedanken der dargestellten Personen und einer wertenden Stellungnahme, der Goya häufig die Form eines Zwiegesprächs mit seinen eigenen Geschöpfen gibt. Obwohl durchaus von der Tradition der Emblematik, ihrer Lust an Verrätselungen, berührt, ist das Verhältnis zwischen Bild und Text bei Goya einerseits direkter und pointierter. Andererseits bleiben die kulturellen und ethischen Werte, deren Horizont Goya gerade durch das Verhältnis von Bild und Wort aufscheinen läßt, schwebender und ambivalenter als in der eindeutiger moralisierenden Emblematik[4].

Eine lohnende Aufgabe, die die Forschung bisher kaum unternommen hat, scheint mir der Versuch zu sein, die Bildlogik dieser Serien, die die Zeichnungen seiner Skizzenbücher bilden, zu rekonstruieren. Sicher ist dies nur noch unvollständig möglich. Die Skizzenbücher sind zum einen nur bruchstückhaft erhalten; immer wieder fehlen Bilder, wie aus der Numerierung der Blätter ersichtlich ist, von denen wir nichts wissen. Eine Stringenz der Bilderfolgen läßt sich zudem nur bedingt unterstellen. Obwohl Goya fast jedes Blatt selbst numeriert hat, bleibt ungewiß, ob er die Anordnung für folgerichtig oder zufällig gehalten hat. Auch ist nicht ausgemacht, daß er beabsichtigte, die Skizzenbücher in dieser Form zu publizieren. Dennoch ist unübersehbar, daß Goya innerhalb der Skizzenbücher häufig zwei oder mehrere Bilder miteinander verknüpft hat, sei es, daß dieser Bezug über Motive, über die Form oder über die Inschriften vermittelt wird. Gerade weil diese Bildlogik weniger die Oberflächenstruktur des Zusammenhangs der Bilder untereinander betrifft, könnte ihre Untersuchung die mehr oder weniger unbewußt assoziierende Phantasietätigkeit des Künstlers erhellen. An diese Sequenzen, zu denen Goya seine Bilder relativ frei kombiniert hat, wäre also die Frage zu stellen, welche Elemente einer Darstellung das folgende Bild generieren, wie Vorstellungen evoziert, aufeinander bezogen und geordnet werden. Das Zeitalter der Enzyklopädien, dem Goya angehört, mit seiner Sammelleidenschaft, seiner Erprobung neuer Ordnungsmuster, scheint mir diese Frage geradezu zu provozieren. Die Untersuchung der Bildketten von Goya kann einer Forschung von Nutzen sein, der es um die Erhellung der Mentalitätsgeschichte geht, das heißt derjenigen mentalen Strukturen, die halb bewußte Denkmuster und Assoziationsmodi der Phantasie mit einschließen.

Dabei ist zunächst nur beabsichtigt, das formale Verfahren der Bildassoziationen und Bildkombinationen zu beschreiben. Seine Voraussetzungen in den gesellschaftlichen und individuellen Verhältnissen des Künstlers kann dabei hier nicht verfolgt werden. Oder anders gesagt: die Beschreibung versucht dort anzusetzen, wo diese Verhältnisse bereits auf die psychische Ebene transponiert und in eine Methode der künstlerischen Phantasie, Bilder auseinander zu folgern, umgesetzt worden sind.

Als Ziel einer solchen Untersuchung des künstlerischen Verfahrens ließe sich eine »offene« Interpretation von Bildern ins Auge fassen, die von den schöpferischen Impulsen her die Resultate begreift. Dabei könnte sich auch der Spielraum für die Rezeption von Bildern erweitern. Ein Mitdenken und auch Umdenken der Logik der künstlerischen Phantasie wird angeregt, das eher geeignet scheint, die Phantasietätigkeit auch des Betrachters zu beflügeln als die Unterstellung eines in sich geschlossenen Werkcharakters der Bilder, deren Evolution nicht diskutiert wird[5].

Diese Ziele können hier nicht annähernd eingeholt werden. Es kann nur darum gehen, mit einigen Beschreibungen zu dem skizzierten Versuch anzuregen.

II.

Innerhalb einer größeren Bildfolge, in der u. a. die Inquisition und das Verhalten von Ordensgeistlichen kritisiert werden, findet sich im Skizzenbuch C eine Reihe von Mönchen und Nonnen, die, durch die Säkularisation, die Aufhebung ihrer Klöster, betroffen, im Begriff sind, sich ihrer Ordenstracht für immer zu entledigen (1 C 126f.)[6]. Goya geht es darum, die möglichen Reaktionen zu erkunden und zu erproben, welche subjektiven Perspektiven aus diesem politischen Zwang entwickelt werden können. Die zwei alten Mönche am Anfang dieser kleinen Folge, der eine von vorn, der andere von hinten zu sehen, scheinen sich tiefer in ihr Ordensgewand zu verhüllen und die Gefahr der Zeiten zu ignorieren. »Ohne Hemd sind sie glücklich« – das heißt, sie besitzen nichts als ihren Mönchsstatus und halten an ihm fest. Diese Inschrift generiert die der nächsten Zeichnung: »se desnuda para siempre« – er entkleidet sich für immer. Das Bedeutungsfeld des Wortes »camisa« ist im Spanischen mit Nacktheit, äußerster Armut und Ausgeliefertsein verbunden[7]. Sind die beiden robusten Alten in ihrer Borniertheit ohne Zukunftssorge, so sieht der nächste Mönch, jung und schmächtig, ohne den bergenden Habit keine Lebenschance mehr. Goya scheint anzudeuten, daß er sich durch Selbstmord ohne Aufhebens davonstiehlt. Beide Bilder sind auf mehreren Ebenen deutlich kontrastiv aufeinander bezogen. – Es folgen

1 C 126

2 C 127

3 C128

4 C 129

5 C 130

6 C 131

zwei Darstellungen mit Nonnen. Die Beschäftigung der ersten, noch jungen Frau, nämlich sich zu entkleiden, verbindet dieses Bild mit dem vorangehenden. Anders ist die Wendung dieser Gestalt zum Betrachter, ihre energischere Bewegung, ihr gespanntes Gesicht, der kalkulierende Blick. »Sie hat Eile, zu entkommen« und scheint sich neue, vermutlich erotische Freuden auszumalen – darauf deutet die Entkleidungsszene wohl in diesem Falle hin. – Indifferent oder nicht erkennbar ist der Gemütszustand der beiden Nonnen des folgenden Blatts. Auch Goyas Kommentar verrät nichts. Ohne Hast zerrt die vordere Frau das schwarze Gewand über ihre Schultern, Kopf und Antlitz sind noch in der Kapuze versteckt. Diskretion und Gelassenheit dieser Frauen kontrastieren zu den Haltungen auf dem vorangehenden und dem folgenden Blatt. Der Mönch der nächsten Zeichnung – in der Haltung wieder eher der eiligen Nonne verwandt (5 C 130) – hat bereits im Zorn sein Mönchsgewand abgelegt und hinter sich gehängt. »Er hängt es im Zorn auf« heißt Goyas Überschrift. Wie sein Schatten bleibt es ihm nah; die Leidenschaft entzweit diesen Mönch mit sich selbst. – Mit seiner Heftigkeit, seiner in sich verkrampften Agitation kontrastiert die zögernde Bewegung, die offene, ruhige Gestalt der Nonne der letzten Zeichnung dieser Serie. »Diese läßt ihr Gewand nachdenklich zurück«, kommentiert Goya.

In antithetischen Gebärden und Handlungen, die innerhalb eines sehr begrenzt gehaltenen Aktionsfeldes bleiben, führt Goya Reaktionsweisen vor, die zwischen obstinater Selbstgenügsamkeit und Selbstaufgabe, zwischen listiger Hoffnung, Indifferenz und leidenschaftlicher Auflehnung schwanken und schließlich im letzten Bild – vielleicht als Synthese zu deuten – den Versuch zeigen, durch Gedankenbewegung Vergangenheit und Zukunft zu verknüpfen und damit Identität zu bewahren.

Eine andere Bilderfolge, diesmal ohne Inschriften, handelt von der Fähigkeit zu lernen und das Richtige zu lernen (7 H 2 f)[8]. Das Bild des Zorns, der Weigerung und Absperrung steht hier am Anfang. Ein Kind hat Buch und Schuh von sich gestoßen und reißt sich wütend am eigenen Haar. Der Widersinn dieses Verhaltens wird erst voll erschlossen durch das folgende Gegenbild: Geduldig, aber voll Ungeschick müht sich ein alter Mönch, das Gitarrespiel zu erlernen und die Bewegung seiner breiten Hände mit dem Notenlesen zu koordinieren. Die wenigen Requisiten, der labile Aufbau der Noten auf seinem Stuhl, verstärken den Eindruck, wie lächerlich und seinem Stand unangemessen dieses Bemühen ist, weltliche Künste meistern zu wollen. – Das letzte Bild dieser Folge bringt Geistlichen und Knaben zusammen. Der Mönch weist nun auf Totenschädel und Kreuz hin als Zeichen der Vanitas allen irdischen Tuns. Der Junge hat nicht etwa sein Buch ergriffen, sondern ein praktisches Instrument, mit dem man den Boden bearbeitet. Beide kehren somit zurück zu typischen, akzeptierten Haltungen ihres jeweiligen Standes. Um so direkter und schärfer werden nun die Kontraste, widersprechen die Handlungsabsichten und Normen einander und schließen sich gegenseitig aus (9 H 4)[9].

Diese Bildsequenzen sind nicht in linearer Folgerichtigkeit aufgebaut. Vielmehr arbeitet Goya vornehmlich mit Kontrasten, deren Akzente er jedoch von Bild zu Bild verschiebt. Motive und Formen sind oft chiastisch, vergleichbar der literarischen Epigrammatik, aufeinander bezogen. Dabei führen die Bildfolgen von einer Ungereimtheit zur nächsten.

7 H 2

8 H 3

9 H 4

10 H 40

11 H 41

12 H 42

Weniger offensichtlich ist der Bildzusammenhang zwischen zwei Jahrmarktvorführungen und der folgenden Familienszene[10] (10 H 40 f). Zwei exotisch gekleidete Männer, jeweils einzeln dargestellt, führen ihre gefährlichen Tiere vor, eine Schlange und ein Krokodil. Zweifellos wird damit auf die männliche Potenz angespielt. Diese Assoziation, die das Bild der Reptilien erweckt, war dem achtzehnten Jahrhundert bewußt[11]. Die Frauen sind als diejenigen hinzuzudenken, die dieser mythisierten Kraft zu Diensten stehen. – Das nächste Blatt zeigt drei Frauen, die einen Mann mit einem Klistier zu traktieren suchen, der verängstigt und hilflos sich vornüberbeugt und zur Seite blickt. Maliziös lächeln die zwei Frauen hinter seinem Rücken, während die dritte vorn ihn scheinheilig zu beruhigen sucht. Die sexuellen Konnotationen der Prozedur sowie des Instruments sind unverkennbar und im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in zahlreichen Bildsatiren ausgekostet worden. Mag die Zeichnung für sich genommen noch als humorvolle Genreszene aufgefaßt werden, so muß sie, im Zusammenhang mit den beiden vorherigen gesehen, als Rache der Frauen gedeutet werden. Der Mann, dessen Stärke und Überlegenheit die ersten Szenen demonstrierten[12], ist hier den Frauen wehrlos ausgeliefert, die ihn auspumpen werden.

Die fundamentalsten Gegenbilder baut Goya immer wieder durch den Widerspruch zwischen Mann und Frau auf. In seinen letzten Jahren liegt für Goya die Relevanz des Gegensatzes von altem Mann und junger Frau auf der Hand[13] (13 H 21 f). Der Alte kniet, den Kopf zurückgewandt, mit dem Gestus eines Betenden oder Gefesselten, ohne daß äußere Ketten zu erkennen wären. Haltung und Gestalt nehmen Momente der Gefangenen und Bettlerfiguren Goyas auf, durch die er die Ohnmacht des Alters charakterisiert[14]. Die schöne junge Frau auf dem anschließenden Blatt tritt dagegen kraftvoll, selbstbewußt auf, den rechten Fuß provozierend vorgesetzt, im Begriff, den Tanz zu beginnen. – Ein andermal wird dem alten Mann, der unvernünftig genug ist, noch ans Heiraten zu denken, wie Goyas Bildkommentar besagt, eine lesende, also vernünftige Frau gegenübergestellt[15] (16 E 48), und wieder umgekehrt der Tänzerin ein in sein Buch vertiefter Mann[16] (18 C 4). Auch kulturgeschichtlich stellen Tänzerin und Lesender Gegenmotive dar[17].

Noch einmal gestaltet Goya diesen Gegensatz zwischen Mann und Frau in seinen letzten Jahren in Bordeaux, wieder mit anderem Akzent[18] (19 H 19 f). Eine junge Frau springt mit dem Seil durch die Luft, ihr Kleid schwingt hinter ihr in die Höhe. Ohne Boden unter den Füßen schwebt sie mit Leichtigkeit. Kleine Flügel an ihren Schuhen kennzeichnen sie als Hexe. Das nächste Blatt zeigt die riesige Gestalt eines Landarbeiters in zerrissener Kleidung. Auch er ist mit einem Seil beschäftigt. Doch er zieht mit aller Kraft daran und stemmt sich fest mit den Beinen gegen den Erdboden, der ihm Halt gibt. Die Mühe und Anstrengung, deren Zweck und Früchte nicht erkennbar sind, wird der spielerischen Leichtigkeit der Frau entgegengehalten. Ihr Tanz wird durch dies Gegenbild des Arbeitenden zum frevelhaften Eskapismus. Der Glaube an die nächtlichen Flüge der Hexen ist als ein Verteidigungsgestus des spanischen Volkes gegen kontinuierliche, zeitlich und räumlich kontrollierbare Arbeit zu verstehen, zu der es im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert erzogen werden sollte[19]. Ähnlich wie die Motive Tanzen und Lesen bezeichnen auch diese beiden Sujets, der Sprung durch die Lüfte und die schwere Arbeit,

13 H 21

14 H 22

15 E 49

16 E 48

17 C 3

18 C 4

Gegenpositionen in den kulturpolitischen Auseinandersetzungen dieser Zeit.

Im Skizzenbuch E, wohl dem programmatischsten von Goya, wird ein rebellierender Bauer gezeigt (21 E 39). Sein Arbeitsgerät hat er fallenlassen, er reckt beide Arme jäh empor, die Fäuste geballt und scheint in Verzweiflung zu schreien. Auf dem nächsten Blatt[20] steht eine Frau fast in derselben Landschaft, gegenständig zu dem Rebellen angeordnet (22 E 40). Nahezu ohne Bewegung ist sie, verhüllt in ihre schwarze Kleidung, ein Schatten ihres Tuchs liegt über Stirn und Augen. So charakterisiert Goya häufig Frauen, deren Nachdenklichkeit, Güte oder Ergebenheit er hervorhebt. – Die Kommentare widerstreiten den Bildern. Sie sprechen diesmal deutlich aus dem Horizont der gesellschaftlichen Realität und sind keineswegs umstandslos mit der Meinung des Künstlers gleichzusetzen. In Konfrontation mit den bewegenden beiden Gestalten gewinnen sie fast eine zynische Tonart. »Du wirst nichts mit Geschrei erreichen« wird dem Bauern geraten und der Frau: »Überlaß es alles der Vorsehung«. Wieder werden zwei grundverschiedene Dispositionen gegeneinander abgewogen, die Auflehnung, die zu nichts führt, und die Resignation. Diese bedeutet weniger das subjektive Gefühl der Vergeblichkeit und Mutlosigkeit, als den objektiven Vorgang des sich Überlassens der Macht oder Obhut eines anderen, so der Kirche oder Gott[21]. – Wie die beiden Bilder einander widersprechen, so setzen auch Kommentar und Bild einander wechselseitig ins Unrecht. In der nächsten Szene[22], die auf diese zwei einzelnen Figuren folgt (23 E 41), wird die Negativität, die in beiden Verhaltensweisen liegt, durch ihren Zusammenprall bekräftigt und die Konsequenz aus beiden Dispositionen gezogen. Ein Räuber, Prototyp des Rebellen, bedroht eine Frau mit Kind, die sich nur noch Gott empfehlen kann.

Emanzipation des einzelnen und Bindung an alte, kollektive Verhaltensweisen werden in zwei weiteren Bildern kontrastiert[23] (25 E 22). Auf der ersten Zeichnung ist eine Frau mit langem Bart, eine Mißbildung der Natur also, dargestellt. Goya greift hier das Motiv eines Gemäldes von Ribera auf[24]. Das Kind, das die Frau in ihrem Schoße hält, ist gesund und normal und ihr Umgang mit ihm im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts vorbildlich. – Auf dem folgenden Blatt ist dagegen das Kind eine Mißgeburt. Die junge Mutter hält es in einem großen Tuch versteckt, das sie verlegen öffnet, mit fragendem und ratsuchendem Blick an zwei Frauen gewandt, die es begutachten sollen. Die vordere mit ihrem großen Kopftuch darf mit den alten Frauen von Goya verglichen werden, deren Weisheit fragwürdig geworden ist[25]. – Monstrosität und Normalität, natürliches Verhalten und Unvernunft – beidemal im Sinne der Aufklärung verstanden – sind in diesen zwei Bildern wieder chiastisch verschränkt.

III.

Aus den Beschreibungen lassen sich einige Schlußfolgerungen vorsichtig ziehen.

Die Sequenzen und Gegenbilder beweisen – das macht einen der inhaltlichen Aspekte der Untersuchung aus –, daß Goya kein festgelegtes Bild von dem Wert und den Vermögen der beiden Geschlechter hat. Mann und Frau werden zwar als Antipoden begriffen, um antithetisch Verhaltensmöglichkeiten zu explizieren. Goyas Bildsprache nimmt es dabei auch selbstverständlich hin, wie es im achtzehnten Jahrhundert auch in aufgeklärten Kreisen

19 H 19

20 H 20

21 E 39

22 E 40

23 E 41

nicht anders denkbar war, daß viele Rollen an Frau oder Mann eindeutig gesellschaftlich verteilt sind. Aber die Beurteilung der Fähigkeiten und Moral der Frauen weicht nicht grundsätzlich von der der Männer ab. Sie sind einander sittlich und intellektuell, aber auch in Streitsucht und Kampffähigkeit ebenbürtig[26]. Goya macht sich die Überzeugung der Aufklärung zu eigen, daß es gegen den Grundsatz von der natürlichen Gleichheit aller Menschen verstoßen würde, hielte man an dem Vorurteil der natürlichen Unterlegenheit der Frau fest[27]. Welch gewaltigen gedanklichen Fortschritt dies bedeutet, läßt sich angesichts der jahrhundertelangen Tradition frauenfeindlicher Schmähschriften ermessen[28]. Erst nun, seit eine hierarchische Beziehung zwischen Mann und Frau durch eine dialektische ersetzbar wird, ist eine wechselseitige Erkenntnis von Mann und Frau, ihrer Handlungsfähigkeiten und Dispositionen möglich. Goyas dialektische Bilderfolgen nutzen diese Chance.

Aufschlußreich ist für diesen Zusammenhang auch Goyas Zeichnung »Segura union natural«[29] (Abb. L 78). Ein Mann und eine Frau sind miteinander verwachsen, sie machen je eine Hälfte des »Monstrums« aus, das sie bilden. Nur durch körperliche Verwachsung, also eine Mißbildung, könnte einer des anderen noch völlig sicher sein. Seit die Frau nicht mehr in einer starren Hierarchie dem Mann untergeordnet gesehen wird, ist die Aufhebung der konfliktträchtigen Spannungen zwischen beiden Geschlechtern nicht mehr möglich, es sei denn, wie in diesem Bild demonstriert wird, unter Preisgabe der Menschlichkeit.

Goya geht mit dieser Grundeinstellung über die materialistische Psychologie des achtzehnten Jahrhunderts hinaus, indem er sich freimacht von der Verbindung zwischen Psychologie und Physiologie. Bestimmte Körpersäfte und Körperfunktionen – im allgemeinen werden ungünstigere im Falle der Frau angenommen – bestimmen nicht mehr ausschlaggebend Verhalten, Affekte und Handlungen seiner Personen. Ebensowenig – das liegt auf der gleichen Ebene – sind sittliche Werte an die physische Erscheinung eines Menschen gebunden. Die mißgebildete bärtige Frau (25 E 22) ist eine vorbildliche, liebevolle Mutter, während dies bei der schönen jungen Frau, die Goya ihr gegenübergestellt hat (25 E 21), nicht so sicher zu sein scheint. – So sind für Goya auch Gebärden nie eindeutig. Die Dissoziation von Innen und Außen der Menschen hat Goya gründlich wahrgenommen; und er ließ aufgrund dieser Erfahrung am Hofe die klassische Physiognomik bald hinter sich[30]. Einer fixierten Typologie, jeder metaphysisch begründeten Charakterologie widerspricht seine Bilddialektik. Auch substantierte Moralvorstellungen haben vor ihr keinen Bestand. Die Gleichstellung von Mann und Frau und von physisch ungleichartig ausgestatteten Menschen ist wesentliches Antriebsmoment dafür, daß die moralischen Normen in Bewegung gesetzt werden, sich gegenseitig relativieren können und nicht mehr – quasi natürlich – wie an Gegenstände gebunden sind. Gemessen wird der moralische Wert einer Verhaltensweise an ihrer gesellschaftlichen Nützlichkeit. Eine Inschrift wie die zu dem Bild des Rebellen (21 E 39) unterstellt deutlich diesen Parameter. »Du wirst nichts mit Geschrei erreichen« – also ist die Geste des Aufruhrs und der Verzweiflung nicht angemessen.

Goyas Sequenzen scheinen häufig über ein relativ konstant gehaltenes Bildelement generiert zu werden: die Ordenstracht der Mönche und Nonnen, Schlangen und Klistier, das Seil, das in ei-

24 E 23

25 E 22

nem Fall zum Tanz durch die Lüfte, im anderen zu in Raum und Zeit gebundener Arbeit dient, oder auch ein eher immaterielles Element wie die Lernfähigkeit oder Monstrosität der Gestalten. Diese Motive oder Elemente repräsentieren die gesellschaftlich definierte Situation. Sie provozieren die unterschiedlichen Verhaltensweisen, die Goya beobachtend und inventarisierend, gleichsam im Experiment, vorführt. Anders als die Wissenschaft, aber auch verschiedene Graphiker des achtzehnten Jahrhunderts[31] analysiert Goya Affekte nie isoliert, losgelöst von den sie bedingenden Umständen. Aus seinen Anordnungen ist klar ersichtlich, daß nicht die Affekte auslösende Faktoren der Handlungen sind, oder höchstens in zweiter Instanz, sondern daß umgekehrt die vorfindlichen Verhältnisse diese Leidenschaften, Haltungen und Handlungen produzieren. Beispiel waren die Reaktionen der Nonnen und Mönche auf die Aufhebung ihrer Klöster (1 C 126f). Auch dies ist ein Aspekt der »Verflüssigung« psychologischer Beobachtung. Die Psyche und Antriebsfähigkeit seiner Personen wird von Goya nicht dinghaft, oder als ursprüngliche Motorik begriffen, sondern als Verhältnis zu ihrer Umwelt.

Andererseits skizziert Goya die gesellschaftlichen Verhältnisse nur in wenigen Strichen oder Worten. Es findet sich keine milieuhafte Ausmalung im Sinne der Genremalerei. Dieser liegt eher ein Modell der Homöostase, des Gleichgewichts, zwischen festen gesellschaftlichen Strukturen und – auch bei konfliktträchtigen Verhaltensweisen – in diese eingepaßtem Individuum zugrunde. Das Milieu wurde im achtzehnten Jahrhundert ausschließlich als determinierender Faktor begriffen, es konnte nicht seinerseits modelliert werden[32]. Goya aber setzt den Akzent eindeutig auf die Analyse der Individuen, die dieses Milieu ihrerseits verändern. Ihn interessiert, wieweit ihre gesellschaftlich bedingten Verhaltensweisen ihrerseits gesellschaftliche Bewegung ermöglichen oder verhindern, ob seine Personen ihr Glück und ihre Identität selbst bewirken, das heißt, wie sie die Realität sich aneignen können.

Die oft heftigen Antriebe und Leidenschaften, die Aktionsbereitschaft seiner Gestalten läßt Goya in den seltensten Fällen Resultate erzielen[33]. Er zeigt, wie Fähigkeiten und Verhaltensweisen freigesetzt werden, deren konkrete gesellschaftliche Nutzung jedoch noch nicht zur Debatte steht. So bleibt offen, wie sich die Mönche und Nonnen in einer ihnen neuen Realität bewegen werden (1 C 26f). Man sieht die Anstrengungen eines Arbeiters (21 E 39), nicht aber, welchem Zweck sie dienen.

Die grundsätzliche Dialektik zwischen Bedürfnissen und Antrieben der Personen einerseits und deren gesellschaftlicher Produktivität oder Schädlichkeit andererseits bezeugt vor allem das Verhältnis zwischen Bild und Bildkommentar, eins der faszinierendsten Momente der Goyaschen Zeichenkunst. Grundsätzlich ist festzustellen, daß die Perspektive seiner Bildinschriften nicht festgelegt ist, weder auf die der dargestellten Personen, noch die des Autors oder einer gesellschaftlich fixierten Moral, nach der die Handlungen beurteilt würden. Bei den gelungensten Beispielen für dies labile Verhältnis zwischen Wort und Bild scheint Goya so zu verfahren, daß sich die Positionen von Bild und Text gegenseitig aufheben oder ins Unrecht setzen. Sowohl die Legitimität der gesellschaftlichen Verhältnisse wird in Frage gestellt, als auch die der Personen, die sich zu diesen Gegebenheiten verhalten. Beispiel ist der rebellierende Bauer und die resignierende Frau (22 E 40). Durch diese Verunsicherung, die Negativität beider Positionen, wird eine Bewegung in Gang gesetzt, mit der der wertende Prozeß neu ansetzen kann. Er betrifft sowohl das Verhältnis der Personen zu sich selbst und zu den gesellschaftlichen Erfordernissen, als auch umgekehrt den Anspruch der Realität auf die Fähigkeiten der Individuen. (Dies schwankende, unabgeschlossene Verhältnis zwischen Text und Bild bezieht darüber hinaus grundsätzlich auch die wertende Stellungnahme des Betrachters mit ein.)

Goyas dialektische Wahrnehmung und Konstruktion von Bildern der Realität führte, wie wir gesehen haben, häufig zu Gegenbildern, zu kontrastierenden Einstellungen. Die Haltungen definieren einander gegenseitig. Die tanzende Frau wird zur Hexe erst durch die Konfrontation mit der unfreien Anstrengung des Arbeiters (20 H 19f)[34]. Diese Gegenbilder bedingen einander und schließen einander gleichzeitig aus. Goya widerspricht damit der Vorstellung der Aufklärung, daß der gesellschaftliche Zusammenhang durch einlinige Kausalketten oder durch zufälligen Wechsel locker miteinander koordinierter Zustände hergestellt wird, das heißt durch Addition von Individuen und ihren Verhaltensformen[35]. Der Zusammenhang der gesellschaftlichen Kräfte besteht nach Goya viel eher in ihrer gegenseitigen Negation und Abstoßung. Seine vielen Bilder direkter Konfrontation, die Jagden, Duelle, Mord und frontaler Angriff, sind auch für diese Einsicht ein Beleg.

Der defiziente Modus eines jeden Verhaltensimpulses wird in gegebenen Situationen scharf beleuchtet. Hexe und Arbeiter sind beide ihrem Wesen entfremdet (19 H 19f): Die Hexe ist metaphysischen Bestimmungen unterworfen. Dem Arbeiter werden Ziel und Resultat seiner Anstrengung nicht einmal vor Augen geführt. Das Bild des Rebellen demonstriert die Ohnmacht der Auflehnung; das Bild der resignierenden Frau die Ohnmacht des Einverständnisses mit der Weltordnung (22 E 40). – Bei der Entfaltung seiner Bildideen in längeren Sequenzen neigt Goya eher dazu, die Negativität zu steigern, als positive Konsequenzen anzudeuten.

Diese unsystematische dialektische Bildlogik war gerade Goyas Blickwinkel, das heißt einem Künstler in der späten Phase des Feudalabsolutismus adäquat, der über den Hof hinaus seine bür-

gerliche Freiheit suchte. Seine Bilder entdecken keineswegs die dialektische Gesetzmäßigkeit historischen Fortschritts. Wohl aber werden die zahllosen Widerstände und Bedingtheiten der Befreiung aus den Zwängen der verwirrenden historischen und individuellen Situationen wahrgenommen. Die Vernunft kann nicht mehr wie in der früheren Phase der Aufklärung als ein sicher führendes Licht oberhalb dieser Verwirrungen vorgestellt werden; sie ist vielmehr wie eine Fackel, die bei jedem Schritt erlischt[36].

Jutta Held

Anmerkungen

1 Zu den »Ausrufern« vgl. u. a. Massin: Händlerrufe aus europäischen Städten. München 1978.
2 Die Analyse von Charakteren, Physiognomien ist seit Lebrun fester Bestandteil der Zeichenkunst. Vgl. auch die moralisierenden Darstellungen des achtzehnten Jahrhunderts, etwa von Chodowiecki »Der Fortgang der Tugend und des Lasters« oder von Hogarth das Blatt »Characters and Caricatures«.
3 Eine eingehende Analyse dieser graphischen Folgen des achtzehnten Jahrhunderts habe ich für eine gesonderte Publikation vorgesehen.
4 Dies trifft jedenfalls für die spätere, bürgerliche Stufe der Emblematik zu. Vgl. A. Buck: Die Emblematik. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Renaissance und Barock I. Frankfurt 1972, S. 328ff.
5 Vgl. hierzu R. Hillgärtner: Zum Verhältnis von Kultur und Literatur – Anmerkungen zur literarischen Produktion und Rezeption. Vortrag, gehalten auf der Tagung des Ulmer Vereins »Von der Kunstgeschichte zur Kulturwissenschaft«, Tübingen 1979. Erscheint 1981 in einem von mir herausgegebenen Sammelband mit weiteren Beiträgen zu dieser Tagung im Pahl-Rugenstein-Verlag.
6 Skizzenbuch C, Nr. 126–131.
7 Vgl. Diccionario de Autoridades. Madrid 1726.
8 Skizzenbuch H, Nr. 2–4.
9 Die sozialen Implikationen des Bildes hat Klingender ausgedeutet. Vgl. F. D. Klingender: Goya in the Democratic Tradition. London 1968 (2. Aufl.), S. 184.
10 Skizzenbuch H, Nr. 40–42.
11 Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers ... Neufchastel 1751–1780 (= erste Edition der Diderotschen Encyplopédie. Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1967), Bd. 15, Serpent-Fétiche.
12 Bezeichnenderweise sind diese Männer als Exoten charakterisiert. Diese Art Männlichkeitskult wird also bereits ins Ausland bzw. in die Sagenwelt verlegt. – Daß in dem folgenden Blatt, H 42, die Frauen die (sexuelle) Initiative ergreifen können, also eine entscheidende Aufwertung gegenüber dem Mann erfahren, wird kulturgeschichtlich mit der neuen Ehe- und Liebesmoral zusammenhängen, die sich seit dem siebzehnten Jahrhundert langsam durchsetzte. Die bevölkerungspolitisch notwendige Herausbildung der späten Heirat, der Kleinfamilie und der Geburtenkontrolle mußten zur Zügelung und Verfeinerung der Sexualität führen, zu höflicheren Formen der Liebe und zur Rücksichtnahme des Mannes auf Bedürfnisse der Frauen. Dieser Vorgang ließ sich selbstverständlich satirisch auch als Entmachtung der Männer interpretieren und darstellen. – Auf diese kulturgeschichtlichen Zusammenhänge plane ich in einer gesonderten Untersuchung einzugehen (vgl. auch Anm. 17).
13 Vgl. Skizzenbuch H, Nr. 21, 22.
14 Geste und Blick gleichen der Zeichnung im Skizzenbuch F, Nr. 70.
15 Vgl. Skizzenbuch E, Nr. 48, 49.
16 Vgl. Skizzenbuch C, Nr. 3, 4.
17 Auf diesen Aspekt werde ich in einem gesonderten Aufsatz eingehen (vgl. Anm. 12 und weiter unten).
18 Skizzenbuch H, Nr. 19, 20.
19 Vgl. u. a. R. Andioc: Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernandez de Moratín. Bordeaux 1970, u. a. S. 112ff.
20 Vgl. Skizzenbuch E, Nr. 39, 40.
21 Vgl. Diccionario de Autoridades. Madrid 1726. – Diese Wortbedeutung der Inschrift »resignación« muß auch für die Interpretation der Zeichnung im Skizzenbuch E, Nr. 33, berücksichtigt werden.
22 Vgl. Skizzenbuch E, Nr. 22.
23 Vgl. Skizzenbuch E, Nr. 22, 23.
24 Darauf weist Goya selbst in der Bildunterschrift hin: »Diese Frau wurde in Neapel von José Ribera, Españoleto, um 1640 portraitiert.« – Das Gemälde von Ribera befindet sich in Toledo, Hospital de Tavera.
25 Diese ehemals »weisen Frauen« werden von dem aufgeklärten Zeitalter als Hexen denunziert. Auch Goyas Darstellungen nähern sie seinen Hexengestalten an (vgl. insbesondere die Frauen seines Skizzenbuchs D).
26 Viele Beispiele belegen dies. Negative Bilder sind z. B. im Skizzenbuch E Nr. 32 und 36.
27 Encyclopédie (wie Anm. 11), Bd. 6, Femme (Droit nat.).
28 Vgl. die vielen Belege bei J. Delumeau: La peur en Occident. Paris 1978, S. 398ff.
29 Vgl. Skizzenbuch G, Nr. 15.
30 Vgl. hierzu: J. Held: Francisco de Goya. Reinbek 1980 (Rowohlts Monographien), S. 60ff.
31 Vgl. W. Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Frankfurt 1978, S. 52ff. – Auch Mitelli geht, wie in der Aufklärung üblich, elementaristisch vor. Vgl. seine Folge: »Alfabeto in Sogno«. Dazu: H. Hohl: Giuseppe Maria Mitellis »Alfabeto in sogno« und Goyas Sueño de la Razón. In: Museum und Kunst. Hamburg 1970, S. 109ff.
32 Vgl. Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewußtseinsbildung. Leipzig 1974, S. 228ff.
33 Häufiger allerdings deutet Goya zerstörerische Ergebnisse von Affekten an. Dies entspricht seiner generellen Tendenz zur Negativität, die hier unter dem Aspekt der Logik seiner Bildsequenzen untersucht wird. – Beispiele für traditionelle Formen der Arbeit finden sich bei Goya häufiger als moderne Arbeitsorganisationen. Erstere sind im allgemeinen die wenigen Bilder ungestörter Harmonie. Vgl. die strikkende Frau oder die waschenden Mädchen in seinem Skizzenbuch E, Nr. 37 und Ea.
34 Auch dieses Gegensatzpaar muß kulturhistorisch gedeutet werden (vgl. auch Anm. 12).
35 Encyclopédie (wie Anm. 11), Bd. 9, Liaison (Métaphysique).
36 Encyclopédie (wie Anm. 11), Sens Internes. – Am Schluß dieses Artikels von Jaucourt heißt es: »Tout indique l'empire de ce corps terrestre; tout confirme l'esclavage, l'obscurcissement de cette ame qui devroit lui commander ... Hélas! on ne reconnoît plus sa spiritualité au milieu du tumulte des appétits corporels, du feu des passions, du dérangement de l'économie animale. Quel flambeau pour nous conduire, que celui qui s'éteint à chaque pas.«