

GOYA. DER KÜNSTLER UND SEINE WELT

Von Joseph Gantner. Berlin: Gebr. Mann 1974. 274 S.

FRANCISCO GOYA: LAS PINTURAS NEGRAS

Von Bernhard Heuken. Bonn phil. Diss. 1974

Ich will im folgenden nicht auf spezielle Fragen der Goyaforschung eingehen, sondern allein – was im Rahmen dieser Zeitschrift von größerem Interesse sein dürfte – zu den grundsätzlichen Problemen der Interpretation und zu den Gesichtspunkten, auf die die Autoren den Schwerpunkt legen, einige Anmerkungen machen.

Die Zielsetzung der beiden Bücher ist unterschiedlich. Gantner nennt sein Buch zu Recht eine Zusammenfassung bisheriger Bemühungen. Er hat einen Großteil bisheriger Forschung verarbeitet und nimmt zu ihr mit eigenen Interpretationsansätzen Stellung. Dennoch bewahrt sein Buch eine gut lesbare Form, die es auch als Einführung für Nichtspezialisten geeignet sein läßt. Gantner folgt mit seiner Kapiteleinteilung der Chronologie des Lebens und der Werke des Künstlers. Obwohl er damit erreicht, daß alle Aspekte des goyaschen Schaffens einbezogen werden, wird doch deutlich, daß das besondere Interesse des Autors denjenigen Werken gilt, die Goya ohne Auftrag, spontan und relativ fern von malerischen Traditionen und Konventionen geschaffen hat. Dies hängt folgerichtig mit einem Hauptaspekt der Gantnerschen Forschungen insgesamt zusammen, der auch als eine Art Leitmotiv sein Buch zu Goya durchzieht, nämlich seinem Interesse an der Erhellung des künstlerischen, individuellen Schaffensprozesses. Auf diese wichtige Fragestellung, die sich mit Gesichtspunkten der Arbeit von Heuken berührt, komme ich zum Schluß dieser Besprechung noch einmal zurück.

Heuken konzentriert sich auf die Untersuchung der „Pinturas Negras“ von Goya, auf deren Interpretation hin auch seine einführenden Kapitel, die insbesondere Goyas Verhältnis zur spanischen Aufklärung behandeln und eine sehr gute Zusammenfassung bisheriger Forschungsergebnisse bieten, orientiert sind. Heuken behandelt zunächst jedes einzelne Wandbild aus dem Landhaus Goyas monographisch. Er beginnt jeweils mit einer gründlichen und überlegt abwägenden Diskussion der bisherigen Deutungsversuche und stellt damit bereits eine Fülle selbständig durchdrungenen Materials vor. Die Ergebnisse der bisherigen Forschung überprüft Heuken genau am ästhetischen Erscheinungsbild der einzelnen Gemälde der Quinta sowie an der – zuweilen deutlicher erschließbaren – Bedeutungsebene gleicher oder ähnlicher Motive früherer Werke von Goya und an der ikonographischen Tradition. Dabei entwickelt er in diesem offen und

dialogisch geführten Forschungsprozeß seine eigenen Deutungsansätze, die zu teilweise neuen, plausiblen Interpretationen der Bildsymbole führen (vgl. z. B. und insbesondere die vorzügliche Analyse von Goyas Saturn).

Erst nach der monographischen Analyse jedes einzelnen Bildes fragt Heuken nach den ikonographischen und semantischen Bezügen der Bilder untereinander, die Goya in zwei Räumen seines Hauses angeordnet hatte. Dabei fällt positiv gegenüber Nordströms Versuch einer Interpretation des Sinnzusammenhangs der Bilder auf, daß Heuken jeden Rigorismus vermeidet, durch den die Bedeutung der einzelnen Bilder vergewaltigt wird, um ein zusammenhängendes Ergebnis für die Semantik der Bildreihe zu erzielen. Er erkennt vielmehr, daß gerade in den Abweichungen von rationalistischem ikonographischem Systemdenken die charakteristischen Züge der kombinatorischen Phantasie Goyas zu suchen sind.

Bei Heukens Vorgehensweise sind durchweg die Schlüsse überzeugend, die er aus der Analyse von Motivreihen zieht. Fragwürdiger ist sein stilkritischer Ansatz, bei dem der Stand der Einfühlungsästhetik noch nicht ganz überwunden ist, etwa bei der Untersuchung der Gewichtung der Bildteile bei Goya, der Deutung der Physiognomien oder der Funktion der Farbe. Hier erliegt Heuken der Tendenz traditioneller Stilkritik, die die individuelle Bildgestaltung – in diesem Falle Goyas – vor einem Fond ahistorischer Strukturen sieht, statt sie historisch-genetisch zu analysieren.

Ähnlich verhält es sich bei Heukens abschließendem Versuch, Goyas Kunst im Verhältnis zur spanischen künstlerischen Tradition zu sehen. Es gibt hier vorzügliche Ansätze, wie z. B. seine Bemerkungen über die Farbe Schwarz in der spanischen Malerei. Insgesamt wird dieser Ansatz jedoch nicht durchgehalten. Spanische Kunst wird in der Folge doch wieder als letztlich biologische Einheit verstanden, ein Interpretationsraster, der in der Kunstgeschichtsschreibung allerdings noch weithin unreflektiert beibehalten wird.

Auch Heukens Bestimmung der Stellung Goyas innerhalb der geschichtlichen Entwicklung ist, aufs Ganze gesehen, nicht befriedigend. Heuken setzt sich in diesem Zusammenhang mit der These Hetzers auseinander, der die – positiv bewertete – abendländische Tradition um 1800 zu Ende gehen und ein modernes, glaubensloses Zeitalter aufziehen sieht, dessen Kunst er zumindest ambivalent, wenn nicht offen negativ beurteilt. So sehr Heukens Anerkennung der Verdienste dieses Forschers sympathisch berührt, so hätte die Sache m. E. größere Schärfe erfordert. Heuken sieht zwar, daß Hetzers Sicht einer letztlich einem einheitlichen Formprinzip folgenden abendländischen Kunstgeschichte von Giotto bis Tiepolo, auf die mit Goya der Verfall der abendländischen Bildordnung einsetzt, so nicht haltbar ist. Er greift jedoch zu kurz, wenn er nur dafür plädiert, daß die aus dem Lot

gebrachte Bildstruktur Goyas nicht dem Künstler anzulasten sei, sondern seinem Zeitalter. Vielmehr muß gerade auch Hetzers Vorstellung von einer „heilen Welt“, die der vorherigen abendländischen Bildordnung entspricht, in Zweifel gezogen werden. Die Realität war so wohl geordnet nicht, selbst wenn die Bilderwelt sie derart erscheinen lassen sollte. Darüber hinaus fehlt es aber auch vor Goya nicht an künstlerischen Zeugnissen, die schwerlich diesem harmonistischen Bild Hetzers von einer wesentlich gleichen abendländischen Kunstform einzuordnen sind.

Kritisch muß zuletzt noch auf Heukens Anwendung der Psychologie C. G. Jungs hingewiesen werden. Heukens beachtliche historische Erkenntnisse werden durch diesen interpretatorischen Rahmen zurückgenommen oder neutralisiert, in dem Goyas Bildszenen als bloße Variationen konstanter Grundmuster menschlicher Konfigurationen, Konflikte, Gefühlsdispositionen erscheinen. Heuken neigt dazu, zwischen „vordergründigem Bildstoff“, „aktuellem Anlaß“ und „letztem Bildsinn“ zu unterscheiden (vgl. z. B. S. 242, 306). Auf der letzten – für die Wertung als Kunstwerk offenbar als entscheidend erachteten – Sinnebene werden die Bedeutungen der Bilder den archetypischen Symbolen angenähert, die nach Jung unveränderte und unveränderbare Grundsituationen der Menschheit reflektieren. Aber selbst wenn man davon ausgeht, daß die künstlerische Phantasie aus einem Gedächtnis kollektiver Erfahrungen gespeist wird, wäre es m. E. die Aufgabe des Kunsthistorikers, gerade nicht von der Geschichtlichkeit eines Symbols zu abstrahieren, sondern auch noch zu erklären, weshalb möglicherweise quasi „archetypische“ Bilder in einem bestimmten Kontext aufgegriffen werden, und worin die historische Differenz zu früheren Ausprägungen liegt, die bei der individuellen Syntax, die Goya erfindet, ja gerade für Stilhistoriker offensichtlich sein dürfte.

Es wäre eine eigene Fragestellung, zu untersuchen, warum die Kunstgeschichte noch immer auf dieser überzeitlichen Dimension der Kunstwerke insistiert, warum ihr nicht die Teilhabe an realer Geschichte und deren Fortwirken, sondern allein am ewig gleichen Ideenhimmel Verbindlichkeit für künstlerische (und wissenschaftliche) Praxis zu garantieren scheint. Obwohl Heuken an Gantners Theorie Kritik übt, scheint mir über seine Verwendung der Archetypenlehre eine geheime Verbindungslinie zwischen seiner Arbeit und Gantners Fragestellungen zu verlaufen. Es ist zweifellos ein großes Verdienst, daß Gantner als einer von wenigen Kunstwissenschaftlern die Frage nach dem Prozeß der künstlerischen Produktion immer wieder angegangen ist, während die kunstwissenschaftliche Forschung nach den kunstpsychologischen Ansätzen vor dem Ersten Weltkrieg (vgl. z. B. Meumann) sich immer ausschließlicher auf die Untersuchung der fertigen künstlerischen Produkte eingeeengt hat. Die Arbeit der künstlerischen Phantasie von der unbewußt vorgebildeten Disposition, ersten Ideogrammen und der

Verarbeitung von Naturstudien, über Experimente, Skizzen zu den endgültig vom Künstler akzeptierten Lösungen ist noch weithin unerforscht. An der neueren Debatte über Bedingungen, Formen und Gesetzmäßigkeit künstlerischer Produktivität hat sich die Kunstgeschichte bisher nicht beteiligt.

Gantner scheint sich im wesentlichen für die frühen Stadien der Verbildlichung zu interessieren. Infolgedessen werden von ihm Skizzen im allgemeinen höher bewertet als ausgeführte Gemälde. Im ersten Übergang von der – bewußtseinsimmanent gedachten – Bildidee zu deren materieller Realisierung mit Pinsel oder Stift scheint ihm der Ursprung und Höhepunkt der künstlerischen Produktivität zu liegen. Diese Akzentsetzung wird daher rühren, daß Gantner ähnlich wie Heuken davon ausgeht, daß der Künstler beim Schaffensvorgang aus einem halb bewußten Bildreservoir schöpft, dessen Bezüge zur Realität letztlich irrelevant sind. Die abstrakteren Strukturen erster Entwürfe als Zeugnisse der nur halb bewußten, quasi autonom schaffenden Phantasie fesseln Gantner daher mehr als der Prozeß der planvollen Abarbeitung an der Realität und Tradition (vgl. z. B. S. 74 f.). Diese Theorie des künstlerischen Arbeitsprozesses bedarf zweifellos der Ergänzung und Weiterführung. Das Buch von Gantner weist auf ein erhebliches Defizit in der kunstwissenschaftlichen Biographieforschung hin, in der eine breite Diskussion erst eröffnet werden müßte.

Jutta Held