

126
Sin camisa. Son felices



1 Francisco José de Goya y Lucientes · Ohne Hemd sind sie glücklich · Skizzenbuch C, Nr. 126

2 Er entkleidet sich für immer · Skizzenbuch C, Nr. 127

128
Tiene prisa de escapar



3 Sie hat Eile, zu entkommen · Skizzenbuch C, Nr. 128

4 Auch diese legen sie ab · Skizzenbuch C, Nr. 129

127
a desnuda p. siempre





5 Er hängt es im Zorn auf · Skizzenbuch C, Nr. 130



6 Diese läßt ihr Gewand nachdenklich zurück. Skizzenbuch C, Nr. 131

Zu Goyas Bilddialektik

Jutta Held, Osnabrück (BRD)

Goya ist immer als ein eminent politischer Künstler verstanden worden. Jedoch übersetzt er jede politische Fragestellung auf die Ebene einer anthropologischen Erforschung der menschlichen „Natur“, die er geradezu besessen betreibt, so daß keine eindeutigen Antworten im Sinne politischer Entscheidungen von ihm zu erwarten sind. Goya irritiert vielmehr immer wieder durch wechselnde Stellungnahmen. Er verurteilt die Frauen, die Mönche, die religiösen Praktiken seiner Zeit, dann wieder rühmt er Frauen, die Frömmigkeit von Mönchen und Volk.

Am prägnantesten hat Goya seine einander widersprechenden Bilder menschlichen Verhaltens in seinen Skizzenbüchern antithetisch entworfen. Er setzt hier immer wieder zu Bildsequenzen an, die auf Widersprüchen und widersprüchlichen Bewertungen aufbauen. Diese Bilderfolgen gewähren damit Einblick in ein Grundprinzip von Goyas Kunst. Bilderserien waren im 18. Jahrhundert üblich. Es gab die Bildergeschichten moralisierender Tendenz wie bei Hogarth, die Serien der Ausrufer und Straßenverkäufer, der Volkstypen in ihren Trachten und mit ihren Arbeitsinstrumenten. Schließlich wurden Studien der

einzelnen Leidenschaften, Charaktere und Physiognomien zusammengestellt¹). Es war das Zeitalter der Enzyklopädien mit seiner Sammelleidenschaft und seiner Lust, neue Ordnungsmuster zu erproben. Und es war die Zeit der beginnenden Bildpublizistik, in der sich Interessen der Höfe und des Bürgertums artikulierten. Goyas Zeichnungen sind durch diese verschiedenen grafischen Gattungen des 18. Jahrhunderts mit geprägt worden, wengleich sie sich keiner problemlos subsumieren lassen.

Die Kommentare oder Bildunterschriften, die Goya in den meisten Skizzenbüchern einer jeden Darstellung hinzugefügt hat, tragen zu der Polyvalenz dieser Bilder bei. Die lakonischen Beschriften schwanken und wechseln zwischen beschreibender Identifikation der Darstellung, der Motivation und Gedanken der Hauptpersonen und einer wertenden Stellungnahme, der Goya häufig die Form eines Zwiegesprächs mit seinen eigenen Geschöpfen gibt. Obwohl durchaus von der Tradition der Emblemik, ihrer Freude an Verrätselungen berührt, ist das Verhältnis zwischen Bild und Text bei Goya seiner Form nach direkter und pointierter. Doch 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 Emblemik jedenfalls der späteren, bürgerlichen Phase²). Innerhalb einer größeren Bilderfolge, 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. Goya geht es darum, die möglichen Reaktionen zu erkunden und zu erproben, welche subjektiven Perspektiven aus diesem politischen Zwang entwickelt werden können. – Am Anfang dieser kleinen Folge stehen zwei alte Mönche (Abb. 1) in einer mit breiten Strichen detaillos angedeuteten Landschaft, der eine von vorn, der andere vom Rücken gesehen. Die Ansichten der beiden Gestalten sind nahezu spiegelbildlich aufeinander bezogen und ergänzen sich somit. Sie scheinen sich tief in ihr Ordensgewand zu verhüllen, den Blick nach innen gekehrt, und die Gefahr der Zeiten zu ignorieren. „Ohne Hemd sind sie glück-



21



7 Kniender alter Mann · Skizzenbuch H, Nr. 21

lich“ – das heißt, sie besitzen nichts als ihren Mönchsstatus, und an ihm halten sie fest. Diese Inschrift generiert die der nächsten Zeichnung „se desnuda para siempre“ – er entkleidet sich für immer (Abb. 2). Das Bedeutungsfeld des Wortes „camisa“ ist im Spanischen mit Nacktheit, äußerster Armut und Ausgeliefertsein verbunden³). Sind die beiden robusten Alten in ihrer Borniertheit ohne Zukunftssorge, so sieht der nächste Mönch, jung und schwächlich, 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. Alter, Kleidung, physische Haltung, die zugleich ihre Haltung gegenüber der eigenen Zukunft mit implizieren, sind gegensätzlich definiert. – Es folgen zwei Darstellungen mit Nonnen. Die Beschäftigung der ersten, noch jungen Frau, nämlich sich zu entkleiden, verbindet dieses Bild mit dem vorangehenden des jungen Mönchs (Abb. 3). Anders ist die Wendung dieser Gestalt zum Betrachter, ihre energischere Bewegung, ihr gespanntes Gesicht, der kalkulierende Blick. „Sie hat Eile, zu entkommen“ heißt die Inschrift, und sie scheint sich neue, vermutlich erotische Freuden auszumalen – darauf deutet die Entkleidungsszene wohl in diesem Falle hin, sehr im Unterschied zu dem vorherigen Bild. Indifferent oder nicht erkennbar ist der Gemütszustand der beiden Nonnen des

22



8 Junge Frau · Skizzenbuch H, Nr. 22

folgenden Blatts (Abb. 4). Auch Goyas Kommentar verrät nichts: „Auch diese legen sie (d. h. die Ordenstracht) ab“ lautet sein Kommentar. Ohne Hast zerrt die vordere Frau das schwarze Gewand über ihre Schultern, Kopf und Antlitz sind noch in der Kapuze versteckt. Wieder in anderer Weise als bei den beiden alten Mönchen am Anfang ergänzen sich in diesem Fall Haltungen und Tätigkeiten der beiden Gestalten. Diskretion und Gelassenheit dieser Frauen kontrastieren zu den Haltungen auf dem vorangehenden und dem folgenden Blatt. Der Mönch der nächsten Zeichnung (Abb. 5) – in der Haltung wieder eher der eiligen Nonne verwandt – hat bereits voll Ingrim sein Mönchsgewand abgelegt. „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 (Abb. 6). „Diese läßt ihr Gewand nachdenklich zurück“, kommentiert Goya. In antithetischen Gebärden und Handlungen, die innerhalb eines sehr begrenzt gehaltenen Aktionsfeldes bleiben, – es geht ausschließlich um Haltungen und Regungen beim Ablegen einer Tracht – führt Goya Reaktionsweisen vor, die zwischen obstinater Selbstgenügsamkeit und völliger 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. Die fundamentalsten Gegenbilder baut Goya immer wieder durch den Widerspruch zwischen Mann und Frau auf. In seinen letzten Jahren, als er mit einer sehr viel jüngeren Frau zusammenlebt, liegt für Goya die Relevanz des Gegensatzes von altem Mann und junger Frau auf der Hand. Dieser Bildtyp hat – anders akzentuiert zwar – Tradition⁴). Der Alte kniet, den Kopf zurückgewandt, mit dem Gestus eines Betenden oder Gefesselten, ohne daß äußere Ketten zu erkennen wären (Abb. 7). Haltung und Gestalt nehmen Momente der Gefangenen und Bettlerfiguren Goyas auf, durch die er nun jedoch die Ohnmacht des Alters charakterisiert. Die schöne junge Frau auf dem anschließenden Blatt (Abb. 8) tritt dagegen kraftvoll und selbstbewußt auf, den rechten Fuß provozierend vorgezogen, im Begriff, den Tanz zu beginnen⁵). Ein andermal wird dem alten Mann, der unvernünftig genug ist, noch ans Heiraten zu denken (Abb. 9), wie Goyas Bildkommentar besagt, eine lesende – und das heißt bei Goya immer eine vernünftige – Frau gegenübergestellt⁶) (Abb. 10). Wieder umgekehrt kontrastiert er eine Tänzerin, die mit ihrer anmutigen Bewegung, dem exotischen Gewand ganz auf die Zuschauer



9 Es ist Unsinn, wenn du wieder heiratest. Skizzenbuch E, Nr. 49



10 Bedenk es gut · Skizzenbuch E, Nr. 48

11 Junge Hexe · Skizzenbuch H, Nr. 19



12 Landarbeiter · Skizzenbuch H, Nr. 20





13 Du wirst nichts mit Geschrei erreichen. Skizzenbuch E, Nr. 39



14 Überlaß es alles der Vorsehung · Skizzenbuch E, Nr. 40

ausgerichtet ist – auch Goyas Frage an sie spielt darauf an – („wozu dienen dir Rock und Hose?“) – mit einem in sein Buch vertieften Mann, der betont, daß er mehr davon hat, allein zu sein⁷⁾. Der alten Geselligkeit wird hier zugleich die neue, von der Aufklärung propagierte Bildung des einzelnen gegenübergestellt. Auch kulturgeschichtlich stellen bei Goya Tänzer(in) und Lesende Gegenmotive dar.

Noch einmal gestaltet Goya diesen Gegensatz zwischen Mann und Frau in seinen letzten Jahren in Bordeaux, wieder mit anderem Akzent. Diese beiden Zeichnungen⁸⁾ gehören zweifellos zu den meisterhaftesten und auch in der Aussage beeindruckendsten seines Alters. Eine junge Frau springt mit dem Seil durch die Luft, ihr Kleid schwingt hinter ihr in die Höhe (Abb. 11). Durch die weiche Kreide, die flüssige Strichführung, die dem Schwung der Bewegung folgt, wird die schwebende, leichtfüßige Fortbewegung betont. Kleine Flügel an ihren Schuhen kennzeichnen die junge Frau als Hexe. – Das nächste Blatt zeigt die riesige Gestalt eines Landarbeiters in zerrissener Kleidung (Abb. 12). Auch er ist mit einem Seil in heftiger Bewegung beschäftigt. Er zieht mit aller Kraft daran und stemmt sich dabei fest mit den Beinen gegen den Erdboden, der ihm Halt gibt. Die Mühe und Anstrengung, deren Zweck und Resultat nicht erkennbar sind, werden der spielerischen Leichtigkeit der Frau entgegengerhalten. Ihr Tanz und Flug 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 18. Jahrhundert von den Reformpolitikern erzogen werden sollte⁹⁾. Ähnlich wie die Motive des Tanzes und Lebens bezeichnen auch diese beiden Sujets, der Sprung durch die Lüfte und die schwere Arbeit, Gegenpositionen in den kulturpolitischen Auseinandersetzungen dieser Zeit.

Im Skizzenbuch E, wohl dem programmatischsten von Goya, wird ein rebellierender Bauer gezeigt (Abb. 13). Sein Arbeitsgerät hat er hingeworfen, beide Arme reckt er jäh empor, die Fäuste geballt, scheint er in Verzweiflung zu schreien. Auf dem nächsten Blatt steht eine Frau fast in derselben Landschaft, gegenständig zu dem Rebellen angeordnet (Abb. 14). Nahezu ohne Bewegung ist sie, verhüllt in ihren schwarzen Umhang; ein Schatten des Tuchs liegt über Stirn und Augen ihres zarten Gesichts. So charakterisiert Goya häufig Frauen, deren Nachdenklichkeit, Güte oder Ergebenheit er hervorhebt. – Die Kommentare widerstreiten hier 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 ge-

winnen 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 im Sprachgebrauch der Zeit weniger das subjektive Gefühl der Vergeltlichkeit und Mutlosigkeit, als den objektiven Vorgang des sich Überlassens der Macht oder Obhut eines anderen, so der Kirche oder Gott¹⁰⁾. – Wie die beiden Bilder einander widersprechen, der rebellierende Mann und die resignierende Frau, so setzen auch Kommentar und Bild einander wechselseitig ins Unrecht. Der Bauer wird auf die Nutzlosigkeit seiner Auflehnung hingewiesen. Bei der Frau, die im Unterschied zu ihm sinnend, zögernd und untätig erscheint, wird wiederum diese Ergebenheit gerade durch den affirmativen Charakter des Kommentars – überlaß es alles der Vorsehung – in Frage gestellt.

Emanzipation des einzelnen und Bindung an alte, kollektive Verhaltensweisen werden in zwei weiteren Bildern kontrastiert¹¹⁾. Auf der ersten Zeichnung ist eine Frau mit langem Bart, eine Mißbildung der Natur also, dargestellt (Abb. 15). Goya greift hier das Motiv eines Gemäldes von Ribera auf, wie er selbst in seinem Kommentar erklärt. Das Kind, das die Frau in ihrem Schoße hält, ist gesund und normal und ihr liebevoller Umgang mit ihm im Sinne des



15 Diese Frau wurde in Neapel . . . von Ribera porträtiert
Skizzenbuch E, Nr. 22



16 Junge Mutter zeigt zwei Frauen ihr mißgebildetes Kind
Skizzenbuch E, Nr. 23

18. Jahrhunderts vorbildlich. – Auf dem folgenden Blatt ist dagegen das Kind eine Mißgeburt (Abb. 16). Die junge Mutter hält es in einem großen Tuch versteckt, das sie verlegen öffnet, mit fragendem und ratsuchenden 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. Diese alten, ehemals weisen Frauen und Kupplerinnen werden nun, da sie nicht mehr gebraucht werden, als Hexen denunziert – und das nicht nur von Goya¹²⁾. – Monströsität und Normalität, natürliches Verhalten, also Vernunftgemäßheit und Unvernunft – beidemal im Sinne der Aufklärung verstanden – sind in diesen zwei Bildern wieder chiastisch verschränkt.

Die Sequenzen und Gegenbilder beweisen zunächst einmal, 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 18. Jahrhundert auch in aufgeklärten Kreisen nicht anders denkbar war, daß viele Rollen an Frau oder Mann eindeutig gesellschaftlich verteilt waren. Insofern besagt Gleichberechtigung etwas anderes als heute. Aber die Beurteilung der Fähigkeiten und der Moral der Frauen weicht nicht grundsätzlich von

der der Männer ab. Sie sind einander sittlich und intellektuell, ebenso in Streitsucht und Kampffähigkeit ebenbürtig¹³⁾. 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 fest¹⁴⁾. Welch gewaltigen gedanklichen Fortschritt dies bedeutet, läßt sich angesichts der jahrhundertelangen Tradition frauenfeindlicher Schmähschriften ermessen¹⁵⁾. 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.

Goya geht mit dieser Grundeinstellung über die materialistische Psychologie des 18. 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 häßliche Frau ist eine vorbildliche, liebevolle Mutter, während dies bei der schönen jungen Frau, die

Goya ihr gegenübergestellt hat, nicht so sicher zu sein scheint. Auch Gebärden sind für Goya nie eindeutig. Die Dissoziation von Wesen und Erscheinung der Menschen hat Goya gründlich wahrgenommen; und er ließ auf Grund dieser Erfahrung am Hofe, wo die Kunst der Verstellung ihre Blüten trieb, die klassische Physiognomik bald hinter sich. D. h., er gab die Vorstellung auf, die noch Lavater teilte, daß bestimmte körperliche Merkmale eindeutig auf entsprechende Charakterzüge hinweisen¹⁶⁾. Einer fixierten Typologie, jeder metaphysisch begründeten Charakterologie widerspricht Goyas Bilddialektik. Auch substantiierte 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 – an Körper gebunden sind. Gemessen wird der moralische Wert einer Verhaltensweise an ihrer gesellschaftlichen Nützlichkeit. Eine Inschrift wie die zu dem Bild des Rebellen unterstellt deutlich diesen Parameter. „Du wirst nichts mit Geschrei erreichen“ – also ist die Geste des Aufruhrs und der Verzweiflung nicht angemessen. Dennoch ist, wie im folgenden zu zeigen sein wird, auch diese gesellschaftliche Nützlichkeit nicht mehr eindeutig fixiert. Goyas Sequenzen scheinen häufig über

ein relativ konstant gehaltenes Bildelement generiert zu werden: die Ordenstracht der Mönche und Nonnen, das Seil, das in einem Fall zum Tanz durch die Lüfte, im anderen zu in Raum und Zeit gebundener Arbeit dient. Diese Motive oder Elemente repräsentieren die gesellschaftlich – aber eben nicht eindeutig – definierte Situation. Sie provozieren die unterschiedlichen Verhaltensweisen, die Goya beobachtend und inventarisierend, gleichsam im Experiment, vorführt. Anders als die Wissenschaftler, aber auch verschiedene Grafiker des 18. Jahrhunderts¹⁷⁾ 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 vorbildlichen Verhältnisse diese Leidenschaften, Haltungen und Handlungen produzieren. Deutliches Beispiel waren die Reaktionen der Nonnen und Mönche auf die Aufhebung ihrer Klöster. 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. Diese gesellschaftlichen Verhältnisse skizziert Goya nur in wenigen Strichen oder Worten. Es findet sich keine milieuhafte Ausmalung im Sinne der Genremalerei des 18. Jahrhunderts, etwa wie bei Greuze. Dieser Genremalerei liegt eher ein Modell der Homöostase, des Gleichgewichts zwischen festen gesellschaftlichen Strukturen und – auch bei konfliktträchtigen Verhaltensweisen – in diese eingepaßten Individuen zugrunde. Das Milieu wurde in Greuzes Malerei wie auch in der Literatur vorrangig als determinierender Faktor begriffen, es konnte nicht seinerseits modelliert werden¹⁸⁾. Goya setzt dagegen 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, auf welche Weise sie die Realität sich aneignen können.

Die oft heftigen Antriebe und Leidenschaften, die Aktionsbereitschaft seiner Gestalten läßt Goya allerdings in den seltensten Fällen Resultate erzielen¹⁹⁾. Er zeigt, wie Fähigkeiten und Verhaltensweisen freigesetzt werden, aber deren konkrete gesellschaftliche Nutzung steht kaum zur Debatte. So bleibt offen, wie sich die Mönche und Nonnen in einer ihnen neuen Realität bewegen werden. Man sieht die Anstrengungen des Landarbeiters, nicht aber, welchem Zweck sie dienen.

Dennoch interessiert Goya die Dialektik zwischen Bedürfnissen und Antrieben der Personen einerseits und deren potentieller gesellschaftlicher Produktivität oder Schädlichkeit andererseits. Diese Dialektik schlägt sich vor allem in dem Verhältnis zwischen Bild und Bildkommentar nieder, das eines der

faszinierendsten Momente der Goya'schen Zeichenkunst ist. Grundsätzlich ist festzustellen, daß die Perspektive seiner Bildinschriften nicht eindeutig festgelegt ist, weder auf die der dargestellten Personen noch auf 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. Durch diese Verunsicherung, die Negativität beider Positionen, wird eine Bewegung in Gang gesetzt, mit der der werdende 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.

Goyas dialektische Wahrnehmung und Konstruktion von Bildern 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. 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 Verhaltensformen²⁰⁾. Der Zusammenhang der gesellschaftlichen Kräfte besteht nach Goya viel eher in ihrer gegenseitigen Negation und Abstoßung, in

der gegenseitigen Limitation. Seine vielen Bilder direkter Konfrontation – Jagden, Duelle, Mord und frontaler Angriff – sind auch für diese Einsicht ein Beleg. Die Beziehung der Individuen zueinander, die sich wechselseitig bestimmen, steht grundsätzlich zur Debatte.

Der defiziente Modus eines jeden Verhaltensimpulses wird in gegebenen Situationen scharf beleuchtet. Hexe und Arbeiter sind beide ihrem Wesen entfremdet. 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. – 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 Goyas Blickwinkel, das heißt einem Künstler in der späten Phase des Feudalabsolutismus, adäquat, der über den Hof hinaus seine bürgerliche Freiheit suchte und für den die gesellschaftlichen Strukturen daher unsicher wurden. Seine Bilder entdecken dabei noch nicht die dialektische Gesetzmäßigkeit historischen Fortschritts. Doch werden die zahllosen Widerstände und Bedingungen der Befreiung aus den Zwängen der verwirrenden historischen und individuellen Situationen wahrgenommen. Möglichkeiten und Hindernisse des gesellschaftlichen Fortschritts werden damit konkreter, realistischer eingeschätzt. Die Vernunft kann nicht mehr wie in der früheren Phase der Aufklärung als ein sicher führendes Licht, abgehoben von den real gegebenen Verhältnissen vorgestellt werden; sie ist vielmehr, wie es in der Encyclopédie heißt, wie eine Fackel, die bei jedem Schritt erlischt²¹⁾.

Anmerkungen: Bei diesem Beitrag handelt es sich um die gekürzte und leicht überarbeitete Fassung meines Aufsatzes im Ausstellungskatalog: Goya, Zeichnungen und Druckgrafik. Frankfurt/M. 1981, S. 227–233. Die Katalogisierung der Zeichnungen aus Goyas Skizzenbüchern folgt: P. Gassier: Les dessins de Goya, Les albums. Friberg 1973

1) Zu den Ausrufern vgl. u. a. Massin: Händlerrufe aus europäischen Städten, München 1978. – 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“. / 2) Vgl. A. Buck: Emblematisches. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Renaissance und Barock I. Frankfurt/M. 1972, S. 328 ff. / 3) Vgl. Diccionario de Autoridades. Madrid 1726 / 4) Bei diesem Bildtyp der Frühen Neuzeit geht es im allgemeinen um handfesten Betrug. Vgl. z. B. H. Vogther (?), Junges Weib und alter Mann. A. G. Stewart: Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art. New York 1977, S. 75 ff. / 5) Vgl. Skizzenbuch H, Nr. 21 und 22 / 6) Vgl. Skizzenbuch E, Nr. 48 und 49 / 7) Vgl. Skizzenbuch C, Nr. 3 und 4 / 8) Vgl. Skizzenbuch H, Nr. 19 und 20 / 9) Vgl. u. a. R. Andioc: Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernandez de Moratin. Bordeaux 1970, u. a. S. 112 ff. / 10) 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. / 11) Skizzenbuch E, Nr. 22 und 23 / 12) 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. / 13) Viele Beispiele belegen das. Negative Bilder sind

z. B. im Skizzenbuch E, Nr. 32 und 36 / 14) Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers . . . Neufchâtel 1751–1780 (= erste Edition der Diderotschen Encyclopédie). Bd. 6, Femme (Droit nat.) / 15) Vgl. die vielen Belege bei J. Delumeau: La peur en Occident. Paris 1978, S. 398 ff. / 16) Vgl. hierzu: J. Held: Francisco Goya. Reinbek 1980 (Rowohlt's Monographien), S. 60 ff. / 17) Vgl. W. Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Frankfurt/M. 1978, S. 52 ff. Auch Mitelli geht, wie in der Aufklärung üblich, elementaristisch vor. Vgl. seine Folge „Alfabeto in Sogno“. Dazu: H. Hohl: Giuseppe Maria Mitelli „Alfabeto in Sogno“ und Goyas Sueño de la Razón. In: Museum und Kunst. Hamburg 1970, S. 109 ff. / 18) Vgl. Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation. Literatur und Bewußtseinsbildung. Leipzig 1974, S. 228 ff. / 19) 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 strickende Frau oder die waschenden Mädchen in seinem Skizzenbuch E, Nr. 37 und Ea. / 20) Encyclopédie (wie Anm. 14), Bd. 9, Liaison (Métaphysique) / 21) Encyclopédie (wie Anm. 14), Sens Interne. – Am Schluß dieses Artikels von Jaucourt heißt es: „Tout indique l'empire de ce corps terrestre; tout confirme l'esclavage, l'obscurcissement de cette âme qui devrait lui commander . . . Hélas! on ne reconnoit 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.“