

JUTTA HELD

Goyas Bildwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur

Goyas Darstellungen des spanischen Volkes, das vor allem Thema seiner Zeichnungen und Radierzyklen ist, wurden bisher kaum als historisch konkrete Stellungnahmen zu Problemen seiner Zeit gesehen. Zwar sind einzelne Szenen durch Verweise auf spanische, inzwischen in Vergessenheit geratene Lebensgewohnheiten entschlüsselt worden. Es ist auch gesehen worden, daß Goya mit vielen Motiven Kritik an Verhaltensweisen übt, die er bei seinen Zeitgenossen beobachtete und damit den Konzeptionen der aufgeklärten Politiker seiner Zeit nahesteht, die eine Reformpolitik im bürgerlichen Sinn durchzusetzen versuchten.¹

Es reicht jedoch m. E. nicht aus, in Goyas Bildern seit den Caprichos und vor allem in seinen Kommentaren zu den eigenen Zeichnungen und Radierungen einen aufgeklärten Standpunkt zu identifizieren, von dem aus er Laster und Aberglauben seiner Zeit angeprangert habe. Erstens ist Goyas Position ambivalenter, keineswegs eindeutig auf Seiten der aufgeklärten Reformpolitiker, insofern sie einen partikularen bürgerlichen Standpunkt vertreten. Vielmehr entwickelt sich Goya immer mehr zum Soziologen und Psychologen, der weniger (wie die Reformpolitiker) die durchzusetzenden Normen im Blick hat als vielmehr die widerständige Realität. – Zweitens muß hinter den Verhaltensweisen, die vordergründig als Laster und Aberglauben erscheinen, ein total anderes Normen- und Handlungssystem erkannt werden, das erst »lasterhaft«, d. h. in die Defensive gedrängt wurde durch die Konfrontation mit den neuen moralischen Werten, die in dem im 18. Jahrhundert beschleunigten Akkulturationsprozeß durchgesetzt werden sollten. Schärfer als seine aufgeklärten Zeitgenossen erkennt Goya Gesetze und berechnete Ansprüche dieser alten Kultur, selbst wenn er sie verurteilte. Als bloß punktuelle Beanstandung einzelner Auswüchse einer im übrigen statisch und eindimensional, d. h. außerhalb sozialer Konflikte und Bewegungen gedachten Kultur, der nur durch die aufgeklärte Reformpolitik einige Laster ausgetrieben werden sollten, wird die Reichweite seiner Kritik zu gering veranschlagt. Sie muß vielmehr als seine Wahrnehmung und Interpretation der gesamtgesellschaftlichen historischen Umwälzungen im Zeitalter der großen französischen Revolution verstanden werden, die ganz Europa betrafen und veränderten.

Es scheint mir daher wenig ergiebig zu sein, Goyas Volksdarstel-

lungen nach dem darin erkennbaren Erscheinungsbild spanischen Volkslebens zu befragen (im Sinne traditioneller Kulturgeschichte, die Bilder als direkte Abbilder quasi normaler Lebensformen versteht) oder als Kritik an einzelnen fragwürdigen Erscheinungen dieser Lebensformen, also sie im Sinne eines phänomenologischen Realismus zu interpretieren. Fruchtbarer ist es vielmehr, danach zu fragen, welche tiefergreifenden Auseinandersetzungen seiner Zeit Goya ansprach, soziale Konflikte, die im Bereich kultureller Lebensformen, also auf der Ebene alltäglichen Handelns und Denkens der Individuen ausgetragen wurden. Die analytische Kraft seiner Volksdarstellungen seit den *Caprichos* offenbart sich erst voll, wenn man hinter ihnen den Zusammenprall zweier Kulturen erkennt, der traditionellen, die nicht zuletzt von den unteren Schichten zäh verteidigt wurde, und einer ihre Dominanz erkämpfenden, die mit der Durchsetzung bzw. der Vorbereitung der bürgerlichen Produktionsweise einherging.² Diese letztere war auf Rationalisierung und Entmythisierung des Alltagslebens und der durch den Feudalismus geprägten persönlichen Bindungen ausgerichtet.

Es besteht kein Zweifel, daß dieser kulturelle Kampf, der in Spanien mit besonderer Schärfe um das Theater geführt wurde, ein ideologischer Klassenkampf war³. Allerdings haben dabei die verschiedenen kulturellen Positionen nicht eindeutigen Klassencharakter. Bestimmte Aspekte und Freiräume der traditionellen Kultur werden gerade auch von denjenigen verteidigt, nämlich den unteren Schichten, die durch sie letztlich nicht Befreiung, sondern nur Kompensation erhoffen konnten. Trotzdem gingen diese Schichten ein kulturelles Bündnis mit Teilen der Aristokratie ein, um nicht ihre alten Rechte mit neuen Formen der Unterdrückung zu vertauschen, die sie in den bürgerlichen Lebensformen, die ihnen oktroyiert werden sollten, zu Recht vermuteten. Es ist wohl berechtigt, bei diesem Kampf um die kulturelle Hegemonie die Formationsspezifika der beiden, klassenspezifisch nicht eindeutig festlegbaren Positionen zu betonen und in diesem Sinne mit den neueren französischen Historikern von der Ablösung einer traditionellen durch die moderne Kultur zu sprechen.⁴ Tatsächlich betrafen die kulturellen Umwälzungen, deren *Movens* letztlich die Produktivkraftentfaltung und in ihrem Dienst der sich konstituierende bürgerliche Staat waren, auf unterschiedliche Weise alle Klassen. Weitgehend haben Goya und seine Zeitgenossen die kulturellen Normenkonflikte denn auch in dieser Weise, d. h. als klassenübergreifende, allgemein menschliche Auseinandersetzungen wahrgenommen. Sie wurden nach diesem Selbstverständnis also nicht ausschließlich zwischen dem Volk, d. h. dem noch undifferenzierten Dritten Stand und den privilegierten Schichten, besonders dem Adel und dem Klerus ausgetragen, sondern zwischen vernünftigen und unvernünftigen Individuen, die in allen Bevölkerungsschichten zu finden waren.

Es sollen hier einige Gruppen von Bildern untersucht werden, hinter denen dieser Zusammenprall zweier Kulturen erkennbar wird, die zeigen, wie die Aufklärung alte Formen der Volkskultur in Frage stellte und wie Goya diesen Vorgang reflektiert. Diese Bilder behandeln zentrale Konfliktstoffe dieses kulturellen Umbruchs: Die Vorstellungen von Volksfesten als Modellen gesellschaftlichen Konsenses (I); die Reste magischen und animistischen Denkens, mit denen vor allem alte Menschen, insbesondere Frauen, vertraut waren (II); die Emanzipation aus diesen alten naturhaften Zusammenhängen, die Goya an seinen Monstern demonstriert (III); und schließlich die Frage nach dem Wahrnehmungsvermögen des Menschen überhaupt, seiner Bildungs- und Veränderungsmöglichkeit durch das Licht der Vernunft, einem der beherrschendsten und individuell bedrängendsten Probleme dieser Zeit (IV).

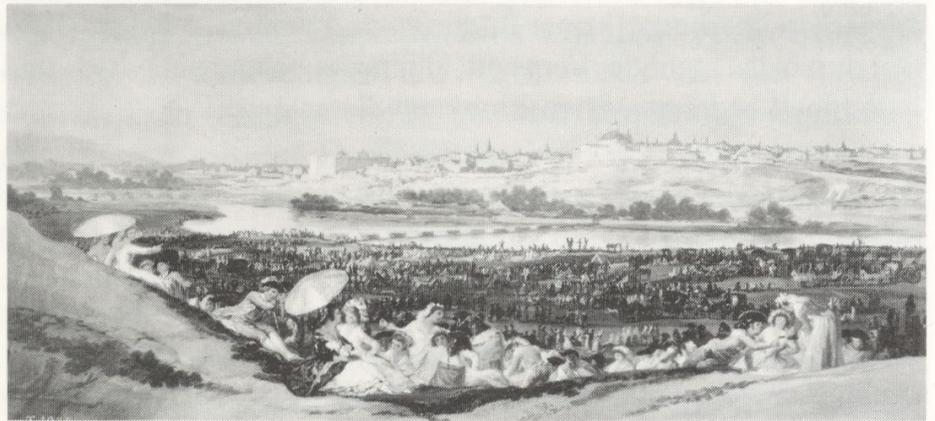
I.

Als Goya seine bildliche Auseinandersetzung mit dem spanischen Volk begann, war in Spanien gerade erst das Interesse erwacht, die realen Lebensgewohnheiten, Typen und Eigenarten der unterschiedlichen Volksgruppen zu dokumentieren. Diese neue, im Prinzip enzyklopädisch registrierende Bilddokumentation war vom Hof in Anlehnung an französische Unternehmen initiiert worden. Man begann wie in Frankreich und in anderen Ländern an die Tradition der »Cris« anknüpfend, »nationale« Stichfolgen zu publizieren, in denen regionale und soziale Volkstypen in ihren Kostümen und mit ihrem jeweiligen Handwerksgerät vorgestellt wurden.⁵ Diese vom Hof gesteuerte Bildpublizistik war ein Mittel, sich im Sinne des Absolutismus über die zu beherrschenden Volksgruppen des eigenen Landes Klarheit zu verschaffen. Sie arbeitete auf der gleichen Linie wie die neue Wissenschaft der Statistik.⁶

Neben diesen grafischen Serien war es vor allem Vernet, der zum Vorbild dieser neuen »Genrekunst« genommen wurde. Er stellte die fortgeschrittenste Reflexionsstufe über den Dritten Stand um die Jahrhundertmitte dar, die vom Hof adaptiert wurde. Karl IV., damals noch Kronprinz, bestellte 1781 bei Vernet mehrere Gemälde für sein Landhaus. Der spanische Genremaler Paret y Alcázar wurde vermutlich ebenfalls auf Initiative von Karl IV. beauftragt, die kantabrischen Häfen aufzunehmen, ein ähnlicher Auftrag, wie er an Vernet ergangen war.⁷ Nicht zuletzt haben die spanischen Kartonmaler, die neben Goya für die Madrider Teppichmanufaktur arbeiteten, Figurengruppen von Vernet übernommen. Über das Vorbild Vernets begannen sie, die Stufe der Niederländerimitationen, die die Genremalerei an der Madrider Teppichmanufaktur beherrscht hatten, zu überwinden und ihre Aufmerksamkeit heimischen Sitten und Bevölkerungsgruppen

zuzuwenden.⁸ Das bedeutete inhaltlich, daß der Hof sein Volk nicht länger als burlesk aufgefaßte, durch seine Sitten scharf von der Aristokratie am Hofe unterschiedene Gesellschaftsschicht sehen wollte, über deren Grobheiten man sich nur lustig machen konnte, sondern vielmehr als ernstzunehmenden Faktor, mit dem zu rechnen sein würde, den es aber zu bilden und den eigenen Normen zu unterwerfen galt.

Hier setzt Goya mit seiner Skizze für einen Teppichkarton »Die Wiese von San Isidro« (Abb. 1) an. Er knüpft an die Vernetsche Konzeption der Hafengebäude an:⁹ vor dem Panorama von Madrid,



1 Die Wiese von San Isidro. Madrid, Museo del Prado

den deutlich hervorgehobenen zwei Polen der Stadt, dem königlichen Palast und der Kirche San Francisco el Grande, zeigt er in einer langgestreckten, leicht von oben gesehenen Komposition die Volksmenge, die zu Ehren des Stadtpatrons, San Isidro, ihre alljährlichen Maifeiern hält. Die »monarchische« Perspektive wird deutlich in dem strategischen Überblick über die Festwiese und in den Symbolen staatlicher und moralischer Herrschaft im Hintergrund – Schloß und Kirche – markiert.¹⁰ Ähnlich wie bei Vernet bilden die zahllosen, winzigen Figuren ein wohlgeordnetes, überschaubares Ganzes, sind dabei jedoch im einzelnen vielfältig bewegt und agierend gezeigt. Goya unterscheidet und integriert in diesem Bild verschiedene Volkstypen, die sich in der Realität als autonom und in Gegensatz zueinander begriffen: Man erkennt auf der einen Seite Vertreter des königlichen Militärs, daneben finstere Gestalten, deren Gesichter hinter ihrem schwarzen Umhang kaum hervorklugen – d. h. es werden Banditen oder Schmuggler sein, die vom Staat bekämpft wurden (in dieser Konfrontation hat sie Goya auf einem anderen Teppichkarton dargestellt). Ferner hebt Goya Zigeuner und die Majos und Majas in ihrer altspanischen Tracht hervor. Als eine Hauptszene zeigt Goya vorn rechts eine Maja, die einem Petimetre einen Trunk einschenkt, eine Geste der Freundschaft unter diesen im allgemeinen als verfeindet geltenden Gruppen, nämlich den Protagonisten altspanischer, aristokratischer Tradition, d. h. den Majos einerseits, und den Anhängern französischer Sitten und französischer Aufklärung, den Petimetres andererseits. Diese Typen, Majo und Petimetre, repräsentieren die alte

feudale Kultur und die moderne, »französisch-aufgeklärte«. Auf dem Niveau der Madrider kleinbürgerlichen Schichten ist die Auseinandersetzung zwischen beiden Kulturformen in den Theaterstücken des Ramón de la Cruz dargestellt worden, in denen sich diese Repräsentanten alter und moderner Kultur vor allem durch symbolische Handlungen gegeneinander abgrenzen. Wie die Stücke des Ramón de la Cruz waren diese gegensätzlichen Typen allgemein bekannt.¹¹

Vergleicht man dieses Bild eines Volksfestes mit der Darstellung eines Kartenspiels vor dem Wirtshaus, über dem es zu einer Schlägerei kommt, oder dem Ballspiel (Abb. 2), Teppichentwürfe, die Goya ungefähr zehn Jahre früher ausgeführt hatte,¹² so fällt die Verhöhnung der Vergnügungen auf dem späteren Bild auf. Jede Aggressivität ist verschwunden. Während auf den früheren Kartons dieselben Typen aus dem Volk distanzgebietend und einzeln sich behauptend erscheinen, sind die Festteilnehmer hier eng zusammengerückt und trotz der Nähe in friedlicher Kommunikation begriffen. Im Mittelgrund steht oder sitzt das Volk in wohlgeordneten Reihen in der stillen Betrachtung der Kutschen, in denen der Adel das Fest besucht. Sehen und Gesehenwerden, miteinander Causieren, sind die Hauptelemente dieses nach dem Muster



2 Ballspiel. Madrid, Museo del Prado

aufgeklärter Salonkultur inszenierten Festes. Ausgelassene Handlungen, Hauptelement der traditionellen Volksfeste, fehlen hier. Der Tanz, das beliebteste Volksvergnügen, ist in winzigem Maßstab in den Hintergrund des Bildes verbannt worden. Diese Volkstänze waren im 18. Jahrhundert zum Gegenstand kulturpolitischer Auseinandersetzungen geworden. Die aufgeklärten Reformpolitiker lehnten sie mitsamt den Maifeiern ab, die sie als »campo de Venus« denunzierten. Bei Goya ist aus diesem ausgelassenen Volksvergnügen, bei dem für kurze Zeit die gesellschaftlichen Normen außer Kraft gesetzt wurden, eine gesittete Rekreation geworden, in welcher Form die aufgeklärten Reformpolitiker die Volksfeste zu funktionalisieren suchten.¹³ Kennt man die Beschreibungen realer spanischer volkstümlicher Vergnügungen, so läßt

sich erlauben, wie fern Goyas Bild von der Realität war, selbst wenn wir bei diesen Beschreibungen aus der Sicht der Aufklärer eine gewisse Feindseligkeit unterstellen müssen. Goya gibt hier das Wunschbild und Erziehungsziel der Madrider Reformpolitiker von zivilisierten Verhaltensweisen wieder. Diese neuen kulturellen Formen, die sich gerade auch bei den unreinigsten Zusammenkünften des Volkes bewähren sollten, sahen die Aufklärer als Voraussetzung für den Fortschritt der Nation an, den sie unter der Führung der Monarchie erstrebten.¹⁴

Goya formuliert hier seine Vorstellung vom gesellschaftlichen Zusammenhang unter der absolutistischen Monarchie, die seiner Anpassungsleistung an höfische Verkehrsformen und seinen Karrierewünschen in diesen Jahren gerade noch entsprach. Die Hoffnung auf die freiwillige und glückversprechende Übereinkunft zwischen Volk und Monarchie, Individuen und Staat, teilte Goya jedoch nicht lange. Nie wieder hat er gesellschaftlichen Konsens derart konfliktfrei dargestellt wie auf diesem Bild ein Jahr vor Ausbruch der französischen Revolution.

Die handlungsarme, gesittete Form eines Festes, die Goya mit seiner »Pradera de San Isidro« entwarf, hat er nicht länger propagiert. Er kehrte in späteren Werken zu den ausschweifenden, überschwenglichen Formen der realen, traditionellen Feste zurück, so in seiner Karnevalsszene in der Academia de San Fernando (Abb. 3). Jedoch sind diese Feste ohne Momente glücklicher Entlastung. Zwanghaft und verzerrt erscheint die volkstümliche festliche Zusammenkunft auf dem späteren Wandbild in seinem Landhaus (Abb. 4), seinem letzten Wohnsitz in Madrid.¹⁶ Statt das



3 Karneval. Madrid, Academia de San Fernando



4 Die Wallfahrt nach San Isidro. Madrid, Museo del Prado

Fest als ein Modell der gesamten Gesellschaft mit ihren Klassen und Gruppen zu verstehen, worauf Goya bei seinem frühen Teppichentwurf Wert legte, betont er bei diesen Gestalten, die in eine Ecke gedrückt erscheinen, eher die Abschnürung vom gesellschaftlichen Ganzen. In der dunklen, öden Landschaft drängt sich die Menge zusammen, mit verstörten Gesichtern und teilweise blinden Blicken, die ins Leere gerichtet sind. Ihr Gesang scheint eher ein Geschrei zu sein, dem niemand zuhört.

In den »Proverbios« gibt es ähnliche Bilder volkstümlicher Tänze und Musik, bei denen die Gestalten in exaltierten Bewegungen unwillkürlich agieren, ohne daß Goya den alten volkstümlichen Zusammenhalt, den die extremen Bewegungsformen und

symbolischen Handlungen dieser Feste den Teilnehmern vermitteln, positiv bewertete (Abb. 5). Motive der Androgynie, der Entindividualisierung, wie die Doppelköpfigkeit und Verwachsenheit mehrerer Körper, ehemals Symbole überpersönlicher Verbundenheit im »Volkkörper«, erscheinen hier als Monstrositäten, die die Individuen entstellen.¹⁷

Im Unterschied zu seiner »Pradera« hat Goya in diesen späteren Werken die alte magische Integrationskraft der Volksfeste voll erfaßt. Aber diese Feste sind ihm ungeheure Zusammenrottungen wahnverhaffeter Individuen geworden, die in gesellschaftlicher Isolation im Dunkeln ihre obskuren Rituale vollziehen. Als Modelle einer geglückten gesellschaftlichen Synthese sind sie ohne Überzeugungskraft.

II.

In seinen Zeichnungen greift Goya nur noch Elemente dieser Volksfeste auf. Lediglich vereinzelte Individuen oder Paare stellt er tanzend, singend oder musizierend dar. Formal schließt Goya mit diesen Volkstypen an die inventarisierenden Serien der nationalen Stichfolgen an (s. o.). Jedoch sind Goyas Figuren nicht länger im Modus des kollektiven Singulars entworfen, als Repräsentanten einer sozialen Gruppe mit korporativem Charakter. Vielmehr macht Goya diese Einzelfiguren zu Individuen, mit subjektivem Bewußtsein und moralischer Verantwortlichkeit ausgestattet und voll widersprüchlicher Impulse und in bewußt unterschiedenen Altersstufen. Seine Kommentare verdeutlichen in vielen Fällen diese neue Absicht seiner Serien. Er charakterisiert diese Gestalten selten so eindeutig wie die Stecher, die in königlichem Auftrag arbeiteten, durch äußere Attribute, wie Kleidung oder Handwerksgerät. Nur ausnahmsweise können wir sie bei Goya einem bestimmten Stand oder einer Klasse genau zuordnen. Unter Volk versteht Goya nun im Sinne des aufgeklärten 18. Jahrhunderts Menschheit überhaupt, die dem Begriff nach keine Standesgrenzen kennt. Nicht länger um soziale Typen, sondern um Typen des Verhaltens geht es ihm. Und zwar interessieren ihn weniger »normale« Verhaltensweisen, die einer Gruppe quasi notwendig eigen wären, sondern gerade unregelmäßige, widersprüchliche und asoziale Aktions- und Reaktionsformen, die er von wechselnden Positionen aus beleuchtet. Damit reagiert er auf die Verunsicherung der Werte und Verhaltensmuster, die die Zurückdrängung traditioneller Formen kultureller Praxis durch die Aufklärung zur Folge hatte.

Die traditionellen kulturellen Handlungen der Volksfeste, Tanz und Musik, werden auf diesen späten Zeichnungen vor allem von alten Menschen, insbesondere Frauen, den Bewahrerinnen alter Tradition, ausgeübt. Sie triumphieren über die Männer. Ein altes



5 Fröhliche Verrücktheit (»Disparate«)



6 Der Lahme und die Tänzerin. Album G, Nr. 7. Madrid, Museo del Prado



9 Gesang und Tanz. Album D, Nr. 3. London, Privatsammlung



10 Nonne, von einem Mönch erschreckt. Album F, Nr. 65. New York, Metropolitan Museum of Art



7 Singende und tanzende Alte. Album F, Nr. 75. Merion, Barnes Foundation



8 Lustbarkeit. Album D, Nr. 4. New York, Hispanic Society

Paar (Abb. 6) dreht sich umeinander, er ist ein lahmer und buckliger Tänzer, wie Goya kommentiert, und sie macht hinter seinem Rücken das Zeichen des Gehörnten (G 7). Wiederholt finden sich Gruppen alter Frauen, die unter sich, ohne Männer, tanzen und die Gitarre schlagen. Mit vehementen, eckigen Bewegungen, den Rock unzüchtig hoch geschürzt, mit wild grinenden Gesichtern vergnügen sie sich (Abb. 7 – F 75). Zwei alte Frauen mit Castagnetten haben mit ihren Tanzsprüngen den Boden unter ihren Füßen verloren (Abb. 8 – D 4). Diese Sprünge und Bewegung durch und in die Luft bedeuten für Goya durchweg, daß Magie im Spiele ist und ein moralisch verwerfliches Treiben im Gange ist. – Eine weitere Alte hat sich breitbeinig tanzend mit ihrer Gitarre, zu der sie lauthals singt, vom Erdboden entfernt, während ihre Kumpanin ihr unter den Rock blickt (Abb. 9 – D 3). Wieder ein weibliches altes Paar hat sich zum einsamen Tanz grotesk aufgeputzt (H 35). Auch ohne Begleiterin holt eine Alte zum volkstümlichen Tanz mit Castagnetten aus, mit verbissenem Gesicht und listigen Augen (E 2).

Mit den höfischen Tanzpositionen in abgezielten Mustern, denen Goyas Majos und Majas seiner frühen Kartons wie Marionetten folgten, haben diese Bewegungen der Alten nichts gemein. Sie bewegen sich aus ihrem eigenen Kraft- und Willenszentrum heraus. Mit weit ausgreifenden, direkten Gebärden treten sie auf und springen. Schon diese Bewegungsform in ihrer Selbstsicherheit und Unreflektiertheit ist höfischer Etikette und Gestensprache diametral entgegengesetzt¹⁸.

Goya entdeckt die Ungezügeltigkeit der alten volkstümlichen Ausschweifungen in dem Maße, wie sie ihm fragwürdig wird. Diese Tänze der Frauen sind nicht mehr in Volksfeste eingebunden, der lustbetonten Verständigung des ganzen Volkes unter sich oder auch zwischen den Klassen. Die Frauen treiben ihr Spiel auf eigene

Faust, ohne gesellschaftliche Legitimation. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Moment der Volksfeste, der Musik, dem Gitarrespiel, das Goya aus den alten Zusammenhängen löst und so einsetzt, daß es ad absurdum geführt wird. So läßt er ausgerechnet Mönche die volkstümliche Gitarre spielen (vgl. F 65, H 3). Einmal führt ein Mönch – auch hier erscheint er ohne Boden unter den Füßen – eine Nonne mit seinem Gitarrespiel in Versuchung (Abb. 10). Damit wird die moralische Fragwürdigkeit des volkstümlichen Spiels am krassesten demonstriert (F 65).

Im Tanz und Musizieren vergewissern sich diese Alten, vor allem die Frauen, ihrer eigenen Kraft und Fähigkeiten, die Goya aber dennoch im Schwinden begriffen sieht. Goya weist sie in seinen Kommentaren darauf hin, daß ihr Verhalten ihrem Alter unangemessen ist.¹⁹ Die Zeiten für diese Art ungezügelter Triebäußerungen sind vorbei, sie sind alt geworden. Es ist auffällig, daß es vorwiegend Greisinnen sind, die an den alten Volksfreuden festhalten. Ihr Verhalten richtet sich selbst durch diese Unangemessenheit zu ihrem Alter. Zeigt Goya einmal eine junge Frau beim Tanz, so warnt er sie ausdrücklich mit seinem Kommentar: »Vorsicht bei diesem Schritt« (Abb. 11 – E 30), oder er gibt deutliche Zeichen dafür, daß sie mit der Magie im Bunde ist. Durch die kleinen Flügel an ihren Füßen ist eine schöne springende Frau als Hexe gekennzeichnet (Abb. 12 – H 19). Auch und gerade für junge Frauen ist der Tanz kein normales Vergnügen mehr. Ihre Stärke und Bewegungsfreiheit gewinnen diese Anhängerinnen einer alten Kultur durch magische Kräfte. Diese sind Symbol ihrer Resistenz gegen die rationalisierenden Tendenzen der aufgeklärten Kultur, die die Welt der Objekte sowie Zeit und Raum handhabbar, berechenbar machte und damit ihrer systematischen Beherrsch- und Ausbeutbarkeit zuarbeitete. Diese magischen Kräfte, an die das spanische Volk noch glaubte, wurden von der Aufklärung weithin nur noch als illusionär verhöhnt, dagegen kaum mehr als real wirksames Hexenwesen gerichtlich verfolgt. Dennoch wurden diese sich der aufgeklärten Vernunft widersetzenden Kräfte zweifellos auch im 18. Jahrhundert gefürchtet. Man sah zwar im Hexenwesen keine ontologisch wirksame Kraft mehr, die etwa die Natur zu beeinflussen vermöchte, wohl aber die Macht des Glaubens über Köpfe und Herzen des Volkes und infolgedessen seine Wirksamkeit in den sozialen Beziehungen. Der Hof versuchte nun folgerichtig, sie erzieherisch in den Griff zu bekommen; deshalb wurde auch der Kampf um das spanische Theater derart erbittert geführt. Denn Eskapismus und die Überzeugung, daß die natürlichen Gesetze jederzeit außer Kraft gesetzt werden können, die hinter den nächtlichen Hexenflügen und den zaubernden *Dei ex machina* des alten spanischen Theaters steckten,²⁰ stellten eine potentielle Gefahr für die staatliche Ordnung dar, zumal seit der Erfahrung der französischen Revolution. Die alten mächtigen Frauen, ihr Tanz, der in manchen Bildern in Hexenflüge durch die Luft übergeht,



11 Vorsicht bei diesem Schritt. Album E, Nr. 30. Chicago, Art Institute



12 Junge Hexe mit Seil. Album H, Nr. 19. Ottawa, National Gallery



13 Beklag dich über die Zeit.
Album E, Nr. 6. Paris, Privatsammlung

stehen auch für die Mächtigkeit des Volkes, seinen Glauben und seine Fähigkeit, Schranken zu überwinden.²¹ Nur so läßt sich der rigide Kampf der Reformier gegen Zauberer, Hexen, Heiligenwunder auf dem Theater Madrids und gegen die realen Volksfeste verstehen.

Immer wieder hat Goya in seinen Skizzenbüchern Alte gezeichnet, vor allem alte Frauen. Sein Album D ist voll davon. Sie repräsentieren traditionelle Volkskultur im Feudalismus, die Goya zum Absterben verurteilt sieht. Während die französischen Maler des ausgehenden 18. Jahrhunderts, unter ihnen Greuze,²² die Würde des Alters entdeckten, beobachtet Goya seine Gebrechen. Seine Greise und Greisinnen stürzen, sind stumpf und gehörlos und wahnhaft realitätsblind. Unvernünftig und zugleich ergreifend sind sie, wie sie die alten symbolischen Handlungen und Überlebensstrategien weiter praktizieren, wie sie tanzen, singen, betteln und beten (Abb. 13).

Ein Aspekt der alten, im Schwinden begriffenen Macht dieser Frauen waren ihre Fähigkeiten als Kupplerinnen und Geburtshelferinnen. Goya hat die alte Art der Liebesanbahnung, Werk der Celestina und ihrer halb magischen Kräfte, die der staatlichen Kontrolle entzogen waren, bereits in seinem Madrider Skizzenbuch und den Caprichos thematisiert. Mann und Frau begegnen einander im Halbdunkel, die alten Kupplerinnen halten sich im Hintergrund (Abb. 14 – Capricho 5). Viele Male ersucht die junge Frau die alte Celestina um Rat und ihre Vermittlungskünste (Capricho 15, 17, 28, 31).



14 Capricho 5: Zwei der gleichen Art



15 Capricho 20: Gerupft ziehen sie davon



16 Capricho 21: Wie sie sie zerstören!

Der kulturelle Umbruch des späten 18. Jahrhunderts hatte nicht zuletzt die Inkriminierung dieser alten Liebesbande zur Folge. Die bürgerliche Aufklärung sah es als gesellschaftliches Erfordernis, Liebes- und Ehebeziehungen miteinander zu vereinen und versuchte, dies als moralisches Gebot durchzusetzen. Die außerehelichen Beziehungen, ehemals halbwegs toleriert, wurden nun unerbittlich als Prostitution denunziert.²³ Die alten Vermittlungsdienste der Kupplerin geraten damit ins Zwielflicht. Bei dem Liebeshandel, den sie knüpft, hebt Goya keineswegs Gefühl und Passion hervor, die traditionellerweise außerhalb der arrangierten Ehe gelebt wurden, und die die Kunst ehemals verklärt hatte – es sei nur an Romeo und Julia erinnert. Vielmehr hebt er Heimlichkeit, Mißtrauen und Mißachtung und gegenseitige Ausbeutung hervor. Die Folgen dieser verbotenen Liebe sind schrecklich. Wie Federvieh rupfen die Frauen die Männer und kehren sie vor die Tür (Abb. 15 – Capricho 20). Die Männer wiederum stürzen sich auf sie und zerpflücken die Frau. Mit scheinbar unbeteiligtem Raubtiergesicht schirmt der Vertreter des Staates diese Brutalität ab (Abb. 16 – Capricho 21). Im nächsten Bild zeigt Goya wie diese ausgebeuteten Frauen ins Gefängnis geschickt werden (Abb. 17 – Capricho 22).

Kindsaussetzung und Kindermord sind weitere Konsequenzen der alten Liebe, die sich der neuen Familienmoral widersetzt. In den Hexenbildern, die den zweiten Teil der Caprichos ausmachen, findet dieser Kampf um die sexuelle Moral und um das neue Verhalten gegenüber Familie und Kindern in verschärfter Form seine Fortsetzung. Das Blatt mit den drei Hexen (Abb. 18 – Capricho 44), die den Lebensfaden der Kinder spinnen und nach ihrem Gutdünken zerreißen, stellt m. E. weniger die drei Parzen dar und damit einen absurden Schicksals- und Aberglauben, den die Aufklärer verurteilten, sondern viel konkreter drei Kindsmörderinnen. »Sie spinnen fein« lautet die Unterschrift dieser Radierung. Sie erinnert an die einer Zeichnung des Madrider Skizzenbuchs (Abb. 19 – B 84), das dem Hexenbild auch motivisch nahesteht. »San Fernando, wie sie spinnen« steht unter dieser Zeichnung. San Fernando war das Madrider Gefängnis, in das die Mädchen zweifellos wegen sexueller Vergehen bzw. unerlaubter Methoden der Geburten- und Nachwuchskontrolle eingewiesen worden sind. Die Moiren erinnert Goya hier in ihrer ursprünglichen Funktion als »weise Frauen«, Hebammen, die über das Leben neugeborener Kinder Macht hatten.²⁴

Goyas Sicht ist keineswegs die des empfindsamen Philanthropen, der voll Mitgefühl dem Leid begegnet, das durch die bürgerlichen Verhältnisse erst geschaffen worden ist, eine Sicht, die im deutschen *Sturm und Drang* dominiert. Man denke an das Gretchenmotiv in Goethes *Faust*.²⁵ Goya denunziert dagegen die alten Praktiken der Geburtenkontrolle, d. h. die Tötung unerwünschter Kinder, schlichtweg als Hexenwesen. Er sieht sie als Werk der mit magischen Kräften begabten Frauen, die zu Hexen



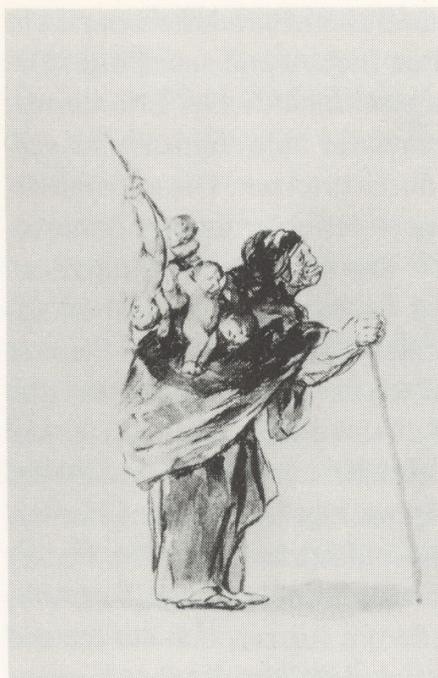
17 Capricho 22: Arme Kleine!



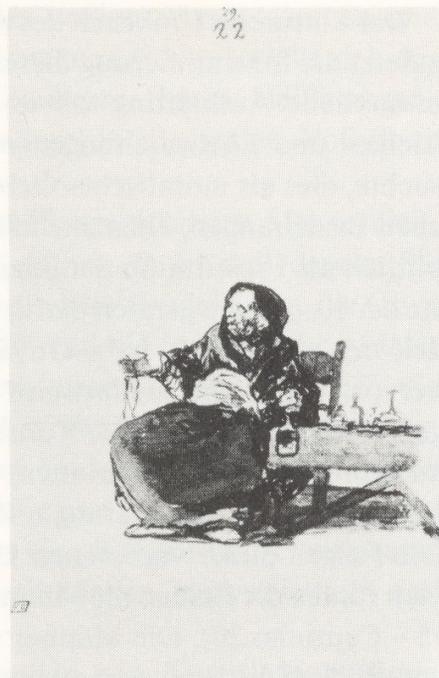
18 Capricho 44: Sie spinnen fein



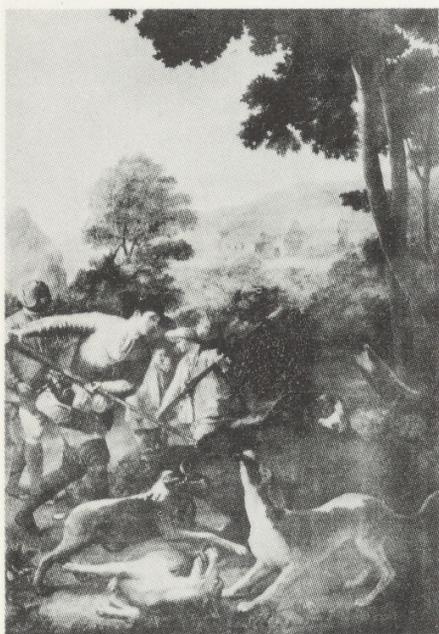
19 San Fernando, wie sie spinnen. Album B, Nr. 84. Belgien, Privatsammlung



20 Traum einer guten Hexe. Album D, Nr. 15. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett



21 Die alte Celestina. Album D, Nr. 22. Boston, Museum of Fine Arts



22 Wildschweinjagd. Madrid, Museo del Prado

abgewertet werden, nicht aber als Tat moralisch selbstverantwortlicher Mütter.

Im 18. Jahrhundert war das »Hexenmuster«, d. h. die Interpretation bestimmter kultureller Interaktionsformen und Rituale als Hexenwesen, das zu Beginn der frühen Neuzeit der Volkskultur von oben oktroyiert worden war, vom Volk bereits voll akzeptiert. Dieses operierte nun seinerseits damit. Soziale Ausgrenzung und Verurteilung von Frauen wurde in der Selbstjustiz der unteren Schichten mit dem Hexenmotiv begründet. Die aufgeklärten Reformpolitiker, die die Selbstjustiz bekämpften, um die Gerichtsbarkeit unter staatliche Kontrolle zu bringen, hatten daher Grund, den Hexenglauben zu destruieren.²⁶ Denn die metaphysische, der bürgerlichen Moral letztlich unzugängliche Kategorie der Hexe konnte nicht zum Objekt der rationalisierten staatlichen Kontrolle gemacht werden. Nur selbstverantwortliche, der Vernunft zugängliche Individuen waren als Untertanen des bürgerlichen Staates denkbar.

Daß Goya seine Verurteilung der alten Kindstötung mit dem Hexenmotiv begründet, beweist, wie eng er selbst der alten Volkskultur und Denkweise verhaftet blieb, trotz aller Annäherung an aufgeklärte Argumentationen. Seine zutiefst zwiespältige Position befähigte ihn im Unterschied zu seinen aufgeklärten Freunden, realistischer und empathischer einzuschätzen, welche enorme Widerstände die überkommene, durch den Feudalismus geprägte Mentalitäts- und Triebstruktur der Volksschichten der gesellschaftlichen Umwälzung entgegengesetzte.

In seinem Skizzenbuch D, das er vermutlich im Anschluß an seine *Caprichos* zeichnete, greift Goya noch einmal das Thema der schicksalhaften alten Frau auf. Als »schlechte Frau« oder auch Hexe bezeichnet (Abb. 20), bringt sie auch hier die Kinder um (D 15, D. s.). Ihr nah verwandt ist die alte Kupplerin, die *Celestina* (D 22, D. e.) mit ihren Attributen, Stock, Essenzen und Rosenkranz (Abb. 21). Wenngleich die Gesichtszüge auch hier voll häßlicher Bosheit sind, nimmt Goya die groteske Verzerrung gegenüber den *Caprichos* um ein Grad zurück. Die Proportionen der Gliedmaßen entstellt er kaum noch. Zudem stehen die alten Kupplerinnen allein. Den Liebeshandel, den sie einstmals stifteten, zeigt Goya nicht mehr. Auf der Schwelle zwischen Hexe und alter, machtloser Frau hat Goya ihr Wesen erfaßt. Sie vergraben sich tief in ihre Kleider und Tücher, und in den verzerrten Zügen scheint die Erkenntnis der eigenen Ohnmacht zu dämmern, der nachlassenden Kräfte der alten, auf Magie gegründeten Kultur (vgl. D 22).

III.

Zu den Bildern, die Gradationen zwischen traditioneller Volkskultur und bürgerlich-aufklärerischem Emanzipationsdenken artikulieren, gehören Goyas Naturdarstellungen. Natur repräsentiert er weniger durch Landschaft als durch Tiere. Sie stehen für die äußere, aber auch die innere Natur des Menschen. Beide sieht Goya in enger Verbindung.

An dem Umgang mit Tieren demonstriert er im allgemeinen menschliche Verhaltensweisen, die er als asozial einstuft. Sowohl der Kampf gegen die Tiere, die Jagd, steht ihm dafür, als auch andererseits eine extreme Nähe und Verbindung zu den Tieren.

Schon in seinen frühen Jagdszenen für die Teppichmanufaktur, also die Ausstattung königlicher Räume, zeigte Goya wenig Sinn für gesellschaftlich organisierte königliche Jagdexpeditionen, wie sie etwa Oudry in seinen Jagdserien dargestellt hat, also eine zivilisierte, domestizierte Form des Kampfes.²⁷ Die Jagd ist für Goya vielmehr eine individuelle Konfrontation zwischen Jäger und Tier, die gerade nicht vom Hofe reguliert wird (Abb. 22). Den räuberischen, brutalen Aspekt der Jagd intensiviert Goya in der Folge seines Skizzenbuchs F (Abb. 23). Die bäuerlichen Gestalten, die hier einsam, ohne gesellschaftliche Legitimation einer vermutlich verbotenen Jagd nachgehen, vertreten eine anarchische und archaische Überlebensstrategie, die auf Jagdbeute angewiesen ist.²⁸

Ebenso wird von der bürgerlichen Emanzipationsbewegung die alte Nähe des Menschen zu der animistisch verstandenen Natur denunziert. Die Alte, die sich mit ihrer Katze unterhält (D 21), steht den Hexen nahe, denen eine besondere Affinität zu diesen Tieren nachgesagt wurde (Abb. 24). »Mit Tieren verbringen sie ihr Leben«



23 Jäger mit Hund. Album F, Nr. 100. Mailand, Privatsammlung



24 Sie spricht mit ihrer Katze. Album D, Nr. 21. Privatsammlung



25 Mit Tieren verbringen sie ihr Leben. Album G, Nr. 30. Madrid, Museo del Prado



26 Gelehrtes Tier. Album G, Nr. 4. Madrid, Museo del Prado



27 Dieser hat viele Verwandte, darunter einige vernünftige. Album C, Nr. 52. Madrid, Museo del Prado

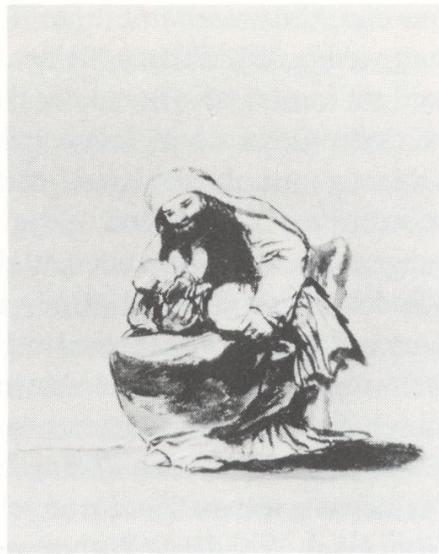
(Abb. 25 – G 30) heißt eine andere Zeichnung, auf der zwei Männer distanzlos und selbstvergessen, wie mit ihresgleichen, mit Tieren spielen. Auch Goyas Zirkusbilder (F 7, G 20) vergegenwärtigen eine intensive, magische Verbundenheit zwischen Dompteur, Tier und Zuschauern. Der tanzende Esel (G 20) hat vermenschlichte Züge, während die zuschauende Menge grotesk dehumanisiert wird. So gleicht Goya Tiere und Menschen einander an.

Goyas physiognomische Studien gerade der späten Zeichnungen erinnern an den Ursprung der physiognomischen Wissenschaft, den Glauben an eine animistische Naturverbundenheit. Aufgrund der Ähnlichkeit mit bestimmten Tieren wurde der Charakter einer Person bestimmt. Diese Verwandtschaft zu einem Tier glaubte man auf Einflüsse, insbesondere auf Imaginationen der Mutter während der Schwangerschaft, zurückführen zu können.²⁹

Goyas »Animal de letras« (Abb. 26 – G 4) ist ein derartiges Wesen im Übergang zwischen Tier und Mensch. Das Besondere an dieser Tierallegorie liegt in der Verschmelzung menschlicher und tierischer Züge. Um Tier und Mensch zu parallelisieren, setzt Goya nicht ein Tiergesicht an die Stelle des menschlichen ein, sondern er amalgamiert beide. Das Fell, die Katzenohren und die Krallen erinnern an das Raubtier. Doch die ernsten, nachdenklichen Augen, die Hand, die das Buch hält, schließlich die aufrechte Haltung, sind menschliche Züge. Goya beseelt und individualisiert damit die alte Tierallegorie. Der Spott des Mannes hinter seinem Rücken, der ihm mit einem Besen zuleibe rückt, prallt an der Würde und dem Ernst dieses gelehrten Tieres ab. Die Bewertung beider Gestalten stellt Goya, wie so oft, zur Disposition. Ist der Gelehrte das Tier, erst auf dem Wege zur Vermenschlichung, oder ist nicht vielmehr die Menschlichkeit des unwissenden, brutal grinsenden Mannes im Hintergrund fraglich?



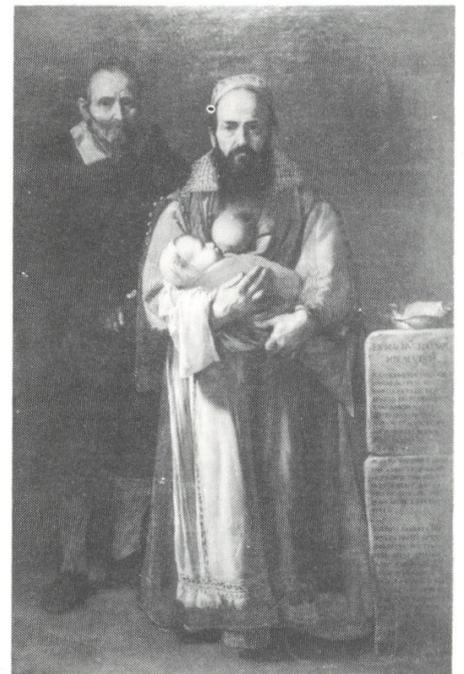
28 Er sagt, daß er sie seit seiner Geburt hat und mit ihnen lebt. Album G, Nr. 19. Madrid, Museo del Prado



29 Diese Frau wurde in Neapel von Jose Ribera porträtiert. Album E, Nr. 22. Privatsammlung

Die alte Überzeugung der Physiognomik, daß das Individuum metaphysischen Naturkräften ausgeliefert ist, wirkt in diesen Bildern nach. Goya interessiert die Verfallenheit an die Natur, zugleich aber auch der Prozeß der Emanzipation aus ihren Zwängen, den die Aufklärung forcierte. Seine Monstren, Tiermenschen eher als Tierallegorien, demonstrieren das. Bezeichnend scheint mir zu sein, daß Goya bei zwei späten Zeichnungen, die groteske Tiermenschen zeigen (Abb. 27, 28), in seinem Kommentar über die Herkunft dieser Wesen und ihre Entwicklungsgeschichte reflektiert. Sind die Verwandten ebenfalls monströs oder vernunftbegabt (C 52)? Waren die Hörner seit der Geburt angewachsen (G 19)? Diese Überlegungen zur Genese der Monstrositäten implizieren Zweifel daran, daß sie schicksalhaft und unüberwindbar sind. Gerade der Übergangscharakter, das Oszillieren zwischen Tier und Mensch kennzeichnen diese Wesen. Sie sind, obwohl Extremfälle der Verbundenheit mit der Tierwelt oder der Verfallenheit an die Natur, nicht länger Curiosa, die im 17. Jahrhundert in den Raritätenkabinetten gesammelt wurden. Sie werden vielmehr zu einem moralischen Problem und damit im Sinne der Aufklärung der Selbstbestimmung des Individuums überantwortet. So sind in die Nähe dieser Monstren auch die vielen Bilder besessener Triebhaftigkeit, der Trunkenheit und Eßgier zu rücken.³⁰ Die Auswirkungen dieses Mangels an Selbstbeherrschung unterscheidet Goya kaum von krankhaften Erscheinungen (vgl. C 21, C 23, C 38, C 46, C 64, C 77).

Mit seinem Bild der Maddalena Ventura (Abb. 29 – E 22) gibt Goya ein positives Beispiel, wie Monstrosität moralisch überwunden werden kann, indem sie nicht als Wesensmerkmal der eigenen Person akzeptiert wird. Goya schließt hier, wie er in seinem Kommentar schreibt, an ein Bild Riberas an, der die bärtige Frau



30 Jusepe Ribera. Maddalena Ventura degli Abruzzi. Toledo, Fundación Duque de Lerma

aus den Abbruzzen mit ihrem Kind und ihrem Mann 1640 gemalt hatte (Abb. 30). Während Ribera sie ohne emotionale Regung zeigt und sie frontal, als Objekt der Neugier, dem Betrachter darbietet,³¹ zeichnet Goya sie in ihrem liebevollen, normalen menschlichen Umgang mit ihrem Kind. Moralisch ist diese Frau mit ihren monströsen Zügen von Goya eindeutig positiv einer schönen jungen Mutter gegenübergestellt, die sich ihres verkrüppelten Kindes schämt (Abb. 31 – E 23). Ein solches Bild vermittelt deutlich Goyas Position in der Bewegung der Aufklärung. Er zeigt vor allem in immer neuen grotesken Abweichungen von Norm und Maß, die durch die Aufklärung gesetzt wurden, die Hemmnisse, die sich der Emanzipation aus den Zwängen der Natur, vor allem der eigenen Natur, entgegenstellen. Dennoch deutet er in dem Bild der bärtigen Frau einen Weg der Selbstbestimmung und des Glückes an, freilich nicht idealisiert und utopisch, sondern in unvollkommener, durch die Gattungsgeschichte der Menschen gezeichneten Form.



31 Eine Mutter zeigt ihr verkrüppeltes Kind zwei Frauen. Album E, Nr. 23. Paris, Musée du Louvre

IV.

Die kulturelle Umwälzung, die die neue bürgerliche Produktionsweise begleitete bzw. sie vorbereitete, begann im 18. Jahrhundert gerade auch die Alltagskultur der unteren Schichten zu verändern. Wissenschaft, Fortschritt und neue Bildungskonzeptionen gingen zwar auf Errungenschaften des 17. Jahrhunderts zurück, sie hatten in dieser Epoche der Frühaufklärung jedoch nur die oberen Schichten tangiert. Erst die staatlichen Strategien des 18. Jahrhunderts, die darauf abzielten, wissenschaftliche Erkenntnisse in neue kulturelle Normen für das Volk umzumünzen und diese durchzusetzen, wurden für die unteren Schichten des Volkes zur Bedrohung ihrer alten Identität. Goya hat diesen Vorgang der Vulgarisierung der Aufklärung, die die wesentliche Leistung des 18. Jahrhunderts ist,³² nicht zuletzt in Motiven reflektiert, die auf die Quintessenz der Aufklärung hinweisen, nämlich in Bildern des Gesichts, des Seh- und Wahrnehmungsvermögens der Menschen. Blindheit und Sehen lassen sich bei ihm als Metaphern für die alte feudale und die neue bürgerliche Kultur verstehen. Sehen ist der Aufklärung die zentrale Metapher für die Individualisierung des Menschen, seine Eigenverantwortlichkeit und Selbstbestimmung auf der Basis eigener empirischer Erkenntnis. Die alte, in den Augen der Aufklärer zügellose und triebhafte Volkskultur wird damit auf den Status der Blindheit reduziert. Sehen steht jedoch nicht nur in diesem metaphorischen Sinn für die aufgeklärte, bürgerliche Kultur. Der Augensinn wird auch realiter für die neuen kulturellen Praktiken, die die Aufklärung einführt, das entscheidendere menschliche Vermögen, während der Feudalismus eine Kultur des Gehörs entwickelt hatte.³³

Die Analyse der menschlichen Sinne und Wahrnehmungsvermögen war bereits das große Thema der Frühaufklärung gewesen. In der bildenden Kunst wurde es nicht von ungefähr vor allem in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts aufgegriffen, in dem Land also, dessen wirtschaftlich fortgeschrittenste Entwicklung der Frühaufklärung die Basis geben konnte.

Hans Kauffmann hat die Ikonographie der fünf Sinne untersucht und bereits festgestellt, daß der Augensinn zunehmend als Wahrnehmung schlechthin begriffen wird und den Vorrang vor den übrigen Sinnen gewinnt.³⁴ Er hat diesen Vorgang allerdings nicht kulturgeschichtlich zu begründen versucht. Die Kultur des Ohres, der auf Hörweite beschränkten Informationsvermittlung, die der Qualifikation für die manuelle Arbeit mit ihren direkten Befehlen und direkter Nachahmung entspricht, wird abgelöst durch die Kultur des Auges. Der Einsatz technischer Apparate wie Buch und Fernglas sind Elemente dieser neuen Kultur des Gesichts. Die Ausbildung wird intellektualisiert, denn sie muß zunehmend für die Dechiffrierung abstrakter Zeichen qualifizieren. Das menschliche Informationssystem gewinnt damit neue Dimensionen. In Diderots Enzyklopädie wird diese epochale Umwälzung reflektiert und es wird begründet, weshalb der Augensinn dem Ohr und erst recht den übrigen Sinnen überlegen ist: die Reichweite des Auges ist größer als die des Ohres. Es vermittelt uns Erfahrungen entfernterer Dinge als das Ohr und erweitert damit, wie es heißt, »diesen Handel zwischen dem Universum und uns«³⁵ (*«ce commerce entre l'univers et nous»*). In dieser Formulierung ist deutlich angesprochen, daß der Augensinn dem expandierenden, auf den Handel rückführbaren Wissensdrang dient.

In den Sinnesdarstellungen des 17. Jahrhunderts wird der Augensinn im allgemeinen durch die modernsten Apparate repräsentiert. Erd- und Himmelsgloben, Lupe, Teleskop und andere optische Instrumente stellt Jan Bruegel auf seinem Bild des Gesichts von 1617 im Prado dar³⁶ (Abb. 32). Die weibliche Gestalt betrachtet ein Bild der Blindenheilung – auch dieses Motiv, in der traditionellen Exegese als geistliche Erkenntnis gedeutet,³⁷ fügt sich dem Kontext weltlicher Aufklärung ein.

Im 17. Jahrhundert hatte der Fortschritt durch die Wissenschaft im wesentlichen nur die Welt der Gelehrten und Humanisten und ihrer Mäzene berührt. So wurde er in Darstellungen der Kunst- und Wunderkammern reflektiert. Im Medium der biblischen Geschichte – etwa in Rembrandts Interpretation der Tobiasgeschichte – wurde darüber hinaus die Ausbildung und Verfeinerung des »inneren Sinns« thematisiert. Dieser hatte die Selbstvergewisserung der Individuen in dem Maße zu übernehmen und zu garantieren, wie die traditionellen sozialen Bindungen in den überindividuellen Korporationen sich lockerten. Im 18. Jahrhundert dagegen, dem Zeitalter, in dem die wissenschaftlichen Errungenschaften des vorangehenden Jahrhunderts verbreitet und unter



32 Jan Bruegel. Das Gesicht. Madrid, Museo del Prado

das Volk gebracht wurden, betrifft die Veränderung, die Wissenschaft und wirtschaftliche Expansion erzwingen, gerade die Lebenswelt der unteren Schichten. Die Sinnesdarstellungen des 18. Jahrhunderts haben daher im allgemeinen moralisierende Ober-
töne, oder auch – das hängt mit der Vulgarisierung zusammen –
karikierende Züge.³⁸

Goya greift das Thema der menschlichen Wahrnehmung bereits während seiner Arbeit für die Teppichmanufaktur auf, so mit dem Karton, der einen blinden Sänger darstellt (Abb. 33). In der Beschreibung des Bildes, die seine Rechnung begleitet, benennt Goya die einzelnen Typen, die er dargestellt hat: »Ein Blinder, der zu seiner Gitarre singt, mit seinem Lazarillo und vierzehn Figuren, die ihm zuhören. Die wichtigsten sind: zwei Frauen, ein Ausländer, ein Neger, der Wasser verkauft, ein Bäcker. Die übrigen sind in ihre Umhänge gehüllt . . .«. Ferner erwähnt er einen Mann aus Murcia mit seinem Ochsendgespann, den Goya später durch einen Fischer ersetzt hat.³⁹



33 Der blinde Sänger. Madrid, Museo del Prado

Goya legt Wert darauf, die unterschiedliche Herkunft und damit Gruppenzugehörigkeit der Zuhörer zu bestimmen. Sie, die in der Realität einander oft feindlich waren,⁴⁰ drängen sich eng zusammen und lauschen friedlich dem Sänger. Er ist die Integrationsfigur. Ihm gelingt es, die Vertreter verschiedenster sozialer Gruppen zu einen. Durch die relativ genaue Ortsbestimmung (die allerdings nicht völlig dem überarbeiteten Karton entspricht) – der Markt, eine Straßenflucht, in der ein neues Gebäude errichtet wird – deutet Goya an, daß der Gesang im Zentrum des Verkehrs und der Begegnung des Volkes stattfindet.

Im Unterschied zu französischen Bildern städtischen Lebens – etwa von Vernet oder Hubert Robert – macht Goya nie die Architektur zum bestimmenden Rahmen seiner Kompositionen. Trotz seiner Beschreibung, die deutlich einen städtischen Raum meint, könnte die tatsächlich gemalte Szene auf dem Land oder dem Marktflecken in der Nähe eines Kastells spielen, also in einem feudalistisch geprägten Raum. Goya sieht Urbanität quasi altertümlich ausschließlich durch das Zusammentreffen unterschiedlicher sozialer Gruppen konstituiert, durch ihre Form des Zusammenlebens, nicht jedoch durch einen vorgegebenen architektonischen Rahmen. Diese durchgängig zu beobachtende Eigenart von Goyas Volksszenen ist wohl als Indiz dafür zu interpretieren, daß er den großen Urbanisierungsschub des 18. Jahrhunderts im Sinne einer Kultivierung von oben, die sich in der Bautätigkeit auch in Madrid manifestierte, in seine Wahrnehmung nicht aufnimmt. Ihn interessieren allein die Folgen auf der unteren Ebene der Volkskultur. Deren Mächtigkeit, die Goyas Bilder im Unterschied zu den französischen Stadtszenen bezeugen, hängt mit diesem Verzicht auf architektonische Eingrenzungen zusammen, d. h. mit einer Wahrnehmung, die durch vor-absolutistische feudale Zusammenhänge geprägt ist.

Auch in der Realität war der blinde Sänger eine populäre Gestalt auf den Straßen der spanischen Städte, denn er hatte das Informationsmonopol für die unteren Schichten inne. Die Romanzen, die er sang und anschließend in Flugblättern verkaufte, handelten von Heiligen, christlichen Festen und Dogmen, von Helden der Vergangenheit und Banditen und politischen Ereignissen der Gegenwart.⁴¹ Der blinde Sänger ist somit die Symbolfigur für den alten kulturellen Zusammenhalt, sein Gesang diente der Selbstverständigung und Identitätsfindung der unteren Klasse, die mit seiner Wissensvermittlung übereinging.⁴²

Goya hat das Motiv des Blinden und des blinden Sängers in seinen späteren Zeichnungen erneut aufgegriffen. Das blinde Sängerpaar (Abb. 34 – E 50) lockt keine Zuhörer mehr herbei. Der Hut auf ihrer Bank ist nicht mehr zum Zeichen des Bettelns umgestülpt. Die beiden singen nur füreinander und lauschen zugleich auf den Partner, beide ganz einig, wie Goya kommentiert. Diesem Sängerpaar ist der blinde Schuster vergleichbar, eine Zeichnung aus demselben Skizzenbuch (Abb. 35 – E d). An seinem Kind, das er im Arm hält und an der Arbeit seiner Hände, die einen Schuh flicken, geht sein blinder Blick vorbei, Kopf und Hand sind einander nicht koordiniert. Manuelle Arbeit und mangelndes Sehvermögen kombiniert Goya bedeutungsvoll, so wie er die Augenwahrnehmung mit neuen Kulturtechniken verbindet (s. u.).

Durch die Verinnerlichung, die das Motiv in diesen beiden Zeichnungen erfährt, die immer schon an Rembrandt hat denken lassen, wird die Blindheit nun erst als Gebrechen charakterisiert, und damit wird an unser Mitgefühl appelliert. Der blinde Sänger dagegen, der auf Goyas frühem Karton dem Volk aufspielte, war keineswegs zu bedauern, er hatte vielmehr eine privilegierte Stellung innerhalb der unteren Volksschichten inne. Die harmonische Innenwelt der blinden Gestalten, die Goya in seinen späten Zeichnungen hervorhebt, ist an Verzicht und Abkehr von der Welt gebunden, ein Sichabfinden mit einer Lebensweise, über die die Zeit hinweggegangen ist.

Dieser stille Verzicht ist nicht die einzige Möglichkeit, sich mit der Blindheit und der Wirkungslosigkeit des Gesangs, der einst das Volk herbeiströmen ließ, abzufinden. Die blinden Sänger auf dem späten Wandbild (s. o.) schreien in die Einsamkeit hinaus und führen ihren Gesang und ihre alte kulturelle Identität ad absurdum. Wie so oft führt Goya eine ganze Skala an Reaktionsweisen auf den gesellschaftlichen Umbruch vor, die einmal die reagierenden Individuen ins Unrecht setzen, ein andermal aber die Verhältnisse anklagen, die das Leid der Individuen bewirken.⁴³

Der defizient gewordenen kulturellen Tätigkeit und den alten Fähigkeiten des Volkes, die auf unmittelbarem Kontakt und Übermittlung über das Gehör und Gedächtnis beruhen, stellt Goya die neue Kultur entgegen, für deren Verbreitung die aufgeklärten



34 Ganz einig. Album E, Nr. 50.
New York, Privatsammlung



35 Der blinde Schuster. Album E,
Nr. d, Paris, Privatsammlung



36 Ich ziehe größeren Nutzen daraus, allein zu sein. Album C, Nr. 4. Madrid, Museo del Prado



37 Bedenke es gut! Album E, Nr. 48, Paris, Privatsammlung



38 Bedenke es gut! Album C, Nr. 25. Madrid, Museo del Prado

Reformer eintraten. Als programmatisch läßt sich die Zeichnung eines Lesenden verstehen (Abb. 36 – C 4), der erklärt: »Ich ziehe größeren Nutzen daraus, allein zu sein«. Das Studium, nicht mehr über die Nachahmung im Kollektiv, sondern über abstrakte Zeichen vermittelt, wird zum Verhaltensproblem des damit einsam werdenden Individuums. – Der jungen Frau, die in ihr Buch vertieft ist (Abb. 37 – E 48), spricht Goya zu: »Bedenke es gut«. Dieselbe Unterschrift findet sich unter dem Bild einer jungen Schäferin, die untätig auf ihrem Stab gestützt träumend in die Ferne blickt (Abb. 38 – C 25). Da der Schäfer seit altersher ein Bild für den Literaten war, mag die Parallele zu der Leserin, die er durch die gleiche Unterschrift zieht, für Goya nahegelegen haben. –

Es tauchen wiederholt in Goyas späten Skizzenbüchern – noch nicht in den *Caprichos* und den beiden frühesten Skizzenbüchern – diese einsamen, nachdenklichen Gestalten auf, deutliche Gegenbilder zu den impulsiv Handelnden, die sich ihren Instinkten, Eingebungen oder Launen überlassen oder an einem unmittelbaren Gegenüber orientieren. Besonnenheit, vorausschauende Überlegung und Planung sind die Verhaltensweisen, die gesellschaftlich erforderlich werden und zu denen Goya seine eigenen Geschöpfe ermuntert. Vor allem sind es jugendliche Gestalten, häufig Frauen, die die neuen, disziplinierten Verhaltensweisen im wahrsten Sinne des Wortes verkörpern. Die Alten hängen an den traditionellen kulturellen Formen, sie bleiben, aus der Perspektive der Aufklärung gesehen, unvernünftig. Vereinzelt bleibt Goyas Bild eines weisen Alten, der noch im hohen Alter nicht nachläßt zu lernen (E 15).



39 Er lernt gehen. Album E, Nr. 9. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett

Sehen lernen – das große Thema der Aufklärung – ist gleichbedeutend mit dem Versuch, das eigene Geschick selbst in die Hand zu nehmen und damit die Auflösung alter kollektiver Bindungen wie Kirche, Zünfte, Bruderschaft oder auch Volksbräuche und -feste aufzufangen. Goya hat vor allem die Gefahren und Niederlagen bei diesem Versuch beobachtet, die Verfehlungen des Zieles.

»Er lernt sehen« heißt eine Zeichnung (Abb. 39), auf der ein Gelehrter, ein Araber, der sein Instrument in der Hand hält, staunend emporblickt (E 9). Offenbar lernt er durch das Instrument, ohne dasselbe zu sehen. Die Erfahrung, daß durch die optischen Geräte die Augen erst geöffnet werden, ist wiederholt beschrieben worden. So erklärt 1675 Geulincx in seiner Ethik: »Aber es geht mir wie jenen Forschern, welche durch das Mikroskop blicken . . . Wenn man das Mikroskop nach Gebrauch beiseite stellt, so erkennt man jetzt schon mit bloßen Augen, was man vorher ohne Mikroskop nicht wahrgenommen hatte, und die unbewehrten Augen wagen sich jetzt an die Erforschung . . .«⁴⁴ – Nicht die Erkundung ferner Welten durch das moderne Instrument interessiert Goya allerdings – denn nichts davon deutet er an – sondern die Art und Weise, wie diese neuen, durch die Aufklärung erschlossenen Erkenntnismöglichkeiten auf die Vermögen des Menschen, seine Wahrnehmungs- und seine Verhaltensweise zurückwirken. Sein Interesse bleibt das eines Psychologen.⁴⁵

Mag in dieser Zeichnung bereits eine gewisse Ironie liegen, die den Wert der neuen Errungenschaften relativiert, so ist sie offensichtlich in den beiden Guckkastenbildern (Abb. 40, 41 – G 2, C 71), mit denen Goya das Thema des Sehens und Erkennens auf der Stufe der volkstümlichen Kultur beobachtet. Mit dem Volksfest am Ufer des Manzanares aus Goyas Anfängen ist scheinbar vergleichbar, daß hier eine friedliche Integration zwar weniger unterschiedlicher Klassen und Schichten, wohl aber verschiedener kultureller Welten, erreicht ist, der neuen Kultur des Sehens und Erkennens und der alten volkstümlichen Jahrmarktmentalität, der abergläubischen Neugier, mit der sich die naiven Gestalten, auch ein Mönch ist darunter, um den ungewohnten Apparat drängen, um die neuen Wunder in Augenschein zu nehmen. – Man mag das Bild als harmlose Genreszene begreifen. Doch im Vergleich zu zahlreichen anderen Darstellungen von Guckkastenszenen wird Goyas weiterreichendes sozialpsychologisches Interesse unübersehbar. Ihn interessiert nicht wie etwa Magnasco⁴⁶ der ganze Mechanismus der neuen billigen Bildübermittlung an das Volk, mit dem Guckkastenmann, der mit seiner Trommel auf die Attraktion aufmerksam macht, die Bilder weiterdreht und seinem Gefährten, der das Geld einsammelt und die Bilder erklärt (Abb. 42). Goya nimmt dagegen den Verkauf von Wissen nicht als selbstverständlichen Vorgang hin, sondern deutet ihn als Betrug. Es besteht bei ihm denn auch kein Komplizement zwischen dem Guckkastenmann, der wie ein



40 Sie betrachten, was sie nicht sehen. Album C, Nr. 2. Ehemals Berlin, Sammlung Gerstenberg



41 Guckkasten. Album C, Nr. 71. New York, Hispanic Society



42 Alessandro Magnasco. Guckkasten. New York, The Pierpont Morgan Library.

Gefangener in seinem Gerät eingeschlossen ist (oder auf der zweiten Zeichnung nur andeutungsweise erscheint) und seinem Publikum. Selbstvergessen, unüberlegt in ihrer Neugier merken die Zuschauer nicht, wie sie einander eine BlöÙe geben und wie sie betrogen werden. »Sie betrachten, was sie nicht sehen« lautet Goyas Bildkommentar zu der einen Zeichnung (G 2). Das bedeutet, daß sie entweder gar nichts zu sehen bekommen, oder aber, daß es sich um Gegenstände handelt, die außerhalb der sie betreffenden Realität liegen. Jedenfalls ist der Erkenntnisgewinn zweifelhaft.⁴⁷

Die alte Kultur der Blinden ist vergangen und die neue der Aufklärung ohne überzeugende Integrationskraft. In der Form, wie sie dem Volk übermittelt wird, hat sie erneut und notwendig Irreführung, Betrug und Eskapismus zur Folge. Goya hat die Dialektik des gesellschaftlichen Fortschritts, der zu seiner Zeit noch nicht zu der Befreiung aller führen konnte, genau beobachtet. Seine vielen Negativbilder müssen jedoch nicht als Hoffnungslosigkeit und Resignation gedeutet werden. Gerade indem er das überwältigende Maß an Unaufgeklärtheit sichtbar macht, zugleich aber auch die positiven, starken Kräfte in der Kultur der »Blinden« zeigt, hat er der Aufklärung, die in der bürgerlichen Emanzipation in der Tat nicht ihr letztes Ziel finden konnte, bis heute Stoff gegeben.

Anmerkungen

Alle Zeichnungen von Goya werden nach seinen Skizzenbüchern (A–H) und der entsprechenden Numerierung angeführt, gemäß der Rekonstruktion von P. Gassier, *Les dessins de Goya. Les albums*, Fribourg 1973. – Ich danke Frances Pohl, Alex Potts und Karl Werckmeister für Hinweise und kritische Lektüre des Manuskripts.

¹ E. Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid 1963. – Dies., *Jovellanos y Goya*, Madrid 1970. Diese Publikationen stellen zu den angeführten Problemen die weitreichendsten Untersuchungen innerhalb der älteren Literatur dar.

Ergebnisse neuerer Forschung finden sich vor allem in: P. Gassier, *Les dessins de Goya. Les albums*, Fribourg 1973. – Ausstellungskatalog: *Goya. Das Zeitalter der Revolution*, Hamburg 1981. – Ausstellungskatalog: *Goya, Zeichnungen und Druckgraphik*, Frankfurt 1981.

² Zu dem für neuere Kulturtheorien grundlegenden Begriff der Lebensweise vgl. D. Mühlberg, *Zur Diskussion des Kulturbegriffs*. In: W. D. Hund und D. Kramer (Hg.), *Beiträge zur materialistischen Kulturtheorie*, Köln 1978 (darin auch weitere Beiträge zu diesem Problem). – W. F. Haug und K. Maase (Hg.), *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur*, Berlin 1980. – Die Konfrontation populärer und bürgerlich-aufklärerischer Kultur ist von vielen sehr unterschiedlichen Ansätzen her gesehen und interpretiert worden. Hier eine kleine Auswahl: P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des lumières*, Paris 1971. – E. P. Thompson, *Plebejische Kultur und moralische Ökonomie*, Berlin 1980. – R. Muchembled, *Kultur des Volkes – Kultur der Eliten*, Stuttgart 1982. – H. Medick: *Plebejische Kultur, plebejische Öffentlichkeit, plebeji-*

sche Ökonomie . . . In: Berdahl u. a. (Hg.), *Klassen und Kultur*, Frankfurt 1982, S. 157 ff. – Es gibt keine vergleichbar präzisen und weitreichenden Untersuchungen, die sich ausschließlich auf Spanien beziehen (vgl. jedoch die im folgenden angeführte Literatur zu Einzelfragen). Die vor allem auf England, Frankreich und Deutschland sich beziehenden neueren kulturhistorischen Analysen können jedoch als theoretische und methodische Vorgaben dienen, durch die die nicht völlig unterschiedenen Phänomene des kulturellen Wandels in Spanien, die Goya reflektiert hat, interpretiert werden können.

³ Hierzu vgl. R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratin*, Bordeaux 1970.

⁴ Von durchgängigen, freilich die verschiedenen Klassen auf sehr unterschiedliche Weise betreffenden Modernisierungsprozessen geht u. a. auch Vovelle bei seiner Analyse des historischen Wandels von Mentalitäten aus. Vgl. als ein Beispiel M. Vovelle: *Analyse spectrale d'un diocèse méridional au 18e siècle: Aix-en-Provence*. In: *Provence historique*, t. 22, fasc. 88, 1972, S. 352 ff. – Ders.: *Histoire des mentalités, histoire des résistances ou les prisons de longue durée*. In: *Le monde Alpin et Rhodanien*, 1.–2. trimestre 1980, S. 139 ff.

⁵ *Colección de trajes de España*, 1784. Vgl. auch V. Bozal: *Goya und die volkstümliche Bilderwelt*. Ausstellungskatalog: *Goya, Zeichnungen und Druckgraphik*, Frankfurt 1981, S. 26 ff. – Zu den übrigen Serien vgl. A. Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid 1979, S. 278 ff. – J. Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin 1971, S. 35 ff.

⁶ Vgl. zur Statistik im 18. Jahrhundert: M. Rassem, J. Stagl (Hg.), *Statistik und Staatsbeschreibung in der Neuzeit*, Paderborn 1980.

⁷ Vgl. die drei Gemälde von Vernet im Prado, Madrid: »Paisaje con una cascada« (Inv. Nr. 2347), »Paisaje romano a la puesta del sol« (Inv. Nr. 2348), »La cometa« (Inv. Nr. 2349). Sie wurden 1781 von Karl IV. für die Casita im Escorial in Auftrag gegeben. – Zu den Hafengebilden von Paret y Alcázar vgl. O. Delgado, *Paret y Alcázar*, Madrid 1957, S. 36.

⁸ J. Held: *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin 1971, S. 22 ff., S. 37.

⁹ »Pradera de San Isidro«, Madrid, Prado, Inv. Nr. 750. – Es ist bemerkenswert, daß sich für Goya nicht wie für Vernet in der Arbeit, sondern in einem Volksfest der gesellschaftliche Konsens herstellt. Das entspricht vorbürgerlicher Mentalität und Wertsetzung, der die Arbeit nicht als integrative Tätigkeit gilt, die den gesellschaftlichen Zusammenhang schafft.

¹⁰ Vgl. hierzu ausführlicher eine in Arbeit befindliche Studie der Verfasserin über Vernet und die französische Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts.

¹¹ Die »majos« und »majas« sind Repräsentanten der kleinen Handwerkerschichten. Sie opponieren (insbesondere durch symbolische Handlungen wie das Zurschaustellen ihrer regional bestimmten bzw. altspanischen Kleidung) gegen den absolutistischen Zentralismus. Ihre Gegenspieler sind infolgedessen die »petimetres«, die modisch, nach französischem Vorbild gekleideten, mehr oder weniger bewußten Anhänger der französischen Aufklärung. Vgl. J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid 1969, S. 215. – J. Held,

- Goya, Reinbek 1980, S. 32 f.
- ¹² *La riña en la Venta Nueva*, Madrid, Prado, Inv. Nr. 770 (1777 gemalt) und *El juego de pelota a pala*, Madrid, Prado, Inv. Nr. 784 (1779 gemalt).
- ¹³ Vgl. G. M. de Jovellanos: Memoria para el arreglo de la policia de los espectáculos y diversiones públicas . . . In: *Obras. Biblioteca de Autores Españoles*, Vol. 46, Madrid 1858, S. 480. – A. Dominguez Ortiz, *Hechos y figuras del siglo XVIII español*, Madrid 1973, S. 238.
- ¹⁴ So äußert sich rückblickend M. Godoy, *Cuenta dada de su vida policia . . .*, Madrid 1908, Vol. 2, S. 138.
- ¹⁵ Vgl. J. Held, *Goya*, Reinbek 1980, S. 35, 42 ff.
- ¹⁶ »Romeria de San Isidro«, 1819–23. Prado, Madrid (Inv. Nr. 760).
- ¹⁷ Vgl. »Disparate desordenado« (oder: »Disparate matrimonial«) »Disparate pobre«, »Disparate alegre«.
- ¹⁸ Zur Veränderung der Körpersprache im Tanz s. H. Eichberg: Der Umbruch des Bewegungsverhaltens. In: A. Nitschke (Hg.): *Verhaltenswandel in der Industriellen Revolution*, Stuttgart 1975, S. 118 ff.
- ¹⁹ Vgl. u. a. die folgenden Zeichnungen: D 18; D b; E d.
- ²⁰ R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratin*, Bordeaux 1970, S. 112 f.
- ²¹ Symbole und Bilder sind häufig ideologisch umkämpft, so daß sich ihre Bedeutung gemäß der Dialektik der sozialen und politischen Kräfteverhältnisse verschiebt. Dies ist zu Ende des 18. Jahrhunderts am Bild der Hexe zu beobachten. Sie ist einerseits Symbol der plebejischen Identität, tendenziell der revolutionären Potenzen des Volkes (vgl. Anm. 20). Andererseits wird sie aber auch als Symbol des Feudalismus, d. h. alter reaktionärer kultureller Praktiken und Tendenzen gedeutet (vgl. J. Caro Baroja, *Die Hexen und ihre Welt*, Stuttgart 1967, S. 239 ff.).
- ²² In den Bildern von Greuze z. B. spielt der alte Vater eine dominierende Rolle in seiner Familie. Vgl. »L'Accordée de village« oder »La malédiction paternelle« (Louvre, Paris).
- ²³ P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des lumières*, Paris 1971, S. 113. – A. Dominguez Ortiz, *Hechos y figuras del siglo XVIII español*, Madrid 1973, S. 238. – Zusammenfassend vgl. vor allem: F. Lebrun, *La vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris 1975, S. 85 ff. – J. L. Flandrin, *Familles, parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris 1976, S. 165 ff.
- ²⁴ Vgl. G. Thompson, *Frühgeschichte Griechenlands und der Ägäis*, Berlin 1960, S. 179 ff.
- ²⁵ Neben Goethes Faust vgl. u. a.: F. Schiller, *Die Kindsmörderin* (1782). – H. L. Wagner, *Die Kindsmörderin* (1776).
- ²⁶ Das Interesse der Aufklärer am Hexenwesen war im allgemeinen durch ironisch gebrochene Neugier an dem törichten Aberglauben des Volkes bestimmt. Vgl. Fernández Moratin, *Relación del auto de fe . . . de Logroño*, Cádiz 1812. Nachdem der Volksglaube weithin seine Wirkungskraft verloren hatte, konnte er ästhetisiert werden. Dennoch gab es auch ein beunruhigtes Interesse an den Praktiken und Bräuchen des Volkes, die man nun, dem Glauben der Aufklärung entsprechend, erzieherisch, nicht mehr gerichtlich, zu überwinden suchte. Die alten Volksbräuche lebten gerade Ende des 18. Jahrhunderts mit den revolutionären Volkserhebungen wieder auf und stellten insofern von neuem eine handfeste Gefahr dar. – Nach Abschluß der Hexenverfolgungen im 17. Jahrhundert herrschte von Seiten der Kirche lange Zeit Desinteresse an den heidnischen kulturellen Resten, ja, sie integrierte Teile in die christlichen Riten (hiergegen richtete sich vor allem Feijóos Kritik). Die Bekämpfung des Aberglaubens durch staatliche
- Instanzen und Aufklärer hatte daher gerade auch die Kirche zum Angriffspunkt. Vgl. Dominguez Ortiz, op. cit. (Anm. 13), S. 124 f. – J. Caro Baroja, *Die Hexen und ihre Welt*, Stuttgart 1967, S. 116. – R. Muchembled, *Kultur des Volks – Kultur der Eliten*, Stuttgart 1982, S. 227.
- ²⁷ J. Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin 1971, S. 30 ff.
- ²⁸ Vgl. Album F, Nr. 97–106.
- ²⁹ L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, London 1964, S. 448 ff.
- ³⁰ Damit beginnt Goya bereits im zweiten karikierenden Teil seines Madrider Skizzenbuches (vgl. B 63, B 67). Diese Thematik zieht sich durch alle späteren Skizzenbücher.
- ³¹ Ribera, »Maddalena Ventura degli Abruzzi«; Fundación Duque de Lerma, Toledo.
- ³² P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des lumières*, Paris 1971, S. 256.
- ³³ Vgl. die erwähnten Motive singender und musizierender Personen. In seinen späteren Zeichnungen wertet Goya sie eher negativ, entsprechend seiner Abwertung des Gehörsinnes.
- ³⁴ H. Kauffmann: Die fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: H. Tintelnot (Hg.), *Kunstgeschichtliche Studien für Dagobert Frey*, Breslau 1943, S. 133 ff.
- ³⁵ Vgl. den Artikel »Sens externe« in: D. Diderot (Hg.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris 1751–1780.
- ³⁶ Jan Bruegel; »Das Gesicht«, Prado, Madrid (Inv. Nr. 1394).
- ³⁷ Vgl. die Quellenangaben in: E. Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom-Freiburg 1968, S. 303 ff.
- ³⁸ Mitellis graphische Serien, darunter die fünf Sinne, sind typisch für die karikierenden Kontrafakturen zu traditionellen Themen, die das 18. Jahrhundert liebt. Wenn Mitelli etwa den Geruch

durch einen scheinenden Mann darstellt, wird vielleicht nicht nur von aufgeklärtem Standpunkt aus die alte Volkskultur abgewertet. Möglicherweise artikuliert sich in manchen der vulgären und karikierend vorgetragenen Motive auch eine volkstümliche Abwehr der oktroyierten neuen Kultur.

³⁹ »El ciego de la guitarra«, 1778, Prado, Madrid (Inv. Nr. 778). Nur auf seiner Radierung, die Goya nach der Komposition anfertigte, ist der »murciano« dargestellt, wenn auch sein Ochsen gespannt von der Beschreibung abweicht. Vgl. den Ausstellungskatalog: *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston 1974, no. 6. – V. de Sambricio: *Tapices de Goya*, Madrid 1946, doc. 44, 47, 48.

⁴⁰ So werden Ausländer und Schwarze von den Majos verachtet (vgl. A. Dominguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid 1955, S. 217 ff., S. 237). Der Schwarze, der das niedere (noch im 18. Jahrhundert in verschiedenen Provinzen für unehrenhaft geltende) Gewerbe eines Wasserträgers ausübt, ist allerdings auch abseits von der übrigen Gruppe plaziert.

⁴¹ Vgl. A. Dominguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid 1955, S. 204. – J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid 1969, S. 56, 223, 287. – Die Blinden bildeten eine Korporation und erhielten Gesangs- und Gitarreunterricht. Die blinden Straßensänger spielten bei der Volkserhebung gegen den italienischen Minister Esquilache eine wichtige Rolle, ebenso während des Krieges gegen Napoleon. Sie vertraten beide Male »patriotische« Positionen.

⁴² Der Verlust des alten kulturellen Zusammenhalts wird auch in der Gestalt des blinden Homer reflektiert, der in der Kunst um 1800 häufig dargestellt wird. Dies Bild des griechischen Dichters, das bürgerliches Bildungswissen voraussetzt, ist bereits durch eine

sentimentalisch beklagte Ferne von der Volkskultur (für die Homer steht) bestimmt, ganz im Unterschied zu Goyas Metapher des blinden Straßensängers.

⁴³ J. Held: Goyas Bilddialektik. Das künstlerische Verfahren bei einigen Bildsequenzen seiner Skizzenbücher. In: Ausstellungskatalog: *Goya, Zeichnungen und Druckgraphik*, Frankfurt 1981, S. 227 ff.

⁴⁴ A. Geulincx, *De virtute et primis eius proprietatibus quae virtutes cardinales vocantur; tractatus ethicus primus*, Leiden 1665. Zitiert nach der Ausgabe von G. Schmitz, *Ethik oder über die Kardinaltugenden*, Hamburg 1948, S. 3

⁴⁵ Goya interessiert sich allerdings kaum für die psychische Innenwelt, die Emotionalität seiner Figuren und deren Komplikationen. Er studiert vielmehr ihre Antriebskräfte und Handlungsbereitschaft unter bestimmten Voraussetzungen. Vgl. hierzu auch: J. Held: Goyas Bilddialektik. Das künstlerische Verfahren bei einigen Bildsequenzen seiner Skizzenbücher. In: Ausstellungskatalog *Goya, Zeichnungen und Druckgraphik*, Frankfurt 1981, S. 227 ff.

⁴⁶ A. Magnasco, »The Peepshow«, Pierpont Morgan Library, New York.

⁴⁷ Bei den frühen Vorführungen der Laterna Magica handelte es sich vorwiegend um Geister- und Teufelsbeschwörungen (vgl. *Laterna Magica*, Frankfurt, Historisches Museum 1981, S. 42 ff.), also um betrügerische, illusionäre Bilder, die eine Realität vortäuschen, die es nach Ansicht der Aufklärer nicht gab. Goya kritisiert möglicherweise auch diese mit neuen Mitteln arbeitende Verbreitung von Aberglauben.