

Werner Busch

Das Ende der klassischen Bilderzählung

In einer berühmten Passage seines Tagebuches berichtet der Herr von Chantelou von der Einführung der Karikatur am Hofe Ludwig XIV. durch Lorenzo Bernini¹. Ludwig befindet sich mit Gefolge auf einer Portraitsitzung für seine Büste. Bernini, gestört durch ständig zu Ludwig tretende Mitglieder des Hofes, droht, er werde von einem von ihnen eine Karikatur machen. Auf Ludwigs Nachfrage, was das denn sei, schickt man sich an, es ihm zu erklären und sucht als Beleg die Karikatur, die Bernini vom Abbé Buti gemacht hat. Als man sie nicht finden kann, wiederholt Bernini sie vor den Augen der Staunenden mit wenigen Strichen. Man amüsiert sich königlich, besonders aber, berichtet Chantelou, lachten die Höflinge unter der Türe.

In zweierlei Hinsicht ist diese Episode interessant. Uns werden zwei Formen des Portraits vorgeführt, die beide die Dargestellten unverwechselbar charakterisieren. Bei der Büste ist Bernini – in Zusammenhang mit dem, was es zu berichten gilt, bezeichnenderweise – mit der Nase beschäftigt. Die Umstehenden sind etwas verunsichert und fragen Bernini, ob Ludwigs Nase denn wirklich so schief sei. Bernini bestätigt dies, weiß sie aber mit der Bemerkung zu beruhigen, dies werde im weiteren Arbeitsprozeß gemäßigt werden. Er geht also bei der Büste von der realen Erscheinung Ludwigs aus und idealisiert sie im Werkprozeß nach einer ihm innewohnenden und zugleich vom Hof akzeptierten Schönheitsnorm. Die Karikatur geht ebenfalls von der realen Erscheinung aus, übertreibt aber deren Defizienzmomente. Beide Formen, so lernen wir vielleicht mit einiger Verblüffung, haben am Hof ihren Ort. Während die Büste jedoch die engere Hofosphäre verlassen kann, um ihr Ideal der Welt vorzustellen, ist für die Karikatur die Grenze mit den Höflingen an der Türe markiert. Sie, auf der untersten Stufe der höfischen Machtpyramide angesiedelt, lachten am lautesten, sie beschleicht offenbar eine Ahnung von der subversiven Kraft der Karikatur, die ihr zuwüchse, wenn sie jenseits der Hof-türe zur Wirksamkeit käme.

Nicht Ludwig ist karikiert, nur der Abbé Buti, aber immerhin kann Bernini es sich später leisten, den Papst zu karikieren²; an dessen nicht weniger durchstrukturiertem Hof wurde die Karikatur am Anfang des 17. Jahrhunderts durch päpstliche Hofmaler zuerst zu einem höfischen Amüsement. Die Karikatur war so ein Spiel mit den geltenden Normen, ohne sie wirklich zu verletzen, nicht anders als die Antikenparodie, die, von Paul Scarron in der Mitte des 17. Jahrhun-

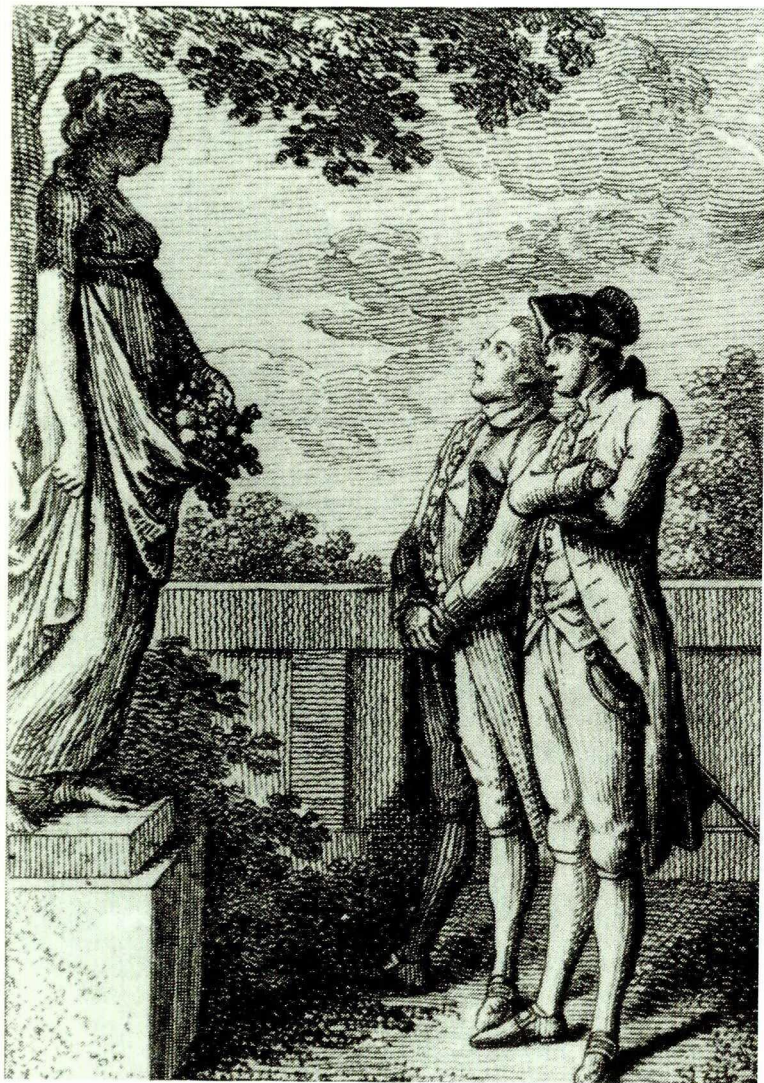


Abb. 31a+b: Daniel Chodowiecki, Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens, Blatt 7 und 8, Kunstkenntnis, 1779 (E. 319 II)



Abb. 31b



Abb. 32: Peter Paul Rubens, Ankunft Heinrichs IV. in Lyon und Vollzug der Hochzeit mit Maria de' Medici, Paris, Louvre, 1622–25

derts an der französischen Akademie kreierte, mit den literarischen Normen dieser höfischen Institution spielt. Ja, das Spiel mit den Normen sensibilisiert erst für deren feine Grenzen. Ihre Kenntnis ist für eine ungezwungene Bewegung bei Hofe unerlässlich³. Die individuellen Defekte etwa des Abbé Buti konnten in seinem angemessenen Verhalten, wie in seinem offiziellen Bilde zum Verschwinden gebracht



Abb. 33: Giovanni Antonio Pellegrini, Allegorie auf die Vermählung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Schleißheim, Neues Schloß), 1713/14

werden. Die Karikatur sensibilisierte indirekt also auch dafür, wie das offizielle Bild zu verfahren hatte. Noch Winckelmann wußte das, der Berninis Karikaturen dafür lobt, daß sie entsprechend verhäßlichten, wie das offizielle Portrait verschönt⁴. Keine Frage, Normeinübung ist eine Funktion höfischer Kunst.

Am knappsten hat dies Daniel Chodowiecki formuliert, allerdings bereits von einer Position aus, die diese Form der Kunstnutzung kritisiert. In seiner Serie „Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“ von 1779 demonstriert er an einem Gegensatzpaar zwei Formen der Kunsterkenntnis (Abb. 31 a + b). Während zwei affektierte Höflinge vor einer Statue der Flora ohne Blick auf das Kunstwerk sich beredt Normenkompetenz im Kunstdiskurs beweisen, haben die natürlichen Bürger sich demütig mit den Blicken in das Kunstwerk vertieft, als Individuen erhebt sie das Kunstwerk – auf Kosten ihrer Diskursfähigkeit über das Empfundene. Die Statue dankt ihnen die Hingabe mit einem Lächeln. Wir scheinen im Zeitalter des interesselosen Wohlgefallens angelangt, wo vorderhand die rationale Objektivität der klassischen Kunsttheorie durch eine Ästhetik abgelöst werden soll, die den Vorgang der subjektiven Empfindung vor dem Kunstwerk zu rationalisieren sucht. Für die Sprachfähigkeit der Kunst hat dieser Prozeß weitreichende Folgen. Denn die Destruktion höfischer

Sprachcodes in der Kunst erwies sich als ausgesprochen schwierig. Zu entwickelt und allumfassend war die klassisch allegorische Bildersprache. Ihrem Apparat stand der ganze Schatz christlicher und mythologischer Bilder zur Verfügung, abrufbar in gehöriger Ordnung, zu jedem Anlaß höfischer Existenz.

Wählen wir einen solchen Anlaß und zeigen wir, wie eine Karikatur, die durch die höfische Pforte in die Öffentlichkeit geschlüpft ist, ihn zu destruieren sucht: Hochzeit. In Rubens' Medici-Zyklus finden sich zwei Hochzeitsszenen, eine vor Priester und Altar, eine in stärker klassisch allegorischer Verbrämung. Betrachten wir nur die zweite (Abb. 32). Maria von Medici und Heinrich IV. erscheinen in den Wolken, einander zugeneigt mit ineinandergelegten Händen als Juno und Jupiter; sie mit dem Pfauenwagen gekommen, er mit seinem Adler, die Gestirne über ihnen fixieren das Datum bis in alle Ewigkeit, Putten leuchten mit Hochzeitsfackeln, zu ihren Füßen auf Erden erscheint die Stadtgöttin von Lyon, wo das Ereignis sich zutrug, auf einem Löwenwagen und steht ihnen zu Diensten. Mag auch die besondere Formulierung den historischen Umständen durchaus Rechnung tragen, so hebt die mythologisch-allegorische Einkleidung diese doch auf Dauer auf.

Ebenfalls aus einem Geschichtszyklus von vierzehn allegorischen Darstellungen aus dem Leben des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und seiner Gemahlin Anna Maria Luisa de' Medici stammt Pellegrinis Hochzeitsszene (Abb. 33). Der Zyklus entstand 1713/14; der pathetische Ernst des Rubensschen Zyklus ist einer leichten, eleganten Behandlungsweise gewichen, doch der allegorische Apparat steht nach wie vor in vollem Umfang zur Verfügung. Die Braut wird dem Bräutigam zugeführt, die Götter und die Elemente legen Zeugnis von der Vereinigung ab, betten das Ereignis in kosmische Zusammenhänge ein. Juno in den Wolken läßt dem Paar ihren Schutz ange-deihen, Hymen unter ihr entzündet auf einem Altar die Hochzeitsfackel und weist den Bräutigam auf die Ankunft der Braut hin, diese wird vom Brautführer mit klassischem Handgestus zum erwartungsvoll vorm Brautlager posierenden Bräutigam geleitet, Venus ist mit von Schwänen gezogenem Muschelwagen den Rhein heruntergekommen und gibt der Vereinigung ihren Segen. Der Flußgott am Ufer antwortet dem über ihm erscheinenden Hymen in der Bewegung. Der ankommenden Braut gebührt die Naturseite, dem Bräutigam die Kulturseite, in Form der würdevollen Architekturversatzstücke in seinem Rücken veranschaulicht. Reisebegleiter, der Rubenssche Löwenwagen mit Putten, runden das Geschehen ab, das sich somit in einer Sphäre präsentiert, die eine Sprache aufruft, die dem exklusiven Anspruch der Dargestellten und dem Vorgang rational nachvollziehbaren Ausdruck verleiht. Zweifel an der Berechtigung dieses Anspruches kommen nicht auf, er ist selbstverständlich. Die Kunst hat zu diesem Zeitpunkt noch keinen mit dieser Sprachebene offiziell



Abb. 34: James Gillray, *Wife & no Wife -or- A Trip to the Continent*, 27. März 1786 (BM 6932)

konkurrierenden Diskurs anzubieten. Im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert ist das anders.

James Gillray radiert 1786 eine Karikatur auf die Heirat des Prinzen von Wales mit Mrs. Fitzherbert, einer jungen, schönen, noch dazu katholischen Witwe (Abb. 34). Diese Mesalliance war für ein Mitglied der anglikanischen Königsfamilie ein unerhörter Vorgang, die Hochzeit hatte von daher auch heimlich stattgefunden. Gillray malt sich den Vorgang nun öffentlich aus, verlegt das Ereignis in eine nordfranzösische katholische Kirche, läßt den Führer der Whigs Fox Brautführer spielen und Edmund Burke, ihren Cheftheoretiker, den jesuitischen Priester, der die Hochzeitszeremonie vornimmt. Das folgte einem geläufigen Muster der öffentlichen Kritik, Burke wurde auf Grund seiner spitzfindigen Argumentationsweise gern mit den Jesuiten verglichen. Lord North schließlich, um nur noch ihn zu nennen, fällt die Rolle des Kutschers zu. Er ist zu Füßen des Altares schlicht eingeschlafen, er hat seine Vermittlungsdienste geleistet.

Wie in der frühen Karikatur noch gerade üblich, sind die Mitglieder der königlichen Familie nicht karikiert, nur ihre adligen und politischen Begleiter⁵. Ein sehr bezeichnender Vorgang: die königliche Familie ist noch nicht gänzlich Gegenstand öffentlicher Diskursverfügung, ein Rest Referenz wird ihrer Sonderrolle noch erwiesen. Das sollte sich in aller kürzester Zeit ändern, und die Karikatur traute sich dann auch an das Bild des Herrschers.



Abb. 35: Sir Peter Lely, Barbara Villiers, Duchess of Cleveland and Countess of Castlemaine als Minerva, H. M. the Queen, um 1665

Doch in anderer Hinsicht hat sich die Bildersprache bereits gewandelt. Die allegorische Argumentationsweise verschwindet zwar ganz und gar nicht aus der Karikatur, aber sie ist anders instrumentalisiert. Dient sie zuvor dem unmittelbaren Transfer des Zeitbedingten auf die Ebene des Zeitlosen, der Einbettung des Irdischen in einen kosmischen Zusammenhang, der Aufhebung des Individuellen im paradigmatisch Typischen, so dient sie nun umgekehrt der Hervorhebung der individuellen Defizienz angesichts des allgemeinen Anspruchs oder der Illustration des punktuellen Verhaltens durch ein Moralexempel. Die Moral des Individuums wird offengelegt, nicht das Individuum im



Abb. 36: William Dickinson nach Sir Joshua Reynolds, Mrs. Sheridan in der Rolle der Hl. Cäcilia, 1775

Tugendkodex aufgehoben. Die Allegorisierung verwandelt also nicht, sie verliert damit ihre prägende Kraft, reduziert auf die bloße Anspielung, sie verkörpert keine Ansprüche mehr, sondern illustriert bloß noch.

Bei unserem Beispiel illustriert sie mit Hilfe der Bilder in der Kirche. Wenn deren Verwendung hier natürlich auch auf die unterschiedliche Auffassung von katholischer und anglikanischer Kirche in der Bilderfrage hinweist, so ist doch die Verwendung des Bildes im Bilde ein Verfahren, das offenbar aus der oberitalienischen populären Graphik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts stammt⁶. Die Bilder geben

einen direkten Kommentar zu Personen und Szene ab. Auf dem Bilde über dem Prinzen von Wales schaut König David der schönen Bathseba, der Frau seines Feldhauptmannes, beim Bade zu, seine Lust ist geweckt. Zwischen dem Brautpaar über den zusammengelegten Händen ist der Sündenfall dargestellt, darüber die Versuchung des Heiligen Antonius, und Fox, der Kuppler, bekommt einen 'Judaskuß' zugesellt. Der Betrachter soll Bilder, Personen und Szenen aneinander messen, er leistet den seine Erkenntnis befördernden Transfer. Er ist die zwischengeschaltete Instanz im Allegorisierungsprozeß. Zuvor kam das Bild im Grunde genommen ohne ihn aus, die Allegorisierung wurde innerbildlich vollzogen, da sie sich auf scheinbar objektive Bedeutungen beziehen konnte.

Doch nicht nur die Form der Allegorisierung änderte sich. Wenn die Karikatur am Hofe Ludwigs mit dem Gegenbild zum Ideal spielen konnte, sich keiner Grenzverletzung schuldig machte, da sie nicht veröffentlicht, bezeichnenderweise auch nicht reproduziert wurde, sondern in der intimen Zeichnung verblieb, so konnte sie nun als veröffentlichte und vervielfältigte Karikatur im Gegenbild das Idealbild destruieren. Ein kleines Beispiel.

In der Stuartrestauration erfreute sich am Hof Charles II. ein Bildtypus besonderer Beliebtheit, da er der extremen Frivolität dieses Hofes adäquaten Ausdruck verlieh: das Rollenportrait der Mätresse. Graham Greene hat das Mätressenwesen, in das Charles selbst heftig involviert war, in seinem berühmten und lange indizierten Buch „Lord Rochester's Monkey“ im Detail beschrieben⁷. Einer der geläufigsten Wege im Mätressenleben führte über das Theater, insofern schien das Rollenportrait eine geeignete Bildform. Ohnehin hatten die Mätressen, nicht selten von niederer Herkunft, ihr Leben als Rolle zu begreifen. Ihr Ziel mußte es sein, in den wenigen Jahren, die ihnen zur Verfügung standen, die höfische Rolle zu verinnerlichen, im Idealfall konnten sie zu höchstem Adel aufsteigen. Dazu war äußerste Rationalität im Verteilen der Gunst erforderlich. Einseitige Bindungen waren zu vermeiden, politische Spannungen zu nutzen; Absturz drohte beständig. Für den Hof bestand der Reiz der Rollenportraits darin, daß mit der Diskrepanz zwischen Rolle und höfischer Existenzform gespielt werden konnte, die Schönheit der Dargestellten und deren Darstellungskunst hatten die Spannung auszuhalten. Sie waren Göttinnen (Abb. 35), literarische Hirtinnen, aber auch christliche Figuren, wenn die Rolle nur die Freilegung ihrer Schönheit anbot⁸. Die büßende Magdalena erfreute sich von daher besonderer Beliebtheit. Lord Rochester und andere verfaßten dazu höchst frivole Gedichte, die, da sie von Charles ausgesprochen goutiert wurden, die höchst adlige Klientel der jeweiligen Mätresse durchaus erkennbar charakterisieren konnten.

Und dennoch: diese „portraits historiés“ verstoßen nicht gegen das Dekorurn klassischer Kunst, denn sie verletzen letztlich nicht die

Regeln des höfischen Spiels, selbst wenn sie diese weit auslegen, die Portraits bleiben exklusiv. Die Kritik an diesem Bildtypus meldet sich erst am Beginn des 18. Jahrhunderts. Die Moral der Augustäer, etwa die Alexander Popes, kann sie nicht mehr akzeptieren. Horace Walpole in der Mitte des Jahrhunderts zeigt sich empört, daß ein Bildnis einer Mätresse Karls mit königlichem Bastard auf dem Arm sich jahrelang unbemerkt als Altarbild gehalten habe, in der Rolle von Maria mit dem Christuskind⁹. Und die Karikatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts legt die Inadäquanz der Rollenzuschreibungen bildlich offen, macht sie für die Öffentlichkeit kritisierbar. Wir wollen hier nicht auf die historischen Voraussetzungen für die Existenz dieses neuen Öffentlichkeitscharakters eingehen, der sich im Gefolge der Glorious Revolution ausbildete. Der Hinweis auf konstitutionelle Monarchie, Legislative und Exekutive, politische Parteien, Parlament, Wahlen, Aufhebung der Pressezensur, fortschreitende Arbeitsteilung oder den dynamischen Kapitalumverteilungsprozeß mag genügen. Wichtig in unserem Zusammenhang ist es festzuhalten, daß die Gegenbilder, die die Hofosphäre verlassen haben, deren Normsystem durch die Aufrichtung von Gegennormen, denen sich der Hof auf Dauer nicht entziehen kann, untergraben.

Beliebt war im Restaurationsportrait auch die Rolle der Heiligen Cäcilie. Nicht wenige Mätressen machten ihr Glück mit ein oder zwei frivolen Liedern, die sie gekonnt auf der Bühne vortrugen und die allein mit ihrer Person identifiziert wurden; eine neue Stimme mit einem neuen Lied auf der Bühne konnte eine Sensation werden, der Einstieg in die gehobene Mätressenlaufbahn schlagartig gelingen. Der Typus hielt sich lange, indirekt auch noch im offiziellen Portrait des späteren 18. Jahrhunderts.

Als Elisabeth Anne Linley 1773 den Dichter Richard Sheridan heiratete, hieß es von ihr, sie habe eine der schönsten Stimmen Englands. Sheridan erlaubte es ihr bezeichnenderweise nicht, öffentlich aufzutreten, das Theater galt immer noch als Mätressenumschlagplatz, und so wurde es 1775 die Aufgabe von Reynolds' Portrait, Mrs. Sheridans besondere Gabe zu verewigen, in der Rolle der Heiligen Cäcilie am Harmonium (Abb. 36). Reynolds selbst schätzte sein Portrait besonders, offenbar sah er sich mit der berühmtesten aller Cäciliendarstellungen, mit der Raffaels, in Konkurrenz treten. Engel verkörpern ihre überirdische Stimme, der Himmel öffnet sich und zeigt durch Strahlen die Korrespondenz zur sphärischen Harmonie auf. Der klassische Apparat zur allegorischen Idealisierung scheint ungebrochen wirksam.

1782 jedoch nutzte James Gillray die komplette Reynoldssche Figuration für eine Satire auf Lady Cecilia Johnston (Abb. 37), die Tochter von Lord Delawarr, von der die Zeitgenossen nur Unfreundliches überlieferten¹⁰. Sie war ein beliebtes Objekt der Satire und wurde nicht selten als göttliche Cäcilie verspottet. Hier macht sie mit all



Abb. 37: James Gillray, Die Hl. Cäcilia, 24. April 1782 (BM 6104)

ihrem garstigen Charme Katzenkonzert. Damit ist nun nicht notwendig die Reynoldssche Formulierung diskreditiert, im Falle von Mrs. Sheridan mochte die allegorische Einkleidung den Zeitgenossen als durchaus adäquat erscheinen, aber, und darauf soll es uns ankommen, die Figuration wird als Figuration erkennbar, als Formhülse mit Eigenleben unabhängig vom Verwendungszusammenhang, der damit tendenziell beliebig wird. Die Rollenträger haben keinen objektiven Anspruch mehr auf die Rolle, und wieder ist es am individuellen Betrachter, über Adäquanz oder Inadäquanz der Rollenzuteilung zu entscheiden.

Daß die Öffentlichkeit Formen sehen lernt, mit Hilfe des Formsehens ihre Normen bilden kann, ist ein in seinen Konsequenzen gar nicht zu überschätzender Vorgang. Er treibt einerseits das reine Formsehen als ästhetische Prozedur hervor, andererseits die historische Betrachtungsweise von Kunst, indem sie den Formvergleich ausbildet. Dieser Ästhetisierung und Historisierung fällt die bruchlose Allegorisierung, die Allegorisierung in kodifizierten Formen, zum Opfer und damit letztlich die gesamte, mehrhundertjährige konventionelle Bildersprache.

Ein letzter Vergleich von alter und neuer Form der Bewältigung eines klassischen Themas mag dies zeigen. Beide Male handelt es sich um einen *Introitus Ferdinandi*, einen feierlichen Einzug des Herrschers nach der siegreichen Schlacht, zu dem die besten Künstler aufgefordert sind, ihn mit Triumphbildern auszustatten. Die erste *Pompa Introitus Ferdinandi* war dem Kardinal-Infanten Ferdinand von Spanien, dem Bruder Philipps IV. und Generalgouverneur der Niederlande bei seinem Einzug in Antwerpen am 17. April 1635 gewidmet. Die Leitung der Dekorationsarbeiten hatte Rubens, der auf dem Weg durch die Stadt mehrere Triumphbögen vorsah, reich geschmückt mit großen eingelassenen Bildern auf Vorder- und Rückseiten¹¹. Sie zeigen etwa die siegreiche Schlacht bei Nördlingen, einen antikischen Triumphzug Ferdinands, drängten aber auch das direkt Historische in rein allegorischen Darstellungen zurück. Ferdinand konnte als Herkules am Scheidewege die Versuchungen von Venus und Bacchus zurückweisen und sich der Kriegstugend in der Gestalt der Minerva zuwenden (Abb. 38).

Es wäre Rubens nicht in den Sinn gekommen, dies lächerlich zu finden, obwohl er, wie jeder andere, wußte, daß Ferdinands Beitrag zur Schlacht bei Nördlingen darin bestanden hatte, daß er am Abend der Schlacht zum Heer gestoßen war, und vor allem, daß er entschieden mehr dem Laster in Gestalt der Venus zuneigte als der tugendhaften Minerva. Ein ganzer Troß von Konkubinen begleitete ihn, den Kardinal. Spottgedichte seiner Feinde in den Nordniederlanden hielten diese Kardinalsschwäche durchaus fest. Der offiziellen Sprachregelung beim Triumph tat dies absolut keinen Abbruch. Rubens' grandiose Entwürfe gehören zu den gerühmtesten Höhepunkten barocker allegorischer Bildersprache.

Der zweite *Introitus Ferdinandi* galt Ferdinand VII., dem König von Spanien bei seinem Einzug in Madrid 1814 nach dem Kriege gegen die Napoleonische Fremdherrschaft. Zwei der Triumphbogenbilder stammten von Goya, dem Hofmaler, in denen er, wie er dem Regentenschaftsrat schrieb, die glorreiche Erhebung gegen den Tyrannen von Europa malen wollte¹². Die Bilder stellen präzise fixierbare historische Ereignisse dar. Der Aufstand des Volkes am 2. Mai 1808 und die Exekution der Aufständischen am 3. Mai. Es ist kaum denkbar, daß diese Bilder bei Hofe ein Erfolg waren, sie sprengten alle Normen,

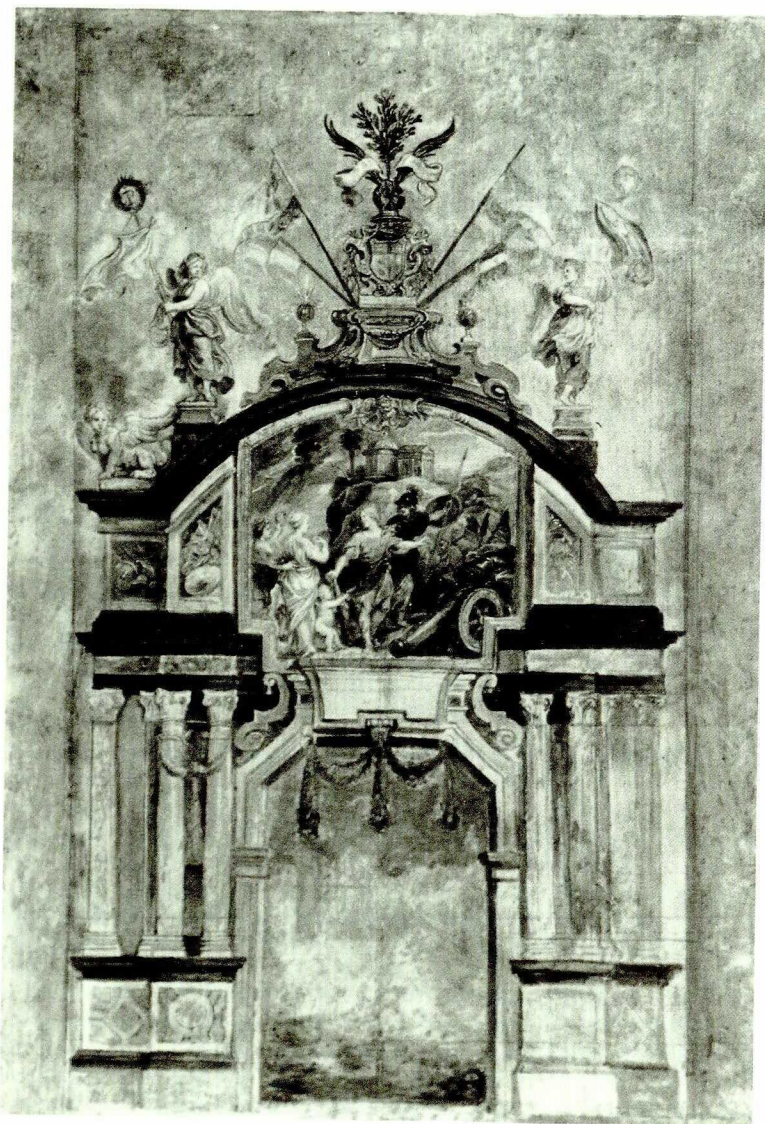


Abb. 38: Peter Paul Rubens, Entwurfsskizze zur Vorderfront des Triumphbogens an der Sint-Michiels-Abtei, im Giebfeld „Ferdinand als Herkules am Scheidewege“, Leningrad, Eremitage



Abb. 39: Francisco Goya, Der 2. Mai 1808 auf der Puerta del Sol, Madrid, Prado, 1814

verschwanden in den königlichen Depots und tauchten erst spät wieder auf. Die Bilder sahen die Ereignisse aus der Perspektive der aufständischen Madrider Volksmassen, rechtfertigten ihr Vorgehen mit der Moral des liberalen Bürgertums, das bald nach der Niederschlagung des Aufstandes allerdings begreifen mußte, daß seine Interessen weder von den Invasoren, die sie ursprünglich begrüßt hatten, noch vom eigenen Königtum wahrgenommen wurden.

Goyas Position ist zwiespältig, mit den Bildern gibt er, der Hofmaler, eine Loyalitätsadresse an den zurückkehrenden Herrscher ab, doch die Bildauffassung verleugnet mehr oder weniger direkt diese Loyalität, die Funktionseinbindung der Kunst in die höfische Kultur funktioniert nicht mehr. Hier geht es nicht mehr um einen letztlich gottgewollten Sieg, sondern um die Schrecken des Krieges.

Das erste Bild, der sogenannte „Zweite Mai auf der Puerta del Sol“ (Abb. 39), zeigt den Aufstand des spanischen Volkes gegen Murats berittene Mamelucken, einen Ausbruch entsetzlicher hemmungsloser Gewalt von beiden Seiten, der Kampf wütete über Stunden, am Abend hatten die französischen Mamelucken auf Grund ihrer erdrückenden zahlenmäßigen Überlegenheit die Oberhand gewonnen. Thema ist nicht also ein spanischer Sieg, sondern der Selbstbehauptungswille des spanischen Volkes, das sich für seine Freiheit selbst aufop-

fert. Von Schlachtordnung, oder überlegtem, kontrolliertem Angriff zeigt das Bild nichts, nur den gänzlich unkontrollierten und unkontrollierbaren Ausbruch von Gewalt. Eine Guerillaattacke, bei der es keine Kampfregeln mehr gibt, wo verzweifelt geschlagen und gestochen wird auf alles, was sich bewegt. Selbst wenn an zentraler Stelle ein Mameluck hingeschlachtet und sein Pferd abgestochen wird, selbst wenn die berittenen Mamelucken sich eher zur Flucht wenden, ein Siegesbild ist dies nicht. Der Wahn leuchtet gleichermaßen aus dem Gesicht des zentralen Spaniers, wie aus dem Gesicht des zentralen Mamelucken. Leichen gibt es auf beiden Seiten, Hierarchien existieren nicht mehr, deswegen gibt es auch keinen eigentlichen Helden, auf den das Geschehen ausgerichtet wäre.

So gesehen, ist es ein Bild ohne Zentrum, die Bildordnung ist abstrakt, und auch der Raum, die Architektur, verliert ihre Ordnungsfunktion. Die stark fluchtende Häuserzeile des Platzes der Puerta del Sol löst sich nach vorn hin in Nichts auf, der Gegenstand verweigert also auch den Dokumentcharakter. Die Häuserzeile ist optisch wirksam nur als schräge Fläche, als Keil, der die Flucht der Mamelucken durch die Explosion des Volkes aus der Tiefe veranschaulicht. Er ist Bewegungsimpuls, nicht mehr Gegenstandsbezeichnung.



Abb. 40: Francisco Goya, Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 auf der Moncloa, Madrid, Prado, 1814

Das berühmtere zweite Bild „Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai auf der Moncloa“ (Abb. 40) hat einen Helden, aber einen namenlosen und einen, der dies nur als Opfer anonymer Exekution ist. Dieses Bild, das einerseits zu den Inkunabeln der modernen Kunst gehört, andererseits zu den wenigen Bildern zählt, die dem europäischen Kulturbewußtsein zur Definition seines Selbstverständnisses dienen, ist alles andere als schön gemalt oder raffiniert komponiert, dafür aber ist es in jeder Hinsicht eindringlich. Der Aufbau ist zwar nicht logisch, aber unausweichlich. Eine abfallende Linie – was bezeichnet sie, eine Mauer, einen Hügelrücken? – umfaßt die aus dem Mittelgrund herantretenden Opfer. Das Ende dieser Linie wird nach den Regeln des goldenen Schnittes von einem Kirchturm im Hintergrund bezeichnet. Er bildet den Beginn einer senkrechten Achse, die Opfer und Henker deutlich scheidet, sie markiert den Beginn der auf die Opfer gerichteten Gewehre und endet in der schmalen Vorderfront der riesigen grellen auf die Opfer gerichteten Laterne. Von ihrem Fußpunkt geht eine schräge Schattenlinie in den Vordergrund, die so den einen Schenkel eines Lichtkeils für die Gruppe der Opfer bildet. Zugleich bezeichnet sie die paradoxerweise ansteigende Fluchtlinie der französischen Henker, die, völlig gesichtslos, auf die vordere Gruppe der Opfer angelegt haben. Ihrer Gesichtslosigkeit entsprechen ihre Reihung und die Dunkelheit ihrer Seite.

Man hat zu Recht darauf hingewiesen, daß die entsetzliche Wirkung des Bildes unter anderem darauf beruht, daß der Betrachter sich unausweichlich auf Seiten der Henker befindet. Die Opfer werden alle sterben, die Überlebenden sind notwendig schuldig, Ausführungsgehilfen des Entsetzlichen. Die Opfer werden dem Betrachter aus der Tiefe vor den Blick geführt, und es wird ihm gezeigt, daß seine Blicke mittöten. Die „Erschießung“ ist das letzte Bild Goyas, das an den Betrachter appelliert, den Teufelskreis zu durchbrechen, sich aus der zwingenden Perspektive herauszureißen.

Das Seltsame dieses Bildes nun ist es, daß es einerseits jenseits aller Tradition steht, andererseits diese Tradition noch einmal vollständig aufruft und damit zur Disposition stellt. Weder kompositorisch, noch malerisch bietet Goyas Bild ästhetischen Genuß, jedes klassische Drama und sei es noch so grauenvoll, legt es darauf an, daß Grausige in der Darstellung ästhetisch aufzuheben. Goyas Bild ist in diesem Sinne kunstlos. Und dennoch steht es in der Tradition der Märtyrerbilder und in der Tradition heilsgeschichtlicher Szenen. Märtyrerbilder, besonders seit der Gegenreformation, können grausig genug sein, da gibt es Blut und Leichen, das Martyrium wird bewußt rhetorisch eindringlich vorgeführt. Aber das Martyrium ist immer auch zugleich Erlösung, unmittelbarer Weg zu Gott. Entweder spiegelt sich die Verklärung bereits im Gesicht des Opfers oder aber ein Heilszeichen ist so angebracht, auch kompositorisch so angebracht, daß die Heilsgewißheit des Opfers nicht ausbleiben kann, entweder also wird das



Abb. 41: Claude Vignon, Martyrium des Hl. Matthäus, Arras, Musée d'Arras, 1617



Abb. 42: Francisco Goya, Christus am Ölberg, Madrid, Escuelas Pías de San Antón, 1819

Heil unmittelbar anschaulich oder symbolisch-liturgisch gestiftet (Abb. 41). So konnte auch etwa beim Bekehrungsvorgang des Verlorenen Sohnes der Kirchturm Heilszeichen sein, angesichts dessen sich die Katharsis ereignet.

Bei Goya wenden alle Opfer dem Kirchturm den Rücken zu, ja der Strom der Opfer bewegt sich vom Kirchturm weg. Primär ist er in der Tat nicht mehr Heilszeichen, sondern bildimmanentes Ordnungszeichen, dessen inhaltliche Bedeutung in Frage gestellt ist.

Man hat immer darauf hingewiesen, daß das zentrale hell erleuchtete Opfer mit weißem Hemd und gelber Hose, im übrigen den Farben der Kirche, eine christliche Pose einnimmt; man hat allgemein von einem Pietà-Motiv gesprochen, oder spezifischer, von der Pose Christi auf dem Ölberg im Garten Gethsemane, und man hat dies zweifellos auch zu Recht getan¹³. Nicht nur weisen die Hände des mit weit ausgebreiteten Armen knienden Opfers die Wundmale auf, sondern Goya selbst hat sich mit dem Thema von Christi Gebet im Garten Gethsemane in ganz ähnlicher Form auseinandergesetzt, in einem Ölgemälde von 1819 (Abb. 42). Christus empfängt in seiner Verzweiflung mit ausgebreiteten Armen, als er Gott bittet, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen, im göttlichen Strahl, in dem der Engel mit dem Kelch erscheint, zugleich die Heilsgewißheit. Das Bild ist kirchlicher Auftrag für ein Altarbild, und es erfüllt ihn auch. Es mag auch zu Zeiten finsterster Reaktion und vergeblicher Aufstände von Goya durchaus ernst gemeint gewesen sein, der Kelch schien in der Tat unausweichlich, und Hoffnung auf Erlösung auf Erden nicht mehr zu erwarten zu sein.

Ein halbes Jahr später, nach dem erfolgreichen Aufstand vom 1. Januar 1820, benutzt Goya dieselbe Figuration in ganz anderen Zusammenhängen. Eine Zeichnung zeigt einen Schreiber, Tintenfaß und Papier vor sich, kniend und voller Freude, erhellende Strahlen empfangend. Das Blatt ist beschriftet „Divina Libertad“ – Göttliche Freiheit (Abb. 43). Aus der Finsternis ist der Strahl der Freiheit gedrungen. Nicht jenseitige Tröstung wird angeboten, sondern diesseitige Hoffnung ist ausgesprochen, an deren Verwirklichung der Schreiber mit Feder und Tinte mitarbeiten will. Ganz ostentativ steht das Tintenfaß an der Stelle, an der in einer breiten ikonographischen Tradition auch der Kelch stehen kann, wenn der Engel ihn nicht reicht. Diese Inversion verkehrt die Bedeutung des Motives in der Tat in ihr Gegenteil. Aus dem passiv zu erleidenden Kelch wird ein Instrument aktiver Selbstbefreiung.

Noch einmal hat Goya den Gethsemanentypus aufgegriffen, und zwar auf dem Titelblatt der „Desastres“ (Abb. 44), entstanden zwischen 1814 und 1820. Hier nun ist der Kniende dem Betrachter frontal gegenübergestellt, vor einem undefinierbaren ängstigenden Dunkel, das in seiner ungegenständlichen Strukturiertheit das irritierende Bemühen beim Betrachter weckt, in diesem Dunkel etwas zu erken-



Abb. 43: Francisco Goya, Divina Libertad, Album C 115, Madrid, Prado, 1820



Abb. 44: Francisco Goya, Desastres 1, Trübe Vorahnungen dessen, was geschehen wird, 1814–20

nen. Dieser Kniende mit den ausgebreiteten Armen hat keine Attribute, ihn trifft kein Strahl, er kann weder auf das Jenseits, noch auf das Diesseits hoffen. Der Titel des Blattes lautet: Trübe Vorahnungen dessen, was geschehen wird – und das die „Desastres“-Folge dann in immer neuen Varianten ausbreitet: Krieg, Verwüstung, Vergewaltigung, Entartung. Das Gethsemanemotiv scheint also für Goya eine geeignete Chiffre für alle nur möglichen Bedeutungsinversionen zu sein, primär aber bezeichnet es das namenlose individuelle Opfer¹⁴.

Wie nun hat man, vor dieser Folie, die Verwendung des Motives in der „Erschießung der Aufständischen vom 3. Mai“ zu verstehen? Leiht der Typus dem Opfer nicht doch besondere Würde, verspricht ihm Erlösung, zumal die helle Zentralfigur von innen heraus zu leuchten scheint? Wohl nicht. Denn Goya scheint den Übertragungsvorgang vom ikonographischen Typus Gethsemane auf die Erschießungsszene genau bedacht, auch in seinen Konsequenzen genau bedacht zu haben. Es scheint sich nicht nur, wie die Literatur meint, um eine allgemeine Anspielung auf Gethsemane oder Pietà-Ikonographie zu handeln. Denn das christliche Schema meint ja mehr als Verhängnis- und Erlösungsankündigung.

Machen wir uns die Gethsemane-Ikonographie am Beispiel aus Dürers Kupferstichpassion klar, das Blatt ist 1508 datiert und liefert



Abb. 45: Albrecht Dürer, Kupferstichpassion, Christus am Ölberg, 1508 (B. 4)

die Ikonographie wegen des kleinen Formats in verknappter Form auf den Punkt gebracht (Abb. 45). Christus kniet mit hoch erhobenen Händen, sein Blick ist dem in einer Wolkenglorie erscheinenden Engel zugewendet, der ihm das Kreuz weist, seine Lieblingsjünger Petrus, Paulus und Johannes bekommen nichts davon mit, sie schlafen in sehr unterschiedlichen Posen im Vordergrund; im Hintergrund, rechts hinter Christus, hat Judas die Pforte zum Garten Gethsemane geöffnet und führt die Schächer zu Christus.

Zur darauffolgenden Szene des Passionszyklus, die zumeist vier Momente – Judaskuß, Gefangennahme Christi, Petrus und Malchus und die Flucht der Jünger – zusammenfaßt, gehört grundsätzlich im Bildvordergrund die große Lampe, die Malchus trägt oder – häufiger – getragen hat, auch sie kann die Szene grell erleuchten, wie ein Beispiel des niederländischen Manierismus zeigt (Abb. 46).

Goya scheint also die Ikonographie der beiden Gethsemaneszenen zu nutzen.

Auf ein kleines, und wie mir scheint, im Zusammenhang mit Goya wichtiges und offenbar bisher übersehenes Detail der Passionsikonographie sei noch verwiesen. Die Wundmale in Goyas Bild scheinen der Literatur aus der Kreuzigungs- oder Pietà-Ikonographie zu stammen. Wäre dem so, dann wäre Goya mit den Stigmata wie mit einem frei verfügbaren Zeichen, das allgemein auf Passion verweist, umgegangen. Doch das ist nicht der Fall, Goya ist hier ikonographisch sehr viel genauer. Christus kann in Passionszyklen durchaus schon bei der Ölbergzene gezeichnet sein. Ein Blick auf Dürers zitierte Kupferstichpassion genügt, sein Christus in Gethsemane hat offenbar bereits die Nagelwunden. Man muß sich klarmachen: viele Passionszyklen beginnen mit der Ölbergzene und enden mit der Auferstehung. Sie beginnen also mit der Ankündigung der Passion und der Erhöhung und lösen in der letzten Szene dieses Versprechen ein. Bei Goya liefert, so gesehen, die Ölbergzene gleich die Passion mit, aber die Auferstehung bleibt aus, und es gibt auch nichts, was auf sie verwiese.

Verdeutlichen wir uns noch einmal die Inversion der Geschichte. In der Ölbergzene wird Christus allein der göttlichen Offenbarung teilhaftig, Dürer hat das 1515 in seinem Ölbergkupferstich etwa dadurch veranschaulicht, daß er zwischen Christus auf der einen und die Jünger und Häscher auf der anderen Seite einen deutlich trennenden Baum schiebt; Christus wird Passion und Erlösung verkündet, seine schlafenden Jünger begreifen dies nicht. Judas und die Häscher dienen nur der Erfüllung des Heilsplanes. Goyas namenloser Held ist nur einer von vielen, wenige sind ihm vorangegangen und liegen erschossen am Boden, viele werden ihm folgen, dem gleichen sinnlosen Tod zugeführt. Sie sind nicht Opfer nach einem Heilsplan, sondern Opfer despotischer Willkür. Sie erleiden keinen Tod für die Menschheit, sondern ihren Tod und der wird mechanisch vollzogen, ihre Passion bereitet sie nicht vor auf die Erlösung, sondern ist ihr



Abb. 46: Dolendo nach Karel van Mander, Gefangennahme Christi (Hollstein VII, de Gheyn 384)



Abb. 47: Francisco Goya, Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta, Minneapolis Institute of Arts, 1820



Abb. 48: Luis de Morales, Pietà, Madrid, Academia de San Fernando, um 1560

Schicksal. Auch die Kirche im Hintergrund vermag ihrem Sterben keinen Sinn mehr zu geben. Dort, wo in der christlichen Tradition das Tor zum Garten mit Judas und den Häschern sich findet, ist hier nur ein Blick auf die unendliche, aus dem Stadttor sich ergießende Schlange der Opfer gegeben. Statt Malchus, dem Christus das von Petrus abgeschlagene Ohr wieder ansetzt, Leichen im Vordergrund, an denen es nichts mehr zu heilen gibt, in Blut getaucht mit zeretztem Gesicht oder Körper. Es ist Tötung im modernen Sinn dargestellt, als vollständige Auslöschung durch anonyme Kommandos. Angesichts des zeretzten Gesichts des Toten im Vordergrund, das zudem mit groben Pinselstrichen gemalt ist, ist in der Tat der Glaube an Auferstehung nur noch schwer aufrecht zu erhalten. Für diese Auffassung, daß Tod entweder Zerstörung oder Verfall ist, gibt Goya einen sehr persönlichen Beleg.

Und auch bei diesem Beleg ist die neuere Forschung dahintergekommen, daß seine tiefere Dimension nur vor der Folie christlicher Tradition und, wie hinzuzufügen ist, vor ihrer anschaulichen Verneinung zu verstehen ist. Gemeint ist Goyas Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta von 1820 (Abb. 47)¹⁵. Auf dem Schriftstreifen hat Goya, wie bei einem Motivbild, den Bildanlaß festgehalten: „Goya in Dankbarkeit seinem Freund Arrieta: Für die Geschicklichkeit und Sorgfalt, durch die er ihm das Leben bei seiner akuten und gefährlichen Krankheit rettete, die er Ende 1819 erlitt, mit 73 Jahren. Er malte es 1820.“

Der Aufbau des Bildes ist höchst irritierend. Der leidende Goya wird von seinem Freund und Arzt Arrieta, der seitlich hinter ihm sitzt, auf dem Bett aufgerichtet. Beider Köpfe erscheinen frontal zum Betrachter, Verkürzungen, etwa bei Arrietas Sitzmotiv oder noch augenfälliger bei Goyas Bett interessieren offenbar nicht. Arrieta, der sich über Goyas Schulter beugt und ihm Medizin reicht, sagt kein Wort; er handelt, schützt und stützt Goya, dessen Kopf leicht zur Seite sinkt, dessen Mund im Leiden ein wenig geöffnet ist und dessen Linke verkrampft, aber doch kraftlos greift. In der Frontalität und Nähe der beiden hat das Bild etwas Ikonisches an sich. Im Hintergrund links und rechts sind undeutlich, geradezu verschwommen drei Personen zu erkennen, aber irritierenderweise nicht in ihrer Funktion zu begreifen. Bei diesem Bild mit seinem Dokumentcharakter wird man nicht an ängstigende geisterhafte Erscheinungen denken können, sondern eher an Klageweiber, die sich bei Goyas zu erwartendem Tod bereits eingefunden haben. Insofern vertreibt Arrieta in der Tat die Vertreter der Geisterwelt und den Todesspuk.

So verblüffend der Gedanke im ersten Moment zu sein scheint, der Eindruck der ikonischen Bildform scheint nicht zu trügen: Goyas Figuration scheint von einem bestimmten, aus der Ikonentradition hervorgehenden Pietà-Typus herzurühren, selbst die Existenz der Unterschrift findet in dieser Tradition ihre Erklärung, wenn sie auch ihrem Text nach direkt wohl dem Motivbildtypus entstammt. Die in

Italien im späteren 15. Jahrhundert herausgebildete Bildform einer ikonischen Pietà, bei der Maria mit dem toten Christus in Halbfigur erscheint, häufig gedacht als im Sarkophag stehend, ist offenbar für oberitalienische Künstler von besonderem Reiz gewesen, sie variieren den Grundtypus immer aufs Neue, gewinnen ihm immer neue Ausdrucksdimensionen ab¹⁶. An die Stelle von Maria kann auch ein Engel treten, der Christus präsentiert, und in seinem Schmerz unmittelbar an den Betrachter appelliert. Nun ist dieser Typus auch in Spanien besonders beliebt, es sei nur auf eines der zahlreichen Beispiele von Morales (Abb. 48) verwiesen, die ebenfalls das Grundmotiv umspielen. Maria stützt und präsentiert hier den Leib Christi.

Das Schema behält auch Goya bei, selbst die eine verkrampfte und die andere entspannte Hand mag man vergleichen, auch den kraftlos leicht nach hinten und zur Seite kippenden Kopf, doch eine bloße Präsentation des Leibes des Kranken wird nicht daraus, kraftvoll, wie ein Riegel ist der Arm des Arztes vor den Leib geschoben und hebt die Ikonenhaftigkeit letztlich wieder auf. In extremem, auch formalem Maße ist Arrieta mit Goya verschränkt. Hingewiesen sei nur auf das große „V“, das von Arrietas Ohr über sein weißes Hemd, seine leicht verschattete Hand bis zu dem Punkt führt, in dem sich die Jackenrevers Goyas treffen, um von da wieder bis zu Arrietas linker Hand hinaufzuführen. Arrietas rechter Arm und vor allem das zentrale, gänzlich gerade gehaltene Glas, verdeutlichen das Energiezentrum, das den kranken Goya hält und wieder aufrichten wird.

Die christliche Ikone in der Weiterentwicklung seit dem 15. Jahrhundert konfrontiert den Gläubigen mit dem Elend des geschundenen Leibes Christi und fordert sein Mitleid ein. Im Mitleid erfährt er Tröstung für das Leben im irdischen Jammertal, denn er weiß um Christi Auferstehung. Die Pein im Leben und der Tod sollen ihren Schrecken verlieren. Die Pein in Goyas Leben wird als individuelle Pein vorgeführt, für die es in ihrer existentiellen Bedrohung keine jenseitige Tröstung gibt, allein der innerweltliche Eingriff seines Freundes und Arztes Arrieta kann ihn retten. Es ist diese gänzliche Individualisierung des Schmerzes, die die Vorstellung des paradigmatischen Leidens Christis verunmöglicht. Die Ikone hat ihre religiöse Kraft verloren, das Ikonische an Goyas Bild ist allein künstlerische Stiftung. Die ikonische Form trägt das Bild, macht es zur säkularen Ikone, deren Pathos allein innerweltliches Ethos zuläßt und nicht mehr auf jenseitige Gewißheit verweisen kann. Die ikonische Formel wird zudem als aus der Geschichte der Kunst herrührende Formel erkennbar.

Ein so eingefordertes kunsthistorisches Sehen ist aber auch Anzeichen dafür, daß Form und Inhalt getrennt erfahren werden können, daß eigentlich ästhetisch gesehen werden kann. Wir sollten das nicht nur als einen Gewinn verbuchen, sondern auch als ein Anzeichen für den Verlust ganzheitlicher, verbindlicher Welterklärungsmodelle. Die schrittweise Herausbildung autonom ästhetischer Sichtweise kann

man auch sehen als das Resultat des Bedürfnisses, den Ganzheitsverlust künstlich zu kompensieren. Wir treten in das Zeitalter ein, in dem das Gebrochene, Fragmenthafte, Vereinzelte, Unvollständige erfahren wird und nach seiner ästhetischen Aufhebung drängt. Gerade in der Umbruchphase des späteren 18. Jahrhunderts erweist sich die Tragfähigkeit eines ästhetischen Konzeptes darin, ob es ihm gelingt, die Auseinandersetzung mit der überlieferten und als nicht mehr sinnstiftend erkannten Bildersprache unmittelbar im künstlerischen Werk anschaulich werden zu lassen. Wohl kein Künstler hat wie Goya die neuen Welterfahrungen im Bilde thematisiert.

Ein letztes Beispiel dafür sei angeführt, wie Goya auf subtile Art und Weise die neuen Erfahrungen notwendig formal wendet, mit freiem Raum, mit Leere, mit Beziehungslosigkeit, mit der Konfrontation von unruhiger Bewegung und starrer Ruhe, mit ganz asymmetrisch angebrachten Kraftfeldern spielt.

„Die königliche Kompanie der Philippinen“ (Abb. 49) ist ein riesiges Bild von 3,30 × 4,20 m, zu dem es erstaunlicherweise keinerlei dokumentarischen Beleg gibt¹⁷. Es erscheint undenkbar, daß es ohne Auftrag entstanden ist, ebenso scheint es nicht vorstellbar, daß der Auftrag nicht ein Gruppenportraits gefordert hat, in der Tradition der holländischen Gruppenportraits des 17. Jahrhunderts. Ferner ist davon auszugehen, daß das Bild ein ganz bestimmtes Meeting der bedeutendsten spanischen Kolonialhandelsgesellschaft unter dem Vorsitz des Königs Ferdinand VII. festhält. Der König hatte ein ganz besonderes Interesse daran, als Präside der Handelsgesellschaft zu erscheinen, so daß man durchaus davon ausgehen kann, daß der Auftrag von ihm kam, schließlich war Goya sein Hofmaler. Und es lassen sich auch Gründe denken, warum dokumentarische Hinweise fehlen, das Bild offenbar nie in öffentlichen Funktionszusammenhängen gestanden hat.

Nach seiner Rückkehr 1814 nutzte Ferdinand die Philippinische Handelsgesellschaft, um die immensen Staatsschulden abzubauen. Noch und noch forderte er riesige Beträge unter Androhung von Repressionen. Oktober 1818 verlangte er 20 Millionen Real von den Madrider Händlern. Proteste beantwortete er mit massiven Drohungen. Kurz danach weigerte sich die Philippinische Kompanie, noch einmal 8 Millionen Real Kontributionen zu zahlen, mit dem Hinweis, sie hätte bereits 145 Millionen zur Verfügung gestellt. Im Frühjahr 1820 ließ Ferdinand die Bücher der Kompanie überprüfen, in der Folge konnten sich die Kompanie und ihre Bank nur vor weiteren Zugriffen sichern, indem sie das eingehende Geld täglich an ihre Mitglieder verteilten. Das Verhältnis von Kompanie und König war vollkommen zerrüttet. Von daher kann das Bild nur in der ersten Phase loyaler Bekundungen, also um 1815 entstanden sein. So wäre der offizielle Sinn des Bildes nicht bloß ein bestimmtes Meeting, sondern den Anspruch des Königs auf Präsidentschaft der Kompanie zu dokumen-

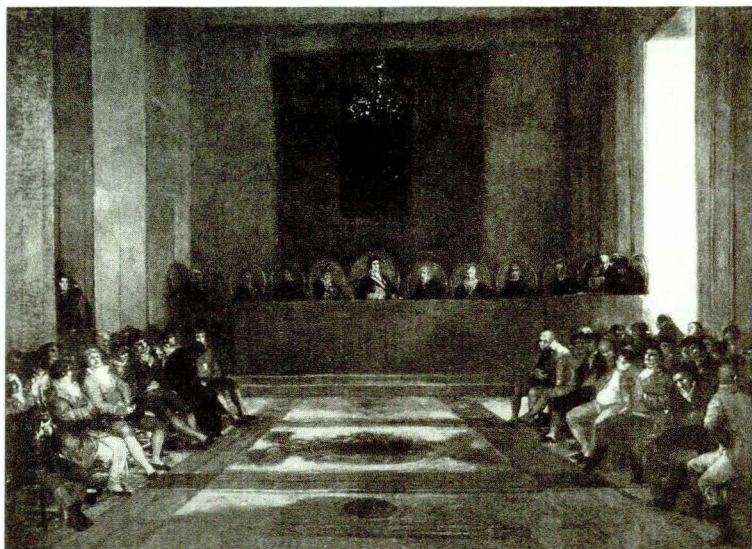


Abb. 49: Francisco Goya, Die königliche Kompanie der Philippinen, Castres, Musée Goya, um 1815

tieren, es wäre das Dokument eines Abhängigkeitsverhältnisses. Schon kurz nach Vollendung mochte es dem König selbst nicht mehr opportun erschienen sein, dieses Verhältnis auch noch öffentlich im Bilde festgehalten zu sehen. Sollte das Bild jedoch von der Kompanie in Auftrag gegeben worden sein, wie es in der Tradition der holländischen Gruppenportraits der Gilden selbstverständlich wäre, so bestünde noch mehr Grund, das Bild sang- und klanglos verschwinden zu lassen.

Hat man diese historischen Umstände im Auge, so mag es noch verständlicher werden, warum Goya nicht mehr in der Lage war, der traditionellen Gattung gerecht zu werden, das heißt, das Selbstverständnis einer machtvollen Wirtschaftsvereinigung mit königlicher Protektion repräsentativ im Bilde festzuhalten.

Bei aller individuellen Verlebendigung und Aufhebung der tradierten statischen Grundstruktur: Rembrandts Gruppenportrait der Vorsteher der Tuchhändlergilde von 1662, die berühmten „Staalmeesters“ etwa, erfüllen ihre Gattungsfunktion durchaus. Goyas Bild wird dieser Funktionsbestimmung schon deswegen nicht mehr gerecht, weil, trotz der Größe des Bildes, die Portraits insbesondere der Junta am langen Vorstandstisch kaum in der Erinnerung verbleiben können, zu verwischt und ferngerückt erscheinen sie. Die Physiognomie von Fer-

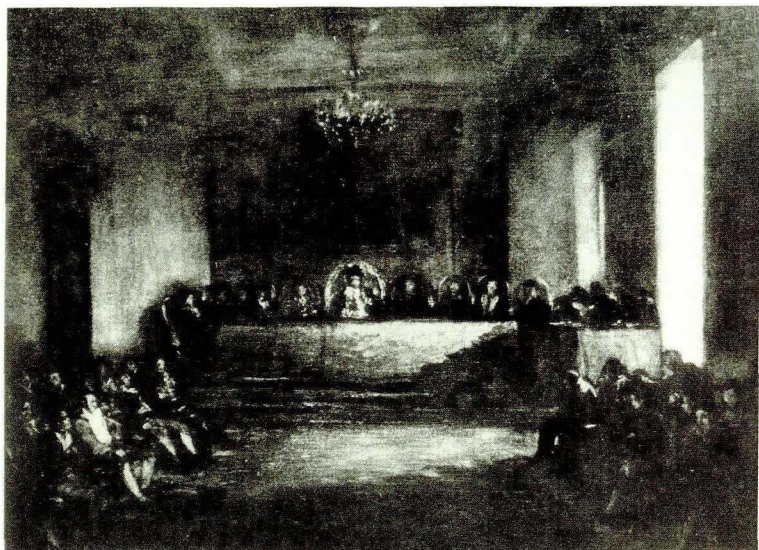


Abb. 50: Francisco Goya, Skizze zur „Königlichen Kompanie der Philippinen“, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, um 1815

dinand mag man erkennen, wie erstarrt, wie eine Spinne im Netz, besetzt er das absolute Zentrum des Bildes, seine Beisitzer, von ihren Stuhlrücklehnen wie Medaillons gerahmt, wirken nicht belebter.

Dieser rigiden Reihe kontrastieren die beiden seitlich rahmenden Zuschauergruppen der normalen Mitglieder, hier herrscht schlicht Unordnung. Zum Vorstandstisch schaut so gut wie niemand, die Gruppen wirken wie in einer kurzen Pause nach drei Stunden Sitzung, etwas angestrengt oder gelangweilt macht sich jeder für sich auf seinem Stuhl Bewegung. Die Unruhe als Gegenpol zum starren Vorstandstisch ist geradezu körperlich greifbar.

Aber sie ist nicht nur Gegenpol zum Vorstandstisch. Wenn man Goyas in Berlin aufbewahrte Ölskizze (Abb. 50) mit dem fertigen Bild vergleicht, stellt man schnell fest, daß Goya die Konstruktion des Raumes noch entschieden zugespitzt hat. Im fertigen Bild erkennt man kaum noch, daß der Vorstandstisch „L“-Form hat, daß rechts drei Personen an der Schmalseite des Tisches sitzen. Es kommt Goya darauf an, den Vorstandstisch wie eine durchgehende hohe Barriere erscheinen zu lassen, in der Skizze fällt nicht nur durch das riesige seitliche Fenster rechts vom Ende des Vorstandstisches klares Licht, sondern durch ein zweites, im fertigen Bild verdunkeltes, weiter zurückliegendes Fenster von derselben Seite, es wirft einen starken Schatten auf

die Vorderfront des Vorstandstisches, ein Unruhemoment, das Vorstandstisch und vorderes Publikum ebenso verbindet, wie die deutliche „L“-Form des Tisches. Vorstand und Publikum sind in der Skizze gleichermaßen abhängig vom Lichteinfall, im fertigen Bild fällt das Licht nur auf die unruhigen gewöhnlichen Mitglieder, der Vorstand bleibt unnahbar in gedämpftem Licht. Doch all dieses macht noch nicht den hochgradig irritierenden Eindruck des Bildes aus, er resultiert aus dem Zusammenspiel von rigider Kastenraumkonstruktion und Leere.

Die Fluchtlinien sind streng konstruiert, sie treffen sich genau auf halber Höhe des Vorstandstisches unterhalb von Ferdinand, der nicht nur die Mittelachse des Bildes markiert, sondern auch mit seiner Brust den absoluten Bildmittelpunkt. Dadurch, daß der Fluchtpunkt quasi zu seinen Füßen liegt, wirkt er zentriert und herausgehoben zugleich. Alles Publikum ist unterhalb der von den Fluchtlinien markierten Horizontalen angeordnet, es unterliegt ihr im wörtlichen Sinne – mit Ausnahme der beiden links in der Nische Stehenden. Der Kastenraum fluchtet stark, er ist kahl und riesig und wirkt dennoch flach. Flächen- und Raumwirkung durchdringen sich auf seltsame Weise. Da die Flächenwirkung die Höhenwirkung nicht beeinflußt, wirkt der Raum besonders riesig und kahl. Der wie Ferdinand auf der Mittelachse angeordnete Kronleuchter vor dem, wie man annehmen kann, Staatsportrait an der Wand nimmt sich so eher winzig und verloren aus. Die Seitenwände, trotz der Fenster- und Wandnischeneinschnitte, wirken besonders auf der linken Seite wie parallele flächige Streifen, den Eindruck identifizierbarer Materie lassen sie nicht zu. Der Leerraum, den sie markieren, ist in der Wirkung vorherrschend und läßt selbst den posierenden Herrscher im Bildganzen unbedeutend erscheinen. Die Krönung findet die Irritation jedoch in dem stark fluchtenden Teppich des Vordergrundes, der die Publikumsgruppen scheidet und den Blick auf den Vorstandstisch mehr oder weniger unverstellt sein läßt. Dieser Teppich wirkt trotz des klaren Grobstrukturpatterns hochgradig unruhig. Er ist Blickschneise und Tabuzone zugleich.

Von den zwei in der linken Seitennische Stehenden ist der vordere direkt zu erkennen, sein Gesicht ist hell beleuchtet, er schaut als einziger aus dem Bilde heraus, sein Auge liegt haargenau auf der horizontalen Mittelachse, das macht ihn zum Stellvertreter des Betrachters im Bilde.

Äußerst kühl und neutral, auch als Stellvertreter des Malers, konfrontiert er uns mit der von diesem Bild ausgelösten Verunsicherung. Wir verstehen nicht, was hier wirklich passiert, wie wir das Bild lesen sollen, unsere Konventionen helfen vor diesem Bilde nicht, es zu verstehen. Es scheint uns sinnlos, zusammenhanglos, nicht stimmig, auch ängstigend – und das bei einem Gruppenportrait. Das Verhältnis von Staat und Gesellschaft, Institution und Individuum scheint aus der

Ordnung, sich nicht mehr zu einer selbstverständlichen Figur zu fügen. Die umfassende Figur wird im Kunstwerk abstrakt, rigide, nur für sich logisch gestiftet, die Teile der Figur stoßen sich im Raum, haben ihre Harmonie, ihre Form-Inhalt-Korrespondenz verloren. Goya begehrt dagegen auf, indem er die Brüche zeigt, als Wunde erfahren läßt und der Form neue, bis dahin nicht gesehene Ausdrucksdimensionen abgewinnt.

Es ist an der Zeit, die Ergebnisse unserer Überlegungen zu resümieren und in Anwendung zu bringen auf unsere Schlußfrage nach der Präsentation von Geschichte im Bilde.

Jedes Bild konnte seit dem 18. Jahrhundert tendenziell sein Gegenbild, etwa in der Karikatur finden. Das hebt die selbstverständliche Historie auf. Zumindest hat bei jedem Bild das Gegenbild mitgedacht zu werden. Das führt zu einer Bewußtheit des Bildens mit doppelter Konsequenz. Zu einer Bewußtheit von der Sinnstiftung durch Form oder Formrelation und zu einer Bewußtheit von der Historizität der Form; die Nazarener etwa wissen die vor- oder frühraffaelische Form genau von spätraffaelischer zu scheiden und messen der einen Ursprünglichkeit und der anderen geradezu Degeneration zu¹⁸. Die Bewertung der Formen führt zu einer bewußten, d. h. aber auch historistischen Form- und Stilwahl. Dieser reflektive Umgang mit der Geschichte der Kunst sensibilisiert wiederum für den Umgang mit den tradierten Formen, für ihre Instrumentalisierung womöglich gegen ihren ursprünglichen Verwendungszusammenhang. Die Kunst experimentiert mit der ausdruckshaltigen Form und Formabweichung; man kann zugespitzt sagen, jedes Bild trägt nun sein Gegenbild schon in sich. Es entwirft nicht mehr mit Hilfe konventioneller Allegorie Idealbilder, sondern hebt die in der Realität erfahrenen Brüche im autonomen Formentwurf sichtbar auf. Insofern folgt die Moderne dem Prinzip Karikatur.

Die erfahrene Form-Inhalt-Diskrepanz führt zu einer Dominanz der Form. Man kann sie auch als Antwort auf den Verlust der Darstellungsmöglichkeit inhaltlicher Eindeutigkeit verstehen. Damit wird die Diskrepanz zum Thema, und der Betrachter ist in nie gekanntem Maße aufgerufen, sie zu ertragen. Er hat das Kunstzitat zu sehen, die Formabweichung als sinnhaftig zu erfahren, er hat sich auf das womöglich gar hermetische, abweisende Bild einzulassen, das ihn nicht mehr mit einer ganzen Palette rhetorischer Formeln einlädt, ihm Übersetzungshilfe anbietet, ihn Schritt für Schritt durchs Bild führt und ihm am Ende die Geschichte mit seinen Sprachmöglichkeiten vorgeführt hat. Dennoch kann das Bild gerade jetzt von besonderer Eindringlichkeit sein – für den, der sich ihm stellt, weil es mit nicht gegenstandsgebundenen, bildimmanenten Zeichen zu wirken weiß, sie in Konkurrenz zu konventionellen, von den Gegenständen getragenen Zeichen treten lassen und so deren Transformation oder Potenzierung erreichen kann. Diese Freilegung der bildnerischen Möglich-

keiten geht auf Kosten folgerichtigen Erzählens, statt dessen kann über das Erzählen reflektiert werden, oder der Vorgang des Erzählens selbst anschaulich werden. Nur unter dieser Prämisse wird überhaupt noch erzählt.

Die Frage, die sich jetzt stellt, lautet weniger, wie können Bilder nun noch Geschichte, Ereignisse, Vorgänge illustrieren, sondern vielmehr, wie kann die jetzt erworbene Potenz der Kunst zum Verständnis der Geschichte fruchtbar gemacht werden.

Auf die Feststellung hin, daß die Historie am Ende des 18. Jahrhunderts tot sei, könnte man mit dem Hinweis antworten, es gäbe doch eine Flut von Historienbildern des 19. Jahrhunderts, in Deutschland wiederbelebt von der Cornelius-Schule und gipfeln in Kaulbachs riesigem Weltgeschichtszyklus im Neuen Museum in Berlin; in Frankreich erst zur Verherrlichung der Napoleonischen Ära herangezogen, dann unter deutschem Einfluß fungierend als weltgeschichtliche Reflexion etwa bei Chenavard, in Belgien schließlich als Erneuerungsversuch in venezianischen Bahnen. Das ist richtig, und dennoch sind all diese Bilder, obwohl ihre Maße gelegentlich ins Megalomane gehen, nicht nur ohne die Kraft traditioneller Historie, sondern letztlich ohne Adressaten und damit funktionslos; sie füllen eine Leerstelle, aber erfüllen sie nicht. Sie kitten den Bruch zwischen Individuum und Gesellschaft nicht, sie übertünchen ihn nur. Sie können Bildungswissen und Bildungsbewußtsein aufrufen, aber keine Identität bestätigen oder gar stiften.

Pilotys „Seni an der Leiche Wallensteins“ (Abb. 51) etwa kann ein riesiger Publikumserfolg sein, aber es setzen auch sofort drei Diskurse ein¹⁹. Der erste widmet sich der dargestellten Geschichte selbst, den Rollen ihrer Protagonisten, er ist literarischer Natur. Folgt Piloty Schiller genau oder nicht, ist Seni der trauernde Weise, der über das Schicksal der Mächtigen nachsinnt, oder ein Halunke? Wie wird diese Frage im Bild beantwortet? Im Endeffekt muß man irritiert feststellen, das Bild gibt keine Antwort.

Der zweite Diskurs ist kunstkritischer Natur, er widmet sich der Farb- und Lichtbehandlung, preist den Fortschritt gegenüber der farblosen Cornelius-Tradition, sieht die Parallelen zur gleichzeitigen belgischen Kunst und weiß die kunsthistorische Herkunft dieser Malkultur aus Venedig und den Niederlanden aufzuzeigen. Durch diese Zuordnung wird das moderne Werk gleich wieder der Geschichte zugeschlagen.

Der dritte Diskurs ist historischer Natur. Wie war das mit Wallenstein wirklich, geben die Quellen genügend her zur Erhellung der Rolle des Seni? Die Diskrepanz von literarischer und historischer Behandlungsweise, bei aller möglichen Detailgenauigkeit in der Ausstattung, wird schnell deutlich. Die verschiedenen Diskurse finden sich vor dem Bilde nicht zu einem zusammen. Allenfalls sind sie nachträglich in der kulturhistorischen Reflexion über den Bildungsbegriff zu synthetisieren.



Abb. 51: Karl von Piloty, Seni an der Leiche Wallensteins, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Neue Pinakothek), 1855

Was aber leistet das Bild selbst, abgesehen davon, daß sich an ihm die besagten Diskurse entzünden, die sich dann aber doch weitgehend ohne es entwickeln? Ich fürchte, es leistet nicht viel. Es bietet ein gewisses Pathos an, in dessen Hohlkörper sich das synthetische Bildungsideal einnisten kann. Es macht dagegen die erfahrenen Brüche zwischen Form und Inhalt, zwischen Ästhetik und Geschichte, Individuum und Gesellschaft nicht zu seinem Thema, antwortet damit auf die historische Fragestellung nur ausweichend. Dieses Ausweichende macht seine Unwahrheit aus. Im Rahmen eines historischen Museums wäre es nur ideologiekritisch zu nutzen.

Ein Werk von Goya, Caspar David Friedrich, Courbet, Delacroix oder Manet dagegen wäre nach der präzisen historischen Verankerung seines jeweiligen individuellen und thematischen Anlasses auf die Form der Veranschaulichung der historischen Erfahrung im Medium des Bildes hin zu befragen. Das würde auch für ein historisches Museum die Konzentration auf das individuelle Werk verlangen.

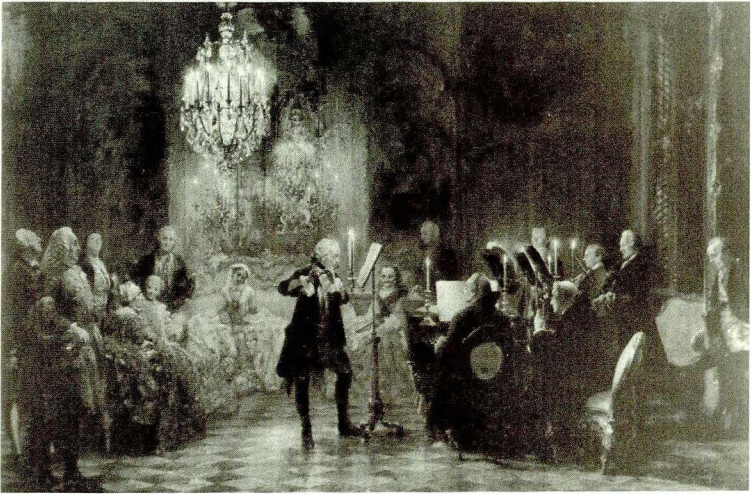


Abb. 52: Adolph Menzel, Das Flötenkonzert, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1852

Dabei wäre zu versuchen, den Zusammenhang von Geschichte und Ästhetik, gerade weil er als historische Erfahrung problematisch geworden ist, interpretativ zu veranschaulichen. Die Diskurse wären auszubreiten, ihre Zusammenhanglosigkeit wäre verständlich zu machen, dann wäre ihre Aufhebung durch Aufweisung und ästhetische Überbietung im individuellen Bild zu zeigen. Keine Frage, das zu leisten, fordert viel.

Mit der Ausstellung der Tabakdosen von Friedrich dem Großen ist es nicht getan, auch nicht mit dem Aufweis von Theodor Fontanes oder Adolph Menzels Diskursen über diese Tabakdosen. Das verbliebe im Illustrativen. Auch eine ideologiekritische Behandlung von Menzels Friedrichsbildern, wie sie gerade Jost Hermand in der Reihe „Kunst-Stück“ vorgelegt hat²⁰, reicht nicht aus, wenn nicht zugleich etwa im „Flötenkonzert“ (Abb. 52) Menzels Veranschaulichung des Form-Inhalt-Problems vorgeführt würde, seine Form der Aufhebung der Diskrepanz von Geschichte, Geschichtsinterpretation und Wirklichkeitsaneignung. Nur vor der Folie von Menzels besonderer Weise der Rekonstruktion der Wirklichkeit aus ihren studierten Partikeln wäre sein Ausspruch verständlich zu machen, er habe das „Flötenkonzert“ nur wegen des Kronleuchters und seiner Lichteffekte gemalt. Für die Ideologiekritik ist eine solche Bemerkung nur ein Zeichen dafür, daß Menzel die direkte politische Inanspruchnahme seiner Friedrichsbilder peinlich war, obwohl er dieser doch vorgearbeitet habe. Nun zie-

he er sich auf eine vermeintlich rein künstlerische Position zurück²¹. Für die hier vorgeschlagene Betrachtungsweise dagegen wäre eine derartige Bemerkung ein deutliches Zeichen dafür, daß die historisch gegebene und erfahrene Diskrepanz von Form und Inhalt nur in der künstlerischen Setzung, die zugleich die künstlerische Veranschaulichung des historischen Bruches ist, bewältigt werden kann. Eine Inanspruchnahme der Kunst im Historischen Museum hätte von dieser historischen Grunderfahrung der Moderne auszugehen und Konzepte zu ihrer Veranschaulichung zu entwickeln. Ja, es wäre sogar denkbar, daß das Historische Museum diese Veranschaulichungskraft der Kunst nutzt, um die auseinanderfallende Fülle der Gegenstände und Ereignisse unserer Geschichte auf ein immer wieder anders ästhetisch zur Anschauung gebrachtes Grundmodul zurückzuführen; denn auch ein Historisches Museum, wenn es denn ein Museum sein soll, müßte von der Anschauung und nicht vom Gedanken ausgehen, es müßte von den Geschichtsbildern zum Geschichtsbild kommen und nicht umgekehrt.

- ¹ Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, dt. Bearbeitung von H. Rose, München 1919, S. 122, 189.
- ² Zuletzt zu dieser Karikatur: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Bild als Waffe, hrsg. v. G. Langemeyer, G. Unverfehrt, H. Guratzsch und Ch. Stölzl, München 1984, S. 93.
- ³ N. Elias, Die höfische Gesellschaft, ed. Neuwied und Berlin 1969, S. 120–177.
- ⁴ J. J. Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften, Bd. 1 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 330), Baden-Baden, Straßburg 1962, S. 73 (Send-schreiben, 1756).
- ⁵ Zur Entwicklung der englischen Karikatur im 18. Jahrhundert: W. Busch, Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, 1977, S. 227–244.
- ⁶ H. Kurz, Italian Models of Hogarth's Picture Stories, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 15, 1952, S. 136–168.
- ⁷ G. Greene, Lord Rochester's Monkey, being the Life of John Wilmot, Second Earl of Rochester, ed. New York-Baltimore 1976, s. besonders S. 38–41, 96–103, 119–141.
- ⁸ Zur literarischen Reflexion des Bildtypus s. J. H. Hagstrum, The Sister Arts, Chicago 1958, S. 146 ff. Beispiele außer bei Greene, op. cit. (Anm. 7) etwa bei: Lord Killanin, Sir Godfrey Kneller and his Time, 1646–1723, London 1948, Pl. 16, 28, 61 und R. B. Beckett, Lely, London 1951, Pl. 101, 102, 104, 114.
- ⁹ Hagstrum, op. cit. (Anm. 8), S. 236 ff.
- ¹⁰ Zu Reynolds Portrait und Gillrays Satire s. Kat. Ausst. Reynolds, Royal Academy of Arts, London 1986, Kat. Nr. 94 resp. 204.
- ¹¹ J. R. Martin, The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 16), Brüssel 1972.
- ¹² V. de Sambrić, Tapices de Goya, Madrid 1946, Dokument 225; am wichtigsten für die folgende Interpretation: F. Licht, Goya, Beginn der modernen Malerei, dt. Ausgabe Düsseldorf 1985, S. 108–132.
- ¹³ S. etwa J. Held, Francisco de Goya (= rowohlts monographien, Bd. 284), Reinbek bei Hamburg 1980, S. 102 f.
- ¹⁴ Es ist mehrfach auf diese Motivreihe hingewiesen worden: F. D. Klingender, Goya and the Democratic Tradition, ed. New York 1968, S. 186–195, dort auch eine religionsgeschichtliche und politische Einordnung; etwa auch G. A. Williams, Goya (= das neue buch, Bd. 92), dt. Ausgabe Reinbek bei Hamburg 1978, S. 151.
- ¹⁵ Auch zu diesem Bild finden sich die besten Bemerkungen bei: Licht, op. cit. (Anm. 12), S. 166–170.
- ¹⁶ Dazu ausführlich: H. Belting, Giovanni Bellini, Pietà, Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt 1985.
- ¹⁷ Siehe auch wieder Licht, op. cit. (Anm. 12), S. 215–221; zu den historischen Zusammenhängen: Klingender, op. cit. (Anm. 14), S. 165 f.
- ¹⁸ Zuletzt hierzu: Kat. Ausst. Die Nazarener in Rom, Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, dt. Ausgabe, hrsg. v. K. Gallwitz, München 1981, bes. S. 23–25.

¹⁹ Zu Pilotys Bild hat Michael Bringmann auf dem Kolloquium zur Kölner Ausstellung „Triumph und Tod des Helden“ 1988 eine detaillierte Untersuchung vorgelegt, sie wird im Kolloquiumsband erscheinen.

²⁰ J. Hermand, Adolph Menzel, Das Flötenkonzert in Sanssouci, Ein realistisch geträumtes Preußenbild, Frankfurt a. M. 1985.

²¹ Zu Menzels Ausspruch und seiner Bewertung, s. ebenda, S. 12, 23–26, 55–63.