

## DAS PATHOS DER SINNLOSIGKEIT

### MODERNE GESCHICHTSERFAHRUNG IN FRANCISCO GOYAS »ERSCHIESSUNG DER AUFSTÄNDISCHEN«

Werner Busch

Man kann über Goyas berühmtes Gemälde *Die Erschießung der Aufständischen* (3. Mai 1808) nicht handeln, ohne nicht auch auf dessen Pendant einzugehen, den *Kampf mit den Mamelucken an der Puerta del Sol* (2. Mai 1808).<sup>1</sup> Beide Bilder sind 1814 entstanden und beschäftigen sich mit Ursache und Wirkung eines politischen Ereignisses, das in der spanischen Nationalgeschichte eine entscheidende Rolle spielt (Abb. 91–92). Es spricht manches dafür, dass die Auftragserteilung durch den Regentschaftsrat im Zusammenhang mit der Rückkehr König Ferdinands VII. aus dem französischen Exil nach dem endgültigen Sieg Wellingtons und Blüchers über Napoleon zu sehen ist. Goya hatte selbst um den Auftrag nachgesucht und am 24. Februar 1814 an den Rat geschrieben, er habe »den glühenden Wunsch, mittels des Pinsels die bemerkenswertesten und heroischsten Taten oder Szenen unserer ruhmreichen Erhebung gegen den Tyrannen Europas zu verewigen«.<sup>2</sup> Das ist ein höchlichst paradoxer Text, in dem sich bereits Goyas gänzlich ambivalente Rolle und indirekt das nicht wieder aufzuhebende Problem neuzeitlicher Historienmalerei spiegelt. Goya war königlicher Hofmaler und als solcher wollte er mit seinem Bild eine Loyalitätsadresse abgeben und seine Einkünfte sichern. Dies mag noch verständlich erscheinen, doch politisch war das Vorhaben kaum zu rechtfertigen, sondern Ausdruck eines irritierenden Opportunismus.

Die politischen Verhältnisse waren kompliziert. Manuel Godoy, der Günstling von Königin Maria Luisa, regierte Spanien über den Kopf des schwachen Königs Karl IV. hinweg mit harter Hand. Er war ein Machtmensch, aber auch ein begnadeter Politiker, der versuchte, liberale Reformen, durchaus nach französisch-aufklärerischem Vorbild durchzusetzen. Ein Großteil der Bevölkerung aber sah nur seine uneingeschränkte Macht und



91 Francisco de Goya: *Die Erschießung der Aufständischen* (3. Mai 1808), 1814, Öl auf Leinwand, 2,66 × 3,45 cm, Madrid, Museo del Prado

seinen grenzenlosen Einfluss auf die Königin. Als die französischen Truppen unter General Murat Ende 1807 in Spanien einmarschierten, wurden sie zuerst allenthalben begrüßt. Weite Bevölkerungskreise hofften, er werde mit der ungeliebten Regierung Godoys ein Ende machen und den Thronfolger Ferdinand VII. installieren. Die aufgeklärten *afrancesados*, die Franzosenfreunde, dagegen sahen die Chance, die liberalen Reformen gegen Hof und Kirche fortführen zu können.<sup>3</sup> Und Goya gehörte entschieden zu diesen Franzosenfreunden, setzte auf aufgeklärte Zirkel und Minister, empfing von dort Aufträge, vor allem aber wurde er von Godoy protegiert. Die *Nackte Maja* und die *Bekleidete Maja* hatte Goya um 1800 für dessen sogenanntes »Venuskabinett« gemalt, er hatte ihn als siegreichen Feldherrn verewigt und war ihm auch in persönlichen Dingen zu Diensten. Der Politiker besaß am Ende seiner Karriere 1808 immerhin sechzehn Gemälde des Künstlers.

Im März 1808 besetzte Murat gegen den ausdrücklichen Befehl Napoleons die Stadt Madrid, Karl IV. erklärte seinen Rücktritt zugunsten seines Sohnes, der als Ferdinand VII. triumphal in Madrid einzog. Goya bekam den Auftrag, ein Reiterporträt Ferdinands zu malen, der zuvor einen Aufstand gegen Godoy angezettelt hatte, bei dem dieser fast ge-



92 Francisco de Goya: *Kampf mit den Mamelucken an der Puerta del Sol* (2. Mai 1808), 2,66 × 3,45 cm, Madrid, Museo del Prado

lyncht wurde. Godoy dagegen hatte versucht, Ferdinand mit Hilfe Napoleons loszuwerden. Der Kaiser der Franzosen ließ die Protagonisten nach Bayonne kommen und setzte sie dort fest, erst Karl IV., Maria Luisa und Godoy, dann auch Ferdinand VII., den Napoleon zwang, die Krone an Karl IV. zurückzugeben, der daraufhin abdanken musste. Als auch noch die letzten Mitglieder der königlichen Familie aus Madrid nach Bayonne abreisten und der Eindruck entstehen musste, Napoleon wolle Spanien gänzlich der königlichen Familie berauben, brach am 2. Mai 1808 mit dem Aufstand der Madrider Bevölkerung der spanische Unabhängigkeitskrieg aus. Der Madrider Aufstand wurde von Murats Truppen blutig niedergeschlagen, was zu den Massenerschießungen am 3. Mai führte. Beides hat Goya in seinen Bildern dargestellt. Die Franzosen hatten sich durch brutales Vorgehen schnell in Spanien unbeliebt gemacht. In den nächsten Jahren wurden die regulären spanischen Truppen von Guerillagruppen aus der Bevölkerung unterstützt, zugleich formierte sich eine politische Opposition, erst in Sevilla, dann in Cadiz. Napoleon, der seinen Bruder Joseph Bonaparte zum König gemacht hatte, musste erkennen, dass sich die Verhältnisse schrittweise zu seinen Ungunsten verschoben, besonders durch das Eingreifen der engli-

schen Armee unter Wellington von Portugal aus. Juni 1813 wurden die Franzosen endgültig von Wellington geschlagen, nachdem er schon ein Jahr zuvor einen ersten großen Sieg errungen hatte und in Madrid einmarschiert war.

## VERWEIGERUNG ÄSTHETISCHER BEFRIEDUNG

Goya war für die jeweiligen Machthaber in Madrid tätig, für Ferdinand, für die Franzosen, für Wellington. Gelegentlich konnte kaum die Farbe trocknen, und das Reiterporträt des einen Herrschers musste mit dem Porträt des nächsten übermalt werden. Dabei fand Goya seinen politischen Ort durchaus und zwar in der oppositionellen liberalen Verfassung von Cadix aus dem Jahre 1812 mit der Einschränkung der königlichen und adligen Rechte, mit der Regelung über die frei gewählten Stadträte und andere Reformen mehr. Zwar wurde die römisch-katholische Kirche als alleinige Staatskirche anerkannt, doch der Inquisition sollte ein Riegel vorgeschoben werden. Nach Wellingtons Sieg über Napoleon ging eine Welle des Nationalismus durch Spanien, es kam zu einer Massenabwanderung liberaler Franzosenfreunde. An Ferdinands Rückkehr knüpften sich in der Bevölkerung wahre Heilserwartungen, vor allem von der Kirche geschürt. Am 7. Mai 1814 zog Ferdinand feierlich in Madrid ein, und es ist immer vermutet worden, dass Goyas Bilder zum 2. und 3. Mai 1808 die Triumphbögen zu diesem Anlass geschmückt haben. Doch nun setzte eine wahre Liberalenhatz ein, es kam zu Säuberungen und der sofortigen Wiedereinführung der Inquisition. Goya überstand beides, obwohl er vor das Inquisitionstribunal geladen wurde und sich unter anderem für seine als unzüchtig angesehenen Maja-Bilder verantworten musste. Man sagte zu seinen Gunsten aus, er habe nach alten Studien Porträts von Ferdinand gemalt, doch das Vertrauen des Hofes konnte er nicht zurückgewinnen, die Zweifel an seiner politischen Zuverlässigkeit konnten nicht vollständig ausgeräumt werden, da half aller Opportunismus nicht. So sind die Bilder von Aufstand und Erschießung im Mai 1808 einerseits Ergebnisadressen, doch andererseits hebt ihre spezifische Erscheinung die beabsichtigte Funktion der Gemälde, die heroischen Taten Spaniens zu verherrlichen, gleich wieder auf. Und so ist es kein Wunder, dass die Bilder unmittelbar nach der Rückkehr Ferdinands für lange Zeit in den Kellern des Prado verschwanden.

Nur eine genaue Betrachtung der beiden Bilder kann klären, warum sie zur Apotheose nicht mehr taugten, warum Parteinahme als positive Aussage für eine Fraktion für alle Zukunft nicht mehr funktionieren konnte und als Propaganda oder Ideologie durchschaubar wurde: Was blieb, ist die Anklage im Namen der Menschheit. *Der Kampf mit den Mamelucken an der Puerta del Sol (2. Mai 1808)* zeigt den blutigen Widerstand der Madrider Bevölkerung gegen General Murats berittene Soldaten, einen Ausbruch hemmungsloser Gewalt auf beiden Seiten. Da wird geschossen, geschlagen, gestochen nach allem, was sich bewegt. So gut wie keiner der bewaffnet Kämpfenden, der nicht zugleich wieder von einer fremden Waffe bedroht würde. Eine Ordnung ist schwer auszumachen, von überleg-

tem, kontrolliertem Angriff zeigt das Bild nichts. Sofern sie es noch vermögen, scheinen die Mamelucken nach rechts aus dem Bilde zu sprengen. Die Aufständischen drängen von links aus der Tiefe des Platzes nach vorn. Im eigentlichen Kampfstreifen, im Bildvordergrund, versucht man die Reiter von ihren Pferden zu zerren. Selbst wenn an zentraler Stelle ein Mameluck hingeschlachtet und zugleich sein Pferd abgestochen wird, selbst wenn die berittenen Krieger sich eher zur Flucht wenden – schließlich blicken sie alle zurück –, ein Siegesbild der Spanier ist dies nicht. Der Wahn leuchtet gleichermaßen aus den Gesichtern der spanischen Widerstandskämpfer im Zentrum des Bildvordergrundes wie aus den Gesichtern der Mamelucken. Leichen gibt es auf beiden Seiten, Hierarchien existieren nicht mehr; und deswegen gibt es auch keinen eigentlichen Helden, auf den das Geschehen ausgerichtet wäre.

Im absoluten Bildzentrum befindet sich die leuchtend rote Hose eines kopfüber vom Pferde gestürzten Mamelucken, dessen herabhängender Oberkörper blutig zerstoichen ist. So zieht das Zentrum durch das leuchtende Rot das Auge zwar auf sich, wirkt aber in seiner ungewöhnlichen Form auch auf seltsame Art und Weise leer. Sätze der Mameluck noch im Sattel, so wäre er die bildbeherrschende Figur. Sein riesiges Pferd, ein Falbe oder Apfelschimmel, steht auf den Hinterbeinen, in der klassischen Pose der Levade, die dem Reiterporträt des Herrschers zukommt. Goya hat sie oft verwendet, zuletzt 1812 für Wellington (London, Apsley House).<sup>4</sup> Hier aber ist die Bedeutung der Pose ins Gegenteil verkehrt: Der Reiter stürzt ins Nichts, das Pferd wird abgestochen. Ungeordnet wie die Menge links erscheint die Ansammlung der Pferdeleiber rechts, allenfalls ein Bewegungsschub aus der Tiefe links nach vorn rechts ist auszumachen. Sein Beginn wird durch das dramatische Motiv des Spaniers, der einen Mamelucken auf seinem Pferd anspringt, markiert, sein Verlauf durch die sich stark verkürzenden Gebäude der Platzbebauung, die sich nach vorn hin über den Reitern in Nebel aufzulösen scheinen. Wie man weiß, entsprechen sie nicht der realen Bebauung.<sup>5</sup> Die Architektur dient so nicht primär der exakten Bezeichnung der Örtlichkeit, sondern soll vor allem den Bewegungsimpuls fortsetzen. Das Bild verweigert damit den Dokumentcharakter, es ist allein Ausdruck der kämpfenden Kräfte. Letztlich ist dies ein abstraktes Moment. Das Zentrum wird nicht gegenständlich besetzt, der Raum ist nicht wirklich messbar, die Örtlichkeit nicht genau festgehalten; Über- und Unterordnung, selbst Zuordnung werden nicht recht erkennbar, die kämpfenden und stürzenden Leiber sind auch anatomisch nicht korrekt wiedergegeben. Da dies alles bewusst verweigert wird, sehen wir Kämpfen, Stürzen, Stechen als das eigentliche Bildthema.

Das zweite Gemälde, *Die Erschießung der Aufständischen (3. Mai 1808)*, ist sicher das künstlerisch komplexere, konzentriertere; es ist Ausdruck dramatischer, nicht zu überbietender Zuspitzung. Ein Erschießungskommando französischer Infanteristen hat auf eine Gruppe kniender spanischer Aufständischer angelegt. In ihrem Zentrum, hervorstechend mit leuchtend weißem Hemd und gelber Hose, mit weit ausgebreiteten Armen und panisch aufgerissenen Augen auf die Schergen starrend, kniet ein derber Kerl, vor ihm ein grellroter Strom von Blut, davor und darin Leichen. Dicht gedrängt neben der

Hauptfigur ein gebeugter, zu Boden blickender Mönch mit verkrampft betenden Händen, über ihm erstarrt mit geballten Fäusten, den Kopf in den Nacken geworfen, die Augen ebenfalls weit aufgerissen, ein schwarz gekleideter Mann, hinter dem noch drei weitere Opfer auftauchen. Ganz im Schatten, etwas abgesetzt, links am Bildrand, nur schemenhaft zu erkennen, scheint eine Mutter mit ihrem Kind zu hocken. Aus dem Bildhintergrund, von einem Konvent, trotten Scharen weiterer Opfer heran. Die vordersten sind zu erkennen, sofern nicht die Spitzen der Bajonette ihre Gesichter »zerschneiden«. Am eindringlichsten ist der Ausdruck des Mannes links: Er steht zusammengekrampft, hat beide Hände vor dem Mund geballt, er mag den Kopf nicht wenden, nur die Augen starren panisch zur Seite, den Gewehren entgegen. Vor den aufgereihten Schergen, deren Gesichter nicht zu sehen sind, erleuchtet eine riesige würfelförmige Lampe die nächtliche Hinrichtungsszene. Im Rücken der Opfer fällt ein lehmfarbener Hügel zum fernen Konvent hin ab, dessen Turm Henker- und Opfergruppe optisch scheidet. Die aufsteigende Schattenlinie der Lampe antwortet einerseits dem abfallenden Hügel und setzt sich andererseits in der Fluchtlinie der anonymen Soldaten bis zum Bildrand fort, deren Staffeln nicht den Regeln der Perspektive folgt. Über dem Hügelrücken und dem Konvent breitet sich ein schmutziger, grünbrauner Nachthimmel aus.

Die extreme Wirkung des Bildes beruht unter anderem darauf, dass der Betrachter sich unausweichlich auf Seiten der Henker befindet. Die Opfer sind samt und sonders verdammt zu sterben, die Überlebenden sind notwendigerweise schuldig, Ausführungsgehilfen des Entsetzlichen. Sie befinden sich mit den anonymen Schergen diesseits der Schattenlinie. Jedes klassische Bilddrama legt es darauf an, das Grausige in der Darstellung künstlerisch aufzuheben, Goyas Bild dagegen verweigert sich ästhetischer Befriedung. Es ist in diesem Sinne kunstlos; es stellt nicht nur Brutales da, es ist auch brutal gemalt. Wenn man einmal im Prado angesichts des übergroßen Formats das Gesicht der vorderen, in einer Blutlache liegenden Leiche gesehen hat, weiß man, was gemeint ist. Es ist ein zeretztes, zerrissenes Gesicht, aus dem sich die menschlichen Züge verloren haben, und es ist dementsprechend mit groben, ungeordneten, ungeglätteten Pinselhieben gemalt, die das Rot des Blutes, das fahle Gelb der Haut und das tiefe Schwarz der Schatten unvermittelt nebeneinander stehen lassen. Aber auch die übrigen Körper und Gegenstände sind nicht eigentlich geformt, sie haben kein Volumen, keine Rundung, keine Fülle, ja, sie scheinen sich – wie die hockende Frau mit ihrem Kind – gelegentlich aufzulösen, ihre Körperhaftigkeit zu verlieren. Der kahle Hügel ist eine bloße Folie, es nimmt nicht wunder, dass mancher Betrachter in ihm eine Mauer gesehen hat. Die Gegenstände haben keinen Eigenwert mehr, sie stiften nicht die Beziehungen im Raum. Die Malmaterie bleibt sichtbar, die Faktur, der einzelne Pinselstrich sind in ihrer Erscheinung selten gelöscht; einmal hat eine Form zur Abgrenzung einen groben Umriss, ein andermal geht sie unartikuliert in eine andere Form über. Die Kategorien »skizzenhaft« und »vollendet« haben vor einem solchen Bild keine Gültigkeit mehr. Die Malmaterie ist jeweils so weit entwickelt wie für die Aussageabsicht erforderlich. Der Hügelverlauf etwa zählt nur in seiner Entsprechung zur Schattenlinie.

Beide Linien weisen auf die Mitte der Schergen, bilden so einen Lichtkeil, in den die Gewehre um so unausweichlicher hineinragen. Wie beim ersten Bild ist der Raum nicht wirklich messbar, die Örtlichkeit nicht wirklich identifizierbar: Auch hier scheint die Architektur nicht der Realität zu entsprechen; sie hat primär Bildfunktion. Der Eindruck von Authentizität wird nicht durch die Wiedergabe des objektiv Gegebenen bewirkt, sondern durch die mit Kunstmitteln gesteigerte Eindringlichkeit.

## DAS ENDE TRADITIONELLER BILDFUNKTIONEN

Es trifft sicher zu, dass Goya als Hofmaler zu den Privilegierten gehörte, dass er sich diese Privilegien bis hin zur Selbstverleugnung zu erhalten suchte und sich durch die Zeitläufe lavierte. Aber ebenso richtig ist es, dass Goya in den nicht veröffentlichten Radierungen *Desastres de la guerra* (1810–1814) einen Ort fand, sich die Erfahrungen des unvorstellbar grausamen Krieges von der Seele zu schreiben. Bei ihm wäre also eine zeit-typische Spaltung in angepasst-offizielle und aufklärerisch-private Kunst festzustellen. Doch reicht diese Klassifizierung als Erklärung nicht aus. Es ist vielmehr zu fragen, ob nicht die Erfahrung des Krieges, der eigenen hochgradig verunsicherten Existenz, der völligen politischen Relativität, der Aufhebung aller Werte, der Verkehrung aller Ordnungen, des überhaupt nicht mehr greifbaren Sinns politischen, religiösen und sozialen Handelns, ob nicht alle diese Erfahrungen einschneidende Konsequenzen für Goyas Art und Weise der künstlerischen Darstellung gehabt haben. Wenn die Welt aus den Fugen ist, wie ist da noch die geläufige Ordnung im Bild aufrechtzuerhalten? Wenn die Bezüge unter den Menschen unklar geworden sind, wie soll da Handlung im Bild noch anschaulich werden? Wenn die Begriffe keine Eindeutigkeit mehr haben, weil ihr Sinn pervertiert wurde und die sinnbestimmenden Institutionen selbst höchst fragwürdig wurden, wenn die überlieferten Erklärungsbilder also nicht mehr taugen, wie soll da noch Sinn im Bild gestiftet werden können? Können Bilder überhaupt noch traditionelle Funktionen übernehmen? Lügen sie dann, wenn sie es versuchen, nicht zwangsläufig? Und schließlich: Wenn sie nicht mehr positiv Sinn stiften, was tun sie dann?

Um das in der doppelten Bedeutung des Wortes Traditionsaufhebende von Goyas Erschießungsbild wirklich bestimmen zu können, gilt es aus dem Blickwinkel der tradierten Kunstauffassung zwei Fragen zu beantworten. Welcher Gattung gehört Goyas Werk an? Wie verarbeitet der Maler die klassische Kunst- und Thementradition? Die Gattungsfrage ist nicht leicht zu klären. Goyas Bilder waren keine direkten Auftragsarbeiten; er hatte beim Regentschaftsrat um Unterstützung für Gemälde nachgesucht, die, wie er schrieb, die ruhmreiche Erhebung gegen Napoleon, den Tyrannen Europas, verewigen sollten. Nach nur eineinhalb Monaten, am 7. Mai 1814, zu Ferdinands Einzug in Madrid, waren die beiden immerhin 2,66 mal 3,45 Meter großen Bilder fertig. Waren die Historien wirklich, wie die Tradition es will, an einem der Triumphbögen zum Einzug des Königs befestigt, dann



93 Theodor van Thulden (nach Peter Paul Rubens): *Arcus Ferdinandini Pars Anterior*, Radierung und Kupferstich, 53,1 × 38,5 cm, aus: *Pompa Introitus honori Ferdinandi* [...], Antwerpen 1641, fol. 99

hatten sie damit allerdings eine klassische Funktion. Wenn Rubens etwa einem anderen Ferdinand, dem Kardinal-Infanten Ferdinand von Spanien, bei dessen Einzug in Antwerpen 1635 Triumphbögen mit großen Bildern schmückte, dann hatten diese Bilder ein genaues Programm zur Verherrlichung des Siegers in der Schlacht von Nördlingen (Abb. 93).<sup>6</sup> Sie stellten die Schlacht selbst dar, allerdings als bloßen Hintergrund für den zu

Pferd in der Levade posierenden Feldherrn und zeigen Ferdinand in einem antikischen Triumphzug oder in allegorischer Einkleidung als Herkules am Scheideweg, der sich für die Kriegstugend entscheidet. Das heißt: Es wurde der komplette Apparat klassischer Kunst benutzt, um in traditionellen Verständigungsbildern dem Herrscherruhm Ausdruck zu verleihen. Es wäre Rubens und seiner Zeit nicht in den Sinn gekommen, diese auf universalen Anspruch und göttliche Rechtfertigung zielende Darstellung eines historischen Ereignisses für unangemessen zu halten oder die Schlacht gar aus der Perspektive der Opfer zu sehen. Die hohe Form mit ihrer Funktion, auf übergeordnete Rechtfertigungszusammenhänge zu verweisen, blendete individuelles Schicksal und existentielle Erfahrung aus, etwa die von Angst und Schrecken. Wenn Goya dagegen die Schlacht als Entfesselung wahnwitziger Triebe und das Resultat der Schlacht als brutale Vernichtung menschlicher Existenz begreift, dann können derartige Bilder ihre konventionelle Funktion im Dienste der Verherrlichung des Herrschers nicht mehr erfüllen.

Für das Erschießungsbild wäre allerdings auch eine andere gattungsmäßige Zuordnung denkbar, ja, naheliegend, nämlich die Zuordnung zum Märtyrerbild, das – besonders seit der Gegenreformation – grausig genug sein konnte.<sup>7</sup> Ein solches Gemälde zeigt Blut, Leichen, Verstümmelung. Das Martyrium wird aus Gründen religiöser Überzeugungskraft bewusst eindringlich vorgeführt, aber es ist immer auch zugleich Erlösung, unmittelbarer Weg zu Gott. Entweder spiegelt sich die Verklärung bereits im Gesicht des Opfers, oder ein Heilszeichen erscheint, die Märtyrerpalme wird gereicht; die Heilsgewissheit kann auch in der höchsten Pein nicht ausbleiben, nur so bekommt der Tod seinen Sinn, kann der Märtyrer Vorbild sein. Gleichsam in Gewissheit eines zukünftigen Lebens bleibt auch der verstümmelte oder tote Märtyrer in schöner Körperlichkeit erhalten. Sein Körper löst sich nicht wie bei Goya in formlose Farbmaterie auf. Angesichts der mechanischen Tötung will sich im Erschießungsbild der Gedanke an Erlösung nicht mehr einstellen. Das für die religiös-didaktische Funktion Entscheidende eines Märtyrerbildes scheint zu fehlen. Kann nach dieser Feststellung die Frage nach Goyas Verarbeitung der Kunst- und Thementradition überhaupt noch sinnvoll sein? Kann eine solche Verarbeitung, wenn sie denn vorliegt, für die Bedeutung des Bildes noch relevant sein, wo wir doch zugleich zu konstatieren haben, dass es sich einer klassischen Gattungszuordnung nicht mehr fügt? Das ist ein entscheidendes Problem, und die Tatsache, dass es bisher nicht aufgeworfen wurde, hat in der Forschung zu einander diametral entgegengesetzten Deutungen des Bildes geführt. Schon vor längerer Zeit hat man gesehen, dass das zentrale, hell erleuchtete Opfer mit den weit ausgebreiteten Armen Wundmale an den Händen trägt.<sup>8</sup> Seine Pose hat man entweder verstanden als die des sterbenden Christus am Kreuz oder auch als die des zu Gott flehenden Christus am Ölberg im Garten Gethsemane. Mit dieser entscheidenden christlichen Würdeformel wäre das hervorgehobene Opfer in der Tat zum göttlich ausgezeichneten Märtyrer geworden. Politisch interpretiert wäre sein Opfertod für die Freiheit Spaniens geleistet, das Bild würde damit eine Art von pathetischer Freiheitsikone. Dem gegenüber steht die Deutung des Bildes als Ausdruck unausweichlichen Ausgeliefertseins und völliger

Hoffnungslosigkeit. Festzuhalten ist: Das Opfer trägt die Wundmale und seine Pose ist eine Pathosformel. Zu fragen bleibt, ob ihre Herkunft nicht noch genauer zu klären ist, und wie sie im Zusammenhang der ebenfalls zu Recht bemerkten Ausdrucksdimension der hoffnungslosen Unausweichlichkeit zu verstehen wäre.

## ÄSTHETIK DER WIDERSPRÜCHE

Wir haben bei Goya ein zusammengesetztes Motiv vor uns, das sich aus verschiedenen Herkunftsbereichen nährt; und erstaunlicherweise kommen sie gleichermaßen zur Wirkung. Das Grundmotiv ist das Gethsemanemotiv, das für Klage, Opfer und Empfangen steht: Zu ihm gehören das Knien und das Ausbreiten der Arme. Es verbindet sich mit dem Kreuzigungsmotiv, das für den Opfertod eines Unschuldigen steht: Zu ihm gehören wiederum das Ausbreiten der Arme, dann aber vor allem die Wundmale und das im Leiden leicht zur Seite gesunkene Haupt. Aus der Passions-Ikonographie dürfte im übrigen auch das Motiv der großen würfelförmigen Lampe stammen, von der die nächtliche Szene grell beleuchtet wird. Passionszyklen beginnen in der Regel mit der Gethsemaneszene und enden mit der Auferstehung Christi. Auf die erste Szene folgt unmittelbar die Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane, und dabei erleuchtet grundsätzlich eine große Tragelampe im Bildvordergrund das nächtliche Geschehen, in dem, wie es in der Bibel heißt, Christus von den Schergen wie ein Mörder behandelt wird. Man könnte also argumentieren, dass Goya die jedem Spanier vertrauten christlichen Verständigungsbilder in seinem Sinne nutzt. Er kombiniert die Gethsemane-Ikonographie mit dem Motiv der eigentlichen Passion, bietet aber keine Auferstehung, keine Erlösung an. Diese Kombination von Gethsemane und Kreuzigung ist durchaus nicht willkürlich, weder ikonographisch noch theologisch: Der heilige Franziskus etwa empfängt in der Pose des Christus in Gethsemane die Stigmata. Die Passion wird in der Passionsankündigung bereits anschaulich. Auch dieses Bild war jedem Spanier geläufig.

Ungewöhnlich ist allerdings die Verweigerung der Erlösung, und um dies zu veranschaulichen, greift Goya auf einen weiteren Herkunftsbereich zurück, auf die populäre tagespolitische Graphik. Denn nur hier konnte er unmittelbar verständliche Bildprägungen finden und damit Ausdrucksbereiche eröffnen, die gehobener, klassisch-akademischer Kunstsprache, aber auch christlicher Ikonographie verschlossen waren. Man ist leicht geneigt, einen solchen Bereich realistisch zu nennen; das ist richtig und falsch zugleich. Die populäre Graphik findet in der Tat überzeugende Chiffren, Zeichen, Ausdrucksformen für Panik, Angst, für Verstümmelung oder brutale Gewalt. In ihrer unter die Haut gehenden Direktheit machen sie die Schlagkraft solcher Darstellungen aus. Erreicht wird dies allerdings nicht durch genaue Wiedergabe, sondern durch zuspitzende Verkürzung oder Übertreibung. Man weiß, dass neben der eigenen volkstümlichen Tradition vor allem in Wellingtons Gefolge englische populäre Graphik mit anti-napoleonischer Ausrichtung in

Spanien verbreitet wurde, und man hat mit gutem Grund darauf hingewiesen, dass Goya für *Die Erschießung der Aufständischen* Anregungen von der Propaganda-Graphik eines englischen Künstlers namens Robert K. Porter empfangen hat.<sup>9</sup> Dieser war 1808 mit dem englischen Heer in Spanien, um die Kriegsergebnisse im Bilde festzuhalten, und es ist gut möglich, dass seine Graphik in Goyas Hände gekommen ist. Eines von Porters Blättern, 1803 datiert, zeigt unter dem Titel *Bonaparte massakriert 3800 Mann in Jaffa*, in äußerst grobschlächtiger Manier wie in Reih und Glied aufmarschierte Franzosen wehrlose, gefesselte Orientalen auf Napoleons Befehl erschießen (Abb. 94). Außerdem findet sich im nahen Vordergrund eine Gruppe von Turbanträgern mit schreckensweit aufgerissenen Augen, verkrampten Leibern und geballten Fäusten, vor ihnen kopfübergestürzte, in ihrem Blut liegende Leichen. Die Köpfe, vor allem die Augen, und die Hände sind übergroß gezeichnet, die Verkrampfung ist durch anatomisch gänzlich unmögliche Verdrehung der Gliedmaßen, die Unausweichlichkeit des Massakers durch überspitzte Nähe von Henkern und Opfern verdeutlicht. Das heißt, gerade die Abweichung vom anatomisch, perspektivisch oder räumlich Möglichen, die im Wortsinne extreme Konzentration oder Verdichtung macht die Dimension des Entsetzlichen erst anschaulich. Auch Goyas namenloses zentrales Opfer hat zu kurze Arme, zu große Hände, riesige Augen, seine Begleiter zeigen ihre völlige Verkrampfung gerade in physisch nicht denkbarer leiblicher Verdrehung, Opfer und Henker sind auch hier zu nah aneinandergerückt. Das Außerordentliche an Goyas Bild ist, dass es ihm gelingt, diese Dimension der populären Gebrauchskunst mit dem Anspruch und der Tradition der hohen Kunst zu vermitteln und in einer neuen Kunstsprache zusammenzuführen.

Goyas *Erschießung der Aufständischen* ist widersprüchlich. Wir realisieren die christliche Figuration und ihre zugehörigen Bedeutungsgehalte von Gethsemane und Kreuzigung, wir sehen sie aber eingefügt in einen Zusammenhang, der die christliche Konsequenz der Erlösung verweigert. Dieser neue Kontext ist Ergebnis von Goyas Gegenwartserfahrung, künstlerisch erobert er ihn mit Hilfe der Möglichkeiten populärer Graphik. Für deren Darstellungsweise allerdings findet er in der Malerei eine völlig neuartige Entsprechung, er argumentiert mit der Farbbehandlung, der Art der Faktur. Die Konfrontation von neuem Kontext in neuer Behandlungsweise und alter Bedeutung bleibt als Spannung im Bild bestehen. Erst das erklärt die diametral entgegengesetzten Deutungsangebote der Forschung. Denn die Entscheidung darüber, was als dominant erfahren wird, ist dem Betrachter überantwortet. Liest er das Bild im Sinne des christlichen Zeichens, so kann er vom Opfertod für die Freiheit Spaniens sprechen und das Bild letztlich als Triumphbild begreifen; dann muss er allerdings die Ausdrucksdimension der Hoffnungslosigkeit unterdrücken. Erfährt er aber diese als vorherrschend – und der Maler unternimmt alles, um sie zu steigern –, so muss er die Sinnlosigkeit der christlichen Zeichen feststellen. Es ist möglich, dass er hin- und hergerissen ist, weil traditionelle Ikonographie und neue Wirkungsform miteinander konkurrieren. Der Betrachter hat sich nach Maßgabe seiner Gegenwarts- und Welterfahrung zu entscheiden.



94 Robert K. Porter: *Bonaparte massakriert 3.800 Mann in Jaffa*, 1803, Radierung, 44,1 × 28,8 cm, Berlin, Privatbesitz

Die neue Wirkungsform ist ausgezeichnet durch ein Abweichen von traditioneller Anatomie-, Perspektiv- und Malauffassung, durch gegenständliche Verrückung, Verdrehung, Verzeichnung, durch Zuspitzung, Übertreibung, Verkürzung, die jeweils dazu eingesetzt werden, um die Eindringlichkeit zu steigern. Dies sind nicht beliebig zur Verfügung stehende künstlerische Mittel, sondern Resultanten historischer Erfahrung, und sie haben weitreichende Folgen für das, was ein Bild ist und in Zukunft sein kann. Wenn die Hauptfigur in ihrer Pose aus einer Spiegelung der vor ihr liegenden Leiche mit dem zerfetzten Gesicht gewonnen erscheint, wenn man geradezu von einem Vorher und Nachher sprechen kann, dann ist die Frage nach dem Sinn des Todes mit Unausweichlichkeit gestellt. Die Vorstellung, dass der Tod der Übergang zu einem anderen höheren Seinszustand ist,

scheint angesichts der Deformation dieses Gesichtes nicht mehr möglich, der Tod erscheint als bloßes Ende, als Auslöschung. Damit scheitert auch die Vorstellung, dass ein Bild Exemplum sein kann, im Namen einer höheren Moral spricht, auf etwas Sinngebendes verweist. Es kann nur in einer pathetischen Geste die Sinnlosigkeit als das große Problem der Gegenwart vorführen. Es kann uns die Unausweichlichkeit vorführen, die Gewalt und Brutalität, den Angriff auf die Würde des Menschen, aber nicht die Würde selbst. Sie zu verteidigen, ist der Betrachter aufgefordert. Er ist Zeuge der von Menschen verantworteten Grausamkeit. Das ist in der Tat die Erfahrung der Moderne, und Goya scheint der erste, der die künstlerischen Mittel fand, ihr vollständig Ausdruck zu geben.

### Das Pathos der Sinnlosigkeit (Werner Busch)

- 1 Der vorliegende Beitrag folgt teilweise der Behandlung des Bildes bei Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 95–113.
- 2 Valentín de Sambricio: *Tapices de Goya*, Madrid 1946, Dok. 225.
- 3 Zu den historischen Ereignissen vgl. *Goya and the Spirit of Enlightenment* (hrsg. v. Alfonso E. Pérez Sánchez u. Eleanor A. Sayre), Ausstellungskatalog, Museo del Prado, Madrid / Museum of Fine Arts, Boston / Metropolitan Museum of Art, New York 1989; Francis D. Klingender: *Goya in the Democratic Tradition* [1948], New York 1968; Jutta Held: *Francisco de Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1980.
- 4 Vgl. Pierre Gassier u. Juliet Wilson: *The Life and Complete Work of Francisco Goya, with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Drawings, and Engravings*, New York 1971, Kat.-Nr. 896.
- 5 Vgl. Werner Hofmann: *Traum, Wahnsinn und Vernunft. Zehn Einblicke in Goyas Welt*, in: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789–1830*, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 1980–1981, S. 50–238, S. 117–121.

- 6 Vgl. John R. Martin: *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brüssel 1972 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 16); *Peter Paul Rubens 1577–1640* (hrsg. v. Gerhard Bott), Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1977, S. 98–108.
- 7 Vgl. Fred Licht: *Goya. Beginn der modernen Malerei* [1979], Düsseldorf 1985, S. 123 f.
- 8 Vgl. Folke Nordström: *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm, Göteborg u. Uppsala 1962 (Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series), S. 178.
- 9 Die Übernahme aus der populären Graphik beobachtete zuerst Ernst H. Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* [1953], London u. New York 1971, S. 124–126.