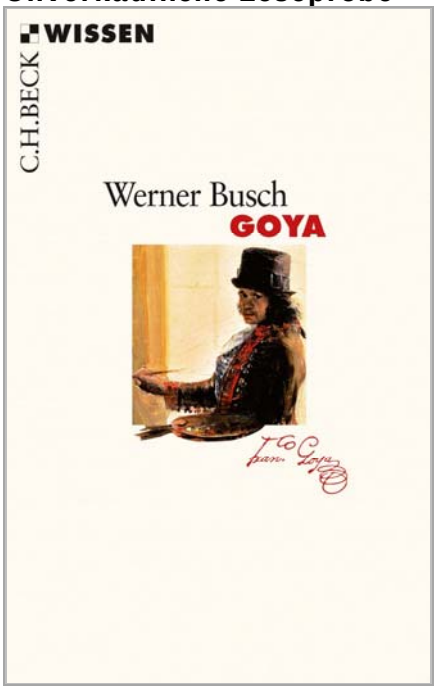
C.H.BECK
WWW.CHBECK.DE

Unverkäufliche Leseprobe



Werner Busch
Goya

2018. 128 S., mit 51 Abbildungen
ISBN 978-3-406-72755-9

Weitere Informationen finden Sie hier:
https://www.chbeck.de/24554618

© Verlag C.H.Beck oHG, München

C.H.BECK WISSEN

Francisco Goya (1746–1828) war eine singuläre Gestalt in der europäischen Kunstgeschichte. Politisch stand er auf dem Boden der liberalen spanischen Verfassung. Gleichwohl war er Hofmaler in Madrid und lavierte sich durch die wechselhaften Zeitläufte mit ihren Phasen der politischen Repression. Seine Gemälde und Graphiken revolutionierten die Kunst und stellten den Zeitgenossen vor Augen, dass Vernunft und Aufklärung immer gefährdet sind und jederzeit in Gewalt und Wahn umschlagen können. Auch Goyas bildliche Anklagen des Krieges entfalten ihre Wucht bis heute. Werner Busch zeigt den Künstler als hellsichtigen Beobachter, welcher der Moderne einige ihrer eindrücklichsten Bilder gegeben hat.

Werner Busch lehrte von 1988 bis 2010 als Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Bei C.H.Beck sind von ihm u. a. erschienen: «Das sentimentalische Bild» (²1997), «Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion» (²2008), «Das unklassische Bild» (2009) und «Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit» (2015).

Werner Busch

GOYA

Verlag C.H.Beck

Für Fred Licht

Mit 51 Abbildungen, davon 16 in Farbe

Originalausgabe
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2018
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Umschlaggestaltung: Uwe Göbel, München
Umschlagabbildung: Goya, Selbstbildnis im Atelier (Ausschnitt), ca. 1790, Öl auf Leinwand, 42 × 28 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando, © akg-images
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 72755 9

www.chbeck.de

Inhalt

	Vorbemerkung	6
1	Prolog: Goyas Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta	7
2	Goyas bildnerisches Denken	22
3	Kabinettbilder	42
4	Goya und die Herzogin von Alba	51
5	«Los Caprichos»	66
6	Die «Nackte» und die «Bekleidete Maja»	78
7	Die Bilder zum 2. und 3. Mai 1808	81
8	«Los Desastres de la Guerra»	101
9	Die Schwarzen Bilder	114
10	Epilog: «Die Kompanie der Philippinen»	120
	Literaturverzeichnis	125
	Bildnachweis	128

Vorbemerkung

Ein kleines Buch über Goya zu schreiben, ohne das schon mehrfach Erzählte zu wiederholen, ist nicht einfach. Für viele Kunsthistoriker ist Goya ein Bekenntniskünstler. Seine drastische, erschreckende Anklage des Krieges fordert – zu Recht – eine humanistische Einverständniserklärung heraus. Das Ablegen eines derartigen Bekenntnisses führt jedoch leicht dazu, dass im Detail nicht mehr nachgefragt wird. Nun hat die spanische Kunstgeschichte in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten, was lange verabsäumt wurde, umfassendes Quellenmaterial zu Goya bereitgestellt, doch sind die Ergebnisse nur in Grenzen rezipiert worden. Die ältere engagierte Forschung hat durchaus auf die besondere Rolle der permanentem radikalen Wandel unterliegenden spanischen Geschichte abgehoben. Eine stringente historische Einbettung Goyas fehlt allerdings immer noch. Ihr Ergebnis müsste es sein, Goyas ambivalente Haltung den Ereignissen gegenüber hervorzukehren, indem sie die Konsequenzen der politischen und sozialen Entwicklung im individuellen Werk aufspürt. Der folgende Text versucht ansatzweise eben dies, soweit es auf beschränktem Raum überhaupt möglich ist. Allein auf diesem Wege scheint ein unverstellterer Blick auf Goya möglich.

Der Autor dankt erneut dem Verlag C.H.Beck und in Sonderheit der Lektorin Stefanie Hölscher für die Möglichkeit, diesen Band schreiben zu können. Der größte Dank allerdings gebührt Gudrun Maurer, Kuratorin am Prado in Madrid und dort zuständig für Goya. Sie hat mein Manuskript kritisch gelesen und eine ganze Reihe von faktischen Fehlern und Ungereimtheiten korrigieren können, die die Forschung lange mit sich herumgeschleppt hat und die ich ohne ihre Hilfe fortgeschrieben hätte. Zudem hat sie mich über Jahre mit der neuesten spanischen Literatur zu Goya versorgt – nicht selten von ihr selbst verfasst.

I Prolog: Goyas Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta

Ende 1819 erkrankte Goya zum zweiten Mal in seinem Leben schwer, es war, so schien es, eine Krankheit zum Tode. Ein erster Krankheitsschub hatte ihn in Ansätzen Ende 1792 und grundsätzlich Anfang 1793 heimgesucht. Goyas Ertaubung war die Folge. Zu diesem Zeitpunkt war er, 1746 im aragonesischen Fuendetodos geboren, längst ein nicht nur bei Hofe anerkannter Maler.

Er hatte als regionaler Kirchenmaler begonnen, strebte aber von vornherein nach Höherem. Früh versuchte er, in Madrid Fuß zu fassen, zuerst ohne rechten Erfolg. Offenbar zielte er auf Anton Raphael Mengs, der 1761 an den Hof in Madrid berufen worden war und mit seiner klassizistischen Kunstauffassung dem spätbarocken Giovanni Battista Tiepolo Konkurrenz machte, der ebenfalls aus Italien an den Hof geholt worden war. Wohl bis 1771 war Goya Schüler des wenig älteren Francisco Bayeu, und obwohl sich zwischen beiden eine Konkurrenzsituation ergab, erwies sich die Verbindung als günstig. Denn Bayeu wurde von Mengs am Madrider Hof beschäftigt und zog Goya mit, der 1773 Bayeus Schwester geheiratet hatte. Auf Bayeus Rat hin war Goya bereits 1770/71 in Italien gewesen, hatte bei einem Wettbewerb an der Akademie in Parma Erfolg gehabt und wurde schließlich von Mengs 1774 an den Hof in Madrid berufen.

Von 1775 bis 1792 arbeitete Goya als Entwerfer für die Teppichmanufaktur Santa Barbara in Madrid. Daneben war er weiterhin als Kirchenmaler tätig, lieferte Altarbilder und Fresken. Als er 1780 Mitglied der Academia de San Fernando wurde, stiegen seine Ansprüche. Er begann, Porträts von einflussreichen Persönlichkeiten zu malen, arbeitete unter anderem für den Infanten Don Luis und die Herzöge von Osuna. Schon jetzt malte

er weniger für den alten Adel als vielmehr für reformwillige Adlige und Finanziers. Auch versuchte er, die kirchlichen Aufträge zu minimieren. Wie wir später sehen werden, erklärt sich dies leicht aus der Spannung zwischen dem konservativen Altadel und der Kirche auf der einen Seite und dem Hof unter dem liberalen, der Aufklärung nahestehenden König Karl III. sowie den Reformorientierten auf der anderen Seite. Goyas Aufstieg am Hof erfolgte relativ schnell. Zusammen mit Ramón Bayeu, dem Bruder seines Lehrers Francisco Bayeu, wurde er 1786 *Pintor del Rey*, königlicher Maler, 1789 Hofmaler (*Pintor de Cámara*). Er malte Porträts des Königs Karl IV. und der Königin María Luisa.

Doch dann kam der große Einschnitt durch die Krankheit. Bis heute ist ungeklärt, worum es sich dabei wirklich gehandelt hat. Goya hatte gerade seinen Report zum akademischen Curriculum abgeliefert, der eine deutliche Distanz zu einer klassisch-akademischen Kunstauffassung markierte und individuelle künstlerische Freiheit propagierte. Mit königlicher Genehmigung ging er nach Andalusien und wurde in Sevilla von der Krankheit erst recht geschlagen. Bis Juni 1793 blieb er in Cádiz unter der Obhut von Sebastián Martínez, einem wohlhabenden Kaufmann mit einer riesigen Kunstsammlung, die Goya in verschiedener Hinsicht zugute kam, besonders durch Martínez' bedeutenden Bestand an englischen Karikaturen. Goya kehrte danach zwar nach Madrid zurück und nahm wieder an den Sitzungen der Akademie teil, doch zog er sich aufgrund seiner Krankheit mehr und mehr aus allen Ämtern und Verpflichtungen zurück und konnte nun überwiegend als freier Unternehmer agieren. Er suchte sich seine Aufträge selbst, wenn er auch wegen des Gehalts zeitlebens Hofmaler blieb, ja, 1799 zum ersten Hofmaler avancierte. Seine Freunde und Auftraggeber fand er zu einem Gutteil unter den liberalen Intellektuellen, die nicht selten auch in freieren Phasen Regierungsverantwortung übernahmen.

Im Folgenden waren die Zeitläufte von extremer Unsicherheit geprägt, die politischen Verhältnisse änderten sich permanent, kurzfristige liberale Phasen wurden von reaktionären, auf

den alten Adel und die Kirche mitsamt der Inquisition gestützten Machtkonstellationen abgelöst. Die Könige ruinierten das Land schrittweise, mal dominierten in Spanien die Franzosen, mal die Engländer und dann wieder die Reaktion. So blieb Goya nichts anderes übrig, als sich durch die Zeitläufte zu lavieren. Er hing der immer nur kurzfristig gültigen liberalen, nach französischem Vorbild formulierten Verfassung von Cádiz aus dem Jahre 1812 an und zählte zum Kreis der *afrancesados*, der Franzosenfreunde. Seine liberalen und vor allem die in politischen Ämtern tätigen Freunde wurden verfolgt, eingekerkert und emigrierten in verschiedenen Phasen nicht selten nach Frankreich – was Goya am Ende seines Lebens ebenfalls nötig zu sein schien.

1819, als ihn die Krankheit das zweite Mal niederwarf, war er bereits 73 Jahre alt. Seit der Rückkehr des reaktionären Königs Ferdinand VII. 1814 war die Verfolgung von Liberalen besonders ausgeprägt, und auch Goya sah sich zu Vorsicht veranlasst, obwohl es ihm gelang, seinen Status als Hofmaler zu erhalten. Er kaufte sich 1819 am Rande von Madrid die Quinta del Sordo, das Landhaus des Tauben – ob er dort gewohnt oder nur gemalt hat, bleibt unklar. Bevor er mit der Ausmalung der Quinta mit den sogenannten Schwarzen Bildern begann, fertigte er 1820 das Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta (Abb. 9) als Dank für die Errettung vor dem Tod. Dieses Selbstbildnis scheint dazu geeignet, eine derartige Fülle von grundsätzlichen Eigenheiten und Problemen von Goyas Kunst zu thematisieren, dass wir seine Behandlung an den Anfang stellen wollen.

War schon die Phase der Napoleonischen Kriege von 1808 bis 1814 fürchterlich gewesen, wie Goyas «Desastres» bezeugen, so mussten die Verhältnisse nach Ferdinands Rückkehr Goya als gänzlich hoffnungslos erscheinen. Es kam zu einer wahren Liberalenhatz, die Inquisition wurde wieder eingerichtet. Ferdinand schien an Goyas Kunst und Kunstauffassung nicht im Geringsten interessiert, ahnte in ihm mit Notwendigkeit den Oppositionellen. Spaniens amerikanische Kolonien gingen verloren, die Minister waren völlig zerstritten, der Staat war mehr oder weniger bankrott, die Unzufriedenheit im Land wuchs. Erste Verschwörungen in den Jahren 1817 und 1819 scheiterten, doch

am Neujahrstag 1820 revoltierte General Rafael del Riego, marschierte mit seinen Soldaten durch Andalusien, proklamierte allerorten die Wiedereinrichtung der aus dem Jahr 1812 stammenden Konstitution von Cádiz und löste damit eine Aufstandswelle aus. In Madrid zwang die Bevölkerung den König, auf die liberale Verfassung zu schwören, seine Regierung brach zusammen. Noch einmal gelang es den Liberalen, die Politik zu bestimmen – allerdings nur bis 1823. Dann nämlich schickte Frankreich unter Ludwig XVIII. mit der Unterstützung der Heiligen Allianz Truppen nach Spanien, um der liberalen Politik ein Ende zu bereiten. Ferdinand wurde wieder installiert, schaffte sofort die Verfassung wieder ab, die alten Machtverhältnisse wurden erneuert. Ein letztes Mal wurde auch die Inquisition wieder eingerichtet, und noch einmal wurden die Liberalen mit allen Mitteln verfolgt, General Riego wurde hingerichtet. Ein Exodus liberaler Intellektueller und Politiker begann, dem sich auch Goya nicht mehr verschließen konnte. Trotz einer aus politischem Kalkül gewährten Generalamnestie im Mai 1824 ging er ins Exil nach Bordeaux.

Angesichts dieser Verhältnisse stellen sich zwei Fragen. Zum einen: Wo genau ist Goyas «Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta» einzuordnen, und inwieweit haben die Verhältnisse auf seine Konzeption abgefärbt? Die zweite Frage soll erst später beantwortet werden: Wie erklärt es sich, dass die Schwarzen Bilder in ihrer erschreckenden, wahnhaften Verfasstheit exakt in der kurzen liberalen Phase von 1820 bis 1823 entstehen konnten, die doch auch von Goya freudig begrüßt wurde, wie nicht nur die zu dieser Zeit hinzugefügten Blätter zu seiner graphischen Serie der «Desastres» verdeutlichen können? Die Quinta del Sordo hatte Goya im Februar 1819 gekauft, die Erkrankung setzte im Winter desselben Jahres ein. Riegos Revolution begann wie erwähnt am 1. Januar 1820, und im März musste Ferdinand auf die Verfassung schwören. Das fertige Selbstbildnis Goyas mit seinem Arzt ist 1820 datiert. So müssen wir davon ausgehen, dass die Krankheit den Endpunkt einer verzweifelten Phase darstellte und das Bild der Errettung aus diesem Zustand zu einem Zeitpunkt erneuerter Hoffnung entstand.

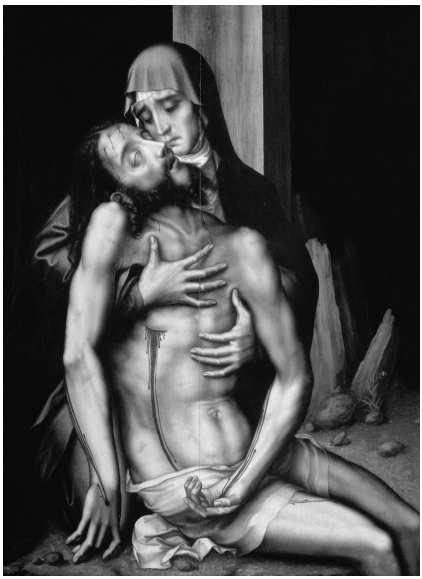
Die Anlage des Gemäldes ist komplex. Goya hat auf verschiedene, einander durchdringende Traditionen zurückgegriffen. Was sie für das Verständnis des Bildes bedeuten, wird kontrovers diskutiert. Bis heute hat das Bild, so viel darüber auch geschrieben wurde, keine strukturelle Analyse erfahren, die nicht nur die ikonographischen Traditionen in Rechnung stellt, auf die Goya rekurriert, sondern auch die perspektivische und anatomische Anlage und die sehr unterschiedliche Präzision der Wiedergabe. Daher gilt es zu fragen, wie sich all dies zueinander verhält. Es wird sich – nicht nur in diesem Falle – zeigen, dass das Faktisch-Gegenständliche zwar wichtig ist, jedoch nur über die Erscheinung des Faktischen und seine Wirkung ein Zugang zu einem Großteil von Goyas Kunst zu gewinnen ist. Dabei ist es durchaus nicht selten, dass das Faktische und seine Erscheinung im Bilde in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Was wiederum ein Stück weit erklären kann, warum es derartig voneinander abweichende Ausdeutungen von Goyas Bildern gibt. Das liegt schlicht daran, dass die Verbalisierung der Erscheinungsphänomene notwendig subjektiv bleibt. Verzichtet man allerdings darauf, das Faktische und seine Erscheinung in ein Verhältnis zu setzen, dann sind der Willkür Tor und Tür geöffnet.

Aber auch das Faktische erschöpft sich nicht in gegenständlicher Benennung. Kurz: Wir haben zu realisieren, dass bei Goya Zeichen und Bezeichnetes häufig sehr viel weiter auseinander liegen als bei anderen Künstlern. Schon vorab kann gesagt werden, dass sich dies einer literarischen, ironisch-skeptischen Tradition verdankt, die sich mit den Namen von Erasmus, Cervantes oder Quevedo verbindet, und dass es bei Goya, selbst bei vielen seiner religiösen Bilder, keine positive, affirmative Bedeutungssetzung mehr gibt. Goya kann die Gegenwart eigentlich nur noch kritisch-negativ sehen, er kann nicht mehr an das Gute im Menschen glauben und hat deswegen auch Schwierigkeiten mit der Schönheitlichkeit der Kunst. Jegliches Ideal gerät ihm außer Reichweite.

Auf dem etwa 115 x 80 cm großen Bild sind Goya und Arrieta in Halbfigur frontal wiedergegeben. Der Arzt hat seinen Patien-

ten im Bett von hinten aufgerichtet, stützt ihn mit seinem Körper und der linken Hand an der Schulter. Mit der Rechten, die wie ein Riegel vor Goyas Leib geschoben ist, reicht er ihm einen Heiltrank. Goya, dessen Rechte auf dem Betttuch liegt, in das die Linke sich krampft, hat den Kopf nach hinten und zur Seite sinken lassen, sein Gesicht ist aufgedunsen und erschlafft, Augen und Mund öffnen sich nur leicht und mühsam, er ist nur noch halb bei sich. Hinter der Gruppe tauchen im Halbschatten, schwer zu identifizieren, drei Gestalten auf, von denen man kaum mehr als Schemen ihrer Köpfe sieht. Sie haben zu allerlei Spekulationen Anlass gegeben: Trauerweiber hat man in ihnen sehen wollen, die sich angesichts des zu erwartenden Todes von Goya bereits eingefunden hätten, vor allem aber vermeinte man aufgrund ihrer schemenhaften Erscheinung Dämonen oder Geister zu erblicken, die Goya zu Tode ängstigten. In der Tat gibt es Derartiges in Goyas Bildern, doch dann haben die Dämonen groteske Tiergestalt und keine Menschengesichter. Die *ars moriendi*, die Kunst des Sterbens, hat man berufen, aber auch Engel wurden als Begleitpersonal gesehen, damit wurde das Bild mit christlicher Erlösungshoffnung verbunden.

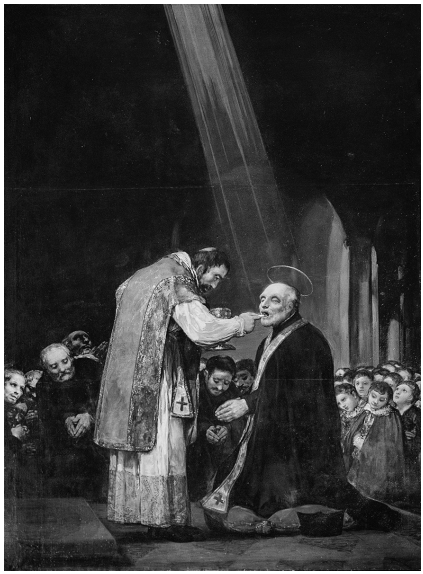
Den christlichen Zusammenhang sah man gewährleistet durch den am Fuße des eigentlichen Bildes deutlich abgetrennten zweizeiligen Schriftbalken, der Folgendes festhält: «Goya ist seinem Freunde Arrieta dankbar für die Sorgfalt und Fürsorge, mit der er sein Leben rettete bei seiner kurzen und gefährlichen Krankheit, erlitten am Ende des Jahres 1819, im Alter von 73 Jahren. Er malte dies 1820.» Damit deklariert Goya, wie man auch immer gesehen hat, das Gemälde zu einer Art Votivbild, einer Gattung, wie sie nicht nur in Spanien vor allem in Wallfahrtskirchen zahlreich zu finden ist. Mit einem Votivbild bedankt sich der Stiftende bei Maria, einer Heiligenfigur oder einem Märtyrer für seine durchaus wundersame Errettung aus großer Not oder für Heilung von Krankheit oder Unfall. Doch auch die Adaption christlich-ikonographischer Schemata hat man für Goyas Bild in Anschlag gebracht. In der Darreichung des Heiltranks vermeinte man einen Hinweis auf den bitteren Kelch zu erkennen, den ein Engel Christus am Ölberg reicht oder der



1 Luis de Morales, Pietà, um 1500, Öl auf Holz, 126 x 98 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando

Christus dort erscheint und von dem er wünschte, er würde an ihm vorübergehen, den er aber dann doch akzeptiert, um den Heilsplan zur Erfüllung kommen zu lassen.

Von der ikonographischen Figuration her näher liegt allerdings der Verweis auf Pietà-Gruppen, wie sie in verschiedener Form auch in Spanien geläufig waren, besonders bei dem Spezialisten für dieses Thema Luis de Morales (Abb. 1). Hier wird der tote Christus, bevor er ins Grab gelegt wird, dem Mitleiden des Gläubigen anheim gegeben, indem er von Maria frontal präsentiert wird. Sein Kopf sinkt zurück, ganz wie bei Goya, die gebrochenen Augen und der leicht geöffnete Mund finden sich ebenfalls, und selbst die Hände, von denen die eine herunterhängt, während die andere um die Nagelwunde gekrampft ist, lassen sich unmittelbar mit Goyas Darstellung vergleichen. An der Übernahme des ikonographischen Typus durch Goya kann es daher wenig Zweifel geben. Noch dazu existieren bei Luis de Morales Fassungen mit Begleitfiguren, entweder hinterfangen



2 Goya,
Die letzte Kommunion
des hl. Calasanzio, 1819,
Öl auf Leinwand, 250 x 180 cm,
Madrid, Escuelas Pías
de San Antón

sie die Pietà-Gruppen, wobei es sich dann um Maria Magdalena und Johannes, aber auch um Engel handeln kann, oder die Darstellung wird zum Triptychon, bei dem die trauernden Begleitfiguren auf gesonderten Tafeln erscheinen. Selbst Fassungen mit drei Begleitpersonen finden sich.

Doch was ist aus dieser Typenangleichung zu schließen? Inwieweit wird bei Goya mit dem Typus dessen christlicher Gehalt übernommen? In Minneapolis, wo Goyas Bild aufbewahrt wird, hat man die Hintergrundfiguren genauer untersucht. Aus Andeutungen bei den beiden linken Figuren kann man wahrscheinlich machen, dass es sich um einen Priester handelt, der zur letzten Kommunion und zur Letzten Ölung erschienen ist und von zwei Offizianten begleitet wird. Mit einiger Mühe kann man den Kelch eines Glases und links daneben eine flache Schale für die Letzte Ölung erkennen. Damit wäre eine denkbare reale Szene vorgeführt, und dies erscheint auch im Zusammenhang der Gattung Porträt mehr als wahrscheinlich. Doch

3 Goya, Christus am Ölberg, 1819, Öl auf Leinwand, 47 x 35 cm, Madrid, Escuelas Pias de San Antón

was könnte diese Beobachtung für die christliche Dimension besagen?

Der Versuch einer Antwort sei noch für einen Moment zurückgestellt und zuvor ein Blick auf zwei religiöse Bilder Goyas geworfen, die beide 1819 datiert sind und damit unmittelbar vor dem Selbstbildnis mit Arzt entstanden. Beide Bilder wurden von den Escuelas Pías de San Antón in Madrid in Auftrag gegeben. Das erste, ein großes Altarbild, zeigt die letzte Kommunion des Heiligen Giuseppe Calasanzio (Abb. 2). Der Heilige, kaum noch von dieser Welt, kniet vor einem Priester, der die Eucharistie vollzieht, indem er ihm mit der Rechten das Brot als den Leib Christi reicht und in der Linken den Weinkelch hält, um auf das Blut Christi zu verweisen. Ein Erlösungsstrahl fällt aus dem Himmel auf den Heiligen, unterhalb der Altarstufen begleitet das Geschehen eine unruhige Gemeinde. Das zweite, sehr viel kleinere Bild zeigt Christus am Ölberg mit ausgebreiteten Armen in seiner Klage, doch im göttlichen Strahl erscheint ihm ein Engel

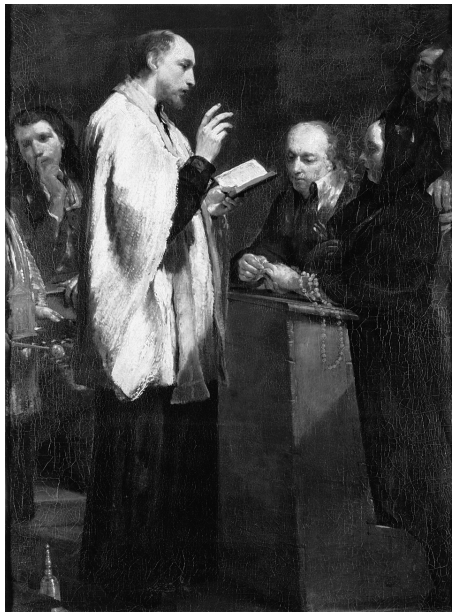
mit dem Kelch (Abb. 3). Zu Recht hat man vermutet, dass Goya sich hier an Tizians Bild gleichen Themas orientiert, doch weniger, wie man vorgeschlagen hat, an der späteren Fassung im Prado, auf der Christus klein im Hintergrund erscheint und die nicht unumstritten ist, sondern an der etwas früheren Fassung mit dem nahsichtigen Christus im Escorial, auf der auch der Engel mit Kelch sichtbar erscheint. Der englische Begriff für diesen Bildtypus, «The Agony in the Garden», beschreibt zutreffend Christi Zustand – und auch Goya scheint der Agonie, dem Todeskampf, verfallen. Nun sind sowohl «Die letzte Kommunion des hl. Calasanzio» wie auch der «Christus am Ölberg» christliche Historien in kirchlichem Auftrag und reihen sich in die Tradition der Themen ein. Wenn auch beide vom Tod sprechen, so ist doch notwendig auch die Erlösung durch den göttlichen Strahl verbildlicht.

Es scheint mir legitim, im Selbstbildnis mit Arrieta Goyas individuelle Antwort auf die beiden kirchlichen Bilder zu sehen. Er misst seine Erfahrung an der tradierten Form des Votivbildes, er paraphrasiert den Pietà-Typus, verweist auf die letzte Kommunion und die letzte Ölung, auf den Tod eines Heiligen und fragt sich nach seiner Erfahrung des vermeintlichen Todesmomentes. Seine Antwort ist allein der Glaube an die säkulare Rettung und ein Zweifel an allem anderen, das dennoch mitgedacht werden muss.

Für diese Deutung spricht zudem zweierlei: zum einen die Wandlung des Themas der letzten Kommunion im 18. Jahrhundert und Goyas Auffassung von Perspektive bzw. Raum und von Anatomie zum anderen. Erstere lässt sich an einem Beispiel und seiner unmittelbaren Nachfolge demonstrieren. Giuseppe Maria Crespi hat wohl 1712 eine Sakramentenserie für den großen Kunstsammler Kardinal Pietro Ottoboni gemalt. Der lockere Malstil, der durchgehende Grisailleton, vor allem aber das hervorgekehrte unmittelbar Zeitgenössische der gezeigten kirchlichen Handlungen machen deutlich, dass die Bilder Kunststücke, Reflexionen über kirchliche Vorgänge darstellen, die nicht im Zusammenhang kirchlicher Praxis stehen können. Die zeitgenössische Reaktion auf die Bilder hat die Forschung hochgra-

dig irritiert und dazu geführt, dass der Quellenwert dieser Äußerungen gänzlich bestritten wurde. Bei Giampietro Zanotti, in seiner «Storia dell' Accademia Clementina di Bologna» von 1739, heißt es, die genaue – gemeint ist offensichtlich die zeitgenössische – Wiedergabe der sakramentalen Vorgänge habe jedermann zum Lachen gebracht. Und Luigi Crespi, der Sohn des Künstlers, berichtet 1769, die Idee zu dem Zyklus sei dem Vater gekommen, als er eines Tages in der Kirche eine Beichte beobachtet habe und durch ein zerbrochenes Kirchenfenster das Licht auf den Priester gefallen sei, was besondere Reflexionseffekte hervorgerufen habe. Das darzustellen habe ihn gereizt. Hinter derartigen Künstleranekdoten verbergen sich so gut wie immer kunsttheoretische Verweise. Für beide Berichte müssen wir wohl lesen: Zeitgenössisches zeitigt über die genaue Befolgung des sich zufällig Ereignenden in der Wiedergabe immer einen im weiteren Sinne komischen Effekt. Für den Künstler kann es nur darstellungswürdig werden, wenn er es durch die Art der Darstellung als ein bewusstes Kunststück deklariert, allein für den Kenner zu durchschauen.

Was ist das direkt «Komische» in diesem Zyklus? Das die kirchlichen Handlungen begleitende Personal ist in alle möglichen privaten Gespräche oder Geschäfte verwickelt, die für ein klassisches Bild in unstatthafter Weise vom Hauptgeschehen ablenken. Sie können sich gar über das Hauptgeschehen amüsieren wie die beiden Hintergrundpaare, die sich bei der Heiratsszene ganz offensichtlich über das ungleiche Paar mokieren, das vor den Priester getreten ist (Abb. 4). Entsprechendes findet sich bei so gut wie allen Szenen. Gesteigert wird dieser Aspekt noch in der unmittelbar auf Crespi reagierenden Sakramentenserie von Pietro Longhi von etwa 1755. Beide Serien wurden druckgraphisch reproduziert, so dass sie Goya in dieser Form zur Verfügung hätten stehen können. Was er daraus lernen konnte, ist in einem Satz zu sagen: Die Wiedergabe von Zeitgenössischem hebt mit einer gewissen Notwendigkeit die klassische Bildordnung mit ihrer klaren Über- und Unterordnung, ihrer eindeutigen Konzentration auf das Hauptgeschehen auf und stiftet einen reflexiven Modus, der das Gezeigte durch die aufgemachte



4 Giuseppe Maria Crespi, Das Sakrament der Ehe, ca. 1712, Öl auf Leinwand, 127 x 94,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Spannung zum Diskussionsgegenstand macht. Der Betrachter nimmt Anteil an der Sinnkonstitution, er hat die entstandene Spannung zu deuten.

Damit stellt sich für Goyas Bild nicht nur die Frage, wie das Verhältnis von Begleitfiguren und Hauptgeschehen zu deuten ist, sondern auch, auf welche Weise ein Verstehenshorizont dieses Verhältnisses gestiftet wird. Zur Beantwortung kann eine Analyse von Goyas Auffassung von Perspektive und Anatomie verhelfen. Beginnen wir mit dem Vordergrund, der aus dem roten Bettüberwurf und dem weißen Laken besteht, und messen daran die Hintergrundgestaltung. Versucht man die Raumverhältnisse nüchtern zu überdenken, so stellt man fest, dass für Goyas Unterkörper, vor allem die Beine, schlicht kein Platz im Bett wäre. Dass sie aber dort lokalisiert werden müssen, wird da-

5 Rembrandt, Der Jakobssegen, 1656, Öl auf Leinwand, 173 x 209 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

durch deutlich, dass Arrieta seitlich auf dem hinteren Teil des Bettes sitzt. Objektiv, d. h. nach den Regeln der Perspektive und Anatomie, ist kein Platz für Goyas Unterkörper, subjektiv überzeugt die Darstellung dennoch, weil der starke Eindruck, den das Dargestellte macht, die Frage nach der Rationalisierung der Verhältnisse nicht aufkommen lässt.

Goya ist in dieser Hinsicht nicht ohne Vorläufer. Vor allem ist an Rembrandts «Jakobssegen» von 1656 zu denken (Abb. 5). Der alte blinde Jakob, der in seinem Bemühen sich im Bett aufzurichten von seinem Sohn Joseph gestützt wird, segnet den auserwählten Enkel Ephraim, was Joseph vorsichtig, aber vergeblich zu verhindern sucht, indem er die Segenshand auf den Kopf des älteren, nach jüdischem Recht erbberechtigten Manasse umzulenken gedenkt. Das Bett ist in leichter Schrägsicht wieder-

gegeben und wie bei Goya mit rotem Überwurf und weißem Betttuch versehen. Auch hier ist kein Platz für Jakobs Unterleib, und wieder dürfte der Betrachter dieses objektiv gegebene Manko nicht bemängeln, weil er es aufgrund der Ausdrucksqualität des Bildes nicht wahrnimmt. Dasselbe Phänomen findet sich im Übrigen auch bei Caravaggio. Alle drei Künstler zielen also nicht auf räumlich-perspektivische und anatomische Richtigkeit, sondern auf den überzeugenden Eindruck. Wo bei Goya die drei Begleitfiguren Platz finden sollen, warum sie derart verschattet erscheinen, erschließt sich nicht, ebensowenig wie zu sagen ist, wie Rembrandts Bett, gemessen an den Bettpfosten, sich erstrecken soll oder wo Manasse eigentlich steht oder kniet. Auch, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, wie bei Caravaggios «Martyrium des Evangelisten Matthäus» in Rom in der Contarelli-Kapelle von San Luigi dei Francesi das zahlreiche Personal räumlich zu denken ist, lässt sich nicht klären. Es bleibt gänzlich unklar und ist dennoch in seiner Ballung als Steigerung der Dramatik völlig überzeugend.

Lebt ein Bild von seinem Ausdruck bzw. seiner Eindrücklichkeit, so dient gerade die Abweichung von den akademischen Regeln der Anatomie und Perspektive seiner Überzeugungskraft. Goya forciert dies noch, indem er nicht nur wie Rembrandt und Caravaggio auf die Eindrücklichkeit des Helldunkel setzt, sondern beispielsweise den rechts im Bild auftauchenden Kopf eines Begleiters so groß erscheinen lässt, dass er, wie auch die Schemenhaftigkeit der Darstellung, stark irritiert. Dadurch geht etwas Beängstigendes von diesen Begleitfiguren aus. Wir versuchen, das Dunkel, in das sie getaucht sind, zu durchdringen, ihrer Erscheinung Sinn zu geben, doch scheitern wir weitgehend. Selbst wenn wir nach langem Schauen und Überlegen erkennen, dass es sich um einen Priester und um Offizianten handelt, hebt diese Einsicht die Irritation nicht auf.

Wenn wir nun daran gehen, aus dem Erfahrenen einen Text zu machen, der in sich einige Schlüssigkeit verspricht, nach der alle Betrachtung strebt, dann kommen wir nicht umhin, dem Ausdruckscharakter bei der Sinnbeimessung eine entscheidende Rolle einzuräumen. Der Text könnte so lauten: Goya, von der

Krankheit schwer gezeichnet, selbst ohne Kraft und rechte Hoffnung, wird von seinem Arzt aufgerichtet, gestützt und durch energisches Eingreifen, die richtige Medizin und wohl auch Zuwendung gerettet. Priester und Offizianten, die sich angesichts des zu erwartenden Todes bereits eingefunden haben, werden in den Schatten zurückgedrängt und können ihres Amtes nicht walten. Goya kehrt ins Leben zurück und verdankt dies allein seinem Arzt, nicht dem Glauben an göttliche Errettung. Denn die gleich dreifache Adaption christlicher Bildformulare, ihr Transport in die Gegenwärtigkeit und ihre dortige Transformation säkularisieren die Vorlagen grundsätzlich. Die kirchlichen Formen, die in Goyas Spanien Gültigkeit hatten, werden außer Kraft gesetzt und sind nur noch als zu reflektierende Folie existent.

Was hier in einiger Ausführlichkeit vorgeführt wurde, ließe sich für eine Fülle von Goyas Werken wiederholen. So sollten wir bereits jetzt festhalten: 1. Goya nutzt permanent christlich-ikonographische Bildformulare, um sie auf Gegenstände und Konstellationen anzuwenden, die der Bedeutung des Schemas nur auf den ersten Blick entsprechen. Auf den zweiten Blick wird deutlich, dass Goya das Schema nutzt, um zu fragen, ob seine Bedeutung in der Gegenwart, angesichts der herrschenden Verhältnisse und individueller Erfahrungen, noch trägt. Das ist ein Modus der Reflexion. 2. Goya verhält sich antiakademisch und zielt nicht auf die Einlösung perspektivischer und anatomischer Regeln, aus der Einsicht heraus, dass so in besonderer Weise die Ausdrucksdimension des Dargestellten gestärkt werden kann. 3. Goya legt großen Wert auf die Zeitgenossenschaft seiner Themen. Sein Material ist die Wirklichkeit. Da die Wirklichkeit sich keinem geläufigen Weltbild mehr fügt, kann sie allein noch in individueller, subjektiver Inanspruchnahme zum Vorschein gebracht werden. 4. Damit sind auch die Malmittel tendenziell freigestellt. Das Bild muss zum Beispiel nicht mehr über einen in sich geschlossenen Farbkörper verfügen, der einem objektiven Anspruch des Gezeigten entgegenkäme. Die Malweise kann so widersprüchlich sein, wie die existierenden Verhältnisse es sind.

2 Goyas bildnerisches Denken: «Die Familie des Infanten Don Luis» (1784) und «María Tomasa Palafox y Portocarrero, Marquesa de Villafranca» (1804)

Es mag nach dem bisher Ausgeführten der Eindruck entstanden sein, Goyas antiakademischer Impetus und die Zeitgenossenschaft seiner Themen bei gleichzeitiger Betonung des Anspruchs, der Künstler sei gänzlich frei in seinem Tun, führten zu bewusst ordnungslosen Bildern. Auch Goyas tendenzielle Aufhebung der klassischen Bildordnung durch die – wiederum tendenzielle – Gleichberechtigung seines Personals könnte zu dieser Überzeugung verleiten. Ein Teil der Forschung hängt dieser Überzeugung an. Dem ist in diesem Kapitel gegenzusteuern. Allerdings werden die innerbildlichen Bezüge bei Goya auf besondere Weise gestiftet, doch auch sie ergeben letztlich eine Bildordnung.

Auf Einladung des Infanten Don Luis verbrachte Goya die Sommermonate 1783 und 1784 in dessen Residenz in Arenas de San Pedro in Kastilien, knapp 100 Kilometer westlich von Madrid. Don Luis war der jüngste Bruder von König Karl III. Da dessen Sohn, der spätere Karl IV., nicht in Spanien geboren und damit eigentlich von der Erbfolge ausgeschlossen war, fürchtete Karl III., Don Luis könnte das Erbrecht erlangen. Aufgrund der nicht standesgemäßen Ehe von Don Luis mit Doña María Teresa de Vallabriga erreichte der König jedoch, dass Don Luis von der Erbfolge ausgeschlossen wurde. Da seine Frau nicht bei Hofe erscheinen und nicht auf königlichem Gebiet wohnen durfte, bezog das Paar die Residenz in Arenas de San Pedro. Don Luis scheint das durchaus entgegengekommen zu sein, konnte er doch nun relativ unkonventionell seinen Neigungen, der Jagd und den Künsten, besonders der Musik, nachgehen.

Goya wurde in der Residenz freundlichst behandelt und für

seine Tätigkeit reich entlohnt. Sie bestand im Jahr 1783 in der Anfertigung von sechs Einzelporträts der engeren Familie von Don Luis: Dreiviertelporträts für den Hausherrn und seine Gattin, Ganzporträts für die Kinder – den Sohn im Alter von sechs Jahren und die zwei Jahre und neun Monate alte Tochter – und schließlich Kopfstudien der beiden Eltern in strengem Profil. Alle diese Bilder sind sorgfältig auf der Rückseite beschriftet, mit Namen, Alter und genauem Datum der Ausführung. Besonders interessant ist die Beschriftung der beiden Profilstudien. Bei María Teresa heißt es, Goya habe das Bild am 27. August 1783 von elf bis zwölf Uhr gemalt, bei Don Luis, es sei am 11. September 1783 in der Zeit von neun bis zwölf Uhr entstanden. Damit betont Goya den Studiencharakter der Bilder, zudem seine schnelle Auffassungsgabe und damit seine malerische Kompetenz. Vergleichbare Beschriftungen gibt es auf der Rückseite von Bildern Fragonards in einer Serie von Porträts intellektueller Freunde von ca. 1770. Auch dort dienen sie als Beweis schneller künstlerischer Auffassungsgabe. Die Porträts sin
experimente in einem extrem malerischen Modus, auch sie bleiben Studien für Kenner und Eingeweihte.

[…]

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de