

Und dann – auf dem Höhepunkt der Gespräche des Sokrates mit seinen Freunden über die Unsterblichkeit – braucht der große Mann zum Beweis für seine Thesen ein Bild, das den Vogel Apollons, den Schwan beschwört, den er geradezu als »Seher des Apoll« bezeichnet, wobei wir uns dessen erinnern wollen, daß in der Mythologie der Griechen Apoll von seiner jährlichen Fahrt zu den Hyperboräern, zu dem Reich jenseits der Berge im hohen Norden, mit einem Schwanengespann zu seinem Heiligtum in Delphi zurückkehrt. Und nun gibt uns Sokrates letzte Aufschlüsse über das rechte Verhalten dem Tod gegenüber, gleichzeitig eine sehr schöne Deutung, warum gerade der Schwan der Vogel des Apollon ist:

»Nur schwer werde ich die anderen Menschen davon überzeugen, daß ich das, was mir jetzt bevorsteht, nicht für ein Unglück nehme. . . . Es scheint wirklich, ihr haltet mich für einen schlechteren Seher als den Schwan, der im Vorgefühl des nahenden Todes, trotzdem er auch schon früher gesungen hat, sein schönstes Lied singt; denn er ist froh darüber, daß er nun endlich zu dem Gotte kommt, dessen Hüter er hier war. Weil aber die Menschen den Tod fürchten, so verleumden sie den Schwan und sagen, er sänge nur aus Angst vor dem Tode; dabei überlegen sie garnicht, daß kein Vogel singt, wenn er Hunger hat oder friert oder sonst einen Schmerz empfindet, auch die Nachtigall, die Schwalbe und der Wiedehopf nicht, von denen es allgemein heißt, daß sie aus Trauer und Schmerz sängen. Nein, aus Trauer scheinen mir

diese Vögel nicht zu singen, ebensowenig wie der Schwan. Ein Seher des Apollon ahnt der Schwan im voraus alle Seligkeit des Todes, und darum stimmt er am Tag des Scheidens sein schönstes Lied an. . . . Auch ich bin, glaube ich, gleich dem Schwan ein Diener dieses Gottes, sein heiliges Eigentum, und besitze die Scherkraft des leichten Sterbens.«

So des Sokrates Worte in Platons »Phaidon«, diesem Hohen Lied auf die Unsterblichkeit und die »Unzerstörbarkeit unseres wahren Wesens an sich«, wie Schopenhauer sagen würde. Es ist aber auch ein Hohes Lied auf Apollon als dem »Epikurios«, dem Helfer des Menschen in seiner – wie man gemeinhin sagt – schwersten Stunde des Lebens, der Stunde des Abschieds vom Leben. Apollon als Helfer des Menschen dem Phänomen des Todes gegenüber nicht negativ-ängstlich zu sehen sondern positiv-freudig, das scheint der tiefere Sinn von »Epikurios«. Und vielleicht ist es nicht ganz abwegig, damit auch das Entstehen dieses Tempels gerade an diesem Ort, in dieser erhabenen Berg-einsamkeit erklären zu wollen.

LITERATUR

Pausanias: Beschreibung Griechenlands (Zürich Artemis-Verlag 1954).

Platon: Phaidon (Jena, Eugen Diederichs Verlag 1918).

Karl Kerényi: Apollon, Studien über antike Religion und Humanität (Düsseldorf, Eugen Diederichs Verlag 1953).

Zu Goyas Capricho 56

von Erwin Walter Palm

Capricho 56 (Abb. 1) nimmt eine eigene Stellung unter den 80 Blättern des Zyklus ein. Es ist das einzige Mal, daß Goyas rationale Kritik Ursachen in ein mythisches Geschehen zurückverlegt, daß er sich einer älteren Form der Darstellung zu bedienen scheint, die nicht aufdeckt, sondern die mit gegebenen Vorstellungen arbeitet. Es sei denn, man betrachte das doppelte Spiel mit Hexen, Hexenmeistern und Kobolden als eine solche Verschleierung der Wirklichkeit durch das Repertoire der Tradition. (Tatsächlich liegt der aufklärende Effekt der Caprichos gerade darin, daß rational erkennbare Zusammenhänge hinter den überkommenen Figuren sichtbar versteckt werden – und die falsche

Wirklichkeit dadurch ins Dämonische gesteigert wird.) Aber damit ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Schöpfung und Analyse von Wirklichkeit, zwischen kreativer Phantasie und analytischer Optik gestellt, die das ganze *œuvre* angeht und die hier nicht diskutiert werden soll.

Jedenfalls ist Capricho 56 der einzige Fall, in dem Goya einen Tatbestand auf klassisch-antike Ebene zurückprojiziert. Im Vordergrund, obwohl ohne die obligaten Hörner, durch seine Ziegenbeine genügend ausgewiesen, sitzt Pan. Oder besser: er lehnt gegen den leeren Raum. Eben dies Lehnen gegen das Nichts gibt seiner Tätigkeit die wilde

Kraft. Der prekäre Sitz, der in sich schon eine Spannung des jeder Stütze beraubten Körpers bedeutet, wird zur scheinbar mühelosen Grundstellung, aus der der Mann mit dem brennenden Haar und den zwei Feuerbränden in den Händen in die Luft gehoben wird. Der Tritt mit dem Ziegenfuß, der den Kampf um das titanische Gleichgewicht des Sitzenden noch steigert, und die kopfüberstürzende Figur, die mit dem Tritt endgültig verabschiedet wird, lassen keinen Zweifel über das Schicksal des bei den Beinen hoch und gleich noch höher Gehobenen. Mit seiner Offiziersuniform, mit Schärpe und Degen, wirkt er wie ein Hohn auf eines der sieben Weltwunder, auf den Koloß von Rhodos, oder – Goyas Phantasie vielleicht näher – wie ein menschlicher Blasebalg, der das Feuer, das aus dem Kopf der Figur bricht, noch anfacht. (Das von der Hexe als Blasebalg verwandte fuzende Kind von Capricho 69, mit der Legende »Sopla« [»es bläst«], zeigt, wie der Körper zum Instrument degradiert wird.) Das dritte Opfer, das links neben Pan liegt, macht den kurzen Moment zwischen Sturz und Sturz noch deutlicher. »Steigen und Fallen«, »Subir y Bajar« erklärt die Unterschrift von Blatt 56. Der Leser konstruiert aus den drei Körpern – gleichgültig, ob der eine nach rechts und der andere nach links gestürzt ist – die vertraute Figur des Glückrades.

Von den drei bekannten zeitgenössischen Kommentaren zu den Caprichos notiert das Goya selbst zugeschriebene Prado-Manuskript¹, aus dem Besitz Cardereras, dementsprechend: »Das Glück behandelt die schlecht, die ihm dienen. Es zahlt mit Rauch die Mühe des Steigens und die, die gestiegen sind, zerschlägt und stürzt es«². Das ist eben so viel, wie sich unmittelbar ablesen läßt. Unerklärt bleibt, warum Fortuna als Pan auftritt, und unerklärt bleiben das brennende Haar und die an die Donnerkeile Jupiters erinnernden Feuerbrände.

Das sogenannte Ayala-Manuskript, das stets die aktuellen Bezüge herausstellt, schreibt: »Der Friedensfürst³. Die Unzucht hebt ihn bei den Beinen hoch; der Kopf füllt sich ihm mit Rauch und Wind, und er schleudert Blitze gegen die, die es ihm gleich tun wollen«⁴. Das vor ein paar Jahren von Edith Helman⁵ veröffentlichte Manuskript der Madrider Nationalbibliothek übernimmt die Deutung und führt aus: »... er schleudert Blitze gegen die guten Minister. Sie fallen und nun geht es so weiter; denn das ist die Geschichte der Favoriten«⁶.

Fortuna ist durch Luxuria ersetzt. Glück ist das Glück im Bett der Königin. Aber daß Luxuria

durch Pan repräsentiert wird, bliebe (trotz der naheliegenden Assoziation Pan–Priap–Luxuria) merkwürdig, wenn Goya von einer Personifikation der Luxuria ausgegangen sein sollte. Verständlicher ist die Allegorie der Donnerkeile, die er diesem Jupiter des Augenblicks in die Hände gegeben hat. Das brennende Haupthaar ist durch den Blasebalg-Effekt und durch den »Kopf voll Rauch und Wind« des Kommentars erklärt. Ganz abgesehen davon, daß brennendes Haar offenbar eine Goyasche Chiffre für Absurdität ist. Unter den Tuschzeichnungen, die zwischen 1799 (also in unmittelbarem Anschluß an die Caprichos)⁷ und 1808 entstanden sind, existiert innerhalb der Serie »Asiatische Religion« die Selbstverbrennung eines Fakirs⁸ (Abb. 2). »Ein asiatischer Bettler, der sich das Haar anzündet, damit sie ihm zu essen geben«⁹, schreibt Goya zu dieser Art vermeintlichen Broterwerbs in Ländern, deren Sitten den Menschen erniedrigen.

Indessen bedarf Pan der zweifachen Erklärung: in seiner Rolle als Fortuna sowohl als in Hinsicht auf die Art der Darstellung. Pans Sitz ist deutlich auf eine kugelförmige Kuppe verlegt: offenbar an den Rand der Erde. Der Fallende stürzt über die Krümmung ins Nichts. Pans faunistisches Grinsen auf der Rötelzeichnung des Entwurfs¹⁰ (Abb. 3) ist durch jenes beschattete Demiurgenantlitz ersetzt, das bis auf Picassos Serie von Künstler und Modell gewirkt hat. Es sieht so aus, als ob die spätantike Spekulation von Pan als dem Repräsentanten des Alls am Ausgang des 18. Jahrhunderts noch einmal Form geworden wäre. »Die Arkadier . . . nannten ihn den Herrn der ὄλη und meinten damit nicht den Herrn des Waldes, sondern den, der alle materielle Substanz bändigt«, ist die entscheidende Erklärung von Macrobius¹¹. Boccaccios Genealogia degli Dei hat diese Idee von der natura naturata, von Pan als dem Sohn des Demogorgos, der Renaissance weitergegeben: die Erde wird bei ihm »Raum und Sitz«¹² von Pan. In Spanien nimmt die Filosofia Secreta von Juan Pérez de Moya¹³ Macrobius und Boccaccio auf und wiederholt, wie auch die Emblematiker¹⁴, daß Pans »haarige Beine die Oberfläche der Erde, die mit Kräutern, Pflanzen und Bäumen bedeckt ist« bedeuten, seine Ziegenfüße »die Unstabilität der Erde«¹⁵. Bei Alciatus findet sich dann auch schon die Gleichung Pan–Luxuria¹⁶. Das ist die allegorische Erklärung, die bis zu Goya's Zeiten gilt¹⁷.

Doch trotz aller gelehrten Tradition, trotz mythologischer Handbücher und Traktate, die die Verbindung von Pan und Luxuria rechtfertigen, man zögert, Goya mit diesen antiquarischen Spekulationen zu belasten. Das alles kann, gleichgültig ob als

Abb. 1 Goya, Capricio 56





Abb. 2 Goya, ›Asiatischer Bettler‹, Zeichnung, Madrid, Prado



Abb. 3 Goya, Vorzeichnung zu Capricio 56, Madrid, Prado



Abb. 4 *Juste de Juste, Akrobaten 1543, Radierung, Slg. P. Pronté, Paris*

gewußter oder tradiertter Fond, erst nach einer unmittlbareren Zündung relevant werden. In der Tat ist die Deutung näher bei der Hand: Pan steht für Spanien. Die alte Ethymologie Varros, die Spanien als His-pania, als Pans-land versteht, ist über Plinius¹⁸ und die Humanisten¹⁹ europäisches Allgemeingut geworden und bis ins 18. Jahrhundert präsent²⁰. In Spanien ist sie ein Bestandteil jener Pseudoantike, die zur Populärtradition gehört. Es bedarf also keineswegs besonderer Bildung, um diese Minimalmythologie, um die Anspielung auf den spanischen Primat des Sexus zu verstehen. Man muß nur, nach der Spielregel des Witzes, ein Konzept für das andere setzen: Pan = Spanien, Spanien = (die von Goya nie schonend behandelte) Königin, Königin = Hurerei; durch Hurerei wird man Minister – und stürzt. Wie die Königin hinter der mythologischen Erklärung für Spanien verborgen und dann die Chiffre Pan mit den Assoziationen von Luxuria, Glücksrad, Herrschaft, ausgestattet wird, zeigt, wie Goyas Phantasie arbeitet, zeigt, wie politische Diatribe unter dem Zwang, den Gedanken zu verbergen, mehr wird als Karikatur. Das gilt für fast alles, was Goya in dieser Hinsicht unternommen hat. Es unterscheidet ihn von der Einlinigkeit der zeitgenössischen englischen und französischen Karikaturisten.

Graphisch bedeutet dieser beständig seine Geschöpfe vernichtende Pan eines der letzten Symbole vor dem Abbruch der klassischen Tradition. Was die andere Chiffre, die des vom Augenblick Hochgetragenen, betrifft, so läßt sich ihr Weg in Goyas

Werk verfolgen: das Spiel mit dem Hampelmann der Teppichkartons, der von den Mädchen in die Luft geschleudert wird, das zur Sache gewordene hilflose Geschlecht, wirkt rückblickend wie die erste, noch unbeschwerte Formulierung des Themas.

Bei alledem bleibt die Darstellung dieses Pan merkwürdig. Hockende und sich räkelnde Paniken, Satyrn und Faune sind keine Seltenheit. Aber der Kraftakt dieser an das Nichts gelehnten Schultern? Die Komposition lebt von dem labilen Gleichgewicht zwischen dem Gott und seiner Kreatur, scheint aus der Sache entwickelt, aus Goyas Phantasie zu stammen. Aber gerade hier hat Goya auf ältere Vorlagen zurückgegriffen. Gleichgewichtsstudien gehören zu den Lieblingsthemen des Manierismus.

Die seit den Ausstellungen und Veröffentlichungen des Nachkriegs viel diskutierten Figurenschemata von Luca Cambiaso²¹, oder G. B. Braccellis aus Menschenkörpern zusammengesetztes Alphabet²² haben ihr Pendant in der Serie von Männerpyramiden der Schule von Fontainebleau, die Juste de Juste zugeschrieben werden²³. Die 1543 datierte Radierung mit den fünf Männern (Abb. 4), vor allem die Figur des am Boden Liegenden, der die akrobatischen Konfigurationen in der Luft mit seinem Körper balanciert, dürfte das Kompositionsschema sein, aus dem Goya seine unheimliche Geschichte vom Steigen und Fallen entwickelt hat²⁴.

ANMERKUNGEN

¹ Obwohl die Frage der Handschrift noch immer nicht endgültig geklärt ist; cf. Tomás Harris, *Goya, Engravings and Lithographs*, (Oxford, 1964), I, p. 98.

² »La fortuna trata muy mal a quien la obsequia. Paga con humo la fatiga de subir y al que ha subido le castiga con precipitarle.«

³ Der aus dem Nichts aufgestiegene Ministerpräsident und Günstling der Königin, Manuel Godoy, dessen offizieller Titel eines »Principe de la Paz« von den zunächst glücklichen Verhandlungen mit der französischen Revolutionsregierung, dem zwischen Spanien und Frankreich zustandegebrachten Basler Frieden (1795), herrührt.

⁴ »La Lujuria le eleva por los pies; se le Ilena la cabeza de humo y viento, y despide rayos contra sus émulos. . . .«

⁵ Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid 1963.

⁶ » . . . vibra rayos contra los buenos ministros. Caen estos y rueda la bola; que es la historia de los favoritos.«

⁷ Zur Chronologie der Caprichos cf. Enrico Crispolti, *Processo elaborativo e Cronologia dei Caprichos di Goya*, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, 3, Roma 1963, p. 391–433. Capriccio 56 ist auf 1798 datiert.

⁸ Nr. 50 der Tuschzeichnungen des Museo del Prado, cf. F. J. Sánchez Cantón, *Los dibujos de Goya, reproducidos a su tamaño y en su color*, 2, Madrid 1954, Tafel 266; José López Rey, *A cycle of Goyas drawings. The expression of Truth and Liberty*, London 1956, p. 95.

⁹ »Pobre en Asia quien se enciende la cabeza, hasta que le dan algo.«

¹⁰ Cf. José López Rey, *Goyas Caprichos, Beauty, Reason and Caricature*, 2, Princeton 1953, zu fig. 200.

¹¹ »Hunc deum Arcades colunt appellantes, non silvarum dominum, sed universae substantiae materialis dominatorum significari volentes«, *Saturnalia*, I, 22.

¹² »La terra, laquale subito per consiglio del suo creatore divenne stanza e sedia di Pane«, *Genealogia degli Dei*, 1, Venedig 1585, p. 8. Die neoplatonische Theorie der Einheit von Pan und Proteus, von All und Wechsel, ist die letzte Stufe dieser Art Spekulation, cf. die Bemerkungen über die »platonische Götterdialektik« in Pico della Mirandola's *Commento* (II, 6), bei Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven 1958, Kap. XIII.

¹³ Madrid, 1585, cap. 3.

¹⁴ Z. B. Pierio Valeriano: *Hieroglyphica*, Basel 1556, Lib. LIX.

¹⁵ »Lo aspero y vellosa de las piernas denota la superficie de la tierra, que esta cubierta en hierbas matas y arboles. Los pies de cabra denotan la inestabilidad de la tierra o los mudamientos de las nubes.« Ebenso Fray Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la Gentilidad*, Madrid 1679, cap. 7.

¹⁶ »... est caper index Luxuria, Veneris signaque aperta gerit.« *Emblemata*, 97.

¹⁷ In Deutschland übernimmt sie z. B. Goethes Gewährsmann Hederich: *Lexicon Mythologicum*, Leipzig 1724, s. v., Spalte 1491. Oder Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 26, 1740, Sp. 459; in Frankreich sogar noch Diderots *Encyclopédie* von 1751, die den entsprechenden Artikel aus dem *Dictionnaire de Mythologie* des Abbé André de Clautre (Paris 1745) übernimmt. Für Spanien hat José Maria Cossio: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952, p. 68, einen Raubdruck des 18. Jahrhunderts nachgewiesen, der die Ausgabe Madrid 1628 der *Filosofía Secreta* von Pérez de Moya reproduziert. Auch Fray Baltasar de Vitorias mehrfach wieder aufgelegter klassischer Traktat wird weiter benutzt. Für Auskünfte bin ich, wie so oft, dem Wissen von Antonio Rodríguez Moñino verpflichtet. Ebenso war d. Justo García Morales vom Servicio de Información der Madrider Nationalbibliothek hilfreich beim Durchsehen der Literatur.

¹⁸ »... lusum autem Liberi patris aut Lyssam cum eo bacchantium nomen dedisse Lusitanae et Pana praectum eius universae [Hispaniae]«, *Naturalis Historia*, III, 8.

¹⁹ Natalis Comes, *Mythologiae*, lib. V, cap. 6, »Iberiam, prius vocatam a flumine, de suo [Panis] nomine regionem appellavisse Hispaniam« (p. 447 der von mir benutzten Ausgabe, Genf 1602).

²⁰ Cf. z. B. den Artikel »Pan« bei Zedler, loc. cit., Sp. 447.

²¹ Caterina Marcenaro, *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, Katalog der Ausstellung, Genua 1956, Abb. 93.

²² Bizarrie (1624); cf. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, 1, Hamburg 1957, p. 116.

²³ Henri Zerner, *Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk*, Wien und München 1969, p. 51. Die Abbildung von Fig. 4 erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Arts et Métiers Graphiques, Paris. Für die Beschaffung der Druckvorlage bin ich dem Verlag Schroll zu Dank verpflichtet.

²⁴ Wie wichtig die Graphik des Manierismus als Zündung für Goyas Phantasie ist, hat die soeben gelungene Rückführung eines so entscheidenden Blatts wie »El sueño de la razón produce monstruos« auf das Traualphabet Mitellis gezeigt, cf. Hanna Hohl, Giuseppe Mitellis »Alfabeto in Sogno« und Francisco de Goyas »Sueño de la Razón« in: *Museum und Kunst, Beiträge für Alfred Hentzen*, Hamburg 1970, p. 109–118.

Premier art roman*

von Renate Wagner-Rieger

Mittelalterliche Kirchen Italiens weisen im Bereich zwischen Langhaus und Chor manchmal Eigentümlichkeiten auf, die der Überlegung wert erscheinen. Es handelt sich um jene Partie, wo sich ein Querschiff einschieben und wo es durch Zusammentreffen von Lang- und Querhaus zur Ausbildung einer Vierung kommen kann. Nun ist eine echte ausgeschiedene Vierung¹ über quadratischem Grundriß und mit nach vier Seiten in gleicher Höhe geöffneten Bogen bei italienischen Bauten eher selten. Der Dom von Parma und allenfalls auch San Michele in Pavia seien genannt. Die Beispiele wo die Vierung rechteckig ist und die Querschiffarme niedriger als das Mittelschiff bleiben, sind jedenfalls häufiger. Oft wählt man aber eine andere Möglichkeit: Man verzichtet etwa auf das Querhaus, behält jedoch die Kuppel bei. So wird sie in S. Ambrogio in Mailand im Mittelschiffsjoch vor dem Chor placiert. Im Dom von Pisa, wo die Querhausarme als dreischiffige Emporenbasiliken ausgestaltet und durch Arkadenwände vom Mittelschiff abgeschieden werden, sitzt die längsovale Kuppel

zwischen zwei Schwibbogen eingefügt und ist nur auf das Langhaus bezogen. Das 13. und 14. Jahrhundert kennt in diesem Teil des Kirchenbaues besonders eigenwillige Lösungen. Bei einschiffigen Bettelordenskirchen² mit einem aus mehreren Kapellen bestehenden Chor schiebt sich häufig ein rudimentäres Querhaus in der Art kapellenförmiger Ausweitungen ein, die vor allem den Zweck haben, die Maßunterschiede zwischen Langhaus und Choranlage auszugleichen. S. Domenico in Pistoja oder San Francesco in Bassano, auch die Kirche von Venzone, liefern typische Beispiele für ein Phänomen, das in S. Agostino in San Gimignano oder in San Paolo in Pistoja zu Schlitzen in der Mauer reduziert wird, die keine räumliche Aufgabe mehr erfüllen können.

Diese lockere Fügung der einzelnen Bauteile bei italienischen Kirchen weicht jedem doktrinären Ordnungsprinzip aus und ist von erstaunlicher Unbekümmertheit gegenüber unseren Vorstellungen von künstlerischer Einheit. Die Rücksichten

* Diese Studie führt Gedanken weiter, die ich selbst in den an gegebener Stelle zitierten Arbeiten schon zum Ausdruck gebracht habe. Vor allem klingen sie in dem zwangsläufig sehr knapp gehaltenen Beitrag über die romanische Architektur an, den ich für den Band 5 der *Propyläen-Kunstgeschichte* (Hermann Fillitz, *Die Kunst der Romanik*, Berlin 1969, S. 170) schrieb. Für den gesamten Problemkreis waren mir Gedanken und Anregungen in den Publikationen von Wolfgang Krönig immer außerordentlich wertvoll und so freue ich mich, gerade diese meine Überlegungen dem Jubilär unterbreiten zu können.