

Anna Reuter

Hans Holländer: Die Disparates und die Giganten. Goyas Phantasiestücke, Klöpfer & Meyer Verlag, Tübingen 1995 (178 Seiten)

Bei Hans Holländers neuem Buch handelt es sich um eine aktualisierte Neuauflage zweier bereits 1968 bzw. 1989 erschienenen Arbeiten, die sich mit dem Spätwerk Goyas auseinandersetzen: den von Goya nicht vollendeten Disparates (1815/24) und den beiden Gigantenbildern (Der sitzende Koloß 1812, Der kämpfende Koloß 1808/12).¹ Eine gemeinsame Publikation der beiden Arbeiten erschien Holländer sinnvoll, da er seinen zum Disparates-Beitrag formulierten Ansatz in dem Giganten-Text weiterentwickelt hat. Holländer versteht beide Werkgruppen als Produkte konstruktiv-künstlerischer Prozesse, in denen Goya eigene Bildmotive neu interpretiert und die »Bildtradition der Neuzeit, ihre Emblemik und ihre Praktiken der allegorischen Kombinatorik«, sowie auch seine literarischen Kenntnisse miteinfließen läßt (S. 18). Als Holländer 1968 den Text zu den Disparates erstmals als ausführlichen Kommentar zu einer Faksimile-Ausgabe herausbrachte, widersprach er mit dieser These der damals gängigen und z.T. heute noch vertretenen Meinung, in den Disparates hätten unenträselbare Visionen aus dem dunklen Unterbewußtsein ihren Niederschlag gefunden. Der Serie völlig verständnislos gegenüberstehend, schrieb beispielsweise Hans Sedlmayr, daß nur die Psychoanalyse ihre Ikonographie deuten könne, da sie »[...] die Welt des ›Ungeheuren‹, der Dämonen, des Infernen: Incubus und Succubus« darstellen würden.²

An der Rätselhaftigkeit der von Goya nicht selbst veröffentlichten Folge konnten bislang weder die hilflosen Deutungsversuche Tomás Harris, spanische Sprichwörter den jeweiligen Blättern zuzuordnen, noch die vergebliche Suche José Camón Aznars nach einer sinnerhellenden Reihenfolge der Blätter etwas ändern.³ Auch ha-

ben die Ansätze George Levintines und John F. Moffits, ikonographische Quellen aus der Emblematik für die Blätter 7 und 10 der *Disparates* auszumachen, nicht zur Klärung der Serie beigetragen.⁴ Sehr viel überzeugender erscheint mir daher Holländers Vorgehensweise. Fernab jeglicher psychologisierender Deutungsversuche der älteren Forschung greift er auf die beispielsweise von Valerian von Loga bereits gemachte Beobachtung zurück, daß zwischen den *Disparates* und der 1799 veröffentlichten Serie der *Caprichos* eine Verbindung besteht, die Holländer zufolge den Inhalt der Blätter zugänglicher machen kann.⁵ Gleichzeitig ermittelt er weitere Beziehungen zum graphischen Werk, die von der Goyaforschung mittlerweile um zahlreiche Parallelen ergänzt wurden.⁶ Für die Deutung der rätselhaften Blätter gibt es daher für Holländer nur einen sicheren Ausgangspunkt: die Tatsache, daß Goya sich immer wieder selbst zitiert und das bereits in früheren Werken Formulierte nun – angereichert durch neue Erfahrungen und Einflüsse – zu seiner intensivsten Steigerung gebracht hat. Andere Forscher griffen die Reduktionstheorie Holländers auf, stellten Motivgruppen zusammen oder versuchten, wie Hofmann es nennt, die »Matrizen« Goyas zu rekonstruieren, um die Vorstellung von einem rein aus Intuition arbeitenden Künstler überzeugend zu widerlegen. Häufig werden die *Disparates* dabei als eine Summe von Goyas Werk bezeichnet, oder wie Holländer sich auch ausdrückt, als eine »Quintessenz« der Kunst Goyas, in denen ein langwieriger Prozeß von Goyas privater, von herkömmlichen Normen abweichenden und für den heutigen Betrachter kaum mehr verständlichen Ikonographie kulminiert. Die Deutung der Serie fällt daher ganz unterschiedlich aus. Während Rainer Burbach sie als eine Satire auf soziale und politische Verhältnisse deutet, sieht Sylvaine Hänsel in ihr mehr die menschlichen Triebkräfte und Verhaltensweisen im allgemeinen thematisiert.⁷ Dagegen sind für Holländer die *Disparates* Ausdruck für Goyas Pessimismus angesichts der gescheiterten Aufklärung. Darüber gibt das *Disparate* 18 Auskunft, das er als Autoren- und Programmbild der Folge versteht. Von älteren Themen ausgehend (ein literaturgeschichtliches Äquivalent macht Holländer in den Unterwelts- und Hadesreisen des Aeneas und Odysseus aus), vereinigt Goya hier Motive zu einer Quintessenz seiner neuen Weltsicht: In dem von dunklen Nachtgestalten umkreisten Greis will Holländer den Autor selbst erkennen. Ihm zu Füßen liegt die Leiche einer Frau, die ikonographisch auf die tote bzw. auferweckte, ebenfalls von obskuren Gestalten umzingelte *Veritas* der letzten Blätter seiner Kriegsfolge, der *Desastres de la guerra* aus den Jahren 1810-1820 zurückgeht. Die aus dem Schatten aufsteigenden Phantasmen erinnern gleichzeitig aber auch an die Gestalten des *Caprichos* 43. Während die Nachtgestalten des *Caprichos* nur durch den Schlaf der Vernunft zum Leben erwachen konnten, erkennt Goya nun angesichts der Ereignisse des Unabhängigkeitskrieges (1808-1814) und dem Scheitern jeglicher aufklärerischer Reformen die Übermacht der menschlichen Unvernunft.

Die von Goya beanspruchte neue Freiheit und seine ausgeprägte Subjektivität in der Bildgenese der *Disparates* werden von Holländer dem Feld der »romantischen Ikonographie« zugeordnet (S. 106). Goya tauscht zunehmend althergebrachte Bildtraditionen zugunsten neuer Metaphern und Erfindungen aus. Dafür reduziert Goya seine eigenen Motive auf ihre allgemeinste Form und macht sie so dem *Disparates*-Programm verfügbar; traditionelle Bildformeln höhlt er bezüglich ihres christlichen und mythologischen Inhalts aus, um die übriggebliebenen »Rahmenthemen« der ursprünglich wohldefinierten Motive mit neuen, subjektiven Inhalten zu füllen.⁸ Goya

geht aber nicht nur innerhalb der Disparates so vor, man denke nur an die von ihm vielfach aufgegriffene Form von Christus am Ölberg innerhalb seiner Kriegsszenarien, oder an die Pieta-Anleihen für seine Skizzen.

Auch der rasche Wechsel der Themen potenziert den enigmatischen Charakter der Folge. Ihre »Aufsplitterung in einzelne Aspekte und ihre kunstvoll vexierende ›Montage‹ sprengen, ähnlich bestimmten Prosaformen der Romantik die thematische Geschlossenheit des Werks (S. 101). Von der äußeren Form her betrachtet lassen sich Goyas Arbeiten m.E. tatsächlich mit den Romantikern vergleichen. Allerdings operiert Goya in den Disparates nicht wie jene (z.B. E. T. A. Hoffmann) mit den Mitteln der Ironie.

Nur die bei Goya immer wieder auftauchenden Leitmotive stellen einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Blättern her. Sie alle, so etwa das des Tanzes, des Fluges, der Masken und der Frauen decken zwei Bereiche des »Unsinnigen« ab, die bereits in den Caprichos Hauptthemen waren: die geschickte Täuschung, aufgelöst durch widervernünftige Phantasmen, wie etwa Gespenster oder durch Masken und Verkleidungen getarnte Scharlatane, die Priester und Politiker darstellen.

Ein weiteres Hauptthema beschäftigt sich mit der Gewalt der Triebe. Sie können auch mit dem Flug durch die Lüfte (Liebesentführung) bzw. dem ausschweifendem Tanz gleichgestellt, oder in einem wilden Tier, etwa einem Pferd (Disparate 10) personifiziert sein.

Der »romantischen Ikonographie« ordnet Holländer auch die beiden Gigantenbilder Goyas zu. Sie entziehen sich einer offensichtlichen Deutung, da der Künstler sich seiner subjektiv geformten Bildsprache bedient. Bei den beiden Werken handelt es sich um das um 1812 entstandene Mezzotintoblatt und das sich im Prado befindliche, etwa um die gleiche Zeit geschaffene Ölgemälde. Ähnlich wie bei vielen Disparates entleiht Goya aus der traditionellen Ikonographie ein »Rahmenthema«, hier nun der menschliche Riese, um es jeweils mit einem neuen Inhalt zu füllen. Holländer bringt die beiden Giganten einerseits mit der Antike, andererseits mit der aktuellen kunsttheoretischen Debatte in Verbindung.

Bei der Bilddeutung widersetzt sich Holländer vehement gegen die geäußerten Deutungsversuche, die – ähnlich wie bei den Disparates – den Ursprung in dem unergründlichen Unterbewußtsein Goyas orten. Ebenso weicht er von den politisch oder patriotisch angelegten Interpretationen eines Valeriano Bozal bzw. Nigel Glendinning ab, die in den Riesen Napoleon bzw. das spanische Volk repräsentiert sehen. Vielmehr greift er bezüglich des sitzenden, auf die Hand gestützten Giganten des Mezzotintoblattes die Idee Jan Bialostockis auf, der auf die traditionelle Gestalt der Melancholia und den ihr zugehörigen Gott Saturn verwiesen hatte.⁹ Der den Koloß umgebende, unendlich wirkende Raum hebt dessen gigantischen Maßstab hervor. Holländer versteht Goyas Arbeit als Gegenbild des klassischen Schönheitskanons, da sie nicht die von ihr proklamierte Forderung nach vollkommener Proportion und Übereinstimmung von menschlicher Gestalt mit den »Maßen und Orten der Welt« erfüllt (S. 134). Aus diesem Grund ordnet sie Holländer der im 18. und noch im 19. Jahrhundert viel diskutierten Kategorie des Erhabenen zu, die bereits von Bozal und in der neueren Forschung von Gerlinde Volland bezüglich anderer Werkgruppen Goyas erörtert wurde.¹⁰ Für die Herkunft der Gestalt zitiert Holländer den »Torso von Belvedere«. Das Fragment wird von Goya entgegen aller klassizistischer Normen ergänzt, so daß nur noch im Kern das Zitat erkennbar bleibt.

In dem Gemälde geht es ebenfalls um das Thema des Kolossalens. Der gegen einen unsichtbaren Feind ankämpfende Riese bezieht sich auf ein anderes »künstlerische(s) Leitfossil«, den »Borghesischen Fechter« (S. 147). Obwohl die Herleitungen Holländers aus der Antike etwas konstruiert wirken (v. a. des »Borghesischen Fechters«), sind sie doch überzeugender, als die erst kürzlich gemachten Beobachtungen Juliet Wilson-Bareaus, die den »Torso« sogar in dem 1808/12 entstandenen »Messerschleifer« verarbeitet glaubt.¹¹

Da Goya beide Bilder unbetitelt ließ, muß der Versuch, die Riesen zu benennen spekulativ bleiben. In ihrer »nächsten Nachbarschaft« siedelt Holländer den Satan aus Miltons »Paradise lost« an (S. 152). Seine Position zwischen Macht, Schrecken und Dunkelheit machte ihn für Edmund Burke, dem Verfasser der »Philosophical Inquiry...« (1757), zu einem Exemplum des Erhabenen. Gegen Ende des Jahrhunderts verschiebt sich die Bewertung des Miltonschen Satans: in ihm sieht man nun die rebellische, die Götter herausfordernde Figur des Prometheus, die mit der des Satans gleichgestellt wird. Holländer will in ihm einen geistigen Verwandten des kämpfenden Kolosses erkennen. Der den Giganten gemeinsame Nenner ist ihre mit dem Erdball konkurrierende Körpergröße, ihr kosmisches Format, das sie zu Erscheinungsformen des Erhabenen macht. Die Giganten erscheinen zwar angesichts winziger Menschen riesig, aber im Verhältnis zu dem sie umgebenden, unendlichen Universum bleiben sie letztlich doch klein. Daher repräsentieren sie für Holländer »menschliches Bewußtsein vor einem leeren Universum« und stehen damit kunsttheoretisch auf der Höhe der zeitgenössischen Debatte um das Erhabene (S. 158).

Holländer versucht in seinen beiden Beiträgen die komplexen Bedeutungsebenen von Goyas subjektiv entwickelter Ikonographie zu rekonstruieren. Sofern sich Parallelen innerhalb seines eigenen Oeuvres oder Anspielungen auf traditionelle Formen ausmachen lassen, gelingt ihm das auch. Wenn er derartige Vorlagen nicht erkennt, bleiben seine Deutungen wie etwa bei Disparate 17 sinnverkürzt, da er sich dann an dem Bildtitel, der nicht von Goya stammt, orientiert (»Die Biederkeit« = Karikatur eines Spießers). Leider bezieht er die Vorzeichnungen und Probedrucke zu den Disparates nicht in die Analyse ein, obwohl sich in einigen Fällen ihre Untersuchung für Aussagen über das Motivrepertoire lohnen würde (z. B. für die Disparates 3, 4 und 10). Schön wäre es auch gewesen, wenn er gerade im Zusammenhang mit den beiden Giganten die Ausführungen Bozals und Glendinnings berücksichtigt hätte, nicht nur wegen ihrer neuen Interpretationsansätze, sondern weil gerade Bozals Hinweise zur konventionellen Antikenrezeption Pomares' und Pinellis Holländers These von Goyas subjektiver Umgangsweise mit antiken Vorlagen und die Zuordnung der Spätwerke in die »romantische Ikonographie« gestützt hätten.

Anregend ist sein Beitrag schon deshalb, weil er bezüglich der Disparates und Gigantenbilder mit der Vorstellung eines unbewußt arbeitenden Künstlers aufräumt. Außerdem gehört Holländers Studie zu den Disparates auch noch 27 Jahre nach ihrem ersten Erscheinen zu den gründlichsten Beiträgen über diese Radierfolge, die im Zuge der zahlreichen in Spanien organisierten Ausstellungen zu Goyas 250jährigen Geburtstagjubiläums wieder häufiger zu sehen sein werden.

Anmerkungen:

- 1 Zu den Disparates siehe die Abbildungen in: Goya. Caprichos-Desastres-Tauromaquia- Disparates, Fundación Juan March, Madrid 1988. Die beiden Gigantenbilder sind beispielsweise im Ausstellungskatalog: Goya and the Spirit of Enlightenment, Boston 1989, S. 155 und S. 259 abgebildet.
- 2 H. Sedlmayr: Verlust der Mitte, Salzburg 1951, S. 113.
- 3 Vgl. T. Harris: Goya. Engravings and Lithographs, Oxford 1964 und J. Camón Aznar: Los Disparates de Goya y sus dibujos preparatorios, Barcelona 1951. Zur Problematik der Serie bezüglich Datierung, Titel, Umfang, Reihenfolge und Ausgaben (erstmalig wurden die Disparates 1863 von der Akademie veröffentlicht) siehe die Zusammenfassung bei W. Hofmann: Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, Hamburg 1980, S. 195. Einer der zahlreich in der Forschung diskutierten Gründe für Goyas Entschluß, die Serie der Öffentlichkeit vorzuenthalten, ist seine Angst vor Zensur und Inquisition. Vermutlich war er, bedingt durch die Erfahrungen, die er im Zusammenhang mit den Caprichos und den beiden Majas gemacht hatte, vorsichtig geworden. Siehe dazu: Anna Reuter: Das Bild der Inquisition im Spätwerk Goyas, Marburg 1993 (Magister-Arbeit), S. 4-6.
- 4 Vgl. G. Levitine: Some emblematic sources of Goya, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 22, 1959, S. 106-131 und J. F. Moffit: Un grabado emblemático de Goya. El disparate desordenado o matrimonial, in: Goya, 1985, 187/88, S. 77-80.
- 5 Vgl. V. von Loga: Goya, Berlin 1903.
- 6 Die prägnantesten Entsprechungen trug bereits E. Lafuente Ferrari: Goya. Sämtliche Radierungen und Lithographien, Wien/München 1961, S. 38 zusammen. Vgl. zu den Disparates auch die entsprechenden Artikel in den Ausstellungskatalogen: W. Hofmann (Anm. 3); M. Stufmann und J. Held: Goya, Zeichnungen und Druckgraphik, Frankfurt 1981; S. Hänsel: Goya. Tollheiten und Torheiten, Braunschweig 1988; Goya and the Spirit of Enlightenment, Boston/New York 1989.
- 7 Vgl. R. Burbach: Stuttgart 1980, S. 122f. und S. Hänsel (Anm. 6), S. 9.
- 8 Siehe zu dem auf J. Bialostocki zurückgehenden Begriff ›Rahmenthema‹: ders. Die ›Rahmenthemen‹ und die archetypischen Bilder, in: ›Stil und Ikonographie‹, Dresden 1966. Zur ›Romantischen Ikonographie‹ siehe den gleichnamigen Beitrag ebenda.
- 9 Siehe dazu Anm. 8, S. 114-115. Zu weiteren Deutungsmöglichkeiten siehe: N. Glendinning: Goya and Ariaza's Profecía del Pirineo, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 26, 1963, S. 363-366; V. Bozal: ›El Coloso‹ de Goya, in: Goya, 184, 1985, S. 239-245.
- 10 Vgl. V. Bozal: Imagen de Goya, Barcelona 1983, S. 263-267 und G. Volland: Männermacht und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt bei Goya, Berlin 1993, S. 15-39.
- 11 Vgl. den Ausstellungskatalog von J. Wilson Bateau und M. B. Mena Marqués: Goya. El capricho y la invención, Madrid 1994, S. 308.