

“simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode” — and thereby asserts and denies its ostensible meaning. “Revealed truths” — religious or political — are shown to be constructed, ideologically motivated human interpretations.

But this does not mean Kiefer is engaged in a nihilistic game, that he is merely simulating the rhetoric of “great painting” for no purpose other than to deflate it. There does appear to be a genuine yearning for spirituality and transcendence in this art, a yearning which links Kiefer historically with segments of the early twentieth-century German avant-garde. This is especially true of the most recent work, which has turned away from nationalist themes to sources like the Kabbalah. It seems that Kiefer, having “exorcised” myth by deconstructing it, now seeks to rehabilitate it on a new basis as a positive and necessary force. For that reason, his brand of deconstruction seems to me to have more in common with Pseudo-Dionysius — a major religious thinker, whoever he was, in spite of his mendacity — than with Paul de Man. That approach is concisely summarized, in a recent English edition of the Dionysian corpus, by René Roque: “(Dionysius’s) position, which essentially marks the limits of intelligence faced by God’s transcendence, does not compromise in any way the divinization of these same intelligences, which will come about precisely and most of all through this attitude of negation.... Paradoxically, then, the divinization of the intelligence is dependent on this same intelligence *renouncing its own output*, its order of thought, and, more radically, its own self.... *The intelligence must interpret, correct, straighten out, “reduce” and deny the images, forms and schemes in which are materially represented the divine realities they are unable to contain*” (emphasis added—CWH). Whatever one may think of this position, this much seems to me incontestable: that within our culture a painter has found the means to address such issues, to provoke reflection and discussion on fundamental questions that transcend art, and even to arouse long forgotten fears about the power of painting — and this constitutes a considerable achievement.

Charles Werner Haxthausen

GOYA Y EL ESPÍRITU DE LA ILUSTRACIÓN

Ausstellung in Madrid (Prado, Palacio Villahermosa, 6. 10.—18. 12. 1988), Boston (Museum of Fine Arts, 18. 1.—26. 3. 1989) und New York (Metropolitan Museum of Art, 9. 5.—16. 7. 1989)

(mit sieben Abbildungen)

1. Auswahl und Anordnung der Bilder

Die Ausstellung verdankt sich entscheidend der wissenschaftlichen Motivation ihrer Initiatorin — das ist im heutigen Show-Geschäft der Bilder fast die Ausnahme geworden. Eleanor Sayre, langjährige Leiterin des Kupferstichkabinetts am Bostoner Museum of Fine Arts, stellt hier die Ergebnisse ihrer jahrzehntelangen Forschungen zu Goya vor. Erst jetzt, nach ihrem Ausscheiden aus dem Berufsleben, hatte sie dazu freie Hand (eine weniger ambitionierte, aber nicht minder vorzügliche Ausstellung zur Graphik Goyas hatte sie allerdings bereits 1974 gezeigt). Freilich, auch jetzt hat sie den Katalog bei wei-

tem nicht allein schreiben und redigieren können. Wenn daher auch die Bearbeitung vieler Katalognummern die Handschrift der „Meisterin“ vermissen läßt — ihre eigenen Artikel bestechen nicht nur durch präzise Sachlichkeit, sondern durch einen ganz persönlichen Argumentationsstil —, so ist es vielleicht noch bemerkenswerter, daß es ihr gelungen ist, ein ganzes Team junger Wissenschaftler/innen zu schulen und auf die Fährte zu setzen. Der Prado ist Mitveranstalter der Ausstellung. Seit dieses altehrwürdige Museum von Alfonso Pérez Sánchez geleitet wird, ist es seinem Jahrhunderteschlaf endgültig entrissen und hat unentwegt energische Impulse zur Neugestaltung zu verkräften. So war diese Institution für eine produktive Zusammenarbeit mit dem forschenden amerikanischen Team gerüstet, was vor einem guten Jahrzehnt noch kaum denkbar gewesen wäre.

Der Katalog ist durch Aufsätze renommierter Wissenschaftler/innen ergänzt worden, in denen wichtige Forschungsergebnisse veröffentlicht werden. Auf diese Beiträge, die unabhängig vom Katalogteil sind und eine eigene Besprechung wert wären, kann ich nicht eingehen. Ich werde mich im folgenden auf wenige thematische Schwerpunkte der Ausstellung beschränken.

Daß nur eine schmale Auswahl an Gemälden präsentiert wird, erweist sich als ein Vorteil. Man fragt zwangsläufig um so strenger, was das eine oder andere Bild zum Thema der Ausstellung beiträgt, und wird zu Hypothesen angeregt. Nur zwei Ausstellungsräume sind den Gemälden gewidmet, in zeitlicher Ordnung so zusammengestellt, daß Goyas unterschiedliche Lösungen von *Gattungsproblemen* vergleichbar werden (zum Beispiel die Innenraumszenerie der Portraits von Jovellanos und Guillemardet; die lagernde Pose bei der Marquesa Santa Cruz und Godoy). In dem größeren Gemäldesaal finden sich neben den Portraits nur wenige religiöse Bilder (darunter die *Verkündigung* und der späte *San Pedro*), nur zwei Kartons (*Nevada* und der *Albañil*), die *Celestina* und *Maja am Balkon* (Slg. March) und wenige spätere „Genre“-bilder. In dem kleineren Gemäldezimmer werden fast ausschließlich Werke gezeigt, die Goya den Duques de Osuna verkaufte oder die er für sie malte: die Volksszenenserie von 1786/87 (*Dorfprozession*, *Maibaum*, *Raubüberfall*), drei Skizzen zu Kartons, die Hexenserie von 1797/98 und das Portrait der Herzogin (Slg. March), sowie ein Exemplar der *Caprichos* aus ihrem Besitz. Welches Interesse das aufgeklärte Herzogspaar an den Volks- und Hexenszenen nahm, ob und wie es die ästhetischen Diskrepanzen zwischen den frühen und späteren Folgen wahrnahm und bewertete, das sind Fragen, die noch kaum ernsthaft gestellt worden sind, wie denn überhaupt das Verhältnis der frühen Sammler zu Goyas Kunst erst unzureichend untersucht ist.

Die Graphik hatte man auf drei kleine Seitenräume verteilt. Die druckgraphischen Folgen waren nicht vollständig zu sehen, dafür jedoch zuweilen durch Vorzeichnungen und Zustandsdrucke ergänzt (die *Tauromaquia* fehlte ganz). Die Anordnung orientierte sich nicht durchweg an der endgültigen Reihenfolge, die nicht in jedem Fall von Goya selbst stammt. Es kam den Planern offenbar darauf an, bewußt einige Akzente zu setzen. Bei den *Caprichos* wählten sie das Selbstbildnis vom Anfang der Folge und das ideelle Selbstbildnis *El sueño de la razon* mit seinen Vorstufen als Zentrum ihrer Präsentation. Die *Disparates* waren mit den *Caprichos enfáticos* aus der Serie der *Desastres*

vereint, und inmitten der Kriegsszenen aus den *Desastres* hing der *Coloso*. Diese Anordnung des enigmatischen Blattes suggerierte deutlicher als der Katalogtext, daß es sich bei dieser mächtigen Gestalt um die Verkörperung des spanischen Volkes handelt.

Auch die Auswahl an Zeichnungen folgte nicht der — teilweise rekonstruierbaren — Anordnung in Goyas Skizzenbüchern, sondern war nach Motivgruppen geordnet. In Einzelfällen wurde dabei Goyas Gedankengang gestört. Die monströse Mutter mit ihrem normalen Kind und die normale mit einem monströsen Kind (Kat. Nr. 126, 127), die Goya nacheinander zeichnete und in moralischer Absicht dialektisch aufeinander bezog, hätten auch so gruppiert werden sollen. Generell war es jedoch ein Ziel der Ausstellung, nicht nur die isolierten Endergebnisse, sondern auch Denk- und Gestaltungsprozesse zu verdeutlichen, über deren Fixierung in publizierten Reihen Goya zunächst noch nicht entschieden hatte.

2. Zu den Portraits

Welches Bild der Aufklärung, welche Vorstellung von Goyas Position in dieser Reformbewegung übermitteln nun Katalog und Ausstellung? Sie rekonstruieren zuallererst die personellen und persönlichen Verbindungen, die zwischen Goya und dem Milieu der Aufklärung durch seine Kunst geknüpft wurden. Den Portraitarbeiten für den Hof wird dabei erstaunlich großes Gewicht gegeben. Einer der frühesten bedeutenden Aufträge war das Familienbild des Don Luis (*Abb. 5*), durch dessen aragonesische Frau Goya vermutlich der Weg zum Hof geebnet wurde. Es war üblich, über Appelle an „heimatliche“ Familien in die Adelskreise der Residenz vorzudringen und sich einem dieser Clans wo möglich anzuschließen. Goya stellt nach traditionellem Feudalverständnis diese Familie als „*consortium*“ dar, doch gleichzeitig idyllisiert er sie im Sinne des 18. Jahrhunderts. Aus der Sicht eines nah Vertrauten entwirft er eine häusliche Genreszene und stattet die Adligen mit freundlich-derben, distanzlos registrierten Zügen aus. — Von Carlos IV und seiner Frau sind je ein Einzelbildnis zu sehen. Maria Luisa erscheint in der schwarzen spanischen Tracht, eine Mode, die sie den Damen des Hofes vorzuschreiben versuchte. So aufschlußreich dieser Hinweis ist, so unhaltbar ist m.E. die These des Katalogs, Goya habe sich mit diesem Bildnis der Königin der Luxuskritik eines Teils der Reformpolitiker angeschlossen. Viel eher ist denkbar, daß diese Tracht Distanz zur kulturellen Führungsrolle Frankreichs signalisieren sollte, dessen revolutionäre Entwicklung der spanische Hof mit Argwohn verfolgte. Je bedrohlicher die antifeudale Politik Frankreichs wurde, um so eindringlicher beschwor die Monarchie ihre Identität mit der spanischen Nation, die sie als Negation der Revolution zu definieren und zu formieren suchte. — Das Ende der höfischen Portraits bildet Fernando VII, den Goya noch versteinert als seine Eltern, ohne jegliche persönliche Regung, repräsentieren läßt. Vielleicht äußert sich in dieser Leblosigkeit weniger Goyas Antipathie, auch kaum der möglicherweise unangenehme Charakter dieses Königs, als vielmehr Goyas Distanz zum Hof, der Verlust seines Glaubens an die Monarchie als notwendige Staatsform. — Die Vielzahl der königlichen Portraits befremdet in einer Ausstellung, die die Aufklärung zum Gegenstand hat. Zwar war der Monarch anfänglich Hoffnungsträger für die Mehrzahl der Aufklärer, auch für Goya, doch hätten die Katalogbearbeiter aus heutiger Sicht diese Illusion der Aufklärung nicht nachvollziehen oder sie zumindest relativieren müssen.

Erst gegen Ende der 90er Jahre beginnen in Goyas Produktion die intimeren Halbfigurenbildnisse zahlenmäßig zu überwiegen; bis dahin waren die höfisch inszenierten, meist ganzfigurigen Portraits in der Mehrzahl. Goya konzentriert sich nun auf die individuelle Kleidung, Haltung und Gesichtszüge. Darin spiegelt sich nicht so sehr — oder erst sekundär — ein stilistischer Wandel als vielmehr eine veränderte Auftragslage. Eines der effektvollsten dieser späteren Portraits ist das des Unternehmers Sureda (Kat. Nr. 65), den Goya in der nur wenig geglätteten Mode der *Incredibles* darstellt, mit ungeordneten Haaren, übergroßem Halstuch und nachlässig geknüpftem Rock (Abb. 6a). Welchen Signalwert diese Mode um 1805 in Spanien hatte — als sie in Frankreich bereits ihren oppositionellen Wert eingebüßt hatte — wissen wir nicht. Bei dem abenteuerlichen Lebenslauf dieses Selfmademens läßt sich vermuten, daß er seine Außenseiterrolle auch modisch zur Schau tragen wollte. Etwa fünfzehn Jahre später läßt sich der Architekt Tiburcio Pérez Cuervo (Kat. Nr. 122) in noch lässigerer, unstilisierter Haltung malen, ohne Rock, in Hemd und Weste, die Ärmel leicht aufgekrempt, fast wie ein Arbeiter.

Die Spanne seiner Portraitmuster läßt sich auch an Goyas Selbstbildnissen ermes sen, denen in der Ausstellung relativ viel Raum gegeben wird. Bis 1800, dem Jahr des königlichen Familienbildes, gibt er seine Versuche nicht auf, sich bildlich in die Hofgesellschaft zu integrieren, obwohl diese symbolischen Annäherungen an den Hof von Anfang an auf fast peinliche Weise mißglücken. Als freundlich akzeptierter Diensthote, der seine Aufgabe beflissen absolviert, sieht er sich inmitten der Familie des Don Luis (Kat. Nr. 5), aber bei aller Familiarität dennoch auf ungeschickte Weise eingeklemmt zwischen Staffelei und Adelsgruppe, als wäre seine Stellung ihm geradezu körperlich verquer; untertänig, in auch physisch reduzierter Gestalt, ohne Eleganz und Leichtigkeit nähert er sich dem Conde de Floridablanca (Kat. Nr. 4). Erst in dem kleinen Staffeleibild der frühen 90er Jahre (Kat. Nr. 18), auf dem er nur sich selbst ins Auge blickt, gewinnt er Statur und Selbstbewußtsein. Sein letztes Selbstbildnis (Abb. 6b) aus der Zeit der *Quinta del sordo* zeigt ihn in seiner Ohnmacht, aufgefangen und betreut von seinem Arzt (Kat. Nr. 121). Es ist m.W. nie unter die Freundschaftsbilder gezählt worden und doch eins der schönsten. Während die deutschen Romantiker den Seelengleichklang der Freunde beschwören, ist für Goya die tätige Solidarität die Basis der Freundschaft, ein Moment der volkstümlichen, praktischen Verbundenheit und Subsidiarität, das dem Helfenden vielleicht um so markanter die Züge der Güte und Verlässlichkeit einprägt. Kaum je dürfte einem Arzt ein schöneres Andenken gewidmet worden sein.

3. Staatsallegorien?

Die Ausstellungsplaner unterstellen Goya ein starkes künstlerisches Interesse am Staat. Nicht nur die Portraits der Monarchen waren ihnen offensichtlich wichtig, sie sehen auch in verschiedenen graphischen Blättern Anspielungen auf den König: Im *Disparate del indeciso* (Kat. Nr. 142) soll Fernando VII der Unentschlossene sein, und in der Zeichnung *Si yerras los tiros* (Kat. Nr. 128) sehen sie ihn in dem Jäger (übrigens handelt es sich nicht um das Motiv des gejagten Jägers, also ein Motiv der *verkehrten Welt*). Schließlich wird in dem *Trinker* der Zeichnung *Dure la alegría* (Kat. Nr. 108) der Bruder Napoleons gesehen, der in Spanien José I. genannt wurde. Für diese Identifizierungen fehlen nicht nur überzeugende Anhaltspunkte, es spricht auch Goyas zunehmende

Distanzierung vom Hofe gegen sie. Er war kein politischer Karikaturist, sondern ein „Sozialpsychologe“, der sich zwar für die Auswirkungen von Politik interessierte, aber nicht sonderlich für deren Protagonisten.

In einer ganzen Reihe von graphischen Blättern sehen die Katalogbearbeiter Goyas Reverenz vor der Verfassung (von 1812), mit der die Reformpartei dem modernen spanischen Staat seine ideelle Grundlage zu sichern versuchte. In diesem Sinne deuten die Autoren die letzten Blätter der *Desastres* (*Murió la verdad* und *Si resuscitará?*), die Sequenz des Albums C (Nr. 115—122) mit den berühmten Blättern *Divina Libertad* und *Lux ex tenebris* und schließlich drei Zeichnungen des Albums F (Nr. 44, 45, 50) mit einer Begräbnisprozession, denjenigen, die das Grab der Verfassung schaufeln, und einer hellen Frauengestalt — sie wird als das konstitutionelle Spanien gedeutet (*Abb. 7a*) —, die von finsternen Klerikern bedrängt wird (Kat. Nr. 161, 162, 107—110, 147, 148, 150).

Es soll hier nicht bestritten werden, daß Goyas allegorisierende Kompositionen von den politischen Kämpfen in Spanien um die Durchsetzung der „französischen“ Ideale angeregt wurden. Aber er konkretisiert seine Bildsprache gerade nicht im Sinne der französischen Revolutionsgraphik, bei der Beschriftungen und Attribute auf die aktuelle Tagespolitik Bezug nehmen. Diese Tatsache ist nicht nur als Vorsichtsmaßnahme gegenüber einer drohenden Zensur zu verstehen, sondern berührt Goyas Position in der Aufklärung grundsätzlicher (s. u.).

Die *unvermittelte* Verknüpfung von Goyas Bildern mit Ereignissen der Zeitgeschichte kann in die Irre führen. Dies scheint mir auch bei der Interpretation der Zeichnung *Pluma y espada* (Kat. Nr. 174) der Fall zu sein (*Abb. 7b*). Das Blatt wird mit der Pressefreiheit in Spanien in Verbindung gebracht, die von der Verfassung garantiert werden sollte. Aber die semantische Oppositionsfigur ist in dieser Komposition nicht Freiheit *versus* Unfreiheit (der Presse), sondern Gelehrsamkeit *versus* Kriegskunst. Goya greift hier den alten, von den Humanisten immer wieder vorgebrachten und immer neu definierten und nuancierten Antagonismus zwischen kriegsführendem Adel und gelehrtem Bürgertum auf. Cervantes (*Don Quijote de la Mancha*, I, Cap. 37) läßt seinen Don Quijote noch für die *espada* und gegen die *pluma* sprechen (unter Verwendung dieser Termini), wahrscheinlich aber hält sich des Dichters Meinung bereits in ironischer Distanz von der Rede seines realitätsblinden Ritters. Dennoch: bis ins 17. Jahrhundert hinein wagen die Humanisten nicht, für mehr als ein Gleichgewicht der Kräfte zu plädieren. Erst in der Romantik sehen die Literaten die Waage sich zugunsten der Feder senken (vgl. E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, S. 186 ff.). Goya dürfte einer der ersten gewesen sein, der die Gewichte versetzt hat (und so eindeutig fällt — genau besehen — auch sein Vergleich nicht aus).

4. Erotik und Prostitution

Neben den vermeintlichen Anspielungen auf den modernen Staat entdeckt der Katalog eine zweite motivische Präferenz Goyas, die mir viel plausibler erscheint, nämlich sein Interesse für Erotik und Sexualität, die er in vielen graphischen Blättern konnotiert oder die das mehr oder weniger verdeckte Hauptthema bilden. — Den Autoren gelingt es, viele Anspielungen der alten erotischen Sprachbilder und Bildsprache aufzuschlüsseln:

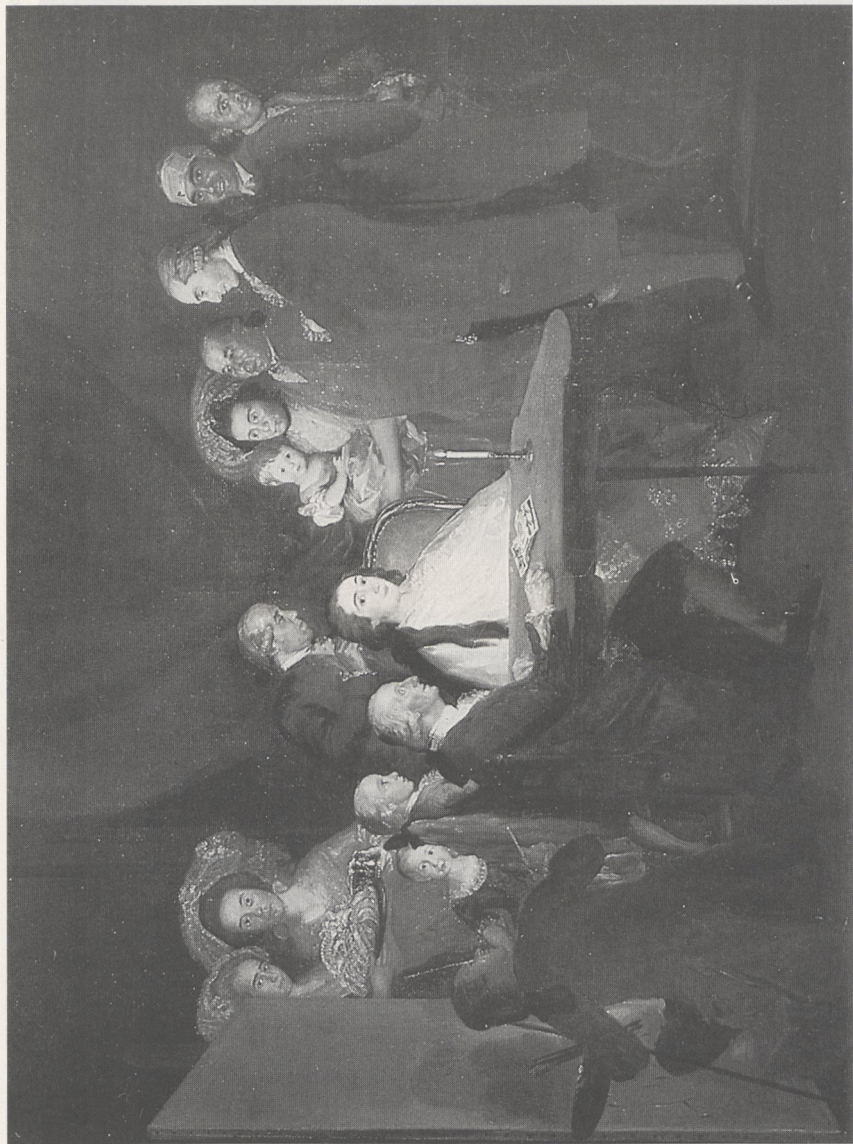


Abb. 5 Francisco Goya, *Die Familie des Infanten Don Luis*. Parma, Fondazione Magnani-Rocca



Abb. 6a Francisco Goya, Bartolomé Sureda. Washington, National Gallery



Abb. 6b Francisco Goya, Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta. Minneapolis, Minneapolis Institute of Art

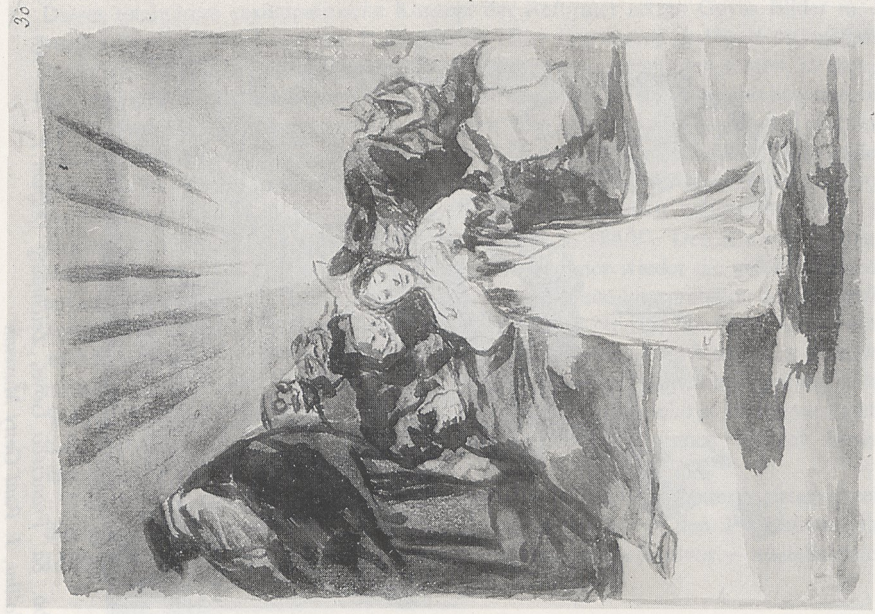


Abb. 7a Francisco Goya, Zeichnung (Album F, Nr. 45). New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 7b Francisco Goya, Zeichnung (Album H, Nr. 7). Cambridge, Fitzwilliam Museum



Abb. 8a Francisco Goya, Zeichnung (Album F, Nr. 90).
Malibu, J. Paul Getty Museum



Abb. 8b Francisco Goya, Zeichnung (Album F, Nr. 51).
New York, Metropolitan Museum of Art

Gesten, Körperhaltungen, Kleidung und Attribute interpretieren sie aufgrund lexikalischer und literarischer Vergleiche. Goya bezieht sich sowohl auf hetero- als auch homosexuelle Praktiken, die der Aufklärung suspekt wurden. Der Katalog neigt allerdings dazu, sämtliche erotischen Szenen und sämtliche Hexenbilder des Madrider Skizzenbuchs und der *Caprichos* als Verlästerung der Prostitution zu deuten. Die alten Attribute der Luxuria — Kamm, Spiegel und offenes Haar — werden zu denen von Prostituierten erklärt. Im großen und ganzen mag das richtig sein. Dennoch darf m. E. die Ambivalenz nicht übersehen werden, in welcher Goya diese Liebeshändel beläßt. Die suspekten Begegnungen seiner Majos und Majas, die geheimen Liebesdienste seiner alten Weiber sind nicht nur auf die gewerbliche Ausbeutung von Sexualität gemünzt, sondern dürften tendenziell jede selbstbestimmte, schrankenlose Liebeslust inkriminieren, die nicht durch Ehe- und Familienbände abgesegnet war. Das Capricho *Linda maestra* (Kat. Nr. 57) mag die Initiation in bedenkliche Sexualpraktiken darstellen, jedoch nicht unbedingt die Einweisung einer Prostituierten. Die alte Celestina brachte nicht allein die Prostituierten an den Mann, sondern vermittelte zwischen Liebenden, die ohne sie nicht zueinander kommen konnten (so in dem berühmten Roman von Rojas). So sind denn auch die Attribute und Gesten, die hier identifiziert werden, keine untrüglichen Anzeichen für Prostitution. Goya charakterisiert so — etwa mit der breiten, „bodenständigen“ Beinstellung — auch das einfache Volk (z. B. bei dem Budapester Milchmädchen oder den Frauen in seinem Karnevalsbild der Academia de San Fernando und im *Disparate del indeciso*).

Die Sexualpolitik der Aufklärer hatte keineswegs in erster Linie die Abschaffung der Prostitution zum Programm. Eher tendierte sie dahin, alle „alten“, nicht unter Kontrolle gebrachten Liebespraktiken, des Volkes wie des Adels, als Prostitution zu denunzieren. Dieses totalitäre sexualpolitische Konzept der Reformen setzen Goyas Bilder m. E. voraus. Zum Beispiel war die Propagierung einer humaneren und/weil rationelleren Aufzucht der Kinder, welche eine geordnete Familie zu garantieren schien, in diesem Konzept einer modernen Sexualpolitik zentral. Die Zahl der Kinder sollte begrenzt und damit deren Lebenschancen verbessert werden. Die Hexen waren traditionell nicht nur die Vermittlerinnen in Liebesdingen, sondern auch die „Engelmacherinnen“, die unlieb-same Kinder beiseite zu schaffen wußten. Schon im *Hexenritt* des Marcantonio Raimondi oder Agostino Veneziano ist dies ihr dunkles Geschäft (abgebildet u. a. in: *Hexenwelten*, hg. R. van Dülmen, Frankfurt 1987, S. 186/87. Den Hinweis verdanke ich Ilina Fach). Auf Goyas Hexenbildern tauchen immer wieder die getöteten Kinder auf, die diesen Alten zur Last gelegt wurden. Meine eigene Interpretation der Spinnerinnen im Gefängnis aus dem Madrider Skizzenbuch (Kat. Nr. 35), die Goya für seine hexenhaften *Moiren* in Capricho 44 verwendete (mit dem ironischen Titel *Hilan delgado*), möchte ich deshalb aufrechterhalten (vgl. in: *History Workshop*, Spring 1987, S. 39—58). Die jungen Spinnerinnen, die Goya in seinem Capricho in Hexen verwandelt hat, sind Kindsmörderinnen, negativ bewertete Schicksalsgöttinnen, die den Lebensfaden der Kinder in Händen halten.

Trotz der Faszination durch Erotismen entging den Katalogbearbeitern seltsamerweise die ganz offensichtlich sexuelle Anspielung, mit der Goya den Pygmalionmythos (*Abb. 8a*) ausdeutet (Kat. Nr. 153). Offener und brutaler als je zuvor — man vergleiche

dagegen die idealisierten, seelenvoll und untätig liebenden Pygmaliongestalten des französischen 18. Jahrhunderts! — sieht Goya Erotik mit Gewalt gegen Frauen zusammen. Die Schöpferkraft des Mannes ist die Vergewaltigung der Frau, des „Stoffes“, den er formt. Ganz unverhohlen gibt Goya die barbarische Kehrseite der Kultur und Kunst zu erkennen, die auf Ausbeutung beruht, und diese wird nicht nur durch die Eigentumsverhältnisse ermöglicht — woran Benjamin dachte —, sondern auch durch das Geschlechterverhältnis.

5. Goya — ein bürgerlicher Aufklärer?

Das Ethos der Katalogbearbeiter verbündet sich deutlich mit dem der spanischen Aufklärer, mit deren Begeisterung für den verfassungsmäßigen Staat und mit deren Lasterkritik. Sie sehen Goya mit auf dieser Seite. Diese Aufklärer kämpften aber weniger für eine abstrakte, ideale Gerechtigkeit, sondern sehr entschieden für ihre eigenen Interessen. In diesem Kampf hatten sie zwei Gegner, die Feudalmächte, Kirche und Adel, und das Volk. Es ging nicht bloß darum, diesen Gegnern, vor allem dem Volk, einige Laster auszutreiben, deren Vernunftwidrigkeit allgemein einsichtig sein sollte, sondern darum, es zu einer völlig neuen Lebensweise zu bewegen.

Man könnte argumentieren, daß es für eine Kunstausstellung unerheblich sei, ob sie ihre geschichtstheoretischen Voraussetzungen reflektiert. In diesem Fall hat aber das einseitige Geschichtsbild zur Folge, daß Goyas Kunst nicht in ihren Dimensionen und ihrer Widersprüchlichkeit voll erkannt wird. Den Motivanalysen entgeht die Tiefenstruktur von Goyas Bildsprache und damit zugleich die Spezifik seiner Bearbeitung traditioneller Ikonographie. Mit der Berücksichtigung zahlreicher literarischer und bildlicher Quellen, die der Katalog herangezogen und neu erschlossen hat, haben die Autoren zwar eine beachtliche Arbeit geleistet, durch die sie die Diskussion über Goyas geschichtliche Bindungen auf ein neues Niveau heben. Es genügt jedoch nicht, Goyas Kunst allein nach rückwärts hin zu bestimmen, sie in den historischen Traditionen aufgehen zu lassen. Es muß auch gefragt werden, was er aus dem Reservoir überlieferter und zeitgenössischer Vorstellungen auswählte und wie er sie bearbeitete.

Ein weiteres Beispiel, um das zu erläutern: Goyas Schmiede (Frick Collection) und die vorbereitende Zeichnung (*Abb. 8b*) zu diesem Gemälde (Kat. Nr. 150) sind deutlich von einem französischen Stich aus den Anfängen (der noch nicht radikalen Phase) der Revolution angeregt, auf dem Vertreter der drei Stände gemeinsam die Verfassung schmieden. Nimmt man allein die Ähnlichkeiten der Komposition als Basis der Interpretation, so läßt sich wohl mit den Autoren argumentieren, daß auch Goyas Gestalten, die Undurchsichtiges treiben, sich mit der Verfassung zu schaffen machen (sie nämlich begraben). Stellt man aber in Rechnung, daß Goya seine Gestalten mit ihrem dubiosen Tun keineswegs den drei Ständen zuordnet, sondern diese Standeszugehörigkeit gerade auflöst, — alle drei Figuren tragen dieselbe Arbeitskluft —, so verliert diese Bestimmung ihre Grundlage. Wie besessen schlagen die drei Grabenden, ohne daß ersichtlich wäre, welches Ziel sie verfolgen und welches das Ergebnis sein wird. Kalkuliert man ihre Positionen zueinander, so müßte der Vordermann den hinteren erschlagen, sobald seine Hacke niedergeht. Goya beobachtet die Konvulsionen und blinden Energien beim Arbeitsprozeß, ein Moment des Fatalistischen bestimmt die frenetischen Bewegungen

seiner Männer. Mit der höchst rationellen Arbeitsteilung zwischen den drei Ständen, die der französische Zeichner ausklügelte, hat das wenig zu tun. Diese „Tiefenstruktur“ seiner Zeichenkunst, die in Brüchen und Umarbeitungen der Traditionen erkennbar wird, läßt am ehesten Schlüsse auf mentale Einstellungen zu. Interpretationen, die sie unbeachtet lassen und eine quasi archetypische Wertigkeit von ikonographischen Motiven unterstellen, können die historische Bestimmung einer künstlerischen Erscheinung sicher nicht leisten, um die es dem Katalog doch geht.

Auf die Ständeordnung — das lehrt dies Beispiel — setzt Goya seine Hoffnungen gerade nicht. Insofern ist er (einerseits) radikaler als die spanische Reformpartei. Deren konstitutionell begrenzte Monarchie war sein Ziel nicht. An die Stelle der Ordnung nach den drei Ständen tritt bei ihm ein eher dualistisches, manichäisch eingefärbtes Weltbild, das nach Gut und Böse unterscheidet und diese Werte dämonisiert. Das Unendliche wird in diesem Weltbild — nach Hegel — das Wahre; die ethischen Werte trennen sich entschieden von der alten sozialen Hierarchie. Dies war eine volkstümliche Sicht, die seit alters eine eschatologische Perspektive an die Stelle konkreter Progressionen im Diesseits setzte, und dafür wahrlich Gründe hatte. Die Hoffnungen bleiben abstrakt. Es ist ein unbestimmtes Licht, das die göttliche (!) Freiheit ankündigt (Kat. Nr. 107) und die göttliche (!) Vernunft umgibt (Kat. Nr. 113). Leuchtende, vom Licht hinterfangene Frauengestalten, die sich vom Dunkel ihrer Verfolger abheben (Kat. Nr. 148) oder das Licht in die Dunkelheit tragen (Kat. Nr. 109), sind die Leitfiguren. Der metaphysische Ausblick der Aufklärung, die Goya zeichnet, ist unübersehbar. Die radikalere Negierung kompromißloser Lösungen, die Goya mit dem Volk verbindet, scheint andererseits durch seine stärkere mentale Rückkoppelung an religiöse Vorstellungen der Feudalzeit bedingt zu sein.

Der Katalog beweist ein ungewöhnliches Gespür für den technisch-ästhetischen Prozeß bei der graphischen Arbeit Goyas; jedes Detail wird mit eindringlicher Genauigkeit registriert. Eine vergleichbare Fähigkeit, auch die Konstitution von Semantik prozeßhaft zu erfassen, gerade das treibende Moment zu erkennen, das übernommenen Bedeutungen widerspricht und sie umartikuliert, ist noch nicht entwickelt worden. Hier werden weitere Diskussionen und weitere Arbeit nötig sein, damit wir Goya als *aktiven* Zeitgenossen der Aufklärung erkennen, dessen Kunst nicht nur durch ikonographische Ketten an die Vergangenheit gefesselt ist, sondern dessen Arbeit ihn auf die Zukunft hin orientierte.

Jutta Held

Tagungen

„LA PIAZZA“ — ÖFFENTLICHER RAUM: GESCHICHTE — REALITÄTEN — VISIONEN

Symposium, veranstaltet von Universität und Italienischem Kulturinstitut Stuttgart. Stuttgart, Staatsgalerie und Lindenmuseum, 11.—14. Mai 1988.

Eigentlicher Motor der Tagung war der Stuttgarter Romanist Gerhart Schröder, den es, wie Klaus Humpert in seinem Eröffnungsvortrag sagte, „aus purer Neugierde“ dazu