

Günther Fiensch

Bemerkungen zu Graphischen Blättern Francisco Goyas

„... doch die Sehenden wissen gar wohl, daß das Wort und was sie sehen nicht aneinander gemessen werden können.“

Paul Valéry

I.

Die Erschießung (Abb. 1). Die Gewehrträger der Exekution sind nicht im Bild, in dessen Mitte der Kopf des Verurteilten sich neigt. Er steht in hellem Licht, dessen Herkunft nicht bestimmt und dessen Tageszeitlichkeit nicht benannt werden kann. Der Körper leuchtet auf, weil er vor Dunklem steht, aber kein Schatten entspricht seiner Helle, nicht einmal an ihm selbst. Das matte Licht des Horizontes ist schwach; die Gewehre scheinen auf den Mann am Pfahl vor dunklem Grund zu weisen.

Rechts liegt ein Toter in differenzierter Beleuchtung, sein Oberkörper im Weiß, das übrige verschattet. Links ist in einer Bodenfalte das dritte Opfer zu ahnen. Der Gefallene ist von stattlicher Größe, man kann ihn sich nicht aufrecht vorstellen; die graphischen Tonstufen zerlegen ihn in eine Vordergrundsfigur im Licht und eine dunklere im Raum. Welcher Boden aber trägt



If no hay remedio

ihn? Sein Fuß und die unbestimmbaren Motivfragmente des Toten in der Furche binden die Szene des Mittelgrundes mit der zentralen Gestalt zu einem der Pyramide ähnlichen Aufbau, verfestigen alle Geschehnisse in der Mitte. Das Bild ist nach den Seiten offen.

Hinter einem flachgeschwungenen Hügelzug wiederholt sich die Szene, jetzt aber als Vorgang: Schießende Soldaten, zwei Gefangene an Pfählen. Im Vordergrund ist einfach nebeneinander gestellt: Das drohende Erleiden, das soeben Erlittene und — fast nicht mehr sichtbar — das Geschehene. Das Werkzeug ragt nur als Zeichen hinein, ohne Täter.

Dieses Blatt aus der Folge radiierter Blätter Francisco Goyas: *Desastres de la guerra*, das den Titel trägt: *Und es gibt keine Hilfe (Y no hay remedio)* bezeugt mit besonderer Prägnanz sowohl in des Künstlers Entwicklung wie auch als Bildinterpretation eines Ereignisses überhaupt eine neue Situation der abendländischen Kunst, die historisch als Auflösung alter Bildordnungen und als Gewinn neuer Sprachmöglichkeiten der bildenden Kunst bezeichnet werden kann.

„Die Schrecken des Krieges“ der Spanier gegen Napoleons Invasionsarmee war der zweite graphische Zyklus Goyas, der erst lange nach seinem Tode (gest. 1828) im Jahre 1863 erstmals veröffentlicht wurde. Kriegs- und Schlachten-Darstellungen haben eine lange Tradition; Goya setzt die graphischen Folgen über die Kriegsgreuel fort, wie sie Jacques Callot aus Anlaß des französischen Einmarsches in seine Heimat Lothringen nach 1633 und der Augsburger Hans Ulrich Franck zwischen 1643 und 1656 über den Dreißigjährigen Krieg geschaffen hatten.

Der 1808 begonnene Spanienkrieg Napoleons hatte sich zu einem Volksaufstand gegen eine reguläre Armee entwickelt; jedenfalls ist diese Seite des Kampfes mit all seinen furchtbaren Grausamkeiten auf beiden Seiten das Hauptthema der radierten Blätter Goyas. Die 82 Drucke tragen alle einen knappen Titel, der lakonisch feststellt: „Das ist schlimm“, „Sie haben den Nutzen“, scl. die Plünderer, oder bitter ironisch: „Dafür seid ihr geboren“, scl. den Leichenhaufen, „Große Heldentat, mit Toten“, scl. zerstückelte Leichen an Bäume zu hängen.

Solche Interpretation durch Titel ist in der Kunstgeschichte erstmals dieser Szenenfolge eigentümlich. Die Unterschriften der älteren Reihe „*Caprichos*“ stammen nicht vom Künstler selbst. Ihre Bindung an das Bild ist noch locker, in manchen Fällen sind sie austauschbar; sie reflektieren über das Geschilderte, ohne ein dermaßen unabdingbarer Teil der künstlerischen Konzeption zu sein wie die Texte zu den Bildern Paul Klees.

Es wird damit ein neues Element in der Kunst wirksam. Das Bild in der abendländische Überlieferung bedarf so wenig der Begleitung oder gar der

Krönung durch eine verbale Pointe, als es ein in sich schlüssiges Gebilde der künstlerischen Vorstellung ist. Bei Goya ist dieses Gebilde bereits gestört und beginnt sich aufzulösen. Der ausgehende Barock entläßt keine gleichsam natürlichen Formen der Überführung in neue Vorstellungsweisen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird allenthalben mit der Überlieferung gebrochen, und — vereinfacht ausgedrückt — bietet sich dar ein Künstlertum des Neubeginns und ein schwächeres Geschlecht, das die Bildinventionen des 17. Jahrhunderts epigonisch variiert, ein Fluß, der allmählich als Rinnsal versandet.

Zur ersten Generation der Neurer gehören der Spanier Fr. Goya (geb. 1746), der Franzose Jacques-Louis David (geb. 1748) und der Schweizer Joh. Heinrich Füssli (geb. 1741). Bei größter Verschiedenheit ihrer künstlerischen Vorstellungsweise verbindet sich das gemeinsame Geschick ihrer Generation, einen neuen Anfang wagen zu müssen oder weiter aus der Vergangenheit zu leben, wobei Goya nicht zuletzt dadurch als der Geniale erscheint, daß ihm das Wollen und das Wie des Schaffens offenbar nie Gegenstand theoretischer Überlegungen gewesen ist, in einem saeculum, das wie kein anderes leidenschaftlich um die Reinheit und das Sollen der Kunst, ihre philosophische Rechtfertigung und ihre kategoriale Bestimmung sich bemüht hat. Für den deutschen Sprachraum genügt es, Namen wie Alex. Gottl. Baumgarten, Winckelmann und Lessing zu nennen.

Bei ihm — Goya — findet sich nichts an Raisonement über Weg, Ziel, Zweck und Form des künstlerischen Tuns. Allerdings wird gerade das, was dem Historiker oft als die entscheidende Neuschöpfung erscheint, selten eigentlicher Gegenstand der Reflexion, selbst nicht bei wortfrohen Künstlern.

Was das Theoretisieren betrifft, könnte man Goya den großen Schweiger in diesem redseligen Jahrhundert nennen. Ob er sich des Neuen bewußt war, das er mit seinen Bildtiteln und einer Darstellungsform, die sie geradezu verlangte, in die Kunst gebracht hat, ist nicht bekannt und auch nicht wahrscheinlich. Es wird durch jene ein bis dahin unerfahrenes Verhältnis von Bild und Wort gestiftet, grundsätzlicher Art, tiefer greifend als Füsslis temperamentvolle Wollensbekundungen und Davids politisches Engagement.

Dieses Verhältnis von Bild und Wort ist von allen entsprechenden Thesen, vom Horazischen: *Ut pictura poesis*, die Malerei ist eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei — im 18. Jahrhundert noch mit Nachdruck vertreten — bis zu Lessings fundamentaler Widerlegung dieses unterscheidungsschwachen Theorems, so grundsätzlich verschieden, daß ohne einiges Wissen von Goyas bildnerischer Konzeption nichts gesagt werden kann, was Anspruch auf Sachgerechtigkeit erheben könnte.

II.

Das Peloton der Erschießung (Abb. 1) ist im Bildraum nicht sichtbar. Drei Läufe sind zu zählen, aber von welch riesigen Figuren werden sie gehalten? Die Träger können nicht erscheinen, weil der Bildraum sie nicht zu fassen vermöchte. Die tödliche Bedrohung taucht nur als Zeichen auf. Die Gewehre zielen auch nicht auf das Opfer, das läßt der Raum nicht zu; sie befinden sich in einer anderen Tiefenschicht.

Die Waffen abzuschneiden ist mehr als ein motivischer Einfall; vom Motiv her gesehen ist das Blatt ein Fragment, umso mehr wird der Verurteilte allein als Leidensfigur zum eigentlichen Thema. Wirkliches Geschehen vollzieht sich im Hintergrund. Somit wird die Darstellung doppelschichtig. Der Vollzug als Vorgang in der Zeit ist sekundär gegenüber der Bezeugung des Erleidens im Vordergrund, in einzelne Phasen aufgelöst: Der Tote, der Lebende und das Bildzeichen seines sicheren Endes. 3 Phasen erscheinen also als Zuständlichkeiten unverbunden nebeneinander.

Nun ist der Raum, aus dem die Waffen ragen, nicht einfach Fortsetzung des Bildraumes. Ihn in der Vorstellung zu ergänzen, ist unmöglich, weil die Größenverhältnisse nicht stimmen können. So erfährt der Raum nach dem Bildrand hin eine Qualitätsveränderung, was einmal nur durch die Offenheit des Bildes nach den Seiten hin — sie sind von Motiven frei — geleistet werden kann und dann durch die Knappheit der Angaben von Landschaft, die dem Auge keinen vertrauten, durchmeßbaren Bereich darbieten; nichts ist, woran das Auge sich orientieren oder gar sich erinnern könnte. Der Raum ist in einem genauen Sinne unvertraut, darum kann er auch verschiedene Maßstäbe motivischer Größen zu künstlerisch „richtiger“ Einheit verbinden. Die Mitte besitzt Festigkeit und sie bietet das Thema dar.

Eine Bildinvention mit dieser Betonung der Mitte kommt in der gesamten Folge der Kriegsschrecken nur noch einmal vor. (Abb. 2) Ihr Titel: Tampoco (Ebensowenig) bezieht sich auf das vorhergehende Blatt mit der Benennung „Man weiß nicht warum“. Man weiß nicht warum der Gehenkte zu Tode gebracht wurde, warum der Soldat sich an dem Anblick weidet. Nicht nur die Zentralkomposition und den pyramidalen Aufbau hat dies Blatt mit der Erschießungsszene gemeinsam. Auch hier wird eine Figur hervorgehoben, und mit nur wenigen Zügen der Nadel sind im Hintergrund weitere Erhängte angedeutet.

Mit den Mitteln des Tonkontrastes ist der helle Tote gegen die Dunkelheit von Baumstumpf und Strauch gesetzt und damit der Raum als Medium der Vorstellung von Geschehen und Zeitlichkeit in Frage gestellt. Wo sitzt der Soldat? Senkt sich der Boden unmittelbar in die Tiefe? Der Raum ist versperrt und ohne eigene Wirkung. Nichts kann besseren Aufschluß geben über das „Weltbild“ Goyas als seine Behandlung des Bodens. Ob Szene im



Abb. 2

Freien oder Bildnis im Innenraum — niemals ist der Boden dem Menschen hilfreich, Gewähr festen Stehens in der Welt; er wird verborgen, nur angedeutet, ohne Grenze ins Dunkle gezogen, so daß nichts auf ihm ruhen kann. Das Bestürzende der Menschendeutung in Goyas Bildnissen, überhaupt die dämonische Grundsubstanz seiner Welt beruht wesentlich auf der den Betrachter beklemmenden Unvertrautheit der Ereignis- und Existenz-Räume, auch wenn man von den zahllosen phantastisch-dämonischen Wesen in Goyas Werk absieht. Kunstgeschichtlich gesprochen: Die Harmonie und Ganzheit der barocken Kunst, ihre vollkommene concinnitas war vergangen.

Das Blatt mit dem Gehängten legt alles, was Geschehen heißen könnte, Erzählung, Anekdote, noch nachdrücklicher als die Erschießung enträumlichend auf einfache Flächenordnung fest; die „Landschaft“ in spärlicher Andeutung wird nicht einmal mehr bis zum Bildrand durchgeführt. Daß der Rand, die Grenze des Bildfeldes und damit, dank seines hohen formalen Wertes, das konstituierende Element der Weltganzheit an Bedeutung mehr und mehr verliert, ist ein Indiz für die qualitative Veränderung des Bildraumes, die in der Landschaft, dem Raumbild schlechthin, am klarsten zutage tritt.

Die idealen Länder der Helden und Hirten, für die Nicolas Poussin und Claude Lorrain die große Form gefunden hatten, reichen mit ihrer Vorbildlichkeit noch in die Jugend jenes Malers — eine Generation jünger und an

Rang Goya gewiß nicht erreichend — dessen Kunst manche Züge mit der Goyas gemeinsam hat, besonders in der Zeit, als die Desastres entstanden: Caspar David Friedrich. Nur unter dem einen Gesichtspunkt der Raumverwandlung soll eine Landschaft Friedrichs zu Goyas Bildform in Vergleich gestellt werden.

Heinrich von Kleist spricht 1810 in einer Rezension der Berliner Abendblätter: „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ (es ist der sogen. Mönch am Meer) davon, daß das Bild nur den Rahmen zum Vordergrund habe — eine glänzende Formulierung des für ihn völlig neuartigen artifizialen Sachverhaltes — daß dem Betrachter so ist, „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“. Mit dieser kühnen Wendung transformiert Kleist eine Eigenschaft des Objekts in eine Beschaffenheit des Betrachters, in eine Anomalität gar des Sehenden, um eine verbale Bestimmung der Ungewöhnlichkeit und des Wesens des Betrachteten zu treffen, daß das Objekt in einem zweifachen Sinne ohnegleichen sei: Es ist der Bildraum quantitativ unendlich, und das Meer ist der „natürliche“ Vermittler eines solchen Eindrucks. Das Auge, dem seine eigenen Begrenzung durch Verlust der Lider genommen wurde, ist außerstande, den Raum noch qualitativ zu bestimmen, weil der optisch faßbare Raum Grenze und Blickwinkel voraussetzt. Dieses Verhältnis ist offenkundig gestört.

Nahe an Goyas Sehweise rückt Friedrichs Winterlandschaft mit Kirche (Abb. 3) dessen Entstehung im Jahre 1811 als sicher gelten kann. Im hüge-



ligen Schneefeld treten nur die beschneiten Steine und zwei Tannen deutlich zutage. An dem großen Stein lehnt ein Mann, der seine Krücken fortgeworfen hat und betend zum Kreuz heraufblickt, das in das Geäst des großen Baumes gestellt ist. Der Landschaftsraum verläuft rasch sich senkend in den Hintergrund, aus dessen Nebeln eine mittelalterliche Kirche schattenhaft emporragt. Ihre Türme sind vom linken Bildrand so weit entfernt, wie die große Tanne vom rechten. So wird der kleine Baum zur Mittellinie einer bildsymmetrischen Gruppe; nach den Rändern verliert sich der Raum dergestalt ins Unbestimmbare, daß im rechten Bildteil nicht mehr bündig gesagt werden kann, ob hügelige Schneeverwehungen oder Nebelschwaden — Erde oder Luft — zur Seite hin ziehen.

Der Landschaftsbestand ist stofflich reicher als bei Goya, doch ebenso fragwürdig ist seine Tiefe und sein eigentümliches Wesen nach den Bildrändern hin.

Was gemeint ist, kann ein freilich unzulänglicher Vergleich der Vorstellung vielleicht näher bringen: Ein Schriftsatz durch eine große Monokellinse betrachtet bietet nur im mittleren Feld ein scharfes Bild, läßt mithin nur dort „erkennen“; nach den Seiten verzerrt sich die Schrift stufenlos in steigendem Maße bis zur gänzlichen Undeutbarkeit. Ähnlich undeutbar wird der Bildraum Goyas und des frühen Friedrich.

Auch das Echo zwischen Vordergrund- und Hintergrundmotiven und wie sie zusammen erst die Bildfigur der Mitte ergeben, ist bei beiden Malern sonderbar verwandt und mit der beschriebenen Raumqualität verknüpft. Man kann den Raum als fliehend oder als zur Mitte hin verdichtet bezeichnen, doch bleiben das Metaphern, die die alle Realität übersteigende Raummodalität nur ungenügend zu benennen vermögen. Den Dingen in diesem Raum wird ein symbolischer Charakter verliehen, symbolisch in dem Sinne, daß das in Zeit und Raum abrollende Ereignis in dieser seiner Zeitqualität der Einmaligkeit in den Rang des stellvertretend Allgemeinen erhoben, mithin aus allem Zeithaften, Geschichtlichen entlassen zur grundsätzlichen Bestimmung dessen wird, was zur menschlichen Existenz unabdingbar gehört oder was der Mensch von einem anderen Leben hoffen darf (Friedrich).

Die „Carceri“ G. B. Piranesis (begonnen 1745) in ihrer höchsten Steigerung barocken Raumlebens sind Angsträume, gerade weil ein Vergleichsbezug zwischen Bild und Erfahrungsraum des Betrachters grundsätzlich besteht. Mit der Aufhebung dieser Vergleichbarkeit wird eine Schranke gesetzt, der Raum wird fremd und gleichsam „unbetretbar“, daher denn auch die beliebte Interpretation der Friedrichschen Rückenfigur als des ins Bild gesetzten Betrachters ganz abwegig ist.

Läßt sich auch bei Goya und Friedrich eine generations- und herkunftsbestimmte Verschiedenheit in der Wirklichkeitsdarstellung feststellen, so be-

ruht sie bei beiden immer noch auf dem alten Bezug: Naturvorbild — Kunstabbild, wie ihn das 15. Jahrhundert endgültig, d. h. mit der Erfindung der Zentralperspektive als Prinzip einheitlicher Welterfahrung begründet hatte. Nur der Raum entzieht sich den überkommenen Relationen; er besitzt jetzt eine eigene Logik. Die Integration zweier anschaulich nicht mehr homogener Dinge: Körper und Raum ist die Grundlage neuer Ausdrucksqualitäten des Bildes. Der Kunstgeschichte ist hier kein Terminus zur Hand, die gewandelte Einstimmung von Wort und Bild, Sinn und Form verbal zu fassen.

In anderen Kombinationen zumal sind in der Frühzeit der neuzeitlichen Bildvorstellung, als das Einheitsprinzip der Perspektive noch nicht grundsätzlich galt, ähnliche Dissoziationen, verschiedene Realitäts- und Verwirklichungsstufen von Ding und Raum bewußt thematisiert worden; so a. e. in der Altniederländischen Malerei. Und durch nichts wird klarer erhellt, daß der dem Betrachter vertraute, einheitliche Erfahrungsraum im Bilde der anschauliche Inbegriff des Beliebigen, Momentanen, in der „natürlichen“ Zeit Ablaufenden ist, daß dagegen artifiziellen Dissoziationen stets als Ausdruckskorrelat das Sentenziöse, die Affinität zum Sprichwort (Niederländer!) zugehört. In der künstlerischen Invention wird der individuelle Fall in der Nennung des Allgemeinen aufgehoben.

III.

„Einscharren und Schweigen“ heißt das 18. Blatt der Desastres (Abb. 4). Formal vertritt es einen in der Folge mehrfach verwendeten Bildtypus. Ein flacher Hügelzug ist nur andeutend gegliedert. Nach vorn senkt sich der Plan ins Irgendwo. Daß es ein Dahinter geben könne, wird nicht gesehen, nur erschlossen aus einem Paar nackter Füße am linken Bildrand und aus dem Kopf des Toten rechts. Der Hügel rundet sich nicht. Die Helle seiner Kuppe sind Leichen, nur angedeutet. Auch die Toten liegen nicht „zuhauf“. Sie bilden zwei graphisch überaus differenzierte Figuren ohne Raum und Plastik, aus denen das Auge das motivische Detail erst herauslösen muß, so sekundär ist es, so wenig gilt der Tote, so sehr gilt das Leichenfeld. Ein größerer Gegensatz zum komponierten Bild scheint nicht vorstellbar, und doch beruht der Eindruck des Hingeschütteten, sie liegen wie Flecken der Erde, auf sorgfältig abgewogener Disposition der Formen in der Fläche. In den drei linken Toten ist der Hügel inkorporiert, seine horizontale Erstreckung und sein Hinauf im Hinab des mittleren Leichnams. Die rechte Figur aus zwei Leichen bildet bis hinunter zu dem verlorenen Schuh den optischen Sockel für die zwei Lebenden, die sich gegen den Leichengeruch schützen. Die beiden figuralen Hauptformen der Radierung teilen die Bildfläche nach dem goldenen Schnitt. Er hält die Gruppen als Bild zusammen.



Enterrar y callar

Abb. 4

Nur in einer raumschwachen Motivwelt können solche Figurationen bestehen. Goya hat alles getan, Mensch und Landschaft einander anzugleichen, indem er sie enträumlicht. Selbst der nach vorn gestürzte Tote sagt — genau wie der Liegende des Erschießungsblattes — über Tiefe nichts aus, weil er Teil ist einer übergeordneten Figur aus drei Leibern. Durch solche formale Kombination wird aus der zählbaren Menge ein Leichenfeld geschaffen. Ein Blick auf Jacques Callots Schreckensszenen (Abb. 5) ist förderlich, die

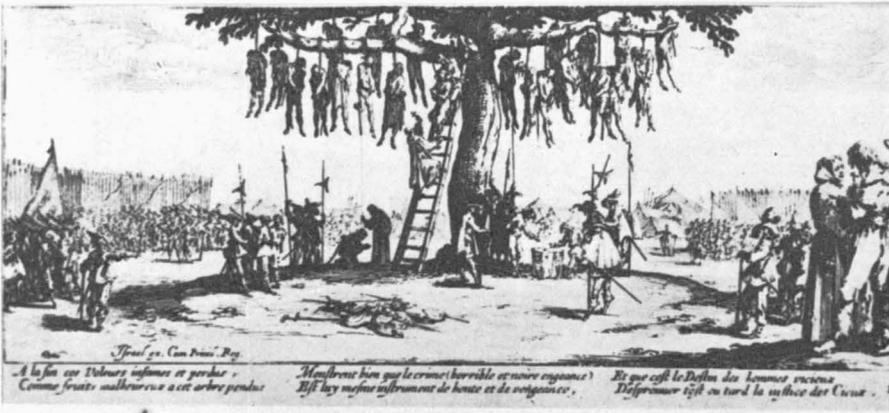


Abb. 5

von aller Konvention geschiedene Durchdringung des Gegenstandes mit einem anderen Sinn durch Goya sich bewußt zu machen. Daß hier eine menschliche Satzung, ein Recht sich in Geltung setzt, darauf deutet schon die Teilung des Bildes durch den Baum der Gehenkten in eine Art Triptychon hin. Vielfiguriges Geschehen im weiten Rund des Heerlagers ist genau gegliedert; die beiläufigen Szenen als bildlicher Abschluß sind subordiniert wie in einem geschlossenen Akt eines wohlkomponierten Dramas.

Goyas Räume sind keine Landschaften; es gibt keine Möglichkeit, sich in ihnen zu ergehen, sie sind gestört. Seine Engel fliegen nicht mehr. Die Beunruhigung der europäischen Künstler durch die vom Standort bestimmte, also auf den Betrachter bezogene Relativität des erfahrenen Raumes, die Subjektivität und Zufälligkeit seines Erscheinungsbildes und die Aufgabe, dies Bild mit der Objektivität der Bildfläche und ihren Forderungen in Einstimmung zu bringen, nimmt mit Goya und seiner Generation ihren Anfang.

„No saben el camino“ (Sie wissen nicht den Weg) (Abb. 6) macht auf exemplarische Weise anschaulich, wie der Raum und seine „Unbetretbarkeit“ zum Gefängnis von bedrückender Ausweglosigkeit dergestalt gebildet werden kann, daß Menschen ihn durchschreiten müssen, der sie aufs äußerste bedrängt und sie in traumähnliche Zwangssituation versetzt. Die kahle Felsgruppe wird zum Symbol der Sinnlosigkeit eines geistiges Zustandes.

Ein Zug von Männern wird durch den Halsstrick, der sie aneinanderfesselt, zur Kette, zu Wesen gleichen Schicksals, die hoffnungslos umherirren, weil



der Raum Goyas kein Hinaus kennt. Die anschauliche Ausweglosigkeit wird zum Bild der inneren Situation. Die nur spärlichen Andeutungen des Kostüms — es gab noch eine Inquisition — lassen keinen Zweifel: Es sind Mönche, Chorherren und Weltpriester. Solch ein Blatt konnte zur Zeit der Restauration in Spanien nicht veröffentlicht werden, wie überhaupt der ganze Zyklus nicht.

Dies ist jedoch nicht der Grund, warum Goya im üblichen Sinne künstlerischer Nachfolge keine „Schule“ gemacht hat; das gilt auch für Füssli und David. Nachahmer hat es gegeben, doch jedem Künstler von Rang war in Zukunft die Aufgabe eines immer neuen Beginnes gesetzt.