

Rüdiger Schäfer

Launen, Desaster, Torheiten und eine Art zu fliegen – Goyas Grafik-Serien als systemaufstellerisches Kompendium

Biografisch – kunstgeschichtlicher Vorwurf

1792 reist Francisco de Goya, 46 Jahre alt, Hofmaler (pintor de cámara) am Hof Karls IV. in Madrid, nach Cádiz, erkrankt dort schwer und wird taub, vollständig und für den Rest seines Lebens. Es ist die Zäsur in Goyas Leben, danach ist alles anders. An die Seite der Herrscher- und Adelsporträts, einiger Selbstbildnisse, der religiösen Darstellungen und der folkloristisch getönten Kartons aus dem spanischen Alltagsleben (bestimmt für die königliche Teppichmanufaktur) treten zunehmend Themen, deren Gestaltung nicht zu den Aufgaben eines Hofmalers gehören und von denen Goya eine Vielzahl zeitlebens entweder unter Verschluss hielt oder mit einer gewissen Ängstlichkeit darauf achtete, in welche Hände sie gelangten. Wohl wichtigster Grund dafür war das Wirken der im europaweit rückständigen Spanien weiter sehr machtvollen ‚heiligen‘ Inquisition. Noch 1814/15 muss sich Goya als Achtundsechzigjähriger vor einem Gremium für seine Darstellung der nackten und der bekleideten Maya verantworten, nachdem der auf den Thron zurück gekehrte spanische König Ferdinand VII., auf dem zuvor die Hoffnungen der aufgeklärten Intellektuellen (illustrados) ruhten, die Verfassung von 1812 verwirft und die Inquisition nach der französischen Besatzungszeit wieder einsetzt. Diese Verfassung war von Ständevertretern der nicht französisch besetzten spanischen Provinzen in Cádiz beschlossen worden mit dem Ziel einer konstitutionellen

Monarchie. Nach fünf Jahren Krieg regiert in Spanien also wieder ein Herrscher in absolutistischer Manier. Goya muss sich für seine Haltung während der französischen Herrschaft auch vor einem weltlichen, ‚Purifikation‘ genannten Tribunal verantworten, wird als Hofmaler wieder angestellt. Wachsende Kritik an der Regentschaft des neuen/alten Königs führt 1820 zu einem Aufstand gegen Ferdinand, der sich gezwungen sieht, die Verfassung anzuerkennen, Goya und seine Kollegen der Kunstakademie schwören auf sie. Damit einhergehend wird die Inquisition wieder abgeschafft, der Jesuitenorden aufgehoben, für eine kurze Zeitspanne erfährt das gesellschaftlich-politische Klima eine Liberalisierung. Ferdinand ruft sogleich die europäischen Großmächte um Hilfe an, 1823 besetzen die Franzosen Spanien erneut (bis 1828), was das Ende der Erhebung bedeutet. Die Anführer werden hingerichtet, alle durch die Revolution erzwungenen Beschlüsse wieder aufgehoben. Die Inquisition erreicht eine ungeheure Machtfülle. Goya muss sich 1824 für drei Monate bei Freunden verbergen, um der wieder einsetzenden Verfolgung spanischer Liberalen zu entgehen. Er ist 78 Jahre alt, bittet Ferdinand, für sechs Monate im französischen Plombières eine Badekur machen zu dürfen, was ihm genehmigt wird. Über Bordeaux reist Goya im Juni 1824 nach Paris, wo er spanische Emigranten trifft und sich die noch neue grafische Technik der Lithographie aneignet. Danach wird er in Bordeaux ansässig, mit seiner Lebensgefährtin Leocadia Weiss und ihren beiden Kindern. 1825 bekommt Goya, inzwischen schwer krank, auf

Antrag zweimal eine Urlaubsverlängerung zugebilligt. Im Mai 1826 fährt er nach Madrid, um seine Pensionierung als Hofmaler zu erwirken, sie wird bewilligt. Sein Gehalt wird ihm weitergezahlt.

Ein Jahr später reist Goya ein letztes Mal nach Madrid, ein weiteres Jahr danach, im April 1828, stirbt er 82-jährig in Bordeaux. Goyas Stellung in der Kunstgeschichte ist unbestritten, er gilt als einer der ‚Titanen‘ unter den europäischen Malern, ohne direkte künstlerische Vorfahren, auch ohne direkte Nachfolger. Dennoch ist sein Einfluss immens, kurz gesagt und auf eine griffige Formel gebracht: Mit ihm beginnt die Moderne in der Malerei, genauer: das ‚moderne‘ Künstlertum auf vielen Ebenen. Diesen Rang, wie immer man zu solchen etikettierenden Einordnungen stehen mag, verdankt er zu einem Gutteil seinen grafischen Arbeiten. Hier kommt am greifbarsten zum Ausdruck, was neu ist bei Goya: Sujet, Technik, Umgang mit helldunkel, ganz besonders aber: seine Haltung. Goya ist insofern der erste ‚moderne‘ Künstler, als er sich darstellend die Freiheit nimmt, das zu zeigen, zu thematisieren und kommentierend ins Bild zu bringen, was er will und wonach es ihn drängt. Mit ihm entsteht ein Künstlertypus, den es so bis dahin nicht gegeben hat. Er wagt sich auf neues Terrain, verletzt Tabus, bringt sich direkt und indirekt in persönliche Gefahr. Er führt eine Doppelexistenz, steht bis zum Ende seines Lebens in Diensten der spanischen Krone, erledigt Auftragsarbeiten, erfüllt die Pflichten eines Mitglieds der königlichen (Kunst-) ‚Academia de San Fernando‘, als deren Direktor er aufgrund seines schlechten Gesundheitszustands 1797 zurücktritt (im gleichen Jahr wird er zum ‚director honorario‘, zum Ehrendirektor, ernannt, was ihn von seinen Lehrverpflichtungen an der Akademie entbindet). In diesem Spannungsfeld (er-)schafft Goya sein Werk. Seine materielle Existenz ist fast ausschließlich gesichert durch sein nicht unbeträchtliches Einkommen als Hofmaler und durch die Honorare für seine anderen Auftragsarbeiten. Das, was viele Kunsthistoriker und -kritiker als sein ‚eigentliches‘ Werk ansehen (u. a. die Grafik-Serien, die ‚pinturas negras‘ – die schwarzen Bilder, ursprünglich Wandbemalung seines Landhauses ‚Quinta del sordo‘, heute im Prado –; die Skizzenbücher), kann als Einkommensquelle vollkommen vernachlässigt werden.

Goyas Grafik-Serien sind keine Zyklen, sie haben, obwohl nummeriert, keine echte Reihenfolge, können sowohl als Folge(n) als auch als Einzelblätter betrachtet werden. Ebenso stellen die Schlussbilder der Folgen keine richtigen Endpunkte dar, auch wenn sie vordergründig so gekennzeichnet sind. Ich will mich hier auf ‚Los Caprichos‘ (erschienen 1799., abgekürzt ‚Cap.‘), ‚Los Desastres de la Guerra‘ (erschienen 1863, 35 Jahre nach Goyas Tod, abgekürzt ‚Des.‘) und ‚Los Disparates‘, auch ‚Los Proverbios‘ genannt (erschienen 1864, abgekürzt ‚Disp.‘) beschränken, da sie mir in Sujet und Ausführung für eine Betrachtung von einem systemisch relevanten Gesichtspunkt als geeignet erscheinen, sich manchmal gar aufdrängen. Neben der Grafik-Folge mit den Stierkampfszenen ‚La Tauromaquia‘

(1816) sind die ‚Caprichos‘ also die einzige große Folge von graphischen Blättern, die zu Goyas Lebzeiten veröffentlicht wurde. Aus wirtschaftlicher Sicht waren sie allesamt Misserfolge.

Il sueno de la razon

Nach der biografischen Wende 1792, für die die Taubheit als Wegmarke steht, beginnt Goya mit Zeichnungen, dem so genannten ‚Madrider Album‘, die als Vorarbeiten zu den ‚Caprichos‘ gelten. Als er diese dann 1799 veröffentlicht, bewirbt er ihren Verkauf mit einer Annonce im ‚Diario de Madrid‘, deren Text in Teilen programmatische Züge hat. „Weil der Autor überzeugt ist, dass die Kritik menschlicher Irrtümer und Laster (obgleich der Redekunst und der Dichtung vorbehalten) auch Gegenstand der Malerei sein kann, hat er jene ... ausgewählt, die er für besonders geeignet hielt, ihm Stoff für das Lächerliche zu liefern und gleichzeitig die künstlerische Fantasie anzuregen.“ Weiter: „Und wenn die Nachahmung der Natur schon schwierig genug ist und bewundernswert, wenn sie gelingt, wird doch auch derjenige einige Achtung verdienen, der, völlig von ihr abgekehrt, Formen und Gebärden vorzuführen genötigt war, die bisher nur im menschlichen Geist existierten, welcher dunkel und verwirrt ist aus Mangel an Aufklärung oder überhitzt durch die Zügellosigkeit der Leidenschaften ...“. Programmatisch fast auch, zumindest von einer gewissen Symbolhaltigkeit, der Verkaufsort der Grafiken: ein Parfüm- und Likörladen in der Calle de Desengano, die Straße der Enttäuschung, in Spanien auch in der Bedeutung von Entzauberung. Goya geht es um den klaren, direkten Blick auf die Dinge, auch wenn er seine Blätter bisweilen bis zur Undeutbarkeit verrätzelt. Er schaut auf das Ganze, um Einzelnes zu erkennen und in den Grafiken exemplarisch vorzuführen.

Das erste Blatt der ‚Caprichos‘ ist sein berühmtes Selbstporträt: distanziert, kritisch-intellektuell, etwas spöttisch auch blickt er seitlich den Betrachter an, gekleidet nach zeitgenössischer, französisch-eleganter Mode. Anders als in den gemalten Selbstporträts zelebriert er sich hier ganz im Gestus des Aufklärers. Gruppiert man die Themen der ‚Caprichos‘ nach inhaltlichen Gesichtspunkten, ist man schnell bei häufig genannten Anliegen in Familienaufstellungen: Ausschluss aus dem (Familien-)System, Täter/Opfer-Dynamik, Partnerschaft-/Paarbeziehungen, Verbrechen, Sündenbock-Thematik, Aberglauben, Machtmissbrauch ... (dem ‚Thema‘ Krieg hat Goya eine ganze Grafik-Serie gewidmet: ‚Los Desastres de la Guerra‘). Viele dieser Sujets tauchen teils in modifizierter Form in Goyas weiterem grafischem Schaffen immer wieder auf, es sind seine ‚Lebensthemen‘. Als Darstellung der Grundhaltung für seine aufklärerische und künstlerische Ausrichtung mag im Zusammenhang mit dem schon erwähnten Selbstbildnis sein wohl berühmtestes Blatt ‚Il sueno de la razon produce monstruos‘, ‚Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer‘ (Cap. 43) gelten. Über

diese Grafik sind Bücher geschrieben und Debatten geführt worden, speziell über die Bedeutung von ‚sueno‘. Im Spanischen kann der Begriff sowohl ‚Schlaf‘ als auch ‚Traum‘ bedeuten. Es geht also um das Verhältnis von ‚Wahrnehmen, Erleben‘ und von ‚Darstellen, Produzieren‘. Diesen Zusammenhang als dialektisch zu beschreiben greift meiner Meinung nach zu kurz. Selbstbildnis (Cap. 1) ‚Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer‘ (Cap. 43) Goya löst keine Widersprüche in sich auf, er hält sie aus und lebt sie künstlerisch aus. Bei aller gesellschaftlichen Kritik, den Mahnungen, Warnungen und dem Aufzeigen der Missstände, bei all diesen aufklärerischen Impulsen bleibt entscheidend, in welcher Haltung Goya zu Werke geht. Er ist sozusagen im Geschehen selbst, bleibt mit seinen Figuren auf Augenhöhe und schildert doch auch aus beobachtender Distanz. Er ist gleichzeitig drinnen und draußen. Dies kann nur gelingen, weil seine Figuren ihm ein Gegenüber bleiben, er überhöht sich weder, noch geriert er sich zum der Sache enthobenen Mahner und Warner. Er droht nicht und reklamiert ebenso wenig für sich, alles besser, cleverer, gekonnter zu machen. Diese Haltung kann man phänomenologisch nennen. Sein ganzes Werk sagt: Schau hin!, nimm wahr! (Die vielen Brüche in seinem Leben mögen Beleg dafür sein, dass auch er sich selbst oft genug der größte Esel war ...)

Ab dem ‚Schlaf der Vernunft‘ (Blatt 43) nimmt das Fantastische, die Nachtseite, das Abwegige und im Dunkeln Wirkende in den *Caprichos* immer mehr Raum ein. Das ‚Geflügel der Nacht‘, die Kobolde, Fantasiewesen wie die ‚Ohrenbläser‘ (Cap. 48) und die ‚Chinchillas‘ (Cap. 50) beherrschen zunehmend die Szene, bilden zusammen mit Hexen, Zaubern, Wichten und bedrohlichem Getier ein Pandämonium von Schöpfungen ohne Vorbild in der Natur, wie sie Goya in seiner Verkaufsannonce ankündigt. Immer gibt es einen Bezug zur ‚seelischen Realität‘ dessen, was dargestellt ist, wenn nicht sichtbar, so doch spürbar. Es geht weniger ums Erkennen, Goya will uns die Welt nicht erklären, aber zeigen, auch und vor allem in ihren Abgründen, seelischen (Un-)Tiefen, dem, was uns ausgeliefert, ohnmächtig und verloren erscheinen lässt, selbst wenn wir es nicht fassen können. Die Grafik-Serien sind eine Bebilderung von Verstrickungen.

Goyas aufklärerischer Impetus ist dabei nicht erläuternd-pädagogisch, er fordert vielmehr auf zur Selbstwahrnehmung im doppelten Sinn. ‚Man kann es nicht mit ansehen‘ heißt der Titel von *Desastres* 26, wo eine grausame Kriegsszene mit zivilen Opfern der französischen Besatzungsarmee zu sehen ist. ‚Aber man muss‘, ergänzt Gwynn A. Williams in seinem 1976 erschienenen Buch über Goya die Bildlegende¹. Goya lässt uns keine Wahl.

Yo lo vie

Er zwingt uns zum Hinschauen, auch und vor allem dort, wo, wie in den ‚*Desastres de la Guerra*‘, schlimme, brutale,

vielhische Szenen gezeigt werden als dem Menschlichen zugehörig, der Allgegenwart, der Wirklichkeit. Und in vielen Bildern zeigt er uns die Wirkung solcher Wirklichkeit. Hier ebenso wird der Betrachter nicht zu einer Stellungnahme aufgefordert. Goya überlässt ihn ganz der Wirkung des Gezeigten, schlägt sich selbst auf keine Seite. Er konstatiert. Er weint. Wie ein phänomenologisch arbeitender Aufsteller bringt er Verborgenes ans Licht, gibt ihm Namen und/oder Gestalt und überlässt das, was damit geschieht, ganz dem Betrachter.

Programmatisch für die 82 Blätter der Radier-Serie verweist der Künstler im Titel von Blatt 44 auf seine Zeugenschaft: ‚Yo lo vie‘, Ich habe es gesehen. Ich habe es gesehen (Des. 44). ‚Wertungen‘, die sich in Bildtiteln wie ‚Er verdiente es‘ (Des. 29), ‚Barbaren‘ (Des. 38), ‚Es geschieht dir recht‘ (Des. 6) niederschlagen, bleiben auf den Augenblick bezogene Statements, zeigen (Er-)Schrecken, Mitgefühl, persönliche Betroffenheit. Sie sind keine patriotischen Pamphlete, gleichzeitig verheimlicht Goya nicht, dass er Spanier ist und unter den Auswirkungen des Krieges leidet, ganz elementar, als Mitmensch. Die *Desastres* können gelesen werden als gigantische Paraphrase der Täter-Opfer-Dynamik. Die Täter und die Opfer werden auf beiden Seiten gesehen und gezeigt, teilweise mitten in der Verrichtung der grausigsten Verbrechen. Goya erleichtert uns das Hinsehen an keiner Stelle und gibt uns doch nirgends die Möglichkeit, zum Richter der Szenen zu werden, nicht mal aus historischer Distanz. Dass hier kein Platz ist für heroisierende Schlachtengemälde, versteht sich von selbst. Alle Handelnden sind als Individuen gesehen, auch dort, wo sie in Gruppen beziehungsweise uniformiert auftreten oder wie zu einer grauen Masse verschwommen im Bildhintergrund verschwinden.

Napoleons Truppen ziehen am 22. März 1808 in Madrid ein, Karl IV. und sein Nachfolger Ferdinand VII. müssen abdanken zugunsten von Napoleons Bruder Joseph. Am 2. Mai 1808 kommt es zu einem ersten Volksaufstand, der Abzug der französischen Truppen wird gefordert, der Aufstand von den Besatzern blutig niedergeschlagen. Die Franzosen reagieren mit brutalen Massenhinrichtungen, um möglichen weiteren Widerstand im Keim zu ersticken, was das Gegenteil zur Folge hat. Eine breite Erhebung gegen die Invasoren beginnt, die Kämpfe werden von beiden Seiten mit grausamer Härte geführt. Die Franzosen bekommen Spanien niemals ganz in ihre Hand, Joseph muss mehrmals aus der Stadt fliehen. Es handelt sich um den ersten Guerillakrieg in der Geschichte. Goya und seine intellektuellen bürgerlichen Freunde sind in einem Dilemma. Sie hoffen auf die Verwirklichung der aufgeklärten französischen Revolutionsideale in Spanien, auf Reformen und eine liberale Verfassung. Die ansatzweisen Versuche Josephs, tatsächlich solche Reformen mit dem Ziel einer aufgeklärten Monarchie einzuführen, schlagen jedoch fehl, da er sich vor Ort nur auf die Unterstützung einer kleinen



Was kann man noch tun? (*Los Desastres* 33)

intellektuellen Elite stützen kann, vom Großteil des spanischen Volkes als ‚Kollaborateure‘ und Nestbeschmutzer angesehen und auch verfolgt.

Noch 1808, unmittelbar nach der Abdankung Karls IV., erhält Goya von der Akademie den Auftrag, den Thronerben Ferdinand zu porträtieren. Im Dezember 1808 schwört er gezwungenermaßen wie alle Akademiemitglieder dem Franzosen Joseph ‚Liebe und Gehorsam‘, bekommt 1811 gar von diesem einen Orden. Ein Jahr zuvor hatte Goya als Auftragsarbeit eine ‚Allegorie der Stadt Madrid‘ gemalt als Hommage an Joseph. Nach dem Abzug der Franzosen 1813 muss Goya damit rechnen, als einer der ‚Kollaborateure‘ mit aufklärerischer Grundhaltung und sozusagen Sympathie für alles, was aus Frankreich kommt, also anfänglich auch der Politik Josephs (u. a. Abschaffung der Inquisition), geächtet zu werden.

Ferdinand, der als eine Art Märtyrer des Krieges gegen Napoleon in Spanien gefeiert wird, regiert, wie schon berichtet, mithilfe der Kirche und des Hochadels (den ‚seviles‘) erneut in absolutistischer Manier, führt die Inquisition wieder ein, die sich sogleich mit Goya beschäftigt. Die ‚*Desastres*‘ geben Zeugnis von den Widersprüchen, in denen Goya sich befindet, von seinem Hin- und Hergerissensein von den auf ihn einwirkenden gesellschaftlichen und politischen Kräften,

besonders auch aus den Jahren nach dem Abzug der Franzosen mit der wieder erstarkten feudalistischen Ordnung als Reaktion auf die Besatzungszeit.

Zwischen 1810 und 1820 entstanden, lassen sich die Blätter der Serie ungefähr in drei Gruppen einteilen: vorwiegend Kriegsszenen (Des. 2–47), Bilder, die die Folgen der Hungersnot in Madrid zeigen (Des. 48–64), schließlich die von Goya selbst so genannten ‚*Caprichos enfaticos*‘ (Des. 65–80), zu übersetzen etwa mit ‚ergreifende Einfälle, Launen‘. Der Versuch, die Grafiken zu jener Zeit in Spanien zu veröffentlichen, hätte für den Maler wahrscheinlich lebensgefährliche Folgen gehabt.

Als Goya Spanien 1824 verlässt, lässt er die Druckplatten zurück, über seine Nachfahren gelangen sie zur Akademie, erst 1863 erscheint die erste Serie. Hinschauen und zeigen, was ist, bleibt also gefährlich und der Verfolgung ausgesetzt. Manchmal verlangt es Mut, immer aber den klaren, gesammelten Blick, vor allem dort, wo Innenwelten, Verwirrtheiten, Dämonisches angesehen wird, die ‚Torheiten‘ des Menschlichen, das Disparate, das scheinbar nicht mehr Greifbare.

→



Gibt es niemanden, der uns losbindet? (*Los Caprichos 75*)

Modo de volar

Disparate wird in den meisten Veröffentlichungen mit Torheit, Tollheit, Unsinn etc. übersetzt. Ewald Gäbler² schlägt außerdem noch ‚Absurditäten‘ vor, als Bedeutung zumindest für einige Beispiele aus dieser letzten großen Grafik-Serie Goyas, ‚*Los Disparates*‘. Ich will noch eine weitere hinzufügen, die mir aus der hier eingenommenen Perspektive angezeigt erscheint: Verstrickung. Darum geht es nämlich in den meisten Blättern der Serie, um ein Verheddertsein der Menschen in Zusammenhängen, die nicht (mehr?) durchschaubar sind, denen sie ausgeliefert sind, deren Auswirkungen sie überfordern. Dies nur als Schilderung chaotischer Zustände, eines Tollhauses zu begreifen, scheint mir viel zu kurz gegriffen, ebenso wie Verweise auf den bloß alpträumhaften Charakter der Darstellungen. Goya selbst hat wohl die Grafik-Folge auch als ‚suenos‘ bezeichnet, was sicher als Hinweis auf *Cap. 43* gelten kann, betrachtet man aber die Serie in ihrer Gesamtheit, verblasen die Etikette sehr schnell. Gänzlich an der Intention des Künstlers vorbei geht der entschärfende Titel, mit dem das Werk 1864 von der Königlichen Akademie veröffentlicht wurde: ‚*Los Proverbios*‘ (Sprichwörter). Solche Zuordnungen berühren immer nur einen kleinen inhaltlichen oder formalen Teil der Blätter, auf die gesamte Serie angewandt, stellen sie eher eine Verfälschung dar.

Sicherlich sind in den *Disparates* etliche Fortführungen, formal und im Thema, der *Caprichos* enfaticos aus den *Desastres* und fast mehr noch aus den vorangegangenen *Caprichos* zu erkennen.

Als augenfälliger Beleg hierfür mag ein Vergleich von *Cap. 75* ‚Gibt es niemanden, der uns losbindet?‘ mit dem siebten Blatt der *Disparates* ‚Unordentliche Torheit‘ gelten. Die Bindungsdynamik bei Paaren ist in beiden Blättern Thema, vordergründig gesellschaftlich-aufklärerisch im *Cap. 75*, aller äußeren Realität enthoben im *Disp. 7*. Beide Male geht es um ein im Wortsinn aneinander gebundenes Paar, im *Capricho* aneinander und an einen Baum, der aber auch scheinbar aus dem Ehepaar ‚herauswächst‘, gefesselt. Im *Disparate* sind beide Rücken an Rücken zusammengewachsen, bilden ein janusköpfiges Ungetüm, dessen Qualen und Wehgeschrei von den teils fantastischen, tiergesichtigen Anwesenden im Bildhintergrund zwar wahrgenommen, aber nicht ‚decodiert‘ wird. Man meint, auf zwei Gruppen zu blicken, die sich in unterschiedlichen Klangräumen befinden und die auch visuell alles Gestische des jeweils anderen nicht zu entschlüsseln vermögen. Hierin etwa bloß die aufklärerisch-kämpferische Intention aus dem *Cap. 75* zu sehen (gegen durch Konvention ‚erzwungene‘ Ehe, gegen das kirchliche Verbot der Ehescheidung etc.) beziehungsweise eine fatalistisch-resignative Haltung im *Disparate* als Fazit der gesellschaftlichen und politischen Reaktion infolge der Rückkehr Ferdinands VII. auf den spanischen Thron, geht meines Erachtens an der Sache vorbei. Mag im *Cap. 75* noch eine Deutungsmöglichkeit im Sinn von Hoffnung auf Befreiung von auferlegten Fesseln durch Aufklärung gegeben sein und auch die bebrillte Eule, die das Paar fest in ihren Fängen hält, als Symbol für Dummheit und Blindheit lesbar sein, geht ähnlich konkretistisches Interpretieren beim *Disp. 7* ins Leere. Dies gilt auch und zum Teil noch verstärkt für die übrigen Blätter der Serie. Gerade daraus schöpft sich ihre Tiefe, ihre Fülle und das, was sie dem Betrachter beunruhigend, bisweilen umheimlich erscheinen lässt. Wir können sie nicht verstehen. Und wir müssen es nicht. Die Grafiken stehen für sich selbst, als Kunstwerke, die uns weitgehend ‚unverständlich‘ bleiben. Solche Situationen kennt jeder Familiensteller aus seiner Arbeit, gerade die Situationen, in denen es darauf ankommt, dass man sich ihnen stellt ohne Anspruch auf Begreifbarkeit, gar Beschreibbarkeit oder erklärende Hinweise. Goya zeigt uns ein Ganzes, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Es erschließt sich uns eher und auch ‚genauer‘, wenn wir auf ebendiesen Anspruch des Verstehenkönnens, der rationalen Deutung verzichten.

Alle Blätter der *Disparates* haben einen dunklen, trüben oder grafisch nicht weiter ausgeführten Bildhintergrund, was dem Geschehen im Vordergrund etwas Schlaglichtartiges verleiht. Goya bringt also ans Licht, zeigt uns auf den Moment Bezogenes, legt Wert auf die Kurzlebigkeit des Gezeigten und auf das Nichtnarrative, auch wenn Einzelheiten sich inhaltlich deuten lassen. Die Verstrickungen, in



Unordentliche Torheit (*Disparate 7*)

denen sich sein Personal in den *Disparates* befindet, bleiben diesem selbst, wie auch dem Betrachter, fast 200 Jahre nach Entstehung der Serie, verrätselt. Es ist kein Spiel, in dem es etwa um die Entschlüsselung des Verborgenen ginge, es ist vielmehr die Sache selbst, die Bebilderung eines weit gefassten seelischen *Theatrum mundi*, dessen Schöpfer sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb befindet. Es wundert nicht, dass Kritiker und Interpreten Goya bis vor nicht allzu langer Zeit am Ende seines Lebens, als auch die *Disparates* entstanden, für ‚wahnsinnig‘ gehalten haben. Andere, die es verstanden haben, sich auf das Undeutbare und Nicht-in-den-Griff-zu-Bekommende einzulassen, sahen gerade in den *Disparates* Summe und Höhepunkt seines Schaffens.

Aus phänomenologisch-systemischer Sicht erscheint mir *Disparate 13* von besonderer Bedeutung: ‚*Modo de volar*‘, ‚Eine Art zu fliegen‘. Gezeigt werden mehrere Personen, die mithilfe von riesigen Flügeln durch einen dunklen, nicht näher gekennzeichneten Raum fliegen. Ironischerweise tragen sie aus heutiger Sicht comicität anmutende Vogelkopf-Helme mit dümmlich starrendem Gesichtsausdruck. Dieses Blatt ist für mich die perfekte Illustration ex negativo von ‚Ohne Wurzeln keine Flügel‘³. Hier haben die Menschen Flügel, selbst gebaute, können sich in die Lüfte erheben, aber mit welchem Ergebnis? Sie gleiten ziellos, als tumbe Flugmaschinen durch das dunkle Nichts, abgeschnitten von sich selbst, vom Leben und der Welt. Und ohne

Wahrnehmung für die sie umgebenden ‚Mitflieger‘, verloren und wie zeitlos im tristen Raum. Vordergründig haben sie den alten Menschentraum, aus eigener Kraft fliegen zu können, realisiert, haben die Schwerkraft überwunden, sind in unbekannte Höhen aufgestiegen, wo, das legt die Grafik nahe, selbst die Atemluft immer dünner wird. Die Essenz dieser Grafik liegt meines Erachtens wiederum im Atmosphärischen, weniger in der Entschlüsselung des Dargestellten. So halte ich Verweise auf die Flugmaschinen, die Leonardo da Vinci gezeichnet hat und die Goya durchaus gekannt haben kann, für äußerst nebensächlich. Darin gar eine Zukunftsvision zu erkennen, den Sieg der Aufklärung, die Befreiung des Menschen aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit oder ähnlich hochtrabende Sinnzuweisungen, erscheint mir geradezu als Ausdruck des Nicht-zulassen-Könnens der Undeutbarkeit, der verborgenen Intention des Künstlers. Fairerweise sei angemerkt, dass ‚*Modo de volar*‘ formal und stilistisch aus den anderen Blättern dieser Serie herausfällt, zeichnerisch von größerer ‚Erkennbarkeit‘ getragen ist. Schließlich verführt wohl auch das exponierte Thema des Blattes zu konkreteren Deutungen.

→

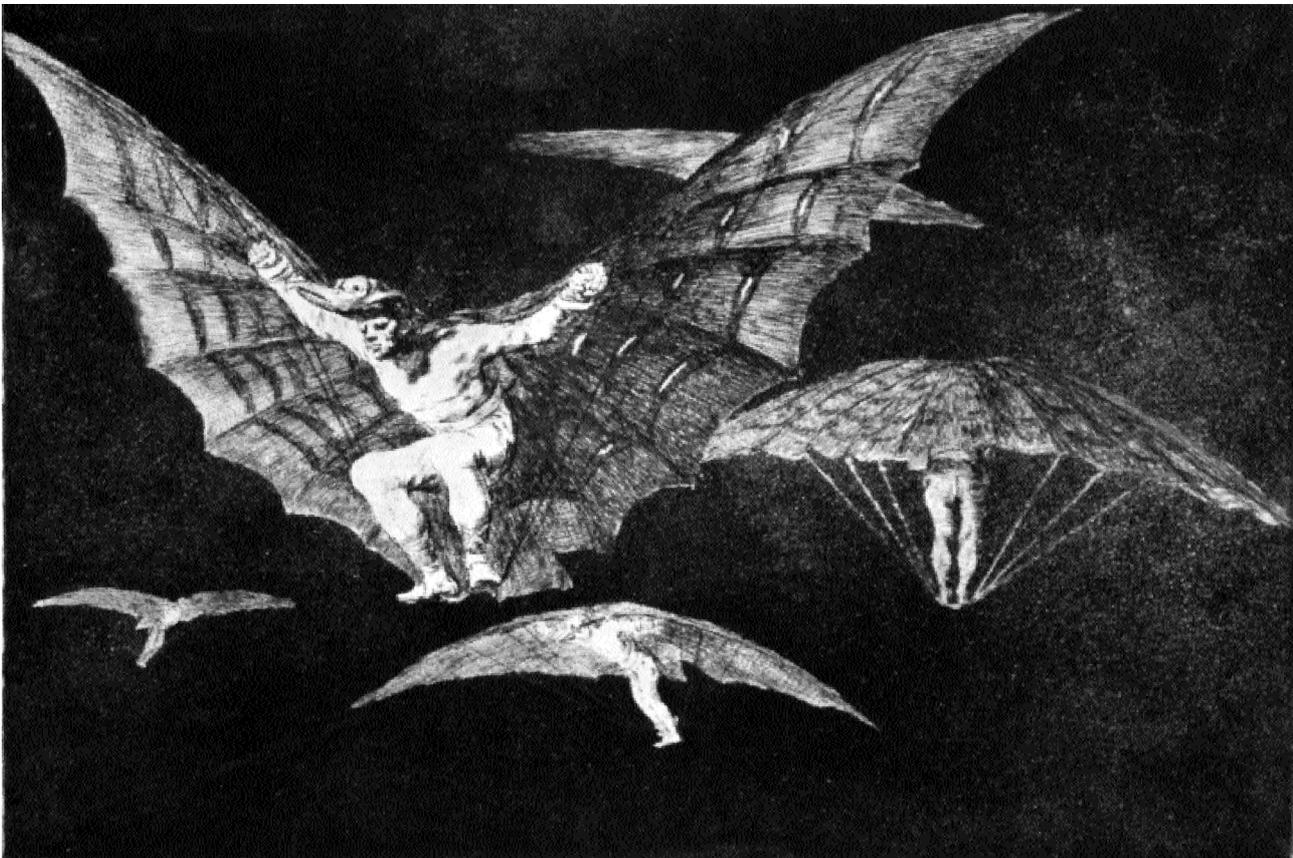
Aber was sieht der Betrachter, was zeigt uns Goya? Menschen ohne Bodenhaftung, Menschen, die ihrer Wurzeln verlustig gegangen sind und damit scheinbar (Interpretation!) ihres Menschseins. Vom Künstler so ins Bild gesetzt, überlässt er alles Weitere dem Blick des Betrachters. Vielleicht gibt es andere, nutzbringendere Arten zu fliegen, Goya zeigt uns eine bestimmte, fiktive und ihre möglichen Folgen, deren Beurteilung er jedoch der Nachwelt an die Hand gibt. ‚Modo de volar‘ hat als einziges Blatt der Serie nicht das Wort ‚Disparate‘ im Titel. In der ganzen Folge gibt es keine unmittelbaren oder konkreten Zeitbezüge. Zusammenhänge beziehungsweise motivische Fortführungen sind dagegen im gesamten grafischen Werk zu finden, wobei die Stierkampfsszenen der ‚Tauromaquia‘ hier eine gewisse Sonderstellung innehaben. Vielleicht augenfälligstes, verbindendes und ständig wiederkehrendes Motiv ist das ‚Fliegen‘ in vielfältigen Sinn- und Bedeutungszusammenhängen.

Vom ‚Geflügel der Nacht‘, den Hexenflügen und luftigen (Alb-)Traumreisen der Caprichos über die allegorisch verätselten Flugwesen der Caprichos enfaticos in den Desastres bis zur scheinbar realisierten Flugfantasie der Menschen im ‚Modo de volar‘ und weiteren Blätter der *Disparate*. Gemeinsam ist diesen Darstellungen die unheimliche, beängstigende, oft auch ‚gewalttätige‘ Atmosphäre; Fliegen bleibt immer ein Bild, eine künstlerische Zugangsweise zu

unbewussten, verdeckten, bedrohlichen Dynamiken. Wo in der Tauromaquia Menschen und ebenso Tiere (Esel, Pferde) durch die Luft fliegen, hat dies ganz erdgebundene Gründe: Sie werden von der Kraft der Stiere hochgewirbelt oder drücken sich mithilfe von Stangen vom Boden ab. Im Flug-Thema allgemein und sehr speziell im ‚Modo de volar‘ führt uns Goya auf in vielerlei Hinsicht beeindruckende Weise vor, wie die ‚Wurzeln‘ des Menschen und das damit verbundene Erdhafte seine Condition humaine (mit-)bedingen, beziehungsweise wohin es führt, wenn sie gekappt, ignoriert, verwaist, verkümmert sind. Hier wird ein ‚Himmel der krank macht‘ (Hellinger), sinnlich fassbar. Eine ‚Art zu fliegen‘ ist keine Art zu leben. Lehrstücke für Systemaufsteller.

Anhang: Aun aprendo

Aus Goyas späten Jahren sind zwei Skizzenbücher erhalten, ‚Album G‘ und ‚H‘, deren einzelne Blätter mittlerweile in Museen in der ganzen Welt verstreut sind. Blatt Nr. 50 aus dem ‚Album G‘ trägt den Titel ‚Aun aprendo‘ (Noch immer lerne ich), der auch als Legende in der Zeichnung vermerkt ist. Gezeigt vor schwarzem Hintergrund wird ein Greis in langem Gewand, der an zwei Stöcken geht. Seine Haltung ist leicht gebeugt, auffallend ist sein langes Haar, das mit



Eine Art zu fliegen (*Disparate 13*)



Noch immer lerne ich (*Album G 54*)

dem ebenso langen Bart eine Einheit bildet und vom Gesicht nur Stirn, Augen und Nase freigibt. Die Augen schauen wach und interessiert, gleichzeitig scheint der Blick über beziehungsweise durch das Angeschauten hinauszu-gehen. Der Alte scheint unterwegs in etwas Jenseitiges und ist doch auch ganz im Diesseits, wo es noch viel zu entdecken, erkunden, lernen gibt. Goya zeigt uns einen Wissenden, dessen Durst auf Neues noch nicht gestillt ist, der, obwohl durch abnehmende körperliche Kräfte behindert, seinen Weg weiter beschreitet. Etwas Heiteres und gleichzeitig Würdiges geht dabei von ihm aus. Ich glaube, man kann getrost annehmen, dass sich Goya selbst in der Darstellung des Greises verbirgt, dass er uns eine Art Zustandsbeschreibung seiner selbst als etwa Achtzigjähriger gibt, seiner nicht nachlassenden Lust, weiterzukommen, Ungekanntes zu erreichen. Wohin ist der Alte unterwegs, zu seiner Art der irdischen Vollendung? Seine listigen Augen lassen es vermuten, die Würde seiner ungebrochenen Haltung. Und vielleicht zeigt er uns, dass nicht das ‚Immerstrebend-sich Bemühende‘ zur Weisheit führt, sondern das Nichtnachlassen des Veränderungswillens.

Der Alte wartet nicht, bis die Weisheit zu ihm kommt, er geht und schaut ihr vor allem entgegen, heiter und gelassen, jenseits aller Eitelkeiten. So mag es denn sein, dass die Weisheit nicht zu den Faulen kommt, bloß wird man durch Fleiß vielleicht gebildet und auch klug, weise nicht. Immer noch lerne ich (*Album G*). Dafür braucht es ein anderes und ein Mehr, und gerade das scheint mir die Hal-

tung des ‚Aun aprendo‘ zu sein. Werner Hofmann bemerkt in diesem Zusammenhang in seiner Beschreibung von Goyas spätem Gemälde ‚Der heilige Petrus im Gebet‘ (Washington, Phillips Collection), dass diese Darstellung des Heiligen „dem ‚Immer noch lerne ich‘ der berühmten Zeichnung ein Bekenntnis zur Seite (stellt), das ‚Immer noch irre ich‘ lauten könnte“⁴.

Goyas Leben und sein Werk mögen dafür stehen und eine Ahnung dessen vermitteln. Eine Ausgabe mit Reproduktionen seiner Grafiken gehört für mich auf das Bücherregal jedes Familienstellers, so selbstverständlich wie etwa ‚Zweierlei Glück‘, Bertold Ulsamers ‚Handwerk des Familienstellers‘ oder die von Gunthard Weber herausgegebenen Bände mit den Beiträgen zu den beiden Wieslocher Arbeitstagen der IAG, um beliebig einige wichtige Titel zu nennen.

¹ Williams, Gwynn: A. Goya.

Reinbek bei Hamburg, 1978, S. 11

² Gäbler, Ewald: Los Disparates oder Los Proverbios, in: F. de Goya, Katalog zur Sonderausstellung Leopold Museum, Wien, 4.6. – 20.9. 2004, Oldenburg, 2004, S. 160

³ Ulsamer, Bertold: Ohne Wurzeln keine Flügel. München 1999.

Dort auch Verweis über die Herkunft des Buchtitels (Sneh V. Schnabel), S. 249.

⁴ Hofmann, Werner: Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. München u. Hamburg, 1980, S. 334

Weitere Literatur:

Harris, Enriqueta: Goya. Köln, o. J.

Held, Jutta: Goya. Reinbek bei Hamburg, 1980

Holländer, Hans: Die Disparates und die Giganten. Tübingen 1995

Ulsamer, Bertold: Das Handwerk des Familienstellers. München 2001

Weber, Gunthard (Hrsg.): Zweierlei Glück. Heidelberg 2000 (13. Aufl.)

Weber, Gunthard (Hrsg.): Praxis des Familienstellers.

Heidelberg 2000 (3. Aufl.)

Weber, Gunthard (Hrsg.): Derselbe Wind lässt viele Drachen steigen.

Heidelberg 2001