

Unverkäufliche Leseprobe



Werner Hofmann

Goya

Vom Himmel durch die Welt zur Hölle

2023. 336 S., mit 277 Abbildungen im Text, davon 253 in Farbe

ISBN 978-3-406-80017-7

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/34659440>

Werner Hofmann

Goya



Werner Hofmann

Goya

Vom Himmel
durch die Welt
zur Hölle

C.H. Beck

Werner Hofmann (1928–2013) war bis 1990 Direktor der Hamburger Kunsthalle. Neben seiner Vortrags- und Lehrtätigkeit ist er durch Veröffentlichungen zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sowie durch bedeutende Ausstellungen bekannt geworden. Bei C.H.Beck sind u. a. von ihm erschienen: «Caspar David Friedrich» (32015), «Degas und sein Jahrhundert» (2007), Die «gespaltene Moderne» (2004).

SEITE 2

1

Das Begräbnis der Sardine

Detail aus Abb. 138

SEITE 7

2

Erste Vorzeichnung für CAP. 43

Detail aus Abb. 58

Mit 277 Abbildungen im Text, davon 253 in Farbe

Dieses Buch ist 2003 als Leinenausgabe und 2005 als gebundene Sonderausgabe bei C.H.Beck erschienen.

Verkleinerte, unveränderte Sonderausgabe 2023

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2003

www.beck.de

Gestaltung, Satz und Herstellung: Büro Caroline Sieveking, München

Lithographie: Zanotto Silverio & C. S. A. S., Tarzo, Italien

Umschlaggestaltung: Uwe Göbel/Constanza Puglisi, München

Umschlagabbildung: Goya, «Die Herzogin von Alba» (Detail), 1797

Druck und Bindung: Appl, Wemding

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 80017 7



klimaneutral produziert

ch.beck.de/nachhaltig

Inhalt

Prolog: Goya und Goethe 9

«Das Wechselspiel der Gegensätze verschönert, ja erhält die Welt» 23

Glorie und Leiden des Glaubens 23

Die spanischen Wurzeln von Goyas Mehrsinnigkeit 29

Abstürze, Umstürze, Auflösungen 40

Eine kurze Idylle: Sanlúcar 61

Die Krankheit der Vernunft 73

Im Vorfeld der «Caprichos»: Maskeraden und Dämonenbeschwörungen 73

Die «Caprichos» 85

Eine negative Idealität 118

Der Traum des Künstlers 129

Die Krankheit der Vernunft 140

Der Zeitzeuge 149

Zwei Kirchen in einer: San Antonio de la Florida 149

Die französischen Jahre 162

Die «Schrecken des Krieges» 206

Ein erstes Selbstgespräch: die «Schwarzen Gemälde» 231

Die «Disparates» 246

Goya spricht mit sich selbst: «Immer noch lerne ich» 261

Die Selbstbildnisse 261

«Lux ex Tenebris» 270

«Unauflösliche Bande» 274

«Sterben ist besser» 294

Epilog: Der Künstler heilt, indem er bewußtmacht 311

Anhang 319

Dank und Widmung 320

Lebensdaten 321

Anmerkungen 323

Bibliographie 331

Abbildungsnachweis 333

Register 334

Die Verinnerlichung des Menschen

Die Verinnerlichung entsteht, indem mächtige Triebe, denen mit Einrichtung des Friedens und der Gesellschaft die Entladung nach außen versagt wird, sich nach innen schadlos zu halten suchen im Bunde mit der Imagination. Das Bedürfnis nach Feindschaft, Grausamkeit, Rache, Gewalttätigkeit wendet sich zurück, ‹tritt zurück›; im Erkennen/wollen ist Habsucht und Erobern; im Künstler tritt die zurückgetretene Verstellungs- und Lügenkraft auf; die Triebe werden zu Dämonen umgeschaffen, mit denen es Kampf gibt ...

FRIEDRICH NIETZSCHE

Aus dem Nachlaß der achtziger Jahre





Prolog: Goya und Goethe

Der Adlige macht sich die Bürgertöchter gefügig, der Bürger verführt seine Dienstboten. Auf diesem groben Rollenschema beruht das «Rahmenthema», das die nicht höfisch gebundenen Künste im 18. Jahrhundert mit immer neuen Varianten ausstatten: die Frau als Freiwild männlicher Willkür. Ob als Dirne wie in William Hogarths *«A Harlot's Progress»*, als verzweifelte *«Kindermörderin»* bei Heinrich Leopold Wagner, als arglose Tochter aus gutem Haus wie in Samuel Richardsons *«Clarissa»* oder als Spielball höfischer Intrigen in Lessings *«Emilia Galotti»* – immer ist *«Das leidende Weib»*, so ein Trauerspiel von Friedrich Maximilian Klinger, das Thema. Ein auf Antagonismen fixierter Blick wird in diesen Mißhandlungen den Machtkampf der Geschlechter mit dem der Stände und Klassen in Deckung gebracht sehen. Die mißbrauchten Frauen – Goethes Gretchen ist die berühmteste – stehen für die Unmündigkeit, in der das Bürgertum befangen ist.

Doch damit ist nur *ein* Muster der gesellschaftlichen Bezugssysteme erfaßt. Neben dem Geschlechterkampf mit meist tragischem Ausgang gibt es das unverbindliche Geschlechterspiel, neben Unterwerfung und Bemächtigung den probeweisen Rollen- und Geschlechtertausch, der die Konflikte entspannt und in der Maskerade auflöst. Die Ebenen greifen ineinander, so daß das unbeschwerte Spiel in bitteren Ernst umschlagen kann – und umgekehrt.

Die ersten Erprobungen dieser changierenden Zwischentöne kommen aus England. Sie beruhen nicht auf Launen, sondern, so sieht es Hogarth, auf einer Brechung der Tradition, die dem Historienbild mittels satirisch-grotesker Untertöne zu einem doppelten Boden verhilft. Solcherart differenziert, entsteht die neue Gattung *«comic history painting»*. Im Vorwort zu *«A Harlot's Progress»* schreibt Hogarth: «Ich glaube, daß die Schriftsteller und Maler des historischen Stils völlig die Zwischentöne [*intermediate species*] ihrer Themen übersehen haben, die im Erhabenen [*sublime*] und im Grotesken zugleich liegen ...» Auch im Sittenbild lassen sich nun mehrere Höhenlagen (Modi) ausmachen. Hogarths Dirne ist ein Zwitter, eine der vielen Zweideutigkeiten, in die er seine Erfindungsgabe aufspaltete. Am Anfang stand das Gemälde einer Prostituierten, die um die Mittagsstunde ihr Bett verläßt. Der Publikumserfolg dieses Schlüssellochblicks brachte den geschäftstüchtigen Maler auf die Idee, die Episode zu einer Geschichte mit Zwischentönen auszuweiten, das Tragische mit dem Komischen zu verflechten. Dabei wurde aus der Dirne, was sie einmal war, eine ahnungslose Schönheit aus der Provinz, die in London zu Fall kommt. Wie im *«unschuldigen Mägdchen»* (Georg Christoph Lichtenberg) die raffinierte Buhlerin steckt, kreist das Auf und Ab dieses Lebenslaufs um jene Mischung aus *pleasure* und *pain*, aus Vergnügen und Schmerzen, die Fanny Hill in den von John Cleland verfaßten *«Memoirs of a Woman of Pleasure»* (1749) als sexuelle Initiationser-

3
Der Töpfeverkäufer
Detail aus Abb. 6

fahrung beschrieb. Was der Autor mit anstößiger Kühnheit aussprach, gehörte indes zum Empfindungshaushalt der Epoche, die es nach riskanten Mischungen verlangte. Wenn etwa die noch arglose Fanny im erigierten Geschlecht ein «*object of Terror and Delight*» wahrnimmt, so deckt sich dieser Schock mit dem «*delightful horror*», dem wonnigen Entsetzen, das für Edmund Burke vom Erhabenen (*sublime*) in der Natur ausgeht.

Hogarth's Fähigkeit – die er mit Lawrence Sterne teilt –, «das Tragische und Komische in einem Blick, der alle Seiten des Lebens umfaßt, zu vereinen» (Frederick Antal), prädestinierte ihn zum Erfinder szenischer Verwicklungen, in denen gegensätzliche Ambitionen und Charaktere kollidieren. «Ich wollte darum», fährt er in seinem Vorwort fort, «auf der Leinwand Bilder schaffen, die den Darstellungen auf der Bühne gleichen ... Mein Bild ist eine Bühne, und die Männer und Frauen sind meine Schauspieler ...» Im Rollenspiel steckt als Möglichkeit der Rollentausch, warten die Reize des Maskierens und Demaskierens, des Verkleidens und Enthüllens. Hogarth machte davon Gebrauch, indem er seinen Handlungen und deren Trägern Zweideutigkeit einschrieb und mit Hilfe «subversiver Elemente» dem Betrachter parodistische Lesarten nahelegte (David Bindman), stets auf dem Grat wandernd, der dem «*comic history painter*» die Eindeutigkeit versagt. Auch darin bahnt Hogarth einen Weg, den Goya, ihn vertiefend, ausgiebig benutzen wird.

Er steht damit nicht allein. Beaumarchais greift in seiner «*Mariage de Figaro*» zur schwebenden, turbulenten Höhenlage, nicht ohne darin auch bürgerlich-revolutionäre Spitzen unterzubringen. Entideologisiert geht der Stoff dann ein Jahr später in Mozarts Opera buffa ein. Die einander überlistenden Rollenträger werden «kaleidoskopartig durcheinandergewürfelt», so Leo Balet, doch das Kaleidoskop enthält ein Grundmuster, in dem die komplizierten Handlungsfäden konvergieren: *Amor vincit omnia*. Das weiß die Gräfin, wenn sie der Liebe die erlösende Macht zuspricht: «*Solo amor può terminar*», heißt es im Hinblick auf die vier Akte dauernden Verwicklungen in den letzten Worten des Librettos.

Ähnlich wie bei Beaumarchais und Mozart ging es in dem Mariage-Spiel zu, mit dem sich Goethe und seine Freunde jeweils am Mittwoch vergnügten. Das war 1774 in Frankfurt. Jedesmal wurde gelost, aber nicht, um «liebende Paare, sondern wahrhafte Ehegatten zu bestimmen». Goethes Partnerin – der Zufall führte die beiden dreimal hintereinander zusammen – spürte die Chance zur Grenzüberschreitung in das echte Gefühl, gleichwohl warnte sie kokett: «Du mußt nicht aus der Rolle fallen! Zärtlich zu sein, meinen die Leute, schicke sich nicht für Ehegatten.» Und Susanna Magdalena Münch hielt einen Einfall bereit, der Literaturgeschichte machen sollte. Da an jedem Abend etwas Neues vorgelesen werden mußte und Goethe einmal das eben erschienene «Memoire» des Beaumarchais über seine Auseinandersetzung mit dem spanischen Literaten Clavijo y Farjardo zum besten gab, sagte seine «Titulargattin»: «Wenn ich Deine Gebieterin und nicht Deine Frau wäre, so würde ich Dich ersuchen, dieses Memoire in ein Schauspiel zu verwandeln.» Goethe ließ sich nicht lange bitten: Schon am nächsten Mittwoch war sein «Clavijo» fertig.

Der Mariage-Spieler verließ den Irrgarten der fingierten Empfindungen und schrieb ein Bürgerliches Trauerspiel, in dem die Liebesbereitschaft einer jungen Frau an den Als-ob-Empfindungen des Mannes zugrunde geht. Aus dem Rollenspiel ist bitterer Ernst geworden. Goethe stützte sich auf die Fakten, die Beaumarchais im Bericht über seine Reise nach Spanien mitteilte: Er war nach Madrid gereist, um die Ehre seiner Schwester Marie wiederher-

4
Jahrmarkt
1779
Öl auf Leinwand
258 x 218 cm
Madrid, Prado



zustellen. Clavigo, ein ehrgeiziger und erfolgreicher Schriftsteller, weigert sich, sein dem Mädchen gegebenes Heiratsversprechen einzulösen. Von Beaumarchais gestellt, bereut er spontan, lässt sich aber von seinem Freund Carlos wieder umstimmen – die Verbindung mit der Französin würde Clavigos Karriere schaden. Mittlerweile droht die Affäre, zum Nachteil von Beaumarchais, in die Hände der Justiz zu geraten. Der Franzose sieht sich bedroht und flieht, seine Schwester grämt sich zu Tode, Clavigo richtet sich selbst an ihrem Sarg.

Zwar trugen Beaumarchais und Goethe in das vertraute Rahmenthema spanische Lokalfarben ein: etwa die Willkür der Behörden, vor der sich besonders Ausländer zu hüten hatten, doch die Konstellation könnte sich an jedem beliebigen europäischen Hof zugetragen haben. So sind auch die Zynismen, die Goethe Carlos in den Mund legt, ubiquitär formuliert: «... die Weiber! Man vertändelt gar zu viel Zeit mit ihnen» – «... sie ist nicht das erste verlässne Mädchen und nicht das erste, das sich getröstet hat». Daraus soll dann später das knappe «Sie ist die erste nicht» werden, mit dem Mephisto im «Urfaust» den reuigen Doktor abfertigt. Mit solchen Formeln mag Goethe seine Rolle beim Ausklang des Sesenheim-Erlebnisses mit Friederike Brion gerechtfertigt haben.

Goya, drei Jahre älter als Goethe, war in den 1770er Jahren mit sakralen Werken für die Kathedrale und die Aula Dei von Saragossa beschäftigt, die ihn auf der Höhe der affirmativen Sprachmittel zeigen, die sich von Italien aus über das ganze katholische Europa verbreitet hatten. Die Kunstgeschichte hat dafür den Sammelnamen «Barock». Neben der himmlischen Welt brachten ihn die Aufträge für die Königliche Teppich-Manufaktur mit seiner zeitgenössischen spanischen Umwelt in Berührung.

Gewünscht waren Jagdszenen und Volksbelustigungen, Saufereien und Prügeleien, die dann als Wandteppiche die Residenzen der Königsfamilie schmückten. Dort führten sie dem Herrscherhaus die Lebensart seiner Untertanen vor Augen – richtiger: jener Schichten, die sich pittoresk zu verkleiden und zur Schau zu stellen wußten. Das war vor allem die etablierte Randschicht der Majas und Majos. Diese ostentativen Nichtsteuer bildeten so etwas wie eine institutionalisierte Opposition zu den kodifizierten Umgangsformen. Das machte ihre Faszination auf die gehobene Gesellschaft aus. Majas und Majos ignorieren die Rollenmuster der Geschlechter: Mann und Frau sind einander ebenbürtig, die Frau nimmt an der promiskuitiven Freizügigkeit auch auf Kosten des Mannes teil. Besonders der Adel sah darin sein Wunschbild offener Beziehungen verwirklicht. Genau das meint Carlos, wenn er dem von Gewissensqualen geplagten Clavigo weltmännisch anvertraut, er könne nie ohne Weiber leben, doch mit den «honetten Mädchen [habe er] am ungernesten zu tun».

Auf der Suche nach Partnerinnen dieser Statur mögen Carlos und seinesgleichen die Volksfeste und die *paseos* aufgesucht haben – Jahrmärkte der Eitelkeit, auf denen der Mann sich seine Lustobjekte auswählte. Dann kam es zu Begegnungen, wie Goya sie in seinen Teppich-Kartons festhielt: der vornehme Herr auf dem «Jahrmarkt», der stolz nach käuflicher Ware Ausschau hält (ABB. 4), die Dame im Schaufenster einer Kutsche, von zwei Kavaliern taxiert, indes vorne zwei junge Mädchen Töpfe – und vielleicht nicht nur diese – zum Kauf anbieten (ABB. 6).

5
Jahrmarkt
Detail aus Abb. 4

Goya und Goethe bezogen ihre Stoffe aus der zeitgenössischen Umwelt, weshalb ihr Werk wichtige Aussagen zur Selbstanalyse der Epoche enthält. Darin durchdringt sich die kühl regi-





strierende Blickschärfe des Beobachters mit der insgeheimen Beteiligung des Mitspielers. Beide stehen selbst in der Doppelbödigkeit, sind Akteure, die ihre Masken bewußt tragen und austauschen. So malt sich Goya einmal als Stierkämpfer (ABB. A 23). Sie analysieren und leben zugleich den «Traum von Lüge und Wankelmut», dem Goya eine ebenso rätselhafte wie ent-hüllende Radierung gewidmet hat (ABB. 7).

Im siebten Buch des zweiten Teils von «Dichtung und Wahrheit» blickt Goethe auf die rasch wechselnden Liebesbeziehungen seiner Jugend zurück, die der 14jährige Jüngling mit einem Gretchen-Abenteuer begann: «Meine frühere Neigung zu Gretchen hatte ich nun auf ein Ännchen übertragen.» Seine Leidenschaft verführt ihn schließlich zum Rollentausch: «Zuletzt trat ich in die bisherige Rolle des Mädchens.»

Die selbstgefällige Rückschau gibt dem alten Mann die Idee ein, sein Lebenswerk als «Bruchstücke einer großen Konfession» aufzufassen. Dieses Panorama der «Irrgänge der bürgerlichen Sozietät» enthält alle Symptome der Verunsicherung, denen Goya nachspüren wird: «Religion, Sitte, Gesetz, Stand, Verhältnisse, Gewohnheit – alles beherrscht nur die Oberfläche des städtischen Daseins. Die von herrlichen Häusern eingefassten Straßen werden reinlich gehalten, und jedermann beträgt sich daselbst anständig genug; aber im Innern sieht es öfters um desto wüster aus, und ein glattes Äußere übertüncht, als ein schwacher Bewurf, manches morsche Gemäuer, das über Nacht zusammenstürzt und eine desto schrecklichere Wirkung hervorbringt, als es mitten in den friedlichen Zustand hereinbricht. Wie viele Familien hatte ich nicht schon näher und ferner durch Bankerotte, Ehescheidungen, verführte Töchter, Morde, Hausdiebstähle, Vergiftungen entweder ins Verderben stürzen oder auf dem Rand kümmerlich erhalten sehen.»

In dem Maße, in dem es um das Entlarven der Konventionen geht, erfüllen der Spanier und der Deutsche den moralischen Auftrag, den Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger an der Schwelle zum bürgerlichen Zeitalter formuliert hatten. In ihren «Discoursen der Mahlern» von 1721 lesen wir: «Gleichwie die Gesellschaft, die sich zusammen verbunden hat, Discourse zu schreiben, zu ihrem Objekte den Menschen genommen hat, so beschäftigt sie ihre Passionen, Capricen (!), Laster, Fehler, Tugenden, Wissenschaften, Thorheiten, ihr Elend, ihre Glückseligkeit, ihr Leben und Tod, ihre Relationen, die sie mit anderen Entibus haben, endlich alles, was menschlich ist und die Menschen angeht, giebt ihr Materie an die Hand zu gedenken und zu schreiben!» Das ist der Radius, in dem Goya und Goethe sich bewegen werden. Alles, was menschlich ist, nehmen sie ohne Vorbehalt in sich auf. Hogarth, der ihnen darin vorausging, könnte sich auf Alexander Pope berufen haben, in dessen «Essay on Man» (1733) der lapidare Satz steht: «*The proper study of mankind is man.*» Goethe fügte diese Maxime ohne Quellenangabe in den «Wahlverwandtschaften» (1809) dem Tagebuch Ottiliens ein: «Das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.» In den «Caprichos» (1799) wählte Goya, so steht es in seiner werbenden Vorrede, «aus der Vielzahl der Extravaganzen und Torheiten, die jeder menschlichen Gesellschaft gemeinsam sind, und unter den vulgären Vorurteilen und Betrügereien, wie sie durch Gewohnheiten, Unwissenheit und Eigennutz sanktioniert sind», jene aus, «die er für besonders geeignet hielt, ihm Stoff für das Lächerliche zu liefern und gleichzeitig die künstlerische Phantasie anzuregen».

Goya nähert sich schrittweise den Schauplätzen der *comédie humaine*. Die Etappen dieses Weges sind zwei Skizzenbüchern zu entnehmen. Das Sanlúcar-Album (ABB. 39–42, 46) heißt

6
Der Töpferverkäufer
1779
Öl auf Leinwand
259 x 220 cm
Madrid, Prado

so nach dem andalusischen Landsitz der Herzogin von Alba. Dort fand im Sommer 1796 die Leidenschaft des Malers für die hohe Aristokratin ihre kurze Erfüllung. In intimen Episoden halten seine Zeichnungen das unbeschwerte *dolce far niente* dieser Idylle fest. Nach seiner Rückkehr in die Hauptstadt nahm Goya das Madrid-Album (ABB. 48–57) in Angriff, hier berichtet er vom großstädtischen Alltag, bis plötzlich ein Bruch auftritt. Zur beschaulichen Höhenlage der Genre-Reportage treten karikierte Zerrbilder, Monstren und Bösewichter, in denen sich die «Caprichos» ankündigen.

Was Goya in diesen Mißbildungen festhielt, entsprach der Überzeugung, die Goethe schon 1775 gegenüber dem «braven Zimmermann», einem Schweizer Arzt, aussprach: «... daß das Absurde eigentlich die Welt erfülle». So steht es in «Dichtung und Wahrheit» unmittelbar vor der Schilderung des Mariage-Spiels und neben einer Aussage, die daraus die kunsttheoretische Konsequenz zieht. Goethe befindet, «daß wir nicht sehen können wie die Griechen» – eine Absage an das berühmte Credo Johann Joachim Winckelmanns, wonach allein die Nachahmung der Alten der Gegenwart die Chance bietet, «groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden». In der Tat, wo das Absurde regiert, wäre es verlogen, sich in die «edle Einfalt und stille Größe» der Griechen zu flüchten. Goya dürfte das ähnlich empfunden haben. Sein Beharren auf allen Spielarten des Absonderlichen verabschiedet die klassizistische Doktrin, die Anton Raphael Mengs, sein Mentor, von Winckelmann empfangen hatte und als spanischer Hofmaler in Bild und Wort zu verbreiten suchte.

Der Blick, dem nichts Menschliches fremd ist, durchforscht auch die Ränder der Gesellschaft: Gaukler, Wahnsinnige und Verbrecher. Mit Hogarths Sarah Malcolm beginnt das Verbrecherporträt als objektive Bestandsaufnahme, frei von denunzierender Entstellung. Der Maler suchte die Mörderin in ihrer Zelle auf und machte Skizzen, wonach ein Gemälde entstand, das wieder einem Kupferstich als Vorlage diente. Die zum Tod Verurteilte scheint gefaßt und unbewegt, ihr Ausdruck unterscheidet sich kaum von dem der Hogarth'schen Dienstboten, rechtschaffenen Frauen, die uns in einem Gruppenporträt überliefert sind. Mit Sarahs nüchterner Kälte kontrastiert das absurd-perverse Spektakel, das die Ordnungsmacht rund um eine öffentliche Hinrichtung inszeniert bzw. vom Pöbel aufführen läßt. Hogarth hat eine solche Volksbelustigung in dem Stich wiedergegeben, der den faulen Lehrling auf dem Weg zur Richtstätte zeigt. Er gibt sich darin als Augenzeuge. Das Vergnügen der geilen Menge und die Todesqual, die dem Übeltäter bevorsteht, treffen zu einer sublim-grotesken Mischung zusammen, die Hogarth wieder auf der Suche nach Zwischentönen zeigt.

Nicht nur in wüsten Alpträumen, auch im täglichen Leben erweist sich das Absurde als die Wahrheit, die von der Aufklärung verdrängt und von den Ritualen der Ordnungsmächte verborgen wird. 1772 wurde in Frankfurt einer Kindsmörderin der Prozeß gemacht. Susanna Maria Brandt, Magd in einem Gasthaus, hatte das Kind ertränkt, das aus ihrer kurzen Verbindung mit einem reisenden Handwerker hervorgegangen war. Darauf stand der Tod durch das Schafott. Vergewöhnlich man sich die zeremoniellen Zurichtungen – ausgiebige Henkersmahlzeit, militärisch-geistliche Prozession zur Richtstätte, ständige Zurufe der Geistlichen und schließlich das Schlußwort des Obristrichters an den Scharfrichter: «Er hat sein Amt wohl verrichtet und getan, was Gott und die Obrigkeit befohlen» –, so bedauert man, daß kein Goya zugegen war, diese Farce der Wohlanständigkeit festzuhalten.

7
Traum von Lüge und Wankelmut
 Sueño de la mentira
 y la ynconstancia
 1797/98
 Radierung, Aquatinta
 18 x 12 cm
 Harris 119





*El si pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega.*



Por que fue sensible.

Von Goethe gibt es kein Wort über die Hinrichtung, aber das spektakuläre Ereignis muß ihn, wie alle Bewohner der Stadt, beschäftigt und berührt haben. In der Gretchen-Tragödie versetzte er die Moritat in das Konfliktschema «hoher Herr verführt weibliche Unschuld». Clavigo-Faust erliegt den Einflüsterungen von Carlos-Mephisto. Gretchen im Kerker, vom Wahnsinn überwältigt, ist wohl die packendste Szene des zwischen 1773 und 1775 entstandenen «Urfaust». Mephistos schneidendes «sie ist die erste nicht» könnte auch unter CAP.32 stehen, einer Kerkerszene, die im «Faust»-Leser Assoziationen weckt (ABB. 9). Goyas Titel lautet «Por que fue sensible» – weil sie empfindsam war. Die lapidare Formulierung klärt den Hintergrund nicht auf, deshalb fragen wir die zeitgenössischen Kommentare. Nüchtern und zugleich fatalistisch meint der Prado-Kommentar: «*La vida que ella trahia no podia parar en otra cosa*» (Das Leben, das sie führte, konnte nicht anders enden). Der Kommentar in der Madrider Nationalbibliothek sieht in dem Mädchen eine Verführte und ein Opfer der Verhältnisse: «Die armen unbedachten Mädchen enden im Gefängnis, nur weil sie, wegen eines ganz natürlichen Gefühls, schwanger geworden sind.» Dahinter in Klammern: «*la mujer de Castillo*».

Fernández de Moratín, Goyas Freund, erwähnt in seinem Tagebuch die öffentliche Hinrichtung der Frau des Castillo und ihres Geliebten. Nigel Glendinning verfolgte diese Spur weiter: Die 32jährige Maria Vicenta wurde angeklagt, dem Geliebten bei der Ermordung ihres Ehemannes geholfen zu haben. So endet eine der «ungleichen Ehen», wie sie in den besseren Kreisen üblich waren. Auf den Sensationsprozeß folgte am 23. April 1798 die öffentliche Hinrichtung der Frau auf der Plaza Mayor. Goya könnte unter den vielen Augenzeugen gewesen sein.

Maria Vicenta war zuerst Opfer, dann Täterin. Objekt des Mannes, machte sie die Flucht aus der Ehe zur Komplizin eines Verbrechers – ähnlich erging es Gretchen. Man hat aus ihrer Unschuld eine Klischeefigur gemacht, in der das ahnungslose Fräulein mit den blonden Zöpfen schließlich zur Karikatur verkam. Doch wie Maria Vicenta hat auch Gretchen eine Doppelnatur, und das ahnt Mephisto, wenn er zu Faust gewandt höhnisch auf ihre Verfügbarkeit anspielt: «... jedem kommt sie wie sein Liebchen vor». Faust sieht ihre andere Seite, wenn er für den Kindesmord mildernde Umstände geltend macht: «... ihr Verbrechen war ein schöner Wahn». Aber Margarete weiß selbst, woran sie zugrunde geht: «Schön war ich auch, und das war mein Verderben.» Angeklagt ist also nicht das Verbrechen der beiden Frauen, sondern jenes, welches die Gesellschaft an ihnen beging. Sie sind rechtlos und müssen die Rollen spielen, die ihnen zugedacht sind. Dazu paßt CAP.2 (ABB.8): «Sie sagen Ja und geben ihre Hand dem ersten, der um sie anhält.» Vornehmlich die bürgerlichen Mädchen sind in Spanien die Opfer dieses Handels, denn sie müssen sich einem Ehemann verkaufen, um sich einen Geliebten halten zu können.

Aber auch der Mann verstrickt sich in Doppelrollen, zumal wenn er die Konflikte aus Selbst- und Fremdbestimmung verspürt. Das gilt besonders für den Künstler, der in einem Feudalherrn seinen Brotgeber hat – er wird zur Maskierung gezwungen. Der Weg des 26jährigen Goethe an den Weimarer Hof beginnt mit der Freundschaft zum acht Jahre jüngeren Herzog. Gemeinsam praktizieren beide den Sturm und Drang; aus dem Trinkkumpen wird der Staatsrat, der Minister und schließlich der Geheime Rat. Aber diese Karriere hat ihren Preis: Goethe lebt in einem goldenen Käfig, dem er 1786 für zwei Jahre nach Italien entflieht. Diese Krise ist jener vergleichbar, welche Goya Anfang der neunziger Jahre zu bewältigen hatte. Seit 1775 für den Hof tätig, hatten ihm die letzten «Cartones» Schwierigkeiten

VORHERGEHENDE DOPPELSEITE

8

Sie sagen Ja und geben ihre Hand dem ersten, der um sie anhält

El si pronuncian y la mano alargan Al primero que llega
Los Caprichos Bl. 2

Radierung, Aquatinta

21,5 x 15 cm

Harris 37

9

Weil sie empfindsam war

Por que fue sensible

Los Caprichos Bl. 32

Aquatinta

21,5 x 15 cm

Harris 67

eingetragen, weshalb er sich entschloß, diese Auftragsarbeiten zu beenden. Als er 1792 nach Cadiz reist, nimmt er sich etwas heraus, was ihm als königlichem Beamten nicht zusteht, er verläßt Madrid ohne Erlaubnis. Cadiz ist ein Fluchtort, und die rätselhafte Krankheit, die ihn dort heimsucht, wird einen Wendepunkt in seinem Schaffen herbeiführen.

Wir sehen Goethe und Goya im Konflikt zwischen subjektivem Freiheitsverlangen und Beamtenpflicht, davon handelt auch das Schauspiel ›Torquato Tasso‹ von 1790. Goethe hat darin über seine eigene Doppelnatur nachgedacht: Er ist der sensible Dichter Tasso, aber ebenso der harte Minister Antonio Montecatino, der den Dichter diszipliniert. Beide ringen um die Gunst des Fürsten von Ferrara. Der Dichter unterliegt schließlich, und als man ihn unter Hausarrest stellt, fühlt er sich ins Nichts gestoßen:

Ja, nun ist's getan!
Es geht die Sonne mir der schönen Gunst
Auf einmal unter; seinen holden Blick
Entziehet mir der Fürst und läßt mich hier
Auf düstrem, schmalem Pfad verloren stehn.
Das häßliche, zweideutige Geflügel,
Das leidige Gefolg' der alten Nacht,
Es schwärmt hervor und schwirrt mir um das Haupt.
Wohin, wohin beweg' ich meinen Schritt,
Dem Ekel zu entfliehn, der mich umsaust,
Dem Abgrund zu entgehn, der vor mir liegt?

Goya scheint diese Abgründe als Anfechtungen und Alpträume erfahren zu haben. Tassos Verzweiflung berührt sich mit der des Künstlers am Zeichentisch, wenn er den Traum/Schlaf der Vernunft träumt (ABB. 59). Das «zweideutige Geflügel» der Nacht bedrängt und stimuliert ihn zugleich. Seine Phantasien sind nicht bizarre Einfälle, sondern physische Bedrohungen, deren er sich als Künstler im Akt der bannenden Formsetzung zu erwehren und zu bemächtigen versucht. Wie für Tasso die «goldene Zeit» entschwunden ist, sind für den Spanier die schönen Fiktionen des christlichen Mythos zu Ende, die er für Saragossa gemalt hatte. In dem Mythos, den er sich fortan erfindet, haben die Dämonen das Sagen.

Auch im fernen Weimar schlägt sich der Wirkliche Geheime Rat mit Bedrängnissen herum. Als Kunstpolitiker propagiert er mit den klassizistischen Normen und Regeln eine Abwehrhaltung, von der er jedoch als Tagebuchsreiber weiß, daß sie letztlich wirkungslos ist: «Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern. Die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der ... gegen alle Kultur die angestammte Roheit fratzenliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt.»

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de