

WERNER HOFMANN

Goyas Karneval

Victor I. Stoichita und Anna Maria Coderch:
Goya. Der letzte Karneval.
Aus dem Französischen von Ruth Herzmann,
München: Fink 2006, 368 S.

Goya, die größte und rätselhafteste der Gestalten, in denen sich der Epochenbruch um 1800 niederschlug, wird heute zwar immer noch als Aufklärer angeboten, zugleich aber vorsichtshalber bei der Schutzformel «Dialektik der Aufklärung» untergebracht. Das Buch von Stoichita und Coderch korrigiert dieses bequeme Klischee und verhilft ihm zu Inhalten, von denen sein Doppelsinn konkrete, neue Dimensionen erhält. Die Autoren breiten nicht alle Kapitel dieses riesigen Lebenswerkes aus, sondern beschränken sich auf signifikante Gesten und Ereignisse – bis hin zu Goyas Brille und seinem Lachen. Sie führen die Sonden ihrer forschenden Wißbegierde, auf geistreiche Kombinationen gestützt, punktuell an die kritischen Stellen der Persönlichkeit heran und schlagen dann den Bogen zum kulturellen, literarischen, politischen und religiösen Umfeld. An teilweise entlegenen Orten erschienen, sind die Ergebnisse jahrelanger Forschungsarbeit jetzt in dem Buch *Der letzte Karneval* zusammengefaßt. Es stellt einen über weite Strecken neuen Goya vor, dessen Rätselhaftigkeit nun einen präziseren Umriss aufweist, wenngleich auch er wieder mehrere Goyas enthält.

Goyas Kunst bekommt einen unterschweligen Dauerbezug zum Karneval, also zu einem kollektiven Rollentausch, der Religion, Sitte und Standeswürden ebenso erfaßt wie die Konventionen des Kunstgeschehens. Goyas Capricho 39 trägt in seinem Titel «Alle werden fallen» eine Prophezeiung, die dem gesamten Weltgeschehen zum Menetekel wird. Die Mißgeschicke des Fallens, die der Zeichner im Madrider Alltag beobachtet, nehmen in seiner Vorstellung umweglos das Gewicht von

Parabeln an: der Fall schlägt in *Verfall und Zerfall* um. Folgerichtig zielen die Autoren über die Launen der «verkehrten Welt» auf eine vielschichtige Gegenwelt, die alles umfaßt, weshalb sie sich auch der Sprache der Kunstmittel bemächtigt. Im Malakt hat Goyas Gegenwelt ihre handschriftliche Keimzelle. Diese «Karnevalisierung» der Malerei kündigt sich in dem Schreiben an, das er am 14. Oktober 1792 an seine Kollegen in der Academia de San Fernando richtete. Ohne Umschweife verkündete er darin, «daß es in der Malerei keine Regeln gibt». Die Regelfreiheit bringt dem Maler ein neues Selbstbewußtsein ein: Werke, auf die er weniger Sorgfalt wendet, machen ihn glücklicher als die gepflegt ausgeführten. Unsere Autoren sehen aus dieser Freizügigkeit eine Art «Anti-Malerei» hervorgehen – ein weitreichender Schluß.

Die anarchische Unordnung – Lebenselement des Karnevals – sprengt alle moralischen und ästhetischen Kategorien. So verzwittert das Komische mit dem Tragischen. Die Gattung Karikatur enthüllt weniger Mißbildungen als die geheimen Wunden und Verdrängungen des Gesellschaftskörpers. Die religiöse Bilderwelt löst sich im Genrebild auf: Aus dem toten Christus macht Goya zunächst einen betrunkenen, danach einen verletzten (abgestürzten!) Bauarbeiter, der so in die «Nachfolge Christi» eintritt. Beruht die Karnevalsrhetorik auf der «komischen Verkehrung», die den Menschen herabwürdigt, so zeigt Goya in seinen mißhandelten und gefolterten Kreaturen eine Condition humaine jenseits der Zweideutigkeit auf. In diesen weltlichen Märtyrern ist nicht nur der Karneval zu Ende, auch die von der Kunst bislang am Leben erhaltenen Heilsgewißheiten des Glaubens haben keine Überzeugungskraft mehr. Heftiger noch als die Institution «Akademie» desavouiert Goya den religiösen Bilderkult und die Kirche, der er dient.

Der Mensch, nicht mehr von den Hoffnungen und Ermahnungen der christlichen Botschaft getragen, muß mit sich allein den Dialog von Täter und Opfer austragen. Die umfassende Verdiesseitigung

nimmt im Herrscherbild jene Zweideutigkeit an, die immer wieder vermuten ließ, Goyas «Familie Karls IV.» sei eine Karikatur. Dieser Fehlschluß ist freilich nicht unbegründet, er reflektiert die allgemeine Karnevalisierung der Zeichensprache, wodurch «in der Welt des Irrsinns die Zeichen ihre sichere Bestimmung verlieren, weil sie gleichzeitig Zeichen und dessen Lächerlichmachen sind und so von innen her das semantische System unterminieren». Daher kommt die heutige Verunsicherung des Kunsturteils.

Im 4. Kapitel betreten wir die «Klinik der reinen Vernunft», den mundus perversus des Marquis de Sade, der, seit Flaubert darin das letzte Wort des Katholizismus erkannte, als Gegenwelt eines Häretikers diskutiert wird. Die Autoren halten sich dabei nicht auf, sie zielen auf die Unfreiheit, die den perversen Riten anhaftet. Alle Abweichungen von den Normen führen letztlich in die Zwangsjacke von Anti-Normen. Diese Analysen, von Kant, Adorno und Foucault belegt, lenken die Dialektik auf paradoxe Strategien, die etwa die Grenzen zwischen Torheit und Verstand verwischen (Kant, «Träume eines Geistersehers»), jedoch ist ihr Extra im Hinblick auf Goya gering, selbst wenn uns für das berühmte «Irrenhaus» (1812/19) neue Bedeutungsschlüssel angeboten werden. Hier wie bei anderen Bildanalysen fällt auf, daß die Autoren der formalen Struktur nur wenig Aufmerksamkeit widmen. Goyas anti-hierarchische Komposition, seine gestischen Dissonanzen und scheinbaren Leerläufe sowie die räumliche Verunsicherung kommen kaum zur Sprache.

Hingegen macht der forschende Blick überraschende Entdeckungen in der Mikrostruktur der Sprachmittel. Stoichita und Coderch entwerfen eine Ikonologie des Ätzwassers (Acqua forte ist das italienische Wort für Radierung), von dem schon Yriarte sagte, «die ätzenden Stiche gehen uns unter die Haut» (1867). Unser Forscher-Duo denkt dabei unentwegt an die Karnevals-Metapher. Die Technik der Radierung erinnere an die frühen Nar-

renzüge, «die man mit Schlamm aus riesigen Spritzen bewarf.» (Diese und andere Perspektiven werden ausdrücklich als «Mutmaßungen» bezeichnet.)

Auf sicherem Terrain steht hingegen das faszinierendste Kapitel des Buches, das uns den «Karneval der Sprache» erschließt. Goyas auf verborgenen Pointen beruhende Mehrdeutigkeit – eine seiner Stärken! – führt die konzeptistische Tradition eines Gracián und Quevedo fort. Er nutzt die Freiheit des Wortspiels zu einer Art Parallel-Sprache, die seinen Absichten geistreiche Verstecke anbietet. Darin treffen sich exklusiv-elitäre Sprachrätsel mit Verballhornungen aus dem Volgare. Das Repertoire der Verschlüsselungen umfaßt Wortveränderungen (Paranomasien), Wortspiele, Kalauer und Anagramme. Diese den Titeln am Blattrand vorbehaltene Mehrsinnigkeit ergänzen die verschlüsselten Bildzeichen, die aufzufinden einen genauen Blick und vor allem die intime Kenntnis des Spanischen und seiner Dialekte erfordert. Wenn wir in einer Vorzeichnung zu Capricho 57 eine lachende Maske in Gestalt der Vulva-Göttin Baubô auf dem Bauch einer Frau liegen sehen, haben wir bloß einen ersten Deutungsschritt getan, denn Goya bezieht sich überdies auf den Doppelmythos von Baubô und Baubon, dem Phallussymbol: «Die beiden Geschlechter erscheinen in einer einzigen Person vereint...» Konsequenter vorgenommen, erschließt die konzeptistische Interpretation die Prämissen von Goyas Rätselhaftigkeit, ohne sie zu rationalisieren.

Das Fazit aller Untersuchungen, wie könnte es in diesem doppelbödigen Bezugfeld anders sein, steckt in einem alltäglichen Gebrauchsgegenstand, in Goyas Brille. Die genaue Analyse des immer wieder behandelten Capricho 43, das den Traum/Schlaf der Vernunft veranschaulicht, entdeckt in der Vorzeichnung ein bislang übersehenes Detail: ein Auge des Künstlers ist von den Händen verdeckt, das andere sichtbar und anscheinend geöffnet. Verhilft sich Goya hier zur Doppelsicht – Nietzsche wird einmal vom Doppelblick sprechen – von Innenschau und Außenschau? Eine andere Bifo-



kalisierung spielt sich in Capricho 2 ab, wo Goya zweimal anwesend ist, einmal als Erfinder und Zeichner des Caprichos und dann als grinsender Spötter im Hintergrund des Bildgeschehens. Umweglos begegnet uns der Doppelblick in dem gemalten Selbstbildnis von 1797/1800, wo das rechte Auge die Welt durch das Brillenglas betrachtet, während das linke uns direkt anblickt. Die Autoren beziehen die «bifokale Dualität» auf die Grundstruktur der Epoche, die bifokale Spaltung aller Denk- und Anschauungsmodi.

Der Rezensent bedankt sich, er sieht sich verstanden und souverän weitergedacht. Gibt es einen besseren Weg als diesen, an Hand der Karnevalisierung dem «Universum des Absurden» seine Widersprüche nachzuweisen?

Abb. 1
Erste Vorzeichnung für das berühmte Blatt 43 der «Caprichos»:
«Der Traum/Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor»,
1797/98, Feder, Sepia,
23 x 15,5 cm, Madrid, Prado.