

II.5.3. Die Kunst der Dekadenz

Ein Sonderweg im spanischen Königreich

In Spanien, der führenden Weltmacht der damaligen Zeit, kehrt Nüchternheit ein. El Greco und Ribera verzehren sich noch in der Beschwörung ihrer Heiligen. Murillo blickt auch auf die sozialen Schattenseiten. Velázquez ist der nüchterne Erste Hofmaler. Goya öffnet dann der Malerei neue Perspektiven. Bartolomé Esteban Murillo (1618 – 1682) schwelgt auch in Heiligen-Lobpreisungen. In seinen Bildern mit weltlichen Themen bildet er aber Realität ab: Straßenjungen und Bettelkinder, alte und junge Frauen.

Mit Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 - 1660) erreicht der spanische Sonderweg einen vorläufigen Höhepunkt. Mittelpunkt des Bildes von „Las Meninas“ ist auf den ersten Blick die Thronfolgerin. Aber alle Dargestellten sehen aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Doch dort, wo sich der Betrachter wähnt, stehen in diesem Saal Königin und König, auf die sich alle Blicke ausrichten. Es ist eine Darstellung der Hierarchie am Hofe, aber auch dessen Kritik.

Goya: Die moderne Kunst wird geboren

Goya kritisiert die sozialen Missstände: Armut, Prostitution, Aberglaube, die verlogene Moral. Er appelliert an die Vernunft: „Der Traum/Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor“ (Capricho 43) zeigt einen an seinem Pult eingeschlafenen Intellektuellen. Hinter ihm flattern Nachtgespenster, Fledermäuse, Greifvögel. Auf dem Boden hockt eine Katze/ein Löwe als Symbol königlicher Macht. Wenn er Hexen, Ungeheuer, Missge-

stalten aufruft, will er soziale Realität abbilden, Wirklichkeit bewusst machen, damit sie verändert werden kann. Natürlich glaubt er nicht an Hexen. Zu seinem letzten Blatt der Caprichos „Es ist Zeit“ merkt er an: „Sobald der Tag anbricht, fliehen sie, jeder nach seiner Seite, Hexen, Kobolde, Visionen und Phantome. Es ist eine gute Sache, dass diese Leute sich nur nachts und bei Dunkelheit sehen lassen!“ (zit. n. Hofmann, S. 115) Und an anderer Stelle schreibt er: „...ich fürchte weder Hexen, Geister, Gespenster, großmäulige Riesen, Taugenichtse, Bösewichter noch irgendeine Sorte Körper außer den Menschen...“ (ebd. S. 95) Menschen, die sich verführen und aufhetzen lassen, die ihre Gesichter hinter Masken verbergen und andere knechten. Es wird oft behauptet, die Caprichos würden eine Welt des „Traums, des Abgründigen, Dämonischen“ schildern. Nein, sie bilden soziale Realität ab.

Ein neues Kapitel in der Malerei schlägt Goya auch mit der nackten und der bekleideten Maja auf – und das nicht nur, weil bei der nackten Maja erstmals in der spanischen Kunst Schamhaare zu sehen sind. Der Künstler nimmt den Faden von Giorgione, Tizian und Velázquez auf, die Akte in distanzierter Kühle darstellen und mit dem männlichen Blick des Voyeurs rechnen. Goyas Maja lebt, ihr Blick nimmt Kontakt mit dem Betrachter auf und versucht ein Vertrauensverhältnis aufzubauen. Ihr Blick enthält ein Versprechen und verrät ein stilles Begehren. Goya entfacht einen erotischen Zauber, der Intimität und Würde wahrt, ein Vorspiel der Lust.

Dagegen krachen die „Desastres de la Guerra“ (Schrecken des Krieges), die Goya ab 1810 gestaltet. Mit einem völlig neuen Weltbild läuft der Künstler zur Hochform auf. Ursprünglich sollte die Folge „Verhängnisvolle Folgen des blutigen Krieges in Spanien gegen Bonaparte“ heißen. Goya nimmt die konkreten Namen heraus: Krieg, gleich von welchem Herrscher angezettelt, ist ein Verbrechen gegen das Volk. Die neue Sichtweise zeigt die Gräueltaten des Krieges, wie Menschen zu Bestien degenerieren. Es werden keine Feldherren und Helden idealisiert (der einzige „Held“ ist bei Goya eine Frau). Das erste Blatt heißt „Traurige Vorahnungen kommender Ereignisse“. Da kniet ein total verzweifelter Mann in zerschlossener Kleidung. Er könnte die sieben letzten Worte von Christus klagen: „Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ Dann folgt das Stakkato der Gewalt. Leichenberge, Massengräber, einstürzende Häuser, Granatener Explosionen. Soldaten vergewaltigen Frauen, die sich voller Angst wehren und ihre Kinder verteidigen. Soldaten schänden Leichen, zerstücken deren Anatomie noch nachträglich. Ein französischer Husar freut sich wollustig beim Anblick eines Erhängten. Auch der Widerstand gegen die Soldateska wird breit dargestellt: In Blatt 76 mit dem Titel „Der fleischfressende Geier“ vertreibt das Volk mit der Mistgabel einen zerrupften Adler, Symbol für das napoleonische Frankreich. Blatt 7 „Welcher Mut!“ zeigt das Mädchen Augustina, die über die Leichen gefallener Soldaten gestiegen ist und mit gezielten Kanonenschüssen die Feinde in die Flucht treibt. Er kritisiert auch spanische Kämpfer, die einen getöteten französischen Soldaten durch die Gassen schleifen: „Pöbel“.

Lecaldano schreibt: „In diesen Szenen Goyas treten keine Helden und Heerführer noch Heere auf, sind keine Schlachten, Kavallerieangriffe oder spektakulären Belagerungen dargestellt. Goyas Akteure sind die kleinen Leute – Soldaten wie Zivilisten, Männer wie Frauen, Greise wie Kinder, Laien wie Geistliche: eben der sprichwörtliche kleine Mann von der Straße und die Seinen, deren wohlgeordneter Alltag zwischen Arbeit und Vergnü-

gen, zwischen Lust und Leid verläuft. Und diese Unauffälligen, friedlichen Geschöpfe verwandeln sich miteins in Bestien oder gehetztes Wild, hineingerissen in eine Umwertung aller Werte, durch die alle bürgerlichen Gesetze und alle sozialen Bindungen aufgehoben sind und nur noch Mensch gegen Mensch wütet.“ (Lecaldano, S. 225) Aber Goya benennt auch die Schuldigen. Blatt 73 zeigt eine überdimensionierte Katze (Symbol königlicher Macht), beraten von einem eulenartigen Nachtgespenst und angebetet von einem Mönch, während die Masse passiv oder eingeschüchtert nicht eingreifen kann. In Blatt 74 schreibt ein blutrünstiger Wolfsbär in einem Dekret die Worte „Elende Menschheit, du bist selber schuld!“. Ein Mönch hält ihm das Tintenfass, die Masse des Volkes steht gefesselt und ohnmächtig vor dem Ungetier. Oder in „Wenn das Seil nun risse“ (Blatt 77) tanzt der Papst auf dem Seil über einer erbosten Menge. Wenn das Seil, das schon an etlichen Stellen notdürftig geflickt ist, reißen würde, würde das das sichere Ende des Papstes bedeuten.

In den Jahren 1812 bis 1819 protestiert Goya erneut in zahlreichen Gemälden gegen den Terror der Inquisition und der katholischen Kirche. Das Heilige Offizium kontrolliert und zensurierte das gesamte Geistesleben von der Schule bis zu den Universitäten, drangsalierte die Intellektuellen und die Künstler. Schaurig-gespenstisch ist die Stimmung in dem „Inquisitionstribunal“ oder „Gerichtssitzung der Inquisition“. Im Bildmittelpunkt kauert in sich zusammengesunken ein Angeklagter im Büßerhemd und der spitzen Büßermütze, im Fackelschein verliert ein Mönch auf einer Empore das Urteil. Ein Beisitzer der weltlichen Macht sitzt teilnahmslos zuhörend im Vordergrund. Drei weitere Angeklagte harren total eingeschüchtert ihren Urteilen. Um sie herum sitzt die wohlgenährte, hämisch feist dreinschauende Schar der Klosterbrüder. In der Flagellantenprozession werden von der Inquisition Angeklagte mit entblößten Oberkörper durch die Straßen getrieben. Ritenhaft zelebriert die katholische Kirche ihre Verbrechen.