

100012-1091610

Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft
Band 16

Die Methodik der Bildinterpretation
Les méthodes de l'interprétation de l'image

MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR GESCHICHTE
GÖTTINGEN 2002

Die Methodik der Bildinterpretation

Les méthodes de l'interprétation de l'image

Deutsch-französische
Kolloquien 1998-2000

1. Teilband

Mit Beiträgen von
Bernd Carqué, Anna-Maria Coderch,
Ingrid Gardill, Andrea von Hülsen-Esch,
Hans Körner, Klaus Krüger, Tanja Michalsky,
Jean-Claude Schmitt und Victor I. Stoichita

Herausgegeben von
Andrea von Hülsen-Esch
und Jean-Claude Schmitt



WALLSTEIN VERLAG

INHALT

- ANDREA VON HÜLSEN-ESCH
UND JEAN-CLAUDE SCHMITT
Die deutsch-französische Kolloquienreihe
zur »Methodik der Bildinterpretation« 1998-2000
*Ein Erfahrungsbericht aus deutscher
und französischer Perspektive* 7
- INGRID GARDILL
»Sancta benedicta mater mea ora pro nobis«
*Zeitdarstellung in der Bilderfolge der Berliner
»Vie de sainte Benoîte«-Handschrift von 1312* 31
- BERND CARQUÉ
Begnadete Künstler, verfluchte Könige?
Fragen an die Hofkunst Philipps IV. von Frankreich 69
- TANJA MICHALSKY
Zeit und Zeitlichkeit
*Annäherungen an Jacob van Ruisdaels spätes Werk
»Der Sonnenstrahl«* 117
- KLAUS KRÜGER
Mimesis und Fragmentation
Körper-Bilder im Cinquecento 157
- VICTOR I. STOICHITA
UND ANNA-MARIA CODERCH
Goya und der Karneval 203

HANS KÖRNER

»Keine Benennungen«

Wols: Bildmaterial, Bildbegriff und

die »richtige Einstellung« des Betrachters 259

DIE AUTOREN UND AUTORINNEN DES BANDES . . 305

ANDREA VON HÜLSEN-ESCH

UND

JEAN-CLAUDE SCHMITT

Die deutsch-französische Kolloquienreihe

zur »Methodik der Bildinterpretation«

1998-2000

Ein Erfahrungsbericht

aus deutscher und französischer Perspektive

I. Ein Karneval ohne Ende

Seit langem wird Goyas Karnevalsthematik von den Fachleuten zur Kenntnis genommen, aber in der Regel betrachtet man sie als Eigenheit seiner Kunst und als Zeichen seines Dialogs mit den iberischen Volksbräuchen.¹

¹ Der vorliegende Aufsatz ist Teil einer umfangreicheren Arbeit, die 1999 unter dem Titel *Goya. The Last Carnival* bei Reaktion Books, London, erschienen ist. Wir danken dem Verlag für die Erlaubnis, es in dieser Form zu veröffentlichen. Die Übersetzung aus dem französischen Manuskript stammt von Beate Siegler-Bätzing, Frankfurt. – Vgl. besonders Nigel Glendinning, »Some versions of Carnival: Goya and Alas«, in: *Studies in Modern Spanish Literature and Art Presented to Helen F. Grant*, hg. v. N. Glendinning, London 1972, S. 65-78; ders., »La problemática histórica de los Disparates y su interpretación carnavalesca«, in: *Francisco Goya grabador. Instantáneas*, Madrid 1992, S. 11-32; ders., »Recuerdos y angustias en las pinturas de Goya, 1793-1794«, in: Ausstellungskatalog *Goya*, Sevilla 1992, S. 141ff.; Thomas Hölscher, *Bild und Exzess: Näherungen zu Goya*, München 1988; T. Lorenzo de Márquez, »Tradiciones carnavalescas en el lenguaje icónico de Goya«, in: Ausstellungskatalog *Goya y el espíritu de la ilustración*, Madrid 1989, S. 99-110. Zum Thema Goya und die Volkskultur: Valeriano Bozal, *Imagen de Goya*, Barcelona, 1983; Jutta Held, »Goyas Bildwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur«, *Idea IV* (1985), S. 107-131 und Barbara Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, Frankfurt am Main 1999.

Ohne diesen sicher nach wie vor wichtigen Aspekt in Frage stellen zu wollen, soll die vorliegende Untersuchung eher das ideologische Potential der Symbolik des Karnevals im Moment seiner historischen Krise ins Auge fassen. Unserer Meinung nach offenbart Goya gerade in diesem Kontext seine ganze Kraft. Er, der »am Rande« Europas lebte, der die Jahrhundertgrenze überschritt (er wurde 1746 bei Saragossa geboren und starb 1828 in Bordeaux), verkörpert am allerbesten die bildliche Reflexion der großen Riten des Übergangs. Wir sind der Überzeugung, daß man die Tragweite dieser Reflexion nur begreifen kann, wenn man ihr einen zentralen Platz in der Betrachtung des Künstlers einräumt, und wenn es gelingt, ihren tiefen Kern zu erfassen. Andererseits wird man die Ritualisierung des Karnevalshöhepunkts, die um 1800 entsteht, nur dann wirklich begreifen, wenn man ihre Darstellung durch Goya genauer betrachtet.²

Beginnen wir mit dem komplexesten (und bekanntesten) Bild, das der spanische Maler diesem Thema gewidmet hat (Abb. 1).³ Symptomatisch ist schon die Schwierig-

² Hier sei die Vorreiterrolle des Ausstellungskatalogs *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830*, hg. v. Werner Hofmann, Hamburg 1981, erwähnt. Einzelheiten zu Goyas Intentionen, die Welt zu karnevalisieren und zur Symbolik der Jahrhundertwende findet man in Victor I. Stoichita und Anna Maria Coderch, »Goyas Pharmazie«, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hg. v. Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 155-167. Darauf hat bereits T. Lorenzo de Márquez in: *Goya y el espíritu de la Ilustración*, S. 379-381, aufmerksam gemacht.

³ Die tiefgründigsten Deutungen, denen wir aber nur bis zu einem gewissen Punkt folgen können, sind die von J.A. Tom-

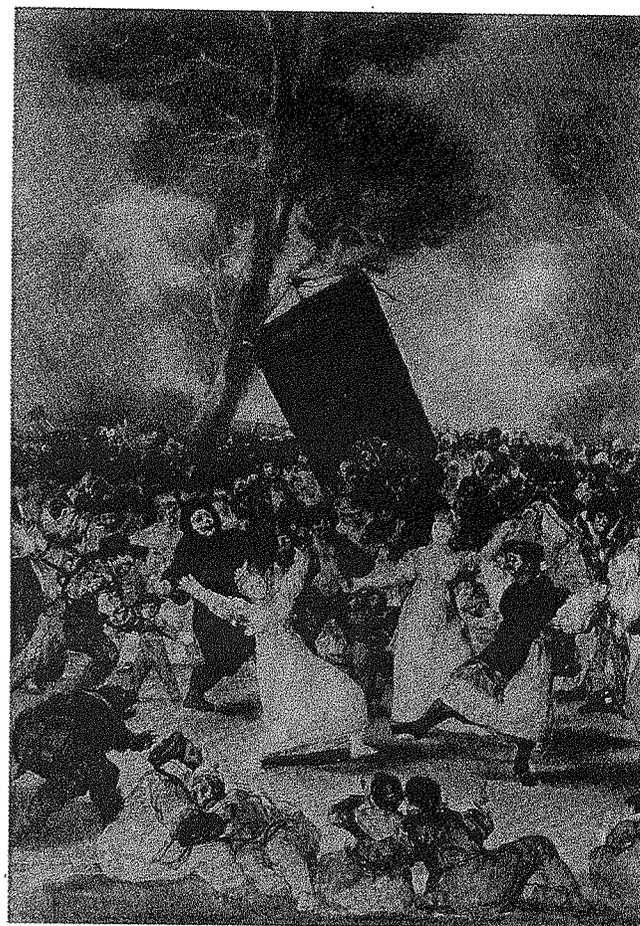


Abb. 1: Goya, *Das Begräbnis der Sardine*, gegen 1816, auf Holz 82,5 × 52 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

keit seiner genauen Datierung, die zwischen 1793 und 1819 schwankt; allerdings neigen die Fachleute in letzter Zeit zu einer eher späten Datierung.⁴ Der posthum gegebene Titel – »Das Begräbnis der Sardine« – birgt eine weitere Schwierigkeit. Der festliche Brauch, der diesen Namen trug und in Madrid Mode war, fand am Aschermittwoch statt, und man feierte damit das Ende des Karnevals und den Beginn der Fastenzeit. Schon am Ende des 19. Jahrhunderts fragte man sich, was es mit diesem Brauch und seiner Darstellung auf Goyas Gemälde eigentlich auf sich hatte:

Welche Sardine ist das, die man am Aschermittwoch begräbt, just in dem Moment, da ihre Herrschaft beginnt, wenn nämlich die heilige Zeit des Fastens und der Abstinenz anfängt und der Fisch das Fleisch entthront? Hat sich hier der Witz des einfachen Volkes eine ironische Geste ausgedacht, indem es symbolisch von den Gaumenfreuden Abschied nimmt, denen man mit Beginn der Fastenzeit ja entsagen muß? ...⁵

linson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven – London 1992, S. 181–185 und ders., *Francisco Goya y Lucentes, 1746–1828*, London 1994, S. 233–34.

⁴ Der Katalog von Pierre Gassier und Juliette Wilson, *Vie et Oeuvre de Francisco Goya*, Fribourg 1970, erwähnt (in der Nr. 970) eine mögliche Datierung zwischen 1812 und 1819.

⁵ »Y que sardina es ésta que se entierra el miércoles de ceniza, cabalmente cuando empieza su imperio, esto es, cuando principia el periodo santo de ayuno y de vigilia en que el pescado destrona a la carne? Será talvez una antífrasis creada por el espíritu donairoso del pueblo, como expresión simbólica del adiós que, a la llegada de la Cuaresma, hay que dar a los placeres gastronómicos?...«. Marques de Valmar, *Cuadros*

Schon in der Frage liegt eine Antwort, die die Lösung auf die Ebene einer zugleich volkstümlichen und spitzfindigen Rhetorik verlegt. »Das Begräbnis der Sardine« – das belegen spätere ethnologische Studien – ist ein Brauch, der das Ende der Karnevalszeit oder, um noch genauer zu sein, den Tod des Karnevals zelebriert.⁶ Er war in Spanien (aber auch in den westlichen Pyrenäen) sehr verbreitet, und was sich abspielte, war zweideutig und nicht frei von Widersprüchen. In der traditionellen Variante ist es gar keine Sardine, die da beerdigt wird (eigentlich wird diese ja gerade für die folgende magere Zeit zum Grundnahrungsmittel), sondern eine Schweinehälfte. Diese Schweinehälfte hatte die Form einer gigantischen Sardine, und auf diese Weise wurde ein Spiel mit formalen und symbolischen Gegensätzen rund um die Begriffe »mager« und »fett« eröffnet, dessen Ergebnis ein ganzes Geflecht von Antithesen und Ironien mit Sühneopfercharakter war. Man *benannte* also die Sardine, *designierte* aber das Schwein; so, als wollte man den Karneval wenigstens auf der Ebene der sprachlichen »Gegenwahrheiten« fortsetzen. Die mit den Mitteln der Ironie ausgedrückte »Gegenwahrheit« (die Sardine ist *in Wahrheit* eine Schweinehälfte) milderte die Trauer des Abschieds. Nimmt man dagegen

selectos de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1985, zit. nach E. Pardo Canalis, »Una carta de Mesonero Romanos y un artículo del Marqués de Valmar sobre »El Entierro de la Sardina«, *Goya*, 252 (1996), S. 324–325. Siehe auch: Catalina Buezo, *El Carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid*, Madrid 1992, S. 77–90.

⁶ Julio Caro Baroja, *El Carnaval, Análisis histórico-cultural*, Madrid 1979, S. 117 f.

den Ausdruck »Begräbnis der Sardine« wörtlich (was anscheinend oft der Fall war),⁷ so hätte das die beunruhigende Folge, daß der Karneval genau an dem Tag, an dem die Fastenzeit beginnt, über sie triumphiert, daß also das »fette« Prinzip in dem Moment triumphiert, in dem es eigentlich beerdigt werden soll.

Fest steht, daß der Druck, den Karneval über den Fastchingsdienstag hinaus am Aschermittwoch fortzusetzen, im Leben des Volkes immer konstant⁸ und die feierliche Sardinenbeerdigung dafür eine letztes Ventil war: lieber ein trauriges Fest, als gar kein Fest! Das ist der Punkt, an dem die Wendung, die Goyas kleines Gemälde der Sache gibt, verblüfft und beunruhigt. Es wird vor allem klar, wenn man seine Entstehung verfolgt – dies ermöglicht eine vorbereitende Zeichnung, die im Prado aufbewahrt wird (Abb. 2). Es war durchaus nicht Goyas Gewohnheit, Skizzen als Grundlage für später ausgeführte Bilder anzufertigen. Die Existenz dieser Zeichnung ist in jeder Hinsicht eine Ausnahme, so, als ob in diesem – und nur in diesem – besonderen Fall unbedingt zwei Varianten nötig gewesen wären. Man sieht hier, daß die Szene ihrer ursprünglichen Idee nach eher als Triumph der Religion, also des Fastens, konzipiert war. Mönche und Nonnen bringen hier unter dem Banner mit den päpstlichen Insignien ihre Freude über den Tod des Karnevals zum Ausdruck. Auf Röntgenbildern von dem Gemälde wiederum kann man sehen, daß selbst hier das große dunkle Gesicht mit dem breiten Lachen erst nachträglich hinzugefügt

⁷ Ebd., S. 117-119.

⁸ Vgl. z.B. das Zeugnis J. Blanco White's in: *Cartas de España* (1822), Madrid 1986, S. 209-212.



Abb. 2: Goya, *Das Begräbnis der Sardine*, gegen 1816, Zeichnung, Feder und Sepia, 22 × 18 cm. Madrid, Prado

wurde, um damit das Wort MORTU(U)S, das ursprünglich genau wie auf der Zeichnung an dieser Stelle stand, zu übermalen.⁹

So scheint eine innere Ironie die Entstehung dieses Bildes zu beherrschen, das sich durch einen wichtigen Bedeutungswandel neu zuordnet. Wenn Goya bei der

⁹ Siehe Xavier de Salas, »Precisiones sobre pinturas de Goya: *El Entierro de la Sardina*, la serie de obras de Gabinete de 1783-1784 y otras notas«, *Archivo Español de Arte* 41 (1968), S. 1-16.

Zeichnung an ein »Begräbnis der Sardine« als Sieg – der grotesk oder burlesk sein kann, das spielt keine Rolle – der Religion über das Fest dachte, so verwandelte sich auf dem endgültigen Gemälde die Trauer in Triumph, der auf dem wolkenbedeckten Himmel projiziert wird, als wollte er in ihn eindringen. An Stelle der Insignien der Macht und des Todes zeigt das Banner ein ungeheures Lachen. Wie im Delirium trägt eine wogende Menge das neue Zeichen, das sich allerdings nur mit Mühe in die Vertikale bringen läßt. Seine diagonale Stellung im Zentrum des Bildes unterstreicht seine Instabilität und bringt die unberechenbare Dynamik von Menschenmassen zum Ausdruck. Genaugenommen gibt es bei dieser Prozession weder einen Kopf noch einen erkennbaren Zug, sondern höchstens eine entfernte Erinnerung an beides. Die Bewegungen der Teilnehmer sind schwankend, der Tanz ist ungeordnet und ohne Anmut, der Zug der Menge hat sich in ein trunkenes Gedränge verwandelt. Masken verhüllen immer noch die Gesichter, die Geschlechter mischen sich, Kinder gehen neben Erwachsenen, Tiere (echte oder falsche) neben Menschen. Zwei bedrohliche Gestalten brechen unter den neugierigen Blicken der am Boden sitzenden sensationslüsternen Zuschauer von links ins Bild ein: ein mit einer Lanze bewaffneter Mann mit einem breitkremigen schwarzen Hut und ein Bär mit langen Krallen und aufgerissenem Rachen. Gemeinsames Ziel sind die tanzenden Frauen.

Die ethnologische Forschung kann hier der Bildlektüre zu Hilfe kommen, denn sie hat schon seit langem auf die verschiedenen Varianten des Karnevals aufmerksam gemacht, die den *Topos* des Bären einbeziehen, der auf dem Höhepunkt des Festes seine Höhle verläßt. Gelegentlich

stürzt sich der Bär, der Martin genannt wird (bzw. der mit einem Bärenfell verkleidete Mann) auf die jungen Mädchen, häufig nur auf eines von ihnen (sie wird meist Rosette genannt), das aber nur ein als Frau verkleideter junger Mann ist, mit blondem Zopfkrantz, mehlbepudertem Gesicht und zum Reißengeschwür eng geschnürtem Korsett.¹⁰ Es ist schwer, mit letzter Sicherheit zu klären, welche Rolle genau diese alten Frühjahrsriten in Goyas Werk spielen. Auf jeden Fall kann man sagen, daß sie ihm nicht unbekannt waren, sein Interesse an ihnen aber jenseits des dokumentarischen lag. In diesem Zusammenhang ist ein Zitat aus der detailliertesten literarischen Darstellung des Madrider Fests des Sardinienbegräbnisses von Ramón de Mesonero Romanos (1839) interessant, der es als »in aller Feierlichkeit begangene burleske und profane Parodie« kennzeichnet.¹¹ Aufgefordert, sich über das Verhältnis zwischen seiner literarischen Beschreibung, der bildnerischen Darstellung Goyas und der Wirklichkeit zu äußern, präzisiert er:

Was das Sujet von Goyas Bild (das ich nicht kenne) betrifft, so glaube ich, daß weder er noch ich über dieses Bacchanal, das übrigens keine Spezialität Madrids ist und von weit herkommt, mehr wissen, als wir damit dokumentieren (...) Ich glaube aber, Goya wird das-

¹⁰ Vgl. A. van Genepp, *Manuel de folklore français contemporain*, t. III, *Les Cérémonies périodiques et saisonnières*, I. *Carnaval-Carême-Pâques*, Paris 1947, S. 933-939.

¹¹ »La burlesca y profana parodia se verificó en fin con toda solemnidad«. R. de Mesonero Romanos, *El Entierro de la Sardina (1839)*, in: *Escenas y tipos matritenses*, Madrid 1993, S. 395-403.

selbe gemacht haben wie ich, nämlich von einer Sache Besitz ergreifen und sie dann mit allem ausschmücken, was notwendig ist, um ein künstlerisches oder literarisches Bild daraus zu machen. Im Übrigen bin ich überzeugt, daß es längst nicht mehr in der Form existiert, wie ich es beschrieben habe, und auch nicht, wie Goya es sich vorstellte; mehr, als den Tod der Sardine darzustellen, reduziert sich das Ganze heute auf die reine Formel oder den Vorwand, Fasten und Fleischabstinenz dieses Tages zu brechen.¹²

Dieses Zeugnis ist von größtem Wert, denn es verdeutlicht mit aller Klarheit, daß der imaginäre Charakter von Goyas Gemälde, das die Ausschweifungen des Festes neu interpretiert, indem es dessen Widersprüche übertreibt, schon kurz nach seiner Fertigstellung ganz und gar verstanden wurde. Der Sprung von der Vorzeichnung zum Gemälde und der implizierte Stimmungsumschwung bestätigen diesen Eindruck. Es zeigt, daß es die Intention des Künstlers war, den Tumult und die Paradoxie der »karnevalesken« Unordnung am ersten Tag der Fastenzeit

12 »Respecto al asunto del quadro (sic) de Goya (que no conozco) creo que ni el ni yo teníamos más noticia que la que consignamos acerca de esta Bacanal, que no es exclusiva de Madrid, y que viene de muy lejos (...) Pero creo que Goya haría lo mismo que yo, que fué apoderarse de un hecho, y bordarle luego con todos los atavios necesarios para producir un quadro artístico o literario. Por lo demás estoy persuadido de que no existe ya como yo lo pinté, ni como Goya lo imaginó, y todo se reduce a pura formula o pretexto para infringir el ayuno y la abstinencia de carnes de aquel día más bien que para representar la muerte de la sardina«. Zit. nach E. Pardo Canalis, *Una carta de Mesonero Romanos*, S. 324.

darzustellen. Das Thema der sündigen Unordnung war in den Predigten gegen den Karneval ständig präsent und bezog sich in erster Linie auf die Ausschweifungen der »fetten« Tage, denen der Aschermittwoch sich endlich entgegenstellte:

Er setzt dem reißenden Strom von Unordnung, Ausschweifung und Zügellosigkeit, der in diesen Tagen die christliche Gemeinde überschwemmt, diese heiligen Handlungen und dieses trauernde Gedenken entgegen.¹³

So heißt es in einer dieser Predigten; und ferner:

Ist es denn nötig, nur weil die Kirche zu Reue und Fasten aufruft, sich vorher der Zügellosigkeit, der Unordnung und der Völlerei hinzugeben?¹⁴

Die hier zitierte Predigt (aus dem Jahr 1783) spielt keinen Moment auf die Möglichkeit an, daß Unordnung, Ausschweifung, Zügellosigkeit und Vergnügen sich gar auf den ersten Tag der Fastenzeit ausdehnen könnten.

Noch einmal sei gesagt, daß der von Goya zwischen Zeichnung und Gemälde vollzogene Übergang signifikant ist. In der Zeichnung wird die Unordnung durch die

13 »Opone estas misteriosas ceremonias y tristes recuerdos al impetuoso torrente de los desordenes, disoluciones y desenfrenos que inundan en estos días al pueblo cristiano«. F. Bertran, »Nona carta pastoral sobre los desordenes del Carnaval«, in: *Coleccion de las cartas pastorales y edictos del Excmo. Señor Don Felipe Bertran*, Bd. 1, Madrid 1783, S. 408.

14 »Qué necesidad es, porque la Iglesia llama a la penitencia y al ayuno, entregarse antes al desenfreno, al desorden y a la gula?« Ebd., S. 410.

Freiheit der Tuschelinien dargestellt, die ein großes auffälliges Gewirr bilden, aber es ist »konformistisch«, da es das dargestellte Thema, nämlich den Triumph des Fastens, respektiert. Auf dem Gemälde dagegen ist die Unordnung die eines Karnevals, der nicht sterben will. Die Formulierung ist originell, sowohl inhaltlich wie auch in der Durchführung. Auf die letztere muß man sicher näher eingehen, da Goya sich bei seiner Malweise nicht auf große Vorbilder stützen konnte. Abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen¹⁵ war in der Epoche die undifferenzierte Menschenmenge in Bewegung noch kein kodifiziertes Sujet der Malerei; auch die Unordnung war noch kein Thema der Darstellung.

Wahrscheinlich aus genau diesem Grund bezeichnete der Künstler selbst sein *Begräbnis* nicht als Gemälde (*quadro/cuadro*), was seine ersten Kommentatoren, wie wir gesehen haben, durchaus taten, sondern als *borrón en tabla* (etwa »Skizze«, »Kladde«, »Schmiererei« auf Holz); er benutzte also eine vollkommen widersprüchliche Bezeichnung, indem er die Solidität einer herkömmlichen Unterlage der Malerei mit der stilistischen und konzeptionellen Unordnung einer neuen Darstellungsart ver-

¹⁵ Interessanterweise findet sich – außer bei Goya – der bedeutendste Versuch, eine Menschenmenge auf einem Gemälde darzustellen, in der Kunst mit revolutionärer Thematik. Siehe hierzu Wolfgang Kemp, »The Theater of Revolution: A New Interpretation of Jacques-Louis Davis's *Tennis Court Oath*«, in: *Images, Visual and Culture. Interpretations*, hg. v. Norman Bryson, Michael A. Holly und Keith Moxey, Hannover – London 1994, S. 202–227.

knüpfte.¹⁶ Die »Schmiererei« als echte und eigentliche Karnevalisierung der »Malerei« ist ein Gedanke, der in Goyas Denken erst spät auftaucht, und das soeben analysierte Bild ist sein vollkommenster Ausdruck, denn es läßt Form und Inhalt exemplarisch zusammenfließen. Will man diese Aspekte vertiefen und nach ihren Quellen suchen, so wird man eher auf andere Ausdrucksformen des Künstlers zurückgreifen müssen als auf die »große Malerei«, der er sich fast sein ganzes Leben lang widmete. Aber es ist der Kupferstecher, der Autor flüchtig hingeworfener Skizzen, und vor allem der Zeichner, der seine Gedanken am offensten sprechen läßt. Wenn wir diese Bereiche seines künstlerischen Schaffens durchsehen, werden wir feststellen, daß die karnevalistische Thematik der Unordnung bei Goya immer da war und ihn während seines ganzen bewegten Künstlerlebens begleitete. Daß die Beschreibung dieser Unordnung erst so spät eine Form gefunden hat, kann eigentlich erst nach einer thematischen Untersuchung verstanden werden. Im Rahmen einer solchen Untersuchung läßt das karnevalistische »Durcheinander« seine Gestalten hervortreten. Beginnen wir mit der wichtigsten von ihnen.

¹⁶ Erinnern wir uns daran, daß der Begriff *borrón* in der technischen und kritischen Sprache der spanischen Malerei eine lange Tradition hatte. Siehe: Mario Socrate, »Borrón e pittura ›di macchia‹ nella cultura letteraria del Siglo de Oro«, in: ders., *Studi di letteratura spagnola. Facoltà di Magistero. Università di Roma*, Rom 1966, S. 25–70. Der Begriff taucht in den Inventaren zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf (wir denken natürlich an Goyas berühmte *Catorce borrones en tabla* ... aus bestimmten Madrider Sammlungen).

II. Das dritte Geschlecht (oder: *keines* und *beide*)

Es gibt ein Jugendwerk von Goya (darunter versteht man die Werke, die vor seiner Krise und der Krankheit von 1792/93 entstanden sind), das die Umkehrung der Geschlechterrollen *avant la lettre* thematisiert, die auf seinen späteren Zeichnungen und Graphiken dann recht häufig auftaucht (Abb. 3). Man kennt die Umstände seiner Entstehung nicht, und seine Interpretation stellt die Fachleute vor viele ungelöste Fragen.¹⁷ Der Titel, also das eigentliche Thema des Gemäldes, ist aus unsicherer Quelle überliefert und daher problematisch. Nach dieser Überlieferung illustriert das Bild eine kleine Nebenepisode aus den Abenteuern des größten griechischen Helden Herakles, der auf Geheiß des delphischen Orakels nach Lydien geht, wo er Sklave (nach anderer Lesart sklavenähnlicher Gatte) der Königin Omphale wird. Dort steckte man ihn in Frauenkleider und wies ihm Frauenarbeit zu, während Omphale sich in sein Löwenfell kleidete und seine Keule trug.¹⁸ Es handelt sich also um die Erzählung von einer Kastration, umso mehr, als der Held das Symbol schlechthin der Männlichkeit ist.

Schon in der Kunst der Antike wurde die Geschichte von Herakles und Omphale als Parabel der Transsexualität

¹⁷ Vgl. unlängst Juliette Wilson-Bareau, in: *Goya. El Capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniatura*, hg. v. ders. und Manuela B. Mena Marqués, Madrid – London – Chicago 1994, S. 154, und Rosa López Torrijos, »Goya y la fábula burlesca«, *Boletín del Museo del Prado* (1997), S. 21–28.
¹⁸ Apollodorus, *Bibliotheca* 2, 6, 3; Diodorus Siculus, *Bibliotheca* IV. 31, 6–8.

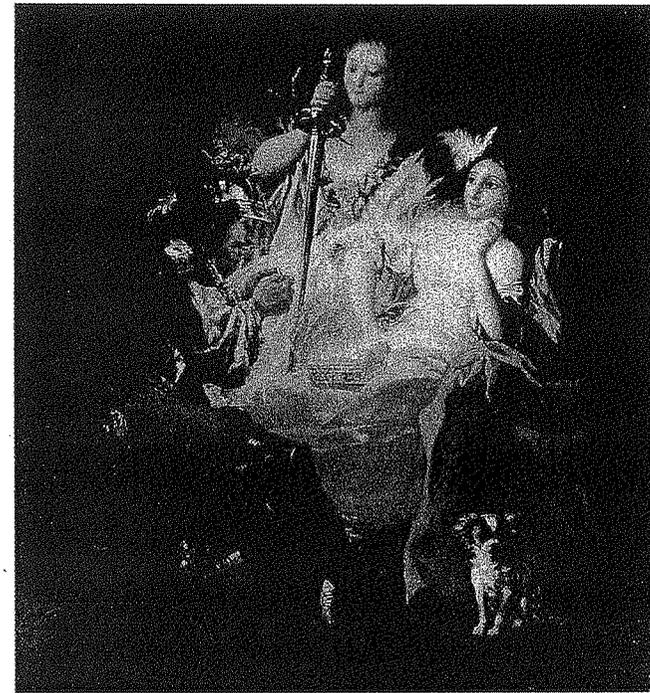


Abb. 3: Goya, *Mythologische Szene (Herakles und Omphale?)*, 1784, Öl auf Leinwand, 81 × 64,5 cm. Privatbesitz

dargestellt.¹⁹ Eine kleine neoattische Statuengruppe aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert (Abb. 4) zeigt Herakles in eine Tunika gekleidet und mit einer weiblichen Kopfbedeckung, die im Kontrast zu seinem gelockten Bart steht. In der linken Hand hält er einen Spinnrocken, in der rechten ein Weberschiffchen. Omphale dagegen ist nackt, was normalerweise den griechischen Athleten vorbehalten war. Mit einer Hand umfaßt sie die Keule des Herakles, den anderen Arm legt sie schützend um den Helden, wobei sie ihn zärtlich anschaut. Der Tausch der traditionellen Rollen wird mit ganz einfachen Mitteln dargestellt, und so erreicht er auch die Renaissance.

Lucas Cranach zum Beispiel nahm sich des Themas an und hat uns mehrere Variationen dazu hinterlassen.²⁰ Eine kurze Erörterung einer der Varianten könnte uns helfen, Goyas Werk in seiner Rückbezüglichkeit besser zu verstehen. Bei Cranach (Abb. 5) ist Herakles ein germanischer Ritter, und der Maler läßt es sich nicht nehmen, dessen Bart oder (auf der Berliner Vorzeichnung)²¹ andere Männlichkeitsattribute hervorzuheben. Er wird von drei jungen Mädchen als Frau verkleidet, die ihrerseits gewagt tiefe Ausschnitte tragen, eine vierte, die eleganteste von ihnen (wahrscheinlich Omphale selbst), steht dabei. Zwei der Mädchen bedecken das bärtige Haupt mit einem

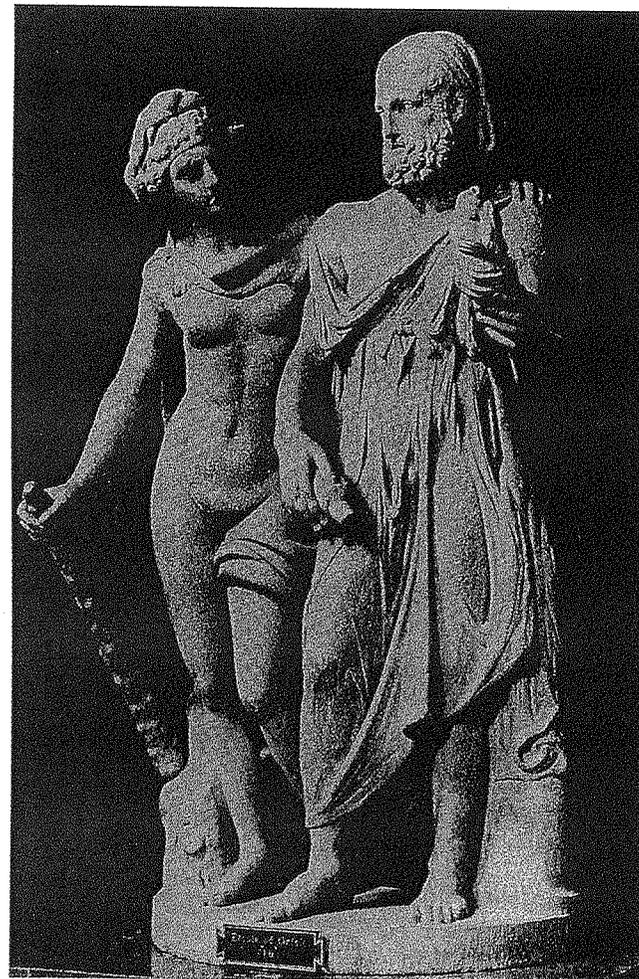


Abb. 4: Herakles und Omphale, Statuengruppe aus hellenistischer Zeit, 1. Jh. n. Chr. Neapel, Archäologisches Museum

19 Vgl. hierzu H. Kenner, *Das Phänomen der Verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike*, Klagenfurt – Bonn 1979, S. 134–141.

20 Max J. Friedländer und J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, New York 1978, Nr. 272–275.

21 J. Rosenberg, *Die Zeichnung Lucas Cranachs des Älteren*, Berlin 1960, Nr. 57.

Kopftuch, während die dritte versucht, ihm das Spinnen beizubringen; sie hat ihm den Spinnrocken bereits unter den Arm gesteckt. Eine lateinische Inschrift erklärt die Szene und korrespondiert mit dem Blick eines der Mädchen, das den Betrachter anschaut. Auf diese Weise soll er verstehen, daß das Bild eine Botschaft enthält, die sich direkt an ihn richtet: wenn der Mann den Verlockungen der Wollust nicht widersteht, macht er sich lächerlich und stärkt die Macht der Frau.

Interessanterweise setzt Cranach die burleske Feminisierung des Mannes in Szene, zeigt sich aber eher zurückhaltend und außerordentlich raffiniert, wenn es darum geht, die Maskulinisierung der Frau zu zeigen, die er auf Grund der antiken Texte einerseits und der schon zu seiner Zeit existierenden Tradition der »verkehrten Welt« andererseits ohne weiteres auch hätte unterstreichen können.

Er thematisiert die Umkehrung der Geschlechterrollen durch ein System von Anspielungen, das dem klugen Betrachter zu verstehen gibt, daß in dem neuen, von dem Paar Herakles/Omphale errichteten Kräfteverhältnis, nunmehr die Frau im Besitz der Spindel ist (altes Phallussymbol), der Mann aber sich mit dem Spinnrocken (altes Weiblichkeitssymbol) abgeben muß. Aber die Spindel (*Phallos/Phallus*), einziger doppeldeutiger Gegenstand auf diesem Bild, steht auch in direktem Bezug zum Namen derer, die sich seiner bemächtigt (*Omphale*) und deutet auf ihre Berufung, die Kastration auszuführen, hin. Der Betrachter des Bildes mußte folglich, um es gut verstehen zu können, ein wenig Latein, vielleicht auch etwas Griechisch verstehen, in jedem Fall aber die Sprache der volkstümlichen Euphemismen und Wortspiele beherrschen.



Abb. 5: Lucas Cranach, *Herakles und Omphale*, 1537, Tafelmalerei, 85 × 118,9 cm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

Goya geht ganz anders vor, und das Neue bei ihm ist so signifikant, daß man sich fragen kann, ob wir es überhaupt noch mit einer mythologischen Szene zu tun haben. Auch der Appell an den Betrachter ist weniger direkt als bei Cranach: keine moralisierende Inschrift, kein mahnender Blick (der des kleinen Hundes im Vordergrund ist ein letzter Überrest, eine Karikatur davon). Die drei Personen sind ganz gefangen von der seltsamen Tätigkeit, der sich der bärtige, bewaffnete Krieger im linken Vordergrund widmet: Er fädelt eine Nadel ein. Die Feminisierung des Herakles (nennen wir ihn der Einfachheit halber so) vollzieht sich durch sein Tun, und nicht durch Verkleidung. Der Tausch der Attribute entspricht den *Topoi* der verkehrten Welt, wo man der Frau die Waffen des Kriegers gab, dem Mann aber das Handwerkszeug

der Frau (Abb. 6). Man vertauschte Spinnröcken und Schwert (manchmal auch Lanze, später dann Gewehr). Goyas Lösung ist eine sehr persönliche, und man findet sie so weder in der Ikonographie von Herakles und Omphale, noch in der der verkehrten Welt. Bei Goya steht im Vordergrund die Antithese zwischen »winzigklein« und »riesengroß«, zwischen Geschicklichkeit und Kraft, Nähnadel und Kriegswaffe. Die Fußstellung der beiden Hauptfiguren kann man zusätzlich als indirekte erotische Anspielung deuten, denn ihre umgedrehte Dialektik von weiblich und männlich wird offensichtlich durch die zentrale Rolle des Schwerts, durch dessen phallische Vertikalität und durch seine Übertragung.

Die mythologische Behandlung des Themas der symbolischen Kastration ist in Goyas Werk eine Ausnahme, das Thema selbst aber eine Konstante. Seine Verwandlungen zu verfolgen könnte sich als lehrreich erweisen. Beschränken wir uns auf ein einziges Beispiel:

Das *Capricho 35* (1799, Abb. 7) zeigt eine Szene des Madrider Lebens am Ende des 18. Jahrhunderts, und zwar in einer für Goya typischen Mischung zwischen konkret (die Kleidung) und abstrakt (der Raum). Dadurch suggeriert uns der Künstler, daß wir einer zugleich zeitlich gebundenen und zeitlosen, einer zugleich besonderen und allgemeinen Szene beiwohnen. Ein junger Mann läßt sich von drei Frauen rasieren; die eine rasiert, die anderen beiden reichen ihr die Barbierwerkzeuge an. Das Gesicht des jungen Mannes ist bereits glatt wie das eines Mädchens. Der Umhang, der ihn umhüllt, verstärkt seine geschlechtliche Unbestimmtheit so sehr, daß man meinen könnte, es handle sich um einen Scherz unter Frauen. Nur die Bildlegende (*Le descañona*) beweist durch ihre grammatische

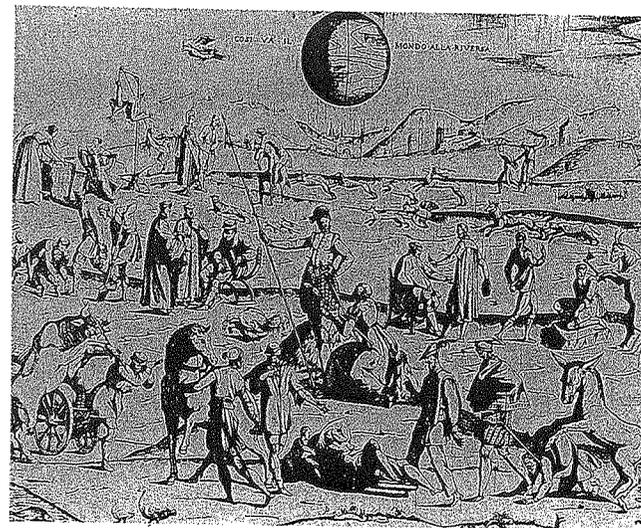


Abb. 6: *Die verkehrte Welt*, ca. 1600,
italienische Druckgraphik

Form, daß die sitzende Person tatsächlich ein Mann ist. Man kann sie auf mindestens zwei Arten verstehen (»Sie rasiert ihn gegen den Strich«/»Sie rupft ihn«), während die Doppeldeutigkeit des Binoms Text-Bild noch komplexer ist. Tatsächlich haben wir es hier nicht nur mit einer neuen Lösung für die gleiche Situation zu tun, die das klassische Repertoire mit dem Thema Herakles-Omphale illustrierte (Abb. 3, 5), sondern auch mit dem gleichen pyramidalen Bildaufbau, der den Frauen den Platz »oben«, dem Mann aber den »unten« zuweist.²²

²² Zum Topos »women on the top« Siehe: Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France; Eight Essays*, Stanford 1975, Kap. 5.

Goyas zugleich misogynen und misanthropisches *Capricho* gibt einem alten Topos nur eine neue Form: dem der Feminisierung des Mannes unter der Herrschaft der Frauen. Im übrigen war das 18. Jahrhundert voll von Klagen hierüber (aber war das in irgendeinem Jahrhundert anders?): In »Das wunderbare Jahr oder die Weibmänner« (1754) zum Beispiel prophezeite Abbé Coyer eine unmittelbar bevorstehende »große Metamorphose«, durch die »Männer in Frauen, und Frauen in Männer verwandelt werden«. Weiter schreibt er:

So soll es uns fortan nicht mehr überraschen, männliche, mit Ohringen geschmückte Individuen zu sehen, die Gobelins sticken, mittags im Bett Besuch empfangen, ein ernstes Gespräch unterbrechen, um mit dem Hund zu plaudern, die mit ihrem Spiegelbild sprechen und ihre Spitzen streicheln, die wegen einer gesprungenen Porzellanfigur in Wut geraten und wegen eines kranken Papageis in Ohnmacht fallen, kurz, die dem anderen Geschlecht all seine charmanten Eigenarten streitig machen.²³

23 »Que désormais notre surprise cesse donc, en voyant des individus mâles, en boucles d'oreilles, faire de la tapisserie, donner audience dans leur lit à midi, interrompre un discours sérieux pour converser avec le chien, parler à leur propre figure dans une glace, caresser leur dentelles, être furieux pour un magot brisé, tomber en syncope sur un perroquet malade, dérober enfin à l'autre sexe toutes ses grâces«. Abbé Coyer, *L'Année merveilleuse ou les Hommes-femmes. Bagatelles morales*, Paris 1754, S. 1-2. Zu Einzelaspekten siehe: Philippe Perrot, *Le Travail des apparences. Le Corps féminin, XVIII-XIX^e siècle*, Paris 1984, S. 33-60, und C. Jacot Grapa, *L'Homme dissonant au XVIII^e siècle* (Studies on Voltaire



Abb. 7: Goya, *Capricho 35, Sie rupft ihm*, 1797-98, Radierung und Aquatinta, 21,7 × 15,3

Der spiegelbildliche Bezug zwischen mythologischer Malerei (*Herakles und Omphale*) und Sittenkritik (*Capricho 35*) wird durch den Raum, den Goya dem Thema des Geschlechterrollentauschs auf seinen Zeichnungen gibt, noch einmal verdoppelt; wobei sich die Zeichnung als derbes und direktes Medium erweist, durch das die Präsenz des Karnevalesken (das auf den Gemälden und Graphiken auch vorhanden ist, aber eben nur implizit) offen zutage tritt.

In diesem Licht muß man unseres Erachtens eine ganze Reihe von Blättern interpretieren, auf denen der Künstler den traditionellen Männlichkeitskanon ins Spiel bringt. Mehrere davon befinden sich in der umfangreichsten Sammlung Goyascher Zeichnungen – in der Fachwelt unter dem Namen *Journal Album* bekannt²⁴ –, das eine Fülle von schnellen, bissigen Skizzen enthält.

Auf einer dieser Zeichnungen (Abb. 8) ist ein extrem dicker Mann mit Doppelkinn zu sehen, der auf einer niedrigen Bank sitzt. Die Legende unter dem Blatt ist ein Ausruf: *Qué desgracia!* (Welch ein Unglück!). Auf einer anderen (Abb. 9) betrachtet eine mit gespreizten Beinen dastehende Figur ihren runden Bauch. Die Inschrift identifiziert ihn

354), Oxford 1997, S. 303–351. Zu einem größeren Kontext siehe Marjorie Garber, *Vested Interests, Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York – London 1992, und zur Situation in Spanien: Rebecca Haidt, *Embodying Enlightenment, Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, New York 1998.

²⁴ Vgl. Pierre Gassier, *Les dessins de Goya, Les Albums*, Fribourg 1973, S. 223–384. Die hier besprochenen Zeichnungen befinden sich in den Nummern 21, 38, 64.



Abb. 8: Goya, *Welch ein Unglück!*, gegen 1800, chin. Tusche laviert, 20,6 × 14,3 cm. Madrid, Prado

als »Blinden, der in seinen Leistenbruch verliebt ist« (*ciego enamorado de su potra*). Eine dritte Zeichnung (Abb. 10) zeigt eine dickbäuchige Figur schwer zu bestimmenden Geschlechts (wegen des hochgeschobenen Kleides wurde sie lange für eine Frau gehalten)²⁵ mit der wieder freigelegten Legende »Die Schwuchtel von Tante Gila« (*El Maricón de tía Gila*).

Diese drei Zeichnungen erscheinen wie Variationen rund um das Motiv des grotesken Körpers, das aus dem Karneval kommt. Bakhtine und andere haben mit vielen Details nachgewiesen, inwieweit der aufgeblähte und übertrieben große Bauch exemplarisch den eigentlichen Geist des Karnevals verkörperte (in bestimmten Kontexten entstanden daraus sogar Pseudogöttheiten wie Sankt Pansart, Sancto Pança, Zanpanzar oder Mardi gras).²⁶ Die Lebensfreude, das Lob der materiellen Welt, die Apologie der Fruchtbarkeit und der Wert, den man auf die niederen menschlichen Körperteile legte, all dies sind Elemente, die diese Dickbäuche für die Welt des Karnevals unentbehrlich machen. Aber manchmal macht das rein Groteske der Tragikomödie Platz. Genau das geschieht unserer Meinung nach auf den Zeichnungen Goyas, wo bestimmte Elemente die Hypothese nahelegen, daß neben dem Bild des grotesken Körpers noch ein anderes karnevaleskes Motiv eine Rolle spielt, wodurch uns eine Unordnung präsentiert wird, die heiter und ernst zugleich ist: das

25 José Lopez-Rey, *A cycle of Goya's Drawings*, London 1956, S. 90.

26 Mikail Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, Paris 1970, S. 326ff.; J. Caro Baroja, *El Carnaval* (wie Anm. 6), S. 110ff.

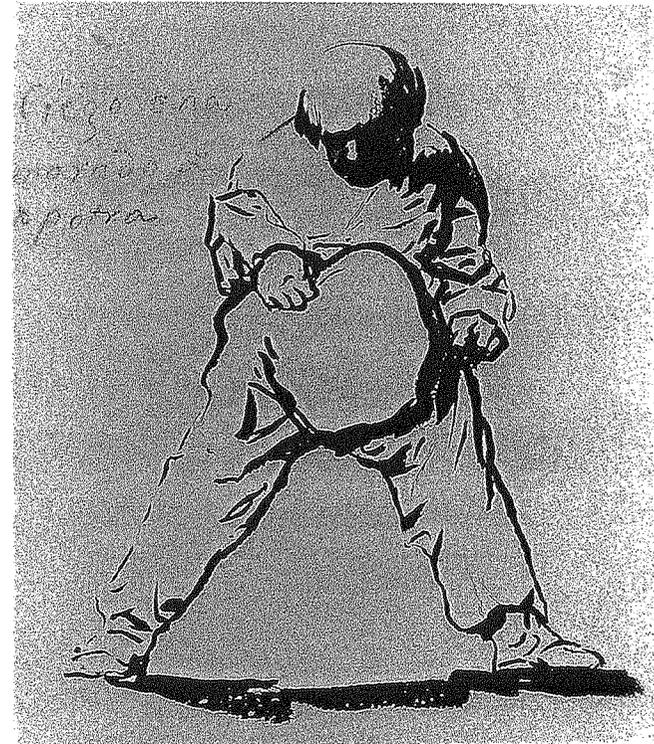


Abb. 9: Goya, *Blinder, der in seinen Leistenbruch verliebt ist*, gegen 1800, Sepia laviert, 20,5 × 14,1 cm. Madrid, Prado



Abb. 10: Goya, *Die Schwuchtel von Tante Gila*, gegen 1800, chin. Tusche laviert, 20,5 × 14,1 cm, Madrid, Prado



Abb. 11: Goya, *nährlicher Schelm*, 1824-28, schwarze Kreide, 19,2 × 15 cm. Nationalmuseum Stockholm

Motiv des weiblichen Mannes in seiner stärksten Ausprägung, der des »schwangeren Mannes«. Eine vierte Zeichnung, die aus dem *Bordeaux-Album* stammt (Abb. 11), und die das Thema der transsexuellen Verkleidung in den Vordergrund stellt, kommt uns hier zu Hilfe. Was die Legende hier als einen »nährischer Schelm« (*loco pícaro*) bezeichnet – heute würde man eher »nährische Schelmin« sagen – ist ein als Frau verkleideter Mann. Pierre Gassier beschreibt ihn sehr treffend:

Mit Hut, Ohrringen und feinen Schuhen hat er sich als Frau verkleidet, um dann die Sache noch weiterzutreiben, hat er sich mit ein paar dicken Kissen eine beeindruckende Körperfülle zugelegt; die Kissen hat er unter Hemd gestopft, dessen Schöße er hinter seinem Rücken festhält, und obendrein geht er noch ein wenig in die Knie, damit sein riesiger Bauch auch so weit wie möglich hervorspringt.²⁷

Die transsexuelle Travestie ist ein Strukturmerkmal des Karnevalischen und bildet zusammen mit ihren Kumpanen Freizügigkeit und Umkehrung ein System. Der hervorspringende Bauch ist aber auch ein Bild des Exzesses, das sich hier dialektisch ins System einfügt, das heißt als ein Exzeß in der Umkehrung und in der Freizügigkeit. Übrigens hat Goethe dies in seiner Schilderung des Schaustücks einer Karnevalsnärrin mit gewohntem Scharfsinn beobachtet:

Indessen befindet sich die hochschwangere Frau durch den Schrecken übel; es wird ein Stuhl herbeigebracht,

²⁷ Gassier, *Les dessins* (wie Anm. 24), S. 567.

die übrigen Weiber stehen ihr bei, sie gebärdet sich jämmerlich, und ehe man sich's versieht, bringt sie zu großer Erlustigung der umstehenden irgend eine unförmliche Gestalt zur Welt. Das Stück ist aus, und die Truppe zieht weiter, um dasselbe oder ein ähnliches Stück an einem andern Platz vorzustellen.²⁸

Wenn man trotz des in Spanien verbreiteten Mythos des gebärenden Mannes²⁹ bei Goya ähnliche Szenen nicht findet, so liegt der Grund darin, daß sein Werk mehr ist als eine illustrierende Beschreibung des Karnevals, nämlich eine Reflexion der komischen Umkehrungen. In diesem Licht erst zeigen die Zeichnungen des *Journal Album* ihren ganzen Reichtum. Man kann sie weder als wirkliche Skizzen karnevalistischer Situationen einordnen, noch als Sittenstudien. Eher handelt es sich um kritische Glossen zu einem *Topos*, dem des schwangeren Mannes. Dieser *Topos* hat seine eigene Geschichte, die von Roberto Zapperi gründlich untersucht worden ist.³⁰ Er demonstriert die Bedeutung der Diskussion über sexuelle Gewohnheiten und über die den Partnern zugeordneten Rollen bei der Kopulation. Im Rahmen dieser Diskussion ist sogar die männliche Masturbation als Sexualität ohne Partner ein Merkmal erotischer Abweichung und kann zum Phänomen der Selbstbefruchtung führen.

²⁸ Goethe, *Italienische Reise*, hg. v. Andreas Beyer und N. Miller, München 1992, S. 593-94.

²⁹ Vgl. F. Delpech, »La Patraña del Hombre preñado: algunas versiones hispánicas«, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1985 / 86), S. 548-598.

³⁰ Roberto Zapperi, *L'Homme enceint. L'homme, la femme et le pouvoir*, Paris 1983.

Das ist höchstwahrscheinlich die von Goya illustrierte Variante auf Blatt 64 des *Journal Album* (Abb. 9). Die *po-tra*, die man gewöhnlich mit »Bruch« übersetzt, in die sich die Figur hier verliebt haben soll, ist nichts weiter als ein Euphemismus. Der Mann ist in seine »Balken« verliebt, und seine Schwangerschaft ist eine einsame und schuldbeladene. Wir werden in einem anderen Zusammenhang noch ausführlicher auf die typisch Goyasche Art zurückkommen, mit der er Wortspiele in Bildern mit erotischem Charakter einsetzt. Beschränken wir uns zunächst auf die Feststellung, daß die Inschrift, die hier das Bild erklärt, eine wichtige Besonderheit aufweist: Das Wort, das »verliebt« heißt, ist getrennt und falsch geschrieben, und zeichnet die Figur gerade durch diesen Schreibfehler als *ona-morado*. Das Präfix *Ona* bedarf keiner weiteren Erklärung. Das Wort *morado* ist ein Homophon mit mehreren Bedeutungen: es heißt »brombeerrot«, gleichzeitig aber auch »gemästet«, »vollgestopft«, »genudelt«. Eine allzu große und blinde Liebe zum eigenen »Balken« bringt die Fantasiegestalt eines »Onagemästeten« hervor, dessen dicker Bauch Strafe und Schandmal ist.

Eine ganz andere Sünde begeht die *Schwuchtel von Tante Gila* (Abb. 10). Hier wird, und zwar viel durchsichtiger als auf dem eben analysierten Bild, die Homosexualität als Ursache für die männliche Schwangerschaft dargestellt. Die »widernatürliche« Befruchtung als Thema hatte schon im vorhergehenden Jahrhundert im *Trunkenen Silen* von Rubens seinen bedeutenden malerischen Ausdruck gefunden, ein Bild, das durch die Jahrhunderte vielfach kopiert und interpretiert wurde (Abb. 12). Der anale Koitus zwischen dem fetten Silen und einem athle-



Abb. 12: Rubens (Werkstatt), *Trunkener Silen*, erste Hälfte 17. Jh., Öl auf Holz, 139 × 119 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister

tischen Schwarzen ist nur eins, der narrativen Elemente auf diesem Bild. Mit einer gewissen Zurückhaltung dargestellt, ist es doch deutlich genug, um keinen Zweifel an dem Sachverhalt zu lassen.³¹ Es ist interessant zu sehen, wie das klassische Thema des Bacchanals zunehmend karnevalisiert wurde, je mehr das 18. Jahrhundert herannahte. Eine Zeichnung Watteaus nach Rubens (Abb. 13) verwandelt das Bacchusfest in einen Fastnachtszug und die zentrale Figur in eine echte »Närrin«. Sein Geschlecht verschwindet unter dem aufgebauschten Schamhaar, und sein Kumpan greift ihm nicht mehr, wie bei Rubens, an die Hüften, sondern an die Brust, was die sexuelle Zweideutigkeit der Szene noch verstärkt.³²

Bleibt die Frage nach der Bedeutung der Zeichnung 21 im *Journal Album* (Abb. 8), insbesondere nach dem »Unglück«, das seinen Helden ereilt hat. Es geht überhaupt nicht um die Fettleibigkeit, wie es zunächst den Anschein haben könnte (Körperfülle war zu dieser Zeit noch ein Zeichen von Wohlstand), sondern um die schuldhafte Schwangerschaft als Folge der von der Kirche seit langem verbotenen umgedrehten Stellung beim Sexualakt: Roberto Zapperi erinnert in seinem Buch daran, wie die Polemik über die Stellung von Mann und Frau beim Koitus sich mit der über das allgemeinere Thema »oben« und »unten« vermischt.³³ Gerade in Spanien wurde die »Reiterstel-

³¹ Vgl. R. Stephan-Maaser, *Mythos und Lebenswelt. Studien zum »Trunkenen Silen« von Peter Paul Rubens*, Münster – Hamburg 1993, und Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, New Haven – London 1996, S. 110.

³² Alpers, *The Making of Rubens* (wie Anm. 31), S. 136.

³³ Zapperi, *L'Homme enceint* (wie Anm. 30), S. 162–171. Vgl. auch J. A. Brundage, »Let me count the ways: canonists and



Abb. 13: Jean-Antoine Watteau, *Silenzug*, 1715, Rötel, schwarze und weiße Kreide auf beigem Papier, 15,4 × 21 cm. Washington D.C., National Gallery of Art

lung« in einem Traktat des Jesuiten Thomas Sanches ausdrücklich verboten; sein Titel lautet *De sancto matrimonio sacramento*, und darin wird als einzig natürliche Position die der *mulier succuba, vir autem incubus* erachtet, die umgekehrte Stellung dagegen wird als Todsünde verdammt:

Diese Vorgehensweise ist ganz und gar wider die natürliche Ordnung, denn sie arbeitet ja gegen die Aufnahme des männlichen Samens im Gefäß der Frauen. Außer-

theologians contemplate coital positions«, *Journal of Medieval History* 10 (1984), S. 81–93.

dem wird nicht nur die Stellung der Person umgedreht, sondern auch ihr Rang: tatsächlich liegt es in der natürlichen Ordnung der Dinge, daß der Mann handelt, und die Frau geschehen läßt. Allein die Tatsache, daß der Mann unten liegt, macht ihn passiv, während die Frau, wenn sie oben liegt, aktiv wird. Wer wollte leugnen, daß die Natur eine solche Unordnung verabscheut?³⁴

Trotz seiner Schlichtheit läßt Goyas Zeichnung seine Inspirationsquellen erahnen. Sie sind nicht in der ›Wirklichkeit‹ zu finden (›in Wirklichkeit‹ gibt es keine schwangeren Männer), sondern in der Reflexion der Geschlechterdifferenzierung, wie sie durch die Tradition überliefert ist. Jene anatomischen Bilder, die die Wirkungen der Schwangerschaft auf den weiblichen Körper illustrieren sollten, oder jene fliegenden Blätter der empirischen Sexualkunde, die im Milieu der Apotheker und Barbieri offenbar sehr verbreitet waren, finden sich versteckt in der Zeichnung 21 des *Journal Album* wieder.³⁵ Goyas Verdrehung geschieht mittels einer durchschaubaren Ironie, deren moralisierende Absicht sich nur schwer mit Exaktheit festmachen läßt. Die flexible Beziehung zwischen Ironie und Moral wird im übrigen eine der Hauptfragen bei der Interpretation der großen Radierungszyklen wie der *Caprichos* und der *Disparates* sein. Statt

34 T. Sánchez, *De sancto matrimonio sacramento*, IX, XIV, 1, zit. nach Zapperi, *L'Homme enceint* (wie Anm. 30), S. 171.

35 A. Carlino, »Knowe thyself«. Anatomical figures in early modern Europe«, *Res. Anthropology and Aesthetics* 27 (1995), S. 51-70; und A. Carlino, *Paper Bodies: A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets 1538-1687*, London 1999, besonders S. 118ff.

diese hier zu vertiefen, erscheint es uns jedoch angemessener, uns noch einmal darauf zu konzentrieren, mit welchen Modalitäten Goya das Karnevaleske aufgreift. In diesem Zusammenhang kann man eine indirekte Antwort auf die Frage finden, die wir soeben formuliert haben. Tatsächlich spielt die Moral in der Welt des Karnevals keine große Rolle, denn er ist ja in erster Linie die Zeit der absoluten Freizügigkeit, die Epoche der Fröhlichkeit und der verkehrten Welt. Auf der Zeichnung, die wir gerade analysiert haben, werden Typen und Situationen des Karnevals schnell aber genau skizziert. Es sind zeitlose Typen und Situationen, wie man sie in jedem Karneval und in jeder historischen Epoche finden könnte.

Interessanterweise findet man dies erst recht spät in Goyas Werk. In den großen graphischen Zyklen – vor allem in den *Caprichos* –, wie auch auf den zugehörigen Zeichnungen, die im selben Geist geschaffen sind, ist das Karnevaleske in spezifischere und in weitgehend kodifizierte soziale Situationen eingebettet. Diese Aussage läßt sich an Hand einer Zeichnung aus dem *Madrid Album* belegen (Abb. 14).

Pierre Gassier hatte bereits darauf aufmerksam gemacht, daß wir es hier mit einer echten Vorpremiere der grotesken und karikierenden Darstellung des Menschen und seines Körpers zu tun haben.³⁶ Noch bezeichnender erscheint uns die Tatsache, daß im Zentrum dieser Zeichnung der Dialog rund um den vorspringenden Bauch der männlichen Figur steht. Das Motiv ist karnevalesk, aber

36 Gassier, *Les Dessins de Goya* (wie Anm. 24), S. 130.

das Bild verbirgt seine Quellen. Betrachten wir seine Sprache. Mehrere Elemente lenken die Aufmerksamkeit auf den grotesken Charakter des aufgeblähten Bauches, und zwar zunächst der Blick der Frau und die Geste des Mannes. Andere, weniger direkte aber ebenso wichtige Anzeichen kommen hinzu: die zierliche Taille der Frau bildet eine Gegenkurve, die das Hervorspringen des männlichen Bauches noch unterstreicht. Unsere Lektüre des Bildes muß mangels weiterer Hinweise und vor allem mangels einer erklärenden oder andeutenden Legende hier enden. Dennoch kann man mit gutem Recht sagen, daß diese Zeichnung eine Umkehrsituation illustriert (der Mann hat eine Bauch, den die Frau nicht hat). Sollte es sich hier um eine Karnevalisierung handeln, so sicher nicht um eine direkte (wie es auf den Zeichnungen der Fall ist). Was Goya uns zeigt, ist eher eine verdrehte Gesellschaft, und dadurch eine karnevalisierte Welt.

In diesem Zusammenhang ist man überrascht, wie häufig bei Goya das Thema der Feminisierung des Mannes vorkommt, und wie selten umgekehrt das der Maskulinisierung der Frau, umso mehr, als Letzteres in der zeitgenössischen Reflexion über den Sittenverfall immer präsent war:

Zur Zeit tragen sie Männerkleider, einen Gehrock mit dreifachem Kragen, die Haare zum Cadogan zusammengebunden, in der Hand ein Stöckchen, Schuhe mit flachen Absätzen.³⁷

³⁷ L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, zit. nach: *Le Travail des apparences* (wie Anm. 23), S. 86.



Abb. 14: Goya, Zeichnung B.49. Junge Frau mit dickbäuchigem Mann, 1796-97, Tuschzeichnung auf Papier, 23,6 × 14,6 cm. Früher in Rom, Sammlung Clementi

Oder Abbé Coyer, der sich fragt:

... wenn man ihnen die Farbtünche abkratzen würde, ob man dann auf ihren Gesichtern nicht Zeichen von Kraft entdecken würde, ob man nicht bemerken würde, daß ihre Haut dicker, und ihre Züge gröber würden, und daß ihnen ein Bart wüchse.³⁸

In Goyas Werk findet sich ein einzigartiges Beispiel – wieder einmal eine Zeichnung – das sich mit dem Thema der Maskulinisierung in Form des Motivs der bärtigen Frau beschäftigt (Abb. 15). Der Kontext, in dem diese Zeichnung steht, das *Album mit den schwarzen Rändern*, zeigt, daß sich das Interesse des Künstlers eher auf die Darstellung der »Jahrmarktsmonster« richtete als auf eine gezielte Gesellschaftskritik.³⁹ Der Kontrast zu der oben zitierten Passage von Abbé Coyer könnte nicht größer sein. Der Abbé wollte, wie andere Autoren des 18. Jahrhunderts, in der »bärtigen Frau« das Auftauchen einer neuen Spezies lächerlich machen, nämlich die denkende Frau, die Philosophin,⁴⁰ Goya dagegen reizte das Anderssein, das sich zur Schau stellt. Die Inschrift zu der

³⁸ Abbé Coyer, *L'Année merveilleuse ou les Homme-femmes*, S. 72, zit. nach C. Jacot Grapa, *L'Homme dissonant* (wie Anm. 23), S. 331.

³⁹ Seine Nähe zu der Zeichnung E. 23 (Louvre), auf der eine Mutter zwei Frauen ihr mißgebildetes Kind zeigt, legt dies nahe (vgl. Gassier, *Les Dessins de Goya* (wie Anm. 24), S. 214).

⁴⁰ Es handelt sich hier um einen echten, in zahllosen Texten immer wiederholten Topos, der dazu führte, daß eine der hervorragendsten Denkerinnen des 18. Jahrhunderts Madame Barbapiccola genannt wurde.



Abb. 15: Goya, Zeichnung E.22, (»Diese Frau wurde gegen 1640 von José Ribera, genannt Lo Spagnoletto, in Neapel gemalt«), chin. Tusche laviert, 26 × 17,8 cm. USA, Privatbesitz



Abb. 16: Giovanni Battista Gaulli, genannt Il Baciccio, Der Heilige Joseph mit dem Jesuskind, ca. 1670-1685, Öl auf Leinwand, 127 × 97,2 cm, Pasadena, The Norton Simon Foundation

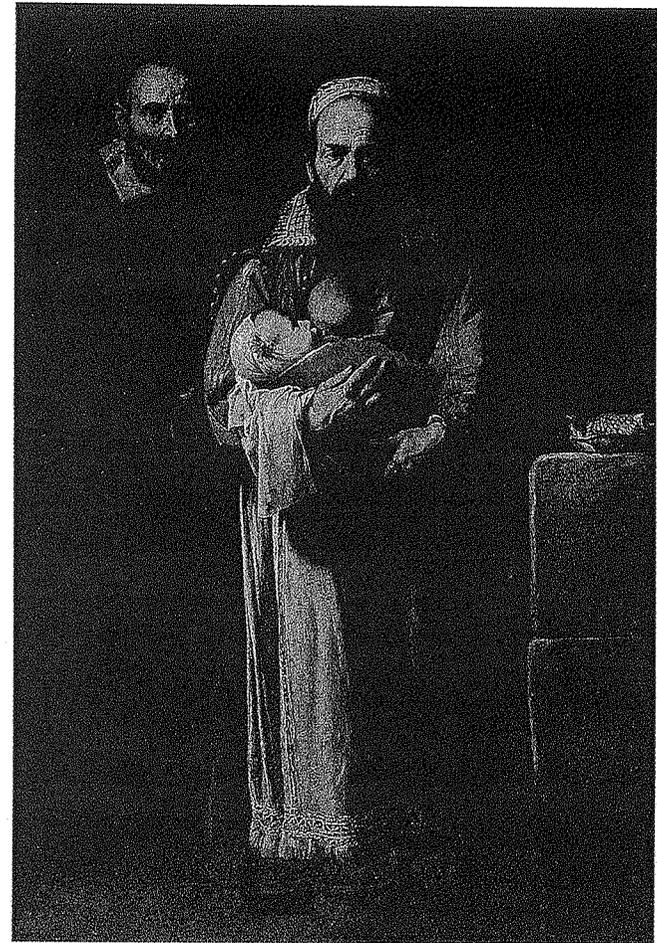


Abb. 17: José Ribera, Die bärtige Frau (Magdalena Ventura und ihr Ehemann), 1631, Öl auf Leinwand, 196 × 127 cm. Toledo, Palacio Lerma, Stiftung Casa Ducal de Medinaceli

Zeichnung versucht, ihr einen historischen Hintergrund zu geben: »Diese Frau wurde gegen 1640 von José Ribera, genannt der Spanier, in Neapel gemalt.« Wahrscheinlich wurde diese sicherlich apokryphe Inschrift erst nachträglich hinzugefügt, denn der dargestellte Gegenstand straft sie Lügen. Dennoch ist sie bezeichnend dafür, wie die Zeichnung aufgefaßt wurde, nämlich als Glosse zu einem schon vorher existierenden »Porträt«. Die Berührungspunkte zwischen Goyas Zeichnung und dem Gemälde von Ribera (Abb. 17) sind dem gemeinsamen Thema (und der Inschrift) zum Trotz sehr schwach. Ribera hinterläßt uns ein, wie man weiß, vom spanischen Vizekönig 1631 in Neapel in Auftrag gegebenes Doppelportrait.⁴¹ Man sieht darauf (das erzählt die deutlich sichtbar angebrachte Legende in allen Einzelheiten) die bärtige Magdalena Ventura im Alter von 52 Jahren, mit ihrem dritten Kind auf dem Schoß, und ihren Mann. Es ist nicht das erste Gemälde dieses Genres, andere sind schon im 16. Jahrhundert dokumentiert; das bekannteste ist das von Juan Sanches Cotán gemalte Portrait der berühmten Brigida del Río (genannt *die Bärtige von Peñaranda*) (Abb. 18). In beiden Fällen haben wir es mit der Darstellung von »Wundern« zu tun (die Legende zu Magdalena Venturas Bild spricht von einem *magnum naturale miraculum*) und der Pinselstrich des Malers hat seinen Beitrag dazu geleistet, »wahrheitsgetreu« zu überliefern, was in die

⁴¹ Siehe unlängst Alfonso E. Pérez Sánchez in: *Ribera. 1591-1652*, hg. v. dems. und N. Spinosa, Madrid 1992, S. 228-230, und Barry Wind, *A Foul and Pestilent Congregation. Images of »Freaks« in Baroque Art*, Aldershot – Brookfield 1997, S. 49-65.

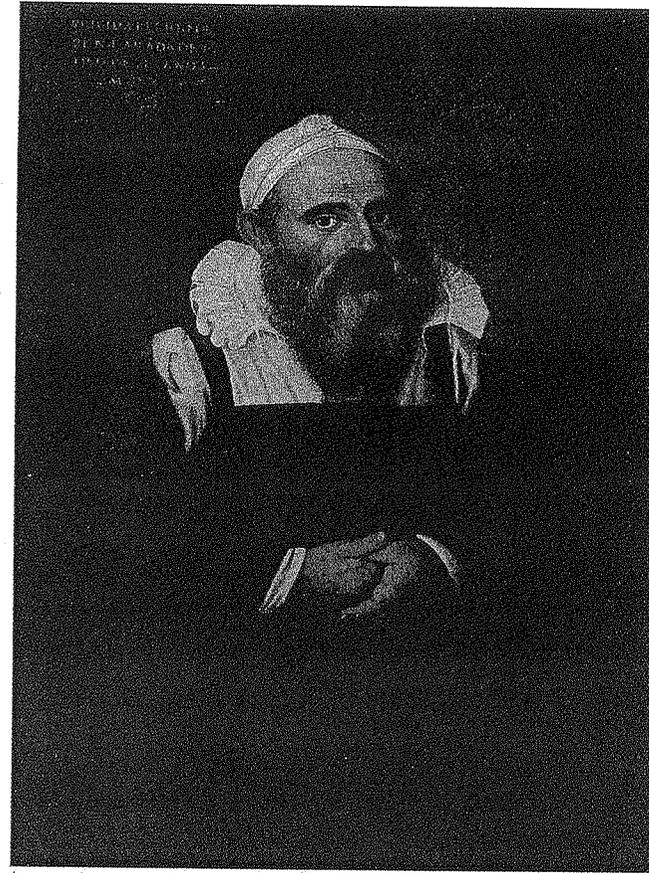


Abb. 18: Juan Sánchez Cotán, *Brígida del Río, die Bärtige von Peñaranda* 1590, Öl auf Leinwand, 102 x 62 cm. Madrid, Prado

Kategorie des Unglaublichen gehörte. Ribera zeigt sicher eine Weiterentwicklung gegenüber Sanchez Cotan. Brigida del Río hätte ebensogut ein als Frau verkleideter Mann sein können, dann hätte die Rezeption dieses Bildes unter dem Zeichen des Hermaphroditen gestanden. Tatsächlich wurde erst kürzlich nachgewiesen,⁴² daß der Gelehrte Sebastián de Covarrubias in einem seiner *Emblemas Morales* (Madrid 1610) auf dieses Bild zurückgreift und daraus eine *imago* (Abb. 19) mit der Inschrift *Neutrumque et vutrumque* macht. Das ist ein wörtliches Zitat von Ovid (*Metamorphosen*, IV, 379) und bezieht sich auf den mythologischen Hermaphrodit als Zwitterwesen, dessen Geschlecht zugleich *keines* und *beide* ist. Die *subscriptio* entwickelt diese Idee weiter (»Ich bin hic, & haec, & hoc. Ich erkläre mich zum Mann und zur Frau und zu einem Dritten ...) und wird am Ende moralisierend: »Jeder Mann, der mich betrachtet, wird – wenn er verweiblicht lebt – mein anderes Ich«. Die Zweckentfremdung des »Wunders« zur Moralpredigt hätte vollständiger und mißbräuchlicher nicht sein können.

Auch Riberas Bild zeigt ein Zwitterwesen, männlich und weiblich zugleich, aber im Unterschied zum Portrait der Brigida del Río präsentiert es die Koexistenz gegensätzlicher Geschlechtsmerkmale – Bart und Brüste –, und es hebt eine existentielle Lebenssituation hervor, zu der auch der Säugling und der sprachlose Ehemann gehören. Um seinen Gehalt ganz zu verstehen, muß man den Ver-

42 L. Konecny, »Una pintura de Juan Sánchez Cotán, emblematizada por Sebastián de Covarrubias«, in: *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de Octubre de 1991*, Teruel 1994, S. 823-834.

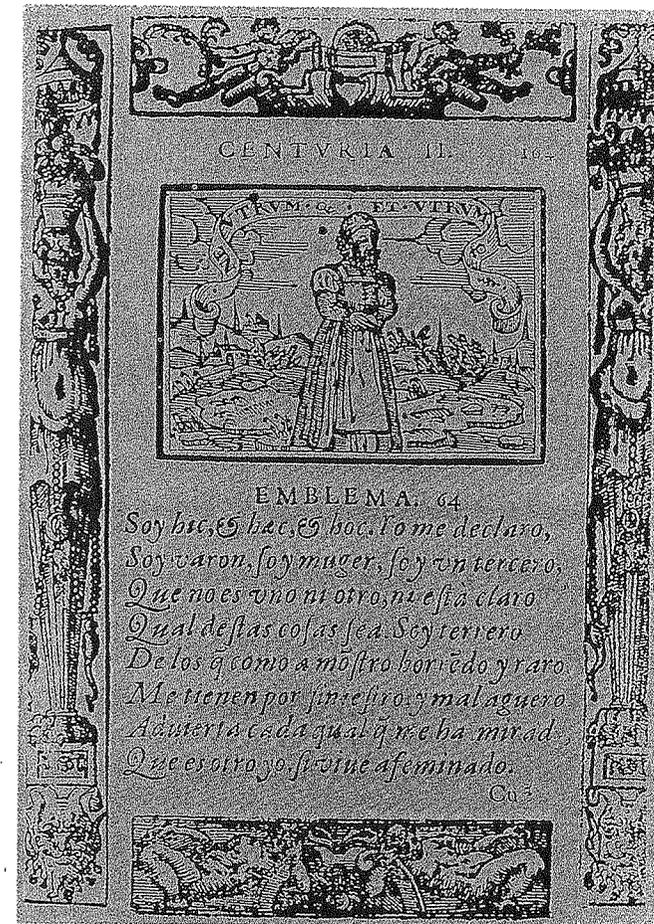


Abb. 19: Sebastián de Covarrubias, Emblem 64 (»Weder das eine, noch das andere«), *Emblemas Morales*, Madrid 1610

gleich mit der »Bärtigen von Peñaranda« vertiefen. Lesen wir einen der Texte über das Thema aus dem 17. Jahrhundert:

Auch Hippokrates schreibt über jene Frau Eretrusa, die mit dem Ausbleiben der Periode männlich wurde, eine rauhe, tiefe Stimme und einen Bart bekam, so daß man sie für einen Mann halten konnte: dasselbe widerfährt nach Aristoteles vielen Frauen, wie wir es im Fall der Frau von Peñaranda auch in Spanien sehen konnten, die ebenfalls eine tiefe Stimme bekam, und deren Bart so dicht und stark wurde, daß sie damit ihre Brust bedecken konnte.⁴³

Unter Berufung auf »wissenschaftliche Autoritäten« versucht der Autor dieses Textes, dem Phänomen der Gesichtshaarung eine wissenschaftliche Erklärung zu geben, indem er sie in direkten Zusammenhang mit dem Ausbleiben der Menstruation stellt. Gerade im Vergleich mit diesem wissenschaftlichen Erklärungsversuch offenbart Riberas Bild seinen Charakter des *magnum miraculum*: Magdalena Ventura (so die Inschrift) bekam ihren Bart etwa im Alter von 37 Jahren, was sie nicht daran hinderte (dies bezeugt das Bild), noch ein Kind zu bekom-

43 »Tambien Hipocrates escribe de aquella mujer Eretrusa, que retenidosele los meses, se hizo varonil con voz ronca y gruesa, y le nacio barba que parecia hombre: lo cual dize Aristoteles sucede a muchas mugeres, como hemos tambien visto en España en una muger de Peñaranda, que vino a tener voz gruessa y la barba tan poblada y crecida, que la cubria el pecho«. A. de Sandoval, *Un tratado sobre la esclavitud (De instauranda Aethiopum salute, 1647)*, Madrid 1987, S. 209.

men und selbst zu stillen. Magdalena Ventura ist also keine Frau, die (wie Brigida del Rio) sich in der Zeit der Menopause maskulinisiert, sondern eine Frau, deren Mutterfunktionen (das fügt die Inschrift hinzu) selbst im Alter von 52 Jahren noch aktiv sind.

Dennoch ist das Gemälde eine Mischung aus zeugnishaftem Dokument und symbolischer Darstellung. Zusätzliche Sinnbilder öffnen es einer komplexeren Interpretation: Auf dem Sockel (dessen Vorderseite zugleich als Fläche für die erklärende Inschrift dient) liegen das Haus einer Meeresschnecke, ein Spinnrocken und eine Spindel. Die Schnecke gilt traditionell als Inbegriff des bisexuellen Zwitter⁴⁴, das Begriffspaar Spindel/Spinnrocken war, wie wir bereits gesehen haben, seinerseits mit wohldefinierten sexuellen Konnotationen belegt. Durch die gleichzeitige Präsenz all dieser symbolischen Gegenstände sowohl auf Riberas Bild einerseits, als auch auf den die verkehrte Welt illustrierenden Graphiken andererseits, ist jeder Zufall ausgeschlossen, und so entsteht ein beiden Darstellungen gemeinsames System von Symbolen. Allerdings ist auch richtig, daß es sich bei Ribera um Anspielungen handelt, die erst entziffert werden müssen; während die Stiche über die verkehrte Welt (Abb. 6) expliziten Charakter haben und die Symbole sich zu einem kohärenten System ordnen, wobei der Rollentausch Ehefrau/Ehemann, die Darstellung von

44 Die Arbeit *Enigmas de la mujer barbuda de Ribera* (Madrid, 1975) von J. Rof Carvalho, die laut C. Felton und W. B. Jordan, *Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto, 1591-1652*, Fort Worth 1982, S. 131, diese Idee entwickelt, war uns nicht zugänglich.

Zwitterwesen (die bärtige Mutter mit sichtbaren Brüsten) und die sinnbildliche Schnecke auf der Mittelachse der Komposition liegen.

Mit gutem Recht fragt man sich, was Goya von dieser ganzen Tradition beibehält. Höchstwahrscheinlich ist seine Bärtige nicht dieselbe wie die von Ribera dargestellte, und auch die Botschaft der Zeichnung ist eine andere. Es fällt schwer, zu glauben, daß dieses Blatt eine Vorzeichnung für ein späteres Gemälde war. Das einzige Element, das dies suggerieren könnte, ist der doppelte Rahmen, der das Bildfeld umgibt. Aber es handelt sich hier, das muß gleich gesagt werden, um ein Merkmal, das allen Zeichnungen des *Album mit den schwarzen Rändern* gemeinsam ist, und keine von ihnen diente schließlich als Vorlage für ein Gemälde. Dagegen bleibt die Einordnung der Bärtigen von Goya in den Zusammenhang der »Wunder-Bilder« und den der Illustration der Welt der Ausnahmeseinungen und Transgressionen als Hypothese vertretbar. Goya betont auf dem Blatt vor allem den beeindruckenden Bart dieser Vater/Mutter, und er ist Gegenstand der Belustigung für das Kind, das seine Hände darin vergräbt. In diesem Zusammenhang kann man nicht umhin, bei den verblüffenden ikonographischen Ähnlichkeiten der Goyaschen Zeichnung mit bestimmten religiösen Bildern der Gegenreformation zu verweilen, auf denen man bärtige Heilige (Josef, Felix u.a.) Säuglinge Herzen sieht (Abb. 16).⁴⁵ Man kann sich auf unterschied-

45 Darauf hat bereits T. Lorenzo de Márquez in: *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid 1989, S. 379-381, aufmerksam gemacht.

liche Art mit diesen Koinzidenzen auseinandersetzen. Erstens kann man sie dem Zufall zuschreiben.

Zweitens kann man darin das Ergebnis eines Umdeutungsprozesses sehen, wie man ihn im 18. Jahrhundert im allgemeinen und bei Goya im besonderen recht häufig findet, indem ein sakrales Thema die kompositorische Lösung für eine profane Szene hergibt. Die dritte Art der Auseinandersetzung schließlich erweitert die zweite und sucht in der Verkehrung des Sakralen in Profanes bedeutsame Gründe. Bleiben wir kurz bei diesem Aspekt.

In seiner Studie über die »Vatermilch« und ihre Bedeutung in traditionellen Kulturen macht Roberto Lionetti auf die Berührungspunkte zwischen diesem Motiv und dem des schwangeren Mannes mit seinen karnevalesken Implikationen aufmerksam. Er erinnert auch an den archaischen Charakter der Figur des stillenden Vaters, die er mindestens auf den mythischen heiligen Mammes von Caesarea (genannt auch Mammias oder Mammet) zurückführt, der seinerseits nichts anderes als die Gegenfigur zur alten Muttergöttin Ma (d.i. Cibele) sein soll. Er betrachtet diese ursprüngliche Umkehrung als eine der ältesten Manifestationen des »Brustneids« seitens des Mannes, der sich bei den Karnevalsfesten in der transsexuelle Verkleidung wieder Bahn bricht.⁴⁶ Die bekannteste

46 R. Lionetti, *Latte di Padre. Vitalità, contesti, livelli di lettura di un motivo folklorico*, Brescia 1984, S. 55ff. Vgl. auch H. Baumann, *Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität im Ritus und Mythos*, Berlin 1955, S. Breton, *La mascarade des sexes. Fétichisme, inversion et travestissement rituels*, Paris 1989, und *Maschile / Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, hg. v. M. Bettini, Rom - Bari 1993.

spielerische Inkarnation in diesem letzten Zusammenhang ist der Harlekin als Mutter, der im 18. Jahrhundert erwiesenermaßen erfolgreich war (Abb. 20). Im Licht dieser Betrachtungen kann man Goyas Zeichnung an der Schnittstelle mehrerer Interpretationsmuster sehen. Die »bärtige Mutter« hat etwas vom »väterlichen Heiligen« und von der Jahrmarktskomödie zugleich; diese Vielfalt zeigt, daß die Transgression eine komplexe Ikonographie hervorbringt, in deren Zentrum das Sakrale und das Profane miteinander in Kommunikation treten. Das große Fest aller Phantasien kann beginnen.

Bildnachweis:

Abb. 3, 7, 14, 15, 20: aus Stoichita, Goya. The Last Carnival (wie Anm. 1).

Abb. 6, 19: Freiburg, Kunsthistorisches Seminar.

Die übrigen Abbildungen stammen von den in den Bildunterschriften genannten Institutionen.

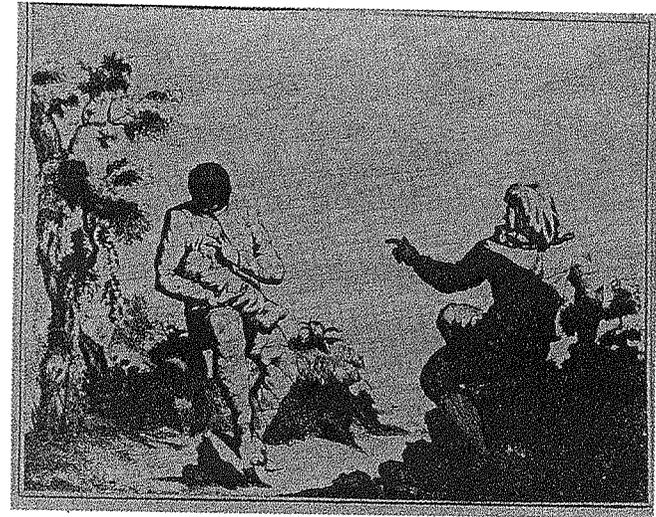


Abb. 20: Harlekin, sein Kind stillend, italienische Druckgraphik, 18. Jh.