

WERNER BUSCH

Mutterliebe. Vielleicht

Die Transformierung und Säkularisierung der christlichen Madonna vollzog sich im 18. Jahrhundert in einer Reihe von Schritten. Der Säkularisierung der Madonna konnte die ideologische Sakralisierung der Mutterliebe korrespondieren. Andererseits konnte das klassische Madonnenschema eines Raffael oder Michelangelo erkennbar auf Porträts von Mutter und Kind übertragen werden, und es fragt sich, ob das Erklärungsmuster »Säkularisierung des Herkunftstypus und dadurch Sakralisierung der Neuanwendung« in solchen Fällen ausreicht.¹ Als Nathaniel Hone 1775 auf der Ausstellung der Londoner Royal Academy ein Bild unter dem Titel *The Conjuror* (Abb. 1) ausstellte, verursachte dies einen Skandal.² Das Werk zeigte einen Zauberer bei der »Bilderverwandlung«. Es wurde schnell deutlich, daß es einen Frontalangriff auf den Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds und dessen Kunstpraxis darstellte. Hone war ganz offensichtlich vorzüglich informiert. Sein Zauberer ruft eine ganze Reihe von Reproduktionsstichen vor allem nach italienischen Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts auf, die Reynolds ganz offensichtlich als Vorbild für seine Porträtinszenierungen gedient haben. Der implizite Vorwurf lautete auf geistigen Diebstahl und mangelnde künstlerische Inventionskraft. Selbst wenn Reynolds sich getroffen sah – schließlich wurde das Bild sofort aus der Ausstellung entfernt –, so ist der Vorgang doch entschieden komplizierter. Die Vorbilder hat Hone vollkommen richtig erkannt. So folgt Reynolds *Portrait der Duchess of Marlborough mit ihrer Tochter* von 1764/65 in der Tat Michelangelos Eleazar in der Sixtinischen Kapelle.³ Hier wie andernorts haben ihm die Nachstiche von Adamo Scultori von etwa 1574 vorgelegen. Sie waren als Anregung insofern besonders geeignet, als sie die Figuren des Michelangelo isolieren und ohne den architektonischen Rahmen vor neutraler Folie wiedergeben. Gleich zwei der Scultori-Stiche befördert Hones Zauberer ins Verwandlungsfeuer und mit ihnen auch einen Stich von Giovanni Battista Franco aus der Mitte des 16. Jahrhunderts mit einer Madonna und Kind in der Landschaft. Die Pose des Kindes, das rücklings mit beiden Händen den Kopf der Mutter greift, übernahm Reynolds für sein *Portrait der Mrs. Edward Lascelles* von 1762/64.⁴ Die jeweilige Herkunft ist unabweisbar. Reynolds, der es als notwendige Aufgabe des zeitgenössischen Künstlers ansah, sich in den Fundus der klassischen Kunst zu vertiefen und ihn sich als Vorbild zu nehmen, betrachtet eine derartige Übernahme als *borrowing* und scheidet davon sorgfältig bloßen *plagiarism*.⁵ Künstlerische Originalität erweise sich in der gelungenen Anverwandlung des Vorbildes in neuem Kontext.

Doch Reynolds merkt in seiner berühmten 15. Akademievorlesung von 1790, die in erster Linie Michelangelo gewidmet ist, auch an, daß in der Gegenwart ein histo-

rischer Bruch zur klassischen Vergangenheit zu konstatieren sei, die Tradition sei abgerissen und müsse unter großen Mühen rekonstruiert werden: »We are constrained, in these later days, to have recourse to a sort of Grammar and Dictionary, as the only means of recovering a dead language.«⁶ Das Bewußtsein, nicht mehr in der Kontinuität europäischer Hochkunst zu stehen, färbt nun allerdings auf die Art der Anverwandlung, ihre Bedeutung und Rezeptionsweise ab. Reynolds selbst entwickelt, wie Horace Walpole bezeugt, eine eigene *wit*-Theorie.⁷ Die zitierte und anverwandelte Figuration wird in einen Kontext mit einer Bedeutung versetzt, der der ursprünglichen diametral entgegengesetzt sein kann. Realisiert der Betrachter die Herkunft des Motives, mißt den alten am neuen Kontext, dann kann für ihn aus der konstatierten Diskrepanz ästhetisches Vergnügen resultieren. Er sieht sich involviert, an der Vollendung des Bildsinnes beteiligt, begreift – durchaus im Sinne Warburgs⁸ –, daß eine Bedeutungsinversion von Bildzeichen durchaus möglich ist, ja, daß die Ambivalenz der Bildersprache der Kunst inhärent ist. Wenn die Bildzeichen nicht mehr absoluten, durch Norm bestimmten Konventionen folgen, sondern relativen, dann wird die Sprache der Kunst uneindeutig, ist subjektiver Inanspruchnahme ausgesetzt, von Mißverständnissen bedroht, aber auch in ihrer Potentialität erst eigentlich erkannt. Der Verlust an ikonographischer Verbindlichkeit ermöglicht in der Auseinandersetzung mit dem individuellen Werk dem Betrachter verstärkt Selbsterfahrung, ohne ihn auf einen vorgegebenen Diskurs zu verpflichten. Andererseits kann diese Betrachterinvolvierung durch potentielle Sinnoffenheit des Werkes subkutan nun wiederum zur Ideologisierung seines Reflexes genutzt werden. Das Werk erhebt nicht mehr scheinbar objektive Ansprüche, sondern propagiert Meinung durch individuelle Bedürfnisweckung.

Dieser Wandel in der Argumentations- und Wirkungsweise der Kunst sei an einem Reynoldsschen Beispiel in Ansätzen nachvollzogen. Reynolds' *Portrait der Mrs. Cockburn mit ihren drei Söhnen* (Abb. 2) von 1774, eines seiner erfolgreichsten Porträts überhaupt, rekurriert bei dem nackt auf dem Schoße seiner Mutter lagernden jüngsten Sohn auf eine eigene Skizzenbuchzeichnung nach einer *Madonna lactans*, die, wie die Aufschrift deutlich macht, Reynolds in der Barberini-Sammlung in Rom gesehen hat und die er Leonardo zuschreibt.⁹ Ein entsprechendes Gemälde läßt sich heute nicht nachweisen, doch muß es Reynolds besonders beeindruckt haben, denn er verwendet seine Bildfindung gleich mehrfach: erst die Marienfigur für eine eigene Madonna, die ihrem Kind die Brust bietet, dann das Kind für das genannte Porträt – das ungewöhnliche Motiv des ausgestreckten Armes, der mit der Hand den Fuß des rechten Beines, das oberhalb des Knies über das linke Bein geschlagen ist, greift, stellt die Abhängigkeit außer Frage. Die bewußte Madonnenallusion bei *Lady Cockburn* betont Reynolds allerdings noch auf andere Weise. Er, der so gut wie nie signiert hat, bringt seinen Namen und seine Urheberschaft am Saum von Lady

Cockburns Kleid in großen Lettern an. Das erinnert an Texte und Inschriften auf den Säumen von Madonnenmänteln seit Jan van Eycks Zeiten.¹⁰ Beides, sowohl das Zitat der Pose des Christuskindes, wie die besondere Signierform, stellt weniger die Anknüpfung an eine Kunsttradition dar als einen Nachweis kunsthistorischer Kompetenz.

Nun mag die Madonnenallusion bei einem Mutterporträt noch naheliegend sein, doch fügt sich dem im Falle von Lady Cockburn nicht die Existenz von drei Kindern. Bei zweien könnte es sich problemlos um eine Anspielung auf den Johannesknaben handeln. Bei dreien ist ein anderer ikonographischer Referenzrahmen gefordert. Reynolds ist sich dessen bewußt und rekurriert gleich auf zwei unterschiedliche ikonographische Bereiche. Mehrfach hat sich Reynolds im religiösen Kontext mit der Tugend *Caritas* beschäftigt und ihr jeweils drei Kinder beigesellt.¹¹ Aus dieser Tradition stammt das gewisse Herumtollen der Kinder, das auch Lady Cockburn durch die ihren über sich ergehen läßt. Doch als 1791, am Ende von Reynolds' Leben, das Porträt im Stich erschien und sich offensichtlich der Ehemann von Lady Cockburn, Sir James Cockburn, dagegen verwehrt, daß der Name seiner Gattin auf dem Stich genannt wurde, da wurde eine andere ikonographische Referenz gewählt: der Stich wurde beschriftet »*Cornelia, Mutter der Gracchen*«. ¹² Auch sie, die in ihren Kindern ihren Reichtum sieht, tritt grundsätzlich mit ihren drei überlebenden Kindern an, die alles Geschmeide der Welt aufwiegen.

Der dreifache ikonographische Rekurs, *Madonna, Caritas, Cornelia*, kann zweierlei deutlich machen: zum einen die tendenzielle Offenheit der Figuration, zum anderen aber die eigentliche ideologische Stoßrichtung: es geht um die Propagierung eines neuen Ideals von Mütterlichkeit. Dies macht besonders deutlich die späte Benennung des Porträts als *Cornelia*. Denn 1774, als Reynolds Lady Cockburn malte, war das Gracchen-Thema noch nicht en vogue, es dürfte, wie oft bei derartigen *exempla virtutis* im 18. Jahrhundert von Frankreich nach England vermittelt worden sein.¹³ Zwar propagiert Charles Rollin in seiner *Histoire romaine* von 1738–48 im neunten Band das Thema bereits zur Tugenderziehung der Frauen, doch erst im Salon von 1779 stellt Noël Hallé das erste Bild der vorbildhaften Gracchenmutter aus, Peyron sollte noch vor der Revolution folgen, und nach 1789 wurde es zu einem Standardthema.¹⁴

In England ist es offenbar die von Reynolds besonders geschätzte Angelika Kauffmann, die sich zuerst dem Thema widmete. 1785 lieferte sie zwei Fassungen, 1788 eine dritte.¹⁵ Die frühen Fassungen mögen von Peyrons Salonstück aus dem Jahr 1785 ihren Ausgang genommen haben. Alle diese Bilder dürften eine primär politische Funktion gehabt und das entsagungsvoll erfolgende Heranziehen tugendhafter Staatsbürger, die die Gracchensöhne exemplarisch verkörperten, propagiert haben. Doch sowohl vor als auch in der Revolution ließ sich mit dem Thema zugleich

eine Doppelstrategie verfolgen. In der Rousseauschen Tradition implizierte die Feier als natürlich verstandener Mutterliebe zugleich die Beschränkung der Frau auf den privaten, vermeintlich unentfremdeten Bereich des Hauses und ihren Verzicht auf politische Tätigkeit, die sich in der Revolution für einen Moment als emanzipatorische Forderung abgezeichnet hatte.¹⁶

Daß es in letzter Konsequenz um das Mutterideal ging, macht ein seltsames Porträt deutlich, das ein erstes Mal das Gracchenthema als Folie nimmt. Als Marie-Antoinette 1785 (fälschlicherweise) in den Verdacht geriet, hinter der berüchtigten, von Goethe als historisch zentral angesehenen Halsbandaffäre zu stehen, schien es dem *Directeur des Bâtiments*, Graf d'Angiviller, gefordert zu sein, gegen Marie-Antoinettes Image als Verschwenderin bildlich vorzugehen. Er beauftragte Elisabeth Vigée-Lebrun, Marie-Antoinette als gute, allein auf ihre Kinder konzentrierte Mutter darzustellen (Abb. 3). Die Gracchenallusion lag nahe, nicht Halsbänder, Kinder sollten ihr wichtig sein. Obwohl Marie-Antoinette, soweit die Quellen ausweisen, tatsächlich einer neuen Mutterauffassung anhing, war das Ergebnis ihres Porträts, wie auch die Kritik zeigt, nicht sehr glücklich. Die Quadratur des Kreises, Staatsporträt und intimes Porträt zugleich zu liefern, wollte nicht gelingen, zu offensichtlich war die propagandistische Absicht, und die Kritik war verstimmt.¹⁷

Beim Reynoldsschen Porträt, das im Prinzip der gleichen Spannung ausgesetzt ist – ein Adelsporträt in bürgerlichem Naturgewand –, war die Spannung für den Betrachter durch das Realisieren der Kunstillusionen in dialektischem Sinne aufzuheben. Ihr »Inhalt«, das Herumtollen der Kinder, mochte irritieren, der Formverweis konnte ihm jedoch Sinn geben. Allerdings waren die Lektüreebenen zueinander verschoben, kamen nicht vollständig zur Deckung. Eben das forderte den Anteil des Betrachters heraus. Dem Reynoldsschen Verfahren haftet etwas Intellektualistisches an, Seh- und Denkprozeß müssen sich ergänzen.

Säkularisierung, Entikonographisierung und damit Psychologisierung war auch auf anderem Wege zu erreichen, und zwar durch Sentimentalisierung: Greuze in Frankreich, Chodowiecki in Deutschland oder Angelika Kauffmann und Joseph Wright of Derby in England können dafür einstehen.¹⁸ Weibliche Sensibilität, verstanden als naturgegeben, kam dabei die Aufgabe zu, den gesellschaftlich in seinen Empfindungen deformierten und verhärteten Mann auf sein eigentliches Wesen – Menschlichkeit – durch Selbsterfahrung zurückzuführen. Im Bilde konnte diese Sensibilität verschiedene Formen annehmen, die Vorliebe der Zeit für Extremformen, wie Wahn aus Liebesschmerz oder Ohnmacht aus Überwältigung können die Richtung anzeigen: Sensibilität als hoher Wert soll den Verzicht auf alle öffentliche Wirksamkeit und Machtpartizipation kompensieren. Die Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang kann die Ohnmacht durchaus auch für den Mann vorsehen – als Entäußerung äußersten Gefühls. Ihre Nobilitierung dürfte die Ohnmacht durch ihre

Herkunft erfahren haben – sie ist eine säkularisierte Ohnmacht Mariens, die vor dem Leiden ihres Sohnes vergeht. Opfertod und Ohnmacht – in christlicher Tradition können Christus und Maria in Beweinungsszenen die identische Position einnehmen – sind auch in neoklassizistischer Tradition zwei Seiten einer Medaille.¹⁹ Davids *Brutus* zeigt nicht nur die Ohnmacht der Frauen, sondern auch die gänzliche Handlungshemmung des Mannes, der in den unaufhebbaren Konflikt zwischen Vaterlandsliebe und väterlicher Liebe gestellt ist.²⁰

In der Lockeschen Tradition realisierte man mehr und mehr, daß Erfahrung auch gerade in ihrer Zwiespältigkeit, nicht objektives Resultat von Wahrnehmung war, sondern subjektiv gebrochen erscheint, ja, im Individuum aus all seinen Hypothesen aus Geschichte und momentaner Verfaßtheit erst entsteht. Das wußten nicht nur Laurence Sterne, der diese Einsicht zum Grundprinzip seiner Romane machte,²¹ sondern auch der Sterne-Verehrer Goethe, der in *Der Sammler und die Seinigen* sein »Ich« sagen läßt: »Die Erfahrung! Es gibt keine Erfahrung, die nicht produziert, hervorgebracht, erschaffen wird.«²² Dies hatte aus Goethes Sicht einschneidende Konsequenzen für die Auffassung von den Gegenständen der bildenden Kunst. In der gleichnamigen, von Goethe und Schiller konzipierten und von Meyer ausformulierten Abhandlung von 1798 kommt es zu einer Absage an die gesamte klassische, besonders barocke Ikonographie, Emblematis und Allegorik. Goethe und Meyer fordern sich selbst aussprechende Gegenstände, die ohne einen zeichenhaften Verweis, wie ein beigegebenes Attribut, auskommen. Das reduziert die Zahl der vorteilhaften, d.h. für die Kunst geeigneten Gegenstände drastisch, lehnt komplexe, zumal gegenläufige Handlungsimpulse im Bild ab, rechtfertigt die tradierten Themen nur, wenn sie einen unmittelbar erfahrbaren Wesenskern des Allgemeinmenschlichen bergen.

Paradebeispiel dafür ist Goethe die Madonna, sie ist für ihn der vorteilhafte Gegenstand schlechthin, so kritisch er sonst religiösen Gegenständen gegenübersteht. Allerdings müsse man sich auch bei der Madonna mit Kind die übliche religiöse Einkleidung – den Heiligenschein oder auch die Anwesenheit des Johannesknaben – schlicht wegdenken. Dann jedoch sei das Thema für die Darstellung geeigneter als alle Mythen zusammengenommen: »Der sanfteste Reiz, das höchste Anziehende und Tröstende liegt in ihr, der Himmel knüpft sich gleichsam mit der Erde zusammen, in der allmählichen Steigerung ihres Charakters durch verschiedene Stufen vom Menschlichen zum Göttlichen. So sie menschlich handelt, mit ihrem Kinde beschäftigt ist, dasselbe pflegt, herzt, usw., da ist sie uns das Symbol der Mutterliebe, des gemütlichsten, reinsten und zartesten Triebes im Menschen; sie verliert darum an Innigkeit, an dem Anziehenden und Rührenden für uns, wenn sie in ihrem menschlichen Zustande anders als eine liebende Mutter dargestellt erscheint, denn wir haben ja von der Mutterliebe keine höhern, keinen schönern Begriff als die Mutterliebe selbst.«²³ Eben deswegen tadelt er Michelangelos Madonnenstatue in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz, da sie junonisch erscheine und damit ihren Muttercharakter verleugne und hebt dagegen Raffaels *Madonna della Sedia* heraus. Die neue-

re Kunst falle demgegenüber grundsätzlich ab. Der Grund: sie sei nicht mehr in der Lage, einen festen Typus zu entwickeln, dem der Madonnencharakter bruchlos eingeschrieben sei, ihre träge Kraft reiche dafür offensichtlich nicht aus, der Kontakt zum raffaelischen Prototypus sei ein für allemal abgerissen.²⁴

So konstatiert auch Goethe einen historischen Bruch zur Vergangenheit. Wie er ihn für sich selbst in der Gegenwart zu überwinden trachtet, das kann sein Begriff der *Anschauung* deutlich machen.²⁵ Für Goethe ist Anschauung kein bloßer mechanischer Wahrnehmungsvorgang. Die Anschauung verwandelt den wahrgenommenen Gegenstand aufgrund von Analyse, die getragen ist von Vorwissen, auch und gerade naturwissenschaftlichem Vorwissen. Sie reinigt den Gegenstand zum Inbegriff seiner selbst, zum Vorschein soll dies in der Darstellung kommen. Darstellung ist so Interpretation. Interpretation setzt Wissen und Theorie voraus. Diesem Konstrukt ist natürlich die Gefahr inhärent, daß die Anschauung nicht, wie Goethe das nennt, »lebendige Anschauung« bleibt, im Vollzug sich jeweils erneuert, sondern nur Normgewordenes einlöst, nach dem Verfahren des klassischen Idealismus. Ob Goethe es will oder nicht, auch bei ihm tendieren der Gegenstand und seine Behandlung dazu, in der Rezeption getrennt zur Wirkung zu kommen. Die Form trägt den Inhalt nur noch in Grenzen, sie tendiert zur Autonomie. Grundsätzlich ähnelt dieses Problem, trotz Goethes grandioser Behauptung von der Möglichkeit der Vollendung des Werkes als in »lebendig augenblicklicher Offenbarung« sich vollziehend,²⁶ der Reynoldschen Eröffnung einer Spannung zwischen Form und Inhalt, die allein durch den Rezipienten zu einem Ausgleich gebracht werden kann.

Goya dagegen scheint der erste Künstler zu sein, der Funken aus der Anerkennung der Unaufhebbarkeit des Widerspruches schlägt. Erneut sei dies am Thema der Mutterliebe demonstriert. 1797 war Goya zur Erholung nach seiner schweren Krankheit, die zur Ertaubung führte, mit an den Hof der Herzogin von Alba nach Sanlucar genommen worden. Die Herzogin verblieb hier längere Zeit nach dem Tode ihres Mannes, doch war die Hofhaltung weniger von Trauer als von Libertinismus geprägt. Goya hat im sogenannten *Skizzenbuch A* das Leben auf dem Landsitz, vor allem aber die Herzogin selbst in verschiedenen Situationen festgehalten. Auf einem der ersten Blätter ist sie in langem Kleid von vorn wiedergegeben, ihre langen schwarzen Haare charakterisieren sie hier wie andernorts. Die Rückseite des Blattes jedoch zeigt auch ihre Rückseite: mit bis über die Hüften gerafftem Kleid und lachendem Blick über die Schulter, sich an der Verblüffung des – männlichen – Betrachters weidend. Die Provokation ist gewollt und wird mit großer Selbstsicherheit vorgetragen.²⁷ Goya, der ein Verhältnis mit der Herzogin hatte und es offensichtlich ernster nahm als sie, widmet ihr weitere Vorder- und Rückseiten seines Skizzenbuches: die Herzogin wieder in langem Kleid, die Haare raufend mit theatralischem Blick gen Himmel. Klagend, trauernd oder nur in pathetischer Geste die Haarpracht schüttelnd?



Abb. 1 Nathaniel Hone, *The Conjuror*, 1775,
The National Gallery of Ireland, Dublin



Abb. 2 Charles Wilkin nach Reynolds, Cornelia (Mrs. Cockburn mit ihren drei Söhnen), 1791 nach dem Gemälde von 1774, The British Museum, London



Abb. 3 Elisabeth Vigée-Lebrun, La Reine tenant Monseigneur le Duc de Normandie sur ses genoux; accompagnée de Monsieur le Dauphin et de Madame, Fille du Roi, 1787, Musée National du Château, Versailles



Abb. 4 Francisco Goya, »Susanna und die beiden Alten«, Skizzenbuch A (Skizzenbuch von Sanlucar), 1797, Nationalbibliothek, Madrid



Abb. 5 Francisco Goya, Die Herzogin von Alba mit ihrem schwarzen Kind, Skizzenbuch A (Skizzenbuch von Sanlucar), 1797, Nationalbibliothek, Madrid

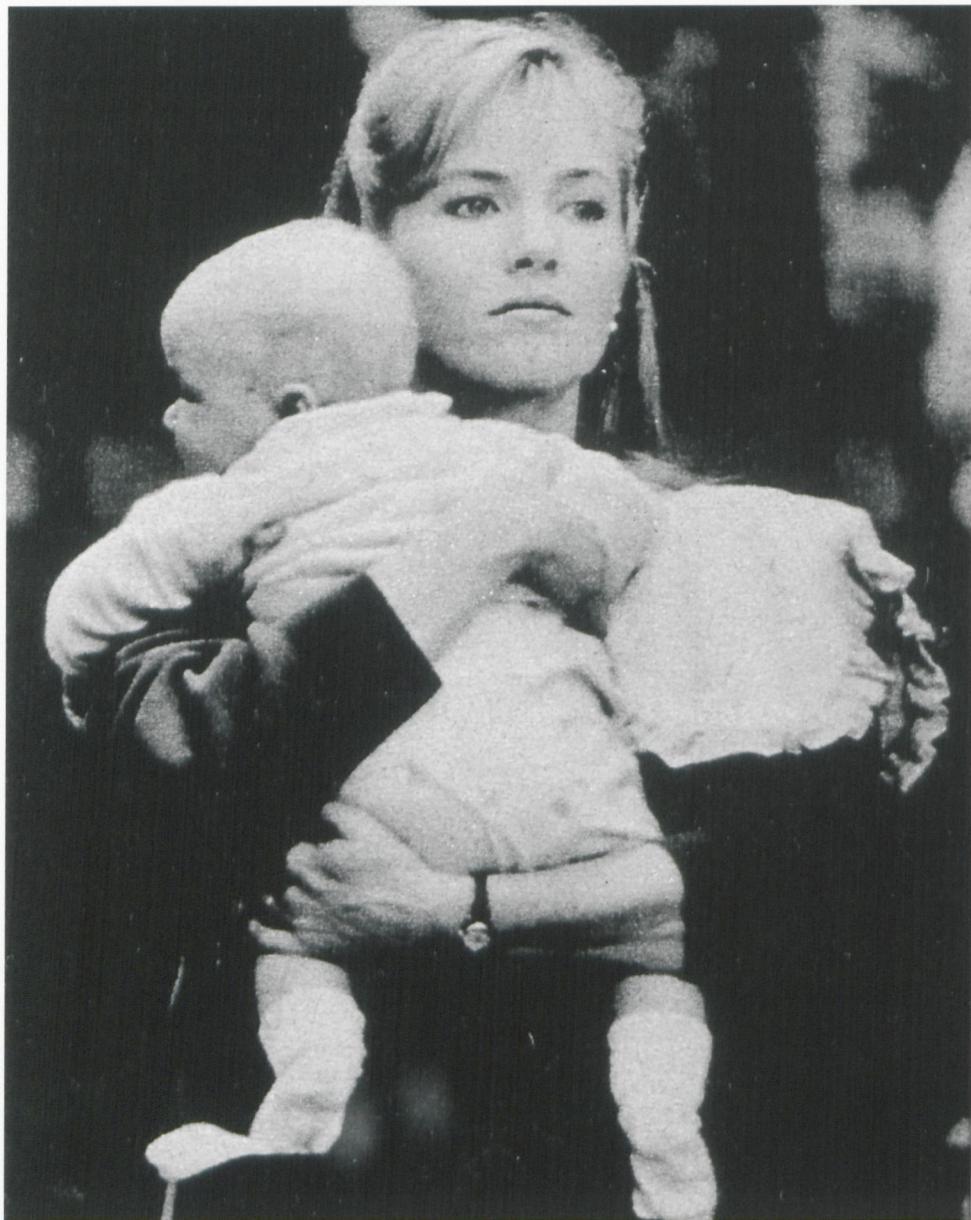


Abb. 6 Szenefoto aus dem Film »Die Hand an der Wiege«

Die Rückseite zeigt erneut die Herzogin von hinten, nun nackt auf Tüchern sitzend, wohl sich waschend, ihre langen Haare sind auch hier unverkennbar (Abb. 4).²⁸ Sie wird von zwei älteren Männern hinter einer abfallenden Barriere beobachtet. Die Forschung hat das Blatt durch eine eindeutige ikonographische Benennung entschärft. Ganz offensichtlich hat es Goya auf die Möglichkeit einer derartigen Assoziation auch angelegt. Die Art und Weise, wie die beiden Alten (neu)gierig gucken, zugleich aber schamig sich hintereinander verbergen, wie auch das Waschmotiv der Frau machen die Allusion zum Thema der *Susanna und die beiden Alten* unabweisbar – zumal auch in der Bildtradition Susannen- und Bathseba-Ikonographie nicht selten miteinander verschränkt sind.²⁹ Und doch macht ein Vergleich mit dem in der Tradition geläufigen ikonographischen Schema deutlich, daß Goya zwar die Allusion augenscheinlich machen will, zugleich aber eine inhaltliche Inversion betreibt. In der Bildtradition agiert Susanna von den beiden Alten weg auf den Betrachter hin, präsentiert ihm den von den Alten abgewendeten Leib trotz des *Venus pudica*-Motives. Sein Voyeurismus scheint durch die Vorführung des Schammotives legitimiert, als unterstelle sich Susanna seinem Schutz. Die Alten wollen verfügen, der Betrachter verfügt wirklich. Bei Goya dagegen ist die Nackte nicht Opfer, sondern geradezu die Aggressorin. Wie die *Nackte Maja* ist sie sich der Wirkung ihrer nackten Weiblichkeit bewußt, das Motiv des Armes ist mitnichten ein *Pudicitia*-Motiv, dafür müßte er angstvoll an den Leib gedrückt sein, dies dagegen ist ein selbstbestimmt agierender Arm. Die Konnotation ist eher sexuell als keusch, und vor dieser Dimension erscheinen die Alten nur noch hilflos, zwar von Lust, die von ihr ausgeht, gelockt, aber doch machtlos. Vor dieser Ausdrucksdimension der tradierten Figuration hat das Thema der Susanna keinen Bestand mehr, es übersteht die Überprüfung nicht.

Im selben Skizzenbuch ist die Herzogin von Alba, die unfruchtbar war, mit ihrem schwarzen Adoptivkind auf dem Schoß gezeigt, sie ist ihm zugewandt, umarmt es zärtlich (Abb. 5).³⁰ Die besondere Zuneigung der Herzogin ist auch aus den Quellen überliefert, das Kind wurde zum Teilerben eingesetzt. Die Darstellung kann die Herkunft vom Madonnentypus nicht leugnen, die Innigkeit ist im Typus vorgebildet, zugleich jedoch – im erkennbaren Porträt und durch das schwarze Kind – verfremdet und als neues Mutterideal deklariert. Soweit so gut.

Doch wenige Jahre später im *Album C*, das neuerdings in die Jahre zwischen 1808 und 1814 datiert wird,³¹ greift Goya die Figuration beinahe wörtlich wieder auf. Der Porträtcharakter entfällt und statt des schwarzen findet sich jetzt ein weißes Kind. Dafür ist das Blatt, wie im *Album C* üblich, beschriftet und erhält durch die Text-Bild-Relation einen Lehrbildcharakter: »Buena muger. Parece« – »Eine brave Frau. Wie es scheint«. ³² Das leichte Lächeln der Frau, ihren sinnenden Blick mag man beim ersten Betrachten vor der Folie der schützenden Umarmung als Ausdruck von Glück gelesen haben, angesichts der emblematischen Sinnzuweisung durch die *Subscriptio* beschleichen den Betrachter Zweifel, ja, der erste Eindruck schlägt in sein Gegenteil um. Sollte das Kindermädchen, um das es sich handeln könnte, gar nicht bei der

Sache sein, etwa an ihren wartenden Liebhaber denken, oder, schlimmer noch, Übles vorhaben? Sollte die Zuwendung vorgeblich sein, der Gesichtsausdruck gar von einem irren Anflug von Grausamkeit sprechen? Wir werden es nicht zu beantworten wissen, aber den geweckten Zweifel angesichts der Erscheinung des Blattes auch nicht wieder unterdrücken können.

Goya scheint in fortschreitendem Maße zu realisieren, daß die Kontextualisierung eine jede Figuration einer eindeutigen Konnotation entkleiden kann, daß Geste und psychischer Antrieb nicht identisch sein müssen, daß die Kunst in der Lage ist, durch die Instrumentalisierung ihrer Mittel Bedeutungstraditionen aufzuheben, in ihrer Frag-Würdigkeit vorzuführen. Der Madonnentypus kann in Gänze evoziert werden, um sodann bedeutungsmäßig in sein Gegenteil verkehrt zu werden, dadurch wird seine Relativität offenbar, aufgrund der Einsicht in die grundsätzliche Ambivalenz der Zeichen.³³ Ist diese als Faktum akzeptiert, kommt die Kunst nicht umhin, mit ihr zu rechnen. Sie kann sie als Wirkmittel gezielt einsetzen, indem sie die Sinnzuweisung dem Betrachter überläßt, das Zeichen in seiner Potentialität anerkennt. Das ist bis heute nicht anders. Das Szenenfoto aus dem amerikanischen Film *Die Hand an der Wiege* (Abb. 6) zeigt das abgründige Kindermädchen wie bei Goya mit dem Kind auf dem Arm, auch sie scheint es liebend zu bergen. Doch da auch hier der Blick des Kindermädchens nicht zielgerichtet ist, keinen simplen Handlungskontext andeutet, sondern inneren Beweggründen nachspürt, ist auch hier für den Betrachter die Möglichkeit gegeben, den Absichten des Kindermädchens alle Scheußlichkeit des Lebens zu unterstellen. Ist Mutterliebe natürlich? Vielleicht.

Anmerkungen

- 1 Zum Thema siehe Renate Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, phil. Diss. Frankfurt 1977.
- 2 John Newman, *Reynolds and Hone. »The Conjuror« Unmasked*, in: Kat. Ausst. *Reynolds*, hrsg. v. Nicholas Penny, Royal Academy of Arts, London 1986, S. 344–354.
- 3 Siehe ebd., S. 348, Fig. 91 und 92.
- 4 Siehe ebd., S. 349, Fig. 93 und 94.
- 5 Zusammenfassung der umfangreichen Literatur: Werner Busch, *Bemerkungen zu Reynolds*, in: *Kunstchronik* 39, 1986, S. 277–285; vor allem Reynolds' Diskurs Nr. 6 von 1774 ist der Unterscheidung der Begriffe *imitation*, *borrowing* und *plagiarism* gewidmet: Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hrsg. v. Robert R. Wark, New Haven und London ³1988, S. 91–113.
- 6 Reynolds (zit. Anm. 5), S. 278 (15. Diskurs, 1790).
- 7 Horace Walpole, *Anecdotes of Painting*, 3 Bde., London 1888 (zuerst 1771), Bd. 1, S. XVII, Anm. 2; Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Hildesheim-New York 1977, S. 30–37; Renate Prochno, *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990, S. 42–48.
- 8 Zu Warburgs Inversionsbegriff: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1981, S. 334 f., 390, 397, 413 f., 428.
- 9 Prochno (zit. Anm. 7), Abb. 222 (Reynolds' Zeichnung), Abb. 221 (Reynolds' *Madonna*), Abb. 224 (*Mrs. Cockburn*).
- 10 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, New York, Evanston, San Francisco, London 1971 (zuerst 1953), Bd. 1, S. 148.
- 11 Prochno (zit. Anm. 7), S. 229–233.
- 12 Kat. Ausst. *Reynolds* 1986 (zit. Anm. 2), Kat. Nr. 88.
- 13 Zu den *exempla virtutis* und dem Weg von Frankreich nach England: Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, ³New Jersey 1970 (zuerst 1967), Kat. III und ders., *Reynolds in an international milieu*, in: Kat. Ausst. *Reynolds* 1986 (zit. Anm. 2), S. 43–54.
- 14 Zum Cornelia-Thema: Ursula Hilberath, *»ce sexe est sûr de nous trouver sensible«*. *Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit (1733–1789)*, Alfter 1993, S. 119–135 und Abb. 30–32.
- 15 Kat. Ausst. *Angelika Kauffmann. Julia, die Gattin des Pompeius, fällt in Ohnmacht. Cornelia, die Mutter der Gracchen*, Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1996.
- 16 Dazu ausführlich die zitierte Arbeit von Ursula Hilberath (zit. Anm. 14).
- 17 Ebd., S. 125–135.
- 18 Zuletzt: Werner Busch, *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts*, in: Kat. Ausst. *Angelika Kauffmann*, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München, Bündner Kunstmuseum Chur 1998/99, Ostfildern-Ruit 1998, S. 40–46; zum Kult einschlägig: John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Oxford 1988.
- 19 Zum Ohnmachtsthema mit breitem Material: Bernd Vogelsang, *»Bilder-Scenen«. Kontexte der Weimarer »Historienbilder« Angelika Kauffmanns*, in: Kat. Ausst. *Angelika Kauffmann*, (zit. Anm. 15), S. 27–74.
- 20 Zu diesem Aspekt von Davids Bild: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 160 f.
- 21 Mit der einschlägigen Literatur: Werner Busch, *Laurence Sterne und die bildende Kunst*, in: *Akten des Österreichischen Kunsthistorikerkongresses 1999* (im Druck).
- 22 Goethe, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Schriften zur bildenden Kunst*, Bd. 1 (Berliner Ausgabe, Bd. 19), Berlin und Weimar ²1985, S. 246, siehe dazu Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen* (Germanistische Abhandlungen, Bd. 70), Stuttgart 1991, S. 86–92.

- 23 Zitiert nach: *Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft*, hrsg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Beyrodt, Ulrich Bischoff, Werner Busch u. Harold Hammer-Schenk), Stuttgart 1982, S. 74f., dort kommentiert S. 83–86; ferner: Werner Busch, *Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionsauffassung bei Goethe*, in: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, Festschrift für Hans-Ernst Mittag, hrsg. v. Annette Tietenberg, München 1999, S. 21–46.
- 24 *Kunsttheorie und Malerei* (zit. Anm. 23), S. 75–77.
- 25 Am knappsten und präzisesten: Osterkamp (zit. Anm. 22), S. 86–89.
- 26 Goethe, *Maximen und Reflexionen* Nr. 752, in: ders., *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, Kunst und Literatur, München 1981, S. 471.
- 27 Am schnellsten greifbar in: Goya, *Visionen einer Nacht. Zeichnungen*, hrsg. v. Anton Dieterich, Köln 1972, Abb. 3 und 4.
- 28 Ebd., Abb. 5 und 6.
- 29 Siehe etwa Petra Welzel, *Rembrandts »Bathseba« – Metapher des Begehrens oder Sinnbild zur Selbsterkenntnis. Eine Bildmonographie* (Europäische Hochschulschriften, Bd. 204), Frankfurt a. M. 1994, bes. S. 71–76.
- 30 Siehe Gerlinde Volland, *Männermacht und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt bei Goya*, Berlin 1993, S. 194f., Abb. 86.
- 31 Eleanor A. Sayre, *Introduction to the Prints and Drawings Series*, in: Kat. Ausst. *Goya and the Spirit of Enlightenment*, hrsg. v. Alfonso E. Pérez Sánchez und Eleanor A. Sayre, Museo del Prado, Madrid, Museum of Fine Arts, Boston, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, S. CV–CVIII.
- 32 Kat. Ausst. *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830*, hrsg. v. Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1980, Kat. Nr. 109.
- 33 Busch 1999 (zit. Anm. 20), S. 91–113, 189–192, 452–456.