

Goya : zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel vom 23. Januar bis 12. April 1953

Autor(en): **Stoll, Robert Th.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1953)**

Heft 2

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623440>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

G O Y A

Zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel vom 23. Januar bis 12. April 1953
von Robert Th. Stoll

Mehr als durch alles andere ist Spanien groß durch seine Malerei. Drei Maler vor allem sind es, die seinen höchsten Ruhm ausmachen: einer, der von außen nach Spanien kam und dort die leidenschaftliche religiöse Malerei Spaniens schuf, El Greco; ein zweiter, der ganz in die Kultur und Tradition Spaniens eingebettet, den Glanz und die Herrlichkeit Spaniens darstellte, Velasquez, und der dritte, der die Not und die Leiden des spanischen Volkes um die Jahrhundertwende 1800 miterlebte und der in der Fremde in freiwilligem Exil starb: Francisco Goya.

Goya (1746—1828) ist der spanische Zeitgenosse des Deutschen Goethe (1749—1832) und des Franzosen J. L. David (1748—1825); doch wie anders, trotz des Schaffens zu gleicher Zeit, äußert sich jeder in seinem Werk. Von Goethes Willen zur harmonischen Geschlossenheit sind die beiden andern weit entfernt. Aber auch diese sind untereinander wieder weltweit verschieden: einerseits der Klassizist David, der zuerst die Tugenden der alten Römer verherrlichte, dann zum Revolutions- und später zum Kaiser-Maler wurde, der aber eigentlich immer ohne Erlebnis blieb und sich nur registrierend der jeweils neuen Situation zuwandte — andererseits Goya, der seine Epoche miterlebte, wie keiner der andern, und der an ihr tief litt. Die acht Jahrzehnte, die Francisco Goyas Leben umfaßt, brachten Europa gewaltige historische Umschichtungen, in die Spanien unausweichlich hineingerissen wurde, und die dadurch Goya, in einer sein Werk kennzeichnenden Doppeltheit, als einen dem Monarchen verpflichteten Hofmaler und zugleich als einen gegen den Alleinherrscher gerichteten Aufklärer, berührten und bewegten. Die Französische Revolution, die Napoleonische Aera, die Besetzung Spaniens, die Befreiungskriege und die Restauration, die zu neuen Unterdrückungen und Umstürzen führte, änderten die gesamte politische und soziale Struktur Europas. Unser heutiges Menschenbild nahm erste Form an. Goya ist der Maler dieser Zeitenwende.

Seine Anfänge zeigen ihn als sehr begabten Hofmaler des 18. Jahrhunderts, nicht mehr und nicht weniger. Die schwere Krankheit der Jahre 1792/93, die den völligen Verlust seines Gehörs und damit eine immer zunehmende, mißtrauische Distanz von der Umwelt brachte, verwandelt den Menschen Goya. Sein Blick nach außen und in sich hinein wird geschärft. Zugleich bewirken die durch die neue Zeit gegebenen neuen Inhalte die Wandlung seiner Kunst. Nun vollzieht sich die Begegnung mit der Welt und den Menschen auf neue Weise, und in engster Beziehung damit ändern sich seine Bildsprache und seine Ausdrucksmittel. Goya wird jetzt erst eigentlich Goya. Von diesem Zeitpunkt an darf er als der erste moderne Maler im Sinne des 19. und des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden, und in seinem Werk findet das neue Menschenbild erste gültige Gestalt.

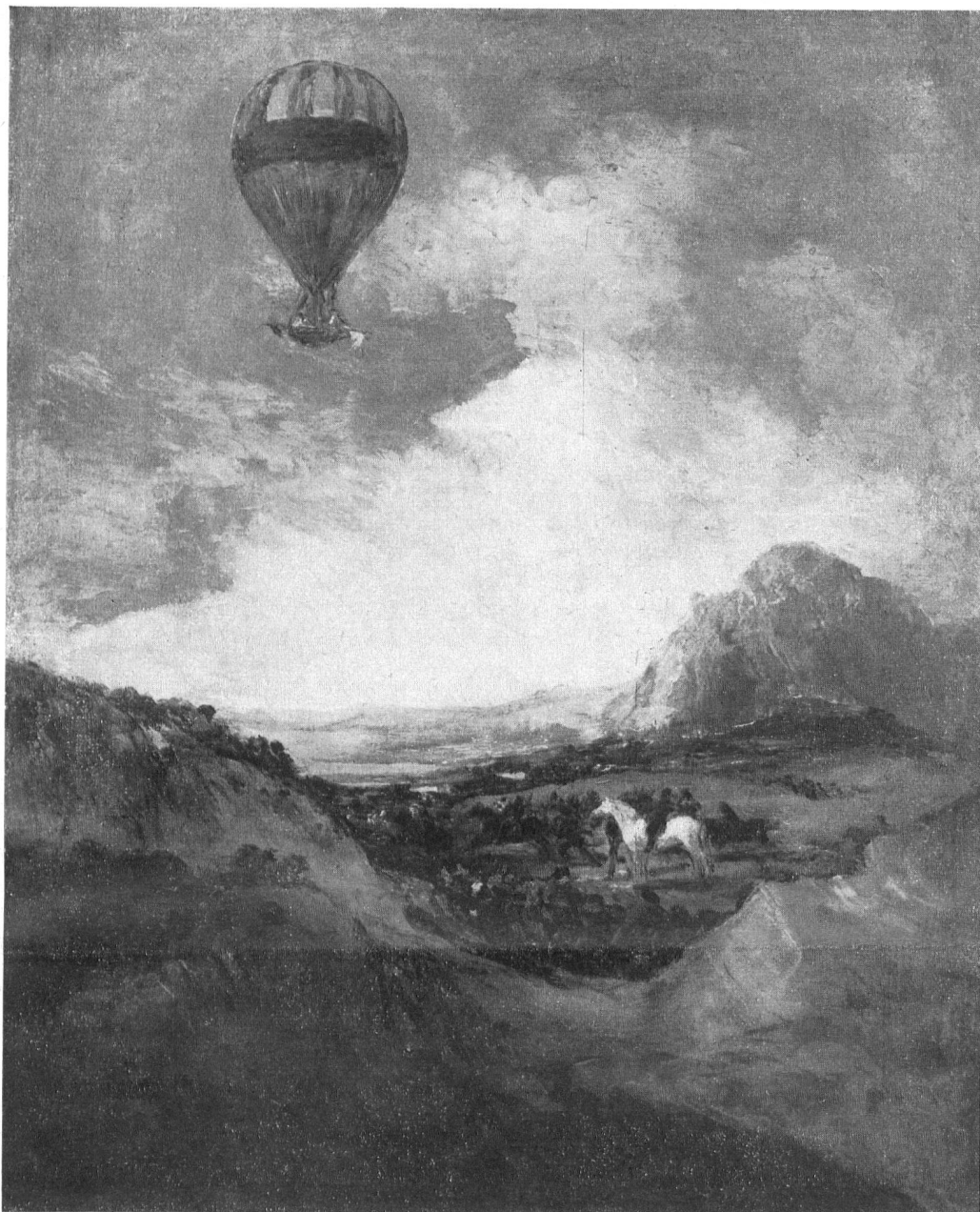
Das gibt dem künstlerischen Schaffen Goyas die Unmittelbarkeit, die uns jede Begegnung mit einem

Werk Goyas so fruchtbar werden läßt. Unser Land hatte bis jetzt erst einmal das Glück einer größeren Darbietung von Gemälden Goyas. Politische Gründe, nämlich die Auslagerung eines Teiles des spanischen Kunstbesitzes der Bürgerkriegshandlungen wegen, ermöglichten im Jahre 1939 die Prado-Ausstellung in Genf, die neben 24 Porträts und drei Teppichkartons so berühmte Werke, wie die beiden «Majas», die «Beerdigung der Sardina» und namentlich das große Gemälde von der Familie König Karls IV. brachte. Die beiden erschütterndsten freilich, die Bilder vom Kampf und der Erschießung der spanischen Freiheitskämpfer anno 1808, fehlten in Genf.

Die jetzige Basler Ausstellung ist das Resultat langer Vorbereitungsarbeiten. Aus Museen und Privatsammlungen Spaniens, Frankreichs, Hollands, Deutschlands, Englands, der Schweiz und der Vereinigten Staaten von Nordamerika sind repräsentative, zum Teil sehr berühmte Gemälde, wie das Selbstbildnis aus Castres, die Befreiungskriegs-Szenen aus dem Escorial oder die Königin Maria Luisa aus München, zum Teil weniger bekannte, aber jedem berühmten Bild an Qualität zu vergleichende Werke, wie der «Antonio Cuervo» aus Cleveland (USA) zusammengekommen. Als Folge eines grundsätzlichen Ausleihverbotes waren leider Gemälde aus dem spanischen Staatsbesitz nicht erhältlich. Und wenn aus diesem Grunde die wohl überhaupt nie mögliche Realisierung jener idealen Goya-Darbietung, wie sie sich die Veranstalter dachten, nicht erreicht werden konnte, so ist die Ausstellung mit ihren 39 ausgewählten Gemälden, den gegen 150 erlesenen Zeichnungen, der reich dargebotenen Graphik nebst den großen Bildteppichen nach Entwürfen Goyas so vielfältig, daß sie einen geschlossenen Ueberblick über das Werk des genialen spanischen Malers vermittelt.

Zweierlei berührt uns heutige Betrachter besonders stark an Goyas spätem Werk. Seine Malweise mutet uns so modern an, daß wir ohne Schwierigkeiten Beziehungen sehen etwa zu Manet, den Impressionisten, Cézanne, ja bis zu den Expressionisten und Munch. Das zweite ist, daß sein Menschenbild, seine Abwendung von der Repräsentation der frühen Porträts und die Erfassung des Menschen in seinem wahren Wesen, aller Hüllen und Verbrämungen ledig, sowie die jedem Privilegierten völlig gleichberechtigte Darstellung des durch die Revolution seiner selbst sicher gewordenen Bürgers im Bild, uns ebenso unmittelbar angeht.

Goya sprengte die Kompositionsform des 18. Jahrhunderts; sie ist nicht mehr konstruktiv gedacht, sondern aus der jeweiligen Bildsituation konzipiert im Hinblick auf eine möglichst starke Aussagekraft. Das Goya dabei eigene freie Bild-Formen aus dem Pinsel heraus, sei es bei Zeichnungen oder Gemälden, ist der Ausdruck seines Willens, mit einem Minimum an Mitteln möglichst eindeutige Wirkungen zu erzielen. Die Pinselschrift wird in den spätern Werken zunehmend summarisch und gewinnt gerade dadurch an Intensität und Konzentration. Diese aus rein künstlerischen



Der Ballon, nach 1815, Musée d'Agen

Ueberlegungen erwählte Beschränkung kennzeichnet auch die Farbgebung seiner Spätbilder. Das heitere, ein wenig bunt anmutende Kolorit der Frühzeit geht verloren. Die Farben werden verhalten; die Valeurs dominieren. Goya kommt mit wenig Farben aus; das in der Ausstellung zu sehende, tief eindruckliche Bildnis des Bürgermeisters Ramon Satue (Rijksmuseum Amsterdam) zeigt nur Schwarz, Weiß, Grau und wenig Rot. Der alte Goya sagt einmal selbst, daß er eigentlich nur noch Schwarz und Weiß liebe.

Dieser hier nur angedeuteten Wandlung und Profilierung der künstlerischen Sprache entspricht in großartiger Einheit auch die Wandlung der Vision vom Menschen. Die früheren, dem 18. Jahrhundert gemäßen heitern Genreszenen werden zu den unheimlich scharfsichtig erfaßten «Caprichos» und «Disparates». Nun ist nicht mehr, wie auf dem Teppichkarton «El Pelele», eine Menschenpuppe Spielzeug für sorglose Menschen, sondern der Mensch selbst wird

zum Spielball ungezügelter elementarer und dämonischer Mächte, die, aus ihm selbst hervorbrechend, durch des Menschen Unvernunft und Schuld entfesselt wurden. Der Mensch erscheint in vielen seiner Spätbilder und in den erschütternden Radierungsfolgen, die aus der Bedrängnis des von der erschreckenden Wirklichkeit getroffenen Künstlers entstanden sind, als ein äußerst Gefährdeter: auf sich selbst gestellt, durch nichts gesichert vor sich selbst als durch den geforderten Willen zur Menschlichkeit. Dieses Menschenbild ist weitgehend das unserer Zeit. Goya ist ein Geetzter und Gejagter, hin- und hergerissen zwischen Gut und Böse, leidend an seiner Gespaltenheit und versuchend, sich im Bild zu befreien. Er kannte Bestie und Dämon, die den Menschen in die Verzweiflung treiben wollen. Er hatte erfahren, daß «der Schlaf der Vernunft die Ungeheuer gebiert». Er wußte um die Notwendigkeit der Humanität, damit der Mensch nicht den Menschen

erschlage und zerfleische, wozu er sich so oft getrieben fühlt, sondern sich selbst erkennt und bändigt. Furchtlos, wenn auch über dem Gesehenen immer wieder entsetzt, sucht er zu ergründen, was denn der Mensch in Wahrheit ist. Es liegt eine tiefe Bedeutung

dahinter, daß das vorletzte Blatt der Radierungsfolge von den «Desastres de la Guerra» feststellt: «Die Wahrheit ist tot», das letzte aber die Frage wagt:

«Wird sie wohl auferstehen?»

Goya — Le Monde Intérieur

Extrait du livre «Goya» par Jacques Lassaing, Editions Hypérior, Paris

Chaque grand artiste crée un univers qui lui est propre et qui devient sa plus secrète patrie. Pour Goya, cet univers a deux faces qui se complètent comme l'ombre et la lumière, la réelle et l'imaginaire; l'une ne va pas sans l'autre et lui apporte des prolongements imprévus. L'Espagnol est certainement l'un des êtres les plus sensibles aux contrastes et à l'espèce de solidarité qui les relie. La seule façon de traiter un sujet et de l'épuiser, n'est-ce pas d'en dérouler l'image, puis de la retourner? La foi s'exalte du sacrilège, la vie de jouer avec la mort; la vertu n'existe qu'en présence du mal. Par quel préjugé absurde, pour respecter quelle convention dissimuler cet envers des choses, ces arrière-plans sans lesquels il n'y a pas de perspectives, ces rapports qui font les valeurs?

Baudelaire s'émerveillait de l'art de Goya à rendre le monstrueux vraisemblable. C'est que, pour Goya, le monstrueux n'est pas un rêve seulement, c'est un des aspects de la réalité et l'imagination elle-même n'a qu'à revêtir les apparences de la vie. Ainsi, toutes les œuvres les plus fantastiques de Goya étreignent le cœur par leur part de vérité.

Après que la maladie lui eut donné une vue plus exacte des possibilités humaines, Goya avait décidé de laisser libre cours à son imagination. C'est alors qu'il composa ces scènes religieuses et populaires qui déjà attirent sur lui la suspicion de l'Inquisition. Il a pourtant recours à des transpositions qui la rassurent. Il commence bientôt, au crayon et à l'acide, les *Caprices*. Il le fait, semble-t-il, avec une certaine innocence, en donnant licence à son don d'observation. Il commente les événements sociaux, même historiques, en s'efforçant de rester hors du temps. Mais, dans les scènes qui paraissent d'abord destinées à faire revivre les épisodes traditionnels du roman picaresque espagnol surgissent bientôt d'inquiétantes figures bien vivantes et bien reconnaissables sous leurs masques, inspirées tout droit par les contemporains, y compris les ministres et les grands. Goya n'en eut probablement pas immédiatement conscience, sans cela on ne s'expliquerait pas comment il osa mettre en vente les *Caprices*, où sa main était allée si loin dans l'irrespect. Mais on se chargea de l'éclairer puisque, une dizaine de jours plus tard, il retirait précipitamment le livre du commerce et l'enfermait pour le vendre plus tard, par un coup d'audace favorisé par Godoy et destiné à mieux le disculper, au monarque pour les collections royales, les victimes devenant ainsi seules juges de la possible publication.

Pour les *Caprices*, Goya fit plusieurs dessins préparatoires, mais ils diffèrent peu des planches. Il voyait du premier coup sa composition et traduisait cette

vision assez simplement. *Le sommeil de la raison enfante des monstres*, dit la plus célèbre de ses gravures. En réalité l'imagination n'a qu'à emprunter à la raison sa lucidité et sa clairvoyance. Le monde se charge de prouver qu'il recèle dans ses flancs les horreurs les plus difficiles apparemment à concevoir. La guerre amène son cortège de désastres et Goya n'a plus qu'à écrire ce commentaire désolé: *Je l'ai vu, cela le dit*. Les événements parlent.

Cette œuvre réaliste de témoin (demeurée du reste à peu près inédite du vivant de Goya et gravée seulement vers 1820, une dizaine d'années après que les dessins en furent tracés sur le vif), se prolonge cependant par d'étranges échos réveillés dans le cœur de Goya. Ainsi se trouvent confirmées ses plus sombres hantises sur les caprices de la destinée. Et au moment même où il recueille les tragiques réalités, il en exprime tout le sens — c'est une véritable philosophie goyesque — dans ses œuvres plus secrètes, comme certains dessins ou gravures ou l'ensemble des peintures dont il décora sa maison. Cette maison, ce n'est pas seulement une belle demeure de campagne à deux étages, située au milieu d'un vaste domaine de l'autre côté du Manzanares, à l'endroit d'où se découvre le plus beau panorama de Madrid. C'est à jamais la *Quinto del Sordo*, le repaire où se réfugia le peintre aux heures les plus sombres et les plus désespérées pour interroger le destin. Ici, Goya fut en face de l'absolu et il fut vraiment seul. Les réponses qu'il apporta sur les murailles qui entouraient ce qui lui demeurait de vie nous amènent donc au cœur même de sa pensée et malgré leur obscurité, par cela même, elles sont d'une importance capitale.

Il y avait (car ce sanctuaire a été détruit indignement et les peintures ont été transportées au Prado), au rez-de-chaussée, six compositions: *La Manola*, *Le Pèlerinage de San Isidro*, *Deux vieux prêtres*, *Sabbat*, *Judith, avec la tête d'Holopherne*, et *Saturne dévorant ses enfants*. Au premier étage, huit sujets: *Les deux hommes qui se battent*, *Le paysage à tête de chien*, *Les Parques*, *Vision fantastique*, *La lecture*, *Deux vieillards mangeant la soupe*, *Le Moine* et *Les Vieilles Femmes*.

Toutes ces œuvres furent peintes à l'huile sur le mur avec une économie de moyens stupéfiante, avec du noir, du blanc, des terres de Siègne brûlées et de Séville, c'est-à-dire presque sans couleurs, avec les seuls éléments de la terre elle-même. Goya y reprend d'abord les plus typiques de ses personnages et les plus symboliques: vieillards gloutons et insatiables, vieilles impénitentes, prêtres rusés, courtisanes tentatrices, mais leurs vices grandioses illustrent et justifient les contra-