

FONDATION BEYELER

D



GOYA

GOYA

10. Oktober 2021 – 23. Januar 2022

Cover:

Francisco de Goya

La maja vestida, 1800–1807 (Detail)

Die bekleidete Maja

Öl auf Leinwand, 94,7 × 188 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

© Photographic Archive, Museo Nacional del Prado, Madrid

EINFÜHRUNG

Die Fondation Beyeler widmet Francisco de Goya (1746–1828) eine der bisher bedeutendsten Ausstellungen ausserhalb Spaniens. Goya war einer der letzten grossen Hofkünstler und zugleich ein früher Wegbereiter der modernen Kunst. Er war sowohl Maler repräsentativer Porträts als auch Erfinder rätselhafter persönlicher Bildwelten. Gerade aus dieser unauflösbaren Widersprüchlichkeit bezieht Goyas Kunst ihre magische Faszination.

In seinem mehr als 60 Jahre währenden Schaffensprozess, der den Zeitraum vom Rokoko bis zur Romantik umspannte, hat Goya Begebenheiten ins Bild gesetzt, die aus den gesellschaftlichen Konventionen herausführten. Er stellte Heilige und Verbrecher, Hexen und Dämonen dar, um das Tor zu Welten aufzustossen, in denen die Grenzen zwischen Realität und Fantasie verschwimmen. Goya war in seiner Kunst der scharfsinnige Beobachter des Dramas von Vernunft und Unvernunft, von Träumen und Albträumen.

Es ist gelungen, für die Ausstellung über 70 Gemälde und eine grosse Auswahl meisterhafter Zeichnungen und Druckgrafiken zu versammeln, die die Besucherinnen und Besucher zu einer Begegnung mit dem Schönen wie auch dem Unfassbaren und Verstörenden einladen. Selten zu sehende Gemälde aus spanischem Privatbesitz, einige

davon seit den Lebzeiten des Künstlers in gleicher Hand, sind in der Fondation Beyeler mit Schlüsselwerken aus den renommiertesten europäischen und amerikanischen Museen und Privatsammlungen vereint.

Die Goya-Ausstellung wurde von der Fondation Beyeler in Zusammenarbeit mit dem Museo Nacional del Prado, Madrid, organisiert und von Isabela Mora und Sam Keller entwickelt.

Die Ausstellung wurde kuratiert von Martin Schwander, Curator at Large, in Zusammenarbeit mit Gudrun Maurer, Scientific Advisor. Projektmanagement durch Ioana Jimborean und Fiona Hesse, Associate Curators.

SAAL 1

1 El cacharrero, 1778/79

Der Töpferwarenverkäufer

Im Vordergrund dieser Marktszene hat ein Töpferwarenverkäufer sein Geschirr auf dem Boden ausgebreitet und bietet es zwei jungen Frauen an, von denen eine prüfend eine Schale in der Hand hält. Symbolisiert das makellose Porzellan ihre Reinheit und Tugendhaftigkeit, und spielt seine Zerbrechlichkeit auf die Vergänglichkeit an? Die Damen sind in Begleitung einer Alten, die ihrem Typus nach an die Kupplerin Celestina, eine populäre Figur aus der spanischen Literatur, erinnert. Hinter ihnen fährt gerade eine Kutsche vorbei. Der Fahrer treibt die Pferde energisch an, während sich drei Diener an der Rückseite des Gefährts festhalten. Eine vornehm gekleidete Dame in der Kutsche schaut durch das Fenster in Richtung zweier Herren, die sich Komplizenhaft einander zuneigen.

Dieses Gemälde ist Teil einer Serie mit Motiven aus dem städtischen Alltag. Goya schuf sie als Teppichentwürfe für die Dekoration des Schlafgemachs in El Pardo, dem nördlich von Madrid gelegenen Palast des Prinzen von Asturien, des späteren Königs Carlos IV., und seiner Frau María Luisa.

SAAL 1

2 La familia del infante don Luis, 1783/84

Die Familie des Infanten Don Luis

Die Sommermonate 1783 verbrachte Goya im Palast des jüngsten Bruders von König Carlos III., Don Luis Antonio Jaime de Borbón. Dieser war eine unstandesgemässe Ehe mit der rund 30 Jahre jüngeren Teresa de Vallabriga eingegangen, weshalb er und seine Kinder vom Hof und von der Erbfolge ausgeschlossen waren. Mit seinem figurenreichen Gemälde führte sich Goya als einfühlsamer Porträtist in die höfische Gesellschaft ein. Gleichzeitig zeigt er die Beteiligten merkwürdig isoliert, als nähmen sie keinerlei Notiz voneinander, was ihren Kopfstellungen und Blickrichtungen geschuldet ist. Die Blicke durchkreuzen den Raum und weisen teilweise kühn über den Bildrand hinaus.

Don Luis sitzt bei Kerzenlicht am Tisch und legt Karten, während seine Frau gerade frisiert wird. Sie bildet das leuchtende Zentrum der Komposition. Die jüngere Tochter wird von der Amme getragen, die ältere blickt neugierig auf den Maler am linken Rand, der gerade damit begonnen hat, die Gesellschaft auf der Leinwand zu verewigen.

Durch seine Anwesenheit in der Szene erinnert Goya an ein anderes königliches Familienporträt, das berühmte Gemälde *Las meninas* von Diego Velázquez, seinem grossen Vorbild.

SAAL 2

3 Anunciación, 1785

Verkündigung

1785 erhielt Goya den Auftrag, ein neues Altarbild für die Kapuzinerkapelle von San Antonio del Prado in Madrid zu malen. Das fast drei Meter hohe Gemälde zeigt Maria und den Verkündigungengel in einem lichtdurchfluteten Raum in starker Untersicht, was die Figuren besonders monumental wirken lässt. Ihre Gesichtszüge sind fein ausgearbeitet; sein besonderes Augenmerk hat Goya zudem dem Faltenwurf ihrer Gewänder gewidmet. In der von einem starken Hell-Dunkel-Kontrast beherrschten unteren Bildhälfte finden sich traditionelle Attribute wie die Lilie und ein Weidenkorb, welche die Reinheit und häusliche Bescheidenheit Marias symbolisieren. Zumeist wird Maria in Verkündigungsszenen mit einem Buch dargestellt, hier liest sie in einer Schriftrolle. Diese spielt auf die hebräische Herkunft des Alten Testaments und die Stelle aus dem Buch Jesaja an, welche die Geburt des Messias von einer Jungfrau prophezeit.

SAAL 2

4 El milagro de San Antonio de Padua, 1798

Das Wunder des heiligen Antonius von Padua (Skizze für das Kuppelfresko von San Antonio de la Florida, Madrid)

Diese Ölstudie verweist auf Goyas Fresken in der kleinen Einsiedelei San Antonio de la Florida in Madrid. Unter den wenigen religiösen Werken des Künstlers ist die Ausschmückung dieser zwischen 1792 und 1798 errichteten Vorstadtkapelle das bedeutendste.

Diese Studie für die Hauptszene in der Kuppel der Kirche zeigt eines der Wunder des heiligen Antonius von Padua. Der Heilige steht erhöht auf einem Felsen und beugt sich über einen Mann, um ihn zum Leben zu erwecken. Die zuschauenden Menschen reagieren sehr bewegt und wild gestikulierend. Ein Junge hat sich für eine bessere Sicht gar rittlings auf das Geländer der Balustrade gesetzt, die die Szene nach vorne hin abschliesst.

Auch im Fresko findet sich diese Balustrade mit dem kleinen Knaben, jedoch sehr hoch oben in der Kuppel. Goya hat dort die Situation umgedreht: Das Geländer bildet die Grenze zwischen dem irdischen und dem göttlichen Bereich. Oben präsentiert er die volkstümliche Szene mit dem Wunder des Heiligen und unten im Kirchenraum – unterhalb der Balustrade – die Engel, die in der Studie noch im Himmel über den Menschen schweben.

SAAL 2

5 Vuelo de brujas, 1797/98

Hexenflug

Das kleinformatige Bild Hexenflug gehört zu einer Serie von sechs Gemälden, die das Thema der Hexerei und des Aberglaubens zum Inhalt haben. Sie wurden vom Herzog und der Herzogin von Osuna in Auftrag gegeben und sollten deren Landsitz La Alameda am Stadtrand von Madrid schmücken.

In der Dunkelheit der Nacht haben drei Hexen einen Mann in die Lüfte entführt und entkleidet, um ihn mit ihren Mündern auszusaugen. Ihre Oberkörper sind gleichfalls entblösst, und sie alle tragen den kegelförmigen Schandhut, auch «Ketzermitra» genannt. Unterhalb von ihnen versuchen sich zwei Bauern vor dem Unheil zu schützen: Der eine hat sich auf den Boden geworfen und hält sich die Ohren zu, der andere verbirgt sich unter einem Tuch. Der Esel der Bauern verharrt scheinbar regungslos im Hintergrund.

Zweifellos formuliert Goya hier Kritik an dem zu seiner Zeit weitverbreiteten Aberglauben. Dennoch entfaltet seine drastische Darstellung des fantastischen Geschehens eine verstörende Faszination. Erstaunliche Bildfindungen wie diese spektakuläre Flugszene durchziehen Goyas gesamtes Œuvre.

SAAL 3

6 El sueño de la razón produce monstruos, 1797–1799

Der Schlaf / Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer

Diese Radierung ist das berühmteste Blatt aus der Serie der Caprichos (deutsch: Launen, Einfälle). Goya hatte es ursprünglich als Titelblatt der insgesamt 80 Aquatinta-Radierungen vorgesehen, ersetzte es aber später durch sein Selbstbildnis im Profil.

Mit ironisch-satirischem Blick auf die sozialen und politischen Zustände, den Alltag und die Sitten der spanischen Gesellschaft schuf Goya vieldeutige Szenen zur Unterhaltung und Aufklärung des Madrider Publikums. Ungewöhnlich für einen Hofmaler, fertigte er die Drucke in Eigenregie und bot sie auf dem freien Markt zum Verkauf an – zog sie aus Furcht vor der Inquisition jedoch schon bald wieder zurück.

Der Titel erlaubt mehrere Lesarten: «Sueño» bedeutet sowohl Schlaf als auch Traum. Ein Mann ist an seinem Schreibtisch eingeschlafen, von hinten umschwirren ihn Tiere der Nacht wie bedrohliche Schatten. Ist es vielleicht der Künstler selbst, der hier von einem Albtraum heimgesucht oder von fantastischen Einfällen im Schlaf bedrängt wird? Das Verschwimmen von Realität und Fantasie in Goyas Darstellung inspirierte viele spätere Künstlerinnen und Künstler, etwa jene des Symbolismus und des Surrealismus, zu eigenen Bildfindungen.

SAAL 4

7 Francisco de Paula Antonio de Borbón y Borbón-Parma, infante de España, 1800

Francisco de Paula Antonio de Borbón y Borbón-Parma,
Infant von Spanien

Diese unvollendete Ölskizze mit dem Porträt des Infanten Francisco de Paula ist eine von insgesamt fünf erhaltenen Studien, die im Zusammenhang mit dem monumentalen Bildnis von König Carlos IV. und dessen Familie (1800/01) entstanden sind, welches sich im Prado befindet.

Goya hat immer wieder einfühlsame Kinderporträts geschaffen. In dieser Skizze hat er nur das Gesicht und den Oberkörper des Jungen detailreich ausgearbeitet.

Eine feine schwarze Umrisslinie um Haar, Wange und Hals des Prinzen erzeugt eine gewisse Distanz zum undefinierten Hintergrund, was der Erscheinung des Jungen Lebendigkeit und Unmittelbarkeit verleiht.

Die dunklen Augen lenken den Blick des Betrachters auf das Gesicht des Knaben, und der helle Schein, der den lieblichen Kopf wie eine Aureole umfasst, verstärkt seine Präsenz zusätzlich.

Auffällig an dieser Skizze ist die grossflächig sichtbare orangefarbene Untermalung in der unteren Bildhälfte. Hier lässt sich die Maltechnik nachvollziehen, die Goya nutzte, um natürlich anmutende Hauttöne zu erzielen.

SAAL 4

8 Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798

Nachdem sich Goya in den 1780er-Jahren mit repräsentativen Porträts bei Hof und Adel einen Namen gemacht hatte, fand nun das Freundschaftsbildnis verstärkt Eingang in seine Malerei. Goyas Freunde waren modern denkende Intellektuelle und wohlhabende Bürger, die sich für den gesellschaftlichen Wandel engagierten. Der liberale Jurist, Dichter und Kunstliebhaber Gaspar Melchor de Jovellanos war einer der bedeutendsten Denker der spanischen Aufklärung. 1797 wurde er zum Justizminister berufen, neun Monate später jedoch im Zuge der reaktionären Politik des Premierministers Manuel Godoy zum Rücktritt gezwungen. Seine Reformbestrebungen wurden im Keim erstickt.

Goya porträtierte Jovellanos an einem mit Widderschädeln und Lorbeergirlanden verzierten Schreibtisch sitzend. Auf dem Tisch befinden sich Schriftstücke, im Hintergrund steht eine Bronzefigur der Pallas Athene, der griechischen Göttin der Weisheit. Jovellanos selbst scheint in Gedanken versunken. Goya zeigt ihn der Pose des Melancholikers, als kreativen und weisen Menschen, der an den Umständen seiner Zeit leidet.

SAAL 4

9 María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, 1795

María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, 13. Herzogin von Alba

Die Herzogin von Alba galt – nach der Königin – als «Erste Dame Spaniens». Goyas Porträt der Aristokratin ist in seinem Madrider Atelier entstanden. Es zeigt sie aber in Sanlúcar, dem Sommersitz der Herzogin am Atlantischen Ozean. Dort erscheint sie in statuenhaftem, gleisendem Weiss als Ganzfigur vor einer kargen Landschaft. Das Kleid mit goldenem Saum ist mit einer roten Schärpe unterhalb der Brust zusammengebunden; rot sind auch die Schleifen auf der Brust und im Haar, ebenso die Perlen ihrer Kette. Den linken Oberarm zieren zwei goldgerahmte Medaillons mit je einem Buchstaben, den Initialen der Herzogin und ihres Mannes: «S» für «Silva» und «T» für «Toledo».

Mit bestimmender Geste deutet die Porträtierte in Richtung der seitlich unter ihr angebrachten Widmung: «Der Herzogin von Alba Fr[ancisco] de Goya 1795». Eine Signatur, die, in den Sand geschrieben, jeden Augenblick vom Winde verweht zu werden droht. Flüchtig kann die Präsenz des Malers nicht veranschaulicht werden. Auch das Hündchen mit roter Schleife am Hinterbein, das sich gehorsam zu ihren Füßen platziert hat, spielt auf den zu treuen Diensten verpflichteten Künstler an.

SAAL 4

10 La maja vestida, 1800–1807

Die bekleidete Maja

Die berühmte Bekleidete Maja und ihr Gegenstück, Die nackte Maja, stehen beide in der Darstellungstradition der liegenden Venus – mit einer Einschränkung: Denn Goyas moderne Venus wird weder von einem Cupido noch von anderen der Göttin der Schönheit und der Liebe zugeschriebenen Symbolen begleitet. Vielleicht wurde die sehr rasch ausgeführte Bekleidete Maja geschaffen, um ihr nacktes Pendant dahinter zu verbergen? Beide waren für ein geheimes Kabinettzimmer in Premierminister Manuel Godoys Palast bestimmt, da Aktbilder von der Inquisition verboten worden waren. Dort befanden sich auch eine Venus, die Tizian zugeschrieben war, und die Venus vor dem Spiegel von Diego Velázquez, ein Geschenk der Herzogin von Alba.

Als «Majas» wurden zu Goyas Zeiten junge Frauen bezeichnet, die von jungen Männern, den «Majos», im gesellschaftlichen Spiel der Galanterie umworben wurden. Angenehme Unterhaltung und elegante Zerstreung gehörten dazu. In Goyas Bild, insbesondere in der Körperhaltung und im Blick der Maja, wird jedoch weit mehr angedeutet.

Das enge, durchscheinende Kleid der Bekleideten Maja enthüllt zudem mehr, als dass es verbirgt.

SAAL 4

11 Maja y celestina al balcón, 1808–1812

Maja und Celestina auf einem Balkon

Majas al balcón, 1808–1812

Majas auf dem Balkon

In diesen Gemälden inszeniert Goya verführerisch gekleidete junge Spanierinnen, sogenannte «Majas», die uns vom Balkon aus betrachten. Das Geländer bildet jeweils den Abschluss der Komposition nach vorne hin. Es ist das entscheidende Bühnenelement innerhalb einer Bilderzählung, die um Grenzen und deren Überschreitung kreist. Auf dem linken Bild lehnt sich die hoch aufgerichtete Maja mit beiden Unterarmen über das Geländer, sodass das Licht auf ihr Dekolleté fällt. Die Celestina, die alte Kupplerin hinter ihr, hat allen Grund zu lachen. Sie ist sich gewiss, dass der jungen Schönheit kaum ein Mann widerstehen können. Im rechten Bild sind im dunklen Hintergrund zwei halb vermummte Gestalten auszumachen. Die beiden Frauen davor stecken die Köpfe zusammen, als würden sie uns in Augenschein nehmen – und nicht andersherum. Eine trägt einen schwarzen Schleier über den Augen, die «Mantilla», ihr aufs Geländer gestützter Arm scheint geradezu aus dem Bild herauszuragen.

Goyas Balkonszenen sollten Karriere machen: Ein halbes Jahrhundert später schuf Édouard Manet mit *Le Balcon* eine moderne, nicht minder berühmte Fassung.

SAAL 4

12 Manuel Godoy, príncipe de la paz, 1801

Manuel Godoy, der Friedensfürst

Manuel Godoy, Premierminister unter König Carlos IV., wird hier als siegreicher Feldherr nach einer militärischen Kampagne gegen Portugal gezeigt. In sitzender Haltung, den Bildraum diagonal durchmessend, studiert Godoy einen Brief, der ihm soeben von einem Adjutanten überreicht worden ist – vor ihm eine erbeutete Flagge des Gegners als Kriegstrophäe und hinter ihm der immer noch aufsteigende schwarze Rauch der Schlacht. Der aus dem niederen Adel stammende Offizier und Günstling – oder wie vermutet wird, Geliebte – der Königin María Luisa wird hier durch sein Handeln auf dem Schlachtfeld gleichsam nobilitiert. Um dem Emporkömmling die angestrebte Anmutung von Bedeutung und Würde zu verleihen, weist ihn Goya als Mann der Entscheidung und der Tat aus.

Oft tritt in Goyas Porträts die räumliche Anordnung zugunsten der Konzentration auf die Figur zurück. In diesem querformatigen Bildnis jedoch hat der Künstler eine Bühne für eine dramatische Inszenierung gestaltet und so Godoy zur Verkörperung des politischen Welttheaters seiner Zeit erhoben.

SAAL 5

13 Hospital de apestados, 1808–1810

Hospital für Pestkranke

Das kleinformatige Gemälde gehört zu einer mehrteiligen Kabinettserie aus der Sammlung des Marqués de la Romana, die vor ihrer Präsentation in der Fondation Beyeler nur einmal im Museo Nacional del Prado in Madrid vollständig öffentlich zu sehen war.

Die insgesamt acht Bilder zeigen vor allem Szenen von Gewalt, Leid und Tod. In Hospital für Pestkranke hat Goya das Siechtum von Kranken besonders eindrücklich ins Bild gesetzt. Unter dem weiten Rundbogen einer nur spärlich durch ein kleines Fenster beleuchteten Halle ringen Infizierte wie Pflegende um Leben und Gesundheit. Links im Vordergrund flösst eine Gestalt einem Kranken etwas Nahrung ein und scheint sich gleichzeitig mit einem Tuch vor dem Mund selbst vor dem unerträglichen Verwesungsgeruch und der fast unvermeidlichen Ansteckung schützen zu wollen. Während des Unabhängigkeitskriegs kam es in Spanien wiederholt zu Pestausbrüchen, die zusätzlich Menschenleben forderten.

14 Procesión de disciplinantes, um 1810–1816

Flagellantenprozession

Wie ein Augenzeuge schildert Goya in diesem dramatischen Bild eine Karfreitagsprozession mit Büssern, die sich selbst geisseln, sogenannte «Flagellanten». Vor der dunklen Silhouette einer Kirche führen Prozessionsteilnehmer eine überlebensgrosse Marienstatue, einen geisselten Christus und ein Kreuzifix mit sich. Im Vordergrund, in helles Licht getaucht, ziehen die Büsser mit blutig gepeitschten Rücken vorüber. Ihre Gesichter sind unter weissen Tüchern verborgen, und auf den Köpfen tragen sie die «Capirotes» den traditionellen Spitzhut, mit den Zeichen ihrer Laienbruderschaft. Schwarz gekleidete Gestalten sondern sie vom Zug der Schaulustigen ab. Obwohl der Brauch der Selbstgeißelung seit 1777 in Spanien verboten war, wurde er vielerorts weiter gepflegt. Goya zeigt den fanatischen Volksglauben als beklemmendes Massenereignis. Die Bewegungen der Figuren in dieser beinahe filmischen Szene verleihen dem blutigen Ritual eine bedrückend realistische Anmutung. Am rechten Bildrand steht eine Frau mit dem Rücken zur Prozession und blickt uns direkt an, als würde sie unsere Reaktion auf das Geschehen beobachten.

15 General Nicolas Philippe Guey, 1810

Im Jahr 1810 malte Goya das Porträt des Generals Nicolas Philippe Guey, der in der Zeit der französischen Besatzung unter Kaiser Napoleon I. als Gouverneur von Sevilla diente. Der sitzende General ist vornehm in eine dunkle Uniform mit üppiger goldener Stickerei gekleidet und reich mit Orden dekoriert. Mit seiner demonstrativen Selbstbeherrschung bietet er eine virtuose Zurschau-stellung von Würde.

Goyas Arbeit für französische Auftraggeber, sprich: für die Feinde Spaniens, wirft Fragen auf. Ungelöst ist, ob er als liberal gesinnter Anhänger aufklärerischer Ideen ein «Afrancesado», ein Franzosenfreund und Kollaborateur, gewesen ist. Seine Tätigkeit als Maler ebenso wie seine Rolle als Person in der Öffentlichkeit während der Kriegszeit waren von Widersprüchlichkeit geprägt. 1808 wurde Joseph Bonaparte, der Bruder des französischen Kaisers, zum König Spaniens ausgerufen; Goya begrüßte die von ihm veranlasste Abschaffung der Inquisition und der Folter sowie die Einführung eines Zivilkodex.

16 Cabeza de cordero y costillares, um 1808–1812

Schafskopf und Rippenstücke

Das Auge eines blutigen Schafskopfs blickt uns unter schweren Lidern entgegen. Daneben sind zwei grosse Rippenteile arrangiert. In deren Wölbungen ist jeweils das Bindegewebe sichtbar, das im liegenden Rippenteil wie ein weiteres, glotzendes Auge anmutet. Nichts ist hier einladend oder gar verführerisch. Durch den Kontrast zwischen der offensichtlichen Leblosgkeit des Fleisches und dem Blick des zerstückelten Tieres hat das Stillleben etwas Drastisches und Abstossendes. Dieses Gemälde ist eines von zehn überlieferten aus einer Serie von zwölf Stillleben, die Goya im Zeitraum zwischen etwa 1808 und 1812, somit während des Spanischen Unabhängigkeitskriegs, schuf. In Anbetracht der verheerenden politischen Umstände nutzte er das traditionelle Genre des Stilllebens für eine Auseinandersetzung mit existenziellen Themen, mit Leben und Tod. In der Motivwahl und der schonungslosen Darstellungsweise vermittelt sich ein Gefühl von absoluter Hoffnungslosigkeit.

SAAL 6

17 Lo mismo, 1810–1814

Dasselbe

Die 82 Blätter der druckgrafischen Serie *Los desastres de la guerra* (Die Schrecken des Krieges) präsentieren in den Worten Goyas die «verheerenden Folgen von Spaniens blutigem Krieg mit Bonaparte und andere eindrucksvolle *caprichos*». Aufgrund des Krieges und der absolutistischen Herrschaft Fernandos VII. nach 1814 erschienen die *Desastres* jedoch erst 1863 im Druck, über drei Jahrzehnte nach Goyas Tod. Glücklicherweise hatte der Künstler zu Lebzeiten einen vollständigen Satz von Probeabzügen mit handgeschriebenen Titeln zusammengestellt.

Im Krieg zwischen der französischen Besatzungsmacht und Spanien wurden auf beiden Seiten brutalste Verbrechen gegen die Menschlichkeit verübt. Auf dem vorliegenden Blatt (Nr. 3) erschlägt ein Spanier einen französischen Soldaten. Der Bildtitel *Dasselbe* erklärt sich durch das vorhergehende Blatt der *Desastres*, welches die umgekehrte Situation zeigt: Dort werden zwei Spanier durch französische Soldaten exekutiert. Goya entlarvt den Krieg als grausame Tötungsmaschinerie. Er zeigt die Fratzen der Totschläger, die panische Angst der Opfer, die gerade selbst noch Täter waren, zerfetzte Leiber und schwarze Leichenberge.

18 Por descubrir el movimiento de la tierra, 1814–1823

Weil er die Bewegung der Erde entdeckte

In mehreren Skizzenbüchern hat Goya seine Alltagsbeobachtungen, aber auch seine politischen Ansichten zu Papier gebracht – am eindrucklichsten im sogenannten Skizzenbuch C. Die Zeichnungen des alternden Künstlers sind bittere Anklagen. Sie offenbaren seine Abscheu gegenüber den entsetzlichen Verbrechen und Scheusslichkeiten, die im Namen der Moral und der Religion begangen wurden. Viele der Zeichnungen leiten sich von traditionellen Darstellungen christlicher Märtyrer ab. Goya ging dabei aber einen Schritt weiter, indem er deren Leiden humanisierte und sie in seine eigene Zeit und Welt verlegte. In einigen Fällen, wie hier, bezieht er sich auch auf historische Figuren. Unter die Zeichnung des Gefolterten schrieb Goya: «Weil er die Bewegung der Erde entdeckte», und spielte damit auf den Mathematiker und Physiker Galileo Galilei an, der von der Inquisition der Ketzerei für schuldig befunden worden war. In dieser Darstellung des durch Fesseln und das Folterinstrument zur Unbeweglichkeit verdamnten Menschen tritt die ganze Brutalität zutage, mit der die antimodernen Kräfte dem aufgeklärten Denken Einhalt zu gebieten suchten.

19 Autorretrato, 1815

Selbstbildnis

In diesem Selbstbildnis zeigt sich der damals 69-jährige Goya äusserst nachdenklich, sich selbst befragend, mit eindringlichem Blick. Sein alterndes Gesicht hat er mit grosser Nüchternheit erfasst, und doch lässt er es im hellsten Licht erstrahlen. Für dieses Porträt wählte Goya keine theatralische Pose und auch keine besonderen erzählerischen Elemente, kein Atelier, keine Malutensilien, keine Staffelei. Aufgrund des offenen Kragens, des weissen Hemdes und des entblössten Halses wirkt der Künstler verletzlich. Er schaut direkt auf uns.

Wir schauen zurück auf die wuchtige Stirn, die sich von dem Hintergrund und dem wirren Haarkranz abhebt, und versuchen die Persönlichkeit dahinter zu entschlüsseln. Alles ist mit freien Pinselstrichen gemalt: der kraftvolle Schädel, die weiche, etwas schlaffe Haut, der nach vorne drängende Mund und die leicht zurückversetzten Augen. Von Goya ist überliefert, dass er die Malerei Rembrandts schätzte. In seinem Selbstbildnis ist diese Nähe unverkennbar.

20 Fernando VII con manto real, 1814/15

Fernando VII. im Königsmantel

Vor neutralem Hintergrund posiert der absolutistische König Fernando VII. wie ein prahlerischer Popanz, ausgestattet mit allen Insignien der Macht: dem purpurnen, mit Hermelin verbrämten Mantel, dem Marschallstab, der blau-weissen Schärpe des Ordens von Carlos III. und der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies. Wenig erhaben, dafür sehr ambitioniert, streckt Fernando den Stab regelrecht nach vorne und blickt herausfordernd in Richtung Publikum. Die Dynamik dieses Vorwärtsdrängens lässt unwillkürlich an einen Kraftakt denken. Der feste Griff Fernandos ist so augenfällig, dass man ihn mit dem Griff zur Macht gleichsetzen möchte: Der junge König reisst die Herrschaft förmlich mit den Händen an sich. Fernando zieht seinen Hermelinmantel zur Seite, sodass der goldene Griff des Schwertes prominent in den Fokus rückt, was seine Bereitschaft zu ebenso entschlossenem wie rücksichtslosem Handeln unterstreicht. Dass er im Laufe seiner Regentschaft mit brutaler Gewalt vorgehen würde, wurde bereits ein Jahr nach dem Spanischen Unabhängigkeitskrieg allseits zur traurigen Gewissheit.

21 Autorretrato con el doctor Arrieta, 1820

Selbstbildnis mit dem Arzt Arrieta

In seinem Leben erlitt Goya zwei lebensgefährliche Erkrankungen. Infolge der ersten verlor er 1793 sein Gehör. Die zweite erlitt er Ende 1819: Sein Arzt Eugenio García Arrieta pflegte ihn und rettete ihm so das Leben. Das ergreifende Selbstbildnis mit dem Arzt Arrieta ist eine Dankesgabe an den geschätzten Freund – das lässt sich auch der Inschrift am unteren Rand des Gemäldes entnehmen.

Arrieta und Goya sitzen auf dem Bett, der Arzt stützt den Patienten von hinten und reicht ihm ein Glas mit einem Getränk. Goyas Mund ist geöffnet, und die Zeit scheint stillzustehen angesichts des womöglich letzten Atemzugs – oder ist es ein Schnappen nach Luft, nach dem Leben? Diese Todesnähe verdeutlicht sich durch den Beistand dreier Figuren im dunklen Hintergrund, von denen eine als Priester interpretiert werden kann. Die Komposition ähnelt derjenigen einer Pietà, des religiösen Bildtypus, der den toten Christus in den Armen seiner Mutter zeigt. Die Inschrift erinnert zudem an Votivbilder, mit denen Gläubige für göttlichen Beistand dankten.

SAAL 8

22 Loco furioso, 1825–1828

Wütender Irrer

1824 kehrte der beinahe 80-jährige Goya seinem Heimatland Spanien den Rücken, da sich dort unter König Fernando VII. mittlerweile ein zutiefst repressives Regime etabliert hatte. Er übersiedelte nach Frankreich und verbrachte seine letzten Jahre in Bordeaux. In dieser Zeit griff der Künstler vermehrt auf das Medium der Zeichnung zurück, das ihm ermöglichte, Eindrücke und Einfälle auf rasche Weise festzuhalten.

Dieses Blatt entstammt einem der zwei in Bordeaux entstandenen Skizzenbücher. Goya hat hier mit wenigen Strichen eine ergreifende Szene gestaltet: Ein nackter Gefangener zwingt seinen Kopf und den linken Arm durch ein vergittertes Fenster und blickt mit vom Wahnsinn verzerrten Antlitz nach oben zum Licht. Mittels feiner Schattierungen im Gesicht lässt Goya die ausgemergelten Züge des Mannes deutlich hervortreten. Der helle Hintergrund des Papiers wird zur Wand des Gefängnisses, aus dessen Tiefen der Häftling sich nicht zu befreien vermag.

Irregeordnete Menschen bilden ein wiederkehrendes Sujet im Werk des Künstlers. Der Zwiespalt zwischen den inneren und den äusseren Welten wird in dieser Zeichnung besonders anschaulich.

SAAL 9

23 Dibersión de España, 1825

Spanische Vergnügung

Im hohen Alter wandte sich Goya mit der Lithografie nochmals einer neuen Technik zu. Das moderne Druckverfahren eröffnete ihm dank des unmittelbaren Zeichnens auf der Steinplatte eine grosse Freiheit im Ausdruck.

Spanische Vergnügung zeigt eine Szene aus dem spanischen Stierkampf, der sich zu dieser Zeit zwar noch höchster Popularität erfreute, aber von liberalen Kreisen zunehmend kritisch betrachtet wurde. Wir sehen eine Gruppe wild durcheinanderlaufender Bullen, die von einer tobenden Masse an Schaulustigen umringt werden. Diese sind teilweise über die niedrige Bande in die Arena geklettert und kommen den massigen Tieren gefährlich nahe. Im unteren Bildabschnitt spielt sich eine gewaltvolle Szene ab: Ein Stier stürzt sich auf mehrere Schaulustige, erfasst sie mit seinen Hörnern und trampelt sie nieder. Die Lithografie ist eine von zahlreichen Darstellungen, in denen Goya neben seiner Faszination für die Dramatik des Stierkampfs auch die Verbindung von Brutalität und Spektakel sowie die archaische Konfrontation von Mensch und Tier thematisiert.

24 Mariano Goya, 1827

Während seiner letzten, beschwerlichen Sommerreise nach Madrid ein Jahr vor seinem Tod malte Goya 1827 seinen Enkel Mariano.

Das Porträt des damals 21-Jährigen offenbart Goyas innige Verbundenheit mit dem jungen Mann, der sein einziger Enkel bleiben sollte. Er porträtierte ihn elegant gekleidet und mit verträumtem Blick. Vor allem Letzteres steht in starkem Kontrast zu der wahren Natur Marianos. Dieser wusste zeitlebens von dem künstlerischen Nachlass seines berühmten Grossvaters zu profitieren und machte wohl auch nicht davor Halt, zu seinen Gunsten Fälschungen zu autorisieren.

Das Bildnis ist aber auch aufgrund seiner Malweise bemerkenswert. Die weichen Konturen und die leicht melancholischen Züge Marianos zeugen davon, wie der erfahrene Porträtmaler Goya neue stilistische Tendenzen seiner Zeit aufgriff und in seine Malweise integrierte – hier den romantischen Stil französischer Bildnisse des frühen 19. Jahrhunderts.

SAAL 10

25 Philippe Parreno – La Quinta del Sordo, 2021

Der französische Künstler Philippe Parreno (geb. 1964), dessen Schaffen unterschiedliche Medien wie Film, Licht- und Toninstallationen, Skulptur und Zeichnung umfasst, präsentiert hier ein neues Werk, in dem er sich mit Goyas 14-teiligem Zyklus der Pinturas negras (Schwarze Gemälde, 1819–1824) auseinandersetzt. Parreno hat sich auf die Suche nach Spuren von Goyas letztem Wohnhaus La Quinta del Sordo (Landhaus des Gehörlosen) begeben, das schon seit langer Zeit nicht mehr existiert. Dort entstanden die Wandmalereien, die sich heute im Museo Nacional del Prado befinden, wo sie von Parreno gefilmt wurden. Neben dem Film ist Goyas Radierung Que viene el Coco (Da kommt der Kinderschreck) aus der Serie der Caprichos zu sehen. «El Coco» ist eine bössartige mythische Figur, mit der Kindern gedroht wird. Für Parreno, der spanischer Abstammung ist, stellt Goya eine wichtige künstlerische Referenz dar. Diese Grafik ist für ihn von besonderer Bedeutung, spielen doch das Gespenstische und Unheimliche auch in seinen Werken eine zentrale Rolle. Unterstützt durch die Adonyeva Foundation und Jan Fischer.

INFORMATIONEN

Die Ausstellung wird grosszügig unterstützt durch:

Beyeler-Stiftung

Hansjörg Wyss, Wyss Foundation

Novartis

Sulger-Stiftung

Bundesamt für Kultur BAK

Annetta Grisard

Dr. Christoph M. Müller und Sibylla M. Müller

Ananda Foundation

Athene Stiftung

Eugenio López Alonso, Museo Jumex, Mexico

Berta Hess-Cohn Stiftung

Hilti Art Foundation

Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte

sowie weitere Stiftungen und Gönner, die ungenannt

bleiben möchten.

Die Saaltexte entstehen mit freundlicher Unterstützung der



Saaltexte: Tasnim Baghdadi, Iris Brugger,

Fiona Hesse, Ioana Jimborean, Michiko Kono,

Daniel Kramer, Janine Schmutz

Redaktion: Stefanie Bringezu, Fiona Hesse,

Ioana Jimborean, Daniel Kramer

Lektorat: Holger Steinemann

Gestaltung: Heinz Hiltbrunner

KATALOG



Zu GOYA ist ein Katalog im Hatje Cantz Verlag erschienen,
400 Seiten, 300 Abbildungen, CHF 72.–

Im Art Shop sind weitere Publikationen zu Francisco de
Goya erhältlich: <http://shop.fondationbeyeler.ch>

Kommende Ausstellung:

GEORGIA O'KEEFFE

23. Januar – 22. Mai 2022

FONDATION BEYELER

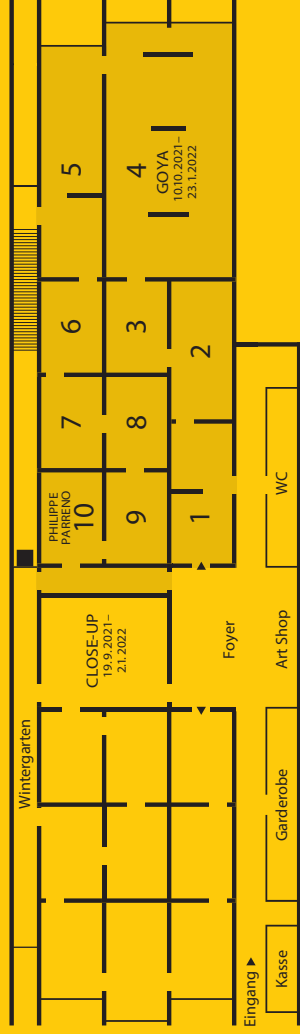
Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen / Basel
fondationbeyeler.ch

#BeyelerGoya



GOYA

10. Oktober 2021 – 23. Januar 2022



Vorsicht: Kunstwerke bitte nicht berühren!