

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

**Band:** 40 (1953)

**Heft:** 3: Schulhäuser

**Artikel:** Goya und sein Menschenbild : aus Anlass der Basler Goya-Ausstellung

**Autor:** Stoll, Robert Th.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-30952>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Francisco de Goya, *Erhängung eines Mönchs*, um 1810, Art Institute, Chicago / *Pendaison d'un moine* / Hanging of a Monk Photo: D. Widmer, Basel

## GOYA UND SEIN MENSCHENBILD

*Aus Anlaß der Basler Goya-Ausstellung*

Von Robert Th. Stoll

In der Mitte von Goyas Kunst steht der Mensch. Es gibt kaum ein Werk von Goya, das ohne die Erscheinung des Menschen wäre, und wenn einmal der Mensch nicht sichtbar ist, so ist doch das Bild jeweilen von seiner unmittelbaren Gegenwart erfüllt. Für die Porträts, die Figurenkompositionen, die religiösen Darstellungen und die Tapisserie-Entwürfe ist das selbstverständlich. Aber auch für die wenigen Landschaften, wie «La Pradera de San Isidro» im Prado oder den «Aufstieg der Montgolfière» im Museum von Agen, gilt es: es ist der Mensch, der die Landschaft bestimmt. Und wenn das Tier auftaucht, ist es ein vom Menschen gehetztes oder ein den Menschen bedrohendes Tier. Selbst in den Stillleben ist der Mensch da: er hat die Dinge berührt und geordnet.

In den frühen Bildern hat Goya noch spürbar Kontakt mit der allgemeinverbindlichen Wirklichkeit außerhalb des Bildes, so wie er noch die Regeln der traditionellen Kunstsübung als auch für sich gültig hinnimmt. Seine Porträts sind gesellschaftliche Repräsentation, seine Bildthemen durch die Konvention gegeben. Er malt für die Teppichmanufaktur Entwürfe, die heitere Volkszenen zeigen, wie etwa die reizvolle «Merienda» aus Pariser Privatbesitz, ohne aber zum eigentlichen Menschen vorzudringen. Die Szenen wirken immer etwas gestellt und kostümiert; die Komposition ist jeweilen sehr gekonnt gemacht und betont lebhaft; die Kolorierung ist reich und voller Gefälligkeiten. Es haftet aber diesen Bildern allen etwas Äußerliches an; trotz ersichtlicher Schönheit berühren sie uns eigentlich nicht.

Die Krankheit der Jahre 1792/93 wandelt Goyas Blick. Die gewaltsame Lostrennung von der Außenwelt durch den Verlust des Gehörs bedingt eine Wendung nach innen. Zugleich aber bewirken auch die durch die neue geschichtliche Zeit gegebenen neuen Bildinhalte die Wandlung seiner Kunst. Nach dieser Krankheitskrise vollzieht sich Goyas Begegnung mit der Welt und den Menschen auf neue Weise, und in engster Beziehung damit ändern sich seine Bildsprache und seine Ausdrucksmittel. Zu seiner Malerei gesellt sich in immer größerem Ausmaß die Radierung.

Goya wird erst jetzt eigentlich Goya. Von diesem Zeitpunkt an darf er als der erste moderne Maler im Sinne des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet werden. Von ihm aus gehen Beziehungen zu Delacroix, Géricault, Daumier, Courbet, Manet, Cézanne und Redon, um nur die Wesentlichsten zu nennen.

Goya sprengt die Kompositionsform des achtzehnten Jahrhunderts; sie ist nicht mehr konstruktiv gedacht, sondern aus der jeweiligen Bildsituation konzipiert, im Hinblick auf eine möglichst starke Aussagekraft. Seine Zeichnung verliert die durchgeführte Kontur und wird, akzentmäßig und überaus bewegt, rhythmisch auf die Fläche geschrieben. Seine Pinselschrift wird in den späteren Werken zunehmend summarisch und gewinnt gerade dadurch an Intensität und an Konzentrationskraft. Das Goya dabei eigene freie Bild-Formen aus dem Pinsel heraus, ist der Ausdruck seines Willens, mit möglichst wenig Mitteln möglichst viel zu erreichen. Das Gemälde «Erhängung eines Mönchs» aus dem Art Institute von Chicago oder die beiden Bilder aus dem Musée de Besançon, namentlich «Der Tod des Erzbischofs», sind hervorragende Beispiele dafür. Diese rein aus künstlerischen Überlegungen erwählte Beschränkung kennzeichnet auch die Farbgebung der Spätbilder. Die Farben verlieren ihre frühere heitere Leuchtkraft; sie werden verhalten. Die Valeurs werden entscheidend; Goya beherrscht die subtilsten Nuancen. Er kommt mit wenig Farben aus; Schwarz, Grau, Braun und Braungold, ein mattes, gebrochenes Olivgrün und gedämpftes Rot herrschen vor. Goya sagt einmal selbst, daß er eigentlich nur noch Schwarz und Weiß liebe. Jede äußerlich gefällige Schönheit verschwindet; ja manches Werk ergreift uns gerade in seiner Häßlichkeit. Denn aus der einfachen Existenz des Dargestellten wird, durch die absolute Wahrheit der Aussage, jetzt eine neue Schönheit von innen her gewonnen.

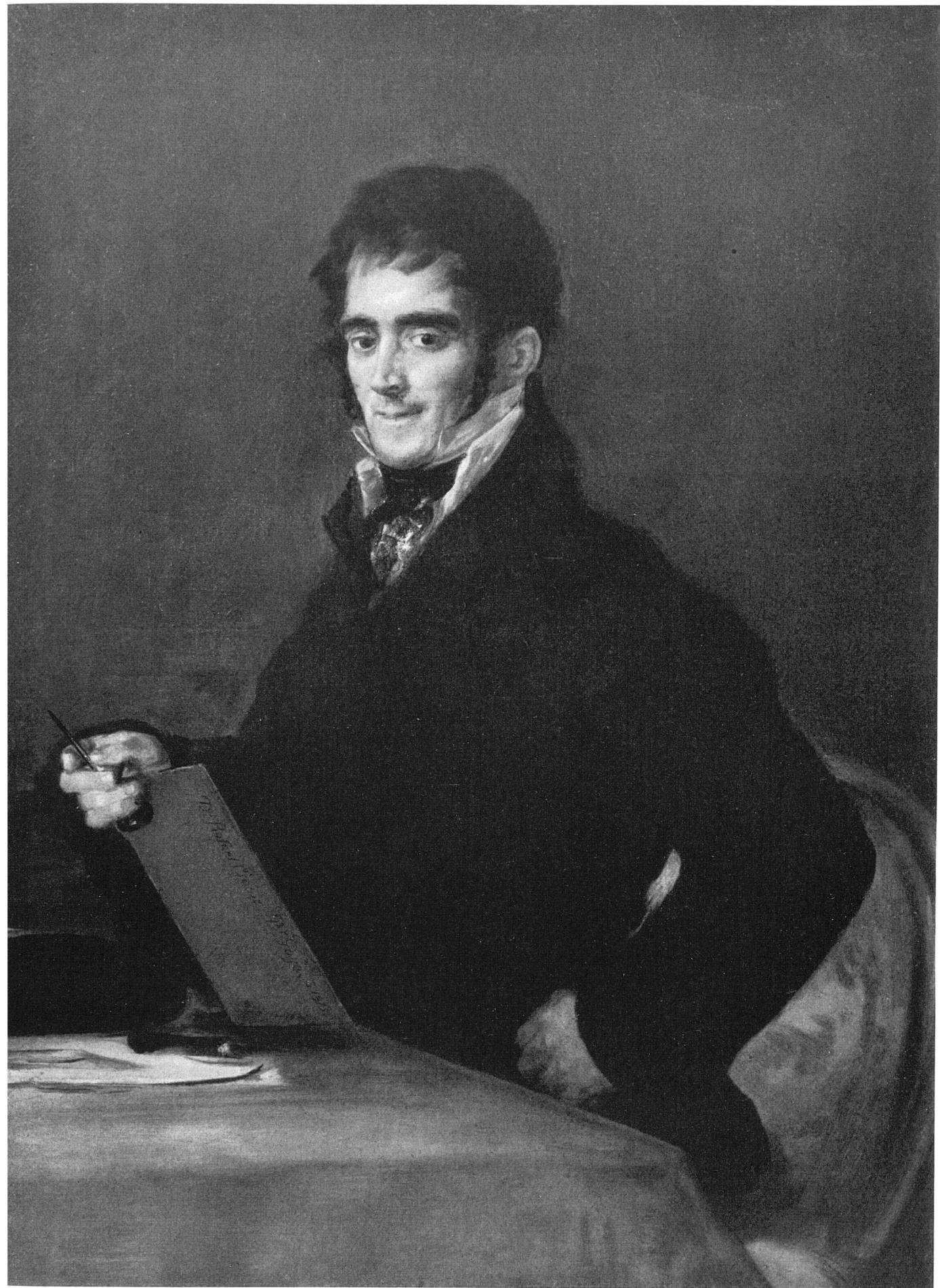
Dieser Wandlung und Profilierung der künstlerischen Sprache entspricht in großartiger Einheit auch die Wandlung des Menschenbilds. Die früheren heiteren Volksszenen werden zu den unheimlich scharfsichtig erfaßten «Caprichos». Nun ist nicht mehr, wie auf dem Teppichkarton «El Pelele» im Prado, eine Menschenpuppe Spielzeug für sorglose Menschen, sondern der Mensch selbst wird zum Spielball dämonischer Mächte.

Wenn wir Goyas Spätwerk sehen, namentlich wenn wir die Radierungen betrachten, die Serien der «Disparates» und der «Desastres de la Guerra», meinen wir einer Vorausschau heutiger Ereignisse zu begegnen. Aber Goya ist nicht Verkünder kommender Dinge, sondern der Maler dessen, was er sah, in seiner Welt und in sich selbst. Was uns bei all diesen Darstellungen von den Kriegsgreueln und den Scheußlichkeiten der Menschen als wilde Phantastik anmuten könnte, ist nichts als der Bild gewordene Aufschrei eines von dieser erschreckenden Wirklichkeit getroffenen tief sensiblen Menschen, der zugleich ein genialer Künstler ist. Ganz anders als bei den Visionen eines Bosch oder Bruegel, die in einer aufs Jenseits bezogenen Ebene verbleiben, werden wir von den Bildern und Radierungen Goyas gepackt, weil hier der Mensch auf eine viel direktere Weise beteiligt ist.

In den frühen Porträts war der Dargestellte ein Glied der Gesellschaft. Gesichert und ungefährdet ist er, freilich auch wenig bedeutend. Die äußere Schale wird kaum durchbrochen. In den späten Bildnissen aber erscheint der Porträtierte jenseits jeglichen Standes und Ranges als Mensch, der durch alle Hülle und Verbrämungen hindurch vom Blick des Künstlers bis ins Innerste erschaut und erkannt wurde. Was uns zuweilen fast als Karikatur anmuten möchte, ist nur die Wahrheit über den Menschen, und nichts als die Wahrheit, die Goya allein zu zeigen anstrebt. Nicht von ungefähr endet die Serie der «Desastres»-Radierungen mit den beiden Blättern von der Wahrheit. Das eindrücklichste Beispiel für diesen unerschrockenen Willen zur Erkenntnis des wahren Menschenwesens ist das Bild von «König Karl IV. mit seiner Familie» im Prado; aber auch die Porträts des Kupferstechers Esteve aus Valencia oder der Königin Maria Luisa aus München gehören hieher.

Mit dieser kompromißlosen Hinwendung auf den Menschen, die zur Erfassung seiner existentiellen Position führt, geht im Spätwerk Goyas auch eine eigentümliche Wandlung des Raumes vor sich. Der Raum wird leer. Nur mehr sehr selten ist es möglich, den Standort des dargestellten Menschen im gegebenen Bildraum zu lokalisieren. Der Mensch steht und bewegt sich in einer unwirtlichen Landschaft; Dunkel, unbestimmte Aufhellungen, kahle Felswände, Mauern und Steinbogen sind vielfach das einzige, was von der Umgebung erkennbar bleibt. So erscheint der Raum, der dem Menschen zugewiesen ist, nur noch als Arena, die die Grenzen seiner Aktionen verdeutlicht und zugleich eine Ahnung von der Größe der Anstrengung gibt, die benötigt wird, um zu bestehen.

Mit seinem Spätwerk gestaltet Goya als erster, und gleich auf vollkommene Weise, die Vision des Menschen, die weitgehend die unserer Zeit ist: der Mensch, auf sich selbst gestellt, durch nichts gesichert vor sich selbst als durch den Willen zur Menschlichkeit. Aber wieviel Kraft und Mut erfordert das; wie schwach ist der Mensch, und wie groß die gegen ihn wirkenden Mächte, die in ihm selbst vorhanden sind.



Francisco de Goya, *Der Kupferstecher Don Rafael Esteve y Vilella*, 1815. Museum von Valencia | Le graveur Don Rafael Esteve y Vilella | The engraver Don Rafael Esteve y Vilella  
Photo: Dietrich Widmer, Basel

Damals, zu Goyas Zeit, und heute ist Zeitenwende; damals und heute vollzog und vollzieht sich in wenigen Jahrzehnten eine gewaltige, den Menschen aufwühlende historische Umschichtung. Goya stand an einer Scheide: seine Zeit ist die der Großen Revolution, des Napoleonischen Reiches und der Restauration, die zu neuen Umstürzen führte. Goya ist der Maler seiner Zeit wie kein anderer, viel mehr auch als der von ihm angestaunte David, der eigentlich ohne Erlebnis blieb und nur regstrierend sich der jüeweiligen neuen Situation zuwandte. Goya aber erlebt seine Epoche und leidet an ihr als ein Mensch, und er wehrt sich gegen die Unmenschlichkeiten. Da er Maler ist, entsteht daraus sein revolutionäres Werk, das auf viele Spätere hinweist. Aber im tiefsten Sinne führen nicht, wie man erwarten könnte, Daumier, der Moralist, und nicht Rouault die Linie Goyas weiter. Denn beide, Daumier und Rouault, haben eine von ihnen unabhängige Ordnung, auf der sich ihre Bildwelt aufbaut: Daumier eine diesseitige, das Bürgertum, dem er tief verhaftet ist, und sei es auch nur aus Abwehr; Rouault eine jenseitige, seinen Gottesglauben.

Es ist ein Spanier, dessen Werk und Menschenbild wie das erste volle Echo von Werk und Menschenbild des

späten Goya sind: Picasso. Er führt als großer, revolutionärer Maler das akademische neunzehnte Jahrhundert in die Befreiung des zwanzigsten. Auch er steht in einer zertrümmerten Welt, an der Scheide zweier Zeiten. Alles scheinbar im neunzehnten Jahrhundert Gesicherte ist gefährlich aufgebrochen. Wieder ist die äußere Schönheit hinfällig; «Guernica» etwa oder Picassos vielgesichtige Menschendarstellungen sprechen eine großartige, andere Sprache aus einem tiefen menschlichen und künstlerischen Muß heraus. Das Genie versucht verzweifelt, weil nichts mehr da zu sein scheint, sich an sich selbst zu halten. Aber die Ordnung des Ich ist keine Ordnung; sie führt zum Nichts.

Goya kannte die Bestie und den Dämon, die den Menschen dahin 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 erschlägt und zerfleischt, sondern sich selbst erkennt und bändigt. Oft hat er dieses Ringen in Gemälde und Radierung dargestellt, als Spiegel und Warnung seiner und jeglicher Zeit, ein einziger erschütternder Aufruf, sich zum Humanen im Menschen zu bekennen.



Francisco de Goya, *El Garrotillo*, 1819.  
Privatsammlung Madrid

Photo: Dietrich Widmer, Basel