Werk

Titel: Die Farbenskizze zu einem Repräsentationsgemälde Goyas. Mit zwei Textabbildungen

Autor: Laban , Ferdinand

Ort: Berlin

Jahr: 1900

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0021|LOG_0044

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Zeitgenossen begriffen hatte. Vasari nennt Giottino eine Persona malinconica e molto solitaria. Derartigen stillgrübelnden Naturen ist es nicht gegeben, revolutionäre Neuerungen zu wagen, aber sie wissen innerhalb der gegebenen Richtung, dank einer besonderen Beobachtung und einer stillen, ruhigen Hingabe das Vorhandene mit neuer Schönheit und Bedeutung zu füllen.[1])

DIE FARBENSKIZZE ZU EINEM REPRÄSENTATIONSGEMÄLDE GOYAS

VON FERDINAND LABAN

Francisco José de Goya y Lucientes, der merkwürdigste Maler des neuzeitlichen Spaniens, ist in Deutschland allzuspät bekannt geworden. Goya, der seinen ersten nennenswerten Auftrag aus Raffael Mengsens Händen in Empfang nahm, steht zu diesem Künstler — dessen Erwähnung hier eine ganze Epoche andeuten möge — in unbedingtem Gegensatz. Man darf sagen: erst seitdem der hauptsächlich durch ein vorwiegend litterarisches Zeitalter unnatürlich lange aufrechterhaltene Ruf dieses deutschen Pseudo-Raffaels gänzlich verblichen ist, fing man unter uns an, ausländischen Stimmen den Namen Goya schüchtern nachzusprechen. Aber es bedurfte bedeutsamerer Umwälzungen noch, damit uns dieser Malername klangvoller ins Ohr dringe: selbst

[1]) Nur in einer Anmerkung möchte ich noch einige Werke namhaft machen, die für Giottino in Betracht kommen. Am besten erhalten unter diesen ist eine kleine Kreuzigung bei Herrn von Marcuard in Florenz. Dann besitzt die Münchener Pinakothek zwei Predellen, gleichfalls eine Kreuzigung und ein Abendmahl, die schon Schmarsow (Masaccio-Studien V 106 f.) für Giottino in Anspruch nahm. In der National Gallery heifst die Engelfigur eines Täufers wohl mit Recht Giottino. Nach Gazette IX 436 war auf der Exposition des Beaux-Arts in Marseille 1861 eine Krönung der Jungfrau (Katalog Nr. 1211) Giottino genannt. Auf der Exposition of the Royal Academy von 1892 waren drei kleine Predellen (Cena, Presentazione und Transito della vergine) ausgestellt, von denen die letzte sicher Giottino zuzuweisen ist. Die Verkündigung im Museo civico in Pisa, die dort Giottino heifst, stammt nicht von ihm. Im Convento dei Filippini in Rom befindet sich (nach C Ci IV 337) ein Padre eterno mit Stifter, der aus Giottinos römischer Zeit stammt. Sicher Giottino gehört das Triptychon im Museum Willemot, Besançon. Endlich dürfte ein Abendmahl, früher beim Earl of Feversham (abgebildet in einem der Sedlmeyerschen Kataloge), Giottino angehören.

Zu dieser Liste füge ich noch folgende Vorschläge, die ich Herrn Professor Thode verdanke:

Vier Heilige in S. Spirito, Florenz.
Madonna con santi von 1333 in der Akademie Florenz.
Kreuzigung. Akad. Flor. Nr. 50.
Wunder des hl. Dominikus. Vatikan, christl. Museum.
Betender Jüngling. Vierpass, Würzburg.

Im Archivio storico dell' arte IV 255 hat Thode auch die vier Heiligen in Breslau (173—179), Margherita, Caterina, Maddalena und Petrus, Giottino zugewiesen.

des echten und grofsen Raffaels Ruhm musste sich vorher eine leise Trübung gefallen lassen zu Gunsten eines Rembrandt und eines Velazquez. Schliefslich sollten uns gar Goyas vielfach temperamentschwächere späte französische Fortsetzer die künstlerischen Interpreten und Vermittler werden, die uns den Geschmack für seine Malweise beibrachten: aus der verspürten Wirkung gehen wir auf die ursprüngliche Quelle zurück.

Die bis in die jüngste Zeit hereinreichende kunsthistorische Rückständigkeit Goya gegenüber in Deutschland — äufserlich gekennzeichnet durch das Fehlen beinahe jeglicher angemessenen Litteratur — wird erklärlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich Bilder von ihm fast nur in Spanien und Frankreich befinden. Man hatte Zutritt allein zu seinen, zudem ebenfalls recht spärlich und in zumeist mangelhaften Abdrücken vorhandenen Radierungen und Aquatinta-Arbeiten. Keine öffentliche Sammlung Deutschlands hat ein Goyasches Gemälde aufzuweisen. Im übrigen Europa scheinen die beiden fascinierenden Bilder der Eszterházy-Galerie zu Budapest, welche bekanntermafsen durch ihre Spanier hervorragt, die einzigen zugänglichen Werke dieses Künstlers zu sein.[1]) Wie viele Goyas sich aufserhalb Spaniens und Frankreichs im Privatbesitz befinden, ist schwer zu sagen, jedenfalls sind sie gut geborgen. Dazu stimmt auch, dass der internationale Kunsthandel im Verlaufe der letzten Jahre wenigstens lediglich zwei Bilder nach Berlin entsandte: das lebensgrofse Bildnis eines weifsgekleideten dunkeläugigen Mädchens, dem eine Lilie in die rechte Hand gegeben ist, und eine kleine signierte Leinwand mit der zierlichen Darstellung einer schwarzdrapierten und rotbeschuhten Tänzerin. Hübsche Bilder, indessen nicht eben interessante Proben. Überhaupt für keinen Goya aber halte ich die Kriegsscene, die, von einem deutschen Künstler in Spanien erworben, vor Jahresfrist in Berlin gezeigt wurde.

Unter diesen Umständen wird es ohne Frage als erfreulich empfunden werden, dass die Königlichen Museen durch die dankenswerte Schenkung des Herrn Rudolph Ph. Goldschmidt in die Lage gesetzt wurden, eine Arbeit unseres Meisters ihrem Bilderbestande hinzufügen zu können.[2]) Es ist kein eigentliches »Werk«, sondern blofs die Skizze zu einem solchen, indessen eine ungemein fesselnde Leistung. Diese in der Zeitspanne einer »Sitzung« bezwungene Impression wird besonders anziehend dadurch, dass sie — nebst dem Ausweis von Goyas künstlerischer Abstammung und der durchschlagenden Kraft seiner dämonischen Veranlagung — recht geeignet ist, eine Anschauung davon zu geben, wie greifbar nahe dieser spanische Künstler aus der Wende des XVIII Jahrhunderts der modernen Kunst steht und wie in ihm schon jenes Kunstempfinden pulsierte, das heute alle Welt erfüllt.

Eine »Impression« nannten wir unser Bild. Dies mag eine ebenso impressionistische Wiedergabe in Worten rechtfertigen.

Wenn wir uns mit zehn Männern, von denen uns jeder einzeln nicht eben eine besondere Hochstellung seiner Persönlichkeit abnötigt, gemeinsam in einer Stube versammeln, so überkommt uns unwillkürlich, ja, wie es scheint, mit einer gewissen Naturgewalt, die Empfindung, dass die zehn Nullen plötzlich zu einer positiven Gröfse umgewandelt sind. Stille, Spannung, Feierlichkeit und ein fühlbarer Druck sind mit

---

[1]) Vergl. H. v. Tschudi und K. v. Pulszky, Landes-Gemälde-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie, Wien 1883, S. 50 (Scherenschleifer, Milchmädchen).

[2]) Das 58 cm hohe 71 cm breite Bild war, wie mir Herr Geheimrat Bode mitteilt, auf beiden Auktionen Beurnonville (Katalog 1881, S. 399, Nr. 641; Katalog 1884, S. 163, Nr. 464). Vordem befand es sich in der Collection Laperlier, die 1879 versteigert wurde (vergl. La Chronique des arts, 1879, S. 93). In beiden Sammlungen nannte man es: »Le Congrès«.

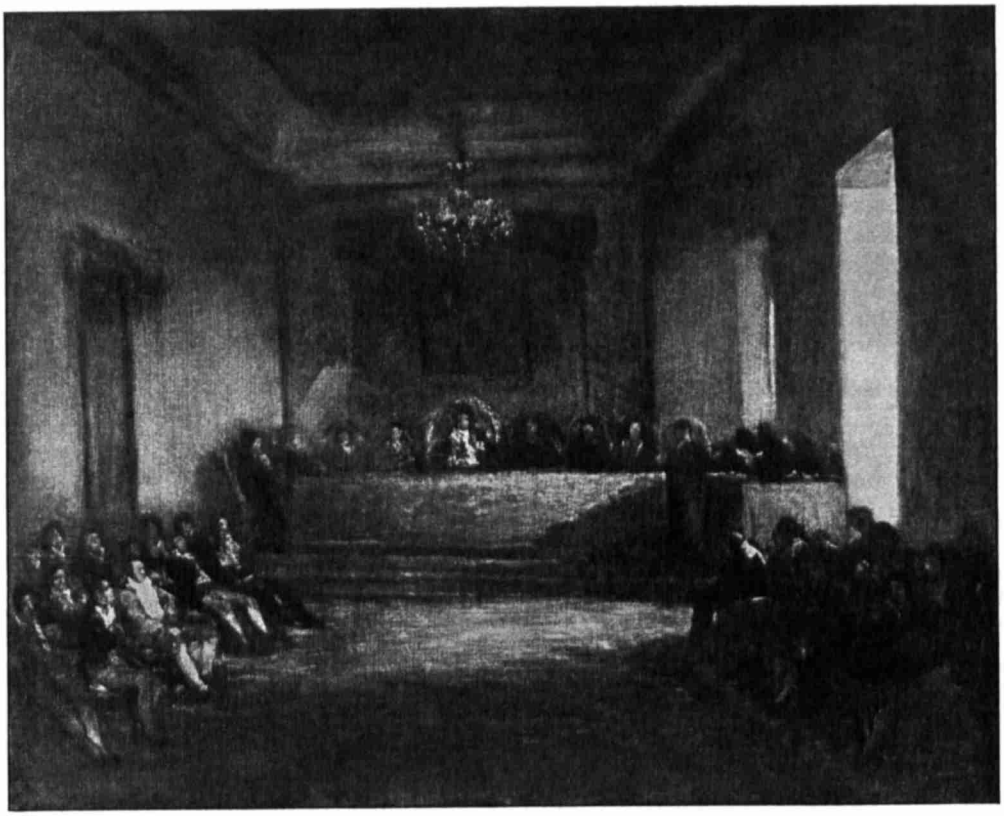
einem Male da. Dieses subjektive Empfinden ist aber einer gewaltigen Steigerung fähig, je nachdem die sich zusammenfindenden Personen eben keine Nullen sind und je nach der Bedeutsamkeit des Zweckes, der sie zusammenführte. Es ist das Pathos der Gemeinsamkeit, ein anders geartetes, aber ebenso sicher existierendes wie das Pathos des auf sich selbst gestellten Individuums. Mit geisterhaftem Flügelschlage schwebt es durch die Räume, wo Männer sich zusammenthun, mehr einem neckenden Kobolde gleich bei alltäglichen Anlässen, doch furchtbar und erschütternd oft bei Gerichtssitzungen und Versammlungen des Volksrats.

Das erste Anschauen von Goyas Bild liefs es mich verspüren, dass dieses Pathos die Seele dieses Kunstwerkes ausmache. Es ist sein künstlerischer Inhalt, so sagte ich mir, noch bevor mir über das Sujet irgend etwas bekannt geworden war. Und es dürften sich wenige Gemälde finden, durch welche diese Stimmung so rein und für sich allein herausgegriffen in dem Beschauer ausgelöst würde. Denn vom »Gegenstande« ist gerade nur so viel gegeben, um den »Inhalt« voll anklingen zu lassen.

Unser Blick wird in einen langgestreckten, mäfsig grofsen, nahezu schmucklosen, aber doch majestätisch-streng sich präsentierenden Saal hineingezogen. Durch zwei bis auf den Fufsboden herabreichende Fenster zur rechten Seite, von denen das eine leicht verhängt oder von draufsen beschattet sein mag, strömt milchweifses, dickflüssiges Licht herein. Man möchte indessen nicht behaupten, dass hier die Mächte des Lichts einen Kampf aufnähmen mit den Mächten der Finsternis, vielmehr scheint ein Kompromiss geschlossen: ein Helldunkel berückendster Art webt seine grauen Silberschleier unter dieser Saaldecke, huscht an den kalt-grünlichen kahlen Wänden dahin und breitet einen zweiten, einen gespenstigen Teppich aus über den buntgewebten Belag, der den Estrich in ganzer Ausdehnung zudeckt. Der von der Mitte des Plafonds herablastende Glaslustre, mit seinen geschliffenen Prismen, versammelt in dem Dämmergewoge alle Glanzlichter auf sich selbst und verhilft, durch diesen Kontrast, der Perspektive des Raumes zu eindringlicher Plastik. Man glaubt in ein Stereoskop zu blicken. An der Stirnseite des Saales, gerade uns gegenüber, steht auf einer Erhöhung, zu der drei Stufen hinaufführen, ein langer Tisch, bis zur Erde herab mit Stoff verhüllt. Neun Männer sitzen, auf Fauteuils mit hochgeschwungener goldener Lehne, hinter diesem Tisch. Sie sitzen in ihren Prunkkostümen höchst würdevoll, ja steif aufgerichtet da, mit der Grandezza von Höllenrichtern. Der Mittelste, ihr Oberhaupt, überragt sie auf einem besonders hochausladenden Stuhl, wenn nicht gar ein Thronsessel gemeint ist. Denn hinter ihm wird auch ein an der Wand befestigter Baldachin sichtbar, der mit einem Ölgemälde, dem lebensgrofsen Bildnis einer stehenden männlichen Figur, geschmückt ist. Ein kleinerer Tisch auf derselben Estrade, zwischen die beiden Fenster placiert, bietet drei anderen Personen Raum, sich an ihm niederzulassen. Auf diesem Tische liegen Papiere — Akten? —, die eine Person hält ein Blatt in der Rechten und liest offenbar davon etwas laut ab. Diese drei, vom Haupttisch separierten Persönlichkeiten erscheinen bereits geringeren Ranges. Und vollends gewöhnlicheren Standes müssen die beiden Personengruppen sein, die in mehrfachen Reihen zu beiden Langseiten des Saales auf einfachen Stühlen Platz genommen haben.

Der Thronende ist der Mittelpunkt wie des Bildes, so auch des Interesses dieser Versammlung. Der Vorleser mit seinen zwei Begleitern mögen wohl beauftragte Geschäftsführer sein. Die Männergruppen zu beiden Seiten des Saales — hell beschienen vom Lichte die eine, in Schatten eingesenkt die andere — muten uns an wie Parteien. Während die Honoratioren ihre Füfse hinter dem überdeckten Tische bequem ver-

schwinden lassen und die Würde ihres Standes leicht durch die aufrechte Haltung ihres Oberkörpers zu wahren vermögen, fällt es diesen bürgerlich gekleideten Männern da unten im Saale sichtlich schwer, auf ihren Sitzen die erforderliche Positur zu behaupten: sie wissen nicht, wohin mit den Beinen und den Händen, und bieten den höchst ergötzlichen Anblick dar von Leuten, die zum Teil ungezwungen eine gezwungene, zum Teil gezwungen eine ungezwungene Stellung einnehmen. Und sie erscheinen wie typisch herausgearbeitet, diese Parteien, wie das Parteiwesen »an sich«.

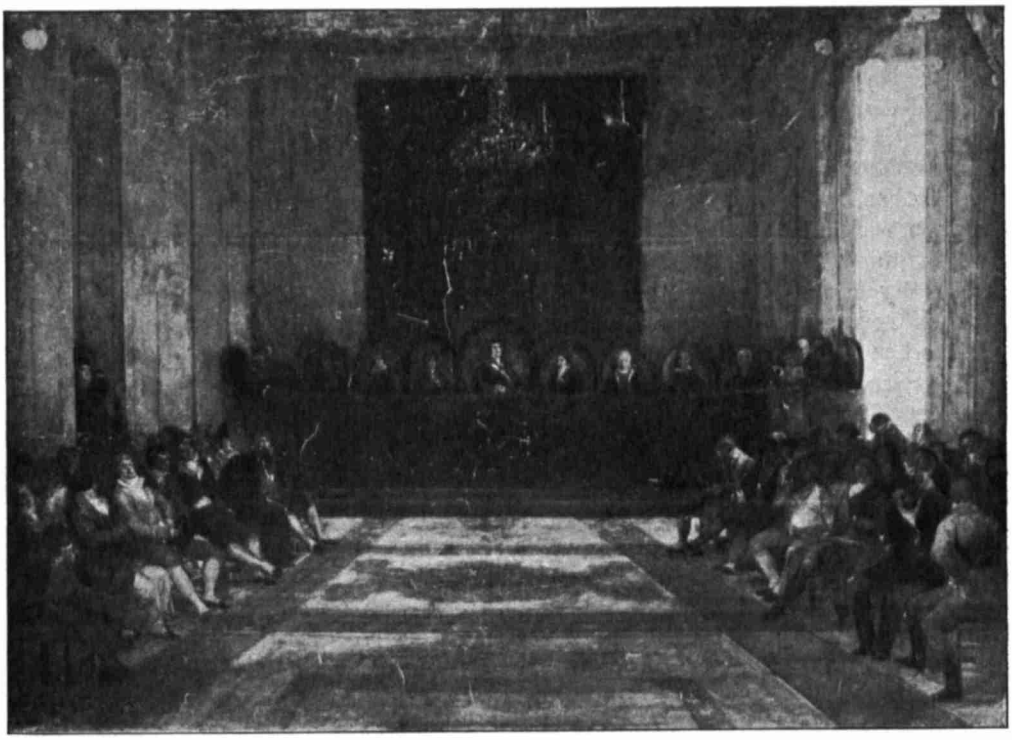


Francisco Goya
König Ferdinand VII präsidiert einer Sitzung der Philippinen-Compagnie
In der K. Gemäldegalerie zu Berlin

Beachten wir blofs die Leithammel. Auf der einen Seite eine dominierende Hauptgestalt, vom breitesten Lichte beschienen, das den erhobenen Blick und die weifse geschwellte Weste verklärt, unter der das Hochgefühl des heiligsten Rechtes sitzt. Auf der Gegenpartei die ebenso kühn aufgefasste Figur des in sich zusammenkauernden Menschen, den der Lichtstrahl wie ein Faustschlag in den Nacken trifft, um ihm weiterhin auszuweichen und nur seine dunkle Silhouette kenntlich zu machen, ihn sich selbst überlassend und den verzehrenden Leidenschaften seines »schwarzen Busens«.

Es bleibt für die künstlerische Würdigung dieses Bildes vollständig gleichgültig, zu wissen oder nicht zu wissen, welche bestimmte historische Scene es veranschaulicht.

Mit elementarer Wucht spricht aus ihm etwas zu uns, das sich immer und immer wieder zuträgt. Wir atmen die Atmosphäre, wir fühlen den Druck der Luft, wir empfinden das Pathos, das diesen Raum erfüllt und in allen seinen Ecken und Winkeln nistet. *Eine* Stimme nur — die des Vorlesers — ist hörbar, sonst schweigt alles in der Versammlung, alles beherrscht sich, alles ist äuſserliche Ruhe: — aber hundert menschliche Gehirne sind im Stillen wach: ebenso viele individuelle und darum widerstreitende Stimmungen, Ansichten, Meinungen, Gedanken, Wünsche, Hoffnungen, Ansprüche, Forderungen leben unausgesprochen in diesen Köpfen, und jedem Einzelnen drängt sich mehr oder weniger deutlich das Bewusstsein auf von



Francisco Goya
König Ferdinand VII präsidiert einer Sitzung der Philippinen-Compagnie
Im Städtischen Museum zu Castres

diesem Plural der denkenden und wollenden Subjekte, mit denen sein eigenes hier in einem Raume sich vereint findet.

Die malerische Behandlung accentuiert nur die Hauptsachen. Nirgends ein zeichnerisches Verweilen. Alles wird zu einem einzigen Eindruck zusammengefasst. Sobald wir uns betrachtend in Details vertiefen wollen, fühlen wir uns sofort energisch auf das Total zurückgewiesen. Der Pinselstrich, leicht und breit, in den mehr koloristischen Teilen des Bildes, besonders den Figuren, mit gröſster Sicherheit die Tonwerte unverschmolzen und doch harmonisch nebeneinander setzend, bewahrt, der Kleinheit der Leinwand angemessen, durch das ganze Werk eine gewisse im Miniatur-

mafs gehaltene Derbheit des Vortrags, so dass die Mache bei aller Kraft, Fülle und Freiheit doch wieder auch zart anspricht. Ein wandgrofser Courbet, durchs Verkleinerungsglas betrachtet! Luft umgiebt diese Gestalten und Gegenstände. Werden wir in dieser Hinsicht nachdrücklich an Velazquez gemahnt, so weist die Lichtführung in absonderlicher Art auf das Vorbild Rembrandt hin. Es ist nämlich nicht das farbige Helldunkel, wie wir es aus Rembrandts Gemälden kennen und welches farbig ist bis in die tiefsten Schatten hinein, das wir hier antreffen, sondern das schwarz-weifse Helldunkel der Radierungen Rembrandts erscheint beinahe unvermittelt in ein Gemälde hinein getragen. Bei Benutzung des Kornes der Leinwand als Unterlage ist mit dem Pinsel etwas angestrebt, das — si parva licet componere magnis, wie wir mit gutem Bedacht hinzufügen — an den Effekt des Hundertguldenblattes erinnert. Der Zusammenhang mit Goyas eigenen geätzten Blättern liegt auf der Hand. In dieser durch ein persönlichstes künstlerisches Vermögen vollzogenen Verschmelzung so grundverschiedener Anregungen ist ein Neues erreicht, das eigenartig und reizvoll wirkt. Es ist durchaus merkwürdig. Verhehlen können wir uns allerdings nicht, dass gerade dieses Bild Goyas in seiner Gesamthaltung sich beträchtlich jener Grenze der Dunkelheit nähert, innerhalb der Ölmalerei noch möglich erscheint. Schwarz freilich ist, ebenso wie die nationale schwarze Mantilla die Passion der spanischen Weiblichkeit bildet, immer ein Ab- und Erkennungszeichen der spanischen Maler gewesen.

Der König auf dem Thron ist jung, hat schwarzes Haar und trägt ein weifsblaues Ordensband. Goya war seit 1789 Hofmaler. Es kann sich doch nur um einen spanischen König handeln. Karl IV hätte eine weifse Perücke auf, Joseph Bonaparte könnte unmöglich den Orden Karls des Dritten angelegt haben; also muss hier Ferdinand VII dargestellt sein. Die Trachten zudem deuten in den Anfang des Jahrhunderts.

So weit war ich gekommen, als mir bei dem Herumstöbern nach neuen Anhaltspunkten eine Photographie in die Hände fiel, die unerwartet reichen Aufschluss bot.[1]) Es ergiebt sich aus ihr, dass unser Bild die Skizze bildet zu einem grofsen Gemälde, welches 1872 aus Privatbesitz im Prado-Museum ausgestellt war. Als Gegenstand wird angegeben: eine Sitzung der Philippinen-Compagnie, der König Ferdinand VII präsidiert. Der gütigen und sachkundigen Verwendung Sr. Excellenz des Herrn Botschafters v. Radowitz verdanke ich den Nachweis, dass dieses 3,18 m hohe und 4,3 m breite Repräsentationsgemälde jetzt Eigentum des Museums der kleinen südfranzösischen Stadt Castres ist.[2])

---

[1]) Œuvres d'art en Photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue. Publié par J. Laurent. Paris 1872. Hier heifst es auf S. 99: »Tableaux du Musée National de Madrid: F. Goya. 1000. De propriété particulière: Une session de la Compagnie des Philippines, présidée par Ferdinand VII«.

[2]) Ingleichen wurde ich durch dieselbe Quelle aufmerksam gemacht auf eine Notiz Paul Lafonds in der Chronique des arts, 1896, S. 99 — übrigens die einzige Stelle in der gesamten Goya-Litteratur, in der das Gemälde erwähnt wird —, aus welcher hervorgeht, dass dieses Werk von dem Maler Marcel Briguiboul in Spanien erworben und von dessen Sohne dem Stadtmuseum geschenkt worden ist. Lafond ist der Meinung, es handle sich hier um eine Versammlung der Cortes, als Hauptperson sei Joseph Bonaparte anzunehmen. Die Redaktion setzt in einer Fufsnote hinzu: »Ne pourrait-on voir, dans ce tableau, une assemblée générale de la Compagnie des Philippines? Goya a peint ce sujet, et l'esquisse en existe«. Woher sie ihre Wissenschaft hat, ist nicht zu ersehen, — doch wohl ebenfalls aus der Laurentschen Photographie und den erwähnten Versteigerungen!

Es genügt, aus dem grofsen Gemälde, das zum Teil scharf individualisierte Portraits aufweist, drei Personen herauszugreifen, um das Material für die genaue Zeitbestimmung zu gewinnen. Über alle Anzweifelung erhaben ist die Identifizierung Ferdinands VII. Vierundzwanzigjährig hielt er am 24. März 1808 seinen Einzug als König in Madrid. Am 2. Mai desselben Jahres lockt ihn Napoleon nach Bayonne. Erst am 14. Mai 1814 kehrt er dann als Dreifsigjähriger abermals, nun wieder Herrscher, nach Madrid zurück. Die Vergleichung mit Münzen und Medaillen, die den bartlosen Kopf allerdings nur im Profil geben, bestätigt, dass Ferdinand VII 1814 wohl so ausgesehen haben wird, wie ihn unser Bild zeigt. Ferner: Goya bringt auf dem grofsen Gemälde sein Selbstbildnis an; es ist der ostentativ aufrecht stehende Mann in der linken Thürnische. Goya hatte 1808 das zweiundsechzigste Lebensjahr erreicht, war demnach 1814 volle 68 Jahre alt. Drittens: rechts vom Throne (unmittelbar zur Linken des Königs) sitzt Don Miguel de Lardizabal, Günstling und Hauptwürdenträger Ferdinands VII, seit 1814 Minister von Indien (Marineminister). Sein Geburtsjahr ist nicht zu ermitteln, doch dürfte er 1814 ein Mann in den Fünfzigern gewesen sein. Er wurde 1816 seiner Würden entkleidet und eingekerkert.[1])

Es bleibt also für die Datierung der kleine Spielraum von Mitte 1814 bis knapp Anfang 1816, da man überhaupt nicht annehmen kann, dass dieses grofse und durchgeführte Werk während einiger Wochen des April 1808 entstanden sei. Von 1808 bis 1814 machte Goya die politische Schwenkung zu Joseph Bonaparte mit und wurde dessen Hofmaler: er würde während dieser Zeit sicherlich selbst dann nicht, wenn er bereits 1808 die Skizze entworfen haben sollte, an diesem Gemälde gearbeitet haben. Für die Entstehung der Skizze in diesem Jahre spricht übrigens gar nichts.

Rätselhaft bleibt nur das Selbstbildnis des Künstlers. Goya ist hier unmöglich 68 Jahre alt, er hat hier aber auch noch lange nicht das 62. Lebensjahr erreicht: vielmehr macht er den Eindruck eines Fünfzigers.[2]) Allerdings blieb er bis in das Greisenalter ein wahrer Athlet; indessen die datierbaren Bildnisse, die von ihm selbst oder von anderen herrühren, widersprechen dem entschieden, dass er — was auch an und für sich unglaublich erscheint — 1808 so ausgesehen haben könnte. Der Ausdruck der Gesichtszüge und die ganze, sonst immer steifnackige Haltung des Kopfes zeigt ferner eine bei ihm nur dieses einzige Mal vorkommende und seiner ganzen Wesenheit widerstrebende Weichheit: es klingt wie Wehmut und Reue aus dieser Miene, der sonst kraftstrotzende, hart und verachtungsvoll herausgeschleuderte Blick der Augen hat sich in ein unverkennbares stilles Flehen umgewandelt. Nur die Annahme ist zulässig, dass sich der Maler hier im Jahre 1814 aus einem besonderen Grunde mit Absicht so dargestellt habe, wie er etwa um 1800 herum aussah.

In wessen Auftrag nun mag dieses umfangreiche Repräsentationsgemälde ausgeführt worden sein? Die Compañia de Filipinas, eine der hervorragendsten überseeischen Handelsgesellschaften Spaniens, wurde 1785 von Karl III begründet, sie

[1]) Vergl. über ihn: Biographie nouvelle des contemporains, T. XI, Paris 1823, S. 27. Ich identifiziere sein Bildnis nach dem Portraitstich des Alessandro Blanco (arbeitete 1807—21). Er ist hier genau in derselben Profilstellung gegeben wie auf dem Goyaschen Gemälde, in demselben Kostüm, mit denselben Orden. Goya hat Lardizabal nachweislich noch ein zweites Mal portraitiert. Dieses Bildnis befindet sich im Ministerium der Marine zu Madrid (vergl. Ch. Yriarte, Goya, Paris 1867, S. 139).

[2]) Lafond (a. a. O.), der vor dem Original in Castres gestanden hatte, fiel die verhältnissmäfsige Jugendlichkeit dieses Selbstportraits gleichfalls ungemein auf.

erhielt das Handelsmonopol zwischen Spanien und den Philippinen. Die königliche Familie selbst war mit einem bedeutenden Kapital dabei beteiligt. Schon vor dem Jahre 1820, als die Finanzen Spaniens sehr schlecht standen, ging das Unternehmen, das übrigens nie recht aufblühen wollte, zurück, um 1834 gänzlich zu verlöschen.[1]) Als Ferdinand VII 1814 mit gröfstem nationalen Enthusiasmus in Madrid begrüfst wurde, wird er wohl, schon im eigenen finanziellen Interesse, persönliche Fühlung mit dieser Gesellschaft gesucht haben. Entweder nun er selbst hat seinem Hofmaler den Befehl erteilt, diese Sitzung, die er durch seine Anwesenheit auszeichnete, im Bilde festzuhalten, um mit dem Werke der Compagnie ein Geschenk zu machen; oder aber — was wahrscheinlicher ist — die Compagnie hatte den patriotischen Entschluss gefasst, die ihr durch die Anwesenheit des Königs bei einer ihrer Sitzungen widerfahrene Ehre dem Gedächtnis zu erhalten. Da der König zu portraitieren war, wählte man schicklichster Weise zur Ausführung den Hofmaler. Der Saal, in dem diese Versammlung der Gesellschaft abgehalten wurde, befand sich unzweifelhaft in einem königlichen oder staatlichen Gebäude: die Mitglieder der Compagnie sind offenbar geladen, denn sie haben ohne Ausnahme ihre Hüte bei sich. Das Gemälde an der Hinterwand dürfte den Gründer der Compagnie, Karl III, darstellen.

Als Ferdinand VII zum zweiten Male nach Madrid kam, richtete sich sein heller Zorn gegen den treulosen Hofmaler, der in der Zwischenzeit mit verblüffender Skrupellosigkeit und Geschicklichkeit den Mantel nach dem Winde zu drehen verstanden hatte. Goya sollte bestraft werden, die Umgebung des Königs wollte ihn nach den Philippinen verbannt wissen. Schliefslich endigte der bittere Groll des Königs — der, was auch die Geschichte gegen ihn einwenden mag, das erkorene hofmalerische Genie ebenso zu würdigen wusste wie Philipp IV — in den Satz: »Du bist ein grofser Künstler, und Wir vergessen alles«.

Nun begreifen wir das Selbstbildnis Goyas auf dem Compagnie-Bild. Es war das erste Mal, dass er nach merkwürdigsten Schicksalsänderungen wieder Ferdinand VII portraitieren durfte. Es sollte wirken gleich einer Abbitte. Es genügte wohl dem Künstler, wenn der König einen Blick seinem Werke gönnte: er fände den Maler darauf aussehend gerade wie zu jener Zeit, da dieser, fast wie zur königlichen Familie gehörig, dem jungen Prinzen nahe getreten war. Alte Erinnerungen sollten aufleben und der ins Gemüt treffende Erweis von Scham und Bufse alles wieder ins rechte Geleise bringen. Es kann aber dann auch nicht fürder wundernehmen, dass Goya, dem in den darauf folgenden Jahren Spaniens Boden doch zu heifs unter den Füfsen wurde, nichts dazu gethan haben wird, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dieses in irgend einem Gemach der Compagnie untergebrachte Bild zu lenken: diese in jedem Betracht wenig ruhmwürdige Episode seines Lebens wird er gern der Verborgenheit belassen haben. Daher denn auch dieses auffallend grofse Gemälde völlig unbekannt geblieben ist. Die Compagnie, von der Ferdinand VII in späteren Jahren Geld geradezu erpresste, wird in ihrem Interesse für das Bild gleichfalls mehr und mehr abgekühlt worden sein, so dass es nur ganz und gar natürlich ist, wenn diese Leinwand nach dem Schiffbruch der Gesellschaft, dem der Tod des Königs vorangegangen war, jahrzehntelang auf verborgener, einsamer Flut herumtreiben konnte. Andererseits ist es sehr verständlich, dass sich den Zeitraum

[1]) Vergl. J. Montero y Vidal, Historia general de Filipinas, T. II, Madrid 1894, S. 296—307 und 446—451. — F. Jagor, Reisen in den Philippinen, Berlin 1873, S. 12. — A. Beer, Allgemeine Geschichte des Welthandels, 3. Abteilung 2. Hälfte 1. Teil, Wien 1884, S. 394.