

¿Qué otra cosa es la reputación sino un ligero espíritu encendido en la opinión de todos, que sustenta derecho el ceptro?

Diego de Saavedra Fajardo (*Empresas políticas*, 1640)

Being powerful is like being a lady. If you have to tell people you are, you aren't.

Margaret Thatcher (*zugeschrieben*)

I. EINLEITUNG

1.1 Der (erste) Auftritt des Königs. Prolog

Als König Philipp IV. von Spanien am 17. September 1665 starb, zeigte ein speziell für diesen Anlass entworfenes Emblem den Untergang einer Sonne, während zeitgleich eine andere im Aufgehen begriffen war: Philipp, der alte Sonnenkönig, war nicht mehr, aber der Thronerbe, Prinz Karl, würde nun das Firmament erleuchten.¹ Angesichts der prekären politischen Umstände von Thronfolge und Regentschaft des zukünftigen Karl II. war dies jedoch sowohl mit Hinsicht auf die Vergangenheit als insbesondere auf die Zukunft eine mehr als optimistische Aussage. Mehr noch: „Never before or since has a symbol been so much at variance with reality“². Bei dem Emblem [Abb. 1] handelt es sich um die zweite von insgesamt 41 druckgraphischen Arbeiten für die Ende Oktober 1665 gehaltenen Exequien Philipps IV., die man von Pedro de Villafranca, *grabador de Cámara del Rey*, in Kupfer stechen ließ, um sie in der *Descripcion de las Honras que se hicieron a la Catholica Magd. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas ...* (1666; Madrid, Biblioteca

¹ Diese Beobachtung sowie überhaupt den Hinweis auf dieses interessante Emblem verdanke ich einer kurzen, aber sehr prägnanten Notiz von Brown 1998a, S. 233. An dieser Stelle macht Brown anhand des Emblems auch noch einmal auf die augenfällige Diskrepanz zwischen dem massiven Rückgriff der Hofkünstler auf politische Symbole und der schwankenden Bewältigung der politischen Realität durch den König aufmerksam, die am Ende dieses Prologes noch einmal aufgegriffen wird. Eine der wenigen mir bekannten Studien, die sich in einer gewissen Detailtiefe mit dem Emblem und seiner politischen Bedeutung beschäftigt haben, ist die in vielerlei Hinsicht interessante Untersuchung von Orso 1989; zum vorliegenden Emblem konkret auf S. 83. Auf diese Studie stützt sich auch die nachfolgende Analyse dieses – und einiger weiterer im Umfeld der Exequien Philipps IV. entstandener – Embleme(s).

² Brown 1998a, S. 233.



Abb. 1: Pedro de Villafra y Malagón: Kupferstich nach *Emblem No. 2 für die Exequien Philipps IV.* (anonym) in: Pedro Rodríguez de Monforte: *Descripcion de las Honras que se hicieron a la Catholica Magd. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas ...* 1666, 18 x 13 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de España

Nacional de España) der Nachwelt zu erhalten.³ Diese Embleme beschäftigen sich nicht nur mit der Glorie Philipps IV., sondern suchen dem Betrachter gleichzeitig die Gewissheit nahezu legen, dass, obwohl der König verstorben sei, sein Nachfolger nun das Land würdig und zum Besten regieren werde. So wird, auch wenn klassische Verweise auf die Themenbereiche des Todes und der Sterblichkeit naturgemäß einen großen Raum unter den Emblemen einnehmen, im Sinne einer reibungslosen Fortführung der Regentschaft ebenso eine Vielzahl an zukunftsgerichteten Verweisen legitimatorischer Natur angeboten.

³ In der von Pedro Rodríguez de Monforte verfassten und 1666 von Francisco Nieto publizierten *Descripción de las Honras...* (Madrid, Biblioteca Nacional de España) finden sich, wie Orso gezeigt hat, kaum Anhaltspunkte zum Verständnis der Embleme oder ihrer Entstehung. Außer der Tatsache, dass sechzehn in Hof und Atrium von *La Encarnación* hingen (Nr. 1-16) und fünfundzwanzig im Mittelschiff (Nr. 17-41), lassen sich so weder die genaue Reihung der Embleme noch die Namen der Künstler, die sie umsetzten, mit Sicherheit feststellen, vgl. Orso 1989, S. 71. Bonet Correa vermutet, dass Herrera Barnuevo, Francisco Rizi sowie Juan Carreño für die Embleme verantwortlich zeichnen. Nach Orso geht diese Annahme jedoch zu weit; der Autor plädiert dafür, diese Frage offen zu lassen, vgl. Bonet Correa 1961, S. 286; Orso 1989, S. 71. Die nachfolgende Nummerierung der Werke orientiert sich an der Reihenfolge ihres Erscheinens in der *Descripción de las Honras...* (Madrid, Biblioteca Nacional de España), vgl. Rodríguez de Monforte 1666.

Unter den häufig wiederkehrenden Sinnbildern findet sich dabei die Sonne, welche – wie es auch im vorliegenden Emblem der Fall ist – Philipp IV., den *Rey Planeta*, oder seine Nachfahren repräsentiert.⁴ Und die legitimatorischen Inhalte, die das vorliegende Werk mittels dieses Sinnbildes transportiert, könnten deutlicher kaum sein. Die Komposition des Emblems orientiert sich an der klassischen Dreiteilung: Unter einer Banderole, die den Betrachter mit der *inscriptio* *ORIETVR IN TENEBRIS LVX. Isai. 58* beruhigt, dass in der Dunkelheit ein Licht aufgehen werde, fällt der Blick des Betrachters auf eine karge Vorgebirgslandschaft.⁵ Diese erstreckt sich in sanften Schwüngen ansteigend zum linken Bildrand bis zu einer Bergspitze, hinter der eine Sonne im Begriff ist unterzugehen. Vor und über ihr ziehen sich dunkle Wolken zusammen, diese jedoch reichen nur bis zur Bildmitte. Dort nämlich werden sie verbannt vom gleißenden Licht einer über einer Mondsichel aufgehenden und die rechte Bildhälfte überstrahlenden neuen Sonne: dem Thronfolger. Dass in der Mondsichel auch ein Verweis auf eine der tragenden konzeptuellen Säulen des Hauses Österreich in Spanien, der *Inmaculada Concepción*, mitschwingt, liegt nahe, kann hier aber nur vermutet werden;⁶ auch darf ein Bezug auf die über die ersten Regierungsjahre des jungen Königs wachende Königinmutter als wahrscheinlich gelten.⁷ Mit Hinblick auf die darin bereits assoziierbare Verknüpfung von religiösem Bewusstsein und weltlichem Willen im Religions- und Herrschaftsverständnis der Dynastie ließe sich für die von Steven Orso für die Emblemreihe herausgearbeiteten drei weltlich-politischen Kategorien zusätzlich eine vielfach durchscheinende sakrale Aufladung hinzufügen.⁸

⁴ Neben dem hier behandelten Emblem Nr. 2 verweist auch das Emblem Nr. 8 mittels zweier Sonnen auf Karl II. und seine Schwester, die Infanta Margarita. Der Beinamen Philipps IV. fügt der Verwendung des Sonnensymbols durch den Monarchen neben der Nuance der den Planeten Erde umspannenden Herrschaft noch eine weitere hinzu: Die Sonne als der vierte Planet des Ptolemäischen Weltbildes stand, wie seine Bewunderer zu betonen wussten, in einem besonderen numerischen Verhältnis zu Philipp IV.: Wie nämlich die Leuchtkraft der Sonne in alle vier Teile der Welt reiche, so verhalte es sich mit dem Reiche Philipps IV., vgl. Orso 1989, S. 72-74.

⁵ Diese Dreiteilung zieht sich durch die meisten Werke der Reihe: Der obere Bildrand ist fast durchgehend bestimmt von einer flatternden Banderole mit einem lateinischen Motto (wenn es sich dabei wie im vorliegenden Fall um ein Zitat handelt – zumeist aus der Vulgata – wird die Quellenangabe in abgekürzter Form angefügt). Der überwiegende Rest der Bildfläche ist zumeist ganz der zentralen, oft symbolisch mehrfach aufgeladenen bildlichen Szene vorbehalten. Abgeschlossen wird die Komposition dann am unteren Bildrand mit einem *trampantojo* (*trompe-l'œil*); ein scheinbar mittels zweier Nägel auf einem dunklen Hintergrund befestigtes Stück Stoff präsentiert eine *subscriptio* als drei- bis fünfzeiligen Vers in spanischer Sprache, der zusammen mit dem lateinischen Motto einen weiteren Schlüssel zum Bildverständnis bietet.

⁶ Ähnliches gilt für mögliche eucharistische Mitklänge. Anlass zu einer zusätzlichen religiösen Lesart dieses Werkes gäbe auch ein weiteres Emblem der Reihe (Nr. 17), in welchem diese Bezüge zweifelsfrei zutage treten. Unter einer strahlenden Sonne und einem nicht weniger strahlenden Mond wird dort auf die beiden Grundpfeiler der Casa de Austria verwiesen, die die Nacht zum Tage machten – die Verehrung der Eucharistie (hier als *Sol Sacramentado*) und die Unbefleckte Empfängnis (mit Verweis auf den *Mond Mariens*): *El Sol en el Sacramento, / Y la Luna de Maria, / Haran esta Noche Dia*. Zur *Pietas Mariana* sowie insbesondere zu erhobenen Bedeutung der Unbefleckten Empfängnis im Religionsverständnis der Habsburger vgl. ausführlich Coreth 1982, S. 45-71. Zur Ikonographie der *Inmaculada Concepción* im Zeitraum der Entstehung des Emblems siehe etwa – hier speziell für Claudio Coello – Young 1974, S. 509-513.

⁷ Vgl. Orso 1989, S. 83.

⁸ Wenngleich die Embleme sich in ihrer Reihenfolge auch keiner thematischen Abfolge zu unterwerfen scheinen, so lassen sie sich mit Orso dennoch (mit einigen Überschneidungen wohl gemerkt) in drei inhaltliche Kategorien einteilen, und zwar „biographical, consolatory, and political“, vgl. Orso 1989, S. 76. Als Beispiel für eine sich durchziehende sakrale Aufladung mag unter den Emblemen dieser Reihe die Sonne dienen. Sie ist

Aufschlussreich sind auch die weiteren Embleme der Reihe. Ein mit SOL OCCIDIT, ET ORITVR überschriebenes Emblem (Nr. 24; Madrid, Biblioteca Nacional de España) greift nicht nur das Sinnbild der Sonne, sondern auch das zyklische Motiv des Sonnenaufganges und Sonnenunterganges in ganz ähnlicher Form auf und macht dies nun zu seinem Leitthema.⁹ Etwaigen Zweifeln an der Eignung des jungen Thronfolgers sowie dem stets virulenten Verdacht seines baldigen Ablebens setzt diese Darstellung die quasi zwingende Notwendigkeit der Naturgesetze entgegen: Mit der gleichen unverrückbaren Gegebenheit, mit der ein Sonnenaufgang auf einen Sonnenuntergang folgt, tritt hier – unter, so ließe sich hinzufügen, der Gnade Gottes – der legitime Thronfolger die Nachfolge seines Vaters an.¹⁰ Wenn man sie einmal unter dem Aspekt dynastischer Kontinuität lesen möchte, erhält die Sentenz vom „Reich, in dem die Sonne nie untergeht“, so eine ganz neue Bedeutung. Noch ein weiteres, in einer Vielzahl der Embleme der Reihe wiederkehrendes Motiv findet sich in dieser Darstellung: das des Baumstumpfes, aus dem ein junger Zweig ausschlägt. Dieses hier im Vordergrund der Komposition auf der rechten Bildhälfte abgebildete Element findet sich auch in Emblem Nr. 35 [Abb. 2] – dort im Zentrum der Darstellung gleichsam als Stammbaum, dessen mit einer Krone versehene Baumkrone von einer aus den Wolken herniederragenden skelettierten Hand mit einer Sense abgetrennt wird, während weiter unten bereits zwei ebenfalls gekrönte Zweige nachwachsen.¹¹ Der Verweis auf den späteren Karl II. und die (bereits ihrem Onkel, Kaiser Leopold I., als Gattin versprochene) Infanta Margarita liegt hier nahe¹² – und auch im zentralen Emblem [Abb. 1] lässt sich ein Verweis des aus dem Stumpfe neu sprießenden Lebens auf gesicherte Thronfolge und dynastische Kontinuität sicherlich nicht abstreiten.¹³ Sollte noch weiterer Erklärungsbedarf bestehen, dient eine am unteren Bildrand abgesetzte *subscriptio* dem Betrachter mit dem Hinweis, dass in den Strahlen des Mondes (nun) ein anderes

verschiedentlich sowohl als Mitglied der Königsfamilie als auch als *Sol Sacramentado* zu verstehen. Mínguez stellt so heraus, dass „precisamente uno de los jeroglíficos fúnebres diseñados para las exequias de Felipe IV en el convento de la Encarnación y reproducidos en la crónica de Monforte muestra el Sol Eucarístico y la Luna Inmaculista brillando sobre la tumba de Felipe IV. Es su lema, *Sol, et luna steterunt in habitaculo suo*. Este jeroglífico felipino pertenece a la serie hispana en la que la imagen solar del rey queda más definida, y sin embargo, en un momento determinado se recuerda al espectador o lector que un Sol más brillante todavía luce sobre el Rey-Sol,“ vgl. Mínguez 2001, S. 297-298.

⁹ Diese *inscriptio* ist, wie Orso gezeigt hat, eine Variation auf das *Liber Ecclesiastes*, wo es heißt: „Oritur sol et occidet“ (1, 5). Durch seinen Eingriff in die Satzstruktur erreicht der Autor der *inscriptio*, dass nunmehr diese nicht länger mit dem traurigen Thema des Sonnenunterganges, sondern optimistisch mit dem Sonnenaufgang endet. Damit einher geht sowohl das darunter befindliche Sinnbild einer untergehenden und einer in wolkenklarem Himmel aufgehenden Sonne als auch die *subscriptio* mit dem Hinweis, dass *Aunque un Sol muere entre sombras/ No ay tiniebla que enbrace/ Porque luego otro Sol nace*, vgl. Orso 1989, S. 98.

¹⁰ Vgl. Orso 1989, S. 98.

¹¹ Die dazugehörige *inscriptio* lautet: LIGNVM HABET SPEM SI PRECISVM FVERIT, RAMI EIVS PVLLVLANT. Iob. 14, die *subscriptio*: Que importará tu rrigor/ Si aunque la rama cortaste/ Los renuevos nos dejaste?, vgl. dazu auch Orso 1989, S. 105.

¹² Zum Zeitpunkt der Entstehung des Emblems lebten beide noch bei Hofe. Auf die mit Ludwig XIV. von Frankreich verheiratete Infanta María Teresa und Juan José de Austria, den illegitimen Sohn Philipps IV., wird, wie richtig bemerkt wurde, aus politischen Gründen nicht verwiesen worden sein, vgl. Orso 1989, S. 101f.

¹³ Der Verweis auf Is 11: 1 („Doch aus dem Baumstumpf Isais wächst ein Reis hervor, / ein junger Trieb aus seinen Wurzeln bringt Frucht“) ist hier naheliegend. Orso dagegen beschränkt sich darauf, in dem neu ausschlagenden Baumstumpf vor allem ein „compositional device that defines the plane of space closest to the viewer“ mit möglichen Konnotationen von Wiedergeburt und Auferstehung zu sehen, vgl. Orso 1989, S. 75.

Abb. 2: Pedro de Villafra y Malagón: Kupferstich nach *Emblem No. 35 für die Exequien Philipps IV.* (anonym) in: Pedro Rodríguez de Monforte: *Descripcion de las Honras que se hicieron a la Catholica Magd. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas ...* 1666, 18 x 13 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de España



Licht glühe und es somit, obwohl die Sonne gestorben, keinesfalls Nacht geworden sei.¹⁴ Die Diskrepanz zwischen der hier so nachdrücklich vermittelten frohen Botschaft unerschütterlicher dynastischer Macht und Größe und der instabilen politischen Realität könnte kaum größer sein.¹⁵ Damit bewegte sich Karl II. von Spanien – so ist bereits hier

¹⁴ Im Wortlaut heißt es dort: „En los rayos de la Luna/ Vine ardiendo otro farol:/ No es noche aunque murio el Sol“.

¹⁵ Man muss sich nicht in die Tiefen der Institutionentheorie begeben um festzustellen, dass institutionelle Ordnungen, und zu diesen seien hier höfische Zusammenhänge gezählt, zu ihrer Konstruktion und Aufrechterhaltung stets eines spezifischen Symbolhaushaltes bedürfen und dass dabei prekäre Zustände bestehender oder jedenfalls subjektiv vorausgesetzter Ordnungssysteme eine besondere Symbolisierungsleistung erfordern, vgl. Rehberg 1998, S. 407; ferner Rehberg 1995, S. 11-38. Bezogen auf institutionelle Selbstkonzeptualisierungen spricht der Autor auch von der „realitätsschaffende[n] Macht institutioneller Fiktionen“. Einen Hinweis darauf, dass dies für die instabile und daher stetig legitimierungsbedürftige Herrschaftsausübung Karls II. Gültigkeit beanspruchen kann, mag schon die Tatsache geben, dass der letzte Vertreter der Casa de Austria, des Hauses Österreich in Spanien, trotz seiner offenkundig wenig von Erfolg gesegneten Regentschaft (sowie seiner zusätzlich wenig vorteilhaften Physiognomie) zu den meistportraitierten Repräsentanten seiner Dynastie zählte. Oder, wie sich an seinem Beispiel eindrucksvoll herausarbeiten lässt, möglicherweise gerade deswegen. Die Umstände, unter denen der junge König das auseinanderbröckelnde Weltreich seiner Vorfahren übernahm – und die daraus resultierenden Folgen für die Künstler in seinem Umfeld – werden später noch

festzuhalten –, und mit ihm die folgende Arbeit, in einer Zeit und in einem Umfeld, in denen die höfischen Panegyristen wesentlich geschickter waren in der Handhabung politischer Symbole als ihr Auftraggeber in der Handhabung der politischen Realität.

1.2 Thema der Arbeit und Fragestellung

Ebenso wie die stete Rückversicherung in der Vergangenheit ist einer der zentralen Leitgedanken jeder Monarchie ihr kontinuierliches Sich-Fortschreiben in die Zukunft, die Gewissheit also, dass, wenn der alte König gestorben sei, der neue König diese Rolle übernehmen werde. Und zwar, so ließe sich mit Hinblick auf das erwähnte Emblem der Exequien Philipps IV. hinzufügen, mit der gleichen unverrückbaren Gesetzmäßigkeit, mit der auf einen Sonnenuntergang ein Sonnenaufgang folge. Nun war aber mit Karl II. eine Herrscherfigur angetreten, welche die von seinen mächtigen Vorfahren vorgeprägte Rolle des Herrn über Land und Weltreich kaum mit der gleichen Verve würde fortführen – und schon gar nicht ihre Fortführung auch in die nächste Generation garantieren – können. Abgesehen von innenpolitischen Problemen sollte der kränkliche Kindkönig [Abb. A5, Abb. A6, Abb. 3] verhindern, dass die unantastbare Einheit des spanischen Weltreiches in Stücke gerissen und unter den wartenden Feinden verteilt wurde. Gleichzeitig spekulierte man im Ausland bereits auf seinen frühen Tod, mit dem diese Einheit zwangsläufig fallen würde. Die lang erwartete Geburt Karls und sein von Gebrechen durchzogenes Leben sind unter diesem Aspekt mehr als nur eine im spanischen Erbfolgekrieg kulminierende Fußnote der Geschichte. Sie markierten, und gerade das versuchte die höfische Panegyrik mit aller Kraft zu negieren, zugleich die Verkörperung des letzten Ausläufers eines großen Herrschergeschlechtes – der Casa de Austria, des Hauses Österreich in Spanien. Der König und sein Hofstaat reagierten darauf, wie gezeigt werden wird, zweifach: Die Fortsetzung einer spätestens seit Kaiser Karl V. und Tizian – dem mächtigsten Monarchen seiner Zeit und seinem kaum weniger einflussreichen Portraitisten – etablierten dynastischen Patronage der Künste schrieb den König in eine übergreifende Kontinuitätslinie dynastischer Macht und Größe ein. Vor allem aber hielten die in seinem Auftrag entstandenen Bildwerke der Notwendigkeit einer fast vollständigen Ausblendung der fragilen individuellen Disposition der Herrscherfigur als „Bilder erinnertes Macht“ einen massiv verstärkten Rückgriff auf tradierte dynastische Themenbereiche und Symbole entgegen.

genauer betrachtet werden. Eines der kürzesten und zugleich sehr treffenden Résumés dazu sei hier vorweggenommen. Es stammt von Jonathan Brown, der völlig zutreffend feststellt, dass „Philip IV had bequeathed a sad inheritance to his misfit son: Spain was a country exhausted by war, impoverished by taxes, and crippled by plague and famine“, vgl. Brown 1998a, S. 233. Dem Autor gelingt es so, in weniger als einem kurzen Absatz, das politische Dilemma der Regentschaft Karls II. – damit zugleich die enorme Herausforderung, vor der seine Panegyristen und Hofmaler standen – in seinen Grundzügen zu umreißen. Dabei ist – worauf ebenfalls zurückzukommen sein wird – das gesteigerte Legitimationsbedürfnis Karls II. sicherlich eine, wenngleich auch nicht die einzige Erklärung dafür, warum das Bild (besser: die Bilder) Karls II. nicht notwendigerweise so einheitlich war(en), wie es das getreulich tradierte Religions- und Herrschaftsverständnis der Dynastie vermuten lassen würde.



Abb. 3: Sebastián Herrera Barnuevo: *Karl II. als Kind mit seiner Mutter*, um 1669/1670, Öl auf Leinwand, 194,5 x 137 cm

Wie sich die bildenden Künste im Dienste höfischer Panegyrik der außerordentlichen Herausforderung zu stellen wussten, auch einen vielleicht minder befähigten, in jedem Falle aber minder machtvollen Regenten auf der Bühne seiner illustren Vorfahren wirkmächtig auftreten zu lassen und sich dabei zu den überdauernden Grundsätzen eines längst verfassten Skripts zu positionieren, das hat sich die vorliegende Arbeit zur Leitfrage gemacht. Ihr zentraler Untersuchungsgegenstand sind mit Juan Carreños *Carlos II con armadura* [Abb. A1], Claudio Coellos *Sagrada Forma* (oder auch *Karl II. von Spanien verehrt die Eucharistie*) [Abb. A2] und Luca Giordanos *Triumph der Habsburger und Entstehung des Klosters* [Abb. A3] drei Arbeiten – ein Herrscherportrait, ein Altarbild sowie ein (Decken-)Fresko – für das königliche Kloster San Lorenzo el Real in El Escorial [Abb. 4, S. 20], das Stein gewordene Denkmal des besonderen Selbstverständnisses des Hauses Österreich in Spanien als Schützer des katholischen Glaubens und zugleich große mäzenatische Spielfeld Karls II., des letzten Vertreters der Dynastie. Ziel wird es dabei sein zu zeigen, wie – da der König selber als eigenständiger, wirkmächtiger Protagonist auf der höfischen Bühne quasi ausfiel – nunmehr die Architekten seines Auftrittes gefragt waren,



Abb. 4: Pierre Perret: *San Lorenzo el Real de El Escorial* (Gesamtansicht), 1587, in Kupfer gestochen nach einer Zeichnung von Juan de Herrera, 49,5 x 75,5 cm, Madrid, Biblioteca Real

diesen dennoch möglichst günstig zu inszenieren und bis zu einem gewissen Grade sogar zu ersetzen. Darauf, dass dies der Fall war, deutet bereits die schiere Anzahl der von Karl II. verbreiteten Herrscherbildnisse hin: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos macht in der Einleitung zu einer der ersten Studien überhaupt zur Ikonographie des Regenten die Beobachtung, dass „aunque su reinado no resultase precisamente modélico, paradójicamente Carlos II fue uno de los monarcas más frecuentemente retratados de la Casa de Austria“¹⁶. Oder, wie nachfolgend zu fragen sein wird, möglicherweise gerade deswegen.

1.3 Forschungsstand und Vorgehen

Lag die Kunst Spaniens lange Zeit kaum im Fokus der außeriberischen Kunstwissenschaft, so gilt dies erst recht für die Jahre zwischen dem Schaffen eines Velázquez und dem eines Goya.¹⁷ Eine Rolle spielte schon die Tatsache, dass ein Großteil der spanischen Künstler des ausgehenden 17. Jahrhunderts sich neben Arbeiten auf der Leinwand mit

¹⁶ Rodríguez G. de Ceballos 2000a, S. 93.

¹⁷ So wies die Literaturlage zur Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch lange Zeit (und weist in vielen Teilen bis heute) große Lücken auf. Erst Mitte der 1980er Jahre und verstärkt dann in den letzten zwei Jahrzehnten setzte – vor allem in der spanisch- und englischsprachigen Fachliteratur – vermehrt das Forschungsinteresse ein. Neben einigen Überblickswerken allgemein zur Kunst des 17. Jahrhunderts – hier wären etwa die frühen Publikationen von Angulo Íñiguez (1958; 1972) oder Camón Aznar (1978) zu nennen – ist der von Alfonso E. Pérez Sánchez herausgegebene Ausstellungskatalog zu *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo* eine der ersten Publikationen, die sich (gleichsam vorbereitet von der Schrift *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII* von Diego Angulo Íñiguez und Alfonso E. Pérez Sánchez, 1983 sowie einer Publikation generell zum spanischen Barock, vgl. Pérez Sánchez 1992) umfassend, intensiv und ausschließlich mit der Kunst der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts auseinandersetzen, vgl. Kat. Carreño, Rizi, Herrera 1986. Zusätzlich können einige weitere Ausstellungsvorhaben wie das von Jesús Urrea kuratierte zu *La pittura madrileña del secolo XVII* (Rom, Palazzo delle Esposizioni; 11.12.1991 – 31.1.1992) genannt werden. Für das vorliegende Promotionsvorhaben von Bedeutung sind insbesondere auch Edward Sullivans Studie zu Claudio Coello (ein Kapitel darin beschäftigt sich mit *Politics and Propaganda in the Sagrada Forma by Claudio Coello* und wurde vorab veröffentlicht), der 2002 von Pérez Sánchez publizierte Katalog zur Ausstellung *Luca Giordano y España* sowie die vor wenigen Jahren veröffentlichte Monographie zu Juan Carreño von Pilar López Vizcaino und Ángel Mario Carreño. Ohne hier erschöpfend werden zu wollen, sind aus der heute vorliegenden Zahl an Darstellungen neben den genannten und vielen weiteren Publikationen von Alfonso E. Pérez Sánchez für den spanischen *barroco* zudem die grundlegenden Werke von Jonathan Brown besonders hervorzuheben: Als eine der internationalen

Wanddekorationen beschäftigte und einige ihrer wichtigsten Aufträge als Fresken entstanden. Im Laufe der Zerstörung der Barockkirchen Madrids wurde ein überwältigender Anteil ihrer Arbeiten vernichtet, was einer breiteren Strahlkraft zumindest in diesem Aspekt sicherlich entgegenstand und -steht. Hinzukommen mag die geographische Komponente: Die Arbeit dieser Künstler lag nicht nur über einen langen Zeitraum in der Peripherie kunsthistorischen Forschungsinteresses, sondern fand in der Wahrnehmung ihrer potentiellen Betrachter und Historiker weit abseits der großen kulturellen Zentren Italiens oder Flanderns – oder lediglich als deren Derivat – statt.¹⁸ Für wenigstens einen Künstler stand dies zwar rasch außer Frage; wenn sich jedoch bereits 1888 Carl Justi in einer ausgedehnten und heute längst zum Klassiker avancierten Studie Diego Velázquez und seiner Zeit widmete,¹⁹ dann lag das Schaffen anderer spanischer Künstler dieser Epoche weit weniger im Licht eines solchen Forschungsinteresses. Und die direkt nachfolgenden Künstler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden zudem scheinbar vom andauernden Glanz der Ausnahmeerscheinung eines Velázquez regelrecht überstrahlt.

Was generell für das Kunstschaffen des ausgehenden 17. Jahrhunderts gilt, trifft auch für den über diesen Zeitraum präsidierenden Regenten zu, und zwar sowohl hinsichtlich seiner Regentschaft selbst als auch – und danach wird hier gefragt – hinsichtlich ihrer visuellen Vermittlung. Davon, dass der Mythos vom *Siglo de Oro*, dem glorreichen 16. Jahrhundert Spaniens, über alle geographischen und zeitlichen Grenzen hinweg bis heute wenig von seiner Faszination eingebüßt hat, zeugt eine fast unüberschaubare Materialfülle (kunst-)historischer Forschungsliteratur zu Kaiser Karl V. und zu seinem Sohn, Philipp II., sowie zu den unter ihrer Regentschaft entstandenen künstlerischen Vorhaben, ihrem besonderen mäzenatischen Anspruch und ihrer Ikonographie.²⁰ Das Gegenteil ist für den letzten Vertreter des Hauses Österreich in Spanien der Fall. Bereits der Vergleich der Feierlichkeiten zum 500. Geburtstag Karls V. (1500–1558) im Jahr 2000 mit dem im gleichen Jahr anstehenden 300. Todestag Karls II. (1661–1700) ist erhellend: Eine einzige Aufsatzpublikation nahm die letztgenannte Gelegenheit zum Anlass, sich einen Überblick über einige Herrscherbildnisse Karls II. zu verschaffen.²¹ Drei Jahre später deutet der

Koryphäen der spanischen Kunstgeschichte hat Brown sich in zahlreichen Publikationen auch den Künstlern des spanischen Hochbarock und ihrer Zeit gewidmet, vgl. Brown 1978; 1982; 1998a.

¹⁸ Für eine nähere kritische, wenngleich frühe Betrachtung dieser hier nur kurz anzureißenden Frage von Zentrum und Peripherie bzw. Original und Derivat für die Kunst des spanischen 17. Jahrhunderts vgl. Brown 1998a, S. 1-3.

¹⁹ Vgl. Carl Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1888.

²⁰ Zahlreiche Studien zur Patronage der Künste durch Karl V. und Philipp II. wurden – um ein Beispiel herauszugreifen – allein von Fernando Checa Cremades vorgelegt, vgl. Checa Cremades 2002; 2000; 1999; 1998a; 1989; 1992a. Durch mehrere große internationale Tagungen, Ausstellungsprojekte und Katalogpublikationen wurde die Beschäftigung mit den beiden Regenten und den unter ihrer Regentschaft entstandenen Künsten zudem im Jubiläumsjahr 2000 noch erheblich gesteigert. Erwähnt werden soll an dieser Stelle nur das internationale Projekt „Carolus“, das groß angelegte Ausstellungsvorhaben *Kaiser Karl V. – Macht und Ohnmacht Europas* (2000; Madrid, Gent, Wien, Bonn) sowie die vielzähligen Aktivitäten der von spanischer Seite eigens eingerichteten *Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. S.A.* (Spanische staatliche Gesellschaft für die Gedenkfeiern für Philipp II. und Karl V.), vgl. etwa Kat. *El linaje del Emperador 2000*; Ribot García 2000 (dabei insbesondere der Beitrag von Mulcahy 2000); Carlos V. *armas y letras 2000* (vor allem die Studie von Rodríguez G. de Ceballos 2000b).

²¹ Vgl. Rodríguez G. de Ceballos 2000a.

Autor einer weiteren Studie zur *Decoración pictórica de El Escorial en el reinado de Carlos II* auf dieses „elocuente olvido“²² (vielsagende Vergessen) hin. In Anbetracht einer „política cultural y celebrativa, apasionada, casi obsesiva, por las efemérides reales“²³ werfe dies zudem die Frage auf, welche Kriterien der Entscheidung zugrunde lägen, das Andenken einiger Könige zu zelebrieren, während man andere nur allzu gern dem Vergessen anheim fallen ließe. Die Frage nach den tieferen Gründen wird (hier) offen bleiben. Es steht jedoch fest, dass auch das jüngst vergangene 350. Jubiläum des Geburtstages Karls II. im Jahr 2011 vergeblich einer herausgehobenen Würdigung durch zeitgenössische Historiographen, Zeremonienmeister und Ausstellungsmacher harnte.²⁴ Dass es sich bei dem angemerkten „elocuente olvido“ nicht um einen Einzelfall, sondern pars pro toto um ein eklatantes Forschungsdesiderat handelt, zeigt der Blick auf die Literaturlage – zum König selbst, dem höfischen Kunstschaffen, über das er verfügte, und vor allem dem Bild, welches seine Hofmaler von ihm vermittelten. Es mag angesichts des Nachdrucks und der symbolischen Fülle der herrschaftsikonographischen Ummantelung Karls II. als feine Ironie der Geschichte erscheinen, dass eine der Pionierstudien zum „public image of the king“²⁵ nicht für den letzten *Austria*, sondern ausgerechnet für seinen großen Gegenspieler, den französischen Sonnenkönig, vorgelegt wurde: Wenn Ludwig XIV. über den letzten *Austria* triumphierte, dann galt dies nicht nur auf dem Felde der Schlacht, sondern auch auf demjenigen der medialen Aufmerksamkeit, die ihm – mehrere Jahrhunderte später – seitens der (kunst-)historischen Forschergemeinschaft zuteil werden sollte.²⁶ Ein Anfang

²² Bassegoda i Hugas 2003, S. 35.

²³ Bassegoda i Hugas 2003, S. 35.

²⁴ Die einzige mir bekannte explizite Würdigung erfuhr das Jubiläum durch einen rührigen spanischen blogger, der zum 350. Jahrestag des Geburtstages seines Blog-Protagonisten eine Sammlung von kleineren Privatstudien sammelte und publizierte, vgl. <http://reinadodecarlosii.blogspot.de/2011/11/resumen-del-350-aniversario-de-carlos.html> (abgerufen am 31. März 2013). Zu den visuellen Präsentationsstrategien des österreichisch-habsburgischen Zeitgenossen Karls II., Kaiser Leopolds I., liegen dagegen gleich zwei Arbeiten aus jüngerer wenn auch nicht jüngster Zeit vor, vgl. Schumann 2003 sowie die in der Tradition von Peter Burke anzusiedelnde kulturhistorische Untersuchung von Golubeva 2000. Hinzu kommen mehrere Studien, die über die Regentschaft Karls V. und Philipps II. hinaus am Beispiel der österreichischen Linie des Hauses verdeutlicht haben, wie sich mit den Mitteln der höfischen Kunst die im habsburgischen Herrschaftsverständnis tief verankerte Betonung der dynastischen Kontinuität in enger Verbindung zur *Pietas Austriaca* für die Legitimierung der eigenen Herrschaft propagandistisch nutzen ließ. An dieser Stelle sei unter einer Vielzahl vorliegender Publikationen generell auf die Arbeiten von Kovács und Polleroß verwiesen. Zudem hat sich Karl Vocolka in seiner 1981 publizierten Habilitationsschrift mit der [...] *politische[n] Propaganda Kaiser Rudolfs II.* sowie später zum ähnlichen Thema auch mit *Rudolf II. und seine[r] Zeit* beschäftigt, vgl. Vocolka 1981; 1985. Thomas DaCosta Kaufmann (1978) hat über *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II* gearbeitet, und Larry Silver (2008) über *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Auch der (bourbonische) Nachfolger Karls II. auf dem spanischen Thron und dessen visuelle Panegyrik sind bereits Gegenstand eingehender Betrachtung geworden, vgl. etwa die Studie zur *arte cortesano* unter Philipp V. von Bottineau 1986, die Dissertation von Morán Turina, *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía, 1700–1759* (Diss. Universidad Complutense de Madrid 1982) sowie die spätere Studie des gleichen Autors zu *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, 1990.

²⁵ Burke 1992, S. 1.

²⁶ Auf die ähnlich wie im Falle Karls V. oder Philipps II. viele Regalmeter füllende Literatur zu Ludwig XIV. wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden können; eine Publikation lohnt es mit Blick auf die vorliegende Fragestellung jedoch kurz hervorzuheben: Peter Burkes *The fabrication of Louis XIV.* (1992) versteht ihr Thema zunächst (nicht unähnlich zur vorliegenden Studie) als „the selling of Louis XIV“ und grenzt dies von Begriffskonzepten der öffentlichen Meinung, der Ideologie und der Propaganda ab – nicht nur, um der

ist jedoch gemacht: Seitdem auch die Regierungszeit Karls II. in den letzten Jahren von der Forschung gewissermaßen verstärkt „entdeckt“ worden ist, sind in verschiedenen Publikationen einige Forschungsdesiderate hinsichtlich des Kunstschaffens dieser Epoche erschlossen und ist so ein Fundament für die weitergehende Auseinandersetzung gelegt worden. Die meisten dieser Studien haben dabei die in diesem Zeitraum entstandenen Kunstwerke der „Schule von Madrid“ sehr eindrucksvoll in all ihrer barocken Pracht untersucht, jedoch kaum und noch weniger systematisch nach dem außergewöhnlichen politischen Kontext gefragt, in dem sie entstanden sind.²⁷ Vor diesem Hintergrund setzt

naheliegenden Gefahr des Anachronismus zu entgehen, sondern auch, um sowohl Leser als auch Autor vor der Versuchung zu bewahren „to interpret the poems, paintings and statues representing the king as if they were nothing but attempts to persuade, rather than (say) expressions of the king’s power and the devotion of some at least of his subjects“, vgl. Burke 1992, S. 4-5. Burke beruft sich hier u.a. auf den französischen Althistoriker Paul Veyne, und merkt mit Hinblick auf die Trajanssäule in Rom, welche vom Boden aus nicht auszumachen sei, an, dass „some works of art are created to exist rather than to be seen“. Obwohl alle drei genannten Konzepte – das der öffentlichen Meinung als auch das der Ideologie und der Propaganda – „were lacking in the seventeenth century“, bedeute dies jedoch nicht, dass „seventeenth century viewers and listeners were unaware of attempts of persuasion, or even manipulation. Given the stress on rhetoric in the education of elites at this time, they were probably more conscious of techniques of persuasion than most of us are today.“ Besonders gelte dies für das Konzept der Propaganda: Obwohl die römische *Congregatio de propaganda fidei* ein „committee for ‚the propagation of the faith‘, not for ‚propaganda‘ in the political sense of the term“ war, und das heutige Verständnis des Begriffes erst auf den Vergleich der Überzeugungstechniken der Anhänger der französischen Revolution mit denen der christlichen Bekehrung im späten 18. Jahrhundert zurückgeht, das ist doch nach Burke der Terminus, wenn er – als „attempt to transmit social and political values“ – nur weit genug definiert wird, „difficult to object to its use about the seventeenth century“, vgl. Burke 1992, S. 4-5. In dieser Hinsicht mag es, so Burke, genauer und zutreffender sein, davon zu sprechen, dass „the representations of Louis were commissioned to add to his glory“, wobei auch die für Karl II. wirkmächtige Facette einer symbolischen Autoritätskonstruktion hier bereits mitschwingt. Sowohl die Bedeutung symbolischer Autoritätskonstruktion als auch die Prozesshaftigkeit und (chronologische) Entwicklung dieses Vorganges des „image-making“ sieht Burke daher in dem auch für die Studie als ganzes titelgebenden Terminus der *fabrication* Ludwigs XIV. am besten aufgehoben, vgl. Burke 1992, S. 5. Die beiden Regenten, Karl II. und Ludwig XIV., könnten in ihrer Herrschaftsausübung wie -vermittlung unterschiedlicher kaum sein, und auch die vorliegende Untersuchung der bildnerischen Präsentation Karls II. wird sich im Zugang zu ihrem fürstlichen Untersuchungsgegenstand von dem Klassiker Peter Burkes unterscheiden: Während der Sozial- und Kulturhistoriker der *fabrication* des *image* Ludwigs XIV. dabei in einem großen Wurf nachspürt – nämlich, wie sie sich in Tinte, Stein, Bronze, Farbe und sogar Wachs sowie ganz konkret auf der Theaterbühne und damit, allgemeiner gesprochen, auf der Bühne des Hofstaates niederschlug –, fokussiert die vorliegende Arbeit ihren Blick auf die beispielhafte Untersuchung von drei vielschichtigen Kunstwerken, die Rückschlüsse auf die Vermittlung der Herrschaft Karls II. innerhalb der vielfach aufgeladenen Mauern des königlichen Klosters – aber auch deutlich darüber hinaus – erlauben.

²⁷ In Spanien hat man in den letzten Jahrzehnten aber bereits begonnen, sich dem Kunstschaffen dieser Zeit unter verschiedenen, auch ersten politischen Gesichtspunkten zu nähern. So lassen sich einige aufschlussreiche, aber vereinzelte Aufsatzpublikationen oder Tagungsreihen nennen: Enrique D. Pardo Canalis hat als einer der ersten das Kunstschaffen des ausgehenden spanischen 17. Jahrhunderts und des über diese Zeit präsidierenden Regenten in seiner Betrachtung der *Pinturas de la corte de Carlos II.* zusammengeführt und sich kurz auch mit der *Sagrada Forma* und Rizis *Auto da Fe* auseinandergesetzt, vgl. Pardo Canalis 1977. Weitergeführt wurde diese als Überblick angelegte Auseinandersetzung u.a. in der Ausstellung *Pintores del reinado de Carlos II.*, vgl. Kat. Pintores del reinado 1996. Ein von Fernando Checa Cremades herausgegebener Katalog zur Ausstellung *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano* leistete einen ersten umfassenden Beitrag dezidiert zur höfischen Kunst des Barock, vgl. Kat. Cortes del Barroco 2003. Im Rahmen der Ausstellung fand eine Vortragsreihe zum Thema *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII* in der Academia de España (Rom, 5. März–17. Juni 2003) statt. Darüber hinaus sind Ausstellungsprojekt und Katalog (sowie die begleitende Vortragsreihe) auch insofern wegweisend, als dass sie nicht nur den Beginn eines immer breiter werdenden wissenschaftlichen Interesses an der Herrschaftsrepräsentation und -legitimation der Casa de Austria markieren, sondern sich dezidiert dem oftmals vernachlässigten Zeitraum zwischen den Lichtjahren des spanischen Imperiums unter den Habsburgern und der Übernahme der Regentschaft durch die Bourbonen zuwenden. Weiterhin sind zu ausgewählten

sich die vorliegende Arbeit das Ziel, die bisherigen Ergebnisse um eine vielversprechende Perspektive auf die ebenso ausdrucksstarke wie bisher von der Forschung vernachlässigte Herrschaftsvermittlung Karls II. zu ergänzen. Einiges muss, anderes soll dabei außen vor bleiben.²⁸ Wie die drei Werke etwa am Hofe in Madrid, in Wien und in Paris rezipiert wurden, sei an dieser Stelle daher als Desiderat festgehalten (dessen Bearbeitung aufschlussreiche, ergänzende Ergebnisse bereit hielte).²⁹ Dass sie rezipiert wurden, zumindest aber Karl II. mit der Wahl von San Lorenzo el Real als dem größten Spielfeld seines mäzenatischen Engagements einen Kontext wählte, welcher eine größtmögliche Verbreitung

Aspekten wie der ephemeren Architektur und Festdekoration am Hof sowie höfischen Emblembüchern einige sehr interessante Untersuchungen erbracht worden. Vor allem die Dissertation von Teresa Zapata Fernández de la Hoz (1993) zu den *Arquitecturas efímeras y festivas en la corte de Carlos II.* und darauf folgende Publikationen der Autorin sowie die auf die Dissertation von Víctor Mínguez Cornelles (1990) zu *Las virtudes emblemáticas del príncipe. arte e ideología durante el reinado de los últimos Austrias* folgenden Arbeiten sind hier zu nennen – zuletzt der Sammelband *Visiones de la monarquía hispánica* (2007); demnächst wird mit *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria* eine weitere und für das Verständnis des Regenten und des Kunstschaffens in seinem Umfeld sicherlich fruchtbringende Publikation des Autors (n.v.) erscheinen. In den nachfolgenden Kapiteln wird darüber hinaus auf die jeweils einschlägige Forschungslage zu sprechen zu kommen sein.

²⁸ Zwei grundlegende Fragen wird die vorliegende Arbeit notwendigerweise streifen, aber nicht bzw. nicht abschließend beantworten: erstens die nach der Autorschaft der thematischen Bildkonzeption und -aussage (und speziell nach dem konkreten Einfluss des fragilen Regenten), zweitens die nach ihrer Rezeption, ihrer direkten (politischen) Wirkung. Zunächst zur ersten: Einmal abgesehen von der psychischen wie physischen Verfassung des Königs gilt es hinsichtlich der Frage nach dem Einfluss des Königs auf die für ihn entwickelte Bildsprache zu beachten, dass zum Zeitpunkt des Todes Philipps IV. mehrere Künstler fest am Hof etabliert waren und blieben. Hinzu kommt die Rolle der verschiedenen Einflussfraktionen bei Hofe – seine Mutter in ihrer Rolle als *reina gobernadora*, ihr Beraterstab, die mächtigen Beichtväter, die sukzessiven Priores des königlichen Klosters sowie einige weitere Netzwerke innerhalb der höfischen Gesellschaft, die sich mitunter der Kontrolle des Staatsoberhauptes entzogen: Sie alle mit ihrem jeweiligen Einfluss auf die Regierungs- und mäzenatische Tätigkeit des jungen Königs sind in dem hier vorgeschlagenen Rahmen schwerlich genau zu gewichten. Auf der anderen Seite scheint es gerade angesichts dieser Fülle an verschiedenen, teils divergierenden Einflüssen von Beratern, Intriganten und Vertrauten auf die fragile Figur des Königs interessant, dass sich, wie gezeigt werden wird, die althergebrachten Grundsätze der Casa de Austria mit einer solch gesteigerten, neuen symbolischen Wucht in der Herrschaftsvermittlung ihres letzten Vertreters niederschlagen. Die zweite Frage, welche von der vorliegenden Arbeit tangiert, aber nicht ausgeführt wird, ist die nach der Rezeption der von Karl II. für das königliche Kloster in Auftrag gegebenen Werke. Es ist durchaus denkbar, dass weniger die Untertanen, der revoltierende Adel, die Späher ausländischer Fürstenhöfe oder eine andere politisch relevante Öffentlichkeit, sondern vielmehr die Auftraggeber selbst in einem gewissen Maße „die süchtigsten Konsumenten der visuellen Botschaften“ (Warnke) der hier betrachteten Bildwerke waren, vgl. Warnke 1994, S. 170. Neben diesem Aspekt der nach innen gerichteten fürstlichen Selbstvergewisserung steht gerade hinsichtlich „politischer“ oder doch politisch aufgeladener Kunst die Frage der nach außen gerichteten Wirkung im Raum. Eine partielle Antwort ist in der Untersuchung der Rezeption und ihrem (visuellen) Niederschlag zu vermuten; der Verbreitung nicht (nur) der durch das Werk vermittelten Ideen und Ansprüche, sondern des Werkes selbst. Darüber hinaus ist ein kurzer Seitenblick erhellend. Friedrich Polleroß konnte einen regen, visuell ausgetragenen „Wettstreit“ zwischen dem Sonnenkönig und der österreichischen Sonne mittels emblematischer Rückgriffe auf die Sonnensymbolik nachweisen, in dem politische Konflikte – wie etwa das Vorgehen des französischen Botschafters in Wien illustriert – durch den demonstrativen Einsatz der Kunst im Sinne verbildlichter Thesen und Gegenthesen regelrecht „ausgefochten“ wurden, vgl. Polleroß 1987, S. 251. Ludwig XIV. institutionalisierte nicht nur den Einsatz von Kunst und Wissenschaft für seine politischen Ziele z.B. durch Akademiegründungen, sondern präsentierte seinen politischen Anspruch auch mittels der Kunst, die bereits 1665 von der vermeintlich kurz bevorstehenden Weltherrschaft des *Roi Soleil* über von Spanien beherrschte Landstriche kündete, vgl. Polleroß 1987, S. 247. Zur Verbildlichung politischer Ansprüche der österreichischen Linie vgl. ähnlich Kovács 1986, S. 53-86.

²⁹ Einen Hinweis darauf, dass dies ein ertragreiches Unterfangen sein könnte, gibt der 2009 von Gérard Sabatier und Margarita Torrione herausgegebene Band *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, vgl. Sabatier/Torrione 2009.

der dort entstandenen bildnerischen Programme und Inhalte gleichsam garantierte, wird hier aus verschiedenen Perspektiven vorgeschlagen und für das Verständnis der Werke entsprechend verortet werden.³⁰ Noch einen Punkt gilt es anzumerken: Die drei Werke werden im Folgenden als Ausdruck ihres Entstehungszusammenhanges im königlichen Kloster von El Escorial zu verstehen sein; sie weisen – wie sich zeigen wird als formativer Teil der Herrschaftsvermittlung, ja -postulierung des letzten spanischen Habsburgers – jedoch auf generelle Tendenzen spanisch-habsburgischer Herrschaftsikonographie hin, die sich über die Mauern des Klosters und über die Grenzen des ausgehenden 17. Jahrhunderts hinaus erkennen lassen.

Zuvor sind zunächst grundlegende Analyseschritte zu leisten, welche den Auftraggeber sowie die Potentiale und Einschränkungen höfischer Panegyrik vorstellen, dann die drei zentralen Werke Juan Carreños (Kapitel V), Claudio Coellos (Kapitel VI) und Luca Giordanos (Kapitel VII) betrachten und einordnen sowie sie schließlich einer weiteren Betrachtungsebene zuführen. Die vorliegende Arbeit gliedert sich dabei in acht Kapitel. Ebenso wie Karl II. als Erbe des spanischen Thrones in der illustren Geschichte des Hauses Österreich in Spanien zu verorten ist, so stehen Carreño, Coello und Giordano als seine Hofmaler fest in der Tradition des nicht minder ehrwürdigen mäzenatischen Wirkens der Dynastie. Beides wird nachfolgend zu betrachten und für das Verständnis der drei Werke fruchtbar zu machen sein (Kapitel II und Kapitel III). Daraufhin soll – nicht zuletzt mit Blick auf die wirkmächtigen Kontinuitäten, aber auch die signifikanten Brüche, die sich in beiden Fällen verzeichnen lassen – anhand einiger ausgewählter Herrscherportraits exemplarisch auf die Mechanismen und Leitthemen der visuellen Vermittlung Karls II. eingegangen werden (Kapitel IV). Dabei wird hinsichtlich der Präsentation und Legitimation des letzten Vertreters der Habsburger in Spanien ebenso nach den besonderen Charakteristika des tradierten Bildtypus habsburgischer Herrscherportraits zu fragen sein, wie das Panorama der „Bilder des Königs“ kurz zu öffnen und somit die Basis für ein übergeordnetes Verständnis der drei zentralen Werke Carreños, Coellos und Giordanos zu legen sein wird. Nachdem die Untersuchungsperspektive sich derart gleichsam immer weiter zugespitzt hat, soll sie nach der ausführlichen Betrachtung des *Carlos II con armadura*, der *Sagrada Forma* sowie der *Gloria de la monarquía* und der *Entstehung des Klosters* (Kapitel V, VI und VII) anschließend in zwei Schritten wieder geweitet werden: erstens im Hinblick auf die Einbettung der drei Werke in den Kontext von San Lorenzo el Real de El Escorial – dem von Philipp II. 50 km nord-westlich von Madrid als Regierungssitz und Ort religiöser Kontemplation errichteten Kloster-Palast (Kapitel VIII), dessen Erbauung Luca Giordano mit einer eindrucksvollen Darstellung des majestätisch-schlicht

³⁰ Nicht zuletzt mit Rückgriff auf die Beobachtung, dass „zu allen Zeiten unter den Herrschenden die Meinung verbreitet war, sie könnten über Bilder die Untertanen am wirksamsten beeinflussen, und sie müssten deshalb erhebliche Mittel in die bildliche Umsetzung politischer Botschaften investieren“ (Warnke), liegt nahe, dass man ihnen eine politische oder politisch fruchtbar zu machende Wirkung zutraute, vgl. Warnke 1994, S. 170. Ähnliches wird man sicherlich auch für eine außenpolitisch relevante Öffentlichkeit für annehmen dürfen. „Die Indizien, Phänomene und Ereignisse beweisen nur“, so Warnke weiter, „daß man den Bildern immer wieder eine große Wirkung zugetraut hat; sie beweisen nicht, ob sie diese Wirkung tatsächlich hatten. Es scheint aber eine Art Konsens darüber gegeben zu haben, daß man Argumente und Auseinandersetzungen mit Hilfe von Bildern ernst zu nehmen habe“, vgl. Warnke 1994, S. 177.



Abb. 5: Luca Giordano: *Die Errichtung des Klosters von San Lorenzo el Real*, bozzetto auf Leinwand, 53 x 168 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado

gekleideten Bauherren Philipp II. vor dem Hintergrund des sich rechts bereits imposant auftürmenden Gebäudes als einen Kulminationspunkt seines Freskos auch zum Thema macht [Abb. 5] –, womit die Werke in einem dezidierten Spannungsfeld zwischen den tradierten Grundsätzen der Dynastie und den politischen Notwendigkeiten des aktuellen Herrschers stehen. Und zweitens – in einer Synthese der Ergebnisse und einem Ausblick über die Klostermauern hinweg, auf den Auftritt des Königs auf der Bühne des Hofzeremoniells (Kapitel IX) – auch darüber hinaus.