

¿Louis XIV espagnol?

Madrid et Versailles – Images et Modèles

Tagungsbericht von einem Kolloquium im Château de Versailles, 21. bis 23 Oktober 2004

VON MARKUS A. CASTOR (PARIS)

Daß das zwischenhöfische Netzwerk neuzeitlicher Machtzentren eigentlicher Träger intellektueller, visueller und literarischer Ordnungen und Herrschaftskonfigurationen war, ist so sehr schon Gemeinplatz der historischen Wissenschaften geworden, daß die zweifellos noch vorhandenen blinden Flecke auf der Karte kultureller Transfers nur zu leicht aus dem Bewußtsein der Forschung geraten. Mit der Forcierung einer bis heute kaum gebrochenen, nationalstaatlichen Perspektive im 19. Jahrhundert ist die Reflexion darauf, was italienisch an deutschen Höfen oder was spanisch am Selbst- oder Fremdbild des französischen Regenten ist, nicht zur Selbstverständlichkeit geworden.

Die Verbindlichkeit fürstlicher Repräsentationssysteme, wie sie einerseits an den oberitalienischen Höfen, der Este, der Gonzaga, insbesondere der Medici und andererseits durch die burgundisch-habsburgische Tradition ausgebildet wurden, behauptete ihre Geltung bis in das 18. Jahrhundert hinein. Doch Aufschluß darüber zu geben, wie genau diese Grammatiken jeweils zu ihrer lokalen, spezifischen Ausprägung gefunden hatten, um prinzipiell den internationalen Standards und Codes entsprechen zu können und zugleich sich durch Differenz kenntlich zu machen, ist bislang nur in Teilen geleistet worden. Einzelstudien und umfangreiche Forschungsprogramme, die das allegorische Repertoire der Herrscherdarstellung und die ikonographische Programmarbeit der Zentren Europas nachvollziehbar machen, die den gallischen Herkules und den Rey planetas Spaniens samt ihrer gelehrten, antiquarischen wie astrologischen Herkunft und bildpropagandistischen Strategien erklären, haben bislang wichtige Achsen zwischenhöfischer Kommunikation erhellen können. Doch daß die Frage ¿Louis XIV espagnol? in diesem Kontext zunächst erstaunt, macht einmal mehr das Desiderat der Beforschung wesentlichster, bei näherem Hinsehen auch offensichtlicher Richtungen deutlich, in welchen mit Buchproduktion, Künftlerausaustausch, diplomatischem Geschenkverkehr, öffentlichen Denkmälern, gemalten Herrscherbildnissen und ephemeren Dekorationen modische so gut wie strategische Übernahmen zur Selbstbespiegelung des Eigenen im Fremden oder Anverwandelten unternommen wurden.



1 *Manufacture des Gobelins, aus der Serie der Histoire du Roi, Zusammenkunft Ludwig XIV. mit Philipp IV. am 7. Juni 1660 nach Charles Le Brun und Francois-Adam van der Meulen, 1665–68, betitelt auf der Bordüre: „Entrevue de Louis XIV, Roi de France et de Navarre, et de Philippe IV, Roi d’Espagne, dans l’île des Faisans, en l’année 1660, pour la ratification de la paix et pour l’accomplissement du mariage de Sa Majesté très chrétienne avec Marie-Thérèse d’Autriche, infante d’Espagne“*

Das von Beatrix Saule und Gérard Sabatier organisierte und im Comité scientifique durch Fernando Checa und Margarita Torrione ergänzte Kolloquium, das spanische, französische, aber auch deutsche Wissenschaftler zusammenführte, tat gut daran, die Frage nach Einflüssen, Übernahmen und Unterschieden der Höfe in Madrid und Versailles in einem interdisziplinären Zugriff zu stellen. Denn nur so lassen sich die mediengebundenen Strategien sinnvoll auf die Ganzheit des Kompendiums politisch motivierter Machtdarstellungen beziehen und ihre Funktion im Kontext verstehen. Daß sie überhaupt gestellt wurde, kann als auch politisch konnotierte Öffnung der Forschung gewertet werden, mit der sich eine Perspektive über die nicht selten noch dominierende, nationale Sicht der Dinge hinaus ergibt. In Versailles nach



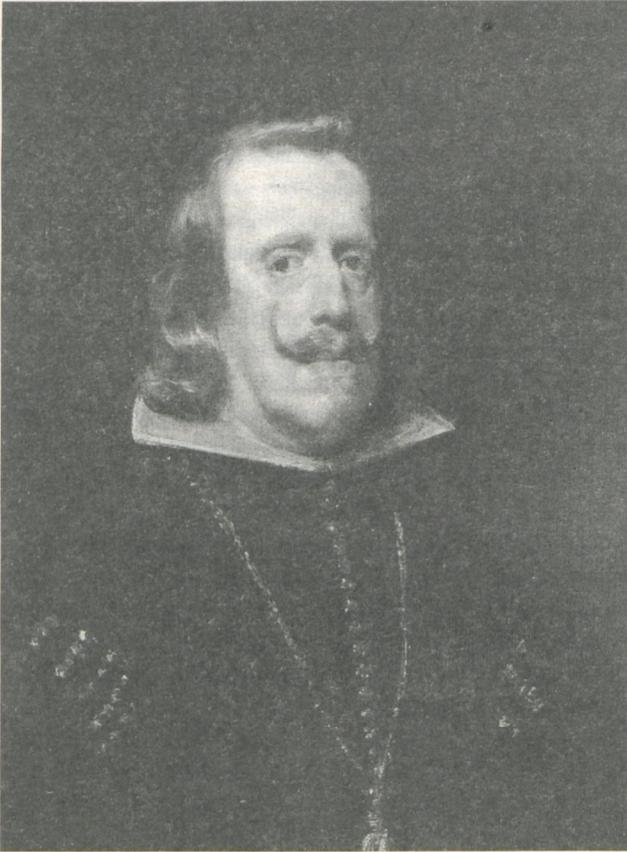
2 Charles Le Brun: Louis XIV, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon

dem Einfluß Spaniens zu fragen, ist aus dieser Blickrichtung ungleich mehr als die diplomatische Verbeugung auf der Escalier des Ambassadeurs, eher Einladung zum Petit Couvert im Antichambre. Vor dem Hintergrund des Verbundes der europäischen Königsresidenzen, dem neu gegründeten Forschungszentrum (Centre de Recherche du Château de Versailles) und der Zusammenarbeit des Patrimonio Nacional mit Versailles intonierte die Veranstaltung die Hoffnung auf eine institutionelle Verstetigung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung.

Das antinomische Verhältnis beider Häuser und die auch vom Volk getragene Antipathie haben einen der fraglosesten Topoi des Blicks auf den Nachbarn generiert, so daß die Fragestellung trotz immer wieder unternommener Annäherungsversuche noch heute provoziert. Gérard Sabatier (Univ. Pierre Mendès, Grenoble) machte einleitend deutlich, daß auch die Heiratsstrategien als vorzügliches Instrument europäischer Machtpolitiken nur auf Zeit das Bild einer versöhnlicheren Beziehung der Nationen zu formulieren imstande waren (Abb. 1). Die mit der Entrée vom 26. August 1660 zur Ehren von Louis XIV und Maria Teresa verkündete Einigung der Königshäuser, bildlich mit dem Triumphbogen der Place Dauphine und der Darstellung der „Réunion des contraires et les antipaties mises d'accord“, textlich mit der *Description* von André Félibien, reiht sich ein in die Kette der französisch-spanischen Verheiratungsfälle, die schon 1615

von Carlos Garcia (*La oposición y conjunción de los Luminaires de la tierra*) thematisiert und von den französischen Publizisten während des gesamten 17. Jahrhunderts diskutiert wurde. Das Programm, die bourbonische Herrschaft mit spanischer Herkunft zu stärken, vermochte jedoch nicht die grundlegenden Aversionen zu überwinden, die sich am konkurrierenden Bild der Herrscher kristallisierten. Wenn bis heute das Inventar der Ambivalenzen und Parallelen eine fruchtbare Historiographie hat entstehen lassen, mit der Konzentration auf die Souverains beider Länder stand die Absicht der Veranstaltung im Vordergrund, zu einer „Anthropologie der Politik“ zu gelangen, die Bilderproduktion und private wie öffentliche Körpersprache als unabdingbare Faktoren der Herrschaft untersucht. Zurecht wurde gefordert, etwa das Bild spanischer Verfallszeit unter dem letzten Habsburger (Carlos II) unter Analyse der kulturellen Interaktionen, der unübersehbaren Notwendigkeiten des Vergleichs zwischen Nachahmung und Distanzierung differenzierter zu betrachten. Und wie gelingt es Ludwig XIV. sich der Mechanismen und Praktiken Karl V. (Carlos I) zu bedienen und zugleich alle Hispanticité in den meisten Bildern seiner selbst zu umgehen?

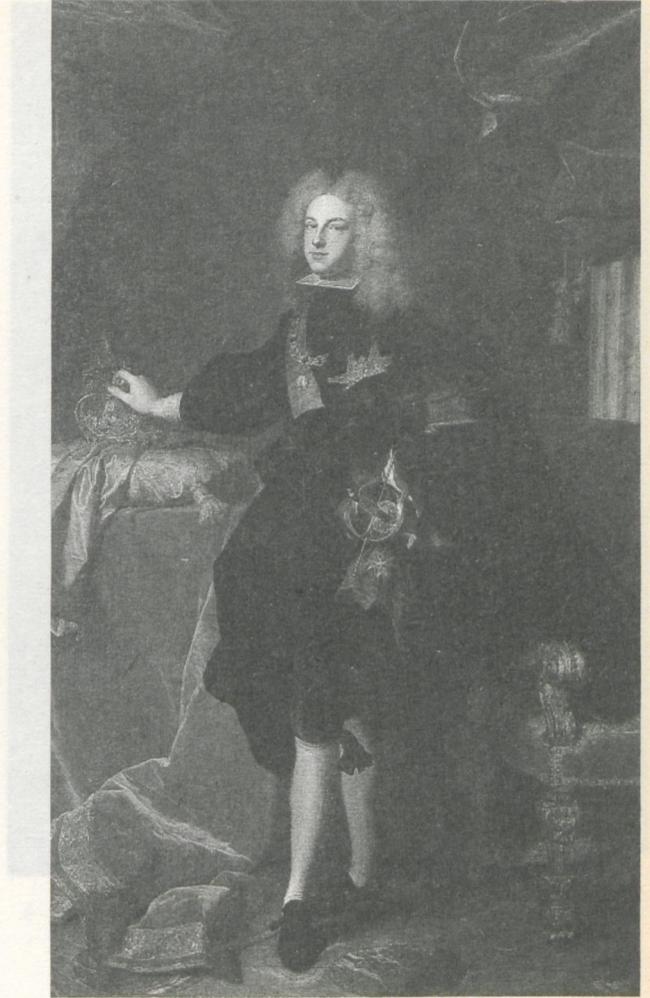
In vier Beiträgen wurde diesen Fragen mit der Analyse der Portraittaditionen beider Regenten nachgegangen (Abb. 2 und 3). Daß die Mehrzahl der Beiträge nicht vergleichend operierte, sondern zunächst in der detaillierten Analyse der jeweiligen Selbstbilder verblieb, hatte den Vorteil, jeden voreiligen, ja von den Bildern selbst intendierten Vergleich vermeiden zu können, mit dem man zu leicht den impliziten Klischees anheim gefallen wäre. Doch zweifellos hätte hier die methodisch fundierte Konfrontation konkreter Werke und Bildnisserien noch einzusetzen. So fragte Fernando Checa (Univ. Complutense de Madrid) danach, was denn einen spanischen Habsburger ausmacht. Der von Velázquez mit Felipe IV erarbeitete Standard findet seine Fortschreibung in der Reihe der Hofmaler (Martínez del Mazo, Carreño de Miranda, Luca Giordano), die für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts die Bildrhetorik des spanischen Habsburgers zwischen Gravitas und Melancholie festschrieben. Das Insistieren auf der Dynastie, das Akzentuieren der habsburgischen Züge und der Rückgriff auf mythische Bilder, des Königs als Großmeister des Ordens vom Goldenen Vlies, aber auch der dynastischen Künstlermythen (Tizian), die Verzahnung der Riten von Monarchie und Religion (so bei der Hochzeit Carlos II mit Marie-Louise d'Orléans 1680 mit dem Thema des Königtums) sind für die Spätzeit der habsburgischen Regentschaft nach Checa auch als Ausdruck der Krise zu lesen. Das fast stereotype Beharren auf den Modellen, die auf dem Urbild Philipp des Schönen von Burgund aufsetzten, und über Maximilian I. und Karl V. zu einem *Retrato de corte español* führten, bildete Referenzpunkte aus, die alle das Ziel der Persistenz der Habsburger und der Gloria militares hatten. Das, was den Chevalier espagnol ausmacht, die Verbindung von Gravitas und Majestas, be-



3 *Diego Velázquez: Philipp IV. von Spanien, 1656, London, National Gallery*

dingte die Ausblendung der *Affectas* und *Passiones*, wie sie am vorbildlichsten bei Diego Velázquez erreicht wurde. Die ersten Portraits Carlos II durch Mazo, Carreño und Coello führen nur eine leise Aufweichung und Bereicherung in das starre, spanische Portrait ein.

In dieser Kontinuität des Portraitmodells machte Miguel Morán Turina (Madrid, Univ. Complutense) einen Wandel zur einer angefüllten Symbolsprache in der Nachfolge des Velázquez aus, der mit dem Verlust der Zurückhaltung zugunsten einer Bereicherung, hin zum allegorischem Portrait führt, etwa bei Carreños Carlos-Portrait im Palacio del Buen Retiro vor Adlerspiegel. Doch die Verlebendigung geht hier mit einem kaum übersehbaren Qualitätsabfall einher. Wie heikel der Versuch einer Modifikation des kodifizierten Modells war, zeigt der dynastische Wechsel der spanischen Monarchie um 1700, mit den Unterschieden der Häuser Österreich und Bourbon, besonders im Portrait. Rigauds Interpretation des spanischen Portraits im ersten offiziellen Portrait Felipe V löste Unzufriedenheit aus (Abb. 4). Rigaud entsprach hier nicht den Konventionen und der Majestas eines Habsburgers, so daß sich Marie Louis Gabrielle de Savoie in einem Brief an ihre Mutter über das schlechte Portrait mokierte. Doch schon zuvor, in der neuen Situation



4 *Hyacinthe Rigaud: Philippe V, roi d'Espagne, 1701, Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon*

einer Interimsregierung durch die Mutter des minderjährigen Königs Carlos II wurde nach neuen Lösungen für die Verbildlichung gesucht. Beim Tode Coellos (Carlos II suchte in Frankreich und Italien einen Ersatz für den Hofportraitisten) war das repräsentative Portrait der Habsburger neben den spanischen Künstlern durch die Formeln von Leoni, Titian, Rubens und Giordano geprägt (Abb. 5). Die im Salon des espejos, im Monasterio del Escorial und der Casa Buen Retiro versammelten Bildnisse zeigten eine Sprache, welcher der Gebrauch symbolischer Ressourcen und Allegorien eher fremd war.

Doch ist die Funktion des Königsportrait nicht auf das öffentliche, staatstragende Portrait zu reduzieren, wie Stanis Perez (EHESS, *Réalisme et convention dans les portraits de Louis XIV*) zeigen konnte. Und am genauen Bild des spanischen Regenten scheinen die Franzosen keinerlei Interesse entwickelt zu haben. De Piles und Félibien nehmen von Velázquez, der mit Anne d'Autriches Bildergalerie im Louvre



5 Luca Giordano: Karl II. von Spanien zu Pferd, um 1694, Madrid, Museo Nacional del Prado

durchaus präsent war, keine Notiz. Hier ist der König mehr Allegorie in personam und nicht in der bildlichen Illusion anwesend, sondern das Bild gestattet einen Blick auf das Abwesende.

In Spanien waren die Züge des Hauses Habsburg seit Karl V. wesentlicher Bestandteil des Portraits und dessen Lesbarkeit. Wenn den Bourbonen kein physiognomisch sichtbares Zeichen ihrer Dynastie zur Verfügung stand um hier zu rivalisieren, sicherte die Balance zwischen Realismus und Konvention die Glaubwürdigkeit legitimer Herrschaft. So entspricht das Modell des „Portrait à naturel“ nicht der französischen Portraitauffassung. De Piles und Félibien machen die Verpflichtung zur Verbesserung der Natur im Portrait geltend, wenn es darum geht, die Mängel der Natur im Beau idéal aufzuheben. Die Majesté français gründet auf Renaissance und Antike, die die Gravité du roi in eine *Allégorie vivante* (Saint-Simon) gießt, sei es im Standbild oder der Medaillenserie. Diese *Vraisemblance* der Repräsentation ist gattungsübergreifend. Sie rekuriert nicht, wie in Spanien, auf die Serie gemalter Portraits, die zugleich genealogische Herleitung bedeutet. Wenn Louis in wenigen Beispielen à l'espagnole wiedergegeben wurde, ist das nur ein Moment der multifunktionalen Inanspruchnahme des Königs,

der in das weite Feld diskursiver Selbstrepräsentation eintritt, mit Beispielen, die ihn hier als Protektor der Akademie und dort als militärischen Führer verbildlichen. So ist Perez die zeitgleiche Bildpropaganda im öffentlichen Denkmal dem gemalten Bildnis vergleichbarer, als letzteres der Reihe seiner gemalten Vorbilder.

Wie Ludwig XIV. es vermochte, in den Jahren 1660 bis 1700 die Kunst zunehmend als Mittel der aggressiven Expansionspolitik zu nutzen, demonstrierte Hendrik Ziegler (Univ. Hamburg) mit einem Défilé von Beispielen hauptsächlich der Monumentalskulptur. Eine „inimitié permanente“ beider Völker, wie sie Ludwig in seinen „Mémoires pour l'instruction du Dauphin“ herausstrich, bildete, so Ziegler, die ständige Folie im Wettkampf der Bilder. Anna von Österreichs Order von vierundzwanzig Portraits des spanisch-habsburgischen Herrscherhauses für ihr Appartement im Louvre (1653/4) zeugt noch von einem positiven Spanienbild (ihr großer Einfluß, auch auf die spanisch geprägte Erziehung der Prinzen, blieb durch die Veranstaltung unterbelichtet). Doch bereits im Friedensjahr 1659 entwickelte sich in der Druckgraphik eine Bildsprache der Herabsetzung Spaniens (und des Reichs), die dann ab 1670 in der Monumentalskulptur zum öffentlichen Angriff mutierten sollte. So führte bereits mit dem Devolutionskrieg 1667/68 eine gesteigerte Aggressivität zu einem grundsätzlich negativen Spanienbild, und schon 1660, antwortete die aus Anlaß des Pyrenäenfriedens von Menestrier konzipierte Feier in Lyon im ephemeren Festaufbau dem *Plus Ultra* der Devise Karls mit dem Motto eines *Non Ultra*.

Der Skandal über das Vortrittsrecht der Gesandten Vatteville und Estrades im November 1661 in London führte in der Folge zu einem andauernden „Combat des Cérémonies“ und wurde durch die Verzichtserklärung des Spaniers vor dem versammelten diplomatischen Korps im Louvre in propagandistisch verwertbare Form eines Sieges gebracht und in der Serie der Taipissereien der *Histoire du Roy*, die seit 1665 in Arbeit war, vorerst zurückhaltend thematisiert.

Der Tod Philipps IV. und der darauf folgende Devolutionskrieg beförderte in der zweiten Hälfte der 1660 Jahre erneut einen verstärkten Einsatz bildkünstlerischer Produktion. Der Sieg gegen die holländische Tripelallianz (ab 1672) ermöglichte mit dem Frieden von Nijmegen (1678) die erzwungene Heirat von Marie Louise d'Orléans mit dem spanischen König, Carlos II (1679). Schon zur Zeit des spanischen Kriegseintritts 1674 wurde Spaniens Darstellung als besiegter Feind prominent an der Porte Saint-Martin, mit der ersten Identifikationsfigur Ludwig XIV. als nackter Herkules, dargestellt. Entgegen bisheriger Konvention ist der Feind hier nicht mehr Kontrahent, sondern eine vom Tugendhelden vernichtete Macht. Das ist Auftakt zu einer Serie monumentaler Skulpturen, der *Fontaine de la France* triomphante im Park von Versailles, die Frankreich im

Triumphwagen, begleitet vom gefangenen Löwen und Adler zeigt, des Sieges Frankreichs über das Reich (Marsy) und Spanien (Girardon) am Eingangstor zu Versailles und schließlich, herausgehoben, auf der Place des Victoires, deren vom Duc de La Feuillade errichtetes Königsmonument die Feinde Niederlande, Spanien, das Reich und Kurbrandenburg zu gefangenen Sklaven transformiert und mit dieser Verkündigung des Supremationsanspruchs zu diplomatischen Interventionen führt. Doch die zahlreichen, in der 80er Jahren errichteten Places royales festigen und verkünden die Hegemonialstellung Frankreichs an jedem Ort des Landes. Und mit der Erbfolgefrage in Spanien trägt sich der Konkurrenzkampf auf dem „neutralen“ Territorium Roms aus, mit den Mitteln der Kunst. Die vom Prinzen Vaini 1697 in Auftrag gegebene monumentale Marmorstatue des französischen Monarchen (heute Villa Medici) zeigt Ludwig XIV., der in seiner Herkulesikonographie Löwenfell und Globus als sichtbares Zeichen der Vormachstellung vereinnahmt; die Reaktion der spanischen Partei mit einem Gegenentwurf ließ nicht auf sich warten. Mazarins Projekt am Hang des Picino, mit einer Freitreppe, die durch ein Reitermonument Ludwigs auf sprengendem Pferd gekrönt werden sollte, war angesichts des Ortes und auch der formalen Bezugnahme auf Pietro Taccas technisches Meisterwerk der Reiterstatue Philipp IV. politisch nicht durchsetzbar.

Gerade am Reiterbildnis läßt sich die grundlegende Differenz beider Monarchien im Rahmen europäischer Verhältnisse herausstreichen. Diane Bodart (Univ. de Poitiers) arbeitete mit ihrem Vortrag (*Le „Droit de Statue“ et la géographie du pouvoir: Monuments royaux dans les territoires italiens de la couronne d'Espagne*) die Mechanismen der Bildinszenierungen und ihre politischen Bedingtheiten vorzüglich heraus. Hatten Karl V. und Philippe II. die Vorschläge Leone Leonis und Daniele da Volterras zu einem Reitermonument abgelehnt, so orderten François Ier und Catharina de' Medici sehr wohl in Italien, letztere bei Volterra (Henri II) und François bei Gian Francesco Rustici. Erreichte das Reiterbildnis Henri IV 1614 Paris, um als urbanistischer Höhepunkt auf dem Pont-neuf Place Dauphine und Louvre zu akzentuieren, so wurde die Reiterstatue Felipe IV in „privatem“ Umfeld, im Garten der Casa de Campo installiert, ein Raum, dessen restriktive Zugangsregeln das Werk jeder Öffentlichkeit entzog. Auch die zahlreichen Standbilder aus Leonis Atelier fanden Aufstellung zunächst in den Bovedas des Alcázar, um dann unter Felipe IV in den Gärten der Königspaläste verteilt zu werden. Zur Zeit, als Pietro Taccas famoses Reiterbildnis im Park von Buen Retiro seinen Platz fand (1642) erhielt das Reitermonument Louis XIII, von Volterra und Pierre Biard, mit der Place Royale seinen städtischen Bühnenraum.

Die frappierend unterschiedliche Nutzung der in ihrer Ikonographie, den Dimension und der handwerklichen Meisterschaft vergleichbaren Werke wurde bislang mit den verschiedenen Konzepten der Regenten begründet: die absolu-



6 René-Antoine Houasse, Transport der Reiterstatue Ludwig XIV. von Girardon 1699, um 1700, Paris, Musée Carnavalet

tistische, auf die Zentralisierung aller Gewalt ausgerichtete Monarchie Frankreichs hier, und die eine Vielzahl von Königskronen vereinigende, aber ihre Autonomie respektierende Macht des spanischen Regenten.

Diese Beschränkung der Macht in Spanien veranschaulichte Bodart mit dem Projekt Fernando Valenzuelas, dem Berater Maria Annas von Österreich, zur Aufstellung der Bildnisse von Felipe IV und Carlos II vor dem Alcázar 1677, das aber auf Initiative Don Juan de Austrias gleich wieder annulliert wurde. Lediglich zum Geburtstag von Carlos II, 1675, versammelten sich die bronzenen Denkmale in einer ephemeren Zusammenstellung von Karl V., Felipe IV, Isabella von Portugal, Felipe II und Maria von Ungarn vor der Fassade des Alcázar. In Frankreich konzipierte man – neben den Denkmalen von Girardon und Desjardin (Abb. 6) – unter der Leitung von Louvois und Jules Hardouin-Mansart in den Jahren 1685 und 1686 an die zwanzig öffentliche Königsbildnisse.

In Spanien war es wohl der zu ersichtliche Machtanspruch dieser Form der Herrscherrepräsentation, der solcherart Präsenz des Regenten im öffentlichen Raum unterband. Bodart konnte zeigen, wie sehr sich der spanische Monarch



7 Anonymus: Reitermonument Karl II. von Spanien in Messina, aus: Teatro geográfico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia, 1686, Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores

statt dessen auf die öffentliche Selbstdarstellung in den Gebieten der neapolitanischen und sizilianischen Kronen kaprizierte. Für den Zeitraum der aktivsten urbanistischen Eingriffe Ludwigs (1668–1697) errichtete man auf spanischem Territorium Italiens zwei Reitermonumente Carlos II und sechs Standbilder. Die in Dimension und Material bescheidener auftretenden, von lokalen Künstlern gefertigten Werke, besetzten zwar Bedeutungsachsen und Plätze, mußten aber ohne eigens geschaffenen Umraum auskommen. Doch in Neapel ist Carlos II der erste, durch öffentliche Monumente geehrte Souverain. Der Pariser Place des Victoires vergleichbar, ließ Francesco Marino Caracciolo 1668 in Avellino als Abschluß urbanistischer Restrukturierungsmaßnahmen ein Monument Carlos II errichten. In Konkurrenz plante der Vize-König Neapels, Pietro d'Aragona, 1667 eine monumentale Reiterstatue des spanischen Königs in Montoliveto, um dann letztlich auf eine moderatere Standfigur auszuweichen und mit der Abwesenheit von Inschriften die Feier des Königs politisch zu mäßigen. Weitere Beispiele folgten in Aquila, Capua, Lecce und Foggia.

Welchen Stellenwert und welche Wirkmacht das öffentliche Bildnis hatte, läßt sich am Beispiel des Reiterstandbildnis von Carlos II, das der Vizekönig in Palermo nach der Revolte der Stadt errichten ließ, und das mit der Ankunft der französischen Flotte schwarz verhängen wurde um später durch ein Bildnis Ludwig XIV ersetzt zu werden. Die Reiterstatue in Messina (Abb. 7), die in ihrer Ikonographie die Niederschlagung der Revolte der Bevölkerung thematisierte, wurde 1708 abgebrochen, die Flachreliefs ins Meer befördert. Die Methode, die Feier des Regenten durch Monumente zu erreichen, die von der Stadt selbst, zumindest aber von Privatiers errichtet wurden, wie das dann im Falle Ludwigs auf der Place des Victoires geschah, erscheint erfolgversprechender.

In Frankreich feiern die Statuen die Grandeur und die Vertues morales et politiques des „auguste Monarque“; sie treten damit als öffentliche Zeichen der Dankbarkeit gegenüber dem Regenten auf. Ganz anders in Süditalien: nicht die Gloire personnelle und nicht die Früchte der guten Regentschaft, sondern der Machtanspruch des Souverains und seine Überlegenheit werden formuliert. Es bliebe zu fragen, wieweit die mangelnde Akzeptanz dieser Botschaft auch auf die Grenzen des dynastischen Modells zurückzuführen sind. Hier wie da insistieren die Monumente auf der Präsenz des Regenten, der Konsolidierung des Führungsanspruchs und der körperlichen Anwesenheit für das Volk. Die große Distanz zu Madrid begründet in Italien weit mehr die Notwendigkeit der Präsenz in effigie, die der Stadt ihre Bedeutung verleiht. Fußt in Frankreich die Gloire auf konkreter, politischer und militärischer Macht, inkarniert in der Figur des Königs, so kompensiert in Sizilien und Neapel das Rapportieren der dynastischen Vorläufer die Abwesenheit des Herrschers.

Das in Europa einzigartige Ausmaß der Verbreitung von Reiterbildnissen findet seinen Abschluß mit der Errichtung der Statue Philipp V. durch Domenico Vaccaro in Neapel (1705), die nunmehr das Modell Ludwigs von Girardon auf der Place Vendôme aufnimmt und vor Gesù Nuovo ihren Platz fand, auf der Achse, die zur Statue von Carlos II führte. Mit dem Einzug der kaiserlichen Truppen 1707 wurde sie in Teile zerschlagen.

Wie grundverschieden die Möglichkeiten räumlicher Ordnungssysteme dies- und jenseits der Pyrenäen genutzt wurden, zeigte José Luis Sancho (Patrimonio Nacional, Madrid) in seinen Ausführungen. Die Mitglieder des spanisches Hofes besuchten nur für einige Monate des Jahres ihre *Sitios Reales*, Aranjuez im Frühling, Palacio del Escorial im Sommer (ab Felipe V die Granja de San Ildefonso) und El Pardo im Winter. Für den französischen Hof war es hingegen die Regel, außerhalb der Hauptstadt zu regieren. Den als Jagd- und Entspannungsreservat genutzten spanischen Landsitzen stehen Madrid und der Alcázar für das zeremonielle Hofleben mit festumrissenem Rahmen gegenüber. Sowohl nach ihren geographischen Raumordnungsmustern, als auch nach stadtopographischen Aspekten unterscheidet sich Spanien hier grundlegend. Mit der Anordnung einer Vielzahl königlicher Residenzen in einem Tagesradius um Madrid wird zwar durchaus die Notation räumlicher Distanzen bemüht und damit eine Vorprägung für das Versailler Modell geliefert. Doch der Hof bleibt die Stadt auf dem Weg vom mittelalterlichen Modell des Caput mundi zur neuzeitlichen Kapitale, die Zentrum der spanischen Krone, aber angesichts der Vielzahl spanischer Königtümer nicht die Hauptstadt Kastiliens ist.

Für die Ordnungsmomente des Palastes bedeutete die Auslagerung der Hofhaltung nach Valladolid unter Felipe III in der Folge eine Reorganisation des Madrider Hoflebens, die unter Felipe IV mit der Festschreibung der Hofetikette und

der Raumordnungen des Alcázar und des Palastes Buen Retiro zur klösterlichen Abgeschlossenheit führte. Man könnte vermuten, daß die wesentlich auf der Dynastie fußende Herrschaft hier ein statisches Beharren, sei es im Zeremoniell oder den Bildkünsten bedingte. Doch wurde mit dem Beitrag deutlich, wie bereits mit der Machtweitergabe von Karl V. an Philipp II. eine Neuordnung der Visualisierungen des spanischen Monarchieverständnisses einsetzte, eine Ordnung, die durchaus nicht, wie es die mythischen Beschreibungen eines starren Zeremoniells erwarten lassen, ein statisch unveränderliches Regularium war, sondern sich durchaus zu einer Reform der Etikette fähig zeigte. Die wiederholte Veränderung der räumlichen Dispositionen des Alcázar und des Palacio Buen Retiro, des Salon de mirror, des Salon octogon, der Camera del rey, die neue Fassadengestaltung unter Felipe III mit ihrer Vereinheitlichung und Geometrisierung, die Umbauten Moras lassen den französischen Botschafter Saint-Simon den Vergleich mit dem Louvre ziehen. Das Schaffen von Enfiladen und Sichtachsen entwickelt Grundkonzepte auch für die Gestaltung Versailles', das in den allegorischen Programmen und der imperialen Sprache der Bilder seine Vorprägungen auch außerhalb Italiens findet.

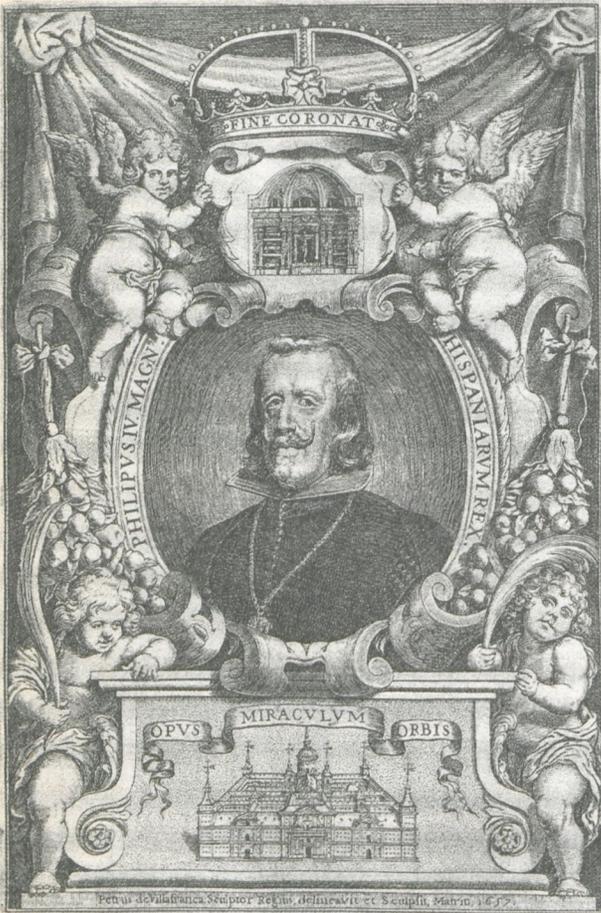
Läßt sich also das Verhältnis Frankreichs zu Spanien als dauerhafter Wettbewerb beschreiben? Mit dem interhöfischen Kommunikationsnetz ist der Vergleich der europäischen Gravitationszentren keine Frage, sondern politisch motivierte Notwendigkeit. Und durch die Heiratspolitiken war die Verflechtung der Nationen sehr viel enger und unterlag gänzlich anderen Modi als jede vertikale Kommunikation. Aus dieser Perspektive scheint ein Versäumnis der Veranstaltung auf, das nicht zuletzt der ökonomischen Beschränkung der Bandbreite möglicher Fragen geschuldet ist. Doch die jeweils zu definierenden Adressaten lassen erst die Leserichtungen und Mechanismen der Rezeption erkennen, die für jeweiligen Medien und Kommunikationsmittel verschieden sind. Wie wichtig diese methodologische Klärung ist, wurde vor dem Hintergrund der folgenden Beiträge deutlich. So galt die *Hispanicité* in der spanischen Literatur explizite nicht für den Fürsten, so die These Xavier le Person's (Univ. Paris IV, *L'impassibilité royale et l'expression des sentiments*). Allein schon Haarfarbe und Teint des Königs enthoben ihn jeder Nationalcharaktere. Auch wenn nicht explizite befragt, das Beispiel der spanischen Mode machte deutlich, daß es ein Unterschied ist, ob die intellektuelle Elite Kulturleistungen des Nachbarn rezipiert, oder ob die modische Aufnahme beiläufiger Modeaccessoires das Bild Spaniens generiert. Verkompliziert wird die Sachlage, wenn die Frühform des Modejournalismus im *Mercure Galant* mit seinen Berichten und Gravures die Vorlieben der Dames de Cour verbreitet.

Wie sich am französischen Hof die Mode zunächst auf der Grundlage der *Recueils des costumes du mode* und der bildlichen Überlieferung von Hochzeiten und militärischen

Siegen entwickelte, faltete Françoise Tétart-Vittu (Musée Galliéra, Paris, *A l'espagnole ou à la française – un nouveau modèle pour la mode de cour*) am Beispiel aus: Zur Zeit, als das schwarze Habit offizielles Staatskostüm Philipp IV. war, werden Golilla und Capa in Frankreich mit der alttümlichen Mode der Molièrezeit oder eben der Mode Hollands und Spaniens assoziiert. So dienen auf offiziellen Historien vor allem das spanische Kostüm und die französische Haartracht als Erkennungszeichen. Der Kinderhüter (*Guardainfante*), wie er mit Velázquez Portrait der Infantin Maria Anna zum auffälligen, raumgreifenden wie unübersehbar spanischen Körperverhüllungstabus entwickelt wurde (in Wien glaubte man bisweilen an die Gängigkeit der Fußamputationen spanischer Prinzessinnen), führte in Frankreich eher zur Ablehnung. Doch fehlte es in Paris nicht an spanischen *Marchants de mode*. Leinenprodukte, das *Rouge espagnol* und die *Gommes parfumées* waren gefragte Artikel, die jedoch dem Interesse am *Accessoire* und nicht am ausländischen Habit im allgemeinen entsprachen. Wenn sich die *Princesse de Conti* mit spanischen Diamanten schmückte, dann trug sie dazu eine Perücke als *Specialité parisienne*. Das Eigene wird mit modischen Zutaten bereichert, ob beim *Rouge* für Louis XIV oder den spanischen Gallons, die auf Bildnissen des Königs von Dänemark ebenso zu finden sind wie bei August dem Starken oder Peter dem Großen. Ob die *Chapeaux espagnolette* der Dresdner Hoffeste oder das *Costume à l'espagnol* der *Balles de cour* unter Marie-Antoinette, nicht die verständige Übernahme, das verkürzende Zitat macht das Habit mit *Esprit espagnol* interessant.

Die ebenso erfrischende wie virtuos von Héloïse Gaillard und Bertrand Cuiller gestaltete *Soirée*, die als *Intermezzo* das Kolloquium mit Werken französischer Hofmusik bereicherte, etwa mit den *Folies d'Espagne* von Marin Marais, der *Espagnolère* von François Couperin oder *Les Espagnols* von Jean-Baptiste Lully, machte in der Analyse von Vincent Berthier de Lioncourt ebenfalls deutlich, wie sehr das Spanische innerhalb des französischen Hoflebens als Thema zwar durchgängig präsent, im Grad der Auseinandersetzung aber modische Zutat blieb. Folge prinzipieller kultureller Distanz oder Resultat des spanischen Machtverlustes?

Wie weit fortgeschritten der Machtverlust der spanischen Seite im Ringen um die politische Vorherrschaft bereits war, führte die Analyse der Verhältnisse unter Carlos II durch Antonio Alvarez Ossorio (Madrid, Univ. Autonoma, „*L'invention aristocratique d'un roi, Charles II dernier Habsbourg d'Espagne*“) vor Augen. Die Kontrolle des Hofes durch die Aristokratie, die Machtbeschränkung des Regenten durch die *Noblezza* während der Regierungszeit Karls bedingte eine Rollenbeschränkung des Königs auf die Repräsentation im Zeremoniell, bei Veranstaltungen des Hofes, Audienzen und im Alltagsleben, dem sich das Bild des *Souverains* anzupassen hatte. Die Beschränkung der Botschaft auf die *Majestas* des Königs und die Repräsentation der faktisch



8 Pedro de Villafranca: Felipe IV und das Pantheon del Escorial, aus: Francisco de los Santos: Descripción breve del monasterio de San Lorenzo et Real del Escorial, Madrid, 1657, Madrid, Biblioteca Nacional

nicht vorhanden Sforca militare permanente in Madrid basierte auf dem System der Noblezza Castiliana um den Minister José de Austria, das letztlich die Figur des Königs garantierte. Das aristokratische Korps erst bildet den König im reglementierten Gerüst des Hofstaats. Louis XIV., umgekehrt, erzwingt das Reglement des Hofes, um sich als Zentrum, das allorten seine Präsenz im Bild behauptet, zu inszenieren. Die Unzahl an symbolischen Verweissystemen in Madrid zeigen nur wenige Beispiele, die sich so personalisiert auf den König beziehen. Die Casa Españól ist europäisches Haus. Das ebenso gewagte wie treffende Résumé des Vortrags lautete als Proportionalformel: es verhalten sich Philipp II. zu Karl II. wie Ludwig XIV. zu Ludwig XVI.

Wie sehr beide Häuser eng zusammenrücken, wenn es um die Sicht beider Nationen aus der Warte Englands, Hollands und des protestantischen Deutschland geht, untersuchte Jean-Frédéric Schaub (EHES, Paris, *La France espagnole en contexte européen au 17^{ème} siècle*). Auf vier Hauptfeldern literarischer Produktion werden Spanien und Frankreich

einer vergleichenden Kritik unterzogen. In der Denunziationsliteratur, der antikatholischen Polemik Englands, den Apologien der Hugenottenmartyrien und der deutschen Pamphletproduktion richtete sich der Impetus neben dem Papst (insbes. Alexander VI.) vor allem gegen den spirituellen Anspruch beider Regenten und die Modelle der Universalmonarchien. Hier wurden ab dem Ende des 16. Jahrhunderts Kampagnen konstruiert, die mit der Zirkulation von Texten und Bildern ein franco-spanisches Doppelgespannt plakatieren, das aus Sicht der Protestanten die ultrakatholische Militanz Spaniens als Verkörperung des Bösen schlechthin auszeichnet um dann Ludwig XIV. über die Definition als „Roi espagnol“ einzugliedern.

Doch wie sahen religiöse Praxis und der mit ihren Bildern transportierte Messianismus beider Regenten konkret aus? Mit dem El Escorial als dem Symbol spanischer Monarchie war für Philipp II. das Bindeglied zur Hand, sich als Monarch sinnfällig in das Bild eines Verteidigers des Katholizismus einzuschreiben (Abb. 8). Jesús Sáenz de Mieras (Musée de l'armée, Madrid) Untersuchung zum „Roi et l'exercice officiel de la religion à l'escorial“ demonstrierte die Verschränkung der räumlichen Strukturen, die Kapitelsaal und Abside der Basilika als Bindeglied von Privatpalast und Kirchenraum ausweisen, deren Ausstattung und Neudekoration Philipp II. eine neue, bislang unerreichte ästhetische Präsenz zusprechen. Der regelrechten Okkupation des Escorial seit Philipp III., mit der Einrichtung der Privatappartements als Inszenierung „persönlicher“ Andacht, folgten 1671 die mit der Beschreibung von Francisco de los Santos dokumentierten, seit dem 16. Jahrhundert umfangreichsten Umbaumaßnahmen unter Maria Anna de Austria. Mit der Konzentration der Kampagne auf die Sakristei erfüllt El Escorial als Teil der Hofhaltung die Funktion eines Pantheons, mit einer achsensymmetrischen Gruppierung um den König als Zentrum, dem die Kirche beige stellt wird. Das komplexe Verweissystem zwischen König und Kirche – die mythologischen Könige Spaniens verbildlicht die Kirchenfassade – funktionalisiert die Anlage des Palacio als Darstellungsmaschinerie, die sich um den Körper der Kirche schließt. Die machtspendende Funktion des El Escorial hebt den König an die Spitze der Gegenreformation.

Dieser programmatischen Verbindung von König und Kirche steht in Frankreich mit Louis XIV eine Religionspraxis gegenüber, die, wie Alexandre Maral (Centre de recherche et de restauration des musées de France, Versailles) darlegen konnte, zu Beginn zwischen offizieller Religionsausübung und persönlichem religiösem Vollzug differenziert („Le Roi et l'exercice officiel de la religion en France“). Der feste Platz des persönlichen (im Rahmen der Hofhaltung öffentlichen) Gebets in der Chapelle royale im Tagesablauf zwischen Lever und Soir, die Hochzeitszeremonien in der Schloßkirche, nehmen die Religion in den „Alltag“ königlicher Selbstdarstellung herein; das mit dem Dienst dreier Pagen inszenierte Trinken des Königs appliziert den Ritus der Messe auf den

Monarchen, der damit das Zentrum der Religion besetzt. Die weithin sichtbare Schloßkirche bleibt innerhalb der Versailler Ordnung, im Vergleich zum eigentlichen Zentrum, der *Chambre du Roi*, subaltern. Als Subsystem ist sie nur Teil im Gesamtsystem herrscherlicher Präsentation, nach Außen mit Festen und Prozessionen, mit der konkurrierenden Bezugnahme des Königs als Priant (der damit zugleich die Vorprägung durch Karl V. im El Escorial imitiert) und vor allem mit dem Ritus des heilenden Handauflegens, der fünfmal jährlich bis zu dreitausend Kranke aus ganz Europa anzog. Die Kirche, mit ihrem ikonographischen Programm und dessen Replik auf die *Chapelle Royale*, funktioniert hier als Transponder einer Publizität. Die auf den König fokussierte Sitzordnung, die Inszenierung, die in der theatralischen Verstärkung des Kirchenraums auch als musikalischer Klangkörper in die Gesamtkonzeption der Versailler Maschine eingeht, stehen in prinzipiellem Kontrast zur spanischen Praxis, die Philipp IV. nicht ins Zentrum, sondern dem Kardinal gegenüber setzt. Qua Autorität des Regenten wird in Versailles die Religion zur *Région royale*.

Die Frage, welche Rolle in diesem Konzept das spanische Modell gespielt hat, stellte sich Sylvène Edouard (Univ. Lyon III) mit seinem Beitrag „Le Messianisme de Louis XIV, un Modèle espagnol?“. Welche Rolle spielte der als Zuträger der Idee der *Grandeur* bemühte Blick auf die Dominanz der Habsburger, insbesondere bei der Erziehung des Dauphin und der Kreation seines Messianismus? Gegen die Meisterschaft der habsburgischen genealogischen Literatur und Emblemik imperialer Mythen setzte La Mothe für die Begründung der französischen Hegemonie eine bourbonische Genealogie. Die hispanophobe französische Historiographie läßt die Habsburger nur als exemplarische Figuren auftreten um so die Dehispanisation des Kaisers zu erzielen. Die Panegyrik Louis XIV konstruiert eine *Histoire de la Maison d'Autriche*, die mit dem Kunstgriff einer Eloge auf Philipp II auf den nobilitierenden Vergleich Ludwig XIV. mit Karl V. zielt. Der Denaturierung der genetisch korrumpierten Spanier steht die regenerierte Rasse der Bourbonen gegenüber, die in Louis XIV das Wiederaufleben des Modells Henri IV behauptet. Mit dem Bild einer Wiederauferstehung des christlichen Frankreich Saint Louis' und in Kombination mit einem „natürlichen“ Transfers der Herrschaftslegitimation, einer gleichsam als Vorsehung behaupteten Weitergabe der Macht bleibt Philippe II. eine *Supériorité* ohne Titel.

Nicht zuletzt mit der Heiratspolitik wird dieser genetische wie allegorische Transfer geleistet. Das Bildnis Maria Theresias ist in diesem Diskurs Träger der universellen Ordnung, nicht etwa der individuellen Merkmale, so wie die allegorischen Themen, die um den König kreisen, einer Mythologie universelle entstammen, die es erlaubt, im Hercule die Valois und Bourbonen zu symbolisieren. Die auch von Karl V. und Philipp II. jeweils spezifisch bemühte Sonnensymbolik transformiert sich bei Louis XIV zur Vereinnahmung aller

Bedeutungen eines *Pouvoirs*, das die obskuren, astrologischen Anspielungen in der Absolutheit aufhebt.

Solcherart Integrationsmechanismen, die eine Aufnahme und damit Besetzung wirksamer habsburgischer Repräsentationstechniken und deren Transformation zum Eigenen ermöglichten, exerzierte Bernard Hours (Univ. Lyon III, *De la Piété personnelle des princes français*) am Beispiel der ab 1683 einsetzten Demonstration neuer Religiosität des französischen Monarchen vor. Die Aufnahme der *Piété espagnole* demonstriert eine von der Historiographie verbreitete neue Regularität des Zeremoniells nach den „Episodes fortes“ des Monarchen. Die *Gazettes*, die den öffentlichen Auftritten, etwa zum Fest des Saint Louis eine „*Air content*“ zuschreiben, sind Teil der Inszenierung dieser Konversion. Frömmigkeit als geplanter politischer Akt, der die Festigung des Bildes vom Herrscher zu leisten hatte, läßt dann keine sinnfällige Unterscheidung von personeller Religiosität und staatlichem Zeremoniell mehr zu. Die gesamte Persönlichkeit des Monarchen geht im Zusammenfall von Amt und Mensch in der Person des Königs auf. Wenn dann der Regent stirbt, endet die Legitimierung des Amtes 1715 und die des Thronfolgers ist nicht mehr fraglos. Wenn alles berichtet wird, auch der Verfall des Königs, dann ist der Tod rhetorischer Rapport, dann ist der *Corps du Roi* öffentliche Funktion.

Das System des öffentlichen Zeremoniells der *Nocturnes* am spanischen Hof, die wichtige Rolle der Lichtmetaphorik im Alcázar, die *Exercicios de devotion*, die den König immer von der Königin begleitet präsentieren, grundlegende Momente des ab Philipp II. durch schriftlich fixierte Regularien minutiös vorgezeichneten Zeremoniells finden Eingang und Umprägung am Versailler Hof. Doch die in Spanien als Einübung zum Ideal einer *Vita Contemplativa* verstandene Regelhaftigkeit wird in Frankreich zur lesbaren Grammatik einer aktiven und umfassend gesteuerten Maschinerie der Herrschaftssprache.

Wie vertraut die spanischen „Zeichensysteme“ von Beginn an waren, verdeutlichte Margarita Torrión am Beispiel (Univ. de Savoie, *L'Espagne dans l'éducation des enfants de France. Don Quichotte, Le Miles Gloriosus de Philippe, Duc d'Anjou: 1693*). Auf der Grundlage der zweisprachigen *Dictionnaires* und *Grammatiken* waren Latein und Spanisch für das Studium der Wissenschaften Grundlage der Prinzen-erziehung. Die spanischen Autoren, Cervantes und Quevedo waren Gemeingut. Unter Maria Theresas Anwesenheit wurde am Hof die *Comédie espagnole* installiert. Das Ballet *espagnol* führte den Don Quijote auf, der mit seiner Übertragung ins Französische das Buch der Zerstreung schlechthin war. Coypels Theaterszenen, und dessen Dekorationen aus der Spanischen Komödie im Schloß von Compiègne belegen die bildliche Präsenz spanischer Kultur. Ludwig XIV. sprach Spanisch, der spanische Botschafter Conde Duque d'Alba sprach es ausschließlich, da er kein Französisch konnte. Die



Philippe V.^e Roy d'Espagne

Portrait de Monsieur le Dauphin et de Marie Anne Victoire de Bavière. Il naquit à Versailles le 19. Décembre 1672. et succéda à Charles II. Roy d'Espagne qui mourut le 1.^r Novembre 1700. après avoir réglé son Successeur en son vivant. Il épousa le 26. Juillet 1701. Marie Louise Gabrielle de Savoie, fille de S.A.R. Amé II. Duc de Savoie.

- 9 Jean Mariette: Philippe V, roi d'Espagne, Paris, Bibliothèque National de France BNF, Cabinet des Estampes

Zeichnungen des Prinzen nach Don Quijote für Philipp IV. heißen nicht, das man Spanien mochte, doch selbstverständlich rezipierte man ihre großen Autoren. Das Manuskript „Dom Quichotte de la Manche“, aus der Hand von Philippe de France, Duc d'Anjou, zukünftiger König von Spanien, zeugt von der Gründlichkeit der Auseinandersetzung am Hof, ebenso wie Molières Aufführung von Bouscals „Dom Quixotte“ von 1639 im August 1660 vor Ludwigs XIV. im Château de Vincennes und dessen dreißig Reprisen im Palais Royal.

Doch die Richtung des Transfers kehrte sich nach der Regelung der Erbfolgefrage um. Céline Gilards (Univ. de Poitiers, *Louis XIV et Philippe V: Héroïsme et Imaginaire Populaire 1700–1714*) unternommene Analyse, zumeist unbearbeiteter Quellen, der Cordeles, Relaciones und spanischen Pamphletproduktion, ließ die Genese des populären spanischen Bildes des Enkels Ludwigs, Philipp V., nachvollziehen. Demnach betonte der offizielle Bilddiskurs die Physiognomie und Rasse des Belle homme, dessen blondes Haar Ausweis habsburgischen Geblüts war, eines Königs, dessen seltenes Lachen die spanische Gravitas unterstützte. Mit topischem Rückgriff auf die Signets und Embleme Karl V.

wird die Vorausahnung guter Herrschaft eines revitalisierten Habsburgers inszeniert. Vermögen und Kraft der Nation koinzidierten hier mit der persönlichen Stärke des Monarchen. Die *Entrée* Felipe V sorgte mit geballter Symbolik am Triumphbogen vor dem Prado, der *Fleur de lis*, der Sonnensymbolik des als Apoll erscheinenden Felipe für die suggestive Verbildlichung der französischen Herkunft als Kraftübertragung. Mit der Feier der Gründungsmythen der französischen Monarchie, mit Saint Louis, Saint Ferdinand und der Thematisierung der Eroberung Jerusalems und dem Kampf gegen den Islam wird die Identität beider Monarchien verbildlicht, aber auch die *Hispanicité* Louis XIV, dessen Bourbonisches Blut die Revitalisierung Spaniens bedeutet. Wie strategisch Philipp V. zum Typus des *Héros* aufgebaut wird, scheint ab 1704 eindeutig ablesbar (Abb. 9). Schon 1702 ergaben sich für den jungen König die ersten Schlachtenerfolge in Italien. Die Konkretisierung und Individualisierung dieser besonderen Stärke, der *Bravoure de combat*, führte mit der Schlacht in Portugal zu einem Bild des *Héros populaire espagnol*, von dem auch Ludwig zehrt, wenn mit der *Castor und Pollux*-Ikonographie (Coysevox) das Duo Louis und Philippe zu einer Assimilation des dauerhaft militärisch erfolgreichen Regenten geführt wird. Doch ab 1710 fehlt dann in Spanien ein offizielles Bild Ludwigs XIV. Felipe V, der von Lope de Vega in der populären Figur des mutigen, biblischen David gefeiert wurde, kreiert seinen eigenen Begründungsmythos, den eines bourbonischen Spaniers, dessen direkte Verbindung zu Gott einen Inkarnationsgedanken einführt, der die traditionelle Emblematik der Habsburger dem *Archeduque* und dem katalonischen Königtum überlassen kann. Damit befreit sich die Figur des spanischen Regenten zugunsten einer Neukombination von Verbildlichungsstrategien, die auch gegenüber der französischen Fokussierung auf die Figur des Monarchen, die in Versailles keine Familiengalerie mehr nötig hatte, eine relative Unabhängigkeit behauptet.

Wie dieser Transformations- und Ablösungsprozeß im einzelnen vonstatten ging, bliebe in weiteren Detailanalysen nachzuvollziehen. Doch im Resumé verstand sich das Kolloquium als *Départ*. Wenngleich um einige, wesentliche Aspekte der Bildpropaganda zu ergänzen – so fehlte leider ein Beitrag zu den zahlreichen, das offizielle Bild „prägenden“ Medailleserien und die das politische Ereignis auf die offizielle bildliche Formel bringenden Almanachs (Abb. 10) konnten nicht berücksichtigt werden –, die Veranstaltung vermochte über das der Forschung bereits Bekannte hinaus mit konkreten Einzelfragen und oft mit überraschenden Resultaten und neuen Einsichten zeigen, wie im komplizierten diplomatischen Ringen um Macht und Einfluß, ein anhaltendes Balancieren der Verhältnisse im Blick auf ganz Europa nötig war und wie sehr die Künste unverzichtbares, ja hauptsächliches Instrument der Auseinandersetzung waren. Die Analyse der Kommunikationsmedien und ihrer Funktionsmechanismen wäre von hier aus auszuweiten auf das vielfältige Repertoire der Imagegeneratoren (Geschenkverkehr, Künstlertausch)

sowie der Strategien zwischen offener Übernahme, Appropriation und versteckter Einverleibung, die die propagandistischen Techniken des Nachbarn nutzbar machen. Selbstredend ist dem Netzwerk der internationalen Beziehung eine multidirektionale Struktur der Gleichzeitigkeit zu unterstellen. Mit und trotz der Konzentration des Kolloquiums auf die Achse Versailles-Madrid und der nötigen Eingrenzung auf die Epoche des Grand siècle und des Siglo de oro machten zahlreiche Anklänge an das europäische Verweissystem die europäische Dimension und die Gegenseitigkeiten kultureller Befruchtungen deutlich. Die gewinnbringende Konfrontation der „anthropologischen“ Konzepte, wie sie sich mit der Analyse der Bilder der Regenten und ihres Vergleichs in den Diskussionen ergab, verdiente in vielfältige Richtungen ausgedehnt zu werden. Insbesondere der für ein Verständnis essentielle Blick auf Wien, etwa auf das Programm und die Ordnungsmomente der Hofburg, insbesondere aber auf die österreichischen Herrscherfiguren (Leopold I.), zu denen einschlägige Forschungen ja bereits vorliegen, verspricht den Nachvollzug der einst so verflochtenen europäischen Beziehungen.

- 10 *Almanach de 1701, LE ROY ACCEPTE LE TESTAMENT DU FEU ROY CATHOLIQUE CHARLES II. ET DECLARE MONSEIGNEUR LE DUC D'ANJOU / ROY D'ESPAGNE SOUS LE NOM DE PHILIPPE V. A VERSAILLES LE XVI. NOVEMBRE M. D. CC. A PARIS CHEZ N. LANGLOIS RUE / ST JACQUES A LA VICTOIRE. – ET CHEZ A. TROUVAIN RUE / ST JACQUES AU GRAND MONARQUE, 1701, Paris, BNF, Cabinet des Estampes*

