

faßt 16 Seiten (!) – einen Romaufenthalt von Artus Quellinus d. Ä. vor 1639, oder vielleicht einen davor, 1634, und wurden ihm antike und italienische Anregungen auch bei einem von A. Houbraken für 1644 erwähnten Aufenthalt in Frankreich (Fontainebleau) vermittelt? Beim sehr ausführlich geschilderten Werk von François Duquesnoy fragt man sich bei den Zeichnungen z. B., welche sind – gesicherte – Originale, welche (z. B. die nicht genannten im Wallraf Richartz-Museum, Köln) zeitgenössische oder spätere Kopien? Auch für den wichtigen Komplex der nur in Abbildungen überlieferten plastischen Puttendarstellungen (späte Gipse), deren Zusammenhänge mit Elfenbeinen, Biskuitporzellanen von Sèvres, Übereinstimmung mit Figuren in der Galerie Girardon darf man auf die weiter aufklärenden Studien von Marion Boudon-Machud (Pariser Dissertation 2001) hoffen, die ihre Gründlichkeit schon im Ausstellungskatalog *L'Idée de Bello*, Rom 2000, unter Beweis gestellt hat. Die 26 Seiten Text zum – für nordeuropäische Entwicklungen im

Barock – so wichtigen François Duquesnoy, auf den meiner Meinung nach auch die Idee der sitzenden Muttergottes vom Typus derjenigen bei Artus Quellinus d. Ä. in Lille, bei Faydherbe, Jean Cardon (Abbn. S. 835 bzw. S. 877) und auf vielen Grisailen u. a. von Erasmus Quellinus, Daniel Seeghers, Jan van Kessel zurückgeht, scheinen mir z. T. doch zu allgemein gefaßt.

Doch auch die zwei Indices am Ende, welche die über 2000 abgebildeten Werke nach Künstlern bzw. topographisch erfassen, inklusive einer Vielzahl weitgehend wenig bekannter Werke, bestätigen die Bedeutung des imposanten Buches als Sammel- und Nachschlagewerk, von großem praktischen Nutzen, auch wenn man es nicht als Kompendium bezeichnen möchte, das auf intensiveren, auch archivarischen Recherchen und stets kritisch überprüfter Sekundärliteratur basiert, sondern eher als teilweise inventarartige Kompilation der unglaublich reichen Produktion für die südniederländischen Kirchen und Abteien des 17. und frühen 18. Jh.s.

Christian Theuerkauff

JOSÉ LUIS COLOMER (Hg.)

## Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII

Madrid, Villaverde 2003. 484 S., Ill., graph. Darst. € 54,-. ISBN 84-933403-08

Im Mai 2001 veranstaltete die Casa de Velázquez in Madrid eine internationale Tagung zum Thema *Kunst und Diplomatie* im Spanien des 17. Jh.s. Auch wenn das »Siglo de oro« zu den Kerngebieten der Spanienforschung gehört und die Literatur zu Velázquez von Carl Justis legendärer Biographie bis zu Jonathan Browns *Velázquez - Painter and Courtier* gar nicht anders konnte, als diesen Konnex zu behandeln, fehlt doch bislang eine umfassendere Darstellung zu diesem Paradethema einer interdisziplinär arbeitenden, sowohl geistes- als auch sozialgeschichtlich orientierten

Kunstgeschichte. Francis Haskell hatte schon 1963 seine Untersuchung über das Verhältnis von »Maler und Auftraggeber« mit dem Untertitel »Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock« vorgelegt. Wenn auch Rom und Venedig im Zentrum dieses »Klassikers« stehen, hat Haskell verschiedentlich auf die Rolle der spanischen Mäzene verwiesen. Nicht nur in Rom erregten sie als Sammler und Auftraggeber Aufsehen, auch die Vizekönige von Neapel beschäftigten Künstler für ihre Repräsentation und mehrten als Agenten des spanischen Königs dessen Kunstsammlung.

1985 hat Martin Warnke mit seinem *Hofkünstler* den Rahmen beschrieben, in dem die Künstler ihr spezifisches Selbstverständnis entwickelten, indem sie wesentlich das Erscheinungsbild fürstlicher Repräsentation bestimmten. Den kunsttheoretischen Begründungsstrategien, mit denen sie ihren privilegierten Status rechtfertigten, stellte Warnke Überlegungen zu Zeremoniell und Diplomatie gegenüber. Die Begriffe »*magnificentia*« und »*liberalitas*« als grundlegende Elemente politischen Handelns beschreiben zugleich die Funktion künstlerischer Tätigkeit. Dem »*Sale of the Century*«, dem wohl spektakulärsten Ereignis auf dem Kunstmarkt des 17. Jh.s, widmete sich 2002 eine Ausstellung in Madrid. 1649 beschloß das englische Parlament den Verkauf der Kunstsammlung Karls I. von England, zum einen, weil ihnen die Kunstschätze als Inbegriff eines verhassten Regimes erschienen, zum anderen weil man enorme Schulden decken mußte. Karl I. hatte als Kronprinz 1623 eine spektakuläre Brautfahrt nach Spanien unternommen; sein Heiratsprojekt war allerdings aus politischen und konfessionellen Gründen gescheitert, während die Gemäldesammlung Philipps IV. Karls eigene Sammeltätigkeit inspirierte. Als dann die englischen Kunstschätze zum Verkauf standen, sicherten sich wiederum die Spanier mit Geschick einen bedeutsamen Teil der Sammlung. Der Katalog schildert informativ und methodisch beispielhaft die spannungsreiche Beziehung zwischen England und Spanien, Kunst und Diplomatie.

Auch wenn sich natürlich eine Fülle kunsthistorischer Literatur nennen ließe, die sich in den letzten Jahren mit den verschiedenen Aspekten des komplexen und durchaus problematischen Verhältnisses von Kunst, Auftraggeber und Politik beschäftigt hat, so markieren doch die eben skizzierten Arbeiten so etwas wie die Eckpunkte eines Terrains, auf dem die Aufsätze des von José Luis Colomer herausgegebenen Sammelbandes *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo*

XVII anzusiedeln sind. Einige Autoren sind sowohl in dem *Sale of the Century*-Katalog als auch in dem Band von Colomer mit Beiträgen vertreten. Die 24 Aufsätze in spanischer, italienischer, französischer, englischer und portugiesischer Sprache gruppieren sich in fünf Kapitel, deren Überschriften das Oberthema »*Kunst und Diplomatie*« sehr weit fassen. Auch methodisch läßt sich kein Bemühen um einheitliche, aussagekräftige Gliederung nach Fragestellungen erkennen – bei einem Tagungsband leicht erklärlich, doch angesichts des anspruchsvollen Buchtitels schmerzlich zu bedauern. Statt dessen finden sich relativ beliebige Themen, »*La Representación oficial del poder*«, »*Relaciones artísticas con las cortes europeas*«, »*Coleccionistas y mercado del arte entre España y Europa*«, »*Obras de Arte en las Relaciones Diplomáticas entre España e Italia*« und schließlich »*Miradas cruzadas: la literatura artística*«, in die sich keineswegs alle Beiträge überzeugend fügen.

Im ersten, der Repräsentation königlicher Macht gewidmeten Kapitel behandelt Bonaventura Bassegoda die Ausstattung des Escorial unter dem letzten spanischen Habsburger, Karl II. Das Bauwerk gehörte zu den Höhepunkten der Spanienreisen, ein Umstand, dem Philipp IV. und Karl II. Rechnung trugen, indem sie hier die Glanzstücke ihrer vor allem aus diplomatischen Geschenken erwachsenen Sammlung ausstellten, wobei zunächst Velázquez die Konzeption dieses repräsentativen »Museums« übernommen hatte.

Zu den instruktivsten Beiträgen gehört der Aufsatz von Diane H. Bodart »*Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVIIe siècle.*« Den Ausgangspunkt bildet Juan Bautista Mainos »Rückeroberung von Bahia«, auf dem nicht der siegreiche Feldherr, sondern das unter einem Baldachin aufgestellte Bildnis des Königs die Huldigung der Bevölkerung empfängt. Eine ähnliche Konstellation ist für das »Fraga-Porträt« Philipps IV. bekannt, das in Madrid in der Kirche der

Katalanen den Machtanspruch des Königs dokumentierte. Victor Stoichita hatte 1986 in diesem Umstand eine Sakralisierung des königlichen Porträts gesehen. Bodart untersucht den zeremonialgeschichtlichen Zusammenhang und weist nach, daß der Baldachin den Ort der Erscheinung des Königs definiert und dem Porträt erst die Stellvertreterfunktion ermöglicht, welche die Machtbefugnis der Minister garantiert. So kann die Präsentation des Königsporträts unter einem Baldachin auch zum Gegenstand erbitterter Rangstreitigkeiten im Zeremoniell werden.

Im diplomatischen Verkehr spielten der materielle Wert und das Prestige der Objekte eine größere Rolle als ikonographische Programme, so das Fazit der Ausführungen von Colomer über das berühmte Zusammentreffen des spanischen und französischen Königs 1667 auf der Fasaneninsel. Dies legen auch die Aufsätze des folgenden Kapitels nahe, das die künstlerischen Beziehungen Spaniens zu den europäischen Höfen behandelt. Das Verdienst dieser Sektion besteht nicht zuletzt in der Publikation von Archivalien, so den Quellen der *Relazione segreta* des Orazio della Rena, einer Sammlung von Beobachtungen und Ratschlägen zur Situation am spanischen Hof, die den Florentiner Gesandten helfen sollte, durch richtige Verteilung von Geschenken und Vergünstigungen geeignete Bedingungen zur Durchsetzung der eigenen politischen Absichten zu schaffen. Das Tagebuch des Earl of Sandwich bildet die Grundlage des Aufsatzes von Alistair Malcolm. Der Autor, der 1999 eine Dissertation über Don Luis de Haro, den Besitzer von Velázquez' Venus mit dem Spiegel, vorgelegt hat, beweist auch hier seine Fähigkeit, lebendig und mit Sinn für die diplomatischen Winkelzüge um die Anerkennung der portugiesischen Unabhängigkeit den Aufenthalt des englischen Gesandten in Madrid und Lissabon zu schildern, wobei sich ergibt, daß Sandwich zu dem Conde de Peñaranda ein gedeihliches Verhältnis entwickelt, das fast,

aber auch nur fast, die von Sandwich erhoffte Rückgewinnung der von den Spaniern gekauften Kunstschätze Karls I. ermöglicht hätte.

Daß das Verteilen kostbarer Geschenke nicht einfach auf Korruption oder Verschwendungssucht beruhte, sondern daß dem ein auch theoretisch fundiertes Postulat diplomatischen Handelns zugrundelag, zeigt Agnes Vaticán am Beispiel des Nuntius Savo Millini. Nach einem Überblick über das Konzept der *liberalitas* in Antike und Neuzeit erläutert Vaticán das differenzierte Geschenkwesen, das nicht nur modische Artikel wie Handschuhe umfaßt, sondern auch exotische Köstlichkeiten wie amerikanische Schokolade. Kunstwerke als Geschenke bilden die Ausnahme; um so bemerkenswerter also, daß Millini sein von Juan Carreño de Miranda gemaltes Porträt an das dem Königshaus nahestehende Hieronymitenkloster in Guadalupe schenkte, um dort die Bindung an Rom stärker ins Bewußtsein zu rufen.

Während Bernardo J. García Garcías die Quellen über den Nachlaß der spanischen Statthalter Isabel Clara Eugenia und Ferdinand nacherzählt, bietet Ángel Aterido Fernández eine glanzvoll recherchierte Spionagesgeschichte vom Hof Karls II. Der britische Botschafter Alexander Stanhope ließ sich von dem aus Osnabrück stammenden John Closterman in spanischer Hoftracht malen, um so den Künstler am Madrider Hof zu empfehlen, wo Maria Anna von Neuburg eine Gruppe deutscher Höflinge versammelt hatte. Gewissermaßen im Geheimdienst seiner Majestät sollte Closterman nicht nur das Vertrauen der Königin gewinnen, die einen beträchtlichen Einfluß auf ihren Gemahl hatte, sondern auch als geschulter Beobachter menschlicher Physiognomie Auskunft über den europaweit mit Spannung beobachteten prekären Gesundheitszustand des Königs geben. Das kunsthistorische Nebenergebnis: Als die von Stanhope erhoffte Audienz zustande kam, ließ Karl II. den Künstler einen seiner Hofzwerge malen. In einer überzeugenden Beweiskette

gelingt es Fernández, dieses Bild mit einem bislang Michel-Angel Houasse zugeschriebenen Porträt zu identifizieren, und so dem bislang vernachlässigten Spanienaufenthalt des Malers ein bedeutsames Werk zuzuordnen.

Das Fehlen eines klaren Inhaltskonzeptes rächt sich vor allem in dem »Sammler und Kunstmarkt« überschriebenen Kapitel, in dem das Oberthema weitgehend in Vergessenheit gerät.

Oft besteht der einzige Konnex darin, daß der Protagonist des jeweiligen Aufsatzes in Staatsdiensten stand. Den Umstand, daß der VI. Condestable de Castilla als Statthalter in Mailand Glas- und Goldschmiedearbeiten kaufte und in England 1604 diplomatische Geschenke verteilte, nimmt María Cruz de Carlos zum Anlaß, das im *Archivo Histórico de Protocolos* in Madrid bewahrte Inventar von dessen Landhaus zu publizieren. José Juan Pérez Preciado hat am selben Ort das Testament des in den spanischen Niederlanden tätigen Miguel de Olivares gefunden, das u. a. Gemälde von Frans Snyders aufführt; der um die Erforschung der spanischen Barockmalerei hochverdiente Peter Cherry plaudert über den in Madrid ansässigen, geschäftstüchtigen Florentiner Kunsthändler Ludovico Turchi, während Fernando Marías weitere Einzelheiten zu der bedeutenden Zeichnungssammlung des Don Gaspar de Haro beisteuert. Niemand würde diesen Beiträgen absprechen, daß sie das Bild der spanischen Kunst des 17. Jh. um weitere Mosaiksteinchen vervollständigen, doch wären sie unter dem Rubrum 'Neues aus den Archiven' besser aufgehoben als in einem Band über Kunst und Diplomatie.

Während Paulo Varela Gomes die mäzenatische Tätigkeit der Herzöge von Castelo Rodrigo zu rekonstruieren versucht, die als Anhänger der spanischen Habsburger nach der portugiesischen Unabhängigkeit der *damnatio memoriae* anheim fielen, analysiert Alessandra Anselmi die Festarchitektur der römischen Heiligsprechungsfeierlichkeiten für Isidor den Bauern, Ignatius von Loyola, Franz Xaver, Theresa von Avila und Filippo Neri, wobei die Aufwendungen für Isidor vergleichsweise prächtig ausfielen, während man bei den prominenteren vier eher Zurückhaltung übte. Eine plausible Erklärung findet sie in dem Umstand, daß diese internationalen Verehrern Gelegenheit geboten hätten, sich durch entsprechenden Aufwand zu profilie-

ren, während durch die Hervorhebung des Madrider Stadtheiligen Isidor die Kanonisierungsfeierlichkeiten allein dem spanischen Ruhm zugute kamen.

Anselmis Aufsatz markiert zugleich eine Lücke, denn das Thema Festwesen und ephemere Architektur fehlt, obwohl es doch direkt aus der Verbindung von Kunst und Diplomatie hervorgeht. Für Spanien besteht hier immer noch reicher Forschungsbedarf, für Festlichkeiten in Spanien selbst wie in den außerspanischen Territorien. Schließlich zeigt schon ein Durchblättern des von Marcello Fagiolo besorgten Ausstellungskatalogs *La Festa a Roma* aus dem Jahr 1997, daß eine Fülle von Ereignissen, Geburten, Hochzeiten und Todesfällen, die von den spanischen Botschaftern in Rom feierlich begangen wurden, einer Auswertung harret.

Wie spannend dies sein könnte, zeigt im folgenden Kapitel die Besprechung eines Gemäldes von Louis Cousin, das Marta Cacho überzeugend als »ideale Prozession« zu Ehren der Unbefleckten Empfängnis interpretiert; eine Herzensangelegenheit der spanischen Könige, die erhebliche Anstrengungen unternahmen, diese Lehrmeinung in den Rang eines Dogmas erhoben zu sehen. Außerdem behandelt zum einen Gabriele Finaldi die Rolle der Vizekönige von Neapel als Förderer Juseppe Riberas, zum anderen Shilpa Prasad in sehr anregender Weise die Bedeutung von Guercinos dem Theater entlehnter Kompositionstechnik und Körpersprache. Für den thematischen Zusammenhang Kunst und Diplomatie bedeutsam erscheint vor allem Tomas Montanaris Aufsatz über eine Bronzestatuetten, die Karl II. von Spanien zu Pferde zeigt. Überzeugend argumentiert Montanari, daß es sich hier um eine Arbeit Berninis handeln könne, welcher das von Ludwig XIV. verschmähte Reiterbild seinem spanischen Konkurrenten zueignet und diesen so wenigstens auf dem Gebiet der Kunst über seinen schärfsten Gegner triumphieren läßt. Als möglichem Auftraggeber begegnen

wir wieder Gapar de Haro, der 1680 in Rom weilte, bis er zwei Jahre später zum Vizekönig von Neapel ernannt wurde.

Das abschließende Kapitel behandelt Fragen der Kunstliteratur. Hier setzt Édouard Pommier noch einmal ein Glimmerlicht mit seiner Analyse antispanischer Anekdoten, die Chantelou Bernini in den Mund legt. In der vorgeblichen Ignoranz des spanischen Botschafters vor der Pluto-Proserpina-Gruppe sieht Pommier auch die bewußte Mißachtung, die der Spanier dem politischen Gegner zuteil werden läßt. Im Gegenzug stellt Bernini den Spanier als Einfaltspinsel hin, den sein mangelnder Kunstver-

stand auch gesellschaftlich deklassiert. In dem Konflikt, der sich schließlich unter dem Schlagwort der Kontroverse Naturalismus-Idealität fassen läßt, gerät Velázquez bei Bellori auf die Seite des verachteten Naturalismus. Wie schwierig der kunsttheoretische Dialog wird, erkennt man, wenn Pacheco mit genau diesem Argument der perfekten Nachahmung seinen Schwiegersohn als Vorbild preist.

Der Band enthält eine Reihe höchst lesenswerter Beiträge, die freilich in einem Sammelurium oft eher banaler Texte unterzugehen drohen.

Sylvaine Hänsel

WERNER BUSCH

## Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion

München, C. H. Beck 2003. 66 Abb., davon 17 in Farbe. € 34,90. ISBN 340650308X.

Mit diesem Buch verbindet Werner Busch das anspruchsvolle Ziel, »das individuelle Werk wieder in seine Rechte ein[zusetzen« (48), und zwar »historisch und strukturell« (7). Auf die implizierte Voraussetzung, daß derzeit das individuelle Werk entrechtet ist bzw. daß ihm im Horizont der bisherigen Forschung sein geschichtlicher und ästhetischer Ort abhandengekommen ist, sei hier nicht eingegangen, stattdessen aber darauf hingewiesen, daß Busch seinen Zugang zur Kunst Friedrichs als die Aufhebung einer Einseitigkeit versteht, der alle anderen Forscher erlegen seien.

Vor der Sachdiskussion sei ein Blick auf den sprachlichen Ausdruck geworfen, da einige typische Wendungen als Symptome einer tieferen Haltung hervortreten. An erster Stelle die Ausdrücke »tendenziell« und »einfach ausgedrückt« (z. B. 177f.). Es mag aus didaktischen Gründen angezeigt sein, komplexe Sachverhalte gelegentlich zu vereinfachen; doch begegnen Ungenauigkeiten recht oft. So bereits bei der zentralen Aussage, »daß Fried-

rich *allen* seinen Bildern bestimmte abstrakte Figuren zugrunde legt« (7; diese und alle folgenden Hervorhebungen von mir, R. Z.); denn an einigen – auch bedeutenden – Werken sind solche abstrakten Figuren eben doch nicht auszumachen. Einen wertvollen Dienst hätte Busch der Forschung erwiesen, wenn er eine Liste aller Bilder gegeben hätte, bei denen geometrische Konstruktionen – an erster Stelle der von Busch ausführlich behandelte Goldene Schnitt – festzustellen sind. Auf das Wort »tendenziell« ließe sich leicht ganz verzichten; etwa in der Behauptung, Friedrichs synthetisches Verfahren stelle »die einzelnen sorgfältig studierten Gegenstände tendenziell auch für eine Größensteigerung oder Größenverringern zur Verfügung« (186). Freilich würde ein solcher Verzicht in der Regel eine Präzisierung der Aussage erfordern. Typisch ist weiterhin das anonymisierende Zitieren anderer Forscher unter den Vokabeln »man« und »die Forschung«, dem die ganz unbefangene Selbstartikulation des Autors in der ersten Per-