

Dynastische Identität und europäische Politik der spanischen Habsburger in den 1650er Jahren

Diego Velázquez' Bildnisse als Teil einer höfisch-politischen Porträtkultur

Eva-Bettina Krems (Universität Münster)

Als Don Juan José, der natürliche Sohn des spanischen Königs Philipp IV., im März 1659 von der französischen Königin Anne d'Autriche in ihrem Palais bei Val de Grâce in Paris empfangen wurde, zeigte ihm diese die Bildnisse der spanischen Habsburger, die sich in ihrem Kabinett befanden. Darüber informiert ein zeitgenössischer Bericht, der die Szene in der Galerie zu einem Ereignis von staatspolitischer Bedeutung verdichtet:¹ Eines der Porträts nämlich zeigte die spanische Infantin Maria Teresa, die Tochter Philipps IV. An der gegenüberliegenden Wand hingen die Porträts der französischen Familie. Neben Ludwig XIV., damals bereits einundzwanzigjährig, war noch ein Platz frei für seine zukünftige Gemahlin. Der Spanier Don Juan merkte an, dass diese Lücke in der Bildnisreihe leicht zu füllen sei. Man müsse nur das gegenüberliegende Porträt der spanischen Infantin abnehmen und neben Ludwig aufhängen.

Dieser überlieferte Bericht vollführt unter Verweis auf den Gebrauch von Porträts eine Vorausschau, die kaum ein Jahr später erfüllt werden sollte: Die Verknüpfung der beiden Dynastien durch die Hochzeit Ludwigs XIV. mit der spanischen Infantin Maria Teresa. Ihr im Bericht erwähntes Bildnis ist vermutlich das von Diego Velázquez 1653 vollendete Werk, jedoch ist die in Paris gelandete Version eine Werkstattarbeit. Das von Velázquez angefertigte Original war nahezu zeitgleich nach Wien gelangt. Es hat sogar eine dritte Version gegeben, die nach Brüssel gesendet wurde.²

Die Ausführung des originalen Porträts und seiner beiden Kopien fällt in das letzte Schaffensjahrzehnt des spanischen Hofmalers Diego Velázquez, der 1660 starb. In diesem Jahrzehnt sind auch zwei seiner heute berühmtesten Werke entstanden: *Las Meninas* (1656) und *Las Hilanderas* (vermutlich um 1658) führen den intellektuellen Rang des Malers deutlich vor.³ Diese Jahre waren aber vor allem dadurch geprägt, dass Velázquez das höchste für ihn erreichbare Amt bei Hofe erlangen konnte, nämlich das des Schlossmarschalls.⁴ Dieses Amt verpflichtete ihn zu ständiger Anwesenheit am Hof, denn er leitete nicht nur einige Bauprojekte, sondern entwickelte Einsatzpläne für die Kammerdiener, überwachte die Etikette bei den Mahlzeiten des Königs, sorgte für die Quartiere bei königlichen Reisen, für die Möblierung und Ausstattung der Residenzen und organisierte Dekorationen für Feste.⁵ Eine seiner letzten Amtstätigkeiten, bevor er im August 1660

starb, galt der organisatorischen und gestalterischen Besorgung der zeremoniellen Zusammenkunft zwischen dem spanischen und französischen Hof mit den beiden Königen Philipp IV. und Ludwig XIV. im Oktober 1659 auf der Pfaueninsel.⁶

Schon die Zeitgenossen bemerkten, die höfischen Ämter hätten den Maler von seiner künstlerischen Tätigkeit abgehalten. Diese Einschätzung reicht bis in die jüngste Forschung hinein. Laut Martin Warnke habe Philipp IV. auf Velázquez' Indienstnahme als Hofmaler verzichtet, was dieser wiederum dazu genutzt habe, seinen Malerberuf aufzugeben, um „aus freien Stücken zu malen“.⁷ Mit den beiden Gemälden *Las Hilanderas* und *Las Meninas* habe Velázquez vor allem seine künstlerische Nobilitierung im Auge gehabt.

Jedoch malte Velázquez im selben Jahrzehnt, also ab 1651, eine ganze Reihe von Portrait — und dasjenige der eingangs genannten Maria Teresa war eines davon —, die eben nicht in den mutmaßlichen Bereich eines vom Hofamt losgelösten und somit womöglich entfesselten Künstlertums fallen, sondern genau dem Pflichtenspektrum des Hofkünstlers entsprachen. Es waren die Porträts der Familienmitglieder der spanischen Habsburger. Das klingt zunächst nach bruchloser Fortsetzung, war Velázquez doch als Porträtist bereits überaus erfahren. Indessen leistete er hier in seinen letzten Lebensjahren etwas Neues in seinem ohnehin reichen Porträtschaffen. Um dies zu verstehen, ist ein kurzer Blick auf die politische Situation der spanischen Habsburger notwendig, befand sich doch die spanische Linie der Casa Austria in diesen Jahren in einer ernsthaften Krise. Ausgelöst wurde diese 1646 durch den unvermittelten Tod von Philipps einzigem Sohn Baltasar Carlos und damit des rechtmäßigen Thronfolgers, nur wenige Wochen nachdem mit Kaiser Ferdinand III. in Wien vereinbart worden war, dass dessen Tochter Maria Anna, damals zwölf Jahre alt, Baltasar Carlos zur Frau gegeben werden sollte.⁸ Zwei Jahre zuvor, 1644, war bereits Philipps Gemahlin Isabella von Bourbon verstorben. Der König war nunmehr ohne einen männlichen Erben; der einzig verbliebene Nachkomme dieser Verbindung war die Infantin Maria Teresa.

Die durch den Tod des Prinzen hervorgerufene Situation war jedoch nicht nur für die spanischen Habsburger, sondern insgesamt für das Gleichgewicht der europäischen Mächte zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges ausgesprochen heikel. Gerade die dynastischen Schwächen der Habsburger und ihre Erbfolgekrisen brachten das europäische Staatensystem im siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhundert immer wieder ins Wanken, weil die Monarchien am veralteten Charakter der Patrimonialstaaten festhalten wollten und damit an einer Erbfolge, von der die Frauen ausgeschlossen waren.⁹ So blieb das dynastische Europa eine Quelle unzähliger Konflikte infolge des Aussterbens herrschender Häuser und der durch die Nebenlinien aufgrund von Erbrechten erhobenen Ansprüche. Das Problem der biologischen Schwäche der spanischen Linie des Hauses Habsburg wurde schon während der Friedensverhandlungen in Münster 1648 von den spanischen und französischen Delegationen diskutiert.¹⁰



Abb. 1 Diego Velázquez, Isabella von Bourbon, 1631-32, New York, Privatsammlung.



Abb. 2 Diego Velázquez, Baltasar Carlos, ca. 1640, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Um die Hegemonie der Habsburger in Europa dennoch zu sichern, beschloss der damals 42-jährige Philipp IV. kurzerhand selbst die Braut seines verstorbenen Sohnes zu heiraten, obwohl diese, Maria Anna, seine leibliche Nichte war und zum Zeitpunkt des Heiratskontrakts 1647 gerade erst dreizehn Jahre zählte. Maria Anna, im folgenden Mariana genannt, traf im Herbst 1649 in Madrid ein. Velázquez befand sich zu diesem Zeitpunkt in Italien und kehrte erst im Sommer 1651 an den Hof in Madrid zurück, wo er die neue politische Situation vorfand, die sowohl ihn —den frisch ernannten Schlossmarschall—, als auch die spanische Linie der Casa Austria vor neue Aufgaben stellte. Der Blick auf die seit 1651 geschaffenen Porträts zeigt unverkennbar eine deutliche Dominanz der weiblichen Familienmitglieder.¹¹ Diese waren bisher, mit Ausnahme von einem Porträt der ersten Gemahlin Philipps IV. (Abb. 1),¹² nicht im Fokus des ersten Hofmalers Velázquez gewesen, der —freilich in Anlehnung an einen antiken Topos— als einziger berechtigt war, den König zu malen. Zudem oblag ihm bisher die Aufgabe, Baltasar Carlos, den Sohn des Königs im Porträt festzuhalten (Abb. 2),¹³ gleichsam als Beleg der als gesichert geglaubten Fortsetzung der Dynastie.

Von dessen neun Jahre jüngeren Schwester, Maria Teresa, gibt es keine von Velázquez, dem ersten Hofmaler, ausgeführten Kinderbildnisse. Dafür waren offenbar andere zuständig, wie etwa Velázquez' Schwiegersohn Juan Bautista Martínez del Mazo, der die Prinzessin als etwa Vierjährige malte (Abb. 3).¹⁴ Martínez del Mazo erweist sich als eng vertraut mit der künstlerischen Handschrift seines Schwiegervaters Velázquez: in der leicht gedrehten Haltung des Kindes, das sich an einem

Stuhl abstützt, hinterfangen von einem figürlichen Bildteppich, folgt das Bildnis dem von Velázquez geprägten Typus des Kinderporträts, wie demjenigen des zweijährigen Baltasar Carlos von 1631 (Abb. 4).¹⁵ Ein entscheidender Unterschied liegt beim Bildnis der Maria Teresa jedoch im Fehlen von Insignien der Macht, wie sie selbst dem zweijährigen Baltasar Carlos in der Kleidung, im Schwert und Kommandostab und in den vom Zwerg gehaltenen Rassel und Apfel, die auf Szepter und Reichsapfel anspielen könnten, beigegeben sind.



Abb. 3 Juan Bautista Martínez del Mazo, Maria Teresa, um 1642, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 4 Diego Velázquez, Baltasar Carlos mit einem Zwerg, 1631, Boston, Museum of Fine Arts.

Dem Rang des jeweiligen Hofmalers entsprach somit die Rangstellung der zu porträtierenden Familienmitglieder, etwa des Thronerben gegenüber den anderen, vor allem weiblichen Nachkommen. Die Töchter spielten zwar in der Erbfolge keine Rolle, waren aber ein wichtiges Symbol für die florierenden Familienverbindungen, gerade nachdem die Casa Austria in eine österreichische und eine spanische Linie gespalten war.

Unter dem Aspekt der klaren Rollenverteilung unter den Hofmalern ist es daher erstaunlich, dass Velázquez als erster unter ihnen nun auch die weiblichen Nachkommen zu porträtieren hatte, trotz seiner hohen Belastung auf dem wichtigen Hofamt als Schlossmarschall. Das lässt darauf schließen, dass man die Bedeutung der weiblichen Familienmitglieder in den 1650er Jahren höher schätzte als bislang und ihrer Rolle ein größeres Gewicht beimaß, zumal die neue Verbindung von Philipp IV. mit Mariana jahrelang ohne männlichen Spross blieb.

Noch ein weiterer Aspekt ist wichtig: Der Großteil dieser Porträts gelangte in einen interhöfischen Bilderkreislauf zwischen dem spanischen Königshof in Madrid, Paris als Sitz des

französischen Königs, Wien als Sitz des Kaisers und Brüssel als Sitz des Statthalters der spanischen Niederlande. Es war ein den Akteuren vertrautes und ritualisiertes Spiel mit Kopien, Repliken und Originalen, mit Großformaten und Kleinformaten, mit Brustbildern und ganzfigurigen Porträts.¹⁶ Eine effiziente und gut organisierte Werkstatt war dabei Voraussetzung für das Gelingen des diplomatischen Austauschs von Porträts, was manchen Hofmaler sicher auch überfordern konnte.

Jeder beteiligte Maler konnte seine Porträts und die seiner in der Ferne arbeitenden Kollegen als Medien eines kalkulierbaren Kulturtransfers betrachten, wenngleich die künstlerische Aufgabe keine leichte war. Denn nicht selten kollidierte das Informationsbedürfnis der Empfänger mit den Idealisierungsbestrebungen der Absender, was den Künstler dazu zwang, den Zielkonflikt zwischen dem Verismus in der Darstellung und ihrer symbolischen Übersteigerung weitgehend aufzulösen. Immerhin mussten die Künstler nicht selbst reisen — wie noch Velázquez nach Italien —, um Spuren ihrer Porträtkunst an den fernegelegenen Höfen zu hinterlassen.

Die Übermittler von Bildnis und Botschaft waren vor allem die Gesandten und Diplomaten, die die Interessen des eigenen Hofes an den jeweils anderen Höfen vertraten. Sie gehörten zu den zentralen Akteuren in diesem hochgradig ritualisierten Austausch von Porträts entlang der politischen Achsen, quer durch das dynastische Europa. Daher wirft die Porträtpraxis, in die auch Velázquez' Bildnisse eingebunden waren, einiges Licht auf die Beziehungen zwischen den spanischen und den österreichischen Habsburgern bzw. den französischen Bourbonen: Wie es um die jeweiligen Verhältnisse bestellt war, kann man an den Bildern selbst, an ihrem Gebrauch und schließlich — sofern hier Quellen vorliegen — an ihrer Fremdwahrnehmung ablesen.

Velázquez' späte Bildnisse der vor allem weiblichen Mitglieder der Königsfamilie können somit als Teil einer höfischen Porträtkultur betrachtet werden, die einerseits aus der Bildverwendung innerhalb des dynastisch-diplomatischen Austauschs und andererseits der Rezeption durch Kommentare der Zeitgenossen definiert wird. Jedoch ist zu bedenken, dass sehr viel weniger Quellen über Fragen der Rezeption Auskunft geben als zu der Tauschpraxis selbst, die ihrerseits in der künstlerischen Disposition des jeweiligen Gemäldes ihren eigenen, eben bildhaften Quellenbefund findet. Denn im Rahmen der höfischen Porträtkultur erfüllen die Bildnisse unterschiedliche Zwecke, die man — so die These — an ihren stilistischen, kompositionellen und ikonographischen Besonderheiten ablesen kann. Über ihre pragmatische Funktion steuern Porträts die Wahrnehmungen der politischen Akteure, erinnern an getroffene interhöfische Verabredungen oder nähren politische Hoffnungen. Bisweilen sind es die kleinen Unterschiede im Arrangement eines Porträts, die darüber entscheiden, ob es der Brautwerbung, einem Erbschaftsversprechen, der Betonung eines Machtanspruchs oder dem Erweis dynastischer Prosperität dienen soll.

An einer kleinen Auswahl seien im Folgenden solche Unterschiede in Velázquez' Porträts, die im interhöfischen Bilderverkehr kursierten, beispielhaft dargelegt, um Rolle und Bedeutung des höfischen Bildnisses als Teil einer regelrechten Porträtkultur sichtbar zu machen. Ich möchte beginnen mit dem großformatigen Porträt der neuen Königin Mariana (Abb. 5).¹⁷ Im Jahre 1649, als die neue Königin in Madrid eingetroffen war, befand sich Velázquez noch in Italien und konnte erst nach seiner Rückkehr aus Rom 1651 mit dem Porträt der jungen Regentin beginnen. Obwohl der Kaiser bereits im Juli 1650 um ein Porträt seiner Tochter nach ihrer Hochzeit gebeten hatte, wartete man offenbar auf die Rückkehr des ersten königlichen Hofmalers, was die Bedeutung dieser Aufgabe unterstrich.¹⁸ Das Bild war spätestens im Dezember 1652 beendet, denn mit der diplomatischen

Mission des Marquis von Caracena¹⁹ wurde zu diesem Zeitpunkt ein Porträt der Königin an den Kaiserhof nach Wien gesendet — es war jedoch nur eine Werkstattreplik, die Wien erreichte (Abb. 6).²⁰ Das Original verblieb in Madrid (Abb. 5).²¹



Abb. 5 Diego Velázquez, Königin Mariana, um 1652, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 6 Diego Velázquez (Werkstatt), Königin Mariana, um 1652, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Der Vergleich mit dem Porträt der früheren Königin (Abb. 1) liegt nahe: Velázquez schuf des Bildnis der Isabella von Bourbon etwa zwanzig Jahre vorher.²² Die Ähnlichkeit in der Disposition der beiden Bildnisse ist deutlich: Der die Szene hinterfangende rote Vorhang, das Aufstützen auf den mit Samt bezogenen Stuhl, die steife Körperhaltung, die die förmliche Etikette im offiziellen Hofporträt demonstriert und den Eindruck königlicher Majestät hervorruft. Alle diese gemeinsamen Elemente belegen die Vertrautheit Velázquez' mit der schon durch Rubens am spanischen Hof etablierten Porträtform. Dennoch gibt es im Bildnis der Mariana neuartige Aspekte, die nicht allein auf stilistische Variationen zurückzuführen sind, sondern mit der bildgewordenen Funktion der Königin als Repräsentantin der Dynastie zu tun haben. So etwa trägt Mariana, deren Hals im Gegensatz zu Isabella nicht bedeckt ist, eine aufwändig und kunstvoll frisierte Perücke, die das Gesicht wie ein Fächer hinterfängt; seitlich wird das Haupt von einer buschigen Straußenfeder bekrönt.²³

Die auffälligste Änderung in der Mode ist jedoch der sogenannte „*Guardainfante*“, der weitausladende Reifrock. Durch das enge Korsett wird die Taille und damit der ausgestellte Rock

noch betont. Die Entscheidung, den *Guardainfante* für die Königin zu wählen, war gewiss nicht allein dem reinen Diktat der Mode geschuldet, denn diese Gewandform hatte eine durchaus heikle Bedeutung. Die weit verbreitete Befürchtung war, dass sich unter dem *Guardainfante*, also „Kinderwächter“ genannten Rock, so manche Schwangerschaft verbergen ließ, die, so eine zeitgenössische Quelle, nicht die Frucht einer legitimen Liebesbeziehung sei.²⁴ 1639 war der Rock daher per königlichem Dekret als „hurenmäßig“ verboten worden (Abb. 7).²⁵ Der Rock erfreute sich dennoch ungeahnter Beliebtheit, und viele Frauen setzten sich über das Verbot hinweg. Das Gesetz wurde verschiedentlich erneuert, doch ohne die Verbreitung dieser modischen Attraktion wirklich eindämmen zu können. Velázquez porträtierte die Königin in diesem strittigen Auftritt sogar zur selben Zeit, als der spanische Hofdramatiker Calderón den *Guardainfante* satirisch in seinen am Hof aufgeführten Theaterstücken verarbeitete.²⁶



Abb. 7 Königliches Dekret zum Verbot des *Guardainfante*, 1639.

Die Frage stellt sich, warum Velázquez diese so auffällige Gewandung in einem höfischen Staatsporträt einsetzte, das als solches ausgewiesen ist etwa durch den Stuhl und die Tischuhr als Symbole königlichen Ranges. Ist es ein Zeichen für Fruchtbarkeit —und damit das zentrale Symbol für die Kontinuität der Habsburger Herrschaft?²⁷ Oder könnte dieses modisch-prächtige, mit silbernen Litzen bestickte und mit roten Bändern verzierte Kleid, kombiniert mit wertvollem Schmuck, darunter Goldketten, Armbänder und eine große goldene Brosche am Mieder, genau das repräsentieren, was es ostentativ zeigt: nämlich Mode und Pracht, eine betont spanische Aktualität und Reichtum,²⁸ somit einen prosperierenden spanischen Hof, biologisch wie finanziell. Beides entsprach zu dieser Zeit freilich kaum der Realität. Die finanziellen Ressourcen waren überaus kritisch und ein Thronfolger noch lange nicht geboren. Die weibliche Repräsentantin der Dynastie liefert in diesem

Bildnis das nach dem frühen Tod des Thronfolgers lange überfällige Versprechen, dass man in Europa weiterhin mit den spanischen Habsburgern zu rechnen hat.

Schließlich sei auf eine dritte Neuerung in diesem Königinporträt gegenüber dem früheren der Isabella von Bourbon (Abb. 1) hingewiesen, die ebenfalls der aktualisierten symbolischen Übersteigerung dient: der Kontrast zwischen der körperlichen Starre der Figur und der technischen Virtuosität des Pinselstrichs, eine Spontaneität und Leichtigkeit, die der Maler vor allem im Bereich der Gewandung vorführt. Hier verwandelt sich die arretierte Gewandhülle in ein bewegtes Glitzern und Flirren, das die ganze Person zum Erstrahlen bringt. Mit Marianas Porträt wurde in diesen Aspekten ein neuer Typus des Bildnisses am Hof der spanischen Habsburger etabliert und zwar — zum Zeitpunkt einer ernsthaften Erbfolgekrise — der des selbstständigen *weiblichen* Hofporträts.

Die Typenhaftigkeit zeigt sich in dem nur wenig später entstandenen Porträt der Maria Teresa (Abb. 8),²⁹ welches schon zu Beginn kurz erwähnt wurde. Maria Teresa war es, auf die sich die Aufmerksamkeit der anderen europäischen Mächte noch weitaus stärker richtete als auf die junge Königin: die Tochter Philipps IV. aus dessen erster Ehe mit Isabella von Bourbon war gerade einmal vier Jahre jünger als ihre Stiefmutter Mariana, und vor allem war sie der einzig noch verbliebene, wenn auch weibliche Spross des spanischen Königshauses. Bereits 1646, kurz nach dem Tod des Königsohns Baltasar Carlos', schlug Frankreichs regierender Minister Mazarin diese Verbindung vor. Der Bruch der Verhandlungen zwischen beiden Herrscherhäusern auf dem Friedenskongress in Münster und somit der fortdauernde Krieg vereitelten zunächst den Heiratsplan. Erst nach vielen Jahren, 1659, sollte der Pyrenäenfrieden den vorgezeichneten Weg für die neue Verbindung freimachen.



Abb. 8 Diego Velázquez (Werkstatt), Maria Teresa, um 1653, Boston, Museum of Fine Arts.

Maria Teresas Rolle erlangte somit nach dem Tode von Balthasar Carlos eine neue politische Bedeutung, die über die gängige Heiratspraxis am spanischen Hof weit hinausging. Dies lässt sich allein an der *Versendungsbreite* ihres Porträts ablesen, denn es wurde an noch mehr Höfe und in

noch dichterere Frequenz verteilt als dasjenige der Königin. Davon zeugen die Berichte der Gesandten und Diplomaten zu dieser Zeit, die für die Transfers der Porträts der Infantin zuständig waren. Die Versendung eines Bildnisses der spanischen Infantin kam am Zielort dem Versprechen gleich, dass hier wie dort einer Heirat zugestimmt werden könnte.³⁰ Ein solches Versprechen konnte bereits zur Zeit der Anfertigung des jeweiligen Bildnisses und der Planung seiner Versendungsziele wahrgenommen werden, was den beteiligten Akteuren mitunter einen diplomatisch nutzbaren Zeitvorteil verschaffen konnte.

Feinnervig registrierten auswärtige Gesandte am betreffenden Hof, ob Porträts auf die Reise an bestimmte Ziele gehen sollten, was als ein Zeichen für Verhandlungen entlang einer wichtigen politischen Achse gedeutet wurde: So berichtet der in Madrid ansässige Gesandte vom Hof zu Modena, Francesco Ottonelli, am 22. Februar 1653, der Marchese Mattei, der vor einigen Monaten nach Madrid geschickt worden sei, reise morgen wieder nach Flandern ab; man habe ihm mitgegeben „*il ritratto della serenissima infanta e con esso quello del re e della regina*“.³¹ Es seien also Porträts der Infantin — die an erster Stelle genannt wird —, des Königs und der Königin für den Statthalter Erzherzog Leopold Wilhelm, den Bruder des Kaisers, nach Brüssel gesendet worden, natürlich um dessen Hoffnung auf seine Vermählung mit der Infantin zu nähren, „*la speranza del matrimonio con la detta serenissima infanta*“.³²



Abb. 9 Diego Velázquez, Maria Teresa, um 1653, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Porträts konnten somit zu politisch aktivierbaren Medien werden, ja zum diplomatischen Surrogat von neuen Bündnisformierungen; sie dienten sogar als Vertrauensspende zur Vorbereitung von Friedensverhandlungen. Der gemalten spanischen Prinzessin kam dabei eine multiple Funktion

zu, denn bei der Versendung des Porträts nach Brüssel (Abb. 8)³³ blieb es nicht; eine weitere Version ging, so ein Bericht des venezianischen Gesandten Giacomo Querini vom 17. Dezember 1653, fast zeitgleich an den Wiener Kaiserhof (Abb. 9):³⁴ Maria Teresa war 1653 für den ältesten Sohn des Kaisers bestimmt, der jedoch bereits ein Jahr später verstarb. Im selben Schreiben fügte der Gesandte hinzu, er selbst werde ein drittes Bildnis der Infantin wiederum nach Frankreich schicken.³⁵ Dieser Vorgang erstaunt am meisten, denn die Franzosen befanden sich zu dieser Zeit noch im Krieg mit Spanien: Die Übersendung eines Porträts an ein feindliches Land war eine große Neuerung für die spanischen Habsburger. Bisher hatte sich der Spanische Hof allgemein mit Bildnisgeschenken über die Grenzen der Dynastie hinaus sehr zurückgehalten;³⁶ Porträts zirkulierten fast ausschließlich innerhalb der Habsburger Familie, also zwischen Wien und Madrid. Nun aber musste man sich den Mächten — ob Kriegsgegner oder Bündnispartner — gleichermaßen politisch anbieten, und innerhalb der zugehörigen Geschäftsgänge der Gesandten war das Bildnis der Prinzessin klarerweise ein geeignetes Medium zur Bekräftigung seiner Interessen.³⁷



Abb. 10 Diego Velázquez (Werkstatt), Maria Teresa, um 1653, Paris, Louvre.

Das Porträt der Infantin wurde also innerhalb kurzer Zeit an drei verschiedene Höfe geschickt: Das Original ging nach Wien, eine Kopie nach Brüssel an den Hof des Statthalters der spanischen Niederlande und eine weitere Kopie schließlich nach Paris, die erheblich beschnitten worden ist und nur noch als Brustbild existiert (Abb. 10).³⁸ Auch die beiden großformatigen Versionen (sie waren ursprünglich über 2 Meter hoch) sind beschnitten worden — in der Höhe um ca. 70 cm, in der Breite knapp 30 cm.³⁹ Man muss sich Maria Teresa also ursprünglich als Ganzfigur, wie auf dem Porträt Marianas (Abb. 5), vorstellen. Auch im Typus ist das Porträt der Infantin, wie angedeutet, dem der Königin verblüffend ähnlich, was die Haltung der diszipliniert stehenden Figur mit der auffällig modischen Frisur, dem Schmuck und dem *Guardainfante* verdeutlicht. Selbst die physiognomische Ähnlichkeit ist über das verwandtschaftlich enge Verhältnis hinaus gesucht, um die

Habsburger Familienzugehörigkeit über die Trennung der Casa Austria in eine spanische und eine österreichische Linie hinaus zu propagieren.

Jedoch sind bei der vor einem tiefdunklen schwarz-grünen Vorhang stehenden Infantin, abgesehen von der über den Rock entlang geführten Uhr und möglicherweise einem Bildnismedaillon,⁴⁰ keinerlei Attribute zu finden. Der dunkelgrüne schwere Teppich scheint sogar den Tisch links regelrecht verdecken zu wollen, um keinerlei Deutungsmöglichkeiten zu bieten. Diese Ausblendung politischer Ikonographien ist keine Willkür, denn spätere Bildnisse Velázquez' bedienen durchaus den attributiven Apparat der Herrschaftsdarstellung. Vielmehr hält sich dieses Porträt der Infantin offenbar absichtlich bedeckt. Es ist ein Staatsporträt ohne Attribute; damit aber auch ohne den im Staatsporträt gewohnten Ausdruck von sozialer Egalität und höfischer Vernetzung.⁴¹ Der Hofmaler Velázquez wird gewusst haben, dass das Porträt an mehrere Höfe geschickt werden sollte, darunter sogar der französische Hof der Bourbonen. Er bemüht sich also um eine ikonographisch multiple Passform für eine bildpragmatische Bewahrung des Porträts an drei verschiedenen Orten zugleich.

Es gibt einen weiteren wichtigen Aspekt, der die Attributlosigkeit erklärt: es durfte kein Hinweis auf einen Erbanspruch erkennbar sein. Das Porträt der Maria Theresa durfte nicht — wie die Bildnisse ihres Bruders, des Prinzen Baltasar Carlos — ein Symbol für die Kontinuität spanischer Herrschaft sein. Denn die Verheiratung Maria Teresas bot für die europäischen Mächte eine Gefahr, so lange kein männlicher Thronfolger geboren war. Das jahrelange Buhlen der Franzosen um die spanische Infantin als Braut für Ludwig XIV. wurde in Europa mit größter Sorge registriert, da man zu Recht den französischen Anspruch auf das spanische Erbe befürchtete.⁴² Das Einlenken Philipps IV. in den Hochzeitsverhandlungen erfolgte erst in den späten 1650er Jahren, denn erst 1657 war mit Felipe Próspero der langersehnte männliche Thronfolger geboren.

In diesem Zusammenhang möchte ich abschließend zwei Porträts kurz in den Blick nehmen, die 1659, also wenige Monate vor der spanisch-französischen Hochzeit, als Geschenke Philipps IV. an den Kaiser nach Wien gesendet wurden: Die beiden Bildnisse zeigen die zwei Nachkommen aus der Ehe mit Mariana von Österreich, Margarita Teresa (Abb. 11) und ihren jüngeren Bruder, den eben erwähnten Felipe Próspero (Abb. 12).⁴³



Abb. 11 Diego Velázquez, Margarita Teresa, 1659, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Diese beiden von Velázquez für den Kaiser angefertigten Bildnisse hatten in dem hier dargelegten, mit hoher politischer Symbolik behafteten interhöfischen Porträttransfer der 1650er Jahre wiederum wichtige Rollen auszufüllen. Margarita Teresa war dem seit wenigen Monaten als Kaiser, nach hart umkämpfter Wahl, regierenden Habsburgers Leopold I. als zukünftige Braut versprochen. Diese eindeutige Bestimmung der Infantin spiegelt sich in dem reichen attributiven Apparat ihres Porträts (Abb. 11), zu dessen Dechiffrierung aufgrund des ruinösen Zustandes des Hintergrundes nur zeitgenössische Quellen helfen.⁴⁴ Laut diesen steht auf dem Beistelltisch links eine Standuhr aus Ebenholz ruhend auf vergoldeten Bronzefiguren, ganz offensichtlich Löwen. In der Mitte der Uhr ist ein Kreis mit dem Sonnenwagen gemalt. Der Sonnenwagen gilt als wohlbekanntes Symbol für ein neues Zeitalter, die Sonne allgemein als Sinnbild für den Herrscher. Und auch der neu gewählte Kaiser Leopold war schon kurz nach seiner Krönung 1658 als „neue Sonne“ in Flugschriften apostrophiert worden.⁴⁵ Der Beginn des neuen Zeitalters starker Beziehungen innerhalb der Casa Austria kommt in Margarita Teresas Porträt zum Ausdruck als deutliches prohabsburgisches Zeichen, während die spanisch-bourbonische Hochzeit zwischen ihrer Halbschwester und Ludwig XIV. besiegelt war.



Abb. 12 Diego Velázquez, Felipe Próspero, 1659, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Garant für dieses neu anbrechende Habsburger Zeitalter war indessen vor allem der Thronfolger Felipe Próspero, dessen Porträt zeitgleich mit demjenigen Margaritas nach Wien gesendet wurde (Abb. 12). Man hat diesem Bildnis immer wieder einen melancholischen Zug unterstellt und die Dunkelheit, die sich hinter dem von Abwehramuletten gegen den bösen Blick behangenen Prinzen ausbreitet, als finstere Zukunft der Dynastie lesen wollen, so als habe Velázquez den frühen Tod Felipe Prósperos — 1661 starb er vierjährig — geahnt und ins Bild gebannt.⁴⁶ Eine solche Darstellung konnte natürlich in keinster Weise den Absichten des Hofes entsprochen haben, mögen auch die zeitgenössischen Berichte das Bild von einem schwächlichen Kind zeichnen. Der Maler Velázquez stieß im Porträt Felipe Prósperos sicherlich an die Grenzen des Konflikts zwischen mimetischer Darstellung und der zu propagierenden Rolle des Dargestellten, dessen reine Präsenz im Bildnis die Befürchtungen des Kaisers um ein gefährdetes spanisches Erbe zerstreuen sollten. Der Hofmann Velázquez wusste sehr wohl um die mit Hilfe von Porträts geführten Schachzüge im Mächtehaushalt der Höfe und die Regeln dieses kulturellen Spiels um den dynastischen Machterhalt.⁴⁷

Bibliographie

- Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, hrsg. v. José Luis Colomer (Madrid, 2003).
- Barta, Ilsebill, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung* (Wien, 2001).
- Baticle, Jeannine, “Note sur les portraits de la maison de Bourbon, envoyés en Espagne au XVII^e siècle”, *La revue des Arts. Musées de France*, 10, 4-5 (1960), pp. 195–200.
- Bérenger, Jean, „Die Habsburger und ihre Erbfolgekrisen als Formationsphase des neuen europäischen Staatensystems“, in: *Das europäische Staatensystem im Wandel. Strukturelle Bedingungen und bewegende Kräfte seit der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Peter Krüger (München, 1996), pp. 63–88.
- Bernis, Carmen, “Velázquez y el guardainfante”, in *Velázquez y el arte de su tiempo* (Madrid, 1991), pp. 49–60.
- Brown, Jonathan, *Velázquez. Maler und Höfling* (München, 1988).
- Brown, Jonathan, *Painting in Spain. 1500–1700* (New Haven, 1998).
- Das Porträt in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. Eva Krems und Sigrid Ruby (München/Berlin, 2014, in Vorbereitung).
- Defourneaux, Marcel, *Spanien im Goldenen Zeitalter* (Stuttgart, 1986).
- Die Künstler der Kaiser. Von Dürer bis Tizian, von Rubens bis Velázquez*, hrsg. v. Adriani Götz (Wien, 2009).
- Gasta, Chad M., “The Politics of Painting. Velázquez and Diplomacy in the Court of Philip IV”, *Letras Hispanas*, 3, 2 (2006), auf: http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol3-2/contentParagraph/0/content_files/file/Velazquez.pdf.
- Horcajo-Palomero, Natalia, “Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 72, 288 (1999), pp. 521–530.
- Justi, Carl, *Velázquez und sein Jahrhundert* (Zürich, 1933).
- Kennedy, Paul, *Aufstieg und Fall der großen Mächte. Ökonomischer Wandel und militärischer Konflikt von 1500–2000* (Frankfurt, 1989).
- Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, hrsg. v. Thierry Greub (Berlin, 2001).
- López-Rey, José, *Velázquez. Maler der Maler*, 2 Bde. (Köln, 1996).
- Llorente, Mercedes, “Imagen y autoridad en una regencia. Los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder”, in *La corte de la Monarquía Hispánica. Studia Historica, Historia Moderna*, 28 (2006), pp. 17–61.

Palomino, Antonio, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, übers. N. A. Mallory, Cambridge 1987.

Pointon, Marcia, "Accessories as Portraits and Portraits as Accessories", in *Das Porträt in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. Eva Krems und Sigrid Ruby (München/Berlin, 2014, in Vorbereitung).

Saxl, Fritz, "Velázquez", in *Lectures*, hrsg. v. Fritz Saxl, Bd. 1 (London, 1957).

Schumann, Jutta, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (München, 2003).

Stradling, R. A., *Philip IV and the Government of Spain. 1621-1665* (Cambridge, 1988).

Velázquez, hrsg. v. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez, u. Julián Gállego (Madrid, 1990).

Velázquez, hrsg. von Dawson Carr (London, 2006).

Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln, 1985).

Warnke, Martin, *Velázquez. Form und Reform* (Köln, 2005).

Winkler, Hubert, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit: Vermählung, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg* (Wien, 1993).

Zanger, Abby E., *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptial Fictions and the Making of Absolutist Power* (Stanford, 1997).

Zimmermann, Heinrich, „Zur Ikonographie des Hauses Habsburg“, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 25 (1905), pp. 171–218.

Abbildungen

Abb. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12: López-Rey, José, *Velázquez. Maler der Maler*, 2 Bde. (Köln, 1996).

Abb. 3: Metropolitan Museum of Art, New York (metmuseum.org).

Abb. 7: <http://historiaturaniana.blogspot.de/2012/03/pregon-real-sobre-guedejas-y-copetes.html>

Abb. 10: Bildarchiv Foto Marburg.

¹ *Mémoires de François de Paule de Clermont, marquis de Monglat, [...] contenant l'histoire de la guerre entre la France et la maison d'Autriche [...] sous le règne de Louis XIII et de Louis XIV*, Amsterdam 1727, Bd. IV, S. 206 f. Zu dieser Quelle vgl. bes. Zimmermann 1905, pp. 189 (dort auch der Wortlaut der Quelle). Siehe ebenso Winkler 1993, p. 88.

² Zu diesen Versionen siehe im Verlauf des Beitrags.

³ Siehe etwa den Sammelband zu *Las Meninas*: Greub 2001.

⁴ Zu den Ämtern und Aufgaben des Malers am spanischen Hof siehe Warnke 2005, pp. 139–143.

⁵ Siehe auch Brown 1988, S. 215.

⁶ Brown 1988, pp. 248 f. Zur großen politischen Rolle von Velázquez vgl. auch: Gasta 2006.

⁷ Warnke 2005, S. 139. Die Phase bis zu Velázquez' Tod 1660 charakterisiert Warnke folgendermaßen: „Jedem Biographen des Velázquez ist aufgefallen, dass der Maler im letzten Jahrzehnt seines Lebens eigentlich nicht mehr seinen Malberuf ausgeübt hat, obwohl wenigstens zwei Werke aus diesem Jahrzehnt Hauptwerke der Malereigeschichte darstellen.“

⁸ Zur Geschichte Spaniens im siebzehnten Jahrhundert siehe: Defourneaux 1986; Kennedy 1989, pp. 69–189.

⁹ Bérenger 1996, p. 63–88.

¹⁰ Ebd., p. 65.

¹¹ Vgl. den Werkkatalog bei López-Rey 1996.

¹² Vgl. z.B. das 1631–32 entstandene Porträt der Isabella von Bourbon, New York, Privatsammlung, 207 x 119 cm; López-Rey 1996, Bd. II, pp. 53–55.

¹³ Vgl. etwa das Porträt von ca. 1640, Baltasar Carlos, Wien, Kunsthistorisches Museum, 128 x 99 cm; López-Rey 1996, Bd. II, S. 222.

¹⁴ Das Werk befindet sich in New York, Metropolitan Museum of Art, um 1642; zum Künstler vgl. Brown 1998, pp. 188–190.

¹⁵ Baltasar Carlos mit einem Zwerg, 1631, Boston, Museum of Fine Arts. Siehe López-Rey 1996, Bd. II, p. 51.

¹⁶ Mit vielen Quellenverweisen: Winkler 1993. Zu den Konflikten beim interhökischen Bildnistausch siehe besonders Warnke 1985, pp. 270–284 und passim. Siehe auch Warnke 2005, p. 38–48. Zum Porträtgebrauch und zur Porträtpraxis vgl. Krems/Ruby 2014 (in Vorbereitung).

¹⁷ Es geht um folgende Version: Maria Anna von Österreich, um 1652–53, Öl auf Leinwand, 234 x 132 cm, Madrid, Museo del Prado; vgl. *Velázquez* 1990, Kat. 71, p. 409; López-Rey 1996, Bd. II, pp. 298 ff.; Justi 1933, pp. 663–671 und Zimmermann 1905, p. 185 haben Grundlegendes zur Erforschung der Versionen in verschiedenen europäischen und außereuropäischen Sammlungen geleistet.

¹⁸ Velázquez war gegen Ende 1648 nach Italien aufgebrochen und kehrte erst im Juni 1651 nach Madrid zurück. Justi 1933, p. 667, verweist darauf, dass zwar zunächst Juan Bautista del Mazo ein Bildnis anfertigte, welches aber offenbar nicht für andere Höfe bestimmt gewesen war.

¹⁹ Luis Francisco de Benavides Carrillo de Toledo, Marquis von Caracena (1608–1668), war von 1648–1656 Statthalter von Mailand.

²⁰ Leinwandgröße 204 x 126,5 cm; Rahmenmaße 226 x 148,5 x 10 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Zimmermann 1905, S. 172; López-Rey 1996, Bd. II, p. 121–124.

²¹ Es wurde um 1800 um rund 20 cm nach oben verlängert. Zur Forschung siehe auch den Ausstellungskatalog *Velázquez* 1990, p. 408–417.

²² Vgl. oben Anm. 12.

²³ Zu den Unterschieden zwischen den Porträts der alten und neuen Königin siehe auch Saxl 1957, Bd. I, p. 320. Saxl bezeichnet das Porträt Marianas als „unreal“.

²⁴ Zum *Guardainfante* vgl. Defourneaux 1989, pp. 185–187; Bernis 1991, pp. 49–60. Zum Mariana-Porträt: Llorente 2006, pp. 211–238.

²⁵ Fernando de Vallejo, *Pregon en que su magestad manda, que ninguna muger de qualquier estado y calidad que sea pueda traer, ni traiga guardainfante, ò otro instrumento, ò trage semehante, excepto las mugeres que con licencia de las justicias publicamente son malas de sus personas*, Madrid, En la imprenta de Francisco Martinez, 1639.

²⁶ Zanger 1997, p. 156, verweist zudem darauf, dass der weitausladende Reifrock von den Franzosen im Zusammenhang mit der Hochzeit zwischen Ludwig XIV. und Maria Teresa (1660) als altmodisch bezeichnet wurde. Zu dieser Zeit trug man in Frankreich engere Röcke. Laut Zanger wurde die Infantin überredet, enger anliegende Röcke zu tragen, um die Verhandlungen nicht zu gefährden. Zu Recht weist Zanger darauf hin, dass Kleidung eine politische und ideologische Qualität haben kann. Zur Bedeutung der Accessoires im Porträt siehe auch Pointon 2014 (in Vorbereitung).

²⁷ Barta 2001, p. 62: Bei der Auswahl der Ehefrauen spielten nicht nur politische Überlegungen eine Rolle, sondern auch die wahrscheinliche Fruchtbarkeit der Braut. Dabei informierte man sich genau über ihre Körperbeschaffenheit und das Funktionieren der Gebärgane.

²⁸ Schon auf der Hochzeit war Philipp IV., wie zeitgenössische Berichte belegen, in höchst prächtiger Kleidung erschienen. Vgl. Stradling 1988, p. 339.

²⁹ Auch hier gibt es mehrere Versionen. Die wichtigsten zwei befinden sich in Boston, Museum of Fine Arts, und Wien, 128 x 106 cm; Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie; 127 x 98,5 cm; *Velázquez* 2006, S. 231, Kat.-Nr. 43, Abb. 109. Zu den beiden Versionen vgl. auch López-Rey 1996, Bd. II, pp. 292–295. Ausführlich bei Justi 1933, S. 671–676; Zimmermann 1905, pp. 185–187.

³⁰ Vgl. z. B. die Reaktion Mazarins, als er davon erfuhr, dass ein Bildnis der spanischen Infantin Maria Theresia nach Wien gesendet wurde; Baticle 1960, p. 197.

³¹ Justi 1933, p. 667. Ausführlicher wird die Quelle bei Zimmermann 1905, p. 185, zitiert.

³² Ebd. Im Inventar der Galerie Leopold Wilhelms 1659 wird das Gemälde beschrieben wie folgt: „Ein Contrafait [...] der Infantin von Spanien, lebensgroß, an ihre Seithen hangen zwey kleine Uhrl, unnd auff einer Seithen ein Taffel mit einem grünen Töpich. [...] Original von Ihr Majestät des Königs in Hispania Mahler.“

³³ Heute in Boston, Museum of Fine Arts.

³⁴ Der Zeitpunkt ist nicht ganz geklärt; entweder nahezu zeitgleich oder erst im Dezember 1653; vgl. *Künstler der Kaiser* 2009, p. 176. Siehe zu der Quelle bes. auch Zimmermann 1905, p. 186. Zu dem Komplex der Porträts und der Quellen siehe auch Brown 1988, pp. 217–221.

³⁵ Zimmermann 1905, S. 186. Im Januar 1654 bestätigt der Gesandte, dass er dieses Werk nun nach Paris gesendet habe bzw. dem flandrischen Gesandten mitgegeben habe. Freilich ist nicht gesichert, welches Werk das 1654 nach Paris gesandte Bildnis war, da sich im Laufe der Jahre noch weitere in Paris einfanden. Zu den Werken für Paris siehe auch Baticle 1960, pp. 197–198.

³⁶ Siehe dazu auch Baticle 1960, p. 198.

³⁷ Nach 1654 verlangte und erhielt die französische Königin Anne d’Autriche fünfzehn und dann noch weitere vier Bildnisse des Hauses Österreich, wofür sie sich mit zehn Bildnissen des französischen Königshauses erkenntlich erwies. Dazu Zimmermann 1905, p. 188.

³⁸ Es ist ungeklärt, um welches Bild es sich genau handelt. Das hier gezeigte Brustbild aus dem Louvre misst 71 x 60 cm (Louvre, M.I. 898). Über seine Provenienz ist nichts bekannt. López-Rey 1996, Bd. II, Abb. 332.

³⁹ Bereits bei Zimmermann 1905, p. 186.

⁴⁰ Obwohl das Brüsseler Inventar von 1659 von zwei Uhren spricht (siehe oben Anm. 32), ist dies eher unwahrscheinlich.

⁴¹ Ein vermutlich kurze Zeit später in Brüssel nach dem Bild entstandener Stich (vgl. Zimmermann 1905, p. 187) wird genau beschriftet mit dem Titel der Infantin als Tochter des spanischen Königs, vermutlich um die Identifikation zu erleichtern.

⁴² Nach der Hochzeit 1660 wusste dennoch jeder Staatsmann in Paris, Wien oder Madrid, dass der formelle Verzicht der jungen französischen Königin auf das spanische Erbe nicht ernst genommen werden sollte und Frankreich in Zukunft Anspruch darauf erheben würde.

⁴³ Infantin Margarita Teresa in Blau, 1659, Öl auf Leinwand, 127 x 107 cm; Felipe Próspero, 1659, 128,5 x 99,5 cm, beide Wien, Kunsthistorisches Museum; López-Rey 1996, Bd. II, p. 318, 320; *Velázquez* 2006, pp. 236–242. Nur zögerlich wird in der Forschung bis in die jüngste Zeit die quellenüberlieferte Nachricht aufgenommen, diese beiden Bilder seien zur gleichen Zeit gemalt und sie seien zur gleichen Zeit nach Wien geschickt worden. Palomino erwähnt sie als gleichzeitig gemalt, um sie nach Wien zu Kaiser Leopold I. zu senden — doch es wird zumeist bezweifelt, dass die beiden Bilder als Pendants geplant waren; ebd. Bd. II, p. 318.

⁴⁴ Palomino beschreibt 1724 das Bild ausführlich: Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, übers. N. A. Mallory, Cambridge 1987, p. 173.

⁴⁵ Vgl. bes. Schumann 2003.

⁴⁶ Vgl. zuletzt z. B. *Velázquez* 2006, p. 46; Justi 1933, pp. 682 f. Zu den Amuletten etc. vgl. Horcajo-Palomero 1999, pp. 521–530.

⁴⁷ Siehe allgemein zu Kunst und Diplomatie: *Arte y diplomacia* 2003.