

Rainer Wohlfeil: **Kriegsheld oder Friedensfürst? Eine Studie zum Bildprogramm des Palastes Karls V. in der Alhambra zu Granada**, in:  
Recht und Reich im Zeitalter der Reformation. Festschrift für Horst Rabe, unter Mitarbeit von Bettina Braun und Heide Stratenwerth  
hg. von Christine Roll, Frankfurt am Main 1996, 2. überarbeitete Auflage 1997, S. 57-96

Prof.em.Dr.Rainer Wohlfeil, Hamburg

## **Kriegsheld oder Friedensfürst?**

### **Eine Studie zum Bildprogramm des Palastes Karls V. in der Alhambra zu Granada**

Gemeinsam sind Horst Rabe und mir nicht nur das Interesse an dem Zeitalter, das als Rahmenthema für diese Festschrift vorgegeben ist, sondern auch die intensivere Beschäftigung mit einer der Persönlichkeiten, die zur historischen Bedeutung der Epoche beigetragen haben - Kaiser Karl V. Wir haben uns bemüht, ihn nicht nur aus dem Blickwinkel deutscher Geschichte zu erfassen, sondern ihn auch aus seiner Einbindung in die spanischen Reiche zu erklären, zu verstehen und zu deuten. Wie Horst Rabe seinen Zugang zum Enkel Maximilians I. und des spanischen Katholischen Königspaares fand, ist mir nicht bekannt. Der eigene Weg erweist sich als ein Beispiel für den Wandel eines historischen Interesses im Banne von Zeit und Forschung, persönlichen Lebensbezügen und gesellschaftlichem Umfeld, so daß mit dessen Reflexion mein Beitrag eingeleitet wird. Die Betrachtung ( I ) soll aufzeigen, in welchem Maße sich die erkenntnisleitende Fragestellung an ein geschichtswissenschaftliches Forschungsfeld im Laufe eines beruflichen Lebens als Historiker verändert. Ein knapper Abriß der Baugeschichte des Palastes Karls V. in der Alhambra zu Granada im Kontext zentraler Fragen an ihren Bauherren schließt sich an ( II ). Sein Bauschmuck steht im Zentrum der Problemstellung ( III ), die mit einer Deutung im Rahmen einer historischen Reflexion abgeschlossen wird ( IV ).

I

Nach einer landes- und militärgeschichtlich orientierten Dissertation zum 19. Jahrhundert wies 1955 Peter Rassow mir als Stipendiaten des spanischen Consejo Superior de Investigaciones Científicas den Weg zum Zeitalter. Er regte an, in Madrid der Frage nachzuspüren, wie Karl V. und seine Regierung das Problem einer Herrschaft mittels Personalunion technisch bewältigt haben. Im Verlaufe dieser Untersuchung stieß ich 1956 auf Studien von Fritz Walser zur Entwicklung und Organisation der kaiserlichen Kabinettsregierung, vor allem auf eine hinterlassene unkorrigierte Durchschrift einer wahrscheinlich älteren Fassung seiner ungedruckten, im Original verlorengegangenen Göttinger Habilitationsschrift von 1934. Das Werk eines aus dem

Zweiten Weltkrieg nicht heimgekehrten Kollegen zur Veröffentlichung zu bringen, betrachtete Percy Ernst Schramm als eine Ehrenpflicht von Universität und Akademie der Wissenschaften in Göttingen - eine Aufgabe, die ich 1956 übernahm. In die von mir bearbeitete Abhandlung fügte ich nicht nur die Ergebnisse der eigenen Studie zur Personalunion ein, sondern plante sogar, die Arbeit weiterzuführen. Dazu kam es nicht, obgleich neben meinem auch gegenwartsbezogenen Interesse an Karl V. meine Neigung, mich mit seiner Geschichte weiterhin zu befassen, inzwischen einen starken, bis heute wirkenden Schub von unerwarteter Seite erfahren hatte. Gegenwartsbezogen hieß damals im Zusammenhang mit der von einer noch lebendigen Europa-Euphorie getragenen Idee, ein geeintes Europa zu schaffen, zu prüfen, inwieweit Karl V. als einer ihrer Ahnherrn angesehen werden könne, heißt heute, ein Zeugnis 'kaiserlicher Architektur' zu befragen, welche Vorstellungen mit dessen ikonographischem Programm, besonders mit zwei nach 1547 auf den inneren, d. h. den zentralen Portalpostamenten des Haupteinganges der dreitorigen Westfassade einer kastilischen Residenz Karls V. entstandenen Halbreiefs aus Marmor mit inhaltlich identischem allegorischen Bildgehalt verbunden waren.

Eine Andalusienreise im Frühjahr 1956 führte in der Alhambra von Granada zu einer ersten Begegnung mit jenem Palast Karls V. Die nasridischen Bauten waren mir in ihrer Schönheit als bewunderswerte Zeugnisse einer fremden Kultur erschienen, eine überwältigende Faszination übte jedoch jener Renaissancebau auf mich aus, den die Mehrheit der damals wenigen Besucher zumindest als Fremdkörper, wenn nicht gar als störenden 'Klotz' bis hin zu einem Ausdruck kultureller Barbarei in der überwiegend maurisch bestimmten Architektur beurteilten und ihn so bis heute mehrheitlich zur Kenntnis nehmen. Dagegen sah ich mich sofort mit einer - meiner ersten Einschätzung nach - architektonischen Verkörperung des Selbstbewußtseins dieses Herrschers und seiner 'Kaiseridee' konfrontiert. Das Bauwerk ließ den Wunsch aufkeimen, mich geschichtswissenschaftlich mit einem solchen Dokument einer vergangenen historischen Wirklichkeit zu befassen. Noch hatte der Palast keine voll überzeugende wissenschaftliche Bearbeitung erfahren, vor allem auch nicht sein bildhauerischer Schmuck. Befragungen vor Ort nach dem Thema der zwei mich seinerzeit besonders interessierenden Reliefs auf den äußeren Portalpostamenten der Westfassade ergaben nur unklare Aussagen wie 'Szenen aus dem Tunisfeldzug von 1535' oder 'die Schlacht bei Pavia 1525'. Sie und andere kriegsbezogene Halbreiefs auf ihren historischen Gehalt hin zu analysieren und im Kontext des gesamten ikonographischen Programms zu deuten, schwebte mir damals als Forschungsaufgabe vor - ein Untersuchungsfeld, das vornehmlich unter militärgeschichtlicher Fragestellung beackert werden sollte.

Mich dieser Aufgabe zu widmen, gestattete mir nicht einmal die Tätigkeit am Militärgeschichtlichen Forschungsamt von 1957 bis 1970, geschweige denn mein

Pflichtenkreis an der Hamburger Universität. Spanische Geschichte mußte an den Rand gedrückt werden. In den Mittelpunkt der Arbeit trat seit 1971 die mir sowohl wissenschaftlich als auch politisch notwendig erscheinende Auseinandersetzung mit der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft der damaligen DDR über das Zeitalter der Reformation mit einem Schwerpunkt in der Diskussion ihrer These von einer deutschen frühbürgerlichen Revolution<sup>2</sup>. Dieser Meinungsaustausch verlor an aktueller Bedeutung mit dem Ausklang des Luthergedenkjahres 1983, jedoch sehe ich noch heute in jener These ein Erklärungsmodell, von dessen Erörterung für die Reformationsgeschichte wissenschaftlich ebenso Impulse ausgegangen sind wie offenbar auch politische Wirkungen von meiner grundsätzlichen Gesprächsbereitschaft<sup>3</sup>. Wissenschaftlich erachtete ich nunmehr als wichtiger, den Möglichkeiten einer Nutzung von Bildern als geschichtswissenschaftlichen Quellen nachzugehen<sup>4</sup>. Als Einstieg ergab sich im Kontext der Herausgebervorstellungen einer Festschrift für Günther Franz noch einmal eine militärgeschichtlich orientierte Studie zum Landsknechtstum<sup>5</sup>. Als die Geschichtswissenschaft der DDR im Zusammenhang mit der Nachrüstungsproblematik ihren Beitrag zur Friedensdebatte erbringen mußte, bot die Historische Bildkunde 1986 auf einem internationalen Kolloquium zu Leipzig einen Ansatz, in wissenschaftlicher Form das im damals anderen Deutschland suspektere Motiv der Waffenvernichtung durch Umschmieden gemäß Jesaias 2,4 zur Diskussion zu stellen<sup>6</sup>. Seine Thematisierung mündete ein in die generelle Frage, welche Friedensvorstellungen in vergangenen historischen Wirklichkeiten sich aus ihren Bildern erschließen lassen. Antwerpen und Venedig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigen auf, welche unterschiedlichen Gehalte mit dem Friedensbegriff verbunden waren<sup>7</sup>. Die Untersuchung über Antwerpen führte zugleich zur spanischen Geschichte zurück, die Entbindung von akademischen Pflichten ermöglichte zudem, ursprüngliche Forschungsvorhaben zu reaktivieren - beispielsweise das Interesse am Palast Karls V. Eine Bestandsaufnahme der neueren Literatur ergab jedoch, daß sich mit dem Bauwerk inzwischen mehrere Autoren befaßt hatten<sup>8</sup>, besonders aber von Earl E. Rosenthal eine beeindruckende kunstgeschichtliche Studie vorgelegt worden ist, die sowohl von ihren Untersuchungen zum Ganzen wie zu Details als auch mit ihrer Einordnung des Bauwerks in übergeordnete Zusammenhänge als Standardwerk bewertet werden darf<sup>9</sup>. Als weitere wichtige Untersuchung ist die Studie von Fernando Checa Cremades über das zeitgenössische 'Bild' von Karl V. als 'Held' zu benennen<sup>10</sup>.

Unbeschadet dieser neuen Forschungslage soll das ikonographische Programm untersucht werden unter der leitenden Fragestellung, welche Bedeutung hat die Allegorie an der Westfassade und welche Aussage eignet ihr? Nicht mehr den zwei Halbreiefs an den äußeren, sondern den an den inneren, und das heißt an den Hauptportalpostamenten, gilt mein zentrales Interesse. Um sie zu interpretieren, wird nicht nur

der Bildschmuck des Palastes befragt werden, sondern auch der des unmittelbaren Umfeldes - der 'Puerta de las Granadas', des Zugangstores aus der Stadt zur Alhambra, und des 'Pilar de Carlos V', einer Brunnenanlage.

## II

Das monumentale Bauwerk aus Sandstein, dem an seiner Westfront ein von einer 3.60 Meter hohen Säulenarkade umschlossener Vorplatz von 70 auf 42 Meter Ausmaß vorangesetzt werden sollte, entstand seit dem Frühjahr 1533; gearbeitet wurde mit Unterbrechungen bis 1637, dennoch blieb es bis 1923 unvollendet - vor allem ohne Bedachung. Erst im letzten halben Jahrhundert wurde es gedeckt und restauriert. Trotz dieser langen Bauzeit erscheint der zweigeschossige Palast mit seinen geometrischen Formen - quadratischer Grundriß von 63 Metern Seitenlänge und 17 Metern Höhe mit Eingängen an jeder Front, runder Innenhof von etwa 42 Metern Durchmesser mit zwei ringförmigen Umgängen hinter einer dorischen bzw. ionischen Säulenreihe - unbeschadet von einer für die oktagonale Kapelle abgeschrägten Ecke im Nordosten als ein geschlossenes, harmonisches Bauwerk. Dieser Eindruck wird stark bestimmt durch die helle Einfarbigkeit eines Baukörpers, dessen Außenfassaden im Untergeschoß aus Bossenwerk mit kissenförmigen, mit dem Stichel bearbeiteten Quadern (almohadillado), Pilastern im dorisch-toskanischen Stil und von Okuli überhöhten rechteckigen Fenstern bestehen. Das Obergeschoß ist in seinen Pilastern dem ionischen Stil verpflichtet. West- und Südportal sind teilweise aus Marmor, erweisen sich aber infolge der Gesteinsfarbe sowie von Witterungs- und Umwelteinflüssen auf den gesamten Bau gegenwärtig nicht als störende Fremdkörper. Unvollendet blieb der Palast auch hinsichtlich seiner Dekoration, vor allem im Innenbau, und es ist unbekannt, welche sicherlich ikonographisch reiche Innenausstattung für die Residenz und den Wohnsitz eines Kaiserpaars vorgesehen war. Daß im Verhältnis zwischen Architektur und Ausgestaltung der Räume der Innenausstattung häufig eine höhere Bedeutung als dem Außenbau zugemessen wurde, ist ein vielfach bekannter Sachverhalt.

Finanziert wurden die Arbeiten unter Karl V. aus einer erstmals 1534/35 bewilligten Dotation, die bis zu ihrer Unterbrechung infolge des Moriskenaufstandes von 1568 zunächst in Höhe von 8333  $\frac{1}{3}$  Ducados, ab 1538 dann von 10000 Ducados aus einer jährlichen Abgabe von 80 000 Ducados bestritten wurde, welche die Mauren von Granada als Gegenleistung dafür erbrachten, daß Karl ihnen 1526 gestattet hatte, ihre Sprache beizubehalten, sich in hergebrachten Formen zu kleiden und verschiedene Gebräuche fortzuführen. Die Geldentwertung schränkte den ursprünglichen hohen Haushaltsansatz fortlaufend ein.

Dieser Palast Karls V. wurde zuletzt von Ignacio Henares Cuellar in die 'andalusische Renaissance' eingeordnet. In Spanien gab es bereits Bauten im Stil der Renaissance, weitere entstanden parallel zum Bau auf der Alhambra, aber sie erweisen sich als

weitestgehend unbeeinflusst durch den Palast Karls V.<sup>2</sup>. Ein Grund dafür, daß von ihm keine Anregungen auf Spanien und Europa ausgegangen sind, wird neben der langen Bauzeit darin gelegen haben, daß die Alhambra seit der Einnahme der Stadt (1492) in ihrer Funktion als königliche Festung, als Sitz des Generalkapitäns des Königreiches Granada mit seinen Sicherungsaufgaben gegenüber einer noch erheblichen maurischen Bevölkerung und mit der Verteidigungsvorsorge gegenüber Bedrohungen aus dem islamischen Mittelmeerraum betraut<sup>3</sup> sowie als Standort der andalusischen Miliz 'militärisches Sperrgebiet' darstellte<sup>4</sup> und daher nicht allgemein zugänglich war. Vielleicht hätte er eine stärkere zeitgenössische Relevanz und Rezeption erfahren, wenn der Kaiser nach 1526 noch ein weiteres Mal auf der Alhambra residiert hätte.

Granada ist - gemäß dem von Philipp III. mit der Geschichtsschreibung Karls V. beauftragten Benediktiner Prudencio de Sandoval - die spanische Stadt gewesen, die Karl V. besonders gut gefallen hat<sup>5</sup>. Ihre Alhambra lernte der junge Kaiser nach seiner Hochzeit mit Isabel von Portugal bei ihrem ersten und zugleich letzten Besuch 1526 kennen<sup>6</sup>. Sie als Zeichen des Triumphes über den Islam auf spanischem Boden und zum ewigen Gedenken an dieses Ereignis zu erhalten, hatten seine Großeltern ihren Nachfolgern und auch die Mutter ihrem Sohn auferlegt<sup>7</sup> - für Karl V. eine Verpflichtung, die einzuhalten uneingeschränkt seinem Wesen und seinem dynastischen Herrschaftsverständnis als Habsburger entsprach. Für den Kaiser hatte Granada 1526 jene Funktion, die danach unter Philipp II. dem El Escorial zukam - hier war die Familiengruft der Dynastie<sup>8</sup>: In der Capilla Real an der Kathedrale befand sich die Grabstätte seiner spanischen Großeltern; in sie auch die sterblichen Überreste seines Vaters Philipp aus Tordesillas zu überführen, ordnete Karl 1525 an<sup>9</sup>. 1526 bestimmte Karl, den Altarraum der Kathedrale als kaiserliches Mausoleum für sich und seine Familie zu gestalten und trug damit entscheidend zu ihrem Weiterbau im Renaissancestil bei<sup>10</sup>. In Granada wurde 1539 die in Toledo verstorbene Kaiserin Isabel beigesetzt, 1546 ließ Karl dorthin seine früh verschiedenen Söhne Juan und Fernando sowie seine Schwiegertochter Maria, erste Frau seines Sohnes Philipp, überführen<sup>11</sup>. Später fand seine Mutter Juana hier ihre letzte Ruhestätte. Der Kaiser selbst hielt bis zu seinem Kodizill von 1558 an seiner testamentarischen Bestimmung fest, in Granada beigesetzt zu werden<sup>12</sup>. Damit ist die hohe dynastische Bedeutung dieser Stadt für den Kaiser dokumentiert. Ihr stand entgegen, daß der Palast der Nasriden wenig geeignet erschien, als kaiserliche Unterkunft zu dienen; besonders Isabel und der Hofstaat konnten sich 1526 nicht mit ihm anfreunden<sup>13</sup>. Für künftige kaiserliche Aufenthalte wurden daher zwischen 1528 und 1533 zunächst am Nordteil des nasridischen Palastes durch den kastilischen Baumeister Luis de Vega die Gemächer Karls V. - ein Anbau mit sechs Räumen - errichtet, damals als 'quartos nuevos' bezeichnet<sup>14</sup>. Erwogen wurde zugleich der Plan - wahrscheinlich schon seit 1526 -, neben dem alten einen neuen Palast zu erbauen.

Da zu keiner Zeit beabsichtigt war, Granada zum Zentrum des Gesamtreiches zu erheben<sup>4</sup>, stellt sich die Frage, aus welchem Grunde ein Palast derartigen Ausmaßes erbaut werden sollte und welche politische Bedeutung und Funktion mit ihm verbunden wurden. Unter den Voraussetzungen einer Herrschaft über zahlreiche Länder Europas mittels Personalunion - besonders auch im Verhältnis zu den spanischen Reichen - konnte eine dauerhafte kastilische Residenz ebenfalls nicht beabsichtigt sein. Für zeitlich begrenzte Aufenthalte eines noch unabdingbaren Reisekönigtums hätten die neuen Wohnräume im alten maurischen Palast ausgereicht. Grund, Bedeutung und Funktion ergaben sich daher aus einer programmatischen Zielsetzung. Zu ihrer Erklärung liegen als am weitesten gefaßte Interpretationen die offenbar unabhängig voneinander entwickelten Thesen von Santiago Sebastián und Burchard Brentjes vor. Sebastián<sup>5</sup> erklärt die Verwendung der geometrischen Figuren des Kreises und des Quadrates als kosmisch deutbare Ausdrucksmittel, mit deren Verwendung der Palast Karls Herrschaft als Kaiser des Westens verbildlichen sollte. Noch einen Schritt weiter geht Brentjes<sup>6</sup>. Er deutet unter Berufung auf historische Vorgängerbauten und ihren ideologischen Hintergrund die Grundformen des Bauwerkes ( Quadrat, Kreis, Oktagon ) als symbolisch interpretierbare Figuren, mit denen der weltlich begründete und göttlich sanktionierte Weltherrschaftsanspruch Karls V. augenfällig angemeldet worden sei. Unbeschadet dieser theoriebezogenen, universalmonarchisch orientierten Erklärungsmodelle ist den historischen Bedeutungs- und Funktionszuschreibungen durch Rosenthal<sup>7</sup> und Checa Cremades<sup>8</sup> ein hoher Wahrscheinlichkeitsgrad zuzusprechen. Nicht nur im Verständnis traditioneller Erinnerungsmaie an ein glorreiches Geschehen sei der Palast begründet und konzipiert worden<sup>9</sup>, sondern vor allem in der Absicht, den weiterhin islamische Angriffe befürchtenden Spaniern in Andalusien das Versprechen zu vermitteln, daß der Süden der Iberischen Halbinsel gegen maurisch-türkische Angriffe verteidigt werden würde<sup>10</sup>. Die Bedeutung dieses Sicherheitsbedürfnisses kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Darüber hinaus sollte der Palast die kaiserliche Kampfbereitschaft auch den christlichen Mittelmeerländern und jenen Regionen des Heiligen Römischen Reiches vermitteln, die von den osmanischen Türken bedroht wurden. Der Palast im äußersten Süden seines Gesamtreiches konnte allen Europäern ihre Ängste vor der Bedrohung aus dem islamischen Raum nehmen. Zugleich konnte der Palast aber auch als ein 'kaiserliches Signal' gegenüber Frankreich verstanden werden: Sein Baustil ließ einerseits zu, Karl V. mit den römischen Kaisern zu vergleichen<sup>11</sup>; andererseits verwies der Palast in seiner geometrischen Formgebung in Übereinstimmung mit der Architekturtheorie der Renaissance nicht nur auf die Kaiseridee, sondern auch auf die Einzigartigkeit des Kaisers im Kreise der europäischen Herrscher, nicht zuletzt durch die über die geometrische Form des Kreises vermittelte Einbindung in den sakralen Bereich. Insgesamt symbolisierte

das Bauvorhaben die Fähigkeit Karls V., das Wesentliche zu erfassen und alles vernünftig zu ordnen. Zudem erschien er als ein Herrscher, der über immense Haushaltsmittel verfügte, denn daß ein so gewaltiges Bauvorhaben sehr teuer sein würde, war den Zeitgenossen bewußt.

Auf die Planung und Überlegungen zur baulichen Gestaltung des neuen Palastes scheint der Kaiser kaum Einfluß genommen zu haben. Generell begann sich Karl V. mit Fragen, die "unmittelbare Einwirkungen auf die seiner Person geltende Werbung" betrafen, offenbar erst seit seinem vierten Lebensjahrzehnt direkt zu beschäftigen, mit dem Medium 'Kunst' seit seinem ersten Italienaufenthalt; seither wirkte er sogar bei Entscheidungen mit. Aber mit Kunst einschließlich Architektur befaßte er sich vornehmlich aus praktischen und propagandistischen Erwägungen, weniger unter ästhetischen Gesichtspunkten. Im Falle von Granada schwand sein Interesse nach 1550; Karl überließ die Verantwortung für die Weiterführung des Baues seinem Sohn, für den der Palast nur die Bedeutung einer kostspieligen und zugleich räumlich abgelegenen Residenz neben anderen Bauten besaß.

Während seine spanischen Großeltern in einer Zeit ersten Eindringens italienischer Anregungen noch den spätgotisch-isabellinischen Baustil bevorzugt hatten, überließ Karl die Bestimmung des jeweiligen Baumeisters und die Durchführung eines Projektes meist den lokalen Baubehörden; berücksichtigt werden mußte jedoch, daß seine politische Autorität bildlich sichtbar werden sollte. Hierfür erschienen nicht die Formen jener flämischen Kunst geeignet, in der er aufgewachsen war, sondern die der Renaissance. So übertrug der Kaiser in Granada die architektonische Demonstration seines Herrschaftsverständnisses dem Burgvogt bzw. Gouverneur der Alhambra und zeitweiliger Generalkapitän des Königreiches Granada, Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar und Graf von Tendilla (1515 - 1543). Ihm, einem Sproß der dem Humanismus seit langem zutiefst verbundenen Familie der Mendoza, wird eine zentrale Bedeutung hinsichtlich der Konzeption des Palastes zugeschrieben: Hurtado de Mendoza gilt als der 'Vater' des geistigen Entwurfs, dessen Grundlage seine Auffassung war, Karl sei Nachfolger der Kaiser des antiken römischen Weltreiches. Dieser Idee gemäß sollte der Bau gestaltet werden, nicht zuletzt wohl in der Absicht, Kastilien-Spanien eine neue Identität zu vermitteln. Unter dem maßgeblichen Einfluß von Luis Hurtado wurde Pedro Machuca mit der Aufgabe des Architekten (1528-1550) betraut - ein Kastilier aus Toledo, der um 1519/20 aus Italien heimgekehrt war. Beiden Männern waren der 'universale' Stil des 'Alten Rom' und die Gedankenwelt der Renaissance so vertraut, daß sie sich damit voll identifizierten. Die Bauleitung hatte Machuca bis zu seinem Tode unter fortwährender Abhängigkeit von zwei aufeinanderfolgenden Gouverneuren aus dem Hause Mendoza inne; ihm folgte sein Sohn Luis Machuca (1550 - 1571); später übernahm u.a. Juan de Minjares (1583 - 1599) diese Aufgabe.

Die Vorstellungen des Marqués de Mondéjar und Machucas entsprachen jener kaiserlichen Herrscheridee, die Karl V. und einen Teil der Mitglieder seiner ihm vertrauten ständigen Umgebung, an ihrer Spitze der Großkanzler Gattinara, jedoch keineswegs alle seine Berater beseelte<sup>2</sup>. An der Diskussion um die Konzeption für die Gestaltung des Palastes waren außerdem kastilische Baumeister, vor allem Luis de Vega, gefördert durch Francisco de los Cobos<sup>2</sup>, den späteren Staatssekretär Karls V., aber auch weitere, vor allem humanistisch gebildete Angehörige der kaiserlichen Regierung im weiteren Sinne und der kastilischen Verwaltung beteiligt<sup>2</sup>. Entsprechend kontrovers dürften die grundsätzlichen Überlegungen gewesen sein. 1527 begann die aktive Planung. Eine unmittelbare Mitwirkung Karls ist während dieses Stadiums nur in zwei Einzelheiten nachweisbar: Neben einem großen Audienzsaal war ihm eine doppelgeschossige Kapelle wichtig, deren oberes Stockwerk der kaiserlichen Familie die isolierte Teilnahme am Gottesdienst gestattete<sup>2</sup>. Später hat der Kaiser mindestens zweimal in die Gestaltung des Baues eingegriffen (1542, 1548)<sup>2</sup>. Nach Rosenthal hätte eine reine Verwirklichung der ursprünglichen Konzeption Machucas ein erstes Bauwerk im sog. Herrera-Stil erbracht<sup>2</sup>.

### III

Der Palast Karls V. war nicht nur die einzige offizielle königliche Residenz, deren Bau vor 1540 von Anfang an im Stil der Renaissance begonnen wurde, sondern er ist zugleich in seinem programmatischen Anspruch und in seinen Aussagen zur Herrschaftsauffassung Karls V. ein einzigartiges Dokument politischer Architektur<sup>2</sup>. Zur Rolle und Bedeutung politischer Architektur gehört, daß sie die Erwartungen jener aufgreifen und erfüllen muß, an die als Zielgruppe sich diese Form der Herrschaftsvermittlung und -legitimierung richtet. Adressaten für die politischen Aussagen waren vor allem und zugleich unmittelbar die höfische Gesellschaft und die Besucher des Hofes, die Gesandten anderer Fürsten und Staaten ebenso wie die Vertreter von Institutionen aus den Herrschaftsgebieten des Kaisers, die Untertanen dagegen nur mittelbar.

Der Palast ist das beste zeitgenössische Zeugnis in Spanien, wie sich über architektonische Formen kaiserliche Macht repräsentieren ließ<sup>2</sup>. So eignete besonders Säulen ein hoher sinnbildhafter Wert<sup>2</sup>. Die Säulenordnungen der Außenfronten und des Innenhofes<sup>2</sup> verbildlichten Würde, Stärke und Tapferkeit, konnten besonders über die dorischen Säulen den Bauherrn mit Jupiter, Mars und Herkules identifizieren, brachten ihn auch in Verbindung zu den Cäsaren des alten Roms. Zugleich strahlte das Bossenwerk die Vorstellung von Kraft und Uneinnehmbarkeit, aber auch von Autorität aus. Diese Symbolik war den Angehörigen der politischen und geistigen Führungseliten im Umfeld des Kaisers geläufig<sup>2</sup>. Inwieweit die Bauplanung vor Baubeginn bereits ein entsprechendes ikonographisches Programm für den Bauschmuck eingeschlossen hatte,



bleibt offen. Ob von seiten Luis Hurtados und Pedro Machucas jemals ein geschlossener Plan konzipiert wurde, ist unbekannt. Machuca hatte offenbar nur ein der Architektur eingepaßtes schlichtes ornamentales Dekor einzubringen begonnen; der am Bau überlieferte Schmuck wurde vor allem von dem lombardischen Bildhauer Niccolò da Corte (+ 1552)<sup>2</sup> in Übereinstimmung mit Ínigo López de Mendoza als neuem Gouverneur der Alhambra (1543 - 1580)<sup>2</sup> konzipiert, von Niccolò da Corte, von Machucas Schwiegersohn Juan de Orea (+ 1580) und von dem nur durch seine Werke zur Mitte des Jahrhunderts auf der Alhambra bekannten Flamen Antonio de Leval erarbeitet<sup>2</sup>. Spätere Bildwerke stammen u.a. von Andrés de Ocampo<sup>2</sup>. Überkommen sind im Innenbau nur Nischen, vorgesehen wahrscheinlich für Skulpturen, und Freiräume für Medaillons usw., am Außenbau die Schmuckelemente an der Südfassade und an den Portalen der westlichen Palastfront sowie am 'Pilar de Carlos V'. Nach Rosenthal entstanden die Bildwerke mehr als Produkte der jeweiligen politischen Lage denn auf der Grundlage eines geschlossenen ikonographischen Programms. Auch stehe ihre Mehrzahl nur in einem mittelbaren Zusammenhang mit Karl V.; unmittelbar auf ihn bezogen seien allein das Säulenemblem, das Sinnbild des Ordens vom Goldenen Vlies und die Schlachtdarstellungen<sup>2</sup>. Um diese Aussage zu überprüfen, bedarf es einer Beschreibung des Bauschmuckes in gebotener Kürze.

Während drei Leuchterhalter abhanden gekommen sind, die sich bis zum 18. Jahrhundert an den drei Ecken des Palastes befanden<sup>2</sup>, schmücken das Erdgeschoß seiner West-, Süd- und Ostfront Ringe aus Bronze mit einem Durchmesser von mehr als vierzig Zentimetern, gehalten durch den Schnabel eines Adlers oder von dem Rachen eines Löwen, von denen einige bereits 1542 an der Südfront angebracht wurden<sup>2</sup>. Insgesamt sollen sich 53 Ringe am Bau befunden haben, nur 18 waren noch im 19. Jahrhundert erhalten; restauriert und ergänzt durch Neuanfertigungen<sup>2</sup> befinden sich gegenwärtig zehn Adler- und dreißig Löwenringe am Gebäude. Die von Adlerschnäbeln gehaltenen Metallringe gehen am unteren Ende in einen bärtigen Kopf mit Flügeln über. Die Ringe im Maul von Löwen setzen sich jeweils aus zwei halbrund gebogenen ionischen Säulen zusammen, jede von einem Band mit der Inschrift PLVS OVLTR bzw. LTRS OVPLV umschlungen<sup>2</sup>. Sowohl über das Säulenemblem als auch über die Devise in ihrer originalen französischsprachigen Version 'Plus Oultre' ist ein unmittelbarer Bezug zum kaiserlichen Bauherrn gegeben<sup>2</sup>.

Diesen unmittelbaren, vielleicht von Karl V. selbst veranlaßten<sup>2</sup> Bezug vermitteln im Ober- bzw. Hauptgeschoß der drei Gebäudefronten auch zweiundvierzig Sinnbilder aus Sandstein in den Halbreiefs der Postamente, auf denen viereckige Pilaster ruhen<sup>2</sup>. Jeweils einundzwanzig der sich abwechselnden Bildwerke weisen zwei Säulen mit ionisch-klassischen Kapitellen auf, die eine Erdkugel gemäß dem mittelalterlich-christlichen T-O-Schema rahmen<sup>2</sup>. Auf den Weltkugeln sitzt jeweils ein plastischer

einköpfiger Adler mit ausgebreiteten Schwingen - Adler, deren Kopfwendung und Flügelhaltung untereinander teilweise differieren. Die Säulen sind verbunden durch eine Banderole mit der Inschrift PLVS OVLTRE. Im Zentrum der anderen einundzwanzig Halbreiefs durchkreuzen als zentrale Elemente zwei starke Äste in der Form eines Andreaskreuzes das Gesamtfeld, finden sich im kronenförmigen Mittelfeld Feuerstein und Feuerstahl, schwebt oben die kaiserliche Krone über einem aufgebrochenen Granatapfel und sind weitere Granatäpfel mit Blattwerk zu beiden Seiten des Andreaskreuzes eingebracht. Unterhalb des Mittelfeldes findet sich eine Frucht, vereinzelt auch ein hängendes Lamm. Diese Sinnbilder, das persönliche Emblem Karls V. (Säulen des Herkules, Devise) und das herzoglich burgundische Emblem des Ordens vom Goldenen Vlies, präsentieren sich in ungewöhnlichen Formen. Nicht ein heraldisch-doppelköpfiger kaiserlicher Adler, sondern der Adler als römisches Staatssymbol - Attribut des Iupiter Capitolinus, seit Marius verwendet in Form des Legionsadlers als Feldzeichen der römischen Truppen - umschließt mit seinen Krallen jenen Teil der Weltkugel, der Asien darstellt<sup>24</sup>. Unter den Erdteil Asien wurden noch die 'westindischen' Entdeckungen subsumiert. In diesem Kontext ist der Zusammenhang zwischen Weltkugel und römischem Adler zu deuten als das Versprechen des Kaisers, den kastilischen Besitzungen in Amerika jenen Schutz zukommen zu lassen, den die 'pax romana' des römischen Weltreiches gewährt hatte, vielleicht sogar als ein Ausdruck kaiserlicher Bereitschaft, die Herrschaftsgebiete in 'Westindien' zu erweitern. Offenkundig bewußt wurde hier das Zeichen der antiken römischen Weltherrschaft und nicht das Machtsymbol des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, der kaiserliche Doppeladler, eingebracht, obgleich dieser schon früh durch Karl V. in Kastilien verwendet worden war<sup>25</sup>. Weltherrschaft und Kaisertum erscheinen damit als nicht deckungsgleich, die Vorstellung von einer Universalmonarchie deutet sich an, sie aber mit dem römischen Reich zu identifizieren, mußte problematisch sein, weil bekannt war, daß die römischen Kaiser keine "Monarchie des Erdkreises besessen" hatten<sup>26</sup>. Das Ordensemblem in seiner dagegen spezifisch sowohl auf das Kaisertum (Krone) wie auf Granada (Granatapfel = Wappen für das Königreich und der Stadt Granada) bezogenen Ausführung verband die Ordenszielsetzung, gegen den Islam bis zur Rückeroberung des Heiligen Landes zu kämpfen, mit der symbolischen Bedeutung Granadas für den Kampf gegen die Mauren. Granada repräsentierte im Emblem den König der spanischen Reiche, der hier zugleich als Kaiser, Herzog von Burgund und Ordensmeister gegenwärtig war und damit seine Möglichkeiten verkündete, alle Kräfte im Kampf gegen den Islam zu bündeln<sup>27</sup>. Insgesamt vermittelte diese Kombination von römischen, kaiserlichen, burgundischen und kastilisch-spanischen Zeichen auf den Sinnbildern das ideologisch-politische Programm des Kaisers, zu dem sich Karl V. persönlich uneingeschränkt bekannt haben dürfte.

Mit der Außenmauer der Südfront<sup>24</sup> hatte unter Machuca der Bau begonnen. Oberhalb ihrer eintorigen Portalfassade aus Marmor<sup>25</sup> befindet sich in einem Fries die Inschrift P (LVS) V (LTRA) IMP (ERATOR) CAES (AR) KAR (OLVS) V. P (LVS) V (LTRA), schon 1538 belegt<sup>26</sup>. Einen derartig unmittelbaren Bezug auf den Bauherrn, allerdings in verkürzter Form<sup>27</sup>, enthalten auch die nicht repräsentativ, sondern funktional ausgeführten Fassaden der Eingänge an der Ost- und Nordfront. Die Inschrift am Südportal steht in gewisser Weise im Zentrum des Eingangsschmuckes. Das bildnerische Werk dieser Portalfassade, dessen Ausarbeitung mehr als ein Jahrzehnt beanspruchte, wird formiert durch zwei liegende weibliche Figuren oberhalb des Dreieckgiebels - allegorische Verbildlichungen der *Victoria* mit ihren Attributen (Lorbeerzweig und -kranz, Palmblatt), begleitet von zwei geflügelten Knaben<sup>28</sup>. Das Tympanon des Türgiebels füllt eine Allegorie der *Abundantia* aus<sup>29</sup>, also eine Verbildlichung der Idee des Überflusses, die sich auch in den Girlanden aus Früchten und Blumen ihres Umfeldes und an den Fenstereinrahmungen wiedergegeben findet, hier erweitert abwechselnd über flachem Sims oder Dreiecksgiebel durch Putten mit Blumen, durch Körbe und Vasen, geöffnete Granatäpfel, Jakobsmuschel und Seetiere, aber auch wieder durch Bezüge auf den Orden vom Goldenen Vlies<sup>30</sup>. Die jeweils zwei kannelierten Säulen mit ionischen Kapitellen zu beiden Seiten der Tür im Erdgeschoß, auf deren Zwischenplatten abermals die kaiserliche Devise in einem runden Medaillon eingebracht ist, ruhen auf je einem Postament mit Halbreliefs an den Innen- und Außenseiten, die ebenso wie die sich jeweils anschließenden zwei weiteren Halbreliefs an der Vorderfront Darstellungen von Panzern und Helmen, Waffen und anderen Kriegsutensilien enthalten<sup>31</sup>. Oberhalb der Außenreliefs liegt auf beiden Seiten der Außensäulen je einer der zwei zwischen 1564 und 1566 von Leval gearbeiteten Löwen<sup>32</sup>. Über der Portalfassade umrahmen im Ober- bzw. Hauptgeschoß vier Säulenpostamente einen großen Wanddurchbruch in Form einer Tür mit Seitenfenstern und einem nach oben abschließendem Rundbogen. Ihre Halbreliefs - ausgeführt von Niccolò da Corte - enthalten mythologische Szenen: '*Neptun (Poseidon) beruhigt das Meer*'<sup>33</sup> und die '*Hochzeit von Neptun und Amphitrite*'<sup>34</sup>. Die Halbreliefs auf den schmalen Seitenwänden der vorkragenden Postamente verweisen abermals mit dem hängenden Schaf des Ordens vom Goldenen Vlies bzw. den Säulen des Herkules und anderen Elementen auf die kaiserlichen Embleme. Im linken und rechten Feld über dem Rundbogen halten zwei geflügelte menschliche Figuren mit der linken Hand jeweils eine Platte, von denen die rechte Gestalt - auch ein Werk von Niccolò da Corte - ihre Platte zu beschreiben scheint. Die Frauen sind Personifikationen von *Fama* und *Historia*<sup>35</sup>. Die beiden Krüge oder Vasen zu Füßen der Halbfiguren sind bisher nicht eindeutig interpretiert worden<sup>36</sup>. An der Westfront<sup>37</sup> - die eigentliche Schau- und gemäß Rosenthal Palastseite des Kaisers, während die Südseite den Palastteil der Kaiserin darstellte - ist die in ihrer

heutigen Form nicht der ursprünglichen Konzeption Machucas<sup>10</sup> entsprechende, aber noch von ihm entworfene und von seinem Sohn Luis ausgeführte marmorne Fassade<sup>11</sup> in beiden Stockwerken durch jeweils drei Türen innerhalb einer zweigeschossigen doppelten Pilastergliederung durchbrochen: Im Hauptgeschoß weisen die Fensterausgänge die gleiche Größe auf wie die anderen Fenster; im Erdgeschoß eröffnet ein großes, 5.30 Meter hohes Hauptportal mit beidseitigen Nebeneingängen von etwa halber Größe des mittleren Tores den Zugang zum Palast<sup>12</sup>. Über den Türen im Hauptgeschoß befinden sich oberhalb ihrer Giebel drei große Medaillons<sup>13</sup>, deren äußere Halbreiefs links '*Herkules (Herakles) besiegt den nemeischen Löwen*' und rechts '*Herkules fängt den kretischen Stier*'<sup>14</sup> zum Thema haben. Das mittlere Medaillon trägt das königliche Wappen Philipps II., das in seiner Komposition eher an das Wappen Karls V. erinnert und dessen Einbindung des portugiesischen 'escudete' im Zentrum des Wappens Rätsel aufgibt<sup>15</sup>. Dieser Teil der Portalfassade entstand unter der Bauleitung von Juan de Minjares (1583-1599), die Halbreiefs wurden von Andrés de Ocampo ausgeführt<sup>16</sup>. Die Halbreiefs mit den Herkulesbezügen ordnen sich in das Programm ein, das auf Karl V. ausgerichtet war<sup>17</sup>. Nach oben schließt das Bauwerk in einem Kranzgesims mit Löwenköpfen ab.

Im Erdgeschoß<sup>18</sup> sind die mit je zwei Männerköpfen zwischen delphinhaften Tieren ausgefüllten Dreiecksgiebel der Seitentüren von jeweils zwei Knaben mit Girlanden gekrönt<sup>19</sup>, über denen je ein großes Medaillon die Wandfläche ausfüllt. In ihren Halbreiefs von 1563, skulptiert durch Antonio de Leval, sprengen jeweils drei Reiterkrieger in Richtung auf das Haupttor, begleitet von einem Bewaffneten zu Fuß und einem springenden Hund - möglicherweise eine Darstellung jenes Reiterverbandes der andalusischen Miliz, der auf der Alhambra stationiert war<sup>20</sup>. Auf dem Dreiecksgiebel des Hauptportals, ausgefüllt ebenfalls mit delphinhaften Tieren und nur einem Männerkopf in dem Medaillon, ruhen zwei geflügelte Frauen - beide Personifikationen der *Victoria*<sup>21</sup>. Die Fassade des Erdgeschosses wird nach oben durch ein Metopen-Fries abgeschlossen. Es enthält abwechselnd Bukranien<sup>22</sup> - Halbreiefs von Rinderschädelskeletten - umrahmt von Tänen, Rosetten und Triglyphen. Diese Metopen finden sich auch am östlichen Tor und vor allem im Innenhof als Fries oberhalb der dorischen Säulenreihe<sup>23</sup>. Bukranien, in der zentralen Bedeutung von Opfer und Ritual im Ornamentenschatz der griechisch-römischen Kultur verwurzelt, schmückten im antiken Rom zur Zeit des Augustus als Symbole einer neuen 'pietas' viele Gebäude und Monumente, auch ein Herkulesheiligtum und die Ara Pacis Augustae<sup>24</sup>. Als beliebtes Friesornament rezipiert, kann das Bukranion als ein Sinnbild für den durch Pflichtgefühl und Gottesfurcht, Milde und Friedfertigkeit ausgezeichneten Herrscher gedeutet werden, stand auch in einem Bezug zur Herkulesverehrung.

Der Blick des Besuchers umfaßt meist zunächst die gesamte Westfassade, verweilt aber dann - beim Betreten des Palastes - an den 85 zu 198 cm großen Portalpostamenten der drei Türen. Die beiden äußeren sowie die schmaleren Seitenwände enthalten Halbreiefs mit Kriegsszenen<sup>23</sup>; diese Frontalbildwerke wurden von Rosenthal nach eingehender Analyse überzeugend interpretiert als Darstellungen des Sieges Karls V. über Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen in der Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547)<sup>24</sup>. Welche Bedeutung diesem militärischen Erfolg von den Zeitgenossen zugemessen wurde, offenbaren nicht nur zahlreiche schriftliche und gedruckte Zeugnisse<sup>25</sup>, sondern auch Verbildlichungen aller Art - verwiesen sei beispielhaft auf das Reiterbildnis Karls V. von Tizian im Prado zu Madrid, die Wandmalereien im 'Palacio de Cabo de Armería' zu Óriz (Navarra) oder jenen Keramikteller mit einer Schilderung des Kampfes beim Elbübergang, der sich in der Ermitage zu St. Petersburg befindet<sup>26</sup>. Das Programm der beiden Frontalbilder wurde um 1548/49 entworfen. In den lebendig wirkenden zwei Szenen des Kampfes bei Mühlberg ist gemäß Rosenthal im linken Halbreief der Kaiser vergegenwärtigt. Dieses wurde von Juan de Orea (1550), das rechte von Antonio de Leval (1553) geschaffen. Angeregt etwa 1547/48 wahrscheinlich vom Kaiser selbst, wurden die Bildwerke in ihren Grundzügen noch von Pedro Machuca konzipiert<sup>27</sup> - nach Rosenthal der Schlüssel zum ikonographischen Programm der Türen<sup>28</sup>. Sie beeindrucken, ja faszinieren den Betrachter, aber unmittelbar am Hauptportaleingang begegnet er einem völlig anderen Bild in zwei weitgehend übereinstimmenden Ausarbeitungen.

Im Zentrum dieser beiden Halbreiefs<sup>29</sup> - das linke als erstes etwa 1551 von Juan de Orea, das rechte von Antonio de Leval ebenfalls um 1551 gearbeitet<sup>30</sup> - befindet sich eine mit Meridiankreis und Parallellinien versehene Erdkugel<sup>31</sup>. Sie enthält auf dem linken Relief eine Darstellung der Kontinente mit der Besonderheit, daß die Säulen des Herkules von der Meerenge bei Gibraltar zu den Erdpolen verlagert sind. Über jeder Erdkugel schwebt eine Kaiserkrone, flankiert in symmetrischer Ordnung zu beiden Seiten von je einer Säule mit ionischem Kapitell. Die Säulen sind unterhalb der Kapitelle verbunden durch eine Banderole mit der kaiserlichen Devise PLV S.OVL TRE als Aufschrift. Die Säulen ruhen auf dem jeweils ihnen zugewandten Oberschenkel von zwei Frauen, die neben den Außenseiten der Säulen offenbar auf Rüstungsteilen sitzen und mit einer Hand den Säulenschaft erfassen. Mit ihrem seitwärts ausgestreckten Arm halten sie in der Hand zwischen Daumen und Zeigefinger einen senkrecht erhobenen, nach innen sich neigenden Olivenzweig. Ihr Haar schmückt ein Lorbeerzweig, ihre faltenreiche lockere Gewandung läßt Busen und Bauchnabel sichtbar werden. Ölzweig und Lorbeer sind Attribute der *Pax* - Personifikation des Friedens<sup>32</sup>. Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe zünden in den Ecken des unteren Bildrandes geflügelte Knaben mit jeweils einer Fackel über angehäuften Waffenteilen, wohl

Kriegsbeute, das Tuch einer Fahne an, deren Schaft zusammen mit Speeren unterhalb der Sitzstellen der Frauen endet. In den oberen Ecken fliegen geschwind - ihre Haare und Gewänder flattern im Zugwind - zwei Gestalten heran - eher als *Fama*, römische Personifikation der Kunde<sup>3</sup>, denn als *Victoria* zu deuten<sup>3</sup>, die mit voller Kraft auf leicht S-förmig gebogenen Trompeten blasen. Die trichterförmigen Mündungen dieser mittelalterlichen Businen<sup>3</sup> beschallen direkt die Mittelgruppe.

Insgesamt handelt es sich um eine Friedensallegorie. Daß sich in ihrem zentralen Bildteil zwei Frauen befinden, ist bei Friedensallegorien keine Besonderheit. Am häufigsten sind Zusammenordnungen von *Iustitia* und *Pax* sowie von *Pax* und *Abundantia*<sup>3</sup>. Meine umfangreiche Materialsammlung zu Friedensallegorien<sup>3</sup> weist jedoch kein weiteres Beispiel eines zwillingsgleichen Paares auf, dessen jede einzelne Frau *Pax* verkörpert. Daß Waffen angezündet werden, ist ein Bildgedanke, der sich im Alten Testament findet und dann seit der Renaissance vor allem als motivlicher Rückgriff auf die römische Verbildlichung der *Pax Augusta*<sup>3</sup> verwendet wurde.

Zur Gesamtdeutung dieser Friedensallegorie im Kontext des ikonographischen Programms bedarf es noch eines knappen Blickes auf die 'Puerta de las Granadas' und den 'Pilar de Carlos V'. - Erst seit dem 18. Jahrhundert als 'Puerta' bezeichnet, öffnet der im Laufe der Zeit mehrfach veränderte Triumphbogen im Renaissancestil mit drei Durchgängen den Zugang zum Alhambrabezirk von der Stadt her<sup>3</sup> und ersetzte damit den ursprünglich zweiten maurischen Zugang durch das Bib-Leuxar<sup>3</sup>. Erbaut wahrscheinlich zwischen 1545 und 1548 durch Pedro Machuca, zeigt das Tor zur Stadtseite hin<sup>3</sup> das kaiserliche Wappen mit einem doppelköpfigen kaiserlichen Adler unter einer Krone mit Mitra, damals flankiert von allegorischen Verbildlichungen der *Pax* und der *Abundantia*, geschmückt außerdem mit drei übergroßen, sich öffnenden Granatäpfeln<sup>3</sup>.

Das kaiserliche Wappen mit heraldischem doppelköpfigen Adler überwölbt auch den Schmuck am 'Pilar'. An dieser Brunnenanlage unterhalb der Puerta de la Justicia<sup>3</sup>, entworfen von Pedro Machuca, in ihrem Bauschmuck wahrscheinlich auf eine Konzeption des neuen Gouverneurs Ínigo López de Mendoza zurückzuführen, wurden die Relieifarbeiten von Niccolò da Corte um 1547 ausgeführt. Zwei Funktionen waren dem Brunnen zugeordnet: In erster Linie diente er als Pferdetränke und zweitens stabilisierte er als Gesamtanlage die Eingangsfront zur Puerta de la Justicia<sup>3</sup>. In seiner Gestaltung ist dieser Brunnen ein eindrucksvolles Bauwerk der Renaissance, das bereits vor dem Betreten des zentralen Palastgeländes kaiserliche Macht und Würde ausstrahlt. Anlässlich eines Besuches der Alhambra durch Philipp IV. wurde ein großer Teil der inzwischen stark beschädigten Sandsteinarbeiten 1624 von Alonso de Mena neu geschaffen, wobei das alte Programm als Vorlage diente. Eine letzte Renovierung fand im siebenten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts statt. Die zentrale Funktion der Wasser-

abgabe in einen Trog vor einer Wand aus Sandstein von etwa 20 Metern in der Breite und 6.80 Metern in der Höhe, untergliedert durch sechs dorische Pilaster<sup>13</sup>, gewährleiten als Speier zwei von Putten umarmte Delphine, zwei nackte Knaben mit Schneckengehäusen, zwei Wasserröhren unterhalb der beiden Wappenschilder des Grafen von Tendilla sowie drei maskenhafte Männerköpfe, die von links nach rechts die granadinischen Flüsse bzw. drei Jahreszeiten, den Genil oder den Sommer, den Beiro oder den Frühling und den Darro oder den Herbst symbolisieren. Unterhalb des kaiserlichen Wappens mit Adler und der Devise PLVS OVLTRE auf gewellt flatternden Banderolen, bekrönt von einem Engel, findet sich die Inschrift IMPERATORI CAESARI / KAROLO QVINTO / HISPANIARVM / REGI, flankiert beidseitig von den heraldischen Sinnbildern Karls, links dem persönlichen Emblem, u.a. erneut mit dem römischen Adler auf der Erdkugel zwischen den Säulen des Herkules, rechts dem Emblem des Ordens vom Goldenen Vlies. Zu den weiteren Schmuckelementen gehören zwei Granatäpfel. Die wohl wichtigste Bedeutung im Rahmen ihres ikonographischen Programms eignet aber im oberen Drittel der Wand den - heute teilweise bis zur Unkenntlichkeit verwitterten - Sandstein-Halbreiefs in vier Medaillons mit mythologischen Themen und den ihnen verbunden gewesenen Inschriften. Von links nach rechts sind dargestellt: *Herkules tötet die Hydra von Lerna*<sup>14</sup> ( Inschrift: Non memorabitur vltra ) - entweder der *Raub der Europa*<sup>15</sup> oder *Phrixos und Helle auf dem Widder mit dem goldenen Vlies*<sup>16</sup> ( Inschrift: Imago mysticae honoris ) - *Apollon und Daphne* ( Inschrift: A Sole fugante fugit) - *Alexander der Große zähmt Bucephalus* ( Inschrift: Non sufficit orbis ).

#### IV

In der eindrucksvollen Großartigkeit des Baues wie aus einem Guß<sup>17</sup> entsprach der Palast in seiner Ausstrahlung von kaiserlicher Würde, von Autorität und Hoheit, von Macht und Herrschaft gemäß Rosenthal jenem heroischen Bild, in dem sich Spanien während der ersten zwei Drittel des 16. Jahrhunderts widergespiegelt gesehen habe<sup>18</sup>. Diese Deutung beruht offensichtlich auf der Annahme, daß sich Kastilien - es ist historisch zutreffender von Kastilien als von Spanien zu sprechen - während der gesamten Regierungszeit Karls V. ein überliefertes Selbstverständnis ungebrochen bewahrt habe. Diese These trifft nicht zu. Zum Zeitpunkt des habsburgischen Herrschaftsantritts identifizierten sich die Kastilier voller Stolz auf ihre Erfolge im Kampf gegen die Mauren, über die Entdeckung 'Westindiens' und über dessen beginnende Kolonisation mit jener Vorstellung von einer von jedweder fremden Gewalt unabhängigen 'Nation', die ihnen über die Katholischen Könige und deren politisches Werk vermittelt worden war. Daher wehrte sich Kastilien in den ersten Regierungsjahren Karls dagegen, daß sein Königtum einem fremden Kaisertum nachgeordnet zu werden drohte und daß ganz allgemein ausländische Institutionen an die Stelle der überlieferten eigenen traten<sup>19</sup>.

Diese Auseinandersetzungen sind ein Beleg für die Problematik, die der dynastischen Politik innewohnte.<sup>13</sup> Die Kastilier erkannten zwar den jungen Habsburger als ihren König an, jedoch nicht als 'Karl V.', sondern als 'Carlos I'.<sup>14</sup> Als Karls vertrauter kastilischer Ratgeber Bischof Pedro Ruíz de la Mota vor den kastilischen Cortes zu Santiago - La Coruna anlässlich der Abreise des Königs zur Aachener Krönung am 31. März 1520 in einer Rede versuchte, angesichts des sich bereits abzeichnenden Aufstandes der Comuneros den christlich-universalen Charakter des Imperium Romanum mit dem kastilischen Selbstverständnis zur Deckung zu bringen, verwandte er Formulierungen, die Ramón Menéndez Pidal als übereinstimmende Überzeugung von Fürst und Berater wertet<sup>15</sup> und damit ihre funktionale Rolle im Kontext politischen Tagesgeschehens verkennt.<sup>16</sup> Nach Menéndez Pidal hatte sich der junge König mit einem Herrschaftsverständnis identifiziert, das geprägt war durch das Vorbild seiner spanischen Großeltern und das die Aufgaben und Pflichten seines Kaisertums aus der nationalen Tradition einer kastilischen 'idea imperial' herleitete. Auf Kastilien bezogen akzeptierte diese Überlieferung weder eine Ein- oder gar Unterordnung in das Sacrum Romanum Imperium noch eine universalistische Politik in dessen Kontext. Eine derartige Tradition entsprach jedoch nicht dem Selbstverständnis des habsburgischen Sprosses - unbeschadet der Problematik, ob dieses sich vornehmlich aus einem durch sein vielfältiges Erbe geprägten Bewußtsein speiste und aus einer entsprechenden Haus- und Familienpolitik und nachfolgender dynastischer Weltpolitik im Sinne der Interpretation von Karl Brandi herleiten läßt,<sup>17</sup> ob es bestimmt war von der mittelalterlichen sakralen Kaisertradition gemäß der Deutung seiner Leitvorstellungen durch Peter Rassow<sup>18</sup> oder dem Leitbild einer 'Monarchia Universalis' folgte.<sup>19</sup> Daß das Herrscherbewußtsein des jungen Habsburgers auch aus anderen Wurzeln gespeist sein konnte als aus einer unmittelbaren Rückbesinnung auf die antiken römischen Kaiser und ihre Tradition, wird von Rosenthal kaum erwogen.<sup>20</sup> Er argumentiert auf der Basis der südeuropäisch-spanischen Interpretation, weniger auf der angelsächsischen, und hat die mitteleuropäische Sicht offenbar nicht zur Kenntnis genommen.<sup>21</sup> Zugleich reflektiert er kaum, daß im Verlauf der nachfolgenden Jahre nicht nur die Kastilier im Umfeld der kaiserlichen Berater und Mitarbeiter, sondern auch ein weiterer Kreis in Kastilien einschließlich der Cortes die universale Politik Karls V. nicht nur hinnahmen, sondern allmählich akzeptierten, sogar bejahten und sich zuletzt mit ihr so identifizierten, daß sie dem Kaiser materiell und personell bei der Bewältigung seiner Weltpolitik halfen und diese einschließlich der Bekämpfung der 'lutherischen Häresie' als nationale Verpflichtung begriffen. Im Vergleich zu den Anfängen der Casa de Austria in Spanien begann sich langsam das kastilische Identitätsbewußtsein und damit der Gehalt des 'heroischen Bildes' zu wandeln. Die Verschmelzung von Hispanität und Universalität setzte ein im Bereich der Diplomatie, indem die Gesandten Karls V. ab 1519 eine



"Doppelvertretung" wahrnahmen, als spanische und kaiserliche Botschafter zugleich auftraten<sup>14</sup>. Um 1550 eignete den Spaniern ein anderes Selbstverständnis als 1517, war an die Stelle des überlieferten nationalen ein universales politisches Denken getreten. Spanien spiegelte sich in einem neuen 'heroischen Bild'.

Karl V., lebenslang davon überzeugt, es sei Gottes Wille und Fügung gewesen, daß ihm zusammen mit seinen Ländern auch die Kaiserwürde und -bürde zuteil wurde, verdankte sein Gesamtreich dynastisch bedingten Erbfällen<sup>15</sup> und der Wahl von 1519. Dieses Erbe zu bewahren, prägte ebenso als Verpflichtung sein Selbstverständnis wie das Amt des Kaisertums<sup>16</sup> - eines Kaisertums, dem er sich mit der Wahl zum römischen König verpflichtet fühlte in der unerschütterlichen Gewißheit, daß diese christliche Würde ihm einen Vorrang gegenüber allen Herrschern einräume. Der Gedanke einer universalen Aufgabe im Ordnungssystem des Sacrum Romanum Imperium läßt sich begrifflich als Kaiseridee fassen. Daß sie von Machtstreben bestimmt sei und Welt-herrschaft im Verständnis einer politisch begründeten und ausgerichteten Universalmonarchie bedeute und zu Usurpation und Tyrannei führe, hat Karl stets zurückgewiesen, dagegen beansprucht, im Interesse des Wohles der gesamten Christenheit zu handeln<sup>17</sup>. Sein dynastisches Denken und sein Selbstverständnis vom Kaisertum gestanden ihm zwar kein Recht zu, sein ererbtes Weltreich durch Eroberungen zu vergrößern, verpflichteten ihn jedoch, verlorengegangene Besitzungen - wie die Bourgogne - zurückzugewinnen und als weltliches Haupt der Christenheit im Sinne des 'protector et defensor ecclesiae' die römisch-katholische Kirche zu schützen und einen Zustand allgemeinen Friedens herzustellen. In diesen Kontext ordnen sich die Kriege gegen Frankreich ebenso ein wie die Kämpfe gegen die osmanischen Türken und ihre islamischen Verbündeten einschließlich der Kreuzzugsideen. Dennoch läßt sich die kaiserliche Politik keineswegs als rein defensiv ausgerichtet interpretieren<sup>18</sup>. Schon Karls persönliche Bekundungen erweisen sich als widersprüchlich. So riet er zum Beispiel einerseits seinem Sohn im Rahmen von Überlegungen, die als politisches Testament gewertet werden können, den Frieden zu hüten und den Krieg zu vermeiden, ihn nur zu führen, wenn er ihm zur Verteidigung aufgezwungen werde<sup>19</sup>. Andererseits verwies er nur wenige Jahre später beim Diktat seiner Memoiren voller Stolz darauf, daß er das Gute, was er bewirkt habe, den Siegen verdanke, bei denen er an der Spitze seiner Heere stand<sup>20</sup>.

Dieser historische Kontext läßt die These zu, daß Karls V. Bauwerk in der Alhambra zu Granada weder im erasmianischen Geist<sup>21</sup> - der am Hof einflußreiche Rezipienten besaß<sup>22</sup> - noch etwa gemäß den Vorstellungen des Antonio de Guevara<sup>23</sup> von einem schlichten königlichen Wohnsitz konzipiert werden konnte, sondern im Verständnis eines kaiserlichen, d. h. feierlichen, gemessenen und zugleich triumphal wirkenden Palastes für einen Kriegshelden ("héroe guerrero", "héroe militar")<sup>24</sup>. Entsprechend kann das

ikonographische Programm mit Einschluß der Fresken im Peinador de la Reina<sup>12</sup> als der Ort bezeichnet werden, an dem in großer Fülle und mit innerem Zusammenhang die Idee des Kaisertums durch einen Rückgriff auf die Mythologie in dem Verständnis verherrlicht wurde, daß des Kaisers Siegeszüge ihre moralische Grundlage und Rechtfertigung in den persönlichen Tugenden Karls besaßen<sup>13</sup>. Was besagen dann aber die Friedensallegorien, auf deren historische Einordnung und Deutung alle Autoren fast gänzlich verzichteten?

Kriegsheld heißt auch für Checa Cremades keinesfalls, daß hier der Kaiser als kriegswütig gekennzeichnet wurde - eine Zuschreibung, die sich dagegen im Verständnis von 'Kriegsfürst' literarisch im Zusammenhang mit dem Schmalkaldischen Krieg häufiger findet<sup>14</sup>. Das gesamte ikonographische Programm enthält beispielsweise keinen Bezug auf *Mars*<sup>15</sup>, und in den zwei Ausfertigungen der einen Friedensallegorie wird dementsprechend nicht dessen Bändigung durch *Venus* dargestellt, jene Liebeszene bzw. Zähmung des Kriegsgottes, die seit der Renaissance unter Rezeption antiker Vorstellungen die - nur zeitweise - Überwindung des Krieges thematisierte<sup>16</sup>. Die in ihrer Gestaltung meiner Kenntnis nach einmalige Friedensallegorie bildete den Abschluß eines Programms, das in mythologischer Bildsprache das Werk des Kaisers reflektiert. Es wird moralisch versinnbildlicht als ein Weg des mühevollen, aber erfolgreichen politischen Kampfes unter Einsatz militärischer Mittel gegen das Böse, der gekrönt wird mit dem Sieg des Guten, welcher ohne Kriege nicht zu erlangen ist<sup>17</sup>. Am Beginn dieses Weges steht das Ziel, mannigfach verbildlicht über den persönlichen Wahlspruch im Zusammenhang mit der von den Säulen des Herkules umschlossenen Erdkugel sowie über das Bekenntnis zu den Aufgaben des Ordens vom Goldenen Vlies. Seine Devise umzusetzen erfordert Tugenden, wie sie Herkules eigen waren, und Werke, wie er sie vollbracht hatte.

Herkules als mythologisches Vorbild zu verwenden, war in Spanien wie im Europa des 15./16. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, in der monarchischen Ikonographie sogar geläufig<sup>18</sup> - so auch bereits in noch bescheidenem Maße von Maximilian I. genutzt<sup>19</sup> - , im Zusammenhang mit dem Kaiser erreichte dieses Thema aber seine höchste Bedeutung am Palast und Pilar Karls V. Auf den vier Halbreiefs am 'Pilar de Carlos V' wurde diese Idee im Umfeld des Palastes erstmals verbildlicht. Checa Cremades<sup>20</sup> interpretiert sie als Verweise auf den Kaiser als Ritter ( *Alexander* ), als mutigen und tugendhaften Mann ( *Herkules* ), als Angehörigen des Ordens vom Goldenen Vlies ( *Phrixos und Helle* ) und als gesitteten Helden ( "héroe civilizador" - *Apollon und Daphne* ). Diese Deutung läßt sich im Anschluß an Rosenthal mit weiterführenden Überlegungen vertiefen. Im Bilde *Alexanders*, der selbst sein Geschlecht auf Herkules zurückgeführt hatte<sup>21</sup>, wird über die Inschrift reflektiert, daß die Erdkugel nicht groß genug ist für das Wirken des zeitgenössischen Helden - des Kaisers, begriffen im Sinnbild der Weltkugel

zwischen den Säulen des Herkules<sup>13</sup>. Ein zeitgenössischer Bezug scheint auch in der Verfolgung *Daphnes durch Apollon* vorzuliegen, erfaßt in dem Augenblick, da sich die Nymphe in einen Lorbeerbaum zu verwandeln beginnt. In Verbindung mit dem Text steht *Daphne* stellvertretend für Heiden und Häretiker, die vergeblich versuchen, sich der christlichen Wahrheit zu entziehen<sup>14</sup>. Im dritten Bild ist nicht der *Raub der Europa* dargestellt<sup>15</sup>, sondern über *Phrixos und Helle*<sup>16</sup> ein Bezug zur Mythologie des Goldenen Vlieses und damit zur Ordensaufgabe des Kampfes gegen die Türken gegeben. Im letzten Bild verweist das mythische Untier der neunköpfigen Wasserschlange, die *Hydra*, auf die Vielfalt der Gefahren des Kampfes; ihre Thematisierung im Kontext der Inschrift mit ihrem offenbaren Bezug auf den kaiserlichen Wahlspruch läßt als Erklärung die These zu, daß Karls Werke als denen seines 'Ahnherrn' Herkules zumindest ebenbürtig zu sehen seien, dessen Taten sogar in den Schatten stellen, sie vergessen lassen. Zugleich kann das Bild historisch - im Zusammenhang mit dem als dauerhaft eingestuften kaiserlichen Erfolg über den Schmalkaldischen Bund - gedeutet werden als Sieg über die protestantische Häresie<sup>17</sup>. Die Interpretation, daß Karls Werke höher gewertet werden müßten als die des Herkules und Alexander des Großen, wird in der Bildfolge von links nach rechts reflektiert, in der jeweils zwei der Halbreiefs den Doppeladler flankierend auf dieses Symbol des Heiligen Römischen Reiches verweisen - einen Reichsadler, der im Wappenschild den unmittelbaren Bezug auf Karl V. enthält. An der Südfassade des Palastes<sup>18</sup> verbreitet *Fama* die Kunde von den maritimen Erfolgen und von der Seeherrschaft des Kaisers über das Mittelmeer, errungen vor allem im Tunisfeldzug von 1535, mythologisch erfaßt in den Szenen mit *Neptun*<sup>19</sup> - Erfolge, an die *Historia* erinnert; wahrscheinlich sollten *Fama* und *Historia* diese auf den Tafeln vor ihnen inschriftlich verzeichnen<sup>20</sup>. Auf Werken militärischer Stärke beruht also jener Reichtum, der von *Abundantia* und anderen Symbolen des Überflusses in bunter Fülle verkündet wird, auch auf der 'Puerta de las Granadas'. Nicht zuletzt spiegelt sich der militärische Triumph in den Portalpostamenten wider, falls es sich um die Wiedergabe von Kriegstrophäen handelt<sup>21</sup>; Tropaia aus den Kämpfen gegen die islamischen Feinde müßten jedoch deren Waffen entsprechen, und ein Bezug etwa zu einem militärischen Erfolg wie Pavia ist dem Programm nicht zu entnehmen. Können die Waffen nicht auch im Sinne von 'Si vis pacem, para bellum' gelesen werden, also als Hinweis darauf, daß Rüstung eine Voraussetzung der Kriegserfolge ist<sup>22</sup>? Offen bleibt die Deutung der ruhenden Löwen, eines königlichen Symbols und vielleicht Sinnbild für Wachsamkeit<sup>23</sup>. Als Gesamtwerk führt die Südfassade zu der Aussage, daß die Siege des Kaisers seinen Untertanen ein Leben in Sicherheit und Wohlstand garantieren<sup>24</sup>. Alle bisherigen Aussagen erscheinen noch einmal verdichtet in den Bildern der Westfassade, die schon im Portal mit seinen abgestuften drei Eingängen an einen römischen Triumphbogen erinnert und über die Fenstertüren des Hauptgeschosses dem

Kaiser ermöglicht hätte, sich seinen 'Untertanen' zu zeigen<sup>196</sup>. Auch wenn die Halbreiefs zu beiden Seiten des Wappens Philipps II. erst im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sind, dürften sie sich nicht auf den Nachfolger Karls beziehen<sup>197</sup>, sondern das ikonographische Programm fortschreiben, das einen Palast 'schmückt', der mit der Person seines ursprünglichen Bauherrn - dem neuen Herkules - verbunden blieb, und das heißt mit dem Kaiser. Dafür spricht die Verehrung, die Philipp II. zeit seines Lebens dem Vater gegenüber hegte. Sie kann sich auch in dem Wappen an der Westfassade niedergeschlagen haben: Es läßt sich als Verweis auf den ursprünglichen Bauherrn und zugleich als Dokumentation der Fortführung seines Werkes durch den Nachfolger interpretieren<sup>198</sup>. Mit Sicherheit entstanden in diesem Zusammenhang die Halbreiefs der Reitergruppen über den Seitentüren, obgleich sie sich bisher inhaltlich nicht befriedigend deuten ließen<sup>199</sup>. Sie wurden gearbeitet von Antonio de Leval - jenem Bildhauer, von dessen Hand u. a. auch das rechte Halbreief der Schlacht von Mühlberg und die rechte Friedensallegorie als eine Replik<sup>200</sup> des Originals von Juan de Orea stammen. Die Kampfszenen auf den Frontplatten und an den Seitenwänden der Portalpostamente und mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Reitergruppen in den großen Medaillons sowie beide *Victoria* - Allegorien rühmen den Mühlberger Sieg des Kaisers und die Kampfbereitschaft seiner Soldaten, preisen die Wirkungen seiner Arbeit und militärischen Erfolge, diesmal im Landkrieg, verweisen über die Knaben, ihre Girlanden und andere Ausdrucksmittel für Überfluß auf Wohlstand, Reichtum und Fülle. Zugleich verknüpfen beispielsweise die Girlanden zu beiden Seiten der Türen die Westfassade mit der römischen Tradition<sup>201</sup>. Alles aber ist Beiwerk - Beiwerk zur zentralen Aussage der Friedensallegorien.

Gegen Ende der ersten Jahrhunderthälfte ließen sich die Versprechungen bzw. Verpflichtungen der Sinnbilder als eingelöst bewerten: Die kastilischen Besitzungen in 'Westindien' standen gesichert unter dem Schutz Karls V. - gesichert u.a. auch durch Bestimmungen des Friedensschlusses zu Crépy mit Frankreich als jenem Gegner, mit dem der Kaiser nach vier Kriegen zu einem Ausgleich gelangt zu sein hoffte; gebannt schien die unmittelbare Bedrohung Spaniens, aber auch des ganzen christlichen Europas durch die islamischen Glaubensfeinde; der Sieg im Schmalkaldischen Krieg führte zu der Erwartung, daß die Gefahren abgewendet worden waren, die dem überlieferten römisch-katholischen Glauben und seiner Kirche durch die 'lutherische Häresie' gedroht hatten. Somit hatte der Herr des Palastes durch seine Tugenden und durch seine Leistungen als Kriegsheld nicht nur die Taten des Herkules übertroffen, sondern die 'pax romana' wiedererrichtet, einen dauerhaften Frieden für die nunmehr christliche Welt bewirkt. Die von den Säulen des Herkules umschlossene Welt wurde beider-, bzw. allseits symbolisch als befriedet dargestellt durch die besondere Form einer doppelten Verbildlichung der *Pax*.

Daß der Friede zwischen den Christen nunmehr gewährleistet erschien, war eine Vorstellung, die nach 1547 besonders in Südeuropa verbreitet war, gefördert durch eine kaiserliche Propaganda, die Karl als Friedensbringer und Friedensfürst feierte<sup>33</sup>. In einen derartigen Kontext ordnete sich der 'krönende Abschluß' des ikonographischen Programms zu beiden Seiten des Hauptportals der 'kaiserlichen' Westfassade ein. Dieses, wahrscheinlich vom Kaiser selbst oder zumindest aus seinem engeren Umfeld initiierte Programm spiegelte einerseits den Sachverhalt wider, daß der Kaiser die Aufgaben des *protector et defensor ecclesiae* erfolgreich wahrgenommen zu haben schien - er gewährte Schutz vor den Türken und hatte im 'Ketzerkrieg' gesiegt. Andererseits hatte sich Kastilien mit diesen Funktionen des Kaisers der Christenheit nunmehr als eigenen identifiziert und die Politik seines Königs als Kaiser akzeptiert<sup>34</sup> - dokumentiert nicht nur in Schrift<sup>35</sup>, sondern auch in den Werkstücken des Palastes zu Granada. Die Aussagen der architektonischen Formen des Palastes und dessen 'nachgeschobener' ikonographischer Schmuck stimmten überein - auch darin, daß infolge derartiger Identifikation die Bekämpfung des deutschen Protestantismus ebenso wie schon zuvor der Kampf gegen den Islam als eigene, 'nationale' Aufgabe begriffen wurde. Kaiserliche Siege waren nunmehr spanische Siege. Militärische Erfolge mit nachfolgender - erwarteter - Bewahrung des Friedens trugen mit Ruhe und Ordnung auch Reichtum ein, wie *Pax* und *Abundantia* mehrfach verkündend bekunden. Als Gesamtwerk war der Palast im äußersten Süden kaiserlicher Herrschaft in Europa ein Bekenntnis zur Pflicht des Herrschers, die Christenheit nicht nur zu sichern und den überlieferten katholischen Glauben uneingeschränkt zu bewahren, sondern auch über den ganzen Erdkreis zu verbreiten - bis zu den Polen mit ihrer Inanspruchnahme durch die Verlagerung der Säulen des Herkules<sup>36</sup>. Überhöht wird der Stolz auf die bisherigen Leistungen i h r e s Kaisers durch den Glauben, das Böse dauerhaft bezwungen zu haben, verbildlicht in den Friedensallegorien auf den zentralen Hauptportalpostamenten des Palastes Karls V. - einem Dokument menschlichen Hoffens und Irrs in zeitüberdauerndem Marmor<sup>37</sup>.

---

<sup>1</sup>Horst Rabe, Die iberischen Staaten im 16. und 17. Jahrhundert, in: Handbuch der europäischen Geschichte, hg. von Theodor Schieder, hier Bd. 3, Die Entstehung des neuzeitlichen Europa, hg. von Josef Engel, Stuttgart 1971, hier § 11, 1. Spanien, S. 581 - 650; ders., Elemente neuzeitlicher Politik und Staatlichkeit im politischen System Karls V. Bemerkungen zur spanischen Zentralverwaltung und zur Politischen Korrespondenz des Kaisers, in: Das römisch-deutsche Reich im politischen System Karls V., hg. von Heinrich Lutz unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner (= Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 1), München - Wien 1982, S. 161-187; ders., Karl V., in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 17, Berlin - New York 1988, S. 635 - 644, mit umfangreicher Bibliographie zu Karl V.

2Fritz Walser (+), Die spanischen Zentralbehörden und der Staatsrat Karls V. Grundlagen und Aufbau bis zum Tode Gattinaras. Bearbeitet, ergänzt und herausgegeben von Rainer Wohlfeil (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, 43), Göttingen 1959.

3Trotz der Warnung von Peter Rassow, Das Bild Karls V. im Wandel der Jahrhunderte, in: ders. und Fritz Schalk (Hg.), Karl V. Der Kaiser und seine Zeit, Köln - Graz 1960, S. 1 - 17, hier S. 15: "Der historische Karl eignet sich nicht zur Gallionsfigur für das Schiff der Europa-Bewegung", pries ihn als solche noch Ende der 70er Jahre Vicomte Charles Terlinden an: Carolus Quintus. Kaiser Karl V. Vorläufer der europäischen Idee, Zürich 1978, zuvor in französischer, niederländischer und spanischer Ausgabe Brügge 1965. Nicht unbegründet scheint meine Annahme, daß die Verwendung des Kaiserbildes auf den ersten, mit gesetzlicher Grundlage 1989 ausgegebenen spanischen staatlichen Medaillen mit Wertangaben in ECU ebenfalls in diesem Zusammenhang eingeordnet werden können: 1 ECU = Europa auf dem Stier; 5 ECU und 100 ECU = Kaiser Karl V. zu Pferde nach dem Gemälde von Tizian; 10 ECU = Gekrönte Säulen des Herakles und Devise 'PLUS ULTRA'.

4Siehe Abb. 1 und Abb. 12 (Aufnahmen des Verfassers).

5Etwa zeitgleich mit meinem Alhambrabesuch referierte diese Auffassung Anton Dieterich, bevor er sich auch für den Palast einsetzte. Anton Dieterich, Spanien zwischen Cordoba, Cadiz und Valencia, Stuttgart 1957, S. 185f.: "Gleich darnach ist die Auseinandersetzung mit dem Palast Karls V. nicht mehr zu vermeiden... Der Kaiserpalast ist kein fertiges Kunstwerk, während die Alhambra die äußerst mögliche Vollendung erreichte. Der Cäsarenbau gebärdet sich anmaßend, herausfordernd, auftrumpfend, brutal, protzig, äußerlich, wo das maurische Königshaus diskret, vornehm, raffiniert, fein, nuanciert und intim bleibt... Was Karl V. tat, erschien vielen Frevel und Hybris. Es war so recht, 'die Faust aufs Auge'. Dafür eintreten zu wollen ist gefährlich. Doch die Jugend, die Kraft, der Wille sprechen für den Kaiser. Er baute mit Stein. Rechtkantig zubehauen fügt sich Quader an Quader. Das steht wie für die Ewigkeit... Obwohl für seine Ruine Jahrhunderte hindurch kein Finger gerührt wurde, ist sie immer noch jung... Dieser Palast besitzt das, was der Alhambra abgeht: klassische Größe und Einfachheit. Die Einfachheit daran ist keineswegs primitiv. Es imponiert, wie sich die Blöcke mit all ihrer Rechtwinkligkeit zum Kreis formieren, wie dieses Rund von Dynamik gespannt wird..." - Kurz zuvor war in Granada der Reisebericht des Engländers Richard Ford aus den Jahren 1830 bis 1833 veröffentlicht worden (Richard Ford, Granada, Granada 1955), in dem dieser der Romantik verbundene Autor die Verunstaltung der nasridischen Alhambra u.a. durch den Palast Karls V. beklagt und dabei die falsche Behauptung verfochten hatte, daß für seine Errichtung eine große Fassade und weitere Teile des maurischen Palastes abgebrochen worden seien - eine bis in die Gegenwart nachwirkende Legende zugunsten derjenigen, die den Renaissancebau verwerfen. Dazu s. auch Earl E. Rosenthal, El Palacio de Carlos V. en Granada, Madrid 1988, S. 164f. - Beispielhaft für andere, noch negativere Äußerungen: "Überall sonst wäre der von Kaiser Karl V. errichtete Palast (...) ein eindrucksvoller Bau. Aber durch seinen Standort inmitten der Wunderwerke der Alhambra wirkt er schwerfällig und derb." So Desmond Stewart, Alhambra, Vaduz 1975, S. 130. Mourad Kusserow, Kulturlandschaft Andalusien. Spurensuche in einer Landschaft voll vergangener Größe und europäischer Zukunft, Freiburg i. Br. 1991, S. 78, spricht von einem "brutalen Eingriff in das ganz anders geartete maurische Bauensemble". Daß im übrigen die negativen Wertungen des Palastes sehr komplexer Natur waren und sind belegt beispielsweise Tonia Raquejo, El Palacio encantado. La Alhambra en el arte británico, Madrid 1990.

6Zur Kaiseridee Karls V. und ihrer Literatur s. u. S. \*\*\* und Fußnoten 156 bis 159, sowie zuletzt kritisch referiert durch Alfred Kohler, Quellen zur Geschichte Karls V., Darmstadt 1990, hier Einleitung S. 10 - 13.

7Siehe Abb. 10 und 11 (Aufnahmen des Verfassers). Für Pavia so z. B. Manuel Gómez Moreno, Palacio del emperador Carlos V en la Alhambra, Durchschrift eines maschinenschriftlichen Manuskriptes, o. O., o. J. in: Biblioteca y archivo, Patronato de la Alhambra y Generalife, hier S. 28: "Dícese que es un episodio de la batalla de Pavia, y siendo verdad que el asunto expresado en estos relieves se refieran a aquella memorable jornada..." Für Tunis und Pavia noch 1985 als 'wahrscheinlich' eingeordnet von Barbara von Barghahn, Age of gold, age of iron. Renaissance Spain and Symbols of Monarchy, Bd. 1: The Imperial Legacy of Charles V and Philip II. Royal Castles, Palace-Monasteries, Princely Houses, 2 Teile, Lanham-New York-London 1985, hier T. 1, S. 36 mit Abbildungen in T. 2, Abb. 417-420,

- und 1989 für Pavia von Alfredo J. Morales, El Palacio de Carlos V en Granada (wie Anm. 16), S. 105. Die Deutung von Gómez Moreno beruft sich auf die Schilderung der Gefangennahme König Franz I. von Frankreich bei Pavia durch Prudencio de Sandoval, Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V Máximo, fortísimo, Rey Católico de Espana y de las Indias, Islas y Tierra firme del mar Océano, hg. von Carlos Seco Serrano, 3 Bde., Madrid 1955/56, hier Bd. 2, S. 86ff.
- 8Für mein Verständnis von Militärgeschichte s. Rainer Wohlfeil, Wehr-, Kriegs- oder Militärgeschichte?, in: Militärgeschichtliche Mitteilungen, Bd. 1/1967, S. 21 - 29, wiederabgedruckt in: Ursula von Gersdorff (Hg.), Geschichte und Militärgeschichte. Wege der Forschung, Frankfurt am Main 1974, S. 165 - 175.
- 9Rainer Wohlfeil, [Militärgeschichte](#). Zu Geschichte und Problemen einer Disziplin der Geschichtswissenschaft (1952-1967), in: Militärgeschichtliche Mitteilungen, Bd. 52 (1993), H. 2, S. 323 - 344.
- 10Rainer Wohlfeil, [Entfremdung und Annäherung](#). Krise und Krisenbewältigung im Zeichen von Reformation und Bauernkrieg, gespiegelt in Stationen deutsch-deutscher Diskussionen zur Deutung deutscher Geschichte des 16. Jahrhunderts, in: Monika Hagenmaier und Sabine Holtz (Hg.), Krisenbewußtsein und Krisenbewältigung in der Frühen Neuzeit - Crisis in Early Modern Europe. Festschrift für Hans-Christoph Rublack, Frankfurt am Main 1992, S. 331-350.
- 11Helmar Junghans, Martin Luther und die Welt der Reformation, in: Lutherjahrbuch 59, 1992, S. 194-209, hier S. 208.
- 12Zuletzt Rainer Wohlfeil, Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil (Hg.), Historische Bildkunde. Probleme - Wege - Beispiele (= Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12), Berlin 1991, S. 17 - 35.
- 13Rainer und Trudl Wohlfeil, Landsknechte im Bild. Überlegungen zur 'Historischen Bildkunde', in: Peter Blickle (Hg.), Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag am 23. Mai 1982, Stuttgart 1982, S. 104 - 119; dies., Das Landsknechts-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Manfred Messerschmidt u.a. (Hg.), Militärgeschichte. Probleme - Thesen - Wege, Stuttgart 1982, S. 81 - 99.
- 14Rainer und Trudl Wohlfeil, [Jan d. Ä. Brueghel und Hendrick van Balen d. Ä.: Die Weissagungen des Propheten Jesaias](#), in: Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit, hg. von Siegfried Hoyer und Wieland Held (= Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig, Reihe Gesellschaftswissenschaften), Leipzig 1987, S. 60 - 83.
- 15Rainer Wohlfeil, Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie 'Kuß von Gerechtigkeit und Friede', in: Historische Bildkunde (wie Anm. 12), S. 211 - 258.
- 16Vgl. u.a. José Cepeda Adán, El Palacio de Carlos V, símbolo de una frustración, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 2, 1966, S. 53 - 58. Jesús Bermúdez Pareja, El Palacio de Carlos V y la Alhambra cristiana, Madrid 1971 (= Forma y Color. Los grandes ciclos del arte, 55); dieser Beitrag wurde in mehrere Sprachen übersetzt und zeichnet sich durch sehr gute Fotoaufnahmen aus. Antonio Moreno Garrido, El Palacio de Carlos V a través de varios dibujos de Mariano Fortuny, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 8, 1972, S. 59 - 63. Barghahn (wie Anm. 7), T. 1, S. 31 - 42 mit Abb. in T. 2, Nr. 407 - 473. Burchard Brentjes, El Palacio de Carlos V de la Alhambra: símbolo de dominio imperial sobre la tierra y el cosmos, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 23, 1987, S. 87 - 95. María del Mar Villafranca Jiménez, La reutilización de una arquitectura histórica: El Palacio de Carlos V como contenedor de obras de arte, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 27, 1991, S. 245 - 262. Alfredo J. Morales, El Palacio de Carlos V en Granada, in: Víctor Nieto, Alfredo J. Morales, Fernando Checa, Arquitectura del Renacimiento en Espana, 1488 - 1599, Madrid 1989, S. 100 - 106.
- 17Earl E. Rosenthal, The Palace of Charles V in Granada, Princeton, New Jersey 1985. Übersetzung ins Spanische von Pilar Vázquez Álvarez, El Palacio de Carlos V en Granada, Madrid 1988. Meinerseits wird nachfolgend die spanische Ausgabe benutzt. Eine Kurzfassung seiner Thesen gibt Earl E.

Rosenthal, El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada, in: ders. u.a., Seminario sobre Arquitectura imperial, Universidad de Granada 1988, S. 159 - 177. Ausführliche Besprechung seines Werkes unter Einordnung in die Literatur durch Juan Martínez Ruiz, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 22, 1986, S. 149 - 158. Kritische Überlegungen in der Rezension von J. Bury, in: The Burlington Magazine, Bd. 129, 1987, Nr. 1008, S. 195f., und durch Manfredo Tafuri, El Palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura "al lo romano" e iconografía imperial, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 24, 1988, S. 77 - 108, zuvor veröffentlicht in: Ricerche di Storia dell'arte, Nr. 32, 1987. Vgl. auch die Besprechung durch Hanno-Walter Kruft, in: Neue Zürcher Zeitung, 24. August 1986, Feuilleton.

18Fernando Checa Cremades, Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento, Madrid 1987.

19Luis Cervera Vera, La fábrica y ornamentación del Pilar de Carlos V en la Alhambra granadina, Granada 1987 (= Publicaciones del Patronato de la Alhambra, 1).

20Rosenthal (wie Anm. 17), S. 265 u. S. 268; ders., El programa (wie Anm. 17), S. 169.

21Alfonso Muñoz Cosme, Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada 1492 - 1907, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 27, 1991, S. 151 - 189, hier S. 154f.

22Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 1.

23Carlos Vilchez Vilchez, La Alhambra de Leopoldo Balbás (Obras de restauración y conservación. 1923 - 1936), Granada 1988, hier S. 77 - 89 zum Palast Karls V. Francisco Prieto Moreno, Obras recientes en la Alhambra y Generalife, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 3, 1967, S. 153 - 157; Bd. 4, 1968, S. 129 - 133; Bd. 5, 1969, S. 125 - 128; Bd. 6, 1970, S. 131-135 und Bd. 7, 1971, S. 81-83. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 160 - 168.

24Siehe Abb. 3 (Aufnahme des Verfassers). Rosenthal (wie Anm. 17), S. 266ff. Die vorgesehene Funktion des Innenhofes ist unklar. So Rosenthal, El programa (wie Anm. 17), S. 174, der die Kreisform als Symbol für die Weltkugel bzw. den Reichsapfel deutet - ein Attribut, das einzig dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches zugestanden habe.

25Rosenthal (wie Anm. 17), S. 271.

26Siehe beispielhaft Abb. 2 (Aufnahme des Verfassers). Instruktive Grund- und Aufrisse des Palastes im gegenwärtigen Zustand in: Arquitectura del Renacimiento (wie Anm.16), S. 296f. Kurzbeschreibung des Bauwerkes bei Morales (wie Anm. 16), S. 103.

27Einen sehr begrenzten Anhaltspunkt für diese These hinsichtlich des Palastes bieten die sog. neuen Gemächer Karls, beispielsweise ihre Deckenausstattung oder der Kamin mit kaiserlicher Ikonographie. Dazu s. Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 25 - 30.

28Sandoval (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 173. - Zur Geschichte der Mauren von Granada s. generell Miguel Ángel Ladero Quesada, Granada. Historia de un país islámico (1232 - 1571), Madrid 3. Auflage 1989. - Zur Finanzierung vgl. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 25 mit Fußnote 118, S. 53, S. 131 mit Literatur in Fußnote 79. Die Angaben bei Ramón Carande, Carlos V y sus banqueros, 3 Bde, Madrid 1949 - 1967, hier Bd. 1, 2. Auflage 1967, S. 217f., sind unklar.

29Renata Pieper, La revolución de los precios en España (1500-1640). Sus causas y efectos, Barcelona 1987.

30Rosenthal (wie Anm. 17), S. 279, schließt seine Untersuchung mit folgender Wertung ab: "El palacio de Carlos V es, a mi modo de ver, uno de los edificios metafóricos más logrados del Renacimiento, lo que se debe, en parte, al personaje único y exaltado que sirvió como tema y al limitado grupo de cortesanos bien instruidos en la iconografía del poder, y, en parte, a que quienes lo concibieron, Pedro Machuca y Luis Hurtado de Mendoza, tenían una idea clara de la *Romanitas* y un gran conocimiento



de los mecanismos retóricos del estilo Romano." Zu dieser These vgl. die kritische Stellungnahme von Tafuri, El Palacio (wie Anm. 17).

- [31](#)Ignacio Henares Cuellar, Arquitectura y mecenazgo: ideal aristocrático, reforma religiosa y utopía política en el renacimiento andaluz, in: La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época. Hg. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Ayuntamiento de Jaén = Kat. Ausstellung Jaen 1992, S. 53-77, hier S. 71f.: "Para la arquitectura la espléndida monografía del Profesor Rosenthal sobre el palacio de Carlos V, o los trabajos sobre la arquitectura civil de la época, demuestran que el mecenazgo regio desde el segundo tercio de la centuria sufrió evoluciones y quiebras, nunca fue una iniciativa unívoca ni definitivamente establecida. La imagen ideal del programa del tercer conde de Tendilla, don Luis Hurtado de Mendoza, a quien cupiera el honor en 1526 de alojar al emperador y a su corte de refinados humanistas europeos, y su servidor Machuca ha sido sustituida por la de un proceso más complejo y problemático, con alternativas confrontadas de nobles, burócratas y arquitectos regios, que modifican el programa y las trazas originales, complicándolas, alterándolas con programas ornamentales ajenos al proyecto original, dando lugar a una realidad compuesta en la que quedará impresa la huella de los procesos políticos de la Monarquía del Quinientos, y desde el punto de vista arquitectónico a la sucesión de modelos técnicos y formales, desde los más impregnados de idealismo moral del primer tercio a los obsesionados por la expresión propagandística de la nueva idea estatal del período filipino, que coincide además con una grave crisis en el orden social, financiero y constructivo." Die Einordnung des Palastes in eine 'andalusische Renaissance' erscheint jedoch insofern problematisch als die Entstehung des Bauwerkes im 'kastilischen' Kontext zu sehen ist; dazu vgl. Fernando Marías, El Largo Siglo XVI, Madrid 1989, bes. S. 365 - 396.
- [32](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 253f. und S. 257ff.
- [33](#)Zum Verhältnis zu Barbaresken und Türken s. zuletzt Manuel González Jiménez, Castilla y el Islam granadino antes y después de la conquista de la ciudad, in: Alfred Kohler - Friedrich Edelmayer (Hg.), Hispania - Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien. Akten des Historischen Gespräches - Innsbruck, Juli 1992, Wien - München 1993, S. 86 - 94, bes. S. 94.
- [34](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 258f. Morales, El Palacio (wie Anm. 16), S. 100f.
- [35](#)Sandoval (wie Anm. 7); Bd. 2, S. 173. - Corpus documental de Carlos V, Edición crítica dirigida, prologada y anotada por Manuel Fernández Álvarez, 5 Bde, Salamanca 1973 - 1981, hier Bd. 1, 1516-1539, Salamanca 1973, S. 119, Anm. 41.
- [36](#)Infolge der Eheschließung scheint sich das 'Klima' am kaiserlichen Hofe verändert zu haben. Gesandte wie Höflinge beklagten sich über ein verändertes Verhalten Karls. Beispielhaft sei verwiesen auf die Briefe des polnischen Botschafters Johannes Dantiscus an seinen König in: Acta Tomiciana epistolarum Sigismundi regis Poloniae, Bd. 8, Posen 1860, S. 311, S. 349, S. 359 u.a. Stellen. Für diesen Hinweis danke ich Inge Müller-Blessing.
- [37](#)Earl E. Rosenthal, The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance, Princeton 1961. Spanische Ausgabe: La Catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español, Granada 1990, hier S. 26. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 279.
- [38](#)Javier Varela, La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española 1500-1885, Madrid 1990, S. 20 - 23. Vgl. auch den allerdings umstrittenen Beitrag von William Eisler, Charles V and the Cathedral in Granada, in: Journal of the Society of Architectural Historians, Bd. LI, Nr. 2, 1992, S. 174 - 181.
- [39](#)Emilio Meneses García, Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar (1525-1566), in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 18, 1982, S. 143 - 177, hier S. 161.
- [40](#)Rosenthal, La Catedral (wie Anm. 37). Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 28.

- [41](#)Varela (wie Anm. 38), S. 26 u. 23. Meneses García (wie Anm. 39), S. 161 mit Fußnote 92 spricht von 1549 anstatt 1546.
- [42](#)Varela (wie Anm. 38), S. 21.
- [43](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 3f.
- [44](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 47 - 53. José M. Rodríguez Domingo - Ana Maria Gómez Roman, En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra, in: Cuadernos de la Alhambra, Bd. 27, 1991, S. 191 - 224. Zu ihrer Ausschmückung s. auch Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 93, und Morales (wie Anm. 16), S. 105
- [45](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 4.
- [46](#)Santiago Sebastián, Arte y humanismo, Madrid 1978, S. 62f. Dazu Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 57.
- [47](#)Brentjes (wie Anm. 16).
- [48](#)Zur Problematik Universalmonarchie s. Bosbach, Monarchia Universalis (wie Anm. 166). - Rosenthal (wie Anm. 17), S. 266ff., und besonders ders., El programa (wie Anm. 17). S. 167ff. u. S. 175ff. Vgl. auch Manfredo Tafuri, La arquitectura del humanismo, Madrid 1982, S. 91, und Morales (wie Anm. 16), S. 100.
- [49](#)Fernando Checa Cremades, Imperio universal y monarquía católica en la arquitectura áulica española del siglo XVI, in: Seminario sobre (wie Anm. 17), S. 11 - 43, hier S. 19.
- [50](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 278f.: "Al construir allí una residencia, Carlos conmemoraba la grandiosa victoria de sus abuelos, los Reyes Católicos. Ningún otro símbolo de triunfo era mejor comprendido universalmente que la construcción de una nueva residencia para el vencedor sobre las ruinas del vencido."
- [51](#)Vgl. González Jiménez (wie Anm. 33), S. 92.
- [52](#)Zur Kaisermythologie s. zuletzt Marie Tanner, The last descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the mythic image of the emperor, New Haven-London 1993, hier bes. S. 98 - 130.
- [53](#)Reflektiert noch bei Sandoval (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 174: "...que le comenzasen a hacer una casa en la alhambra, y así fué que se comenzó la obra costosamente."
- [54](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 6f. und S. 261. Zum sog. Desinteresse Karls V. an der Kunst s. auch Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 11 - 32, bes. S. 20f. Hierzu sowie generell zur Bedeutung von Luis Hurtado de Mendoza sind neue Überlegungen in der Dissertation von Cristina María Stiglmayr zu erwarten.
- [55](#)Heinrich Lutz, Karl V. - Biographische Probleme, in: Politik, Kultur und Religion im Werdeprozeß der frühen Neuzeit. Aufsätze und Vorträge, Klagenfurt 1982, S. 124.
- [56](#)Herbert von Einem, Karl V. und Tizian, in: Peter Rassow, Fritz Schalk (Hg.), Karl V. Der Kaiser und seine Zeit, Köln - Graz 1960, S. 67-93. Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 29.
- [57](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 104f.
- [58](#)Hierzu vgl. zuletzt Joaquín Yarza Luaces, Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía, Madrid 1993, sowie Fernando Checa Cremades, Die Anfänge der Renaissance in Spanien. Von Münzer bis Navagero, in: Kunst um 1492. Hispania - Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian

I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien (= Katalog der Ausstellung im Schloß Ambras zu Innsbruck vom 3. Juli bis 20. September 1992), Milan 1992, S. 87 - 124. Noch materialreicher war der vorangegangene entsprechende Teil der Doppel-Ausstellung im Museo de Santa Cruz zu Toledo mit dem Katalog: Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en Espana, Milán-Madrid 1992. Neueste Zusammenfassungen über die Katholischen Könige bei Joseph Pérez, Ferdinand et Isabelle Rois Catholiques d'Espagne, Paris 1988, und Miguel Ángel Ladero Quesada, Spanien in der Zeit der Katholischen Könige, in: Kunst um 1492, S. 27 - 58. Ausführlicher ders., Das Spanien der Katholischen Könige. Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien 1469 - 1516, Innsbruck 1992. Vgl. auch die Literaturhinweise bei Alfred Kohler, Die Doppelhochzeit von 1496/97. Planung, Durchführung und dynastische Folgen, in: Kunst um 1492, S. 59 - 86, hier S. 85f.

[59](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 253.

[60](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 21.

[61](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 7 - 11; vgl. auch Meneses García (wie Anm. 39).

[62](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 261ff. Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 57. Morales (wie Anm. 16), S. 100f.

[63](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 11 - 19. Manuel Gómez-Moreno y Martínez, Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego de Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558, Madrid 1941 2. Aufl. 1983, S. 109 - 140 bzw. S. 99 - 119. Die 'Adler'-These qualifiziert Tafuri, El Palacio (wie Anm. 17) als Mythos.

[64](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 262f. A.J. Morales, Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía, in: Reyes y Mecenas (wie Anm. 58), S. 177 - 197.

[65](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 103 - 133.

[66](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 139 - 150.

[67](#)Für die weitere Zeit s. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 151 - 160.

[68](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 55 - 58; ders., Imperio Universal (wie Anm. 49), S. 14.

[69](#)Hayward Keniston, Francisco de los Cobos, Secretary of the Emperor Charles V, Pittsburgh 1958.

[70](#)Alonso de Santa Cruz, Crónica del Emperador Carlos V, hg. von Ricardo Beltrán y Rospide und Antonio Blázquez y Delgado Aguilera, 5 Bde., Madrid 1920 - 1925, hier Bd. 2, S. 247. Sandoval (wie Anm. 7), Bd. 4, S. 449-453. Antonio Rodríguez Villa (Hg.), El Emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Martín de Salinas, embajador del infante don Fernando (1522-1539), Madrid 1903. Antonio Gallego Morell, La corte de Carlos V en la Alhambra en 1526, in: Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete, Bd. 1, Granada 1974, S. 267 - 294. - Rosenthal (wie Anm. 17), S. 10, S. 19 - 46 und S. 260f.; auch ders., El programa (wie Anm. 17), S. 166f. Morales (wie Anm. 16), S. 99.

[71](#)Schreiben Karls V. an Luis Hurtado de Mendoza, 30. November 1527, wiedergegeben bei Rosenthal (wie Anm. 17), S. 281, Nr. 1; dazu S. 24. Kritisch Tafuri, El Palacio (wie Anm. 17), S. 77f.

[72](#)Zusammenfassend Tafuri, El Palacio (wie Anm. 17), S. 86.

[73](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 258, und ders., El Programa (wie Anm. 17), S. 173: "De hecho, el Palacio de Carlos V, tal como Machuca quería hacerlo, habría sido el primer edificio de estilo desornamentado."

[74](#)Vgl. generell Martin Warnke (Hg.), Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute - Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984, speziell Rosenthal (wie Anm. 17), S. 271, und ders., El programa (wie Anm. 17), S. 177: "El Palacio de Carlos V, junto con la Catedral de Granada, nos relevan más de la idea de la dignidad imperial que tenían los cortesanos del siglo XVI que ninguna de las otras obras arquitectónicas hechas por el César Carlos V."

[75](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 259.

[76](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 263 - 271.

[77](#)Siehe Abb. 3 (Aufnahme des Verfassers).

[78](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 260f.; ders., El programa (wie Anm. 17), S. 166f..

[79](#)Erster Nachweis seiner Arbeiten am Palast 1537 (= *Fama* für Südportal) lt. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 70, Fußnote 97. Zum Werk generell Earl E. Rosenthal, The Lombard Sculptor Niccolò da Corte in Granada from 1537 - 1552, in: Art Quarterly, Bd. 29, 1966, S. 209 - 244.

[80](#)Dritter Marqués de Mondéjar, vierter Graf von Tendilla; vgl. Meneses García (wie Anm. 39).

[81](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 271 - 279.

[82](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 140ff.

[83](#)"Además, la mayor parte de las esculturas fueron anadidas de una forma un tanto fortuita, al margen de un programa iconográfico o de una referencia evidente a Carlos V. Solo la representación de la batalla de Mühlberg y, claro, está, el emblema columnar y el de la Orden del Toisón de Oro se refieren específicamente a Carlos; y cabe suponer que éstos son la clave del programa original." So Rosenthal (wie Anm. 17), S. 272.

[84](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 66f.

[85](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 64ff. , Abb. 32, 33, 35, 37, 145.

[86](#)1967 lt. Prieto Moreno (wie Anm. 23), Bd. 4, 1968, S. 132, hergestellt in Madrid.

[87](#)Siehe Abb. 4 (Aufnahme des Verfassers). Abbildungen auch bei Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 32 u. 33.

[88](#)Zur Devise und zum Säulenemblem s. Marcel Bataillon, "Plus Oultre": La Cour découvre le Nouveau Monde, in: Les Fêtes de la Renaissance, Bd. 2, Fêtes et Cérémonies au temps de Charles-Quint, Paris, 2. Auflage 1975, S. 13 - 27. Earl E. Rosenthal, Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V., in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 34, 1971, S. 204 - 228; ders., The Invention of the columnar Device of Emperor Charles V at court of Burgundy in Flanders in 1516, in: a.a.O., Bd. 36, 1973, S. 198 - 230, und bes. ders., Plus Oultre. The 'Idea Imperial' of Charles V in his Columnar Device on the Alhambra, in: Hortus Imagines. Essays in Western Art, hg. von Marilyn Stokstad u. Robert Enggass, Kansas 1974, S. 85 - 101. Dazu ergänzend Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 195 - 201 und S. 232 - 242. - Die Annahme, bei den Ringen handle es sich um Halterungen für das Anbinden von Pferden, erweist sich wegen deren Höhe über dem Fußboden als unhaltbar.

[89](#)Rosenthal (wie Anm. 17), 272 mit Fußnote 71.

[90](#)Siehe Abb. 5 (Aufnahme des Verfassers). Rosenthal (wie Anm. 17), S. 65 u. S. 272ff., Abb. 34, 36, 39.

- [91](#)Zum T-O-Schema vgl. Leo Bagrow / R. A. Skelton, Kartographie, Berlin 4. neubearbeitete und erweiterte Auflage 1973, S. 48 - 58, bes. S.49f. Der Granadabezug bei Rosenthal (wie Anm 17), S. 273, Fußnote 77.
- [92](#)Vgl. Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 1, Neubearbeitung Leipzig 1987, S. 37f. mit Literaturverweisen.
- [93](#)Perdón general (concedido por Carlos V a las ciudades, villas y lugares de sus reynos y senorios y a las personas particulares dellas), in: Carlos V y su época. Exposición bibliográfica y documental, Barcelona 1958 (= Katalog Ausstellung), S. 55, Nr. 400 mit Abb. - Terlingen (wie Anm. 3), S. 87, bezeichnet seine Abbildung als Titelblatt des General-Pardons, den Karl V. den Aufständischen der Comuneros-Bewegung gewährte.
- [94](#)Bosbach, Monarchia Universalis (wie Anm. 166), bes. S. 46 und S. 44. - Literaturangaben zum Ordens-  
emblem in Anm. 88. Zur weiteren Interpretation s. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 272ff. Als per-  
sönliches Symbol und / oder Herrschaftsattribut findet sich der Granatapfel aber auch auf einem  
Bildnis Albrecht Dürers von Karls Großvater Maximilian I. , abgebildet in: 1471 Albrecht Dürer  
1971. Katalog Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 21. Mai bis 1. August  
1971, München 2. Auflage 1971, Farbtafel nach S. 144 mit S. 139f., Nr. 258; bzw. bei Terlingen (wie  
Anm. 3), S. 57.
- [95](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 272ff. Eine andere Version dieser Sinnbilder enthält der Kamin im Schlaf-  
zimmer des Kaisers in dessen neuen Gemächern. Dazu s. Rosenthal (wie Anm. 17). S. 52f., S. 126  
und S. 274 sowie Abb. 24 und 25.
- [96](#)Siehe Abb. 2 (Aufnahme des Verfassers). Gute Abbildung bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb.  
19; auch bei Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 31.
- [97](#)Siehe Abb. 6 (Aufnahme des Verfassers). Gute Abbildung bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb.  
20; auch bei Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 44. Den Bauzustand zu Beginn dieses Jahrhunderts gibt  
Abb. 5, S. 85, bei Tafuri, El Palacio (wie Anm. 17) wieder.
- [98](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 71 und Abb. 55. Die Wiedergabe dieser Inschrift auf S. 274 ist  
unvollständig - es fehlt 'CAES(AR)'.
- [99](#)Über dem östlichen Tor enthält ein Gesims die Inschrift IMP(ERATOR) CAES(AR) KAROLO V, und  
auf einer über einem Granatapfel flatternden Banderole im Dreiecksgiebel ist der Wahlspruch PLVS  
OVLTRE eingebracht, abgebildet bei Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 86, 88 und 90, dazu S. 125f.  
Eingeschoben zwischen Gesims und Giebel befindet sich ein Fries mit Bukranien. Dazu s. u. S. \*\*.  
Die kleine schlichte Tür an der Nordfront trägt im Gesims den erst im 17. Jahrhundert eingebrachten  
Schriftzug IMP(ERATOR) CAES(AR) KAROLO V, abgebildet bei Rosenthal (wie Anm. 17), Abb.  
85 mit S. 159.
- [100](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 70ff. mit Fußnote 97, und S. 274f.; Abb. 55.
- [101](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 274 mit Abb. 55.
- [102](#)Zur Identifizierung der Blumen und Früchte s. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 274.
- [103](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 74f. als Arbeiten von Niccolò da Corte; S. 93f. und 273ff.; Abb. 45.  
Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 21.
- [104](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 270. Abbildungen bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 21, und  
Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 44 u. 45.
- [105](#)Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das  
Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes

bis zur Gegenwart, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 33f. für Amphitrite, S. 344 - 348 für Poseidon / Neptun.

[106](#)Gute Abbildungen einschließlich Detailaufnahmen bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 20, 22, 23, 24 und 25. Dazu s. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 90ff. u. S. 275; Abb. 31, 39, 54-56.

[107](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 70 mit Fußnote 97, S. 87ff. u. S. 275; Abb. 50 u. 53.

[108](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 88f. und S. 275 mit einer möglichen Deutung.

[109](#)Gute Abbildung bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 7, sowie andere bei Rosenthal (wie Anm. 17), S. 268 mit Abb. 100.

[110](#)Zu deren Rekonstruktion vgl. Rosenthal (wie Anm. 17), fig. 8, S. 78, und - kritisch - Tafuri, El Palacio (wie Anm. 17), S. 86ff.

[111](#)Siehe Abbildung 7 (Aufnahme des Verfassers). Zum Bau Rosenthal (wie Anm. 17), S. 92.

[112](#)Siehe Abbildung 1 (Aufnahme des Verfassers). Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 100.

[113](#)Siehe Abb. 8 (Aufnahme des Verfassers)

[114](#)Hunger (wie Anm. 105), S. 164 u. S. 165. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 142, Abb. 98.

[115](#)Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 7. Zum Vergleich s. einerseits das kaiserliche Wappen am Pilar de Carlos V. - s. Abb. 14 und Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 49 -, andererseits die ähnliche Gestaltung des Wappens über dem Portal der Real Chancillería zu Granada, ungünstig abgebildet bei Miguel Angel León Coloma, El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada, Granada 1988, Abb. 1 mit Abb. III u. VI. Diese Hinweise verdanke ich Regine Jorzick, die in ihrer Hamburger Dissertation 'Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft im Spanien der frühen Neuzeit (1556-1598)' auf derartige Fragen ausführlich eingehen wird. Zum weiteren Vergleich verweist Frau Jorzick einstweilen auf das 1571 an der Außenwand der Kathedrale von Segovia angebrachte Wappen Philipps II. und auf das Bauschmuckwappen über dem Eingang des Alcázar von Segovia mit der offiziellen Einbindung des Wappens von Portugal nach 1580. Zu meiner Deutung im Kontext des Palastes s.u. S. \*\*.

[116](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 140ff. Zu Andrés de Ocampo Rosenthal, S. 142, Fußnote 35.

[117](#)Ein Bezug auf Philipp II. gemäß Rosenthal (wie Anm. 17), S. 142, läßt sich ausschließen, weil sich das Herkules-Motiv in der Ikonographie dieses Königs nur in den ersten Jahren seines politischen Wirkens, noch zu Lebzeiten seines Vaters, findet. Vgl. dazu Fernando Checa Cremades, Felipe II. Mecenaz de las artes, Madrid 1992, S. 84 mit Abb. S. 70, u. S. 107. Die politischen Ambitionen Philipps wurden vielmehr ikonographisch mit Apoll als Symbol verbunden, so Tanner (wie Anm. 52), S. 235ff. Vgl. auch Barghahn (wie Anm. 7), T. 1, S. 37.

[118](#)Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 62.

[119](#)Gute Abbildung bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 12. Dazu Rosenthal (wie Anm. 17), S. 108 u. S. 274, Abb. 67.

[120](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 109f. und S. 278; Abb. 70.

[121](#)Gute Abbildungen bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 10 u. 11. Dazu s. Rosenthal (wie Anm. 17), S. 108f., Abb. 62 u. 71.

- 122Siehe Abb. 9 (Aufnahme des Verfassers). - Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 10 und 13. - Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 81-84. - Lexikon der Kunst (wie Anm. 92), S. 709. Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, 7. Auflg. Barcelona 1988, S. 112. Jean Chevalier / Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, Barcelona 1986, S. 202f.
- 123Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 8 und 9, sowie bei Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 77, 79, 80, 81.
- 124Paul Zanker, Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, S. 122f. mit Abb. 95 u. 97.
- 125Siehe Abb. 10 und 11 (Aufnahmen des Verfassers). Gute Detailaufnahmen eines Seitenreliefs bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 15, 16, 17 u. 18, sowie Gesamtabbildungen bei Rosenthal (wie Anm. 17). Abb. 58, 59, 64 u. 66.
- 126Rosenthal (wie Anm. 17), S. 93 - 97, S. 107, S. 275f. Checa Cremades (wie Anm. 18) betont zwar in der Einleitung seiner Studie die Bedeutung des Werkes von Rosenthal, rezipiert jedoch weder dessen Analyse und These zur Deutung der 'Mühlberg'- Darstellung, noch behandelt er die Friedensallegorie eingehender.
- 127Karl Schottenloher, Bibliographie zur deutschen Geschichte im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517 - 1585, Bd. 4, 2. Auflage Stuttgart 1957, S. 557ff., Nr. 41672 - 41709 in den einschlägigen Titeln, speziell S. 562, Nr. 41758 - 41765; Bd. 5, 2. Auflage Stuttgart 1958, S. 359 unter Stichwort 'Mühlberg'; Bd. 7, bearbeitet von Ulrich Thürauf, Stuttgart 1966, S. 465, Nr. 64027 - 64029. - Rosenthal (wie Anm. 17), S. 94.
- 128Einem, Karl V. und Tizian (wie Anm. 53), S. 72 - 79. - Beispielhaft für die Mannigfaltigkeit zeitgenössischer Verbildlichungen: Enea Vico, Kupferstich 1551, 53,5 X 37,8 cm, abgebildet in: Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Sonderausstellung Karl V., Wien 1958, Abb. 38 mit S. 68f., Nr. 154, und bei Terlinden (wie Anm. 3), S. 207, Abb. 119. Angeführt auch in: Katalog Carlos V y su época. Exposición bibliográfica y documental, Barcelona 1958, Nr. 3526, S. 566. - Virgis Solis, Holzschnitt, 1547, 39,4 X 75,6 cm, abgebildet in: Max Geisberg, The German Single-Leaf Woodcut: 1500 - 1550, hg. von Walter L. Strauss, Bd. 4, New York 1974, Abb. G.1330, S. 1278. - Domenico Zenoi, Kupferstich, zwischen 1560 und 1580, angeführt in: Katalog Carlos V y su época (s.o.), Nr. 3527, S. 566. Generell Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 130ff. Die Keramik in der Ermitage zu St. Petersburg hat den Stich von Eneas Vico zur Vorlage.
- 129Rosenthal (wie Anm. 17), S. 94f.
- 130Rosenthal (wie Anm. 17), S. 93: "... es la clave de todo este programa (ilus. 62, 64, y 66), pues el resto de las referencias iconográficas son de un tipo genérico."
- 131Siehe Abb. 12 (Aufnahme des Verfassers): linkes Halbre Relief.
- 132Rosenthal (wie Anm. 17), S. 107: "... 1551, fecha en que realizó su réplica del *Triunfo de la Paz* de Orea".
- 133Siehe Abb. 13 (Aufnahme des Verfassers). Rosenthal (wie Anm. 17), S. 93, S. 95f., S. 106f., S. 275f.
- 134Rosenthal (wie Anm. 17), S. 93, bezeichnet beide Frauen ebenfalls als "dos personificaciones gemales de la Paz" und interpretiert die Allegorie S. 276 folgendermaßen: "Su significado es del todo claro, y parecen haber sido concebidos para la ocasión. En cualquier caso, transmiten la esperanza, al parecer alimentada por Carlos y muchos otros, de que el Interim de Augsburg propiciaría una oportunidad para la reconciliación entre los reformadores alemanes y la Iglesia (un tema sugerido por la rama de olivo), y de que por fin podría dejar de luchar contra los disidentes cristianos para centrar su atención en la propagación de la Fe en África y el Nuevo Mundo, y finalmente, de un polo al otro." - Auf ältere Deutungen verweist Barghahn (wie Anm. 7), T. 1, S. 36, mit Abb. in T. 2, Nr. 421 - 424: "The inner bases depict identical allegorical subjects... Victories with trumpets appear in the sky over personifications of Fame holding branches of laurel between the 'pillars of Hercules'... The image of

Fame perhaps may be interpreted as Astraea. The figure bears a strong resemblance to the image of the virgin associated with the second golden age recounted by Virgil in the fourth Eclogue of the Aeneid which appears on the title page of Pierre Matthieu's L'Histoire de la France. (Pl. 425) Although the text was published in 1605, undoubtedly there was an earlier sixteenth-century Burgundian source for the frontispiece. Another possible identification of the figure would be Cybele, who becomes the symbol for prosperity in Spain. F. Dölger has traced the evolution of the Carthaginian Virgo Caelistis to Juno, the patroness of the Romans. Unquestionably, the figure of Fame was intended to draw a reference to Charles V as the Roman Augustus, the restorer of an age of peace and justice, who was responsible for closing the gates of war and chaining Discord. This perception is supported by the depiction of spolia, discarded armour, that appears on the ground between putti. As Rosenthal has discerned in his study of the columnar device of the Holy Roman Emperor, the pillars implied Charles V's domains were more extensive than those of the Romans. Thus, there is a clear correlation of the impresa and motto of the king with the establishment of concord achieved by the resolution of conflict." Die Deutung als Astraea (Göttin der Gerechtigkeit, die zu Beginn des 'Eisernen Zeitalters' die Erde verließ und zum Sternbild wurde) und damit der Bezug zum 'Goldenen Zeitalter' - s. Hunger (wie Anm. 105), S. 384 - bezieht sich für Karl V. auf Frances A. Yates, Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century, London und Boston 1975, bes. S. 23. Sie erweist sich als ebensowenig überzeugend wie die These, es handle sich um Kybele, die seit dem 3. Jh. v. Chr. im römischen Staatskult verehrte Mutter- und Fruchtbarkeitsgöttin ( Magna Mater Deum Idea); dazu Hunger (wie Anm. 105), S. 226f.

[135](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 70, Fußnote 97, u. S. 93.

[136](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 275.

[137](#)The Diagram Group, Musikinstrumente der Welt , München 1988, S. 60.

[138](#)Zu *Justitia* und *Pax* s. zuletzt Wohlfeil, *Pax antwerpiensis* (wie Anm. 15). Beispielhaft für *Pax* und *Abundantia* vgl. Katalog Bilder und Szenen des Friedens zwischen Antike und Gegenwart, Unna 1988, S. 25, Figuren 19 u. 20, u. S. 288, Nr. 46.

[139](#)Für die Einsichtnahme in seine Materialsammlung danke ich auch an dieser Stelle Martin Warnke.

[140](#)Zuerst wahrscheinlich auf Münzen der römischen Kaiser Galba (68/69 n.Chr.) und Vespasian (69-79 n.Chr.). Hierzu s. Otto Brendel, Die Friedensgöttin, Numen und Allegorie, in: Corolla Ludwig Curtius, Stuttgart 1937, S. 212 - 216, Tafelband 71.2, und die einschlägigen Belege im Standardwerk The Roman Imperial Coinage, Bd. 1, Neubearbeitung London 1984 von C.H.V. Sutherland, u. Bd. 2, London 1968 von Harold Mattingly und Edward A. Sydenham. Reinhold Baumstark, Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 45, 1974, S. 125 - 234, hier S. 132ff., u. a. Verweis darauf, daß dieses Motiv seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts zunächst auf Medaillen verwendet wurde. Erika Simon, Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike, Stuttgart 1988, S. 77f. und S. 83 zu Tafel 12.2. - Beispielhaft für die Umsetzung des Motivs in das Gemälde 'Allegorie von Krieg und Frieden', zugeschrieben Bonifacio Veronese (1487-1553), s. Ilse Deike / Annette Reichel, Pax veneta, in: Forschungen und Berichte, Bd. 31, 1991, S. 169 - 181.

[141](#)Rosenthal (wie Anm. 17), Abb. 91. Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 1.

[142](#)Cervera Vera (wie Anm. 19), S. 11. Für dieses Tor findet sich auch der Name Bib Albaxar.

[143](#)Seine der Alhambra zugewandte Seite ist schmucklos einfach gestaltet.

[144](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 128ff.

[145](#)Siehe Abb. 14 (Aufnahme des Verfassers). Cervera Vera (wie Anm. 19) mit 34 Skizzen und 26 Abbildungen, auch Rosenthal (wie Anm. 17), S. 75, S. 82f., S. 276ff. mit Abb. 48, und Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 2 und 3.

[146](#)Cervera Vera (wie Anm. 19), S. 15.



- [147](#)In horizontaler Ebene zu den Pilasterkapitellen schmücken fünf Löwenköpfe - wie am Kranzgesims des Palastes - die Wand.
- [148](#)Hunger (wie Anm. 105), S. 163 - 175, hier S. 164.
- [149](#)So Rosenthal (wie Anm. 17), S. 276f.
- [150](#)So Cervera Vera (wie Anm. 19), S. 64, Fußnote 60. Hunger (wie Anm. 105), S. 333ff.
- [151](#)Rosenthal (wie Anm. 17), S. 260; ders., El programa (wie Anm. 17), S. 169.
- [152](#)"Así, aunque la monumentalidad del palacio de Carlos V concuerda con el estilo del Alto Renacimiento, su grandeza era una expresión de la imagen heroica que España tenía de sí misma durante los dos primeros tercios del siglo XVI." So Rosenthal (wie Anm. 17), S. 265f.
- [153](#)Santa Cruz (wie Anm. 70), Bd. 1, S. 195. Beispielhaft für derartige Einstellungen s. Sandoval (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 145 und S. 216ff. - Horst Pietschmann, El problema del "nacionalismo" en España en la Edad Moderna. La resistencia de Castilla contra el emperador Carlos V, in: Hispania, Bd. 52/180, 1992, S. 83 - 106. Auch Rosenthal (wie Anm. 17), S. 274.
- [154](#)Dazu zuletzt Alfred Kohler, 'Tu felix Austria nube...!'. Vom Klischee zur Neubewertung dynastischer Politik in der neueren Geschichte Europas, in: Zeitschrift für Historische Forschung, Bd. 21, 1994, S. \*\*\_\*\*.
- [155](#)Auf die Problematik, daß Karls Mutter Juana noch lebte und eine Doppelherrschaft diskutiert wurde, wird hier nicht weiter eingegangen.
- [156](#)Ramón Menéndez Pidal, Idea Imperial de Carlos V (= Colección Austral), Madrid 1940 und weitere Auflagen, hier S. 9-35 = Vortrag von 1938; ders., Formación del fundamental pensamiento político de Carlos V, in: Karl V. (wie Anm. 3), S. 144-166.
- [157](#)Hans-Joachim König, Monarchia Mundi und Res Publica Christiana. Die Bedeutung des mittelalterlichen Imperium Romanum für die politische Ideenwelt Karls V. und seiner Zeit, dargestellt an ausgewählten Beispielen. Phil. Dissertation Hamburg 1969, S. 101f. Pietschmann, El problema (wie Anm. 153), S. 100f.
- [158](#)Karl Brandt, Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches, München 1937, S. 13; ders., Der Weltreichgedanke Karls V., in: Ibero-Amerikanisches Archiv 13, 1940, S. 259 - 269.
- [159](#)"Die Reichsidee aber war die mittelalterliche Idee des Kaisertums, die dem Papsttum zugeordnete Führungsaufgabe in der Christenheit." So Peter Rassow, Reich und Reichsidee Karls V., in: Die politische Welt Karls V., München 1942, S. 9-39, hier S. 39. Zuerst in ders., Die Kaiser-Idee Karls V. dargestellt an der Politik der Jahre 1528-1540, Berlin 1932. Vgl. auch ders., Karl V. Der letzte Kaiser des Mittelalters, Göttingen 1957, 2. Auflage 1963. Neue Deutung Ferdinand Seibt, Karl V. Der Kaiser und die Reformation, Berlin 1990.
- [160](#)Für diese These vgl. zusammenfassend Heinrich Lutz, Reformation und Gegenreformation, München 3. Aufl. durchgesehen und ergänzt von Alfred Kohler 1991 (= Oldenbourg Grundriß der Geschichte, Bd. 10), S. 51 - 61 mit S. 145 - 149, sowie Bosbach, Monarchia Universalis (wie Anm. 166), S. 35 - 63.
- [161](#)Rosenthal (wie Anm. 17). S. 261ff. u. 265, Anm. 48. Dazu auch Tanner (wie Anm. 52), S. 109 - 118.
- [162](#)Zu diesen historiographischen Traditionen mitsamt der Begrifflichkeit s. Lutz, Karl V. (wie Anm. 55), S. 126-130, und zuletzt Kohler, Quellen (wie Anm. 6), S. 9f.

- [163](#)Miguel Angel Ochoa Brun, Die spanische Diplomatie an der Wende zur Neuzeit, in: Hispania - Austria (wie Anm. 33), S. 52 - 67, hier bes. S. 61f. und S. 64.
- [164](#)Hierzu zuletzt Alfred Kohler, Die dynastische Politik Maximilian I. , in: Hispania - Austria (wie Anm. 33), S. 29 - 37; ders. Vom Klischee zur Neubewertung (wie Anm. 154). Luis Suárez Fernández, Las relaciones de los Reyes Católicos con la Casa de Habsburgo, in: Hispania - Austria (wie Anm. 33), S. 38 - 51.
- [165](#)Zur Frage des Kaisertums und dem damit verbundenen Anspruch auf Weltherrschaft s. zuletzt Friedrich Edelmayer, Kaisertum und Casa de Austria. Von Maximilian I. zu Maximilian II., in: Hispania - Austria (wie Anm. 33), S. 157 - 171.
- [166](#)Vgl. König, Monarchia Mundi (wie Anm. 157), S. 177 - 189. Zum Problem der Universalmonarchie Franz Bosbach, Monarchia universalis. Ein politischer Leitbegriff der frühen Neuzeit, Göttingen 1988, hier zu Karl V. S. 35 - 63.
- [167](#)Vgl. Hartmut Lehmann, Universales Kaisertum, dynastische Weltmacht oder Imperialismus. Zur Beurteilung der Politik Karls V., in: Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs = Festschrift für Adam Wandruszka, Wien - Köln 1974, S. 71-83. Verwiesen sei auf den Geldrischen Erbfolgestreit von 1538 bis 1543 mit der Einverleibung des Herzogtums Geldern und der Grafschaft Zütphen in die burgundischen Niederlande.
- [168](#)Corpus documental (wie Anm. 35), hier Bd. 2, Salamanca 1975, Nr. CCCLXXX, S. 569 - 592, hier S. 572.
- [169](#)Corpus documental (wie Anm. 35), hier Bd. 4, Salamanca 1979, S. 483-567. Lutz, Karl V. (wie Anm. 55), S. 126.
- [170](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 33 - 38.
- [171](#)Vgl. immer noch Marcel Bataillon, Erasmo y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI, México 2. bearbeitete Auflage 1966, bes. S. 226 - 236.
- [172](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 38 - 45, auch S. 55.
- [173](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 46 - 69, bes. S. 58, verwendet beide Ausdrücke mehrfach und spricht S. 62 von einem "amplio programa iconográfico de carácter imperialista".
- [174](#)Zugehörig zu den Gemächern Karls V., dazu s.o. S. \*\* mit Fußnote 44 und Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 113f. - Teilweise Abbildung bei Bermúdez Pareja (wie Anm. 16), Abb. 28 und 29.
- [175](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 58 und S. 113f.
- [176](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 137f.
- [177](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 121.
- [178](#)Hunger (wie Anm. 105), S. 55f.
- [179](#)Die Vorstellung, durch seine Siege eine Wendung vom Bösen zum Guten bewirkt zu haben, durchzieht Karls 'Commentaires' als eine Leitidee; diese 'Erinnerungen' des Kaisers jetzt in: Corpus documental (wie Anm. 35), hier Bd. 4, Salamanca 1979, S. 483 - 567. Dazu Lutz, Karl V. (wie Anm. 55), S. 126.
- [180](#)Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 114 - 124.

- [181](#) Vgl. den Holzschnitt von etwa 1499 bis 1503 'Maximilian I. als Hercules Germanicus', in: Kunst um 1492 (wie Anm. 58), S. 349f., Nr. 162. Klaus Arnold, Vater Herculeus. Beiträge zur Biographie des Humanisten Janus Tolophus, in: Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke, hg. von Stephan Füssel und Joachim Knape, Baden-Baden 1989 (= Saecula spiritalia, Sonderband), S. 131 - 155, weist S. 135f. nach, daß Maximilian bereits 1493 als 'Herkules' bezeichnet wird.
- [182](#) Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 114.
- [183](#) Beispielhaft sei hier auf den Sarkophag von Sidon im Archäologischen Museum zu Istanbul verwiesen (Alexander mit Löwenfell bekleidet) - ein Beleg, den ich Rainer Postel verdanke.
- [184](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 276f. mit Fußnoten 83 und 84.
- [185](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 277f.
- [186](#) So Rosenthal (wie Anm. 17), S. 277.
- [187](#) Zwei Gestalten sitzen auf einem widderähnlichen Tier, nicht eine Frau auf einem Stier.
- [188](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 276 mit Fußnote 82.
- [189](#) Zur Deutung der Fensterfront s. Rosenthal (wie Anm 17), S. 269f. mit Fußnote 63.
- [190](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 90ff. und S. 275. Lt. Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 86 - 108 und S. 137, bezogen sich jedoch generell die mythologisch orientierten Verherrlichungen von Karls V. Tunisfeldzug auf Herkules.
- [191](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 275: "La posición del pie de la Historia, apoyado sobre una figura cúbica, nos garantiza que aquélla está narrando hechos verdaderos, y su mirada levantada hacia lo alto, que las hazanas registradas eran de una naturaleza transcendental."
- [192](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 73f. und S. 274f.
- [193](#) Skulptiert um 1539/40 von Niccolò da Corte. Gemäß Rosenthal, S. 74, handelt es sich vornehmlich um italienische Rüstungsteile.
- [194](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 270.
- [195](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 275.
- [196](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 268ff.
- [197](#) So Rosenthal (wie Anm. 17), S. 142.
- [198](#) Anders Rosenthal (wie Anm. 17), S. 142.
- [199](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 110.
- [200](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 95 u. S. 106.
- [201](#) Rosenthal (wie Anm. 17), S. 216 mit Fußnote 239, und S. 268.
- [202](#) Checa Cremades (wie Anm. 18), S. 124 - 148.

203Ob im Verständnis eines Universalmonarchen, dessen politisches Handeln "mit Hilfe des universalen Herrschaftsbildes" um 1549 von Panegyrikern "interpretiert, verteidigt und überhöht", also gefeiert wurde - vgl. Bosbach, *Monarchia universalis* (wie Anm. 166), bes. S. 47 - muß dahingestellt bleiben, erscheint mir jedoch nicht gegeben. Lutz, Schlußwort: Zusammenhänge und Perspektiven, in: *Das römisch-deutsche Reich* (wie Anm. 1), S. 277, konstatiert, daß bereits 1544 auch im spanischen Staatsrat "durchgehend eine sehr hohe Einschätzung der funktionalen Bedeutung des Reiches als Bindeglied und Fundament aller anderen Besitzungen des Kaisers" zu verzeichnen gewesen sei.

204Beispielsweise *Corpus documental* (wie Anm. 35), Bd. 2, Salamanca 1975, S. 299 - 311: Philipp II. an Karl V., Valladolid 13. Dezember 1544 = Gutachten des Staatsrats zum Problem der Alternative 'Mailand oder Niederlande'.

205Siehe oben S. \*\*.

206Für kritische Durchsicht des Manuskripts mit Hinweisen sowie für anderweitige Hilfe danke ich Rainer Brüning, Regine Jorzick, Inge Müller-Blessing, Rainer Postel, Cristina María Stiglmayr und Brigitte Tolkemitt.