

Anton Van Dycks Porträts König Karls I. von England
und Königin Henrietta Marias
Form, Inhalt und Funktion

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Gudrun Raatschen

aus
Bensheim / Bergstrasse

Bonn, 2003

Danksagung

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Justus Müller Hofstede danke ich für die Anregung zu dieser Dissertation, für seine endlose Geduld, sein Interesse und für sein Engagement, mit dem er diese Arbeit förderte.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst ermöglichte durch ein Stipendium einen dreimonatigen Forschungsaufenthalt in London.

Sir Oliver Millar war immer wieder bereit, zu helfen und heilsame Kritik zu üben. Seine jahrelangen Forschungsarbeiten bilden das Fundament der vorliegenden Arbeit. Ich danke darüber hinaus den folgenden Personen für ihre Hilfe, Hinweise, Ratschläge, Diskussionen und Kritik: Annie Beaudoire, Tours; Dr. Andreas Burmester, Doerner-Institut, München; Elizabeth V. Chew, Monticello, Thomas Jefferson Foundation, für die Zusendung ihres noch unveröffentlichten Textes zur Comtesse de Verrue und die Erlaubnis, daraus zu zitieren; Valerie Cumming, Museum of London, für die Klärung des Problems der Jagdkleidung; Jacques Foucart, Louvre, Paris; Stephen Gleissner; Dr. Bruno Heimberg; Huberta Heres, Staatliche Museen zu Berlin; Prof. Dr. Rolf Lessenich, Universität Bonn; Dr. Marion Liskén-Pruss; Annaliese Mayer-Meintschel; Barbara Milner, Holbourne Museum of Bath; für hippologischen Beistand danke ich Franziska Münks, Dr. Ilsemarie Mackensen, Hippologisches Institut, Verden, und Axel Gelbhaar, Veste Coburg; Dr. Uta Neidhardt, Gemäldegalerie Dresden, für ihre Untersuchung der Inschrift auf dem Porträt Karls I. in ihrer Sammlung; Dr. Pinkwart, Universitätsbibliothek Bonn, für ihre spontane Hilfe bei den Teppichfragen; der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci, für ihre Genehmigung eines Besuchs in der Bildergalerie während der Restaurierungsarbeiten; dem Grafen von Radnor, für die Besichtigung seiner Sammlung und die Betrachtung des Porträts von Henrietta Maria in seinem Besitz; Dr. Sophie Reinhardt; John Martin Robinson, Arundel Castle; Lubomir Slavicek, Nationalgalerie, Prag; Jan Schmidt, Doerner-Institut, München; Lady Susan Sykes; und Michael Vickers, Ashmolean Museum, Oxford.

Die Korrektur der Arbeit nahmen Renate Schruff und meine Schwester Birgit Sun auf sich. Ich danke beiden für ihre kenntnisreiche Kritik und die Diskussion einzelner Probleme.

Ohne die jahrelange Unterstützung meiner Eltern wäre die Entstehung dieser Arbeit nicht möglich gewesen. Ich danke ihnen ebenso wie meinem Mann Ralf Büscher, der so lange auf mich warten mußte.

Inhaltsverzeichnis

	Danksagung	1
	Inhaltsverzeichnis	3
A.	Forschungsstand und Ziele der Untersuchung	5
B.	Van Dyck in England	9
	I. Biographische Daten	9
	II. Die Kultur am Hof der Stuarts	20
	III. Zum englischen Königsporträt vor der Ankunft Van Dycks in London	30
C.	Die Bildnisse Karls I. und Henrietta Marias	34
	I. Daten der Chronologie	34
	II. Anspruch und Rangfolge der Porträttypen	37
	III. Physis und Physiognomie des Königspaars	44
	1. Berichte der Zeitgenossen	45
	2. Das Zeugnis der Gemälde	48
	3. Melancholie oder <i>tranquillitas</i> ?	50
	IV. Die Insignien des Königs und des Hosenbandordens	53
D.	Die Hauptwerke der Königsbilder Anton Van Dycks	57
	I. Die Reiterporträts	57
	1. Karl I. und M. de St. Antoine unter einem Triumphbogen, 1633, (Buckingham Palace)	57
	2. <i>Le Roi à la Ciasse</i> , ca. 1637 (Louvre)	84
	3. Karl I. zu Pferd, ca. 1638 (National Gallery, London)	110
	II. Die Familie Karls I., 1632 (Buckingham Palace)	133
	III. Ganzfigurige Darstellungen des Königs und der Königin	152
	1. Die Porträts in Windsor und Potsdam, 1636 und 1637	152
	2. Das Bildnispaar in St. Petersburg, 1638	163
	3. Henrietta Maria und Jeffrey Hudson, 1633 (National Gallery of Art, Washington)	170
	4. Henrietta Maria im weißen Kleid, ca. 1636 (Windsor Castle)	190

E.	Die halbfigurigen Porträts des Königspaares	191
I.	Das Doppelporträt, 1632 (Kremsier)	191
II.	Halbfiguren des Königs	202
1.	Karl I., ca. 1637 (Gemäldegalerie, Dresden)	202
2.	Karl I., ca. 1636 (Arundel Castle)	205
3.	Karl I., ca. 1638 (Privatbesitz)	208
III.	Halbfiguren der Königin	211
1.	Henrietta Maria, 1632 (Longford Castle)	211
2.	Henrietta Maria, 1632 (Windsor Castle)	214
3.	Henrietta Maria, ca. 1637 (Gemäldegalerie, Dresden)	218
4.	Henrietta Maria, 1636 (Sammlung Wrightsman)	220
5.	Henrietta Maria, ca. 1637 (San Diego)	224
6.	Henrietta Maria, ca. 1638-39 (Privatbesitz)	229
F.	Die Porträts für Bernini	233
I.	Karl I. in drei Ansichten, 1635 (Windsor Castle)	233
II.	Die Porträts Henrietta Marias, 1637 und 1638 (Memphis Brooks Art Museum und Windsor Castle)	236
G.	Zusammenfassung	286
H.	Anhang 1. Stammtafel der Gräfin von Verrue	243
	Anhang 2. Die Korrespondenz zwischen Gregorio Panzani, London, und Kardinal Barberini, Rom, über den Erwerb einer Adonis Statue für Karl I.	244
	Anhang 3. „Carolus I. Angliae rex cum Henrietta uxore“ im <i>Iconophylacium siue Artis Apelleae Thesavrarivm</i> des Franz von Imstenraedt von 1667	247
I.	Bibliographie	249
J.	Abbildungsverzeichnis	279
	Abbildungen	283

A. Forschungsstand und Ziele der Untersuchung

Das heutige Bild von Karl I., König von England, und dessen Gemahlin Henrietta Maria ist untrennbar mit den Porträts Anton Van Dycks verbunden, die er zwischen 1632 und 1641 als ihr Hofmaler in London schuf. Das Zusammentreffen des größten Sammlers und Mäzens unter den englischen Königen mit dem herausragenden Bildnismaler Europas führte zu Porträtschöpfungen, die heute zu den bekanntesten Gemälden der Welt zählen und deren Einfluß noch immer fortwirkt.¹

Trotz der Bedeutung dieser Porträtgruppe gibt es bislang keine Studie, die sie als Ganzes betrachtet. Bis auf wenige Einzelanalysen und Katalogbeiträge, die sich auf die Hauptwerke konzentrieren, wurde etwa die Hälfte der Werke noch nicht besprochen, eine ikonographische Interpretation fehlt für die meisten. Die vorliegende Arbeit schließt diese Forschungslücke.

Mit Van Dyck wurden die englischen Staatsporträts monumental. Das größte Interesse fanden so auch die großformatigen Gemälde, die Reiterbildnisse des Königs. Nach Gustav Glücks Artikel von 1937, der sich auf die Beziehungen dieser drei Bilder zu anderen Werken von Van Dyck und Rubens sowie auf Vorstudien konzentrierte, analysierte erstmals Julius S. Held 1958 mit dem *Roi à la Ciasse* das berühmteste Porträt nach ikonographischen Gesichtspunkten. Held erklärte die Komposition aus der Tradition der Jagdporträts der Stuarts, die das Thema der Jagd immer mehr in den Hintergrund treten ließ. Die folgenden Besprechungen dieses Bildes von Moffitt 1983 und Johns 1988 schlugen andere Deutungen vor. Moffitt sah Karl I. als hl. Georg, Johns vermutete politische Maßnahmen des Königs als eigentliches Thema. Die These Moffitts erwies sich als unhaltbar, auch die Ergebnisse von Johns sind problematisch und werden an entsprechender Stelle ausführlich diskutiert werden.

1972 erschien Sir Roy Strongs Monographie über das Reiterbildnis in der National Gallery, London. Strong, der im folgenden Jahr mit Stephen Orgel die karolinischen Maskenspiele mit ihren Bühnen- und Kostümentwürfen publizierte, setzte das größte der Porträts in den Kontext der gesamten Hofkultur. Er sprach damit Inhalte an, die weit über das Gemälde hinausgingen.² Er zeichnete die künstlerische Rezeption des Schicksals Karls I. nach und besprach die wichtigsten Themen der Dramen, Literatur und bildenden Kunst am Hof. Neben dem imperialen Anspruch der Stuarts und der Rolle des hl. Georg waren dies die platonische Liebe, die Pastorale, die vorbildhafte Tugend des Königs und die Melancholie. Das Buch blieb bis heute eine der wichtigsten Arbeiten zu diesem Thema und ist auch außerhalb der kunsthistorischen Forschung, vor allem bei Historikern und Philologen, sehr einflußreich, wobei oft die Gefahr einer unkritischen Übernahme besteht.

1995 publizierte I. Hennen ihre Dissertation mit ikonologischen Studien zu den drei Reiterporträts. Auch diese Arbeit ist nicht unproblematisch, da neben sachlichen Fehlern oft in wichtigen Punkten aus reinen Hypothesen falsche Schlüsse gezogen werden.³ Hennen besprach jedoch erstmals die Hän-

¹Zur Wirkung s. z. B. oben, 162. John Everett Millais malte 1849 eine Skizze von Karl I. mit seinem Sohn im Atelier van Dycks, *Concise Catalogue of the Tate Gallery Collection*, London 1991, 235, N 01808; *Burlington Magazine* 198 (1967), 88, Abb. 57.

²Zur Kritik s. unten, 123, Anm. 81.

³Zur Kritik an Hennen s. unten, 95, Anm. 56; 109 f. und 239.

gung der Gemälde, soweit sie bekannt ist, und untersuchte den ikonographischen Zusammenhang zwischen den Reiterbildern und den anderen ausgestellten Werken. Durch Vergleiche mit den Galerien am Hof Philipps IV. konnte sie die Rezeption von Dekorationsprogrammen aus Spanien und anderen Ländern belegen.

55, 71 Die Forschungslage zu den übrigen 21 Bildnissen sieht wesentlich magerer aus. Den wichtigsten Beitrag leistete hier Sir Oliver Millar. Er katalogisierte die sieben Porträts der Royal Collection ausführlich und publizierte das Doppelporträt in Kremsier und Henrietta Marias Bildnis in der Sammlung Wrightsman. Seine umfassende Ausstellung „The Age of Charles I“ von 1972 in der Tate Gallery zeigte vier der Gemälde und machte den enormen Unterschied zwischen Van Dyck, den bisherigen Hofkünstlern und den anderen zeitgenössischen Malern in England sowie Van Dycks Einfluß deutlich.

1982 zeigte Millar in der National Portrait Gallery die Ausstellung „Van Dyck in England“ mit sechs Porträts von Karl I. und Henrietta Maria. Der Katalog ist bis heute das Standardwerk zu Van Dycks Jahren am englischen Hof. Er wird ergänzt durch Millars Artikel in dem Washingtoner Katalog von 1990, herausgegeben von Arthur K. Wheelock, Jr., Susan J. Barnes und anderen, der die wichtigste Ausstellung zu Van Dyck seit 1982 begleitete. Dieser Katalog setzte vor allem in ikonographischer Hinsicht neue Maßstäbe für die Van Dyck Forschung. Es wurden fünf der hier besprochenen Porträts aus-
55 gestellt, darunter erstmals das Doppelporträt aus Kremsier und das neu ent-
65 deckte halbfigurige Bildnis Karls I. aus Privatbesitz.⁴ Dieses Bild hing 1995
67 zusammen mit Henrietta Marias Porträt auf Longford Castle in der Ausstel-
75 lung „Death, Passion and Politics“ in Dulwich. Das Dreifachporträt Karls I.
24 und die Ölstudie für das Reiterporträt in der National Gallery zeigte 1999 Jane Roberts in der Ausstellung „The King’s Head“ in der Queen’s Gallery. Hier wurden Van Dycks Porträts erstmals im Kontext der gesamten bildlichen Ikonographie des Königs gezeigt. Im selben Jahr waren fünf der Gemälde in Antwerpen und London in der großen Ausstellung anlässlich des 400. Geburtstages von Van Dyck zu sehen, darunter das frisch restaurierte Bildnis Henrietta Marias mit Jeffrey Hudson und das Doppelbildnis aus Kremsier.
49, 55 Diese beiden Werke besprachen Arthur J. Wheelock und Eva Struhal im begleitenden Symposiumsband *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and Refutations*, den Hans Vlieghe herausgab.

Darüber hinaus wurden die Porträts in der Van Dyck Forschung eher cursorisch behandelt. Die beiden letzten Gesamtdarstellungen von Christopher Brown 1982 und Erik Larsen 1988 gehen über eine Zusammenfassung des bisher Bekannten nicht hinaus und besprechen nur die wichtigsten Werke etwas ausführlicher. Der Anstoß zu einer neuen ikonographischen Betrachtung ging von der philologischen und der historischen Forschung aus, die sich zunehmend mit der karolinischen Hofkultur beschäftigt. Nach der Publikation der Maskenspiele 1973 durch Orgel und Strong folgte 1981 Graham Parry *The Golden Age Restored*, und 1987 Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England von Robert Malcolm Smuts, hervorgegangen aus seiner Dissertation von 1976. Weitere Publikationen Smuts‘

⁴ Vgl. ergänzend die Rezensionen von Oliver Millar, *Country Life*, 4. Oktober 1990, 126-131; J. Wood, *Burlington Magazine* 133 (1991), 142-144.

zu diesem Thema folgten, zuletzt *The Stuart Court and Europe* von 1996. Orgel und Strong wurden kritisiert, die karolinische Kunst zu Vehikeln politischer Ideologien zu degradieren und deren eigentlichen Wert der politischen Botschaft unterzuordnen.⁵ Ähnliche Kritik übte der Historiker Kevin Sharpe an Parry. Sharpe wandte sich gegen die von Parry und auch von Smuts vertretene Hypothese einer Trennung der nationalen Kultur in „court and country“.⁶ Diese These spaltet seit den 1970er Jahren die historische Forschung und macht es dem Kunsthistoriker nicht leicht, im Dickicht von Argument und Gegenargument den Überblick zu wahren. Die traditionelle Sicht auf eine Spaltung zwischen höfischer und allgemeiner Kultur, und damit auf eine lange, unvermeidliche Entwicklung, die schließlich zum Bürgerkrieg führte, wird von den Revisionisten, zu denen Sharpe zählt, verneint. Sie erklären statt dessen den Ausbruch des Bürgerkriegs als eine Verkettung unglücklicher Umstände, von Machtkämpfen, Intrigen und persönlichen Differenzen am Hof, ausgelöst durch eher zufällige Ereignisse.⁷ Der positive Effekt dieses Historikerstreits war eine Fülle neuer Studien zur Kultur und Politik am Hof Karls I. und zum Ausbruch des Bürgerkriegs, gefördert durch dessen 300. Jahrestag 1991. Hier ist neben dem kritischen Artikel J. L. Robinsons von 1990 und den Veröffentlichungen Sharpes aus den Jahren 1987, 1989 und, mit Peter Lake, 1994 vor allem Sharpes große Biographie Karls I. von 1992 zu nennen. Sie bietet eine akribisch recherchierte und sehr differenzierte neue Sicht auf den König.⁸ Sharpe bezieht die Porträts, die bei Parry und Smuts nur am Rande erwähnt werden, in seine Argumentation mit ein: „Van Dyck’s portraits of the king and his family were ... the highest documents of his authority to rule.“⁹ Die Brücke zur Kunstgeschichte schlug erst 1997 David Howarth mit *Images of Rule*. Howarth analysierte die Porträts ähnlich wie Sharpe in ihrem politischen Kontext.

Es ist ein Ziel auch der vorliegenden Arbeit, diesen Gehalt der Gemälde herauszuarbeiten. Sie gelten hier jedoch nicht als politische Dokumente, sondern als Kunstwerke: Welche Aspekte karolinischer Herrschaft finden sich in den Porträts, wie setzte Van Dyck sie bildlich um? Als hilfreiches Überblickswerk politischer Theorien erwies sich hier J. P. Sommervilles *Politics and Ideology in England 1603-1640* von 1986. Die politischen Inhalte und die Bezüge zur Hofkultur sind bestimmend für eine Interpretation der Porträts. Hier sind als weitere Studien zu nennen Vaughan Hart, *Art and Magic in the Court of the Stuarts* von 1994, eine materialreiche, wenngleich oft etwas zu ‘hermetische‘ Ergänzung der Werke von Smuts und Parry, sowie Erica Veever, *Images of Love and Religion* von 1989. Veever untersuchte erstmals die katholische Seite der Hofkultur und lieferte eine der wichtigsten Arbeiten über Henrietta Maria. Auch Hart und Veever nehmen kaum Notiz von den Porträts.

⁵ Chibnall in Lindley, 78 ff.; s. auch *ibid.*, 95.

⁶ Sharpe (1987), 8 ff.

⁷ So z. B. Sommerville in Sharpe und Lake, 56 f., zu einer Darstellung der beiden Positionen.

⁸ Vgl. die Rezension von Derek Hirst im *Times Literary Supplement*, 15. Januar 1993, 3, nach freundlichem Hinweis von Prof. Dr. Rolf Lessenich. Asch (1993), 11, kritisierte Sharpes ‘etwas idealisierenden‘ Blick auf die Herrschaft Karls I.

⁹ Sharpe (1992), 181.

Neben dem ikonographischen Gehalt der Bildnisse des Königspaars werden die Bildtraditionen aufgezeigt, aus denen sie entstanden, und die Galerien besprochen, in denen sie ursprünglich gehangen haben, soweit dies möglich ist. Die Kenntnis der Sammlung Karls I. ist hierfür unerlässlich. Sir Oliver Millar publizierte 1958-60 in der *Walpole Society* die Inventare Abraham van der Doorts und 1970-72 die Kataloge des Verkaufs. Erst 1989 erschien mit *The Late King's Goods* eine von A. MacGregor herausgegebene umfassende Analyse dieser Sammlung. Die 1995 publizierten Vorlesungen Jonathan Browns, *Kings and Connoisseurs*, ergänzen durch ihren kritischen Ansatz das Bild Karls I. als Sammler.

Van Dyck revolutionierte mit seinen Gemälden nicht nur den Stil, sondern auch die Themen und die Funktion der englischen Staatsporträts. Bis auf Holbeins zerstörtes großes Fresko mit Heinrich VIII. existierten zuvor in England keine Bildnisse des regierenden Monarchen von solch monumentalen Ausmaßen, auch wurden sie nicht für die eigenen Paläste geschaffen.¹⁰ Es gab keine Reiterbildnisse, die auf dem Festland längst zur Norm geworden waren, andererseits gab es dort keine Familienbildnisse des Herrschers, die in England vereinzelt Vorläufer hatten. Diese Arbeit untersucht und klärt die Form, den Inhalt und die Funktion der 24 Bildnisse des Königspaars. Die Bildtraditionen aus England und vom Festland, die zur jeweiligen Komposition geführt haben, werden nachgezeichnet, der ikonographische Gehalt der Gemälde als Ganzes wird ebenso erläutert wie die einzelnen Bildgegenstände. Es werden Parallelen zur Hofkultur aufgezeigt, und schließlich wird die Hängung in den Galerien rekonstruiert, soweit dies möglich ist, und der Bezug zum Bildthema untersucht. Da verschiedene auffällige Motive, etwa das eines Pferdes unter einem Torbogen, eines Schildes in einem Baum oder einer Königin mit einem Zwerg und Affen bislang in der Forschung meines Wissens noch nicht besprochen worden sind, werden sie ausführlicher als nötig behandelt, um einen Überblick zu schaffen.¹¹ Einleitend sind die kulturellen und künstlerischen Voraussetzungen in England skizziert, auch wird die Porträttheorie erläutert. Da die Gemälde nicht chronologisch, sondern nach ihrem Rang besprochen werden, wird die Reihenfolge ihrer Entstehung vorab geklärt. Gleiches gilt für allgemeine Probleme dieser Porträts. Der Unterschied zwischen der tatsächlichen und der idealisierten Erscheinung der Dargestellten wird ebenso behandelt wie die Insignien, die sich auf fast jedem Bild finden.

Ein Problem beim Umgang mit Quellen ist die zeitliche Differenz zwischen England und den katholischen Ländern Europas. In England galt noch der alte Julianische Kalender, während man sich sonst meist nach dem neuen Gregorianischen Kalender richtete, der zehn Tage voraus war. Sofern im Folgenden nicht beide Daten genannt werden, bezieht sich die Angabe auf die jeweilige Ortszeit.

¹⁰ Waterhouse (1948), 133.

¹¹ S. jedoch nun den unten, 65 in Anm. 48 erwähnten Aufsatz von Damian Dombrowski.

B. Van Dyck in England

I. Biographische Daten

Van Dycks Tätigkeit als Hofmaler des englischen Königspaares von 1632 bis 1641 fiel in das letzte Drittel seiner Schaffenszeit. Bereits elf Jahre zuvor hatte er sich für vier Monate in England aufgehalten.¹ Was den jungen Künstler zu dieser ersten Reise veranlaßte und welche Aufgaben er am Hof Jakobs I. im Winter 1620/21 zu erfüllen hatte, konnte bis heute nicht geklärt werden.²

Van Dyck war als Mitarbeiter von Rubens damit beschäftigt, die Deckengemälde für die Antwerpener Jesuitenkirche mit Assistenten nach Rubens' Entwürfen auszuführen, als sich der erste Hinweis auf ein Bemühen zeigte, ihn zu einer Reise nach England zu bewegen. Die Gräfin von Arundel besichtigte auf ihrem Weg nach Spa die Kirche und ließ sich von Rubens mit Sir Dudley Carleton porträtieren.³ In einem Brief über dieses Porträt vom 17. Juli 1620 an ihren Mann Thomas Howard, Graf von Arundel, hieß es:

Van Deick sta tutavia con il s^r Ribins, e' Viene le sue opere stimato pocho meno di quelle del suo maestro; e giovane di vintun anno, con padre e madre in questa Citta, molto richi, di maniera che e difficile che lui si parta d'queste parti, tanto piu que vede la fortuna nella qualle e' Ribins.⁴

Van Dyck wird dem Grafen zu diesem Zeitpunkt schon länger bekannt gewesen sein, da Arundel 1612 wahrscheinlich dessen Lehrer Hendrik van Balen in Brüssel kennengelernt hatte.⁵ Nur drei Monate später reiste Van Dyck nach London. Thomas Locke schrieb am 20. Oktober 1620 an William Trumbull, den Gesandten in Brüssel:

Freind,... The young Painter Van Dyke is newly come to the towne and brought me lres from Sgr Rubens; I am tould my Lo: of Purbeck sent for him hither but hee is out of towne, but it may be if he bee anything well hee may come hither upon this occasion.⁶

D. Howarth vermutet, John Villiers, 1. Viscount Purbeck und ältester Bruder des George Villiers, des einflußreichen späteren Herzogs von Buckingham, sei verantwortlich für Van Dycks Reise gewesen. Purbeck traf Lady Arundel

64

¹ Weitere Aufenthalte Van Dycks in England in den Jahren 1625, 1627 und 1628 vermuten Michiels, 243; Cust (1900), 56 und 85 sowie Hiltrud Schinzel, *Raumprobleme des Ganzfigurenporträts in England von 1600 bis 1640*, Frankfurt am Main 1980, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. 16), 143 und *passim*. Es existieren keinerlei Belege, die dies bestätigen könnten, Briefliche Mitteilung Oliver Millars vom 23. August 1991.

² Das Folgende stützt sich auf die Chronologien bei Vey (1962), 59-69, und Wheelock und Barnes, 75-77. Dort nicht genannte und neu gefundene Quellen werden im Text kenntlich gemacht.

³ Kat. München, 438 f., Nr. 352; M. Jaffé (1991.2), 344, zu Nr. 81.

⁴ Zit. nach Hervey, 175. Die Autorschaft des Sekretärs Francesco Vercellini ist nicht gesichert.

⁵ Howarth (1985), 33 f. und 67.

⁶ Zit. nach Howarth (1990.1), 709.

in Spa, wo sie von Van Dyck erzählt haben mag. Nach seiner Rückkehr im September, so Howarth, habe er seinen Bruder informiert, durch dessen Vermittlung es schließlich gelungen sei, Van Dyck zu der Reise zu bewegen: die Aussicht, für den Favoriten des Königs zu arbeiten, habe ihn überzeugt. Angesichts der Rivalitäten Arundels und Buckinghams um die Gunst Jakobs I. erscheint dies wie ein weiterer Schachzug Buckinghams, seine Position am Hof zu sichern. Nach S. Barnes beobachtete George Gage, der Rubens seit 1616 kannte, Van Dyck als talentierten Nachwuchskünstler und machte die englischen Kunstmäzene wie Arundel und Buckingham auf ihn aufmerksam. Gage befand sich im Februar 1620 in Antwerpen, um mit Rubens zu verhandeln.⁷

Das Postskript eines langen Briefes von Toby Matthew aus Antwerpen gab Anlaß zu Vermutungen über die Gründe der Reise. Am 25. November 1620 schrieb er an Sir Dudley Carleton, den Botschafter in Den Haag:

Your L^p will have heard how Van Dike, his [Rubens'] famous Allievo, is gone into England, and y^t the Kinge hath given him a Pension of £100 p^r ann. I doubt he will have carried y^e desseigne of this piece into England, & if he have, I durst lay my payre of hands to a payre of gloves y^t he will make a much better peece than this is, for halfe y^e money y^t he askes. Perhaps, I am deceaued, but I thought fitt to tell your Lp. playnly, all y^t I knowe or feare in this, though I doubt not but your Lp. will dexterously governe your knowledge of it, for else, this fellow will flye upon me, yet please your selfe, for I am at a poynt.⁸

Bei „y^e desseigne of this piece“ könnte es sich nach einer Vermutung O. Millars um einen Entwurf für eine *Löwen- und Tigerjagd* von Rubens gehandelt haben.⁹ Carleton, der Rubens seit 1616 kannte, verhandelte für Lord Danvers durch Matthew mit Rubens über den Tausch dieser „Caccia“ gegen eine stark beschädigte *Erschaffung der Tiere* von Bassano. Das Jagdbild war für den Prinzen von Wales bestimmt, was Rubens nicht wußte. Das Gemälde wurde von Schülern ausgeführt und von Rubens nur flüchtig überarbeitet. Matthew kritisierte es heftig in seinem Brief, und Danvers schickte es später, ‘for tamer beaste s better made’¹⁰, an Rubens zurück.

⁷ Howarth (1990.1), 709; *id.* (1985), 3; Barnes und Wheelock, 3, 6; Max Rooses und Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, 6 Bde., Antwerpen 1887-1909, II., 244 f., Brief CXCIX: John Wolley an Carleton, 8. Februar 1620. S. auch u., 13, Anm. 25.

⁸ Hervey, 186; vgl. auch A. H. Mathew und Annette Calthrop, *Life of Sir Toby Mathew*, London 1907, 178. Die Orthographie des Briefes unterscheidet sich hier von der Wiedergabe bei Hervey.

⁹ Millar (1982), 10, und 62 zu Danvers. S. auch den Brief von Danvers an Trumbull vom 18. Dezember 1622 bei Howarth (1990.2), 239. Zur *Caccia* s. Arnout Balis, *Landscapes and Hunting Scenes. II. Hunting Scenes*, (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVIII), New York 1986, 44 f., 136 ff. und 148 f., Nr. 7 b. Das Gemälde kam im März 1621 nach London und war im September wieder bei Rubens, der seinerseits den restaurierten Bassano zurück an Danvers schickte.

¹⁰ Brief von Danvers an Carleton vom 27. Mai 1621, zit. nach Howarth (1994), 144.

P. Palme nimmt an, Van Dyck sei zu Verhandlungen über die Deckengemälde des Banqueting House nach London gereist, das sich im Bau befand. Der Beauftragte für den Bau, Sir John Digby, war im März 1621 als Botschafter in Brüssel und hatte in dieser Zeit Kontakt zu Rubens. Der Auftrag wird erstmals in einem Brief von Rubens an Trumbull vom 13. September 1621 erwähnt, offiziell wurde er jedoch erst 1629 erteilt. Palme vermutet, daß Van Dyck wie bei der Antwerpener Jesuitenkirche die Deckengemälde nach Entwürfen von Rubens ausführen sollte und deshalb bereits 1620 in den Dienst Jakobs I. getreten sei.¹¹

Die in Matthews Brief als Jahresgehalt bezeichnete und am 26. Februar 1621 als „reward for special service by him pformed [sic] for his Ma^{tie}“¹² ausgezahlte Summe von £100 läßt jedoch auf eine eigene, einmalige Tätigkeit schließen. L. Cust vermutete, daß Van Dyck die Stelle des todkranken Paul Van Somer übernehmen sollte, nach dessen Porträts er Kopien anfertigte.¹³ G. Glück wies diese Annahme zurück, da dies die £100 nicht rechtfertige.¹⁴ Millar erwog die Beschäftigung Van Dycks in der Wandteppichmanufaktur in Mortlake, wo bereits Abraham van Blyenberch arbeitete, oder die Ausführung eines heute verschollenen Porträts des Königs.¹⁵

In diesen vier Monaten entstanden die drei folgenden Gemälde: Das Porträt *Arundels* im J. Paul Getty Museum, Malibu, *Die Enthaltbarkeit Scipios* in Christ Church, Oxford, und *Venus und Adonis* in Londoner Privatbesitz.¹⁶ J. Wood hegte jüngst Zweifel an der Entstehungszeit des letztgenannten Bildes, einem mythologisierenden Doppelporträt Buckingham mit seiner Frau Katherine Manners. Stilistische und ikonographische Ungereimtheiten sprechen nach Wood für eine Entstehung in Antwerpen um 1618-20 sowie für eine Überarbeitung 1628 nach dem Tod des Herzogs auf Wunsch seiner Witwe.¹⁷ Der *Scipio* entstand ebenfalls für

¹¹ Palme, 78, 254, Anm. 2; Magurn, 77, Nr. 46. Zu J. Digby s. Sumner, 10, 12 ff., 90 f., Nr. 13.

¹² Carpenter, 12. Die Zahlung war vom 26. „by order“ auf den 16. zurückdatiert worden. Howarth (1990.1), 710, und Moir, 17, meinen, es handle sich um zwei Zahlungen von je £100.

¹³ Cust (1900), 23.

¹⁴ Glück (1931), xvii.

¹⁵ Millar (1982), 14. Zu Mortlake Hefford (1990) und Howarth (1994), 147 ff. Das Gerücht, Van Dyck habe die Bordüren zu sieben Teppichen nach Raffaels Kartons entworfen, ist widerlegt. Nach einer Zahlung vom März 1636 war dies Francis Cleyn. George L. Hunter, *Tapestries. Their Origin, History and Renaissance*. New York 1912, 120; Jules Lubbock, *The Tyranny of Taste. The Politics of Architecture and Design in Britain 1550-1960*, New Haven und London 1995, 83; Hearn, 168 ff. Abbildungen bei Hefford (1990) und Kat. Dresden, 460 ff. S. auch Millar (1958-60), 126, Nr. 51. Karl I. erwarb die Kartons erst 1623. Die Teppiche im Banqueting House sollten durch solche einer Prozession der Ritter vom Hosenbandorden nach Entwürfen Van Dycks ersetzt werden, s. Wheelock und Barnes, 364 ff., Nr. 102.

¹⁶ Hearn, 217 f., Nr. 146; Millar (1982), 43, Nr. 3; Wheelock und Barnes, 124, Nr. 17. Oliver Millar, „Van Dyck's *Contenance of Scipio* at Christ Church“, *Burlington Magazine* 93 (1951), 125; Huxley, 52; Kunzle, 170 f. S. auch Wood (1992); Lubomír Konečný, „Überlegungen zu einem Stilleben von Pieter Boel (Samt einigen Hypothesen zum Grafen von Arundel und Wenzel Hollar)“, *artibus et historiae* 7 (1983), 125-139; J. Douglas Stewart, „Marianne's Louvre Van Dyck Drawing, *The Contenance of Scipio*. Date, Function and Influence“, *Gazette des Beaux Arts* 121 (1993), 181-90, 183, Abb. 3 zur Vorzeichnung Van Dycks, ehem. Bremen; Bert W. Meijer, „Rubens, Van Dyck e la Continenza di Scipione“, in *Rubens dall'Italia all'Europa*, 131-144; Ron Harvie, „A present from 'Dear Dad'? Van Dyck's *The Contenance of Scipio*“, *Apollo* 138 (1993), 224-226; John Peacock, „Looking at Van Dyck's *Scipio* in its Contexts“, *Art History* 23.2 (2000), 262-289.

¹⁷ Wood, 44. S. auch Millar in Vlieghe (2001), 138, Anm. 5.

Buckingham. Dies scheint Howarths These zu bestätigen, der Herzog sei die treibende Kraft hinter Van Dycks Aufenthalt in London gewesen.¹⁸ Möglicherweise hat Van Dyck außerdem im Auftrag von Rubens Zeichnungen nach antiken Statuen im Besitz von Arundel angefertigt, wie A. Balis jüngst vermutete.¹⁹

Bei wem Van Dyck in dieser Zeit wohnte, ist unbekannt. H. Walpole nannte den Maler George Geldorp, O. ter Kuile van Blyenberch.²⁰ Zwei Tage, nachdem das Gehalt an Van Dyck ausgezahlt worden war, erhielt er eine Reiseerlaubnis: „A passe for Antonie Van Dyck gent his Ma^{ties} servant to travaille for 8 months he havinge obtayned his Ma^{ties} leave in that behalf. As was stignified [sic] by the E. of Arundel.“²¹ Er kehrte nach Antwerpen zurück und reiste im Oktober - nach Ablauf von acht Monaten - nach Italien, wo er bis 1627 blieb.

Die Gründe für Van Dycks schnelle Abreise sind unklar, ebenso, warum er nicht zurückkehrte. Der in der Reiseerlaubnis angegebene Zeitraum von acht Monaten bietet sich für eine Erklärung an. Van Dycks Gehalt von £100 waren nach T. Matthew ein Jahresgehalt. Der Wortlaut im Register des Schatzmeisters läßt die Vermutung zu, es handelte sich um eine einmalige, auf ein Jahr beschränkte und in den folgenden Jahren nicht zu wiederholende Zahlung. Van Dyck hatte sich vier Monate in England aufgehalten, die sich mit den acht Monaten zu einem vollen Jahr addieren. Van Dyck könnte somit nach Ablauf dieser acht Monate offiziell von seinen Pflichten gegenüber Jakob I. entbunden gewesen sein. Erweist sich meine These als richtig, so bestand für ihn keine Veranlassung, nach England zurückzukehren. Dies würde auch den Einwand von Howarth erklären, ob ein Jahresgehalt nach einem Dienst von nur vier Monaten ausgezahlt werden könne. Van Dyck hielt sich während der acht Monate in Antwerpen auf. C. Brown überlegte daher, ob die Reiseerlaubnis speziell zu diesem Zweck ausgestellt worden sein könnte. Mit L. Cust ist er jedoch der Ansicht, Van Dyck habe seinen Anspruch auf weitere Jahresgehälter verwirkt, als er nach Ablauf der acht Monate nicht zurückkehrte.²²

Unstimmigkeiten mit den anderen Künstlern am Hof und Enttäuschungen über seine Aufgaben könnten Gründe dafür gewesen sein, weshalb er England so bald wieder verließ.²³ Wie die Formulierungen zweier späterer Dokumente vermuten lassen, könnte es auch mit Jakob I. selbst Schwierigkeiten gegeben haben: In der Garantie einer Jahrespension für

¹⁸ Howarth (1990.1), 709.

¹⁹ Balis in Vlieghe (2001), 39.

²⁰ Walpole (1888), 319; ter Kuile (1969), 3. Bei Wheelock und Barnes, 75, wird der Eindruck erweckt, im Brief vom 25. November 1620 werde erwähnt, Van Dyck wohne bei Geldorp. Dies ist nicht der Fall. Geldorp ist bis 1622/23 in Antwerpen nachweisbar, 1620 zog er vom Platz de Meir in die Happartstraat um. Van Dyck kann daher 1620/21 nicht bei ihm gewohnt haben. Es ist unbekannt, wann Geldorp nach London kam. Thieme-Becker, XIII., 362; Griffiths, 82 f. 1631 wohnte Lievens bei ihm. Collins Baker, I., 70; Cornelis van Poelenburgh wohnte 1637 in derselben Straße, White, xxxiii f.

²¹ Carpenter, 13.

²² Howarth (1990.1), 710, Anm. 8; Cust (1900), 88; Brown (1982), 57, 140. G. van Honthorst erhielt am 13. November 1628 ein Jahresgehalt von £100 auf Lebenszeit, ohne sich länger in England aufzuhalten. O. Millar, „Charles I, Honthorst and Van Dyck“, *Burlington Magazine* 96 (1954), 36.

²³ Cust (1900), 23; Van Puyvelde (1950), 26; Larsen (1988), 191 und Howarth (1990.1), 710.

Daniel Mytens vom 19. Juli 1624 heißt es: „... and that he do not refuse such service and employment in his art as shall be reasonably required of him.“²⁴ Das entsprechende Dokument für Van Dyck vom 17. Oktober 1633 lautet: „Any restraint formerly made by our late dear Father, or by us, for payment or allowance of Pensions and Annuities or any Declaration, Signification, Allowance or Thing to the contrary in any wise notwithstanding.“ Van Dyck besaß seine eigenen Vorstellungen, was er zu malen hatte und was nicht, wie folgender Eintrag im Inventar Karls I. zeigt: „item a larg pis pijntit opan tijck bin a perspetijff don bij yu M. apijnting tu mack ju M ande qins piturs int but sor antoni vandijck had no mijnd terentu.“²⁵

Der Kontakt zu den englischen Kunstsammlern und -händlern brach in den folgenden elf Jahren wahrscheinlich nie völlig ab.²⁶ Im Juli oder August 1622 porträtierte er George Gage sowie den persischen Botschafter Sir Robert Shirley und dessen Frau in Rom. Dort traf er vielleicht auch Edward Norgate, bei dem er später wohnen sollte und der mit Rubens seit 1618 bekannt war. Daniel Nys stand auf seiner Liste von Sammlern mit „cose detitian [sic]“; die er aufsuchen wollte.²⁷ In Venedig traf er vermutlich die Gräfin von Arundel und begleitete sie nach Turin, Mantua und Mailand. Sir Kenelm Digby lernte Van Dyck wahrscheinlich in Florenz kennen. Wieder in Antwerpen, porträtierte Van Dyck 1628 Anna Wake, die Tochter des englischen Händlers Lionel Wake, der zehn Jahre zuvor am Austausch von Gemälden und Skulpturen zwischen Rubens und Sir Dudley Carleton beteiligt gewesen war. Am 27. Mai 1628 schrieb der Graf von Carlisle an Buckingham, er habe Rubens bei Van Dyck in Antwerpen getroffen.²⁸

Es ist lange gerätselt worden, ob Van Dyck aus eigener Ambition eine Stellung in England suchte oder ob er einem Ruf des Königs folgte, und durch wessen Vermittlung er schließlich nach England ging. Ein neuer Quellenfund durch Howarth belegt nun, daß Karl I. Balthazar Gerbier, den englischen Gesandten am Hof in Brüssel 1631 beauftragt hat, Van Dyck unter einem Vorwand zu einer Reise nach England zu bewegen - vermutlich, um ihn dann als Hofmaler dort zu behalten. Karl I. hatte sich seit 1625 vergeblich bemüht, italienische Künstler wie Guercino, Albano oder Pietro Tacca nach England zu holen. Es gelang ihm jedoch, Orazio Gentileschi und Francesco Fanelli zu gewinnen.²⁹ Karl I. hatte bereits als Prince of Wales ein kleines Bild Van Dycks erworben, den *Kopf eines alten Mannes* mit grauen

²⁴ Zit. nach Stopes, 161.

²⁵ Zit. nach Brown (1982), 140; Millar (1958-60), 180; Whinney und Millar, 69, Anm. 2.

²⁶ Whinney und Millar, 68.

²⁷ Mai und Vlieghe, 397 f., Nr. 61.3. Der Mann rechts könnte Daniel Nys sein, Howarth (1985), 159, Fletcher, 67. Millar (1982), 44 f., Nrn. 4 und 5; Adriani, 120; D. Jaffé et al., 9 f. Millar (1982), 40, vermutet, Gages Porträt könne schon 1620 in Antwerpen oder London entstanden sein. S. auch Filipczak in Wheelock und Barnes, 66, Anm. 1; Barnes in Howarth (1993), 7; Jaffé in Barnes und Wheelock, 134. Zu Norgate s. Hennen, 14; J. Muller, „Rubens, Italy and England. The Testimony of Edward Norgate“; in *Rubens dall'Italia all'Europa*, 113-119.

²⁸ Zu Digby s. Robert Torsten Petersson, *Sir Kenelm Digby: The Ornament of England 1603-1665*, London und Cambridge, Mass. 1956, 54; Millar in Sumner. Carlisle schrieb: „... after dinner, taking occasion to see some curiosities at Mons^r Van-digs, I met Mons^r Rubin there, newly returned from Bruxelles; which I knew not of, until that instant.“; Sainsbury, 119. Vgl. C. V. Wedgwood, *The Political Career of Peter Paul Rubens*, (Walter Neurath Memorial Lectures 7), London 1975, 38-40.

²⁹ Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, 177 ff.

Haaren und Bart.³⁰ Später kam das Porträt des Grafen Hendrik van den Bergh hinzu.³¹ G. Vertue zufolge war es jedoch das Porträt Laniers, „Master of the King’s Music“; das Karl I. schließlich von Van Dyck überzeuete.³² Lanier brachte drei Gemälde der Sammlung der Gonzaga, die Karl I. zu großen Teilen erworben hatte, über Land von Mantua nach London. Er saß Van Dyck sieben Tage, ohne einen Blick auf die Leinwand werfen zu dürfen. Das fertige Bild schenkte er Karl I., in dessen Sammlung es neben Van Dycks Bildnis des Antwerpener Musikers Hendrik Liberti hing.³³ 1629 bestellte der König selbst über Endymion Porter eine Darstellung von *Rinaldo und Armida* bei Van Dyck. Es befindet sich heute in Baltimore.³⁴ In einem Brief an Porter vom 5. Dezember 1629 bat ihn Van Dyck, „de m’apprendre le plus tôt possible la réception de la présente, ainsi que celle du tableau ... C’est mon sincère désir.“³⁵ Wie beim Porträt Laniers hatte Van Dyck bei der Ausführung die größtmögliche Sorgfalt walten lassen. Es war darüber hinaus ganz im Stil der venezianischen Meister gehalten, die am englischen Hof sehr geschätzt wurden, und die Van Dyck in Italien gezielt studiert hatte.³⁶ Offensichtlich wollte Karl I. Van Dyck „prüfen“, der sich auch alle Mühe gab, diesen Test zu bestehen. Rubens, der sich zu dieser Zeit in England aufhielt, um in spanischem Auftrag über den Friedensvertrag zwischen Spanien und England zu verhandeln, wird dem König seinen früheren besten Mitarbeiter empfohlen haben.³⁷

Gerbier schrieb am 19. Dezember 1631 an Karl I.:

Sire, J’ay delayé a toucher a V Maj^{te} de Van Dick a ce que je fusse certain de pouvoir trouver un expedient de le faire aller en Angleterre sur ma persuasion, comme V Maj^{te} me l’a commandé: Van Dick est fort bien estably, grands ouvrages sur les bras, fort ambitieux, et que ne perd un minutte de temps, qui auroit de la gloire a estre apellé comme le Prince

³⁰ Millar (1958-60), 58, Nr. 91.

³¹ Larsen (1988), 201, Nr. 500; Millar (1958-60), 2, Nr. 3: „Done by S^r Antho: Van dike ... *befor hi kam hir in ingellent*“. Kat. Prado, 108, Nr. 1486. Es entstand etwa gleichzeitig wie Laniers Porträt.

³² Vertue, IV, 169; Wheelock und Barnes, 207 f., Nr. 48.

³³ Wheelock und Barnes, 208. Lanier erwarb es später beim Verkauf der Sammlung für £10. Möglicherweise hatte sich Van Dyck im November 1622 mit Lady Arundel in Mantua aufgehalten, als die Verhandlungen zum Kauf der Sammlung der Gonzaga begannen, die später Daniel Nys führte. Vielleicht kannte er Nys und Lanier bereits seit dieser Zeit. Wheelock und Barnes, 207 f., Anm. 7. M. Wilson, 94 ff., verwies auf eine päpstliche Export Lizenz für Lanier vom 29. Januar 1625/26, in der „3 ritratti di diverse donne in tela con ritratto di detto Sig. Nicolo tutti di pittori moderni“ aufgeführt sind. Handelt es sich hier um Van Dycks Porträt, so könnte es in Genua im Herbst 1625 entstanden sein.

³⁴ Wheelock und Barnes, 221 f., Nr. 54. Porter war seit 1628 mit Rubens befreundet.

³⁵ Französische Übersetzung des spanischen Originals bei Carpenter, 29 f.

³⁶ „Von dannen hat er sich nach Italien begeben, woselbst er sich im höchsten Fleiß auf die Manier des fürtreflichen Titians geleet, auch deßelben Gratia und Annehmlichkeit dergestalt erreicht, daß ihm keiner jemalen näher kommen ...“ Sandrart, 174. McEvansoneya, 25, vermutet, Van Dyck habe Kontakt zur Familie Vecellio gehabt.

³⁷ Brown (1982), 137; Bellori, 264. Auch Arundel hat junge Künstler getestet, Hervey, 391. Von etwa 1624-1630 arbeitete Lucas Vorsterman am englischen Hof und stach Gemälde der Sammlungen Karls I., Arundels, Buckinghams und Pembrokes. Er wurde Mitarbeiter Van Dycks für die *Iconographie*, Van Dyck stand 1631 Pate bei der Taufe seiner Tochter Antonia. Möglicherweise förderte auch er das Ansehen Van Dycks bei den englischen Mäzenen.

d'Oranges l'ai invité: mais en un mot je croy avoir trouvé une prevention pour le faire passer pour porter a V. Maj^{te} le portraict de la Reyne Mere et de l'Infanta lesquelles desireront d'estre parez aussi des portraits de vos Maj^{tes}: Quand il aura passé la Mer, j'espere qu'il n'aura subject de se plaindre, que je l'auray porté a ce voyage sachant le secret qu'il ne scaura pas, que V.M. est mon garant. Je feray tout ce qu'il sera possible qu'il se haste afin qu'il trouvé V. Maj^{te} avant le voyage de Newmarkett.³⁸

Van Dyck sollte also als Kurier zwei Bildnisse Marie de' Medicis und der Infantin Isabella nach London bringen, ohne darüber informiert zu sein, daß die treibende Kraft dahinter der König selbst war. Gerbiers Plan ging auf. Sein Geheimnis konnte er allerdings nicht wahren, kurze Zeit schien es sogar, als würde das Unternehmen scheitern. Im Postskript eines Briefes von Gerbier an Karl I. aus Brüssel vom 23. März 1632 heißt es,

Van Dyck est ici, et fait dire qu' il est résolu d'aller en Angleterre, il prétend estre fort mal satisfait de moy parce qu'y cacuetteur de Gueldrop auroit escript que j'avois ordre de parler au dit Van Dick de la part de V. M. et que je l'ay celle; V. M. me la ainsy prescrit et pourtant n'en avois a rendre compte à personne, n'y le pretens aussy.³⁹

Zehn Tage zuvor hatte Gerbier an den Schatzmeister Weston geschrieben, Van Dyck habe aus einer plötzlichen Laune heraus seine Absicht geändert und dadurch die Infantin verärgert, die ihn, nachdem Gerbier für Van Dyck bei ihr und Marie de' Medici vorgesprochen habe, mit einigen Porträts nach England schicken wollte.⁴⁰

Gerbier hatte für Weston im Dezember 1631 von der Infantin Van Dycks Gemälde einer *Madonna mit der hl. Katharina* als Neujahrsgeschenk für den König erworben und nach England geschickt. Van Dyck schrieb seinem Freund Geldorp, es sei nur eine Kopie. Geldorp zeigte diesen Brief offenbar dem König, was Gerbier veranlaßte, den Maler Salomon Noblies, der ihm das Gemälde verkauft hatte, eine notariell beglaubigte Aussage machen zu lassen. Einen Tag vor dem erwähnten Brief Gerbiers an Weston gab Noblies zu Protokoll, Rubens habe ein Gemälde desselben Gegenstands von Van Dyck in Holland gesehen, welches von dem strittigen Gemälde in England bei weitem übertroffen werde, Van Dyck könne nicht besser sein. Rubens sei der Ansicht, Van Dyck verleugne in einer boshaften Anwendung

³⁸ Zit. nach Howarth in Vlieghe (2001), 80.

³⁹ Carpenter, 64.

⁴⁰ Carpenter, 62. Marie de' Medici scheint Van Dyck als Vorwand für vertrauliche Botschaften benutzt zu haben. Am 3. Juli 1632 schrieb Gerbier aus Brüssel an Karls Sekretär Coke: „That the S^r des Landes, Sec. to the Queen Mother, came to see him under pretence that the Queen Mother wished to send a gold chain to *Van Dyck* in *England*, but with the real object of relating the pitiable state into which the Queen Mother was falling more and more every day, farther than ever from succeeding in her hopes.“; Sainsbury, 168 f., Anm. 225.

sein Werk. Man solle Van Dyck auf die Probe stellen, dann werde man sehen, ob er es besser machen könne.⁴¹ Am folgenden Tag kam es zu Van Dycks nunmehr verständlicher Kurzschlußreaktion, alle Pläne abzubrechen. Er muß sich jedoch bald wieder gefaßt haben, denn zwei Wochen später war er in London, im Gepäck die versprochenen Gemälde.

Marie de' Medici, die Mutter der englischen Königin Henrietta Maria, und ihr Sohn Gaston, Herzog von Orléans, waren Gäste der Infantin Isabella in Brüssel, wo Van Dyck sie porträtierte. Im Herbst 1631 hatte Marie de' Medici seine Sammlung besichtigt. Er brachte nun die Bildnisse Gastons und der Infantin mit, sowie jene von Frederik Hendrik, Prinz von Oranien, dessen Frau Amalie von Solms und deren Sohn Wilhelm, die Van Dyck kurze Zeit später in Den Haag gemalt hatte. Am 8. August 1632 wurde er dafür bezahlt.⁴²

Van Dyck wohnte mit seinen Dienern seit Montag, dem 2. April für sechzig Tage in Whitehall bei dem Miniaturmaler Edward Norgate, einem Schwager Laniers, der am 21. Mai rückwirkend für die Unterbringung und Verpflegung 15 Schillinge pro Tag erhielt. Van Dyck hatte offenbar noch nicht vor, für längere Zeit nach England überzusiedeln, und so notierte sich der Staatssekretär Francis Windebank auch erst über ein Jahr später, im August 1633, „parler á Inigo Jones d'une maison pour Van Dike“⁴³. Es sollte noch ein weiteres halbes Jahr dauern, bis ein Haus für den Hofmaler gefunden war. Am 20. Februar 1634 schrieb Gerbier an Windebank:

I have by letter imparted to S^r Anthonj Van Dyke according your command, his Maj^t had taken a house for him, and that Mr Surveyor [Inigo Jones] puts it in order for his use, heerewith goeth his answeare to me.⁴⁴

Van Dyck befand sich seit dem 21. Oktober 1633 wieder in den Niederlanden und scheint noch immer keinen dauerhaften Wechsel nach London geplant zu haben, da er am 28. März 1634 Anteile am Landsitz Steen kaufte, den

⁴¹ Carpenter, 63; s. auch Blake, 248-251. Es ist unklar, um welches Gemälde es sich handelte. Es gelangte offenbar nicht in die Sammlung Karls I. Henrietta Maria war am Feiertag der hl. Katharina, dem 25. November, geboren, Gemälde mit ihr waren daher beliebte Geschenke für Neujahr. Später ließ sich Henrietta Maria als Katharina porträtieren. Sykes (1986), 66 f.

⁴² Brown (1982), 131; Carpenter, 71. Welche Gemälde es waren, ist unsicher. Bei Van der Doort steht nur ein Hinweis auf Isabella, Millar (1958-60), 194, Nr. 3, heute möglicherweise Turin; im Verkaufskatalog findet sich *Gaston, Herzog von Orléans*, Millar (1970-72), 318, Nr. 317. S. auch Wheelock und Barnes, 238, Anm. 8. Ein Porträt *Marie de' Medicis* bei Van der Doort, Millar (1958-60), 26, Nr. 22, heute vielleicht Longford Castle, eine Werkstattarbeit, wird nicht in der Rechnung genannt. - Die weiteren Zahlungen an Van Dyck werden im Kapitel zu Chronologie behandelt.

⁴³ „Edward Norgat^e Esquier for diett of Signor Antonio Vandike lodged att his house. By Order dated xxy^{do} Juny 1632 To Edward Norgate Esq^r the Some of xlv^l upon his allowance of xv^l per diem for the diett and lodging of Signor Antonio Van dike and his servants for lx daies begun the second of Aprill 1632 and ended the last of May following 1632 being the tyme of his residence here wthout accompt [...] per tre sub pro: sigillo dat xxi May 1632. R Weston fra: Cottington“; PRO E 403/2751, f 95. Van Dyck reiste wahrscheinlich über Ostern. Der offizielle Jahreswechsel fand in England an *Lady Day*, dem 25. März statt, vielleicht hängt dies mit der Reisezeit zusammen. Carpenter, 70 und 32; Wood (1990), 681, Anm. 10. S. auch Brown (1982), 140 und Millar in Wheelock und Barnes, 53. - Zum Datum der Notiz Windebanks s. Howarth in Vlieghe (2001), 83.

⁴⁴ Zit. nach Howarth in Vlieghe (2001), 83.

schließlich Rubens am 12. Mai 1635 erwarb. Knapp zwei Monate darauf bat Van Dyck um die Auszahlung seines Jahresgehalts.⁴⁵ Als Diener zweier Herren, der Infantin Isabella und, nach deren Tod im Dezember 1633, des Kardinal-Infanten Ferdinand sowie Karls I. pendelte Van Dyck zwischen den Höfen in Brüssel und London hin und her.

Das Londoner Haus Van Dycks lag an der Themse in der Gemeinde von St. Anne's in Blackfriars, nah am gleichnamigen Theater, außerhalb der Stadtgrenzen und somit außerhalb der Gerichtsbarkeit der Londoner Künstlergilde, der „Painter-Stainers' Company“; die erfolglos gegen ausländische Künstler protestierte. Im Frühjahr 1635 wurden an dem Haus ein neuer Landungssteg und Treppen gebaut, damit der König Van Dyck im Juni und Juli besuchen und dessen Gemälde sehen konnte. Wahrscheinlich handelte es sich um seine Tizian Sammlung, die er aus Antwerpen nach London gebracht hatte.⁴⁶ Offenbar hatte Van Dyck erst jetzt die Absicht, länger in London zu bleiben, sonst hätte er kaum den riskanten Transport seiner Sammlung unternommen. Sollte er das Haus tatsächlich erst im März 1635 bezogen haben, so bleibt zu klären, wo er von Mai 1632 bis Mitte Oktober 1633 gelebt und gearbeitet hat. Van Dyck beschäftigte in Blackfriars sechs Diener und scheint in der östlich angrenzenden Gemeinde St. Andrews weitere Grundstücke gemietet zu haben.⁴⁷ Der Prince of Wales besuchte den kranken Künstler am 9. August 1641 in Blackfriars:

August the 9 Comanded by his highnes Gentlemen
Ushers on barge wth 12 ores w^{ch} carryed his highnes
from Lambeth to whithall and from thence to S^r
Anthony Vandickes and backe againe to whithall and
from thence to Lambeth. One Pounds Eight
Shillings.⁴⁸

Diese beiden belegten Besuche, mit großem Aufwand zu ganz bestimmten Anlässen, widersprechen Belloris Aussage, Karl I. habe Van Dyck häufig besucht, um ihn malen zu sehen.⁴⁹

⁴⁵ „The inclosed is from S^r Anthony van Dike who praye^d me to accompany the same wth these lines to expresse his hopes his May^s will command payment to be made of his pention from the time it was graunted w^{ch} he saith to y^r Hon^s knowledge was in May, though y^e seales were put to it but in October following.“ Brief von Gerbier an Windebank vom 19. Mai 1634, zit. nach Howarth in Vlieghe (2001), 84.

⁴⁶ „... in making a new Cawsey way and a new paire of Staires for the Kings Ma^{ty} to Land to goe to S^r Anthony vandikes howse there to see his Paintings in the monethes of June and July 1635 ... to make a Cawseyway tennfoote broad all the aforesaid length and filling it vpp with Gravell for a Barge to Land at as alsoe making and putting vpp a new paire of Staires to Land vpp into the Garden there and removing of Shores on the oute side of the wharfe the which troubled the passage and tying of the wharfe in with Landties ...“; PRO E 351/3268; Wood (1990), 681, Anm. 10; Colvin III., 154. Howarth vermutet, daß diese Bauarbeiten mit den im Brief vom 20. Februar 1634 erwähnten identisch sind, was ich aber für unwahrscheinlich halte. Howarth in Vlieghe (2001), 83.

⁴⁷ CSPD 8 (1635), 592; 23. Dezember, Nr. 11; Vertue I., 114 u. II., 98. Zu Blackfriars s. Edmond, 203, Anm. 296; s. auch CSPD (1633-34), 274. Zur Künstlergilde s. Whinney und Millar, 81 f. und Foister.

⁴⁸ BM. Add. MS 32, 476, f. 21 v. S. auch Millar (1970-72), 219.

⁴⁹ Bellori, 264. D. Mytens mußte Karl I. regelrecht verfolgen, um ihn porträtieren zu können. Brief von Mytens an Carleton vom 18. August 1618, Hervey, 143. S. auch u., 237. Karl I. hatte sich 1627 Holbeins 180 x 312 cm großes Porträt *Heinrich VIII. und die Barber Surgeons* nach Whitehall bringen lassen, um es zu betrachten, S. Buck, 215, Anm. 63. – S. jedoch oben, S. 49, Anm. 38.

Während der Sommermonate, in denen in London die Pest drohte, arbeitete Van Dyck in einem alten Haus in der Nähe des vernachlässigten Palastes von Eltham, wo sich Wentworth 1636 von ihm porträtieren ließ.⁵⁰ Unter den Tudors in erster Linie als Jagdsitz und zur Erziehung der Prinzen und Prinzessinnen genutzt, hatte Karl I. den Palast für 99 Jahre auf Henrietta Maria übertragen, die ihn von den Grafen Holland und Dorset verwalten ließ.⁵¹

Drei Monate nach seiner Ankunft, am 5. Juli 1632, wurde Van Dyck in St. James' zum Ritter geschlagen und zum „principalle Paynter in ordinary to their Majesties“ ernannt.⁵² Belloris Angabe, Van Dyck sei „cavaliere del Bagno“ geworden, erwies sich als falsch.⁵³ Im April des folgenden Jahres wurde ihm eine Kette mit einem Anhänger im Wert von £110 überreicht.⁵⁴ Im August versuchte Henrietta Maria, Van Dycks Bruder Theodor als Kaplan zu gewinnen, er blieb jedoch nur kurz in London. Am 17. Oktober wurde das Van Dyck bereits am 17. Mai gewährte Jahresgehalt von £200 offiziell bestätigt, das vierteljährlich neben den Honoraren für die Gemälde ausgezahlt werden sollte.⁵⁵ Andere Künstler wie Costantino de Servi, Abraham van Niselt, Ben Jonson, Michael Cross, Nicholas Lanier, John Hoskins und Peter Oliver erhielten die gleiche Summe, es handelte sich also offenbar um den Standardbetrag.⁵⁶

Van Dyck verbringt rund anderthalb Jahre, von Oktober 1633 bis März 1635, in Brüssel und Antwerpen, wo er 1634 zum Ehrendekan der Lukasgilde gewählt wird, eine Ehre, die bislang nur Rubens zuteil geworden war. Er regelt Familienangelegenheiten und erwirbt wie erwähnt ein Grundstück in der Nähe des Château de Steen. Er muß jedoch in der Zwischenzeit auch in England gewesen sein, wie die signierte und 1634 datierte Zeichnung der Hafenstadt Rye in Florenz belegt.⁵⁷ Am 23. März 1635 verläßt Van Dyck auf Befehl Karls I. übereilt Antwerpen und reist zurück nach London:

I have received your letter dated 6/16 present bearing
his Maj^{ty}s command to excuse S^r Antony Van Dycks
soudaine departure from hence wthout taking leave of

⁵⁰ Laut Walpole, I, 333, gehörte ihm das Haus. M. Wilson, 174; Millar (1982), 20, Anm. 67.

⁵¹ Gregory, 201; Roy Brook, *The Story of Eltham Palace*, London 1960, 46f; Colvin IV., 86, Thurley, 19 f. und 79, Plan 1.

⁵² Carpenter, 33.

⁵³ Erik Larsen (Hg.), *La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck. Manuscrit inédit des Archives du Louvre. Par un auteur anonyme*, Brüssel 1974, 33 f. und briefl. Mitteilung von O. Millar vom 19. August 1993. Er wies darauf hin, daß Van Dyck auf seinen Selbstbildnissen das rote Band des Ordens hätte tragen müssen.

⁵⁴ Brown (1982), 140; Félibien, 445. Angeblich erhielt Van Dyck mit der Miniaturmalerin Carlisle von Karl I. ein Geschenk von Ultramarin im Wert von £500, Ernst Berger (Hg.), *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit...nebst dem De Mayerne Manuskript*, München 1901, [repr. Wiesbaden 1973], 404.

⁵⁵ Carpenter, 64 f. S. auch Horst Vey, „Die Kunstsammlung Pastor Theodoor van Dijcks“, *Museés Royaux des Beaux Arts Bulletin* 10 (1961), 19-27. Zu Van Dycks Jahresgehalt s. auch Wood (2001), 117 Anm. 67.

⁵⁶ Parry (1981), 78; Palme, 38; Oliver Millar, *The Queen's Pictures*, London 1977, 40; Murdoch, 165; Schaffers-Bodenhausen und Tiethoff-Spliethoff, 194; Roberts (1999), 17. S. auch Wood (2001), 116-118, 124-126.

⁵⁷ Royalton-Kisch, S. 88-89, Nr. 13.

y^e Infante Cardinall, I performd his said Maj^{ty}s commands last night and as I conceive soe att full as S^r Anthonis confessor freed to charge him wth pennance for that sinne. The Infante Cardinall laft and said to pardon S^r Anthony since his retreatate was to doe his Maj^{ty}s acceptable service asked whether would make long stay, on w^{ch} proceeded to y^e second part of my commission, and obtayned convenient time for y^e said S^r Anthony to performe such workes his Maj^{ty}s is graciously pleased to imploy him in, ...⁵⁸

Bei der Arbeit, auf die Gerbier in diesem Brief anspielt, kann es sich nur um das Dreifachporträt des Königs handeln, das Bernini als Vorlage für eine Marmorbüste dienen sollte.

Van Dyck wurde zum beliebtesten und produktivsten Porträtisten des englischen Adels. Neben Karl I. und Henrietta Maria gehörten die ersten Familien des Landes zu seinen Auftraggebern, so etwa die Familien Stuart, Herbert, Percy, Howard, Villiers, Wentworth, Wharton, Cecil, Cavendish und Killigrew.⁵⁹ Daneben beriet er Sammler bei Kunstkäufen.⁶⁰

Am 30. November 1637 ist Van Dyck gemeinsam mit Inigo Jones, John De Critz und Edward Norgate im Saal der Painter-Stainers' Company zum Essen eingeladen, wie ein interessanter Quellenfund von Susan Foister belegt. Nach Foister sollte mit diesem Dinner das Kriegsbeil zwischen den fremden und einheimischen Malern begraben werden, deren Auseinandersetzungen in den vorangegangenen Wochen einen Höhepunkt erreicht hatten.⁶¹ Ob sich die Beziehungen anschließend verbesserten, scheint nicht überliefert zu sein.

Die letzten Jahre Van Dycks waren von Krankheit und Rastlosigkeit gezeichnet.⁶² Im März 1638 hatte er das Bürgerrecht erhalten.⁶³ 1639 oder am 27. Februar 1640⁶⁴ heiratete er Mary Ruthven, nachdem 1636 „ses démarches pour obtenir l'affection de cette dame“, Lady Stanhope, offenbar fehlgeschlagen waren.⁶⁵ Ende August 1639 hält sich Van Dyck zur Kur in

⁵⁸ Zit. nach Howarth in Vlieghe (2001), 82.

⁵⁹ Eine systematische Studie der englischen Adelsporträts fehlt, einen Überblick gibt Millar (1982), weitere Hauptwerke und ikonographische Untersuchungen bei Wheelock und Barnes. Es ist auch interessant, wer sich offenbar nicht von Van Dyck porträtieren ließ: Karls I. Sekretäre Coke, Dorchester und Windebank fehlen wie der Schatzmeister Juxon, ebenso die Favouriten Henrietta Marias, Henry Jermyn und Walter Montagu. Henry Wotton ließ sich ebenfalls nicht von ihm malen.

⁶⁰ R. W. Lightbown, „Van Dyck and the purchase of paintings for the English court“, *Burlington Magazine* 111 (1969), 418-421, 419. S. auch die ergänzende Notiz von Dom Maurus Lunn, „Van Dyck and the Purchase of Paintings“, *Burlington Magazine* 114 (1972), 334. Daniel Mytens und Orazio Gentileschi agierten ebenfalls als Berater und Händler.

⁶¹ Foister, 32 ff.

⁶² M. Jaffé (1991.2), 341, zu Nr. 1. Exophthalmie ist eine Schilddrüsenkrankheit mit den Symptomen hervorstehender Augäpfel, starkem Gewichtsverlust und Hypernervosität.

⁶³ Millar (1963), 92 und *id.* (1982), 34.

⁶⁴ Blake, 327.

⁶⁵ Larsen (1988), I., 358. Sie war Prinzessin Marys Gouvernante und wurde später Gräfin von Chesterfield. DNB XI., 217, s.v. Kirkhoven, Catherine. Zu Van Dycks Freundin Margaret Lemon s. Millar (1982), 112, Nr. 80; 25, Nr. 42; Chr. Brown in Kat. Yokohama, 150 und Abb. 30; und zuletzt Susan E. James, „The Model as Catalyst: Nicholas Lanier and Margaret Lemon“, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1999, 70-89 sowie dies., „Margaret Lemon: Model, Mistress, Muse“, *ebd.*, 90-105.

Bath auf.⁶⁶ Im Mai 1640 starb Rubens. Van Dyck muß schon vorher beschlossen haben, England zu verlassen, da Lady Sussex in einem Brief vom Januar schreibt, sie hoffe, daß Van Dyck ihr Bild noch vor seiner Abreise ändern könne. Mitte September reist Van Dyck aufs Festland, um Verhandlungen zur Übernahme von Rubens' Auftrag für den Torre de la Parada zu führen. Einen Monat später nimmt er am Lukasfest der Antwerpener Künstlergilde teil und fertigt erste Skizzen für ein großes Altargemälde für die Antwerpener Kathedrale an.⁶⁷ Anfang November scheint sein Umzug bereits geplant gewesen zu sein, denn der Kardinal-Infant Ferdinand schreibt am 10. November an Philipp. IV, „y se volvió á Inglaterra para traer su casa de asiento“.⁶⁸ Statt nach England reiste Van Dyck jedoch im Dezember nach Paris, wo er bis Januar blieb, um den Auftrag zur Ausmalung der Grande Galerie des Louvre zu erhalten, der jedoch an Poussin ging.⁶⁹ Unterdessen verschärfte sich die politische Situation in England. Am 12. Mai 1641 wurde Strafford hingerichtet.⁷⁰ Van Dyck reiste im August von England nach Holland. Am 4. Oktober war er auf dem Rückweg nach London in Calais, von wo er kurz entschlossen trotz seiner schweren Krankheit erneut nach Paris fuhr, um Ludwig XIII. und dem Kardinal seine Dienste anzubieten.⁷¹ Am 16. November beantragte er den Paß zur Rückreise nach England. Drei Wochen später, acht Tage nach der Geburt seiner Tochter Justiniana starb Van Dyck am 9. Dezember 1641. Auf seinen Wunsch wurde er im Chor von St. Pauls' beigesetzt. Der große Brand von 1666 vernichtete die Kathedrale mit seinen sterblichen Überresten.⁷²

II. Die Kultur am Hof der Stuarts

Als Van Dyck 1632 erneut nach London kam, traf er auf eine vollkommen andere Situation als elf Jahre zuvor.¹ Seit Karls I. Thronbesteigung 1625 hatte sich am Hof ein Wandel vollzogen, der nicht nur dessen Erscheinungsbild, sondern sein gesamtes kulturelles Leben umfaßte. Die Ideale von Vernunft, Ordnung, Proportion und Harmonie, nach denen der junge König seinen Hof reformierte, fanden ihren Ausdruck in den von ihm geförderten kulturellen Bereichen wie der Malerei, der Bühne und der Architektur.² Dennoch wäre es falsch, von einer offiziellen, systematischen Hofkultur zu sprechen, die allein politischen Zwecken diene. Sie war vielmehr ein komplexes „amalgam of innovative and old-fashioned elements, deployed in varying contexts and implicitly appealing to different audiences and cultural expectations“. Die Hofkultur erwuchs aus der Initiative

⁶⁶ „now S^r Anthony Vandike is at the Bath“; Brief vom 28. August 1639 von Ralph Verney an Lady Sussex, zit. nach Millar in Vlieghe (2001), 133.

⁶⁷ Baudoin 1994.

⁶⁸ Rooses und Ruelens VI, 312, Nr. CMXXV.

⁶⁹ Baudoin (1994), 178.

⁷⁰ Die Forschungsliteratur zu den Ursachen des englischen Bürgerkriegs ist unübersehbar geworden. Einen Abriß der Ereignisse gibt Carlton, 218-245, die wichtigsten historischen Studien der letzten Jahre stammen von Kevin Sharpe, Conrad Russell und Derek Hirst.

⁷¹ Baudoin (1994), 189f.

⁷² Eine der letzten Erwähnungen findet Van Dyck in einem Brief von Vignon an Langlois, s. Antoine Schnapper, *Curieux de Grand Siècle. Collections et Collectionneurs dans la France du XVII^e Siècle. II. Oeuvres d' art* Paris, 1994, 99. S. auch Parry in Barnes und Wheelock, 260.

¹ Smuts (1987), 117; Brown (1982), 138.

² Sharpe (1992), 603.

unterschiedlichster Persönlichkeiten, unter denen Karl I. lediglich „primus inter pares“ war.³ Der Ursprung der karolinischen Hofkultur ist nach R. M. Smuts außerhalb des königlichen Hofes zu suchen.⁴

Elizabeth I. genöß noch lange nach ihrem Tod 1603 große Verehrung.⁵ Im Gegensatz zu den Stuarts hatte sie jede Gelegenheit genutzt, sich ihrem Volk zu zeigen und war regelmäßig von einem Adelsitz zum nächsten gereist. Der Wettbewerb ihrer Höflinge und Untertanen, sich bei diesen Gelegenheiten gegenseitig an Gunstbezeugungen und in der Verherrlichung der Monarchin zu übertreffen, hatte den Kult um „Gloriana“ entstehen lassen.⁶ Diese Verlagerung des kulturellen Geschehens vom Hof in die Hände der rivalisierenden Günstlinge war effektiv und kostensparend für Elizabeth I. Da man aber kaum noch fremde Künstler förderte, wurde England allmählich von den künstlerischen Strömen des europäischen Festlands abgeschnitten.⁷ Nach der Exkommunizierung Elizabeths I. und ihrem Krieg gegen Spanien waren Reisen englischer Protestanten aufs Festland und vor allem nach Italien, das zu großen Teilen von Spanien kontrolliert wurde, nahezu unmöglich.⁸

42

Diese kulturelle Isolation änderte sich unter Jakob I. 1603 schloß er Frieden mit Spanien. Seine Heiratspolitik zur Vermittlung zwischen Katholiken und Protestanten in Europa öffnete England erneut zum Kontinent, verstärkt durch intensive diplomatische Aktivitäten nach Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges.⁹ Das gleichzeitig aufkeimende Ideal des *Virtuoso*, des Kenners und Sammlers von antiken Statuen, Münzen und Inschriften,¹⁰ setzte eine Welle von Reisen in Bewegung, die den bildungshungrigen Aristokraten vor allem nach Italien, aber auch Spanien, Frankreich und in die Niederlande führte.¹¹

33, 43

Nachdem sich im 16. Jahrhundert die Rolle des Adels allmählich verschoben hatte hin zu administrativen Tätigkeiten wie Botschafter, Ratsherr oder Richter, war der Ruf nach einer umfassenden Bildung laut geworden, um diesen Aufgaben gerecht werden zu können.¹² Bildung wurde zur unerläßlichen Voraussetzung für die Aristokraten, damit sie ihrem Land am Hof dienen und so selbst Einfluß und Macht ausüben konnten.¹³ Auslandserfahrung war schon damals wichtig. Bevorzugtes Reiseland wurde Italien, das geistige Zentrum Europas.¹⁴ Italien war vorbildlich durch seine Politik, Kultur, feinen Umgangsformen und seinen Reichtum. Besonders Venedig und die nahegelegene Universitätsstadt Padua waren bei den

³ Sharpe (1987), 20 und 22; Smuts (1996), 13; Smuts (1981), 166, 177 und 182. S. auch *id.* (1987), 132.

⁴ Smuts (1981), 177

⁵ Smuts (1976), 21.

⁶ Smuts (1987), 17 ff. und *id.* (1981), 185.

⁷ Smuts (1987), 16 f. In den frühen 1570ern kamen jedoch niederländische Künstler auf der Flucht vor den Spaniern nach England. Gent, 34; C. Brown in Hearn, 30 f.

⁸ Chaney (1990), 146. So wurde 1580 ein großer Teil der Studenten aus Italien zurückgerufen aus Angst, sie könnten Katholiken werden. Parks, 215.

⁹ Hoff, 3.

¹⁰ Der Begriff *Virtuoso* erschien in England zum ersten Mal in Henry Peachams *Compleat Gentleman* in der Ausgabe von 1634. Wiemers (1986), 139.

¹¹ Smuts (1987), 118; Fehl, 290. Weitere Literatur bei D. Jaffé et al., 32, Anm. 1.

¹² Hexter, 15; Stoye, 110; Einstein, 129.

¹³ Hexter, 19. Zu den negativen Begleiterscheinungen s. Uhlig in Buck.

¹⁴ Hale, 22; Einstein, 155.

Engländern beliebt.¹⁵ Unter den ersten Tudors entstand ein enger Kontakt zu Italien. Heinrich VII. hatte freundschaftliche Verbindungen zu den Höfen in Ferrara und Urbino. Polydore Vergil und Giordano Bruno kamen nach England.¹⁶ Baldassare Castiglione wurde in Abwesenheit zum Ritter des Hosenbandordens geschlagen, eine ungewöhnliche Ehre, die sonst nur fremden Herrschern zuteil wurde.¹⁷ Torrigiano schuf die Grabmäler für Heinrich VII. mit seiner Frau, und für dessen Mutter Margaret Tudor.¹⁸

Ein Interesse an italienischer Kunst und besonders an Gemälden war zunächst nicht vorhanden. Zwar hatte Castiglione 1528 in seinem *Cortegiano* Kenntnisse in Zeichenkunst und Malerei verlangt, weil sie das Anfertigen von Karten im Kriegsfall erleichterten, auch T. Elyot empfahl sie 1531 in *The Boke named the Governour* zur besseren Beurteilung von Kunstwerken.¹⁹ Doch erst 1622 erhob Henry Peacham die Kennerschaft zum Erziehungsideal eines vollendeten Gentleman, was zu einer verstärkten Beschäftigung mit Werken antiker und zeitgenössischer Kunst führte.²⁰ Peacham lieferte den ersten englischen Bericht über italienische Malerei.²¹ Im Vorwort seiner Übersetzung von Lomazzos *Trattato della Pittura* hatte R. Haydocke 1598 den Verfall der Künste in England beklagt, da die Künstler aufgrund der schlechten Bezahlung nicht ihr Bestes gäben.²² Diesem niedrigen Standard der verfügbaren Werke stand jedoch in der englischen Literatur von 1580-1610 eine sehr hohe Wertschätzung für Gemälde gegenüber, wie L. Gent feststellen konnte.²³ Dieser Zustand sollte sich bald ändern.

Die Nachfrage nach herausragenden Kunstwerken traf auf ein großes Angebot in Italien. Der wirtschaftliche Niedergang Venedigs hatte zahlreiche Werke alter Meister auf den Markt gebracht. 1604 öffnete sich England unter Jakob I. erneut Italien, als Sir Henry Wotton zum Botschafter in Venedig ernannt wurde. Wotton sammelte Zeichnungen Palladios und versorgte seine Gönner in England mit Büchern und Kunstwerken, er begleitete englische Reisende zu den italienischen Kunststätten.²⁴ Nach seiner Rückkehr publizierte er 1624 *The Elements of Architecture*, das erste englische Buch über Architekturtheorie. 1631 bat ihn Karl I. um eine Beurteilung von vier neu eingetroffenen Gemälden. 1637 vermachte er dem König in seinem Testament das Porträt eines venezianischen Dogen, möglicherweise von Tizian, „or some other principal hand long before my time.“²⁵ Bereits fünfzehn Jahre zuvor hatte er Buckingham über ein Gemälde Tizians

¹⁵ Parks, 198; Hale, 30; Stoye, 141.

¹⁶ Einstein, 59, 184, 192.

¹⁷ Einstein, 187. Zum Hosenbandorden s. u., 55-57.

¹⁸ Einstein, 193.

¹⁹ Castiglione, 104; Kelso, 140. Der *Libro del Cortegiano* wurde 1561 von Thomas Hoby ins Englische übersetzt.

²⁰ Kelso, 17 und 141; Ustick, 153; Fehl, 281; Strong (1986), 120; Wiemers (1986), Anm. 11.

²¹ Hale, 63. Bereits Sir Philip Sidney hatte die Überlegenheit der italienischen Malerei gepriesen, Einstein, 149. Sidney kannte Tintoretto und ließ sich 1574 von Veronese porträtieren.

²² Einstein, 206; Moffat, 33. S. auch C. Brown in Hearn, 27.

²³ Gent, 66. S. auch Foister, 42. Zu den Ursachen s. J. Brown (1995), 227-247, bes. 229, 241 ff.

²⁴ J. Brown (1995), 229; Chaney (1990), 146; Fehl, 284 ff. Wotton war 1604-10 und 1616-18 Botschafter in Venedig, 1610-15 Sir Dudley Carleton und von 1624-30 Sir Isaac Wake. Stoye, 138-40.

²⁵ Smith I, 210 Anm. 216. Schon 1612 beschrieb Peacham eine ganze Reihe wichtiger englischer Sammler, darunter Prinz Henry, Arundel, Pembroke und Northumberland. Wilks, 167.

geschrieben, er wisse nicht, ob er es als Skulptur oder Bild ansehen solle, und ob es Kunst oder von der Natur erschaffen sei, so plastisch und so lebensecht sei die Darstellung.²⁶

Die wieder einsetzenden Reisen galten nun den Kunstwerken, um sie vor Ort in Italien zu studieren oder, seltener, mit nach Hause zu nehmen.²⁷ Es entstanden Kontakte zu italienischen Künstlern. Lord Roos, John Finet, Karls I. späterer Zeremonienmeister, John Chamberlain, Freund von Sir Dudley Carleton, und Arundel kannten Domenico Tintoretto. Arundel und Inigo Jones trafen Palma Giovane.²⁸ Die wichtigste und folgenreichste *Grand Tour* erfolgte 1613-1614, als Lord und Lady Arundel mit Inigo Jones über Venedig, Vicenza, Florenz, Siena, Rom, Tivoli und Neapel durch Italien reisten. G. Parry faßte das Ergebnis zusammen: „The development of architecture in England during the seventeenth and eighteenth centuries, and the shape of the great collections of the English aristocracy, were conditioned by the results of this tour.“²⁹

Thomas Howard, Graf von Arundel, war als Sammler und Mäzen seiner Zeit weit voraus und wurde darin nur von Karl I. übertroffen.³⁰ Beeinflußt von seinem Großonkel Lord Lumley, der unter Elisabeth I. in Nonsuch Palace die vermutlich erste Gemäldesammlung Englands angelegt hatte, und finanziell unabhängig durch die Erbschaft seiner Frau, wurde er zum Pionier englischer Sammlertätigkeit. In Vicenza führte er als erster Engländer Grabungen durch und legte als erster eine Antikensammlung an. Seine Agenten waren im gesamten Mittelmeerraum und Vorderen Orient auf der Suche nach antiken Inschriften und Statuen. Der bei ihm beschäftigte Henry Peacham schrieb 1634, Arundel habe „ever since continued to transplant old Greece into England.“³¹ Diese Sammlung wurde 1628 von John Selden als *Marmorea Arundelliana* publiziert und ist heute im Ashmolean Museum, Oxford.³² Gleichfalls berühmt wurde seine Sammlung mit Gemälden und Zeichnungen Holbeins³³ und venezianischer Meister sowie

²⁶ Brief von Wotton an Buckingham vom 2/12 Dezember 1622, Smith II., 256 f.

²⁷ Nach Stoye, 212, war der Erwerb von Kunstwerken für die meisten Reisenden zu teuer, sie kauften deshalb lediglich ein paar Drucke. Vgl. auch das Zitat von Turler bei Einstein, 159: „Our countrymen usually bring three things with them out of Italy, a naughty conscience, an empty purse, and a weak stomach.“

²⁸ Stoye, 144; Fletcher, 63 f. Vor seiner Emigration nach Spanien 1616 schenkte Lord Roos Arundel seine Skulpturen Sammlung. Howarth (1985), 61 f.

²⁹ Parry (1981), 111. S. auch Harris und Higgott, 52-57.

³⁰ Zu Arundel s. Hervey; Howarth (1985); *Apollo* 144 (1996); ergänzend Wilks; Parry (1989), 45-47, gibt einen guten Überblick. Kunzle, 173, meint, Arundel kompensiere durch das Sammeln fehlende politische Macht. Zu den Vorläufern s. Howarth (1997), 233 ff. S. ergänzend David Howarth, „The Patronage and Collecting of Aletheia, Countess of Arundel 1606-54“, *Journal of the History of Collections* 10.2 (1998), 125-137.

³¹ Parry (1981), 110 und 113; Fehl, 290 ff.

³² Parry (1981), 120.

³³ Vgl. das Inventar bei Hervey, 473-500. Die Holbein Sammlung wurde vermutlich aus genealogischem Interesse angelegt, da dieser unter Heinrich VIII. verschiedene Familienmitglieder der Howards porträtiert hatte. Sharpe (1989), 292. Nach dem Tode Edwards VI. 1553 gelangten die Zeichnungen Holbeins in den Besitz Henry Fitzalans, 12. Graf von Arundel, und von dort über Lumley, Prinz Henry, Karl I. und Pembroke erneut in Besitz der Arundels. Roberts, 21; D. Jaffé et al., 26-28; Susan Foister, „My foolish curiosity: Holbein in the collection of the Earl of Arundel“, *Apollo* 144 (1996), 51-56. Van Dyck hatte diese Sammlung studiert. S. *The Private Correspondence of Jane Lady Cornwallis, 1613-1644*, Hg. Lord Braybrooke, London 1842, 50, zum Versuch, einige Holbeins vor Arundel zu retten.

der Zeichnungen Dürers und Leonardos, die sich heute zum Teil in Windsor befinden. Arundel beschäftigte als einziger einen ständigen Agenten in Italien, William Petty.³⁴ 1636 erwarb er in Deutschland die Bibliothek Pirckheimers.³⁵ Arundel war, wenn es um Kunst ging, seinen Zeitgenossen gegenüber oft rücksichtslos, es wurde vor ihm gewarnt:

The Lord of Arundel hath played a friendly part with the Lady Fanshaw, and caused the king to send for all her pictures, great and small; which may serve as a caveat, that if you bring home any you esteem, he may be the last should see them.³⁶

Arundel förderte Künstler wie Daniel Mytens und Wenzel Hollar. Sein Londoner Wohnsitz wurde als „miniature academy“ bezeichnet, ein Treffpunkt für die humanistischen Gelehrten seiner Zeit.³⁷

Inigo Jones hatte Arundels Geschmack wesentlich beeinflusst. Er war einer der am längsten für die Stuarts tätigen Künstler und prägte die gesamte englische Hofkultur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.³⁸ Seit 1625 war er Aufseher der Bauten des Königs, entwarf die Bühnendekorationen und Kostüme für die Maskenspiele, beriet als Kunstkenner die Sammler am Hof und revolutionierte mit seinem neopalladianischen Stil die englische Architektur. Seine Studien der Bauten der Antike und Palladios in Italien führten ihn zu einem Klassizismus, der sich von den verspielten und verwinkelten Bauten elizabethanischer Zeit durch seine Einfachheit und klar gegliederten Proportionen abhob. Nach der Ankunft Henrietta Marias 1625 mischten sich zunehmend französische Elemente in seinen Stil, so beeinflussten ihn - und auch Wotton - die Architektur Philibert de l'Ormes, die Schule von Fontainebleau und das Hofballett. Dieser Eklektizismus fand seinen Ausdruck vor allem in seiner Innenarchitektur und den Bühnenentwürfen.³⁹ Das Banqueting House von 1619-22, das Queen's House in Greenwich, Covent Garden, das hofeigene Cockpit Theatre, der neue Portico von St. Paul's und die Kapelle für Henrietta Maria in St. James's Palace sind, wenn auch zum Teil nicht mehr oder nur noch im Umbauten vorhanden, die Ergebnisse seiner innovativen Tätigkeit.⁴⁰

³⁴ Stoye, 213; zu Petty Howarth (1985), 127-148.

³⁵ Parry (1981), 122.

³⁶ John Chamberlain an Carleton, 28. Mai 1625. Birch (1848) I, 25. S. auch Gent, 33, zur Konkurrenz der Gräfin von Bedford mit Arundel bei der Jagd auf Kunstschatze. Arundels Verhalten war kein Einzelfall. In einem langen Brief an Buckingham vom 17. November 1624 schrieb Gerbier aus Boulogne über die unverkäuflichen Gemälde und Antiken von Nicholas Chévalier, Präsident des Pariser Chambre des Comptes, „... but I have sworn to myself ... that we must have them or I lack invention“; Goodman II., 328. Näheres bei Betcherman, 254.

³⁷ Parry (1981), 122.

³⁸ Parry (1981), 110 und Smuts (1981), 169; Howarth (1993), 73. Einen genauen Überblick über seine Tätigkeit von 1615 bis 1643 gibt Colvin III., 129-159.

³⁹ Peacock in Lindley, 149; Sykes (1991), *passim* und John Harris, „Inigo Jones and His French Sources“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Mai 1961), 253-64.

⁴⁰ Zum Banqueting House s. Palme; Smuts (1987), 126; J. Newman in Sharpe und Lake, 232-41; Hart, 105-21. Jones kam relativ spät zur Architektur. Ein Anstoß mag Robert Peakes Übersetzung von Serlio 1611 gewesen sein, der ersten theoretischen Abhandlung über Architektur in der Renaissance, die ins Englische übersetzt wurde. Parry (1981), 77.

Arundel und Jones übten großen Einfluß auf den Thronfolger Prinz Henry aus.⁴¹ Sein Hof entwickelte sich zum Gegenbild Whitehalls und zog die bedeutendsten Männer Englands an. Er war allerdings kein Intellektueller. Francis Bacon soll von ihm gesagt haben: „He showed his esteem of learning in general more by the countenance he gave to it than by the time he spent in it.“ Birch zufolge lernte er täglich zwei Stunden und verbrachte den Rest seiner Zeit mit Sport.⁴² 10

Dennoch leitete Henrys lebhaftes Interesse an der bildenden Kunst eine Revolution des Geschmacks ein, die sich unter Karl I. vollenden sollte. Er förderte Künstler wie den französischen Gartenarchitekten Salomon de Caus,⁴³ den Florentiner Architekten Costantino de Servi⁴⁴ und Inigo Jones. Sein Porträtist war Robert Peake, und es liefen Verhandlungen mit Michiel van Miereveldt aus Delft. Seine Sammlung umfaßte neben einigen Gemälden zwölf kleine Bronzen aus der Werkstatt Giambolognas, ein Geschenk des Großherzogs der Toskana, die ersten Beispiele florentinischer Plastik, die England erreichten.⁴⁵ Er interessierte sich für mechanische Instrumente und legte mit dem Erwerb der Bücher Lord Lumleys den Grundstein zu einer königlichen Bibliothek.⁴⁶ Henry ließ den elizabethanischen Kult um die Monarchie wieder aufleben und verstand sich als Nachfolger Elizabeths, war dabei jedoch ein „Prince *par excellence* of Renaissance hermetic science.“⁴⁷ Strong versteht Henrys Bemühungen als einen Prozeß der Assimilierung dessen, was Europa im vorangegangenen Jahrhundert erreicht hatte.⁴⁸ Henrys früher Tod am 6. November 1612 als Folge eines Typhusfiebers führte zu einem Bruch in dieser Entwicklung. Erst zehn Jahre später setzte Karl, nun Prince of Wales, das Erbe seines Bruders fort.

Entscheidenden Einfluß hatte dabei neben Arundel und Buckingham vor allem Karls Mutter, Anna von Dänemark. Dem Beispiel ihres Bruders Christian IV. von Dänemark folgend, der eine Sammlung ähnlich jener Rudolfs II. in Prag besaß, ließ sie die erste Gemäldesammlung Englands anlegen, die nicht ausschließlich aus Porträts bestand und ihrerseits Henry zu einer eigenen Galerie anregte.⁴⁹ Auf die Kritik von Sir Robert Cecil, sie würde nichts als tote Bilder lieben, entgegnete sie, sie sei mit ihren Bildern jedenfalls zufriedener als er mit seinen großen Geschäften.⁵⁰ Anna führte viele 12

⁴¹ Zu Henry s. Strong (1986) und die Rezensionen von Blair Worden im *Times Literary Supplement* vom 13. Juni 1986, 635 und Sharpe (1989), 288 f. Die noch unveröffentlichte Dissertation von Timothy Wilks, *The Court Culture of Prince Henry*, Oxford 1987, war mir nicht zugänglich.

⁴² Murdoch, 144; Birch (1760), 76. Vgl. auch das Zitat bei Strong (1986), 15: „It is not necessary for me to be a professor, but a soldier and a man of the world.“ S. aber Parry (1981), 67.

⁴³ Parry (1981), 78 und Strong (1986), 106, ff.

⁴⁴ Parry (1981), 77; Strong (1986), 88 f.; Eiche.

⁴⁵ Parry (1981), 81 und Strong (1986), 196. Fehl, 297, sieht Henrys Sammeltätigkeit als einen Aspekt seines Bestrebens, ein perfekter Prinz zu werden. Laut Wilks, 169, brachten Arundel und Henrys Mentor Salisbury den Prinzen durch eine Schau der Sammlung Salisburys dazu, eine eigene Sammlung anzulegen.

⁴⁶ Smuts (1987), 159; Parry (1981), 81 und Strong (1986), 200 und 211.

⁴⁷ Strong (1986), 215. Zu Henry und Elizabeth I. s. Parry (1981), 73 f., Smuts (1987), 209 und Strong (1986), 222.

⁴⁸ Strong (1986), 129. S. auch Lightbown in MacGregor (1989.1), 63, in Bezug auf Karl I.

⁴⁹ Strong (1986), 187 und Parry (1981), 79; s. auch Wilks (1997), 41-45.

⁵⁰ Williams, 93. Ihre Inventare sind u. a. verzeichnet in White, lxxiii f.; das von 1619 bei M. T. W. Payne, „An inventory of Queen Anne of Denmark’s ,ornaments, furniture, household stuffe, and other parcell’s at Denmark House, 1619“, *Journal of the History of Collections* 13.1 (2001), 23-44.

kulturelle Neuerungen am Hof ein. Die Königin hatte 1604 Inigo Jones vom Hof ihres Bruders nach England holen können, wo er nun in Bauten wie Annas Queen's House in Greenwich und in Bühnenbildern für ihre Maskenspiele den neopalladianischen Stil Italiens in England einführte.⁵¹ Sie entwickelte eine rege Bautätigkeit, mit Salomon de Caus auch in der Gartengestaltung, und förderte Künstler wie Isaac Oliver, Paul Van Somer und Marcus Gheeraerts.⁵²

Das entscheidende Jahr des Einstiegs Karls in die Kunstwelt war 1623. Zusammen mit George Villiers, Endymion Porter und Sir Francis Cottington unternahm er eine waghalsige Reise nach Madrid, um die Schwester Philipps IV. als Braut nach England zu führen. Dieses Unternehmen, das von den Spaniern nie ernsthaft gewürdigt wurde, scheiterte.⁵³ Die königlichen Sammlungen jedoch, die einst von Karl V. und Philipp II. angelegt worden waren, machten einen solchen Eindruck auf ihn, daß er noch in Madrid die zum Verkauf stehenden Sammlungen des Grafen von Villamedina und des Bildhauers Pompeo Leoni erwarb. Gleichzeitig muß sein Enthusiasmus den achtzehnjährigen spanischen König beeindruckt haben, der Karl I. als Sammler noch übertreffen sollte.⁵⁴ Unter den Geschenken Philipps IV. waren Gemälde wie Tizians *Venus vom Pardo* und *Kaiser Karl V. mit seinem Hunde*. Kurz vor seiner Abreise ließ sich Karl von Velázquez skizzieren.⁵⁵ Karls neu erwachte Sammelleidenschaft muß die Spanier in Angst und Schrecken versetzt haben: '[Many of the paintings mentioned here] were at great risk when the prince of Wales (now king of England) was here, because he tried to obtain as many pictures and original drawings as he could, regardless of price'; und: '... the Prince has sacked Madrid without an army and produced an extreme scarcity of everything there.'⁵⁶ Im selben Jahr erwarb Karl Raffaels Kartons der *Acta Apostolorum* und gab Rubens ein

⁵¹ Parry (1989), 42 f.

⁵² Parry (1989), 43. Paul Van Somer gab ihr bei ihrer Beerdigung mit anderen Künstlern das letzte Geleit, Howarth (1997), 127. Zu Anna s. auch Leeds Barroll in Peck, 191-208; und Hayward. Jakob I. zeigte kein großes Interesse an bildender Kunst. Howarth betonte jedoch die wichtige Rolle der Architektur unter Jakob I., Howarth (1997), 33 - 44.

⁵³ Auch auf englischer Seite ging es nicht immer ernsthaft zu. Karl und Buckingham sandten Jakob I. am 26. Juni 1623 aus Madrid eine Zeichnung der Infantin, offenbar eine Karikatur von Toby Matthew: „We pray you, let none laugh at it but yourself and honest Kate; he thinks he has hit the nail on the head, but you will find it the foolishhest thing that you ever saw.“ Zit. nach Petrie, 22, Nr. XX. *Honest Kate* war Katherine Manners, Buckingham's Frau.

⁵⁴ Taylor, 210; J. Brown (1995), 114 f.

⁵⁵ Die Venus ist heute im Louvre, das Porträt *Karls V.* wieder im Prado. Zum Rahmen der Venus in Karls Sammlung s. Colvin IV., 342. Die Vermutung, Philipp IV. habe Karl die Venus als spöttische Anspielung auf seine Brautfahrt geschenkt, äußerte Müller Hofstede (1992), 372 f. und Anmn. 21 und 22. Weitere Gemälde Tizians, eine Diana, Europa und Danae, waren für Karl bereits eingepackt, wurden aber nie verschickt. Wethey III., 134. 1633 beauftragte Karl I. den Maler Michael Cross, sämtliche Gemälde Tizians in Besitz Philipps IV. zu kopieren. Elizabeth du Gué Trapier, „Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the seventeenth century“, *Connoisseur* 164 (1967), 239-343, 242. Zu Velázquez s. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* [1638], Hg. F. J. Sanchez Canton, Madrid 1956, Bd. 1, 156: „Hizo tambien de camino un bosquejo del Principe de Gales, que le dió cien escudos.“ Ein Eintrag in Sir Francis Cottingtons Rechnungsbuch vom 8. September 1623 scheint sich ebenfalls darauf zu beziehen: „paid unto a painter for drawing the Prince's picture, signified by Mr. Porter from the Prince.“ Zit. nach Huxley, 111. S. auch Enriqueta Harris, „Velazquez and Charles I. Antique Busts and Modern Paintings from Spain for the Royal Collection“, *JWCI* 30 (1967), 414-420, 416, Anm. 13; und Dacey, 66.

⁵⁶ C. Brown (1982), 61; Huxley, 110; CSPV 18 (1623-25), 47, Valerio Antelmi vom 24. Juni 1623.

Selbstbildnis in Auftrag, sie befinden sich noch heute in der Sammlung der englischen Königin. Fünf Jahre später gelang ihm mit dem Erwerb der Mantuaner Sammlung der Herzöge von Gonzaga der größte Coup in der frühneuzeitlichen Geschichte des Kunstmarktes, der England auf einen Schlag mit seinen europäischen Konkurrenten gleichstellte, sie sogar noch übertraf.⁵⁷ Zwei Jahre später kamen Mantegnas *Triumphe Caesars* hinzu. Karls I. Sammlung wuchs durch Geschenke seiner Höflinge und Diplomaten. 1637 konnte er sie noch einmal durch den Ankauf der Sammlung Daniel Fröschels, Maler Rudolfs II., erweitern.⁵⁸ Darüber hinaus förderte Karl I. zeitgenössische Künstler, darunter Cornelis van Poelenburgh, Jan Lievens,⁵⁹ Cornelius Johnson und George Jamesone. Den Maler Jan Simonisz. van der Beeck, gen. Torrentius, befreite Karl I. durch seine Intervention 1627 aus der Haft in Holland.⁶⁰

Neben Karl I. und Arundel war es vor allem George Villiers, Herzog von Buckingham, der das Sammeln zu einer Mode des englischen Adels machte.⁶¹ Er war aus vergleichsweise einfachen Verhältnissen unter Jakob I. zum Favourite des Königs aufgestiegen und hatte in Rekordzeit die Herzogswürde erlangt, „upon no other advantage or recommendation than of the beauty and gracefulness and becomingness of his person.“⁶² So sah Ursula Hoff sein Interesse an der Kunst lediglich als einen weiteren Ausdruck

64

⁵⁷ Zu Rubens s. Müller Hofstede (1992) und Howarth (1990.2); Parry (1981), 215 und Taylor, 211; ergänzend Wood (1996), 549.

⁵⁸ Parry (1981), 217; Pauline Gregg, *King Charles I*, London, Melbourne und Toronto 1981, 211; Robin Simon, „‘Roman-cast similitude’. Cromwell and Mantegna’s *Triumphs of Caesar*“, *Apollo* 134 (1991), 223-7. Zu Fröschel s. Reade. Die Inventare der Sammlung Karls I. publizierte Millar 1958-60 und 1970-72 in der *Walpole Society*, eine umfassende Analyse lieferte MacGregor, näheres zu Verkauf und Rückerwerb durch Karl II. bei Gleissner. J. Brown (1995) und Arthur MacGregor, „King Charles I: A Renaissance Collector?“, *The Seventeenth Century* 11.2 (1996), 141-160, besprachen sie im europäischen Kontext. Nach Brown zog sich Karl I. seit etwa 1630 vom Kunstmarkt zurück und kaufte nur noch wenig, *ibid.*, 46. Nach Wood (1996), 549, verlagerten sich die Ausgaben nur von Gemälden auf Skulpturen und Tapisserien, die in der Sammlung unterrepräsentiert waren. Die Erwerbungen des Königs konnten, wie nach dem Kauf der Sammlung Bartolomeo della Naves über Petty, durch Würfel unter den Höflingen verlost werden, s. den Brief Karls I. vom 8. Juli 1635 bei Petrie, 81. Auch war Karl I. froh, einige unansehnliche alte Stücke an Arundel verkauft zu haben, um Platz zu schaffen, Millar (1958-60), 179. Zu den Ausgaben Karls I. für Kunstwerke s. Smuts (1996), 102 und *passim*. Smuts betont, daß die Sammlung Karls I. erheblich geringere Kosten verursachte als andere, traditionellere Formen höfischer Pracht. Vgl. auch François Portier, „Prices Paid for Italian Pictures in the Stuart Age“, *Journal of the History of Collections* 8.1 (1996), 53-69.

⁵⁹ Nicolette C. Sluijter-Seiffert, *Cornelis van Poelenburgh (ca. 1594-1667)*, Enschede 1984, 31. Zu Lievens s. o. 12, Anm. 20. Seine Porträts der Königsfamilie sind nicht erhalten. Karl I. tauschte sein Porträt gegen das *Wilton Diptychon* mit Lady Jennings, Schneider, 3 f., 145, Nr. 230, 160, Nr. 298, 195, Nr. Z53; C. Brown, „Jan Lievens at Brunswick“, *Burlington Magazine* 121 (1979), 745; Griffiths, 32 Anm. 38. Zu Lady Jennings s. J. H. Harvey, „The Wilton Diptych - A Re-examination“, *Archaeologia* 98 [2.sér.48] (1961), 1-28. Zum Diptychon s. Gordon und Ilg. Unter Karl I. arbeiteten auch Gerard ter Borch, Gerrit Houckgeest und Alexander Keyrinx in England, White, xxxiii f.

⁶⁰ Hart, 12 und Millar (1958-60), 64, Nr. 69. S. auch Howarth in Vlieghe (2001), 79; und u., 132, Anm. 129.

⁶¹ Haskell in MacGregor (1989.1), 107 und McEvansoneya. Manche Sammlungen wie Hamiltons dienten allein der Sicherung der Position am Hof. Feilding schrieb am 1. Mai 1637 über vier Gemälde von Veronese an Hamilton: „that I heare is not verie acceptable to the King and therefore not much to esteem’d by your lordship.“; zit. nach Paul Shakeshaft, „‘To much bewiched with thoes intysing things’: the letters of James, third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning collecting in Venice 1635-1639“, *Burlington Magazine* 128 (1986), 114-132, 124. S. auch Sharpe (1992), 168; J. Brown (1995), 57; und Howarth (1997), 10 und 249.

⁶² Clarendon, 10.

seiner Extravaganz und Ruhmsucht.⁶³ Im selben Jahr, in dem Karl I. die Sammlung der Gonzaga aufkaufte, erwarb Buckingham für £10,000 „some paintings, antiquities of marble, agates and other jewels“ aus der Sammlung von Rubens.⁶⁴ Er förderte Künstler wie Honthorst und Orazio Gentileschi.⁶⁵

Man warf Karl I. häufig vor, sich zu sehr von seinem Volk entfernt zu haben. Elizabeth I. hatte ständig den Kontakt mit ihm gesucht, und selbst Jakob I. zeigte sich, wenn auch widerstrebend, der Öffentlichkeit. Karl I. hingegen zog sich zurück: „In today's terms, Charles I can be categorised as a major public-relations disaster.“⁶⁶ Bei seiner Krönung 1626 und 1633 nach der Rückkehr von seiner Krönung in Schottland verärgerte er die Londoner, als er zu den für ihn vorbereiteten Festlichkeiten nicht erschien.⁶⁷ Erst 1641 nahm er an einem festlichen Umzug teil. Strong betonte jedoch, Karl I. habe nur die Auftritte in der Öffentlichkeit gescheut. Bei Zeremonien und kulturellen Ereignissen am Hof genöß er es, im Mittelpunkt zu stehen.⁶⁸ An den zwischen 1631 und 1640 am Dreikönigsabend und zu Fastnacht vor einem kleinen, ausgewählten Publikum aufgeführten Maskenspielen nahm er regelmäßig als Schauspieler teil.⁶⁹ Diese Mischung aus Theater und Ballet hatte ihren Ursprung in einem Spiel für Höflinge, bei dem man in Verkleidung tanzte.⁷⁰ Sie wurde 1605 mit der *Masque of Blacknesse* von Inigo Jones und Ben Jonson nach französischen und italienischen Vorbildern ins Leben gerufen. Die Maskenspiele wurden zumeist nur einmal aufgeführt, verschiedene Stücke fanden im Druck Verbreitung.⁷¹ Anders als beim zeitgenössischen Drama entstand durch aufwendige Kulissen eine scharfe Trennung vom Publikum, die der gemeinsame Tanz mit den Schauspielern am Ende wieder aufhob. Da zumeist Hofleute als Darsteller fungierten, also demselben Kreis wie dem Publikum angehörten, stellte diese fiktive Trennung eines der wesentlichsten Merkmale der Maskenspiele dar.⁷² Es waren Aufführungen des Hofes für den Hof, auch inhaltlich glichen sie einer Selbstbestätigung.⁷³ Mittelpunkt war stets der König. Als einziger im Publikum konnte er die zentralperspektivisch auf seinen Thron ausgerichteten Kulissen unverzerrt sehen, gleichzeitig war er das Zentrum der Handlung. Die Maskenspiele unter Jakob I. feierten ihn als *Divus Jacobus* und seine geheime, von göttlicher Vorsehung gelenkte Macht, Ereignisse zu

⁶³ Hoff, 10; vgl. o., 24, Anm. 36. S. auch J. Brown (1995), 33 und *passim*.

⁶⁴ Muller, 78; Betcherman, 255 ff.

⁶⁵ Parry (1981), 143 f.; Wood (2001). S. zur Sammlung Buckinghams auch Philip McEvansoneya, „Vertue, Walpole and the documentation of the Buckingham collection“, *Journal of the History of Collections* 8.1 (1996), 1-14; ders., „The Sequestration and dispersal of the Buckingham collection“, *ibid.*, 8.2 (1996), 133-154.

⁶⁶ Strong (1990), 140 f. Wedgwood, 91, spricht von Eskapismus. S. auch Parry (1989), 35.

⁶⁷ Aus Furcht vor der Pest. Daß diese Vorsichtsmaßnahme vernünftig war, erläutert Robertson, 405 und Anm. 61; s. auch Huxley, 128, 136. Von Karls I. sieben Kindern starben Mary und Henry an den Pocken und Elizabeth und Anne an Tuberkulose, woran zeitweilig auch die ständig kranke Henrietta Maria litt. Marshall, 84, 132, 135 und 138.

⁶⁸ Strong (1990), 141.

⁶⁹ S. die Zusammenstellungen bei Parry (1981), 268 und Veevers. Eine gute Zusammenfassung bietet Peacock, 1-5.

⁷⁰ Chibnall in Lindley, 80.

⁷¹ Lindley, 1.

⁷² Chibnall in Lindley, 136.

⁷³ Lindley, 4. Dies wird in der jüngeren Literatur häufig als Narzismus kritisiert. Lindley, 3; Cooper in Lindley, 147; Kogan, 47 und 128 sowie Sharpe (1992), 227.

bestimmen.⁷⁴ Unter seinem Sohn lieferte der Kult platonischer Liebe die Inhalte: Die Vereinigung männlicher Selbstbeherrschung und Tugend mit weiblicher Schönheit und Keuschheit in Karl I. und Henrietta Maria bewirkte eine dem Irdischen entrückte Liebe, deren Macht die Leidenschaften und Rebellionen bezwang und so Ordnung und Frieden wiederherstellte. Sie gab dem Königreich seine Kraft.⁷⁵ Das Königspaar galt als Vorbild für die Untertanen, ein tugendhaftes Leben zu führen.⁷⁶ Beide waren an der Konzeption der Aufführungen beteiligt, die wochenlang geprobt wurden und hohe Summen für Kostüme und Bühnenbilder verschlangen.⁷⁷ Als "quintessential expressions of the mind of the Caroline court"⁷⁸ wurden sie zum bevorzugten Gegenstand der Forschung. Das Urteil ist geteilt: Während C. Hill die Realitätsferne der Stücke bemängelt und meint, selbst Hofleute können die Gleichsetzung von Liebe mit Herrschaft nicht ernst genommen haben, interpretiert sie K. Sharpe als politische Ereignisse und Dokumente politischer Ideologie.⁷⁹ Ob das Publikum die komplizierte Ikonographie der Stücke verstand, ist ungewiß. Die zeitgenössischen Berichte beschränken sich zumeist auf Äußerlichkeiten der Vorstellungen.⁸⁰

Die kulturelle Revolution, die sich in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in England vollzog, erfolgte durch die Aktivitäten eines kleinen, eng verbundenen Kreises von Mäzenen und Sammlern.⁸¹ Parry beschrieb die Regierungszeit Jakobs I. als die Phase der Kreativität und Innovationen, während sich unter Karl I. der Ausbau und die Vollendung vollzog.⁸² Smuts betonte die Wichtigkeit des Generationenwechsels um 1625 für diesen Prozeß. Viele junge Adelige gelangten nun an den Hof, die Europa bereist hatten und an die Neuerungen der ersten Jahrzehnte von klein auf gewöhnt waren.⁸³

Die Frage, ob Karl I. diese kulturellen Aktivitäten als Propaganda gebrauchte, wird von Smuts verneint.⁸⁴ Es gebe keinen klaren Hinweis darauf, welche Ziele der König mit seiner Förderung der Künste verfolgte. Der Begriff Propaganda entstammt dem späten 19. Jahrhundert und bezeichnet Werbung durch massenwirksame Mittel, um eine breite Bevölkerungsschicht von politischen oder religiösen Ideen zu überzeugen. Es ist fraglich, ob sich diese Notwendigkeit für Karl I. in den ruhigen 1630ern

⁷⁴ Parry (1981), 43, 52 und 152.

⁷⁵ Parry (1981), 184; Orgel und Strong, 71; Strong (1973), 232 und Veevers, 119.

⁷⁶ Jakob I. hatte dies im *Basilicon Doron* gefordert und einen König als immer auf einer Bühne stehend charakterisiert. Orgel und Strong, 50.

⁷⁷ Parry (1981), 150, 202; Smuts (1987), 129.

⁷⁸ Strong (1973), 232; Smuts (1987), 273; Orgel (1975), 8, 38, 44 f.; Parry (1989), 29.

⁷⁹ Hill, 105; Sharpe (1992), 230 und 222.

⁸⁰ Lindley, 6. S. z.B. Loomie, *passim*, zu den ständigen Problemen mit Rangfolge und Sitzordnung. - Zum Drama unter Karl I. s. Margaret Barnard Pickle, *Charles I as Patron of Poetry and Drama*, London 1938; Butler; Sharpe (1989), 170 ff.; Parry (1989), 203 ff. Zur Dichtung Sharpe (1987). Zur Musik am Hof Karls I. s. Smuts (1987), 124 ff. und Parry (1989), 59-65.

⁸¹ Smuts (1987), 132.

⁸² Parry (1981), 263 ff.

⁸³ Smuts (1987), 184 f. Gleichzeitig blieb ein Großteil des höfischen Zeremoniells den tradierten Formen verhaftet, Smuts (1996), 110.

⁸⁴ Smuts (1981), 167, 172 ff., (1987), 5. S. auch Heinz Dollinger, „Die historisch-politische Funktion des Herrscherbildes in der Neuzeit“, in: *Weltpolitik, Europagedanke, Regionalismus: Festschrift für Heinz Gollwitzer*, Hg. Heinz Dollinger, Horst Gründer, Alwin Hauschmidt et al., Münster 1982, 19-46, 23-27; zu den Tudors s. Anglo (1993), 194, 203 ff.; zu Frankreich s. Antoine Schnapper, „French Kings as Collectors“, *Journal of Interdisciplinary History* XVII.1 (1986), 200 f.

überhaupt stellte. Einzelne, nur wenigen zugängliche Gemälde und nur einmal vor kleinem Publikum aufgeführte, stark verschlüsselte Theaterstücke sind dafür kaum die richtigen Mittel. Auch ist die Degradierung der Werke Ben Jonsons, Inigo Jones' oder Van Dycks zu bloßer Werbung für den König verfehlt. Das heißt nicht, sie enthielten keine politische Botschaft. Diese richtete sich jedoch nur an einen kleinen Kreis von Höflingen und Diplomaten, die Zugang zu den königlichen Palästen, vor allem Whitehall, hatten.⁸⁵

Whitehall war unter Karl I. zum politischen Zentrum Englands geworden.⁸⁶ Seine Reform des Hofes hatte den Zugang zu den königlichen Galerien und Gemächern stark eingeschränkt und nach spanischem und elizabethanischem Vorbild reglementiert.⁸⁷ Dennoch war der Hof nicht so isoliert, wie häufig beschrieben wird. Interessierte Bürger wie der Reisende Peter Mundy erhielten durchaus die Erlaubnis, die königliche Sammlung zu besichtigen.⁸⁸ Zu Recht fordert daher J. Robertson, die Rezeption karolinischer Hofkultur erneut zu untersuchen, um ihre politischen Implikationen sowie ihre Akzeptanz und ihren Einfluß auch außerhalb Whitehalls klarer fassen zu können: „... under the early Stuarts the court's taste does appear to have had a decisive role in contributing to a developing national culture.“⁸⁹

III. Zum englischen Königsporträt vor der Ankunft Van Dycks in London

Van Dycks Tätigkeit als Hofmaler in England wurde als die vielleicht wichtigste und einflußreichste Episode in der Geschichte der englischen Malerei bezeichnet.¹ Die Voraussetzungen und Einflüsse, auf die er 1632 in London traf, werden im folgenden skizziert.

38 Unter den Tudors verschwand die religiöse Kunst nach dem Bruch mit der Kirche Roms durch wiederholten Ikonoklasmus, das Porträt wurde zur beherrschenden Gattung in der Malerei. Die ersten Porträtgalerien entstanden unter Heinrich VIII. Sie enthielten neben Familienbildnissen Darstellungen von Herrschern und berühmten Persönlichkeiten.² Porträts dienten den Königen in dieser Zeit vorwiegend als Geschenke, erst Karl I. ließ sie in größerem Maße für seine eigenen Paläste herstellen.³ Nach dem Sieg über

⁸⁵ Auch Roberts (1999), 19, betonte, daß die Mehrheit der Untertanen das Aussehen des Königs nur von Münzen, Medaillen, Stichen und Memorabilien gekannt habe, nicht von Gemälden.

⁸⁶ Butler, 285.

⁸⁷ Asch, 126-132; Sharpe (1992), 213-216. S. auch Palme und Loomie, *passim*.

⁸⁸ Mundy besuchte das Banqueting House und „the Kings gallery“ in Whitehall, wo ihn besonders ein kleines Gemälde Raffaels beeindruckte, vielleicht der *Hl. Georg* im Kabinett der *privy gallery*. Er besichtigte auch York House und Arundel House. Carnac Temple IV, 44 ff. Robertson, 404. S. auch Wedgwood, 92 und Asch, 169 f. Zu weiteren Besuchern in königlichen Palästen s. Wilks (1997), 32, 46 Anm. 13.

⁸⁹ Robertson, 406 ff. und 415 f.; Hoff, 21.

¹ Millar (1972), 6.

² Peacock in Sharpe und Lake, 201 und 216 f.; Millar (1985), 28 f. Auch Landkarten, gemalte Genealogien und Wappen hingen in Galerien, Hearn, 10; ebenso wie bemalte Wandbehänge, Foister (1981), 279. Foister wies darauf hin, daß die meisten wohlhabenden Engländer unter den Tudors keine Gemälde oder Skulpturen besaßen, auch gaben nur sehr wenige ihr eigenes Porträt in Auftrag. Bildnisse des Königs waren jedoch verhältnismäßig weit verbreitet. *Ibid*, 280.

³ Waterhouse (1948), 133. Ausnahmen bildeten Schilderungen historischer Ereignisse wie das Treffen Heinrichs VIII. mit Kaiser Maximilian I. oder dynastische Darstellungen. Millar (1963), 54, Nr. 22; 63, Nr. 43.

Richard III. auf dem Feld von Bosworth im Jahre 1485 hatte Heinrich VII. begonnen, die Legitimität der Tudor Herrschaft auch durch bildhafte Mittel zu bekräftigen. Heinrich VIII. und Elizabeth I. führten dieses Bemühen fort und weiteten es auf sämtliche Darstellungsbereiche aus. Es entstand „the Tudor corporate image“.⁴ Dieses Bild war jedoch weder einheitlich noch systematisch geplant.

Nach seinem Bruch mit Rom und der Auflösung der Klöster seit 1536 wandte sich Heinrich VIII. von den mittelalterlichen Traditionen ab und suchte auch im Porträt nach einer neuen Form.⁵ Die Bildnisse Hans Holbeins, die zwischen 1536 und 1543 entstanden, zeigen den König in raumgreifender Körperfülle, energiegeladen und voller Vitalität. Heinrichs VIII. Prinzip der *magnificence* unterstreichend, sind die kostbaren Materialien der Gewänder, Ketten und Juwelen und die schweren Draperien im Hintergrund minutiös gemalt, ihre Stofflichkeit wirkt taktil.⁶ Der König erscheint in einer bis dahin nicht gekannten physischen Präsenz.

Unter seinem jungen Sohn Edward VI. lebte dieser Stil fort. Sein Hofmaler, Guillim Scrots, etablierte das ganzfigurige Porträt in England, von dem es dort zuvor nur vereinzelte Beispiele gegeben hatte. Die kurze Regierung Maria Tudors von 1553-58 brachte eine vorübergehende Rückkehr zum Katholizismus, der ein erneuter Religionswechsel unter Elizabeth I. folgte. Der wieder einsetzende Ikonoklasmus war von Unsicherheit und Mißtrauen gegenüber Bildern begleitet, deren Wertschätzung vor allem nach der Exkommunizierung der Königin 1570 gleichbedeutend mit Papsttreue und Opposition wurde.⁷ Das Niveau der englischen Malerei, abgeschnitten von den modernen Kunstströmungen Italiens, sank. Bereits 1563 war daher als Folge zahlreicher Beschwerden eine Proklamation verfaßt worden, um der unkontrollierten Verbreitung schlechter Porträts Elizabeths I. Einhalt zu gebieten. Einem ausgewählten Maler sollte eine Porträtsitzung gewährt werden, „whereof she hath been always of her own right disposition very unwilling“; damit ein für alle anderen Künstler verbindliches Muster angefertigt werden könne.⁸ 1583 erhielten George Gower und Nicholas Hilliard das alleinige Recht, Porträts der Königin anfertigen zu dürfen.⁹

Die Bildnisse Elizabeths I. unterschieden sich in Stil und Ikonographie völlig von jenen ihres Vaters. Gleich geblieben war lediglich die Betonung der *magnificence*, die sich im Reichtum der schweren Gewänder und der zahllosen Juwelen äußerte. Holbeins Verismus wich jedoch einer schematisierten, flächigen und linearen Form. Jede Angabe von Körperlichkeit, wie etwa durch Rundungen und Schattenbildung von Knochenbau und Muskulatur, wurde zugunsten einer steifen, puppenhaften

42

⁴ Lloyd und Thurley, 13, 9 und 76.

⁵ Lloyd und Thurley, 20.

⁶ Zur *magnificence* s. Lloyd und Thurley, 14; A. D. Fraser Jenkins, „Cosimo de'Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), 162-70; Newman in Sharpe und Lake, 230.

⁷ Zu Scrots und der Entwicklung des Porträts in ganzer Figur in England s. Waterhouse (1954), 11 f.; Moffat, 56 f.

⁸ Waterhouse (1948), 136 f. S. auch Strong (1963), 5 ff; Howarth (1997), 102 ff.

⁹ Waterhouse (1948), 137. Nach Aussage Raleighs wurden auf Elizabeths I. Befehl hin alle schlechten Bilder zerstört, *ibid.*

Zweidimensionalität auf ein Minimum reduziert, jede Andeutung von Raum negiert. Das fehlende Volumen wurde durch eine Fülle kleinteiliger dekorativer Einzelelemente ersetzt. Die detaillierte Angabe gemusterter Stoffe und reich bestickter Kleider ließ den Terminus des Kostümsstücks für diese Porträts entstehen. Sie wirken eher wie eine Zurschaustellung kostbarer Gewänder mit angesetzten Händen und Köpfen, als wie eine Umsetzung des individuellen Charakters des Dargestellten.¹⁰ Mercer betonte, dies sei weniger eine Folge mangelnden künstlerischen Talents als vielmehr bedingt durch eine Dominanz von Auftraggebern, die ihren Rang durch eine solche Präsentation des Reichtums dokumentieren wollten.¹¹ Dieser Rückschritt zu einem mittelalterlichem Formvokabular war eine bewußte Entscheidung Elizabeths I. Durch den Bruch mit dem Papst wurde der englischen König Oberhaupt der anglikanischen Kirche, was eine zunehmende Verehrung seiner Person zur Folge hatte. Elizabeth übernahm sakrale Kunstformen für die Darstellung ihrer Herrschaft. Ihre Porträts orientierten sich an dem farbenprächtigen Reichtum kirchlicher Glasfenster und liturgischer Gewänder.¹² Die nahezu entkörperlichte Erscheinung der Königin ließ sie zumindest bildlich über der Natur stehen und sich einem gottgleichen Wesen annähern.¹³ Ikonographisch vollzog sich diese Mystifizierung durch das Thema der Jungfräulichkeit.¹⁴ In der Forschung wurde der Begriff des *Elizabethan Icon* kennzeichnend für diesen Stil.¹⁵ Während bei Heinrich VIII. die Zurschaustellung geballter Körperkraft zu einer Demonstration seiner Macht und Autorität wurde, drückte sich bei Elizabeth I. dieselbe Majestät in genau gegenteiligen visuellen Mitteln aus. Heinrichs VIII. Vorbild wäre für sie als Frau inadäquat gewesen. Sie rückte statt dessen völlig von einer körperhaften, illusionistischen Darstellung ab und ließ sich, *semper eadem*, mit stets schablonenhaft wiederholten Gesichtszügen zu einer übernatürlichen, gottähnlichen Erscheinung stilisieren.¹⁶

Unterdessen bewegte sich die von den Staatsporträts unabhängige Bildnismalerei gegen Ende des Jahrhunderts erneut in die Richtung eines Verismus, an die Jakob I. und Anna 1603 anknüpften. Da nach wie vor auf tiefe Schatten verzichtet wurde, befanden sich die Porträts in einer eigenartigen Spannung zwischen plastisch wirkenden Körpern und Gewändern und flächigen, undifferenzierten Gesichtern.¹⁷ Unter dem Einfluß von Castigliones *Cortegiano* hatte sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in England eine neue Bewußtheit des eigenen Körpers entwickelt. Angenehme Umgangsformen und elegante, mühelose Bewegungen gemäß

¹⁰ Whinney und Millar, 62; Mercer, 170; vg. auch Smuts (1996).

¹¹ Mercer, 155 ff. Die schmuckhaften Miniaturen wurden zu dieser Zeit mehr geschätzt und waren qualitativ hochwertiger als Gemälde, Waterhouse (1954), 18. Hilliard setzte die Linie mit Wahrheit gleich, den Schatten mit Schmutz und Schande. Peacock in Sharpe und Lake, 205.

¹² Wendorf, 79; Smuts (1987), 140 f. S. auch Gent, 17 f. und 29, zur Beurteilung von Farbe als wesentlichstes Merkmal der Malerei.

¹³ Belsey und Belsey, 33.

¹⁴ Belsey und Belsey, 14 und 18.

¹⁵ Mercer, 179; Brown (1982), 141. Einen guten Überblick gibt Strong (1969).

¹⁶ Belsey und Belsey, 32 f; Howarth (1997), 104.

¹⁷ Ein eindrucksvolles Beispiel zeigt Margaret Abegg, *Apropos Patterns for Embroidery, Lace and Woven Textiles*, Bern 1978, 116 f., Tfn. 170, 171. Dem Porträt der *Margaret Laton*, einer Hofdame Elizabeths I., ist eine Photographie der erhaltenen Jacke gegenübergestellt, die sie auf dem Bild trägt.

Castigliones Ideal der *sprezzatura* wurden zur Verhaltensnorm bei Hofe, man glaubte, Identität und Charakter aus ihnen ablesen zu können.¹⁸ Eine natürliche, ungezwungene Haltung wurde als Erkennungsmerkmal des Edelmanns zu dessen wichtigster Form der Selbstdarstellung.¹⁹ Die Porträtmaler reagierten darauf mit ganzfigurigen Darstellungen in einer Landschaft oder einem Innenraum, die seit den 1590ern üblich wurden.²⁰

Die Öffnung zum Kontinent unter Jakob I. und die Kriege der spanischen Habsburger bewirkten eine Einwanderungswelle vor allem niederländischer Künstler nach England, die die weitere Entwicklung entscheidend beeinflussen sollten.²¹ Die beiden wichtigsten waren Paul Van Somer und der mit ihm verwandte Daniel Mytens.²² Van Somer wurde 1576 in Antwerpen geboren und ließ sich gegen 1616 in England nieder, wo er zum Maler Annas von Dänemark ernannt wurde.²³ Obwohl seine Porträts noch sehr steif und reglos wirkten, nahmen seine Dargestellten plastischere Formen an und befanden sich merklich in einem sie umgebenden Raum. Das ihm und anderen Künstlern wie Hendrick van Steenwijk zugeschriebene Porträt *Karls I. als Prince of Wales* in Kopenhagen illustriert diese Zwischenstufe. Es ist noch deutlich der älteren elizabethanischen Tradition verhaftet. Die Fülle kostbarer, minutiös geschilderter Details der Dekoration und die tiefe Perspektive rechts lenken von dem Prinzen ab, der am linken Bildrand hölzern auf einem phantasievollen, manieristischen Thron sitzt. Der Eindruck von Majestät wird trotz des Prunkes nicht vermittelt.²⁴

12, 43

Der eigentliche Neuerer in der englischen Porträtkunst war jedoch Daniel Mytens, der nach Van Somers Tod 1621/22 dessen Platz einnahm und zum Wegbereiter für Van Dyck wurde. Mytens war ein Schüler Miereveldts, den bereits Prinz Henry nach England holen wollte. Er kam wahrscheinlich 1618 nach England, wo er zunächst für den Grafen von Arundel tätig war.²⁵ 1624 erhielt er von Jakob I. eine jährliche Pension von £50 und das Haus Van Somers in St. Martin's Lane. Karl I. ernannte ihn am 4. Juni 1625 zu 'one of our picture drawers of our Chamber in ordinary' und erhöhte die Pension auf £70.²⁶ Zwei Reisen nach Holland 1626 und 1630 entwickelten seinen Stil, als dessen Höhepunkt das *Porträt des Marquis von Hamilton* von 1629 gilt. Um 1634 kehrte Mytens in die Niederlande zurück, arbeitete jedoch weiter als Kunstagent für Arundel. Er starb um 1647. Mytens befreite das englische Porträt endgültig aus seinem starren Schematismus. Er betonte die Individualität der Dargestellten in gleichem Maße wie ihren gesellschaftlichen Rang. Durch eine meisterhafte Beherrschung der Technik erreichte er eine Illusion von Stofflichkeit und Volumen, die sich vollkommen

13, 33, 52, 57

¹⁸ Bryson, 137-45; Fehl, 275 ff.; Javitch (1978), 5; F. Whigham, „Interpretation at Court: Courtesy and the performer-audience dialectic“, *New Literary History* 14 (1983), 625, 636. S. Uhlig in Buck, 200, wie man versuchte, jünger, größer, stärker und angenehmer zu wirken.

¹⁹ Bryson, 144. Zu den negativen Aspekten wie der Kultivierung des Scheins und der Korruption s. Javitch (1978), *passim*; Uhlig in Buck, 210.

²⁰ Mercer, 179 f.

²¹ Whinney und Millar, 60; Gaunt, 56; Collins Baker, 15; Roberts (1999), 9 f.

²² Sein Bruder Barent hatte Mytens' Nichte Leonora geheiratet. ter Kuile (1969), 2 f.

²³ Zu seinem Porträt von Anna im Jagdkostüm s. u., 91.

²⁴ Hearn, 212, Nr. 142; allg. zu Van Somer s. ter Kuile (1969), 4; Brown (1982), 142; Wendorf, 81; Gaunt, 56; Whinney und Millar, 61 und Collins Baker, 26-33.

²⁵ Millar (1972), 27, Nr. 23. S. zu Mytens auch Collins Baker, 34-49.

²⁶ ter Kuile (1969), 5; Stopes, 161; Whinney und Millar, 61.

von der vorhergehenden englischen Malerei unterschied. An die Stelle der flachen, reich dekorierten Gewänder traten nun einfache Stoffe ohne jeglichen Zierart, die durch die Angabe von Licht und Schatten modelliert und differenziert wurden.²⁷ Die für die elizabethanische Malerei charakteristische Farbenpracht wich gedämpften Tönen. Mytens setzte bevorzugt dunkle oder graue Gewänder gegen einen roten Hintergrund.²⁸ Piper bezeichnete die Anlage einer ganzen Komposition als die besondere Fähigkeit von Mytens, während er in der Darstellung der Gesichter den Konventionen verhaftet bleibe.²⁹ So ist sein Werk trotz aller Innovationen von einer Gleichförmigkeit geprägt, die ter Kuile aus der strengen Tradition des englischen Staatsporträts erklärte.³⁰ Die Dargestellten verharren reglos im Bildraum, keine Drehungen oder Achsenverschiebungen suggerieren Bewegung.³¹ Es blieb Van Dyck vorbehalten, diesen letzten Schritt zu tun.

C. Die Bildnisse Karls I. und Henrietta Marias I. Daten der Chronologie

Die Bildnisse des Königspaares werden in dieser Arbeit ihrer Rangfolge nach besprochen, zunächst die großen Reiterporträts, abschließend die kleinen halbfigurigen Bildnisse. Da diese Gliederung nicht chronologisch ist, soll vorab die ungefähre Reihenfolge der Entstehung der Gemälde geklärt werden. Van Dyck datierte etwa ein Drittel der Porträts. Mehrere Rechnungen und Briefe bieten darüber hinaus Anhaltspunkte zur Datierung eines weiteren Drittels.

67 Dem Jahr 1632 lassen sich vier Porträts zuordnen. Das halbfigurige
Bildnis Henrietta Marias auf Longford Castle ist in der oberen rechten Ecke
unter den Buchstaben HMR und einer Krone 1632 datiert. In Van Dycks
erstem Zahlungsbeleg vom 8. August 1632 wird „One great peece of our
royall selfe, Consort and children“ für £100 aufgeführt,¹ Hierbei handelt es
32 sich um das große Familienbildnis in Buckingham Palace. „One of or royall
Censort ... at half length“ für £20 bezeichnet entweder das Porträt in
70 Longford Castle oder, wahrscheinlicher, das Halbfigurenporträt der Königin
in weißem Kleid mit roten Schleifen, das sich in Windsor Castle befindet.²

²⁷ ter Kuile (1969), 8. Zu Bacon Hearn, 222, Nr. 149.

²⁸ Vgl. sein *Doppelporträt von Karl I. und Henrietta Maria*, eine Farbabbildung bei MacGregor (1989.1), 194, Taf. 64. Van Puyvelde bezeichnete dies als eine Antwerpener Methode, die Mytens nach England gebracht habe. Leo van Puyvelde, „Van Dyck's Style during his English Period“, *Phoebus* 1 (1946), 60-67, 145-150, 62. Van Dyck kehrte dieses Farbschema um.

²⁹ Piper (1992), 68; s. auch *id.*, „The Portraits of Charles I“, in: *King Charles I 1649-1949*, Hg. C. V. Wedgwood, Mary Coate, M. A. Thomson, David Piper, London 1949 (Historical Association, Pamphlet G 11), 23-28, 24.

³⁰ ter Kuile (1969), 1.

³¹ Whinney und Millar, 70.

¹ Carpenter, 71.

² Millar (1963), 97, Nr. 147. Ein auch in dieser Rechnung genanntes Porträt des Königs in ganzer Figur konnte bislang nicht identifiziert werden. Ein Bildnis in ganzer oder halber Figur zeigt ihn in über einem Dutzend Kopien nach rechts in schwarzem, geschlitztem Gewand mit Halskrause und *Lesser George*, die rechte Hand ist eingestützt, die Linke hängt über dem Schwertknauf. Das Bild erinnert an das Familienbildnis Karls I. und wird oft Van Dyck zugeschrieben. Vielleicht reflektieren diese Kopien Van Dycks verschollenes Original, nachweisen läßt sich dies nicht. Vgl. Larsen (1988), II., 475, Nr. A 197/7; Heinz und Schütz, 200, Nr. 169; John Jacob, *The Suffolk Collection: Catalogue of Paintings*, London 1974, Nr. 34; *Mr. Cartwright's Pictures*, 31 f., Nr. 5; Christie's 11. Juni 1999 (15). Eine kleine, 32 x 23,5 cm große Version auf Kupfer mit Henrietta

Dieses Porträt war die Vorlage für Henrietta Maria im Doppelpor­trät des Königs­paares in Kremsier, das ebenfalls aus diesem Jahr stammen muß. Eine auf diesem Bild basierende Miniatur Henrietta Marias von John Hoskins im Amsterdamer Rijksmuseum ist signiert und 1632 datiert.³ 55

Dem folgenden Jahr können nur zwei Werke zugewiesen werden, obwohl Van Dyck am 7. Mai 1633 £444 für neun Porträts des Königs und der Königin erhielt.⁴ Das große Reiterbildnis Karls I. mit M. de St. Antoine ist links oberhalb der Basis auf einer Platte 1633 datiert. Von Henrietta Marias Porträt mit Jeffrey Hudson erhielt Thomas Wentworth, der spätere 1. Graf von Strafford, Karls I. Stellvertreter in Irland, eine Replik, für die eine Rechnung vom 21. Oktober 1633 über £40 erhalten ist.⁵ 1 49

Van Dyck verbrachte das Jahr 1634 in Antwerpen und Brüssel und kehrte Ende März 1635 nach London zurück. Das Dreifachpor­trät für Bernini entstand in den darauf folgenden Monaten. Karl I. schrieb Bernini am 17. März 1635, sein Porträt werde bald nach Rom gesandt. Einen Monat später überlegte er noch, ob er sich „in profilo, ò in prospettiva“ darstellen lassen solle.⁶ 75

Von 1636 stammen das datierte Bildnis Karls I. in Staatsroben in Windsor Castle und Henrietta Marias Porträt der Sammlung Wrightsman. Millar veröffentlichte einen Brief George Cons an Kardinal Barberini vom 11. Dezember 1636, in dem das Bild erwähnt wird.⁷ Die Königin scheint eine Schwangerschaft anzudeuten, am 17. März 1637 wurde Prinzessin Anna geboren. Das verlorene Original von Henrietta Marias ganzfigurigem Bildnis im weißen Kleid, möglicherweise „Une Reyne vestu en blanc“ des Memorandums, könnte ebenfalls 1636 entstanden sein. Die Kopien in Althorp und Euston sind 1636 datiert. Es wurde das Vorbild für Henrietta Marias Porträt Jan van Belcamps und Steenwijcks in Dresden, welches das Datum 1637 trägt.⁸ Das Porträt Karls I. in Rüstung auf Arundel Castle wird allgemein um 1635-36 datiert, da der Kopf des Königs auf der Frontalansicht des Dreifachbildnisses für Bernini basiert. 39 71 53, 80 63

Van Dyck erhielt am 23. Februar 1637 £1200 „for certaine pictures by him delivered for our use“.⁹ Dieses Datum gibt einen *terminus post quem* für die im Memorandum aufgelisteten Gemälde, sofern es sich nicht um Repliken handelte, die am 14. Dezember 1638 mit £1603 bezahlt wurden. Auf 1637

Maria nach ihrem Porträt auf Longford Castle wurde bei Christie's am 22. Juli 1988 (238) verkauft. Eine weitere Fassung ist mit einer Darstellung Henrietta Marias nach ihrem Bild für das Schlafgemach des Königs auf einer *Ansicht der Galerie des Erzherzogs Leopold in Brüssel* von David Teniers in München dargestellt, Eva Langenstein, *Spurensuche. Bilder der Alten Pinakothek in neuem Licht*, München 1997, Nr. 3. S. auch Millar (1972), 118, Nr. 210, zu einem weiteren möglichen verschollenen Porträt Karls I. von Van Dyck. Vgl. auch Cifani und Monetti, 511 und 514, Appendix, 6.

³ Millar (1962), 329.

⁴ Carpenter, 74. Am 24. Mai 1633 bezahlte Pembroke ein Porträt der Königin, Brown und Vlieghe, 345.

⁵ Carpenter, 75f. Am 14. Oktober wurde Prinz James geboren. Da Henrietta Maria keine Zeichen einer Schwangerschaft zeigt, wird das Bild Anfang des Jahres entstanden sein.

⁶ Frascetti, 110; s. auch Lightbown (1981), 442; PRO 31/9 17(B), Brief Panzanis an Barberini vom 17./27. April 1635, 328.

⁷ Millar (1969), 417.

⁸ Millar (1963), 105, zu Nr. 167 und (1994), 518, Anm. 9; Kat. Nottingham, 16, zur Kopie in Euston. Weitere Kopien sind 1634, 1638 und 1639 datiert, Millar (1963), *ibid.*

⁹ Carpenter, 77.

40, 41 datiert sind die beiden Porträts des Königspaares in Potsdam. Das Bild Karls
 39 I. ist eine Replik des im Jahr zuvor entstandenen Originals in Windsor Castle.
 Nicht mehr genau lesbar ist die Datierung auf dem Porträt Karls I. in
 60 Dresden. In der oberen rechten Ecke des Bildes befindet sich unterhalb einer
 Krone und den Buchstaben CR die Jahreszahl 163_, von der letzten Ziffer ist
 nur noch eine schräge, leicht gebogene Linie erkennbar, die keine eindeutige
 Lesung zulässt. Möglich wären eine 2, 5 oder 7. Die früheren Dresdner
 Kataloge geben bis 1884 das Datum 1637, danach 1632 an.¹⁰ Da es sich
 80 wahrscheinlich bei einem der im Memorandum zweimal erwähnten „Le Roi
 vestu de noir“ für £30 und £26 um das Dresdner Bild handelt, ist eine
 Entstehung nach Februar 1637 anzunehmen. Dies wird gestützt durch die
 61 Datierung von 1637 auf vier Kopien.¹¹ Das Pendant Henrietta Marias ist nicht
 datiert. Die lang auf die rechte Schulter fallende Locke gleicht derjenigen auf
 41 ihrem Porträt in Potsdam, während sich die üppige weiche Spitze auch auf
 71, 77, 78, 79 dem Wrightsman Bild von 1636 und auf den Studien für Bernini findet. Die
 77 erste dieser Porträtaufnahmen, die später verworfene im Profil nach rechts,
 wäre nach einem Vorschlag von Wheelock ebenfalls 1637 anzusetzen.¹² Der
 9, 80 *Roi à la Ciasse* des Memorandums wird von der Forschung allgemein auf
 1635 datiert. G. Glück schlug aus stilistischen Gründen 1637-38 vor, I.
 Hennen vertrat 1638.¹³ Da Van Dyck vermutlich kaum ein so großes und
 wichtiges Staatsporträt des Königs erst drei Jahre nach seiner Vollendung in
 Rechnung gestellt haben wird und das Dresdner Porträt von dem Bild im
 Louvre abhängig ist, ist auch hier als Datum 1637 anzunehmen.¹⁴ Henrietta
 72 Marias Porträt in San Diego entstand vermutlich ebenfalls 1637. Van der
 Doort notierte am Ende seines Inventars der *Long Gallery* in Whitehall das
 Datum 1637. Zu einem *Selbstporträt* Pordenones bemerkte er, Karl I. habe es
 beim Lord Chamberlain, Philip Herbert, dem 4. Grafen von Pembroke,
 gegen „y^c kopi auff te Queens picture in blue in olkollors ... bing done by S^r
 Antho: Vandike“ eingetauscht.¹⁵ Das Bild muß also vor Abschluß der
 Inventarisierung entstanden sein. Für 1637 ergeben sich somit zwei gesicherte
 und sechs mögliche Porträts.

78, 79, 80 Die beiden Bildnisse der Königin in frontaler Ansicht und im Profil nach
 links, „La Reyne pour mons^r Barnino“ aus dem Memorandum, entstanden

¹⁰ Ich danke Uta Neidhardt für eine genaue Untersuchung des Datums. Schäfer, 1220, Nr. 931; Julius Hübner, *Verzeichnis der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Dresden 1884, 251, Nr. 1070; Karl Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1887, 117, Nr. 1038, u. acht weitere Auflagen bis 1916. Die nachfolgenden Führer enthalten das Bild nicht mehr.

¹¹ In Besitz von J. O. Flatter, aus der Sammlung Feversham; bei Vicars in London; auf Dunham Massey und in Privatbesitz. Das Pendant Henrietta Marias in Dunham Massey ist ebenfalls 1637 datiert. Eine bei Sothebys am 21. Juli 1982 (12) versteigerte Kopie ist 1632 datiert. Zu den anderen der rund 25 Kopien liegen keine Angaben über eine Datierung vor. Auch Oliver Millar vertritt eine Datierung des Dresdner Bildes auf 1637, in Wheelock und Barnes, 56, und ausführlich in Millar (2000), 238-239; ebenso Roberts (1999), 4 und 15. Eine der im Memorandum erwähnten Repliken ging an William Murray, einen der *grooms of the bedchamber* des Königs. Sie hängt noch immer in Ham House, das Murray 1637 erhalten und umgestaltet hatte, nach freundlichem Hinweis von Sophie Reinhardt.

¹² Wheelock und Barnes, 307 f.

¹³ Glück (1937), 217; Hennen, 123.

¹⁴ 1637 geben auch Schaffers-Bodenhausen und Tiethoff-Spliethoff, 193, zu Nr. 176 an, einer Emaille-Miniatur des 19. Jahrhunderts nach diesem Bild, die nur Karl I. zeigt.

¹⁵ Millar (1958-60), 61, Anm. 1, 45, Nr. 19.

Mitte 1638, wie aus einem Brief George Cons hervorgeht.¹⁶ Ebenfalls in dieses Jahr gehören die beiden St. Petersburger Porträts, „Le Roy en armes donne au baron Warto“ und „La Reyne au de Baron“: Sie sind in der für die Sammlung Wharton typischen Inschrift 1638 datiert. 46, 47, 80

Van Dyck erhielt am 25. Februar 1639 eine Zahlung über £305 „for certain Pictures by him provided and delivered for our use“;¹⁷ zwei weitere über £403 und £200 erfolgten vor dem 13. April.¹⁸ Die drei verbliebenen Gemälde gehören vermutlich in die letzten Jahre seiner Schaffenszeit. Das große Reiterporträt Karls I. in der Londoner National Gallery ist um 1638-39 anzusetzen, deutet man es im Zusammenhang mit den schottischen Bischofskriegen und berücksichtigt man die Kragenmode.¹⁹ Henrietta Marias nicht im Original erhaltenes Bildnis mit einem Rosenkranz ist schwer einzuordnen. Aufgrund der schlichten Kleidung ohne Spitze und der Thematik des Blumenkranzes ist es jedoch sicher nach 1635, möglicherweise 1638 oder 1639 entstanden.²⁰ Das vor wenigen Jahren neu entdeckte halbfigurige Porträt Karls I. in Rüstung wird von der Forschung um 1636 datiert.²¹ Es ähnelt jedoch in der Behandlung der Haarpartie und Rüstung dem etwa 1640 entstandenen Liechtensteiner Porträt des James Hamilton und stimmt in Kopf, Helm und Krone mit dem Bildnis Karls I. in St. Petersburg von 1638 überein. Darüber hinaus sind die von diesem Bild abhängigen Porträts Sir Edmund Verneys, Sir Kenelm Digbys, Northumberlands und Straffords sämtlich um 1638-40 entstanden, weshalb ich zu einer späteren Datierung um 1638-39 neige. 23
74
65
46

II. Anspruch und Rangfolge der Porträttypen

Die englische Malerei wurde bis ins 18. Jahrhundert von der Porträtgattung dominiert. 1598 schrieb Nicholas Hilliard in seiner *Treatise concerning the Arte of Limning*: „... but of all things the perfection is to imitate the face of mankind, or the hardest part of it, and which carieth most prayesse and comendations ...“¹ Als Porträt gilt eine nicht an ein Medium gebundene Gestaltung, die mit der Absicht gefertigt wurde, ein bestimmtes menschliches Individuum wiedererkennbar für einen Betrachter zu repräsentieren.² Als größtmögliche Reduktion kann die Beschränkung auf das Gesicht gelten, in dem sich die meisten Anhaltspunkte zur Erkennung eines Menschen

¹⁶ Millar (1982), 94, zu Nr. 53.

¹⁷ Carpenter, 80.

¹⁸ CSPD, 14 (1639), 38, 13. April, 87 und 88.

¹⁹ Martin, 42. Auf 1637-38 datieren es Christopher Baker und Tom Henry, *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 1995, 212.

²⁰ M. Rogers vermutet, das nahezu identische Bildnis der Cecilia Crofts sei wahrscheinlich 1636 oder 1637 entstanden, Rogers in Howarth (1993), 222. Ein vergleichbares Tuch erscheint auf dem Porträt der Katherine Howard und Frances Stuart, Gräfin von Portland, in der Eremitage, das Rogers aufgrund der Schwangerschaften der beiden Dargestellten in den Jahreswechsel 1638-39 datieren konnte. Rogers in Barnes und Wheelock, 274.

²¹ Wheelock und Barnes, 294; Sumner, 78; Jaffé in Howarth (1993), 92.

¹ Nicholas Hilliard, *A Treatise concerning the Arte of Limning*, [1624], Hg. R. K. R. Thornton und T. G. S. Cain, Edinburgh 1992, 54. S. auch Bate, 147.

² Zur Absicht s. Deckert, 262 und Winter, 9; zur Bedeutung des Individuums und der Individualität Deckert, 266, Brilliant (1971), 12, Winter, 45; zur Wiedererkennbarkeit Brilliant (1971), 15, Boehm, 28, Warnke (1985), 243; zum Betrachter Brilliant (1991), 8; zur Repräsentation s. Bernheimer, *passim*, Brilliant (1991), 8 und *passim*, Deckert, 266 und Winter, 57.

konzentrieren.³ Ausschlaggebend ist nicht so sehr eine auf physiognomische Ähnlichkeit abzielende Wiedergabe, sondern die Herstellung von Identität mit dem Dargestellten. Ähnlichkeit war zwar für die betrachtenden Zeitgenossen oft das wichtigste Kriterium - Oliver Cromwell drohte Lely, die Bezahlung zu verweigern, sollte er ihn nicht mit „all these ruffness, pimples warts & everything as you see me“⁴ malen - doch ist ihre Beurteilung objektiv und bereits wenige Generationen nach Entstehung eines Porträts nicht mehr möglich. Schon Plato wehrte sich gegen Porträts als bloße „Kopien von Kopien“.⁵ Nach R. Brilliant ist es die Identität zwischen Porträt und Porträtiertem, „the oscillation between art object and human subject“; zwischen Repräsentation und Sein, welche die Faszination eines Bildnisses auf den Betrachter ausmache.⁶ Wichtig sei hier die übereinstimmende Wahrnehmung des Porträtierten bei Künstler und Betrachter. Der Maler muß sowohl den Forderungen des Auftraggebers als auch den Erwartungen des Rezipienten gerecht werden.⁷ Dies gilt besonders für Herrscherporträts. Brilliant verglich das Erscheinen auf einem Bildnis mit einem Auftritt in der Öffentlichkeit, bei dem man seiner Rolle und den Erwartungen der Gesellschaft, oft einem Konsens vorgefaßter Stereotypen, zu entsprechen habe.⁸ Konventionen in der Erscheinungsform sind notwendig, damit der Dargestellte in seiner Rolle erkannt werden kann. Beim Staatsporträt schafft daher nicht die Individualität Identität, sondern der Gehalt der Bildformel.⁹ Ein Staatsporträt versteht sich aus dem seine Funktion bestimmenden Selbstverständnis des Auftraggebers. Um den Rezipienten zu erreichen, muß es tradierten Darstellungsschemen entsprechen.

Als höchste Form des Porträts galt das Reiterbild. Es konnte die Grenze zur Historienmalerei überschreiten und war Fürsten und Staatsmännern vorbehalten. Die Darstellung zu Pferd genügte, um sich als Herrscher auszuweisen.¹⁰ Die Erhebung auf das Pferd bedeutete eine Steigerung des ganzfigurig Dargestellten, er erschien dem Betrachter wie auf einem „mobilen Thron“.¹¹ 1688 schrieb Johann Christoph Pinter von der Au:

Daß in dieser Welt und Zeit nichts Höheres,
Stattlicheres und Prächtigeres zu erlangen, zu haben, zu
genießen oder auszudenken möglich, in welcher

³ Brilliant (1971), 22 und (1991), 10, 109. S. auch Waetzold, 38; Deckert, 271; Bernheimer, 248 und Löcher, 32.

⁴ Zit. nach Piper (1952-54), 31. Elisabeth von Böhmen entschuldigte sich in einem Brief an Sir Thomas Roe aus Den Haag vom 25. September 1622, das Porträt ihres Mannes sei nicht sehr ähnlich, „but he not being heere it could not be better“; Baker, 64. S. auch J. Brown (1986), 148.

⁵ Jenkins, 35. G. Boehm hatte die Ähnlichkeit in jüngster Zeit als zentrales Element eines Porträts bezeichnet. S. hingegen Brilliant (1991), 15 und 26.

⁶ Brilliant (1991), 7 und 25.

⁷ Brilliant (1991), 26; Klauner, 138.

⁸ Brilliant (1991), 11 und 89 f.

⁹ Brilliant (1991), 33 und 104; Sharpe (1987), 4; Klauner, 133.

¹⁰ Lützel, 123; Glück (1937), 211; Huemer, 23; Kelso, 154 f.; s. auch Davitt Asmus, 98 Anm. 68; Baum 81 f.; Kogan, 43; Orgel, 77; Morford, 207. Vgl. auch Pluvinel, 3: „ist ohnlaugbar / daß der Mensch hierdurch nüchtern unnd messig zu leben Ursach bekommt / die Glieder werden dardurch munter / man hütet sich für allerhandt Exceß / dardurch die Gesundheit verletzt wirdt / weil es unmöglich ist / daß eine Persohn / so sich Leibs halber übel auff befindet / etwas Löbliches zu Pferd außrichten könne.“

¹¹ Dent, 39 und 160.

Bezeigung der allerhöchste Potentat der Welt (außer seinem Thron) in größerem Ansehen und prächtiger Herrlichkeit erscheinen kann, als wenn er sich zu Pferd oder zu Wagen befindet,... über welche höchste Bezeigungen keine andere weltliche Bezeigungen oder Pracht nimmermehr steigen kann und wird.¹²

Das Reiterbildnis fand seinen Eingang in die Malerei 1548 mit Tizians *Karl V. bei Mühlberg*.¹³ Angeregt von italienischen Denkmälern wie dem antiken *Marc Aurel* in Rom, Donatellos *Gattamelata* von 1453 in Padua und Giambolognas *Cosimo I.* am Palazzo Vecchio in Florenz, schuf Rubens 1603 mit seinem Porträt des *Herzogs von Lerma*¹⁴ die Voraussetzung zur weiten Verbreitung dieses Typs im 17. Jahrhundert. Die Entstehung absolutistischer Herrschaftsformen im frühen 16. Jahrhundert und die Entwicklung der *haute école* hatten wesentlich zu seiner Erscheinung beigetragen.¹⁵

Die Kunst des Reitens war ein wesentliches Element der Ausbildung Adliger und eine von Castigliones Forderungen an den *cortegiano*:

So will ich denn, dass unser Hofmann als vollendeter Kavalier jedem Sattel gerecht sei: er soll sich auf die Pferde verstehen und auf alles, was zur Reitkunst Bezug hat, und sich Mühe geben, den andern stets ein wenig zuvorzutun, damit er allgemein als ein ausgezeichnete Mann geachtet werde.¹⁶

Die Beherrschung des Pferdes galt als sicheres Zeichen für die Fähigkeit des Reiters zu regieren. Andrea Alciatis Emblem „In Adulari Nescientem“ von 1550 weist auf die Unfähigkeit des Pferdes, dem Reiter zu schmeicheln; unterschiedslos nach Rang wirft es alle ab, die es nicht sicher beherrschen.¹⁷ Die Zähmung des Pferdes galt als Sinnbild für die Tugenden der *Temperantia* und der Vernunft, denn so, wie man das wilde Pferd zügelte, mäßigte man seine eigenen Leidenschaften und Begierden.¹⁸ Die Unterwerfung des Tieres unter seinen Willen galt als Ausweis des Herrschers, sein Volk zu lenken: „The highe st one can say of a prince is this, that he rides well, a phrase which embraces his virtue and bravery ... For as one spurs on a horse and leads it where he wants, so shall the rider lead the people according to his will.“¹⁹ Die erhöhte Stellung des Reiters vermittelte dem Fußvolk Autorität, Überlegenheit und „... a maiestie and drede to inferiour persones, beholding

¹² *Neuer vollkommener verbesserter und ergänzter Pferdeschatz*, Frankfurt 1688, 127 f., zit. nach Lützel, 124.

¹³ Wethey II., 87 ff. Nr. 21.

¹⁴ Huemer, 21ff. und 132 ff. Nr. 20. S. auch Thea Vignau-Wilberg, *Studie zum Reiterbildnis des Herzogs von Lerma*, München 1999.

¹⁵ Liedtke (1989), 39.

¹⁶ Castiglione I., XXI., 60. S. auch Moffit (1983), 79.

¹⁷ Liedtke und Moffit, 525; Liedtke (1989), 43. S. auch Lützel, 122. Das Emblem bei Henkel /Schöne, 1069.

¹⁸ Liedtke und Moffit, 535; Wind, 170; Lützel, 123.

¹⁹ Bernardo de Vargas Machuca, 1619, zit. nach Liedtke und Moffit, 535. S. auch Warnke (1977), 103.

him about the common course of other men, dauntynge a fierce and cruell beaste“.²⁰

Andererseits konnten die Eigenschaften des Pferdes auch dazu führen, sich mit ihm zu identifizieren: „The only serviceable courtier without flattery, the beast of most beutie, faithfulness, courage, and such more, that if I had not beene. a piece of a Logician before I cam to him [Pugliano], I think he would have perswaded mee to have wished my selfe a horse.“²¹

Die Darstellung des fürstlichen Reiters gliedert sich nach Liedtke und Moffit in drei große Themen: in das des Anspruchs auf die Kaiserwürde, des *miles christianus* und in das der Herrschaft als solcher. Sie konnten gleichzeitig in einem Bild verschmolzen sein und werden im folgenden an entsprechender Stelle näher erläutert werden.²²

Das lebensgroße Porträt in ganzer Figur war der am weitesten verbreitete Typ des Staatsporträts.²³ Der offizielle, repräsentative Charakter dieser Bildnisgattung verlangte von der Darstellung eine großangelegte Konzeption mit beeindruckender Wirkung, die den Rang und die Stellung des Porträtierten erkennen ließ.²⁴ Die Wiedergabe der ganzen Figur erfüllte diese Forderungen ideal. Nach Jenkins steht die Quantität des dargestellten Körpers in direktem Verhältnis zu seiner Wirkung, je vollständiger die Wiedergabe, desto beeindruckender das Bildnis.²⁵ Gleichzeitig vermittele die stehende Figur mehr als das Brustbild oder das halbfigurige Porträt Würde und Majestät, was dem ganzfigurigen Bildnis einen „denkmalhaft repräsentativen Charakter“ verleihe.²⁶ Die größere Distanz des Malers zu seinem Modell entspricht dem Abstand, den der Betrachter benötigt, um das Bild zu erfassen.²⁷ Trotz des meist seiner Erfahrung entsprechenden illusionistischen Maßstabs, der Lebensgröße, erscheint ihm so der Dargestellte entfernt, was Puttfarken zur Charakterisierung der Lebensgröße „als dem Maßstab der spürbaren Distanzierung“, „als bewußt eingesetztes Ausdrucksmittel“ führte.²⁸ Das ganzfigurige Porträt vermag daher mehr als jedes andere im Betrachter den Respekt und die Ehrfurcht hervorzurufen, die er auch vor dem lebenden Modell verspürt hätte.

Wieder war es Tizian, der mit einem Bildnis Karls V. den Maßstab für kommende Porträtmaler setzte. Zwar ist sein Porträt weder das erste erhaltene ganzfigurige Herrscherbild - dies ist nach allgemeiner Überzeugung Cranachs Verlöbnißbild *Heinrichs des Frommen* mit Katharina von Mecklenburg von 1514 in Dresden - noch war es seine Erfindung.²⁹ Es war

²¹ Sir Philip Sidney, *A Defense of Poesie*, 1595, zit. nach Kelso, 154. Pugliano war sein Reitlehrer in Italien.

²² Liedtke und Moffit, 532.

²³ Jenkins, 16.

²⁴ Jenkins, 3.

²⁵ Jenkins, 7. Dies gilt jedoch auch für das umgekehrte Verhältnis, vgl. Van Dycks Porträt des *Cornelis van der Gheest* in der Londoner National Gallery, Martin, 34-37, Nr. 52.

²⁶ Löcher, 32; Jenkins, 14 und 45.

²⁷ Löcher, 32.

²⁸ Thomas Puttfarken, *Masstabsfragen: Über die Unterschiede zwischen Grossen und Kleinen Bildern*, Diss. Hamburg 1971, 107.

²⁹ Kat. Dresden, 157 f., Nrn. 1906 G und H; Froning, 32. Vgl. auch die Rechnung Hans Krells an König Ludwig II. von Ungarn: „Im 1526 jar baiden khunigl. maj. abgunderfehung auf tuch, so lang und grosz ir maj. gewest ist, welche ich noch beihendig hab ... 30fl.“; Warnke (1985), 270. S. auch Kurt Löcher, „Das Bildnis in ganzer Figur. Quellen und Entwicklung“, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41 (1984), 74-82. Jan Van Eycks *Hochzeitsbild*

jedoch seine Version, die beispielhaft wurde. Tizians Porträt *Karl V. mit der Dogge* im Prado entstand wahrscheinlich 1533 in Bologna und kopierte das im Jahr zuvor entstandene Porträt Jacob Seiseneggers, heute in Wien.³⁰ Seisenegger wiederum war von einem Stich Barthel Behams für das Gesicht des Kaisers ausgegangen.³¹ Er hatte bereits zuvor sieben ganzfigurige Bildnisse gemalt, die nicht erhalten sind. Für Tizian war es das erste ganzfigurige Porträt.³² Nach Froning wurde Karl V. hier nicht als Kaiser, sondern als Standesedler gezeigt, da ihm jegliche Herrscherinsignien fehlen. Die Darstellung basiere auf Miniaturen mit Einzelporträts der Großmeister des burgundischen Ordens vom Goldenen Vließ, die sich in dessen Statutenbüchern fanden.³³

1551 schuf Tizian mit dem Porträt *Philipps II.* im Prado eine weitere, bald international verbreitete Form des höfischen Ganzfigurenbildnisses.³⁴ Philipp II. steht gerüstet in Dreiviertelansicht nach links vor einem Tisch, der die ganze Bildbreite einnimmt und mit rotem Samt bedeckt ist. Seine rechte Hand ruht auf dem Helm, der mit einem Handschuh auf dem Tisch liegt. Dahinter erhebt sich eine mächtige Säulenbasis. Philipps Linke umfaßt sein Schwert. Seine Haltung ist aufrecht, durch den Kontrapost jedoch entspannt. Nur seine Augen wenden sich dem Betrachter zu. Die Einführung des Tisches und der Säulenbasis bezeichneten eine Neuerung in der Bildgestaltung. Sie vertieften den Bildraum und verliehen dem Dargestellten gleichzeitig Stabilität und so eine größere Würde.³⁵ Tisch und Säule sowie Draperie und Fliesenboden, wie sie schon auf dem Porträt Karls V. vorkamen, wurden zu unverzichtbaren Requisiten des Herrscherporträts.³⁶ Architekturelemente erschienen bereits auf Morettos *Porträt eines jungen Edelmanns* von 1526 in der Londoner National Gallery, dem ersten italienischen ganzfigurigen Porträt.³⁷

In England zeigt sich seit Holbein eine besondere Vorliebe für das ganzfigurige Bildnis. 1533 malte er die beiden Gesandten *Jean de Dinteville und Georges de Selve*, ebenfalls in der National Gallery. Seine erste ganzfigurige Komposition für Heinrich VIII. war das große Wandgemälde in Whitehall, das nach dem Brand von 1698 zerstört werden mußte.³⁸ Das

der Arnolfini von 1434 ist zwar das früheste ganzfigurige Porträt, besitzt jedoch nur Kabinettbildformat und geht ikonographisch weit über ein Porträt hinaus. Martin Davies, *National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School*, London 1968, 49 ff., Nr. 186.

³⁰ Wethey II., 85 f., Nr. 20. Die Hängung beider Bilder Seite an Seite in den Ausstellungen zu Karl V. 1999 und 2000 haben die Diskussion über Original und Kopie neu entfacht, s. P. G. Matthews, „Jakob Seisenegger’s portraits of Charles V, 1530-32“, *Burlington Magazine* 143 (2001), 86-90, 86; Gerlinde Gruber, „Tizian versus Seisenegger – Originalbefund versus Dokumente“, *Kunstchronik* (2001.8), 345-353. Die Bildbefunde der Gemälde sprechen für Tizian, die Dokumente hingegen für Seisenegger.

³¹ Löcher, 32.

³² Löcher, 32; Jenkins, 14.

³³ Froning, 12 ff.

³⁴ Wethey II., 126 ff. Nr. 78.

³⁵ Jenkins, 16; Froning, 29. Zur Säule s. auch Freedman, 136 f. und Woodall (1991), 211 f.

³⁶ Froning, 21 und 28.

³⁷ Löcher, 39; Jenkins, 14. Cecil Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975, 160 f. Nr. 1025.

³⁸ Da Holbeins *Gesandte* wahrscheinlich noch im selben Jahr nach Frankreich auf das Schloß von Polisy gelangten, hatten sie keinen Einfluß auf die Entwicklung des englischen ganzfigurigen Porträts. Susan Foister, Ashok Roy und Martin Wyld, *Making and Meaning. Holbein’s Ambassadors*, London 1997, 87; zum Wandbild s. Strong (1967), *passim*.

Porträt Philipps II. wurde 1553 zur Brautwerbung an Maria Tudor geschickt.³⁹ Ein Jahr darauf kam Anthonis Mor nach England und begründete nach den von Tizian geprägten Formulierungen eine bis ins 17. Jahrhundert wirkende Tradition. Pantoja della Cruz und Coello setzten sein Werk in Spanien fort.⁴⁰ Die international gültige Form des ganzfigurigen Staatsporträts war somit in erster Linie eine Schöpfung der Habsburger und Tizians. Allein die Habsburger besaßen die Macht, ein für ganz Europa verbindliches Vorbild zu schaffen.⁴¹

Ganz- und halbfigurige Pendants sowie Doppelporträts folgen den Konventionen des Paar- und Ehebildnisses. Im Gegensatz zu anderen Paaren mußten die Porträts eines Herrscherpaares nicht nebeneinander hängen.⁴² Bildnisse von Ehegatten beziehen sich meist aufeinander, sei es durch zugewandte Körperhaltungen, Blicke, Gesten oder einen gemeinsamen Bildhintergrund. Gemäß der heraldischen Rangordnung befand sich der Mann meist links, die Frau auf der rechten Seite.⁴³ Der Mann wurde häufig als aktiver, die Frau als passiver Ehepartner charakterisiert. Dies geschah durch einen Bezug des Mannes zur Außenwelt - oft wurde er vor offenen Himmel oder eine Landschaft gesetzt - oder zu seinem Beruf. Seine Gestik war lebhafter und seine Züge durch Schatten stärker modelliert. Das Gesicht der Frau hingegen war meist hell beleuchtet. Sie wirkte dadurch zwar unbeweglicher, jedoch auch reiner und schöner. Ihre Körperhaltung war oft geschlossen mit eng an den Leib anliegenden oder vor ihm verschränkten Armen. Als Hintergrund dienten hier Draperien oder Interieurs.⁴⁴ Das Doppelporträt folgte darüber hinaus dem Schema eines Allianzporträts, das im Zusammenhang mit Van Dycks Bildnis in Kremsier näher besprochen wird.

55

Das Porträt in halber Figur ist unter den Herrscherbildnissen das kleinste und vermittelt die größte Nähe zum Betrachter. Brustbilder kommen hier in gemalter Form nicht vor. Distanz war ein wesentlicher Faktor bei der Begegnung mit einem Monarchen. Er erschien daher in seinem Bildnis oft dem Betrachter nur halb zugewandt oder in einer Haltung, die eine Barriere ausdrückt, wie ein vor dem Körper verschränkter Arm oder Marschallstab.⁴⁵ Eine besondere Bildform dieses Formats sind die halbfigurigen Porträts in Rüstung.

Die Darstellung des Herrschers in Rüstung hatte zur Zeit Van Dycks bereits eine hundertjährige Tradition, deren Ursprung in Italien lag. John Pope-Hennessy nannte Tizians *Porträt des Francesco Maria della Rovere* von 1536 einen Meilenstein in der Geschichte des Staatsporträts, das die Voraussetzungen für die Porträts der Habsburger schuf.⁴⁶ Alle wesentlichen Elemente, die sich auch bei Van Dyck finden, sind in ihm bereits enthalten.

³⁹ Jenkins, 10 und 17.

⁴⁰ Froning, 30 und 45; Löcher, 39.

⁴¹ Froning, 58; Löcher, 40.

⁴² Adams, 301. S. auch D. R. Smith, 39 zur Beziehung von Pendants zum Betrachter.

⁴³ Slive, 51. S. auch unten, 196.

⁴⁴ D. R. Smith, 43-47. S. auch Zirka Filipczak, „Van Dyck's Men and Women in Humoral Perspective“; *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1999*, 50-69, zur unterschiedlichen Darstellung von Mann und Frau.

⁴⁵ D. R. Smith, 50.

⁴⁶ Pope-Hennessy, 172 f.; Wethey II., 135 f., Nr. 89; Biadene, 227 f., Nr. 28 und Freedman, 70 ff. Es war nicht das erste Porträt in Rüstung.

Della Rovere steht im Bildzentrum und stützt einen Marschallstab mit einer raumgreifenden Geste auf seine rechte Hüfte. Hinter ihm erscheinen in Kopfhöhe links sein Helm und rechts an eine Wand gelehnt weitere Marschallstäbe. Von ihrer Unterlage fällt ein roter Samtteppich herab, der della Rovere von den Schultern abwärts über die gesamte Bildbreite hinterfängt. Diese Beschränkung auf wenige wesentliche Bildelemente erfüllt nach Jenkins eine der Hauptforderungen des Staatsporträts: die der Klarheit. Die weite Verbreitung dieses Porträttyps durch Kopien und die öffentliche Zugänglichkeit des Originals machten eine unmittelbare Wirkung und unmißverständliche Aussage erforderlich, die durch eine Reduktion der Bildmittel erreicht wurde.⁴⁷ Neben der Zentralität des Dargestellten sind dies vor allem die Rüstung mit dem dazugehörigen Helm und die Marschallstäbe.

Das Porträt della Roveres basierte auf dem *Claudius* aus Tizians Caesarenfolge in Mantua, die 1628 in den Besitz Karls I. gelangen sollte.⁴⁸ Lomazzo beschrieb die Serie 1584 ausführlich, da sie beispielhaft für seine Forderung nach „grandezza, & maestà“ sei, und nennt Tizians Porträt s Karls V. und Michelangelos Skulptur Giuliano de' Medicis in ihrer Nachfolge.⁴⁹ Kleidung und Attribute vermitteln als wesentliche Kennzeichen den Rang des Dargestellten. Lomazzo hielt Rüstungen bei Herrscherdarstellungen für besonders geeignet, da sie bereits von den römischen Kaisern verwendet wurden: „Per laquel cagione g^l antichi Imperatori volsero nelle statone, e figure essere rappresentati cosi armati.“⁵⁰ Sie besitzen „maestà, & ... un aria à tanto grado conforme, si che spiri nobilità, & grauità“.⁵¹ Zu diesem ernsten, würdevollen Ausdruck von Adel und Majestät komme der Marschallstab, der, meist mit festem Griff umschlossen, als Kennzeichen der Herrscher- und Befehlsgewalt diene.⁵² Castiglione nannte als die wesentliche Beschäftigung des Adels das Kriegshandwerk, woraus Jenkins die Beliebtheit und Verbreitung des Porträts in Rüstung erklärte.⁵³ Bronzinos Porträts des *Guidobaldo II. della Rovere* und *Cosimo I.* in Kassel seien als weitere Beispiele genannt.⁵⁴

Rüstungen wurden einzeln nach den Maßen ihrer Träger angefertigt und waren stets eine teure Investition, die einen hohen Wert als Statussymbol besaß. Ganze Sammlungen wurden von nachfolgenden Familienmitgliedern angelegt, so etwa die des Erzherzogs Ferdinand von Österreich und die „Line of Kings“ im Tower von London.⁵⁵ Während sich die Herrscher und Feldherren des Cinquecento noch stolz in ihren eigenen, oft noch heute vorhandenen und bis in die Werkstatt zurückzuverfolgenden Rüstungen

⁴⁷ Jenkins, 39.

⁴⁸ Biadene, 228.

⁴⁹ Lomazzo, 432 ff. Vgl. auch: „... si veggono armati co'l bastone in mano, & con gl'habiti tanto accomodati all'antiche che di più eccellente per nobilità, & artificio non si puo vedere.“ *ibid.*, 434.

⁵⁰ Jenkins, 41; Lomazzo, 432.

⁵¹ Lomazzo, 433.

⁵² „Con bastoni in mano che denotano il suo dominio“, Lomazzo, 432.

⁵³ Jenkins, 41. S. auch Ulrich Keller, *Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktion*, München und Zürich 1971, 7.

⁵⁴ Charles McCorquodale, *Bronzino*, London 1981, 39, Taf. 26; 96, Taf. 60; Jürgen M. Lehmann, *Italienische, Französische und Spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Fridingen 1980, 58.

⁵⁵ Heinz und Schütz, 9; Borg, *passim*.

präsentierten, änderte sich die Praxis der Porträtdarstellungen im darauffolgenden Jahrhundert. Mit dem aufkeimenden Klassizismus entstand in England eine neue Fülle von Porträts in Rüstungen, die häufig nicht nach dem Modell, sondern nach Stichen und anderen Gemälden angefertigt wurden.⁵⁶ Möglicherweise besaßen einige Künstler selbst Rüstungen,⁵⁷ was auch für Van Dyck nicht auszuschließen ist.

Die Rüstung, die Karl I. auf den Porträts trägt, ist mit keiner der drei erhaltenen und mit dem König in Verbindung gebrachten Rüstungen identisch. Sie erscheint auch auf anderen Porträts Van Dycks aus seiner Zeit in England.⁵⁸ Wahrscheinlich erhielt Van Dyck vom König eine Rüstung für sein Atelier, die er als Modell für dessen Porträts und die anderer Auftraggeber benutzte. Daneben malte er jedoch auch Porträts mit Rüstungen, die dem Besitz des jeweiligen Dargestellten entstammten.⁵⁹

III. Physis und Physiognomie des Königspaares

Es gehört zu den primären Funktionen eines Porträts, die Erscheinung des Dargestellten über dessen Tod hinaus zu bewahren und sie einem Betrachter zu vermitteln.¹ Abgesehen von erläuterndem Beiwerk wie Rangabzeichen, Amtsinsignien und sonstigen Attributen geschieht dies durch die Wiedergabe des zumeist bekleideten Körpers. Besondere Betonung als zentraler Kommunikations- und Ausdrucksträger erhält dabei das Gesicht, unterstützt von Proportionen, Körperhaltung und Gestik. Welcher Anteil einer Komposition auf dem Wunsch des Auftraggebers beruhte und welche Auflagen er bei der Wiedergabe seiner Züge machte, ist in den meisten Fällen nicht mehr zu klären. Der Künstler hatte zwei Möglichkeiten: Entweder schilderte er den Dargestellten in rein mimetischer, deskriptiver Form, wie Cromwell es von Lely gefordert hatte, oder er korrigierte in seiner gestaltenden Abbildung Mängel der physischen Erscheinung.²

⁵⁶ Stevenson, 348 und 359.

⁵⁷ Stevenson, 347. Ihre Ausführungen betreffen vorwiegend die zweite Hälfte des Jahrhunderts.

⁵⁸ Laking, 27, Abb. 1442 und 31, Abbn. 1446, 1447, zu Rüstungen, die möglicherweise Karl I. gehörten, als er noch Prinz von Wales war. Die einzige ihm mit Sicherheit zugeschriebene Rüstung, eine vergoldete Prachtrüstung im Tower, war ein Geschenk der Stadt London. Laking, 34, Abb. 1448; Borg, 331. Die Rüstung auf Karls I. Reiterstatue von Le Sueur entspricht der zeitgenössischen französischen Mode, Laking, 36. Zu anderen Porträts Van Dycks mit der Rüstung s. Glück (1931), 434, 436, 437, 441, 448, 462, 473 und 514. S. zu dieser Rüstung ausführlich unten, 165 ff.

⁵⁹ Vgl. Glück (1931), 394, 421, 422 und 428.

¹ Im Mai 1638 beschwerte sich Karl I., seine Bildnisse auf Freibriefen „have been lately done in that rude and unskillfull manner as is not fit for record of that quality, being the lasting monuments remaining to posterity“; zit. nach Sharpe (1992), 181.

² Zum Gegensatz von *ritrarre* und *imitare* s. Rolf Quednau, „Zu einem Porträt von Jan Lievens“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43 (1980), 97-104, 102; Peacock in Sharpe und Lake, 209. Karl I. teilte gewöhnlich seinen Sekretären den Inhalt eines Briefes mit, diese entwarfen dann den Brief, worauf Karl I. ihn durchsah und korrigierte, Sharpe (1992), 201. Unter die Skizze eines Kostüms für Henrietta Maria als Chloris schrieb I. Jones, „This designe I conceive to bee fitt for the invention and if it please hir Matie to add or alter anything I desier to receive her Mats comand and the deseigne by this bearer. The collors allso are in hir Mats choise.“; zit. nach Sharpe (1987), 186, Anm. 25. Vermutlich verlief die Konzeption eines Porträts von Van Dyck ebenfalls in den Schritten Entwurf - Korrektur - Ausführung. Kardinal Barberini erwähnte in einem Brief an Panzani „la corretteione che fece il Re al Quadro della Regina“; Barb. lat. 8635 f. 116, Brief vom 11. Oktober 1635, 196.

Die letzte Methode war ein seit Aristoteles geforderter unverzichtbarer Bestandteil vor allem des Staatsporträts. Ein Herrscher verkörperte im Bild buchstäblich sein Amt, seine Haltung wurde zum Symbol für die Staatsidee.³ G. P. Lomazzo präzierte die Forderung nach *dissimulatione*:

... l'imperatore sopra tutto si come ogni Re, & Principe, vuol maestà, & hauer un'aria à tanto grado conforme, si che spiri nobilità, & grauità; ancora che naturalmente non fosse tale. Conciosia che al pittore conniene che sempre accresa nelle faccie *grandezza*, & *maestà*, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gl'antichi pittori, iquali solenano sempre dissimulare, & anco nascondere le imperfettioni naturali con l'arte.⁴

Die richtigen Proportionen, meist sieben Kopflängen, geben nach Lomazzo dem Körper Majestät und Schönheit. Eine anmutige und aufrechte Haltung vermittele Adel und Größe, ein ernster Gesichtsausdruck Würde.⁵ Das tatsächliche Aussehen des Porträtierten sei daher nebensächlich. Lomazzos *Trattato dell'Arte de la Pintura* wurde 1598 von R. Haydocke ins Englische übersetzt und war in den Kreisen um Karl I. weit verbreitet.⁶ Inwieweit Van Dycks Bildnisse von Karl I. und Henrietta Maria von ihrem Äußeren, "wirklich und am Werktag"⁷ abwichen, wird im folgenden untersucht.

1. Berichte der Zeitgenossen

Karl Stuart war ein kleiner Mann von 1,62 m mit kurzen, unterentwickelten Beinen, eine Folge seines langen Leidens an Rachitis in früher Kindheit.⁸ Regelmäßiger Sport und eine ebenso regelmäßige, auf Fleisch und Obst basierende Ernährung ließen seinen Körper gesund, schlank und kräftig werden. Nach Warwick führte er seine Sportübungen „artificially, but not very gracefully“ aus.⁹ Der venezianische Gesandte Vincenzo Gussoni beschrieb ihn als „well proportioned and strong, but below the average height“.¹⁰ Ein Wams in der Sammlung des Grafen von Ancaster, das Karl I. wahrscheinlich gehörte, läßt auf eine Schulterbreite von 52 cm und einen Brustumfang von 106 cm schließen. Bei seinem Fluchtversuch aus Carisbrook Castle im März 1648 blieb er in dem 34 cm breiten Fenster stecken.¹¹ Er hatte in seiner Jugend helle Haare, die später dunkelbraun

³ Zur *dissimulatio* s. Jenkins, 41 und 46; Peacock in Sharpe und Lake, 207 ff.

⁴ Lomazzo, 433.

⁵ Jenkins, 44 f.

⁶ Moffat, 53-55.

⁷ Burckhardt, 385.

⁸ Havran (1983), 184 und 186. Im Alter von dreizehn Jahren wurde er als von „nicht starker Complexion“ beschrieben, Rye, 155. S. auch Roberts (1999), 3.

⁹ Havran (1983), 186; Ollard, 30; Warwick, 64 und 66; Sharpe (1992), 197. Selbst im Krieg und in Gefangenschaft war Karl I. nie krank, Warwick, 64. Ashburnham III., 132, sprach jedoch von seiner „great tenderness of blood“.

¹⁰ CSPV 23 (1632-36), 363.

¹¹ John L. Nevison, „A Late Elizabethan Suit and an early Charles I doublet“, *Apollo* 30 (1939), 66-70, 70; Jenkins, Anm. 302.

wurden. Der modische Spitz- und Schnurrbart besaß eine leichte rötliche Färbung.¹² Karl I. trug seine Frisur nach der französischen Mode, rechts und hinten schulterlang und vor der linken Schulter lang bis auf die Brust herabfallend. Der Namensgeber dieser *cadnette*, Honoret d'Albret, Seigneur de Cadenet, war ein Bruder des Herzogs von Luynes, dem Favoriten Ludwigs XIII. Henry Wriothesley hatte sie in England schon im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts eingeführt.¹³

Zeitgenossen berichten übereinstimmend von Karls I. einfachem, ruhigen, ernsten und freundlichen Wesen. Er legte großen Wert auf ein würdevolles Auftreten, das Respekt und Ehrerbietung verlangte.¹⁴ Lucy Hutchinson beschrieb Karl I. als „temperate, chaste and serious“; dabei „the most obstinate person in his self-will that ever was.“¹⁵ Warwick und Henderson bewunderten sein Wissen, seine Intelligenz und seine offene und geistreiche Konversation, bei der er sich von Künstlern und Reisenden oft verbessern ließ, um ihnen dann seinerseits noch etwas Neues zu erklären.¹⁶

Karl I. besaß eine strenge Selbstdisziplin, die sich in seinem durchorganisierten Tagesablauf, seiner Pünktlichkeit und Ordnungsliebe zeigte.¹⁷ Seine leichte Sprachbehinderung, eine langsame und zögernde Artikulation bei zeitweiligem Stottern, gab Anlaß zu mancherlei Spekulationen über seine Wortkargheit. Havran versuchte dies psychologisch zu erklären und nannte emotionale Störungen infolge einer wenig liebevollen Kindheit als mögliche Ursache.¹⁸ Schüchternheit, mangelndes Selbstvertrauen und Unentschlossenheit seien typische Merkmale von Stotterern, die jedoch wie Karl I. ihre Behinderung unter Streß oder in vertrauter Umgebung verlieren.¹⁹ Auch Ludwig XIII. und Philipp IV. haben gestottert.²⁰

Karl I. wurde als willensschwach, passiv, feige, phantasielos, verlogen, verschlossen, unversöhnlich und humorlos kritisiert.²¹ K. Sharpe hingegen

¹² Gransby, o. p.; Halford, xii; Carlton, 345. Halfords Untersuchung des Leichnams 1813 widerlegte die Legende, nach der Karl I. während seiner Gefangenschaft ergraut sei.

¹³ von Boehn (1913), 102; Vey (1962), 277; Piper (1992), 74. De Luynes war der Großvater der Gräfin von Verrue, s. u., 100 f. und Anhang 1. Jakob I. sprach sich im *Basilikon Doron* gegen lange Haare aus, Karl I. ließ sie auch erst nach 1625 wachsen. Craigie, 177.

¹⁴ Warwick, 1 und 65 f.; Sharpe (1992), 192. Murdoch, 169, zitiert den schottischen Covenanter Alexander Henderson, der Karl I. 1646 in Newcastle traf; s. auch Gransby, o. p., mit dem Bericht Horatio Businos von 1617. Die beste moderne Charakterisierung Karls I. bei Sharpe (1992), 179-208.

¹⁵ Hutchinson, 69 f. Lucy Hutchinson schrieb die Biographie ihres Mannes 1664-71, sie wurde 1806 veröffentlicht. Vgl. auch Sharpe (1987), 171. Karl I. und Henrietta Maria verhielten sich auch aus Rücksicht auf die Öffentlichkeit zurückhaltend: „che l'Inglesi in questa maniera si scandalizzano di ogni piccola cosa, massime essendo il Rè tanto modesto, et la Regina tale, che il Padre Filippo mi ha detto ch'ella ma ha' pa tito tentatione di carne.“ PRO 31/9 17(B), Panzani an Barberini vom 10/20. Juni 1635, 300.

¹⁶ Warwick, 1 und 65; Murdoch, 169. S. auch Sharpe (1992), 179 f. Auch Russell (1991), 5, kam zu dem Schluß, Karl I. sei oft gegen seinen Willen den Vorschlägen seiner Ratgeber gefolgt.

¹⁷ Ollard, 29; Sharpe (1989), 147 ff.; Sharpe (1992), 182, 188-90.

¹⁸ Havran (1983), 188 ff. S. auch Sharpe (1992), 179 f.

¹⁹ Havran (1983), 189. Er bezeichnet Karls I. „staring, heavy-lidded eyes, the vacuous expression, and the tightly closed lips without any hint of emotion“ als typische Kennzeichen von Stotterern, die er auf den Porträts wiedererkennt, *ibid.*, 198. S. auch F. M. Kelly, „Mytens and his Portraits of Charles I“, *Burlington Magazine* 37 (1920), 84-9, 84.

²⁰ Oman (1936), 9.

²¹ Warwick, 74; Samuel R. Gardiner, *History of England from the Accession of James I to the Outbreak of the Civil War*, [1883-4], New York 1965, V., 317 ff.; Ollard, 47; Derek Hirst, *Authority and Conflict. England 1603-1658*, London 1986, 197; Carlton, 59; L. J. Reeves, *Charles I and the road to personal rule*, Cambridge 1989, 173 und 195.

kam in seiner Studie zu dem Schluß, Karl I. habe effizient, voll Energie und oft ungeduldig gearbeitet. Er sei ein konservativer, tief religiöser Mann mit hohen moralischen Prinzipien gewesen.²²

Seine französische Frau war in vielem sein Gegenteil. Neun Jahre jünger als er, war sie lebhaft, fröhlich, geistreich und charmant, eine angenehme Gesellschafterin, dabei „of a more than ordinary resolution“.²³ Ebenso wie Karl I. war sie darauf bedacht, ihren Status durch ihr Auftreten zu demonstrieren. Eine französische Hofdame Anna von Österreichs, Mme La Fayette, beschrieb ihren Ausdruck als „grand and noble throughout her whole person“. Der päpstliche Gesandte Panzani schilderte sie jedoch als „full of incredible innocence ... she blushes like a young girl in the presence of strangers ... she suffers sometimes from melancholy, and then she likes silence.“²⁴

Henrietta Maria war sehr klein und sehr schlank. Sie reichte Karl I. nur bis an die Schultern, sie kann also kaum größer als 1,40 m gewesen sein. Übereinstimmend berichten die Zeitgenossen von ihrer Schönheit.²⁵ Simonds D'Ewes, der sie kurz nach ihrer Ankunft 1625 in England sah, schwärmte von ihr als „a most absolute delicate lady“.²⁶ Sie hatte einen wohlproportionierten Körper und ein längliches Gesicht mit schöner Haut, großen, schwarzen Augen und etwas zu groß geratener Stirn, Nase und Mund, ihr Haar war dunkelbraun.²⁷ Besonders ihre großen, glänzenden Augen wurden immer wieder gerühmt. Sie konnte aber auch, wie ein Mr. Mordaunt berichtete, mit einem einzigen Blick alle Anwesenden aus dem Raum jagen.²⁸

Neun Schwangerschaften in fünfzehn Jahren und eine angegriffene Gesundheit zehrten an ihrem Körper. Die Berichte sind daher nach Ausbruch des Bürgerkrieges nicht mehr sehr schmeichelhaft. 1642 schrieb sie aus dem Exil an ihre Vertraute Mme St. George, „be assured that there is not a more wretched creature in this world than I, separated far from the king my Lord, from my children, cut of my country, and without hope of returning there.“²⁹ Ihre Nichte Sophie von Hannover, Mutter Georgs I. von England, traf sie einen Monat danach und beschrieb sie als kleine Frau mit langen, dünnen Armen, krummen Schultern und Zähnen „wie Hauer, die ihr aus dem Munde

²² Sharpe (1992), 195, 205 und 954. Vgl. auch Ashburnham II., 50: „so careful is his Majesty to impose nothing upon any man, but what he believes just and lawful.“

²³ Birch (1848), 40, Brief von Rev. Joseph Mead an Sir Martin Stuteville, Christ College, 2. Juli 1625. Lucy Hutchinson, 69, beschrieb sie als „of a haughty spirit, and a great wit and beauty“; s. auch 72 f. Sharpe (1992), 168: „a headstrong teenage bride“; 170; Veevers, 36.

²⁴ Mme La Fayette zit. nach Strickland, 31; Brief Panzani vom 25. August 1636, Green, 32.

²⁵ Zur ersten Begegnung des Paares in Dover, bei der Henrietta Maria Karl I. ihre Füße zeigte, „I have no helps by art. Thus high I am, and am neither higher nor lower“; s. Birch (1848), 30; Oman (1936), 31 f.; Marshall, 34. Zu einem guten Größenvergleich s. Millar (1963), 136, Nr. 314.

²⁶ Gransby, o. p.

²⁷ Mme La Fayette in Strickland, 31; Birch (1848), 30.

²⁸ Birch (1848), 40, im oben in Anm. 23 genannten Brief.

²⁹ Brief vom 28. Mai 1642, Green, 72. Henrietta Maria litt seit 1637 an Augenschmerzen, die 1642 zu einer Sehschwäche und 1644 zur Erblindung auf einem Auge führten. 1640 beschrieb sie Dr. Mayerne als „sick in body and mind ... to cure her body she must have her mind quieted.“ 1642 bezeichnete sie sich als „extremely lame“; 1644 berichtete sie von Lähmungserscheinungen in den Beinen und am ganzen Körper, einer ihrer Arme sei gefühllos und die Beine kälter als Eis. Green, 21, 39, 58, 72 und 248. Wahrscheinlich litt sie an Tuberkulose, Marshall, 114.

hervorstanden“; bewunderte jedoch ihre Augen und ihren Teint.³⁰ Zwei Jahre später berichtete Mme de Motteville, von Henrietta Marias Schönheit sei nicht mehr viel übrig, sie sei dürr und ausgemergelt, weshalb ihr Mund, von der Natur ohnehin nicht hübsch geformt, noch größer wirke.³¹ Als sie nach der Restauration 1660 kurz nach England zurückkehrte, beschrieb Samuel Pepys sie als „a very little plain old woman and nothing more in her presence in any respect nor garbe then any ordinary woman.“³² Ein Bildnis ihrer letzten Jahre zeigt sie ernst und würdevoll, mit eingefallenen Wangen, tief in den Höhlen liegenden Augen und einem Buch mit der Aufschrift „Death’s Advantage“.³³

2. Das Zeugnis der Gemälde

Auf den Porträts sieht man weder Karl I. noch Henrietta Maria ihre wahre Größe an. Karl I. erscheint auf den ganzfigurigen Bildnissen in siebenfacher, Henrietta Maria in achtfacher Kopflänge. Im Verhältnis zu den sie umgebenden Tischen oder Balustraden wirken ihre Proportionen genau richtig. Sind Diener oder Pferde im Bild, werden diese vom König oder der Königin überragt. Van Dyck streckte also seine Auftraggeber merklich auf ein Idealmaß.³⁴ Ob er Karls I. Gesichtszüge idealisierte, ist schwer zu beurteilen,³⁵ sie unterscheiden sich jedoch von den Darstellungen Daniel Mytens’. Vergleicht man das Porträt von Mytens in der National Portrait Gallery³⁶ von 1631 mit Van Dycks Doppelporträt in Kreamier aus dem folgenden Jahr, so scheinen nun Körper und Gewänder in Bewegung geraten und unruhiger zu sein. Wo bei Mytens die Stoffe weich und matt wirken, erhalten sie bei Van Dyck eine glänzende, fragile Qualität. Ebenso ist es mit Karls I. Gesichtszügen. Sie sind bei Mytens freundlich, voll und regelmäßig, die Haare ordentlich gelegt, der Blick aus den großen Augen ist ruhig und fest. Bei Van Dyck erscheinen die Augen kleiner und liegen tiefer in ihren Höhlen. Das ganze Gesicht ist plastischer, vom Knochenbau her modelliert, es wirkt schmaler und länger durch die nun nicht mehr so vollen Wangen. Aus den Haaren lösen sich vereinzelt Strähnen. Auch der Bart formt nicht mehr eine kompakte Masse, sondern wird dünner und durchscheinender, die

³⁰ Mathilde Knoop, *Kürfürstin Sophie von Hannover*, Hildesheim 1969, 18; *Memoirs of Sophia, Electress of Hanover 1630-1680*, Übers. v. H. Forester, London 1888, 13. Gegen Ende ihres Berichtes, nachdem sie zugegeben hatte, von einem Kompliment Henrietta Marias sehr geschmeichelt gewesen zu sein, beschloß sie, die englische Königin von nun an „quite handsome“ zu finden.

³¹ Gransby, o. p.

³² Samuel Pepys, *The Shorter Pepys*, hg. Robert Latham, Harmondsworth 1985, 97.

³³ Dorival II., 322, Nr. 1752 im National Maritime Museum, Greenwich. Vgl. auch *ibid.*, Nr. 1751 im Bowes Museum, Barnard Castle, das Henrietta Maria kaum wiedererkennbar offenbar kurz nach dem Tod ihres Mannes zeigt. Vielleicht handelt es sich bei der Miniatur um jene, die in ihrem Nachlaß in Colombes gefunden wurde, SP 78/128, f 201v., und s. u., 201, Anm. 50.

³⁴ Piper (1992), 80. Holbein hatte Heinrich VIII. auf dem Whitehall Fresko gelangt, wie ein Vergleich mit seiner Rüstung im Tower belegte, Lloyd und Thurley, 69. Im Vertrag für die 1630 von Schatzmeister Weston bei Le Sueur bestellte Reiterstatue Karls I. war festgelegt worden, „the figure of his Maj: King Charles proportionable full six foot.“, Avery (1981), 198. S. u., 173, Anm. 7.

³⁵ Halfords Reaktion bei der Graböffnung: „It was difficult, at this moment, to withhold a declaration, that, notwithstanding its disfigurement, the countenance did bear a strong resemblance to the coins, the busts, and especially to the pictures of King Charles I by Vandyke, by which it had been made familiar to us.“; Halford, x.

³⁶ ter Kuile (1969), 60, Nr. 32.

Enden zerfasern in Einzelstränge. Karls I. Züge werden härter und schlanker, sie gewinnen an Ernst und Tiefe. Er wirkt reifer und distanzierter als auf den Porträts von Mytens, seine Haltung ist aufrechter und würdevoller. Der König wird erst bei Van Dyck zur Majestät.

Während bei Karls I. *ad-vivum* Studien für Bernini kein großer Unterschied zu seinen anderen Porträts besteht - die Haltung ist etwas gebeugter, die Nasenspitze runder und der Mund voller - ist der Kontrast zu den Porträts Henrietta Marias um so größer. Die Lider ihrer sonst so wachen Augen hängen müde herab, ihre große Nase, sonst eher unauffällig, gewinnt an Prominenz, und ihr leicht geöffneter Mund mit der etwas vorgeschobenen volleren Unterlippe läßt die von Sophie beschriebenen "Hauer" er ahnen. Die 29-jährige Königin wirkt auf diesen Studien älter und ernster als auf den übrigen Porträts, dies ist besonders auf dem Profil nach links deutlich. Dieses Bild zeigt jedoch auch ihre gerade, entschlossene und hoheitsvolle Haltung, von der die Zeitgenossen sprachen. Die Porträts für Bernini, die auf dokumentierten Porträtsitzungen beruhen und nicht nach einem Muster angefertigt wurden wie wahrscheinlich ihre meisten anderen Bildnisse, kommen dem tatsächlichen Aussehen Henrietta Marias am nächsten.

Ihre zwölf anderen Porträts zeigen sie hingegen als makellose, ideale Schönheit.³⁷ Die Königin erscheint ausnahmslos in Dreiviertelansicht nach links und es ist schwierig, zwischen einer alten und neuen Porträtaufnahme Van Dycks zu unterscheiden, da oft nur die Frisur geändert wurde. Hier sind vier Grundtypen erkennbar. Zu Anfang des Jahrzehnts trug sie die Haare gekräuselt auf Kinnlänge, mit sichelförmigen Stirnlocken und einer oder zwei auf ihre linke Schulter herabfallenden „lovelocks“. Ab etwa 1636 wurden die Stirnlocken ebenfalls gekräuselt, wobei sie hier jeweils auf den ganzfigurigen Porträts in Potsdam und Windsor sowie auf den Porträts in Dresden, San Diego und St. Petersburg fast identisch sind. Das Bild in der Sammlung Wrightsman zeigt als einziges eine Kombination aus langen Sichel- und Kräusellocken. Die Haare werden nun insgesamt länger und fallen über die rechte Schulter nach vorn. Wie die Verzögerungen bei den Studien für Bernini zeigen, ließ sich die Königin nur ungern porträtieren. Vermutlich saß sie Van Dyck nicht öfter als drei oder vier Mal. Neben den Vorlagen für Bernini belegt nur das Porträt in der Sammlung Wrightsman durch den dunklen Bereich um den Kopf, den Van Dyck vor seinem Modell ausführte, eine tatsächliche Porträtsitzung. Wahrscheinlich wiederholte und variierte er nach einer ersten Sitzung 1632 immer wieder seine Ateliervorlage. Henrietta Marias anfangs etwas spitze Gesichtsform wurde ab 1636 runder und weicher. Weitere Änderungen ihrer Porträtauffassung sind nicht festzustellen.

Karl I. scheint Van Dyck öfter, mindestens sechs Mal gesessen zu haben. Das Familienbild, das Doppelporträt in Kremsier und das Reiterbildnis mit M. de St. Antoine zeigen je eine neue Ansicht des Königs, während sich die Bildnisse im Louvre und in Dresden gleichen. Ebenso basiert das Porträt in Arundel Castle und möglicherweise auch das Reiterbild in der National Gallery auf der Studie für Bernini. Das Porträt in Staatsroben³⁸ bildete den

³⁷ Zu den Übereinstimmungen mit literarischen Schönheitsidealen und den Bezügen zum Neoplatonismus s. u., 199 f. und 216 f.

³⁸ Für dieses Bild ist als einziges eine Porträtsitzung belegt: „The king sate yesterday at Van Dyck's for the Prince of Orange“, Historic MSS Commission 3rd Report (Northumberland Papers) Appendix no. 132, p. 118, zit. nach Blake, 312. Vermutlich handelt es sich um das Bild in Windsor.

46 Ausgangspunkt für die Darstellungen in St. Petersburg und für das vor
65 kurzem entdeckte halbfigurige Bildnis in Rüstung. Während also Henrietta
Maria immer wieder ein Schema variieren ließ, war Karl I. bereit, für eine
neue Bildidee seinem Hofmaler erneut Modell zu stehen.

3. Melancholie oder *tranquillitas*?

Zur größten Versuchung und Gefahr für den Interpreten von Porträts gehört die physiognomische Deutung, das Erschließen charakterlicher Eigenschaften aus körperlichen Merkmalen, insbesondere den Gesichtszügen. Diese Methode ist subjektiv und sehr fragwürdig, da ein Zusammenhang zwischen der physischen Ausbildung des Körpers und dem Wesen eines Menschen nicht nachzuweisen ist. Dem gegenüber steht die Möglichkeit, daß ein Künstler bewußt sein Modell gemäß tradierter Konventionen mit Zügen ausstattete, die als Kennzeichen geistiger Eigenschaften oder Haltungen dienten und die als solche von den Zeitgenossen gesehen und verstanden wurden. Für den Interpreten bleibt auch dies problematisch, da diese Merkmale für die Zeit vor der Mitte des 18. Jahrhunderts kaum überliefert sind und es nicht gewährleistet ist, sie heute richtig zu erkennen.³⁹

Die Porträts Karls I. von Van Dyck wurden vor allem im 18. und 19. Jahrhundert Gegenstand physiognomischer Deutungen. Nach seiner Hinrichtung ist Karl I. als Märtyrer verehrt worden. John Evelyn überlieferte einen angeblichen Ausspruch Berninis, Van Dyck habe in seinem
75 Dreifachporträt „foretold something of funest and unhappy, which the Countenance of that excellent Prince foreboded.“ Van Dyck wurde in der einsetzenden „gloomy school of interpretation“ als Prophet des Untergangs von Karl I. und dessen Hof bezeichnet, obwohl es Mitte der 1630er, den ruhigen Jahren des „halcyon reign“, noch keine Anzeichen für einen Bürgerkrieg gab.⁴⁰ Karl I. wurde fortan kanonisch als Melancholiker

³⁹ Vgl. z. B. Pomponius Gauricus, *De Sculptura* [1504], hg. Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886, 153 ff. Wiemers (1987-88), 250 f., warnt vor physiognomischen Deutungen, s. auch Campbell, 27. Ein besonders krasses Beispiel bei Schäfer, 1220 f. zu Karls I. Dresdner Porträt. Zu physiognomischen Konventionen am Beispiel eines löwenhaften Charakters s. Meller, 58 ff. S. auch Eddy de Jongh, „Reticent informants: seventeenth-century portraits and the limits of intelligibility“, *Polyanthea. Essays on art and literature in honor of William Sebastian Heckscher*, hg. Karl-Ludwig Selig, Den Haag, 1993, 57-73.

⁴⁰ Der ganze Abschnitt lautet: „But of these Accessories only in *Medals*, and *Pictures in Prints*, tho' a *Physiognomist* can take little notice, so as to make any certain Judgment, for want of *Colour* they may yet from other likensses [sic], make almost the same Conjectures, as from the Life it self; as 'tis reported of that *Artist*, who from a Picture only drawn by the great *Apelles*, predicted by what Accident the Original should perish. And I have been told, of the famous *Architect* and *Statuary*, the late *Chevalier Bernini*, who cut that rare *Bust* of *Charles the First* at *Rome* in white Marble, from a Picture painted by *Van Dyke* (yet extant, and to be seen in one of His Majesty's Apartments) that he foretold something of funest and unhappy, which the Countenance of that Excellent Prince fore-boded.“; Evelyn, 335. Ausführlich zu dieser Textstelle s. Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven und London 1993, 391 ff. Zur „gloomy school“ s. Held (1958), 141; Strong (1972), 26 ff. und 95 f.; Ollard, 189 ff.; Ida Lindenberg, „Did the execution of Charles I influence Rembrandt's Ecce Homo? A tentative investigation“, *Print Review* 6 (1976), 18-26, 22 f., zur Rezeption der Hinrichtung in Holland; allgemein zur Rezeption s. auch *Van Dyck in Check Trousers. Fancy Dress in Art and Life 1700-1900*, hrsg. Sara Stevenson und Helen Bennett, Edinburgh 1978, 19-27. – Noch unbearbeitet sind die Vanitasstilleben, die Porträts des Königs als Stiche, Miniaturen oder Medaillen integrieren. Sie stammen von Evert Collier (*Quodlibet*, 1698, Christie's, 8. Dezember 1950 (38); *Trompe l'Oeil mit Briefschaften*, 1703, Kat. Leiden, 96, Nr. 1195; Gemar-Koeltzsch, II., 258, Nr. 80/13; *Stilleben mit*

beschrieben. Schon 1635 hatte Vincenzo Gussoni den König als „more disposed to melancholy than joviality“ bezeichnet. Zwei Jahre später jedoch versicherte Karl I. seinem Neffen Karl Ludwig von der Pfalz, er sei der glücklichste König der Christenheit.⁴¹

Die Frontalansicht des Porträts für Bernini zeigt Karl I. mit hängenden Augenlidern. Ein Vergleich mit dem Porträt *Jakobs I.* im Ornat des Hosenbandordens von 1621 in der Londoner National Portrait Gallery von Mytens läßt die Frage aufkommen, ob es sich hier nicht einfach um eine Familienähnlichkeit der Stuarts handeln könnte.⁴² Einen ausgesprochenen Melancholiker malte Van Dyck posthum mit Henry Percy, dem 9. Grafen von Northumberland.⁴³ Der in die Hand gestützte Kopf, die nachlässige Kleidung und die zusammengezogenen Brauen unterscheiden sich deutlich von allen Porträts Karls I. Eine Charakterisierung des Königs als Melancholiker über eine Schilderung seiner tatsächlichen Gesichtszüge hinaus scheint mir daher zweifelhaft, zumal die elizabethanische Mode der Melancholie als höfische Attitüde in den 1630ern ihren Zenit bereits überschritten hatte.

Als Alternative schlage ich eine Deutung der Physiognomie Karls I. in Zusammenhang mit dem Neo-Stoizismus vor. Das Gesicht des Königs ist auf allen Porträts von Van Dyck reglos, ernst und mit festem, oft ausdruckslosen Blick. Dies war auf zahlreichen Bildnissen seit Holbein, vor allem aber seit den 1620ern bei holländischen Künstlern wie Miereveldt, Ravesteyn und de Keyser ein Kennzeichen für *tranquillitas*, die stoische Ruhe.⁴⁴

Der Stoiker strebte einen Zustand vollkommener moralischer Tugend an, den er nur durch eine Absage an sämtliche äußeren Einflüsse und seine inneren körperlichen Bedürfnisse und Leidenschaften erreichen konnte. Dies gelang ihm durch strikte Selbstdisziplin, die Kontrolle seiner Handlungen und die Unterdrückung seiner Gefühle durch die Vernunft. Nach außen wirkte ein Stoiker daher gelassen, emotions- und teilnahmslos.⁴⁵ Dieser ideale Zustand

Kronjuwelen, 1707; *Vanitas Stilleben*, 1703, Sotheby's, 16. Dezember 1999, (39)); Johannes Vermeulen (*Stilleben*, Sotheby's, 20. April 1988 (187)) und Vincent Laurensz. van der Vinne (Gemar-Koeltzsch, III., 1051, Nr. 415/3; 1053, Nr. 415/5), einer eng verwandten Künstlergruppe. Ein *Vanitasstilleben* mit Porträts Karls I. und Henrietta Marias als Buchillustrationen schuf Simon Renard de Saint André, W. R. Brown, 159, Nr. 185; ein weiteres von einem unbekanntem Künstler wurde verkauft bei Christie's Rom, 13. April 1989 (110). Ein *Vanitas Stilleben* des Hendrik Andriessen zeigt rechts die englische Krone, das Szepter und den Lesser George des Hosenbandordens, Mai und Vlieghe, 86 Abb. 11; ein ähnliches Stilleben von 1635 war am 7.-9. Mai 1958 bei Weinmüller (719), *Weltkunst* 28.9 (1958), Abb. S. 16.

⁴¹ CSPV 23 (1632-36), 363; CSPD 11(1637), 287, 6. Juli, Nr. 42: „Before the Prince Elector's going, the King declared to him that but for his business he was the happiest King or Prince in all Christendom, which is most true.“

⁴² ter Kuile (1969), 75 f., Nr. 60. K. Ahrens, 33 f., beschrieb die Melancholie als dynastisches Kennzeichen der Habsburger auf ihren Porträts. Da Karl I. für seine Porträts oft Tizians Darstellungen Karls V. zum Vorbild wählte, ist vielleicht zu überlegen, ob sie nicht als Ausdruck des imperialen Anspruchs der Stuarts verstanden werden könnte, falls es sich hier doch um Melancholie handeln sollte.

⁴³ Wheelock und Barnes, 256, Nr. 65. Vgl. Moretto, Gould, 156, Nr. 299.

⁴⁴ Heckscher, 130; H. P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990, 25; Adams, 313 f. und Ann Jensen Adams, „The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland. The Cultural Functions of *Tranquillitas*“, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, hrsg. Wayne Franits, Cambridge 1997, 158-174, 167 ff. Bereits O. Millar hatte Karls I. Gesichtsausdruck als „tranquil, reserved“ beschrieben, Millar (1982), 52.

⁴⁵ Hierzu ausführlicher Abel, 3; Bouwsma, 10, 22 f., Salmon, 204; Adams, 314 f.

galt als von nur wenigen erreichbar und war daher Merkmal des Herrschers, denn die Kontrolle und Ordnung der eigenen Begehren wurde mit der Fähigkeit gleichgesetzt, Ordnung in der Gesellschaft herzustellen.⁴⁶

Der Neo-Stoizismus lebte 1584 nach der Publikation von *De Constantia* des Justus Lipsius wieder auf, das 1595 von John Stradling ins Englische übersetzt wurde. Sir Philip Sidney kannte Lipsius und korrespondierte mit ihm, Lipsius widmete ihm eines seiner Werke.⁴⁷ Der Graf von Essex und Francis Bacon führten diese Tradition fort. 1614 übersetzte Thomas Lodge Seneca. Der Kreis um den Kronprinzen Henry war geprägt vom Stoizismus, obwohl sich Jakob I. entschieden dagegen aussprach.⁴⁸ Sir Henry Wotton und Ben Jonson waren beeinflusst von Seneca und Tacitus.⁴⁹ Unter Karl I. waren es vor allem Arundel und Strafford, die sich zum Stoizismus bekannten. Arundel besaß eine Büste Senecas, die Rubens in seinem Gruppenbildnis mit Justus Lipsius darstellte, in seiner Bibliothek befanden sich sieben Ausgaben von Seneca.⁵⁰ Strafford empfahl den Stoizismus 1636 als „the best morality and duty of a man in employment.“ Auch Anne Clifford, die Gemahlin Pembrokes und Tochter von Elizabeths I. 31 Champion George Clifford, 3. Graf von Cumberland, war Stoikerin. Ihre abweisende, in sich geschlossene Haltung auf Van Dycks großem Familienbildnis der Pembrokes in Wilton House könnte ein Ausdruck dieser geistigen Haltung sein.⁵¹ Einige der wichtigsten Männer aus Karls I. engster Umgebung waren demnach Anhänger des Stoizismus. Wie zahlreiche Hinweise vermuten lassen, zählte auch er dazu.

In einigen seiner schwersten Stunden schien Karl I. völlig unberührt von den Ereignissen. Als ihn die Nachricht von der Ermordung seines engen Freundes Buckingham während eines Gottesdienstes erreichte, hörte er die Predigt unbewegt bis zum Ende und zog sich erst dann zurück. Bei der Verkündung seines Todesurteils und auf dem Schafott zeigte er „the same unconcernedness and motion, that he usually had, when he entered into it [the Banqueting House] on a Masque night.“⁵² Karls I. Motto lautete „Si vis omnia subjicere, subijce te rationi“ - „Wenn Du alles unterwerfen willst, unterwirf Dich Deiner Vernunft.“⁵³ Senecas Ausspruch „Es ist derjenige am

⁴⁶ Heckscher, 130; Bouwsma, 24, 32, 59; Jonathan Scott, *Algernon Sidney and the English Republic, 1623-1677*, Cambridge 1988, 18.

⁴⁷ Salmon, 205 f.

⁴⁸ Salmon, 202, 205-8, 223 f.; Alan T. Bradford, ‘Stuart Absolutism and the ‘Utility of Tacitus‘’, *Huntington Library Quarterly* 46 (1983), 127-155, 138, 147, 150; Worden in Sharpe und Lake, 88 f.

⁴⁹ Salmon, 212, 219. Zur Rezeption von Tacitus unter Elizabeth I. und Jakob I. s. Smuts in Sharpe und Lake, 25-43; Blair Worden *ibid.*, 76 f. und *passim*.

⁵⁰ Howarth (1985), 85, 87; Sharpe (1992), 235. Vgl. auch die *Vanitasallegorie* des Simon Luttichuys von 1646 in Privatbesitz, Grimm (1993), 152, Abb. 96. Der Porträtstich mit Rubens für Van Dycks *Ikono-graphie* liegt neben einer Büste Senecas, umgeben von einer Palette und Werken verschiedener Kunstgattungen.

⁵¹ Brief von George Butler vom 30. November 1636, zit. nach Sharpe (1992), 235. S. auch Sharpe (1987), 14. Zu Anne Clifford s. Friedman in Gent (1995), 359, 365 f. Howarth (1997), 227, ist der Ansicht, es handle sich hier um Lady Susan Vere, die erste Frau Pembrokes.

⁵² Nancy Klein Maguire, „The theatrical mask/masque of politics: the case of Charles I‘’, *Journal of British Studies* 28 (1989), 1-22, 18 f.

⁵³ Anlässlich seiner Immatrikulation in Oxford 1616 wurde eine Medaille mit dieser Umschrift geprägt, noch 1648 schrieb Karl I. diesen Spruch in ein Album. Hawkins, 219, Nr. 71. Er erschien auch als Bildumschrift auf einem Stich nach Mytens von 1628, Bürger, 169, Nr. 125. Beim Festeinzug in Edinburgh 1633 trug Clio das Motto, Bergeron (1992), 180 f.

mächtigsten, der Macht über sich selbst hat“ wurde im 17. Jahrhundert häufig aufgegriffen, so auch von Philip Massinger in seinem Drama *The Bondman* von 1624 (I, 3): „He that would govern others, first should be Master of himself.“⁵⁴ Karls I. Motto ist somit eine weitere Variante von Seneca. Kurz vor seiner Hinrichtung sagte Karl I., „we have learnt to own ourself by retiring into ourself.“⁵⁵ Fast identisch klingt die Inschrift nach dem stoischen Satiriker Persius auf einem Felsen auf Van Dycks Porträt des Sir John Suckling: „Ne te quaesiveris extra“; „Such draußen niemals Dich selber.“⁵⁶ Auf dem Titelblatt des *Eikon Basilike* von William Marshall wird Karl I. bildlich mit einem Fels in stürmischer See verglichen: „Immota triumphans“.⁵⁷ In Rubens' Deckengemälden des Banqueting House erkannte Morford zahlreiche Anspielungen auf und Übereinstimmungen mit den Schriften von Lipsius, so etwa in den Tugenden eines Prinzen, *beneficientia*, *castitas*, *patientia* und *animi magnitudo*, und dem stoischen Tugendkanon *iustitia*, *temperantia*, *prudentia* und *fortitudo*.⁵⁸ Es ist unklar, wie groß der Anteil Karls I. an der Ausarbeitung des ikonographischen Programms der Deckengemälde war. Er wird jedoch den Entwürfen von Rubens mit ihrem stoischen Gehalt zugestimmt haben, obwohl sein Vater nun durch eine Philosophie verherrlicht wurde, die er zu Lebzeiten bekämpft hatte.⁵⁹ In Van Dycks Porträts Karls I. finden sich zahlreiche Andeutungen der stoischen Tugenden. J. D. Stewart nimmt an, Van Dyck sei selbst Stoiker gewesen, wie verschiedene Elemente in seinen Selbstporträts und Skizzen sowie die Formulierung seines Testaments vermuten lassen.⁶⁰

Der Stoizismus besaß am englischen Hof eine lange Tradition und fand in Karls I. engstem Kreis zahlreiche Anhänger. Wie Äußerungen und Verhalten des Königs vermuten lassen, zählte er selbst dazu und ließ sich von Van Dyck als *vir gravis* darstellen, dem Ideal der *ataraxia* entsprechend.⁶¹

IV. Die Insignien des Königs und des Hosenbandordens

Karl I. trägt auf allen Porträts Van Dycks die Kleinodien des Hosenbandordens, auf sechs der elf Bildnisse finden sich die Insignien der Königswürde. Sie sollen daher vor den Einzelanalysen der Porträts gesondert besprochen werden. Die Insignien sind Symbole der königlichen Autorität.¹

⁵⁴ Beide Zitate nach Adams, 317.

⁵⁵ Zit. nach Sharpe (1992), 190.

⁵⁶ Malcolm Rogers, „The Meaning of Van Dyck's Portrait of Sir John Suckling“, *Burlington Magazine* 120 (1978), 741-745, 742. *Die Satiren des Persius*, Hg. Otto Seel, München 1950, 9. S. auch Smuts in Sharpe und Lake, 30, zur Mode von Satiren in der Art des Persius und Juvenal.

⁵⁷ Kogan, 271. 1642 wurde eine Medaille anlässlich Henrietta Marias Reise nach Holland mit diesem Motiv und dem Revers *MEDIIS IMMOTA PROCELLIS* geprägt, 1649 nach Karls I. Hinrichtung eine Medaille mit dem Revers *IMMOTA TRIUMPHANS*. Hawkins, 291, Nr. 106 und 341, Nr. 190. S. auch 233 f., Nrn. 95-97. Zum Fels in der Brandung als stoisches Symbol Müller Hofstede (1992), 378; Adams, 317.

⁵⁸ Morford, 204-208.

⁵⁹ S. o., 52, Anm. 48.

⁶⁰ Stewart in Wheelock und Barnes, 69-73.

⁶¹ In der römischen Republik war diese ernste „Nobilitätsmiene“ Ausdruck politischer Überzeugungen und Kennzeichen des um das Gemeinwohl besorgten Beamten. Luca Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt a. M. 1986, 225-9; Müller Hofstede (1992), 379. Zur *ataraxia* s. Abel, 3.

¹ Twining, xi.

Sie verkörpern die gesetzgebende Macht und den Herrschaftsanspruch des Königs. Die wichtigsten, Krone, Szepter und Reichsapfel, sind auf den Porträts Karls I. dargestellt. Da bis auf den Salbungslöffel sämtliche Insignien 1650 zerstört wurden, besitzen die Porträts von Mytens und Van Dyck dokumentarischen Wert, wobei die Wiedergabe bei Mytens detaillierter und offenbar getreuer ist als bei Van Dyck.²

Es wurde zwischen Krönungs- und Staatsinsignien unterschieden. Die Krönungsinsignien wurden in einer kleinen, schwer zugänglichen Kapelle der Westminster Abbey aufbewahrt und, da sie zum Teil aus der Zeit Edwards des Bekenners stammten, wie Reliquien verehrt.³ Die Staatsinsignien wurden im Tower verwahrt. Neben der Krone des hl. Edward und der kaiserlichen Staatskrone konnte der König auch noch weitere Kronen für sich anfertigen lassen, ihre Zahl war nicht vorgeschrieben. Bei zeremoniellen Anlässen wie bei der Öffnung des Parlaments trug der König jedoch die Staatskrone, die auch auf den Porträts dargestellt ist. Ihre Bezeichnung als kaiserliche Staatskrone, *imperial state crown*, rührt von ihrer durch Heinrich VIII. eingeführten geschlossenen Form mit zwei sich kreuzenden Bügeln her, die von einer Kugel und einem Kreuz bekrönt werden. Seit Heinrich VIII. war der englische König keinem anderen Herrscher außer Gott Rechenschaft schuldig und besaß die allerhöchste Autorität.⁴ Die Staatskrone Karls I. stammte vermutlich von Heinrich VII. oder Heinrich VIII.⁵ Sie zeigte alternierend fünf lateinische Kreuze und fünf Fleurons, die mit den Darstellungen Christi, Marias mit dem Kind, des hl. Georg und wahrscheinlich mit den hln. Edward und Edmund versehen waren. Diese Schutzheiligen der englischen Könige verbildlichten deren Abstammung von heiligen Vorfahren.⁶ Die Krone wog etwa sieben Pfund und war mit Rubinen, Saphiren, Smaragden, Diamanten und Perlen besetzt.⁷ Im Krönungsritus wurde sie als die Krone des Ruhms, der Rechtschaffenheit und eines ewigen Königreichs bezeichnet.⁸ Van Dyck stellte diese Krone stets von der Rückseite her dar, während Mytens sie von vorne zeigte, wo im Fleuron Maria mit dem Kind zu sehen war. Nach zunehmender Kritik der Puritaner wollte Karl I. offenbar Anspielungen auf den Katholizismus vermeiden.⁹

Der etwa 750 g schwere Reichsapfel wurde von einem Kreuz bekrönt, in seiner Mitte umfing ihn ein Band. Diese Anordnung ähnelt dem Abschluß der Krone. Hier wurde die Herrschaft der christlichen Religion und des Erlösers über die Welt symbolisiert.¹⁰ Zum Zeichen ihrer richterlichen Gewalt

² Vgl. Strong (1990), 121, Detailabbildung der Insignien aus Mytens' *Porträt Karls I.* in der National Portrait Gallery von 1631. Zur Zerstörung der Kronjuwelen s. Lightbown in MacGregor (1989.1), 268.

³ Legg, xlv; Lightbown in MacGregor (1989.1), 257 f; Butler, 6; Twining, 104 ff. Zum Krönungsritus ausführlich Lightbown *ibid.*, 262-68; T. Butler, 22-24.

⁴ Lightbown in MacGregor (1989.1), 259.

⁵ Lightbown in MacGregor (1989.1), 259; Strong (1990), 122.

⁶ Lightbown in MacGregor (1989.1), 259; Holmes, 82.

⁷ Widersprüchliche Angaben zur Zahl der Edelsteine bei Strong (1990), 122 und Lightbown in MacGregor (1989.1), 260.

⁸ Legg, 261.

⁹ Holmes, 83, Strong (1990), 122. Eine Ölskizze der Krone mit Szepter und Reichsapfel, wie sie auf Van Dycks Bildnis der Familie Karls I. und dem Doppelbildnis in Kremsier erscheint, wird Jan Boeckhorst zugeschrieben, s. *Jan Boeckhorst 1604-1668. Maler der Rubenszeit*, Kat. Ausst. Antwerpen und Münster, 1990, 83 Abb. 52.

¹⁰ Twining, 200, 210; T. Butler, 16.

besaßen die englischen Könige ein Szepter mit der Kugel und dem Kreuz sowie einen Stab mit einer Taube. Karl I. ließ beide Insignien verbinden, die Taube erhob sich nun über dem Kreuz. Er vereinte so die Symbole von Recht, Gnade und Gerechtigkeit.¹¹

Henrietta Maria wird bei Van Dyck mit einer kleinen Bügelkrone dargestellt. Sie weist vier Fleurons und mit zahlreichen Perlen geschmückte Bügel auf, hat jedoch nur ein Kreuz über dem Scheitelpunkt der Bügel. Es ist nicht sicher, um welche Krone es sich hier handelt. Es kann nicht die Staatskrone der Königin sein, mit je sechs Kreuzen und Fleurons sowie schmucklosen Bügeln, wie sie in einem Inventar von 1521 beschrieben wurde.¹²

Karl I. war als König Oberhaupt des Hosenbandordens, dem auch heute noch höchsten englischen Ritterorden. Die Gründung des Ordens ist von Sagen umwoben. Wahrscheinlich wurde er um 1348 von Edward III. ins Leben gerufen, um sich der Loyalität seines Adels zu versichern.¹³ Die Mitgliedschaft, die neben dem König und dem Thronfolger vierundzwanzig *knight companions* umfaßt, gilt als große Auszeichnung. Zugelassen sind nur die höchsten Adligen, hohe Beamte der Krone und fremde Herrscher und Prinzen.¹⁴ Die Tudors hatten den Orden als Gegenstück zum burgundischen Orden vom Goldenen Vlies wieder aufleben lassen. Karl I. bemühte sich nun, das Ansehen des Ordens durch eine umfassende Reform und einen Rückbezug auf seine alten Traditionen zu heben.¹⁵ Er ließ die Liturgie der Feierlichkeiten in Windsor am Festtag des Ordens, dem 23. April, nach anglikanischem Vorbild neu gestalten und die Georgskapelle mit silbernem Meßgeschirr von Christian van Vianen ausstatten. Van Dyck sollte Entwürfe für Teppiche mit der Geschichte des Hosenbandordens liefern.¹⁶ Die Organisation der profanen Belange war weniger erfolgreich. Nachdem Karl I. 1631 eine Kommission aus neun Rittern eingesetzt hatte, um in vier jährlichen Treffen die Angelegenheiten des Ordens zu besprechen und zu regeln, fanden diese in minimaler Besetzung meist nur statt, um den nächsten Termin auszumachen. Eine zweite Kommission von 1637 mit sechzehn Rittern, unter ihnen Pembroke, Arundel, Hamilton, Lennox und Danby, blieb ebenso wirkungslos. Ihr letztes Treffen fand am 1. Februar 1638 statt, „and further than this sitting, can I not trace the prosecution of this noble design and intendment of the late *Royal Sovereign*, all the following years of his reign; but that here it slept in silence and neglect.“¹⁷

¹¹ Twining, 188 f., 224; Legg, 263; T. Butler, 15, 23. Zu einer Anekdote über eine Beschädigung der Taube s. Lightbown in MacGregor (1989.1), 262 f.

¹² Lightbown in MacGregor (1989.1), 260; Strong (1990), 122. Vgl. die Krone auf Van Dycks *Portrait Marie de Medicis* im Musée des Beaux Arts in Bordeaux, Larsen (1988) II., 205, Nr. 511. Sie unterscheidet sich deutlich von der von Rubens im Medicizyklus dargestellten Krone.

¹³ Zu den verschiedenen Gründungsmythen s. Ashmole, 178-183; Strong (1977), 178 ff. und Gregory, 112. Vale, 76-91, geht den tatsächlichen Quellen nach.

¹⁴ Strong (1962), 246 und 262; (1972), 59; Lightbown in MacGregor (1989.1), 251.

¹⁵ Strong (1972), 59; (1977), 166 ff.; Ashmole, 195; Adamson in Sharpe und Lake, 174 ff.; Sharpe (1992), 219 f.

¹⁶ Palme, 12 ff.; Loomie, 176 f.; Sharpe (1989), 156; Strong (1962), 249, 172, 59; Lightbown in MacGregor (1989.1), 252 f. Das Meßgeschirr endete wie die Kronjuwelen unter den Puritanern im Schmelztiegel der Münzstätte. Zu Van Dycks Entwurf s. Millar (1982), 86 f. Nr. 43; Held in Wheelock und Barnes, 364 ff. Nr. 102.

¹⁷ Ashmole, 195-198.

33 Die äußeren Abzeichen des Ordens bestanden ursprünglich aus dem
hellblauen Hosenband, zu tragen etwas unterhalb des linken Knies, dem
blauen Mantel, einem karmesinroten Umhang, der von schweren Kordeln und
dicken Tasseln gehalten wird, und einem Hut. Heinrich VIII. führte den
George und die Kette ein. Alle Insignien werden nach dem Tod des Trägers
zurückgegeben.¹⁸ Der Mantel war zwischen 1564 und 1637 purpurrot. Karl I.
ließ neue Mäntel aus himmelblauem genuesischen Samt anfertigen, die zum
ersten Mal bei der Einführung des Kronprinzen in den Orden am 21. Mai
60 1638 getragen wurden.¹⁹ Auf den Porträts Van Dycks trägt Karl I. stets
entweder den *Lesser George* oder den *Great George*. Das Dresdner Bild und
32 das Familienbildnis zeigen außerdem das Ordenszeichen auf seinem Umhang.

Der *Lesser George* ist ein ovaler Anhänger mit einer vom Hosenband
gerahmten Darstellung des hl. Georgs zu Pferde, der die Lanze in den
Drachen stößt. Er sollte die Ritter an ihren Schutzpatron, den tapferen
Soldaten Christi erinnern.²⁰ In Friedenszeiten wurde der Anhänger an einem
Seidenband um den Hals getragen, das beim Reiten quer über die linke
Schulter und unter den rechten Arm geführt wurde. In Kriegszeiten und auf
Porträts in Rüstung mußte der *George* an einer kurzen Goldkette um den
Hals getragen werden.²¹ Das Seidenband war ursprünglich schwarz, Jakob I.
legte 1622 seine blaue Farbe fest.²² Der Anhänger selbst konnte von seinem
Träger nach Belieben mit Edelsteinen geschmückt werden.²³

Dies war beim *Great George* untersagt. Auch er zeigt den hl. Georg als
Drachentöter, aber ohne rahmendes Hosenband. Er wird als goldener
Anhänger einer um 850 g schweren Kette getragen, die aus 26 goldenen
Knoten im Wechsel mit einer roten, vom Hosenband umschlossenen Rose
besteht. Sie symbolisiert die Vereinigung der Ritter als Bund des Friedens und
der Treue. Heinrich VIII. verordnete 1522, Kette und *Great George* an
Feiertagen und den *Lesser George* an allen übrigen Tagen zu tragen.²⁴

Am 27. April 1627 ordnete Karl I. an, daß alle Ordensritter auf der
linken Seite ihrer Umhänge und Mäntel das Georgswappen zu führen hatten,
sofern sie keine Ordensroben trugen. Dieses Abzeichen bestand aus dem
roten Georgskreuz auf weißem Grund, umrahmt vom Hosenband. Es sollte
nicht durch Perlen oder Edelsteine verziert werden.²⁵ Zwei Jahre später ließ
er einen gestickten, vom Kreuz ausgehenden silbernen Strahlenkranz
60 hinzufügen.²⁶

¹⁸ Ashmole, 202. Vgl. Hollars Stich der Insignien, Lightbown in MacGregor (1989.1), 273.

¹⁹ Ashmole, 210.

²⁰ Strong (1962), 261. Zum *Lesser George*, den Karl I. bei seiner Hinrichtung trug, s. Mansfield, 57 und Lightbown in MacGregor (1989.1), 273 und 275, Anm. 49. Er war aus Onyx und barg eine Miniatur Henrietta Marias.

²¹ Ashmole, 228.

²² Ashmole, 227, wohl in Angleichung an das hellblaue Hosenband. Edward III. wählte Blau in Anlehnung an die heraldischen Farben Frankreichs, dessen Königstitel er beanspruchte, Vale, 76.

²³ Ashmole, 226.

²⁴ Ashmole, 221 und 233; Strong (1962), 261; Mansfield, 50. S. Lightbown in MacGregor (1989.1), 272, zu den verschiedenen *Georges* von Karl I.

²⁵ Ashmole, 216. Heinrich VIII. hatte das Georgskreuz als Schlachtenfahne Englands eingeführt, es ist heute Teil des *Union Jack*, Strong (1962), 262 f.; *id.* (1972), 60; Mansfield, 58.

²⁶ Ashmole, 216. Karl I. ließ zu diesem Anlaß eine Medaille mit der Inschrift PRISCI DECUS ORDINIS AVCTVM prägen. S. Strong (1980), 81 und 84 zu Zahlungen an E. Harrison für das Besticken seiner Umhänge. Auf Honthorsts Familienbildnis der Buckingham von 1628 ist bereits der erst ein Jahr später offiziell eingeführte Strahlenkranz zu sehen, C. White, 56, Nr. 75. Er wird auch auf Van Dycks Porträts von *Lennox*, *Karl Ludwig von der Pfalz* und dem *4. Grafen von*

Der hl. Georg als Patron des Ordens war der Schutzheilige Englands und der Soldaten. Seine Verehrung wurde von den Puritanern heftig kritisiert.²⁷ Peter Heylin, Bischof von Winchester und damit Prälats des Ordens, begegnete dem mit seiner 1631 veröffentlichten *Historie of that most famous Saint and Soldier of Christ Jesus, George of Cappadocia*.²⁸ Karl I. wurde in Stücken wie John Denhams *Cooper's Hill, Albion's Triumph, Coelum Britannicum* und Michael Draytons *Poly-Olbion* mit dem hl. Georg verglichen. Rubens malte 1629 für sich den König als Erretter der Prinzessin und der Stadt vor dem Drachen.²⁹ Karl I. tauschte mit dem Grafen von Pembroke ein Bild Raffaels mit dem hl. Georg gegen einen Band mit Zeichnungen Holbeins. Auf dem Gemälde, das B. Castiglione als Geschenk des Herzogs von Urbino für Heinrich VIII. nach England gebracht hatte, trägt der Heilige das Hosenband.³⁰

D. Die Hauptwerke der Königsbildnisse Anton van Dycks

I. Die Reiterporträts

1. Karl I. und M. de St. Antoine unter einem Triumphbogen, 1633 (Buckingham Palace)¹

1

Karl I. reitet dem Betrachter auf einem weißen Pferd durch einen Torbogen entgegen und wird an seiner linken Seite von seinem Reitmeister Pierre Antoine Bourdin, Sieur de St. Antoine, begleitet. Zwei kannelierte Säulen flankieren das Tor, an dessen Seiten eine mächtige grüne Draperie herabfällt. Am linken Sockel lehnt ein großes Wappenschild mit einer Krone. Der König trägt eine Rüstung und einen breiten Spitzenkragen, der *Lesser George* hängt an einem blauen Seidenband quer über seinen Oberkörper. Karl I. stützt seinen Kommandostab auf die rot-goldene Satteldecke und lenkt sein Pferd mit einem *au pas à droite*² aus dem Schatten des Tores in das von links einfallende Licht. Das Gesicht Karls I. ist im Gegensatz zu dem seines Begleiters hell beleuchtet.³ Der Reitmeister blickt ergriffen zum König auf. Er ist rot gekleidet und trägt den Helm Karls I. Sein ausholender Schritt ist

Öl auf Leinwand
368,4 x 269,9 cm
Datiert 1633
H. M. Elizabeth II.
Buckingham Palace,
London
RCIN 405322

Pembroke gezeigt. Wheelock und Barnes, 159 f., Nr. 66; 37; Glück (1931), 442 und 569. Das einzige Porträt Van Dycks von einem Ritter in Ordensroben ist *Henry Danvers* in der Eremitage, Millar (1982), 62 f., Nr. 20.

²⁷ Die weiteren Ordenspatrone, die Trinität und die Jungfrau Maria, spielten vermutlich aus diesem Grund unter Karl I. keine Rolle mehr, Ashmole, 187 f.

²⁸ Strong (1972), 60.

²⁹ Strong (1972), 60 und 63 sowie Anm. 58; Parry (1981), 218; Smuts (1987), 247. Zu Rubens Millar (1972), 56 f., Nr. 84 und Frontispiz; und s. u., 124, Anm. 88.

³⁰ Parry (1981), 217. Es befindet sich heute in Washington. Griffiths, 79 f., Nr. 34; 81, Nr. 36.

¹ Eine gekürzte Fassung dieses Kapitels erschien als „Van Dyck's *Charles I on Horseback with M. de St Antoine*“ in V lieghe (2001), 139-150.

² Vgl. den ähnlichen Sattel in Besitz H. Halfords, die Fransen und der Dekor stimmen überein. Angeblich ließ ihn Karl I. nach der Schlacht bei Naseby in Wistow Hall zurück. Gibb, Taf. XXV. 2. – Zum Schritt s. Dent, 155, Abb. 128, aus Newcastles *Nouvelle Méthode* [1658]. William Cavendish, später Herzog von Newcastle, war Schüler St. Antoinnes und Reitlehrer des Kronprinzen. Worsley, 158. Vgl. auch Pluvinel, 65: „... unnd damit das passagiren in den Volten recht proportionirt sey / so müssen die forderste Schenkel einen Circkel ohngefehr deß Pferds länge machen / und die hinderste einen andern / welcher zwey drittheil kleiner sey.“

³ Nach einer Beobachtung von Hennen, 34.

dem des Pferdes vergleichbar, möglicherweise ein Hinweis auf sein Amt.⁴ Durch das Tor werden hinter Karl I. ein bewölkter Himmel und eine Bucht sichtbar. Die Basis hinter dem Wappenschild ist unvollendet, jene hinter St. Antoine fehlt ganz.⁵ Starke Kontraste in der Farbe und Bewegung bestimmen das Bild. Dem rot-goldenen Ton der unteren Hälfte mit Wappen, Satteldecke und Gewand St. Antoinnes ist oben das Grün der Draperie entgegengesetzt; derart eingerahmt, erscheint Karl I. im Zentrum vor dem gelblich-blauen Himmel. Die neutrale braune Farbe des Torbogens dämpft die sich steigernden Primärfarben. Die strenge Architektur und die dreiteilige Gliederung des Bildes wirken ruhig im Vergleich zu den wehenden Stoffbahnen und dem seine Richtung ändernden Pferd.

Der überwältigende Eindruck, den dieses monumentale Werk am Ende der Galerie von St. James's und später in Hampton Court machte, ließ Orgel und Strong und jüngst Hennen vermuten, es sei als *Trompe l'œil* konzipiert worden.⁶ Dem widerspricht nicht nur der „great large Carved frame“,⁷ der das Gemälde unmißverständlich als solches auswies, sondern auch der deutlich unfertige Zustand der Säulenbasen. Zwar rühmten 1638 Pierre de la Serre und nach 1660 James Yonge die täuschend lebendige Darstellung des Königs, machten jedoch zugleich die Einschränkung, dies scheine so nur aus der Ferne und nur dann, wenn man sich allein auf seine Augen verlasse.⁸

Das bewußte Spiel mit der Fiktion des Seins und dem Erkennen des Scheins war um 1600 in der Malerei eine Forderung an den Künstler. Ein bis ins letzte Detail ausgearbeitetes Bild galt schon bei Plinius als verwerflich, der Apelles lobte, als einziger „quod manum de tabula sciret tollere“.⁹ Auch Cicero schrieb in seinem *Orator*, „quaedam etiam neglegentia est diligens“,¹⁰ was in der Renaissance Alberti, L. Dolce, Castiglione und andere übernahmen.¹¹ Noch 1638 forderte Junius in *The Painting of the Ancients*: „Thus may we very well be satisfied with the Imitation of the chiefest things, assuring our selves that lesser things will follow of themselves.“¹² Diese

⁴ Wendorf, 85. Liedtke (1989), 235, verglich ihn mit dem Hund auf Van Dycks Porträt des *Antonio Giulio Brignole Sale*: zwei treue Diener. Vgl. auch Jeffrey Hudson, der wie andere Diener am Hof rot gekleidet ist. Der Kopf St. Antoinnes ist beinahe im Profil gegeben. Das Profil kennzeichnete einen Untergebenen, s. Peter Meller, „Il Lessico Ritrattistico di Tiziano“, *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi Venezia, 1976*, Vicenza 1980, 325-335, 326. Das Ordenszeichen St. Antoinnes konnte bislang nicht identifiziert werden. Millar (1982), 50; Hennen, 34, Anm. 1.

⁵ Millar (1982), 52, vermutet, es sei Van Dyck wichtiger gewesen, den Farbkontrast beizubehalten, als die Position von Säule und Basis zu klären.

⁶ Orgel und Strong, 58; Hennen, 50, 61, 74.

⁷ Millar (1958-60), 226.

⁸ Pierre de la Serre, o. p.: „... son pinceau en conservant la Majesté de ce Grand Monarque, la tellement animee par son industrie, que si les yeux pouvoient estre creus tout seuls, ils souttiendroient hardiment qu'il vit dans ce portrait, tant l'apparance en est sensible.“; und James Yonge: „In another gallery ... at the end was K. Charles the First on horseback, that as you enter at the opposite end, you will think it real.“; zit. nach Millar (1982), 52.

⁹ Plinius, 321 (Hist. Nat. XXXV. 80).

¹⁰ Cicero, *Orator*, 23. 78, zit. nach Saccone in Hanning und Rosand, 55.

¹¹ Jeffrey M. Muller, „‘Con Diligenza, Con Studio, and Con Amore’: Terms of Quality in the Seventeenth Century“, in: *Rubens and his World. Opgedragen aan Prof. Dr. Jr. R. A. d'Hulst*, Antwerpen 1985, 273-278, 274 und Anm. 7.

¹² Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients, in three Bookes ...*, [1638] Repr. Westmead 1972, 9. Die Originalausgabe *De Pictura Veterum* erschien 1637. Van Dyck kannte sie bereits vor dem Druck, s. seinen Brief an Junius vom 14. August 1636 bei Carpenter, 58 f., S. hierzu auch Wheelock und Barnes, 35, Anm. 24, 69 f. Der Dichter Herrick pries Van Dycks Nachlässigkeit und schätzte es nicht, „when art is too precise in every part“; zit. nach Piper (1962), 90.

gewollte Nachlässigkeit, das *non finito*, entsprach dem Ideal der *grazia*; eine übermäßige Demonstration eigener Fähigkeiten galt als präventios. Gleichzeitig beleidigte es den Betrachter, dessen geistige Fähigkeiten erst durch die mentale Ergänzung von Lücken oder Verborgenen im Gemälde angeregt wurden: „... there was much more intended / With whose omission none must be offended.“¹³ L. Gent zieht in ihrer Untersuchung über das Verhältnis von Malerei und Literatur in der englischen Renaissance das Fazit, dies sei das größte Vermächtnis der Literatur an die Malerei: „its capacity to create at one and the same moment the equipollent illusions of *is* and *is not*, for this is precisely the sense of human life as something that is both shadow and substance which literature of the time brings alive so remarkably vividly.“¹⁴

Das Gemälde verbindet die Themen des perfekten Reiters und des imperialen Anspruchs der Stuarts zu einer Verherrlichung der Regierung Karls I. in Form eines Triumphs. Der Hängungszusammenhang des Bildes und die Ikonographie der Vorlagen zur Pose des Pferdes, deren Studien Van Dycks erhalten sind,¹⁵ bestätigen diese Interpretation als *Encomium*.

Über die elementare Bedeutung der Reitkunst für einen Herrscher ist bereits gesprochen worden. 1550 hatte Federigo Grisone in Neapel mit *Gli ordini di cavalcare* das erste Reitlehrbuch der Renaissance publiziert, das Thomas Blundeville zehn Jahre später ins Englische übersetzte.¹⁶ Grisone hatte 1532 in Neapel eine Reitschule gegründet. Sein Mitarbeiter Giovanni Battista Pignatelli wurde der berühmteste Reitlehrer seiner Zeit, zu dessen Schülern St. Antoine und Antoine de Pluvinel, der Reitlehrer Ludwigs XIII. gehörten. Sein *Le maneige royal* wurde posthum 1623 veröffentlicht und war das einflussreichste Reitlehrbuch des 17. Jahrhunderts.¹⁷ Die italienische Reitschule, die St. Antoine repräsentierte, galt in England als vorbildlich. Ein Schüler Grisones, Alexander, lehrte dort unter Heinrich VIII., Edward VI. hatte einen italienischen Reitlehrer. Sir Philip Sidney lernte bei Pietro Pugliano, und Robert Dallington empfahl die Reitschule eines *Signor Rustico* in Florenz. Auch die Söhne Arundels besuchten eine italienische Reitschule.¹⁸

¹³ George Chapman, Vorwort zu *Ovid' s Banquet of Sencæ* von 1595 (*Intentio, animi actio*, st. 117), zit. nach Mary E. Hazard, „The Anatomy of Liveliness“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33 (1975), 409; Saccone in Hanning und Rosand, 55.

¹⁴ Gent, 65, s. auch 60. Ironischerweise sind es in der Malerei und so auch bei Van Dyck gerade die Schatten, die eine Illusion von Substanz erzeugen.

¹⁵ Hind (1923), 65, Nrn. 46, 47, 48; Vey (1962), 280, Nr. 207; 281, Nr. 208; 282, Nr. 209; Millar (1982), 105, Nrn. 68 und 69; C. Brown (1991), 222 f., Nr. 67; 224 f., Nr. 68; Jaffé (1991), 341 und 343.

¹⁶ Liedtke (1989), 87 ff.; Dent, 142.

¹⁷ Liedtke (1989), 89. Auch Pignatelli hatte um 1598 zwei Reitlehrbücher verfaßt. Kopien der verlorenen Manuskripte sind in Wolfenbüttel, Watanabe-O'Kelly, 76. Zu englischen Reitlehrbüchern der Zeit s. *ibid.*, 69; N. Russel, 81. Nach Pignatelli wurde die Pignatelle, eine Hebelstangentrense benannt, ein ausschließlich in der Hohen Schule verwandtes Hohlgebiß, das für die Pferde weitaus schmerzloser zu tragen war als übliche Trensen. Sie wurde von Pluvinel und Newcastle benutzt. Da sie nur an ihren im Maul liegenden Teilen zu erkennen ist, läßt sich nicht entscheiden, ob das Prunkgebiß von Karls I. Pferd ebenfalls eine Pignatelle ist. Ich danke Ilsemarie Mackensen und Axel Gelbhaar für ausführliche Informationen zu diesem Thema. Die Säulen des Triumphtors erinnern an die Illustrationen C. de Passes in Pluvinels *Maneige Royale*, die von Säulen gerahmt werden. Diese Illustrationen beeinflussten Jordaens' Teppichserie *Die Reitschule* und Velázquez *Balthasar Carlos in der Reitschule* von etwa 1636, Devisscher und De Poorter, 290 ff., Nrn. A 94 - 100; zu Velázquez s. Harris. Abbildungen nach Pluvinel bei Liedtke (1989), 22, Abb. 8; 90, Abb. 74; 239, Tafn. 107-8.

¹⁸ Einstein, 70; Watanabe-O'Kelly, 74; Fletcher, 64.

Der Chevalier de St. Antoine kam Mitte Juni 1603 im Gefolge des Herzogs von Sully nach England, der Jakob I. im Namen des französischen Königs zu seiner Übernahme des englischen Throns gratulierte und ihn für ein Bündnis gegen Spanien gewinnen wollte. Jakob I. hatte für seinen Sohn Henry „avoir des chevaux dresses & ung escuier choisy de ma [Heinrichs IV.] main pour ayder a monter a cheval.“ gewünscht. Heinrich IV. versicherte ihm, St. Antoine sei ein „expert au mestrer de bonnes mœurs & loyal“, er würde ihm seinen eigenen Sohn anvertrauen, außerdem habe er eine gute Erziehung genossen und sei sehr reich.¹⁹ St. Antoine galt als „in all respects the best and most complete horseman of the age“, er sei weit mehr zu schätzen als die sechs Pferde, „richly caparisoned“, die gleichzeitig König Jakob I. geschenkt wurden. Prinz Henry, noch in Schottland, erhielt eine goldene Lanze und einen mit Diamanten verzierten Helm, einen Fechtlehrer und ein auf Sprünge dressiertes Pferd.²⁰ Der neunjährige Prinz war übergücklich und bedankte sich bei Heinrich IV. am 28. November.²¹ Nur wenig ist über St. Antoinnes Leben in England bekannt. Er verhandelte bei Henrys Wunsch nach einer vergoldeten und emaillierten Rüstung, einem Schwert und Pistolen mit dem französischen Botschafter La Boderie.²² Im März 1608 begleitete er den jungen Robert Devereux, 3. Graf von Essex, nach Fontainebleau, wohin dieser von Heinrich IV. zur Jagd eingeladen worden war, „And bycause none of any L.^s owne attendants were acquainted wth the maner, and customes of this Court: therefore recourse was had to Monsieur de S^t Antoynies experience, and iudgment in that behalf ...“²³ Aus einem ähnlichen Grund wird er am 21. November 1626 zu dem Essen geladen gewesen sein, das der französische außerordentliche Botschafter, der Maréchal de Bassompierre, für Buckingham gegeben hat.²⁴ Am 11. Oktober 1609 erhielt St. Antoine £5, nachdem er junge Pferde aus Redding (Reading?) geholt hatte.²⁵ Ebenfalls in diesen Jahren wurde auf seine Veranlassung die erste Reitschule Englands neben dem St. James's Palast gebaut, in dem später Van Dycks Bild hängen sollte.²⁶ Sie wurde Vorbild für viele weitere Schulen, wie etwa jene von John Smithson für William Cavendish, den 1. Grafen von Newcastle und St. Antoinnes Schüler, in Welbeck Abbey 1623 und in Bolsover Castle um 1630-34, oder die Reitschule von George Trenchard in Wolfton, Dorset.²⁷ Als Prinz Henry

¹⁹ B. M. Harl. M. 1760, f. 24, Kopie eines Briefes von Heinrich IV. an Jakob I.

²⁰ *Memoirs of Maximilian de Bethune, Duke of Sully, Prime Minister of Henry the Great*, Newly translated from the French Edition of M. de l'Ecluse, To which is annexed the Trial of Francis Ravaillac, for the Murder of Henry the Great, In 5 Volumes, Edinburgh 1805, III., 192 f.

²¹ B. M. Harl. MS 7007, f. 163, Prinz Henry an Heinrich IV., Richmond, 28. November 1603. Dieser und der in Anm. 19 genannte Brief sind zu unleserlich, um korrekt vollständig wiedergegeben zu werden.

²² Rye, 253; Birch (1760), 68-70. Die Rüstung befindet sich heute in Tower.

²³ B. M. Harl. MS 7007, f. 180, Georg Carew an Prinz Henry, Paris, 1. April 1608. Essex befand sich von 1607-1609 in Europa auf *Grand Tour*.

²⁴ Bassompierre, 101; Gabriele Finaldi (hrsg.), *Orazio Gentileschi at the Court of Charles I*, Bilbao 1999, 10.

²⁵ Rye, 253.

²⁶ Colvin IV., 244 f.; Strong (1986), 84; Worsley, 159, Abb. 2. Vgl. auch die Ansicht des St. James's Palace von 1707 in Leonard Knyffs und Jan Kips *Britannia Illustrata*, John Harris (hrsg.), *Die Häuser der Lords und Gentlemen*, Dortmund 1982, 14-15. Für Prinz Karl wurde 1614-15 bei den Reitställen von Charing Cross eine eigene, 80 Fuß lange Reitschule gebaut, Colvin IV., 164.

²⁷ Strong (1986), 64; Worsley, 159 f.; Robertson, 411; Margaret, Duchess of Newcastle, *The Life of the Duke of Newcastle* [1667], London 1915, 134.

1612 starb, führte St. Antoine bei der Beerdigung ein Trauerpferd. Er wurde nun in den Dienst Karls I. übernommen. Unter seiner Leitung gelangte die Reitkunst in England zu ihrer höchsten Blüte. Er starb als reicher Mann.²⁸

Das Pferd Karls I. ist ein feingliedriger Schimmel mit langer, lockiger Mähne, die zwischen den Ohren mit einer roten Schleife zusammengebunden ist. Muskeln, Sehnen und Knochen treten unter der Haut vor allem an Kopf und Beinen deutlich hervor. Dieses als „trocken“ bezeichnete Schönheit ideal ist noch heute Kennzeichen eines edlen Pferdes. Die Ohren sind wachsam gespitzt nach vorn gerichtet, das Tier signalisiert Aufmerksamkeit.²⁹ Es führt eine Passage aus, eine Lektion der Hohen Schule, die aus der Piaffe heraus geritten wird und „die höchste Vervollkommnung des Trabes in äußerster Versammlung“ darstellt.³⁰ Karl I. führt sein Pferd in eine Wendung nach rechts, seine behandschuhte Zügelhand wird neben dem rechten Auge des Pferdes sichtbar. Wie Pluvinel bemerkte, neigen die meisten Pferde von Natur aus nach links, weil sie von dort gesattelt werden und die Stallknechte sie mit der rechten Hand führen, „dadurch sie ihnen den Kopff auff die lincke Seiten ziehen“.³¹ Indem Karl I. sein Pferd gegen dessen Inklination lenkt, weg von seinem Reitlehrer, demonstriert er einmal mehr seine Meisterschaft in der Beherrschung der Reitkunst. Die in der beginnenden Richtungsänderung festgehaltene Bewegung des Tieres verleiht dem Gemälde Kraft und Statuarik. Die Funktion des Pferdes als Basis des Herrschers steht so in Analogie zur Funktion der Architektur, deren Rolle auch das Wappen und St. Antoine zumindest bildlich übernehmen.

Die Pose des Pferdes kennzeichnete es als kaiserliches Reittier, wie eine Übersicht der Vorbilder zeigen wird. Ein zweiter, paralleler Bedeutungsstrang weist es als paradiesisches Pferd aus. Als solches hatte es Teodoro Ghisi 1588 im Hintergrund der Erschaffung Evas in seinem *Symbolum apostolorum* dargestellt. Auch Jan Brueghel d. Ä. hatte es zwischen 1613 und 1616 für seine Paradiesszenen mit der *Erschaffung Evas* im Frankfurter Städel, der *Versuchung* im Mauritshuis und dem *Sündenfall* im Victoria and Albert Museum verwendet, ebenso auf seiner Darstellung des *Einzugs in die Arche Noah* im J. Paul Getty Museum.³² In der antiken Mythologie schuf und zähmte Neptun das Urpferd Skyphios.³³ Der

²⁸ Worsley, 158; Bassompierre, 81; Vertue V., 25, „dyd worth 2000^l pound“; Vertue IV., 93, erwähnt „Ld. Pembroke’s account of him“: Es ist unklar, worum es sich hier handelt. In Henry Earl of Pembroke, *A Method of breaking Horses ...*, London ²1757, wird St. Antoine nicht erwähnt.

²⁹ Rees, 75; Morris, 15. In Melton Constable wird ein Van Dyck zugeschriebenes Pastell, etwa 60 x 46 cm, aufbewahrt, das St. Antoine darstellen soll, mir erscheint dies jedoch zweifelhaft. Eine Kopie nach Van Dyck im Brustbildformat befand sich 1907 im Prager Kunsthandel.

³⁰ Kapitzke, 213. Versammlung gilt als höchste Ausbildungsstufe, als Einklang von Pferd und Reiter, die sich beim Pferd in entspannter, aufgerichteter und ausbalancierter Haltung äußert, sie wurde schon von Xenophon gefordert. Kapitzke, 301 ff.; Watanabe-O’Kelly, 73 ff.; Baum, 254, Anm. 22.

³¹ Pluvinel, 20.

³² Marinelli, 151 Abb. 25; zu Brueghel s. Ertz, 603, Nr. 274, Abb. 311; 605, Nr. 291, Abb. 314; 608, Nr. 308, Abb. 317, und Nr. 273 und Taf. 308. Vgl. auch den *Einzug in die Arche Noah* von Cornelis Saftleven von 1660 im Kunsthandel, Wolfgang Schulz, *Cornelis Saftleven 1607-1681. Leben und Werke. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Berlin und New York 1978, 196, Nr. 536; *Country Life* 11. April 1996, 79. Das Pferd ist jedoch braun.

³³ Vgl. z. B. das Gemälde von Jordaens im Palazzo Pitti, Devisscher und De Poorter, 228, Nr. A 72. Nach Orgel und Strong, 71, galt das Pferd als Verkörperung der Kraft des Ozeans, der wildesten natürlichen Energie, die mit ihrer Zähmung durch die Vernunft zur Ordnung gebracht wurde. Jeder Reiter war daher eine Art Neptun. S. auch *ibid.*, 365, Z. 100 f.

Meeresgott spielte in der Hofkultur der Stuarts als Herrscher über ein Inselreich eine große Rolle.³⁴ Die Bucht im Hintergrund des Bildes erinnert an Großbritanniens Begrenzung durch das Meer und es scheint, als käme das Pferd von der Küste. Nicholas Morgan beklagte 1609 in seiner *Perfection of Horsemanship*, das Wesen der Pferde habe sich seit der Schöpfung beträchtlich verschlechtert.³⁵ Karl I. reitet hier das ursprüngliche Pferd der göttlichen Schöpfung, das vollkommenste Reittier, das je existiert hat.

Den Aspekt der Reinheit und Unverdorbenheit bringt auch die weiße Farbe des Pferdes zum Ausdruck. Grisone ordnete Schimmel dem Wasser und dem phlegmatischen Temperament zu.³⁶ Astrologisch gehörten sie zu Merkur. Von ihm beeinflusste Pferde hatten eine hohe Stirn, ein langes Gesicht, Nase und Hufe sowie schöne Augen. Sie waren bei einer günstigen Konstellation der Gestirne fügsam, behende, heiter und glücklich.³⁷ Van Dycks Geschöpf entspricht dem völlig. Die weiße Farbe erhält ebenfalls Gewicht als Symbol im Zusammenhang mit Britannien, dessen alter keltischer Name Albion vom lateinischen *albus*, weiß, in Bezug auf die Kreidefelsen vor Dover stammt, die der Reisende nach England als erstes sah. In *Albion's Triumph* von 1632 - König Albanactus herrscht in Albipolis über Albion, will Albanien erobern, wird jedoch, von Amors Pfeil getroffen, besiegt, und von Albanien's Göttin Alba zum Mitregenten ernannt - spielen sämtliche Namen auf die weiße Farbe an.³⁸ Auch im sakralen Bereich kam dem weißen Pferd eine große Bedeutung zu. Der erste der vier Reiter der Apokalypse ritt ebenso wie Christus einen Schimmel. Es wurde ein Symbol der Kirche.³⁹

³⁴ Beim Empfang Christians IV. am 31. Juli 1606 saß auf einem Triumphbogen Neptun auf einem Seepferd, Bergeron (1971), 92. In *Love's Triumph through Callipolis* von 1631, *Albion's Triumph* von 1632 und in den letzten beiden Masken für Jakob I. spielte Neptun eine Rolle. Das für 1624 geplante Spiel *Neptun's Triumph for the Return of Albion* wurde abgesagt. Neptun verkörperte hier Jakob I. In der Eingangsszene standen zwei Neptun gewidmete Säulen. Orgel und Strong, 54, 71, 363 ff.; Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge 1984, 161; Patricia Fumerton, *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*, Chicago und London 1991, 169-206. Ein geplantes Triumphtor an Temple Bar von Inigo Jones 1636 sollte von einer Reiterfigur Karls I. zwischen Statuen von Neptun und Ceres bekrönt werden, s. u. 70, Anm. 82. 1628 hatte Karl I. Medaillen prägen lassen, deren Revers ein mit einem Dreizack verbundenes Szepter und die Umschrift REGIT VNVS VTROQVE zeigt, Hawkins, 250, Nr. 26; 251, Nrn. 2, 9 und 30. In der Long Gallery Whitehalls hing ein Bild Neptuns über dem Kamin, Millar (1958-60), 48 Nr. 33. Auf Nocerets *Familienbildnis Ludwigs XIV.* hält Henrietta Maria wie Amphitrite einen Dreizack, Perlen und Korallen, Schama, 155. Prinz Henry hatte 1611 einen gigantischen Neptun für eine *peschiera* geplant, Eiche, 13 f. Puget de la Serre schrieb 1639 über den Besuch Marie de' Medicis bei Karl I., „je m'imaginois cétoit la Deesse Cibelle qui venant visiter son Fils Neptune“; o. p.

³⁵ N. Russell, 81.

³⁶ Federigo Grisone, *A newe booke containig the arte of ryding, and breakinge greate horses ...*, Übers. Thomas Blundeville, London 1565, o. p. Ein Rappe entsprach der Erde und der Melancholie, ein Brauner der Luft und einem sanguinischen Temperament, ein Fuchs dem Feuer und der Cholerik.

³⁷ Julius S. Held, „Jordaens and the Equestrian Astrology“, in: *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Hg. Georges Theuris, Brüssel 1949, 153-156, 155, zitiert *La Gloria del Cavallo* von Pasquale Caracciolo, Venedig 1566.

³⁸ *OED* 21989, I., 297; Fischer u. Burwell, 18; Hennen, 35 f. Warner, 62, bezeichnete Albion als Sohn Neptuns. Der Legende nach war Albanactus der dritte und jüngste Sohn des Brutus, Albany wurde später zu Schottland. Brutus benannte Albion nach sich in Britannien um. Monmouth, 72, 75.

³⁹ Apokalypse 6: 2; 19: 11: „Und ich sah den Himmel geöffnet, und siehe da, ein weißes Pferd, und der darauf saß, heißt „Treu und Wahrhaftig“, und mit Gerechtigkeit richtet er und führt Krieg.“ Gertrud Bing brachte das Zitat „Equus albus mater ecclesia est“, in „The Apocalypse Block-Books and their Manuscript Models“, *JWCI* V, (1942), 143-158, 154, Anm 1. S. auch LCI III., 412; Baum, 140.

Heilige wie der hl. Georg oder der hl. Martin ritten einen Schimmel. In Folge der antiken Vorstellung vom Sonnengott Sol als Lenker der weißen Pferde, die den Sonnenwagen des anbrechenden Tages zogen, wurde der Schimmel zum Lichtsymbol der Epiphanie, die wiederum gleichbedeutend sein konnte mit dem Adventus, der Ankunft des Herrschers.⁴⁰ Auch dieser ritt bei seinem festlichen Einzug einen Schimmel, wie noch zu besprechen sein wird.

Diese Idee scheint sich auch bei Van Dycks Darstellung Karls I. zu finden. Durch den niedrigen Horizont werden Pferd und Reiter von einem wolkenbedeckten, von gelb-orangen Streifen durchzogenen Himmel hinterfangen, der an einen Sonnenaufgang erinnert. John Bate gab 1633 folgende Anleitung, wie eine Landschaft zu malen sei: „... make a faire Horizon, expressing the Heavens more or lesse over-cast with Clouds; and if you expresse the Sun, make it rising or setting behind some Hill or Mountaine, and then let all the light of the trees, be given thitherward, and your clouds must be shadowed from the Sunne.“⁴¹ Van Dycks Himmel könnte daher als Ausdruck für „Sonne“ verstanden werden. Im selben Jahr ließ Karl I. aus Anlaß seiner Rückkehr aus Edinburgh eine Medaille von Nicolas Briot herausgeben, die ihn auf der Vorderseite im Profil nach links gerüstet zu Pferd darstellt, sein Marschallstab zeigt auf das Auge der Providentia.⁴² Die Umschrift lautet: CAROLUS AUGUSTISS. ET. INVICTISS. MAG. BRIT. FRAN. ET HIB. MONARCHA. Der Revers zeigte die Sonne mitten über London, den Buchstaben E für Edinburgh und die Inschrift SOL ORBEM REDIENS SIC REX ILLUMINAT URBEM. Die Vorstellung von Karl I. als *sol invictus* findet sich auch im Maskenspiel *Love's Triumph through Callipolis* vom 9. Januar 1631. Hier verwandelte der Festzug des Sonnengottes zu seinem Tempel die Stadt in eine strahlende „city of the sun“.⁴³

In der Komposition von Pferd und Reiter unter einem Triumphtor verschmolz Van Dyck zwei Bildtraditionen. Die ältere vom Reiter unter einem Torbogen findet sich in der Grab- und Bauplastik, der Freskenmalerei sowie in Stichen des späten 15. und 16. Jahrhunderts. Die jüngere des sich in frontaler Verkürzung auf den Betrachter zu bewegenden Pferdes entstand Anfang des 17. Jahrhunderts mit dem *Portrait des Herzogs von Lerma* von Rubens.

Eine umfassende Behandlung des wichtigen Motivs von Reiter und Torbogen fehlt in der kunsthistorischen Literatur, weshalb im folgenden auch für Van Dyck nicht relevante Beispiele aufgelistet werden. Eine der frühesten Darstellungen eines Reiters unter einem Bogen findet sich in der mittleren

⁴⁰ Träger, 95-98; Kantorowicz (1944), 212; LCI III, 412; Baum, 40-46 mit weiteren Beispielen.

⁴¹ Bate, 147.

⁴² Hawkins, 267, Nr. 62; Roberts (1999), Taf 8, Nr. 122; Peacock in Corns, 193 Abb. 9.8; Evelyn, 109, Nr. 31. Vgl. auch Nr. 32 von 1642, wo Karl I. und Henrietta Maria als Phoebus und Diana dargestellt sind. Schon auf einer Medaille anlässlich ihrer Hochzeit 1625 wurden sie als Apoll und Diana gezeigt, s. Peacock in Corns, 188 f. Abb. 9.5. Zu Henrietta Maria und der Ikonographie von Diana s. Sykes (1991).

⁴³ Hart, 188, s. auch 155 ff. Am ersten Triumphtor des Festeinzugs von Jakob I. 1604 in London wurde ein mit Wolken bemalter Vorhang beiseite gezogen, „as at the rising of the sunne, all mists were dispersed and fled.“ Auf diesem Tor befanden sich der *genius urbis* und Tamesis, die Parallelen zur Medaille, dem Maskenspiel und Van Dycks Gemälde sind deutlich. Bergeron (1971), 76. S. auch Warnke (1992), 142. Weitere Beispiele zur Analogie Karl I. - Sonne aus Regierungsansprachen bei Wende (1991), 64 f. Zu Van Dycks *Selbstbildnis mit Sonnenblume* s. unten, 239.

Nische über dem linken Querhausportal von S. Maria Maggiore in Bergamo, wo der hl. Alexander frontal zu Pferd unter einem Dreipaß erscheint. Die Statue ist 1353 datiert. Sie beeinflusste möglicherweise die Entwurfskizze eines Pisanelloschülers für ein Triumphtor in Neapel von etwa 1446, möglicherweise für den Triumphbogen des Alfonso im Castel Nuovo. Der gerüstete Reiter erscheint in einer Nische über dem eigentlichen Tor, das Pferd bäumt sich frontal in einer Levade auf. Wohl die früheste ausgeführte Reiterstatue eines Fürsten in einer Nische unter gotischen Bögen stellte Karl VII. von Frankreich über dem Eingangstor des Palais Jacques Cœur in Bourges dar. Sie entstand zwischen 1448 und 1451.⁴⁴ Von 1469-70 datieren Cossa Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara, auf denen im *Monatsbild April* der Schiedsrichter des *Palio di San Giorgio*, des Wettrennens auf der Via Grande zu Ehren des hl. Georgs an dessen Festtag, dem 23. April, zu Pferd beinahe frontal unter einem Torbogen steht. Etwa zehn Jahre später entstand in Bergamo das *Grabmal des Bartolommeo Colleoni* von Giovanni Antonio Amadeo. Colleoni ist zu Pferd im Profil dargestellt.⁴⁵ Um 1500 wurde der Flügel von Blois errichtet, der über dem Eingangstor *Ludwig XII.* nach links reitend in einer Nische zeigt, die von zwei spätgotischen Bögen beschlossen wird. Charles Seure fertigte 1857 eine Kopie und ersetzte die ursprüngliche Statue. Jeweils von um 1530 datieren das Grabmal des Gatten der Diana von Poitiers, *Louis de Brézé*, von Jean Goujon in der Kathedrale von Rouen und der Hochaltar des Jean Mone, Hofbildhauer Karls V., in Notre Dame zu Hal.⁴⁶ Die *Mantelspende des hl. Martin* wird dort im Profil nach links unter einem von Säulen flankierten Tor gezeigt. In England wurde 1590 in Lumley Castle eine Reiterstatue *Edwards III.* unter einem Bogen in der großen Halle aufgestellt.⁴⁷ Zur selben Zeit entstand in Dresden das Pirnaische Tor mit dem von Andreas Walther III. ausgeführten Reiterstandbild *Christians II.* in einer rundbogigen Nische über dem Tor. Wie auf der Neapler Zeichnung vollführt das Pferd frontal eine Levade. Zwischen 1597 und 1601 entstand die berühmte, 7 m hohe *belle cheminée* von

⁴⁴ *Il Protiro settentionale di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1998, Abb. S. 6, 80; Hanno-Walter Kruft und Magna Malmanger, „Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung“, *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 6 (1975), 213-305, 238; G. L. Hersey, „The Arch of Alfonso in Naples and its Pisanellesque Design“, *Master Drawings* VIII/1 (1969), 16-24, Taf. 11. Die Statue Karls VII. ist heute zerstört. – Christian de Mérindol, „Nouvelles observations sur l'hôtel Jacques-Cœur à Bourges: l'hommage au roi“, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1989), 189-210. Ich danke Annie Beaudoire für ihre Hilfe.

⁴⁵ Zu Cossa s. Charles Michael Rosenberg, *Art in Ferrara during the Reign of Borso d' Este (1450-1471): A Study in Court Patronage*, Diss. Ann Arbor, Michigan 1974, 196; Varese, 359, Abb.3. Zu Colleoni s. Panofsky (1964), 92, Abb. 381; Efreim Bresciani, *Capella Colleoni in Bergamo. Le riproduzioni degli elementi decorativi*, Mailand 1995, 47 Abb. 21. S. auch Weisbach, 96 ff.; R. Schneider, 96; Chartrou, 65.

⁴⁶ Fernand Bourmon, *Blois, Chambord et les Chateaux du Blésois*, Paris 1911, 29; *Country Life* 11. April 1996, 49, Abb. 3, nach freundlichem Hinweis von Sophie Reinhardt. Panofsky (1964), 91, Abb. 378; Georg Kauffmann, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 8)*, Frankfurt a. M. und Berlin 1990, 279, Abb. 247. Möglicherweise ebenfalls von Jean Goujon stammte die sich in einer rundbogigen Nische nach rechts in eine Levade erhebende Reiterstatue des *Anne de Montmorency* über dem Portikus seines Schlosses Écouen, Liedtke (1989), 190, Nr. 52. Die Darstellung von Pferden bzw. Reitern in der Grabplastik mag mit der Vorstellung vom Pferd als Seelenträger oder *Psychopompos* verbunden gewesen sein, die ihrerseits an die Idee des Adventus geknüpft war. Es wird so zum Symbol der Auferstehung. LCI III., 414; Baum, 31-35.

⁴⁷ Strong (1969.2), 45, Abb. 38; Hearn, 158 f., zu Nr. 105.

Fontainebleau, die eine Reiterstatue *Heinrichs IV.* von Mathieu Jacquet im Profil nach links zeigte. Sie stand in einer von Doppelsäulen flankierten Nische über der Feuerstelle.⁴⁸ 1609 stellte man als Abschluß der Bauarbeiten am Hôtel de Ville in Paris eine Reiterstatue *Heinrichs IV.* im Profil von Pierre Biard in eine bogenförmige Nische über das Eingangsportal. Im Teatro Farnese in Parma entstanden 1618-19 die Reiterstatuen Alessandro und Ranuccio I. Farneses von Giovanni Batista Aleotti und L. Reti, die im Profil unter gemalten Bögen über aufgeblendeten Triumphbögen an den Seiten des Theaters stehen.⁴⁹ Das Fresko *Die Schlacht von Ostia*, das Giulio Romano 1517 nach Entwürfen Raffaels in der Stanza dell'Incendio des Vatikan vollendete, zeigt im Hintergrund einen Reiter, der mit drei Begleitern durch ein Tor der Rocca di Ostia schreitet. Diese kleine Szene kommt dem Motiv bei Van Dyck am nächsten, doch läßt sich nicht belegen, daß er es gekannt hat. Parmigianino führte um 1520 für die zweite Kapelle in San Giovanni Evangelista in Parma das *Fresko eines Heiligen* aus, möglicherweise San Secondo, neben einem sich annähernd frontal aufbäumenden weißen Pferd unter einer Bogenarchitektur.⁵⁰ Die im Profil reitenden Heiligen *San Giovita* und *San Faustino* malte Moretto unter Torbögen in S. Maria in Valvendra in Lovere.⁵¹ Die früheste graphische Darstellung ist Dürers *kleines Pferd* von 1505, ein ohne Reiter im Profil nach links gezeigter Schimmel.⁵² Es beeinflusste möglicherweise die Bildnisse *Kaiser Maximilians*, von Hans Burgkmair 1508 gestochen, eine Buchillustration *Philipps von Makedonien mit Alexander* zu Pferd über Feinden von 1515 und *Karl V. als Sieger über die Türken* von einem Antwerpener Künstler um 1535-40, die ebenfalls nach links im Profil auf einem Schimmel reiten.⁵³ Eine umgekehrte Position findet sich in Hans Dauchers Relief von *Kaiser Maximilian als hl. Georg*. Das Pferd über dem *behexten Stallknecht*, einem Holzschnitt Baldung Griens von 1544, steht abgewandt auf der Schwelle unterhalb einer rundbogigen Türöffnung und wirft seinen grimmigen Blick zurück. Hier wird der Bogen vom Rahmen des Stiches beschnitten.⁵⁴

⁴⁸ Das Tor wurde nach 1820 abgerissen. Fritz Löffler, *Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten*, Dresden 1955, 21 f., Abb. 15; Damian Dombrowski, „Das Reiterdenkmal am Pirnischen Tor zu Dresden. Stadtplanung und Kunstpolitik unter Kurfürst Christian I. von Sachsen“, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3.F., 50 (1999), 107-146. Dombrowski behandelt erstmals das Motiv von Pferd und Reiter unter einem Bogen und nennt vor allem für Frankreich noch eine Reihe weiterer Beispiele, 114-116; 141 Anm. 62. - Auch der Kamin ist demontiert, die Reiterstatue befindet sich heute im Salon Saint-Louis in Fontainebleau. Édouard-Jacques Ciprut, *Mathieu Jacquet. Sculpteur d'Henri IV.*, Paris 1967, 54-62; Jean Ehrmann, „La Belle Cheminée du château de Fontainebleau“, *Actes du Colloque International sur l'art de Fontainebleau*, hg. André Chastel, Paris 1975, 117-124.

⁴⁹ Ballon, 11, Abb. 5. Bruno Adorni, *L'Architettura Farnesiana a Parma 1545-1630*, Parma 1974, 71, 101.

⁵⁰ Deoclecio Redig de Campos, *Raphaels Fresken in den Stanzen*, Stuttgart 1984, Taf. 70. - Sydney J. Freedberg, *Parmigianino. His Works in Painting*, Cambridge 1950, 157 f., Taf. 11.

⁵¹ Alessandro Bonvicino, *Il Moretto*, Bologna 1988, 34.

⁵² Knappe, Abb. 44. Ein Titelblatt von 1505 zeigt unter einem Bogen zwei Bischöfe. Zwischen ihnen erscheint das Reiterstandbild des Regisole, eines Sonnenkönigs, von etwa 200-300 n. Chr., die einzige erhaltene antike Reiterstatue neben der Marc Aurels. Liedtke (1989), 147, Nr. 9.

⁵³ Arthur Burkhard, *Hans Burgkmair d. Ä.*, Berlin 1932, 32, Nr. 14, Taf. XII, von Einem, 17 f., Jacquot, Taf. XL. 1; Liedtke (1989), 186, Taf. 48.

⁵⁴ Oberhaidacher, Abb. 48, im Kunsthistorischen Museum in Wien. Liedtke (1989), 263, erwähnt Pozzoserratos Fresken der Villa Soranza sul Brenta, mir ist davon keine Abbildung bekannt.

Diese Darstellungsform war bis auf wenige Ausnahmen auf Herrscher und Heilige beschränkt; auffällig ist ihre frühe Konzentration in der norditalienischen Lombardei und der Emilia Romagna. Bis auf die Stiche, die den Bogen meist als dünnen Rahmen verwenden, war die Kombination von Reiter und Torbogen in einen größeren architektonischen Zusammenhang eingebunden. In nur vier der genannten Beispiele erscheint das Pferd frontal und vollführt dabei mit einer Ausnahme jeweils eine Levade. Bis auf die Stiche und das Reiterstandbild Edwards III. in Lumley Castle, das Karl I. gekannt haben wird,⁵⁵ waren die erwähnten Beispiele dem König oder Van Dyck vermutlich nicht geläufig.

Die Hauptansichtsseite einer Reiterstatue war meist das Profil. Auch im gemalten Reiterbildnis war die Profilansicht seit Tizians *Karl V. bei Mühlberg* bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts maßgebend. Die drei Reiterbildnisse, die bis 1633 in England entstanden sind, zeigen alle das Profil.⁵⁶ 1603 schuf der junge Rubens mit seinem *Porträt des Herzogs von Lerma* einen neuen Typ des Reiterporträts, der schnell zum Vorbild wurde.⁵⁷ Lerma reitet dem Betrachter entgegen, nicht mehr an ihm vorbei, und bewirkt damit einen unmittelbaren, bewegenden Eindruck. Die Darstellung eines Pferdes in perspektivischer Verkürzung war in der Bildnismalerei ein Novum. Sie war die Synthese zahlreicher Anregungen, vor allem der Statue des *Marc Aurel* in Rom. Erstieg man die Treppe zum Kapitol, wo Michelangelo die Reiterstatue 1539 hatte aufstellen lassen, so schien sie einem nun frontal entgegen zu reiten, was Rubens beeindruckt haben muß. Als weitere Vorläufer gelten Giambolognas Statue *Cosimos I.*, ein Teppich in Tournai mit *Alexander und Bucephalus*, der *Einzug Philipps II. in Mantua* aus Tintoretts Gonzagazyklus von 1549 in München, die verschollene *Caesaren Serie* des Frans Floris und die kleinen Reiter von Giulio Romano, die sich 1633 in der Galerie von St. James's befanden.⁵⁸

Wie J. Müller Hofstede jüngst zeigen konnte, war ein weiteres Reiterbildnis des Rubens für Van Dyck von noch größerem Einfluß als das Porträt Lermas. Das nun als Bildnis des Don Rodrigo Calderón identifizierte Gemälde auf Windsor Castle galt lange als Werkstattarbeit und ist daher wenig beachtet worden. Es entstand 1612, als sich Calderón, der Favorit Lermas, nach gescheiterten Verhandlungen in Holland auf dem Rückweg nach Spanien für einige Tage in Antwerpen aufhielt. Rubens' Bildschöpfung wurde in Flandern schnell zum Vorbild. Seine Formulierung des Pferdes

⁵⁵ Zur Verbindung seines älteren Bruders Henry mit Lumley s. Strong (1986), 200 ff.

⁵⁶ Meller, 57. Bei den englischen Reiterporträts handelte es sich um das Porträt des *William Cecil, Lord Burghley* in Oxford, *Prinz Henry* in Parham Park und Rubens' zerstörtes *Reiterbildnis des George Villiers, Herzog von Buckingham*, 1627, ehem. Osterley Park. Zu Burghley und Henry s. u., 122 f.; zu Rubens s. Vlieghe (1987), 64 ff., Nr. 81, Liedtke (1989), 127, Taf. 21. Zum vorbereitenden Stich Wilhelm de Passes s. Griffiths, 70 Nr. 25.

⁵⁷ Glück (1937), 211, wies zuerst auf die Verbindung des Porträts Karls I. zum *Lerma* hin.

⁵⁸ Müller Hofstede (1965), 92 ff.; Warnke (1965), 14; *Van Dyck a Genova*, 294 f., Nr. 59. Tintoretts *Einzug Philipps II. in Mantua* hat sicher Taddeo Zuccaris Fresko mit dem *Treffen Franz I., Karls V. und Kardinal Alessandro Farneses in Paris* in der Sala dei Farnesi in Caprarola beeinflußt, das in der Haltung des Pferdes, dem aufschauenden Diener und dem Stadttor rechts einige wichtige Elemente des Van Dyck vorwegnimmt. Warnke (1965), 80 Anm. 57; Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento*, Mailand 1998, Bd. I, 189 f., Abb. 53-55. – Vgl. auch die Zeichnung von A. Caron nach der *Verleumdung des Apelles*. Richard Foerster, 'Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 43 (1922), 126-36, 127, Abb. 1.

zählte zu den populärsten und bekanntesten seiner Art, Van Dyck wird sie aus seiner Zeit bei Rubens und aus dem Werk Jan Brueghels d. Ä. gut gekannt haben. Er übernahm das Motiv für sein Bildnis des englischen Königs fast wörtlich, veränderte es jedoch, indem er es spiegelte und dem Pferd eine weitaus elegantere Gestalt verlieh. Auf seinen Zeichnungen im Britischen Museum studierte er die Anatomie genau, um das ältere Vorbild in ein natürlicheres und graziöseres Geschöpf zu verwandeln.⁵⁹

2, 3, 4

Drei graphische Werke scheinen Rubens und auch Van Dyck beeinflusst zu haben. In der von Theodor Galle gestochenen Caesarenfolge des Stradanus ist nur *Julius Caesar* auf einem Pferd in verkürzter Frontalansicht wiedergegeben.⁶⁰ Die Titelseite zu Anthoine de Bandoles *Les vies paralleles de César et de Heinrich III.*, Paris 1609 von L. Gaultier, zeigt links Caesar in vergleichbarer Haltung wie bei Stradanus, das Pferd wendet sich jedoch nach rechts, die Beinstellung ist leicht verändert.⁶¹ Bis auf das etwas mehr nach oben gezogene rechte Vorderbein ist diese Pose nahezu identisch mit der des Pferdes von Van Dyck. Vermutlich wurde sie auf Wunsch des Königs für sein Bild gewählt. Über zehn Jahre hinweg war ein Stich Renold Elstracks verbreitet worden, der Karl I. reitend zunächst als Prince of Wales, dann als König mit zweimaliger Aktualisierung der Physiognomie und der Mode zeigte.⁶² Die Beinstellung des Pferdes kommt jener bei Van Dyck am nächsten und ist eng verwandt mit der Darstellung auf Gaultiers Titelseite.⁶³

6

7

⁵⁹ Justus Müller Hofstede, „Rubens‘ Reiterporträt des Don Rodrigo Calderón, Favorit des Herzogs von Lerma“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 63 (2002), 259-282. S. zu diesem Bild auch Lucia G. A. Thijssen, „Diversi ritratti dal naturale a cavallo: een ruiterportret uit het atelier van Rubens geïdentificeerd als Ambrogio Spinola“, *Oud Holland* 101 (1987), 50-64. Rubens benutzte das Schema des frontal verkürzten Pferdes häufig, so in der *Einnahme von Jülich* aus dem Medicizyklus, Otto von Simson, „Politische Symbolik im Werk des Rubens“, in *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, Hg. Erich Hubala, Konstanz 1979, 7-35, 27; Hennen, 88 f.; in einer Skizze zu *Abraham und Melchisedek*, Larsen (1981), 317; im Entwurf zum *Triumph Heinrichs IV.*, Liedtke (1989), 237 Taf. 105; im *Porträt Alberts, Erzherzog von Österreich*, Vlieghe (1987), 237, Nr. 58, und *Ladislav-Sigismund, Prinz von Polen*, *ibid.*, 124 ff., Nr. 114. Zur Rezeption s. Vlieghe (1987), 36 Anm. 6; Katlijne van der Stighelen, *De Portretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651): Een kritische Catalogus*, Brüssel 1990, 173-175, Nr. 71; Liedtke (1989), 47, Abb. 24, Gaspar de Crayer, *Porträt des Olivares*. – Zu Van Dycks Zeichnungen s. o., 59, Anm. 15. Eine von C. Brown Van Dyck zugeschriebene Zeichnung des Kopfes Karls I. mit Hut war in der älteren Literatur umstritten. Sie wurde in keinem Gemälde umgesetzt, die Augenbrauen und Löckchen unterscheiden sich von den Porträts Van Dycks. Der Mund ist zu schmal und liegt zu hoch, die Augen sind ohne festen Blick. Es könnte sich statt dessen um eine Zeichnung nach Van Dyck handeln, vielleicht nach dem *Reiterbildnis mit M. de St. Antoine* oder dem Porträt in Staatsroben. C. Brown (1991), 226 f., Nr. 69, zu einer zweiten Version s. Vey (1962), 176 f., Nr. 204.

⁶⁰ Müller Hofstede (1965), 94; Warnke (1965), 14. S. auch Hennen, 88.

⁶¹ Warnke (1977), 104; Moffitt (1994), 106; Emmanuelle Brugerolles und David Guillet, „Léonard Gaultier, graveur Parisien sous les règnes de Henri III, Henri IV et Louis XIII“, *Gazette des Beaux Arts* 135 (2000), 1-24, 16 und Abb. 23. Jakob I. hatte seinem Sohn Caesar besonders empfohlen: „of all the Ethnicke Emperours, or great Captaines that ever was, he has farthest excelled, both in his practice, and in his praecepts in martiall affairs.“; Craigie, 151.

⁶² Hind (1955), 168, Nr. 10. Griffiths, 49, Nr. 8; Peacock in Corns, 200 f. Abb. 9.13. S. auch E. S. G. Robinson, „A Portrait Plaque of Charles I“, *British Museum Quarterly* 17 (1952), 11; Strong (1972), 51.

⁶³ Vgl. die Zeichnung Leonardo da Vincis „Zwei Reiter“ von 1481 in *Art Treasures of England*, 146, Nr. 69; *Die Geschichte von Nastagio degli Onesti*, 2. Episode, 1482 von Botticelli im Prado, Dominique Thiébaud, *Botticelli*, Köln 1992, 78, Abb. 2; und *Die Versöhnung der Römer und Sabinerinnen* des Frederick van Valckenborch von 1602-22, Erich Herzog, *Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel*, Hanau 1969, 80, Nr. 17. Zur Rezeption des Van Dyck s. Deuchar, 51, Abb. 38; H. C. Marillier, „The Mortlake Horses“, *Burlington Magazine* 40 (1927), 12-14, Taf. A und Hearn, 168, zu Nr. 116.

8 Auch die Anregung zu dem Torbogen stammt von einem Titelblatt. 1567 erschien Antonio Francesco Olivieros *La Alamanna*, auf dessen Frontispiz Karl V. zu Pferd frontal auf einem Sockel unter einem Triumphbogen steht, eine Erinnerung an die zwei Triumph Tore der Festdekoration des Einzugs in Ulm.⁶⁴ Die Komposition von Reiter und Diener war möglicherweise in einem verlorenen Porträt Heinrichs IV. vorgebildet, das sich in Karls I. Sammlung befand: „itm te pitur on horsbak so big als te lijff king hnri te 4 auff franz his gentilman Wit a hed pis karing afor him *this peece was in Greenw^{ch} before*“.⁶⁵

Ein hellenistisches Heroenrelief aus Smyrna in Berlin zeigt gespiegelt eine vergleichbare Komposition wie St. Antoine und das Pferd. Hier trägt jedoch der Diener den Helm auf dem Kopf und führt das Pferd am Zügel, der Reiter ist abgestiegen.⁶⁶ Die große Übereinstimmung läßt vermuten, daß sich 1633 ein vergleichbares Relief oder ein Stich in England befunden habe, dieser Nachweis ist jedoch bislang nicht gelungen. Karl I. erwarb 1630 über seinen Botschafter Sir Peter Wyche zahlreiche antike Marmorwerke aus Smyrna, ebenso Arundel durch Sir Thomas Roe und William Petty.⁶⁷

Van Dyck verschmolz in der Komposition zahlreiche Anregungen, die er aus seiner Arbeit mit Rubens und wohl auch vom König selbst erhalten hatte. Wie der Einfluß des Stiches von Elstrack vermuten läßt, hatte Karl I. einen nicht unerheblichen Anteil an der Planung des Bildes.

Der Triumphbogen in Olivieros Stich geht auf eine Darstellung Serlios vom Trajansbogen in Ancona zurück.⁶⁸ Die Säulen Van Dycks, die auf hohen Sockeln das Tor flankieren, entsprechen der korinthischen Ordnung.⁶⁹ Die Basis über dem Wappenschild, die eine Bestimmung der Ordnung ermöglicht, gleicht den Säulenbasen des Pantheons in Rom.⁷⁰ Die korinthische galt als höchste der Säulenordnungen, die laut Wotton nach ihrer Würde und Perfektion gestaffelt waren. Er beschrieb eine korinthische Säule als zart und abwechslungsreich, die Kannelur lasse sie schlanker und höher erscheinen, als sie sei.⁷¹ Inigo Jones wählte die korinthische Ordnung für den Portikus der

⁶⁴ Warnke (1965), 14 und Anm. 59; Liedtke (1989), 263; Moffitt (1994), 103 ff.; Moffitt (2001), 46 ff. Abb. 8. Der Stich wurde als Frontispiz und ein zweites Mal als Titel für das lange Gedicht „Carlo Quinto in Olma“ verwendet, das die Ulmer Festdekoration zur Feier der gewonnenen Schlachten über die Protestanten beschreibt. H. F. Bouchery, „Des Arcs Triomphaux des Livres“; in: *Les Fêtes de la Renaissance I.*, Hg. Jean Jacquot (Journées Internationales d' Études, Abbaye de Royaumont, 8. - 13. Juli 1955), Paris 1956, 431-442, geht nicht auf Olivieros Stich ein. Er hält ein Triumphtor für einen Eingang in das Buch, ephemere Architekturen seien ohne Einfluß.

⁶⁵ Millar (1958-60), 195; *id.* (1963), 14 und 18.

⁶⁶ Ernst Pfuhl und Hans Möbius, *Die Ostgriechischen Grabreliefs*, Mainz 1979, II., 341, Nr. 1439, Taf. 210. Das Relief wurde dem Museum 1873 geschenkt, über seinen früheren Verbleib ist nichts bekannt. Für Informationen danke ich Huberta Heres. Vgl. auch Stefan Schmidt, *Hellenistische Grabreliefs. Typologische und chronologische Beobachtungen*, Köln und Wien 1991, 17 f., Abb. 35, 43.

⁶⁷ Huxley, 182; John Harris, „The link between a Roman second-century sculptor, Van Dyck, Inigo Jones and Henrietta Maria“, *Burlington Magazine* 115 (1973), 526-530, 529.

⁶⁸ Moffitt (1994), 106, Abb. 5.

⁶⁹ Christof Thoenes, *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell' Architettura*, Vicenza 31. August - 4. September 1987, Mailand 1989, 156, Abb. 2. S. auch Yves Pauwels, „Propagande architecturale et rhétorique du sublime: Serlio et les 'joyeuses entrées' de 1549“, *Gazette des Beaux Arts* 137 (2001), 221-236.

⁷⁰ William Thomas hatte in seiner Geschichte Italiens von 1561 das Pantheon als „the perfectest of all the antiquities“ bezeichnet, zit. nach Anderson in Gent (1995), 263.

⁷¹ Wotton, 30, 38, 41.

St. Paul's Kathedrale.⁷² Die antiken Säulenordnungen nach Vitruv wurden in England zum ersten Mal beim Festeinzug Jakobs I. 1604 in London umgesetzt. Das Banqueting House von 1619 war das erste Gebäude, das konsequent nach ihren Maßeinheiten gebaut wurde.⁷³

Das Motiv der zwei Säulen erinnerte Hennen an die „Plus Ultra“ Devise Karls V. von 1516,⁷⁴ die eine Ausdehnung der Herrschaft des Kaisers auf das Gebiet jenseits der „Säulen des Herkules“ an der Straße von Gibraltar symbolisieren sollte.⁷⁵ Unter Elizabeth I. und Jakob I. war das Motiv auch in England populär geworden. Hart nennt als Beispiele einen Stich C. de Passes d. Ä. von 1596, das Verlagselement von John Daye und die Titelseite der Werkausgabe der Schriften Jakobs I. von 1616. Im Hintergrund des Porträts von *Robert Dudley, 1. Graf von Leicester*, erscheinen zwei antike ionische Säulen. Während jedoch die Säulen der Devise Karls V. immer frei stehen, werden sie bei Van Dyck von der mächtigen grünen Draperie fast verborgen.⁷⁶ Sie sind hier im Architekturverband natürliche Bestandteile eines Triumphtores.

Hart machte auf den wichtigen Aspekt von Säulen in ihrer konzeptionellen Verbindung mit Heraldik aufmerksam, auch dienen sie als Träger heraldischer Abzeichen. Die Säulenordnungen wurden zu Anfang des 17. Jahrhunderts in heraldischer Terminologie und im Kontext von Wappengestaltungen beschrieben. Sowohl Säulen als auch Wappen basierten auf geometrischen Kompositionen nach den Gesetzen von Symmetrie und Ausgewogenheit, beide fungierten als Symbole von Rangordnungen mit den damit verbundenen Eigenschaften.⁷⁷ In den erwähnten Beispielen aus elizabethanischer und jakobäischer Zeit dienten die Säulen als Träger königlicher Wappen und Embleme wie dem Lancaster Falltor, der englischen Rose und der schottischen Distel. Auf dem Porträt Leicesters tragen die Säulen sein vom Hosenband gerahmtes Wappen, auf dem sich die Grafenkrone befindet.⁷⁸ Im Gegensatz dazu wirkt das in Van Dycks Gemälde links an den Sockel gelehnte große Schild mit dem königlichen Wappen optisch wie ihre eigentliche Basis. Umgekehrt scheint hier das Wappen die Säule zu tragen. Dieselbe bildliche Funktion kommt auch St. Antoine auf der anderen Seite des Tors zu. Die fast symmetrische Plazierung von Wappen

⁷² Hart, 74.

⁷³ Hart, 66. S. auch seine Abb. 13.

⁷⁴ Hennen, 35 und 46 f.

⁷⁵ Zum Ursprung des Mottos s. Earl Rosenthal, „*Plus Ultra, Non Plus Ultra*, and the columnar device of Emperor Charles V“; *JWCI* 34 (1971), 204-228. Karl I. gab 1630 und 1639 Medaillen zum Thema „*Dominion of the Sea*“ heraus, deren Umschrift lautete, *NEC META MIHI QVAE TERMINUS ORBI*, etwa „Das Ende der Welt ist für mich keine Begrenzung“. Hawkins, 256, Nr. 40 und 285, Nr. 97

⁷⁶ Hart, Abbn. 11-13; Hearn, 96 f., zu Nr. 49. Auch das Titelbild zu Francis Bacons *Sylva Sylvarum* von 1627 zeigt die zwei Säulen. Margery Corbett und Ronald Lightbown, *The Comely Frontispiece. The Emblematic Title-Page in England 1550-1660*, London 1979, 184. Richard Cresheld verglich 1628 die Säulen in seiner Parlamentsrede mit den Gesetzen: „Our laws are the *ne plus ultra* both to the King and the subject, and as they are Hercules's pillars, so they are the pillars to every Hercules, to every Prince, which he must not pass.“; zit. nach Sommerville (1986), 166. - Die Draperie erinnert an das *revelatio* Motiv, bei dem ein Diener einen Vorhang wegzieht, um den König in Erscheinung treten zu lassen, Brassat, 26 ff.

⁷⁷ Hart, 75 ff. S. auch Anderson in Gent (1995), 255 ff.

⁷⁸ S. Anm. 76. Vitruv zufolge entstanden Säulen aus Bäumen, Wotton, 32. Bäume fungieren in zahlreichen Gemälden als Träger von Wappen im wörtlichen Sinne von Stammbäumen. Vielleicht besteht hier ein Zusammenhang mit Säulen als Wappenträgern? S. auch unten, 114 f.

und Reitmeister auf einer Ebene unterstreicht ihre Parallelität. Ein weiteres Wappenschild scheint sich über dem Scheitel des Tores zu erheben, wo das Rollwerk einer Kartusche sichtbar wird. Karl I. hatte 1625 das Wappen seines Vaters übernommen, der England mit Schottland vereint und das Emblem Irlands in das königliche Wappen aufgenommen hatte.⁷⁹ Die drei Löwen auf rotem Grund stehen für England, der rote Löwe auf goldenem Grund oben rechts für Schottland und die goldene Harfe auf blauem Grund unten links für Irland. Die drei goldenen *fleurs de lys* auf blauem Grund symbolisierten seit 1340 den von Edward III. formulierten Anspruch der englischen Könige auf den französischen Thron und wurden erst 1802 wieder entfernt. Bekrönt wird das Wappen mit einer 'imperial crown proper': Das Wappenschild und St. Antoine symbolisieren so die beiden Säulen oder Fundamente der Herrschaft Karls I., „the two poles of authority and obedience“: seine Legitimation als König aus der Erbfolge der Stuarts und seine persönliche Fähigkeit zur Staatslenkung, die sich in seiner Meisterschaft der Reitkunst ausdrückt.⁸⁰

Das Triumphtor selbst scheint kein konkretes bauliches Vorbild zu haben. Van Dyck benutzte annähernd dieselbe Form in seinem Entwurf mit *sechs anbetenden Heiligen* im Britischen Museum und in seiner *Rosenkranzmadonna mit dem hl. Domenikus und den fünf Jungfrauen von Palermo* von 1627 im Oratorio del Rosario, Palermo. H. Vey und G. Glück verwiesen auf die Abhängigkeit der Architekturdarstellungen in beiden Werken von Rubens' *Madonna, von Heiligen verehrt* in Grenoble. Rubens hatte dieses Altarbild 1606-7 für die Chiesa Nuova in S. Maria in Vallicella in Rom geplant und dann mit nach Antwerpen genommen, wo Van Dyck es in St. Michael gesehen haben wird.⁸¹ 1636 plante Karl I. mit Inigo Jones einen nicht zur Ausführung gekommenen Triumphbogen an der Stadtgrenze bei Temple Bar, der über dem Tor eine Reiterstatue des Königs im Profil hätte tragen sollen. Rechts und links sollte sie von Statuen des Neptun und der Ceres flankiert werden. Schon auf römischen Triumphmedaillen zeigte der Revers oft einen Triumphbogen mit dem Standbild des Imperators.⁸² 1541 war Karl V. anlässlich seines Einzugs in Mailand zu Pferd, Feinde niederreitend, auf einem ephemeren Triumphbogen dargestellt worden. Auch das Titelblatt von Thomas de Leu zu Jaques Perrets *Des Fortifications et Artifices. Architecture et Perspective*, Paris, 1597, zeigte einen

⁷⁹ Hart, 63.

⁸⁰ Kluxen, 102; J. H. und R. V. Pinches, *The Royal Heraldry of England*, London 1974, 168. Zur Harfe s. Parry (1981), 232. Die Form des Schildes ähnelt jenen auf dem Titelblatt zu Xenophons *Cyropaedia* von W. Marshall, 1632. Hind (1923), III., Taf. 80; Griffiths, 163 f., Nr. 103. Zur Heraldik s. auch Gent (1995), 281, Anm. 51. - Das Zitat nach Greenleaf, 56, ohne Quellenangabe.

⁸¹ Zur Zeichnung Vey (1962), 165, Nr. 94; Glück (1931), 537, 155; McNairn, 121 ff., Nr. 53. Zu St. Rosalie s. Sterling, 60. Die Form des profilierten Bogens mit Kämpfern und Schlußstein wurde von Inigo Jones in einigen Entwürfen verwandt, Harris und Higgott, 142, Nr. 48 rechts, Hauseingang von etwa 1630; 243, Nr. 78, Portal für St. Paul's von 1633-34; 248 f., Nr. 81, Chorschranke für die Kathedrale von Winchester, 1637-38; 251, Nr. 82, Torbogen an Temple Bar, 1636.

⁸² John Harris, Stephen Orgel und Roy Strong, *The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart Court*. Kat. Ausst. Banqueting House, Whitehall, 12. Juli - 2. September 1973, 144, Nr. 254; Harris und Higgott, 168, 251 ff., Nrn. 82 und 83; J. Newman in Sharpe und Lake, 251 ff.; Parry (1981), 221, 249; Hart, 171 f.; Hennen, 73. Vgl. auch Strong (1986), 197: „It is worth noting that in England the idea of public sculpture celebrating the monarchy did not exist.“ Auch dies war eine Neuerung unter Karl I.

Triumphbogen, auf dem sich über einer Weltkugel auf einem Sockel Heinrich IV. auf Pegasus in einer Levade erhebt.⁸³ Wie schon bei Gaultiers Titelseite, dessen Pferd Caesars als Vorbild für die Pose des Pferdes von Karl I. diene, stammte die Anregung aus der Ikonographie römischer Kaiser und von Karls I. Schwiegervater Heinrich IV.

Bislang beschränkte sich die Analyse des Bildes auf eine Erläuterung seiner einzelnen Elemente und der verschiedenen Bildtraditionen, die Van Dyck in dieser Komposition verschmolz. Das Wappen, das Motiv des Reiters unter einem Triumphbogen und das Datum von 1633 bringen das Porträt in Zusammenhang mit Jakobs I. Vereinigung von England und Schottland zu Großbritannien 1604 und mit Karls I. triumphalem Einzug in Edinburgh aus Anlaß seiner schottischen Krönung von 1633. In den Motiven von Architektur und Reiter könnten Hinweise auf Karls I. Regierungsprinzip der Ordnung enthalten sein. Der Kontext der Hängung des Bildes im St. James's Palast stellte es mit Darstellungen der Kaiser des antiken Rom in eine Reihe, was bereits bei der Ikonographie der Vorlagen für das Pferd beobachtet wurde.

Wie schon beschrieben, drückt das große Wappenschild die Vereinigung der Königreiche England, Schottland und Irland sowie den Anspruch auf Frankreich aus. Als 1603 die „virgin queen“ Elizabeth I. kinderlos als letzte Nachfahrin Heinrichs VIII. starb, erlosch mit ihr die Linie der Tudors. Der schottische König Jakob VI. aus der alten Dynastie der Stuarts folgte ihr als Jakob I. auf den englischen Thron, da seine Mutter Maria Stuart eine Urenkelin Heinrichs VII. war. Ihr Vater Jakob V. war der Sohn Margaret Tudors, der Tochter Heinrichs VII., und Jakobs IV. von Schottland gewesen.⁸⁴ Um seine dynastische Position als Herrscher über beide Königreiche zu sichern, strebte Jakob I. die politische, wirtschaftliche, gesetzliche und religiöse Vereinigung Englands und Schottlands an. Seine Vorstellung, das Reich sei umso stärker, je enger diese Verbindung werde, erwies sich jedoch als trügerisch, da die Schotten sich weigerten, ihr administratives und juristisches System dem Englands anzugleichen. Schottland war England immer feindselig gesinnt und reagierte nun ablehnend mit Bitterkeit und Nationalismus. Auch in England gelang es Jakob I. nicht, von der Notwendigkeit zur Union zu überzeugen. Er zog sich daher bald wieder von dem Vorhaben zurück, und es sollte bis zum *Act of Union* von 1707 dauern, bis die Vereinigung Wirklichkeit wurde.⁸⁵

Der endgültige Zusammenschluß blieb ein Wunschtraum Jakobs I. Dennoch stand die Vereinigung der Königreiche zu Großbritannien unter ihm und Karl I. als Thema von Dichtung, Drama und bildender Kunst im Mittelpunkt. Eins der drei großen, zentralen Deckengemälde von Rubens für das Banqueting House zeigt die *Vereinigung von England und Schottland*, flankiert von Herkules als Verkörperung der *Fortitudo* und *Virtus* und

⁸³ Liedtke (1989), 145, Abbn. 7 und 7A; Weisbach, 60. Eine Zeichnung des Mailänder Triumphtores bei Jacquot, Taf. XI. 2. Das Titelblatt bei Ballon, Frontispiz.

⁸⁴ Vgl. den Stammbaum „Lancaster - York - Tudor“ bei Kluxen, 861, und 269.

⁸⁵ Galloway, 1, 165-9; Parry (1981), 9. Die Umschriften der unter Jakob I. geprägten Goldmünzen betonten die Einheit der Königreiche: TUEATUR UNITA DEUS, „Gott beschützt die Vereinigung“; FACIAM EOS IN GENTEM UNAM, „Ich will aus ihnen eine Nation machen“; HENRICUS ROSAS REGNA IACOBUS, „Heinrich vereinte die Rosen, Jakob die Königreiche“; und QUAE DEUS CONIUNXIT NEMO SEPARET, „Was Gott vereint hat, laß niemanden trennen“; Brooke, 195.

Minerva als Göttin der Weisheit. Jakob I. thront hier rechts von einer Triumpharchitektur im Profil und weist mit seinem Szepter auf die Personifizierungen der beiden Reiche, deren Kronen durch Minerva verbunden werden. Ein kleiner nackter Genius führt die Länder zusammen und tritt den Krieg in Form von Waffen und Rüstungen mit Füßen. Er ist als Karl I., Amor oder das junge Großbritannien gedeutet worden, dessen Wappenschild zwei Putten auf einer Rosengirlande über der Gruppe tragen.⁸⁶ Die motivischen Übereinstimmungen mit Van Dycks Gemälde in Wappen und Architektur sind deutlich. Die Deckengemälde wurden zwar erst 1635 installiert, doch hatten die Planungen bereits 1629 während des Aufenthalts von Rubens in London begonnen. Ein bewußter Bezug wäre also möglich. Die Bucht im Hintergrund von Van Dycks Porträt läßt sich mit einer Zeile aus Daniels *Panegyrike Congratulatorie* von 1603 ebenfalls auf das geeinte Inselreich beziehen: Großbritannien habe nun „no borders but the Ocean and the shore“.⁸⁷

Der Triumphbogen stellt das Gemälde thematisch in die Tradition des Triumphes und des *Adventus*, der Ankunft und des Einzugs des Herrschers in die Stadt. Beide waren eng miteinander verbunden und hatten ihren Ursprung in der Antike. Der siegreiche Feldherr drückte in seinem Zug durch das Stadttor, dem Eintritt in die Stadt durch das Überschreiten der Stadtgrenze, seine Besitzergreifung der Stadt und der Provinz aus.⁸⁸ Nach Konstantin verschmolz dieser Brauch mit christlichen Vorstellungen. Der *felix adventus* des christusgleichen Herrschers ließ die Stadt zu einem zweiten Jerusalem werden, er bedeutete ein neues goldenes Zeitalter mit Frieden, Glück und Wohlstand. Das Triumphtor wurde daher seit der Renaissance das wichtigste architektonische Element des neuzeitlichen Festzugs, in dem die antike Form wieder aufgegriffen wurde.⁸⁹ Die Festumzüge zu Krönungsfeiern betonten in kurzen Reden und ephemeren Darstellungen neben den Tugenden des neuen Königs auch dessen Abstammung von den Trojanern und den römischen Kaisern. Eine lange Ahnenreihe bis zu Aeneas wurde fester Bestandteil zahlreicher *Entrées*, so auch bei Jakobs I. Festzug von 1604.⁹⁰ Der König wurde in einer *imitatio imperatoris* zum *alter Caesar*.⁹¹ Während beim antiken Triumph der Sieger im Streitwagen fuhr, zog in der Neuzeit der Herrscher auf einem Schimmel, dem *cheval d'honneur*, unter einem Baldachin die Zugstrecke entlang. Jakob I. ritt 1604 einen weißen Andalusier.⁹² Begleitet wurde der Herrscher auf seinem Krönungszug seit dem 13. Jahrhundert von einem *cursor*, der die Zügelführung des Pferdes übernahm. Auch diese Tradition ist antiken Ursprungs. Dort war es der adlige

⁸⁶ Held (1970), 279 als Karl I.; Fredlund, 44, und De Poorter, Jansen und Giltaij, 91, als Amor; Hennen, 83 nach Gordon und Newman in Sharpe und Lake, 239, als junges Großbritannien. Die Gruppe lehnt sich an Darstellungen der Weisheit Salomons an, kehrt sie jedoch um, indem hier nicht zwei Frauen ein Kind teilen wollen, sondern das Kind die Frauen vereint. Newman, *ibid*.

⁸⁷ Zit. nach Kogan, 41.

⁸⁸ R. Schneider, 95; Chartrou, 87; Hendrik Simon Versnel, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Diss. Leiden 1970, 384, 388 f. und 396. S. auch Friedrich Möbius, „Über und unter dem Bogen. Zur Ausdrucksbedeutung zweier Formzonen.“; *Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII*, Leipzig 1958, 73-82.

⁸⁹ Kantorowicz (1944), 209 f.; R. Schneider, 95; Chartrou, 53, 96.

⁹⁰ Chartrou, 48 f.; R. Schneider, 99. Zu Jakob I. s. Parry (1981), 8 f.

⁹¹ Kantorowicz (1944), 216; Chartrou, 67.

⁹² R. Schneider, 97; Chartrou, 9; Williams, 95. 1638 fuhr Karl I. in einer geschlossenen Kutsche, als er Marie de Medici begleitete, Smuts (1989), 82.

patricius, der dem Herrscher den Weg bahnte, auf Münzen findet sich in dieser Position oft eine Victoria oder ein Standartenträger.⁹³ In der Fusion antiker und christlicher Gedanken, die den Herrscher in der *imitatio Christi* zeigte, wurde dieser *cursor* mit der Rolle biblischer Vorläufer wie Johannes dem Täufer verbunden: „Ecce mitto angelum meum qui prae parabit viam ante faciem meum.“⁹⁴ Zwar hält St. Antoine auf Van Dycks Porträt statt der Zügel des Pferdes den Helm des Königs, doch erinnert seine Position neben dem Reiter und sein eiliger Schritt durchaus an einen solchen *cursor*.

In England zog der neue König seit 1377 vom Tower nach Westminster Hall.⁹⁵ Bis ins späte 16. Jahrhundert stand dieser Krönungszug im Zeichen volkstümlichen Brauchtums, lange wurden dieselben Wagen und Attrappen benutzt. Erst mit Inigo Jones und Ben Jonson wurden die Umzüge künstlerisch und dramaturgisch anspruchsvoller. Sie nahmen nun Bezug auf die Antike.⁹⁶ Triumphbögen wurden auch hier zum zentralen Element.⁹⁷ Karl I. ließ sich 1633, acht Jahre nach der Krönung in London, auch in Schottland krönen und nahm an einem festlichen Einzug in Edinburgh teil, „in the most magnificent maner that can be devysit.“⁹⁸ In London waren die Feierlichkeiten wegen der Pest mehrmals verschoben und schließlich abgesagt worden. Karl I. ließ die von der Stadt bereits aufgebauten ephemeren Architekturen entfernen, da sie den Verkehr behinderten.⁹⁹ Sein Verhalten wurde von den Zeitgenossen und der modernen Forschung kritisiert.¹⁰⁰ Nach Smuts war dieser Rückzug aus der Öffentlichkeit ein europäischer Trend, eine Kombination mehrerer Ursachen: ‘From the crown’s point of view the royal entry had become a prohibitively expensive example of an increasingly obsolete form of conspicuous consumption, which both James and Charles happened to dislike.’¹⁰¹

Karl I. zog 1633 mit einem Gefolge von über 230 Mann nach Schottland und wurde unterwegs in Durham und Newcastle festlich empfangen.¹⁰² Am 15. Juni 1633 erfolgte nach fünfjähriger Vorbereitung sein

⁹³ Träger, 41 f., 52; Kantorowicz (1944), 218. Reitlehrer liefen oft im Laufschrift neben ihren Schülern her, damit diese nicht vom Pferd fielen, Harris, 271, Anm. 20.

⁹⁴ Zit. nach Kantorowicz (1944), 217, als *introitus* des Prinzen vor der Krönung in die Kathedrale und zum Altar. Die relevanten Bibelstellen sind 2. Moses 23: 20; Maleachi 3: 1; Matthäus 11: 10; Markus 1: 2; Lukas 7: 27 und Johannes 3: 28.

⁹⁵ Dotzauer, 268.

⁹⁶ Alexandra F. Johnston, „English Civic Ceremony“; in: *Petrarch’s Triumphs. Allegory and Spectacle*, Hg. Konrad Eisenbichler und Amilcare A. Iannucci, Ottawa 1990, 395-402, 398 ff.

⁹⁷ Bergeron (1971), 75, 96; *id.* (1992), 175; Griffiths, 44, Nr. 3.

⁹⁸ Zit. nach Bergeron (1992), 174.

⁹⁹ Bergeron (1971), 107 f. Auch Jakobs I. Krönungszug wurde wegen der Pest um ein Jahr verschoben, *ibid.*, 71. In Erwartung des Festeinzuges wurde 1626 eine Medaille geprägt, deren Revers Karl I. zu Pferd unter einem Baldachin zeigt, auf den von Himmel Strahlen weisen. Die Umschrift lautet AVGVSTVS INGRESSVS LONDINI, „der erhabene Einzug nach London“; Hawkins, 242, Nr. 9.

¹⁰⁰ S. z. B. Bergeron (1971), 106, 108; Smuts (1981), 173; *id.* (1989), 68, 82 f., 91 ff. Ähnliches wiederfuhr auch Jakob I., Williams, 94.

¹⁰¹ Smuts (1989), 85, 89. Proportional zum Rückzug des Königs stieg die Bedeutung der Maskenspiele und der Lord Mayor’s Show, Bergeron (1971), 5, 66; Smuts (1989), 83. Von einer Isolation des Hofes zu sprechen wäre jedoch verfehlt, Asch, 170. Peter Mundy sah 1639 Karl I. beim *Palle Malle* Spiel nahe St. James’s, Henrietta Maria während einer Messe in Whitehall und erneut mit ihren beiden Söhnen in Cheapside bei der Lord Mayor’s Show, Carnac Temple, IV., 44. Auch spricht der geplante Bau einer Prachtstraße von Whitehall zur Temple Bar gegen eine bewußte Abwendung von öffentlichen Festumzügen, die ohnehin nur selten stattfanden. Zur Prachtstraße s. Newman in Sharpe und Lake, 253 f. S. auch Adamson *ibid.*, 350 Anm. 3 und Craigie, 95.

¹⁰² Bergeron (1992), 174; Sharpe (1992), 780.

triumphaler Krönungszug durch Edinburgh. Es war der erste Festzug seit 1590, als die Ankunft Annas von Dänemark gefeiert wurde, und orientierte sich am Einzug Jakobs I. von 1617.¹⁰³ Sieben Triumphbögen stellten die Stadt Edinburgh, Schottland und dessen 107 Könige dar,¹⁰⁴ die Götter der Fruchtbarkeit und der Künste, den Himmel mit den Planeten und den Ruhm Jakobs I.¹⁰⁵ Bergeron sah diesen Ablauf als Steigerung von der Erde zum Kosmos, von der alten zur neuen Welt.¹⁰⁶ Die Edinburgher scheuten sich nicht, Karl I. offen ihre Wünsche - keine Steuern - an seine Regierung mitzuteilen.¹⁰⁷ Neben dem konventionellen Ausdruck der Hoffnung auf ein wirtschaftlich und kulturell blühendes Land unter seinem Einfluß wurde Karl I. gleich zweimal geraten, weise zu regieren. Am Parnass trug Clio sein Motto „Si vis omnia tibi subjici, subjice te rationi“; und am nächsten Triumphator mahnte der Planet Jupiter, Karl I. „shall make passion yield to reasons doome“.¹⁰⁸ Dieser stoische Topos der gezügelten Leidenschaft ist auf dem Porträt durch den Reiter ein zentrales Motiv.

Karl I. und sein Staatsrat betrachteten die Reise als großen Erfolg. Der König hatte in Edinburgh ein Parlament einberufen und sich bemüht, die schottische Liturgie der anglikanischen anzupassen. In der Öffentlichkeit übertraf der Jubel des Volkes die Erwartungen, auch bei seiner Rückkehr nach London wurde Karl I. von Hunderten am Themseufer begrüßt.¹⁰⁹

Van Dycks Porträt ist 1633 datiert. Es ist nicht möglich zu bestimmen, ob es vor oder nach Karls I. Krönung in Schottland gemalt wurde, da Van Dyck am 7. Mai 1633 für neun unbestimmte Bildnisse des Königspaares £444 erhielt und die nächste Zahlung erst am 23. Februar 1637 erfolgte. Das Bild ist jedoch formal und thematisch eng mit der Tradition des antiken und neuzeitlichen Triumphs verbunden: Karl I. reitet einen Schimmel¹¹⁰ und wird von seinem Reitmeister St. Antoine wie von einem *cursor* begleitet. Er ist im entscheidenden Moment des Festzuges, dem Durchqueren des Triumphtores dargestellt. Im sonnendurchfluteten Himmel erscheint die Idee des *adventus*

¹⁰³ Bergeron (1992), 173 f., 178.

¹⁰⁴ Gemalt von George Jamesone. Sein verlorenes ganzfiguriges Porträt Karls I. ist nun sicher belegt. Am 12. Dezember 1633 erhielt der Schiffer John Thomsonsone £24 „for the fracht of the great pict^r q^lk his Ma^{tie} coft from George Jamesone painter the tym of his being in his kingdome“ nach London, S. R. O. E 25 / 19 / 22, zit. nach Dacey, 86. In seinem nicht erhaltenen Testament vermachte Jamesone 1641 „to Lord Rothes the King's picture from head to foot“; John Jamieson besaß 1797 ein solches Bild. Lewis, Bd. 40, 285 und Anm. 6. Ein Gemälde, ehemals Marishal College, Universität Aberdeen, und ein Brustbild Karls I. in Besitz Lord Ancasters, Drummond Castle, wurden mit ihm in Verbindung gebracht. John Bulloch, *George Jamesone. The Scottish Vandyck*, Edinburgh 1885, 72; Dacey, 85, zu Nr. 72. 1911 wurde ein 1633 datiertes Bild in London versteigert, Thieme-Becker, Bd. 18, 361. Jamesones Selbstbildnis zeigt im Hintergrund ein Brustbild Karls I. mit Hut. Duncan Thomson, *The Life and Art of George Jamesone*, Oxford 1974, Taf. 108. S. auch Tafn. 67, 69-75. Karl I. brachte fünf weitere Gemälde aus Schottland mit. *Ibid.*, 68.

¹⁰⁵ Bergeron (1992), 175 f.

¹⁰⁶ *Ibid.* Zu Fragen der Autorschaft Bergeron (1992), 180; McGrath, 257.

¹⁰⁷ Bergeron (1992), 181. Die Schotten zogen keinen Gewinn aus dem Besuch; McGrath, 169.

¹⁰⁸ Bergeron (1992), 180 f.

¹⁰⁹ Sharpe (1992), 782; Bergeron (1992), 180. Karl I. hatte in Edinburgh eigens ein neues Parlament bauen lassen. *Ibid.*, 174. Ein Stich Cornelis I. van Dalens zeigt Karl I. in Staatsroben mit Szepter auf einem sich aufbäumenden Pferd vor Edinburgh, Roberts (1999), 25, Abb. 28.

¹¹⁰ Vgl. auch Held (1980), I. Abb. 13 a, Stich des Onofrio Panvinio, Rom 1618. Das Pferd des Gespanns unmittelbar vor dem Wagen des *Imperator Triumphans* ähnelt sehr dem Karls I.

als Epiphanie. Das Wappen¹¹¹ zeigt Karls I. dynastische, die Pose des Pferdes seine mythische Abstammung von den englischen und schottischen Königen und den Caesaren. Bezüge zu Schottland bestehen im Wappen und in der Bucht als Symbol für die Küste als einzige verbliebene Staatsgrenze des geeinten Reiches. Anspielungen auf die Themen des Festeinzugs in Edinburgh finden sich in den Hinweisen auf das Land, die Genealogie, auf den im *adventus* impliziten Wohlstand für die Stadt, den Himmel, die weise Regierung sowie den Ruhm des Triumphators und seiner Vorfahren durch den Triumph. Der These von R. M. Smuts, „neither of the early Stuarts sympathised very deeply with the old traditions which entry processions embodied“,¹¹² kann daher nicht zugestimmt werden.

Zahlreiche Bildelemente können als Inbegriff der wichtigsten Maxime Karls I. verstanden werden: Ordnung. 1628 verglich Wentworth, der spätere Herzog von Strafford, in einer Rede die königliche Autorität mit dem Schlußstein des Bogens der Ordnung:¹¹³

the authority of a king is the keystone which closeth up the arch of order and government, which contains each part in due relation to the whole, and which once shaken, infirmed, all the frame falls together into a confused heap of foundation and battlement, of strength and beauty.¹¹⁴

Der Kopf des Königs sitzt etwas versetzt im Schnittpunkt von Schlußstein und Kämpfer.¹¹⁵ Die klassische Architektur galt mit ihren hierarchisch gegliederten Säulenformen als Verkörperung von Ordnung. Jones setzte sie bei seinen Bauten und Maskenspielen gezielt in dieser Bedeutung ein, sie galt ihm mit ihrem Ausdruck von Hierarchie und Decorum als „social engineering“.¹¹⁶

¹¹¹ Auch Wappen hielten triumphale Einzüge, so im Palazzo Doria in Genua. Weisbach, 75 f.

¹¹² Smuts (1989), 88. Die Münzumschrift FLORENT CONCORDIA REGNA drückt den Kern der Gedanken von Triumph und geeintem Reich aus, Brooke, 203. Karl I. hatte mit der Gonzaga Sammlung Mantegnas *Triumphe Caesars* erworben, es ist jedoch unbekannt, wann sie nach England kamen und wo sie dort hingen. Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979, 109. 1636-37 wurde Mathew Goodwin für das Bemalen von neun Rahmen bezahlt, vielleicht für die Mantegnas, Colvin, IV., 146.

¹¹³ Möglicherweise spielte hier auch der doppelte Ursprung des englischen „arch“ eine Rolle. Als Ableitung vom lateinischen *arcus* hieß es „Bogen“, vom griechischen *αρχειν* kommend bedeutete es „herrschen“, wie in *Monarch*, Alleinherrscher. Der halbkreisförmige Bogen, von Wotton als der sicherste bezeichnet, könnte auch als Symbol für Karls I. souveräne Herrschaft über Großbritannien stehen; die Herrschaft über mehrere Königreiche galt als Ursache politischer Instabilität. Russell (1991), 27; Wotton, 49. S. auch Butler in Smuts (1996), 66 f.

¹¹⁴ Zit. nach Kenyon, 16. Karl I. konnte aber auch wie Amphion Steinhäufen in Architektur verwandeln, vgl. Parry (1981), 209. Ursprünglich galt Christus als Eckstein, später als Schlußstein der Kirche, Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, 73.

¹¹⁵ Van Dyck wird es vermieden haben, den Kopf genau unter den Schlußstein zu setzen, um die ohnehin schon symmetrische Komposition nicht noch strenger wirken zu lassen.

¹¹⁶ Howarth (1993), 68; Orgel und Strong, 64; Sharpe (1992), 212; Anderson in Gent (1995), 255; Parry (1981), 76, 158; Smuts (1987), 166 und 253; Sharpe (1989), 43. Zur Bautätigkeit Karls I. unter diesem Aspekt s. Hennen, 71-80; Hart, 105-121. Nach dem spanischen Jesuiten Juan Bautista Villalpando stammten die fünf Ordnungen vom Tempel Salomons, sie erhielten so eine christliche Bedeutung. Diese Theorie war in England sehr einflußreich. Thomas in Gent (1995), 231 f.

Ordnung galt im elizabethanischen Zeitalter und bis weit ins 17. Jahrhundert als das Fundament der Monarchie, als Grundbedingung für eine funktionierende Gesellschaft in einem auf der Rechtsordnung basierenden Staat.¹¹⁷ Ihr Fehlen, so fürchtete man, würde Anarchie, Chaos und den Untergang des Reiches zur Folge haben.¹¹⁸ Die Vorstellungswelt des 16. und 17. Jahrhunderts basierte auf einem Konzept von Analogien, der *great chain of being*. Diese Seinskette der kosmischen Ordnung umfaßte in einer strengen Hierarchie alle Lebensformen von der göttlichen bis zur irdischen Sphäre. Ordnung war das Grundprinzip dieses Weltbildes. Sie existierte in jedem Bereich und gliederte alles in Grad, Rang und Hierarchie.¹¹⁹ Das strenge Hofzeremoniell und der ständige Streit der Botschafter um *precedence* sind unter diesem Aspekt zu verstehen.¹²⁰ In dieser hierarchischen Weltordnung standen einzelne Elemente in Analogie oder Korrespondenz zueinander, so entsprach die kosmische Ordnung der irdischen sozialen Ordnung, Gott entsprach dem Monarchen. Gleichzeitig entsprach er der Sonne und dem Kopf: Die Struktur des Makrokosmos spiegelte sich im Mikrokosmos, dem Menschen.¹²¹ Der König als Kopf des Staatskörpers wurde zum Garant für Ordnung in der Gesellschaft; geleitet von der Vernunft schuf er sie, indem er die instinktiven Triebe durch den Willen beherrschte.¹²² Mit ihrer hierarchischen Gesellschaftsstruktur galt die Monarchie als die natürlichste Regierungsform, da sie der kosmischen Weltordnung glich. So, wie es nur einen Gott gab, durfte es nur einen König geben: „Nature herself disdains a Crowded Throne, / The Body’s Monstrous, has more heads than one.“¹²³ Jakob I. vertrat dieses Prinzip der Einheit unter dem etymologischen Aspekt der Monarchie, der Herrschaft eines Einzelnen, und als Einheit stiftender König. Als Nachkomme Heinrichs VII., der die Häuser Lancaster und York verbunden hatte, vereinigte Jakob I. England und Schottland.¹²⁴ Karl I. war nach K. Sharpe geradezu besessen von Ordnung. Er befolgte einen streng geregelten Tagesablauf und reformierte nach 1625 seinen Hof, der nun nach spanischem und elizabethanischem Vorbild geordnet wurde. Karl I. hoffte, diese modellhafte Ordnung in seinem ganzen Königreich durchzusetzen.¹²⁵

¹¹⁷ Wrightson, 17; Tillyard, 7, 17 ff. Wende, 68 f., Sharpe (1992), 931; Greenleaf, 56.

¹¹⁸ Greenleaf, 92; Tillyard, 19; Sharpe (1992), 931. Dies wurde von Elyot, 3 ff. formuliert. Als *locus classicus* im Drama gilt Shakespeares *Troilus und Cressida*, I. iii., 78-137, Greenleaf, 32. Zu lebhaften Beispielen von „disorder“ bei zeitgenössischen Festumzügen s. Smuts (1989), 74.

¹¹⁹ Wrightson, 17; Tillyard, 20; Greenleaf, 18.

¹²⁰ Loomie, *passim*, und Williams, 99 f.: Der Bruder Annas von Dänemark, Herzog Ulrich von Holstein, war 1604 so erbost darüber, bei einem Maskenspiel links statt rechts neben der Königin zu sitzen, daß er es vorzog, während der ganzen dreistündigen Aufführung zu stehen.

¹²¹ Greenleaf, 44, 53; weitere Beispiele bei Tillyard, 93.

¹²² Wende, 68 f.; Sharpe (1987), 189; *id.* (1992), 190, 193; Greenleaf, 17.

¹²³ *A Worthy Panegyrick upon Monarchy* von 1628, zit. nach Greenleaf, 47. In St. James’s hing Guido Renis *Herkules und die Hydra*. 1642 beschrieb Karl I. die unterschiedlichen Regierungsformen: „The ill of absolute monarchy is tyranny, the ill of aristocracy is faction and division, the ills of democracy are tumults, violence and licentiousness. The good of monarchy is the uniting of a nation under one head to resist invasion from abroad and insurrection at home; the good of aristocracy is the conjunction of counsel in the ablest persons of a state for the public benefit; the good of democracy is liberty, and the courage and industry which liberty begets.“ Kenyon, 21.

¹²⁴ Greenleaf, 67. Vgl. auch Craigie, 77: „paritie [is] the mother of confusion, and enemy to Vnitie which is the mother of ordour.“ 1634 war Einheit das zentrale Thema von *Coelum Britannicum*, Veevers, 196.

¹²⁵ Sharpe (1992), 197, 209 f., 931; und s. u., 138 f. Schon Jakob I. wollte die Straßenfassaden vereinheitlichen, stieß dabei aber auf großen Widerstand. Die Londoner sahen sich in ihrer Freiheit bedroht. Thomas in Gent (1995), 225.

Van Dyck spielt in zahlreichen Elementen seines Porträts auf das Prinzip der Ordnung an. Die gesellschaftliche Hierarchie drückt sich in der Untergebenheit St. Antoinnes und der Betonung des Kopfes Karls I. aus. Der Kopf des Königs sitzt annähernd zentral unter dem Bogen und bildet die Spitze einer pyramidalen Komposition, die von dem Wappen und dem Diener ausgeht. Er kann darüber hinaus in Analogie zur aufgehenden Sonne gesehen werden, die im Bildhintergrund für ein prächtiges Farbenspiel in den Wolken sorgt. Die Idee der Einheit als Voraussetzung für politische Ordnung findet sich in der Herausstellung Karls I. als Monarch und in den Anspielungen auf die Vereinigung mit Schottland. Die Säulenordnungen verkörpern eine Rangfolge, deren höchste, die korinthische Ordnung, hier im Bild dem höchsten Mitglied der Gesellschaft entspricht. Die klassische Architektur und das geometrisch gegliederte Wappen sind Sinnbilder für Ordnung, ebenso wie die gesamte, streng symmetrische Komposition des Bildes. Van Dyck durchbricht das starre Gefüge mit der Draperie und der Bewegung des Pferdes. Karl I. erscheint hier also in einer geordneten Bildkomposition an der Spitze ihn umgebender Ordnung ausdrückender Elemente. Gleichzeitig garantiert er sie durch seine Beherrschung der Leidenschaften. Form und Inhalt verschmelzen untrennbar in Van Dycks Gemälde. Kunst wird hier, in den Worten Sir Henry Wottons, „a piece of state.“¹²⁶

Der Hängungskontext des Porträts in der Galerie von St. James's bestätigte und konkretisierte seinen Bedeutungsgehalt über die bildinternen Motive hinaus. Auf den Zusammenhang des Bildes mit Tizians *römischen Imperatoren* aus Mantua, die ebenfalls in dieser Galerie hingen, ist oft hingewiesen worden.¹²⁷ Hennen schlug vor, alle 55 Gemälde als festes Bildprogramm aufzufassen und in Bezug auf das Porträt Karls I. zu interpretieren, das als Kulmination an einer Stirnwand hing. Das Programm sei thematisch in Porträts, Caesaren, biblische, mythologische und historische Szenen sowie perspektivische Darstellungen gegliedert und repräsentiere die zentralen Themen der Regierung Karls I. In der Tradition des römischen Reiches würden Tugend und Glaubensstärke Karls I. betont und auf seine politischen Ziele angespielt, wie die Wiedergewinnung der Pfalz für seine Schwester Elizabeth von Böhmen und die Erneuerung des Reiches Gottes.¹²⁸ Verschiedene Hängungskombinationen der Bilder waren nahezu identisch aus Mantua übernommen worden, wie Hennen nachweisen konnte.¹²⁹

Dieser detaillierten Analyse können nur einige ergänzende Bemerkungen hinzugefügt werden. Der Palast von St. James's besaß mindestens vier Galerien von 18, 20, 24 und 38 Metern Länge, die aus den Plänen von 1689 und 1729 ersichtlich werden. Alle boten Zugang sowohl von den Stirnseiten als auch von den Enden der Längsseiten und gaben Zutritt zu Treppen oder Gemächern. Puget de la Serre, der die Galerie 1638 im Gefolge Marie de Medicis besuchte, beschrieb sie als „Vne gallerie percee

¹²⁶ Wotton, 107.

¹²⁷ Millar (1963), 18 und 94. Das Inventar der Galerie ist abgedruckt bei Millar (1958-60), 226-228.

¹²⁸ Hennen, 54 f.

¹²⁹ Hennen, 51-54. Etwa die Hälfte der Gemälde stammte aus Mantua. S. auch Peacock in Sharpe und Lake, 226, der das Neuartige dieser gleichermaßen ästhetische und politische Gesichtspunkte betonenden Hängung heraushebt. Van Dyck als Erbe der Venezianer wird ebenso wichtig wie Karl I. als Erbe der Römer.

de deux costez par ou l'on va a la grande chapelle, est aussi en suite de la chambre de la Reyne“; „La Grande Chapelle du Chasteau est assise a vn des bouts de cétte gallerie“; es sei eine „gallerie a trois costez“: Da der Palast zwei Kapellen besaß, scheint eine sichere Lokalisierung der Galerie heute nicht mehr möglich. 1610 hatte Prinz Henry die „Long Gallery“ von St. James's mit einer Holzvertäfelung und einem Gebälk versehen lassen, das in Abständen von etwa drei Metern von Pilastern getragen wurde.¹³⁰ O. Millar identifizierte etwa die Hälfte der Gemälde in St. James's, Hennen fügte weitere hinzu. Mit wenigen Ausnahmen handelte es sich um großformatige, in drei Fällen monumentale Gemälde: Die *Fußwaschung* Tintoretts ([18]: 210 x 533 cm), Caravaggios *Mariantod* ([48]: 369 x 245 cm) und Honthorsts *Seladon und Astrea* ([55]: 313 x 479 cm). Ein Interieur, auf dem Karl I. und Henrietta Maria mit den Grafen von Pembroke in einem Palast wiedergegeben sind, zeigt eine sparsame, vereinzelt Hängung von Gemälden. Auf zeitgenössischen Galeriedarstellungen hingegen drängen sich die Bilder Rahmen an Rahmen vom Fußboden bis zur Decke.¹³¹ Die Dichte der Hängung muß daher offen bleiben. Aufgrund des anzunehmenden späten Datums des Inventars von etwa 1640 kann für 1633 nicht dieselbe Hängung vorausgesetzt werden. Wie verschiedene Hinweise bei Van der Doort vermuten lassen, wurden die Galerien häufig verändert.¹³² Möglicherweise wurden daher nach der Anbringung des Reiterporträts neue Gemälde zu seiner Bedeutungssteigerung in der Galerie gehängt.

Unter diesen hypothetischen Voraussetzungen ergibt sich folgendes Bild. Die Längswände wurden in ihrer Mitte von einem monumentalen Werk beherrscht, der oblongen *Fußwaschung* auf der einen Seite und ihr gegenüber der hohe *Mariantod* Caravaggios. Honthorsts großes Bildnis Friedrichs und Elizabeths von Böhmen als *Seladon und Astraea* hing unmittelbar neben dem Reiterporträt am Beginn einer Längswand.¹³³ Rechts und links dieser großen, zentralen Bilder befanden sich größere und kleinere Formate im Wechsel, es entstand insgesamt der Eindruck einer symmetrischen, aber nicht starren Ordnung. Die wenigen kleinen Bilder im Kabinettformat wie Steenwijks *Kircheninterieur* [3], das Himmelstondo nach einem Stich Martin van Bendens (Bentheims?) [17] und das *Buch* [22] hingen kontrastierend bei den extremen Großformaten, bezogen sich jedoch thematisch auf ihre Umgebung: Das *Buch* hing bei Schiavones *Hieronymus* [21], der Tondo mit *Gott in den Wolken* neben Darstellungen der *heiligen Familie* [15, 16]. Thematische Bezüge bestanden nebeneinander und über den Gang hinweg, die Gemälde bildeten zum Teil in sich geschlossene Gruppen. Guido Renis Taten des *Herkules* [27, 38, 43] hingen sich wahrscheinlich gegenüber. Die beiden

¹³⁰ Die Pläne bei Colvin V., 241, Abb. 20 und Taf. 25; Puget de la Serre o. p.; Colvin IV., 245. Die Stone oder Long Gallery von Whitehall maß rund 116 m, die Privy Gallery etwa 80 m, MacGregor (1989.1), 20. S. auch S. Buck, 107, Anm. 20, zur Konkurrenz mit Fontainebleau.

¹³¹ Millar (1963), Nr. 314, Taf. 90; Mai und Vlieghe, 371-386, Nrn. 52.1-57.2. Auf Houckgeests Gemälde *Karl I., Henrietta Maria und Karl, Prinz von Wales speisen in der Öffentlichkeit* von 1635 hängen die Bilder ebenfalls vereinzelt, dieses Werk ist jedoch eine Übernahme der Komposition Van Bassens mit dem Böhmischem Königspaar, zeigt also keine englische Situation. White, 63, Nr. 87 und 17, Nr. 14.

¹³² Hennen, 40 f.

¹³³ Hennen, 50, vermutet, es habe dem Porträt Karls I. gegenüber an der anderen Stirnwand gehangen. Ich gehe davon aus, daß der Verfasser des Inventars die Galerie im Kreis abschritt, das letztgenannte Bild muß daher neben dem ersten gehangen haben.

Darstellungen des *Hieronymus* [21, 47], der *Maria mit dem Kind* [15,16] und *Venus und Cupido* [49, 50], von *David und Goliath* [51] und *Judith* [9] sowie der *Herodias* [12, 13] befanden sich jeweils schräg gegenüber. Dem halbfigurigen „man in blacke with a Booke in his hand“ [11] entsprach auf der anderen Seite Tintorettos Porträt eines *Malteser Ritters* [54]. Die Bilder in der vorderen Hälfte der Galerie, zum Reiterbildnis hin, lassen sich grob klassifizieren als Darstellungen des Glaubenskampfes, während die hinteren vornehmlich heroischer Tugend gewidmet waren.¹³⁴ Verklammert durch Renis *Herkulestaten*, standen sich hier die *Caesaren* [19, 20, 23-26, 28-35] und Szenen der Passion Christi [41, 44] gegenüber. Eine *Kreuzabnahme* [44] und Van Dycks Porträt der *Mary Villiers als Agnes* [46] hingen bei Tintorettos *Adam und Eva* [45], das sich mit ihnen durch die Idee von Christus als *alter Adam* verband, und durch Maria als neuer Eva. Gleichzeitig war Marias Lamm als Attribut Johannes des Täuflers mit der *Kreuzabnahme* und den anderen Passionszenen verbunden. Buckingham's Tochter befand sich in der Nähe von Caravaggios großer Darstellung ihrer Namenspatronin [48]. Die Porträts ihrer Brüder, ebenfalls von Van Dyck [7], hingen weiter vorne gegenüber dem großen Gemälde von Honthorst [55]. Hier, in unmittelbarer Nähe zu seinem Porträt, scheint Karl I. eine mythische und reale genealogische Gruppe eingerichtet zu haben. *Prometheus* [2] schuf nach der Legende den ersten Menschen aus Lehm. Seine bildfüllende Darstellung spannt motivisch und thematisch einen Bogen zu Guido Renis *Herkules* [27, 38, 43] am anderen Ende der Galerie, seinem Befreier vom kaukasischen Felsen. Tintorettos *Raub der Helena* [4] zeigt die Ursache des Trojanischen Krieges. Wie noch zu zeigen sein wird, galten die englischen Könige als Nachfahren der Trojaner. In der Nähe zur Darstellung St. Antoin's mochte der Gedanke an Helenas Brüder, die Dioskuren, aufgekommen sein. Die historische, britische Helena war die Mutter des ersten christlichen Kaisers Konstantin, Steenwijks *Kircheninterieur* [3] könnte daran erinnert haben. Karls I. Vater Jakob I. wurde als neuer Konstantin gefeiert, und auf Jakob I. bezog sich möglicherweise „A Perspective Peeces of Balles Preists“ [5], was Hennen vorsichtig als *Bileam* entschlüsselte, der prophezeite: „Es geht auf ein Stern aus Jakob.“ (4. Mose 24: 17).¹³⁵ Honthorsts großes Porträt seiner Tochter mit ihrer Familie [55] befand sich gegenüber, Van Dycks Bildnis der Söhne Buckingham's [7], die nach dessen Ermordung mit den Kindern Karls I. aufgezogen wurden, nebenan. Die Porträts der Familie des Winterkönigs und der drei Kinder Buckingham's sind die einzigen namentlich identifizierten Bildnisse, die sich außer dem König und St. Antoine in der Galerie befanden.

Karl I. wählte und kombinierte seine Gemälde ganz bewußt. Ästhetische und formale Kriterien spielten ebenso eine Rolle wie inhaltliche Gesichtspunkte, die die einzelnen Werke miteinander verbanden. Als Herausforderung an den Betrachter war dies oft erst auf den zweiten Blick ersichtlich. Bei den Künstlern handelte es sich meist um die von Karl I. geschätzten Venezianer, außerdem in Rom tätige Maler wie die Carracci, Giulio Romano, Guido Reni und Caravaggio, sowie einige wenige Flamen und Holländer. Es waren fast ausschließlich von Tizian und Caravaggio

¹³⁴ Hennen, 46-49.

¹³⁵ Hennen, 48.

beeinflusste Künstler, zu denen auch Van Dyck zu rechnen ist, sowie Manieristen. Tintoretto war mit sechs meist großen, über die ganze Galerie gestreuten Werken vertreten, von Tizian fanden sich im hinteren Teil die *Caesaren* und zwei Venusdarstellungen. Vier Gemälde von Palma Vecchio und Palma Giovane bildeten im vorderen Teil eine Gruppe über den Gang hinweg.

34 Durch den Bericht Puget de la Serres ist der Weg, den Besucher des St. James's Palastes nahmen, bekannt. Von der Pall Mall betrat man durch das Palasttor den großen Hof und wurde über eine Treppe hinauf in das *guard chamber* geführt, das mit einer Tapiserie geschmückt war. Durch einen weiteren Raum gelangte man in das *privy chamber* mit einem Thron und Baldachin und von dort ins *presence chamber*, in dem Puget de la Serre einen goldenen Wandteppich mit Frühlingsblumen beschrieb. Dann bog man nach links ab und gelangte in das prunkvolle Schlafgemach der Königin, in dem das goldbestickte „Lict a l'Imperialle“ stand. Mehr noch als die goldfarbenen Stoffe und Stickereien oder die Kronleuchter aus Kristall wurde eine neue Tapiserie mit den *douze Preux* bewundert. Als Steigerung solcher Pracht blieb nur die Kapelle Henrietta Marias, „a costé de son cabinet“, mit ihren Reliquien und einem Brokatbehang. Der Rundgang führte nun in die angrenzende Galerie, „destiné a la promenade particuliere, & ou l'esprit peut être delicieusement diuert par le nombre des rares tableaux dont elle est tapissee.“

66 Puget de la Serre schilderte zunächst die zwölf *Caesaren* Tizians und berichtet, Tizian habe nur elf geschaffen, „Monsieur le Chauallier Vandheich nous a representé le douzième“. Die Gruppe hatte die Galerie offenbar an ihrem unteren Ende betreten und bewegte sich dann in die Mitte, denn Puget de la Serre erwähnt nun die *Sintflut* Bassanos, einen *Marientod* Van Dycks (eine Verwechslung mit Caravaggio?) und die *Fußwaschung* Tintoretts, die sich dort alle nah beieinander gegenüber hingen. Schließlich, „de peur de vous ennuyer“, beendet er seine Beschreibung der Galerie mit seinem bekannten Lob auf Van Dycks großes Reiterbildnis des Königs. Die Gruppe um Marie de Medici beschloß ihren Rundgang in der Statuengalerie des Obstgartens.¹³⁶

Die Ausstattung einer Bildergalerie mit Darstellungen der römischen Kaiser und der Taten des Herkules als ideale Verkörperungen von Ruhm und Tugend war nach italienischen Vorbildern an den Höfen der Carrara, Gonzaga, Este und Medici kanonisch für ganz Europa geworden. Ein Kabinett der zwölf *Caesaren* befand sich in Fontainebleau. Der Außenbau von Hampton Court erhielt 1521 Tondi mit ihren Porträts von Giovanni da Maiano, auch am Holbein-Tor Whitehalls befanden sich solche Tondi. Robert Cecil hatte in der großen Galerie von Theobalds Büsten und Gemälde der

¹³⁶ Puget de la Serre, o. p. S. Wilks (1997), 46 Anm. 13, zu weiteren Besuchern der Galerie von St. James's. Allg. zur Teppichdekoration s. Brassat. Laut Howarth (1997), 143, und Roberts (1999), 16, versammelten sich in der Galerie von St. James's ausländische Würdenträger vor einer Audienz. Dies war m. W. nicht der Fall. In St. James's wohnten die Kinder des Königspaars und wurden meist auch hier geboren und getauft. Nur in wenigen Ausnahmefällen, etwa bei der Nachricht vom Tod Kaiser Ferdinands II. 1637 oder beim Tod des Victor Amadeus von Savoyen, wurden die Botschafter in St. James's empfangen. Auch der Sonderbotschafter der Vereinigten Provinzen Hollands, van Beveren, erhielt 1636 eine Audienz in St. James's. Loomie, 198, 215, 239. Zu van Beveren s. u., 161.

zwölf Caesaren von seinem Vater Lord Burghley übernommen, die dort gemeinsam mit Porträts englischer Könige hingen. Der Graf von Leicester besaß neun Marmorbüsten der Caesaren, und Sir Robert Cotton hatte seine Bibliothek nach den Caesaren unterteilt, jede Sektion wurde von einer Büste bekrönt.¹³⁷ Karl I. hatte sich 1623 in Spanien von der Hängung im königlichen Landhaus 'La Ribera' in Valladolid inspirieren lassen, wo sich Rubens' *Reiterporträt des Herzogs von Lerma* befand, der für die Ausstattung des Hauses verantwortlich gewesen war. Wie Müller Hofstede zeigen konnte, hingen mit dem Porträt Lermas in der Eingangshalle zwölf flämische Reiterdarstellungen der Caesaren.¹³⁸ Der Betrachter erblickte sie auch hier als erstes. In Valladolid und in London bereitete also eine gezielte Hängung von Caesarendarstellungen die Rezeption des zentralen Porträts als Ausdruck des imperialen Herrschaftsanspruchs von Lerma und Karl I. vor.

5

Gleich nach seiner Ankunft in London restaurierte Van Dyck Teile der beim Transport aus Mantua schwer beschädigten *Caesaren Serie* Tizians. Am 8. August 1632 wurde er für einen *Kaiser Vitellius* und die Ausbesserung des Porträts *Galbas* bezahlt.¹³⁹ Sein *Vitellius* erscheint nicht unter den sieben römischen Kaisern Tizians, die im Inventar von St. James's aufgeführt sind. Puget de la Serre hatte ihn jedoch erwähnt, und Van der Doort verzeichnete in seiner Liste der Werke Tizians in Karls I. Besitz für St. James's zwölf Caesaren, darunter eine Kopie.¹⁴⁰

Auf die zentrale Bedeutung der Ikonographie der römischen Imperatoren für das *Reiterbildnis Karls I. mit M. de St. Antoine* ist bereits

¹³⁷ Schmitt in Buck, 217, 227, 247; Bardon, 26 f.; Thurley, 106 ff., Abbn. 142, 143, 145. Colvin IV, Taf. 24; Foister in Gent (1995), 164, 169; Aston *ibid.*, 214, Anm. 5; Peacock in Sharpe und Lake, 216; Howarth (1997), 8; s. auch Foister (1981), 278. In Hampton Court hingen außer den Mantegnas auch zwanzig und zwei halbe Bilder der römischen Imperatoren. Noch auf Carisbrooke Castle war Karl I. von acht Wandteppichen mit Caesaren umgeben. Millar (1970-72), 213 und 221. Für den ersten Hof des geplanten Neubaus von Whitehall waren Nischen mit Statuen römischer Feldherren oder Kaiser vorgesehen, die Metopen zeigten neben der englischen Rose u. a. auch antikisierende Motive. Margaret Whinney, „John Webb's Drawings for Whitehall Palace“, *Walpole Society* 31 (1942-43), 45-107, Taf. XVII b.

¹³⁸ Müller Hofstede (1965), 98 ff. Darüber hinaus befanden sich dort 101 kleine Darstellungen unbestimmter Kaiser von Vicente Carducho. 1624 wurde Lermas Porträt nicht mehr im Inventar erwähnt. Moffitt (1994), 107, 110 Anm. 29. Karl I. besuchte vor seiner Rückreise Valladolid. Hennen, 93-103, beschrieb die enge Verbindung der Londoner Galerie zum *Salón nuevo* des Alcázar in Madrid, dort befanden sich jedoch keine Caesaren.

¹³⁹ „One of the Emperour Vitellius, twenty pounds, and for mending the Picture of the Emperour Galbus five pounds.“; Carpenter, 71. Es ist ungewiß, ob der *Vitellius* eine Kopie des Tizian war, Wethey III., 235. Nach Richard Symonds erhielt später der spanische Botschafter, Alonso de Cárdenas, „the 11 Cesars of Titian & y^l done by Vandyk“; BM Egerton MSS 1636, f 101. Eine gute Kopie von Tizians *Vitellius* ist in Amiens, Wethey III., 238. De Critz restaurierte 1631-32 sieben der Caesaren, fertigte aber zwölf Rahmen, für die er pro Stück £33 erhielt. Die Rahmen wurden in „sad walnuttree colour“ bemalt, ihre Masken, Girlanden, Blumen, Kanneluren und das Rollwerk wurden vergoldet. Colvin IV., 252 und 342.

¹⁴⁰ Millar (1958-60), 184; Hennen, 42, Anm 1. Puget de la Serre, o. p. Van Dycks *Vitellius* wird auch nicht im Verkaufskatalog erwähnt. Van der Doort notierte zu Tizians *Vitellius*, Karl I. habe ihn zu seinem Agenten nach Brüssel geschickt, um ihn dort restaurieren zu lassen, gegenwärtig befinde er sich bei Endymion Porter. Van Dyck war im März 1632 in Brüssel. Millar vermutete, Van Dyck könne den *Vitellius* dort kopiert und mit nach England gebracht haben. Millar (1958-60), 174; *id.* in Wheelock und Barnes, 53. S. auch Wethey III., 235 ff., Nr. L-12. Howarth publizierte jüngst zwei Briefe Gerbiers, die belegen, daß diese Restaurierung des zerstörten Originals 1635 versucht wurde, Howarth in Vlieghe (2001), 84. Philipp IV. erwarb die *Caesaren* Tizians 1652 und hing sie in die Südgalerie des Alcázar, die auf den „Garten der Imperatoren“ hinausging. 1734 wurden sie durch einen Brand zerstört.

mehrfach hingewiesen worden. Die Pose des Pferdes und die klassische Architektur verweisen eindeutig auf die Triumph-Ikonographie des kaiserlichen Rom. Der in Geoffrey von Monmouths *Historia Regum Britanniae* von 1136 überlieferten Legende zufolge war Brutus, der Begründer der britischen Monarchie, ein Urenkel von Aeneas. Dessen Sohn Ascanius war der Großvater des Brutus und Ahnherr des Julischen Geschlechts. Unter den Vorfahren von Brutus befanden sich Aeneas' Mutter Venus sowie Jupiter, der acht Generationen zurückliegende Stammvater der Familie.¹⁴¹ In einem Orakel hatte Diana Brutus prophezeit, eine Insel hinter Gallien sei für ihn bestimmt. Er würde dort Vater von Königen sein, für die sie ein zweites Troja werde.¹⁴² Brutus landete in Totnes, vertrieb dort ansässige Riesen in die Berge und benannte die Insel nach seinem Namen von Albion um in Britannien. An der Themse gründete er seine Hauptstadt Troia Nova.¹⁴³

Obwohl Polydore Vergil schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Unhaltbarkeit dieser Legende bewiesen hatte, blieb sie ein beliebter Stoff für Dramen und Gedichte.¹⁴⁴ Die Tudors hatten den Mythos wieder aufgegriffen und sahen sich als Nachfolger der Trojaner, die, wie Vergil in seiner 4. Ekloge prophezeit hatte, ein neues goldenes Zeitalter herbeiführen würden. Die Stuarts übernahmen die Legende. Jakob I. wurde als zweiter Brutus gefeiert, „by whose happy coming to the croune England Wales and Scotland, by the first Brute severed and divided are in our second Brute reunited and made one happy Britannia againe.“¹⁴⁵ Eine aufwendige Genealogie von Thomas Lyte, die er am 12. Juli 1610 dem König präsentierte, verfolgte Jakobs I. Ahnen bis zurück zu Brutus.¹⁴⁶ 1630 publizierte William Slayter *Genethliacon*, in dem Karls I. Abstammung von Adam über Brutus und Arthur aufgezeigt wurde.¹⁴⁷ Prinz Henry hatte sich als römischer Feldherr porträtieren lassen und George Chapman angeregt, Homers *Ilias* zu

¹⁴¹ Monmouth, 54-74 [I. 3-18]; Warner, 62.

¹⁴² Monmouth, 65 [I. 11].

¹⁴³ Monmouth, 72 ff. [I. 16-17].

¹⁴⁴ Thomas Downing Kendrick, *British Antiquity*, London 1950, 78 ff. und *passim*.

¹⁴⁵ Yates, 50; A. Munday, *The Triumphs of Re-united Britannia*, 1605, zit. nach A. E. Parsons, „The Trojan Legend in England. Some Instances of its Application to the Politics of the Times“, *Modern Language Review* 24 (1929), 253-264, 394-408, 403. S. auch Robert Malcolm Smuts, *Culture and Power in England, 1585-1685*, Houndmills 1999, 85 f.

¹⁴⁶ DNB XII., 366 ff. Diese Genealogie und ein Druck nach ihr sind verschollen. Lyte erhielt dafür von Jakob I. die „Lyte Jewel“ genannte Miniatur, s. Yvonne Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, München 1979, 298; Erna Auerbach, *Nicholas Hilliard*, London 1961, 167 und 318, Nr. 179. Jakob I. ließ 1603 eine Medaille prägen, die zu seiner Krönung am 25. Juli verteilt werden sollte. Er ist gerüstet mit Lorbeerkranz dargestellt, ein Mantel ist auf seiner Schulter zusammengeknotet. Die Umschrift lautet: IAC: I: BRIT: CAE: AVG: HAE CAESARVM CAE: D. D., „Jakob I., Caesar Augustus von Britannien, Caesar der Erbe der Caesaren, gibt diese Medaille“, Hawkins, 191, Nr. 11; Howarth (1997), 118; Peacock in Corns, 180.

¹⁴⁷ Greenleaf, 84. Die englischen Könige galten als Nachkommen Japhets, Noahs Sohn, woraus sich ihre Abstammung von Adam ableitete, *ibid.*, 83; Warner, 62. In der Galerie von St. James's hingen Gemälde mit *Adam und Eva* und einer *Sintflut mit Noahs Arche*. Diese Rückverfolgung der Genealogie in Urzeiten könnte mit der unsicheren Rechtslage in England zusammenhängen. Den Anhängern der *Divine Right*-Theorie zufolge hatte Gott die Gesetze als Teile der Natur geschaffen. Sie galten bereits für Adam und waren gleichzusetzen mit oder erkennbar durch Vernunft. Neben dieser *natural* und *immemorial law* existierte die *fundamental law*. Sie ging davon aus, daß die Eroberer des Landes und die ersten Könige, also Brutus, die Gesetze geschaffen hatten. Diesen Theorien gegenüber standen Bemühungen, den tatsächlichen Ursprung der Gesetze und Rechte Englands aufzuspüren, was zu einer intensiven Beschäftigung der Juristen mit der Vergangenheit führte. Sommerville (1986), 16 f. und *passim*; Ritter, 586; Schochet, 61.

übersetzen.¹⁴⁸ Rubens stellte Jakob I. auf dem Deckengemälde des Banqueting House als römischen Kaiser dar.¹⁴⁹ Thomas Godwin zog eine historische Parallele zwischen England und Rom in seiner *Romanae Historiae Anthologia. An English Exposition of the Roman Antiquities*.¹⁵⁰ In *Coelum Britannicum* von 1634 und *Salmacida Spolia* von 1640 wurde dieses Thema erneut aufgegriffen.¹⁵¹ In Aurelian Townshends *Albion's Triumph* von 1632 spricht Platonius über Albanactus Caesar, Sohn des Brutus und erster König Schottlands, „in that fair fashion he triumphs over all the kings and queens that went before him. All his passions are his true subjects; and knowledge, judgment, merit, bounty, and the like, are fit commanders for such a general, these triumph with him.“¹⁵² Die Parallelen zu Van Dycks Porträt sind evident. Vielleicht sind so auch die Krallen zu verstehen, die neben dem Rollwerk einer Kartusche über dem Torbogen erscheinen. Es könnte sich um Adlerkrallen handeln. Jakob I. wurde 1604 auf seinem Krönungszug und von G. Marcelline als königlicher Adler bezeichnet. Als Attribut Jupiters war er über Caesars Thron in Rom dargestellt.¹⁵³

Karl I. wird somit als Erbe der römischen Kaiser dargestellt. Seit dem 10. Jahrhundert führten die englischen Könige den Titel Imperator, nachdem sie Herr über alle Fürsten geworden waren.¹⁵⁴ In der Einleitung zum *Act in Restraint of Appeals* von 1533 heißt es: „Where by divers sundry old authentic histories and chronicles it is manifestly declared and expressed that this realm of England is an empire, and so hath been accepted in the world, governed by one Supreme Head and King having the dignity and royal estate of the imperial crown.“¹⁵⁵ Auch Jakob I. sprach 1604 von „our owne

¹⁴⁸ Parry (1981), 78; Marly, 272 f.; Parry (1989), 44; Hearn, 137, Nr. 84; Foister in Gent (1995), 167. Prince Henry wollte in Richmond eine Kopie der Trajanssäule errichten lassen, Eiche, 13.

¹⁴⁹ Strong (1972), 47.

¹⁵⁰ Sharpe (1989), 43.

¹⁵¹ Smuts (1987), 168 und 253.

¹⁵² Zit. nach Parry (1981), 191, s. auch 228, Anm. 7; Peacock, 311; und Veevers, 120. Im Bürgerkrieg lautete das Motto von Karls I. Banner, „Give Caesar his due“; nach Lukas 20: 25, Malcolm, 1, 43 und 152. - Triumphbögen waren auf der karolinischen Bühne keine Seltenheit; Van Dycks Inszenierung des Königs hat durchaus etwas Theatralisches. Vgl. Peacock, 213.

¹⁵³ Bergeron (1971), 82; G. Macelline, *The Triumphs of King James the First*, London 1610, 65 f., zit. n. Hart, 42; Howard Hibbard, *Bernini*, Harmondsworth 1965, 160. Es könnte auch ein Phoenix sein, vgl. Bergeron (1971), Abb. 4 u. 80 f. Eine Skizze des I. Jones für *Tempe Restored* von 1632 zeigt Jupiter auf einem Adler fliegend, Orgel und Strong II., 478, Abb. 218. Er könnte dies von Michelangelos Zeichnung *Sturz des Phaeton* oder Stichen übernommen haben, A. E. Popham und Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, 253 f., Nr. 430. Orgel und Strong vermuten als Vorbild Parisig *Il Giardino di Calipso*, 483, Abb. 87. Die Darstellung geht auf antike Münzbilder zurück, Wittkower (1983), 52, Abb. 31. In der Long Gallery Whitehalls hing ein Bild, auf dem ein Adler auf der Schulter eines römischen Kaisers landet, Millar (1958-60), 43, Nr. 7; Shearman, 121, Nr. 117, Abb. 105. Einer Legende nach prophezeite ein Adler, in Großbritannien werde nach den Dänen, Sachsen und Normannen wieder ein Brite herrschen, dieser wurde in Heinrich VII. erkannt. Die Legende war noch unter den Stuarts bekannt. Parsons, 398. S. auch Smuts in Sharpe und Lake, 36, 41 ff.; Thomas in Gent (1995), 223 und 233. S. u., 210.

¹⁵⁴ Meyer, 231. Zur Kaiseridee unter Heinrich VIII. s. Strong (1967); Yates, *passim*. Zur Entwicklung dieser Idee seit dem Mittelalter s. Yates, 1-28, 130 ff.; zur Abhängigkeit der *Divine Right Theory* von den mittelalterlichen Kaisern und deren Bezug auf die Kaiser Roms s. Figgis, 43 und 106.

¹⁵⁵ Zit. nach William M. Lamont, *Godly Rule. Politics and Religion 1603-60*, London 1969, 34. S. auch Kunzle, 181. Karl I. bezeichnete 1631 London als „the imperial seat of this realm“; Newman in Sharpe und Lake, 251.

Imperial Power“.¹⁵⁶ 1624 hielt es Francis Bacon nicht für unmöglich, daß Prinz Karl eines Tages Kaiser sein werde, schließlich trage er einen kaiserlichen Namen.¹⁵⁷ Die Vergleiche Jakobs I. mit Konstantin, dem ersten christlichen Kaiser und gebürtigem Engländer, sind vor diesem Hintergrund zu verstehen.¹⁵⁸ Ein Bild des Raubes der Helena, Namenspatronin der Mutter Konstantins, hing unmittelbar neben Van Dycks Porträt Karls I.

Karl I. ist hier triumphierend in imperialer Pose als Einheit und Ordnung stiftender Monarch dargestellt. Er erhält die Legitimation zur Regierung durch Gott, seine reale und mythische Abstammung sowie durch seine Fähigkeit, zu regieren. Das Gemälde hing in der Nähe der ersten Reitschule Englands, dessen Erbauer und Reitmeister St. Antoine neben Karl I. dargestellt ist. Die übrigen Werke in der Galerie wurden ausgewählt, um die Rezeption des Hauptwerkes vorzubereiten und dessen Bedeutung zu steigern.¹⁵⁹

9

2. *Le Roi à la Ciasse*, ca. 1637 (Louvre)

Öl auf Leinwand
266 x 207 cm
1637 (?)
Signiert u. rechts:
A. Van Diick. F.
Inscription u. rechts:
CAROLVS.I.REX
MAGNAE
BRITANIAE-EC.
Musée du Louvre,
Paris
Inv. Nr. 1236

Dieses berühmteste aller Porträts Karls I. von Van Dyck zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß es sich einer klaren Deutung zu entziehen scheint. Es liegen nicht nur die ersten hundert Jahre nach seiner Entstehung und damit der Empfänger im Dunkeln, auch ist das Thema des Bildes, die Jagd, jüngst von Moffitt, Parry und Hennen in Frage gestellt worden.¹ Die drei in den letzten Jahren vorgeschlagenen Interpretationen sind inkongruent und erweisen sich bei näherer Prüfung als großenteils unhaltbar.² Die Annahme von C. Brown, Johns, Haskell, Hennen und Howarth,³ das Gemälde sei für einen Adressaten in Frankreich bestimmt gewesen, entbehrt jeder Grundlage.

¹⁵⁶ Meyer, 233 f.

¹⁵⁷ Francis Bacon, *Considerations touching a warre with Spaine* [1624], publ. 1629, zit. nach Meyer, 235 und Anm. 3. S. auch Percy Ernst Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart 1956, III., 1053. Karl I. erhielt seinen Namen nach dem ersten Taufnamen seines Vaters und nach seinem Großonkel Charles, Graf von Lennox, dem jüngeren Bruder Lord Darnleys. Williams, 66.

¹⁵⁸ Strong (1972), 47; Parry (1981), 232.

¹⁵⁹ Zur Rezeption des Bildes unter Cromwell s. Sara Stevenson, *A Face for Any Occasion. Some Aspects of Portrait Engraving*, Edinburgh 1976, 17 und 56; Bürger, 171, Nr. 127; Griffiths, 181, Nr. 117. Es wurde u. a. auch für Darstellungen Gustav Adolfs und Ludwigs XIV. benutzt. J. Jordaens ließ sich möglicherweise für seinen *Reiter unter einem Portikus* von Van Dycks Porträt inspirieren. Devisscher und De Poorter I., 200, Nr. A 62. In den folgenden Jahren entstanden große Zyklen mit Triumphdarstellungen, so 1634/35 der *Pompa Introitus Ferdinandi* und seit 1645 der Oranjeaal im Huis ten Bosch in Gedenken an Frederik Hendrik. John Rupert Martin, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI), Brüssel 1972, vgl. 36 ff., 46-49, Nr. 2; Hanna Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjeaal*, Hildesheim 1980.

¹ Moffitt (1983), 85; Parry in Barnes und Wheelock, 250; Hennen, 105. Zur Kritik an Parrys Aufsatz s. Millar (1995), 467. Bereits Johns, 246, nahm irrtümlich an, das Gemälde sei in einem Inventar erwähnt worden.

² Moffitt interpretiert es als Darstellung Karls I. als *miles christianus*, Moffitt (1983), 90; Johns als Affirmation innenpolitischer Verordnungen sowie als Freundschaftsbild mit E. Porter, Johns, 244 und 256; und Hennen als Antwort auf ein Porträt *Ludwigs XIII.* von Philippe de Champaigne in Zusammenhang mit englisch-französischen Bündnisverhandlungen von 1637-38, Hennen, 113 und 121.

³ Brown (1982), 169; Johns, 254; Haskell in MacGregor (1989.1), 224; Hennen, 104, 113 ff. und 121, der Vermutung L. Custs (1900), 105, folgend, es sei ein Geschenk an Marie de' Medici gewesen. Dies vermuteten auch Schaeffer, 511, zu 335, und Howarth (1997), 136.

Eine Alternative zu diesen Deutungen kann hier nicht vorgeschlagen werden. Statt dessen wird durch bislang unbemerkte Anspielungen der Bildtitel bestätigt und die Bedeutung der Jagd als Gegenstand eines Staatsporträts besprochen. Um die Klärung der lückenhaften Provenienz anzuregen und die unterschiedlichen Wege, die das Porträt genommen haben könnte, zu verdeutlichen, wird ein Exkurs über die erste bekannte Besitzerin, die Gräfin von Verrue, der Besprechung des Gemäldes vorangestellt.

Das als „Le Roy alla ciasse“ in Van Dycks Memorandum von 1638 an vierter Stelle geführte Gemälde erscheint weder in den Inventaren Abraham van der Doorts noch in den Verkaufskatalogen ab 1649. Van der Doort beschränkte sich jedoch auf die Paläste Whitehall, Nonsuch und Greenwich, ein anonymes Inventar beschrieb die Galerie von St. James's. Die Inventarisierung der Gemächer Henrietta Marias blieb möglicherweise unvollständig.⁴ Für den Verkauf wurden weitere Paläste wie Hampton Court, wo das *Reiterbildnis Karls I.*, heute in der National Gallery, hing, Somerset House, wo sich das Doppelbildnis befand, Wimbledon, wohin später *Cupido und Psyche* gelangte, sowie Richmond und Oatlands inventarisiert. Diese Inventare entsprechen jedoch nicht der Hängung zur Zeit Karls I. Windsor, Theobalds und einige kleinere Häuser blieben unberücksichtigt. „The great peece of van dyke beinge. very Curiosly done.“, das beim Verkauf der Gemälde aus der Bear Gallery und Privatgemächern in Whitehall für £60 an de Critz ging, ist noch immer nicht identifiziert.⁵ Es entspricht keinem der von Van der Doort in der Bear Gallery aufgelisteten Gemälde. Alle anderen bekannten großformatigen Gemälde Van Dycks für Karl I. sind im Verkaufskatalog aufgeführt. Walter Liedtke vermutete, der *Roi à la Ciasse* sei als Pendant zum Jagdbildnis *Annas von Dänemark* konzipiert worden, da beide annähernd dieselben Maße haben. Es hing beim Verkauf nicht weit von dem unbekanntem Bild entfernt.⁶ Zwar erscheint der Preis von £60 für ein 266 x 207 cm großes Gemälde von Van Dyck gering - für das an beiden Seiten etwa 50 cm längere Bildnis der Familie Karls I. wurden £150 gezahlt, das etwas niedrigere, aber breitere *Rinaldo und Armida* erzielte £80 - jedoch wurden zwei ganzfigurige Porträts des Königspaares, 248,3 x 151 cm und 240 x 119 cm groß, zusammen für £60 verkauft.⁷ Karl I. hatte den von Van Dyck geforderten Preis von £200 auf £100 reduziert.⁸ £60 wären demnach für ein Gemälde dieses Formats billig, aber nicht unwahrscheinlich. Es muß sich um ein herausragendes Werk gehandelt haben, wie die Formulierung

⁴ Millar (1958-60), xvi.

⁵ Millar (1970-72), 70, Nr. 29. Es ist nicht zu verwechseln mit dem Familienbildnis, das in der Rechnung vom 8. August 1632 als „One great peece of our royall selfe, Consort and children“ aufgeführt wurde und danach in der Literatur immer wieder als „Great Piece“ bezeichnet wird.

⁶ Liedtke (1989), 256, Nr. 125; Millar (1970-72), 70, Nr. 24. Es wurde für £20 verkauft. Die Hängung beim Verkauf unterscheidet sich jedoch stark von der von Van der Doort aufgezeichneten. Der Größe nach handelt es sich bei den Van Dycks um das *Reiterbildnis Karls I.* in der National Gallery (316: £200, 367 x 292,1 cm), das *Reiterbild mit M. de St. Antoine* (273: £150, 368 x 269,9 cm), das *Familienbildnis* (306: £150, 302,9 x 255,9 cm), *Rinaldo und Armida* (316: £80, 236,5 x 224 cm) und *Cupido und Psyche* (217: £110, 199,4 x 191,8 cm).

⁷ Millar (1970-72), 318. Bei dem Porträt Karls I. könnte es sich um sein Porträt in Staatsroben in Windsor Castle handeln, Millar (1963), 95.

⁸ Carpenter, 67. Im Jahr zuvor hatte Karl I. eine Rechnung Le Sueurs reduziert, nur eine *Diana* behielt ihren Preis. Eine Büste des Königs mit Krone wurde ganz gestrichen: „This I will not haue.“; CSPD (1636-37), 325, Nr. 97. Ein Porträt des Erzherzogs *Leopold Wilhelm* von Van Dyck war 1635 dem Antwerpener Magistrat zu teuer, dem auch eine Kopie genügte. Duverger I, 3, 424, Nr. 849.

“very Curiously done“ belegt. *Curious* bedeutete soviel wie perfekt, genau, sehr sorgfältig.⁹ Edward Norgate schrieb 1648-50 in seiner *Miniatura*:

the excellent Vandike, at our being in Italie was neat, exact, and curious, in all his drawings, but since his coming here, in all his later drawings was ever judicious, never exakt. My meaning is the long time spent in curious designe he reserved to better purpose, to be spent in curious painting, which in drawing hee esteemed as lost.¹⁰

80, 81, 82, 83

Obwohl also dieses unbekanntes Gemälde nicht sicher als der *Roi à la Ciasse* identifiziert werden kann - Karls I. Sammlungszeichen ist nicht auf der Leinwand¹¹ - ist dies doch nicht völlig auszuschließen. Bei 14 der 25 im Memorandum aufgeführten Gemälde wurde der jeweilige Empfänger oder Bestimmungsort vermerkt, mehr als die Hälfte der übrigen Werke findet sich in den Inventaren Karls I. Wäre der *Roi à la Ciasse* für einen französischen oder einen anderen Adressaten bestimmt gewesen, so hätte Van Dyck dies erwähnt. Es kann daher nicht ohne weiteres davon ausgegangen werden, das Gemälde habe England sofort nach seiner Fertigstellung verlassen.

Hundert Jahre nach der Erwähnung in Van Dycks Memorandum taucht das Porträt im Nachlaß der rund vierhundert Gemälde umfassenden Pariser Sammlung der Gräfin von Verrue auf, die es einem Freund, dem Grafen von Lassay hinterließ. Das Porträt wurde im Katalog auf 12,000 Livres geschätzt.¹² Eine umfassende Würdigung dieser Sammlerin, die Werke von

⁹ Gent (1981), 7 f., 36, wo Plinius' „tantus diligentia“ mit „curious and exquisite“ übersetzt wurde. Es konnte auch pejorativ in der Bedeutung „affektiert, übertrieben genau“ verwendet werden. John Bate, 144, wies den Künstler an, „draw it as perfectly and as curiously as you can.“

¹⁰ Zit. nach Vey (1962), 19.

¹¹ Nach brieflicher Mitteilung von Jacques Foucart. Auch die wenigen Kopien sprechen für seine Unzugänglichkeit und würden die Argumente der Frankreich-Befürworter unterstützen. Mir sind neben einigen kleineren Detailkopien nur fünf Kopien des ganzen Bildes bekannt, Bouchot-Saupique, 70, erwähnt jedoch über dreißig.

¹² Es hing in der Galerie gegenüber dem Kamin zwischen den Fenstern zum Garten. Elizabeth V. Chew, „Assemblage Exquis: The collection of the Comtesse de Verrue“, unpubl. Manuskript, 1994, S. 13 f. Clément de Ris, 175; de Léris, 223; Scott, 21; Descamps, 23. Zur weiteren Provenienz s. Bouchot-Saupique, 70; Fernand Engerand, *Inventaire des Tableaux Commandés et Achetés par la Direction des Batiments du Roi (1709-1792)*, Paris 1901, 607 f.; *Le Siècle de Rubens*, Kat. Ausst. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15. Oktober-12. Dezember 1965, Brüssel 1965, 69, Nr. 68. Das Bild wurde 1770 dem englischen König angeboten. Georg III. schrieb jedoch am 16. Januar 1770 an Lord Harcourt, seinen Botschafter in Paris: „I have, at least for the present, given up collecting pictures: therefore shall not trouble you with any commission for the Vandyke.“; zit. nach Oliver Millar, *The Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1969, Textband, xv; nach freundlichem Hinweis von Jacques Foucart. Bereits L. Demonts bemerkte, die Gräfin Du Barry habe das Bild 1771 nicht von Ludwig-Anton Crozat, Baron von Thiers erwerben können, wie es Bachaumont berichtet, s. Frédéric Villot, *Notice des Tableaux exposées dans les Galeries du Musée National du Louvre. II. Écoles Allemande, Flamande et Hollandaise*, Paris o. J. [1852], 73; Louis Demonts, *Musée National du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les Galeries III. Écoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglais*, Paris 1922, 6, Nr. 1967. Crozat starb 1770, als sich das Bild noch in der Sammlung Lassay befand. Es ist nicht in den publizierten Auszügen des Inventars erwähnt, vgl. Margret Stufmann, „Les Tableaux de la Collection de Pierre Crozat. Historique et Destinée d'un Ensemble Célèbre, établis en portant d'un Inventaire après décès inédit (1740)“, *Gazette des Beaux Arts* 72 (1968), 11-144, 115-135 zum Inventar François Tronchins von 1771. Zur Sammlung Du Barry s. *Madame Du Barry, de Versailles à Louveciennes*, Kat. Ausst. Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 21. März - 29. Juni 1992, 106.

Rubens, Teniers, Wouwerman und Claude Lorraine besaß, steht noch aus.¹³ In den meisten Fällen ist es unbekannt, wie die Gräfin ihre Gemälde erwarb. Wahrscheinlich ließ sie einen Teil ihrer Turiner Sammlung nach Paris bringen und erwarb dort weitere Bilder oder erhielt sie als Geschenk. *Le Roi à la Ciasse* war das herausragendste Stück ihrer Sammlung und ihr einziger Van Dyck. Die verwandtschaftlichen Beziehungen der Gräfin zu den Höfen Englands, Frankreichs, Savoyens und der Pfalz lassen überlegen, ob sie das Gemälde nicht geerbt oder zumindest über diese Verbindungen erhalten haben könnte.

Jeanne-Baptiste D'Albert von Luynes, Gräfin von Verrue (1670-1736), war die Tochter von Louis-Charles D'Albert, Herzog von Luynes (1620-1690) und seiner zweiten Frau, Anna von Rohan. Luynes war der Sohn von Charles, Marquis d'Albert, Herzog von Luynes, Connétable de France (1578-1621) und Marie von Rohan-Montbazon (1600-1679), die nach ihrer zweiten Heirat mit Claude von Lorraine 1621 Herzogin von Chevreuse wurde.¹⁴ Sowohl der Herzog als auch die Herzogin von Chevreuse waren enge Vertraute Henrietta Marias und Verwandte Karls I.: Der Vater des Herzogs war Heinrich von Lothringen, Herzog von Guise (1550-1588), ein Vetter Maria Stuarts, der sie bei ihrer Hochzeit mit Franz II. von Frankreich begleitete.¹⁵ Der Herzog von Chevreuse stand 1625 stellvertretend für Karl I. mit Henrietta Maria vor dem Traualtar in Paris und begleitete sie mit seiner Frau nach England.¹⁶ Später sollte die Herzogin von Chevreuse 1638-42 Exil in England finden.

1683 wurde die dreizehnjährige Jeanne-Baptiste mit Joseph Scaglia, Graf von Verrue (†1704) verheiratet. Derselben Familie entstammte Cesare Alessandro Scaglia di Verrua (1592-1641), bekannt als Abbé Scaglia, einem wichtigen Förderer Van Dycks und Freund Balthasar Gerbiers. Er war für Karl I. als Kunstagent tätig, so verhandelte er seit 1639 mit Jordaens für eine Serie von 22 Bildern der Geschichte von *Cupido und Psyche* für Henrietta Marias Queen's House in Greenwich.¹⁷ Scaglia eher feindlich gesinnt war Henrietta Marias Schwester Christina (1606-1663), die Großmutter des Geliebten der Gräfin von Verrue, Viktor Amadeus II. (1666-1732). Christina hatte 1618 Viktor Amadeus I. von Savoyen (1587-1637) geheiratet, deren Sohn Karl Emanuel II. (1634-1675) Vater von Viktor Amadeus II. wurde. Viktor Amadeus II. selbst hatte eine Enkelin Karls I. geheiratet, Anna Maria von Orléans (1669-1728). Sie war die Tochter von Henrietta Anna („Minette“; 1644 -1670) und Philipp, I. Herzog von Orléans („Monsieur“; 1640-1701), Sohn Ludwigs XIII. und Annas von Österreich. Philipp heiratete

¹³ Zur Sammlung s. Ch. Blanc, *Le Trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, 2 Bde., Paris 1857, I., 1-16; Clément de Ris; de Lérís, 247 ff.; Scott; Cynthia Lawrence (Hg.), *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, Pennsylvania 1997, 207-226, bes. 223. Ich danke Elizabeth V. Chew für diesen Hinweis.

¹⁴ Die biographischen Angaben stützen sich auf die *Nouvelle Biographie Générale*, Hg. Firmin Didot, Paris 1862, Bd. 32, 355; Bd. 45-46, 40; und auf die *Biographie Universelle Ancienne et Moderne*, Paris 1854, Bd. 8, 123.

¹⁵ Antonia Fraser, *Maria, Königin der Schotten*, München 1969, 77. Heinrich, der Führer der katholischen Liga, wurde später von Maria als ihr nächster Blutsverwandter betrachtet und zu ihrem Testamentsvollstrecker ernannt, *ibid.*, 412, 423.

¹⁶ Marshall, 22 f., 27.

¹⁷ Cifani und Monetti, 509 und *passim*, die dort in 506, Anm. 1 genannte Literatur zur Familie Scaglia war mir nicht zugänglich. Devisscher und De Poorter, 9 ff., 26.

in zweiter Ehe Elizabeth Charlotte, genannt Lieselotte von der Pfalz (1652-1722), die Tochter Karl Ludwigs von der Pfalz, dem Neffen von Karl I. Karl Ludwig und sein Bruder Rupert waren von Februar 1636 bis zum 26. Juni 1637 Gäste Karls I. in London. Viktor Amadeus II. war ein eifriger Sammler von Gemälden. Seine Vettern, Prinz Eugen von Savoyen und dessen Bruder, Prinz Emanuel von Carignan, berieten die Gräfin bei ihrer Sammeltätigkeit.¹⁸ Nach ihrer Flucht nach Paris im Oktober 1700 schickte ihr Viktor Amadeus II. einige ihrer Bilder aus Turin. Als Mittelpunkt eines Salons vergrößerte die Gräfin von Verrue nun schnell ihre Sammlung, die neben Gemälden auch Medaillen, Schnupftabaksdosen und eine große Bibliothek umfaßte.¹⁹ Ab dem 27. März 1737 wurde die Sammlung nach dem Tod der Gräfin verkauft.

Die Gräfin von Verrue könnte das Gemälde von zahlreichen Seiten erhalten haben. Ihnen im einzelnen nachzugehen, hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Eine intensivere Beschäftigung mit ihrer Sammlung könnte möglicherweise etwas Licht auf die ersten hundert Jahre in der Geschichte des *Roi à la Ciasse* und damit auf eine dementsprechende Deutung werfen.

Karl I. steht links auf einer bewaldeten Anhöhe im Profil und schaut zum Betrachter. Er stützt den linken Handrücken in die Hüfte und hält einen Handschuh. Seine ausgestreckte Rechte stützt sich auf einen langen, schlanken Stab. Der König trägt einen großen, breitkremigen schwarzen Hut mit einer weißen Feder, ein seidenes silbrig-weißes Wams und rote Samthosen. Seine Stiefel entsprechen im Material den Handschuhen. Das schräg nach rechts über den Oberkörper geführte Band des *Lesser George* und das Hosenband selbst sind aus hellblauer Seide. Hinter Karl I. erscheint ein vom rechten Bildrand halb beschnittener junger Schimmel, den ein rotgekleideter Pferdeknecht zügelt. Ein weiterer, kleinerer Diener befindet sich hinter ihm und trägt Karls I. hellroten Mantel. Das Blätterdach eines Baumes überfängt die Gruppe wie ein natürlicher Baldachin. Links erscheint in der Ferne der Ausblick auf eine Bucht oder einen Fluß mit einem kleinen herangeselnden Schiff.²⁰ Darüber erhebt sich der rötliche Morgenhimmel. In der rechten und linken unteren Bildecke befinden sich im Vordergrund einige Pflanzen und ein abgebrochener Baumstumpf als Repoussoirmotive, eine weitere kleine Pflanzengruppe wächst vorne in der Mitte. Der Betrachter hat somit freien Zugang zum König, wird jedoch durch die kleine Erhebung und Karls I. Ellenbogen, der spitz im rechten Winkel zur Bildfläche heraussteht, auf Distanz gehalten. Auf einem Stein in der rechten unteren Bildecke steht die Inschrift CAROLUS I REX MAGNAE BRITANNIAE EC, links daneben auf der Erde A VAN DYCK F.

Die Szene wirkt wie eine Momentaufnahme aus einem Handlungsablauf, deren zufälliger Zeuge der Betrachter wird. Der König ist vom Pferd gestiegen und bleibt nach ein paar Schritten stehen, um sich umzuschauen, während sein Pferdeknecht die Zügel über der Mähne ergreift. Er versucht dabei, das Pferd ruhig zu halten: Seine rechte Hand umfaßt die Zügel nah unter dem Kopf des Tieres und schränkt es so in seiner

¹⁸ Clément de Ris, 162; Mémoires de Saint-Simon, Hg. A. de Boislisle, Paris 1890, VII., 224 Anm. 4; Scott, 20, 24.

¹⁹ Scott, 20 ff.

²⁰ Zum Baldachin Held (1958), 147. Walpole, 320, und Moir, 104, meinten, die Isle of Wight zu erkennen. Ein verschollenes Seestück Van Dycks mit einem großen Felsen und Fischern am Ufer (116,84 x 91,44 cm) erwarb Karl II. 1662 von Frizell. Reade, 73; Millar (1963), 92; Gleissner, 112.

Bewegungsfreiheit ein. Dieses narrative Element wird durch den Bewegungsablauf von rechts nach links unterstützt. Der ganz mit dem Pferd beschäftigte Knecht schaut zum rechten Bildrand, der junge Diener nach links, befindet sich aber noch in der Bewegung von rechts nach links, wie die Schrittstellung seiner Beine zeigt. Karl I. steht links und ist in seiner Körperhaltung ganz auf den linken Bildrand ausgerichtet, schaut jedoch zum Betrachter. Die völlige Beziehungslosigkeit der drei Personen hebt diesen Eindruck eines räumlichen und zeitlichen Ablaufs wieder auf, trotz ihrer Nähe haben sie keinen Kontakt. Die natürlich und beschäftigt wirkende Gruppe erhält dadurch etwas Statuarisches, Überzeitliches.²¹

W. H. Carpenter identifizierte dieses Gemälde mit dem *Roi à la Ciasse* aus Van Dycks Memorandum.²² Da aber eine Hundemeute, ein gejagtes Tier, Jagdwaffen und entsprechende Kleidung fehlen, kamen jüngst Zweifel daran auf.²³ Diese sind jedoch unbegründet. Auf kein anderes Porträt des Königs von Van Dyck trifft die Bezeichnung „alla ciasse“ zu. Mir ist keine zeitgenössische Beschreibung eines Jagdausflugs Karls I. bekannt, die Aufschluß über Details wie Kleidung und Bewaffnung geben könnte. Eine Jagdkleidung gab es nicht, man trug die üblichen Reitgewänder. Vor Karl I. trug man auf der Jagd offenbar bevorzugt grüne Kleidungsstücke. Dies wird von Heinrich VIII. berichtet, auch Königin Anna und ihr Sohn Prinz Henry sind auf ihren Jagdporträts in grünen Gewändern dargestellt. Eine Rechnung über einen grünen Jagdmantel für Prinz Henry vom 7. Oktober 1608 ist erhalten.²⁴ Als jedoch Jakob I. in einem grasgrünen Anzug, mit einer Feder am Hut und einem Jagdhorn anstelle eines Schwertes an der Seite zu Jagd erschien, wurde dies offenbar als Bruch des Decorums angesehen: „how suitable [it is] to his age, calling or person, I leave to others to judge from his pictures.“ Es ist nicht anzunehmen, daß Karl I., dessen Hof sich mit seiner beispielhaften, strengen Moral und dem bis ins kleinste geregelten Zeremoniell deutlich von dem seines Vaters unterschied, einen solchen Fauxpas wiederholt hätte. In den publizierten Rechnungen für seine Garderobe von 1633-35 beziehen sich außer einem Paar Sporen und drei Schwertern, zwei davon für seinen Jäger Rey oder Wrey, keine Posten direkt auf die Jagd. Es werden jedoch acht graue Reitmäntel und vier scharlachrote Reitumhänge aufgeführt, der teuerste zum Preis von £31. 3. 6.²⁵ Einen

80

12, 10

²¹ Dieses narrative Element wurde bereits beobachtet von Michiels, zit. bei Held (1958), 140; Moffitt (1983), 80 und 85; und Hennen, 112.

²² Carpenter, 66.

²³ S. o., 84, Anm. 1.

²⁴ „Making a side hunting coate of green chamblett wrought all thicke with green silke galowne in 2, together with a whood of the same chamblett, and laid all thick with the same lace, the bodies, and sleeves, and whood, lined with greene velvet, the side skirts lined with green taffata, silke buttons, loope lace, silke, stitching, and sewings, and buckeram, price the making vl.“; William Bray, „Extract from the Wardrobe Account of Prince Henry, eldest Son of King James I“; *Archaeologia: Or, Miscellaneous Tracts relating to Antiquity*, XI (1794), 88-96, 92. „Chamblett“ war ein Wollstoff. Für diesen Hinweis und ihre großzügige Hilfe beim Problem der Jagdkleidung danke ich Valerie Cumming. Zu Heinrich VIII. s. Phillis Cunnington und Alan Mansfield, *English Costume for Sports and Outdoor Recreation from the Sixteenth to the Nineteenth Centuries*, London 1969, 150.

²⁵ Zit. nach MacGregor (1989.2), 309. Bis auf den Holzschnitt bei Gascoigne ist mir keine Darstellung Jakobs I. auf der Jagd bekannt. Zu Karl I. als Beispiel an Decorum s. Loomie, 6; Sharpe (1992), 190. Zu den Jagdsporen und Schwertern s. Strong (1980), 82 und 89, zu den roten Umhängen *ibid.*, 78, 83, 86, 87, und den grauen Mänteln 79, 80, 86 und 87. Vgl. auch Millar (1995), 467.

solchen Umhang trägt auf Van Dycks Gemälde der junge Diener. Zur Jagdausrüstung gehörten Hörner und Taschen, wie sie bei den Begleitern von Prinz Henry zu sehen sind. Die schmalen Gurte, die von der rechten Schulter quer über den Oberkörper der beiden Diener Karls I. führen, könnten als Tragriemen solcher Taschen und Jagdhörner gedeutet werden. Karl I. trägt auf diesem Bild Reitkleidung, wie sie in seinen Rechnungen nachweisbar ist und die auf der Jagd üblich war. Ausrüstungsstücke wie Jagdhörner verbot ihm das Decorum. Das Argument, auf dem Porträt im Louvre sei keine Jagd dargestellt, weil der König keine Jagdkleidung trage, ist hinfällig.

14 Um nachzuweisen, daß es sich nicht um eine Jagd handelt, verglich Moffitt das Bild mit dem etwa gleichzeitigen *Philipp IV. als Jäger* von Velázquez, der mit Gewehr und unauffälliger, robuster Kleidung eindeutig als Jäger gekennzeichnet ist.²⁶ Solch ein einfacher Anzug wäre für den englischen König undenkbar gewesen. Diese beiden Bilder unterstreichen vielmehr die Unterschiede zwischen dem nüchternen Hof Spaniens und dem auf Ästhetik und Eleganz ausgerichteten Hof Karls I. Eine Gemeinsamkeit besteht jedoch: Beide Könige sind ohne Insignien dargestellt, bis auf die Inschrift auf dem Stein bei Van Dyck deutet nichts auf das Amt des Dargestellten hin. J. Brown erklärte dies für den Spanier so: „the person of Philip was a completely satisfactory symbol of all that was regal.“²⁷ Dies gilt auch für Karl I., der jedoch anders als Philipp IV. durch seine Kleidung und Diener deutlich als gesellschaftlich herausragende Person gekennzeichnet wird.

Karls I. Porträt zeichnet sich durch eine Reduktion des erläuternden Beiwerks aus, wodurch das Thema und der Dargestellte nicht mehr sofort erkennbar sind.²⁸ Vielleicht wurde aus diesem Grund die wie ein Bildtitel klingende Bezeichnung „Le Roy alla ciasse“ notwendig. Alle anderen Porträts wurden in Van Dycks Rechnungen nur durch ihr Format oder durch die Farbe der Kleidung beschrieben. Diese vereinfachte Bildform war das Ergebnis eines Reduktionsprozesses bei der Emulation der Vorbilder, wie Julius S. Held bereits 1958 erkannte. Das Jagdporträt mit Dienern und vom Bildrand beschnittenem Pferd rechts wurde von den Stuarts entwickelt, Karls I. Bildnis im Louvre ist der Höhepunkt dieser familiären Tradition.

Als erste Darstellung einer königlichen Jagdgesellschaft in England gilt ein Holzschnitt in dem von George Gascoigne verfaßten *Turberville's Booke of Hunting* von 1567.²⁹ Ein über einem toten Hirsch kniender Jäger reicht Elizabeth I. einen Dolch zum rituellen Aufbrechen des Tieres. Gascoigne beschrieb diesen Vorgang ausführlich.³⁰ Im Hintergrund der Szene hält ein Reitknecht das Pferd Elizabeths I., weitere Jäger und Hunde werden sichtbar. Nach der Übernahme des Throns durch Jakob I. änderte man den Holzschnitt

²⁶ Moffitt (1983), 85; J. Brown (1986.2), 143: „... makes Philip look more like one of the beaters than the royal huntsman.“

²⁷ J. Brown (1986.2), 147; *id.*, (1986.1), 123, 292, Anm. 41 zur Datierung. S. auch Jochen Becker, „Deas supereminet omneis: Zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst.“; *Simiolus* 6 (1972-73), 177-208, 193.

²⁸ Etwas ähnliches beobachtete J. Wood bei Van Dycks *Venus und Adonis* für Buckingham, Wood (1992), 43. S. auch Klauner, 126.

²⁹ Deuchar, 4, möglicherweise nach einem Entwurf Levina Teerlincs, *ibid.*, 170, Anm. 7.

³⁰ „The deare being layd vpon his backe, the Prince, chiefe, or such as they shall appoint, comes to it: And the chiefe huntsman (kneeling, if it to be a Prince) doth holde the Deare by the forefoote, whiles the Prince or chief, cut a flyt drawn alongst the brysket of the deare, somewhat lower than the brysket towards the belly. This is done to see the goodnesse of the flesh, and howe thicke it is.“; Gascoigne, 134.

in der Ausgabe von 1611 und ersetzte Elizabeth durch den neuen König. Während sie den linken Arm herabhängen ließ und Handschuhe hielt, stützt Jakob I. den Arm in die Seite. Die Pose Karls I. war bereits hier vorgebildet. Das erste Gemälde dieses Themas entstand 1603. Das in zwei Fassungen erhaltene Porträt *Prinz Henrys*, möglicherweise von Robert Peake, zeigt dieselbe Szene, jedoch deutlich sparsamer.³¹ Der Prinz steht im Mittelpunkt, das Pferd mit dem verdeckten Knecht ist rechts nur noch zur Hälfte sichtbar, die Mitglieder der Jagd verschwinden in der Ferne.³² Von Held nicht erwähnt wurde ein Bildnis *Prinzessin Elizabeths*, Henrys und Karls Schwester, aus dem selben Jahr. Es ist ihr frühestes bekanntes Porträt. Möglicherweise gaben es die Eltern Sir John Harringtons als Pendant zu Henrys Jagdbildnis in Auftrag, das ihren Sohn mit dem Prinzen zeigt.³³ Die siebenjährige Prinzessin steht vor einer Waldlandschaft. Rechts im Hintergrund verfolgen Jäger zu Pferd und zu Fuß mit ihren Hunden in einem eingezäunten Gelände einen Hirsch. Obwohl Elizabeth nicht am Jagdgeschehen teilnimmt und das sonst übliche halbe Pferd mit Diener fehlt, ließe sich dieses Porträt in die Reihe der Jagdporträts der Stuarts einfügen. Das 1617 datierte Porträt *Königin Annas* von Paul Van Somer geht in der Reduktion noch weiter.³⁴ Es zeigt die Königin allein umringt von Jagdhunden vor ihrem Palast Oatlands. Die Hirsche erscheinen nun klein im Hintergrund oder versteckt im Gebüsch. Das wiederum nur halb sichtbare Pferd steht mit einem afrikanischen Knecht diesmal links. Wie ihr Mann stützt Anna eine Hand in die Seite. Daniel Mytens schuf um 1630 das letzte Bild in dieser Reihe. Es zeigt Karl I. und Henrietta Maria auf einer Terrasse. Der Zwerg der Königin, Jeffrey Hudson, ist kaum in der Lage, ihre Meute von Schoßhunden zu bändigen, die das Monogramm MR auf ihren Halsbändern tragen. Rechts führt wieder ein schwarzer Diener das zur Hälfte sichtbare Pferd Henrietta Marias heran, hinter dem auch jenes für Karl I. erscheint.³⁵ Wie bei Anna deuten hier nur die Hunde das Jagdthema an, die Hirsche sind ganz verschwunden. Van Dyck stützte sich also auf eine noch junge Tradition zunehmend reduzierter Jagdbildnisse der neuen englischen Königsfamilie.³⁶

³¹ Die frühere Fassung von 1603 im Metropolitan Museum zeigt Henry mit John, 2. Lord Harington, Elizabeth E. Gardner, „British Hunting Portrait“, *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 3 (1945), 113-117. Die spätere Version von etwa 1606-7 zeigt den Prinzen mit dem Graf von Essex. Sie weist leichte kompositionelle Veränderungen auf. Millar (1963), 79, Nr. 100.

³² Ein Jagdschwert, wie es Henry benutzt, ist abgebildet in A. V. B. Norman und G. Wilson, *Treasures from the Tower of London*, Kat. Ausst. Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, 8. Juni - 29. August 1982, Norwich 1982, 48, Nr. 19. Der Prinz war kein Freund der Jagd und nahm sie nur als Vorwand, um zu gallopierten. Birch (1760), 75.

³³ Hearn, 185 f., Nr. 126.

³⁴ Millar (1963), 81, Nr. 104. Es hing in der Bear Gallery neben Porträts Maria Stuarts, Jakobs I., Marie de' Medicis und Karl Ludwigs von der Pfalz. Millar (1958-60), 5. S. auch Hearn, 206, Nr. 139 zur Replik in Lamport Hall. Annes Motto „La mia grandezza dal Eccelso“, „Meine Größe stammt aus der Höhe“, erscheint auch auf Stichen, einem anderen Porträt und zwei Medaillen von 1616 und 1619. Griffiths, 46, Nr. 6; 56, Nr. 13; Millar (1963), 79, Nr. 98; Hawkins, 215, Nr. 63 und 221, Nr. 75. Zur religiösen Deutung von Jagddarstellungen nach Psalm 41 s. Cohen, 197 f.

³⁵ Millar (1963), 86, Nr. 120. Der Blumen auf das Paar schüttende Amor erinnert an eine Medaille anlässlich der Hochzeit 1625, deren Umschrift auf dem Revers lautet: FVNDIT AMOR LILIA MIXTA ROSIS, „die Liebe gießt Rosen vermischt mit Lilien aus“. Hawkins, 238, Nr. 1.

³⁶ Held (1958), 146; Roskill, 197 ff. Vgl. die Illustration G. le Bataves in den *Commentaires de la guerre gallique* von 1519-20, Brigitte Walbe, *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II.*, Diss. Frankfurt am Main 1974, 39-41, Abb. 21. Karl II. ließ sich auf einem Stich Hollars mit einer Hirschjagd und einem Palast darstellen, griff also die ältere Form wieder auf. Godfrey 16, Abb. 12.

15 Julius S. Held verwies auf eine zweite Reihe von kompositionellen Vorbildern aus den Werken von Tizian und Rubens.³⁷ Die engste Verwandtschaft, die Millar bereits 1957 beobachtete, besteht zu der Ölskizze des *triumphierenden Rom* in Den Haag, die Rubens um 1622 für den *Konstantinzyklus* anfertigte.³⁸ Diese Szene wurde in der ausgeführten Teppichserie durch den *Tod Konstantins* ersetzt, sie war also wahrscheinlich nie über die Grenzen des Ateliers hinaus bekannt. Ludwig XIII., der Auftraggeber des *Konstantinzyklus*, hätte die Übernahme dieses Motivs daher kaum erkannt, wie Hennen implizierte.³⁹ Van Dyck isolierte die Gruppe mit Konstantin im Profil, die linke Hand in die Hüfte gestemmt, und seinem Pferd, das den Kopf neigt und von einem Diener gezügelt wird. Er fügte ihr lediglich den jungen Diener mit dem Mantel Karls I. hinzu und veränderte die Kopfhaltung des Pferdeknechts.

Die Gruppe von Pferd und Diener findet sich häufig bei Rubens. Held verwies auf die *Begegnung Abrahams mit Melchisedech* aus der Teppichserie *Triumph der Eucharistie*, die 1628 im Auftrag der Erzherzogin Clara Eugenia in das Nonnenkloster Descalzas Reales in Madrid gelangte.⁴⁰ Weiter zu nennen ist die *Todesweihe des Decius Mus* von etwa 1617, auf der ebenfalls rechts der Schimmel mit gesenktem Haupt erscheint. Wie bei Van Dyck und der Ölskizze zum *Triumph Roms* hält der hinter dem Pferd stehende Knecht die Zügel über der Mähne.⁴¹ Brucher verwies auf die Verwandtschaft des Motivs mit der *Bekehrung des hl. Bavo* von etwa 1611-12, lehnte jedoch, wie später auch Held, die Vermutung Martins ab, ihr Ursprung sei in Adam Elsheimers *Steinigung des hl. Stephanus* von 1603-4 in Köln und Edinburgh zu suchen.⁴² Die Aufzählung von Motivübernahmen aus diesem kleinen Bild bei Andrews wäre durch Jordaens' *Martyrium der hl. Apollonia* von 1628 zu ergänzen, das links einen Apfelschimmel mit goldblonder Mähne zeigt, der von einem Mann mit Turban geritten wird. Dieses gewaltige Altarbild hing gemeinsam mit Rubens' *Madonna mit Kind, von Heiligen verehrt* und Van Dycks *Verzückung des hl. Augustinus* in der Kirche St. Augustins in Antwerpen.⁴³ Auf weitere Parallelen im Werk von Rubens verwies Krüger, so etwa *Achill und Briseis* von etwa 1620-22 und der *hl. Bona* von 1622-23. Hier sitzt der Reiter auf dem Pferd. In beiden Fällen fehlt der zügelnde Diener hinter dem Pferd.⁴⁴

³⁷ Held (1958), 146 f. Stewart (1983), 64, nannte Van Dycks *Porträt des Marchese Filippo Spinola* in Brisbane als Vorbild, dies ist jedoch wenig überzeugend.

³⁸ Whinney und Millar, 71, Anm. 2; Held (1980), 84, Nr. 51. Vgl. auch die Ölskizze des Cornelis de Vos, *Antonius und Kleopatra*, in Privatbesitz, De Poorter, Jansen und Giltaij, 14, Abb. 5, und den Entwurf von Inigo Jones für das Tor am Temple Bar, Harris und Higgot, 252, Abb. 84 d, das Standmotiv des Feldherren wird auf Darstellungen Marc Aurels am Konstantinsbogen zurückgeführt.

³⁹ Hennen, 113 und 118 f. Sie hält Konstantin bei Rubens für ein Porträt Ludwigs XIII. Die Skizze gelangte mit den anderen Vorlagen nach Paris in das Atelier des Teppichwebers Marc de Comans. Held (1980), I, 65 und 70.

⁴⁰ Held (1958), 147; *id.*, (1980), I, 143 ff., Nrn. 90-92. S. auch Larsen (1981), 317 f.

⁴¹ Held (1980), I, 27, Nr. 3; Brucher, 29 ff; Reinhold Baumstark, *Peter Paul Rubens. The Decius Mus Cycle*, New York 1985, 7 f.; Tauss, 110-111.

⁴² Brucher, 35 f.; Held (1980), I, 547, Nr. 400; Martin, 126-133, Nr. 57, 130. Zu Elsheimer s. Ekkehard Mai, „Zu einer „Steinigung des Hl. Stephanus“ aus Privatbesitz im Wallraf-Richartz Museum Köln“ *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 45 (1984), 305-310; Andrews, 179 f.

⁴³ Devisscher und De Poorter, 134 ff., Nr. A 38.

⁴⁴ Peter Krüger, *Studien zu Rubens' Konstantinszyklus*, Frankfurt am Main 1989, 203. Vgl. auch den Entwurf *Tod Hektors* von Rubens aus der Teppichserie zu Achill, De Poorter, Jansen und

Der Ursprung des Motivs, das Rubens immer wieder über einen längeren Zeitraum hinweg in seinen Kompositionen mit nur geringen Änderungen verwandte, liegt in Tizians *Anbetung der Könige*, dessen erste von vier Fassungen 1557 entstand.⁴⁵ Tizian selbst wird es vermutlich aus antiken Sarkophagreliefs übernommen haben. Held verwies nach Fischel auf einen Endymion Sarkophag in Rom, Brucher auf zwei Meleager Sarkophage in Rom und Perugia.⁴⁶ Weitere Beispiele ließen sich finden. Van Dyck wird die letzte Fassung von Tizians *Anbetung der Könige* von etwa 1566 im Palazzo Balbi in Genua gesehen haben. Wahrscheinlich hat ihm jedoch eine heute verlorene Zeichnung Titians vorgelegen, nach welcher er das Pferd gezeichnet und mit der Beischrift „Titian“ versehen hat.⁴⁷

Eine weitere, bislang nicht in diesem Zusammenhang besprochene Darstellung scheint Van Dyck ebenfalls beeinflusst zu haben. In Matthaeus Raders *Bavaria Sancta*, einer dreibändigen, 1615-1627 im Auftrag Kurfürst Maximilians I. in München herausgegebenen illustrierten Sammlung von Heiligenlegenden, findet sich zum hl. Utho ein Stich Raphael Sadelers d. Ä., der Van Dycks Komposition in vielen Details vorwegzunehmen scheint. Karl der Große tritt auf den Einsiedler zu, der ihm auf der Schwelle seiner Hütte bittend die Hand entgegenstreckt. Der Kaiser, der daraufhin an dieser Stelle das Kloster Metten stiften und Utho als ersten Abt einsetzen wird, ist mit zwei Hunden und Eichenlaub am Hut als Jäger gekennzeichnet, im Hintergrund findet eine Hirschjagd statt. Karl der Große stemmt wie Karl I. eine Hand in die Seite. Unmittelbar hinter ihm steht ein Diener mit Karls Pferd, das den Kopf zu seinem vorgestreckten Bein herabneigt. Wie bei Van Dyck überragt eine mächtige Eiche die Gruppe, dienen vorne als Repoussoir links eine große Pflanze und rechts ein Baumstumpf. Die kompositionellen, motivischen und inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen diesem Stich und Van Dycks Gemälde sind zu groß, um zufällig zu sein. Er wird gemeinsam

Giltaij, 110 f., Nr. 31; Van Dycks *Hl. Martin* von etwa 1621 in Saventhem und Windsor, Larsen (1988), II., 102, Nrn. 234 und 235; und *Die Abreise* aus der Folge *Der verlorene Sohn* des Cornelis de Wael. Wie die Vorzeichnung zeigt, änderte er die Haltung des Pferdes. *Van Dyck a Genova*, 346 f., Nr. 78a. Vgl. auch *Die Versöhnung von Jakob und Esau* des Erasmus Quellinus in Brügge, Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus (1607-1678). De Schilderijen met Catalogue Raisonné*, Freren 1988, 99 Nr. 6.

⁴⁵ Wetthey I., 64 ff., Nrn. 2-5. S. auch Kat. Cleveland, 436-441, Nr. 191. Auf der Rückseite des Bildes in Cleveland befindet sich ein offenbar gefälschtes Sammlungszeichen Karls I.

⁴⁶ Oskar Fischel, „Wanderungen eines antiken Motivs“, *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen* 39 (1917), 59-63, 61; Held (1958), 146 und Abb. 7; Brucher, 35, Abbn. 5 und 9. Die gesenkten Köpfe der Pferde auf den Sarkophagreliefs könnten Ausdruck der Trauer sein, s. Homer, *Ilias*, XVII, 437 f. nach Baum, 59. Moffitt (1983), 87, zitiert Vergil ohne Quellenangabe, hier senken sie unterwürfig den Kopf. Zum Nachleben dieser Pose in der Van Dyck Rezeption s. Leo Steinberg in Jean Lipman und Richard Marshall, *Art about Art*, New York 1978, 8-10. Ironisiert wird diese Haltung auf J. L. Davids *Porträt des Grafen Stanislas Potocki* von 1781 in Warschau, wo die scheinbare Verbeugung des Pferdes eine spontane, vielleicht scheuende Reaktion auf den bellenden Hund ist, Baum, 167.

⁴⁷ Held (1958), 146; Adriani, 17 f., 41, Abb. 27. Peter Dreyer machte mich in einem Gespräch darauf aufmerksam, daß das Pferd auf Van Dycks Zeichnung nicht gesattelt ist, ein weiteres Indiz dafür, daß er nach einer Zeichnung Tizians gearbeitet hat. Das Skizzenbuch ist heute im Britischen Museum, eine kritische Faksimile Ausgabe wird von Christopher Brown vorbereitet. Die vierte Fassung des Gemäldes von Tizian ist in Cleveland, Museum of Art. Die Provenienz aus Genua ist nicht völlig gesichert. Wetthey I., 66, Nr. 5. Van Dyck benutzte das Pferd auch im Hintergrund eines Porträts von Strafford, Millar (1982), 68; Reinhardt, 219 f.

mit der Ölskizze von Rubens als direkte Anregung für Van Dyck gedient haben.⁴⁸

So unterschiedlich die genannten Darstellungen mit ihren Themen aus der klassischen Antike, dem Leben Christi und der Heiligenlegenden sind, dem Motiv des Pferdes mit Reitknecht ist eines gemeinsam: Es bezeichnet fast jedesmal die Situation, in der sein herrschaftlicher Reiter, Kaiser, König oder Feldherr gerade ankommt, absteigt und ein paar Schritte vorgeht, während sich sein Diener um das Pferd kümmert. Im Unterschied zu Van Dyck befindet sich die Gruppe jedoch bei Rubens immer am meist rechten Bildrand, als leite sie das Geschehen im Zentrum ein, sei es eine Begegnung, Verherrlichung oder, wie bei Elsheimer und Jordaens, ein Martyrium.⁴⁹ Dieser Kontext entfällt bei Van Dyck: Er setzt die Gruppe als eigenständiges, in sich geschlossenes Motiv ins Bildzentrum. Der anfangs beschriebene Eindruck einer narrativen Situation, einer zeitlichen und räumlichen Bewegung innerhalb des Bildes, erklärt sich so als Relikt der Funktion, die Pferd, Reiter und Diener im erzählenden Kontext bei Tizian, Rubens und Sadeler besitzen. Während sich jedoch dort ihre Aufmerksamkeit ganz auf das Geschehen im Zentrum konzentriert, streut Van Dyck das Interesse seiner Dargestellten nach rechts, links und zum Betrachter hin. Das Objekt dieser Aufmerksamkeit liegt dabei jedesmal außerhalb des Bildfeldes und bleibt unbekannt, nur Karl I. wendet sich einem konkreten Ziel zu, dem Betrachter. Van Dyck löste die Gruppe durch die unbestimmte, in die Ferne gerichtete Aufmerksamkeit und ihre Beziehungslosigkeit untereinander auch psychologisch aus jedem größeren Erzählzusammenhang. Die Form der Komposition, stehender Monarch mit Diener und zur Hälfte sichtbarem Pferd in einer Landschaft, war also durch die Bildtradition der Stuarts vorgegeben. Um sie zu modernisieren, griff Van Dyck auf Formulierungen von Tizian, Rubens und Sadeler zurück. Er isolierte sie aus einem narrativen Kontext und übertrug sie in eine eigenständige, in sich geschlossene Darstellung.

Die Platzierung des Königs außerhalb der Bildmitte und seine Wiedergabe im Profil, im rechten Winkel zur Bildfläche, ist ungewöhnlich. Erst durch den breitkrempigen Hut, den ausgestreckten rechten Arm und das etwas vorgestellte linke Bein gewinnt seine Gestalt an Volumen. Van Dyck verdrehte hier im buchstäblichen Sinne eine der raumgreifendsten Posen aus der Tradition des Herrscherporträts. Karl I. stützt seine linke Hand mit dem Rücken in die Seite. Der Arm bricht an keiner Stelle aus der Kontur, sondern stößt zur Bildfläche hin in den Raum. Karls I. Ellenbogen als einer der hellsten Punkte des Bildes ist dem Betrachter am nächsten, gleichzeitig hält er ihn abwehrend auf Distanz. Van Dyck schilderte mit der Schmalseite des Körpers in optischer Verkürzung eine Haltung, die sonst frontal oder in Dreiviertelansicht meist bildparallel dargestellt wurde und den Körper breiter

⁴⁸ *Bavaria Sancta. Maximiliani Sereniss. Principis Imperii, Comitis Palatini Rheni, Vtrivsq. Bav. Dvcis Avspiciis coepta, descripta eidémq. nuncupata á Matthaeo Radero de Societat. Iesv. Cl. C. XV, 125; Matthaeus Rader, Bavaria Sancta. Heiliges Bayern. Die altpäpsterischen Patrone aus der Heiligengeschichte des Matthaeus Rader*, hrsg. Carsten-Peter Warncke, Dortmund 1981, 164-165. Vgl. auch 97, den hl. Leo.

⁴⁹ Bei diesen Folterszenen sitzt der Machthaber auf dem Pferd. F. Müunks wies mich darauf hin, daß wilde Pferde unterworfen und gezähmt werden, indem sich der Reiter auf den Kopf des Tieres setzt. Die Senkung des Pferdekopfes auf diesen Bildern könnte somit als Hinweis auf die Grausamkeit des Herrschers und die Unterdrückung seiner Untertanen verstanden werden. Dies gilt allerdings nicht für die Reiter in der *Bekehrung des Hl. Bavo* von Rubens.

erscheinen ließ. Sie vergrößerte den von ihm eingenommenen Raum.⁵⁰ Van Dyck verkehrte diese Wirkung in ihr Gegenteil und änderte damit auch die mit der Pose verbundene Aussage.

In der neuzeitlichen Kunst liegt der Ursprung dieses Motivs im Italien des 15. Jahrhunderts. Eine der ersten Darstellungen ist Donatellos *David* von etwa 1430. Andrea del Castagnos Feldherr *Farinata degli Uberti* von etwa 1450 aus der Villa Carducci, heute im Museum S. Apollonia in Florenz, und eine Gestalt aus Pierro della Francescas *Geißelung* von 1458-66 machten den Typus populär.⁵¹ Wie Hans Ost und Joaneath Spicer zeigten, war er besonders unter den Medici in Florenz und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf Gruppenbildnissen der holländischen Schützengilden verbreitet, kam jedoch auch auf Einzelporträts und Ehe- oder Familienbildnissen vor.⁵² Bannerträger wurden fast kanonisch mit in die Seite gestemmter Hand porträtiert.⁵³ Die Pose war also beschränkt auf Darstellungen von Herrschern, Autoritätspersonen und Porträts hoher militärischer Ränge. Sie vermittelte Selbstbewußtsein, Dominanz, Kontrolle und Herausforderung, konnte jedoch auch übertreibend als Ausdruck von Stolz, Kühnheit und Prahlerei verstanden werden.⁵⁴ Spicer zitiert mehrere Ratgeber in der Art des *Cortegiano*, die den eingestützten Arm als unpassend und dünkelfhaft kritisieren.⁵⁵ Vermutlich nahm Van Dyck aus diesem Grund der Pose durch eine Vierteldrehung seines Modells die imposante Erscheinung und verlieh dem König so statt dessen eine Haltung eleganter und natürlicher Souveränität.⁵⁶ Bereits zuvor hatte Van Dyck posthum in Italien den Präfekten *Raphael Raciuss* sowie Robert Dormer, 1. Graf von Carnarvon, den Gatten von Anna Sophia, der einzigen Tochter Pembrokes, im Profil mit eingestütztem Arm porträtiert. Karl I. ließ sich also durchaus in ähnlicher Form wie seine Höflinge porträtieren.⁵⁷

⁵⁰ Tikkanen, 73. Zur Rezeption der Pose Karls I. s. z. B. Roland E. Fleischer, *Ludolf de Jongh*, Doornspijk 1989, 34 und Abb. 24; Duncan Thomson, *Raeburn. The Art of Sir Henry Raeburn 1756 - 1823*, Edinburgh 1997, 182 - 185, Nr. 60, Porträt des *John Crichton Stuart*, 2. *Marquess of Bute*.

⁵¹ Froning, 23; James H. Beck, "Raphael and Medici 'State Portraits'", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38 (1975), 127-144, 143; Spicer, 86.

⁵² Ost (1982), 35; Spicer, 86, 97, 101 f., 108. S. auch Adams, 100, Anm. 7.

⁵³ Spicer, 97 und 101 f.

⁵⁴ Spicer, 85 f., 95, 97: „just oozing macho assertion.“ Vgl. z. B. das *Porträt des Willem van Heythuysen* von etwa 1625 in München und das *Porträt des Govaert van Surpele (?)* von Jordaens. Die Untersicht verstärkt in beiden Fällen den Eindruck von stolzem Selbstbewußtsein und Machthaberei. Claus Grimm, *Frans Hals. Das Gesamtwerk*, Stuttgart und Zürich 1989, 119, Nr. 23; Devisscher und De Poorter, 70, Nr. A 52. S. auch Adams, 228, Anm. 342. Vgl. auch Andrews, 176 f, Nr. 9; und *Henri IV et la reconstruction du royaume*, 354.

⁵⁵ Spicer, 95.

⁵⁶ So beschrieben bei Levey, 128. S. auch Gombrich bei Held (1958), 149. Hennen, 110-113, verstand diese Pose irrtümlich als Ableitung von einer *adlocutio*. Gegen die eindeutig festgelegte Form dieser Ansprache eines Feldherrn an seine Soldaten spricht das Fehlen eines Publikums - Karl I. dreht seinen Dienern den Rücken zu - und der friedliche, unmilitärische Charakter des Bildes. Der König trägt keine Rüstung, ist deshalb auch nicht als Feldherr dargestellt.

⁵⁷ Larsen (1988), II., 164 f., Nr. 402. Zum *Familienporträt der Pembrokes* s. Brown in Wheelock und Barnes, 37-44. Zu Dormer s. DNB XV., 248 f. Er war katholischer Royalist und "chief avenor", d. h. zuständig für die Futtermittelversorgung in den königlichen Reitställen, und als "master of the Hawks" leitender Falkner. Er fiel 1643 in der Schlacht bei Newbury. 1639 ver wandte Van Dyck das Motiv auf dem *Porträt des Lord Bernard Stuart* mit seinem Bruder John, Millar (1982), 89, Nr. 44; 110, Nr. 76.

Die Körperhaltung des Königs kann als Inbegriff der von Castiglione als Ideal geforderten *grazia* betrachtet werden, einen schwer zu definierenden und mit „Anmut“ nur ungefähr zu übersetzenden Begriff. Nach Saccone beschreibt er eher die Art einer Verhaltensweise, als eine Eigenschaft zu bezeichnen.⁵⁸ Voraussetzungen für *grazia* waren unter anderem *sprezzatura*, *mediocrità* und *leggiadria*. *Sprezzatura* beschreibt eine gewisse Nachlässigkeit, die „alles, was man tut und spricht, als ohne die geringste Kunst und gleichsam absichtslos hervorgebracht erscheinen läßt“;⁵⁹ ein „understatement“; wie es für Van Dycks Malerei bereits beim Porträt *Karls I. mit M. de St. Antoine* beobachtet wurde. Varese bezeichnete die in die Hüfte gestemmte Hand als Ausdruck von *sprezzatura*.⁶⁰ Karls I. natürliche und wie selbstverständlich wirkende Haltung entspricht hier ganz Castigliones Forderung. Die Fähigkeit, Gegensätze in sich zu vereinen und dadurch zu mäßigen, nannte Castiglione *mediocrità*. Javitch zählte hierzu Ernst und Unbeschwertheit, Lebhaftigkeit und Vorsicht, Bescheidenheit und Stolz, Begeisterung und Trennung sowie Hemmungslosigkeit und Zurückhaltung.⁶¹ Auch in der Person Karls I. vereinen sich auf Van Dycks Porträt Gegensätze. Der ernsten, ruhigen Miene des Königs steht die Unbeschwertheit seiner Erholung in der Freizeit bei der Jagd gegenüber, die in frontaler Ansicht so stolze Haltung ist ins bescheidenere Profil gedreht, die Nähe und Zugänglichkeit des Königs wird abgewehrt durch den Distanz wahren Ellenbogen.

Leggiadria bezeichnete Eigenschaften wie Bescheidenheit, Einfachheit, Zurückhaltung, Eleganz, Ruhe und Mäßigung, konnte jedoch auch männliche Bewegungen beschreiben.⁶² Ein besonderes Kennzeichen der *leggiadria* war eine aufrechte, gleichzeitig entspannte Haltung, die den Körper im Gleichgewicht und so unter Kontrolle hielt. Dies wurde besonders bei Frauen als Zeichen körperlicher und geistiger Reinheit und Keuschheit verstanden.⁶³ Vasari bezeichnete die Haltung von Raffaels Magdalena auf der *Verzückung der hl. Caecilie* als „un posar leggiadrissimo“.⁶⁴ Maria Magdalena steht am rechten Rand der Gruppe im Profil nach links und schaut aus dem Bild, ähnlich wie Karl I. Die Körperhaltung des Königs ist aufrecht und befindet sich vollkommen im Gleichgewicht. Dies beruht auf der gleichmäßigen Verteilung des Schwerpunktes auf die Ponderation der leicht auseinander gestellten Füße. Der Stock Karls I. hat keine stützende Funktion. Henry Wotton schrieb 1624: „for the right *Angle* ... is the true cause of all *Stabilitie*; both in Artificiall and Naturall positions; A man likewise standing firmest, when he stands uprightest.“⁶⁵ Auch der Begriff der Festigkeit begegnete bereits auf dem Porträt *Karls I. mit M. de St. Antoine*, als Wentworth den König mit einem Schlußstein verglich, der den Bogen der Ordnung zusammenhält. Die anmutige und natürliche Pose des Königs aus dem

⁵⁸ Saccone in Hanning und Rosand, 51 f. S. auch Ann Bermingham, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven und London 2000, 59.

⁵⁹ Castiglione, 66; Javitch, 31.

⁶⁰ Varese, 58.

⁶¹ Javitch, 30 f.

⁶² Fermor, 137 und 144. Sie zitiert Agnolo Firenzuolas *Dialogo delle bellezze delle donne* von 1541, das Van Dyck sicher bekannt war, s. Filipczak in Wheelock und Barnes, 61.

⁶³ Fermor, 137 und 143.

⁶⁴ Zit. nach Fermor, 134.

⁶⁵ Wotton, 28 f.

Repertoire der tradierten Herrscherdarstellungen entspricht so Castigliones idealem *Cortegiano*, könnte jedoch gleichzeitig auch politisch als Ausdruck der von Karl I. geschaffenen Stabilität im Königreich verstanden werden.

Tizians *Kasseler Kavalier* von etwa 1550 zeigt in frontaler Ansicht eine sehr ähnliche Haltung wie Karl I. Auch er stützt die linke Hand mit dem Rücken auf die Hüfte. In der anderen Hand hält er eine lange Saufeder und ist durch sie, den Hut und den Hund als Jäger gekennzeichnet.⁶⁶ Zwar erwies sich die Annahme als Irrtum, das ungewöhnlich große Porträt sei als „Il Duca Sforza di Milano con un cane“ Teil der Sammlung Van Dycks gewesen.⁶⁷ Es muß jedoch gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden bekannt gewesen sein, wie Hans Ost nachwies.⁶⁸ Der Porträtierte ist hier in Meleagerpose nach der auf Skopas zurückgehenden antiken Statue im Vatikan dargestellt. Seit Pisanello existierte eine Tradition des Fürstenporträts mit Meleagerthematik.⁶⁹ Auch im *Roi à la Ciasse* wird auf die Ikonographie Meleagers angespielt. 19 20

In den Jahren 1636 und 1637, unmittelbar vor und vermutlich während der Entstehung des Porträts im Louvre, versuchte Arundel, die Statue Meleagers, die Tizians Porträt beeinflusst hatte, zu kaufen. Sie war damals in Besitz der Familie Pighini in Rom.⁷⁰ Im Juni 1636 schrieb Arundel an Petty, „I shall not be quiette till I heare from y^e it is absolutely myne, I havinge bin soe longe in love wth it as y^e knowe ...“⁷¹ und dann in schärferem Ton, „ye Adonis, w^{ch} by all means I would haue.“⁷² Petty blieb jedoch erfolglos. Als er Mitte des folgenden Jahres zurück nach England gerufen wurde, tröstete ihn Arundels Sohn Maltravers, „you have done your utmost for the Adonis.“⁷³ Die Bezeichnung Meleager oder Adonis wurde 1638 von Perrier geklärt.⁷⁴

Auch Karl I. bemühte sich seit Juni 1635, eine Adonis Statue in Rom zu erwerben, was gelegentlich zu Mißverständnissen führte.⁷⁵ Sie gehörte der

⁶⁶ Ost (1982), 27.

⁶⁷ Ost (1982), 11 f. und Wood (1990), 691 f. Es handelte sich um das *Porträt des Marchese Massimiliano Stampa* von Sofonisba Anguissola in der Walters Art Gallery, Baltimore. Die Identität des Dargestellten bei Tizian ist umstritten, Ost hält ihn für Gabriele Serbelloni. Ost (1982), 67 ff. und (1992), 63. Zu weiteren Vorschlägen Biadene, 290, Nr. 46.

⁶⁸ Ost (1982), 46 f.

⁶⁹ Ost (1982), 27-30 und *passim*. Buckingham hatte sich von Van Dyck als Adonis porträtieren lassen, Wheelock und Barnes, 124 f., Nr. 17. Der Hintergrund ist mit dem des *Roi à la Ciasse* vergleichbar, auch hier gibt es einem abgebrochenen Baumstumpf und rechts einen rahmenden Baum.

⁷⁰ Springell, 238 Anm. 4, mit der wichtigsten älteren Literatur; Howarth (1985), 136. S. auch Andrew F. Stewart, *Skopas of Paros*, New Jersey 1977, 104-107 und 142-144; Clifford M. Brown, „An Early description of the Vatican Meleager“; *RACAR, Revue d' Art Canadienne, Canadian Art Revue* 4.2 (1977), 91-94; Haskell und Penny, 263 f., Nr. 60 zur Rezeption.

⁷¹ Hervey, 369, Brief von Arundel an Petty, Linz 17/27 Juni 1636.

⁷² Springell, 251, Brief XXIV, Arundel an Petty, Ratisbone 7. ...^{ber} (?) 1636.

⁷³ Springell, 269, Brief XXXIX, Maltravers an Petty, Lotheberry 4. August 1637. S. auch Richard Lassels, *The Voyage of Italy, Or A Compleat Journey through Italy. In Two Parts ...*, London 1670, 224: „... the earl of Arundel, late Marshal of England, offered twelve thousand crowns for them, but was refused.“ Die andere Statue war eine Venus. Weitere Briefstellen zum Kauf des Meleager bei Hervey, 369, 383, 384, 387, 390, 393 (Arundel an Petty), und 398, 399, 401 (Con an Barberini).

⁷⁴ Howarth (1985), 136; Francois Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom und Paris 1638.

⁷⁵ Maltravers schrieb Petty am 15. April 1636, Thomas Killigrew habe dem König berichtet, Petty hätte für ihn die Statue erworben, obwohl sie für Arundel bestimmt sei. Karl I. habe die Aufklärung dieser Angelegenheit befohlen. Springell, 237, Brief XV. Vgl. auch Panzanis Brief vom 7/17. Juni 1636 im Anhang.

Herzogin von Fiano aus der Familie der Ludovisi in der Villa an der Porta Pinciana, deren Sammlung von Gemälden und Antiken zu den bedeutendsten im Rom des 17. Jahrhunderts zählte.⁷⁶ Papst Gregor XV., Alessandro Ludovisi, und seine Verwandten, vor allem Kardinal Lodovico Ludovisi, hatten sie seit 1621 zusammengetragen. Henrietta Marias Beichtvater, Vater Philipp, hatte den päpstlichen Gesandten Panzani informiert, der König wünsche in den Besitz dieser Statue zu gelangen. Kardinal Barberini war jedoch ebenso erfolglos wie Petty, sie ihren Besitzern zu entlocken. Parallel zu den Vorbereitungen für das Geschenk von Gemälden, das im Januar 1636 England erreichte, bemühte er sich etwa ein Jahr lang vergeblich um die Skulptur. Gleichzeitig, seit August 1635, versuchte Karl I., einige Gemälde aus der Sammlung Ludovisi zu kaufen, aber auch dies blieb ohne Erfolg. Die zwei berühmtesten Werke, Tizians *Fest der Venus* und das *Bacchanal*, schenkte Prinz Ludovisi 1637 Philipp IV. von Spanien. Es ist nicht klar, um welche Statue es sich bei dem Adonis handelte. Aus den Briefen Panzani und Barberini gehen keine Details über ihr Aussehen hervor. Ein Inventar von 1633 erwähnt „Una statua d'un Adone à sedere, maggiore del naturale con un cane à piedi e corno in mano“. Dieser Beschreibung entspricht eine Statue, die jedoch von so geringem Reiz ist, daß es schwerfällt, in ihr den begehrten Adonis zu sehen. Es könnte sich statt dessen um den berühmten sog. *Ares Ludovisi* gehandelt haben. Die Ludovisi erwarben ihn 1622 unmittelbar nach seiner Entdeckung und ließen ihn von Bernini restaurieren, der Kopf des kleinen Amors und der Schwertknauf sind von ihm. Man hielt die Statue zunächst für einen Adonis, im folgenden Jahr für einen Gladiator und erst ab 1633 für Mars, als welcher er Velázquez beeinflusste.⁷⁷ Karl I. besaß bereits Kopien antiker Plastiken wie den *Borghese Gladiator*, den *Antinous* und den

⁷⁶ Zu den Gemälden s. Klara Garas, „The Ludovisi Collection of Pictures in 1633“, *Burlington Magazine* 109 (1967), 287-289, 339-348; Carolyn H. Wood, „The Ludovisi collection of paintings in 1623“, *Burlington Magazine* 134 (1992), 515-523. Zu den Skulpturen s. Palma; Giuliano. Allg. zu den Ludovisi s. Armando Schiavo, *Villa Ludovisi and Palazzo Margherita*, Rom 1981. Gregor XV. hatte seinem Bruder Orazio (1561-1624) im Juni 1621 das Herzogtum Fiano gekauft, *ibid.*, 24. Es könnte sich bei der Herzogin um Polissena Appiani Mendoza, Prinzessin von Piombino (†1645), handeln, der zweiten Frau Nicolos, Prinz von Piombino, ein Sohn von Orazio. Persönliche Differenzen Nicolos mit Barberini könnten zur Fruchtlosigkeit der Verhandlungen beigetragen haben, Schreiber, 15.

⁷⁷ Zu dem Geschenk von Gemälden 1636 s. Wittkower (1948); zu den beiden Tizians s. Springell, 247, Anm. 4; insgesamt zu den „Ferrara Bacchanalien“ s. Wethey III., 143-153, Nrn. 12-15. Van Dyck, der die Ludovisi als zweite auf seiner Liste von Sammlern mit „cose detitian“ aufgeführt hatte, waren diese Bilder gut bekannt, er hatte einen Putto aus dem *Fest der Venus* gespiegelt in *Rinaldo und Armida* übernommen, Wheelock und Barnes, 222, 240 ff.; Görel Cavalli-Björkman (Hg.), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm 1987, 151, Anm. 17. Die bei Bellori, 266 f., überlieferte Liste von Gemälden Van Dycks für Karl I., „il ballo delle Muse con Apolline in mezzo il Parnaso; e l'altro Apolline che scortica Marsia, le Bacchanali, un altro balli di Amori, e che giuocano, mentre Venere dorme con Adone“; erinnert an diese Werke Tizians. Daß Van Dyck auch die Antiken in der Sammlung Ludovisi, vor allem den Ares, umgesetzt hat, wurde jüngst von Stewart nachgewiesen, Stewart (2000), 29 f. - Zum Ludovisi Inventar von 1633 s. Schreiber, 32 und Palma, 76, Nr. 159; zur Sitzstatue Schreiber, 220, Nr. 244 und Beatrice Palma et al., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 6. I Marmi Ludovisi dispersi*, Rom 1986, 195 ff., VII., 36. Zum *Ares Ludovisi* Giuliano, 74-83, Nr. 1; Haskell und Penny, 260, Nr. 58. Bernini wurden am 20. Juni 1622 60 Scudi bezahlt „per restauratione di una statua antica di Adone ...“; zit. nach Palma, 34. Zum Verhältnis Adonis - Mars s. Giuliani, 12, 80. Allgemein zur Rezeption der Antiken in der Sammlung Ludovisi s. Giuliana Calcani, „Galati modello“; *Rivista dell' Istituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell' Arte* 0 (1987), 153-174. Zu Kopien antiker Statuen in Karls I. Sammlung s. Haskell und Penny, 30 f.

Spinario; gemessen an deren Ruhm und Qualität ließe sich der *Ares* hier nahtlos einfügen. Die Statue wird jedoch kaum noch zwei Jahre nach ihrer richtigen Identifizierung in England als Adonis gegolten haben und auch von Barberini und Panzani so bezeichnet worden sein. Um welche Statue sich Karl I. tatsächlich bemühte, muß daher offen bleiben.

Die Pose Karls I. auf dem *Roi à la Ciasse* war durch das Vorbild bei Rubens vorgegeben. Bereits zuvor hatte er sich mit eingestütztem Arm porträtieren lassen, so 1636 von Van Dyck in Staatsroben. Durch seinen und Arundels Versuch, 1635 bis 1637 zwei Statuen der berühmtesten Jäger der antiken Mythologie, Adonis und Meleager, zu erwerben, von denen einer seiner Haltung ähnelte und die Darstellung eines Jägers von Tizian bestimmt hatte, erhält seine Körperhaltung zusätzliches ikonographisches Gewicht.

Gestützt wird diese Hypothese durch die Pflanze in der linken unteren Bildecke. Dieses Gewächs mit großen, lappigen Blättern und einem daraus hervorragenden, sich dem König zuneigenden Stengel, an dem kleine, rundliche Knospen wachsen, wurde in der Forschung bislang als Klette gedeutet.⁷⁸ Zwar gleicht sie tatsächlich einer Klette, doch ist hier der Wuchs nicht so verzweigt und die Knospen sind größer. Sie sind glatt und kugelig, sie ähneln Haselnüssen. Statt einer Klette könnte dies eine Stockrose sein, wie sie Mitte Juni kurz vor ihrer Blüte erscheint. Dieses heute vor allem in Bauerngärten beliebte Malvengewächs zählte lange Zeit zu den Heilkräutern und war in der christlichen Ikonographie ein Symbol der Erlösung.⁷⁹

Der griechische Name der Stockrose ist *Althaea rosea*, nach der mythologischen Gestalt Althaea, der Mutter des Meleager.⁸⁰ Ovid zufolge tötete Althaea ihren Sohn, indem sie ein Holzschwert verbrannte, das nach einer Weissagung der drei Parzen dieselbe Lebensdauer besaß wie Meleager. Bei der Jagd auf den kalydonischen Eber hatte dieser zuvor aus Wut die zwei Brüder seiner Mutter erstochen, die seine Jagdbeute für sich beanspruchten. Althaea, hin- und hergerissen zwischen Schwester- und Mutterliebe, durchstieß sich nach ihrer Tat verzweifelt mit einem Schwert.⁸¹ Nichts erinnert daran auf Van Dycks Gemälde. Die Pflanze deutet verschlüsselt auf das Jagdthema und auf die Darstellung Karls I. als großen Jäger.

Das Wortspiel mit lateinischen oder griechischen Pflanzennamen war weder neu noch ungewöhnlich. Karl I. hatte über Sir James Palmer bei einer Lady Jennings gegen sein Porträt von Jan Lievens, das seither verschollen ist, das *Wilton Diptychon* eingetauscht. Dieses „little gilt old alter peece“⁸² von

⁷⁸ Millar (1982), 115; Brown (1991), 270; M. Jaffé (1991.1), 144, zu Nr. 87; Hennen, 137 Anm. 2. Auf S. 107 bezeichnet sie die Pflanze als Distel, Kletten zählen zu den Distelpflanzen. Sie sieht in ihr eine Anspielung auf die Dornenkrone. Roskill, 187, erkannte auf Van Dycks *Porträt des Mountjoy Blount, Graf von Newport* ebenfalls Blätter einer Klette.

⁷⁹ Levi d'Ancona (1977), 175. Sie erscheint so z. B. auf Jacopo Bassanos *Madonna mit den Heiligen Jakobus d. Ä. und Johannes d. T.* in der Alten Pinakothek, München, Rolf Kultzen und Peter Eikemeier, *Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1971, 29-33; und auf der *Madonna im Blumenkranz* von Rubens und Jan Brueghel d. Ä., ebenfalls in München, Kat. München, 443 f.

⁸⁰ Levi d'Ancona (1977), 174. Die Infantin, die Karl I. 1623 umwarb, hieß Maria Althea, einen ähnlichen Namen, Aletheia, die griechische Bezeichnung für Wahrheit, trug die Gattin Arundels.

⁸¹ Ovid, *Metamorphosen*, VIII., 445-545.

⁸² Millar (1958-60), 146, Nr. 20 und 161. Richards II. erste Gemahlin war Anna von Böhmen gewesen, vielleicht war dies ein Grund für Karl I., das *Diptychon* zu erwerben. Godfrey, 71, Nr. 37. Zu Sir James Palmer s. Griffiths, 208.

nach 1395 zeigt Richard II. (1377-99), der von dem hl. Edmund, Edward dem Bekenner und Johannes dem Täufer der Jungfrau mit dem Kind empfohlen wird. Richard II. und die Maria begleitenden Engel tragen Halsketten aus Ginsterschoten. Der junge König hatte dieses Emblem von seinem Schwiegervater Karl VI. von Frankreich übernommen, der die Kette als Teil seiner Staatsroben führte.⁸³ Die lateinische Bezeichnung des Ginsters, *Planta Genista*, ähnelte dem Familiennamen Plantagenet, weshalb die Ginsterschote von den englischen Königen dieser Dynastie bis 1485 als Emblem verwendet wurde.⁸⁴ In zeitgenössischen Pflanzenbüchern und Stilleben wurden Blumen oft nach einer hierarchischen Ordnung dargestellt.⁸⁵ So ist beispielsweise die *Corona imperialis* die erste Pflanze in Pierre Vallets *Le jardin du Roy* von 1623, das Marie de'Medici gewidmet ist, ebenso in John Parkinsons Henrietta Maria gewidmeten *Paradisi in Sole* von 1629. Auf Porträts wurden Familiennamen oft bildlich umgesetzt. Francesco Maria della Rovere ließ sich auf Tizians Porträt von 1536 mit dem belaubten Ast einer Eiche und der Beschriftung „se sibi“ zwischen zwei Marschallstäben darstellen. Eiche heißt auf italienisch *rovere*. 1594 ließ sich Sir Thomas Lee in Anspielung auf seinen Namen im Schutz einer Eiche porträtieren. Peter Paul Rubens versah 1623 sein *Selbstbildnis* für Karl I., damals noch Prince of Wales, mit einer rebusartigen Signatur: Der Felsen im Hintergrund, lateinisch *petra*, stand für seinen Vornamen Peter, der rötliche Schimmer des Morgenlichts für seinen Nachnamen Rubens, der „rot, rötlich“ bedeutete. Wortspiele und Anagramme waren populär am Hof Karls I. Verrätselungen dieser Art wurden von den Höflingen erwartet, erkannt und gelöst.⁸⁶ Auch dürfen botanische Kenntnisse vorausgesetzt werden. Henrietta Maria war eine passionierte Gärtnerin, wie noch zu zeigen sein wird. In dem Maskenspiel *Pan's Anniversary* von 1620 wurde Jakob I. mit Pan verglichen und von einem rhetorischen Blumenregen überschüttet, darunter „Bright crowne-imperiall, king's-speare holy-hocks.“⁸⁷ Die Nennung der Stockrose unmittelbar nach zwei Blumen mit königlichem Namen spricht für ihre Wertschätzung und das Bewußtsein für die wörtliche Bedeutung der Pflanzennamen. Van Dyck betrieb gezielte Pflanzenstudien und Millar vermutet, er habe sich ein Musterbuch angelegt, von dem zwei Blätter

⁸³ Gordon, 51.

⁸⁴ Gordon, 52 und 65 Anm. 65; Sullivan, 2; Dillian Gordon, Lisa Monnas und Caroline Elam (Hg.), *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, London 1997, 189f; Ilg, 112-119.

⁸⁵ S. Wilfried Hansmann, *Gartenkunst der Renaissance und des Barock*, Köln 1983, 75 und Farbtaf. 27, einem *Blumenstilleben* des Osias Beert von 1624 mit der *Corona imperialis* an herausragender Stelle. Die Stockrose wurde erst spät auf Stilleben populär, vgl. z. B. Neil MacLaren, *National Gallery Catalogues. The Dutch School, 1600-1900*, erg. Christopher Brown, London 1991, I., 209, Nr. 1001; Gemar-Koeltzsch, 166, Taf. 58, II., 526, Abb. 186/2, 529 Abb. 186/5. Vgl. auch *Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550-1650*, Kat. Ausst. Gent, Museum voor schone Kunsten, 12. Dezember 1986 - 8. März 1987, 142 f., Nr. 18; Kat. Prado, 44, Nr. 1396; Härting, 313 Nr. 19.

⁸⁶ Zu Van Dycks Kunst und literarischen Konventionen s. Larsen (1972) und Roskill, 180. Zu Tizian s. Freedman, 71; zu Lee s. Hearn, 176 f., Nr. 120; zu Rubens Müller Hofstede (1992), 375 f. Zu Anagrammen auf Karls I. und Henrietta Marias Namen s. Veevers, 146, s. auch 126, und Hennen, 47.

⁸⁷ Stephen Orgel (Hg.), *Ben Jonson. The Complete Masques*, New Haven und London, 1969, 307. *King' s spea* ist eine Narzisse, *hollyhock* die Stockrose.

erhalten sind.⁸⁸ Eine ähnliche Pflanze hatte Van Dyck bereits auf dem *Bildnis eines Mannes* in München gemalt.⁸⁹ Die Stockrose erscheint ebenfalls in leicht veränderter Form auf dem Liechtensteiner *Porträt Hamiltons* und auf dem *Familienbild der Pembrokes* in Wilton, wo durch sie und den Hund auf die Begeisterung Pembrokes für die Jagd angespielt wird.⁹⁰ Ebenfalls mit Hund, diesmal jedoch blühend, ist sie auf dem *Porträt Philippe Le Roys* von 1630 in der Wallace Collection zu sehen.⁹¹

Die Stockrose wird bei Karl I. im Stadium des Wachsens geschildert. Dies könnte mit der Absicht einer jahreszeitlichen Angabe geschehen sein. Auf dem Holzschnitt mit *Jakob I.* und auf den Jagdporträts von *Prinz Henry*, *Prinzessin Elizabeth* und *Königin Anna* wird stets die Hirschjagd gezeigt, die als edelste Form der Jagd galt.⁹² Gascoigne gibt als Beginn der Jagdsaison für Hirsche und Rehböcke Mittsommer an, den 24. Juni. Am 17. Januar 1638 erließ Karl I. eine Verordnung, die den Zeitraum bestimmte, in dem Wildbret aus den königlichen Wäldern erhältlich war. Hirsche und Rehböcke vom Rot- oder Damwild gab es vom 7. Juli bis zum 14. September, Hirschkühe und Rehe zwischen dem 14. September und dem 6. Januar.⁹³ Die Stockrose blüht meist ab Ende Juni, Anfang Juli, je nach Witterung etwas später. Van Dyck könnte sie in ihrer Erscheinungsform zum Beginn der Hirschjagd wiedergegeben haben.

Zur Hirschjagd war die Jagdgesellschaft vor Sonnenaufgang unterwegs, weil sich dann die Tiere zu ihrer Futterstelle begaben. Dort wurden sie von einer Anhöhe aus beobachtet.⁹⁴ Über den weiteren Verlauf der Jagd gibt es unterschiedliche Angaben. Markham berichtet, man sei anschließend wieder nach Hause geritten, um die Jagd für den Tag vorzubereiten. Anderen Quellen zufolge wählte der König ein Tier aus, dessen Fährte die Hunde aufnahmen. Sie setzten ihm nach, gefolgt vom König, bis sie den Hirsch einholten und zu Boden rissen.⁹⁵ Die Verfolgung

10
11, 12

⁸⁸ Millar (1982), 115 f., Nr. 84; Brown (1991), 270, Nr. 85; Jaffé (1991.1), 143, Nr. 36. Die Pflanzen dieser Studien erscheinen nicht auf dem Bild im Louvre. Bei der Gruppe in der Mitte des unteren Bildrandes könnte es sich um Breitwegerich, *Plantago major*, und Schildblatt, *Darmera peltata*, handeln, gemeine Wegpflanzen. Breitwegerich ist noch heute eine wichtige Heilpflanze und besaß symbolische Bedeutung, so bezeichnete er einen guten Weg, den Weg Christi, Demut und Erlösung, Levi d'Ancona (1977), 308-310. John Gower bezeichnete sie als „herbe souveraine“, *Confessio Amantis*, VII., 1391.

⁸⁹ Kat. München, 188, Nr. 407.

⁹⁰ Millar (1982), 99 f., Nr. 60; Wheelock und Barnes, 37. Der 4. Graf von Pembroke war bekannt für seine Jagdleidenschaft, DNB XXVI., 208.

⁹¹ Ingamells, 107-110, Nr. P 94, s. auch Anm. 8. Le Roys Hund wird als „boar hound“ bezeichnet, einem zur Eberjagd abgerichteten Jagdhund. Der Bezug zur *Althaea rosea* ist deutlich. Hedley sieht in dieser Pflanze jedoch nicht mehr als einen „splash of colour“, Hedley, 46.

⁹² Markham, 28: „To speake then first of the *Stagge*, which is the most princelie and roial Chase of all Chases, ... he is of all beasts the goodliest, stateliest, and most manly, and for the vse of man the fullest both of outward and inward profit ...“

⁹³ Gascoigne, 240. Die Jagdsaison für Eber, auf die das Meleagerthema deuten würde, ist bei Gascoigne mit Weihnachten bis Fastnacht angegeben, also für Van Dycks Porträt auszuschließen. Der geöffnete Kragen des Pferdeknechts deutet ebenfalls auf eine wärmere Jahreszeit; vgl. hierzu auch Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, übers. Nina Ayala Mallory, Cambridge 1987, 153. – Der 24. Juni war der Hochzeitstag Karls I. und Henrietta Marias, sie wurden an diesem Tag 1625 im großen Saal von Canterbury getraut, Strickland, 27. - Larkin, 588 f., Nr. 251: „Seasonable times when Warrants for Venison in the King's Forests, Chases, or Parks are to be served.“

⁹⁴ Markham, 32; Madden, 44 ff.

⁹⁵ Markham, 32; MacGregor (1989.2), 309; Rye, 154.

konnte sich zu einer Parforcejagd steigern, einem anstrengenden Galopp, weshalb für diese Art der Jagd junge und schnelle Pferde empfohlen wurden.⁹⁶

Der rötliche Himmel über dem Horizont in Van Dycks Gemälde beschreibt den Sonnenaufgang. Karl I. und seine Begleiter stehen auf einer Anhöhe, von der sie vielleicht das Wild beobachten. Auf einer Edward Pierce zugeschriebenen Malerei im „Single Cube Room“ in Wilton von etwa 1640 sieht man den 4. Grafen von Pembroke und seinen Sohn auf der Jagd, wie sie von einer Anhöhe aus ihren Treibern zusehen.⁹⁷ Das Pferd Karls I. ist ein junger, etwa zwei- bis dreijähriger Schimmel. Diese Pferde werden mit dunklem Fell geboren, das sich ab dem zweiten Lebensjahr in einer Vergreisungserscheinung über die nächsten zehn Jahre hinweg allmählich vom Kopf an weiß verfärbt.⁹⁸ Der gerade, schmale Kopf des Tieres ist typisch für schnelle Sportpferde.⁹⁹ Wie schon auf dem Porträt *Karls I. mit M. de St. Antoine* handelt es sich um ein sehr edles Tier, das wegen seiner Jugend hohe Ansprüche an das Können seines Reiters stellt. Es entspricht also nicht nur die Kleidung des Königs, sondern möglicherweise auch die Jahreszeit, die Uhrzeit, die dargestellte Situation und das Pferd der tatsächlichen Praxis der Jagd.

Die Jagd war eng mit der Vorstellung von Adel und Herrschaft verbunden. Nachdem sich die Notwendigkeit der eigenen Versorgung mit Nahrung nicht mehr stellte, wurde sie von den führenden Persönlichkeiten als Freizeitsport betrieben und galt als beste Vorbereitung für den Krieg. Xenophon, dessen *Cyropaedia* als *locus classicus* für diese Auffassung gilt, meinte, daß nichts, was im Krieg verlangt werde, nicht auch auf der Jagd notwendig sei.¹⁰⁰ Der Jäger mußte früh aufstehen, war durch die Bewegung bei jedem Wetter gesund, ausdauernd und abgehärtet und trainierte durch die ständig geforderte Aufmerksamkeit seinen Geist. Die Gefahr und die Erwartung eines Angriffs des wilden Tieres verlangte Mut, die Verteidigung vergrößerte die Schnelligkeit und Geschicklichkeit des Jägers. Die Taktik zum Aufspüren und Erlegen des Wildes ähnelte jener im Krieg, dem Feind den Weg abzuschneiden oder ihn in eine Falle zu locken.¹⁰¹

Voraussetzung für die Jagd war der Landbesitz. Durch vom Adel proklamierte exklusive Jagdrechte blieb die Jagd auf ihn beschränkt, so daß sie schließlich gleichbedeutend mit Herrschaft und Nobilität werden konnte.¹⁰² Darstellungen von Jagdszenen wurden daher zu Repräsentationen des höfischen Ideals. Die Angabe von Wild, Hunden und Waffen genügte, um

⁹⁶ Madden, 262 f.

⁹⁷ Oliver Millar, „Portraiture and the Country House“; in: *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, Hg. Gervase Jackson-Stops, Kat. Ausst. Washington, National Gallery of Art, 3. November 1985-16. März 1986, Washington 1985, 34, Abb. 11 und 35, wo er diese Szene als „a la chasse“ bezeichnete und so den Bezug zu Van Dyck herstellte. Pembroke, 91, datiert das Bild auf 1650-52. Vgl. auch Hearn, 181, Nr. 123; Millar (1972), 95, Nr. 149 und Ribeiro und Cumming, 118 f., Nr. 80. Die beiden letztgenannten sind deutlich vom *Roi à la Ciasse* beeinflusst, Hunde und Waffen geben das Jagdthema an.

⁹⁸ Kapitzke, 99 f. Karls I. Schimmel ist ungewöhnlich, da er goldbraunes Langhaar hat.

⁹⁹ Kapitzke, 176 und 177, Abb.1.

¹⁰⁰ Xenophon, *Cyropaedia*, with an English Translation by Walter Miller, Bd.1, London und Cambridge, Mass. 1960 (Loeb Classical Library 51), 19.

¹⁰¹ Castiglione, 61; Friedman, 65; Alpers, 102; Kelso, 156; Elyot, 79 ff.

¹⁰² Friedman, 21; Deuchar, 2, 5. Markham, 3, schrieb, der Jagd müsse vor allen anderen Formen der Erholung der Vorrang gegeben werden, „as being most royall for the stateliness thereof.“

die Assoziation mit dem Adel und den mit ihm verbundenen Eigenschaften hervorzurufen. Sie wurde zum Symbol für Macht und Besitz.¹⁰³ In England sicherte die Prämogative des Königs seit Wilhelm dem Eroberer dem Adel die Jagdrechte, die im Lauf der Zeit durch ein komplexes System von Gesetzen konkretisiert wurden. Wilde Tiere und ein Großteil der Wälder waren Eigentum des Königs.¹⁰⁴ Als Jakob I. 1603 die Regierung übernahm, aktualisierte und verschärfte er diese zum Teil veralteten Gesetze. Er beanspruchte für sich das Recht, dort zu jagen, wo es ihm gefiel, und das Wild in ganz England zu kontrollieren.¹⁰⁵ Der König erwartete überall Wild nach seinem Geschmack, ganze Herden wurden oft von einem Wald in den nächsten umquartiert. Importe vom Kontinent verbesserten den Wildbestand.¹⁰⁶ Um Unfälle mit den Pferden durch Löcher im Boden zu vermeiden, wurden den Bauern Vorschriften erlassen, wie sie zu pflügen, die Schweine zu halten und wo sie Hecken zu entfernen hatten. Kaninchen wurden erbarmungslos bekämpft.¹⁰⁷ Die Jagd war für Jakob I. und später für Karl I. ein Mittel geworden, ihre Herrschaft und Kontrolle über das Land zu demonstrieren. Sie setzten Wildhüter ein, besaßen das Recht, überall zu jagen und bestrafte Wilderer und andere Gesetzesbrecher in den Wäldern. Sie gewährten exklusive Privilegien an den Landadel, der so die Jagdgebiete instand hielt und verwaltete, für die Einhaltung der entsprechenden Gesetze sorgte und das Jagdrecht erhielt. Der Freizeitsport wurde unter den Stuarts zu einem Politikum. Die Jagd war ein Ausdruck ihrer Macht über Großbritannien.¹⁰⁸

Karl I. ist auf dem *Roi à la Ciasse* als Jäger dargestellt und damit als Herrscher. Er verkörpert den Inbegriff der von Castiglione entworfenen idealen Eigenschaften des *Cortegiano* und erscheint daher als der perfekte Prinz. Das Bild des Monarchen bei der Erholung in seiner Freizeit war keine private Darstellung, sondern ein Staatsporträt ersten Ranges. Eine private Schilderung eines Königs war undenkbar. Sie hätte einerseits das Decorum gebrochen und war andererseits durch die Verkörperung der Souveränität in der Person des Königs, die eine private Existenz nahezu ausschloß, nicht möglich.¹⁰⁹

Karl I. ist ohne Insignien dargestellt und wird nur über die Inschrift auf dem Stein unten rechts identifiziert.¹¹⁰ Sein Hut, die Handschuhe, der Hosenbandorden, der Stock, das Schwert, das Pferd und die Dienerschaft

¹⁰³ Friedman, 65; Rump, 29; Deuchar, 2.

¹⁰⁴ Kirby und Kirby, 239 f.

¹⁰⁵ Kirby und Kirby, 240, 244 und 246. Zur Jagdleidenschaft Jakobs I. u. Karls I. s. Hervey, 143; Carlton, 129; MacGregor (1989.2), 403-421; Judith Richards, „‘His Nowe Majestie’ and the English Monarchy: The Kingship of Charles I before 1640“, *Past and Present* 113 (1986), 70-96, 84 f.

¹⁰⁶ Kirby und Kirby, 241; MacGregor (1989.2), 307.

¹⁰⁷ Kirby und Kirby, 241; MacGregor (1989.2), 308.

¹⁰⁸ Kirby und Kirby, 244 und 254. Wilderer konnten mit einem Bußgeld von bis zu £500 bestraft werden, Larkin, 589, Anm. 2.

¹⁰⁹ „For Kings being publike persons, by reason of their office and authoritie.“, Craigie, 12. Claire Pace, „‘Delineated Lives: themes and variations in seventeenth-century poems about portraits“, *Word and Image* 2 (1986), 1-17, 7, zitierte Wallers „Of His Majesty’s receiving the news of the Duke of Buckingham’s Death“: „The famous painter could allow no place / For private sorrow in a prince’s face ...“ Zum Dualismus im Wesen eines Königs s. Kantorowicz (1990).

¹¹⁰ Es könnte sich bei der Inschrift um eine spätere Ergänzung handeln, s. auch u., 110, Anm. 1.

weisen ihn als Autoritätsperson von hohem Stand aus. Der breite, schwarze Hut des Königs sitzt schräg auf der rechten Hälfte seines Kopfes und rahmt ihn ein. Der Kontrast des hellen Inkarnats vor dunklem Grund betont das Gesicht des Monarchen, das so immer wieder die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Das Tragen eines Hutes unterlag am Hof Karls I. strengen Regeln, so war es während einer Audienz nicht gestattet. Die Aufforderung des Königs zum „cover“ galt als besonderer Gunstbeweis und als Privileg.¹¹¹ Ein *Respondent* oder Biber- bzw. Kastorhut, wie ihn Karl I. trägt, konnte bis zu £6 kosten und war dadurch ein Statussymbol für den Gentleman.¹¹² Zwischen 1633 und 1635 ließ sich Karl I. 53 solcher Hüte anfertigen, später verbot er den Import ausländischer Biberhüte.¹¹³ Er ließ sich selten mit Hut porträtieren. Neben dem Dresdner Bildnis, wo der Hut auf einem Tisch liegt, ist dies das einzige Porträt Van Dycks, das Karl I. mit einem Hut zeigt. Er erscheint mit Hut auf lediglich acht seiner 72 frühen Porträts.¹¹⁴ Der Hut, den der König bei der Begegnung mit dem Betrachter nicht abnimmt, ist hier nicht nur ein Teil seiner Reitkleidung, sondern auch ein Kennzeichen seiner Autorität.

Handschuhe waren wie Hüte ein kostspieliger Luxus und damit ebenfalls Statussymbole. Karl I. hält hier in der linken Hand, die noch im Handschuh steckt, einen zweiten linken Handschuh.¹¹⁵ Ähnliches gilt für den Spazierstock und das kostbare Rapier. Wie J. Held gezeigt hat, war das Benutzen eines Stockes auf die oberen Gesellschaftsschichten beschränkt, der Stock war neben seinen praktischen Eigenschaften ein Ausdruck der Amtswürde und Autorität.¹¹⁶ Auf dem Titelblatt zur zweiten Ausgabe von Richard Brathwaits *The English Gentleman* von 1633 steht im Zentrum einiger Beispiele für Erholung wie der Jagd, Kartenspielen oder Schach ein englischer Gentleman, „with a Rod in his hand, to expresse his curiall office“: Zum Tragen von Waffen hatte Jakob I. seinen Sohn ermahnt: „Let your selfe and all your Court weare no ordinarie armour with your cloathes, but such as is knightlie and honourable: I meane rapier-swordes, & daggers.“¹¹⁷

Auch die zwei Diener und das Pferd weisen Karl I. als Autoritätsperson aus. Wie Held bemerkte, überragt der König die anderen Personen, der gesenkte Pferdekopf unterstreicht zusätzlich seine Größe.¹¹⁸ Das wie eine

¹¹¹ Zur optischen Wirkung des Hutes s. Ernst H. Gombrich, „The Mask and the Face. The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art“, in *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford 1982, 121. Zum Hut am Hofe Karls I. s. Loomie, 41 und *passim*; Held (1958), 148. Howarth (1990.2), 239, vermutete aufgrund dieser strengen Regelung, Rubens' *Selbstbildnis* von 1623 in Windsor könne nicht ursprünglich für Karl I. konzipiert gewesen sein. Müller Hofstede hält es jedoch für unwahrscheinlich, daß Rubens für den Prinzen von Wales einfach eine bereits bestehende Fassung wiederholt haben soll. Müller Hofstede (1992), 369, Anm. 14.

¹¹² Von Boehn (1913), 103; Adams, 165 Anm. 202. Bei der Feder könnte es sich um eine Straußenfeder handeln, ein ebenso teures Luxusobjekt.

¹¹³ Strong (1980), 82, 85, 88, 89; Larkin, 613, Nr. 263.

¹¹⁴ Dacey, 21. Zu einer Van Dyck zugeschriebenen Zeichnung Karls I. mit Hut s. o. 67, Anm. 59.

¹¹⁵ Ein ähnliches Versehen passierte Van Dyck auf Karls I. Porträt in der Eremitage, wo zwei rechte Stulphandschuhe dargestellt sind. S. u., 167. Auf Handschuhe wird ausführlich im Zusammenhang mit dem Dresdner Porträt Karls I. eingegangen, s. u., 203 f.

¹¹⁶ Held (1958), 147-149.

¹¹⁷ Brathwait, o.p., Corbett und Norton, Taf. 35 b. Craigie, 177, s. auch Adams, 99.

¹¹⁸ Held (1958), 147; Wendorf, 87. Howarth (1997), 135, meint, das Pferd sei aus diesem Grund etwas zu klein gemalt worden.

Verbeugung vor seinem Reiter wirkende Verhalten des Pferdes ist nach einem längeren Ritt ganz natürlich. Das entspannte Tier kaut auf seiner Trense, die allmählich unbequem wird, und streift den dabei entstehenden Schaum an seinem Bein ab.¹¹⁹ Wie bei den Handschuhen unterlief Van Dyck bei der Zäumung ein Fehler: Er malte den Halsriemen des Pferdes zu eng, unter normalen Umständen würde er dem Tier die Luftröhre abklemmen. Der Nasenriemen fehlt ganz. Dies kann aus ästhetischen Gründen geschehen sein, da so weniger vom edlen, trockenen Kopf des Tieres abgelenkt wird.¹²⁰

Die Identität der beiden Diener ist ungeklärt. Held hatte die Identifizierung des Pferdeknechts mit James Hamilton, Karls I. Oberstallmeister von 1628-44, zurückgewiesen, da weder Anzeichen von hohem Rang noch physiognomische Ähnlichkeit bestünden.¹²¹ Der *Master of the Horse* ist auch heute noch nach dem Lord Steward und dem Lord Chamberlain der dritthöchste Beamte des königlichen Haushalts in England. Seine Aufgaben waren früher weiter gefaßt als heute. Nach einem Dokument von 1742 war er für die Verwaltung sämtlicher Angelegenheiten der königlichen Stallungen und Gestüte verantwortlich, ihm unterstanden alle Pferdeknechte und die anderen Angestellten der Marställe. Er organisierte die Umzüge des Hofes von einem Palast in den nächsten, die Versorgung des Königs mit Pferden im Krieg, auf der Jagd, bei Rennen oder Turnieren, er regelte die Organisation der Gestüte, den Import von Zuchtpferden und war verantwortlich für die Boten und Lieferanten des Königs, wenn dieser unterwegs war. Der *Master of the Horse* besaß als einziger Diener das Vorrecht, Pferde oder Pagen des Königs für sich in Anspruch nehmen zu dürfen. Bei Prozessionen ritt er unmittelbar hinter dem König.¹²² Ein solch hoher und privilegierter Beamter konnte kaum mit offenem Hemd als Pferdeknecht porträtiert werden. Christopher Johns schlug als Alternative Endymion Porter vor, was jedoch auch unwahrscheinlich ist, da keine überzeugende Ähnlichkeit mit Porters Physiognomie besteht. Die von Johns angeführten eleganten Hände reichen nicht aus, diesen ganz mit dem Pferd beschäftigten Reitknecht als den Diplomaten und Kunstkennner Endymion Porter zu identifizieren. Die Beziehungslosigkeit zwischen ihm und dem Monarchen spricht gegen ein Freundschaftsbild. Die Identität dieses Dieners und des jüngeren Pagen mit dem Mantel muß daher offen bleiben.¹²³

In den vergangenen Jahren wurden drei sehr unterschiedliche Interpretationen des Gemäldes vorgeschlagen. John Moffitts These, Karl I. sei hier als *miles christianus* dargestellt, wies Christopher Johns mit Recht zurück, da der König keine Rüstung trägt.¹²⁴ Johns selbst ging davon aus, im Porträt seien Anspielungen auf innenpolitische Maßnahmen Karls I.

¹¹⁹ Nach freundlicher Auskunft von Franziska Münks. S. hierzu auch Glück (1937), 217 und Liedtke (1989), 79 und 257.

¹²⁰ Mündliche Mitteilung von F. Münks. Nasenriemen dienen dem besseren Halt des übrigen Zaumzeugs und werden nur bei Vorführungen entfernt. Van Dycks Zaumzeug entspricht nicht der Auflistung in einer Rechnung von 1630, die u. a. Zügel aus rotem Leder, doppelte Zügel sowie weißen und grünen Stoff für zwanzig Jagdpferde des Königs beinhaltete. Reese, 177.

¹²¹ Held (1958), 139 Anm. 1. Zu Hamilton s. Wheelock und Barnes, 325 f.

¹²² Reese, 13 f.

¹²³ Johns, 256 ff. Zu Porter s. Huxley. Zum Profil als Kennzeichen e. Dieners s. o., 58 Anm.

¹²⁴ Johns, 246.

enthalten, es sei Propaganda „to assuage the bruised royal ego.“¹²⁵ In dem Wald und dem kleinen Schiff sah er Hinweise auf Karls I. Gesetze gegen den Mißbrauch königlicher Jagdgebiete und auf die Schiffsgeldsteuer.¹²⁶ Karl I. hatte 1634, wie seit jeher üblich, von den Küstengemeinden Schiffsgeld bezogen und diese Steuer ab 1635 auf alle Grafschaften Englands ausgedehnt. Bis zum Ausbruch der Unruhen in Schottland 1638 wurden jährlich weit über 90% der Steuer eingetrieben, so waren 1635 nur 1,13% und 1636 2,23% im Rückstand.¹²⁷ Sharpe bezeichnete das Schiffsgeld als die vielleicht erfolgreichste Sonderabgabe in der neueren Geschichte Englands.¹²⁸ Sie rief keine Proteststürme hervor, wie Johns schrieb. Die Eintreibung verlief im Gegenteil zumindest anfangs „very cheerfully“.¹²⁹ Nach Sharpe gebe es auch keinen Grund zu der Annahme, der Fall John Hampdens habe die Abgabe der Steuer wesentlich beeinflusst. Hampden war 1637 vor Gericht gezogen, weil er die Rechtsgültigkeit der Erhebung ohne Einwilligung des Parlaments anzweifelte.¹³⁰ Die Einkünfte aus dieser Steuer kamen ausschließlich der königlichen Flotte zugute. Wie Karl I. später dem kurzen Parlament versicherte, dienten sie „only to preserve the dominion of the seas.“¹³¹ Piraten und die wendigen Kriegsschiffe aus Dünkirchen bedrohten die englischen Handelsschiffe, Holländer betrieben illegalen Fischfang in englischen Gewässern, aus Frankreich drohte die Aneignung östlicher und südlicher Seegebiete.¹³² Um England wirksamer und von seinen Handelsschiffen unabhängiger verteidigen zu können und um vor allem Frankreich seine Stärke zu demonstrieren, verbesserte Karl I. seine Flotte durch die Mittel des Schiffsgeldes.¹³³ Gleichzeitig ließ der König seinen Anspruch auf die Seeherrschaft juristisch untermauern. 1635 wurde das bereits unter Jakob I. verfaßte Werk *Mare Clausum* von John Selden auf Karls I. Anordnung neu herausgegeben. Selden kam zu dem Schluß,

that the very Shores or Ports of the Neighbor-Princes beyond-Sea, are Bounds of the Sea-Territorie of the *British* Empire to the Southward and eastward; but that in the open and vast Ocean of the North and West, they are to be placed at the utmost extent of the most spacious seas, which are possest by the *English, Scots, and Irish*.¹³⁴

Der Ausblick auf die See oder eine Bucht, die das heransegelnde Schiff als solche kennzeichnet, scheint eher allgemein Karls I. Herrschaftsgebiet zu bezeichnen, als auf Finanzierungsmaßnahmen wie „ship money“ hinzuweisen. Die einzige Begrenzung der Insel Großbritannien war die See, und wie

¹²⁵ Johns, 253.

¹²⁶ Johns, 252 f.

¹²⁷ Carlton, 179; Sharpe (1992), 585 ff.; K. R. Andrews, 130.

¹²⁸ Sharpe (1992), 558.

¹²⁹ Johns, 253; Sharpe (1992), 585; Hill, 42; Carlton, 179.

¹³⁰ Sharpe (1992), 588.

¹³¹ Zit. nach Sharpe (1992), 595. Zu den Ausgaben *ibid*, 546; K. R. Andrews, 129, 152.

¹³² Sharpe (1992), 545; K. R. Andrews, 131, 135.

¹³³ Sharpe (1992), 546; K. R. Andrews, 131, 152 ff. Zu weiteren Maßnahmen *ibid.*, 136.

¹³⁴ John Selden, *Of the Dominion, Or, Ownership of the Sea ...*, Übers. Marchimont Nedham, London 1652, 459. S. auch K. R. Andrews, 137.

Seldens Fazit gezeigt hat, erstreckte sich der britische Herrschaftsanspruch bis an die Nachbarküsten und in ihre äußersten Gebiete. Als Jäger ist Karl I. Herr über das Land, als König Großbritanniens auch über die See. Er überschaut auf diesem Gemälde sein Reich.¹³⁵ Ebenso wie im *Reiterbildnis mit M. de St. Antoine* wird Karls I. Herrschaft über ganz Großbritannien betont. Das untergeben wirkende Pferd erinnert auch hier an den Sieg der Vernunft über die ungezügelten Kräfte der Natur, der mit Karls I. Fähigkeit zu regieren gleichzusetzen ist. Der Gedanke an Neptun als Schöpfer und Zähmer des Pferdes, Sinnbild der Urgewalten, ist hier ebenso impliziert wie im *Reiterbildnis mit M. de St. Antoine*. Die Parallele zu Karl I. wurde 1638 in Davenants Maskenspiel *Britannia Triumphans* gezogen: „So well Britanocles o'er seas doth reign, Reducing what was wild before ...“¹³⁶

1

Die zweite politische Maßnahme, auf die nach Johns in dem Porträt angespielt werden soll, ist die Verschärfung der „forest laws“ unter Karl I. Die mittelalterlichen Vorrechte des Königs, den Großteil der englischen Wälder zur Jagd und anderweitig zu nutzen, waren unter den Tudors vernachlässigt worden. Karl I. belegte ab 1630 illegale Nutzer wie Siedler, Wilderer oder Holzfäller mit einer Geldstrafe und bekräftigte das königliche Jagdmonopol. Durch den neuen Schutz der Wälder schuf er ideale Lebensbedingungen für das Wild.¹³⁷ Gleichzeitig verkaufte er Wald aus königlichem Besitz, genehmigte die Umwandlung von Wald in landwirtschaftlich nutzbares Gebiet und ließ große Waldflächen für den Schiffsbau abholzen oder zur Aufforstung einzäunen.¹³⁸ Da diese Gesetze jedoch nur ein Mittel unter vielen waren, um Karls I. leere Staatskassen zu füllen, werden sie kaum gemeinsam mit dem Schiffsgeld die „principal propagandistic messages“¹³⁹ des Gemäldes bilden.

Eine Landschaft ist der natürliche Hintergrund für ein Jagdbild. Anders als auf den Jagdporträts von Prinz Henry, Königin Anna und von Mytens fehlt jedoch eine Ortsangabe durch einen Palast. Der reine Landschaftshintergrund auf Porträts war ein noch neues englisches Phänomen, das sich in Van Dycks Werk vor 1632 nicht findet. Eine Landschaftsstudie Van Dycks mit einem Hafen wurde mit dem *Roi à la Ciasse* in Verbindung gebracht. Ohne den Baum im Vordergrund und die

10, 12, 13

22

¹³⁵ Johns, 248. Karl I. verbreitete 1630 und 1639 eine „Dominion of the Sea“-Medaille, deren Revers ein Segelschiff an einer Küste mit einer Festung zeigt. Die Umschrift lautete NEC META MIHI QVAE TERMINVS ORBI, „das Ende der Welt ist für mich keine Grenze“; Hawkins, 256, Nr. 40 und 285, Nr. 97. Auch auf den Geldmünzen zeigte der Revers ein Schiff. Das Segel des Dreimasters bildete das königliche Wappen, die Umschrift lautete AMOR POPULI PRAESIDIUM REGIS, Brooke, 211, Taf. XLV 5 und 6. Dies war auch unter Karls I. Vorgängern üblich, sie waren jedoch als Steuermänner des Staatsschiffes mit dargestellt. S. auch Aston in Gent (1995), 220, Anm. 79. – Warnke (1992), 65, bezeichnete den Besitznachweis als eine der ursprünglichsten Funktionen eines Landschaftsgemäldes, der Fürst überblicke in ihm sein Herrschaftsgebiet. S. auch Parry in Barnes und Wheelock, 250. Das berühmte Zitat „I am monarch of all I survey, My right there is none to dispute“ aus William Cowpers *Verses supposed to be written by Alexander Selkirk* von 1782 geht auf ältere Texte zurück, s. OED, s.v. „survey“.

¹³⁶ Zit. nach Howarth (1993), 84. Zu Neptun s. Orgel und Strong, 54 und 71. In der Literatur bei Sidney, Chapman und Ben Jonson konnte die Jagd als Sinnbild der Unterdrückung des Triebhaften und der Laster durch die Vernunft gelten, Peck, 276, Anm. 30; Strong (1972), 80 f.; Peacock, 183. Vgl. auch Cohen, 198 f.

¹³⁷ Johns, 252; Carlton, 194; R. Albion, 127; Asch, 92. George Hammersley, „The Revival of the Forest Laws under Charles I“, *History* 45 (1960), 85-102, 86.

¹³⁸ R. Albion, 125 f.

¹³⁹ Johns, 252. Zur politischen Situation Englands 1637 s. Russell (1991), Kapitel 1.

Häuser ähnelt die linke Hälfte dieses Aquarells tatsächlich dem Bildausschnitt um das Schiff.¹⁴⁰ Van Dyck setzte in seiner Gestaltung die Prinzipien von Varietas und Kontrast um, die im 17. Jahrhundert maßgebend für die Landschaftsdarstellung waren.¹⁴¹ Die Gegensätze von geschlossenem, dunklem Wald und offenem, hellem Ausblick, nah und fern, Anhöhe und Tal sowie Land und Meer bieten dem Betrachter Abwechslung und lassen den Blick nicht ermüden.¹⁴² Während die bildparallele Anlage von König und Pferd im Profil die Darstellung zum Betrachter hin abschließt, gewinnt sie in den Bildraum hinein an Tiefe. Peacock schlug vor, in der Platzierung der Gruppe vor einer weiten Landschaft eine Anlehnung an Tizians *Bacchus und Ariadne* in der Londoner National Gallery zu sehen, die sich damals in der Sammlung Aldobrandini in Rom befand.¹⁴³ Die bildparallele Anordnung der Figuren und die Gestaltung der Landschaft mit Baumgruppen rechts, Blick in die Ferne aufs Meer links stimmt mit dem Werk im Louvre überein. Van Dyck wird das Gemälde Tizians in Rom gesehen haben. Rubens hat es sicher gekannt, da er die Beinstellung Ariadnes für die weibliche Figur links in seinem *Krieg und Frieden*, ebenfalls in der National Gallery, verwandte. 1629-30 hatte er diese Allegorie Karl I. geschenkt.¹⁴⁴

- 1 Als eines der wesentlichen Elemente des *Reiterbildnisses mit M. de St. Antoine* wurde das allgemeine Prinzip der Ordnung erkannt. Möglicherweise ist diese Idee auch im *Roi à la Ciasse* enthalten. Der Begriff der Natur konnte im 17. Jahrhundert sowohl negativ als auch positiv verstanden werden. Im Gegensatz zum friedlichen Garten, der künstlichen, von Menschenhand gestalteten Natur, galt die ungeordnete Wildnis als bedrohliche, gefallene Welt.¹⁴⁵ Wie K. Sharpe jedoch nach einer Analyse der Werke Jonsons, Carews und Davenants feststellte, sah man in der Natur auch eine schöpferische, die materielle Welt regulierende Kraft, die von Gott kam. Gleichzeitig hatte die Natur den Menschen mit moralischen Werten ausgestattet, die es ihm ermöglichten, glücklich in der von ihr geschaffenen Welt zu leben. Die Natur als Ausdruck der Macht Gottes galt so als Quelle für Ordnung, Moral, Frieden und Harmonie.¹⁴⁶ In der bereits besprochenen Vorstellung einer kosmischen Weltordnung konnte der König in Analogie zur Vollkommenheit der Natur gesehen werden.¹⁴⁷ Als Kopf oder Seele des

¹⁴⁰ Millar (1982), 116, Nr. 86; Brown (1991), 278 f., Nr. 89; *Art Treasures*, 172, Nr. 98; Royalton-Kisch, 110, Nr. 24.

¹⁴¹ Dagobert Frey, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart und Berlin 1942, 256. Vgl. die Porträts bei Mercer, Abbn. 49 a, 57 a und b, 59, 60, 62 b und 64 a. Ogden, 159 und *passim*. S. zur Landschaft auch Gent (1981), 30 und 60; und Peacock, 159, mit einem Zitat Norgates.

¹⁴² Zur Funktion s. Ogden, 160.

¹⁴³ Peacock in Sharpe und Lake, 359 Anm. 66. Ich danke S. Reinhardt für den Hinweis auf diese Stelle. Zur Provenienz s. Gould, 271. Schon Cust (1900), 209, bezeichnete diese Landschaft als tizianesk. S. auch Henry V. S. Ogden und Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Ann Arbor 1955, 34.

¹⁴⁴ Martin, 116-125, Nr. 46. Die Gestalt des Bacchus erinnert an Van Dycks Cupido, Wheelock und Barnes, 316-318, Nr. 85. Van Dycks Imitatio Tizians war oft eine völlige Umarbeitung des Vorbildes. S. auch o., 98, Anm. 77; und Oppé, 189.

¹⁴⁵ Sharpe (1987), 128, 267.

¹⁴⁶ Sharpe (1987), 267.

¹⁴⁷ Sharpe (1987), 273. Auch die Steigerung im Bild von Stein zu Mensch kann auf diese Ordnung bezogen werden: „For as stones, though in dignity of nature inferior unto plants, yet exceed them in firmness of strength or durability of being; and plants, though beneath the excellency of creatures endued with sense, yet exceed them in the faculty of vegetation and of fertility: so beasts, though otherwise behind men, may notwithstanding in actions of sense and fancy go beyond them.“ Hooker, *Of the Laws of Ecclesiastical Polity* V., I. vi. 2, zit. nach Greenleaf, 19.

Staatskörpers war es seine Aufgabe, die Menschen zurück zur Natur zu führen, damit sie ihr Leben und ihre eigene Natur nach deren Gesetzen der Moral gestalteten. Nur so konnten sie ihre Unschuld und Tugend wiedererlangen und in der Gesellschaft Ordnung und Frieden geschaffen werden. Gehorsam dem König gegenüber lag nach dieser Auffassung im eigenen Interesse der Untertanen.¹⁴⁸

Ohne Frieden wäre eine sportliche Erholung wie die Jagd für den König unmöglich, während der Schottlandkrise in den folgenden Jahren verzichtete Karl I. darauf. Er ist hier auf der Jagd dargestellt, demnach herrscht in seinem Reich, im Gegensatz zu anderen Ländern Europas, Frieden. Das Wohlergehen eines Staates konnte auch in Analogie zur Gesundheit des Körpers gesehen werden.¹⁴⁹ Die ertüchtigende Wirkung des Jagdsports durch die Bewegung an der frischen Luft ist seit Xenophon stets hervorgehoben worden.¹⁵⁰ Karl I. erscheint hier daher nicht nur als vollendeter Hofmann und vernunftgebietender König über Großbritannien, der sein Reich schützt, indem er den Frieden durch eine natürliche Ordnung und Moral sowie durch die Unterdrückung der wilden Kräfte der Natur erhält. Er könnte auch als verantwortungsvoller Herrscher verstanden werden, der sein Bemühen um das Wohlergehen seines Volkes ausdrückt, indem er seine eigene Gesundheit erhält.

I. Hennen ging bei ihrer rein spekulativen Deutung davon aus, das Porträt sei für einen Adressaten in Frankreich bestimmt. Sie interpretierte das Standmotiv Karls I. als Ableitung und Veränderung der *adlocutio* Formel, das nun eine Erwartungshaltung des Königs ausdrücke, hier sei an die Ankunft Henrietta Marias 1625 oder ihrer Mutter Marie de'Medici 1638 zu denken.¹⁵¹ Gleichzeitig sei das Bild durch die vergleichbare Pose beider Herrscher eine Antwort auf P. de Champaignes *Porträt Ludwigs XIII.* von 1635 für Richelieu und somit nur einem französischen Empfänger verständlich. Das Porträt sei im Rahmen der englisch-französischen Bündnisverhandlungen gegen Spanien 1637-38 entstanden und sollte an alte, in den 1620ern geschlossene und von England eingehaltene Verträge erinnern. Karl I. stehe an der Küste gewissermaßen in „Blick-Kontakt“ mit seinen Verhandlungspartnern.¹⁵² Der uneingeweihte Betrachter solle hingegen Karl I. getarnt als „in den englischen Wäldern pirschenden, einigermaßen harmlosen Freizeitjäger“ ansehen.¹⁵³ Wie eingangs gezeigt

¹⁴⁸ Sharpe (1987), 269, 276. Zur Idee der Ordnung in diesem Bild s. auch Smuts (1987), 176.

¹⁴⁹ Greenleaf, 22; Wilhelm Kleineke, *Englische Fürstenspiegel vom Policratus Johans von Salisbury bis zum Basilicon Doron König Jakobs I.*, (Studien zur Englischen Philologie 90), Halle 1937, 191 f. Vgl. auch Kevin Sharpe, „Private Conscience and Public Duty in the Writings of James VI and I“, in: *Public Duty And Private Conscience in Seventeenth-Century England. Essays presented to G.E. Aylmer*, hg. John Morrill, Paul Slack und Daniel Woolf, Oxford 1993, 77-100, 80. In den Maskenspielen wurde immer wieder Großbritanniens Unabhängigkeit von Europa und dem Dreißigjährigen Krieg betont, Butler in Smuts (1996), 80. Die ruhigen 1630er wurden als „halcyon reign“ bezeichnet, ein Motiv, das sich auch in der Hofdichtung immer wieder fand, s. Dolores Palomo, „The Halcyon Moment of Stillness in Royalist Poetry“, *The Huntington Library Quarterly* 44.3 (1981), 205-221.

¹⁵⁰ S. o. 102, Anm. 101. Ebenso wichtig ist die Muße zur Regeneration von Geist und Körper, vgl. Ciceros Ausspruch „Cum dignitate odium“, „Muße mit Würde“, *Pro Publio Sestio*, 45.

¹⁵¹ Hennen, 103, 112-114. Gegen die *adlocutio* s. o. 95, Anm. 56.

¹⁵² Hennen, 120-123.

¹⁵³ Hennen, 124.

werden konnte, existiert kein Grund zur Annahme, das Porträt sei sofort nach seiner Vollendung nach Frankreich gelangt. Der ganz darauf ausgerichteten Interpretation Hennens kann daher nicht zugestimmt werden.

Der Bildtitel *Le Roi à la Ciasse* bezeichnet zutreffend das Thema des Porträts. Das Fehlen primärer Hinweise auf die Jagd konnte aus dem Reduktionsprozeß bei der Umsetzung der Vorbilder erklärt werden, Anspielungen auf Meleager und die zeitgenössische Jagdpraxis gleichen diesen Mangel aus. Entgegen neueren Deutungsversuchen, die das Gemälde in einem tagespolitischen Zusammenhang sehen, erscheint eine Interpretation der Jagdthematik als Ausdruck der Macht Karls I. über Großbritannien, das er mit Festigkeit, Vernunft, Ordnung und *grazia* beherrscht, angemessen und ausreichend.

23

3. Karl I. zu Pferd, ca. 1638 (National Gallery, London)

Öl auf Leinwand
367 x 292,1 cm
1638 (?)
Inscription auf der
Tafel:
*CAROLUS I REX
MAGNÆ BRITANIÆ*
National Gallery,
London
Inv. Nr. 1172

Karl I. reitet auf einem andalusischen Falben aus einem Wald nach links in eine offene Landschaft. Der König trägt eine Rüstung bis zu den Knien, an seiner linken Seite hängt ein Degen. Seine rechte Hand stützt sich auf einen Kommandostab, der *Lesser George* hängt an einer Goldkette. Hinter dem Pferd erscheint ein vom rechten Bildrand halb abgeschnittener Diener in einem rosafarbenen Gewand. Er trägt Karls I. Helm, der mit einem rot-weißen Federbusch geschmückt ist. Über ihm hängt eine goldgerahmte Tafel mit einer Inschrift¹ in einem kahlen Baum. Vor Karl I. öffnet sich ein tagheller, leicht bewölkter Himmel. Der Boden unter dem Pferd ist karg und steinig, links wächst eine Distel.²

Van Dyck ließ diesem letzten und größten seiner vier monumentalen Porträts des britischen Königs ungewöhnliche Sorgfalt bei der Vorbereitung zukommen. Für keines der anderen Bildnisse des Monarchen ist eine Ölstudie belegt, wie sie Abraham Van der Doort im „Chare Roome“ Whitehalls verzeichnete:

2. Item the King . upon á Dunn horse one following his Ma^{tie} cárrying his head peece w^{ch} was the moddell whereby the greate Picture was made in a carved and all over gilded frame. Done by S^r Anthony Vandike being the first moddell of - y^e king in greate on horsback w^{ch} is at this time in the - Princes Gallory at Hamp^{ton} Court.³

24 Dieses „moddell“ wird mit dem 96,5 x 61 cm großen Bild in Hampton Court identifiziert, das etwas höher und erheblich schmaler ist als das von Van der

¹ Martin zufolge ist das I hinter CAROLUS eine spätere Zutat, Martin, 41 und 44, Anm. 4. Da jedoch durch sein Fehlen ein Loch im Schriftbild entstehen würde, ist zu überlegen, ob es nicht doch genuin sein könnte. Die Inschrift des kleinen Bildes in Windsor weist kein I auf. Millar (1963), 94.

² Zur Provenienz Martin, 44 und Goldsmith, ergänzend Walter Gräff, „Die Schenkung Josephs I. an Marlborough“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 12 (1921-22), 35-149; der Briefwechsel zwischen Hugh Honour und Oliver Millar, Leserbriefe in der *Times*, Dienstag, 29. Juli 1952, 7, und Freitag, 1. August 1952, 7; Ulla Krempel in Glaser II., 339. Zu Kopien s. Martin, 44; zu Restaurierung und Erhaltungszustand Martin, 41; „Van Dyck Painting restored. Equestrian Portrait of Charles I“, *The Times*, Montag 21. Juli 1952, 6.

³ Millar (1958-60), 62.

Doort beschriebene mit 93,98 x 86,36 cm (3 f 1 x 2 f 10).⁴ Aufgrund der schwachen Ausführung, eines später ergänzten Rüstungsteils und der Unterschiede zum ausgeführten Gemälde hielt G. Martin dieses Bild nur für eine gleichzeitig entstandene kleinere Fassung.⁵ O. Millar beobachtete Pentimenti am rechten Arm und der Schulter, auch wurde das blaue Seidenband des *Lesser George* in eine Kette umgeändert.⁶ Die Unterschiede zum ausgeführten großen Gemälde sind geringfügig. Die Komposition wurde nach oben hin verlängert, weiteres Laubwerk kam hinzu. Der Helm wurde geschlossen und die Handhaltung des Dieners leicht verändert, der Rahmen der Tafel erhielt eine etwas andere Form, auch wurde die Mähne des Tieres etwas üppiger. Millar bemerkte „a subtle ennobling“ der Erscheinung Karls I.⁷ Obwohl die Pentimenti und Korrekturen innerhalb des kleineren Bildes für eine Ausführung als Entwurfsmodell sprechen, ist der hohe Grad detaillierter Ausarbeitung für einen Entwurf Van Dycks ungewöhnlich.⁸ Die zahlreichen Pentimenti am Porträt der National Gallery, die Veränderungen etwa in der Stellung des hinteren rechten Beines oder dem Umriß des Pferdekörpers belegen, wären nach der Übertragung von einer solch ausführlichen Vorlage nicht zu erwarten gewesen.⁹ Der Status des kleinen Bildes soll hier deshalb offen gelassen werden. Ebenso umstritten ist eine Skizze im Britischen Museum, die lange als Studie für Pferd und Reiter galt.¹⁰ E. Larsen bezeichnete sie jüngst als spätere Kopie.¹¹ Den Zeichner interessierte vor allem Kopf und Vorderpartie des Pferdes. Karls I. Kontur im Profil ist nur gestrichelt, ebenso Teile des Landschaftshintergrundes.¹²

Das „modell“ entstand vermutlich auf Wunsch des Auftraggebers. Es zeugt von Karls I. intensiver Beschäftigung mit seiner Erscheinung in den visuellen Medien und seiner genauen Kontrolle der Form gerade dieses Bildes, das ihm offenbar sehr wichtig war. Ikonographische Anhaltspunkte, die dem Betrachter eine präzise Bildaussage vermitteln könnten, sind rar. Beim *Reiterbildnis Karls I. mit M. de St. Antoine* milderte eine geschickte Gliederung der Bildfläche die Wucht des ersten Eindrucks, auch wurde der Gehalt des Porträts sofort verständlich. Das 30 cm breitere Gemälde der National Gallery hingegen wirkt zunächst durch die Präsenz des gewaltigen Pferdes. Die wenigen Bildmotive mit möglichem Symbolgehalt, wie der tote Baum und die Distel, erschließen sich erst bei näherer Betrachtung.

⁴ Millar (1963), 94 f., Nr. 144; Roberts (1999), Taf. 1. Einer anderen Größenangabe zufolge maß das „modell“ 3 f 2 in der Höhe, also 96,52 cm wie das Bild in Windsor. Sollte der Diener ursprünglich ganz geplant gewesen sein? Millar (1958-60), 62, Anm. 3.

⁵ Martin, 42 und 46, Anm. 41.

⁶ Millar (1963), 95. Eine Samuel Cooper zugeschriebene Miniatur von etwa 1642 zeigt den *George* an einem blauen Band, Schaffers-Bodenhausen und Tiethoff-Spliethoff, 194, Nr. 177.

⁷ Millar (1963), 95.

⁸ Keine der mir bekannten Kompositionsstudien Van Dycks in Öl zeigt dieses Maß an Vollendung, vgl. Held in Wheelock und Barnes, 327-366.

⁹ Martin, 41. S. auch Glaser II., 339, Nr. 781.

¹⁰ Hind (1923), 65, Nr. 49; Millar (1963), 95, zu Nr. 144 ; *id.* (1972), 82, Nr. 114; Martin, 43 f. und 45, Anm. 36.

¹¹ Larsen (1988), II., 313, zu Nr. 793.

¹² Eine kompositorisch verwandte Ölskizze Van Dycks in Wilton House wurde als Entwurf für ein Porträt Karls I. bezeichnet. Da sich der König jedoch nie von Van Dyck mit allegorischem Beiwerk wie einer Fama oder Victoria darstellen ließ, ist dies wohl auszuschließen. Wheelock und Barnes, 352 f., Nr. 97, zu ergänzen ist Müller Hofstede (1987-88), 163 und 168. Vgl. auch Held (1980), I., 75 ff., Nr. 43, II., Taf. 9 und Abb. 44; sowie Stewart (1983), Nr. 856, *Wilhelm III. zu Pferd*.

Das Pferd Karls I. machte seit jeher großen Eindruck. 1843 schrieb William Hazlitt, es sei „of all the creatures that ever were painted ... surely one of the most beautiful.“¹³ Nachdem die Bestimmung der Rasse lange zwischen spanisch und flämisch schwankte,¹⁴ identifizierten in jüngster Zeit A. Dent und S. Loch das Pferd sicher als Andalusier, das iberische Streitross.¹⁵ Die Einführung von Feuerwaffen hatte das Wesen der Kavallerie verändert. Statt der im Mittelalter gezüchteten kräftigen und kurzbeinigen Kriegspferde, die einen Mann in voller Rüstung tragen konnten, wurde nun Wert auf schnelle und wendige Tiere gelegt.¹⁶ Die Andalusier erfüllten die neuen Anforderungen in unübertroffener Weise. Die Ausdehnung des Reiches der spanischen Habsburger und der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges sorgten für die Verbreitung dieser Pferde in ganz Europa.¹⁷

Die Andalusier, auch Gineta, Genetten oder Jennets genannt, waren berühmt für ihre Geschwindigkeit und Beweglichkeit. Sie waren stark, widerstandsfähig, ausdauernd, mutig und tapfer, und sie entwickelten eine treue, vertrauensvolle Bindung an ihren Reiter. Sie waren die idealen Kriegspferde. Gleichzeitig machten sie ihre hohe Aktion, ihre Fähigkeit zur Versammlung, die starken Sprunggelenke und nicht zuletzt die schwere, üppige Mähne zu beliebten Pferden für die Manege.¹⁸ Andalusier waren ausschließlich dem Adel vorbehalten. Franz I. reitet auf seinem Porträt von Francis Clouet einen solchen Spanier, ebenso Isabella von Frankreich auf ihrem Bildnis von Velázquez.¹⁹ In England ließen Heinrich VIII. und der Graf von Leicester, Elizabeths I. *Master of the Horse*, Andalusier für die königlichen Gestüte importieren. Jakob I. ritt beim Krönungszug 1604 einen weißen Andalusier.²⁰ 1622 erhielt Karl I. ein andalusisches Pferd als Geschenk des spanischen Botschafters und 1623, als Abschiedsgeschenk Philipps IV., insgesamt 36 Pferde, Maultiere und Kamele, darunter 24 der edelsten Andalusier aus dem königlichen Gestüt in Córdoba. Dieses Geschenk beeinflusste maßgeblich die Entwicklung des englischen *Thoroughbred*.²¹ Die Pferdezucht gelangte unter Buckingham, Karls I. Oberstallmeister bis 1628, zu hoher Blüte. Nach der Hinrichtung Karls I. wurden allein im Gestüt Tutbury 139 Pferde gezählt, darunter auch viele Berber und Araber.²²

Karls I. Pferd zeigt die für die ältere andalusische Rasse typische gelblich-graue Färbung des glänzenden Fells mit schwarzer Mähne und

¹³ *The Complete Works of William Hazlitt*, hg. P. P. Howe, 21 Bde., London und Toronto 1930-34, X, 73; s. auch *ibid.*, XVIII., 61, zum Porträt im Louvre, und IV., 150.

¹⁴ Für spanisch hielten es Law, 99, und Lady Apsley, s. Martin, 43, und Anm. 30; für flämisch Cust (1900), 104; *id.* (1911), 209, Goldsmith, 2, *Animal Painting*, 13, zu Nr. 1.

¹⁵ Dent, 39. Van Dycks Gemälde veranlaßte S. Loch, eine Geschichte dieser Pferderasse zu schreiben.

¹⁶ Zum „great horse“, dem alten Kampfpferd, s. N. Russell, 59, 62; Geoffrey Tylden, *Horses and Saddlery. An Account of the animals used by the British and Commonwealth Armies from the Seventeenth Century to the Present Day with a description of their Equipment*, London 1965, 4 f.; Loch, 64.

¹⁷ Loch, 14, Watanabe-O’Kelly, 66.

¹⁸ Loch, 23, 65; Kapitzke, 28; Goodall, 186, und vgl. ihre Abb. 57, *Prinz Moritz von Oranien* von P. van Hillegaert, für eine besonders luxuriöse Mähne. Auf den Illustrationen zu Pluvinel’s *Manège Royale* reitet Ludwig XIII. ein spanisches Pferd, Loch, 83.

¹⁹ Dent, 25, und 160, zu Abb. 134; Baum, 143, und Abb. 47.

²⁰ Loch, 183 ff.; Williams, 95

²¹ *Animal Painting*, 5; Reese, 170; N. Russell, 88; Goodall, 274; Loch, 187.

²² Zu Villiers N. Russell, 88-92; zu Tutbury Goodall, 275.

Beinen. Auch die Widerristhöhe von 155 cm und das leicht konvexe Gesicht entspricht der überlieferten Erscheinungsform.²³ Wie bei den bereits besprochenen Pferdedarstellungen in Buckingham Palace und im Louvre charakterisiert ein trockener Kopf das edle Tier. Ebenso gilt das quadratische Format, ablesbar im Verhältnis vom Rumpf zur Widerristhöhe, als Schönheitsideal. Das Pferd stellt die Ohren aufmerksam und unterwürfig nach hinten zu seinem Reiter.²⁴ Es vollführt eine Passage, auch spanischer Trab genannt, ein Paradeschritt für triumphale Einzüge des Herrschers oder für eine Inspektion der Truppen.²⁵

Van Dyck schuf auch hier das Pferd des Königs in allen Details nach den Erfordernissen des Bildgegenstands, vermutlich in enger Zusammenarbeit mit einem Bediensteten des königlichen Reitstalls.²⁶ Nach dem grazilen, makellosen Pferd der Hohen Schule auf dem *Reiterbildnis mit M. de St. Antoine* und dem jungen Sportpferd auf dem *Roi à la Ciasse* stellte er hier ein muskulöses, vor Anspannung zu vibrieren scheinendes Kriegspferd dar, das den Bildraum mit seiner Körperbreite beherrscht. Die großartige und eindrucksvolle Erscheinung des Tieres, verstärkt durch die Untersicht, entspricht Xenophons Beschreibung eines guten Kriegspferdes in seinem *Peri Hippike*.²⁷

Das zweite auffällige Motiv des Bildes ist die goldgerahmte Inschriftentafel, die hinter dem Reiter an der Astgabel eines dünnen, kahlen Baumes hängt. Diese eigenartige Kombination von Schild und Baum wurde in der Literatur bislang entweder gar nicht oder nur beiläufig besprochen. R. Strong ging nur auf die Inschrift und ihre Proklamation des geeinten Britischen Reiches ein. I. Hennen interpretierte die schräge Neigung der Tafel als Anspielung auf den selbstlosen Einsatz Karls I. für das Gesetz Gottes und den Weltfrieden.²⁸ Die Gegenüberstellung von blühenden und abgestorbenen Bäumen hatte ebenso wie die Anbringung von Wappenschildern an ihnen eine lange Tradition, die im folgenden ausführlich besprochen wird.

Die Station Little Conduit in der Londoner Cheapside zeigte beim Krönungszug Elizabeths I. am 14. Januar 1559 zwei Hügel, auf denen künstliche Bäume standen. Der Baum auf dem steinigen Hügel war vertrocknet, unter ihm saß ein Mann und trauerte um die „Ruinoso Respublica“. Der grüne Hügel jedoch trug einen blühenden Baum, Symbol der „Respublica bene instituta“. An beiden Bäumen hingen Tafeln, auf denen die Gründe für Verfall und Wachstum des Staates zu lesen waren. Demnach

²³ Dent, 39; Goodall, 188.

²⁴ Zum „Format“ Kapitzke, 176, Abb. 2; Rees, 74 f.; Morris, 16.

²⁵ Liedtke (1989), 62. Allgemein zum Problem der Darstellung des Trabes s. Wolfgang Mössner, „Der rechte Tritt im Schritt“, *Diversarum artium studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag am 5. Oktober 1982*, hg. Helmut Engelhart und Gerda Kempfer, Wiesbaden 1982, 117-125.

²⁶ Martin zitierte nach Whinney und Millar eine Anweisung für Hubert Le Sueur, der für seine Reiterstatue den Rat „[of the] King's riders of great horses for the shape and action of the horse and of his Majesty's figures on the same“ einholen sollte, Martin, 45, Anm. 36. Als Rubens 1628 das Porträt Philipps IV. malen sollte, wurde der Befehl erlassen, ihm alles zu bringen, was er aus den königlichen Ställen und der Rüstkammer brauche, Huemer, 151.

²⁷ Watanabe-O'Kelly, 74.

²⁸ Strong (1972), 46; Hennen, 130. Das Motiv wurde 1640 für die *Salisbury Familie* und 1653 in modernisierter Form von Paulus Potter für sein *Reiterbildnis des Dirck Tulp* übernommen, Millar (1972), 95, Nr. 149; Liedtke (1989), 80, Abb. 65 und 197, Nr. 179. – Das Motiv und Pferd und Reiter diente um 1646 als Anregung für eine Münze, vgl. Peacock in Corns, 186.

entstand ein gesundes Reich aus Furcht vor Gott, unter weisen und gebildeten Herrschern, durch Gehorsam der Untertanen sowie durch Belohnung der Tugend und Bestrafung der Laster.²⁹ 45 Jahre später, beim Krönungszug Jakobs I., stand an Little Conduit der Triumphbogen „Hortus Euporiae“. Vertumnus, der Gott des sich wandelnden Jahres, pries hier in seiner Rede den göttlichen Einfluß des neuen Königs, der die kraftlosen Bäume in ein frischeres und lebendigeres Grün gekleidet habe als je zuvor. In einem anschließenden Lied wurde Jakobs I. Macht zur Erneuerung gefeiert.³⁰

Das Anbringen von Wappenschildern an grünen Bäumen kann je nach Kontext im dynastischen Sinne eines Stammbaums verstanden werden oder, in Zusammenhang mit Turnieren, als „Baum der Ehre“ (*tree of honour, tree of chivalry*). 1522, beim Festeinzug Karls V. in London, zeigten zwei Stammbäume die Vorfahren des Kaisers und Heinrichs VIII. Einige Stationen weiter befand sich der Stammbaum John of Gaunts. Auf jedem Ast dieses künstlichen, nach Parfum duftenden Baumes saß eine Figur als Nachkomme des Begründers des Hauses Lancaster. Bei einem Schauspiel anlässlich einer Hochzeitsfeier in Greenwich am 7. Oktober 1538 erschien ein Triumphwagen, auf dem fünf Bäume um eine Burg, einen Felsen und eine vergoldete Höhle gepflanzt waren. Diese Bäume waren den Wappen entsprechend gestaltet, die sie trugen: Das Wappen des Papstes hing an einem Olivenbaum, das des Kaisers an einer Tanne, der Baum des französischen Königs war geschmückt mit Lilien und derjenige Heinrichs VIII. mit Rosen, Granatäpfel fanden sich im Baum des spanischen Herrschers.³¹ Hans Holbeins d. J. *Porträt des Bonifacius Amerbach* in Basel von 1519 zeigt eine am Baum hängende, von Amerbach selbst entworfene Schrifttafel. Sie enthält neben der Bezeichnung des Dargestellten, der Signatur und dem Datum einen Text, der die Lebensnähe des Bildes preist. Das Gedächtnisbild für *Sir Henry Unton* von etwa 1596 in der Londoner National Portrait Gallery zeigt in einer der zahlreichen Szenen eine Familie unter fünf Bäumen. Über jedem Familienmitglied hängt am Baum ein Wappen.³² Auf dem Porträt *William Cecils, Baron Burghley*, und auf dem bereits besprochenen *Jagdbildnis Prinz Henrys* hängt das Wappen am Stamm bzw. in den Ästen eines Baumes.³³

Das große Gemälde *The Field of Cloth of Gold* von 1520 dokumentiert ein Treffen Heinrichs VIII. mit Franz I. In der oberen rechten Bildecke ist neben dem Turnierkampfplatz ein mit Wappenschildern behangener Baum dargestellt. Dieser künstliche Baum bestand aus einem mit einer Himbeere verschlungenen Weißdorn. Für den Stamm hatte man

²⁹ D. M. Bergeron, „Symbolic Landscape in English Civic Pageantry“, *Renaissance Quarterly* 22 (1969), 33; *id.* (1971), 19. Bei Shakespeare, *Richard II.*, III. iv. 29, dient ein verwahrloster Garten als Sinnbild des vernachlässigten Staatswesens.

³⁰ Bergeron (1971), 82. Am Triumphbogen der Station Fenchurch trug der *genius urbis* einen Ast voller Zweige, um Wachstum zu symbolisieren, *ibid.*, 76. S. auch Henkel/Schöne, 173 ff.

³¹ Jean Robertson in Jacquot, 173 und 176; Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy*, Oxford 1969, 131 f.

³² Roberto Salvini u. Hans W. Grohn, *Das gemalte Gesamtwerk von Hans Holbein*, Mailand 1971, Taf. V, 89, Nr. 22; Ueli Dill, „Der Bart des Philosophen. Holbeins Amerbach-Porträt – neu gesehen im Lichte eines bisher nicht beachteten Epigramms“, *Hans Holbein der Jüngere. Akten des Internationalen Symposiums im Kunstmuseum Basel, 26.-28. Juni 1997*, Basel 1999, 245-262. Strong (1977), 87, Abb. 53. Vgl. auch Dülberg, 293 f., Nr. 332, Abb. 168.

³³ Strong (1969.1), 65. Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich finden.

dreizehn 13 m lange Pfähle hinter 600 m Stoff verborgen, aus dem auch die Blätter hergestellt waren. 3000 Seidenblüten und -knospen des Weißdorns, 1800 Himbeerblüten, 2400 karmesinrote Satinkirschen sowie 2000 weiße Satinblumen schmückten diesen *Arbre d'Honneur*. Das Problem des heraldischen Vorrangs der königlichen Wappenschilder löste Heinrich VIII., indem das Schild Franz I. den rechten Platz erhielt und sein eigenes den linken, jedoch auf derselben Höhe.³⁴ Auf Lucas Cranachs Holzschnitt *Turnier mit dem Samson Teppich* von 1509 hängt hinter den kämpfenden Rittern von der Brüstung einer Loge der Teppich, auf dem Samson den Löwen mit bloßen Händen zerreißt. Links auf dem Teppich hängt in einem Baum das große Wappenschild der sächsischen Kurfürsten, ergänzt durch das zweite Wappen, das rechts in der Luft zu schweben scheint. Das *Porträt des Sir George Somerset*, dessen Wappen links am Baum hängt, spielt durch die Rüstung, die Burg und das Zelt im Hintergrund ebenfalls auf Turniere an.³⁵ *George Clifford, 3. Herzog von Cumberland*, ließ sich auf der Miniatur Hilliards als Champion Elizabeths I. darstellen. Durch die Rüstung als Ritter seiner Burg Pendragon ausgewiesen und den Handschuh der Königin am Hut, besagt sein Motto auf dem Schild im Baum, er werde Elizabeths I. Ehre mit seiner Lanze verteidigen, bis sich Sonne, Mond und Erde verfinstern.³⁶

31

Das aufgehängte Wappen spielte bei Turnieren eine zentrale Rolle in der Zeremonie der Herausforderung. Im frühen Mittelalter hing es an einem Pfahl vor dem Zelt des Ritters und wurde von dem Herausforderer mit seiner Lanze umgedreht (*crokier* oder *enversier l'écu*).³⁷ Ab etwa 1230 folgte man dem Beispiel der legendären Tafelrunde des Artushofes und hing die Wappen an einen Baum. Der Gegner berührte sie nun provozierend mit seiner Lanze oder dem Schwert. Bei dem Turnier des *Arbre d'Or* von 1468 hängten die Teilnehmer ihre Schilder in den goldenen Baum, um den Ritter herauszufordern, der den Baum bewachte.³⁸ Die Porträts von Somerset und

³⁴ Starkey, 50; Anglo in Jacquot, 121 ff.; Thurley, 185, Abb. 247. Beim Schauturnier 1575 in Woodstock befand sich der eigens errichtete Bankettsaal unter einer gewaltigen Eiche, die mit Emblemen und Sinnsprüchen behangen war, Yates, 97 und 105.

³⁵ Johannes Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, Leipzig 1955, Taf. 32; zur Biblepisode Richter 14: 6. Die zwei kurfürstlichen Wappen Sachsens wurden auf den meisten Stichen des Hofkünstlers Cranach an Bäumen hängend ins Bild integriert oder ohne Zusammenhang auf die Bildfläche projiziert. Ihr Vorkommen auf Darstellungen unterschiedlichster Themen spricht hier gegen eine vom Kontext abhängige Deutung. Sie bezeichnen vermutlich nichts weiter als den Auftraggeber. Strong (1969.2), 63, Abbn. 51 und 52. Isaac Olivers Miniatur zeigt *Edward Herbert, 1. Baron von Cherbury* in Powis Castle als Ritter. Im Hintergrund hängt sein Panzer in einem Baum, an den die Lanze gelehnt ist, am Boden liegen weitere Rüstungsteile. Hearn, 139, Nr. 86. S. Chirelstein in Gent (1995), 287-311, zu einer Analyse des *Porträts Sir William Drurys* als Ritter.

³⁶ Hearn, 126 f., zu Nr. 74; Yates, 104. Cumberland war der Vater von Anne Clifford, der Gemahlin Philip Herberts, 4. Graf von Pembroke.

³⁷ Fleckenstein, 195.

³⁸ Das Turnier der Magdeburger Pfingstspiele hieß „Schildekenbom“. Fleckenstein, 441, 491, 515, 647; Young, 22, 46; Richard Barber u. Juliet Barker, *Tournaments. Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, Woodbridge 1989, 56, 133. S. z.B. Thomas Malory, *König Artus*, Buch 7, Kap. 6. Eine weitere Herausforderung war der niedergeworfene Handschuh, den der Gegner aufhob. J. Wilson, 76; Watanabe-O'Kelly, 28, vgl. das Porträt Cumberlands. Malcolm Vale, *War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of the Middle Ages*, London, 1981, 96. Beim Turnier in Greenwich 1524 hielt ein Einhorn im Tor einer künstlichen Burg die Schilde der Herausforderer, Starkey, 41, III.7; Young, 146 f. In Spensers *Faerie Queene* diente das Schild im Baum außer als „cause of enmitie“ auch als Belohnung des Siegers, I., Canto V., v-xv. Bei elizabethanischen Turnieren waren dies Pappschilder, die vor Turnierbeginn nach der Erlaubnis zur Teilnahme der Königin überreicht und später in der „Shield Gallery“ Whitehalls, in der oberen Etage der Privy Bridge, aufgehängt wurden. Sie existierte noch

Cumberland sowie das *Field of Cloth of Gold* beziehen sich also mit ihren Wappenbäumen auf deren Funktion bei der rituellen Herausforderung. Als Elizabeth I. 1591 Cowdray besuchte, bewachte dort ein „wilder“ Mann eine Eiche, in der neben dem Schild der Königin die Wappen aller Adligen der Grafschaft hingen. Der Wächter des Baumes erklärte, so, wie die ganze Welt auf einer Karte gezeichnet sei, sei hier die Grafschaft in einen Baum geschrumpft, er symbolisiere die Stärke und das Glück Elizabeths I. Hier verschmilzt die Symbolik des Baumes als Sinnbild eines blühenden Reiches mit der ritterlichen Herausforderung zu einer Darstellung der Loyalität der Untertanen, die ihre Monarchin unterstützen, die ihnen dafür Schutz gewährt.³⁹

Einer der *Imprese* Kardinal Alexander Farneses zeigt einen Schild, der von einem Pfeil getroffenen ist und an dem einzigen Ast eines rundum beschnittenen Baumes hängt. Ein Schriftband trägt das Motto ΒΑΛΛ' ΟΥΤΩΣ nach einem Vers der *Ilias*, „βάλλ' οὐτως“; „Triff so fort“ (VIII, 282). Agamemnon fordert hiermit den großen Schützen Teukros auf, auch weiterhin die Feinde der Danaer im Kampf mit dem Bogen zu töten. Dieser *Impresa* wurde von dem Dichter Francesco Molza entworfen und 1572 von Girolamo Ruscelli erläutert: Inspiriert von der Zeile Homers und von einem beliebten Spiel mit Pfeil und Bogen, symbolisiere der Schild den Schutz, den Papst Paul III. der Familie Farnese biete. Der Pfeil, der genau in der Mitte des Schildes steckt, bedeute, daß die Mäßigung im Gegensatz zu den Übeln der Unzulänglichkeit und des Übermaßes der einzige Weg der Weisheit sei. Auf den Pfad der Tugend wird Alexander Farnese von der Religion auf dem Stich nach Otto van Veen von etwa 1585 geleitet. Rechts hängen in einer Palme sein Wappenschild, ein Schwert, eine Krone, der Orden vom Goldenen Vlies sowie eine Vedute, vermutlich von Parma.⁴⁰

Einen weiteren *Imprese*, Sir William Waller gehörend, zeigt eine Illustration aus der Zeit des englischen Bürgerkriegs in dem Band *Banners of the Parliamentarian Armies*. Ein Lorbeerbaum trägt das Wappen von Orléanais mit einem Turnierkragen über drei Lilien und die Inschrift „Fructus Virtutis“.⁴¹ Dies ist auch die Bedeutung von Schildern in verdorrten Bäumen, von denen mir nur drei bildliche Darstellungen bekannt sind. Auf dem Entwurf zu einem Wandteppich aus den 1490ern für den Grafen Guy de Baudreuil, Abt von Saint-Martin-aux Bois, steht Minerva zwischen einem blühenden Baum, an dem der Brustpanzer einer Rüstung hängt, und einem

Ende des 17. Jahrhunderts, eine ähnliche gab es in Wilton. Chambers, 143, Anm. 1; J. Wilson, 78 f.; Young, 131 ff.; Colvin IV., 19, 303; eine Abb. der Brücke bei Hind (1922), Taf. LVII.98. Herausforderungen konnten auch mündlich durch Herolde überbracht werden, Chambers, 142 f.; J. Wilson, 66; Young, 43, 144 ff.; Strong (1986), 141 f.; Watanabe-O'Kelly, 30. Allg. zu den Turnieren an Elizabeths I. Krönungstag s. Strong (1977), 117 ff. und 129-162.

³⁹ J. Wilson, 87, 91 f. Die Schilde blieben auch nach der Abreise Elizabeths hängen: „and there shall hang till they can hang together one peece by another.“; *ibid.*, 95. S. auch Chirelstein in Gent (1995), 297, mit weiterer Literatur.

⁴⁰ *Le Palais Farnese*, Bd. I.2, Rom 1981, 448 und 447, Abb. 14; Lucia Fornari Schianchi, *I Farnese. Arte e Collezionismo. Studi*, Mailand 1995, 64, Abb. 8. Zu dem Stich s. Müller Hofstede (1965), 97, Abb. 29; Ger Luijten, *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Bd. 32, Roosendaal 1988, 150, Nr. 19.

⁴¹ Adamson in Sharpe und Lake, 186, Abb. 77. Vgl. auch Edmund Spenser, *The Faerie Queene* [1590], I., Canto VIII., xxvi-xxvii: „Fayre braunch of noblesse, floure of chevalrie,... fresh budd of vertue springing fast“.

trockenen Baum, der ihr Schild mit dem Medusenhaupt trägt. R. Wittkower interpretierte ihn als den toten Baum des Wissens, der die im Dunkeln verborgene Wahrheit symbolisiere, „*exprimit veritatem in obscuro latere*“: Der lebende Baum mit dem Rüstungsteil kann als Tugendssymbol gesehen werden.⁴² Eine sehr ähnliche Darstellung findet sich auf Lorenzo Lottos Deckel für das *Porträt Bernardo de' Rossis* von 1505 in Washington. Im Zentrum steht ein kahler Baumstumpf, an dessen rechter, heraldisch guter Seite ein blühender Ast wächst. Am oberen Ende des Stammes hängt wiederum Minervas Gorgonenschild, ein Wappenschild lehnt unten dagegen. Die Bedeutung des Baumes im Kontext dieser Allegorie der Wahl zwischen Tugend und Laster ist dieselbe wie auf Baudreuil's Teppichentwurf, auch hier weist Minerva den toten Stamm als Baum des Wissens aus. Durch die Wahl des steilen, steinigen Pfades der Tugend beginnt er zu wachsen und zu blühen. Kompaß, Zirkel, Winkelmaß und Flöte deuten auf akademische und künstlerische Studien, der Baum symbolisiert die *vita contemplativa*.⁴³ Memorialcharakter hat das Wappenschild am toten Baumstumpf auf dem Revers der Gedenkmedaille Thomas Baldwins von 1635. Um den Stamm windet sich ein Schriftband mit dem Text „*Trunco vx Frondibus umbra*“, „Ein Schatten für den Stamm, kaum für die Zweige“. Die Umschrift lautet *NVNC.OLIM.PARTA.RELICTA.*, „Einst voller Früchte, nun verlassen“. Der tote Baum symbolisiert den verstorbenen Wappenträger, dessen Schutz und generative Kraft mit ihm verloren gingen.⁴⁴

Das Äquivalent zu Minervas Baum des Wissens ist der biblische Baum der Erkenntnis. Durch den Sündenfall verlor das erste Menschenpaar die Unsterblichkeit, er wurde zum Baum des Todes. Die Erlösung von der Erbsünde mußte durch den Tod des Gottes bzw. seines Sohnes erfolgen. So entstand im Mittelalter die Legende, das Kreuz Christi habe aus dem Holz des Baumes der Erkenntnis bestanden. Nach dem Opfertod erfolgte die Auferstehung, die der Idee natürlicher Regeneration entsprach. Auf Rembrandts Stich des hl. *Hieronymus* von 1648 sitzt der Kirchenvater vor einem gewaltigen, knorrigen toten Baum mit einigen blühenden Zweigen, an dem ein kleines Kreuzifix befestigt ist. Wie bei Lotto versinnbildlicht er das beschauliche Leben und die Gewißheit der Auferstehung.⁴⁵

⁴² Rudolf Wittkower, „Transformations of Minerva in Renaissance Imagery“, *JWCI* 2 (1938-39), 194-205, 197 f., Abb. 36.f.

⁴³ Shapley, 157, zu K 303, Abb. 385; Kuretsky, 576; Dülberg, 144, 238 f., Nr. 187, s. auch 129. Zu *dextra* und *sinistra* in diesem Bild s. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London und New York 1960, 371. S. auch Henkel/Schöne, 154. Die Thematik der Wahl zwischen Gut und Schlecht findet sich auch in der Gegenüberstellung eines toten und eines blühenden Baumes auf Gerrit Dous *Quacksalber* von 1652 in Rotterdam, hier spielt die Doppelbedeutung von „keur“, Wahl, Blüte, eine Rolle. *Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse Genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Kat. Ausst. Amsterdam, Rijksmuseum, 16. September - 5. Dezember 1976, 87 f., Nr. 16.

⁴⁴ Hawkins, 274, Nr. 75 mit Abb.

⁴⁵ Kuretsky, 576. Stewart (1983), 60, erwähnt eine Legende, nach der das Kreuz aus Eichenholz bestand. - Die Gegenüberstellung eines grünen und eines toten Baumes auf Van Dycks *Cupido und Psyche* ist im Sinne der Auferstehung zu verstehen, Stewart (2000), 27. Die Idee vom Leben durch Tod ist eine der ältesten Mythen der Menschheit, ihren bekanntesten Ausdruck fand sie im Phoenix. Vgl. den anthropologischen Klassiker von James G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London [1890-1936, 13 Bde.] 1922, gekürzte Fassung. - Im Englischen wurde der Galgen als trockener Baum bezeichnet, als *drytree*. *OED* XVIII, 468, s.v. *drytree* 4b.

Eine letzte Variante dieses Motivs findet sich in der deutschen Kaisersage. Einer sibyllinischen Weissagung zufolge kommt ein Kaiser des Westens über das Meer nach Jerusalem und trifft dort einen Herrscher des Ostens. Auf dem Ölberg hängt der Kaiser seinen Schild an den dürren Baum, den *arbor sicca*, worauf er zu blühen beginnt und ein goldenes Zeitalter des Friedens anbricht.⁴⁶ Der Kaiser ist mit Friedrich II. identifiziert worden. Das Aufhängen des Schildes symbolisiert hier den Herrschaftsantritt, ähnlich wie bei der Gegenüberstellung des toten und des lebenden Baumes in den Krönungszügen Elizabeths I. und Jakobs I.⁴⁷ Gleichzeitig ist es ein Zeichen der Rechtsprechung, der gesetzgeberischen Macht des neuen Herrschers. Nach deutschem Rechtsbrauch wurde beim Eröffnen eines Gerichts ein Schild an einen Baum gehängt.⁴⁸

Ob als Sproß des Stammbaums, Zeichen der Herausforderung, Frucht der Tugend, politischer Blüte oder religiöser Auferstehung, den unterschiedlichen Schild-am-Baum Bedeutungen liegt fast jedesmal die regenerative Kraft des Baumes zugrunde. Seine spezifische Bedeutung erhält er erst durch die Beigabe des Wappenschildes und den jeweiligen bildlichen oder literarischen Kontext. Van Dycks dünner, trockener Baum trägt im Unterschied zu den genannten Beispielen kein Wappenschild, sondern eine gerahmte Inschriftentafel. Ihr Schriftzug, CAROLUS I REX MAGNÆ BRITANIÆ, drückt jedoch nichts anderes aus als das Wappen in seiner Vereinigung der Königreiche England, Schottland, Frankreich und Irland. Schon auf dem *Roi à la Ciasse* hatte dieser Schriftzug genügt. Die Gründe für diese Abbrüviatur als Text sind nur zu vermuten. Vielleicht wäre das kleinteilige britische Wappen in diesem Format nicht mehr lesbar gewesen.⁴⁹ Die Tafel wird jedoch wahrscheinlich gleichbedeutend mit einem Wappenschild zu verstehen sein. Weitaus schwieriger zu klären ist die Frage, in welchem Sinn die Kombination Baum-Schild hier zu deuten ist. Da dieses Bild vermutlich im dreizehnten Jahr der Regierung Karls I. entstand, ist eine Interpretation im Sinne der deutschen Kaisersage als Herrschaftsantritt wohl auszuschließen, sie wird in England auch kaum bekannt gewesen sein. Eine Darstellung als ‘Baum des Wissens‘ ist aufgrund des fehlenden Bezugs zu Minerva gleichfalls auszuschließen. Da sich aber der Reiter auf einem steinigen, kargen Boden befindet, wäre eine Deutung als Tugendsymbol möglich. Der Kontext des Turniers ist zu speziell, um hier gemeint zu sein. Da es sich jedoch eindeutig um ein Kriegspferd handelt, wäre die Idee einer Herausforderung denkbar. Die ritterliche Kultur gab die Konventionen für eine ehrenhafte Kriegsführung vor.⁵⁰

⁴⁶ Voigt, 152 ff., 162, 169, 178, 184; Schultheiss, 52-61, 119 f.; Kampers, 116-118; Ladner, 311, Anm. 39; Kantorowicz (1957), 167, 688. Die Parallelen zu Vergils Prophezeihungen in der *Aeneis* VI., 143 ff. und der 4. Ekloge sind deutlich, vgl. Parry (1981), 17; Ladner, 305; vgl. auch Ezechiel 17: 24.

⁴⁷ Kampers, 117, gibt eine Legende wieder, derzufolge jener König rechtmäßiger Herrscher werde, der seinen Schild an einen bewachten dürren Baum in einem Tempel der Tartaren hängen könne.

⁴⁸ Schultheiss, 60 f., s. auch Voigt, 156; Kantorowicz (1957), 167.

⁴⁹ Hennen, 144, wies darauf hin, daß *Magnæ Britanniae* nur für England und Schottland gebräuchlich war und *Franciæ et Hiberniæ* stets gesondert erschienen. Dies könne darauf hinweisen, es sei Karl I. hier gezielt um England und Schottland gegangen. Martin, 43, hielt es hingegen für einen „unfortunate accident“. Die Tafel erinnert an das *Ditchley Porträt* Elizabeths I. von Marcus Gheeraerts d. J. in der National Portrait Gallery, Hearn, 89 f., Nr. 45. Auf Dürers Stich *Adam und Eva* hängt an dem von Adam umfaßten Ast eine Schrifttafel mit der Signatur Dürers. Knappe, 43.

⁵⁰ Adamson in Sharpe und Lake, 196.

Es bleiben der Baum als Stammbaum und die Gegenüberstellung des blühenden und verdorrten Baumes in der Staatssymbolik. Einige blühende Zweige umgeben das Schild, deren Blätter eine ebenso goldene Farbe besitzen wie der verzierte Rahmen. Hier scheint sich der regenerierende Einfluß des Königs bemerkbar zu machen. Auch sind einige Äste abgebrochen. Von zweien stehen noch die Stümpfe, zwei weitere wurden direkt am Stamm entfernt, die Bruchstellen wirken noch frisch. Am bereits erwähnten Triumphtor des Krönungszuges Jakobs I. von 1604, dem „Hortus Euporiae“; wurden die Londoner Stadträte mit Gärtnern verglichen, die störende und faule Äste herausschneiden, welche das Wachstum des Guten behindern.⁵¹ Da die Kontrastierung eines ausgedorrten alten mit einem blühenden neuen Reich zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt der Regierung Karls I. wenig Sinn macht, stellt sich die Frage, ob nicht die ganze Baumgruppe für das geeinte Reich des Königs stehen könnte, von dem ein Teil der Rekultivierung bedarf.

Der im Bildhintergrund vor dem Pferd frei stehende einzelne Baum und der knorrige Wuchs der Stämme hinter dem Reiter weisen die Bäume als Eichen aus. Eichen waren die Bäume des Jupiter und Symbole der Fortitudo. In der Analogie von Mikrokosmos und Makrokosmos nahmen sie unter den Bäumen dieselbe Stellung ein wie der König in der Gesellschaft oder die Sonne im Himmel. Sie entsprachen dem Herrscher.⁵² Das den König und sein Pferd, den lebenden Thron, wie ein Baldachin überfangende Blätterdach gibt hier nicht nur eine in die Natur übersetzte Situation der Staatsgemächer wieder. Es symbolisiert gleichzeitig den Schutz, den der König seinem Reich gibt. Auf Jakobs I. feierlichem Zug durch London nach seiner Krönung 1604 verglich ihn der *genius urbis* bei der Begrüßung am ersten Triumphbogen mit einem „broade spreading Tree“; der das Reich beschütze. Königin Anna und Prinz Henry wurden als Äste einer unsterblichen Dynastie gefeiert. *Captain Thomas Lee* hatte sich 1594 von Gheeraerts d. J. im Schutz einer Eiche darstellen lassen, weil dies seinen Namen versinnbildlichte.⁵³ Van Dyck wiederholte hier in auffallend ähnlicher Weise den Landschaftshintergrund des *Roi à la Ciasse*. Während dort jedoch in der Ferne ein Gewässer mit einem Schiff zu sehen ist, sind es hier augenscheinlich schneebedeckte Hügel. In beiden Fällen wurde die Sorge des Königs um das Wohl des Staates ausgedrückt, der unter seiner Obhut steht. Mit dem Reiter als Sinnbild der Vernunft könnte so die gesamte Komposition als Ausdruck der Staatsräson

9

⁵¹ Bergeron (1971), 82. Vgl. auch Henkel/Schöne, 162-164.

⁵² „Your majesty [Elizabeth I.] they account the Oke, the tree of Jupiter, whose root is so deeplie fastened, that treacherie, though she undermine the centre, cannot find the windings, and whose toppe is so highlie reared, that envie, though she shoote on copheigh, cannot reach her, under whose armes they have both shade and shelter.“; zit. nach J. Wilson, 92. Elizabeth I. wurde auch als „tree of the sun“ bezeichnet, Young, 149. Bergeron (1971), 56; Adamson in Sharpe und Lake, 175; Peacock *ibid.*, 215; Greenleaf, 25; Spenser, *Faerie Queene*, I, 1., viii. S. auch Stewart (1983), 60, Anm. 16 und 18. Er hält die Bäume nicht für Eichen.

⁵³ Parry (1981), 8. Vgl. auch die Bibelstellen Daniel 4: 9 und 19. Hearn, 176 f., Nr. 120. Vgl. auch Denis Cosgrove und Stephen Daniels (Hg.), *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge 1988, 38. Henrietta Maria schrieb ihrem Mann am 11. Mai 1642: „I must think about retiring for the present, into a convent, for you are no longer capable of protecting anyone, not even yourself.“; Green, 69. E. Struhal zitierte Peachams *Minerva Britannica* von 1612, wo die königliche Familie wie ein Baum „shall with their outstretch armes, in time o’respread Europa’s continent, to shield and shade, the innocent from harmes“; zit. nach Struhal in Vlieghe (2001), 203.

verstanden werden, die das Wohl des Staates als erstes Ziel aller Handlungen des Herrschers sah.⁵⁴ Der vertrocknete Baum, der im Gegensatz zu den belaubten Eichen hell beleuchtet ist, weil er keinen Schatten mehr spenden kann, könnte als kranker Teil des blühenden Reiches gedeutet werden. Der König ist herausgefordert, ihn durch seine Tugend und Macht zu reformieren und dadurch wiederzubeleben.

Die Distel in der linken unteren Bildecke wächst auf steinigem Boden neben einem Felsbrocken, über den sich eine Dornenranke, vielleicht eine Brombeere schiebt. Sie ist wie der dürre Baum mit dem Schild nicht mit letzter Endgültigkeit zu interpretieren. Heraldisch steht die Distel für Schottland.⁵⁵ Als Gott nach dem Sündenfall Schlange und Menschen verdammt, verfluchte er auch den Erdboden: „Mit Mühsal sollst du dich von ihm ernähren dein Leben lang. Dornen und Disteln soll er dir tragen, und das Kraut des Feldes sollst du essen.“⁵⁶ Die Distel wird zum Symbol irdischer Anstrengungen und der Sünde, gleichzeitig kann sie in Analogie zur Dornenkrone als Symbol der Passion Christi gelten.⁵⁷ Zeitgenössische englische Emblembücher zeigen die Distel als Sinnbild der Rache⁵⁸ oder der Patientia, die Leid erträglich macht und zur Freude werden läßt.⁵⁹ Da die Distel hier durch den unfruchtbaren Boden und die Ranke auf das Bibelzitat verweist, wird sie *in malo* als Symbol der Sünde zu lesen sein. Dies schließt jedoch ihre Bezeichnung Schottlands und der Rache Gottes nicht aus. Sie steht in direktem Zusammenhang mit dem trockenen Baum: Beide verbildlichen ein unfruchtbares Land, das durch die Ausrottung des Übels unter dem Schutz und der Macht des tugendhaften Königs wieder blühen wird.

28 Disteln erscheinen auch auf Van Dycks *Reiterporträt des Thomas Francis von Savoyen-Carignan* von 1634, Philipps IV. Gouverneur der Niederlande,⁶⁰ und auf dem *Reiterbildnis des Albert de Ligne, Prinz von Barbançon und Arenberg* in Holkham Hall. Dieses Bild entstand zwischen Mitte 1628, als er die Kette vom Orden des Goldenen Vlieses erhielt, und 1632, als Van Dyck die Niederlande verließ. 1634 fiel de Ligne in Ungnade und blieb bis 1642 in Haft.⁶¹ Das Porträt ist auch über den Helmträger hinter

⁵⁴ Friedrich Meinecke, *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, [1924], Hg. Walther Hofer, (Friedrich Meinecke Werke, Bd. 1), München 1957. Die *ragione di stato* wurde in der Nachfolge Macchiavellis und durch die Herausgabe der Schriften des Tacitus durch Justus Lipsius seit Beginn des 17. Jahrhunderts auch in England populär.

⁵⁵ Rogers in Barnes und Wheelock, 272. – Die Distel kann aufgrund ihrer flüchtigen Malweise nicht näher bestimmt werden. Sie ähnelt zwar einer Silberdistel, über deren lateinischen Namen *Carlina acaulis* ein Bezug zu Karl I. denkbar wäre, besitzt jedoch breitere Blätter.

⁵⁶ 1. Mose 3: 17-18; Ferguson, 49. Vgl. auch Jesaja 5: 6, 7: 23 f.; Hebräer 6: 8. Die Distel kann so zum Symbol der Unfruchtbarkeit (Hosea 10: 8) und der Faulheit (Sprüche 24: 31) werden.

⁵⁷ Ferguson, 49; Hennen, 136 f., nach Huemer.

⁵⁸ Henry Peacham, *Minerva Britannica* [1612]. *English Emblem Books* Bd. 5; ausgew. u. hg. John Horden, Menston 1969, 12: „Que Plantavi irrigabo: The Thistle armed with vengeance for his foe ...“. S. Millar (1982), 102, zu Nr. 61, ausführlich bei Rogers in Barnes und Wheelock, 272 f. 1639 schrieb Peacham in *The duty of all subjects to their king* gegen die schottischen Covenanten: „many times the disloyalty and unfaithfulness of subjects toward God and their lawful Princes, draweth downe the vengeance of God upon the land.“; zit. nach Sommerville (1986), 43. Andererseits konnte aber auch eine Rebellion die Rache am Tyrannen sein, Ritter, 588.

⁵⁹ Wither, 232: „Hee that enjoyes a patient Minde, Can Pleasures in Afflicion finde.“

⁶⁰ Wheelock und Barnes, 275 f., Nr. 71.

⁶¹ Larsen (1988), II., 200, Nr. 497; Vey (1962), 256 ff.; Hennen, 136; Glaser I., 229, Nr. 14; Mai und Vlieghe, 523-4, Nr. 127.5.

dem Pferd und einem darüber ragenden abgebrochenen Ast mit dem *Reiterbildnis Karls I.* verbunden.⁶²

Die Assistenzfigur eines Helmträgers charakterisiert den Dargestellten als hochgestellte Person⁶³ und komplettiert die Rüstung. Wahrscheinlich führte sie Tizian in die Porträtmalerei ein und gab sie über Rubens an Van Dyck weiter. Tizian hatte zwei Porträts des *Alfonso d' Avalos*, Heerführer Karls V. in Italien, mit einem Helmträger gemalt.⁶⁴ Das spätere, die *Adlocutio* im Prado, befand sich in Karls I. Sammlung. 1608 porträtierte Caravaggio *Alof de Wignacourt*, Großmeister des Malteserordens, mit einem helmtragenden Pagen.⁶⁵ Paris Bordone malte einen *Ritter mit zwei Pagen*. Ähnlich schilderte Rubens auf einem *Porträt eines gerüsteten Mannes* in Detroit zwei Diener. Der eine ist mit der Rüstung beschäftigt, der andere trägt den Helm. Das Bild ist auch auf Willem van Haechts *Kunstkabinett des Cornelis van der Geest* in der oberen Reihe zu sehen.⁶⁶ Das nur in einer Kopie von 73 x 61 cm erhaltene *Reiterbildnis des Erzherzogs Albrecht* von 1621 scheint das erste Reiterbild mit einem Helmträger zu sein.⁶⁷ Nur als Kopie überliefert ist das *Porträt Philipps IV. zu Pferd* von Rubens, das um 1628 entstand.⁶⁸ Hier trägt ein exotischer Diener den Helm. Die Dichter Francisco Lopez de Zarate und Lope de Vega priesen Philipp IV. auf diesem Bild als Verteidiger des Glaubens. Der Diener mit dem Helm sei das Symbol für die Unterstützung mit materiellen Gütern aus der Neuen Welt.⁶⁹ Der im verlorenen Profil bei Van Dyck wiedergegebene Helmträger ist vom Bildrand halb beschnitten. Wie auf dem *Roi à la Ciasse* nimmt Karl I. keine Notiz von dem Diener.⁷⁰ Er kommt dem Pagen des Erzherzogs am nächsten, obwohl dieser stärker in Erscheinung tritt, die Arme höher hält und zu seinem Herrn aufblickt. Alistair Smith verwies auf eine Fehlübersetzung der *Historia*

⁶² Es erinnert an das *Reiterporträt des Olivarez* von Velázquez, das einem Stich *Julius Caesars* von Antonio Tempesta folgt, J. Brown (1986.1), Abbn. 146, 147; s. auch Baum, 153-156. Waagen (1857), III., 129, vermerkte eine Reiterschlacht auf dem Porträt Karls I. Vielleicht verwechselte er es mit dem Porträt de Lignes? Dessen Hintergrund ist sicher nicht von Van Dyck.

⁶³ Auf den sog. *Taroks Mantegnas* ist sowohl der *Zintilomo* (E5) als auch der *Chavalier* (E6) mit einem Diener dargestellt. Dieser hält auf der Karte des Edelmanns eine Meute Hunde an der Leine, dem Ritter trägt er ein Schwert. Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving I. Florentine Engravings and anonymous prints of other schools*, London 1938, I., 221 ff., IV., Tafn. 324 und 325.

⁶⁴ Wethey II., 79 f., Nr. 10; 78 f., Nr. 9; *Le Siècle de Titien*, 522, Nr. 166. „the Picture of a Man here his Page is putting on his Armoure fitting it at his right Should' the Page being in a white and reede habbitt“; Millar (1958-60), 57, Nr. 85. Vgl. auch Hein-Th. Schulze Altcappenburg, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Kat. Ausst. Saarbrücken, Saarland Museum, 21. Oktober 1995-27. Januar 1996, 74 ff.; *Le Siècle de Titien*, 294, Nrn. 22 u. 26; Alexander Wied, *Lucas und Marten van Valckenborch (1535-1597 und 1534-1612). Das Gesamtwerk mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1990, 149 f., Nr. 39.

⁶⁵ Friedländer, 219 f., Nr. 44 D.

⁶⁶ Giordano Canova, *Paris Bordon*, Venedig 1964, Taf. 116; Mai und Vlieghe, 165, Abb. 4, 375, Nr. 11; Julius S. Held, „Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Art Patron and his Collection“; *Gazette des Beaux Arts* 50 (1957), 53-84, 66, Anm. 29; Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo Completo*, Mailand 1989, 187 Nr. 208; zur Replik in Althorp s. K. J. Garlick, „A Catalogue of Pictures at Althorp“; *Walpole Society* 45 (1974-76), 74, Nr. 572. Vgl. auch Larsen (1988) II., 361, Nr. 923.

⁶⁷ Martin, 43, 45, Anm. 26. Vlieghe, 48, sprach sich gegen dieses Werk als Vorbild aus. Robert Eigenberger, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, 2 Bde., Wien und Leipzig 1927, I., 348, Inv. Nr. 767, II., Taf. 84.

⁶⁸ Hennen, 135; Huemer, 151 ff.

⁶⁹ Huemer, 152.

⁷⁰ Hennen, 125. Eine seit Walpole kursierende Identifizierung des Helmträgers mit Sir Thomas Morton konnte bislang nicht bestätigt werden, Walpole, 329; Martin, 43, 45, Anm. 35. Zum Profil s. o., 58, Anm. 4.

Naturalis des Plinius durch Philemon Holland von 1601 als mögliche Quelle für das Motiv bei Van Dyck, da Holland zwei Porträts des Apelles für ein einziges hielt.⁷¹ Rubens müßte dann auch diese englische Ausgabe gekannt haben, was unwahrscheinlich ist. Stewart bemerkte, da Karl I. nicht wie bei Apelles in die Schlacht eile, habe dieser Textstelle wohl keinen Einfluß.⁷² Van Dyck hatte bereits zuvor mit M. de St. Antoine einen Helmträger in ein Bildnis des Königs eingeführt. Da er jedoch ganzfigurig als Porträt dargestellt wurde und mit der Reitkunst auf Karls I. Fähigkeit zur Staatslenkung verweist, ist seine Funktion eine gänzlich andere als die der reinen Assistenzfigur des späteren Bildes. Auf dem *Reiterbildnis Prinz Henrys* in Parham Park trägt Kairos außer der Turnierlanze auch den mit einem üppigen Federbusch geschmückten Helm des Thronfolgers. Der Prinz hat sich die Zeit zum Diener gemacht, indem er dessen Stirnlocke, Symbol der ergriffenen oder verpaßten Gelegenheit, mit einem gedrehten Tuch an seinen Oberarm band. Durch die Darstellung im Profil nach links und die vergleichbare Bewegung des Pferdes kann dieses Werk als ein Vorläufer des Porträts Karls I. gelten.⁷³ Es ist das erste lebensgroße gemalte Reiterbildnis eines Mitglieds einer königlichen Familie in England.⁷⁴

25 Bellori nannte Tizians *Porträt Karls V. bei der Schlacht von Mühlberg* von 1548 als Vorbild für Van Dyck: „... e il Re a cavallo ad imitazione di Carlo Quinto, espresso da Tiziano, seguito dietro da uno de' suoi gentilhuomini, che porta l'elmo.“⁷⁵ Da die Übereinstimmungen mit diesem Bild auf den ersten Blick gering sind, wurde sein Einfluß von Martin und Stewart bestritten.⁷⁶ Nimmt man jedoch Bellori beim Wort, so erklärt Van Dycks *imitazione* die Veränderungen: Haltung, Farbe und Richtung des Pferdes wechselten, das dramatische Morgenrot wich einem leicht bedeckten Himmel. Van Dyck übernahm den Waldhintergrund, den großen einzelnen Baum in der Ferne und die bildparallele Anordnung von Pferd und Reiter. Er

⁷¹ „the counterfeit of Prince Clytus, armed at all peeces save his head, mounted on horsebacke and hasting into a battell, calling unto his squire or henxman for his helmet, who was pourtrayed also reaching it unto him.“; Holland zit. nach Alistair Smith, „Van Dyck Equestrian Portrait of Charles I“, *Burlington Magazine* 116 (1974), 539. Vgl. Plinius, *Hist. Nat.* XXXV., 36.93 (330): „Clitum cum equo ad bellum festinantem, galeam poscenti armigerum porrigentem.“- „a Clitus with horse hastening into battle; an armour bearer handing someone a helmet at his command.“; *ibid.*, 331.

⁷² Stewart (1983), 60, Anm. 18.

⁷³ Liedtke (1989), 132, 255, Nr. 124; Ian McClure, „Henry Prince of Wales on Horseback by Robert Peake the Elder“, *The Art of the Conservator*, hg. Andrew Oddy, London 1992, 59-72; Millar (1982), 21. Heraldisch geschmückte und mit Imprese verzierte Schabracken waren bei Turnieren üblich. Die runden Darstellungen auf Henrys Sattel könnten auf Griechen und Trojaner anspielen. Vgl. Alexander B. Grosart (Hg.), *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene, M. A.*, 15 Bde., Bd. 6, New York 1964, 157. Roy Strong (1986), 115, interpretierte die aufgehende Sonne bei Henry als Hoffnung der Zukunft und die Hände mit den Ankern als das Schwert Excalibur, das der erwählte Krieger erhalte, es sei durch den Anker der Hoffnung ersetzt worden. Dies überzeugt nicht ganz. Ein Emblem Andrea Alciatis vergleicht einen Anker mit einem Prinzen, der für seine Untertanen dasselbe bedeute wie ein Anker für die Seeleute, er symbolisiere das Wohlergehen des Volkes, für das der gute Prinz sorgt. Henrys Imprese könnte so ein Versprechen für die Zukunft sein. Sollte dieses Porträt posthum entstanden sein, so wäre es auch möglich, die Sonne als untergehend zu deuten, als verlorene Hoffnung Englands. Alciatus, II., Nr. 144.

⁷⁴ Das früheste mir bekannte englische Gemälde mit einem Reiterporträt ist *William Cecil, Lord Burghley* auf einem Maultier, 142,24 x 100,76 cm. Poole, I., 15 f., Nr. 38, Taf. 1.

⁷⁵ Bellori, 265; Wethey II., 87, Nr. 21.

⁷⁶ Martin, 43; Stewart (1983), 58. S. auch Vlieghe, 48. Brown (1991), 23, Anm. 43, ist der Ansicht, Bellori habe das *Reiterporträt Karls I. mit M. de St. Antoine* gemeint.

begab sich hier in den künstlerischen Wettstreit mit dem venezianischen Meister. Sinn des *paragone* war nicht die Wiederholung, sondern die Neuschöpfung in sichtbarer Anlehnung an das Vorbild, die Van Dyck hier geleistet hat.⁷⁷

Vey und Stewart nannten Dürers Stich *Ritter, Tod und Teufel* von 1513 als weiteres Vorbild. Durch das Stundenglas des Todes und das bildparallel gezeigte Pferd kann es vor allem als Vorläufer des Porträts von Prinz Henry gelten.⁷⁸ Dürers Stich mag ebenfalls das *Porträt Philipps II.* von Rubens im Prado von 1628-29 beeinflusst haben. Die Armhaltung des Spaniers ist jener Karls I. vergleichbar.⁷⁹ Hubert Le Sueurs Reiterstatue des Königs an Charing Cross, die Stichfolge englischer Heerführer von Thomas Cockson, besonders die Darstellung des Robert Devereux, 2. Graf von Essex, und das englische Großsiegel, auf dessen Rückseite die Könige als sprengende Reiter erscheinen, wurden ebenfalls in Betracht gezogen.⁸⁰ Van Dyck zog wiederum neben den bisher großartigsten Reiterdarstellungen von Tizian und Dürer Formulierungen aus seinem eigenen Umkreis wie von Rubens und aus der englischen Hofkunst heran, um sie in einer Synthese zu einer neuen Lösung zu verschmelzen.

Roy Strong kam in seiner die gesamte karolinische Hofkultur umfassenden Besprechung des Gemäldes zu dem Schluß, Karl I. werde hier gezeigt „not only as ‘the Lord’s Anointed’ but as ‘Imperator’: not only as a warrior but as a knight - and as a knight in the service of both religion and love: not only as St. George but as Albanactus. He is shown to us as Humanist - philosopher - Maecenas.“⁸¹ Die nachfolgenden Autoren deuteten das Porträt übereinstimmend als Darstellung Karls I. als Ritter und Krieger, aufgrund der Verwandtschaft zu Tizian und Dürer im erasmischen Sinne als *miles christianus*.⁸² Dem kann hier nur wenig hinzugefügt werden.

Die englischen Könige trugen seit 1544 den Titel „Defender of the Faith“, Verteidiger des Glaubens.⁸³ Als Oberhaupt der anglikanischen Kirche war es ihre erste Pflicht, „[to] feare and serve their God againe / If then ye would enioyn a happie raigne.“⁸⁴ Der Schutzheilige Englands war der hl. Georg, gleichzeitig Patron des Hosenbandordens, dem als höchsten englischen Ritterorden der König vorstand. Er hatte um 1350, als der

⁷⁷ Wind, 210 f. Luba Freedman deutete die Szene bei Tizian überzeugend als *decursio*, als rituelle Besichtigung des Schlachtfeldes durch den Herrscher am frühen Morgen vor dem Kampf. Im übertragenen Sinne könne der Sonnenaufgang als Sieg der Christen, hier der katholischen Liga, verstanden werden, der christliche Kaiser führe so sein Volk zur geistigen Wiedergeburt. Freedman, 125-130. Auch über diesen Aspekt des Sieges des wahren Glaubens und neuen Lebens ist das Porträt Tizians jenem Van Dycks verbunden.

⁷⁸ Vey (1956), 198; Stewart (1983), 58. Eine Zeichnung Van Dycks vom Kopf des Reiters befindet sich in Berlin, McNairn, 119 f., Nr. 51.

⁷⁹ Glück (1937), 217; Vey (1956), 198.

⁸⁰ Martin, 43; *Flemish Art*, 112, zu Nr. 407; Whinney und Millar, 70; Millar (1963), 95; Strong (1972), 51, Abb. 20; Millar (1982), 21; Hind (1952) I, 245, Taf. 126.

⁸¹ Strong (1972), 43. Zur Kritik an Strong's einflußreicher Studie s. Ralph Edwards, *Connoisseur* 181 (1972), 138 f.; Lawrence Alloway, *Artforum* 13 (Dez. 1974), 66-68.

⁸² Levey, 131; Stewart (1983), 58-60; Moffitt (1983), 82 f.; Hennen, 131 ff.; Louis Marin, *Philippe de Champagne ou la Présence Cachée*, Paris 1995, 231-234.

⁸³ Dieser Titel war Heinrich VIII. 1521 von Papst Leo X. für ein Pamphlet gegen Luther verliehen worden. Als sich der König 1534 von Rom löste und selbst Oberhaupt der englischen Staatskirche wurde, wurde der Titel zurückgezogen, 1544 jedoch vom Parlament erneut verliehen. Fischer und Burwell, 92, s.v. ‘fidei defensor’.

⁸⁴ Craigie, 5.

Hosenbandorden gegründet wurde, Edward den Bekenner als Schutzheiligen abgelöst. Der hl. Georg galt als Inbegriff des christlichen Streiters. Auf Burgkmairs Holzschnitt von 1508 für die Georgsritterschaft wurde er als *christianorum militum propugnator* bezeichnet, als Schutzherr der christlichen Soldaten.⁸⁵ Seine Popularität erfuhr nach der Regierung Elizabeths I., während der es offiziell keine Heiligenverehrung gab, unter Jakob I. einen neuen Aufschwung. So reichten sich bei dessen Krönungszug die hln. Georg und Andreas die Hände, um die Vereinigung Englands mit Schottland zu demonstrieren.⁸⁶ Durch die wichtige Rolle, die der Hosenbandorden unter Karl I. spielte, wuchs das historische Interesse an dem Heiligen.⁸⁷ Der König wurde mit ihm verglichen: Rubens gab dem Ritter auf seinem Gemälde der Bezwingung des Drachens die Züge Karls I. Der Flame hatte dieses Bild als private Erinnerung an seinen diplomatischen Auftrag 1629 gemalt. Es gelangte wahrscheinlich fünf Jahre später in die Sammlung Karls I.⁸⁸ Auf der Titelseite von Peter Heylins Geschichte des hl. Georgs von 1631 sind Edward III., der Begründer des Hosenbandordens, und Karl I. wiedergegeben, unter ihnen der hl. Georg *militans* und *triumphans*. Die Darstellung des Georg *triumphans* unterhalb Karls I. wird von zwei Putten bekrönt, was die Parallele zum König bestärkt.⁸⁹ John Denham identifizierte Karl I. 1642 in *Cooper's Hill* mit dem hl. Georg.⁹⁰

Der Aspekt des hl. Georgs als ritterlicher Held trat unter Karl I. zurück. 1610 war Prinz Henry beim Turnier zum Dreikönigsfest noch als Verkörperung romantischer ritterlicher Tugenden gefeiert und sowohl mit dem hl. Georg als auch mit König Artus verglichen worden.⁹¹ Unter Karl I. fanden die traditionellen, jährlich am Tag des Regierungsantritts gehaltenen Turniere nicht mehr statt. Adamson nannte hierfür zwei Gründe: Zum einen waren die Turniere ein teurer Anachronismus geworden, die Ritterorden wurden vor allem in Satiren auf pro-katholische Kreise lächerlich gemacht. Zum anderen ließen sich die außenpolitischen Fehlschläge im Kampf gegen Spanien, die Karl I. und Buckingham hinnehmen mußten, nicht an den Erfolgen Elizabeths I. messen. Hatten sich der junge König und sein Minister zuvor am elizabethanischen Ideal ritterlicher Tugenden orientiert, so wurden nun stillschweigend alle Erinnerungen daran getilgt.⁹² Statt dessen, so

⁸⁵ Sullivan, 6 und 15, Anm. 40; von Einem, 17 f.; Hennen, 142; Ilg, 128-131. Der Hl. Georg wurde 1346 nach der Schlacht von Crécy der Hauptpatron Englands.

⁸⁶ T. H. Wilson, 105.

⁸⁷ T. H. Wilson, 106, 109-122, 150; Strong (1972), 59 ff.

⁸⁸ Joseph Mead schrieb am 6. März 1629 an Sir Martin Stuteville, „but the picture he has sent home into Flanders, To remain there as a monument of his abode and employment here.“ Wolfgang Adler, *Landscapes*, London 1982 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Bd. 18), 122. Karl I. erwarb das Bild von Endymion Porter, der sich 1634 in den Niederlanden aufgehalten hatte. Es hing zunächst im Frühstückszimmer und wurde später in einem Durchgangsraum zwischen Banqueting House und Privatgemächern deponiert, Millar (1958-60), 171. Im Verkaufskatalog wird es nicht erwähnt. Es könnte sich um „One peece. done by Rubens“ aus Greenwich handeln, das am 23. Oktober 1651 an Latham für £150 verkauft wurde, Millar (1970-72), 137, Nr. 5. S. auch Veevers, 187 ff.

⁸⁹ T. H. Wilson, 129 ff.

⁹⁰ Strong (1972), 27; T. H. Wilson, 143. S. auch o., 57 f.

⁹¹ T. H. Wilson, 106; Strong (1986), 138 ff.

⁹² Adamson in Sharpe und Lake, 165-169. Zu den *accession day tilts* unter Elizabeth I. s. Yates, 88 ff., T. H. Wilson, 26-38. Auf einem Stich Thomas Cecils von 1625 ist Elizabeth I. vor dem Hintergrund der spanischen Armada als Hl. Georg dargestellt, die Religion rettend, Corbett und Norton, Taf. 19 a.

Adamson, wurde in den 1630ern eine neue ritterliche Ideologie geschaffen, die den Ritter als Beschützer des Friedens definierte. Die Gewichtung verschob sich von den kriegerischen hin zu seinen moralischen Tugenden. Dem Hosenbandorden kam hier eine zentrale Rolle zu. In einer Rückbesinnung auf die ursprünglichen Traditionen und Werte stand neben dem religiösen Aspekt seiner Zeremonien nun die Loyalität der Ritter zu ihrem König wieder im Mittelpunkt.⁹³

Adamson erkannte in Van Dycks Porträts von Karl I. „a clearly defined chivalric dimension.“⁹⁴ Die Anlehnung an Prinz Henrys Porträt mit der Turnierlanze, die möglichen Bezüge zur Turnierpraxis durch das Schild im Baum und die kompositionelle Verwandtschaft mit dem Porträt Cumberlands, dem Champion Elizabeths I., belegen eine Erinnerung an die älteren ritterlichen Traditionen der Tudorzeit. Der hl. Georg galt als Champion Englands.⁹⁵ Konkrete Hinweise fehlen jedoch, auch ist hier nicht der hl. Georg oder der König als hl. Georg, sondern Karl I. als er selbst dargestellt. Wie bei Tizians *Porträt Karls V. bei der Schlacht von Mühlberg*, das Van Dyck laut Bellori als Vorbild nahm, ist das Thema des ritterlichen Heiligen nur eine Anspielung, nicht aber der eigentliche Inhalt.⁹⁶

Karl I. erscheint hier demnach als Ritter, der sein Land beschützt. In seinem Krieg gegen die Sünde verteidigt er den Glauben und wird so sein Reich zu neuer Blüte führen. 1638 gab es mit dem Krieg gegen Schottland einen konkreten Anlaß, der den König bewogen haben könnte, ein Porträt diesen Inhalts in Auftrag zu geben.⁹⁷ Jakob I. hatte 1621 den Versuch aufgegeben, die schottische presbyterianische Kirche der anglikanischen anzugleichen. Sein Sohn griff dies wieder auf und verordnete unter anderem die Einführung eines neuen Gebetbuchs. Doch noch bevor der Dekan der Edinburgher Kathedrale St. Giles am 23. Juli 1637 das erste Wort daraus verlesen konnte, flogen Stühle durchs Kirchenschiff, der Gottesdienst ging im Tumult unter.⁹⁸ Dieser offenbar gut vorbereitete Protest war das erste Anzeichen für die Unzufriedenheit der Schotten mit ihrem ständig abwesenden Monarchen.⁹⁹ Sie fürchteten nun, der König werde ihre Kirche zerstören und die bischöfliche Verfassung stärken. Nach einem zweiten Aufruhr im September ließ Karl I. im Dezember öffentlich seinen Abscheu vor dem Papismus und seine Treue zur Religion und den Gesetzen Schottlands erklären, jedoch ohne Erfolg. Im Januar bekräftigten die schottischen Adligen und Minister auf einer Zusammenkunft ihre alten Satzungen, worauf Karl I. drohend seine Haltung verteidigte. Die Schotten reagierten mit der Gründung eines Bündnisses zur Verteidigung ihrer Religion. Dieser *Covenant* lehnte den von Karl I. geförderten Arminianismus ab und erklärte, der Presbyterianismus sei die einzige rechtsgültige Grundlage ihrer Kirche. Indem die Covenanter die Überlegenheit ihres Parlaments bekräftigten, stellten sie die Autorität Karls I. und seine Regierungsgewalt in

⁹³ Adamson in Sharpe und Lake, 170-177, 193. Dies wurde jedoch bereits von Erasmus gefordert.

⁹⁴ Adamson in Sharpe und Lake, 175.

⁹⁵ Adamson in Sharpe und Lake, 188.

⁹⁶ Oberhaidacher, 80.

⁹⁷ Hennen, 142 und 144.

⁹⁸ Galloway, 173; Sharpe (1992), 788.

⁹⁹ Die folgende Darstellung der Ereignisse stützt sich auf Sharpe (1992), 789-802.

Frage. Im März wurden die ersten Gerüchte über einen Bürgerkrieg laut. Im Juni war Karl I. bereit, Zugeständnisse zu machen und verkündete öffentlich seine Bindung an den Protestantismus. Gleichzeitig begann er jedoch mit Kriegsvorbereitungen, da er glaubte, die Schotten nur noch mit Gewalt zum Gehorsam zwingen zu können: „So long as this Covenant is in Force, I have no more power in Scotland than as a Duke of Venice, which I will rather die than suffer.“¹⁰⁰ Die Schotten drohten, in England einzufallen. Um ihnen den Boden zu entziehen, machte der König im September 1638 Zugeständnisse an nahezu sämtliche ihrer Forderungen und bot ihnen einen „bond of faith“ an. Die Schotten lehnten ab und demonstrierten damit endgültig ihre Opposition. Während man in England auf den Ausbruch der Rebellion wartete, verstärkten sich dort Ende des Jahres die Vorbereitungen zum Krieg. Karl I. plante nun, selbst an der Spitze einer Armee gegen die Schotten zu ziehen. Sein Staatsrat schlug ihm im Januar 1639 vor, mit 30.000 Mann nach York zu gehen. Der englische Adel wurde brieflich dazu aufgefordert, den König zu unterstützen. Im Mai stand eine schlecht ausgerüstete Armee von 28.000 meist untrainierten Männern bereit, doch schon im folgenden Monat fand dieser „First Bishop’s War“ im Vertrag von Berwick ein unblutiges Ende.¹⁰¹

Die einzigen Anhaltspunkte, die das Porträt mit diesen Ereignissen verbinden, sind seine vermutliche späte Entstehung Ende 1638, das andalusische Kriegspferd und die Distel. Die Rebellion gegen den Herrscher galt als Sünde,¹⁰² die hier in Form der Distel dargestellt ist. Deren gleichzeitige Funktion als Emblem Schottlands und als Symbol der Rache Gottes erlaubt es, alle drei Bedeutungen in ihr verschmolzen zu sehen. Karl I. reitet gegen die Rebellion der Schotten, um sie zu strafen. Ein gezügeltes Pferd wurde mit gehorsamen Untertanen gleichgesetzt. Die gewaltsame Rückführung der Schotten zum Gehorsam ihrem Herrscher gegenüber war ein zentrales Thema Karls I. während der Kriegsvorbereitungen.¹⁰³ Die Bezüge zur Ikonographie seines Vaters, besonders die Verwendung von Motiven aus dem Krönungszug von 1604, spiegeln Karls I. bewußtes Anknüpfen an dessen politische Maßnahmen zur Vereinigung der Königreiche. Ein Zusammenhang dieses Gemäldes mit der schottischen Krise 1638-39 ist daher zwar zu vermuten, kann jedoch nicht bewiesen werden.

24 Das Porträt hing in der Galerie des Prinzen in Hampton Court, von wo es auch verkauft wurde. Eine Beschreibung dieser Galerie ist nicht bekannt.¹⁰⁴ Die Umgebung von Van Dycks „modell“ ist hingegen durch die doppelte Inventarisierung des *Chare* oder *Chaire Roome* gut dokumentiert. Karl I. ließ die Ölskizze von Rubens für das Deckengemälde des Banqueting House in einer dem fertigen Werk analogen Position an der Decke seines

¹⁰⁰ Karl I. zu Hamilton am 25. Juni 1638, zit. nach Sharpe (1992), 792.

¹⁰¹ Aus diesem Anlaß ließ Karl I. Medaillen herausgeben, die ihn gekrönt zu Pferd über Rüstungsteilen reitend zeigten. Der Revers stellte eine Hand aus den Wolken dar, die eine mit einer Rose verbundene Distel hielt. Die Umschrift QVOS. DEVS ist zu ergänzen „Wen Gott [verband laß niemand entzweien]“; Hawkins, 282, Nrn. 90 ff.

¹⁰² Figgis, 6; Greenleaf, 51 f.; Russell (1991), 2. Auch die ungezügelten Leidenschaften konnten mit Rebellion gleichgesetzt werden, Orgel und Strong, 57.

¹⁰³ Sharpe (1992), 792.

¹⁰⁴ Zu Hampton Court s. Colvin IV., 20, 136 f., 146.

Kabinetts anbringen. Vermutlich erhielt daher auch Van Dycks Entwurf einen dem ausgeführten Gemälde entsprechenden Platz.¹⁰⁵

Bei dem „*chaire roome*“ handelte es sich um das *council chamber*, das Sitzungszimmer des *privy council*. Es fungierte auch als Warteraum für ausländische Botschafter, bevor sie je nach ihrem Rang zur öffentlichen Audienz ins *Banqueting House* oder ins *presence chamber* geleitet wurden.¹⁰⁶ Abraham van der Doort schritt die *privy gallery* im Obergeschoß Whitehalls bei seiner Inventarisierung von Westen nach Osten ab, in Richtung der Themse. Er verzeichnete auf ihrer Südseite zum *privy garden* hin die Türen des Kabinetts, des „*coffer chamber*“,¹⁰⁷ des Schlafgemachs Karls I. und eine weitere Tür. Auf der Nordseite gegenüber dem *bedchamber* lag die Tür zum „*chaire roome*“. Dieser befand sich über einem Anbau, der in den *preaching court* hineinragte, er war über die Galerie und vom Hof aus zu erreichen.¹⁰⁸ Der Hof, der ehemalige *privy garden*, erhielt seine Bezeichnung nach einer freistehenden italianisierenden Kanzel, die unter Heinrich VIII. dort errichtet worden war. Um den Hof lief eine Loggia, die von einer überdachten Balustrade überfangen wurde, von der man das *council chamber* erreichte. Seit 1637 nahm ein provisorisches Gebäude für die Maskenspiele nahezu den ganzen Hof ein.¹⁰⁹ Ein Stich aus Foxes *Book of Martyrs* von 1563 zeigt links Edward VI. aus einem Fenster des *council chamber* schauend, Bischof Latimer, der 1555 unter Maria Tudor den Tod

¹⁰⁵ Zu Rubens s. Millar (1958-60), 91, Nr. 77: „at the roof of the ceiling above the Table ...“; das Inventar Van der Doorts *ibid.*, 62-75, ein weiteres Inventar von etwa 1640 *ibid.*, 223-225. Es weicht in folgenden Punkten von Van der Doort ab: Die Nummern der Gemälde [20] und [21] wurden vertauscht, es fehlen fünf Statuetten [5-8, 11], meist antike Porträtköpfe, die aus dem *withdrawing chamber* dorthin gebracht worden waren. Die übrigen Statuetten entsprechen sich. [1=42, 2=41, 3=43, 4=44, 9=46, 10=45, 12=47] Der Stuhl mit Fußbänkchen, der „*hye stoole*“ und die Kamingeräte wurden nicht mehr erwähnt, hinzu kamen drei Tische mit Einlegearbeiten, einer davon maß etwa 140 x 90 cm und hatte eine verzierte Silberplatte, vgl. Millar (1970-72), 274, Nr. 291.

¹⁰⁶ Hennen, 146; Asch, 130; Thurley, 200, zu den Abbn. 268 und 269. Die Botschafter gingen nach der öffentlichen Audienz wieder ins *council chamber*, um zu einer Privataudienz ins *withdrawing chamber* abgeholt zu werden, danach holten sie ihre im *council chamber* verbliebenen Begleiter ab und kehrten in ihre Residenz zurück, Loomie, 28. Weshalb der Versammlungsraum als „*chair room*“ bezeichnet wurde ist nur zu vermuten, vielleicht war es eine Ableitung von den „*sittings*“ des Staatsrates, CSPD 13 (1638 -39), 378. Da Van der Doort nur einen Stuhl und einen Hocker verzeichnete und der Raum auch anderweitig genutzt wurde, werden die Stühle für die Sitzungen jedesmal hereingebracht worden sein.

¹⁰⁷ Zum „*cabonett room*“ s. Colvin IV., 342. Das „*coffer chamber*“ könnte eine kleine Schatzkammer sein. Zur Zeit Heinrichs VIII. befand sich hier neben einer *secret wardrobe* das *secret jewelhouse*, Thurley, 139.

¹⁰⁸ Colvin, IV., 311, erwähnt ein *cross house*, das beim Bau der *privy gallery* um 1530 daran anschließend errichtet wurde. Sein Dach war wie das Dach der Galerie mit den Wappen und Abzeichen des Königs, Verzierungen aus Holz, Blättern aus Blei und vergoldetem „*antique work*“ geschmückt, vermutlich ist dies der Anbau. Nach Thurley, 137, entsprach die Lage des *council chamber* als kleiner quadratischer Nebenraum einer Galerie den Versammlungsräumen in den anderen Palästen, vermutlich wurde dies von Kardinal Wolsey eingeführt. Bis auf eine Ausnahme unter Jakob I., als kurzzeitig das *presence chamber* der Königin als *council chamber* genutzt wurde, fanden die Sitzungen des Rates offenbar immer in diesem Raum statt. Colvin IV., 320, Anm. 3.

¹⁰⁹ Thurley, 60, verwies auf den Einfluß dieser Loggia auf das *Banqueting House*, das die Westseite des Hofes einnahm, vgl. hierzu Palme, 194. Colvin IV., 313. 1635 wurden Gustav Adolphs Insignien des Hosenbandordens zurückgegeben. Vier Männer trugen sie auf Kissen die Treppe im *preaching court* zur Loggia empor und von dort ins *council chamber*. Arundel, Pembroke u.a. begrüßten die Männer dort nach einer Ruhepause und begleiteten sie ins *presence chamber*, Loomie, 177. Das Gebäude für die Maskenspiele wurde 1645 abgerissen, die Kanzel nach der Hinrichtung Karls I., Orgel und Strong I., 80.

auf dem Scheiterhaufen gefunden hatte, in der Kanzel und im Hintergrund die Loggia. Wenigstens eines der beiden von Van der Doort erwähnten Fenster des Raumes befand sich daher an dessen Stirnseite zum Hof. Diese Fenster müssen mindestens 2,50 m breit gewesen sein, um die sieben bzw. fünf Skulpturen aufnehmen zu können. Die Größe des Raumes selbst kann nicht mehr geklärt werden. Er muß jedoch Platz für etwa 20 Personen geboten haben.¹¹⁰

Die *privy gallery* diente ursprünglich als Verbindungsgang zwischen den Privatgemächern und den Sportanlagen, sie führte durch das Holbein Tor hindurch.¹¹¹ Erst ab der 1540er Jahre wurde dieser Bereich den Privatgemächern angeschlossen und strenge Zugangsregelungen getroffen, die unter Karl I. verschärft wurden. Nur die rund zwanzig Staatsräte, die sechs bis acht Gentlemen und *grooms* des Schlafgemaches und Botschafter durften die Galerie noch betreten. Die Gentlemen des *privy chamber* hatten keinen Zulaß mehr. Für den Zugang zum Schlafgemach benötigten selbst die Staatsräte eine besondere Genehmigung.¹¹² Die Galerie unterschied sich merklich von den großen, repräsentativen Galerien wie der *Stone Gallery*, der *Bear Gallery* oder der Galerie in St. James's, wo die Meisterwerke der königlichen Sammlung ausgestellt waren. Die *privy gallery* besaß statt dessen den Charakter eines Stammbaums des gegenwärtigen Königspaares. Bis auf zwei religiöse Darstellungen, eine *Madonna mit Christus, der hl. Katharina und dem Martyrium des Sebastian* im Landschaftshintergrund und eine *Bekehrung des Paulus*, sowie den Porträts von Galen, Julius Caesar und einer unbekanntem Familie handelte es sich um Vorfahren und lebende Verwandte Karls I. und Henrietta Marias.¹¹³ Blickte man nach Osten die Galerie hinunter, so sah man dort an der Stirnwand neun alte Porträts der Königshäuser Lancaster und York. Dies wurde an der Nordwand zur Linken, der heraldisch rechten Seite, durch die Tudorkönige und -königinnen bis Jakob I. fortgeführt. Auf der Südwand, heraldisch links, der Seite der Frauen, waren Henrietta Marias französische und italienische Vorfahren wie die Medici bis zur Tür des *bedchamber* vertreten. Zwischen dieser und der Tür des „coffer chamber“ hingen Porträts der Familie Kaiser Karls V., über den Gang verbunden mit weiteren Habsburgern unter den Tudors. Am oberen Ende der Galerie befanden sich, ebenfalls über den Gang hinweg, Bildnisse der gegenwärtigen Verwandten und Schwager, wie der Familie des Pfalzgrafen und des Herzogs von Savoyen. Eine Gruppe von dreiundzwanzig kleinen

¹¹⁰ Eine Rechnung von 1549 verzeichnete 20 Fuß, etwa 6 m², neues Glas für diese Fenster, Thurley, 200. Der Raum scheint ein Vorzimmer gehabt zu haben. Van der Doort inventarisierte 'inde rom bij te kings charom' alte Schlachtengemälde Karls V., „nomor Wordi vor ani plis inde kings haus“; die dort deponiert waren, Millar (1958-60), 179, Nr. 51. Der den Bänden Colvins im Schuber beigefügte, sehr genaue Grundriß Whitehalls belegt für das Erdgeschoß einen größeren quadratischen Raum und mehrere kleine Kammern, vgl. auch den Plan Whitehalls von 1669-70, Colvin V., Taf. 36.

¹¹¹ Colvin IV., 301; Thurley, 137.

¹¹² Thurley, 137; Asch, 128 ff. Die Gentlemen des *privy chamber* beschwerten sich 1638 über ihre begrenzten Zugangsbereiche und den damit verbundenen Statusverlust. Francis Haskell irrte daher, als er die *privy gallery* als „more public part of the palace“ beschrieb, in MacGregor (1989.1), 204.

¹¹³ Millar (1958-60), 23-34, Nrn. 18, 67, 2, 54, 60. Nr. 23 war eine Darstellung des Wappens des Prinzen von Wales. Lightbown verwies auf die Ähnlichkeit dieser Galerie zur *galleria* der Uffizien, Lightbown in MacGregor (1989.1), 70.

Köpfen, die rechts neben der Tür des „chambre“ hing, zeigte Mitglieder der Tudorfamilie und verwandte Fürsten der Zeit. Es ging Karl I. hier um verwandtschaftliche Beziehungen und nicht so sehr um den künstlerischen Wert der Gemälde, obwohl dieser mit Werken Van Dycks und Jan Gossaerts teilweise sehr hoch war. Ahnengalerien hatten einen festen Platz in englischen Adelshäusern. Es war eine der Hauptfunktionen eines Porträts, das Gedächtnis an die Vorfahren zu erhalten. Sie dienten als Vorbild, wie es Peacham, Junius und andere nach Sallust schrieben, um zu einem tugendhaften Leben und großen Taten anzuregen.¹¹⁴ Diese Auffassung macht durchaus Sinn für eine Galerie, die außer dem Staatsrat, Karls I. engsten Vertrauten und ausgewählten Botschaftern kaum jemand zu Gesicht bekam. Der Eingang zum Sitzungsraum war gerahmt von dem großen *Familienbildnis Heinrichs VIII.* und einem *Porträt Philipps II.*, über der Tür hing ein weiteres Bildnis Heinrichs sowie ein *Doppelporträt Kaiser Friedrichs III. mit seinem Sohn Maximilian I.*¹¹⁵

38

Der *privy council*, der seit 1540 existierte, war nach Aylmer der „supreme executive body in the country“ und bestand aus einer Gruppe von maximal vierzig von Karl I. ernannten Ratsherren.¹¹⁶ Nur der innere Kern, etwa zwölf bis zwanzig Personen, nahm regelmäßig an den Treffen teil. Ständige Mitglieder waren der Erzbischof von Canterbury und der Schatzmeister, so war Laud nach dem Tode Westons der einflußreichste *councillor*. Der Rat traf sich zweimal in der Woche, mittwochs und freitags abends, gelegentlich auch sonntags. Karl I. selbst nahm meist einmal im Monat an den Sitzungen teil, in Krisensituationen wie 1638-39 häufiger.¹¹⁷ Der Staatsrat beschäftigte einen *council clerk*, der für die Dokumente zuständig war, einen *signet clerk*, den Siegelbewahrer - diesen Posten nahm seit August 1638 Van Dycks Freund Edward Norgate ein - und zwei *keeper of the council chamber*, George Ravenscroft und William Railton.¹¹⁸ Van Dycks „modell“ hing an der für politische Entscheidungen zentralen Stelle.

Abraham Van der Doort verzeichnete vierzig kleinformatige Gemälde und zwölf Büsten und Statuetten, die Hälfte davon auf schwarzen oder weißen Sockeln. Der Raum hatte einen Kamin und einen mit Elfenbeineinlagen verzierten schwarzen Ebenholztisch. Darauf befand sich ein reich besticktes Schreibpult, das ein silbernes Tintenfaß, ein Kästchen mit Sand und eine kleine aufklappbare Schreibtafel enthielt.¹¹⁹ Ein alter Stuhl,

¹¹⁴ Woodall (1995), 61 und 67; Foister in Gent (1995), 167 f.; Aston *ibid.*, 201 und 181: „verily you need no other patterne to the absolute shaping of your selfe, then the Images of your Forefathers.“; Henry Peacham in der Widmung des *Compleat Gentleman*. Vgl. auch Brathwait, 160: „Gentility is not to be measured by antiquity of time, but precedency in worth.“

¹¹⁵ Millar (1958-60), 31f., Nrn. 56-59.

¹¹⁶ Thurley, 137 mit weiterführender Literatur; Aylmer, 19, 21; Carlton, 160 f. Zum Rat gehörten u. a. die Grafen von Arundel, Holland, Warwick und Strafford, die Herzöge von Bedford, Buckingham, Hamilton und Lennox sowie die Sekretäre Coke und Windebank, Bischof Juxon und Henry Jermyn. Er besaß fünf Komitees für Handel, Irland, Kolonien, militärischer Versorgung und Außenpolitik. Erzbischof Laud hatte keine hohe Meinung von Karls I. Staatsrat, er verglich ihn im Mai 1639 mit einem dünnen Baum in einem Sturm. Derjenige, der dort Schutz suche, werde bald durchnäßt sein. Aylmer, 20. Dies erinnert an das Blätterdach, das den Schutz des Königs für den Staat symbolisiert.

¹¹⁷ Carlton, 160 f.; Aylmer, 153.

¹¹⁸ Aylmer, 145 f.

¹¹⁹ Dies könnte „a board of an old desk of Needlework“ des Verkaufs sein, Millar (1970-72), 151, Nr. 18

bezogen mit grünem Samt und Damast, wurde ergänzt durch ein passendes Fußbänkchen und einen Hocker.¹²⁰ Außerdem erwähnte Van der Doort Wandschränke, zu denen er noch keine Schlüssel hatte.

Er beschrieb die Gemälde „round aboute“ im Uhrzeigersinn, machte aber außer zu einem Bild keine Angaben zu ihrer Hängung. Die Positionen und Maße von Kamin und Fenstern sind daher unklar. Vielleicht hingen die sehr kleinen Formate in den Fensterlaibungen, wie es auf Mytens' *Porträt der Gräfin von Arundel* zu sehen ist. Van Dycks „modell“ könnte gegenüber der Tür gehangen haben. Die Gemälde werden sich mitunter in zwei Reihen übereinander befunden haben, da sonst die Pendants nicht nebeneinander hängen. Der Kamin könnte rechts neben der Tür gewesen sein, die Fenster rechts und links neben dem Van Dyck. Dies bleibt jedoch Spekulation.

Nahezu alle Bilder hatten Kabinettformat, die Sujets waren kleinteilig und detailgenau wiedergegeben. Sie forderten eine intensive Betrachtung, einem Warteraum angemessen. Die Künstler stammten überwiegend aus Deutschland, Holland und den Niederlanden, etwa ein Drittel aus Italien, die übrigen aus Frankreich und Spanien oder waren nicht näher bezeichnet. Etwas weniger als die Hälfte der Kunstwerke waren Geschenke, fünfzehn vom König gekauft, zwei geerbt, eins getauscht, zu elf machte Van der Doort keine Angaben.¹²¹ Sechzehn der Gemälde waren Porträts, davon sechs Pendants, zehn weitere zeigten religiöse Darstellungen, außerdem gab es je drei Stilleben und mythologische Szenen sowie je eine Allegorie, eine Kabinettansicht und ein Genrebild. Neben fünf reinen Landschaften fanden sich Landschaftselemente auf weiteren neun Gemälden, so im Hintergrund des Van Dyck und im Fensterausblick auf Dürers *Selbstporträt* [30]. *Christus auf dem Ölberg* [22], die Heiligen *Sebastian* und *Bartholomäus* [20, 25], der hl. *Hieronimus* [26], *Maria und Johannes* [27], die hl. *Katharina* [34] und das *Bacchanal* [39] waren sämtlich vor einem Landschaftshintergrund dargestellt.

Hier lag kein straffes Dekorationsprogramm vor.¹²² I. Hennen kommt zu dem Ergebnis, daß die Grundüberzeugungen des Königs mit Schwerpunkt auf religiös-kontemplativen Themen und Porträts von (Geistes-) Verwandten ausgedrückt worden seien. Darüber hinaus verweise der Kontrast von Landschafts- und Interieurdarstellungen auf das begrenzte irdische und das ewige Dasein im Reich Gottes. Wiederholungen und Echos bestimmten die inhaltliche Folge.¹²³ Das *Porträt des Erasmus* [19] verweise auf die *miles christianus* Thematik, die Skulptur *David und Goliath* [3], die Hirten- und Familiendarstellungen auf die Rolle Karls I. als Beschützer seines Volkes.¹²⁴

Diese hier stark vereinfacht wiedergegebene Interpretation kann nur durch wenig ergänzt werden. Auf die von Hennen bezweifelte Bezüge zu aktuellen politischen Ereignissen scheint mir im Gegenteil außer durch das

¹²⁰ Dieser „hye stoole“ ist nicht zu verwechseln mit dem „stool of ease“ oder „close stool“, einer tragbaren, samtgepolsterten Toilette, ein Exemplar aus der Zeit Karls II. hat sich in Hampton Court erhalten. Der *groom of the stool* stand den *grooms of the bedchamber* vor und besaß einen sehr privilegierten, wenn auch prestigelosen Posten am Hof, den u. a. die Grafen von Carlisle und Holland innehatten. Asch, 131; Colvin IV., 12, 27, Anm. 2. Das entsprechende Örtchen, der „klosstulrom“, befand sich neben dem „coffer chamber“, Millar (1958-60), 178, Nr. 47.

¹²¹ Ich komme damit zu einem anderen Ergebnis als Hennen, 147.

¹²² Hennen, 152.

¹²³ Hennen, 155, 150 f.

¹²⁴ Hennen, 157, 149, 151.

Erasmus Porträt [19] auch durch die sich vielleicht darunter befindenden Bildnisse der schottischen Ahnen Karls I. [18, 21] angespielt worden zu sein. Die Häufung von Themen der Glaubensprüfung, auf die Hennen verwies, wie etwas *Christus am Ölberg* [22], die Martyriumsszenen der *Hln. Sebastian* und *Bartholomäus* [20, 25] und der hl. *Hieronymus* [26] verwiesen ebenfalls auf den Bischofskrieg. Die Hängung neben der Tür könnte durchaus programmatisch zu verstehen sein. Diese Bilder sah der Besucher als letzte, sie würden ihn auch nach Verlassen des Raumes beschäftigen. Nach den Porträts des Königspaares [31, 32] und Vater und Sohn Dürer [30, 33] traf der Betrachter auf einen Geistlichen [28], die Heiligen *Johannes* [27] und *Hieronymus* [26] in einsamen Landschaften und schließlich rechts und links der Tür auf die Heiligen *Sebastian* [20] und *Bartholomäus* [25]. Über der Tür hing eine *Anbetung der Könige* [23], daneben *Christus am Ölberg* [22]. In völligem Kontrast zu diesen Werken befand sich hier auch ein tanzender, betrunkenen *Satyr* [24], Inbegriff hemmungsloser Leidenschaften. Während ein Engel dem ohnmächtigen Christus den Kelch gibt, hat der Gefolgsmann des Bacchus offenbar zu tief in denselben geschaut, er wirkt wie ein derbes Gegenbild heidnischer Ignoranz zu diesem zentralen Moment der Passion.¹²⁵ Die zwei Heiligen Sebastian und Bartholomäus jedoch wiederholen durch ihr Martyrium am Baum die Geißelung und den Opfertod Christi am Kreuz, der sich ihm in Gethsemane offenbarte.¹²⁶ In der *Anbetung der Könige* fand der Ratsherr oder Botschafter ein Exempel für sein eigenes Verhalten, das Karl I. immer wieder während der Vorbereitungen für den Feldzug gegen Schottland gefordert hatte: Gehorsam und Furcht vor Gott und seinem Stellvertreter auf Erden. Gleichzeitig unterstrich Karl I. in Analogie zu Christus seinen Gehorsam Gott gegenüber, dem allein er sich zu verantworten hatte.

Wie zwei weitere Beispiele zeigen, konnten verschiedene Nachbarschaften durchaus beabsichtigt gewesen sein. Bei dem Dresdner Porträt Jan van Belcamps von *Henrietta Maria* in einer phantastischen Architektur [32] hing ein kleines Landschaftsbild der hl. *Katharina* [34], auf dem Engel Palmzweige sammeln. Die Königin war am Festtag dieser Heiligen, dem 25. November, geboren worden, Darstellungen von ihr hatten daher eine besondere Bedeutung. Als Henrietta Maria eine Leinwand mit einem Gemälde der hl. Katharina als Geschenk erhielt, wartete sie nicht, bis das Bild gerahmt war, sondern ließ es gleich an den Vorhängen ihres Bettes befestigen.¹²⁷

Im Zentrum der beiden Fenster standen zwei große Bronzepferde, eins davon ein Kentaur, die Prinz Henry gehört hatten. Karl I. hatte sie eigens aus dem Kabinett in St. James's holen lassen. Etwa genauso groß wie das Pferd auf dem „modell“, müssen sie wie eine Wiederholung oder Verstärkung des

¹²⁵ Vgl. Matthäus 26: 39, 42; Johannes 18: 11. Das Thema der Eucharistie wurde durch die drei Stilleben [12, 38, 40] angesprochen. Hebräer 5: 8 zufolge lernte Christus durch sein Leiden Gehorsam. George Withers Emblem erklärte die Distel als Symbol für Geduld, die Leid in Freude verwandelt, s. o., 120, Anm. 59. Da die Distel über die Dornenkrone mit der Passion verbunden ist, könnte sie so auch als Symbol für den wiederherzustellenden Gehorsam der Schotten verstanden werden.

¹²⁶ Der *Satyr* unter dem *Bartholomäus* erinnert an Marsyas, der von Apoll besiegt wurde. Karl I. hatte sich von Honthorst als Apoll darstellen lassen, ein Bild des Parnaß hing in seinem Schlafgemach.

¹²⁷ S. o. 16, Anm. 41; u. 232; Green, 30. In der *privie gallery* hing inmitten der Vorfahren Henrietta Marias ein Gemälde mit *Maria, dem Kind und den hln. Katharina und Sebastian*.

Motivs bei Van Dyck gewirkt haben. Der Kentaur Nessos, der Deianeira davonschleppt, die Gemahlin des Herakles und Schwester Meleagers, kann wie der trunkene Satyr neben der Tür als Verbildlichung der zügellosen Begierden gelten, die den Untergang der Tugend bewirken: Herakles, der den Nessos tötete, wurde vor Schmerzen durch ein mit dessen Blut getränktes Gewand in den Selbstmord auf dem Scheiterhaufen getrieben. Karl I. hingegen bezwang auf dem Bild sein Pferd und besiegte die Leidenschaft, der Kontrast zum Bronzekentauren bestätigte den König als Tugendheld.¹²⁸

Obwohl also in erster Linie ein Kabinett für kleine, ausgesucht kunstvolle Darstellungen wie jene des Torrentius,¹²⁹ kann Van Dycks ‘modell‘ als inhaltlicher Kern dieses Raumes gelten, dessen Rezeption durch die gleichzeitig und zuletzt wahrgenommenen Kunstwerke bewußt gesteuert wurde. Die Nähe zu Werken gleicher Thematik unterstrich die Aspekte des *miles christianus*, des Beschützers der *salus populi* und des Bezwingers der Sünde und Begierde. Wie in St. James’s konkretisierte die Hängung den Gehalt des Hauptwerkes. Die Bezüge zu Schottland, die sich im ‘chare roome‘ finden, bringen das Porträt erneut in Zusammenhang mit der Schottlandkrise. In diesem Raum wurden die Entscheidungen gefällt, die ihren Verlauf bestimmten. Es ist jedoch nicht möglich zu bestimmen, ob das Bild vor dem Friedensvertrag von Berwick 1639 oder danach entstanden ist. Im ersten Fall wäre es ein Appell an die Loyalität der Untertanen, hier speziell der Ratsherren, im zweiten ein Monument der Niederschlagung des Aufstandes, ein sichtbarer Beweis des Erfolges des Königs und des Staatsrates für die Botschafter. Karl I. war sich bewußt, daß seine Porträts das Bild, das sich die nachfolgenden Generationen von ihm machten, bestimmen würden.¹³⁰ Vielleicht hielt er aus diesem Grund Anspielungen auf tagespolitische Ereignisse gering, die von den Zeitgenossen zwar verstanden, für spätere Betrachter jedoch irrelevant wurden.

¹²⁸ Der benachbarte *Kopf Faustinas*, der Gemahlin Marc Aurels, könnte an die Verwandtschaft des Gemäldes mit dessen Reiterstatue erinnert haben. In *Coelum Britannicum* vom 18. Februar 1634 zählte ein Kentaur zu den ‘cosmic vices‘; Orgel und Strong, 67; vgl. auch die Ölskizze des Rubens, *der Kentaur Chiron unterrichtet Achill*, de Poorter, Jansen, Giltaji, 102, Nr. 27. Das zweite Fenster des ‘chare roome‘ wiederholt in ähnlicher Weise das Ende der Galerie von St. James’s, wo inmitten der *Caesaren* Tizians und G. Romanos Guido Renis Taten des Herkules versammelt waren. *David und Goliath*, das sich im ersten Fenster befand, hing als Gemälde in der vorderen Hälfte der Galerie. Karls I. Büste von Le Sueur ‘after the Auncient Roman fasshion‘ mit einem Drachenhelm wurde vielleicht beim Eintreten gleichzeitig mit dem Van Dyck erblickt. Sie könnte auf die mythische Abstammung von den Trojanern und den Hl. Georg anspielen. Sumner, 86 f., Nr. 10.

¹²⁹ Eigentlich Jan Simonisz. van der Beeck. Das kleine *Stilleben mit liegenden Weingläsern*, in denen sich die Kirchtürme Haarlems spiegelten [38], und die große rätselhafte *Allegorie*, ein sitzender Rückenakt mit Geldbeutel, Totenschädel, einer Spinne auf einem Buch, grünem Spitzenschal und zwei fliegenden Pfeilen [10] hingen sich am Ende des Raumes gegenüber. Durch Karls I. Intervention wurde der Künstler aus holländischer Gefangenschaft befreit. Gemar-Koeltzsch III., 985 f. Auch ein Tondo mit einem emblematischen Stilleben aus Gläsern, Krügen und Zaumzeug von 1614, heute im Amsterdamer Rijksmuseum, befand sich in Karls I. Sammlung, obwohl Van der Doort es nicht verzeichnete. Das Bild trägt Karls I. Sammlungszeichen. Ger Luijten et al. (Hg.), *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Amsterdam 1993, 605, Nr. 277.

¹³⁰ S. o., 44, Anm. 1. Auch dieses Porträt des Königs diente als Vorbild für parlamentarische Offiziere. Alexander Popham (1605-1669) ließ sich auf einem Gemälde in Littlecote House ähnlich darstellen. Das Schild fehlt, dafür tobt im Hintergrund eine Schlacht, der Oberst streckt seinen Arm mit dem Kommandostab aus. Popham hatte 1663 auf Littlecote Karl II. zu Gast.

Karl I. und Henrietta Maria sitzen mit ihren beiden ältesten Kindern vor einer Säulenarchitektur mit Draperie, links neben dem König steht ein Tisch mit den Insignien, darüber erscheinen die Parlamentsgebäude Westminsters in der Ferne. Die königliche Familie nimmt etwas mehr als die untere Bildhälfte ein. Karl I. trägt ein schwarzes Gewand mit silbernem Spitzenbesatz, einer Halskrause und einen schwarzen, breit mit rosafarbener Seide eingefassten Umhang mit dem Abzeichen des Hosenbandordens. Der *Lesser George* hängt an einem blauen Band. Der König blickt ernst zum Betrachter, während Henrietta Maria ruhig lächelnd zu ihrem Gemahl schaut und ihre etwa ein halbes Jahr alte Tochter Mary auf den Knien hält. Henrietta Marias goldgelbes Gewand zieren blaue Schleifen am reichen Spitzenbesatz. Die *Princess Royal* trägt ein langes weißes Kinderkleidchen und eine goldene Kette um die Schultern. Sie hält sich mit der Rechten an der Hand ihrer Mutter fest und steckt den linken Arm zum Betrachter aus. Charles, der zweijährige Prince of Wales, steht zwischen dem mit rotem Samt bedeckten Tisch und dem Stuhl seines Vaters. Karls I. rechte Hand ruht mit einem Papier auf der Tischkante, der Prinz erscheint wie unter dessen schützendem Arm. Er trägt ein dunkelgrünes Kinderkleid und schaut zum Betrachter, während seine linke Hand zu seiner Schwester weist, die andere ruht auf dem Knie seines Vaters. Zwischen dem Königspaar spielen zwei kleine italienische Windhunde, passend zu den Farben der Gewänder. Auch die schwere, goldene Brokatdraperie mit ihrer dunklen Rückseite hinter Henrietta Maria wiederholt die Farben der Gewänder. Van Dyck legte großen Wert auf die Wiedergabe der Stofflichkeiten. Der matte Brokat hebt sich von der schimmernden Seide ebenso ab wie von dem weichen Samt. Neben dem stumpfen Stein der Säule erstreckt sich atmosphärisch tief der wolkenbedeckte Himmel, durchglüht von den Strahlen der verborgenen Sonne. Das Verschmelzen von innen und außen, von nah und fern bestimmt die Konzeption des Bildes, das den Betrachter über die genauen Örtlichkeiten - vor einem Fenster, auf einer Terrasse - im unklaren läßt. Der Gesamteindruck ist von einer zurückhaltenden, neutralen Farbigkeit, gegen die sich die Köpfe, der rote Tisch und die Gewänder Henrietta Marias und ihrer Tochter abheben.

Dieses Bild war einer der ersten Aufträge des Königs, Van Dyck wurde fünf Monate nach seiner Ankunft dafür bezahlt. Möglicherweise hatte er sein Atelier noch nicht vollständig oder nur provisorisch eingerichtet, wie die

Öl auf Leinwand
302,9 x 255,9 cm
1632
H. M. Elizabeth II.
Buckingham Palace,
London
RCIN 405353

¹ Zu Provenienz, Restaurierung und Kopien s. Millar (1963), 98, Nr. 150; *id.*, (1982), 46 f., Nr. 7. Schon Bellori, 264 f., erwähnte das Bild: „Dipinse il Van Dyck i ritratti del Re medesimo, e della Regina in mezze figure, tenendo fra di loro un ramo di mirto; un altro con i figliuoli ...“ Van der Doort verzeichnete es als „done By Sr Anthonie Vandike. Inprimis *ju M* and Queene, Prince, and the Princees Maria all in one peece Intire figures Soe bigg as the life whereby in a lanskip Westminster painted and One of the Queenes litle doggs. by. In a Carved Some part guilded frame. *pijntit opan raecht lijeht*“, Millar (1958-60), 42, Nr. 1. Zur Replik in Goodwood s. Jean Denucé, *Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst V. Na Peter Pauwel Rubens. Dokumenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVII^e eeuw van Matthijs Musson*, Antwerpen 1949, L und 185 f., Nr. 229, Brief von Picart an Musson vom 6. Juli 1658; Victor Champier und G.-Roger Sandoz (Hg.), *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900). I. Du Cardinal Richelieu à la Révolution*, Paris 1900, 167. Zu einer weiteren Kopie s. Alexandra R. Murphy, *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1985, 92. S. auch Howarth in Vlieghe (2001), 81.

schlechte Grundierung und die grobe Leinwand vermuten lassen.² Eine Zeichnung mit einer Studie des Königs ist in einer Kopie im Buckingham Palace überliefert. Bis auf die Position des rechten Armes ist seine Haltung hier bereits festgelegt.³

Ernest Laws Beschreibung des Gemäldes als Darstellung „of the peace and happiness of their home life together“⁴ trifft nur auf den ersten Blick zu. Ein gemeinsames Familienleben existierte kaum bei den Stuarts. Der König und die Königin führten getrennte Haushalte. Die Erziehung der Kinder lag in den Händen ausgewählter Adliger wie Lady Dorset oder William Cavendish, Herzog von Newcastle.⁵ Diese scheinbare Familienidylle kann statt dessen als programmatisches Dokument des politischen Selbstverständnisses Karls I. gelten. Es thematisiert seine Stellung als König *dei gratia*, der wie ein Vater für das Gemeinwohl sorgt, indem er durch seine gesetzmäßige Regierung und einen legitimen Erben eine stabile Herrschaft garantiert. Der zweite Stuart griff dabei auf monumentale Porträts des zweiten Tudorkönigs Heinrich VIII. zurück, die sich wie Van Dycks Gemälde in Whitehall befanden. Es sollte seine Vorläufer in den Ausmaßen noch übertreffen und wurde das wahrscheinlich größte Leinwandgemälde mit einem königlichen Porträt, das bis zu dem Zeitpunkt in England entstanden war.⁶

Die beiden kleinen Windhunde sind durch ihre Bewegung und Farbe Karl I. und Henrietta Maria zugeordnet. Sie befinden sich zwischen ihnen, einer wendet sich zu Karl I., der andere springt am Kleid Henrietta Marias empor. Schoßhunde vermitteln wie Kinder den Eindruck von Häuslichkeit, eine große Zahl von Hunden gehörte tatsächlich zum Haushalt in den Palästen.⁷ Sie symbolisierten die eheliche Treue, *Fidelitas*. Windhunde waren zudem als heraldische Tiere fester Bestandteil der königlichen Ikonographie. Eine Zeichnung des Maerten de Vos von 1594, eine von siebzig Vorlagen für die Dekorationsmaler des Festeinzugs von Erzherzog Ernst von Österreich, ist betitelt „Fidelitas, getrouwicheyt“.⁸ Eine stehende Frau hält mit der Rechten einen Ring empor und wendet sich zu einem links an ihr hochspringenden Hund. Dieser ist mit dem rechten Hund des Gemäldes eng verwandt, die Bedeutung der beiden Tiere als gegenseitige Zuwendung und Treue des Paares ist offensichtlich.⁹ Der aufmerksame Blick, den Henrietta Maria ihrem Mann zuwirft, bestätigt dies und erinnert an das gleichzeitige Doppelporträt in Kremsier. *Fides* kennzeichnete nach Thomas Elyot auch das Verhältnis zwischen dem Monarchen und seinen Untertanen als Fundament

² Millar (1982), 46. Van Dyck wohnte bis Ende Mai bei Norgate.

³ Vey (1962), 278 f., Nr. 205, in der Sammlung des Herzogs von Kent. Eine Zeichnung Henrietta Marias im Britischen Museum wurde nach dem Gemälde angefertigt, ebenso die Ölskizze im Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam. Millar (1963), 98; Hind (1923), 65, Nr. 45; De Poorter, Jansen und Giltaij, 159, Nr. 64.

⁴ Law, 5.

⁵ Carlton, 134; Marshal, 60 ff.; Sharpe (1992), 183 ff.

⁶ Millar (1982), 47.

⁷ Zu den königlichen Haustieren s. u., 180. Der kleine, sich dem König zuwendende Hund erscheint fast identisch auf dem Interieur mit den Pembrokes, Millar (1963), Nr. 314.

⁸ Reinsch, 5, 172, 202, Nr. 112, im Antwerpener Prentenkabinett.

⁹ Zur *Fidelitas* Tervarent I., 93-96 V. Auch die Bedeutungen eines Hundes als Verkörperung der Liebe und als Attribut der *Caritas* (II.), eines ausgezeichneten Richters und Prinzen (III.) und der Melancholie (IV.) könnten hier zutreffen. S. auch de Jongh (1986), 232 u. Anm. 11; Reinsch, 202.

der Gerechtigkeit.¹⁰ Die eheliche Treue des Königspaars wird so zum Symbol für die Verpflichtung des Königs seinem Volk gegenüber und für dessen Loyalität zum Herrscher.

Windhunde sind seit dem 12. Jahrhundert in der Meute der englischen Könige nachweisbar und wurden zum besonderen Kennzeichen der Tudors.¹¹ Ursprünglich ein heraldisches Abzeichen Edwards III., wurde es über dessen Sohn John of Gaunt an das Haus Lancaster weitervererbt und schließlich Edmund Tudor bei der Verleihung des Herzogstitels von Richmond durch seinen Halbbruder Heinrich VI. zuerkannt.¹² Edmund war der Sohn Katharinas von Valois, der Witwe Heinrichs V., und des Walisers Owen Tudor. Er heiratete Margaret Beaufort und wurde Vater Heinrichs VII., des Begründers der Tudor Dynastie. Heinrich VII. übernahm den Windhund der Richmonds.¹³ Sein Sohn Heinrich VIII. führte ihn in die Heraldik der Tudors ein. Der Hund stützte nun mit dem roten walisischen Drachen das königliche Wappen, wie es auf Heinrichs VIII. *Familienporträt* zu sehen ist. Auf dem Revers des Großsiegels ließ er einen Windhund neben dem reitenden König laufen. Der Windhund der Tudors war immer weiß, mit einem rot-goldenen Halsband ohne Leine.¹⁴ Jakob I. änderte die Wappenhalter in Löwe und Einhorn, behielt jedoch den Windhund auf verschiedenen Siegeln, die Karl I. übernahm. So erschien der Hund auf dem Siegel des *Court of Common Pleas*, des Gerichtshofs für Zivilrechtsklagen, der sich im Parlamentsgebäude Westminsters befand.¹⁵ Es handelt sich also bei den Windhunden um zwei ausgesprochen edle und königliche Symbole ehelicher Treue.

38

Die Ehe war die Keimzelle der Familie, die besonders in protestantischen Ländern nach der Reformation zunehmend als Fundament der Gesellschaft anerkannt wurde. Der schwindende Einfluß der Ideale von Jungfräulichkeit und Keuschheit hatte zu einem Gewinn an sozialem Status für die Familie und zu ihrer neuen Rolle beigetragen.¹⁶ In den privaten Haushalten entwickelte sich in England zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine partnerschaftliche und von Zuneigung geprägte Form der Ehe, die sich von dem strengeren, distanzierten Verhältnis der Eheleute früherer Generationen deutlich unterschied.¹⁷ Theoretisch unterstand die Frau, und mit ihr Kinder und Dienerschaft, jedoch weiterhin dem Mann, der für ihre Versorgung und ihren Schutz verantwortlich war. Er besaß die alleinige Autorität, die er mit Vernunft, Überzeugung und sanftem Druck ausüben sollte. Die ideale Ehefrau sollte dementsprechend gehorsam, schweigsam, geduldig,

¹⁰ Elyot, 211 f.: „Oh what publike weale shulde we hope to haue there, where lacketh fidelitie, whiche as Tulli saieth is the foundation of iustyce?“. In den vereinten Königreichen Großbritanniens gab es nur eine Treuepflicht der Untertanen, *ligeance*, die der Person des Königs galt. Ritter, 605.

¹¹ Stanford London, 139.

¹² Stanford London, 151, 162.

¹³ Heinrich VII. war als einziger Sohn seit Geburt Herzog von Richmond. Ob der Windhund in Van Dycks Porträts des *James Stuart, Herzog von Lennox*, in Kenwood und New York mit dem Hund der Richmonds zu verbinden ist, muß offen bleiben, da Lennox erst am 8. August 1641 1. Graf von Richmond wurde. Dieser Titel war 1624 durch den Tod seines Onkels Ludovick (1574-1624), 2. Herzog von Lennox, seit 1613 Graf von Richmond, erloschen. Millar (1982), 91, Nr. 48; Wheelock und Barnes, 259 ff., Nr. 66.

¹⁴ Stanford London, 141-146.

¹⁵ Stanford London, 141.

¹⁶ Schochet, 57; Wrightson, 66.

¹⁷ Wrightson, 70 f., 92, 103.

bescheiden und liebevoll sein. Die Realität war davon meist weit entfernt. Beide Vorstellungen, von einer freundschaftlichen Ehe und die der Machtstellung des Gatten und Vaters, existierten parallel. So riet Jakob I. seinem Sohn im *Basilikon Doron*:

treat her in all things as your Wife and the halfe of
your selfe, command her as her Lord, cherishe her as
your helper, rule her as your pupill, & please her in
all things reasonable ... ye are the heade, she is your
body: It is your office to command, and hers to obey;
but yet with suche a sweet harmonie, as she should
be as readie to obey, as ye to commande ... your loue
beeing whollie knit vnto her, and all her affections
louingly bent to followe your will.¹⁸

Die Darstellung Henrietta Marias, die zu ihrem Mann an ihrer Seite hinschaut, entspricht diesem Ideal liebenden Gehorsams.

Gehorsam war die Pflicht der Ehefrau und der Familienmitglieder ihrem Oberhaupt gegenüber, so wie die Untertanen ihrem König Gehorsam schuldeten, im Bild ausgedrückt durch die Untersicht.¹⁹ Der Vergleich der Familie mit dem Staat und des Vaters mit dem Herrscher war ein Gemeinplatz, der nach der Reformation seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in England Verbreitung fand. Seine Bedeutung zur Erläuterung der absoluten Monarchie erhielt er jedoch erst nach 1603.²⁰ Der Ursprung dieser Analogie liegt in der Antike. Plato hatte in seiner *Republik* die Familie als Grundlage der Gesellschaft bezeichnet, ähnlich beschrieb Cicero in *De officiis* die Familie als die Kinderstube des Staats. Aristoteles sah in seiner *Politik* den Ursprung eines Staates in einem Haushalt und beschrieb den König als den Vater seines Volkes.²¹ Das 5. Gebot, „Ehre Deinen Vater und Deine Mutter“ (2 Mose 20:12), wurde auf Könige übertragen, die Forderung nach Gehorsam war gleichfalls biblisch sanktioniert (Römer 13). Gehorsam war ein Befehl Gottes. Wer seinem Herrn, Vater oder König gehorchte, gehorchte damit automatisch Gott.²² Der patriarchalischen Theorie zufolge, wie sie vor allem Jean Bodin und später Robert Filmer verbreiteten,²³ erhielt Adam, der erste Vater, der niemandem außer Gott zu gehorchen hatte, von diesem Macht und Autorität über seine Frau und Kinder. Die einzige natürliche und von Gott befohlene Macht war demnach die väterliche. Da die

¹⁸ Wrightson, 90 f., 104; Schochet, 67; Craigie, 131-135. Jakob I. hatte in seiner Rede zur Eröffnung des Parlaments das Verhältnis von Mann und Frau mit jenem zwischen König und Volk verglichen. So wie Christus der Kirche, so sei er seinen Untertanen vermählt, und so, wie er seine Ehefrau schätze, freundlich zu ihr sei, sich mit ihr verbinde und auf ihre Liebe hoffe, so sei es auch mit seinem Volk. Kenyon, 48; Ernst H. Kantorowicz, „Mysteries of State. An Absolutist Concept and its late Medieval Origins“, *Harvard Theological Review* 48 (1955), 65-91, 76, 87; Sharpe (1989), 60.

¹⁹ „Upon commandment of the king and obedience of the subject, doth his government consist.“; Sir Edward Coke, zit. nach Ritter, 599, Anm. 4. Vgl. auch Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, V. ii. 156-157; und Epheserbrief 5 und 6.

²⁰ Figgis, 150; Sommerville (1986), 29; Schochet, 5, 16, 19, 54 f., 63, 86.

²¹ Schochet, 20-24; Sharpe (1989), 55, 283.

²² Malcolm, 134; Conrad Russell, *Unrevolutionary England, 1603-1642*, London und Ronceverte 1990, 184; Schochet, 6, 79 ff.; Figgis, 175.

²³ Zu Filmers *Patriarcha* s. Greenleaf, 80-94; Schochet, 1, 7.

Familie den Staat geschaffen habe, sei die Macht des Königs jener des Vaters vergleichbar. Sie wurde dem König nicht durch den Willen einer Mehrheit oder eine Übereinkunft, einen Vertrag, verliehen. Nach dieser Theorie hatten die Menschen nie ohne Regierung gelebt, sondern in absoluter Monarchie, deren Folge durch das Erstgeburtsrecht geregelt war. Die Menschen wurden daher stets in eine untergeordnete Position geboren und seien nie frei genug gewesen, um den Staat zu verändern oder eine eigene Regierung zu bilden.²⁴ Weder Kinder noch Untertanen hatten im allgemeinen das Recht, sich zu widersetzen, was Anarchie und die Zerstörung der Gesellschaft zur Folge haben würde.²⁵ Staat und Gesellschaft waren untrennbar verbunden. Der Ursprung eines Staates aus der kleinsten Einheit der Gesellschaft, der Familie, ihrem Abbild *in nuce*, war damit für die Zeitgenossen zufriedenstellend geklärt.²⁶

Jakob I. nutzte die Idee des *pater patriae*, um seine Regierungsvorstellungen zu illustrieren. Er ging nie so weit, seine Herrschaft mit ihr zu identifizieren oder sich auf sie als Legitimation zu berufen.²⁷ In seiner berühmten Rede vor dem Parlament vom 21. März 1610 verglich er in einer Kette von Korrespondenzen Könige mit Gott, Vätern und Häuptern:

The State of MONARCHIE is the supremest thing vpon earth: For Kings are not onely GODS lieutenant vpon earth, and sit vpon GODS throne, but euen by GOD himselfe they are called Gods. There bee three principall similitudes that illustrates [*sic*] the state of MONARCHIE: One taken out of the word of GOD; the two other out of the grounds of Policie and Philosophie. In the Scriptures Kings are called Gods, and so their power after a certaine relation compared to the Divine power. Kings are also compared to Fathers of families: for a King is trewly *Parens patriae*, the politique father of his people. And lastly, Kings are compared to the heads of this Microcosme of the body of man.²⁸

Von den drei Kernpunkten der patriarchalischen Theorie, dem Ursprung des Staates in der Familie, der Verpflichtung des Königs seinem Volk gegenüber und dem Gehorsam des Volkes gegenüber dem König,²⁹ betonte Jakob I. besonders seine Verantwortung gegenüber seinen Untertanen:

²⁴ Sommerville (1986), 30 f.; Greenleaf, 23; Schochet, 12, 55. Vgl. auch o., 82, Anm. 147.

²⁵ Sommerville (1986), 30. Brathwait schrieb 1633, 155: „As every man's house is his Castle, so is his *family* a private commonwealth, wherein if due government bee not observed, nothing but confusion is to bee expected.“; und als Marginalie: „*Domus* (inquit Aristoteles) est quasi parva Civitas, & Civitas quasi magna domus.“

²⁶ Schochet, 10, 63 ff.; Sommerville (1986), 34.

²⁷ Schochet, 87 f.; Greenleaf, 87; Sommerville, 33.

²⁸ Zit. nach Greenleaf, 60 f.; die ganze Rede bei Kenyon, 12-14; s. auch Wende (1991), 62. Auch Karl I. hatte sich als „political parent“ seiner Untertanen bezeichnet, Sharpe (1992), 188.

²⁹ Schochet, 10.

And as their naturall father kindly maister, thinketh his greatest contentment standeth in their prosperity, and his greatest suretie in hauing their harts, subiecting his owne private affections and appetites to the weale and standing of his subiectes, euer thinking the common interesse his cheefest particulare.³⁰

Indem sich Karl I. im Kreis seiner Familie als deren Oberhaupt darstellen ließ, griff er die patriarchalischen Gedanken auf, die unter seinem Vater Eingang in die politische Theorie gefunden hatten. Aufgrund der ihm von Gott verliehenen Macht war der Schutz und das Wohl des Volkes seine erste Pflicht, so wie ein Vater für seine Familie Sorge zu tragen hatte. Der kleine Prince of Wales findet Halt am Knie Karls I. und steht geborgen unter seiner Fittiche. Im Gegenzug konnte der König die Liebe, Treue und den Gehorsam seiner Untertanen erwarten, wie der Ehemann von seiner Frau und wie es Karl I. hier von Henrietta Maria erfährt. Vielleicht spielt auch ein weiteres Detail auf diese Analogie privater und göttlich-königlicher Macht an. Die Form der Wolkenbildung in der oberen Hälfte des Himmels, wo die Sonnenstrahlen durch ein Wolkenloch dringen, wiederholt sich fast identisch auf selber Höhe in dem V-förmigen, nach unten sackenden rechten Teil der Draperie, deren Hintergrund finster und unbestimmt bleibt. Himmlischer und häuslicher Bereich, innen und außen, Licht und Schatten werden hier in gleicher Form entgegengestellt.

Das Bild des Königs als Familienvater schließt zwei wichtige Aspekte seiner Aufgaben dem Volk gegenüber ein, den eines Leitbildes und den des Beschützers. 1614 faßte der Sprecher des Parlaments, Ranulph Crew, als Antwort auf die Eröffnungsrede Jakobs I. dessen Vorstellung des Königtums zusammen:

Your Majesty is the image and representation of God upon earth, for kings be gods upon earth, sitting upon God's throne to administer justice and judgment unto his people; they be *patres patriae*, the parent of the people to tender them as their children. They are the head of the people for direction and preservation, and therefore to your majesty (as representing God) we owe all honour and legal allegiance.³¹

Der König als Vorbild für seinen Hof und seine Untertanen war eine gängige Forderung der Fürstenspiegel, die Jakob I. im *Basilikon Doron* wiederholte und die einer der Gründe für Karls I. Reform seines Hofstaats wurde.³² Da das Volk, so Jakob I., wie Affen dazu neige, seinen Herrscher nachzuahmen, müsse dieser mit gutem Beispiel vorangehen, „giving light to your servantes to walke in the path of vertue“. Der Lebenswandel des Königs müsse wie ein Gesetzbuch und Spiegel für die Untertanen sein, in dem sie sehen können, wie

³⁰ Craigie, 55.

³¹ Zit. nach Wende (1991), 62.

³² Sharpe (1992), 209.

sie ihr eigenes Leben führen sollen.³³ Karl I. war sich dieser Rolle als Vorbild bewußt und ließ 1630 neue Regeln für das Verhalten am Hof aufstellen, „which from thence may spread ... through all parts of our kingdoms.“³⁴ Der König und seine Höflinge sollten ein Beispiel an vollkommenen Umgangsformen, Decorum und Mäßigung sein, „our house may be a place of civility and honour.“³⁵ Wer fluchte, trank, während der Arbeitszeit Karten spielte oder sich schlimmeres am Hof zuschulden kommen ließ, mußte gehen.³⁶ Van Dycks Darstellung des Königs als dominanter Vater und Henrietta Marias als ihren Mann verehrende, brave Mutter mit ihren Kindern zeigt das Bild einer idealen Familie, das die praktische Funktion besaß, den Höflingen und Besuchern Whitehalls als Modell zur Nachahmung zu dienen.

Die erste Pflicht der königlichen Ehe war die Sicherung der Thronfolge. Ein legitimer Erbe garantierte den friedlichen Übergang von einer Regierung zur nächsten. Die große Zahl der Porträts, die Van Dyck von den Kindern Karls I. und Henrietta Marias schuf, beweisen nicht nur die Fruchtbarkeit dieser Ehe, den Stolz der Eltern und die Fortdauer der Dynastie der Stuarts. Möglicherweise tragen sie darüber hinaus eine politische Konnotation. Auf zwei Medaillen des Jahres 1635 zeigt die Vorderseite das Königspaar und der Revers ihre drei ältesten Kinder. Die Umschrift lautete REGIS REGNORVM POPVLIQVE SALVS, „die Sicherheit des Königs, der Königreiche und des Volkes“ auf der ersten Medaille, und verkürzt REGIS POPVLIQVE SALVS auf der zweiten.³⁷ Schon Jakob I. hatte Münzen mit der Umschrift SALVS POPVLI SUPREMA LEX herausgegeben.³⁸ Es ist das Wohl des Volkes, das R. Crew mit „preservation“ bezeichnete. Wie bereits angesprochen, betonte Jakob I. stets, er stelle das öffentliche Wohlergehen vor seine eigenen Interessen.³⁹ Auch für Karl I. hatte die Staatsräson erste Priorität, wie er am 17. März 1628 dem Parlament versicherte: „... him that, both out of nature and duty, hath most care of your preservations and prosperities.“⁴⁰ Basierend auf der Vorstellung, Familien hätten sich zu einer Gemeinschaft zusammengeschlossen, um ihr Wohlergehen und ihre Sicherheit zu gewährleisten, besaß das Volk das Recht, gemäß seiner Interessen regiert zu werden. Es war daher die Pflicht

³³ Craigie, 53, 137, 105. Jakob I. berief sich dabei auf Plato. Sein eigener Lebensstil war kaum als Vorbild geeignet: „he was a man wonderfully passionate, much given to swearing, and he was not so careful in his carriage as he might be“; Goodman, 92. Der Autor (1583-1655) war seit 1625 Bischof von Gloucester.

³⁴ Zit. nach Sharpe (1987), 20.

³⁵ Zit. nach Sharpe (1992), 211.

³⁶ Sharpe (1992), 209 f.

³⁷ Hawkins, 273, Nr. 72, 274, Nr. 74. Da. Lloyd, *Memoires of the Lives, Actions, Sufferings and Deaths of ... Excellent personages ... With the Life and Martyrdom of King Charles I*, London 1668, 174, sprach von den Prinzen als „those Props of Empire, surer than Armies or Navies ...“

³⁸ Goodman, 268.

³⁹ Sommerville, 124: „anteponere salutatem populi ante voluntatem.“ (1614).

⁴⁰ Zit. nach Kenyon, 81; s. auch o., 138, Anm. 30. In einem Brief an dasselbe Parlament vom 12. Mai 1628 hatte er geschrieben: „it is not in our heart nor will we ever extend our royal power, lent unto us from God, beyond the just rule of moderaton in anything which shall be contrary to our laws and customs wherein the safety of our peoples shall be our aim“; zit. nach Sommerville, 167. Karl I. verbreitete seine Absicht auf Goldmünzen, die u. a. die Umschriften AMOR POPVLI PRAESIDIUM REGIS und CULTORES SUI DEUS PROTEGIT trugen, Brooke, 203. Auch Kevin Sharpe kam zu dem Schluß, Karl I. sei überzeugt gewesen, „courses for the good of the commonweal“ zu verfolgen, Sharpe (1992), 954. 1640 spielte Karl I. in *Salmacida Spolia* die Rolle des Philogenes, des Freundes seines Volkes.

des Königs, das Gemeinwohl, die Freiheit und den Besitz der Bürger durch seine Herrschaft zu sichern und zu bewahren.⁴¹ Er hatte sich dabei an die bestehenden Gesetze zu halten und nur in dringenden oder notwendigen Fällen die Macht, durch seine Prerogative außerparlamentarischen Zugriff auf den Besitz seines Volkes zu nehmen, um so diesen Besitz zu sichern. Was ein Notfall war, wie etwa *ship money*, bestimmte der König.⁴²

Der König war in seinem Vorrecht von der Freiheit seines Volkes abhängig. Während er Freiheit und Wohlstand durch seine Prerogative verteidigte, konnte ihm nur ein freies und reiches Volk optimal dienen und seine Macht und Autorität stärken, ohne die er nicht handeln konnte. Das Verhältnis von König und Volk war so reziprok. Der König konnte den Besitz durch den Zugriff auf ihn schützen, gleichzeitig war seine Macht von diesem Besitz abhängig. Der Schutz setzte die Erhaltung der Macht voraus.⁴³

Es ist daher vermutlich kein Zufall, wenn der Prince of Wales, der erste Erbe der geeinten Königreiche Großbritanniens seit Geburt, Garant für die friedliche Kontinuität der Dynastie, des Staates und damit des Gemeinwohls, in einer Achse mit den Parlamentsgebäuden steht. Das Papier, das Karl I. in seiner Hand hält und das wie eine Verbindung zwischen Krone und Kopf des Prinzen wirkt, ist als Ausdruck seiner gesetzgebenden Macht zu verstehen. Der Prinz, die Zukunft des Reiches, steht also buchstäblich unter dem schützenden Arm des Gesetzes. Es wurde von Gott befohlen und von seinem Verwalter, dem König, und dessen Legislative in Westminster ausgeübt. Die Darstellung der Kinder, auf diesem Bild besonders des Prinzen von Wales und auch seiner Schwester Mary, kann daher als Ausdruck von Karls I. Verpflichtung gegenüber dem *salu populi* verstanden werden, das wiederum die Stärkung seiner Macht als König bedeutete.⁴⁴

In der Ferne werden am Ufer der Themse die Kapelle von St. Stephen's, Westminster Hall und, unmittelbar neben der Säulenbasis, wahrscheinlich der Uhrturm sichtbar. Die 500 m von Whitehall entfernten Gebäude sind sehr viel kleiner dargestellt, als sie vom Palast aus hätten erscheinen müssen. Sir Ernest Law vermutete daher, Van Dyck könne diese Ansicht von einem Fenster seines Ateliers in Blackfriars gemalt haben, das 2 km Luftlinie von Westminster entfernt war. Das andere Ufer hätte dann jedoch seinen Blick behindert, auch wäre die Perspektive eine andere gewesen. St. Stephen's befand sich im rechten Winkel zur Themse, Westminster Hall steht parallel zu ihr, der Uhrturm war etwa 75 m vom Eingang der Halle entfernt. Van Dyck könnte sich daher vermutlich einen Kilometer weiter im oberen Knick der Themsekurve befunden haben, etwas unterhalb von Somerset House, von dessen Terrasse Canaletto um 1747 die

35, 36

⁴¹ Sommerville, 35, 70.

⁴² Sommerville, 36, 41, 50, 77, 132, 158, 162, 171; Ritter, 596-603, 613, *passim*. Um die Legalität des Schiffsgeldes zu beweisen, wies Richter Berkely nach, daß Rex = Lex war, alle Handlungen des Königs waren legal. Butler, 57.

⁴³ Sommerville, 79, 136. „My maxim is that the people's liberties strengthen the King's prerogative, and the prerogative is to defend the people's liberties.“; Karl I. 1628 zum Parlament, zit. nach Sommerville, 134.

⁴⁴ Er wurde auch als „fountain of justice and protection“ bezeichnet, Kenyon, 248. Nach Ausbruch des Bürgerkriegs wurde die Formel „salus populi sola et suprema lex“ von Parlamentariern umgedeutet und so interpretiert, daß jedes Volk das Recht besitze, dem Herrscher Widerstand zu leisten; Absetzung und Exekution wurden dadurch gerechtfertigt. Sommerville, 74 f., *passim*.

Themse wiedergab. Vielleicht stand er auf der Höhe des Savoy, damals ein Armenhaus, von wo später Claude Monet dieselbe Aussicht malen sollte. Die Themseseite des Savoy scheint jedoch nur bei Ebbe zugänglich gewesen zu sein. Auch von diesem Punkt aus hätten die Gebäude Westminsters größer erscheinen müssen, als Van Dyck sie darstellte.⁴⁵

Die Regierungsgebäude waren die Überreste des Palastes von Westminster, der nach der Verlegung des Regierungssitzes von Winchester nach London im 11. Jahrhundert wichtigste Residenz wurde. Er brannte 1512 zu Beginn der Regierung Heinrichs VIII. nieder, woraufhin der König nach Whitehall umzog. Das Parlament, die Gerichtshöfe und Teile der Verwaltung blieben in Westminster. So waren dort in der 70 m langen Westminster Hall von 1097, durch Umbauten gegen 1400 verändert, unter anderem das Schatzamt, das Kanzleigericht und die Sternenkammer untergebracht. Die berühmte *star chamber* verhandelte Gerichtsfälle, die das Gewohnheitsrecht oder die *common law* betrafen, wie etwa Krawalle, Schlägereien, Betrug oder Meineid. Daneben sorgte sie für die Durchsetzung der königlichen Proklamationen und damit für die Realisierung der finanziellen und sozialen Programme Karls I. Spektakuläre Fälle wie William Prynne, der gebrandmarkt wurde und dessen Ohren verstümmelt wurden, ließ die Sternenkammer in den 1630ern äußerst unpopulär werden.⁴⁶ Die Westminster Hall beherbergte außerdem bis zum 19. Jahrhundert den obersten Gerichtshof Englands. Hier wurde Richard II. abgesetzt und Thomas More, der Graf von Essex und später Strafford und Karl I. selbst zum Tode verurteilt. Der König setzte die Richter ein. Auch das Parlament war in seiner Existenz vom König abhängig, der das alleinige Recht zur Einberufung und Auflösung besaß. Die Oberkirche der Kapelle von St. Stephen's, die links im Bild mit ihrer Längsseite zu sehen ist, war von ihrer Säkularisation 1548 bis 1834, als sie niederbrannte, Sitz des Unterhauses. Ihre Krypta ist erhalten und ebenso wie Westminster Hall in die heutigen Parlamentsgebäude integriert. Das Oberhaus tagte in der „White Chamber“ des alten Palastes von Westminster. Das Parlament repräsentierte das Volk und fungierte als Berater, Vermittler und als Schutzschirm zwischen Monarch und Untertanen, „an excellent bank and screen between the prince

⁴⁵ Law, 8. Die Gebäude waren von Whitehall aus nicht gut genug zu sehen, vgl. Hollars Blick auf Westminster und Lambeth, das von etwa der halben Strecke zwischen Whitehall und Westminster gezeichnet wurde, und Hayes, Abb. 52. Hollars Blick von Whitehall nach Lambeth zeigt den Palast des Erzbischofs in gleicher Größe wie Van Dycks Parlamentsgebäude, die Entfernung Whitehall - Lambeth war dieselbe wie von Whitehall zum Savoy. Franz Sprinzels, *Hollar. Handzeichnungen*, Wien 1938, Taf. 49, Nr. 249; Hind (1922), Taf. LVII.98. Ein Foto einem Balkon des Savoy zeigt die heutigen Parlamentsgebäude in ebenfalls vergleichbarer Größe. William C. Seitz, *Claude Monet*, Köln 1988, 41, Abb. 53. Zum Savoy s. Colvin III., 196-206; Hind (1922), Abbn. 6, 84. Eine Ansicht von York House in Richtung Westminster von Jacob Esselens in der Wiener Nationalbibliothek bei Harris und Higgott, 298, Abb. 92. Zu Canaletto s. K. T. Parker, *The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford und London 1948, 53, Tafn. 73, 74; Michael Levey, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge ²1991, 18 f., Nr. 375. Die Ansichten des Claude de Jongh sind nicht immer korrekt, John Hayes, „Claude de Jongh“, *Burlington Magazine* 98 (1956), 3-11; Godfrey, 63, Nr. 29.

⁴⁶ Kenyon, 117-120. Es wird oft übersehen, daß von den 236 zwischen 1630 und 1641 gefällten Urteilen nur 19 eine Körperstrafe vorsahen, die Hälfte dieser Fälle erregte daher wie bei Prynne großes Aufsehen. Kenyon, 118; Colvin I., 545 f., III., 296; Palme, 185 ff.

and people, to assist each against any encroachment of the other.“⁴⁷ Der König galt als Kopf, das Parlament als die Gliedmaßen des *body politic*.⁴⁸ Karl I. selbst beschrieb die Aufgaben des Parlaments für das Unterhaus als die der Bewilligung von Geldern und der Anklage in Gerichtsfällen, und für das Oberhaus als gesetzgebende Macht. Durch gerechte Urteile erhalte es die Gesetze, die gleichermaßen für das Volk, das Parlament und den König gelten.⁴⁹ Die parlamentarischen Erlasse bestimmten, welche Gesetze in den Gerichtshöfen durchgesetzt wurden, obwohl das Parlament selbst auf keiner schriftlich formulierten Rechtsgrundlage basierte.⁵⁰ Der König, der die zu besprechenden Themen vorgab, galt im Parlament als „in the highest state of Majesty“.⁵¹ Jakob I., der zwischen 1614 und 1621 sieben Jahre lang kein Parlament einberief und es dann wieder für die nächsten drei Jahre auflöste, hielt nicht viel von dieser Institution. Er riet im *Basilicon Doron*, „holde no Parliaments but for necessitie of newe Lawes, which would be but seldome: for fewe lawes and well put into execution, are best in a well ruled commonweale.“⁵² Karl I. löste das Parlament 1629 in der Absicht auf,

to meet in Parliament again when our people shall see more clearly into our intentions and actions, when such as have bred this interruption shall have received their condign punishment, and those who are misled by them and by such ill reports as are raised upon this occasion shall come to a better understanding of us and themselves.⁵³

Dies war nicht vor 1640. Als das Gemälde entstand, hatte Karl I. bereits drei Jahre erfolgreich ohne Parlament regiert. Oft ist zu lesen, er habe in einem experimentellen Alleingang ganz ohne Parlament auskommen wollen. Dies widerlegt jedoch das Parlamentsgebäude auf seinem Porträt. Zwar befindet es sich deutlich unterhalb des Kopfes von Karl I. - der Dachfirst der Kapelle liegt genau auf der Höhe seiner Kinnschuppe - und ist in größerer Entfernung wiedergegeben, als es tatsächlich der Fall war. Auch liegt es unter finsternen Wolken im Schatten. Doch ein König hätte kaum eine Institution mit ins Bild genommen, wenn er eine willkürliche Alleinherrschaft ohne sie geplant hätte.⁵⁴

In den zwei zitierten parlamentarischen Reden bezeichneten Jakob I. und Ranulph Crewe den König als „sitting upon God’s throne“. Der Thron

⁴⁷ Karls I. Antwort auf die „Nineteen Propositions“, 18. Juni 1642, zit. nach Kenyon, 22. Das Parlament wurde auch als „bed of reconciliation between the king and his people“ bezeichnet, Wende (1981), 25; s. auch Butler, 12. Zu St. Stephen’s s. Maurice Hastings, *St. Stephen’s Chapel and its place in the development of perpendicular style in England*, Cambridge 1955, Tafn. 15-18.

⁴⁸ Wende (1991), 71; Kenyon, 24.

⁴⁹ Kenyon, 22; vgl. auch Sommerville in Sharpe und Lake, 64.

⁵⁰ Sommerville, 97; Wende, (1981), 20, 23; Russell (1991), 11.

⁵¹ Wende (1991), 72, aus der Erwiderrungsrede des parlamentarischen Sprechers von 1640.

⁵² Craigie, 61; s. auch Kenyon, 30 f. Laut Sommerville in Sharpe und Lake, 55, können die Parlamente von 1614 und 1621 nicht als richtige Parlamente gelten, Jakob I. habe daher dreizehn Jahre ohne regiert.

⁵³ „A proclamation for suppressing of false rumours touching parliaments“ vom 27. März 1629, Kenyon, 86. Karl I. versicherte jedoch, „we have shown by our frequent meeting with our people our love to the use of parliaments“; *ibid*.

⁵⁴ Zu dem selben Ergebnis kommt auch Howarth (1997), 85 f.

oder *chair of state* stand auf einer Plattform unter einem Baldachin im *presence chamber* Whitehalls.⁵⁵ Auf einem Stich aus Pugets *Histoire de l'Entrée* ... von 1639 sitzt das Königspaar mit Marie de'Medici im *presence chamber* auf vergleichbaren Stühlen wie bei Van Dyck. Eine weitere Parallele sind die unmittelbar neben ihren Eltern stehenden Kinder Karls I. und Henrietta Marias.⁵⁶ Die Verwendung solcher *chairs of estate* und die Anwesenheit der Prinzen entsprach also offenbar den tatsächlichen Gegebenheiten bei Audienzen.⁵⁷ Das Haltungsmotiv Karls I. läßt die Konnotation aufkommen, er sitze auf Gottes Thron. Das Motiv eines sitzenden Herrschers mit einem Mantel, der die linke Schulter und das rechte Knie bedeckt, das linke Knie jedoch frei läßt, hat ihren Ursprung in antiken Darstellungen des Zeus.⁵⁸ Die römischen Kaiser übernahmen diese Form, sie findet sich etwa auf den Reliefs des Konstantinbogens. Die Szene der *liberalitas* zeigt dort den Kaiser auf der *sella curulis*, dem Amtssitz der Magistrate. Dieser Hocker mit gekreuzten Beinen ähnelt dem *chair of estate*.⁵⁹ *Liberalitas* war ein Ritual, in dem der Kaiser öffentlich seine Soldaten entließ und so den Anbruch einer Friedenszeit markierte, gleichzeitig versprach er die Sicherheit der Bürger. Sie war mit einer Geldspende verbunden und galt daher als Ausdruck der Herrschertugenden wie Milde, Gerechtigkeit und Wohltätigkeit.⁶⁰ Dieser antike Brauch erinnert an die Pflicht des Königs gegenüber dem Wohl seines Volkes. Über die Darstellungen Christi als Weltenrichter gelangte das Sitzmotiv mit Mantel in die neuzeitliche Kunst und bestimmte die Porträts weltlicher Herrscher bis hin zum *Napoleon* von Ingres.⁶¹ Karl V., Heinrich VIII. und Jakob I. hatten sich in dieser Form darstellen lassen. Auf einem Stich Willem de Passes erscheint Karl I. mit ähnlicher Drapierung.⁶² Claussen beschrieb das Motiv als „Typus göttlicher Majestät in der Haltung eines Caesaren“.⁶³ Karl I. spielte in *Love's Triumph through Callipolis* vom 9. Januar 1631 die Rolle Jupiters, die Bezüge zu den Kaisern Roms wurden bereits besprochen.⁶⁴ In Bezug auf die Parlaments- und Gerichtsgebäude im Hintergrund und das gefaltete Papier in seiner Hand scheint das Sitzmotiv bei Van Dyck den

⁵⁵ S. o., 137 f., Anm. 28, 31. Loomie, 28 f.; Sharpe (1992), 213. Zum *chair of state* s. Millar (1982), 46, 47, Anm. 3. Bassompierre beschreibt seine Audienz folgendermaßen: „I found the king on a stage raised two steps, the queen and he in two chairs, who rose at the first bow I made them on coming in.“ Bassompierre, 42. Palme, 174, nennt darüber hinaus einen erhöhten Sitz in der Kapelle, einen *chair of justice* in der Sternenkammer (vgl. Millar (1970-72), 231, Nr. 163) und einen Thron im Banqueting House. Mir ist keine Darstellung dieses Throns bekannt. Karl I. scheint nicht auf ihm porträtiert worden zu sein. Vgl. jedoch Hearn, 212, Nr. 142; Roberts (1999), 24, Abb. 27.

⁵⁶ Weitere Stiche aus Pugets *Histoire de l'Entrée* ... von 1639 bei Thurley, 228, Abbn. 306 a-c. Sie stammen zum Teil von Wenzel Hollar.

⁵⁷ Zu einer Anekdote, bei der ein Botschafter den Hofzwerger mit dem Prince of Wales verwechselte s. u., 147. Zu den *chairs of estate*, vgl. Millar (1970-72), 18, 81 ff., 172, 283.

⁵⁸ Claussen, 11. Er führt den Ursprung dieses Motivs auf die Geburt des Dionysos aus dem Bein des Zeus nahe dem linken Knie zurück. Zum Motiv des „breiten Sitzens“ s. Tikkanen, 61 f.

⁵⁹ Freedman, 135.

⁶⁰ Freedman, 135; *Der Kleine Pauly*, s. v. *liberalitas, congiarium*.

⁶¹ Claussen, 13, 19 ff., 26 f. Zur Umwandlung heidnischer in christliche Motive wie den Gottesbildern Jupiters und Christi s. Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974, 2.

⁶² Hind (1955), Taf. 174 b; zu Karl V. s. Freedman, 133 ff.

⁶³ Claussen, 25.

⁶⁴ Zu den *masques* s. Orgel und Strong, 55, 70.

Aspekt des Herrschers als Richter oder Gesetzgeber zu betonen. Erasmus hatte von Richtern einen festen Charakter gefordert, sie dürfen keine Emotionen zeigen.⁶⁵ Dies könnte in der Säule hinter Karl I. ausgedrückt sein. Säulen symbolisierten in der Antike *securitas*, später galten sie als Sinnbilder der *Fortitudo* und der *Constantia*. Thomas Elyot hatte „constance and stabilitie“ als zentrale Eigenschaften eines Herrschers gefordert, besondere Kennzeichen eines festen Charakters sei dessen Liebe zur Gerechtigkeit.⁶⁶

Das Sitzmotiv Henrietta Marias, die von ihrem Mann nur Mary genannt wurde,⁶⁷ mit ihrer gleichnamigen kleinen Tochter auf dem Schoß, erinnert an Darstellungen Marias mit dem Kind. Als Ergänzung zum entsprechenden Motiv ihres Mannes, das auf Jupiter und Christus anspielt, wäre dies durchaus denkbar. Da die ständigen Angriffe der Puritaner und deren Angst vor dem Papismus jedoch eine offene und deutlich katholische Ikonographie in den offiziellen Staatsporträts verbot, fehlen hier konkrete Hinweise.⁶⁸

Der König in der tradierten Haltung Gottes auf dessen Thron drückt seine Stellung als König von Gottes Gnaden aus, seine Macht ist jener Gottes vergleichbar: „Kings are justly called gods for that they exercise a manner or resemblance of divine power upon earth, for if you will consider the attributes to God you shall see how they agree in the person of a king.“⁶⁹ Der Ursprung königlicher Souveränität *de jure divino* war das Fundament absolutistischen Herrschaftsanspruchs. Der Theorie des *Divine Right* zufolge verordnete Gott die Monarchie, daher sei der König niemandem außer Gott Rechenschaft schuldig und das Erbrecht zur Regelung der Thronfolge unverletzbar. Gott befahl Gehorsam und verbot Widerstand.⁷⁰ Der Ursprung dieser Theorie lag im Unabhängigkeitsbestreben der Kaiser von der päpstlichen Macht im 14. Jahrhundert. Sie war deren Antwort auf den Anspruch der Päpste, Gottes Stellvertreter auf Erden zu sein.⁷¹ Heinrich VIII. übertrug die Theorie der Kaiser auf Könige als Argument in seinem Konflikt mit Rom.⁷² Auch Jakob I. reagierte mit der Übernahme der Theorie auf die Kirche, um die Rechte der Könige gegen den Papst und die schottischen Presbyterianer zu verteidigen.

⁶⁵ Claussen, 25; Freedman, 138. Vgl. auch Thomas Blundeville, *The learned Prince* (1580): „For justice is of law the end, / The law the Prince's work, I say. / The Prince God's likeness doth portend, / Who over all must bear the sway.“; zit. nach Tillyard, 93. Zur antiken *mappa*, einem gefalteten Tuch als Symbol für Autorität s. Freedman, 140, und den Eintrag im *Kleinen Pauly*.

⁶⁶ Freedman, 136; Elyot, 254, 256, 224 ff. vgl. auch Ruscelli, *Le Imprese illustri*, 1580: „Fortezza dell'animo: comprendendo in se l a *Giustizia* et essendo veramente la prima, e la principale de tutti l'altre [Tugenden]“; zit. nach Wittkower (1983), 394, Anm. 3 1. Sharpe (1992), 185, bezeichnete eine Säule als „pillar of sovereignty“.

⁶⁷ Marshall, 40.

⁶⁸ Zum Vergleich Henrietta Marias mit der Jungfrau Maria und der Kritik der Puritaner s. Veevers, 103-109. Die Geburt Christi wurde von den Hofdichtern bei der Geburt des Kronprinzen als Vergleich herangezogen, Baynes Coiro in Corns, 37. Auf den Gemälden Van Dycks wird die Krone so dargestellt, daß die Jungfrau mit dem Kind im zentralen Fleuron nicht zu sehen war, s. o., 54. Vermutlich ist auch Van Dycks *Cupido und Psyche* mit seiner Ikonographie der Wiederauferstehung im Zusammenhang mit einem für puritanische Augen verborgenen Katholizismus zu sehen.

⁶⁹ Jakob I. in der Rede zum Parlament vom 21. März 1610, zit. nach Kenyon, 13.

⁷⁰ Figgis, 5; Ritter, 624. Die Gesellschaft wurde als Teil der Natur angesehen, die ohne Regierung nicht überleben konnte. Da Gott die Natur und deren Gesetze geschaffen hatte, waren diese Gesetze die Gesetze Gottes, nur auf ihnen beruhte die Macht der Könige. Sommerville (1986), 47 f., vgl. auch Kenyon, 167; Tillyard, 22; Russell (1991), 41. Als Belege wurden u. a. die Bibelstellen Johannes 19: 11 und 1 Petrus 2: 13-17 genannt.

⁷¹ Figgis, 44, 65, 175.

⁷² Figgis, 45, 90 f., 106, 145, 160.

Diese nahmen für sich die Macht in Anspruch, Könige abzusetzen, wie es bei Maria Stuart, Jakobs I. Mutter geschehen war, oder die Untertanen exkommunizierter Monarchen von ihrer Treuepflicht zu entbinden.⁷³ Da Jakobs I. Anspruch auf den englischen Thron allein auf dem Erbrecht beruhte und nicht unangefochten blieb,⁷⁴ wurde gerade dieser Punkt für ihn bedeutsam. Die Nähe des Prince of Wales zur Krone auf Van Dycks Gemälde und ihre optische Verbindung durch das Papier in der Hand Karls I. verdeutlichen die Legalität des Anspruchs des Erstgeborenen auf die Nachfolge des Königs von Gottes Gnaden. Genau unter einer Öffnung im Himmel, durch die das Licht strahlt, liegt die Krone, das Symbol der königlichen Autorität. Sie wird so als von Gott befohlen verbildlicht. Das *ius divinum*, das göttliche Recht, existiert über und parallel zum alten englischen Gewohnheitsrecht, für dessen Einhaltung die Gerichtshöfe des Parlaments im Hintergrund sorgen. Die Hand des Königs mit dem Papier liegt in einer Achse mit der Kapelle von St. Stephen's und Westminster Hall, nach deren Gesetzen er regiert. Dennoch ist er allein Gott für sein Tun verantwortlich. Die Macht Gottes, angedeutet in der hellen Öffnung der Wolkendecke, liegt außerhalb der Achse des Parlaments.⁷⁵

Van Dyck hat diese politische Legitimation der Herrschaft Karls I. in einer sehr klaren und durchdachten Komposition dargestellt, in der die bildliche Beziehung der Symbole göttlicher, weltlicher und legislativer Macht ihrem tatsächlichen Verhältnis entsprechen.⁷⁶ Das Bild kann daher als gemalte Theorie des Königtums Karls I. gelten, der keine schriftlich formulierte Darstellung seiner politischen Ansichten hinterließ. Die Analogie von Familie und Staat illustriert die Fürsorge und Gerechtigkeit des Oberhauptes, die auf dem Gehorsam und der Loyalität der Untertanen beruht. Die Rechte und Pflichten des einen können nur durch die Einhaltung jener des anderen gewahrt werden. Herrscher und Untertanen sind voneinander abhängig.

Familienbildnisse gehörten nicht zur Ikonographie der Staatsporträts europäischer Fürstenhöfe, England machte hier seit den Tudors eine Ausnahme. Zuvor hatte es nur ein halbfiguriges Porträt Bernhard Strigels von der *Familie Kaiser Maximilians I.* gegeben, dessen Rückseite die hl. *Sippe* zeigte. Beischriften biblischer Namen zu den Mitgliedern der kaiserlichen Familie stellten den Bezug her. Das Bild war ein Pendant zum *Porträt der Familie des Johannes Cuspinianus*. Mit 72,8 x 60,4 cm war es daher eher privater Natur als ein Staatsporträt. Auch Arcimboldos ganzfiguriges *Porträt Kaiser Maximilians II. mit seiner Familie* von 1553 blieb ohne Wirkung im

⁷³ Ritter, 589, 592; Sommerville in Sharpe und Lake, 58 f.

⁷⁴ Figgis, 106, 137, 176; Ritter, 590. Heinrich VIII. hatte per Testament die schottische Linie, die Nachkommen seiner Schwester Margarete und deren Mann König Jakob IV., von der Erbfolge ausgeschlossen, Maria Stuart war die Enkelin Margarets. Statt dessen hätten die Nachkommen seiner Schwester Maria, in erster Ehe mit Ludwig XII. von Frankreich und ab 1515 mit Karl Brandon, Herzog von Suffolk, verheiratet, nach dem Tod Elizabeths I. den englischen Thron besteigen sollen, Ritter, 589, Anm. 3. Die Rechtsgültigkeit des Testaments Heinrichs VIII. war jedoch umstritten.

⁷⁵ Eine der Münzumschriften, die Karl I. einführte, lautete CHRISTO AUSPICE REGNO, Brooke, 203.

⁷⁶ Nach Sommerville in Sharpe und Lake, 57, 70, existierte im England des frühen 17. Jahrhunderts keine einheitliche politische Vorstellung. So konkurrierten mit dem *divine right* Ideen des Staatsvertrags. Die Theorie des *divine right* wurde erst unter den Stuarts voll ausgeschöpft und setzte sich schließlich nach der Restauration in weiten Kreisen durch. Figgis, 141-145.

höfischen Bereich. In Frankreich ließ sich der Staatsrat Fouquet de la Varenne um 1607 als Stifter mit der Familie Heinrichs IV. porträtieren, von der es sonst nur graphische Darstellungen zu geben scheint.⁷⁷

37 Van Dyck hatte bis 1632 nur wenige Familienbildnisse gemalt, als welche hier die Darstellung von Eltern mit Kindern auf einem Bild bezeichnet werden; rechnete man die Pendants hinzu, würde sich die Zahl erhöhen. Auf den frühesten Gruppen von etwa 1616-18 in Londoner Privatbesitz und in der Eremitage sitzen die Mutter rechts, ihr Kind auf dem Schoß, der Vater steht links hinter ihnen. Auf dem Londoner Bild liegt sein linker Arm auf der Stuhllehne, seine rechte Hand führt hinter dem älteren Mädchen eine halb beschützende, halb präsentierende Geste aus. Seine Arme folgen dem rechten Winkel der Leinwand, der Vater hält die ohnehin dicht gedrängte Gruppe zusammen.⁷⁸ Ebenfalls nah beieinander, füllt die Gruppe in der Eremitage das Bildformat aus. Eine Stuhllehne ragt links schräg ins Bild und unterstreicht den Eindruck räumlicher Enge. Der Vater wirkt hier ohne Hut weniger weltmännisch, er neigt sich seiner Frau zu. Beide schützen in ihrer Mitte das Kind mit seiner Puppe, das zum Vater aufblickt.⁷⁹ Diese beiden frühen Antwerpener Familien unterstreichen neben den traditionellen Positionen von Mann und Frau - die Frau passiv heraldisch links, vor dem häuslichen Vorhang und unterhalb des Mannes dargestellt - die Geborgenheit und Zuneigung, die die einzelnen Mitglieder in der Familie finden.

Ganz anders präsentiert sich die sogenannte *Familie Lomellini* in Edinburgh, entstanden rund zehn Jahre später in Genua.⁸⁰ Gemäß des hohen gesellschaftlichen Ranges von Nicolò und Giovanni Francesco, den Söhnen des Dogen Giacomo Lomellini aus erster Ehe, und dessen zweiter Frau Barbara Spinola steht hier das selbstbewußte, souveräne Auftreten der Dargestellten im Vordergrund. Die beiden Kinder Agostino und Vittoria finden weniger Schutz als Führung an der Hand ihrer Mutter. Barbara Spinola Lomellini sitzt konventionell links und unterhalb der Männer vor einer Draperie. Sie fühlt sich jedoch keineswegs unterlegen, wie ihre aufrechte Haltung im Zentrum der Gruppe, ihr Blick aus den Augenwinkeln und die Statue der Venus im Hintergrund mitzuteilen scheinen. Ihr gerüsteter Stiefsohn, dessen elegante Pose Castigliones Ideal der *grazia* verkörpert,⁸¹ ist hier offenbar als Sieger dargestellt. Bei der Lanze aus Holz könnte es sich um

⁷⁷ Ludwig von Baldass, „Die Bildnisse Kaiser Maximilians I.“; *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 31, Heft 5 (1913), 247-334, 273, Taf. 36; Heinz, 99-224, 111, Abb. 103, 185 f., Nr. 3; Heinz und Schütz, 88 f., Nr. 52. *Henri IV et la reconstruction du royaume*, Nr. 291 und Nr. 289.

⁷⁸ McNairn, 158, Nr. 73; Kat. Yokohama, 144, Nr. 3. Barnes hält es für das Werk eines Nachahmers, Wheelock und Barnes, 98, Anm. 2. Das Haltungsmotiv des Mannes ist eine Übernahme aus Rubens' *Porträt der Familie Jan Brueghels d. Ä.*, Vlieghe, 60 ff., Nr. 79; *The Princes Gate Collection*, Kat. Ausst. London, Courtauld Institute of Art, London 1981, 44, Nr. 66. Es nimmt die Pose des Malers Lucas de Wael auf dem Porträt mit seinem Bruder Cornelis vorweg, vgl. auch Porter auf dessen Familienbild. Das Motiv des sich um das jüngere Kind kümmernde ältere Mädchen griff Van Dyck in dem Porträt der *fünf ältesten Kinder Karls I.* wieder auf, Millar (1982), 71, Nr. 26, 72, Nr. 27; Wheelock und Barnes, 362, Nr. 101.

⁷⁹ Mai und Vlieghe, 396, Nr. 61.2, McNairn, 156, Nr. 72, vermutete hier ein Porträt des Jan Wildens, er hat jedoch keine Ähnlichkeit mit dessen Porträt auf dem *Galeriebild* van Haechs, Mai und Vlieghe, 375, R, 165, Abb.4, vgl. auch Glück (1931), 120; Wheelock und Barnes, 97 f., Nr. 9.

⁸⁰ Larsen (1988), I, 223, II, 147, Nr. 362, datiert es 1622-25; *National Gallery of Scotland. Catalogue of Paintings and Sculpture*, Edinburgh 1957, 77, Nr. 120, als Datum 1623-27.

⁸¹ Und deren Pentimenti von Van Dycks Mühe zeugen, diese im Bild umzusetzen.

eine Turnierlanze handeln, wie die Verdickung zum unteren Ende hin und die Einkerbungen zum besseren Halt vermuten lassen. Das Ziel des Lanzenstechens war es, den Gegner aus dem Sattel zu heben oder die Lanze an dessen Helm oder Rüstung zerbrechen zu lassen. Dieser Sport war zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien sehr beliebt. Wahrscheinlich ist die Lanze hier ein Hinweis auf den Verteidigungskrieg Genuas gegen Savoyen von 1625-27, an dem Nicolò Lomellini teilnahm.⁸²

Die drei weiteren Familienporträts, die Van Dyck zwischen 1630 und 1632 schuf, ähneln sich in auffallender Weise. Die Bildnisse der Familien Leerse, Digby und Porter sind sämtlich im Querformat und folgen den üblichen Konventionen, lediglich bei Kenelm und Venetia Digby sind die Attribute weltlichen und häuslichen Daseins vertauscht.⁸³ Auch diese Werke zeigen nicht die Intimität der frühen Antwerpener Familienbildnisse. Zurückhaltende Gesten wie Porters Verbeugung, die Berührung der Hände der Leeres oder Venetia Digbys Hand auf der Schulter ihres Sohnes bringen jedoch eine familiäre Wärme und Verbundenheit zum Ausdruck, die dem großen Porträt der Lomellini fehlt. Um so mehr muß es daher überraschen, auf dem repräsentativen Staatsporträt *Karls I. mit seiner Familie* eine Zärtlichkeit in der Beziehung der Ehepartner und eine natürliche Selbstverständlichkeit der Eltern im Umgang mit ihren Kindern zu finden, besonders Henrietta Marias mit ihrer lebhaften kleinen Tochter, die weit über eine politische Analogie als *pater patriae* hinausgeht.

Ein Jahr vor Van Dyck scheint Jan Lievens ein ähnliches, heute verschollenes Bild gemalt zu haben: „zijne Majesteyt de welke hy met de Coninginne zijn Huysvrouwe den Prince van Wallis zijn zoon ende de Princesse zijn Dochter mitsgaders vele groote Heeren gheconterfeyt heeft. Daer over hy by de Coning van Groot-Brittagnen rijckelicken beloont is.“⁸⁴ 1632 schuf H. Pot sein kleines Porträt des Königspaares mit dem Thronfolger, das im Zusammenhang mit dem Doppelbildnis in Kremsier näher zu besprechen sein wird. Offenbar lag dem König zu dem Zeitpunkt viel an diesem Thema.

58

Eine offizielle Familiendarstellung des regierenden Herrschers hatte es in England seit Heinrich VIII. nicht mehr gegeben. Edward VI., Maria Tudor und Elizabeth I. starben kinderlos. Ein Porträt von 1597 im Art Institute Chicago zeigt Heinrich VIII., Elizabeth I. und im Hintergrund Edward VI., Maria wurde nicht dargestellt. Es ist mit 63 x 78 cm zu klein und künstlerisch zu provinziell, um als offizielles Auftragswerk oder gar Staatsporträt der alternden Elizabeth I. gelten zu können. Jakob I. hatte sich lediglich auf Stichen als Stammvater der Stuarts im Kreis seiner Nachkommen darstellen

⁸² *Van Dyck a Genova*, 278-281, Nr. 53; Fleckenstein, 456; Watanabe-O'Kelly, 24. Das Brechen eines Stabes kann die Verdammung oder Verurteilung bedeuten, bricht jemand seinen Amtsstab, so tritt er von seinem Posten zurück. Es kann auch das Ende eines Streits signalisieren, J. Wilson, 73, 76.

⁸³ Zur Familie des Antwerpener Kaufmanns Sebastian Leerse in Kassel s. Larsen (1988), II., 218, Nr. 539; zu Digby s. Sumner, 97 f., Nr. 23; zu Porter *ibid.*, 82 f., Nr. 6; Millar (1982), 106, Nr. 70, 118, Nr. 87. Obwohl Olivias Gewand eher der Mode von 1635-38 entspricht (vgl. Millar (1982), 61, Nr. 19, 76, Nr. 33; Wheelock und Barnes, 61, Abb. 3), kann das Bild aufgrund des Alters der Kinder nicht später als 1632 angesetzt werden. Philip Porter am Knie seiner Mutter erinnert an den Prince of Wales auf Karls I. *Familienbildnis*.

⁸⁴ Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, [1641], 375 ff., zit. nach H. Schneider, 294; s. auch 145, Nr. 230, 195, Z 53, 160, Nr. 298. Zu Lievens in England s. o., 12, Anm. 20, und 27, Anm. 59.

lassen.⁸⁵ Elizabeth I. hatte ihrem Botschafter Sir Francis Walsingham eine *Allegorie der Tudordynastie* von etwa 1572 geschenkt. Im Zentrum übergibt der thronende Heinrich VIII. Edward VI. das Schwert der Gerechtigkeit, links bringen Maria und Philipp II. den Krieg, während rechts Elizabeth I. den Frieden an der Hand führt, gefolgt vom Überfluß. Der Inschrift zufolge vereinte Elizabeth I. in sich die besten Eigenschaften ihrer Vorgänger, die Tapferkeit Heinrichs VIII., die Tugend Edwards VI. und den Eifer Marias.⁸⁶

38 Dieses Bild orientierte sich an dem großen oblongen *Familienbildnis Heinrichs VIII.* von etwa 1545 in Hampton Court, das zur Zeit Karls I. in der *privy gallery* links der Tür zum Sitzungsraum des Staatsrats hing. Es nahm in der Galerie, die wie ein Stammbaum Karls I. und Henrietta Marias aufgebaut war, seinen Platz unter den Tudors ein. Dieses Bild diente offenbar auch für Van Dyck als Ausgangspunkt. Streng zentralperspektivisch aufgebaut, thront in der Mitte Heinrich VIII. unter einem Baldachin. Zu seiner Rechten steht Prinz Edward, links sitzt seine Mutter Jane Seymour. Das Königspaar trägt leuchtend goldgelbe Gewänder. Durch je zwei Säulen optisch von der zentralen Gruppe getrennt, stehen rechts und links die Prinzessinnen Maria und Elizabeth in unscheinbaren grünen Kleidern. Schama erklärt ihre abseitige Stellung mit der Ungnade, in die ihre Mütter Katharina von Aragon und Anne Boleyn gefallen waren.⁸⁷ Türöffnungen gewähren Einblick in den großen *privy garden*, in dessen Hintergrund links der Uhrturm und rechts das nördliche Querschiff der Westminster Abbey erscheinen.⁸⁸ Dieses Bild markiert dieselbe Stelle, die auch Karl I. und seine Familie einnehmen.⁸⁹ Die Ranken des Baldachins aus Rosen, Weinblättern und Geißblattblüten spielen auf die Fruchtbarkeit der Ehen des Tudorkönigs an. Die friesartige, symmetrisch-steife Komposition läßt keinen Raum für einen Ausdruck der persönlichen Beziehung der Familienmitglieder. Die Hand Heinrichs VIII. auf der Schulter seines Sohnes wirkt zwingend statt beschützend, die Gesichter ausdruckslos. Das Bild dokumentiert die Pracht und die gesicherte Nachfolge des Königs, die ihn so viel Mühe gekostet hat, es ist dynastisch, nicht familiär. Das frühere, verlorene Fresko Holbeins in Whitehall betonte noch stärker die dynastische Folge der Tudors. Heinrich VII. und Heinrich VIII. standen mit ihren Gattinnen Elizabeth von York und Jane Seymour um einen Altar, der einzige Kontakt war ein Blick Elizabeths zu ihrem Mann.⁹⁰

⁸⁵ Strong (1963), 84, Nr. 98; Aston, 130, Abb. 87; Hind (1955), Tfn. 180, 181, 192; Griffiths, 65, Nr. 23. Jonathan Goldberg, „Fatherly Authority: The Politics of Stuart Family Images“, in: *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Hg. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan und Nancy J. Vickers, Chicago und London 1986, 3-32, 10 ff.; Peacock in Corns, 201 f.

⁸⁶ Aston, 129 f.; Hearn, 81 f., Nr. 35, in Sudeley Castle. Die Gestalt mit der Cornucopia rechts könnte, sollte sie einen Ährenkranz tragen, vermutete links eine Darstellung Roms. Aston, 235, Anm. 173. S. auch John N. King, *Tudor Royauch Ceres* sein. Die Gebäude im Hintergrund der Kolonnaden sind nicht identifiziert, Ellen Chirelstein *al Iconography*, Princeton 1989, 222-6.

⁸⁷ Schama, 163.

⁸⁸ Millar (1963), 63, 64, Anm. 1.

⁸⁹ Es ist unbekannt, wo dieses große Bild ursprünglich hing. Die früheste Erwähnung etwa vierzig Jahre nach seiner Entstehung findet es im *presence chamber* Whitehalls, Millar (1963), 64.

⁹⁰ Vgl. die Kopie des R. van Leemput, Hearn, 40 f., Nr. 5. Zum Fresko s. Strong (1967); Schama, 163; S. Buck, 103-195. Millar (1982), 47, bemerkte zuerst den Zusammenhang des Van Dyck mit diesen Bildern. S. auch Howarth (1997), 85. Foister wies darauf hin, daß die Angabe „Privie Chamber“ erst aus dem späten 17. Jahrhundert stammt. Hearn, 40 f. S. auch Palme, 113. Samuel Pepys besuchte am 28. August 1668 Whitehall und notierte, ein Fresko Holbeins oben an den Wänden der Long Gallery gesehen zu haben, beschreibt es jedoch nicht näher.

Obwohl sich Van Dyck am Porträt *Heinrichs VIII. mit seiner Familie* in den Gewandfarben und dem Ausblick auf Westminster orientierte, gelang ihm mit dem *Familienbildnis Karls I.* eine Neuschöpfung, die auch innerhalb seines eigenen Werkes ein Novum war. Er vereinte den Machtanspruch Karls I., die dynastische Folge der Stuarts und die emotionalen Bindungen innerhalb der Königsfamilie zu einer Synthese von Staats- und Familienporträt.⁹¹

Die Hängung des Bildes ist gut dokumentiert.⁹² Die *long gallery*, später auch *matted gallery* genannt, lag im ersten Stock über der *low* oder *stone gallery*. Sie verlief an der Ostseite des *privy garden* und stieß im Süden auf den Obstgarten, ihrem nördlichen Ende schlossen sich die Privatgemächer des Königs an.⁹³ Sie bot Zugang zu den Gemächern Lennox', Hollands und Hamiltons, Robert Careys, Graf von Monmouth, Robert Kers, Graf von Ancrom, eines Mr. Pickearn, zu den Gemächern der Herzogin von Chevreuse, zur königlichen Garderobe und zum Obstgarten.⁹⁴ Sie verlief ebenerdig und wurde auch *stone* oder *low gallery* genannt, über ihr befand sich die *matted gallery*.⁹⁵ Mit 115,82 m (380 Fuß) war sie eine der längsten Galerien Englands, daher die Bezeichnung *long gallery*.⁹⁶ Sie enthielt 102 Gemälde meist mittleren Formats und 33 Skulpturen in den Fenstern und auf Sockeln. Neben kleineren Statuetten von *Bacchus* und *Satyrn* waren dies überwiegend unbekannt antike Porträtköpfe. Lediglich *Kaiser Galba* und *Marc Aurel* mit seiner Gattin *Faustina* waren benannt.⁹⁷ Etwa die Hälfte der

⁹¹ Millar (1982), 47.

⁹² Millar (1958-60), 42-61, 165-170 zu den Statuen, 202-206. Folgende Unterschiede bestehen zwischen dem späteren Verzeichnis und dem Inventar Van der Doorts: Van Dycks *Cupido und Psyche* [10] wurde von einer *Judith G. Renis* aus dem Gemach der Herzogin von Chevreuse ersetzt, [103] und 203. Eine *Mariendarstellung* [18] wurde ausgewechselt durch Tizians *Anbetung der Hirten*, 203. Van der Doorts Nrn. [71-92, 102] fehlen im späteren Verzeichnis, ein Porträt *Maria Stuarts* kam hinzu. Zu den Skulpturen kam der Kopf eines jungen Mannes (202, Nr. 7, vielleicht Van der Doorts Nr. 20), auch verzeichnete Van der Doort 25 Büsten auf den 23 Sockeln, je zwei auf Sockeln 18 und 20 (vgl. die Nrn. 28, 29, 30, 32), nicht 23, wie später beschrieben.

⁹³ Durch einen kleinen Raum mit 23 Gemälden gelangte man von der Galerie in das Frühstückszimmer des Königs. Im ersten Stock befanden sich in diesem Bereich der *withdrawing room*, eine Art Schleuse zwischen *privie chamber* und *privie gallery*, Asch, 129 f.

⁹⁴ Ancrom und Monmouth hatten Karl I. 1623 nach Spanien begleitet und dienten später als *bedchambermen*, ihre Gemahlinnen waren Gouvernanten der Kinder Karls I. Zu den Problemen, die einige dieser Gemächer als Anbauten im Garten schufen, s. Colvin IV., 325 f. Sie waren teilweise auf Pfählen erbaut und möglicherweise nur über die obere Galerie oder Treppen erreichbar, *ibid.* Dafür spricht auch, daß 1638 außen zur Themseseite in der Höhe des Obergeschosses ein Gang gebaut wurde, der zu den Gemächern des Kronprinzen führte, Colvin IV., 338.

⁹⁵ Colvin IV., 19, 310 f.

⁹⁶ Colvin IV., 19, vermutet, daß Franz I. sie in seiner *Galerie d'Ulysse* in Fontainebleau mit 500 Fuß (152,4 m) übertreffen wollte. S. auch *ibid.*, 20. Möglicherweise befand sich hier ein Fresko der *Krönung Heinrichs VIII.*, 1531-32 sind für „the King's Manor at Westminster“ Malerarbeiten belegt: „the Coronacion of our saide Soueraigne lorde made and sette oute in the nether galerye by the orcheyarde“, zit. nach Auerbach, 13. Sie hält es für den Palast von Westminster, Colvin, IV., 310, für Whitehall. In den Inventaren Karls I. wird es nicht erwähnt.

⁹⁷ Millar (1958-60), 166, Nrn. 10, 13, 167, Nr. 14. Diesen Skulpturen schloß sich die freie Skulpturengalerie im Obstgarten an, Colvin IV., 249; A. H. Scott-Elliot, „The Statues from Mantua in the Collection of King Charles“, *Burlington Magazine* 101 (1959), 218-227, 221 f. Obstgarten und *privie garden*, vor seiner Umwandlung durch Heinrich VIII. auch als Obstgarten genutzt, wurden von den Stuarts kaum verändert. Den Garten umgab eine Backsteinmauer, die 1600-1 ein Tor zum Landungssteg erhielt. Ein Brunnen hatte zwei Becken und zwei Bronzesäulen, die eine quadratische, vierseitige Uhr trugen. Eine weitere Uhr scheint sich an einem Gebäude befunden zu haben, eine alte Sonnenuhr wurde 1620-1 ersetzt. Neben Obstbäumen war der Garten bepflanzt mit niedrigen Ligusterhecken, Stachelbeeren, Lorbeer, Berberitzen, Moschusrosen und Kräutern. Niedrige Mauerchen und bemalte Balken faßten die Beete ein, auf zwölf etwa 1 m hohen Pfählen saßen die Wappentiere der Tudors, die durch die Türöffnungen auf dem *Familienbildnis Heinrichs*

Gemälde stammte aus Mantua,⁹⁸ zehn weitere aus der Sammlung Daniel Fröschels. Fünfzehn Bilder hatte Karl I. einzeln erworben, fünf, darunter ein hl. *Sebastian* Leonardos und ein *Kopf eines alten Mannes* von Van Dyck, bereits als Prince of Wales [28, 48, 72, 91, 92]. Weitere fünf hatte der König getauscht, vierzehn waren Geschenke, allein fünf von Lord Ankrom, die zum Teil neben und über seiner Tür hingen [73, 82, 84, 87, 101]. Zur Herkunft der übrigen machte Van der Doort keine Angaben. Die Künstler waren meist in Venedig und Rom tätige Italiener des Cinquecento, daneben einige Flamen und Holländer sowie spanische und deutsche Maler, die wenigsten Zeitgenossen. Neben religiösen und mythologischen Darstellungen überwogen Porträts, die jedoch wie die Skulpturen meist anonym blieben. Außer den Selbstporträts von *Bronzino* [16], *Pordenone* [19], *Giulio Romano* [21] und *Rembrandt* [87] lassen sich nur die Bildnisse des *John de la Casa* [5], der *Lady Denny* [52] und der *Töchter Philipps II.* [82] benennen. Damit steht diese Galerie in auffälligem Kontrast zu den meisten anderen Galerien Karls I. und Henrietta Marias, die stets eine große Zahl an Porträts von Verwandten, Vorfahren und Mitgliedern anderer Königshäuser zeigten. In der *long gallery* hingen darüber hinaus sieben Landschaften teils mythologischen Inhalts, zwei Genreszenen [39, 41]⁹⁹ und ein Stilleben [20].

Abraham Van der Doort verzeichnete den Zugang zum Obstgarten am südlichen Ende der Galerie bei den Bildern [59] und [60] und beschrieb erst dann die Fensterseite zum Garten hin. Er begann daher an der nördlichen Stirnseite und schritt dann die Galerie im Uhrzeigersinn ab. Van Dycks großes *Familienbildnis* hing also nicht an der Seite, die den im Bild gezeigten

VIII. zu sehen sind. Die Gestaltung des Gartens verschmolz den praktischen mit dem heraldischen Aspekt. 1600-1 kamen sechs Sitzbänke mit einer Aedikula-artigen Rahmung hinzu. Jakob I. ließ 1607-9 um den Brunnen seine Initialen und die seiner Frau und drei Kinder aus Kieselsteinen legen. Colvin III., 132, IV., 316 f., 337, 342. Zu den *Tudor beasts* s. Anglo (1993), 196, 199 f.

⁹⁸ 16 der 42 Bilder finden sich im Mantuaner Inventar von 1627. Karl I. übernahm nicht ihre originale Hängung, sondern trennte zusammengehörige Bildpaare [7, 35] und Bildgruppen [44, 46, 63, 69, 71, 76]. Ich gebe im folgenden die Nummer bei Millar in eckigen Klammern, den Wortlaut und die Seitenzahl von d'Arco, sowie in runden Klammern Seitenzahl und Nummer bei Luzio. [7, 35]: 2. quadri, in uno l'incendio di Roma dove Nerone stà sonando: in l'altro un imperatore con un aquila sopra la spalla. di mano di Giulio Romano. L. 240, 160 (115, Nr. 303); [14]: ... nell'altro l'europa sopra un toro, opera di Giulio Romano, stimato scudi 20, 160 (114, Nr. 302); [21]: 1. con il ritratto di Giulio Romano - L.60 (16), 155 (94, Nr. 50); [29]: 1. con Erode et la Erodiade che porta la testa di S. Giovanni - L. 30, 155 (94, Nr. 61); [44, 46, 63, 69, 71, 76]: 8. quadri mezze figure di diversi santi inverniciati di mano del Feti. L. 420, 166 (133, Nr. 664); [57]: 1. quadro con ritratto a mezza figura quel ha una spada in mano. - L. 24, 156 (96, Nr. 107); [58]: 1. con il martirio de innocenti, opera di Brugel - L. 240, 166 (132, Nr. 650); [61]: 1. ritratto d'un soldato armato, mezza figura con cornice, L. 24, 155 (94, Nr. 63); [62]: 1 - con Aristotile cavaliato (sic) da sua moglie ignuda. L. 120, 158 (106, Nr. 241); [94]: 1. con una donna et huomo nudo. - L. 24, 155 (93, Nr. 38).

⁹⁹ Sie hingen rechts und links der ersten Tür zu den Gemächern des Herzogs von Lennox. Das Werk Bassanos [39] zeigte einen lachenden Narren, der am Schwanz einer Katze zieht, während ihm ein Junge Blut auf den Kopf gießt und ein Dritter Geige spielt. Auf dem anderen Bild [41] hält ein betrunkenener Aufschneider lachend eine Viola da Gamba. Gegenüber, neben der Tür Monmouths, hing ein Porträt des Narren des Herzogs von Mantua als „fett Naked Baccus“ [74]. In völligem Kontrast dazu hingen neben der zweiten Tür von Lennox Darstellungen eines alten Mönchs von Fetti [46] und einer alten Holländerin von Heemskerck, [48]. Auch die Supraporten kontrasterten: Über der ersten Tür hing das Bild einer weißgekleideten Frau von Palma Vecchio [40], während über der zweiten Tür das Porträt eines Mannes in einem schwarzen Gewand und einer schwarzen Mütze hing [47]. Da diese zwei Gruppen völlig aus dem (bis auf [62]) ernsthaften Rahmen der Galerie herausfallen, ist zu überlegen, ob sie vielleicht als augenzwinkernder Kommentar des Königs zu seinem engen Freund und Cousin James Stuart zu verstehen sein könnten. Zu Karls I. Humor s. Sharpe (1992), 191 f.

Parlamentsgebäuden zugewandt ist, wie anzunehmen wäre. Es hing an der Nordseite der Galerie, zu den Privatgemächern des Königs hin, vermutlich war an der Südwand durch die Tür nicht genügend Platz. Die Hängung des Bildes täuschte demnach keinen Blick von der Galerie auf Westminster vor, vielmehr blickte der König in die Richtung der hinter ihm dargestellten Gebäude.

Die enorme Länge der Galerie, die unbekanntes Maße der Fenster und die nicht näher bestimmte Platzierung der Skulpturen erschweren eine Rekonstruktion. Die Bilder scheinen hier neben-, nicht übereinander gehängt worden zu sein. Die wenigen größeren Formate hingen an der Ostwand in der Mitte der unteren Hälfte [42] und zum oberen Ende hin [10, 4]. An der gegenüberliegenden Seite befanden sich zwei größere Bilder im Zentrum [82, 84] und ein weiteres in der Mitte der oberen Hälfte [95]. Die kleinen Formate dienten entweder als Supraporten [5, 9, 16, 30, 47, 75] oder hingen auf den Pfosten zwischen den Fenstern. Diese vier unterschiedlich breiten Fenstergruppen könnten sich ungefähr gegenüber der Gemächer von Lennox, des Kamins [33], der Gemächer Hamiltons und der unbestimmten Tür [5] befunden haben. Van Dycks *Familienporträt* wurde von links gut beleuchtet [100, 101], was dem Lichteinfall auf dem Gemälde von links oben, „pijntit opan raecht lijeht“; entspricht. Die Verteilung und die Thematik der Gemälde erfolgte auch hier nach den bereits beobachteten Prinzipien von Wiederholungen und Echos. So finden sich je drei Darstellungen von *Diana und Actaeon* [2, 23, 88] und dunklen Männern [5, 47, 79], vier Gemälde mit *Judith* oder *Herodias* [24, 29, 70, 103], fünf Bilder zeigten *Johannes den Täufer* [12, 15, 29, 70, 71]. Nachtstücke [17, 50], Darstellungen von Schäfern [13, 26] und Szenen aus der Geschichte Roms [7, 35] wiederholten sich ebenso wie Darstellungen der *Geburt Christi* [45, 51], *Maria mit dem Kind* [38, 73, 100] oder verschiedener Heiliger [30, 46, 63, 69, 72, 76, 96]. In manchen Kombinationen, wie der *Fama* [22] neben den Künstlerselbstporträts [16, 19, 21, gegenüber 87] oder des brennenden *Rom* [35] neben dem Kamin, sind die gegenseitigen Bezüge deutlich. Im unteren Teil der Galerie, zum Obstgarten hin, kamen außer den Bildern [59], [60] an der Stirnwand und [62] keine mythologischen Darstellungen vor. Diese fanden sich verstärkt im oberen Bereich und enthielten neben drei Werken zur *Geschichte Amors und Psyche* [2, 4, 10] gegenüber *Apoll und Proserpina* [99] hauptsächlich Themen aus Ovids *Metamorphosen* [3, 14, 23, 88, 98] und antike Tugendheldinnen [32, 86]. Die religiösen Gemälde behandelten nahezu ausnahmslos, bis auf [13, 20, 24, 94], Szenen aus dem Leben Christi, sie sind jedoch nicht chronologisch gereiht.

Van Dycks *Porträt der königlichen Familie* übertraf an Größe weit die übrigen Gemälde. Zahlreiche Bilder wiederholten oder illustrierten einzelne Aspekte dieses Hauptwerks der Galerie. Auf fünf Gemälden erschien Johannes der Täufer, dessen Festtag, der 24. Juni, der Hochzeitstag des englischen Königspaares war. Darstellungen von Kindern, Marias mit dem Kind oder der hl. Familie waren häufig und können als Verstärkung des zentralen Motivs gelten [38, 42, 45, 51, 58, 73, 80, 93, 100 und die Skulptur 8]. Das Stück „where Socrates is ridden by his naked wife“ [62] und der triebhafte *Kentaur* [59] am anderen Ende der Galerie warnten vor der Macht der Frau und deren sündhafter Liebe. Als verkehrte, negative Abbilder

betonten sie die Treue, die Keuschheit und den Gehorsam der Ehefrau Henrietta Maria. Die Geschichte von Cupido und Psyche, die später das Ausstattungsprogramm in Greenwich bestimmen sollte, reflektierte die Liebe des Königspaares. Auch der *Raub der Sabinerinnen* [86] und *Apoll*, der Proserpina aus der Unterwelt befreien will [99], hatten eheliche Liebe zum Thema. Die Aufgabe des Königs, seine Familie und damit sein Volk zu beschützen und für ihr Wohl zu sorgen, wurde in den Darstellungen der Schafhirten [13, 26] und des *Aktes der Barmherzigkeit* [94] aufgegriffen. Seine administrative Tätigkeit zur Gesetzgebung und der Einhaltung der Gerechtigkeit könnte in den Werken zur *vita contemplativa*, wie den Gelehrten, Evangelisten und *Christus bei Maria* [5, 50, 56, 76, 84], und zur Gerechtigkeit angesprochen worden sein, wie der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* [55] oder der gute und der böse Dieb [34, 36]. Der christliche Glaube, zentral für einen nach Gottes Gesetzen regierenden König, wurde personifiziert in der Gestalt des Glaubens mit dem Kelch des Abendmahls [31]. Auch die alttestamentarischen Geschichten um Moses [13, 20], die zahlreichen Darstellungen der Mönche, Heiligen und Märtyrer und die Szenen aus der Passion Christi haben die Glaubensstärke zum Inhalt. Das Haltungsmotiv Karls I. entstammte Bildformen von Jupiter und Christus. Jupiter fand sich am anderen Ende der Galerie mit Pallas und einer Gestalt, die seine Donnerkeile hielt [60]. Wie bereits erläutert, erhielt der König die Legitimation zur Herrschaft von Gott, er war dessen Stellvertreter auf Erden. Die Einsetzung Petri als Hüter der christlichen Herde [26] entsprach dieser Vorstellung. Die Geschicke der Regierung Karls I. lagen in der Hand höherer Mächte: Die *Fortuna* [102] hing unmittelbar neben seinem Porträt.

Die Ausstattung dieser Galerie konnte inhaltlich in hohem Maße auf den ikonographischen Gehalt des Hauptwerks an der Stirnwand bezogen werden. Ob dies beabsichtigt war, muß jedoch auch hier dahingestellt bleiben.

III. Ganzfigurige Darstellungen des Königs und der Königin

39, 40, 41

1. Die Porträts in Windsor und Potsdam, 1636 und 1637

Öl auf Leinwand
248,3 x 151,2 cm
Signiert und datiert:
Anto^o van dyck
Eques Fecit 1636
unter den Initialen
CR und einer Krone
H. M. Elizabeth II.,
Windsor Castle
RCIN 404398

Das *Porträt Karls I. in Staatsroben* ist in zwei signierten und datierten Fassungen erhalten. Für das Bild in Potsdam ist ein Pendant mit Henrietta Maria überliefert. Ob das Original in Windsor ursprünglich auch ein Pendant besaß oder ob dieses erst später als Ergänzung für die Potsdamer Replik geschaffen wurde, konnte nicht geklärt werden.¹

Karl I. steht im Bildzentrum und wendet sich in Dreiviertelansicht nach rechts. Er trägt einen dunklen, dick mit Hermelin gefütterten Mantel mit einer goldenen Borte, darunter ein weißes Seidenhemd. Ein schwerer Umhang aus demselben Material wie der Mantel fällt lang zu Boden. Darüber liegen ein

¹ Während von Karls I. Porträt über 20 Kopien existieren, sind mir von dem Bild Henrietta Marias nur sechs bekannt, was für eine Konzeption als spätere, relativ unzugängliche Ergänzung sprechen würde, vgl. jedoch Millar (1963), 95. Zu den Kopien nach dem Porträt Karls I. s. *ibid.*; Ingamells, 113, Nr. P 112; Hedley, 110-113, 132 f.; Haverkamp-Begemann, 134, Nr. 44; Zu den Kopien nach dem Bildnis Henrietta Marias s. Eckart, 34 f., Nr. 41, weitere Kopien sind in Besitz des Commonwealth Relations Office (215,9 x 152,4 cm), im Kunsthandel (Sotheby's, 11. und 12. Juni 1996 (437), ehem. Marquess of Bristol auf Ickworth (216 x 119,5 cm)) und in Privatbesitz. Eine Kopie des Kopfes ist im Musée Condé, Chantilly, Inv. Nr. 135. Eine ganzfigurige Kopie befand sich ehemals in Blenheim, Scharf, 172 f. Beide Bilder sind als Paar in der schottischen NPG, Edinburgh, und in Capesthorpe, Hutchison, 30, Nr. 951 (243,8 x 142 cm), 32, Nr. 952 (247 x 151,2 cm).

breiter Spitzenkragen und der *Great George*. Der König stützt die rechte Hand in die Seite, während der linke Arm auf dem Schwertgriff ruht und die Hand hinab hängt. Eine links im Hintergrund bis auf den Boden fallende rotgoldene Draperie paßt farblich zu den Borten der Gewänder, der Ordenskette und den Rosetten der Schuhe. Rechts erhebt sich in einem rechtwinkligen Mauerausschnitt eine Säule mit attischer Basis. Daneben liegen auf dem Sims der leicht gekippte Reichsapfel und die Krone. Im Hintergrund wird ein bewölkter Himmel sichtbar. Der Boden ist auf dem Gemälde in Windsor einfach und undifferenziert, auf dem Potsdamer Bild liegt ein Teppich. Dort fehlt auch der Reichsapfel, die Krone ist etwas einfacher gestaltet. Die Wolkenbildung wirkt gleichmäßiger und ruhiger.

Karl I. vollzieht in seiner Haltung eine fast unmerkliche Drehung. Während Füße und Augen auf den Betrachter gerichtet sind, wendet sich die Hüfte stärker nach rechts. Die Schultern sind hingegen durch die Armhaltungen wieder mehr zum Betrachter gedreht. Der Oberkörper neigt sich dabei etwas nach hinten. Durch diese leichte Torsion trägt Karl I. gleichzeitig der Beziehung zum Betrachter und zu seiner Frau im Pendant Rechnung. Darüber hinaus lockert die Bewegung die durch die Achse der Säule gefestigte Haltung wieder auf. Die versetzte Stellung der Füße und die Haltung der Hände betonen die würdevolle und elegante Pose des Königs. Ein echter Kontrapost scheint jedoch trotz der offenbar unterschiedlich belasteten Beine nicht ausgebildet zu sein.

Die bequeme und natürliche Stellung der Beine mit dem Standbein in der Seiten- und dem Spielbein in der Vorderansicht war eine Reaktion auf die dominante Grätschstellung.² Sie ist die im 17. Jahrhundert am häufigsten dargestellte Beinhaltung und gipfelt in Velázquez Porträts Philipps IV., wo die Beine hintereinander „zusammen ein Minimum an Bildfläche“ einnehmen.³ Betont wird nun die Körpergröße. Auf dem Porträt *Karls I.* sind die Füße weder ganz von vorne noch ganz von der Seite gezeigt, sie sind leicht schräg gestellt. Die durch Armhaltung und Umhang breit ausladende Gestalt erhält so durch die Füße ein stabiles Fundament. Die stabilisierende und nobilitierende Wirkung der Säule wurde bereits angesprochen.

Karls I. lange, hermelingefütterte Gewänder sorgten für Verwirrung. Walpole bezeichnete sie als Krönungsornat, während Cust, Van Puyvelde und Waterhouse sie für die Roben des Hosenbandordens hielten.⁴ Nachdem bereits 1899 Ernest Law den Terminus *state robes* eingeführt hatte, setzte er sich mit Oliver Millars Publikationen durch.⁵ Krönungs- und Parlamentsroben waren purpurrot, sie können daher hier ausgeschlossen werden.⁶ Auch die

² Tikkanen, 42, 46.

³ Tikkanen, 46.

⁴ Walpole, 320; Cust (1900), 105, 163; Van Puyvelde (1950), 86; Waterhouse (1954), 45.

⁵ Law, 85; *Flemish Art*, 42, Nr. 31; Kat. Nottingham, Nr. 15; Kat. Queen's Gallery, 13, Nr. 8; *Kings and Queens*, 58, Nr. 30.

⁶ Legg, xxii, beschrieb das Krönungsgewand als rote Parlamentsrobe aus Seide und Hermelin, dies bestätigt der Augenzeugenbericht Sir Simonds D'Ewes', der von „purple robes“ spricht. Nach der Krönung trug Karl I. schwarze Samtoben mit Hermelinsaum. James Orchard Halliwell (Hg.), *The Autobiography and Correspondence of Sir Simonds D'Ewes, Bart., during the reigns of James I and Charles I*, 2 Bde., London 1845, II., 177. S. auch Sir William Sanderson, *A Compleat History of the Life and Raigne of King Charles from His Cradle to his Grave*, London 1658, 28; Cumming in MacGregor (1989.1), 326. Die Farbe des Gewandes auf dem Porträt ist nicht genau zu bestimmen. Law, 86, sprach 1899 von „purple velvet“; Van Puyvelde (1950), 170, empfand sie als blau. Auf der Kopie in Hartford ist sie dunkelgrün, Haverkamp-Begemann, 134.

Öl auf Leinwand
233 x 118 cm
Datiert 1637
Neues Palais,
Potsdam
Inv. Nr. GK 1915

Öl auf Leinwand
240 x 119 cm
Signiert und datiert:
S. AV Dyck F
(AV ligiert)
1637 unter den Initia-
len MHR und einer
Krone
Bildergalerie,
Potsdam-Sanssouci
Inv. Nr. GK 1919

ebenfalls roten Gewänder des Hosenbandordens sind nicht dargestellt. Sie sind erkennbar an den Kordeln mit den zwei großen Tasseln, wie sie auf Van Dycks *Porträt des Grafen Danby* zu sehen sind.⁷ Karl I. hatte sich als Prince of Wales auf einem Bildnis für seinen Onkel Christian IV. von Dänemark im Ornat des Hosenbandordens darstellen lassen. Später malte ihn Daniel Mytens in den Ordensroben,⁸ dieses Bild diente Van Dyck als Vorlage für das Haltungsmotiv.

Die Staatsgewänder, in denen Karl I. hier zu sehen ist, wurden bei offiziellen zeremoniellen Anlässen getragen, wie bei der Verleihung von Adelstiteln oder Akten der Gesetzgebung. Auf seinem Siegel thront er zwischen den Wappenhaltern Löwe und Einhorn in einem vergleichbaren langen Gewand.⁹ In den aufwendig gestalteten Initialen der Adelspatente für Henry, 5. Graf von Huntington von 1629¹⁰ und für William Alexander von 1634, Edward Norgate zugeschrieben, thront Karl I. ebenfalls in langen Hermelingewändern. Auf der Initiale des Dokuments für Alexander verleiht der König den Titel.¹¹ Ein Stich des Reinier Persijns nach Isaac Isacsen von 1651 zeigt eine Allegorie der Hochzeit von Wilhelm II. und Maria Stuart. Links sitzen Karl I. und Henrietta Maria unter einem Baldachin. Während Karl I. erneut im Hermelin erscheint, trägt seine Gemahlin Kleider nach der zeitgenössischen Mode.¹² Die Staatsroben symbolisieren mit den Insignien die königliche Würde und Souveränität des Trägers. Ihre Materialien wie Hermelin oder Borten aus Goldfäden waren Luxusgüter und nur den Mitgliedern der Königsfamilie und dem höchsten Adel vorbehalten.¹³ Ein Kleidungsstück, das dem bis zu den Waden reichenden, hermelingesäumten Gewand mit dem dreieckigen Schulterteil und bis zu den Ellenbogen reichenden Ärmeln entsprach, wurde 1650 beim Verkauf des königlichen Besitzes als „kirtle“ bezeichnet und mit einem Hut auf £6 geschätzt.¹⁴

42 Die Darstellung der englischen Könige im Hermelin hatte eine bis weit ins Mittelalter zurückreichende Tradition. Seit Edward III. (1327-1377) galt er als königlicher Pelz und wurde mit der Tudordynastie zum Symbol für die Majestät und Souveränität des Königs.¹⁵ Um 1600 hatte sich Elizabeth I. in ihren Krönungsgewändern malen lassen. Die Königin erscheint frontal vor blauem Samt in ihrem goldenen *kirtle*. Der Umhang, der *mantle of estate*, ist mit Hermelin gefüttert und silbern mit Rosen, Rosenknospen und *fleurs de lys*

⁷ Millar (1982), 62 f., Nr. 20. Zu den Roben Cumming in MacGregor (1989.1), 344 ff.; Mansfield, 46 ff.

⁸ Hearn 212 f., Nr. 142; ter Kuile (1969), 61, Nr. 34. S. a. Wheelock in Vlieghe (2001), 156.

⁹ Das sog. „Fifth Seal“; es ist mit dem vierten Siegel identisch, das von 1640-44 in Gebrauch war, vgl. Kantorowicz (1990), 46, Anm. 1, Abb. 3.

¹⁰ Maggs. Bros., *Royalty 2400 BC - AD 1977*, London 1977, Nr. 151.

¹¹ Auerbach, 138 f. Zu einer ähnlichen Darstellung Jakobs I. s. Strong (1983), 146, Nr. 239, eine Urkunde, in der Henry der Titel *Prince of Wales* verliehen wird. Die Initiale mit den verschlungenen Bändern und der sie ausspeiende Drache ist der des Dokuments für Huntington vergleichbar.

¹² De Jongh (1986), 153, Abb. 27 c. Die Abbildung ist Izaack Commelyn, *Frederick Hendrick. Zyn leven en bedruyf*, Amsterdam 1651, entnommen.

¹³ Cumming in MacGregor (1989.1), 342 zum Pelz, 326 zu Goldstoffen und -spitzen.

¹⁴ Cumming in MacGregor (1989.1), 344. Möglicherweise handelte es sich dabei um sehr abgenutzte Teile oder kleine Gewänder, die einst Karl I. oder seinem Sohn als Prinz von Wales gehört hatten. Es muß sich jedoch um mit dem Gemälde vergleichbare Stücke gehandelt haben.

¹⁵ S. Buck, 124. Das bekannteste Bild ist wahrscheinlich *Richard II.*, Edwards III. Nachfolger, in der Westminster Abbey, Gordon, 40, Taf. 26.

bestickt.¹⁶ Durch das steife Kleid und den gewaltigen Umhang wirkt die Gestalt Elizabeths I. pyramidal und amorph. Ihr langes blondes Haar, das sich über den Schultern der Form des Umhangs anpaßt, und der eingedrückte Spitzenkragen, der ihr Gesicht nahtlos mit dem Gewand verbindet, verschmelzen Kopf, Körper und Gewand zu einer Einheit. Die Person Elizabeth Tudor und die königliche Majestät Englands sind auf diesem ikonischen Bild eins.

Paul Van Somer zugeschrieben ist das Porträt *Jakobs I. in Staatsroben* von etwa 1620. Der König steht auf einem Teppich vor einem Fenster mit Ausblick auf das Banqueting House.¹⁷ Wie seine Vorgängerin ist er gekrönt und hält Reichsapfel und Szepter. Durch die tiefenräumliche Illusion mit dem Fensterausblick ist dieses Bild stilistisch und konzeptionell weit entfernt von der flächigen Darstellung Elizabeths I. Auch scheint Jakob I. die Staatsroben und Insignien nur zu präsentieren, er wirkt kaum wie derjenige, der die Macht, die sie verkörpern, innehat. Der Realitätsgewinn in der Wiedergabe hatte einen Verlust an Aussagekraft zur Folge, da die Form den Inhalt nicht mehr analog vermitteln konnte. Van Dyck verzichtete auf das theatralische Element dieses Vorläufers. Er legte die Insignien auf den Fenstersims und verlieh Karl I. in seiner Körperhaltung jene Majestät, die in den Staatsroben und der Krone symbolisiert werden. Der König trägt die Gewänder mit einer eleganten Selbstverständlichkeit, die Jakob I. auf seinem Porträt fehlt und die Karl I. wie Elizabeth I. die Königswürde bildlich verkörpern läßt.

Van Dyck übernahm die Haltung des Königs aus Mytens' *Porträt Karls I. in den Gewändern des Hosenbandordens*, veränderte jedoch die Fußstellung. Der rechte Fuß rückte weiter nach vorne, entspannte die Hüftachse und bewirkte dadurch eine gelöstere Haltung. Auch schloß Van Dyck die bei Mytens offenen Gewänder und vermied so den verwirrenden und überladenen Eindruck des früheren Porträts. Die parallel unterhalb des Kopfes verlaufenden weißen Hermelinsäume des Gewandes strecken nun optisch den Körper. Die Gestalt des Königs wirkt ruhig und konzentriert, das ganze Bild erscheint klarer. Indem Van Dyck die übernommenen Formen vereinfachte, steigerte er den Ausdruck.¹⁸

¹⁶ Strong (1963), 54, Nr. 7; Arnold, 727 f. Elizabeth I. hatte diese Gewänder am Tag ihrer Krönung, dem 15. Januar 1559, und während der „recognition procession“ am vorherigen Tag getragen. Sie waren bereits von Maria Tudor bei ihrer Krönung benutzt worden, für Elizabeth I. hatte man nur die Ärmel und das Mieder des *kirtle* erneuert. Das Bild konnte dendrochronologisch auf 1600-10 datiert werden, John Fletcher, „The Date of the Portrait of Elizabeth I. in her Coronation Robes“, *Burlington Magazine* 120 (1978), 753. Zur Miniatur Hilliards s. Strong (1983), 131 f., Nr. 211. Er vermutet, das Gemälde und die Miniatur gingen auf ein verlorenes Original der Lavinia Teerlinc zurück.

¹⁷ Millar (1963), 81, Nr. 104. S. auch Howarth (1997), 125.

¹⁸ ter Kuile (1969), 61, Nr. 34. Mytens malte es 1633 für Strafford, es war sein letztes Porträt des Königs, Roberts (1999), 13. Mytens hatte die Körperhaltung bereits 1629 in seinem Meisterwerk, dem Porträt des *James Hamilton* vorbereitet, Millar (1972), 27, Nr. 23. – William Hogarth kritisierte die Einfachheit dieses Porträts Karls I.: „The dancing-room is also ornamented purposely with such statues and pictures as may serve to a farther illustration. Henry viii. fig. *, makes a perfect x with his legs and arms; and the position of Charles the first, fig. †, is composed of less-varied lines than the statue of Edward the sixth ...“; William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, [1753] repr. Menston 1971, 137. Ursprünglich hatte Hogarth schreiben wollen, „K Charles the first ... taken from one of vindike best at Kensington & as fine a picture as nead be painted yet it hath simplicity without grace, bordering upon tameness, for want of given some parts of it a gentle turn or two which could not have hurt the simplicity [n]or would it have been inconsistent with his character“; Joseph Burke, *William Hogarth. The Analysis of Beauty With the Rejected Passages from the Manuscript drafts and Autobiographical Notes*, Oxford 1955, 181.

41 Das Pendant Henrietta Marias in Potsdam nimmt deutlich Bezug auf das Porträt Karls I. Der Hintergrund wiederholt sich mit rötlich-goldener Draperie, Säule und Fensterausblick. Unterschiedliche Muster in Teppich und Vorhang verhindern eine Monotonie, hinter dem Sims wächst ein Baum. Die Königin steht in Dreiviertelansicht nach links ihrem Mann zugewandt, auf ihrem Kopf sitzt eine kleine Krone. Wie Karl I. trägt sie einen langen, hermelingefütterten Umhang. Auch der untere Rocksaum ihres dunklen, silbrig-blauen Kleides ist breit mit Hermelin eingefasst. Die Ärmel reichen nur bis zu den Ellenbogen. Das Mieder, ebenfalls aus Hermelin, hat die Form einer *fleur de lys* und ist reich mit Perlen und großen Edelsteinen besetzt. Während Henrietta Maria mit der linken Hand ihr Gewand rafft, ruht die Rechte an der Kante des Tisches neben ihr. Auf ihm liegt eine goldfarbene Decke, darüber eine weitere Decke in Blau-Schwarz. Eine Glasvase ist mit drei voll erblühten, weißlich-rosafarbenen Rosen gefüllt. Die Körperhaltung der Königin erinnert an ihr frühes halbfiguriges Bildnis in Windsor, ist jedoch weiter zum Betrachter gedreht und wirkt, wie unter der Last der schweren Gewänder, steif und zurückhaltender.

44 Das Motiv des Kleides mit dem ungewöhnlichen Mieder geht zurück auf zwei Porträts ihrer Mutter Marie de'Medici von Franz Pourbus d. J. und ihrer Schwägerin Anna von Österreich, Gemahlin Ludwigs XIII., von Rubens. Auf dem monumentalen Porträt im Louvre,¹⁹ das Pourbus um 1609-10 für die Serie der Könige und Königinnen der *Petite Galerie* des Louvre malte, steht Marie de'Medici unter einem Baldachin nach rechts in einem weit ausladenden blauen Gewand, das mit goldenen *fleurs de lys* bestickt ist. Der mit Hermelin gefütterte Umhang besteht aus demselben Material. Das Mieder in Form einer *fleur de lys* greift das Dekorationsmuster der Roben wieder auf. Im gleichen Kleid, diesmal in halber Figur und nach links gewandt, stellte sie Pourbus 1611 auf ihrem Porträt in den Uffizien dar.²⁰ Diesem Bild sehr ähnlich ist das Bildnis ihrer Schwiegertochter Anna von Österreich in Los Angeles, das Rubens möglicherweise nach dem Tod von Pourbus vollendete.²¹ Bis auf die Haltung der Hände und den etwas weiter gebauschten Umhang bestehen zwischen den Porträts keine großen Unterschiede.

Das Kleid Henrietta Marias ist wesentlich einfacher als das ihrer Mutter und Schwägerin. Die goldenen gestickten *fleurs de lys* fehlen, der Stoff der Ärmel ist nur noch in einer Reihe durchbrochen, durch den die Seide des Untergewandes gezupft wurde. Das Mieder ist kleiner und liegt im Hüftbereich enger am Körper an. Zwar wurden die Grundelemente seiner Dekoration, wie die kreuzförmige Anordnung der Perlen, wieder aufgegriffen, der Schmuck insgesamt jedoch verändert. Die Königin wirkt schlanker und gestreckter durch den ungehindert lang zu Boden fallenden Umhang, der bei den früheren Porträts gerafft war und wie mit den Ärmeln verbunden schien.

¹⁹ Edouard Michel, *Musée National du Louvre. Catalogue Raisonné des Peintures du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures Flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris 1953, 239-241, Nr. 2072.

²⁰ Langedijk, II., 1242, Nr. 86,10.

²¹ Huemer, 141 f., Nr. 22. Anna von Österreich ließ sich in diesem Kleid auch ganzfigurig darstellen. Später porträtierte Beaubrun Maria Theresia, Gemahlin Ludwigs XIV., in einem Kleid mit ganz ähnlichem Mieder. Constans II., 1021, Nr. 5719; I., 67, Nrn. 360, 363, 362.

Bei dem Kleid, in dem sich im Abstand von zwölf Jahren auch die Schwiegertochter und nach weiteren fünfzehn Jahren die Tochter porträtieren ließen, handelte es sich um eins der drei Lieblingskleider Marie de' Medicis,²² wahrscheinlich um ihr Krönungsgewand.²³ Rubens malte es auf dem Bild ihrer Krönung in St. Denis für den *Medici-Zyklus* im Louvre.²⁴ Ob Anna von Österreich später dasselbe Kleid trug, sich ein identisches anfertigen ließ oder ob Rubens schlicht die Vorlage von Pourbus übernahm, bleibt ungeklärt.²⁵ Unter den sechs Bildnissen Marie de' Medicis, die in Karls I. Sammlung hingen, befand sich zwar eins von Pourbus d. J. „at Length in a black Sattin. sute ...“; jedoch keines im Krönungsgewand.²⁶

Die Gründe, weshalb Henrietta Maria diese Gewandform übernahm, sind nur zu vermuten. Ihre Mutter und Schwägerin waren Königinnen von Frankreich, das mit *fleurs de lys* übersäte Kleid und der Hermelin symbolisierten diese Stellung. Als Henrietta Maria ein Porträt im Hermelin benötigte, lag es nahe, auf diese durch zahlreiche Kopien bekannten Vorbilder aus ihrer Familie zurückzugreifen. Zwar wurden die Anspielungen auf Frankreich nun auf das Mieder beschränkt, doch genügte dies, um sie als Französin und Tochter Marie de' Medicis auszuweisen. Das Bild ist 1637 datiert. Im Oktober des folgenden Jahres kam ihre Mutter zu Besuch und wurde mit ihrem sechshundert Mann starken Gefolge in St. James's untergebracht. Dieser Besuch war bereits seit längerer Zeit angekündigt gewesen. Ob jedoch zwischen ihm und der Wahl des Kleides auf dem Porträt ein Zusammenhang besteht, muß offen bleiben.

Die Glasvase mit den Rosen kommt in dieser Form auch auf Henrietta Marias ganzfigurigen Porträts in weißem Kleid und in der Eremitage vor, die 1636-37 und 1638 entstanden. Van Dyck wiederholte die Vase auf dem Porträt der Lady Borlase. Er malte es wahrscheinlich 1637, dem Jahr ihrer Hochzeit, aus dem auch das Bild in Potsdam stammt.²⁷ Bereits in Antwerpen und Italien hatte Van Dyck Blumenvasen in seine Porträts integriert. Auf dem Bildnis der Margareta de Vos, Gemahlin des Frans Snyders, in der Frick Collection steht links eine große Glasvase mit drei Rosen, einer Narzisse und einer blauen Blume, vielleicht einer Iris.²⁸ Rote Rosen finden sich ebenfalls in der Glasvase auf dem Porträt des Kardinals Bentivoglio im Palazzo Pitti.²⁹

53, 47

²² G. F. Young, *The Medici*, London³1930, II., 352 f., Davenport, 511 zu Abb. 1362.

²³ „La Roynne se trouva le matin en sa chambre habille de corset, surcot d'Hermine, manteau, ornement de teste, et autres habits Royaux. Son manteau estoit de velours pers semé de Fleurs de Lis d'or en broderie fourré d'Hermine ayant la queue longue de sept aulnes. Son ornement de teste estoit tout garny de pierries son corset aussi de velours pers convert de Fleurs de Lis d'or traict, et son surcot enrichy de gros diamans, rubis et esmerandes, le tout de telle excellence, richesse et valeur, que le prix en est inestimable.“; zit. nach Otto von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens*, Straßburg 1937, 327, Anm. 1.

²⁴ Ronald Forsyth Millen und Robert Erich Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures. A new reading of Rubens' Life of Marie de' Medici*, Princeton 1989, Taf. 33.

²⁵ Laut Davenport, 511, benutzte Anna von Österreich das Gewand Marie de' Medicis. Elizabeth I. trug das Krönungsgewand Maria Tudors, Anna von Dänemark die Gewänder Elizabeths I. Arnold, 728, Anm. 9; Williams, 74. Henrietta Marias Hochzeitskleid bestand aus silber- und goldfarbenem Stoff, der mit goldenen *fleurs de lys* bestickt war, Oman (1936), 26.

²⁶ Millar (1958-60), 5, Nr. 22. S. auch Sainsbury, 355, Nr. 17. Zu ihren anderen Porträts in Karls I. Sammlung s. Millar (1958-60), 1, Nr. 3, 25, Nr. 15, 26, Nr. 22, 140 Nrn. 12, 13.

²⁷ Millar (1982), 92, Nr. 50.

²⁸ Larsen (1988), II., 40, Nr. 68.

²⁹ Larsen (1988), II., 136, Nr. 332.

Die Vase neben der alten Luigia Cattaneo Gentile in Strasbourg ähnelt jener bei Margarete de Vos, während Battina Balbi Durazzo Invrea im Pallazzo Durazzo-Pallavicini in Genua ihre Blumen in ein reich verziertes Metallgefäß stellte.³⁰

Die Rose nahm in der Hierarchie der Blumen den ersten Platz ein.³¹ Ihre Schönheit und ihr Duft machten sie zu Attributen der Venus und der drei Grazien. Die Stacheln erinnerten an die Abwehr und den Schmerz, die zur Liebe gehörten.³² Ihre Vorrangstellung bot sich für eine Analogie mit herausragenden Frauen an. Der König war wie eine starke Eiche, die Königin glich der vollkommenen Rose. Pierre Vallet schrieb 1623 in der Widmung seines *Le Jardin du Roy* an Marie de' Medici: „car vous estes la fleur de toutes les Roynes, qui ont deüancé ce siècle, que vous rendez heureux, vous estes ceste diuine fleur de Florence, qui vnies avec les lys de France.“ Henrietta Maria wurde als Blume Frankreichs bezeichnet. Rosen waren die Attribute der Jungfrau Maria, der Namenspatronin Henrietta Marias, und heraldische Symbole der englischen Könige.³³ Sie können auf den Porträts Henrietta Marias gleichzeitig als Anspielung auf ihren Namen, ihre Schönheit und ihren Rang als Königin Großbritanniens verstanden werden.

Glasgefäße symbolisierten Reinheit und Keuschheit.³⁴ Im mariologischen Kontext standen sie für Maria als *virtutum vas* und ihre unbefleckte Empfängnis. So, wie die Sonne oder das Licht das Glasgefäß durchdrang, ohne es zu zerstören, empfing Maria den Heiligen Geist, die Inkarnation des Logos. Die Vasen mit Lilien auf Verkündigungsdarstellungen sind in dieser Weise zu verstehen.³⁵ Wie E. Wind und ausführlich Ute Davitt Asmus gezeigt haben, galten in der Renaissance Gefäße auf Darstellungen als Sinnbilder für den Körper als Behälter des Geistes, vor allem seiner Tugend. Cicero hatte in seinen *Tusculanae Disputationes* I, 52, die Aufforderung Apolls zur Selbsterkenntnis erläutert und erklärt, der Gott habe damit die Erkenntnis der Seele gemeint, deren Behältnis der Körper sei: „nam corpus

³⁰ Larsen (1988), II., 165, Nr. 404, 143, Nrn. 351, 353. Auch andere Künstler porträtierten Hofdamen mit Blumenvasen, vgl. z.B. Heinz, 145, Abb. 155, *Kaiserin Eleonore* von Justus Sustermans. Vgl. auch Wethey III., 199, Nr. 49, Taf. 107, *Venus und Cupido mit einem Rebhuhn* von Tizian.

³¹ Tillyard, 38. Vgl. auch Crispijn de Passe in *Hortus Floridus ...*, Arnhem 1614, II., 12: „Inter omnes flores principatum Rosa facile obtinet; eiusque in coronis omnibus vsus prope nimius, adeo vt Poetarum versibus decantatissima hodie, per tot elegantium ad huc scriptorum vireta immortalem adoris fragrantiam spargere videatur.“

³² Tervarent II., 323-325; de Jongh (1986), 171 zu Nr. 33. Auf Tizians *Venus und Cupido mit dem Rebhuhn* steht rechts eine Glaskanne mit Rosen, Wethey III., 199, Nr. 49. Vgl. auch Hilliards berühmte Miniatur eines jungen Mannes inmitten von Rosen, vielleicht Robert Devereux, 2. Graf von Essex, im Victoria and Albert Museum, Strong (1983), 156 f., Nr. 263.

³³ Ben Jonson hatte Henrietta Maria in einem Gedicht „flowre of France“ genannt, Baynes *Coiro in Corns*, 33. Zur Tudor Rose s. Anglo (1993), 197 f.; zur Übernahme des Motivs durch Jakob I. als Vereiniger der Reiche s. Fredlund, 49. Vgl. auch Van Dycks Porträt der *drei ältesten Kinder Karls I.* in Turin, Millar (1982), 60 f., Nr. 18, 61, Anm. 1.

³⁴ Grimm (1993), 32, vgl. auch *id.*, *Stilleben. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, Darmstadt 1995, 55, Abb. 30, Detail aus Caravaggios *Maria Magdalena*, und Abb. 31, Skizzenblatt Ambrogio Figinos. Ähnliche Vasen erscheinen auch auf Caravaggios Bild des Jungen, der von einer Eidechse gebissen wird, und auf Elsheimers *Judith und Holofernes*, W. Friedländer, Taf. 9; Andrews, Taf. 55.

³⁵ Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk (Hg.), *Marienlexikon*, 6 Bde., St. Ottilien 1994, Bd. 6, 564 f.; Davitt Asmus, 97, 118. Blumenvasen können auf Porträts möglicherweise Anspielungen auf eine Schwangerschaft sein, vgl. de Jongh (1986), 84, Anm. 4; Millar (1982), 92 zu Nr. 50.

quidem quasi vas est aut aliquod animi receptaculum.“³⁶ Wie die Inschriften auf Vasaris posthumer Porträt Lorenzo de’Medicis von 1534 in den Uffizien und dem Fama-Relief Andrea Riccios für das Della-Torre Grabmal im Louvre bestätigen, waren Gefäße vor allem mit Blumen gleichbedeutend mit Tugend.³⁷ Tugend konnte als blühend und wohlriechend beschrieben werden, wie auch das Wort Gottes als süß und duftend bezeichnet wurde.³⁸ Da Van Dyck diese Art von Gefäßmetaphern kannte und in zahlreichen Porträts englischer Hofdamen umgesetzt hatte,³⁹ wird die Blumenvase Henrietta Marias in diesem übertragenen Sinn zu verstehen sein. Sie charakterisiert die Königin als Verkörperung der Tugend, vor allem der Keuschheit. Die Rolle des Königspaars als Beispiel für Hofleute und Untertanen wurde bereits besprochen. Henrietta Maria ist hier als Vorbild tugendhafter Keuschheit dargestellt.⁴⁰

Karl I. steht auf dem Original in Windsor auf einfachem Steinboden, auf der Potsdamer Replik jedoch wie Henrietta Maria auf einem Teppich. Die malerische Qualität der beiden Teppichdarstellungen in Potsdam ist gering. Der Rapport der Muster ist ungleichmäßig und wirkt vor allem auf dem Porträt Henrietta Marias dilettantisch. Eine Ausführung durch einen Werkstattgehilfen ist daher anzunehmen. Von beiden Teppichen ist kaum mehr als die Bordüre zu erkennen, die auf dem Porträt Karls I. Palmetten und auf dem Henrietta Marias ein Wolkenbandmuster zeigt. Es ist problematisch, einzelne Motive einem Herstellungsort zweifelsfrei zuzuweisen, da erfolgreiche Muster oft kopiert wurden. Die Palmettenbordüre auf dem Bildnis Karls I. könnte auf einen Teppich aus dem persischen Herat hinweisen, die häufig in Indien nachgeahmt wurden. Herat, die älteste Teppichstadt Persiens im heutigen Afghanistan, war berühmt für ihre Teppiche mit Blumenmustern, die in großen Mengen nach Europa exportiert wurden. Die charakteristischen Palmetten der Bordüren waren oft von Lanzettblättern gerahmt, die auf dem Bild Karls I. durch kleinere Palmetten ersetzt sind. Heratiteppiche erscheinen oft auf Gemälden von Rubens, wie auf den Porträts der Lady Arundel und der Helene Fourment in München.⁴¹ Bei Van Dyck finden sie sich meist auf Porträts vornehmer Genueser Damen.⁴² In

³⁶ Zit. nach Davitt Asmus, 96, Anm. 63. Ein andere Wortlaut wird *ibid.*, 7, gegeben.

³⁷ Davitt Asmus, 41 ff.; Wind, 310, Anm. 1. Auf dem Gefäß Lorenzos steht „omnium virtutum vas“, das Gefäß mit Pflanzen bei Riccio ist mit „virtus“ beschriftet. Das Motiv erscheint danach häufig auf Porträts der Medici, vgl. Langedijk, I., 338, Nr. 15,10a; 347, Nr. 16,13 rev.; 376, Nr. 22,14; II., 921, Nr. 44,10; 1125, Nr. 70,5. Allgemein zur Geschichte der Blumenvase s. Van Gelder (1936).

³⁸ Davitt Asmus, 97: „l’odore buono che essa virtù“, 121, Text des Origenes.

³⁹ Wie Filipczak in Wheelock und Barnes, 61 f., nachwies, verglich Van Dyck in Anlehnung an Firenzuola große antikisierende Gefäße mit der Figur der Dargestellten. Diese Tongefäße beziehen sich jedoch auf die äußere Schönheit, die Blumenvase verweist auf die innere Schönheit der Seele. Filipczak kann daher nicht zugestimmt werden, wenn sie meint (S. 65), solche Motive würden auf den Porträts des Königspaars fehlen. Henrietta Maria steht zwar nie neben einer leeren Tonvase, jedoch dreimal neben einer gefüllten Glasvase, die als inhaltliche Steigerung der Tongefäße zu betrachten ist.

⁴⁰ Auch das Porträt *Lorenzo de’Medicis* wurde ausdrücklich als Vorbild geschaffen. Die Inschrift auf dem Sockel lautet: „Sicut maiores mihi ita et ego posteris virtute preluxi“, „So wie die Vorfahren mir habe ich den Nachfahren durch meine Tugend vorangeleuchtet“, Davitt Asmus, 50, 80, Anm. 34. Zur Vorbildfunktion von Ahnenporträts s. o., 129.

⁴¹ Kat. München, 433f., Nr. 340, 438 f., Nr. 352. S. auch John Mills, *Carpets in Paintings*, London 1983, 45-48; King und Sylvester, 20, 97, Nr. 75, zum Teppich in Rubens’ Kopie nach Mantegnas *Triumphens Caesars*.

⁴² Wheelock und Barnes, 144, Nr. 24, 153, Nr. 27, 178, Nr. 37, 195, Nr. 43.

nahezu identischer Form wie auf dem Porträt Karls I. erscheint der Teppich auf dem Gruppenbild seiner fünf ältesten Kinder in Windsor Castle.⁴³ Ob Van Dyck so auf die Familienzugehörigkeit hinweisen wollte oder nur ein Studiorequisit wiederholte, muß Vermutung bleiben. Persische Teppiche waren ein großer Luxus. Karl I. besaß rund 35 Stück, die ab 1649 für bis zu £45 verkauft wurden.⁴⁴

Die Bordüre mit dem Wolkenband oder *Tschi* auf dem Porträt Henrietta Marias ist charakteristisch für die westanatolischen Teppiche Ushaks. Aus diesem Zentrum osmanischer Hofweberei wurden Teppiche in großer Zahl über Venedig nach Europa exportiert. 1520 hatte Kardinal Wolsey mehr als sechzig Teppiche aus Ushak bestellt.⁴⁵ Henrietta Maria brachte 1625 zwei große türkische Teppiche als Mitgift nach England, Karl I. besaß ebenfalls zahlreiche Teppiche aus der Türkei.⁴⁶ Auch sie waren Luxusgüter, jedoch nicht so wertvoll wie die persischen Exemplare. Der teuerste erzielte bei seinem Verkauf in Whitehall £24.15s.⁴⁷ Die gesellschaftliche Stellung des Königspaares und der Standesunterschied zwischen Karl I. und seiner Frau drückte sich somit auch durch den Wert der Teppiche aus, auf denen sie standen.

Wo das Original Karls I. ohne Teppich in Windsor hing und ob es ein Pendant besaß, ist unbekannt. Millar vermutet, es könne sich bei „King. Charles at Length by vandyke“ und „Quene Mary at Length by vandyke“, die gemeinsam aus der *Cross Gallery* in Somerset House für £60 verkauft wurden, um dieses Bild mit einem Pendant gehandelt haben.⁴⁸ Die *Cross Gallery* ist nur durch den Verkaufskatalog dokumentiert, ein Inventar Abraham Van der Doorts liegt nicht vor. Die Liste aus dem Verkauf muß nicht unbedingt die Hängung wiedergeben, die zur Zeit Henrietta Marias bestand. Sie verzeichnete 45 Stücke, von denen etwas mehr als die Hälfte ganzfigurige Porträts waren, die übrigen Werke waren religiösen oder allegorischen Inhalts, einige davon in Seidenstickerei. Die Porträts zeigten die Eltern und Geschwister des Königspaares mit ihren Ehegatten, den Kronprinzen, ältere englische Könige wie Heinrich VIII. und Elizabeth I. sowie wichtige europäische Fürsten wie die Erzherzöge Albrecht und Isabella oder Philipp III. Die Bildnisse Karls I. und Henrietta Marias hingen zwischen jenen Prinz Henrys und Elizabeths von Böhmen als Kinder Jakobs I. und Annas von Dänemark. Eine Darstellung der vier Elemente trennte die Briten von den Franzosen.⁴⁹

⁴³ Millar (1982), 71 f., Nr. 26 von 1637. Der Teppich auf Karls I. Porträt als Prinz von Wales in Edinburgh stammt ebenfalls aus Herat, King, 23. Ydema, 145, Nr. 235, identifizierte den Teppich auf dem Bildnis der *drei ältesten Kinder Karls I.* als Ushak mit doppelter Mihrab (Gebetsnische).

⁴⁴ King, 24-26. Bei dem Teppich auf dem Porträt *Jakobs I.* vor dem Fensterausblick zum Banqueting House handelt es sich ebenfalls um einen persischen Teppich, King, 26.

⁴⁵ Ian Bennett, *Teppiche der Welt. Geschichte, Herstellung und Typologie*, Gütersloh 1978, 104; King und Sylvester, 18.

⁴⁶ Oman (1936), 79; King, 22. Ein zeitgenössischer Ushak mit Wolkenbandbordüre ist abgebildet bei Ydema, 38, Abb. 27. Vgl. auch King und Sylvester, 17, Abb. 12, *Porträt einer Dame* von Francesco Vecellio, 1561, und 21, Abb. 20, Cornelis de Zeeuw, *Porträt einer Familie*, 1564, 77, Nr. 46. Das dort erwähnte Bild in Althorp ist mir nicht bekannt. Vgl. auch Werner van den Valckert, *Vier Regenten der Groot-Kramergild* von 1622, Geismeyer, Nützmann, Michaelis, 174, Nr. 304.

⁴⁷ King, 24.

⁴⁸ Millar (1963), 95, *id.* (1970-72), 318.

⁴⁹ Millar (1970-72), 318-321; Colvin V., Abb. 22.

Die Potsdamer Bilder wurden für Friedrich Heinrich von Oranien gemalt und 1638 in das neu gebaute Huis ter Nieuwburgh in Rijswijk gebracht, wo sie für bestimmte Plätze in den Porträtgalerien vorgesehen waren.⁵⁰ Diese zwei Galerien boten Platz für 28 Porträts, von denen sich je sechs gegenüberhingen und zwei weitere die Stirnwände einnahmen. Die Bildnisse der Männer befanden sich in der Ostgalerie, die Zugang zu den Gemächern Friedrich Heinrichs bot, die der Frauen in der Westgalerie. Über jedem Porträt hing ein Wappen. Die Auswahl der Dargestellten war sehr persönlich. Neben Mitgliedern der eigenen Familie fanden sich hier vor allem Porträts der Familie Heinrichs IV., an dessen Hof Friedrich Heinrich seine Jugend verbracht hatte. Karls I. Bildnis hing neben jenem Ludwigs XIII., Henrietta Marias neben dem Annas von Österreich.⁵¹ Constantin Huygens unterrichtete Amalie von Solms am 26. Juni 1638 von der Ankunft der Gemälde. Er pries die Gewänder und die schweren, wunderbaren Juwelen Henrietta Marias und bemerkte dann, weder ihr Hals noch ihr Busen sei von einem Tuch bedeckt. Die englische Mode, die seit drei Jahren keine Spitze mehr am Halsausschnitt vorschrieb, war der holländischen an Freiheit weit voraus.⁵² Amy L. Walsh brachte die beiden Porträts mit dem Geschenk in Verbindung, welches das Königspaar am 23. März 1636 aus Holland erhalten hatte. Der Dordrechter Bürgermeister Cornelis van Beveren, Graf von Strevelshoeck, kam als Botschafter nach England. Beunruhigt durch Karls I. pro-spanische Politik, sollte er die Beziehungen beider Länder verbessern. Er brachte sieben Schimmel, eine Uhr, Ambra, ein Perlmutterkästchen und feines Leinen und Damast mit. Außerdem schenkte er zwei zusammengehörige Bilder des Geertgen tot Sint Jans, eine *Beweinung* und eine Darstellung der *Reliquien Johannes des Täufers*, die einst den rechten Flügel des Altars der Johanniter in Haarlem gebildet hatten, einen *Hieronymus* von Lucas van Leyden, *Adam und Eva* von Jan Gossaert und eine gestickte Ruinenlandschaft. Bis auf die zwei Werke Geertgens, die Karl I. an Hamilton weitergab, fanden diese Geschenke begeisterten Anklang.⁵³ Walsh vermutete, die beiden Porträts von Van Dyck seien in einem Austausch mit zwei ganzfigurigen Porträts Friedrich Heinrichs und Amalias von Solms von Honthorst nach Holland geschickt worden, die mit dem Geschenk nach England gelangt seien.⁵⁴ Da sie nicht in der ausführlichen, bei Bruyn und Millar abgedruckten Liste erwähnt werden, ist dies wohl auszuschließen.

⁵⁰ Dies erklärt ihre abweichenden Maße, das Potsdamer Porträt *Karls I.* ist 33 cm schmaler als jenes in Windsor. Heldring, 67 f. Vgl. auch den Brief Karl Ludwigs von der Pfalz, Blake, 312.

⁵¹ Heldring, 67 f., 71, Anm. 71. Eine Liste der Porträts *ibid.*, 70 f.

⁵² „M. Goringe - qui marche bien et d'assez bonne grace, arriva ici hier. Aujourd'hui il a présenté à S. Alt^e les deux portraits de Leurs Maj.^{tez} de la Grande Bretagne; à la vérité très beaux, et un aussi noble travail de la main de Van Dyck que, peut estre on ayt encore vue. Les Robbes Royales sont de grand volume; et la Reine chargée de pierries à merveille, sans aucun linge autour du col ni le sein. S. A. les agréé extremement et par son ordre j'viens de les envoyer à Serwouter pour les faire aussi tot mettre - dans leurs places à Rijswijk ...“; zit. nach van Gelder (1959), 65 f. S. auch Börsch-Supan, 186, Anm. 50. Das bei van Gelder (1959), Abb. 21, gezeigte Porträt in San Diego ist nicht das im Brief erwähnte.

⁵³ J. Bruyn und Oliver Millar, „Notes on the Royal Collection - III.: The Dutch Gift to Charles I“; *Burlington Magazine* 104 (1962), 291-294. Der *Hieronymus* gelangte in Karls I. Kabinett, Mabuses *Adam und Eva* nach Hampton Court, Millar (1958-60), 76, Nr. 2; *id.* (1970-72), 204, Nr. 304.

⁵⁴ Walsh in Wheelock und Barnes, 231, Anm. 50. Die Porträts von Honthorst hingen in der *Bear Gallery*, Millar (1958-60), 3, Nrn. 5, 6. Van der Doort machte keine Angaben zur Herkunft.

Denkbar wäre aber eine Funktion beider Van Dycks als Dank für die Geschenke. Die Holländer könnten sie jedoch auch in England bestellt haben, wie es Huygens' Bemerkung, die Bilder seien für einen bestimmten Platz in Rijswijk gedacht, vermuten läßt. Die Porträts wurden später nach Honselaarsdijk gebracht, wo sie in der königlichen Galerie hingen. Nach einem Inventar von 1707 hingen hier den englischen, pfälzischen, kaiserlichen, spanischen und französischen Herrscherpaaren des vergangenen Jahrhunderts jeweils Ansichten ihrer Schlösser gegenüber, wie Windsor oder Hampton Court, Heidelberg, der Escorial und Fontainebleau. Diese wechselten sich mit allegorischen Darstellungen der Fruchtbarkeit und des Überflusses ab. Saturn auf seinem Wagen erinnerte an die Vergänglichkeit dieses goldenen Zeitalters.⁵⁵

Neben den Reiterbildnissen war das Porträt *Karls I. in Staatsroben* wahrscheinlich das einflußreichste, das Van Dyck von ihm schuf. Bis auf die erwähnten Vorläufer Richards II., Elizabeths I. und Jakobs I. gab es in England keine großformatigen gemalten Porträts, die den König in Staats- oder Krönungsgewändern zeigten.⁵⁶ Van Dycks Komposition wurde so zum Prototyp des Staatsporträts im Hermelin, dessen Höhepunkt Rigauds *Porträt Ludwigs XIV.* wurde.⁵⁷ Als Beispiele sind die Porträts Wilhelms III. von Godfrey Kneller zu nennen. Kneller kannte das Potsdamer Bild, das sich zu der Zeit noch in Holland befand.⁵⁸ Auch das *Porträt Jaspar Schade van Westrums* des Cornelis Jonson van Ceulen von 1654 ist in der Körperhaltung deutlich von Van Dyck beeinflusst, wenn auch ohne Hermelin.⁵⁹ Ein Porträt Prinz Alberts von 1843 griff die Form erneut auf, diesmal jedoch im Gegensinn.⁶⁰ Das Bildnis Henrietta Marias wirkt bis heute nach. Die Gattin Georgs II., Caroline Wilhelmina von Brandenburg-Ansbach, ließ sich 1716 ähnlich porträtieren, ebenso, im Gegensinn, ihre Nachfolgerin Königin Charlotte um 1761 in einem Porträt Allan Ramsays in Krönungsroben. Der Richter Sir William Lee 1738 nimmt in seinen Amtsroben die gleiche Haltung wie Henrietta Maria ein.⁶¹ 1953 wurde es Vorbild für das Staatsporträt *Elizabeths II.* von James Gunn in der *Royal Gallery* des Oberhauses. Zwar ist das Mieder in Form einer *fleur de lys*, das hier ohne Sinn gewesen wäre, verschwunden, doch zeigt das weiße Gewand der Königin die Rosen und Disteln, das Kleeblatt Irlands und den Lauch von Wales.

⁵⁵ S. W. A. Drossaers und Th. H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de Inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmede gelijk te stellen stukken 1567-1795*, 's-Gravenhage 1974, II., 526 ff., die Porträts von Karl I. und Henrietta Maria sind Nrn. 101 und 102. S. auch Eckart, 35; Börsch-Supan, 161, 196; Walsh in Wheelock und Barnes, 226. Es wurde nur etwa die Hälfte der Porträts aus Rijswijk für diese Galerie in Honselaarsdijk übernommen.

⁵⁶ Erich Schleier in *Bilder vom Menschen ...*, 203 und Anm. 6. Van Dyck nahm die Bildform mit der Säule 1641 in dem *Hochzeitsbild Wilhelms III. von Oranien mit Prinzessin Maria* wieder auf, auch dieses Bild war ein Auftrag der Oranier. Die drei Porträts hingen jedoch nicht zusammen. Millar (1982), 102, Nr. 62.

⁵⁷ *Flemish Art*, 42; Kat. Queen's Gallery, 13. Zu Rigaud s. Mai und Ahrens.

⁵⁸ Millar (1963), 142, Nr. 335; Stewart (1983), 26, 40; Rieke van Leeuwen (Hg.), *Paintings from England. William III. and the Royal Collections*, Kat. Ausst. Den Haag, Mauritshuis, 12. November 1988 - 29. Januar 1989, Den Haag 1988, Abb. 23.

⁵⁹ Slive, 162, Abb. 163.

⁶⁰ Richard Ormond und Carol Blackett-Ord, *Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe 1830 - 70*, Kat. Ausst. London, National Portrait Gallery, 30. Oktober 1987 - 10. Januar 1988, Paris, Petit Palais, 11. Februar - 7. Mai 1988, London 1987, 38, Abb. 24.

⁶¹ Yung, 95, Nrn. 529, 369; 338, Nr. 471; zu dem Bildnis Königin Charlottes s. Alastair Smart, *Allan Ramsay 1713-1784*, Edinburgh 1992, 135 Nr. 75.

Karl I. steht nach rechts in Dreiviertelansicht und trägt eine schwarze Rüstung, der *Lesser George* hängt über einem einfachen Kragen an einer Goldkette. Die hellen Stiefel haben große schmetterlingsförmige Sporenleder. Die linke Hand des Königs ruht auf dem Schwertknauf und hängt locker herab, die Rechte hält im eisernen Handschuh der Rüstung einen Kommandostab parallel zum Schwert quer vor die Hüfte. Ein zweiter rechter Handschuh liegt hinter ihm auf dem Boden. Zu Karls I. Linken steht ein brusthohes, mit rotem Tuch verhangenes Podest, auf dem der Helm mit grünlichem Federbusch und die Krone liegen. Dahinter fällt eine rote Draperie.

Wie in Potsdam nimmt das Pendant durch Wiederholungen deutlichen Bezug auf sein Gegenstück, auch hier hängt rechts im Hintergrund eine rote Draperie. Henrietta Maria wendet sich in Dreiviertelansicht nach links zu ihrem Mann, schaut jedoch zum Betrachter. Sie trägt ein karmesinrotes, im Bereich von Brust und Ärmeln reich mit Perlen besticktes Gewand mit weißen, zurückgeschlagenen Ärmeln. Ihre rechte Hand ruht mit den Fingerspitzen auf dem Tisch links, während die Linke das Gewand rafft. Auf dem rot verhangenen Tisch steht eine Vase mit weißen Rosen neben der Krone.¹

Dieses Gemäldepaar fand in der Forschung kaum Beachtung. L. Cust hatte Horace Walpoles geringschätziges Urteil „very indifferent“ übernommen.² Cust hielt die Reduzierung des von Van Dyck im Memorandum geforderten Preises von £50 pro Bild um £10 für gerechtfertigt, da es sich größtenteils um Werkstattarbeiten handle. Die sehr geringe Zahl bekannter Kopien³ erklärt sich aus der relativen Unzugänglichkeit in den Privatsammlungen Wharton und Walpole. Beide Bilder waren Geschenke des Königs an Sir Philip Wharton und variierten Porträtschemata, die Van Dyck in den beiden vorangegangenen Jahren für das Königspaar entwickelt hatte. Für den Kopf des Porträts *Karls I.* wiederholte Van Dyck die Vorlage des zwei Jahre zuvor entstandenen *Porträts in Staatsroben* in Windsor. Er verwendete sie erneut mit dem Helm und der Krone des St. Petersburger Bildes in dem etwa gleichzeitigen

Öl auf Leinwand
219 x 130 cm
Beschriftet:
*Charles King of
Great Britain about
1638* unten rechts,
P. S. Ant. Vandike
unten links
Ermitage,
St. Petersburg

Öl auf Leinwand
220 x 131,5 cm
Beschriftet:
*Henrietta-Maria
Queen of England
about 1638* unten
rechts,
P. S. Ant. Vandike
unten links
Ermitage,
St. Petersburg

80

39

¹ Die Farbangaben folgen Varshavskaya, 122, und A. Somof, *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. II. Ecoles Néerlandaises et Ecole Allemande*, St. Petersburg 1901, 72-73, Nrn. 609, 610. Vgl. auch G. F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, München 1864, 151.

² Walpole (1876) I, 322; s. auch Lewis II., 169, Brief Walpoles an William Cole vom 12. Juli 1779. Cust (1900), 106; vgl. auch *ibid.*, 263 f., Nr. 11. S. jedoch Vertue I., 109; Millar (1994), 518.

³ Eine Replik befand sich in Van Dycks Nachlaß: „One picture called the Kinge in Armour the whole length“; Christopher Brown und Nigel Ramsay, „Van Dyck’s collection: some new documents“, *Burlington Magazine* 132 (1990), 704-709, 706. Die vier bei Millar (1994), 518, Anm. 8, genannten Kopien des Porträts Karls I. sind zu ergänzen um ein halbfiguriges Bild der Sammlung Bathurst, Cirencester Park, 124 x 101 cm, verkauft Christy’s 17. März 1967 (129) an Flower. Anstelle des Helms befindet sich hier der Reichsapfel, die linke Hand ähnelt dem *Porträt in Staatsroben* in Windsor. Die einzige mir bekannte Kopie des Porträts von Henrietta Maria befindet sich im Wadsworth Atheneum, Haverkamp-Begemann, 134, Nr. 54. Ein halbfiguriges Bildnis Henrietta Marias in rotem Kleid, 74 x 58 cm, der Werkstatt Van Dycks zugeschrieben, könnte ebenfalls eine Kopie sein, *A Catalogue of the Principal Works of Art at Chequers. With an Introduction by Viscount Lee of Fareham*, London 1923, 22, Nr. 11.

65 halbfigurigen *Bildnis in Rüstung* in Privatbesitz. Das Motiv des
schrägggeführten Kommandostabs hatte Van Dyck in ähnlicher Form bereits
1631-32 beim *Porträt Friedrich Heinrichs von Oranien*, um 1636 beim
63 *Bildnis Karls I.* in Arundel Castle und im folgenden Jahr auf dem
Doppelbildnis Karl Ludwigs und Ruprechts von der Pfalz im Louvre
gemalt.⁴ In ganzer Figur hatte Van Dyck das Motiv auf seiner gleichzeitigen
Kopie des Porträts von *Prinz Henry* für Henrietta Marias *Cross Gallery* in
Somerset House übernommen⁵ und wörtlich auf seinem Bildnis des *George*
Hay, Graf von Kinnoul wiederholt.⁶ Die Porträts von *James Hamilton* in
Vaduz und *Strafford* in Wentworth Woodhouse erinnern ebenfalls an dieses
Schema.⁷ Das Haltungsmotiv war also nicht auf den König beschränkt. Van
Dyck wiederholte es in leicht geänderter Form auf diesen Porträts der
engsten Verwandten und Vertrauten Karls I., die ebenfalls Ende der 1630er
entstanden.

48 Der Ursprung des Motivs lag bei Tizian. In Karls I. Sammlung,
möglicherweise auch in der Sammlung Arundels, befand sich eine Kopie des
Porträts *Karls V. mit dem Kommandostab* von 1548, dessen Original nicht
mehr erhalten ist.⁸ Pantoja della Cruz führte 1605 und 1608 ganzfigurige
 Fassungen des in Dreiviertelfigur konzipierten Gemäldes aus, die Van Dyck
beeinflusst haben könnten.⁹ Sie unterscheiden sich in der Form der Rüstung,
des linken Armes, den bei Karl I. enger beieinander stehenden Beinen und
dem höher platzierten Helm. Die Kopie in Karls I. Sammlung beeinflusste
wahrscheinlich das Porträt in Arundel Castle. Ob Van Dyck die ganzfigurigen
 Fassungen in Spanien vertraut waren, ist unklar. Die Beinstellung ist sehr
ähnlich, vermutlich kannte er Kopien oder Zeichnungen. Denkbar wäre auch
der Einfluß des Porträts *Rudolfs II.* von Hans von Aachen im Wellington
Museum, Apsley House, dessen Standmotiv nahezu identisch ist. Rudolfs II.
linke Hand ruht jedoch auf der Krone auf dem Tisch, der Helm und ein
Handschuh liegen am Boden. Auch über diesen Handschuh ist das Porträt mit
jenem Karls I. verbunden.¹⁰

⁴ Wheelock und Barnes, 236 ff., Nr. 59. Die Replik des Porträts *Frederick Hendricks* im Prado könnte das Porträt sein, das Van Dyck 1632 mit nach England brachte, *ibid.*, 238, Anm. 8. Millar (1982), 74 f., Nr. 30.

⁵ Strong (1986), Abb. 23; Millar (1963), 93, Nr. 142.

⁶ Larsen (1988) II., 492, Nr. A 235. Vgl. auch Millar (1982), 100, Abb. 46, zu einer Übernahme der Pose in David Scougalls Porträt des *William Kerr, 3. Graf von Lothian*.

⁷ Wheelock und Barnes, 323 ff., Nr. 87; Glück (1937), 437.

⁸ Millar (58-60), 25, vielleicht identisch mit dem Bild in Hampton Court, Wethey II., 194, Nr. 5 zu L-5; Shearman, 264, Nr. 285; D. Jaffé et al., 30, 35, Anm. 132. S. auch Maria Kusche, „Der christliche Ritter und seine Dame – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur“, *Pantheon* 49 (1991), 4-35, 24 f. Auch Tizian beschränkte sich nicht auf den Kaiser, vgl. *Giovanni Battista Castaldo*, 1548, Wethey II., 84, Nr. 18; s. auch Mors Porträt des *Herzogs von Alba*, Henri Hymans, *Anthonis Moro. Son Oeuvre et son Temps*, Brüssel 1910, Abb. S. 30.

⁹ Wethey II., 193.

¹⁰ Rubens hatte das Porträt *Karls V.* 1603 kopiert, Wethey II., 194, Nr. 4; *Peter Paul Rubens*, Kat. Ausst. Köln, Kunsthalle, 15. Oktober - 15. Dezember 1977, Köln 1977, 311 f., Nr. 86; Müller, 105, Nr. 49. Karl I. wird 1623 das Original Tizians im Alcazar und die Erweiterung durch Pantoja della Cruz in der Bibliothek des Escorial gesehen haben. – Zu Rudolf II. s. *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Frerren 1988, Katalogband, 216, Nr. 98; Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552-1615*, München und Berlin 2000, 50 Abb. 31, 250-253, Nr. 96. Das Motiv des auf dem Boden liegenden Handschuhs findet sich auch auf Rembrandts *Bildnis eines stehenden Mannes* von 1639 in Kassel, Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, Berlin 1991, 210 Nr. 29.

Van Dyck könnte das Standmotiv aber auch selbst aus dem halbfigurigen Porträt *Karls V.* entwickelt haben, da es bei ihm überzeugender und natürlicher wirkt. Anders als im Staatsporträt in Windsor ist hier ein Kontrapost bis in die Hüfte wirksam. Das rechte Bein ist frontal gestellt und belastet, das Spielbein erscheint seitlich in Dreiviertelansicht. Ihm zugeordnet ist die elegant herabhängende linke Hand. Die den Kommandostab fest umschließende Rechte entspricht hingegen an Kraft dem Standbein. Es wird so gleichzeitig auf Karls I. machtvolle Stellung durch die Befehlsgewalt und auf seine natürliche Eleganz als Gentleman verwiesen.

48
39

Mehr als auf den vier anderen Porträts Van Dycks, die den König gerüstet zeigen, liegt hier die Betonung auf der Rüstung selbst. Da dieselbe Rüstung auch auf zahlreichen anderen Porträts der englischen Zeit erscheint, erhielt Van Dyck sie möglicherweise als Modell für sein Atelier.¹¹ Er malte jedoch auch Porträts mit Rüstungen, die nachweisbar dem Besitz des jeweiligen Dargestellten entstammten.¹² G. Martin identifizierte den Harnisch der Porträts Karls I. als Exemplar einer Serie für Turniere und Fußkämpfe aus den königlichen Werkstätten von etwa 1610-20.¹³ Von Heinrich VIII. um 1511 gegründet, fanden sie nach einigen Jahren in Southwark ihren endgültigen Standort in Greenwich. Einige der besten Schmiede aus Mailand, Deutschland und den Niederlanden arbeiteten hier unter Martin van Royne für den König und, nach selten erteilter besonderer Genehmigung, für den Adel. Das Zusammenwirken von Meistern verschiedener Schulen führte zu einem eklektischen Charakter der Rüstungen, die durch sorgfältige Arbeit eine hohe Qualität erreichten. Ein Minimum auszutauschender Stücke für ein Maximum unterschiedlicher Verwendungsmöglichkeiten kennzeichnete die Rüstungen aus Greenwich. Sie waren ökonomisch, praktisch und sicher. Die lange Friedenszeit unter Jakob I. und Karl I. führte zu einem Niedergang der Werkstätten, die 1644 endgültig geschlossen wurden.¹⁴ Unbeteiligt am Dreißigjährigen Krieg, versäumte England den mit jedem Krieg einhergehenden Entwicklungsschub für Waffen und Rüstungen. Ende der 1630er waren sie daher völlig veraltet.¹⁵

Dies erklärt, warum sich Karl I. 1638 in einer nahezu dreißig Jahre alten Rüstung darstellen ließ, die noch für Turniere konstruiert war, die seit langem nicht mehr ausgetragen wurden. Der Rüsthaken auf der rechten Seite des Brustpanzers diente als Auflage für die Lanze. Die Schwebescheibe der

¹¹ Vgl. z. B. Glück (1931), 434: *Lord George Goring*; 436, 437: *Strafford*; 441: *Karl Ludwig und Ruprecht von der Pfalz*; 448: *Sir Edmund Verney*; 462: *George Hay, Graf von Kinnoul*; 473: *Arundel mit seinem Enkel*; 514: *Karl Ludwig von der Pfalz*.

¹² Glück (1931), 394: *Robert Rich, Graf von Warwick*; 421, 422: *Thomas Carignan, Herzog von Savoyen*; 428: *Johannes Graf von Nassau-Siegen*.

¹³ Martin, 44. Zu den wenigen erhaltenen, mit Karl I. in Verbindung gebrachten Prunkrüstungen s. Laking, 27, Abb. 1442 im Tower, 31, Abbn. 1446, 1447 in Windsor; 34, Abb. 1448 im Tower; Borg, 331; Ffoulkes (1916), 131, Nr. 89, Taf. XVI; 133, Nr. 90, Taf. XVII, 134; Nr. 91, Taf. XVIII.

¹⁴ Holmes (1957), 9, 11 f.; Beard (1925), 14; *id.* (1931), 363; Gamber (1963), 13, 38; *id.* (1969), 1 ff., 6.

¹⁵ Sharpe (1992); 799 f. Hinzu kam ein Mißtrauen gegenüber technischen Neuerungen. Sharpe, *ibid.*, zitierte den Grafen von Kingston, welcher der Ansicht war, moderne Rüstungen würden nicht einmal einer Papierkugel standhalten. Jede Rüstung wurde bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts an den stärksten verfügbaren Waffen, Armbrüsten, Kugeln oder Schwertern, getestet und dann mit einem Stempel versehen, Charles Ffoulkes, „The Armourer’s Company of London and the Greenwich School of Armourers“, *Archaeologia* 76 (1927), 41-58, 47.

rechten Schulter war entsprechend kürzer als ihr linkes Gegenstück, damit die Lanze unter dem Arm hindurchlaufen konnte. Auch der Helm ist für das Lanzengestech konzipiert, Visierhelme dienten allgemein für den Kampf mit der Lanze. Das Visier des Helms auf den Porträts Karls I. hat nur an seiner rechten, dem Gegner abgewandten Seite Atmungslöcher, die linke Seite ist geschlossen. Sie bot keinerlei Angriffspunkt für die Lanze des Gegners.¹⁶

Die Rüstung diente außerdem als Schutz im Krieg. Der zunehmende Einsatz von Feuerwaffen forderte, wie schon beim andalusischen Pferd beobachtet, leichtes und bewegliches Kriegsmaterial, schwere und hinderliche Rüstungsteile wurden daher aufgegeben. Der Beinschutz wich Lederstiefeln, wie es auf dem Porträt Karls I. zu sehen ist. Auch sind hier nur die Vorderseiten der Oberschenkel gepanzert, dies und die Sporen kennzeichnet den König als Reiter. In der Regel waren nur noch die Fußkämpfer gerüstet. Die Reiter begnügten sich mit einem Brust- und Rückenpanzer, der über einem dicken Lederwams oder -mantel lag, wie es auf Van Dycks Porträt von Mountjoy Blount, Graf von Newport und George, Lord Goring zu sehen ist. Eine vollständige oder bis zu den Knien reichende Rüstung wie bei Karl I. und den oben erwähnten Beispielen war die Ausnahme.¹⁷

Einzelne Rüstungsteile besaßen neben ihrer praktischen Funktion auch eine symbolische Bedeutung, die allerdings je nach Quelle stark variiert. So wird der Helm in der Bibel als Helm des Heils bezeichnet.¹⁸ In William Caxtons Übersetzung von Ramon Lulls Buch über das Rittertum von etwa 1280-90 bedeutet der Helm Schamhaftigkeit, denn so, wie ein schamhafter Mann seine Augen zu Boden wendet, verhindert der Helm den Blick nach oben und zwingt ihn nach unten. Schamgefühl hält den Ritter von bösen und schlechten Taten ab, es garantiert seinen Gehorsam dem Orden gegenüber.¹⁹ Cesare Ripas Emblem „Dispregio del Mondo“, Verachtung der Welt, zeigt einen Ritter mit Lanze und Palmzweig, dessen Helm mit Lorbeer bekränzt ist. Wang deutete dies als Sieg der Vernunft und sah den Helm als Attribut tugendhaften Verhaltens. Erasmus interpretierte einen Helm als „untrügliches Recht“.²⁰

Die Schwierigkeit, in den Rüstungsteilen auf den Porträts eine verborgene Symbolik belegen zu wollen, wird am deutlichsten beim Handschuh. Auf dem St. Petersburger Bildnis liegt einer der Stulphandschuhe am Boden. Nach Caxton bedeuteten eiserne Handschuhe Dankbarkeit, denn so, wie man den Handschuh hebt, um die Waffe zu führen, so erhebt man später die Hände, um Gott für den Sieg zu danken. Handschuhe verhinderten einen Meineid und ließen keine Unehrllichkeit zu.²¹ Eine völlig andere Bedeutung hatten sie in der Turnierpraxis. Hier signalisierte der niedergeworfene Handschuh Herausforderung. Wer ihn aufhob, mußte sich

¹⁶ Gamber (1969), 1; *id.* (1963), 7; Holmes (1957), 10, Taf. VI. Das Porträt in Arundel Castle läßt das Visier am deutlichsten erkennen.

¹⁷ Zu Newport und Goring s. Larsen (1988) II, 361, Nrn. 922, 923; Holmes (1957), 13; Beard (1925), 14. 1643 waren nur zwei Männer vollständig gerüstet.

¹⁸ Epheser 6: 17; Jesaja 59 : 17.

¹⁹ Caxton, 77 f. Das Buch war zur Zeit Elizabeths I. in den Kreisen Sidneys populär.

²⁰ Wang, 82. Statt nach Reichtum und Ehre solle man nach den Gesetzen des ewigen Lebens streben, was nicht ohne Kampf der Vernunft gegen die Leidenschaften möglich sei, daher die Rüstung, Ripa, 142. S. auch u. a. I. Korinther 9: 25; und Moffitt (2001), 42. Zu Erasmus s. Hennen, 136.

²¹ Caxton, 82 f.

seinem Besitzer im Kampf stellen.²² Aufgrund dieser großen Unterschiede in den Bedeutungen kann hier den verschiedenen Elementen der Rüstung kein konkreter, übergeordneter Sinn zugewiesen werden.²³

Ludovico Dolce und andere Verfasser der Traktatliteratur forderten vom Maler, die Stofflichkeit der unterschiedlichen Materialien möglichst treu wiederzugeben. Der Künstler verstärkte durch die glaubhafte Schilderung der Objekte die Bildaussage. Er demonstrierte seine technische Meisterschaft in den Lichtreflexen auf den Rüstungen, den sich im blankgeputzten Stahl spiegelnden Farben und Formen der benachbarten Gegenstände und dem so erreichten Eindruck der Schwere und Kälte des Eisens.²⁴

Dennoch unterlief Van Dyck oder seinem Gehilfen der Fehler, zwei rechte Handschuhe darzustellen.²⁵ Dieses Versehen ist das auffälligste in einer ganzen Reihe von Mißgeschicken in den Arbeiten für den König: Auf dem *Roi à la Ciasse* malte er zwei linke Handschuhe, auch ist das Pferd zu eng gezäumt. Im Entwurf für das *Reiterbildnis Karls I.* in der National Gallery mußte er das blaue Band des *Lesser George* in eine Kette ändern, auf dem Bildnis in Arundel Castle stellte er zunächst die große Kette des *Great George* dar, um sie dann mit dem *Lesser George* an einer Goldkette zu übermalen. Er verärgerte den König, als er 1635 dessen drei älteste Kinder porträtierte und den Thronfolger in Kinderkleidung darstellte, die seinem Alter nicht mehr angemessen war. Auf der Neufassung des Bildes trägt der Prince of Wales nun statt Mädchenkleidern einen Anzug für Erwachsene.²⁶ Ob diese Mißverständnisse auf Versäumnissen des Hofes beruhten, den Künstler richtig zu informieren, oder ob Van Dyck nicht genügend Englisch verstand, wird wohl nicht mehr zu klären sein.²⁷

G. Parry beschrieb Karls I. Porträts in Rüstung, die fast die Hälfte seiner Bildnisse von Van Dyck ausmachen, mit dem Wunsch des Königs, als kriegerischer Held gesehen zu werden. Sie zeigen ihn, so Parry, in falscher

²² J. Wilson, 76. In anderen Porträts haben die Rüstungsteile attributiven Charakter, um auf den Feldherrenstatus der Dargestellten zu verweisen. Vgl. z. B. Wheelock und Barnes, 266, Nr. 68; Glück (1931), 40; Roskill, 190.

²³ S. z. B. Hennen, 33.

²⁴ Freedman, 81 f. Ein Beispiel für ein solches Virtuoso-Stück ist Dosso Dossis *Hl. Wilhelm von Aquitanien* in Hampton Court, Shearman, 89 f., Nr. 82, Taf. 75. Vgl. Millar (1982), 96, Abb. 43.

²⁵ Horace Walpole, *Æles Walpolianae: Or, a Description of the Collection of Pictures at Houghton-Hall in Norfolk, the Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford*, London ²1752, 51, überlieferte die folgende Anekdote: Der alte Jakob Tonson, der ungewöhnlich häßliche Beine hatte, sah das Bild in der Sammlung Wharton und bemerkte, die Handschuhe seien falsch gemalt. Lady Wharton erwiderte, Mr. Tonson, warum soll ein Mann nicht zwei rechte Hände haben, wenn ein anderer zwei linke Beine hat?

²⁶ Wheelock und Barnes, 284 ff., Nr. 74: „pour ne leur avoir mis leur tablié“. Diese Textstelle ist nicht eindeutig zu übersetzen. „Ne“ kann entweder verneinend oder bestärkend als *ne explétif* gedeutet werden, Karl I. war also „fâché contre le peintre Vendec“ entweder, weil er die Kinder in Schürzen darstellte, *i.e.* in Kinderkleidung, oder weil Van Dyck dies versäumt hatte. Die Neufassung des Bildes in Windsor zeigt den Prinzen Karl zwar nun in Erwachsenenkleidung, seine Geschwister jedoch in Schürzen, die auf dem Turiner Porträt nur angedeutet waren. Ich danke meiner Schwester Birgit für eine Diskussion dieses Problems.

²⁷ S. auch Parry in Barnes und Wheelock, 247. Daß Van Dyck Englisch sprach, belegen seine Notizen auf einer Pflanzenstudie, s. Millar (1982), Nr. 84. Wie sein Memorandum zeigt, verständigte man sich am Hof offenbar auf französisch. Wenzel Hollar klagte über Sprachschwierigkeiten in England, s. Robert Harding, „John Evelyn, Hendrick van der Borch the Younger and Wenceslaus Hollar“, *Apollo* 144 (1996), 39-44, 43, Brief Hollars an John Evelyn vom August 1667.

und irreführender Weise bereit für den Krieg.²⁸ Für das erste Bild in Rüstung,
1 das *Reiterbildnis mit M. de St. Antoine* von 1633, schrieb das Decorum die
63, 65 Rüstung für den triumphierenden Herrscher vor, der dem Reich Frieden
schenkte. Die beiden halbfigurigen Bildnisse sind nicht datiert, sie stammen
23 vermutlich von 1635-36 und 1638-39. Die Gemälde in St. Petersburg und in
der Londoner National Gallery sind mit einiger Sicherheit 1638 zu datieren.
Das Reiterbildnis konnte aufgrund seiner Ikonographie mit dem Krieg gegen
Schottland in Verbindung gebracht werden. Es ist zu überlegen, ob das
Porträt in der Eremitage durch den Fehdehandschuh nicht auch in diesem
Zusammenhang zu verstehen sein könnte. Einige der Porträts in Rüstung von
Karls I. Ratgebern, wie Hamilton und Strafford, stammen ebenfalls aus dieser
Zeit. Hamilton spielte in der Krise um Schottland eine große Rolle.
Andererseits ließen sich aber auch Persönlichkeiten wie Sir Kenelm Digby in
Rüstung porträtieren, dessen militärische Aktivitäten bereits zehn Jahre
zurück lagen.²⁹ Porträts in Rüstung verweisen daher nicht automatisch auf
eine kriegerische Haltung, obwohl sie, wie in den 1638 entstandenen Porträts
Karls I., durchaus dessen Bereitschaft zum Kampf signalisieren können. Diese
war echt und keineswegs, wie Parry meint, irreführend. Es ist daher bei einer
Interpretation von Porträts, die den Dargestellten in Rüstung zeigen, zu
unterscheiden zwischen Konvention und konkretem Anlaß.

Das Porträt Henrietta Marias wiederholt im Haltungsmotiv und den
53, 41 wichtigsten Gewandfalten ihre ganzfigurigen Porträts in weiß und in
Staatsroben, die in den beiden vorhergehenden Jahren entstanden waren. Sie
unterscheiden sich jeweils nur durch ein anderes Kleid und einen anderen
49 Hintergrund. Die Gewandform war bereits im Porträt mit Jeffrey Hudson
70 angelegt, das wiederum auf dem halbfigurigen Bildnis in Windsor basierte. Es
zeigte jedoch eine andere Armhaltung und einen anderen Faltenwurf als die
drei späteren Bilder. Die Königin scheint auf dem St. Petersburger Porträt
etwas mehr ins Profil gedreht, was jedoch die Armhaltung kaum beeinflusst.
Die linke Hand ist etwas gestreckter als auf den beiden anderen Porträts. Die
Faltenbildung von Gewand und Tischdecke ist wie die Gestaltung der Rosen
reicher und üppiger, dennoch beschrieb Oliver Millar ähnlich wie Walpole die
Malweise als „not particularly sensitive“.³⁰

Die mögliche Bedeutung der Glasvase mit den Rosen als Sinnbild für
Henrietta Marias Verkörperung der höchsten Tugend wurde bereits im
vergangenen Kapitel besprochen. Die ebenfalls denkbare Anspielung auf
Venus durch die Rosen deutete Stewart in Kombination mit dem Bild des
gerüsteten Königs als versteckte Mars - Venus Thematik. Die von der
Schönheit besiegte Stärke war ein beliebtes Thema der Neoplatonisten und
wurde, auf den christlichen Glauben übertragen, auch als durch *Carità*
besänftigte *Fortezza* verstanden.³¹ Dem scheint die in Karls I. Porträt
Henrietta Maria zugewandte, entspanntere Körperhälfte zu entsprechen.³²
Das gemeinsame Kind von Mars und Venus war die Harmonie, *harmonia est*

²⁸ Parry in Barnes und Wheelock, 251 f.

²⁹ Sumner, 81, Nr. 4. Digby schlug 1628 als inoffizieller Kommandeur französische und venezianische Schiffe bei Scanderon.

³⁰ Millar (1994), 518.

³¹ Stewart (1983), 60 f. Ausführlicher hierzu Wind, 108, 115.

³² Stewart (1983), 62; Wind, 104 f. Stewart (1983), 64, bemerkte, daß die linke Hand bereits frei sei: "This hand has, presumably, already been softened by his Queen, Venus-Carità."

discordia concors.³³ Wie noch zu zeigen sein wird, war dieses Thema bereits 1632 im Doppelpor­trät in Kreamier verbildlicht worden: Die Vereinigung zweier gegensätzlicher Herrscherhäuser brachte dem britischen Volk Frieden und Harmonie. Stewart schlug als das zu ergänzende Kind des Königspaares den Empfänger der Gemälde, Lord Wharton, vor. Das Geschenk der Pendants käme dann einer Aufforderung an den sich verstärkt der puritanischen Opposition zuwendenden Wharton gleich, sich wieder in Harmonie mit seinem Monarchen zu zeigen.³⁴ Trifft Stewarts Interpretation des Mars - Venus Gedankens zu, der sich auch in den Maskenspielen fand,³⁵ so gilt sie in gleicher Weise für die zwei halbfigurigen Porträts Karls I. in Rüstung mit ihren jeweiligen Pendants. Sie modifiziert auch Parrys Annahme, Karl I. habe sich gerne als kriegerischer Held gesehen. Zwar zeigt sich der König in den Porträts von 1638 willens und fähig zur Schlacht, sollte diese notwendig werden, doch zieht er eine friedliche Lösung vor, wie das Pendant vermuten läßt.³⁶

55

63, 65

Die beiden Bilder waren Geschenke des Königs an den 25-jährigen Philip, Lord Wharton, der sich nach der Heirat mit seiner zweiten Frau Jane Goodwin 1637 in seinem neuen Landsitz Woburn eine 36,50 m lange Porträtgalerie einrichtete. Diese enthielt neben Bildnissen seiner engsten Familie und befreundeter Hofdamen auch Porträts des Thronfolgers und Elizabeths von Böhmen, der Schwester Karls I., und ihrer beiden Söhne Karl Ludwig und Ruprecht von der Pfalz.³⁷ Bis auf das G. von Honthorst zugeschriebene Bildnis der Winterkönigin von 1627 stammten alle der bis 1640 etwas über zwanzig Porträts von Van Dyck oder aus seinem Atelier. Nach dem Interregnum setzte Wharton die Reihe mit Werken Sir Peter Lelys fort. Alle Bilder der Sammlung sind mit einer charakteristischen weißen Inschrift versehen, die eine einigermaßen zuverlässige Datierung der Gemälde ermöglicht. So stammte Whartons Porträt als Schäfer von 1632, fünf weitere von 1636-37 und der überwiegende Teil von 1638 mit fünf und 1639 mit sieben Gemälden, zwei weitere kamen 1640 hinzu. Wharton scheint die Bilder nach der Fertigstellung der Galerie gesammelt bei Van Dyck in Auftrag gegeben zu haben, wofür auch die relativ einheitlichen Maße sprechen, die sich bei den ganzfigurigen Porträts meist um 220 x 130 cm bewegen. Ob Wharton den König und die Königin um ihre Bildnisse gebeten hat, oder ob Karl I. sie seinem jungen Höfling für die geplante Galerie schenkte, deren Einrichtung ihm gefallen haben wird, muß ungeklärt bleiben. Millar vermutete, Wharton habe sich an der *Cross Gallery* von Somerset House orientiert, in der königliche Familienporträts hingen.³⁸ Der Bestand

³³ Stewart (1983), 62 f.; vgl. Horaz, *Ars Poetica*, 12, 19.

³⁴ Stewart (1983), 63, Anm. 29. Wharton stand 1640 auf der Seite des Parlaments, mißbilligte jedoch Karls I. Hinrichtung. Er begrüßte die Rückkehr Karls II. 1669 und wurde Ratsherr Wilhelms III. DNB Bd. 60, 407 f., weitere biographische Literatur bei Millar (1994).

³⁵ Strong (1972), 88. Wharton nahm an den Aufführungen von *Albion's Triumph*, *Coelum Britannicum* und *Britannias Triumphans* teil, Millar (1994), 518.

³⁶ Zu einer ähnlichen Deutung eines vergleichbaren Bildes s. Simon, 535.

³⁷ Vgl. die Liste bei Millar (1994), 525-530. S. auch Glück (1931), 460; *Anne, Gräfin von Worcester*, 1637. – Zur Sammlung Walpole, in der sich die Bilder später befanden, s. Andrew Moore (hrsg.), *Houghton Hall. The Prime Minister, the Empress and the Heritage*, London 1996, 72, 105; Morris R. Brownell, *The Prime Minister of Taste. A Portrait of Horace Walpole*, New Haven und London 2001, 52 Abb. 19, 58; Millar, *Burlington Magazine* 144 (2002), 766.

³⁸ Millar (1994), 519; und s. o., 160.

der Galerie ist nur über die weißen Inschriften und die Kataloge des 18. Jahrhunderts rekonstruierbar, Angaben zur genauen Hängung von 1638 liegen nicht vor. Ein ikonographisches Programm läßt sich daher nicht nachweisen.³⁹ Die meisten Porträts zeigten die Dargestellten vor farblich neutralem Hintergrund in Gewändern, die ohne viel Schmuck aus kostbaren einfarbigen Stoffen bestanden. Sie sorgten in den Bildern für größere monochrome Flächen, die durch Tonabstufungen im Faltenwurf belebt wurden. Die Galerie wird daher insgesamt einen recht farnefrohen Eindruck gemacht haben. Henrietta Marias Porträt im roten Kleid vor roter Draperie neben einem rot verhangenen Tisch muß wie das leuchtende Zentrum der Galerie gewirkt haben. Einzelne Werke, wie das Pendant mit *Karl I.*, die Porträts der *Anne Cavendish*, *Lady Rich* von 1637 und *Arthur Goodwins* von 1639 könnten sich in ihren roten oder blaßroten Draperien darauf bezogen haben. Auch Goodwins Frau griff diese Farbigekeit mit ihren rosafarbenen Ärmeln wieder auf, ebenso Whartons Bruder Thomas mit seiner roten Hose und dem lachsfarbenen Seidenhemd. Möglicherweise führte Van Dyck eine gezielte Farbregie und wollte so die einzelnen Werke seines Großauftrags gleichzeitig miteinander verbinden und als Einzelstücke von den anderen abheben. Es bleibt unklar, ob sich Philip und Thomas Wharton in ihren Porträts von 1639 auf das im Jahr zuvor entstandene *Bildnis Karls I. in Rüstung* bezogen. Die Brüder erschienen beide in aktueller militärischer Aufmachung. Philip deutete mit seinem Kommandostab auf ein großes Gefäß mit Rosen, wohl in Antwort auf das Porträt seiner Frau Jane.⁴⁰ Sein sieben Jahre zuvor entstandenes *Bildnis im arkadischen Kostüm* empfand er während der Bischofskriege gegen Schottland, auf dessen Seite er stand, offenbar als nicht mehr zeitgemäß.

Ogleich die Pendants in den Privathäusern Wooburn, Winchenden und Houghton eher unzugänglich waren, bevor sie nach Rußland gelangten, beeinflusste zumindest Karls I. Porträt ein Bildnis eines seiner größten Gegner, Henry Ireton. Der Bürgerkriegsgeneral, Schwiegersohn und Freund Cromwells und Unterzeichner des Todesurteils über den König, fand das Vorbild in einer Galerie von Parlamentariern und deren Verwandten wie Wharton, Goodwin und Warwick. Er demonstrierte bildlich in der Hülle des alten Machthabers, wer nun dessen Platz eingenommen hatte.⁴¹

49 3. Henrietta Maria und Jeffrey Hudson, 1633 (National Gallery of Art, Washington)

Öl auf Leinwand
219,1 x 134,8 cm
1633
National Gallery of Art,
Samuel Kress Collection,
Washington
Inv. Nr. 1952.5.39

Henrietta Maria steht auf der geschwungenen Stufe einer Terrasse neben ihrem vierzehnjährigen Hofzweig Jeffrey Hudson. Die Königin hat ihre rechte Hand auf den Rücken eines Äffchens gelegt, das auf Jeffreys erhobenem Arm steht und mit seiner Rechten in die Haare des Zwerges greift. Hinter der

³⁹ Millar (1994), 527.

⁴⁰ Das Porträt Philips ist mir nur durch die Beschreibung bei Millar (1994), 526, Nr. 8, bekannt.

⁴¹ Adamson in Sharpe und Lake, 182; Vgl. den „headless horseman“ mit Cromwell, s. o., 84, Anm. 159. Stewart (1983), 40, war der Ansicht, Henrietta Marias Porträt habe Knellers Bildnis *Marias II.* von 1690 beeinflusst, dies scheint jedoch eher das Gemälde in Potsdam gewesen zu sein. Das Porträt Karls I. oder jenes in Arundel Castle bildete die Vorlage für eine Medaille, deren Revers Henrietta Maria nach ihrem Porträt in Dresden zeigte, Farquhar (1905), 259.

Gruppe steht auf einer Mauer ein Orangenbaum in einem mit Löwenköpfen und Festons verzierten Topf. Rechts erhebt sich eine kannelierte Säule, von der eine orange-goldene Draperie über ein weiteres Mauerstück fällt. Eingebettet in die Stauchfalten des Stoffes liegt darauf die Krone. Eine größere Pflanzengruppe wächst in der rechten unteren Ecke, weitere Gräser links, im Bildhintergrund werden Bäume sichtbar. Henrietta Maria trägt ein mit zahlreichen kleinen Einschnitten versehenes blaues Gewand mit doppelter Goldborte, auf dessen goldgestreiftem Mieder zwei orange-rote Schleifen sitzen. Die Spitze am Hals ist hochgeschlossen, die Krause der Ärmel hat einen feinen Goldrand. Die Königin trägt einen großen schwarzen Hut mit einer weißen Feder, aus ihrem Haar ringelt sich eine Locke auf die linke Schulter. Jeffrey Hudson trägt einen roten Anzug mit einer Goldkette und breiter Spitze auf den Schultern, umgeschlagene Stiefel mit Sporen und Lederhandschuhe. In seiner rechten Hand hält er eine Birne. Im Gegensatz zu Henrietta Maria, die ruhig aufrecht steht, ist ihr kleiner Höfling voller Bewegung, sein Standmotiv erinnert an M. de St. Antoine. Anders als dessen Vorwärtsbewegung wendet sich Jeffrey seiner Königin zu. Gestützt auf sein rechtes Bein, drehen sich Körper und Kopf zunehmend zu ihr hin. Er verharrt gespannt zwischen Aufmerksamkeit und Aufbruch und ist bereit, jeden Moment seine Haltung zu ändern.

Es ist unbekannt, für wen dieses Bild geschaffen wurde; eine Werkstattreplik für Wentworth ist noch in Besitz seiner Nachkommen.¹ Es könnte sich um die Adaption einer Bildformulierung von Daniel Mytens handeln, der 1628 für drei Porträts der Königin mit Jeffrey Hudson je £80 erhielt.² Sie waren für eine Madam Nourice, für Elizabeth von Böhmen über Sir Dudley Carlton und für die Herzogin von Sachsen bestimmt, die es von Walter Lowan erhalten sollte. Alle drei Bilder scheinen verloren zu sein. Ellis Waterhouse erwähnte in diesem Zusammenhang ein Mytens zugeschriebenes Porträt, das sich bis 1930 in der Sammlung des Herzogs von Leeds befand. Die Grundstruktur stimmt mit dem Porträt Van Dycks überein, das Orangenbäumchen fehlt. Henrietta Maria, ohne Hut, entspricht im gelben Gewand den frühen Porträtformulierungen Mytens', während Jeffrey ganz dem Porträt Van Dycks folgt. Die Frisur Henrietta Marias, vor allem die Stirnlocken, gleicht jedoch den Porträts Van Dycks wie auf ihrem *Bildnis im*

50

53

¹ S. zuletzt C. Brown und Vlieghe, 246, Nr. 67; J. Brown (1999), 143-148, Nr. 10. – Eisler, 117, vermutet, es sei für Mountjoy Blount, Graf von Newport gemalt worden. Die Replik für Wentworth, eine glatte und sorgfältige Wiederholung, war ein Geschenk des Königs, der am 20. Oktober 1633 dafür £40 zahlte: „for the pictury of our dearest Consort the Queene by him made and by our commaundement: delivered unto our right trustie and right welbeloved Cosin and councellor the lord Viscount Wentworth ...“; zit. nach Carpenter, 76. Andrew Wilton, *The Swagger Portrait. Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John 1630-1930*, Kat. Ausst. London, Tate Gallery, 14. Oktober 1992-10. Januar 1993, London 1992, 64, Nr. 1. Wheelock vermutet nun, daß die Replik für Wentworth als Pendant für das Porträt Karls I. in den Roben des Hosenbandordens von Mytens aus dem selben Jahr gedacht war, weil beide Bilder annähernd identische Maße aufweisen. Wheelock schließt daraus, daß das Original in Washington möglicherweise für John Tanadieki, den polnischen Botschafter bestimmt gewesen sei, der ebenfalls eine Fassung des Porträts des Königs von Mytens erhalten hatte. Wheelock in Vlieghe (2001), 156 und 166, Anm. 5. Weitere Kopien sind in Petworth, und im Kunsthandel: Sotheby's 17. Februar 1932, Christie's, 25. Juni 1965 (63), Eisler, 118, Anm. 14. Dies könnte jene in Marble Hill House sein, Ribeiro und Cumming, 111, Nr. 71. Zum Verkauf des Originals von Duveen an R. Hirst s. S. N. Behrman, *Duveen und die Millionäre. Zur Soziologie des Kunsthandels in Amerika*, Hamburg 1960, 46 f.

² Stopes, 162.

weißen Kleid von 1636. Auch die Hände folgen Van Dyck. Falls hier keine Übermalung des Vorbildes von Mytens vorliegt, könnte sich ein dritter Künstler in einer späteren Wiederholung verschiedener Porträts als Vorlagen bedient haben.³ Das Gewand und der Hut Henrietta Marias bei Van Dyck folgen dem bereits besprochenen Gemälde von Mytens in Hampton Court mit dem Königspaar auf dem Weg zur Jagd. Das Kleid wurde daher in der Literatur als Reit- oder Jagdkleid bezeichnet.⁴ Mytens wiederholte das Jagdbild ohne Pferde und malte diesmal Henrietta Maria und Jeffrey nach dem Vorbild Van Dycks, auch dies spricht für eine Übernahme des ursprünglichen Bildes von Mytens. Wie auf dem Original in Hampton Court hält der Zwerg zwei Hunde an der Leine. Neu hinzu kam der Prince of Wales nach Van Dycks Familienbildnis, und weitere, Blumen streuende Putten.⁵ Eine vergleichbare Vorgehensweise - Van Dyck orientiert sich an Mytens, woraufhin Mytens seine eigene Komposition wiederholt und sich nun nach Van Dycks Formulierung seiner eigenen Erfindung richtet - ist auch in der Genese des Doppelbildnisses in Kremsier zu beobachten. Eine Zeichnung Van Dycks in Paris, in der bereits alle Details der Komposition festgelegt sind, studiert Licht und Schatten im Faltenwurf des Gewandes der Königin. Im Gegensatz zur ruhigen, matten Beleuchtung bei Mytens, die den Stoff dick und schwer erscheinen läßt, bricht sich bei Van Dyck das Licht in unzähligen Knitterfalten und reflektiert schimmernd jede Wölbung des feinen Satins. Das Orange der Draperie verstärkt die komplementäre blaue Farbe des Stoffes, Jeffreys rotes Gewand vervollständigt den Farbakord.⁶ Eisler, Schleier und Wheelock haben das Porträt bereits ausführlich besprochen. Hier sollen noch einmal Jeffrey Hudson, der Affe und der Topf mit dem Orangenbaum näher untersucht werden.

Jeffrey Hudson wurde 1619 in Okeham oder Oakham, der wichtigsten Stadt der Grafschaft Rutland, als Sohn des Schlachters John Hudson

³ Stopes, 162. Im Heidelberger Inventar von 1685 erscheint „Königin Henriette Maria von Engelland per Mytens“; Karl Zangemeister und Henry Thode (Hg.), *Die Gemälde-Sammlung des Heidelberger Schlosses. Verzeichniß vom Jahre 1685*, (Mittheilungen des Heidelberger Schloßvereins Bd. III.), 199, VI. Bei der „Dutchess of Saxe“ könnte es sich um Karls I. Tante Hedwig von Sachsen handeln. Sie war die Tochter Friedrichs II. von Dänemark und Sophies von Mecklenburg, Schwester Königin Annas und Christians IV. von Dänemark. Sie heiratete 1602 Christian II. von Sachsen (1583-1611). Povl Engelstoft und Svend Dahl, *Dansk Biografisk Leksikon*, Kopenhagen 1936, Bd. 9, 505 f. Nach einem Vorschlag J. Müller Hofstedes könnte Madam Nourice vielleicht mit Mme. Peronne, der französischen Hebamme Henrietta Marias, identifiziert werden. – „Another Portrait of Queen Henrietta Maria“, *Connoisseur* 91 (1933), 135; Waterhouse (1954), 239, Anm. 8. Das Bild wurde am 20. Juni 1930 aus der Sammlung des Herzogs von Leeds als Van Dyck verkauft (Nr. 45) und befand sich 1933 in den Ehrlich Galleries. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort ist mir nicht bekannt. Den genauen Status dieses Porträts kann nur eine Untersuchung des Bildes und seine Provenienz klären.

⁴ Eisler, 116, und Schleier in *Bilder vom Menschen ...*, 216, sprechen von einem Reitkleid, Wheelock in Wheelock und Barnes, 262, und Ribeiro und Cumming, 111, von einem Jagdkleid. Kristin Lohse Belkin nennt beide Möglichkeiten, *Flemish Paintings in America. A Survey of Early Netherlandish and Flemish Paintings in the Public Collections of North America*, ausgew. Guy C. Bauman und Walter A. Liedtke, Antwerpen 1992, 257 ff. Vgl. den Stich von etwa 1635, *Henrietta Maria zu Pferd*, wo sie ein sehr ähnliches Kleid mit Hut trägt, Corbett und Norton, 183. S. auch Janet Arnold, „An Early Seventeenth Century Woman's Riding Doublet or Cassock“, *Waffen und Kostümkunde* 22.2 (1980), 113-129, 123 zu Henrietta Marias Kleidung auf dem Jagdbild von Mytens; und Gordenker, 35.

⁵ In der Sammlung Ancaster auf Grimsthorpe Castle, 266 x 256 cm. Vertue I., 161.

⁶ Vey (1962), 279 f., Nr. 206; C. Brown (1991), 220 f., Nr. 66; M. Jaffé (1991.2), 343. Hollander, 106; s. auch u., 227.

geboren. Während alle anderen Familienmitglieder eher groß und kräftig gebaut waren, erreichte Jeffrey, „the most perfect abridgment of nature“, bis zu seinem siebten Lebensjahr nur 46 cm. In einem zweiten Wachstumsschub im Alter von dreißig Jahren wuchs er auf etwa 110 cm.⁷ Sein Vater arbeitete für den Herzog von Buckingham und war auf dessen 1,5 km entfernten Landsitz Burley on the Hill zuständig für die Tiere der Stierhetze. Als sein Sohn etwas über sieben Jahre alt war,⁸ brachte er ihn zur Herzogin, „as a Rarity of Nature.“⁹ Wann genau und unter welchen Umständen Jeffrey in den Dienst Henrietta Marias trat, ist unklar. Die meisten Autoren verbinden dies mit einer Anekdote, derzufolge Jeffrey beim Besuch des Königspaares kurz nach ihrer Hochzeit einer kalten Pastete entstieg.¹⁰ Henrietta Maria und ihr Hofzwerg waren bald unzertrennlich. Er hatte einen Diener, Thomas Alexander, und erhielt 1640 für seine Verpflegung £50.¹¹ Jeffrey trat in den Antimasken von mindestens vier Maskenspielen auf. 1631 tanzte er in *Chloridia*, begleitet von sechs höllischen Geistern, als Prinz der Unterwelt. In *Luminalia* von 1638 spielte er den Elfen Picrocalle unter König Oberon und zwei Jahre später, in *Salmacida Spolia*, einen von drei Schweizern, der mit den anderen seine Späße trieb, während sie schliefen.¹² 1630 holte er aus Paris die Hebamme des französischen Hofes, Mme Peronne, für die bevorstehende Geburt des Prinzen Karl nach England. Auf ihrer Rückreise

⁷ *Microphilus*, 29. Die Angaben schwanken zwischen 104,3, 106,6 und 114,3 cm, DNB, 150; Hughes, 635; Saint-Hilaire spricht von „trois pieds neuf pouces“; etwa 140 cm, Saint-Hilaire, 147. Jeffrey führte sein plötzliches Wachstum auf die harte Arbeit und Schläge während seiner Zeit in der Sklaverei zurück, Wright, 105. Alfred Enderle diagnostizierte bei Jeffrey hingegen einen passageren Wachstumshormonmangel, Enderle, Meyerhöfer und Unverfehrt, 194. Da Henrietta Maria selbst kaum mehr als 140 cm maß, wurde Jeffrey von Van Dyck deutlich größer dargestellt. Er ist hier halb so groß wie sie und mißt etwa 90 cm, Henrietta Maria erreicht eine Größe von ungefähr 170 cm. Zu weiteren Porträts von Jeffrey s. Pembroke, 52, Nr. 141; ter Kuile (1969), 74 f., Nr. 59; Hind (1955), 344, Nr. 2. – Nick Page, *Lord Minimus. The Extraordinary Life of Britain's Smallest Man*, London 2002, konnte für diese Arbeit nicht mehr ausgewertet werden. Ein Aufsatz von Erin Griffey über die Porträts von Jeffrey soll in Kürze im *British Art Journal* erscheinen.

⁸ Auch hier schwanken die Angaben zwischen sieben und neun Jahren. Burley on the Hill wurde 1645 von den Parlamentariern niedergebrannt.

⁹ Wright, 105.

¹⁰ Nach Saint-Hilaire war Jeffrey acht Jahre alt, als ihn die Herzogin von Buckingham in der Pastete versteckte, dies müßte dann 1627 gewesen sein. Saint-Hilaire, 147. Wright, 105, und der Autor des *Gentleman's Magazine* verbinden diese Ereignisse nicht miteinander. Die Szene wurde von Augustus Leopold Egg in einer kleinen Skizze auf Holz, 18,4 x 29,2 cm, nachempfunden, Christie's, 1-2. November 1990.

¹¹ Lewis, Bd. 41, 160 f., Brief von Paul Panton, Plasgwyn, 8. August 1768, der einen Bericht von Henrietta Marias Schatzmeister Richard Wynn zitiert. Alexander erhielt £20 pro Jahr. Ein weiterer Zwerg, Sara Holton, erhielt für sich und ihre Dienerinnen £50. Henrietta Maria beschäftigte auch eine Kinderfrau, Marie Garnier, für ihre Zwerg, die 1634 £100 erhielt. Sykes (1986), 41. Fuller, 348, spricht von zwei Dienern Jeffreys. Eine Rechnung vom 7. November 1637 bezieht sich auf einen Schuppen, den Jeffrey zur Hälfte nutzen konnte: „a shedd divided into two in ye Court and abutting on the passage under the Shield Gallery at Whitehall, one of them for Madam Vantlett & the other for Jeffry the Queenes dwarf“; P.R.O., L.C. 5/134, 206, zit. nach Cox und Norman, 73 Anm. †.

¹² Orgel und Strong, I, 389, 391; II, 421, 705, 729, entry 18. S. auch Parker, 105, zur „mock romansa“ in *Britannia Triumphans*. Zu den Spielern der Antimasken als Repräsentanten der ‚natural deformity‘ im Gegensatz zur idealen Schönheit der Maskenspieler s. Chibnall in Lindley, 86. Bei einem dieser Zwischenspiele soll Karls I. riesenhafter Torwächter, der etwa 230 cm große William Evans, aus einer Tasche einen Laib Brot und aus der anderen Jeffrey gezogen haben, um sich eine Mahlzeit zu bereiten, *Gentleman's Magazine*, o.p.; Hughes, 635. Beide waren zusammen auf einem heute zerstörten Relief in der Londoner Newgate Street über dem Eingang zum Bagnio oder Bull Head Court zu sehen, A. J. C. Hare, *Walks in London*, London 1878, 162; Thoms, 126; Thompson, 145, mit einer Abbildung.

wurden sie am 18. März von flämischen Piraten nach Dünkirchen verschleppt. Obwohl sich der Gouverneur von Calais und die Infantin sofort für ihre Freilassung einsetzten, ging das Gepäck mit den wertvollen Geschenken verloren.¹³ Sir William Davenant nahm dieses Abenteuer als Ausgang für sein Spottgedicht „Jeffereidos, Or the Captivitie of Jeffrey“.¹⁴ Das Leben des Hofzwerge blieb aufregend. Im Juli 1634 verwechselte ihn der holländische Botschafter Albert Joachimi mit dem Thronfolger und küßte ihm, sehr zum Vergnügen von Henrietta Maria, ehrerbietig die Hände.¹⁵ Zwei Jahre später erschien *Microphilus. The New-Yeeres Gift* zu Ehren von Jeffrey.¹⁶ Als im selben Jahr Henrietta Marias Beichtvater Philipp den Hofdamen im Beisein der Königin Rosenkränze als Geschenke des Papstes verteilte, meldete sich Jeffrey zu Wort, „Madam, show the father, that I also am a Catholic!“¹⁷ 1637 soll er mit Warwick und Northampton den Oranieren im Lager von Breda beigekämpft haben. Schneidigen Einsatz zeigte er auch beim förmlichen Vollzug der Ehe von Prinzessin Maria und Prinz Wilhelm von Oranien. Das Ritual galt als vollzogen, wenn die jungen Eheleute ihre entblößten Beine aneinandergelegt hatten. Als sich herausstellte, daß die Prinzessin ein bis zu den Knöcheln geschlossenes Nachtwand trug, zog Jeffrey unter allgemeinem Gelächter eine Schere hervor.¹⁸

Im Bürgerkrieg hatte er angeblich den Rang eines „Captain of the Horse“ inne, bevor er 1644 zu Henrietta Maria nach Paris floh.¹⁹ Dort erschloß Jeffrey William Crofts, den Bruder des Favouriten, Kapitäns der Leibgarde und Oberstallmeisters Henrietta Marias im Duell zu Pferd. Crofts, der Jeffrey offen seine Verachtung ausgesprochen hatte, nahm das Duell nicht ernst und erschien mit einer unbrauchbaren Waffe. Darüber geriet Jeffrey so in Rage, daß ein richtiges Duell zu Pferd mit Pistolen ausgemacht wurde, bei dem Jeffrey Crofts mit dem ersten Schuß tötete. Er scheint inhaftiert worden

¹³ CSPV (1629-32), 315 f.; Birch (1848), II., 70, Brief von John Mead an Sir Martin Stuteville, Christ College, 27. März 1630; Parker, 92.

¹⁴ Sharpe (1987), 90 f., sah dieses Gedicht als Satire auf den falschen Ernst des karolinischen Hofes, die höfische Philosophie werde als ebenso trivial wie diese Ereignisse entlarvt. Wie Jeffrey sei der Hof eine verkümmerte und deformierte Version seiner natürlichen, idealen Form. Nach Michael Parker karikierten die leeren Drohungen und hilflosen Abwehrversuche Jeffreys Karls I. Fehlschläge in der Außenpolitik der vergangenen Jahre. Der Zwerg Jeffrey sei dabei emblematisch für die winzige Rolle, die England in der Politik Europas spielte. Die im Gedicht geäußerte Kritik entspreche der pro-französischen Haltung Henrietta Marias, so werde die Hebamme durch den Doppelsinn von „deliver“, entbinden, befreien, zum Symbol der erhofften Hilfe Frankreichs gegen die Spanier.

¹⁵ CSPV (1632-36), 251; Green, 62, Henrietta Maria an Karl I. vom 16. April 1642; Parker, 98. Es wird sich um die Audienz am 10. Juli im Great Chamber of Presence in Theobalds gehandelt haben, Loomie, 162.

¹⁶ Eine zweite Auflage erschien 1638. Das Büchlein mißt entsprechend seinem Inhalt nur 12,2 x 7,7 cm. Der Autor ist unbekannt, Hughes, 635, meinte, Hudson habe es selbst verfaßt, Parker, 93, vermutete Thomas Heyward.

¹⁷ Green, 31, Brief Panzanis vom 25. August 1636.

¹⁸ Bone, 126.

¹⁹ Im Tower von London befindet sich eine prachtvolle, 86 cm hohe Rüstung, die mit Jeffrey in Verbindung gebracht wird, Ffoulkes (1916), 139, II., 126; Avery (1981), I., 196, Abb. 9. H. Le Sueur erhielt £40 für eine Rüstung für den Zwerg, Smuts (1996), 106, Anm. 81. Die von Hughes, 635, erzählte Episode, Henrietta Maria und Henry Jermyn hätten Jeffrey nach der Bombardierung ihres Versorgungsschiffes 1643 in Bridlington mit eigenen Händen ausgegraben und ihm so das Leben gerettet, scheint stark übertrieben. Henrietta Maria schrieb an Karl I., sie hätten in einem Graben vor den Kugeln Schutz gefunden und seien manchmal von einer Staubwolke bedeckt worden, Jeffrey erwähnt sie nicht. Green, 167, Brief vom 15/25. Februar 1643; Marshall, 104-106.

zu sein, denn Henrietta Maria setzte sich bei Mazarin für ihn ein.²⁰ Jeffrey mußte Frankreich verlassen und fiel auf dem Weg zurück nach England in die Hände eines türkischen Seeräubers, der ihn in die Sklaverei verkaufte. Wann und wie es ihm gelang, freizukommen und nach England zurückzukehren, ist unbekannt. 1650 widmete ihm Robert Heath einige Zeilen in „Clarastella“:²¹ Er lebte nun zurückgezogen auf dem Land, unterstützt vom Herzog von Buckingham und anderen. 1679 wurde er als verdächtiger Katholik in Westminster inhaftiert, jedoch bald wieder freigelassen. Hudson erhielt in den folgenden zwei Jahren Zahlungen aus der Kasse des Geheimdienstes Karls II., wofür ist nicht bekannt. Er starb 1682 im Alter von 63 Jahren.²² Einige Autoren nennen ihn Sir, einen Beleg für seine Nobilitierung gibt es jedoch nicht.²³ Über Jeffreys Charakter berichtet Fuller, ihm habe nichts gefehlt außer Demut. „His little mightyness“ sei so hochmütig gewesen, daß er mit seinem Vater nichts mehr zu tun haben wollte, weshalb Karl I. ihn scharf zurechtgewiesen habe.²⁴ Im 19. Jahrhundert verewigte ihn Sir Walter Scott in *Peveiril of the Peak*.

Jeffrey war einer der letzten und berühmtesten Hofzwerges Englands. Zwerges gehörten seit der Antike zum festen Bestandteil des Hofstaats. Erheiterten sie die römischen Kaiser durch ihre körperliche Deformierung in heute nicht mehr nachvollziehbarer Weise, wurden sie später in der Renaissance als Kuriosum, als lebender Bestandteil des Raritätenkabinetts gesammelt und geschätzt. Jeweils sechs lebten am Hofe Katharina und Marie de'Medicis, der römische Kardinal Vitelli ließ seine Gäste bei einem Fest von 39 Zwerges bedienen.²⁵ Wie der Hofnarr, dessen Rolle er oft innehatte, konnte der Zwerg offen reden, er besaß die sprichwörtliche Narrenfreiheit. Er wurde am Hof verhätschelt und verwöhnt. Die Zwerges dienten den Herrscherinnen womöglich unbewußt als Ersatz für Kinder, wie einige Autoren vermuten. Manche, wie die Erzherzogin Isabella Clara Eugenia, blieben kinderlos, anderen wurden sie durch die Schar von Kinderfrauen, Gouvernanten und Lehrern entfremdet.²⁶ Die Aufmerksamkeit, die Narren und Zwerges durch ihre ständige Präsenz und Scherze genossen, führte oft zu einem nicht geringen Selbstvertrauen. Karl I. wies seinen Narren Archibald Armstrong vom Hof, als dessen unverschämte und arrogante Bemerkungen nicht mehr zu tolerieren waren.²⁷ Wie brüchig diese selbstsichere Fassade war, zeigt Jeffreys Reaktion auf die Beleidigung durch Crofts.

²⁰ Crofts war ein notorischer Unruhestifter, s. Hibbard in Smuts (1996), 164. Die Angaben zur Waffe von Crofts gehen von einer Spielzeugpistole bis zur Wasserspritze. Vertue V, 79; Fuller, 349; Saint-Hilaire, 148; Green, 260, Brief vom 24. Oktober 1644 an Mazarin, das französische Original bei Baillon, 519, Nr. 121. Hughes, 635, ist der Ansicht, Jeffrey habe erst nach diesem Mord am englischen Bürgerkrieg teilgenommen.

²¹ Thompson, 192; Parker, 93, 95. Laut Saint-Hilaire kehrt Jeffrey nach der Restauration nach England zurück, Saint-Hilaire, 148.

²² DNB, X., 150. Das Ashmolean Museum in Oxford bewahrt Kleidungsstücke Jeffreys.

²³ Hughes, 635.

²⁴ Vertue V, 79. Fuller, 349, und nach ihm Thoms, 123.

²⁵ Thompson, 186 f.; Parker, 93; Fiedler, 48.

²⁶ Parker, 96; Hearn, 182.

²⁷ Zu „Archie“ Armstrong s. DNB, I., 561-563; Welsford, 172-180, *passim*; Huxley, 82, 100 f. und *passim*. Armstrong hatte Erzbischof Laud am 11. März 1637 einen Mönch, Schurken und Verräter genannt, woraufhin er seinen Narrenmantel abgeben mußte und, die Jacke über die Ohren gezogen, mit einem Fußtritt vom Hof vertrieben wurde. Er starb 1672 als reicher Landbesitzer. Sein Nachfolger als *joculator domini regis* wurde Muckle John. Vgl. auch Ben Jonson, *Volpone*, I., i., 156-171.

Die späteren Porträts der spanischen Hofzwerge und Narren von Velázquez zeigen sie nüchtern, ohne Spott oder Mitgefühl in ihrer körperlichen und geistigen Mißbildung. Die voyeuristische Neugier, die in unserer Zeit Diane Arbus thematisierte, bremste und entlarvte der Künstler durch einen verschwommenen Duktus. Velázquez' Porträts gewähren nur einen flüchtigen Eindruck, sie entziehen sich einer genauen Betrachtung.²⁸ Das Verhältnis der Hofzwerge und Narren zu ihrem Herrn war oft zwiespältig. Sie unterhielten ihn mit ihren Späßen und dienten oft selbst als Zielscheibe. Ihr kleiner Wuchs und der Blick auf sie hinab verlieh dem König und den Höflingen das Gefühl der Größe und Überlegenheit. Gleichzeitig ermöglichte den Narren die Lizenz zur freien Rede eine gefürchtete, schonungslose Offenheit, die inmitten der Schmeichelei und Euphemismen erholsam und treffend zugleich gewesen sein muß. Der Zwerg diente als Maßstab und Korrektiv für den im Narzismus zu versinken drohenden Hof: "*Rex, memento te esse minimum: O King remember how thou art little, borne like others little, to teach thee to Heaven humility, to Earth, humanity.*"²⁹ Der Autor des *New-Yeeres Gift* verglich die kleinen Personen mit der Kanzel der Natur, von der sie denen predigten, die hoch hinaus wollen. So sollen jene, die eine Stelle in der Nähe des Herrschers suchen, nicht allzu ehrgeizig nach Größe streben, sondern „acknowledge all their Court-lustre is but a beame of the Royall Sunne their Master, which when, and to whom, he please hee can send forth or withdraw.“³⁰ Wie E. Tietze Conrat und M. Parker betonten, sind der Hofzwerg und der Narr auch Sündenböcke für den König gewesen, die stellvertretend von den Höflingen verspottet und mißbraucht werden konnten.³¹

Hofzwerge erscheinen in ihren Funktionen als Statussymbol, Maßstab und Objekt der Belustigung häufig in der Porträtmalerei der Könige und des hohen Adels. Meist ist ihnen ein Hund beigegeben, der ihre Größe verdeutlicht, der wie sie zur entspannten, häuslichen Seite des Hoflebens gehört und in einer Umkehrung der Verhältnisse oft Herr über sein Herrchen ist. Möglicherweise diente ein solches Motiv als Anregung für die Körperhaltung Jeffreys. Auf dem monumentalen Gemälde *Die Vertreibung des Hochzeitsgastes* von Fra Semplice da Verona von 1622 hebt ein älterer Hofzwerg abwehrend die Hand, um sich vor einem zähnefletschenden Hund zu schützen, der von einem weiteren Zwerg gehalten wird. Obwohl diese groteske Szene inhaltlich in keinem Zusammenhang mit dem Porträt Van Dycks steht, erinnern Kopfhaltung, Körperneigung und der erhobene linke Arm des Zwerges an das Bewegungsmotiv Jeffreys. Dieses Bild gelangte aus

²⁸ Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, München o.J., 577-580; J. Brown (1986.1), 148 ff.; Doon Arbus und Martin Israel (Hg.), *Diane Arbus*, New York 1972.

²⁹ *Microphilus*, 104 f.; Tietze-Conrat, 13.

³⁰ *Microphilus*, 99, 105 f., 111 f.: „Nay, the King himselfe, who is Gods Epilogue, and mans Prologue, take him in the better consideration, with *God*, he is *minor*; take him in the other, with *man*, he is *Maior*; for so *Tertullian*, *Imperator est Maior omnibus, solo Deo minor: A King is Greater then all others, lesse onely then God.*“

³¹ Tietze-Conrat, 9 ff. Sie verwies auf ein Bild von Velázquez in Boston, das den Zwerg von Balthasar Carlos mit einer Rassel und einem Apfel wie mit Szepter und Reichsapfel zeigte, *ibid.*, 25. Parker, 96. Seine Analyse von „Jeffereidos“ zielt darauf ab, daß die Fehlschläge Karls I. in der Person Jeffreys lächerlich gemacht werden. Vgl. auch Shakespeare, *King Lear*, I., iv., 145 f. und v., 36 f.

Mantua nach London, wo Karl I. es bei Hamilton gegen ein kleines Porträt Maria Stuarts eintauschte. Mytens und Van Dyck werden es gekannt haben.³²

In England wurde eher der Hofnarr bildwürdig. So findet sich Henry Patensen auf Holbeins *Bildnis der Familie Sir Thomas Mores*. Will Somers erscheint im rechten Durchblick auf dem breiten *Familienbildnis Heinrichs VIII.*, ähnlich wie später Jeffrey, mit einem Affen auf der Schulter. Johan Priwitzer porträtierte jedoch 1627 *William, Lord Russell mit einem Zwerg*. Der Zwerg, mehr als doppelt so alt wie der vierzehnjährige Russel, steht weiter vorne als sein Herr und wirkt dadurch nur halb so groß, stünde er neben ihm, reichte er ihm bis zur Schulter.³³

Porträts mit Hofzwerge stammen dagegen meist aus dem spanischen Gebiet. A. Mor oder Crisóbal de Morales stellte *Johanna von Österreich*, Tochter Karls V., mit einem afrikanischen Zwerg dar, dem sie die Hand auf den Kopf legt. Coello porträtierte um 1585 *Juana de Mendoza* mit einem Zwerg, der ihr ein kleines Fläschchen reicht. Auf einem Porträt *Isabella Clara Eugénias* von etwa 1599 steht links etwas verdeckt vom steifen, breit ausschwingenden Gewand der Erzherzogin eine Zwergin, die mit ihren großen Augen und der langen Nase etwas Gnomenhaftes an sich hat. Isabella hält ihre rechte Hand in einer schwer zu interpretierenden Geste über deren Kopf. Sie berührt mit den Fingerspitzen fast den Haarschmuck und scheint sie halb kraulen, halb hervorheben zu wollen. Das Bild gelangte 1603 als diplomatisches Geschenk nach England und hing später in der *Cross Gallery* in Somerset House. Mytens und Van Dyck werden es gekannt haben.³⁴ *Prinz Philipp von Spanien* legt auf seinem Bildnis von Rodrigo de Villandrando im Prado seinem Zwerg Soplillo in ganz ähnlicher Weise die Hand auf den Kopf, ebenso *Erzherzog Ferdinand* auf einem Porträt des Joseph Heintz d. Ä. von 1604, und *Karl Emanuel von Savoyen* als Kind. Er überragt seinen Zwerg.³⁵ Rubens hatte in Italien ein weibliches Mitglied der Familie Grimaldi mit einem Zwerg porträtiert. Er zieht einen Vorhang zur Seite, um die Dargestellte im Licht erstrahlen zu lassen, seine Häßlichkeit betont durch den Kontrast ihre Schönheit. 1620 malte Rubens die Gräfin von Arundel mit zwei Zwergen. Von etwa 1631 stammt das Bildnis des *Balthasar Carlos mit einem*

³² Fiedler, 69, 76; Tietze-Conrat, 33, nennt als Beispiel Anthonis Mors *Zwerg Estanislao* des Kardinals Granvelle von etwa 1560-70 im Louvre, Campbell, 105, Abb. 124. Vgl. auch Mytens' Bild vom *Aufbruch zur Jagd*, wo die Schoßhündchen mit Jeffrey durchgehen. – Das Gemälde *Fra Semplice da Veronas* blieb bis 1988 in der Sammlung Hamilton und befindet sich heute wieder in Mantua, wo es im Lubiam ausgestellt ist. S. Benedict Nicolsen, „Fra Semplice da Verona“, *Burlington Magazine* 88 (1946), 279; Luigi Manzatto, *Fra Semplice da Verona. Pittore del Seicento*, Padua 1973, 44-46; Marinelli, 284 f., 292-293. Van der Doort bemerkte dazu, „Item a little Picture painted upon the right light of Queene Mary of Scotland – w^{ch} your Ma^{ty} had of my Lord Marquisse Hamilton when hee had the greate Mantua Picture out of Hampton Court Gallory w^{ch} is don by the Venecian Capaceene beeing the Parrable where he without a wedding garm^t was thrust out from the wedding feast.“; Millar (1958-60), 158, Nr. 7. Ich danke Lyndsay J. Stuart für Informationen zu diesem Bild.

³³ Zu Holbein s. Roberts, 30; Hearn, 128 f, Nr. 76; Welsford, 162. Zu Will Somers s. Welsford, 166-172; J. M. Bordewijk-Knotter, „Konstanten in der Clownerie“, *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), 373-384, 377 f. Somers nannte seinen König stets „Harry“. S. auch Hearn, 194, Nr. 131, *Porträt des Hofnarren Tom Durie* von Gheeraerts d. J., 1614. Zu Priwitzer s. Millar (1972), 30, Nr. 28.

³⁴ Campbell, 135, Abb. 159; Kat. Madrid, 138 f., Nr. 15, s. auch 139. Anm. 5 mit weiteren Beispielen; *ibid.*, 152 f., Nr. 40; Hearn, 182, Nr. 124, dort auch zu den Zuschreibungsproblemen.

³⁵ J. Brown (1986.1), 42, Abb. 46; Campbell, 102, Abb. 119; Heinz und Schütz, 123 f., Nr. 94. S. allgemein zu Hofzwerge in Spanien B. Wind, 67-97.

Zwerg von Velázquez. Prinz und Zwerg sind gleich groß, doch überragt der kaum zweijährige Balthasar Carlos den Zwerg, da er hinter ihm und damit optisch höher steht. Van Dyck porträtierte 1634 in Brüssel *Henriette von Lothringen*, die Schwester von Henrietta Marias Schwägerin Margarete von Lothringen, der Ehefrau Gastons, und über die Familie der Guise auch mit den Stuarts verwandt. Sie legt ihre Hand auf die Schulter eines kleinen, zu ihr aufschauenden Afrikaners, der ein Tablett mit Rosenblüten trägt. Sein Kopf erscheint zu groß für seinen Körper, möglicherweise war auch er zwergenhüchsig. Seine Haltung, wenn auch devoter, erinnert ebenso an Jeffrey wie die Geste Henriettas an die ihrer Namensvetterin. Vielleicht bewog dieser Umstand Van Dyck zur Wiederholung des Motivs. Karl I. erwarb dieses Bild durch Porter unmittelbar nach seiner Fertigstellung.³⁶ Später porträtierte Van Dyck *Mary Villiers mit der Zwergin Anne Shepherd*. Anne ist hier gleichfalls in einer dienenden Rolle dargestellt, dem Betrachter abgewandt. Ihre Funktion zur Erhöhung, zur optischen und gesellschaftlichen Vergrößerung ihrer Herrin durch den Kontrast ist deutlich.³⁷

Im Vergleich zu diesem Bild wird auch klar, welche Rolle Jeffrey spielt: Er ist bei Van Dyck zwar Diener, jedoch auch Gefährte der Königin. Er trägt den Affen und wendet sich ihr zu, um sie zu unterhalten, sein Mund ist leicht geöffnet. Er ist jeden Augenblick bereit, die Stufe hinabzusteigen, wozu sich auch die ihr Gewand raffende Henrietta Maria bereit zu machen scheint. Jeffrey ist hier nicht als Kuriosum oder Ziel für Späße wie bei Mytens dargestellt, sondern als der, der er war: Als geistreicher kleiner Begleiter der Königin.³⁸

Der Affe, vielleicht eine Meerkatze, steht auf Jeffreys erhobenem Arm und hält mit seinem Schwanz die Balance. Mit seiner linken Pfote stützt er sich auf die Schulter, seine Rechte ergreift eine Haarsträhne des Zwergs. Henrietta Maria hielt Affen als Haustiere.³⁹ Auch ihre Schwägerin Elizabeth von Böhmen besaß einen Affen und berichtete Sir Thomas Rowe, „your olde friend my monky is in very good health heere and commands all my women with his teeth.“⁴⁰ Waren Affen als teure Statussymbole seit dem Mittelalter nur in den Haushalten der Reichen anzutreffen, scheinen sie ab dem 16. Jahrhundert in den Mittelschichten ebenso verbreitet gewesen zu sein.⁴¹ Möglicherweise spielte auch hier der unbewußte Kind-Ersatz eine Rolle. 1631 verurteilte Helkiah Grooke Frauen, die Affen an sich drückten, dies sei „a very wicked and inhumane thing.“⁴² Affen standen in der Theorie der Seinskette zwischen Mensch und Tier, eine Stellung, die nach Plato auch die

³⁶ Zu Rubens s. Huemer, 131 f., Nr. 19; *Van Dyck a Genova*, 196, Nr. 21; s. auch o., 9, Anm. 3; zu Velázquez s. J. Brown (1986), 82 Abb. 96; zu Van Dyck s. Wheelock und Barnes, 278 ff., Nr. 72.

³⁷ Larsen (1988), I, 379, Abb. 423.

³⁸ Vgl. auch die einleitende Widmung in *Microphilus* von S. M. an den Torwächter William Evans, dessen Körpergröße mit der geistigen Größe Jeffreys verglichen wird: „Though hee bee small in Body and in Limbe, / Yet wee commend something that's great in him. / The greatnesse of his spirit, and his minde, / Whose vertues are not like thy strength confin'd / Vnto his bulke ... Then be not angry, this small Lord is prais'd, / since thou by Nature, he by wit is rais'd.“

³⁹ S. auch Millar (1970-72), 217, Nr. 4.

⁴⁰ Baker, 53, Brief vom 19. Juni 1620 aus Prag.

⁴¹ Janson, 30; Thomas, 110. Zum Affen als Symbol der Luxuria s. Justus Müller Hofstede, „‘Non Saturatur Oculis Visu’ - Zur „Allegorie des Gesichts“ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.“; in: Vekeman und Müller Hofstede, 243-289, 282, Anm. 114.

⁴² Zit. nach Thomas, 40.

Frauen einnahmen.⁴³ Horst W. Janson analysierte in seiner Studie über die Rolle des Affen in der westlichen Kultur des Mittelalters und der Renaissance die verschiedenen symbolischen Bedeutungen, die der Affe durch seine besonderen Fähigkeiten erlangen konnte. Seine Ähnlichkeit mit dem Menschen, sein Nachahmungstrieb und sein Geschmackssinn erlaubten eine Fülle meist negativer Assoziationen. Im frühen Mittelalter galt er als Teufel, später als Inbegriff der Sünde. Da er Versuchungen nicht widerstehen kann, verkörperte er menschliche Schwächen wie die fleischlichen Begierden, vor allem die der Frauen.⁴⁴ Der angekettete Affe wurde zum Bild des freiwilligen Gefangenen des Bösen, der sich ganz den Freuden der Sinne hingab. Als solcher glich er einem bedauernswerten Narr und wurde zum Symbol für den negativsten der fünf Sinne, den Geschmack.⁴⁵ Im übertragenen Sinn konnte dies als guter und schlechter Geschmack, als Wahl zwischen Gut und Böse verstanden werden; der süße Geschmack himmlischer Dinge offenbarte sich nur den Gläubigen.⁴⁶ Das den Menschen nachäffende Tier wurde zum Attribut des Künstlers, der die Natur imitiert.⁴⁷

Affen wurden stets mit Narren und Zwergen verbunden, lange Zeit verwechselte man sie mit Pygmäen.⁴⁸ Wie die Hofnarren amüsierten sie ihre Besitzer, waren Teil des Haushalts und genossen Freiheiten, die anderen verwehrt waren. Der Affe galt als Ratgeber des Narren.⁴⁹ Eine der frühesten Darstellungen eines Hofzwergs mit einem Affen findet sich auf dem Antoniazzo Romano zugeschriebenem *Salome bringt Herodes das Haupt Johannes des Täufers* von etwa 1490 in Berlin. Rechts steht ein Zwerg und hält den Affen an einem Strick. Von 1503 datiert Urs Grafs Holzschnitt *Christus vor Herodes* aus seinem Passionszyklus. Wiederum hält der Zwerg den Affen an einer Leine. Er ist hier unterhalb von Herodes als Symbol des Teufels dargestellt. Ähnlich wie bei Van Dyck laust auf dem *Ecce Homo* des Meisters des Aachener Altares von etwa 1510 ein Affe den Zwerg, auch hier in direkte Beziehung zu Christus und Herodes gesetzt. Auf dem Berliner Altar Jacob van Utrechts von 1513 imitiert der Affe den König, der das Christuskind anbetet. Während dieser jedoch kaum wagt, den Arm des Kindes zu berühren, hält der unverständige Affe unmittelbar darüber in der Gegenrichtung den Daumen des Zwerges fest umklammert.⁵⁰ Anthonis Mor porträtierte um 1555-59 Philipps II. polnischen *Zwerg Stanislaos mit einem Affen*. Etwa vierzig Jahre später malte Agostino oder Annibale Carracci

⁴³ „So betwixt men and beasts, are to be seene Apes and Munkies; except we shall with Plato agree, who placed a woman in the middle betwixt a man and a beast.“Jean Bodin, *The Six Bookes of a Commonweale*, London 1606, zit. nach Greenleaf, 20; Janson, 78.

⁴⁴ Janson, 16, 115, 133, 261 ff. Vgl. auch P. J. J. van Thiel, „Marriage Symbolism in a musical party by Jan Miense Molenaar“, *Simiolus* 2 (1967-68), 90-99.

⁴⁵ Janson, 145-155, 239.

⁴⁶ *Holländische Malerei in neuem Licht*, 154, zu Nr. 27.

⁴⁷ Janson, 287 ff.

⁴⁸ Fiedler, 72 f.; Janson, 199, 211.

⁴⁹ Janson, *ibid.* Will Somers ist auf dem *Familienbildnis Heinrichs VIII.* mit einem Affen auf der Schulter dargestellt, vgl. auch Tietze-Conrat, 36, Abb. 38, eine satirische Szene, Cornelis Ketel zugeschrieben, in Wien, die rechte Gestalt ist offenbar ein Narr und trägt einen Affen auf der Schulter. Auf dem Gemeinschaftsbild Jan Brueghels d. Ä. und Pieter van Avonts *Die Heilige Familie* greift ein in ein Narrengewand gekleideter Affe nach einem Apfel in einem Fruchtkorb, er verweist hier auf den Sündenfall, Kat. München, 115 f.

⁵⁰ Enderle, Meyerhöfer und Unverfehlt, 114 f., Nr. 22; 120 f., Nr. 25; 122 f., Nr. 25; Rainald Grosshans, *Jacob van Utrecht. Der Altar von 1513*, Berlin 1982, 36.

Arrigo peloso, Pietro matto, Amon nano mit zwei Affen.⁵¹ Der haarige Arrigo, der verrückte Pietro und der Zwerg Rodomonte, kurz Amon, gehörten zum Haushalt Odoardo Farneses.

Im höfischen Bereich, besonders in England in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, galten Zwerge und Affen als Inbegriff des aufstrebenden Höflings, der sich durch eine übertriebene Mode, gekünstelte Verhaltensweisen und das Nachahmen großer Persönlichkeiten lächerlich machte. Der gesellschaftliche Zwerg versuchte, durch Nachäffen Größe zu erlangen und machte sich dadurch zum Narren. In Ben Jonsons *Volpone* von 1605 erklärt der Zwerg Nano: „... why doe men say to a creature of my shape, / So soone as they see him, it's a pritty little ape? / And, why a pritty ape? but for pleasing imitation / of greater mens action, in a ridiculous fashion.“⁵² Brathwait erläuterte den Begriff „Complement“ aus seiner Titelseite der *English Gentlewoman* von 1631 mit einem Höfling, der bei der ersten Begegnung wie ein „*Phantasticke Gallant*, whose sense consists in *sent*“ erscheine, „and whose *formall Congies* are his sole *Complement*“. Die vollendete Dame bringt ihre Verachtung zum Ausdruck, indem sie ihm das Bild eines Affen vorhält, „as a complete Embleme of his formality, and one vnworthy of her society“.⁵³ Auch George Wither kritisierte in seiner *Collection of Emblems* von 1635 mit dem Bild eines Zwerges auf Stelzen vor einem Spiegel Menschen, die „*Piece out their Imperfections*, to beguile, / By making showes, of what they never were.“ Mit einem pygmäenhaften Geist seien sie auf Vergängliches fixiert, am schlimmsten seien unwürdige Männer in Amtsröben: „*Tis like an Ape*, in *Humane-Vestments* clad, / Which, when most fine, deserveth most disdaine: / And, more absurd, those Men appeare to me, / Then this *Fantasticke-Monkey* seems to thee.“⁵⁴ Im *New-Yeeres Gift* des folgenden Jahres wurden ähnliche Gedanken geäußert.

Der Affe ist auf Van Dycks Porträt in einem übertragenen Sinn zu verstehen, gleichzeitig ist er wohl auch das Porträt eines geliebten Haustiers. Auf Mytens' *Aufbruch zur Jagd* reitet er am rechten unteren Bildrand auf einem Hund. Haustiere wurden auf Porträts dargestellt, wie ein Brief Elizabeths von Böhmen belegt.⁵⁵ Nach Wheelock drückt Henrietta Marias Geste, das Hüftband des Tieres berührend, ihre Kontrolle über die Begierden aus, die der Affe symbolisiert. Dafür spricht auch die Imitation ihrer Geste

⁵¹ Zu Mor s. Hans Vogel, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel*, Kassel 1958, 97, Nr. 39; Trevor Roper, 74; Woodall (1995), 55, Abb. 1. Der Zwerg wurde auch für Philipps II. Sohn Don Carlos gehalten, der sich gegen seinen Vater auflehnte und 1568 in Gefangenschaft starb. Sein jüngerer Bruder kam als Philipp III. an die Macht. Zu Carracci s. *The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Kat. Ausst. Washington, National Gallery of Art, 19. Dezember 1986-16. Februar 1987, Washington 1986, 261 f., Nr. 83; Noberto Gramaccini, „Annibale Carraccis neuer Blick auf die Antike“, in *Antikenrezeption im Hochbarock*, Hg. Herbert Beck und Sabine Schulze, Berlin 1989, 59-84, 77 ff. Nicola Spinosa, *Museo Nazionale di Capodimonte*, Neapel 1994, 102, schreibt es Agostino zu.

⁵² Ben Jonson, *Volpone*, III., ii., 11-14; s. auch o. 175, Anm. 27.

⁵³ Brathwait (1631), o.p.

⁵⁴ Wither, 14: „Thou he endeavour all he can, An Ape, will never be a *Man*“. Vgl. auch Shakespeare, *King Lear*, I, iv., 163-166.

⁵⁵ „I send you by little Gent Lisslotts picture, both my fauorits together, hers and Celadons, the prettiest beagle that ever was seene, he is not so little as the picture but proportionable to haue it in little.“ Baker, 302, Brief an Karl Ludwig vom 15. April 1660. „Lisslott“ war ihre Enkelin Elizabeth Charlotte von Orléans (1652-1722), die Tochter Karl Ludwigs, genannt Liselotte von der Pfalz.

durch den Affen, der so in Analogie zur Königin gesetzt wird. Er ist angekettet, verkörpert also wie ein Pferd die gezügelte Leidenschaft.⁵⁶ Henrietta Maria wäre dann hier erneut als Tugendheldin dargestellt, als Inbegriff der höchsten Tugend, der Keuschheit. Diese Lesung *in malo* wird gestützt durch die Birne, die Jeffrey in seiner rechten Hand trägt. Birnen gehören mit Walnüssen und Weintrauben zu den von Affen bevorzugten Früchten, sie wurden mit ihnen auf Allegorien des Geschmacks dargestellt.⁵⁷ Sie konnten aber auch als Attribut der Venus zum Symbol für Liebe und Wollust und damit der Sünde werden. In der christlichen Ikonographie wurde die Birne zum Symbol für Maria und für Christi Liebe zur Menschheit, der Auferstehung und der Erlösung⁵⁸ sowie für den süßen Geschmack der Tugend. Auf Jan Gossaerts *Adam und Eva* in Berlin verkörpert der Affe mit der angebissenen Birne am Fuß des Baumes der Erkenntnis die Sünde und verweist auf Christus als *alter Adam*.⁵⁹ Bei Van Dyck verstärkt die Birne die Interpretation des Affen als Sinnbild der Leidenschaften, die von Henrietta Maria unterdrückt und kontrolliert werden, gleichzeitig verweist sie auf die Tugendhaftigkeit der Königin. Die Häufung von spöttischen Äußerungen über geltungssüchtige Höflinge, die mit Zwergen und Affen verglichen wurden, läßt jedoch überlegen, ob die Königin hier nicht auch den Briten einen Spiegel vorhalten wollte, der ihr Verhalten entlarvte. Henrietta Maria hatte sich nach ihrer Ankunft 1625 lange Zeit mit ihrem französischen Hofstaat isoliert. Dessen Rücksichtslosigkeit verärgerte die Engländer und endete Mitte 1626 mit der Ausweisung der Franzosen. Es folgte ein beispielloser Kampf um die freigewordenen Posten am Hof, der Henrietta Marias Ansichten über die Landsleute ihres Mannes kaum verbessert haben wird. Es dauerte lange, bis sie die englische Sprache beherrschte und Vertrauen zu ihren neuen Hofdamen gefaßt hatte. 1633, sieben Jahre danach, erscheint eine solche Kritik verspätet. Sollte Van Dyck hier jedoch tatsächlich die unbekannt Komposition von Mytens von 1628 übernommen haben, so macht die Kritik durchaus Sinn. Sie könnte konkret als Hieb auf Henrietta Marias Rivalen Buckingham verstanden werden, der aus einfachen Verhältnissen emporgekommen war und seine weibliche Verwandtschaft an ihrem Hof untergebracht hatte.

Das Porträt einer Königin oder herausragenden Hofdame mit einem Affen hatte zur Zeit Henrietta Marias, vor allem in England und Spanien, bereits eine über hundertjährige Tradition. Die Dargestellten entstammten einem engen höfischen Kreis und waren teilweise verwandt, wie beim Jagdporträt der Stuarts könnte man beinahe von einer familiären Tradition sprechen. Das früheste dieser Porträts scheint die Miniatur Lucas Horneboltes oder Horenbouts der *Katharina von Aragon* von 1525-26 zu

⁵⁶ In Wheelock und Barnes, 264. S. auch Moir, 102.

⁵⁷ Vgl. de Jongh (1986), 215, Nr. 47. *Holländische Malerei in neuem Licht*, 154, Nr. 27, zitiert Jacob Cats: „Een klein getal van rotte peren, Dat kan aan duizend gave deren.“; eine kleine Zahl von schlechten Birnen kann tausend gute verderben.

⁵⁸ Segal, 39, s. auch die Tabelle S. 37; Ferguson, 46; Levi d'Ancona (1977), 296 f. S. auch Barry Wind, „More than Bagatelles: Observations on Caravaggio's *Lute Player* and *Calling of Saint Matthew*“, *Source* II/1 (1982), 30-32, der die Birne auf dem *Lautenspieler* als erotische Anspielung interpretiert.

⁵⁹ Geismeyer, Nützmann und Michaelis, 75, Nr. 124; Achille Segard, *Jean Gossart dit Mabuse*, Brüssel und Paris 1923, 82.

sein.⁶⁰ In der linken Armbeuge der ersten Gemahlin Heinrichs VIII. sitzt ein angekettetes Äffchen, das zu gestikulieren scheint. Ein heute verlorenes Bildnis *Margaret Tudors*, einer Schwester Heinrichs VIII., ist nur noch in einer Kopie von Daniel Mytens überliefert, die in Karls I. Sammlung in der *Privy Gallery* hing.⁶¹ Die Armhaltung ist identisch mit jener Katharinas, das Äffchen sitzt jedoch im Profil auf dem anderen Arm. Margaret heiratete Jakob IV. von Schottland, woraus sich die Legitimität der Herrschaft Jakobs I. über England ableitete. Auf Holbeins 1537 gemalten, verlorenen Bildnis der *Familie Sir Thomas Mores*, der wegen seines Protestes gegen Heinrichs VIII. Scheidung von Katharina enthauptet wurde, saß in der unteren rechten Ecke ein angeketteter Affe. Wie die Vorzeichnung Holbeins und die Kopie Rowland Lockkeys zeigen, änderte Holbein seine Haltung: Während er auf der Zeichnung am Kleid Lady Alice Mores hochspringt, der zweiten Frau von Sir Thomas, hielt er auf dem Gemälde seine Kette und blickte zum Betrachter.⁶² Von etwa 1543 datiert Holbeins *Studie eines Edelknaben mit Maki*. Er hält das Tier in seinem rechten Arm und streichelt es mit der Linken. Die Vermutungen, es handle sich hier um Prinz Edward, den Sohn Heinrichs VIII., oder einen anderen Angehörigen des englischen Hofes, haben sich jedoch nicht bestätigt.⁶³ Ein Gemälde Robert Peakes von etwa 1600-5 zeigt vielleicht *Arabella Stuart*, zu deren Füßen sich mehrere Tiere befinden, darunter ein Affe, der über seine rechte Schulter zum Betrachter schaut. Möglicherweise hing auch dieses Bild in Karls I. Sammlung.⁶⁴ Arabella Stuart war bis zur Geburt von Prinz Henry Thronerbin und die wichtigste Dame am Hof nach der Königin. Sie starb 1615, nachdem sie 1610 ohne Einwilligung des Königs geheiratet hatte, im Tower. Van Dyck porträtierte 1622 *Theresa Shirley*, die Frau des persischen Botschafters. Auf diesem Bild in Petworth springt links ein Affe vom Tisch, dessen erhobener Schwanz ein kompositionelles Echo zum Bogen in der Hand Sir Roberts im Pendant bildet. Ob der Affe hier die exotische Kostümierung des Paares ergänzen sollte oder symbolisch als Gefangener seiner Leidenschaften zu sehen ist, bleibt offen. Karl I. erwarb dieses Bild für seine Sammlung, wo es in der *Queen's Gallery* in Greenwich hing.⁶⁵

In Spanien ließ sich die Gattin Philipps III., *Königin Margarete*, um 1607-9 von Bartolomé Gonzalez ebenfalls mit einem Affen porträtieren.⁶⁶ Hochschwanger, legt sie ihre Hand auf den Kopf eines Kindes, möglicherweise Anna von Österreich, das ein Löwenäffchen hält. Auf einem Porträt des Pantoja della Cruz von 1604 sitzt dieses Löwenäffchen auf einem Tisch neben der kleinen Anna, der späteren Schwägerin Henrietta Marias.⁶⁷ Die Schwester Margaretes, *Erzherzogin Konstanze, Königin von Polen*, ließ sich 1604 von Joseph Heintz d. Ä. auf zwei Bildern mit einer Meerkatze

⁶⁰ Strong (1983), 36 f., Nr. 6, Farbtaf. III.

⁶¹ Millar (1958-60), 28, Nr. 29; s. auch *ibid.*, 4, Nr. 17; Millar (1963), 84 f., Nr. 115; Strong (1969.1), II., 409, I., 40, 205 f.

⁶² Müller, 209-212, Nr. 65; Roberts, 30. Das Bild befand sich in der Sammlung Arundels.

⁶³ Müller, 250, Nr. 80.

⁶⁴ Millar (1958-60), 196, Nr. 8; Strong (1969.1), 242, Nr. 215.

⁶⁵ Wheelock und Barnes, 157; Millar (1970-72), 68, Nr. 131. Zu einer Skizze des Affen s. Adriani, f. 59 v. Neben ihm scheint ein Spiegel auf dem Tisch zu liegen, vielleicht ein Hinweis auf den Nachahmungstrieb und die Vergänglichkeit irdischer Freuden und Begierden.

⁶⁶ Heinz und Schütz, 130, Nr. 102, Abb. 117; Klauner, 153, Abb. 184.

⁶⁷ Heinz und Schütz, 76, Nr. 37, Farbtaf. V.

porträtieren. Auf dem einen springt der Affe von Konstanzes Arm auf einen Tisch, auf dem anderen sitzt er auf einem Tisch mit einem Apfel.⁶⁸ *Isabella Clara Eugenia*, die sich mit Erzherzog Albrecht gemeinsam mit Königin Margarete und ihrem Bruder Philipp III. in einer Doppelhochzeit trauen ließ, ist auf ihrem ehemals Coello zugeschriebenen Porträt im Prado von P. Billandrado mit ihrer Zwergin Magdalena Ruiz dargestellt, die zwei Äffchen im Arm hält. Ein halbfiguriges Porträt von ihr in Petworth, von Pantoja de la Cruz um 1597 gemalt, zeigt sie mit einer Meerkatze links neben ihr auf einem Tisch. Dieses Bild befand sich einst in der Sammlung Karls I. Von 1564 datiert Herman tom Rings *Familienbild des Grafen Johann II. von Rietberg*, das einzige deutsche Beispiel. Ganz rechts greift ein Affe am Ärmel der siebenjährigen Walburga empor. Rubens zugeschrieben ist das Bildnis der zweijährigen *Eleonore Gonzaga* in Wien von etwa 1600, die an ihrem Ärmel ein Schmuckstück in Form einer Meerkatze trägt.⁶⁹

Die Porträts mit Affen finden sich also bei der Schwester und der ersten Gattin Heinrichs VIII. sowie bei der zweiten Frau seines Lordkanzlers, bei der Schwester, der Gemahlin, der Tochter und der Schwägerin Philipps III. und auf Bildnissen wichtiger Hofdamen. Vier dieser Werke hingen in Karls I. Sammlung. Van Dyck bezog sich auf keines dieser Gemälde direkt. Vermutlich wollte Henrietta Maria jedoch mit der Wahl dieses Motivs die Reihe der englischen, schottischen, spanischen, französischen und polnischen Königinnen fortsetzen, denen das Äffchen bald als Erkennungszeichen diente.

Oberhalb der Gruppe von Zwerg und Affe wächst auf einem Mauervorsprung ein Orangenbaum in einem plastisch dekorierten Topf. Wie von Stewart und Wheelock besprochen, besaß die Orange symbolische Bedeutung und spielte auf Herkules und den Garten der Hesperiden an. Der Orangenbaum konnte als Paradiesbaum, Baum der Erkenntnis oder Baum des Lebens dargestellt werden. Er galt als schönster Baum, weil er Blüten, Blätter und Früchte gleichzeitig trug. Er symbolisierte Keuschheit und Reinheit, die Orangenblüten gehörten zum Schmuck der Braut. Jupiter soll die Blüten für seine Gemahlin Iuno vom Baum der Hesperiden gepflückt haben. Der Orangenbaum wurde so in der christlichen Ikonographie zum Symbol der Jungfrau Maria. Die vielen Samen machten die Früchte zum Sinnbild für Fruchtbarkeit und Wollust. Die Orange war der Venus heilig und verdeutlichte laut Alciati die Bitterkeit der Liebe.⁷⁰

⁶⁸ Heinz und Schütz, 135 f., Nr. 107, Abb. 149; Klauner, 149, Abb. 179. Thomas DaCosta Kaufmann, *L'École de Prague. La Peinture à la Cour de Rodolphe II.*, Paris 1985, 83, 236, Nrn. 7-37 und 38.

⁶⁹ Zu Billandrado s. *Museo del Prado. Inventario general de Pinturas. I. La Colección Real*, Madrid 1990, 639, Nr. 2.435; Tietze-Conrat, 37; Trevor Roper, 74. Maria Kusche, *Juan Pantoja de La Cruz*, Madrid 1964, 149, Nr. 14. Angelika Lorenz (Hg.), *Die Maler tom Ring*, Kat. Ausst. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1. September-10. November 1996, Münster 1996, 456-459, Nr. 109; 560-562, Nr. 46. Zu Rubens s. *Fürstehöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum 1990, 342, Tf. VII. – Bei dem Kasseler *Bildnis eines fürstlichen Knaben* von Antonis Mor mit einem Affen scheint es sich mir aufgrund der Physiognomie doch eher um einen Hofzwerg zu handeln, s. Bernhard Schnackenburg, *Staatliche Museen Kassel. Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, Mainz 1996, 191, GK 39.

⁷⁰ LCI III., 352; Levi d'Ancona (1977), 272-275, Nr. 117; Paulus (1982), 129 f. Die Gruppe von Wegpflanzen unten rechts scheint ein reines Repoussoir zu sein. Sie erscheinen so auch auf Van Dycks Porträts des *Robert Rich, Graf von Warwick*, Wheelock und Barnes, 267, Nr. 68; *Karl II. als Knabe*, Larsen (1988), II., Nr. 803; und der *Familie des Grafen von Derby*, Larsen (1988), II., 327, Nr. 833. Vgl. auch die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* in der Eremitage.

Der Baum im Garten der Hesperiden, dessen goldene, Unsterblichkeit verleihende Früchte Herkules nach Überwindung des Drachens raubte, wurde als Orangen- oder auch als Apfel- und Zitronenbaum bezeichnet. Der Apfel, den Paris der Venus als schönste Göttin überreichte, und die Früchte, mit denen Hippomenes Atalante ablenkte und dadurch den Wettlauf gewann, stammten von diesem Baum.⁷¹ Der Garten der Hesperiden und Herkules, der die Äpfel als Lohn für seine Tugend erhielt, spielten eine große Rolle in der Herrscherikonographie und so auch am Hof der Stuarts. Wie Panofsky zeigte, wurden die Äpfel der Hesperiden zum Inbegriff des Tugend- und Heldenlohns und später allgemein zum Tugendsymbol.⁷² Die Bezwingung des Drachens am Eingang des Gartens galt als das von der Tugend überwundene Laster.⁷³ Die Herrscher wählten Herkules, den Tugendhelden, oft als Identifikationsfigur, der Garten der Hesperiden wurde mit ihrem Reich gleichgesetzt.⁷⁴ So symbolisierte eine Szene mit dem Hesperidengarten beim Festeinzug Annas von der Bretagne, der späteren Gattin Ludwigs XII. von Frankreich, die Bretagne, über die der König als Herkules herrschte.⁷⁵ In den Maskenspielen der Stuarts kommen die Hesperiden mehrmals vor. 1618 hieß es in *Pleasure Reconciled To Virtue* über die Tugend: „she gives an entrance to the Hesperides, / Fair Beauty’s garden: neither can she fear / They should grow soft or wax effeminate here, / Since in her sight and by her charge all’s done, / Pleasure the servant, Virtue looking on.“⁷⁶ Als Garten der Schönheit war er der Venus geweiht.⁷⁷ Unter Karl I. wurde der Mythos mit dem Hosenbandorden in Verbindung gebracht, Herkules als Drachentöter wurde gleichgesetzt mit dem hl. Georg und mit Karl I. selbst. In *Coelum Britannicum* von 1634 verglich Carew das britische Reich mit dem Garten: “These are th’Hesperian bowers, whose faire trees beare / Rich golden fruit, and yet no Dragon neare.“ Aus ihm sollen Helden kommen, „to ease this loaden grove, / And gather the ripe fruits of love.“ Bevor sich der Atlas öffnete, ein künstlicher Berg auf der Bühne, auf dem Personifikationen der drei britischen Königreiche saßen, rief der Chor: „Pace forth thou mighty British *Hercules*, / With thy choyce band, for onely thou, and these, / May revell here, in Loves Hesperides.“⁷⁸ Worauf der Berg die Tänzer freigab und versank. Drei Jahre später nutzte Thomas Heywood den Vergleich zwischen dem Stammbaum der Stuarts und dem Baum der Hesperiden, um Karl I. an seine Pflichten gegenüber seinen Neffen, den Pfalzgrafen, zu erinnern.⁷⁹ Noch 1638 wird in *Luminalia* vom schönen Garten der Britaniden gesprochen.⁸⁰

⁷¹ Levi d’Ancona (1977), 273; *id.* (1983), 42; Brummer, 232.

⁷² Panofsky (1930), 145, 148.

⁷³ Paulus (1982), 131; *id.* (1983), 82; Brummer, 233.

⁷⁴ Paulus (1983), 82; Vivanti, 190. Das Pommersfelden der Schönborns erhielt seinen Namen nach den Pomeranzen. Walter Jürgen Hofmann, „‘In Campis Pomeranicis’. Ikonologie als Fiktion und Geschichte“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 43 (1990), 129-155, 130.

⁷⁵ Chartrou, 51.

⁷⁶ Zit. nach Orgel und Strong, 287.

⁷⁷ Brummer, 232 f.

⁷⁸ Rhodes Dunlap (Hg.), *The Poems of Thomas Carew with his Masque Coelum Britannicum*, Oxford 1949, 178, Z. 933-34, 939-40, 944-46. Hart, 32, 41; Orgel und Strong, 68.

⁷⁹ „A numerous fruit, sprung from a golden Tree, / Such (as old Atlas, was ne’er seene by thee / In thy Hesperian orchard) long t’indure / And prosper in the world: now growes mature. / And the faire blossoms ready even to spread / Their leaves abroad, and top the ... *Eagles Head* ...“; Thomas Heywood, *Pleasant Dialogues and Dramas*, London 1637, zit. nach Butler, 31.

⁸⁰ Veevers, 144.

Die Assoziation des Hesperidengartens mit Liebe, Schönheit und Tugend läßt vor allem an Venus denken, und so wollte J. Douglas Stewart in Henrietta Maria und Jeffrey Hudson eine komische Version von Aphrodite und Paris oder auch Herkules erkennen. Die Birne sei der goldene Apfel, mit dem der Hirte die Göttin zur Schönsten kürte, oder der Lohn des Herkules. Der Löwenprotom auf dem Blumenkübel sei eine Anspielung auf den Nemeischen Löwen, dessen Fell Herkules stets bei sich trug. Stewart, und nach ihm Wendorf, sah in dem Bild ein Beispiel für Van Dycks künstlerischen Witz. Es zeige die Macht der Königin, selbst aus einem Zwerg einen Tugendhelden zu machen.⁸¹

Erich Schleier erkannte in dem Orangenbäumchen als Mariensymbol eine Anspielung auf den Vornamen der Königin, Wheelock verwies auf die Verbindung zu den Medici.⁸² Möglicherweise ist die Gesamtheit von Baum und Topf als Hinweis auf Henrietta Marias Namen und ihre Eltern zu sehen. Die Orange nahm eine besondere Stellung in der Ikonographie der Florentiner Medici ein. Ihre Form erinnerte an die *palle* ihres Wappens, die botanische Bezeichnung *Mala Medica* an den Familiennamen.⁸³ Seit Giovanni di Averardo de' Medici, Vater Cosimos I., diente die Orange als Emblem der Medici, systematisch scheint dies jedoch erst Cosimo I. selbst ausgeschöpft zu haben.⁸⁴ Sein Imprese „Il pomo d'oro che spunta del tronco, dopo lo schiantarsi del primo“ zeigte einen sich regenerierenden Baum mit goldenen Äpfeln.⁸⁵ Sie erschienen auf zahlreichen von den Medici in Auftrag gegebenen Gemälden, wie Uccellos *Schlacht von San Romano*, den Fresken Benozzo Gozzolis in der Capella Medici oder Botticellis *Primavera*, dessen Bezug zu den Medici jüngst von Cocke bestritten wurde.⁸⁶ Im Salon von Poggio a Caiano hing Alloris Darstellung von *Herkules und Fortuna im Garten der Hesperiden*, ergänzt durch Szenen mit *Herkules und Antaeus* und *Venus und Adonis*.⁸⁷ In den Gärten der Medici, etwa in Leos X. Zitrusgarten des vatikanischen Belvedere, wuchsen Orangen wie in einem neuen Garten der Hesperiden.⁸⁸ Die Orangen waren als Ausdruck Mediceischer Tugend und Unsterblichkeit in allen bildlichen und schriftlichen Medien verbreitet. Sie können daher bei Van Dyck als Verweis auf Marie de' Medici verstanden werden.⁸⁹

Stewart ist zuzustimmen, den Löwenkopf mit dem von Herkules besieigten Nemeischen Löwen zu verbinden. Er ist ein direkter Hinweis auf Herkules. Entgegen Stewart, der hier eine ironische Anspielung auf den Zwerg Jeffrey sieht, könnte der Löwe auf Henrietta Marias Vater Heinrich

⁸¹ Stewart (1974), 18; Wendorf, 90. S. auch B. Wind, 102.

⁸² Schleier in *Bilder vom Menschen* ..., 216; Wheelock in Wheelock und Barnes, 264, Anm. 13.

⁸³ Levi d'Ancona (1983), 43.

⁸⁴ Levi d'Ancona (1983), 42; Cox Rearick, 150; Ames-Lewis, 128; Langedijk, II., 998, Nr. 52,1.

⁸⁵ Ames-Lewis, 128 f., führt den Ursprung dieser Imprese auf jene von Segui für Giovanni de Bicci zurück, „Il pomo d'oro sull'albero che lo produce.“, s. auch Cox Rearick, 151.

⁸⁶ Ames-Lewis, 128; Richard Cocke, „Botticelli's *Primavera*. The myth of Medici patronage“, *Apollo* 136 (1992), 233-238. Er ist der Ansicht, im Bild seien keine eindeutigen Hinweise auf die Medici und sieht den Zusammenhang zwischen den Orangen und den *palle* erst dann als gerechtfertigt, wenn die Provenienz von den Medici zweifelsfrei bewiesen ist.

⁸⁷ Cox Rearick, 143 ff.

⁸⁸ Cox Rearick, 151.

⁸⁹ Zu Marie de' Medici und Orangen s. Tolkovsky, 170.

IV. von Frankreich deuten, den Gallischen Herkules. Zwar war Heinrich IV. nicht der erste, der sich mit ihm identifizierte, auch beschränkte er sich nicht auf Herkules und nutzte das gesamte Repertoire antiker Helden als Vergleich.⁹⁰ Herkules übertraf sie jedoch durch die Verkörperung sämtlicher Tugenden, „he was the ideal choice for an apologist.“⁹¹ So, wie Herkules das Laster besiegte, hatte Heinrich IV. die Rebellion besiegt und Frankreich den Frieden gebracht. 1610 feierte ihn Antoine Le Clerc beim Triumphzug Marie de'Medicis: „Le Roy est comme un Hercules qui des monts Pirenees nous a comblez de repos, et coronne la France d'une triomphante paix.“⁹² Der Tugendheld verkörperte die Ziele Heinrichs IV., seine Macht, seine Rolle als Verteidiger des Glaubens und sein Streben nach universellem Frieden.⁹³ Gegen Ende der Herrschaft, nach Ausbruch des Krieges, der Übernahme der Regentschaft durch Marie de'Medici und schließlich nach der Ermordung Heinrichs IV. wurde die Identifikation mit Herkules aufgegeben.⁹⁴ Dennoch war die Bezeichnung „gallischer Herkules“ für Heinrich IV. so geläufig, daß eine Anspielung auf ihn durch den Löwenkopf möglich wäre. Henrietta Maria, die nach den Vornamen ihrer Eltern benannt wurde, verweist so gleichzeitig auf sich selbst und auf ihre Herkunft. Neben den Hinweisen auf die Schönheit und Tugend der Königin fungieren Orangenbaum und Pflanzkübel auch als dynastisches Sinnbild.

Die wichtige Rolle, welche die Orange als Symbolträger in der Herrscherikonographie spielte, ist eng verbunden mit ihrer Kultivierung als Nutz- und Zierpflanze. Die Frucht wurde bereits im Mittelalter aus Italien oder Spanien an den englischen Königshof importiert. Seit dem 15. Jahrhundert war sie auch den reicheren Schichten zugänglich, im 17. Jahrhundert fand sie Eingang in die Kochbücher. Orangen lieferten den Rohstoff für Duftöle, mit denen Handschuhe parfümiert wurden, mit Nelken gespickt trug man sie als Pomander in den Taschen.⁹⁵ Weitaus ungewöhnlicher war die Zucht von Orangenbäumen in englischen Gärten. Von einzelnen früheren Erfolgen abgesehen, gelang dies in größerem Umfang unter freiem Himmel erstmalig Sir Francis Carew in seinem Garten in Beddington, Surrey. Die erste Nachricht darüber findet sich in einem Brief von Sir William Cecil, Lord Burghley, der in Theobalds einen der bedeutendsten Gärten Englands besaß, an Sir Thomas Windebank vom 25. März 1562: „Mr Caroo meaneth to send home certain orege pomgranat lymon and myrt trees. I have already an orrege tree, and if the price be not much, I pray you procure me a lymon, a pomgranat, and a myrt tree, and help that they may be sent home to London with Mr Caroo's trees, and be fore hand send me in wryting a perfect declaration how they ought to be used kept and ordered.“⁹⁶ Carew hatte

⁹⁰ Bardon, 49; Babelon, 29; Vivanti, 182 f., 185. Gustav Adolf nannte sich schwedischer Herkules, Andreas Wang, *Der 'Miles Christianus' im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verständnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Frankfurt am Main 1975, 195.

⁹¹ Vivanti, 183.

⁹² Zit. nach Bardon, 36. Vivanti, 184. Heinrich IV. wählte keine bestimmte Episode der Arbeiten des Herkules. Die Hesperiden waren ein Thema des Einzugs in Lyon. Babelon, 29; Vivanti, 187.

⁹³ Vivanti, 185 f.; Yates, 208-214.

⁹⁴ Vivanti, 196.

⁹⁵ Tolkowsky, 298, 303; Black, 113 f.

⁹⁶ Zit. nach Strong (1990), 234. S. auch Cecil, 138; Gothein, 58; Tolkowsky, 212.

Orangenbäume aus Samen gezogen, die ihm sein Verwandter Sir Walter Raleigh mitgebracht hatte, und ergänzte sie durch Jungpflanzen aus Frankreich.⁹⁷ Als Rarität und luxuriöses Statussymbol wurde die Orangen-zucht schnell eine Mode des Adels. 1619 versuchte Buckingham erfolglos, dem Erben des 1611 mit einundachtzig Jahren verstorbenen Carew den Garten abzukaufen.⁹⁸ Carews Pflanzung ging erst im harten Winter 1739-40 zugrunde.⁹⁹ Wegen der Empfindlichkeit der Orangen gegen Frost und kalten Nordwind wurden erstmalig für Pflanzen Schutzbauten entwickelt. Man pflanzte die Bäume in den Erdboden und umbaute sie ab Ende September mit einem Holzhaus, das von Öfen beheizt wurde. Je nach Größe der Pflanzung konnten diese Orangerien beträchtliche Ausmaße erreichen; so konstruierte Salomon de Caus für die vierhundert Orangenbäume in Heidelberg ein Winterhaus von 85 x 10 m.¹⁰⁰ Die Alternative zu dieser temporären Struktur über unbeweglichen Bäumen war die Errichtung eines permanenten Gebäudes und die Pflanzung der Orangen in Kübeln. Diese mobile Orangerie ermöglichte eine flexible Verwendung der Bäume im Sommer und einen schnellen und unkomplizierten Schutz im Winter. Die neue Methode setzte sich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts durch.¹⁰¹

Henrietta Maria demonstrierte so mit ihrem Orangenbäumchen in einem Kübel, daß sie auch hortikulturell die erste Dame Englands war. Orangenzüchtungen waren ihr aus Frankreich vertraut, wo die Orangerie eines der wichtigsten Elemente der Gartenarchitektur war. Heinrich IV. hatte eine solche in den Tuileries errichten lassen, die von Le Nôtre unter Ludwig XIV. abgerissen wurde. Marie de Medici legte 1615 am Palais du Luxembourg einen Garten ähnlich des Boboli an, in Erinnerung an ihr heimisches Florenz.¹⁰² Henrietta Maria folgte dem Beispiel ihrer Eltern und wurde eine der wichtigsten Förderinnen der Gartenkultur in England. Sie griff auch gerne selbst zur Harke: „The Queen is most delighted with the River Thames and doth love to walk in her garden and look upon her plants and will somtyme take a rake and a fork and sportingly make play with them.“ Sie beschäftigte so herausragende Gärtner wie John Tradescant, André Mollet und, nach 1660 für Greenwich, André Le Nôtre. Der erste botanische Garten Englands wurde 1632 in Oxford als Stiftung des Grafen von Danby von Karl I. eröffnet.¹⁰³ Henrietta Maria besaß mindestens zwei Orangerien, eine in Oatlands, die spätere und bedeutendere in Wimbledon. Bereits Anna von Dänemark hatte in Somerset House Orangen gezogen.¹⁰⁴ Im August 1630 wurde John Tradescant zum Aufseher über die Gärten,

⁹⁷ Hunt, 107; Tolkowsky, 211.

⁹⁸ Tolkowsky, 213, 215; Black, 114; Strong (1990), 238.

⁹⁹ Black, 118.

¹⁰⁰ Britz, 134; Gothein, 71; Tolkowsky, 204; Black, 114.

¹⁰¹ Britz, 133. Zur Geschichte der Blumenkübel s. Van Gelder (1936); Kay Sanecki, „A Potted History“, *Country Life* 16. September 1993, 84-86; C. K. Curvie, „The Archaeology of the Flowerpot in England and Wales, circa 1650-1950“, *Garden History* 21.2 (1993), 227-246.

¹⁰² Tolkowsky, 202, 206.

¹⁰³ Sir John Davies an den 5. Earl of Huntington, 22. Juli 1625, Hastings MSS, Huntingdon Library, San Marino, Dokument 1931, zit. nach Blake, 269. Gothein, 61, 71. Danby hatte den Garten 1621 für die medizinische Fakultät gestiftet. Zu Henrietta Maria als Gärtnerin s. auch Sue Bennett, *Five Centuries of Women and Gardens*, London 2000, 28 f.

¹⁰⁴ Hunt, 107. S. auch Tolkowsky, 214.

Weinstöcke und Seidenwürmer von Oatlands mit einem Jahresgehalt von £100 ernannt. Die Gestaltung des *Privy Garden* und die bemalten, offenen Galerien erinnerten an Fontainebleau.¹⁰⁵ 1633, in dem Jahr, in dem Van Dyck sein Porträt der Königin malte, wurde in Oatlands der Orangengarten mit einer neuen Mauer umschlossen und ein 80 m langes Warmhaus errichtet.¹⁰⁶ Die Parlamentarier zählten bei der Inventarisierung 1650 rund sechzig Orangenbäume, die auf jeweils £20 geschätzt wurden.¹⁰⁷ Wimbledon galt als einer der bedeutendsten Gärten seiner Zeit. Er wurde 1588 für Sir Thomas Cecil, den späteren Grafen von Exeter und Nachkommen Burghleys, angelegt. Nach dem Tod seines Sohnes Sir Edward wurde der Garten 1638 an Karl I. verkauft, der ihn seiner Frau schenkte. Während des Interregnums erwarb ihn General Lambert. Henrietta Maria erhielt den Garten 1660 zurück und verkaufte ihn im folgenden Jahr an George Digby, den 2. Grafen von Bristol. Um 1678 war er in Besitz des Grafen von Danby. Nach 1717 wurde der Garten mit dem Abriß des Hauses zerstört.¹⁰⁸ Henrietta Maria beauftragte Inigo Jones mit den Umbauten für das Haus, während André Mollet den Garten gestaltete und 1642 für den Transport von 280 Bäumen bezahlt wurde.¹⁰⁹ Die Orangenbäume wuchsen in quadratischen Kübeln, die in vier mit Buchsbaumhecken abgetrennten Beeten standen, umgeben von quadratischen Rasenflächen.¹¹⁰ Die Bestandsaufnahme der Parlamentarier im November 1649 zählte insgesamt sechzig Orangenbäume, von denen die zweiundvierzig fruchttragenden Bäume auf je £10 und die achtzehn ohne Früchte auf £5 pro Baum geschätzt wurden. Ein „Pomecitron tree“ wurde ebenfalls mit £10 veranschlagt, während ein Zitronenbaum auf £20 kam.¹¹¹

Henrietta Maria war eine der wenigen, die in den 1630ern eine Orangenzucht besaß, gleichzeitig war ihre eine der bedeutendsten. Ihr Stolz als Züchterin spielt auf Van Dycks Gemälde vermutlich ebenso eine Rolle wie die Anspielungen auf ihre Herkunft und Tugenden. Van Dyck zeigte den Baum in einem reich dekorierten Topf, der nicht den üblichen einfachen Pflanzkübeln entsprach. Die Darstellung außergewöhnlicher gärtnerischer Erfolge verschmilzt hier mit der symbolischen Bedeutung. Damit entspricht der Orangenbaum dem Affen, einem Haustier Henrietta Marias, der darüber hinaus wie die Orange auf die Tugenden der Königin verweist. So, wie die Königin im Garten die Natur ordnete und beherrschte, kontrollierte sie symbolisch im Affen ihre eigene Natur, ihre Leidenschaften. Jeffrey, der Affe, der Orangenbaum und auch das Reitkleid gehören dem häuslichen Bereich,

¹⁰⁵ Leith-Ross, 93 ff., 106.

¹⁰⁶ „Whereas we have directed the inclosing of a peece of ground with a Brickwall containing five and twenty roads or thereabouts adjoining to our gardens at Oatlands intended for the keeping of orange trees in winter and making of a shedd in length about two hundred threescore and two foote with a Colehouse adjoining thereunto. As also for the inclosing of a peece of ground for a Bowling greene there, with rayles posts lattices and Painters worke ... £450 ...“; zit. nach Leith-Ross, 96.

¹⁰⁷ Leith-Ross, 114.

¹⁰⁸ *The Diary of John Evelyn. III. Kalendarium, 1650-1672*, Hg. E. S. de Beer, Oxford 1955, 315, Anm. 5; Gothein, 73 f.; Strong (1990), 234; Sumner, 19; Harris und Higgott, 236 f.

¹⁰⁹ Sykes (1991), 336, Anm. 6.

¹¹⁰ Cecil, 176.

¹¹¹ „In which said Garden House there are now standing in square boxes, fitted for that purpose, forty-two Oringe trees bearing fair and large oringes; which trees, with the boxes and the earth and materials therein feeding the same, we value at ten pounds a tree, one tree with another, in toto amounting unto £420“; zit. nach Cecil, 318. Richard Olds Swain, *Le jardin de plaisir in Tudor and Stuart England*, Diss. University of Michigan 1977, war mir nicht zugänglich.

der Unterhaltung und der Freizeit an, gleichzeitig sind sie luxuriöse Statussymbole. Wie beim späteren *Roi à la Ciasse* gezeigt, verweist ein Herrscher durch Freizeitaktivitäten auf den Frieden und Wohlstand, den sein Land genießt. Sie wären im Krieg nicht möglich. Als tugendhafte Königin, die die triebhafte Natur und das Laster besiegt, garantiert Henrietta Maria für das Wohlergehen ihres Volkes.

Das Porträt mit einem Orangenbaum als Kübelpflanze ist ohne Vorbild. Van Dyck griff die Idee erneut in seinem Bildnis der *Martha Cranfield, Gräfin von Monmouth* in Longford Castle auf, wo ein Orangenbaum aus einer großen Steinvase wächst.¹¹² Largillière, der das Motiv großer Urnen mit Pflanzen auf zahlreichen Bildnissen umsetzte, porträtierte 1695 Henrietta Marias Enkel, den Prätendenten *Jakob mit seiner Schwester Louise Marie Therese*. Rechts wächst in einem großen Steingefäß ein Orangenbaum. Im Jahr 1700 schuf Adriaen van der Werff das Bildnis der *Anna Maria Luisa de' Medici, Kurfürstin von der Pfalz*, auf dem links ebenfalls in einer Steinurne ein Orangenbaum wächst, die Kurfürstin hält außerdem einen Orangenweig, sicher in Anspielung auf ihren Namen. Die Oranier wählten die Orange wie die Medici als Symbol aufgrund der Ähnlichkeit des Namens. Adriaen Hanneman porträtierte *Prinz Wilhelm III. von Oranien* 1654 mit einem Orangenbaum in einem Topf, auch *Sophie von Hannover* ließ sich mit einem Topfbäumchen auf einem Sims malen. Bis auf den Silenskopf, der den Löwen ersetzt, ähnelt der Topf dem Henrietta Marias.¹¹³ Auf dem *Porträt eines Mannes* von Thomas de Keyser von 1633 steht neben ihm eine Steinurne, aus der verschiedene Pflanzen wachsen, darunter möglicherweise auch Orangen.¹¹⁴ Vier Orangenbäume in Tontöpfen stehen nebeneinander auf dem Münchner Selbstporträt von *Rubens mit Helène Fourment im Garten* von etwa 1630. Sie verweisen ebenso wie der Pfau als Attribut der Iuno auf die Eheschließung des Paares.¹¹⁵ Auf Jan Brueghels d. J. *Allegorie der Vanitas* im Prado befindet sich rechts auf einem Sockel ein Orangenbaum, der dem Van Dycks sehr ähnelt. Er steht in einem schwarzen, reich mit goldenem Relief verzierten Topf, eine exotische, luxuriöse und im kalten Klima leicht vergängliche Pflanze.¹¹⁶ Der Maler *Jan-Philips Van Thielen* lehnt sich auf seinem Bildnis von Erasmus Quellinus an einen Sims, auf dem ein Orangenbäumchen in einem Topf steht. Das Bild wird in der ersten Hälfte

¹¹² Radnor, 26 f., Nr. 42; Larsen (1988), II., 356, Nr. 911, I., Abb. 430.

¹¹³ Piper (1963), 334, Nr. 9-76; Gaechtgens, 405-407, Nr. 146; ter Kuile (1976), 82, Nr. 25, Abb. 8; 104 f., Nr. 62, Abb. 70; s. zu Wilhelm III auch Sigrun Paas (Hrsg.), *Lieselotte von der Pfalz. Madame am Hofe des Sonnenkönigs*, Kat. Ausst. Heidelberg, 21. Sept. 1996-26. Jan. 1997, Heidelberg 1996, 47 und 250, Kat. 77.

¹¹⁴ Adams I., 194, III., 100, Nr. 48, mit weiteren Beispielen.

¹¹⁵ Vlieghe, 165 ff., Nr. 139, Abb. 192. Die Orangenbäumchen gelten als spätere Ergänzung. Auf einem Porträt der *Anna von Kleve*, das sie durch die Nelke als Braut kennzeichnet, liegt auf einer Brüstung eine einzelne Orange, die ebenfalls auf die Braut hinweist. Starkey, 142, Abb. XI.2. Die früheste mir bekannte Darstellung eines Orangenbaumes in einem Topf ist der Marco Marziale zugeschriebene Deckel für das Porträt *Giulio Mellinis* von etwa 1505 im Louvre. Wie ein Emblem steht der Baum groß im Vordergrund, umgeben von Putten und einer Landschaft mit Tieren, darunter ein Pfau. Am Stamm hängen zwei Wappen, das der Mellini ist dem Betrachter zugewandt. Die Tiere und der Baum weisen diese Darstellung als Liebes- und Eheallegorie aus. Dülberg, 239, Nr. 188, Abb. 189.

¹¹⁶ Matías Díaz Padrón und Mercedes Royo-Villanóm, *David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas*, Madrid 1992, 227, Nr. 31.

der 1650er entstanden sein. Sir Godfrey Kneller porträtierte die *Herzogin von Grafton* mit einem Orangenbaum in einem Topf, der Reliefs mit Nymphen und Satyrn zeigt. Er ist hier wie bei Henrietta Maria als Keuschheitssymbol zu verstehen.¹¹⁷

53

4. Henrietta Maria im weißen Kleid, ca. 1636 (Windsor Castle)

Öl auf Leinwand
209,6 x 133,4 cm
um 1636
H. M. Elizabeth II,
Windsor Castle

Die Königin steht in Dreiviertelansicht nach links in einem weißen Gewand und schaut zum Betrachter. Ihre rechte Hand ruht auf einem Tisch mit der Krone und einer Glasvase mit drei roten Rosen, die andere Hand rafft das Kleid. Hinter dem Tisch fällt eine goldfarbene Draperie, rechts blickt man durch einen einfachen Fensterausschnitt auf eine Landschaft mit einem großen Baum. Henrietta Maria steht auf einem dunkelroten Teppich. Der Rand ihres Seidenkleides ist am unteren Ende des Oberteils und an der Schulter gewellt. Das Mieder wird von vier Perlenreihen geschmückt, über denen eine lange, mit Perlen und blauen Edelsteinen besetzte Kette liegt. Sie läuft über die linke Schulter, diagonal über den Oberkörper und um die Taille, wo sie links an einem großen Stein und einer Schlaufe befestigt ist. Am Brustausschnitt des Kleides sitzt eine Brosche mit einem einzelnen Stein. Eine Halskette aus Perlen und doppelte Perlohrringe vervollständigen den reichen Schmuck. Das Gewand ist nur an den Ärmeln mit breiten Spitzen besetzt, die weich nach vorne fallen.

Ein Van Dyck zweifelsfrei zuzuschreibendes Original dieser Komposition ist nicht bekannt. Jan van Belcamp stellte die Königin auf seinem Dresdner Gemälde in gleicher Form in einer perspektivischen Architektur nach Steenwijk dar. Laut Abraham Van der Doorts Inventareintrag für den *chare roome* kopierte van Belcamp hier das Porträt der Königin nach Van Dyck.¹ Die über ein Dutzend erhaltenen Repliken oder Kopien in ganzer und halber Figur oder als Brustbild belegen die einstige Popularität des Bildes, das vor allem durch den meisterhaft gemalten Satin gewirkt haben muß. Van Belcamps Kopie läßt die Qualität des verlorenen Originals erahnen.²

49 Die Komposition war nicht sehr originell. Van Dyck hatte das
Haltungsmotiv und den Faltenwurf des Gewandes bereits bei seinem *Porträt
der Königin mit Jeffrey Hudson* als Grundlage benutzt, später fand es erneut
41, 47 Verwendung auf den Bildnissen in Potsdam und St. Petersburg. Es basierte
70 auf seinem frühen halbfigurigen Porträt *Henrietta Marias* in weiß für das
Schlafgemach des Königs und kommt auch auf ihrem großen Bildnis in
54 grünem Kleid in der Londoner National Portrait Gallery vor. Der Künstler
dieses Werkes ist unbekannt. Es war eine konventionelle Pose des

¹¹⁷ Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus Quellinus (1607-1678). De Schilderijen met Catalogue Raisonné*, Freren 1988, Nr. 208; Stewart (1974), 12. Vgl. Peter Sutton, „Hendrick van den Burch“, *Burlington Magazine* 122 (1980), 315-326, 324, 322, Abb. 57; *Gli Uffizi*, 434, Nr. P1268, *Margherita Gonzaga* von Pourbus.

¹ Millar (1958-60), 68, Nr. 32, 225, Nr. 32. Das Pendant wurde von Steenwijk und Cornelius Johnson gemalt, möglicherweise war das Bild mit Henrietta Maria eine spätere Ergänzung.

² Zu den Kopien s. Millar (1963), 105, Nr. 167; Larsen (1988), II., 489, Nr. A 226; Kat Nottingham, Nr. 16, zur Kopie des Herzogs von Grafton in Euston; Robin Gibson, *Catalogue of Portraits in the Collection of the Earl of Clarendon*, London 1977, 68, Nr. 74 zur Kopie im Council House in Plymouth. Eine halbfigurige Kopie befindet sich in der Münchner Residenz.

internationalen Staatsporträts und findet sich so oder leicht verändert beispielsweise auf J. Sustersmans *Porträt der Erzherzogin Claudia* von etwa 1626 im Palazzo Pitti.³

Van Dyck wiederholte den Tisch mit Krone und Vase in den folgenden Jahren auf den Porträts in Potsdam und St. Petersburg. Die Symbolik der Glasvase mit den Rosen wurde bereits erläutert.⁴ Sie erschien auf den Porträts Henrietta Marias hier zum ersten Mal. Das weiße Gewand der Königin, dessen Farbe Reinheit und Unschuld bedeutet, verweist auf Henrietta Maria als Inbegriff von Keuschheit und Schönheit. Das klare, durchsichtige Gefäß wurde als Analogie zur Seele verstanden, die sich wiederum im Körper als deren Gefäß offenbarte. Die Anspielungen auf Henrietta Marias Namenspatronin, die Jungfrau Maria, verdeutlichte Jan van Belcamp auf seiner Kopie, indem er den Rosen eine Madonnenlilie beifügte, die Blume der Verkündigung. Der rote Teppich, der auf einigen Kopien zu sehen ist, trägt eine Palmettenbordüre ähnlich des Herat, auf dem Karl I. in Potsdam steht. Der persische Teppich ist wie der Brokat von Draperie und Tischdecke sehr kostbar und mit der Krone ein Verweis auf die hohe Stellung der Dargestellten.

41, 47

Van Dyck verwandte das Kompositionsschema 1639 erneut, als er *Penelope, Lady Herbert* anlässlich ihrer Hochzeit mit Philipp, Lord Herbert und späteren Graf von Pembroke porträtierte. Gewand, Haltungsmotiv und Tisch wurden fast unverändert übernommen, Lady Herbert scheint jedoch etwas weiter ins Profil gedreht zu sein. Obgleich dies bereits die zweite Ehe für sie war, könnte die Symbolik von Reinheit und Keuschheit aus dem Porträt der Königin ein Grund für die Wahl dieses Gemäldes als Vorbild gewesen sein.⁵ Eine zweite Adaption erfolgte in dem Porträt der *Anna, Marquise von Worcester*, im Maryland Museum in Baltimore. Sie erscheint hier jedoch seitenverkehrt.⁶ Um 1650 wurde das Haltungsmotiv für das halbfigurige Porträt von *Anne, Lady Ailesbury* aufgegriffen, die ein anderes Kleid, jedoch dieselben Spitzen trägt. Sie berührt mit ihrer rechten Hand ein paar Rosen.⁷

E. Die halbfigurigen Porträts des Königspaares I. Das Doppelporträt, 1632 (Kremsier)

55

Karl I. und Henrietta Maria stehen sich gegenüber. Während der König in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist und den Blick auf seine Frau richtet, nähert sich deren Haltung etwas mehr dem Profil, ihr Kopf erscheint jedoch ebenfalls in Dreiviertelansicht. Sie schaut zum Betrachter. Mit der linken Hand hält sie einen Ölzweig vor ihren Leib und legt mit der Rechten einen Lorbeerkranz in Karls I. ausgestreckte rechte Hand, die gleichzeitig auf den Olivenzweig verweist. Seine andere Hand umschließt den Schwertknauf. Hinter ihm liegen auf einem Tisch Krone, Szepter und Reichsapfel. Eine

Öl auf Leinwand
113,5 x 163 cm
1632
Státní Zámek,
Kremsier

³ Yung, 269, Nr. 1247; Heinz, 149, Abb. 160. Parallelen finden sich auch im Werk S. Pulzones.

⁴ S. o., 157 ff.

⁵ Millar (1963), 105; Larsen (1988), II., 342, Nr. 876.

⁶ Larsen (1988), II., 405, Nr. 1033.

⁷ *Paintings from the Clarendon Collection*, City Art Gallery, Plymouth 1954, 2.

dunkelgrüne Draperie hinterfängt das Paar, teilt sich in der Mitte und gibt den Ausblick auf eine Landschaft frei. Die leuchtenden Farben der Gewänder heben sich deutlich von diesem Hintergrund ab. Karl I. trägt ein rotes Wams mit weißem Hemd, den *Lesser George* und einen breiten Spitzenkragen. Bei Henrietta Maria wird dieses Farbschema mit einem weißen Kleid und roten Schleifen umgekehrt.

Obwohl bereits Frimmel, Förster und Waterhouse in diesem Gemälde Van Dycks Original vermuteten, gelang der endgültige Nachweis erst 1962 durch Oliver Millar.¹ Neben dem *Familienbildnis* ist es Van Dycks einziges Doppelbildnis des Königspaares. Die zahlreichen Kopien, Stiche und Miniaturen nach diesem Bild sprechen für seine Beliebtheit und den Wunsch des Königs nach seiner Verbreitung.²

Die frühe Provenienz ist ungeklärt. Vermutlich erwarb es Franz von Imstenraedt, der möglicherweise mit seinem Onkel Eberhard Jabach dem Verkauf der Sammlung Karls I. in London beiwohnte.³ Die erste Erwähnung

¹ Frimmel, 139; Förster (1931), 56; Waterhouse (1948), 138; Millar (1962), 329. 1635/36 wurden Goodricke, George Carew und Edward Pierce 48 shillings bezahlt, als sie einen 48 Fuß großen Rahmen in „sad lute colour“ bemalten und mit einem breiten vergoldeten Rand versehen. Sehr wahrscheinlich war dieser Rahmen für Van Dycks Doppelporträt bestimmt. Edmond, 174.

² Zu den Kopien Larsen (1988), II., 478, Nr. A 202; *Kings and Queens*, 29, Nr. 133; Karl Graak, „Hermannstadt ist einen Abstecher wert“, *Weltkunst* 36 (1966), 459; Kat. Cleveland, 15, Nr. 6. Weitere Kopien wurden erwähnt in der Sammlung des Grafen de Grey, Wurzbach, 463; ehem. Lord Craven, Coombe Abbey, Farquhar (1908), 192, mit Abb.; der Gräfin von Hertford, Foster, 216; im Victoria und Albert Museum, C. M. Kauffmann, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings. I. Before 1800*, London 1973, 73, Nr. 70, nicht von Gonzales Coques, nach freundlicher Mitteilung von Marion Liskén-Pruss. Eine ganzfigurige Kopie ist in Knoke, Kat. Cleveland, 15. In Warwick Castle hängen Einzelporträts, die möglicherweise auseinandergeschnitten wurden. Vgl. auch Cust (1900), 202, Nr. 69 und 203. Das Bild stachen Robert van Voerst, P. v. Langeren, C. J. Visscher und George Vertue, den Kopf Karls I. allein Wenzel Hollar, s. J. L. Nevinson, „The embroidered miniature portraits of Charles I“, *Apollo* 82 (1965), 311, Abb. 2; Kat. Queen's Gallery, 26, Nr. 33. Zum Stich Voersts s. Corbett und Norton, 203, Nr. 4; Sandrart, 246; Lewis, Bd. 16, 166; Griffiths, 71, 86, Nr. 42. In Henrietta Marias Ankleideraum hing ein Exemplar dieses Stiches: „Item the picture in a print of the Kinge and Queene together“, Millar (1958-60), 176, Nr. 27. Er gilt als der schönste, der in England im 17. Jahrhundert geschaffen wurde. Obwohl Voerst ihn mit königlichem Privileg vertrieb, ist nicht klar, auf wessen Betreiben er entstand. Van Dyck beschäftigte Voerst danach für die *Iconographie*. Zur Miniatur John Hoskins' s. Millar (1958-60), 105, Nr. 11, 106 Nr. 15; Foster, 216; Foskett, 80, Nr. 147. Zu weiteren Miniaturen s. *Burlington Magazine* 124 (1982), xli; Kat. Queen's Gallery, 21, Nr. 24. Eine Miniatur befand sich in Heidelberg, Zangenmeister und Thode, 196, III. Das Bild Karls I. diente als Vorlage für Initialen in Dokumenten, so im *Laudian Code*, der Satzung der Universität Oxford von 1634, *Oxford Today. The University Magazine* 6.2 (1994), 22, nach freundlicher Mitteilung von Michael Vickers. Karl I. trägt hier ein anderes, ebenfalls weiß-rotes Gewand. Das Porträt Henrietta Marias diente als Vorlage für eine unvollendete Arbeit von Houckgeest und Cornelius Johnson, die in Greenwich aufbewahrt wurde: „Item a Prospective peece painted by Hookgest and the Queenes Picture therein at length don by Cornelius Johnson whereof the Clothes are not as yet finished. the qins fas is vinst bij dat is in somrset haus boffte chim auff S' antoni Vandijk“, Millar (1958-60), 158, Nr. 9.

³ Das Bild wurde am 23. Oktober 1649 für £60 an Jackson verkauft, Millar (1970-72), 317, Nr. 354. Förster (1930), 218; *id.* (1931), 56; Henry Ley, „The Imstenraedt Collection“, *Apollo* 94 (1971), 50-59, 50; Wiemers (1987-88), 265, Anm. 68; Ost (1992), 128. Die Vermutung Eduard Safarik, er habe es von den Arundels erworben, wurde von Wheelock zurückgewiesen, das Bild im Arundel Inventar von 1655 sei vermutlich eine Kopie gewesen. Safarik, 176, Nr. 10; Wheelock und Barnes, 249 und 246 f., Anm. 13; Hervey, 478, Nr. 123. Ein Aufenthalt der beiden Kölner in London ist nicht nachzuweisen, beide erwaben jedoch zahlreiche Gemälde aus Karls I. Sammlung. Jutta Seyfarth, „Die Bildersammlung der Familie Imstenraedt. Ein Barockkabinett in Köln“, in *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, Kat. Ausst. Joseph-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 28. Oktober 1995-29. Januar 1996, Hg. Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder, Köln 1995, 31-35, 35; Seyfarth, 234 f. J. Brown (1995), 90, vermutete, daß Jabach nicht in London war.

in der Sammlung Imstenraedt fand es 1667 im *Iconophylacivm siue Artis Apelleae Thesavrarivm*, einer ausführlichen Gemäldeliste für Kaiser Leopold I. in Wien, der den Kauf der Sammlung beabsichtigte.⁴ Als dies scheiterte, planten die Imstenraedts für den 21. April 1670 eine Lotterie in Wien. Aus diesem Anlaß verbreiteten sie ein Flugblatt in italienischer Sprache, auch hier wurde das Bild erwähnt.⁵ Es kann sich daher nicht um das Porträt des Königspaares handeln, das der Antwerpener Jasper Duart 1672 Karl II. anbot.⁶ Die weitere Geschichte des Gemäldes ist bekannt.⁷

Millar und Wheelock haben die Entstehung und den Sinngehalt dieses Porträts bereits ausführlich besprochen. Um 1630-32 hatte Daniel Mytens ein *Bildnis des Königspaares* für Denmark House, das spätere Somerset House gemalt, eine Kopie ist in Welbeck Abbey erhalten.⁸ Karl I. und Henrietta Maria stehen vor einem neutralen Hintergrund und werden von einer roten Draperie umrahmt. Sie schauen sich an und tauschen Oliven- und Lorbeerzweige aus. Ob es die unglücklich getroffene Königin war, die eine Änderung des Bildes veranlaßte, muß dahingestellt bleiben. Mytens oder ein anderer Künstler übermalte ihre Gestalt nach Van Dycks 1632 entstandenem halbfigurigen Porträt, sie schaut nun zum Betrachter.⁹ Offenbar war das Ergebnis noch immer unbefriedigend, denn Karl I. beauftragte nun Van Dyck mit einer Neufassung der gesamten Komposition. Van Dyck übernahm die Gesamtstruktur, kehrte jedoch das Farbschema von Gewändern und Draperie um und fügte den Landschaftsausblick und die Insignien hinzu. Während sich bei Mytens der dunkel gekleidete König kaum vom grünlichen Hintergrund abhob und von der leuchtend roten Draperie fast erdrückt wurde, steigerte Van Dyck mit dem komplementären dunkelgrünen Vorhang die Farbwirkung des roten Gewandes. Die altmodische, steife Halskrause wich dem modernen, weich fallenden Spitzenkragen. Karl I. wirkt bei Van Dyck gelöster und

57, 70

⁴ S. Anhang 3.

⁵ „Di Antonio van Dyck. 57. Il Ritratto di carlo Primo Rè d’Inghilterra colle Regina sua Consorte di tutta statura simo a’ ginocchi, altro pal. 4 diti due, largo sei.“; Frimmel, 146. Zur Lotterie s. Förster (1931), 57; Ost (1992), 129. Sie fand nicht statt, weil zuwenig Lose verkauft wurden.

⁶ Millar (1962), 329. Es handelte sich um die Rückgabe einiger Güter, die sein Bruder James, Juwelier des Königs, sichergestellt hatte, darunter das für £55 erworbene Gemälde. – Am 22. Dezember 1667 machte Jan Brueghel eine notarielle Aussage über „het Protret [sic] metten lauriercrans van den ouden Coninck ende Coninginne van Engelandt, geschildert door den seer vermaerden constschilder Anthoni van Dijck“; für das 5000 Gulden geboten worden waren, Duverger, Bd. 9, 89, Nr. 2721. Sollte es sich hier um das Original handeln, dann müßte es in den letzten Wochen des Jahres in die Sammlung Imstenraedt gelangt sein, was mir unwahrscheinlich vorkommt, da die Publikation für den Kaiser früher entstanden sein wird. Es könnte sich hier vielleicht eher um das Bild handeln, das 1672 Karl II. angeboten wurde.

⁷ Zum Inventar nach dem Verkauf an den Bischof von Olmütz am 13. November 1673 s. Breitenbacher (1930), 213; zum Inventar vom 9. April 1691 nach der Schenkung an das Bistum s. Lechner, 185. Anschließend gelangte es nach Kremsier. Breitenbacher und Dostal, 150, Nr. 406. Franz von Imstenraedt erwarb später erneut Porträts des englischen Königspaares. Im Inventar vom 2. Juni 1691 erscheinen „Antonio von Dyck. 46/47. Zwey Conterfeitels der König von Engelland, Carl Stuart und Henriette Königene von Engellandt, dort der König nit der dyk ist, aber wohl die Königin, der König ist hoch „7, 4, breit 5, die Königin aber ist hoch fuß 7, 4, breit 4, 8“; Seyfarth, 241.

⁸ ter Kuile (1969), 98, datiert es um 1630 und nennt mögliche Zahlungen vom 17. Dezember 1631 oder 21. März 1634. S. auch Waterhouse (1954), 35 f. Eine weitere Kopie scheint sich in der Walker Art Gallery, Minneapolis zu befinden, Thieme-Becker, Bd. 25, 316.

⁹ Millar (1963), 97, Nr. 147, zum Gemälde von Mytens *ibid.*, 86, Nr. 119. Eine Röntgenaufnahme bei *id.* (1962), Abb. 5, eine Farbabb. bei MacGregor (1989.1), 194, Taf. 64; ein Farbdetail mit Karl I. bei Roberts (1999), Taf. 3.

eleganter und zeigt eine selbstbewußtere Haltung. Gleiches gilt für Henrietta Maria. Ihr bei Mytens abgeschnittener linker Arm wurde wieder ins Bild geholt, sie hält nun wie auf der ursprünglichen Fassung den Olivenzweig. Van Dyck klärte die Gestik von Geben und Nehmen, die bei Mytens so schien, als hielten beide am Lorbeerkranz fest.

Im Louvre wird eine Zeichnung Antoine Carons aus dem vielleicht für Wandteppiche geplanten Zyklus *L'Histoire des Rois de France* von etwa 1562-72 bewahrt, die motivische und inhaltliche Parallelen zu dem Porträt in Kreamsier aufweist. Heinrich II. und Katharina de'Medici stehen halbfigurig vor einem Ausblick auf eine Landschaft. Das einander zugewandte Paar hält gemeinsam ein schlankes Füllhorn, aus dem oben Flammen schlagen. Merkur steigt mit mehreren Lorbeerkränzen aus dem Götterhimmel zum König herab. Die Szene wird von Architekturelementen und zwei ovalen Darstellungen gerahmt, die links auf der Seite Heinrichs einen Ziegenbock auf dem Weg zum Opferaltar zeigen und rechts eine Kornernte, vielleicht eine Anspielung auf Katharina als Kybele. Die Darstellung feiert die Fruchtbarkeit der Liebe des Königspaares. Auf einer weiteren Zeichnung des Zyklus, „La Descendance d'Henri II et de Catherine de Médicis“, sitzt das Paar vor zwei Palmen und wird von Iuno bekrönt. Katharina hält einen Olivenzweig. Acht gekrönte Gestalten mit Wappenschildern umgeben das Paar, eine neunte hält zwei Säuglinge im Arm. Rechts und links finden sich Darstellungen von Mars und von Apoll und den Musen. Ein ausführliches Gedicht von Nicolas Houel, das sich auf der Rückseite der vorhergehenden Zeichnung „Les Médicis“ befindet, erläutert die Szene als Bild der Fruchtbarkeit dieser heiligen Ehe, die den Mut Heinrichs und die Tugend Katharinas vereint. Diese Blätter, die im 17. Jahrhundert Frankreich vermutlich nicht verlassen haben, könnten Henrietta Maria bekannt gewesen sein, die Van Dycks Gemälde und den Stich danach in ihren Gemächern hängen hatte. Möglicherweise war ihr Anteil an dieser Komposition größer, als bisher angenommen worden ist.¹⁰

56 Eine weitere Anregung für Van Dyck wird Tizians seit 1636 verschollenes *Doppelporträt mit Karl V. und Isabella* von 1548 oder Rubens' Kopie von 1628 gewesen sein. Diese Kopie ist im Verkauf der Sammlung Karls I. aufgeführt, nicht jedoch bei Van der Doort. Sie gelangte wahrscheinlich erst nach Rubens' Tod 1640 nach London.¹¹ Karl I. hat Tizians Gemälde 1623 in Madrid gesehen und beabsichtigte offenbar seitdem, ein ähnliches Bildnis für sich anfertigen zu lassen. Da er in Madrid war, um

¹⁰ Jules Guiffrey, *Les Dessins de L'Histoire des Rois de France par Nicolas Houel*, Paris 1920, Abb. XVIII und XIX; Jean Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Paris 1986, 85 ff., 97, Nr. XVI und XVIII, s. auch 153 zu den Porträts; *Henri IV et la reconstruction du royaume*, 49, Nr. 26. Das Gedicht lautet: „Comme on voit les palmiers se charger d'un beau fruit / Quand on les a couplez d'un sacré mariage, / Et quand le masle espris d'une amoureuse rage / Se sent estre approché de sa femme qu'il suit / Notre Reyne en ce point où la vertu reluit, / Estant jointe à Henry, de corps et de courage / A la France a donné un si heureux lignage, / Que de ses beaux enfants toute la terre bruit. / Aussi voit-on comment des palmes environnez / la seconde Juno nous les rend couronnez / Et comme les neuf sœurs annoncent leurs louanges / C'est pour les consacrer à l'Immortalité, / Affin que nous nepveux, et les peuples estrange / reconnoissent en eux quelque divinité.“

¹¹ Wethey II., 195; Müller Hofstede (1967), 74-76. Millar (1970-72), 71, Nr. 49. Es hing als Tizian in den *Privy Lodgings* oder der *Privy Gallery* und wurde auf £30 geschätzt. Eine Vermittlung Van Dycks beim Erwerb des Bildes ist nicht auszuschließen, er war 1640 in Antwerpen. Auf Balthasar Gerbiers Liste der Gemälde aus Rubens' Nachlaß wurde es nicht angekreuzt. Müller, 105, Nr. 51.

die Infantin als Braut zu gewinnen, wird ihm dieses Ehebildnis des verehrten Venezianers besonders beeindruckt haben. Die Hartnäckigkeit, mit der er sein Porträt immer weiter verbessern ließ, zeigt, wie wichtig ihm gerade diese Komposition war.¹²

Van Dycks Umbildung von Mytens' Vorlage folgt Tizian vor allem in der Draperie und der Landschaft. Während sie sich hinter Karl I. öffnet und Henrietta Maria hinterfängt, ist bei Tizian Isabella der Landschaft zugeordnet. Dies mag mit dem Gedächtnischarakter des Bildes zusammenhängen, denn Isabella war 1548 bereits seit elf Jahren tot.¹³ Sie gehört in den Bereich der Ferne.¹⁴ Schon bei der ersten Fassung von Mytens lassen sich Einflüsse Tizians feststellen. Bei beiden ist die Draperie rot, auch ähnelt die fast frontale Haltung Henrietta Marias in Welbeck jener Isabellas. Wie es scheint, konnte Karl I. seinem Maler nur eine ungefähre Vorstellung dessen vermitteln, was dargestellt werden sollte. Als er mit Van Dyck einen Künstler gewann, der nicht nur eine Kopie des Tizian kannte, sondern auch wie Tizian malen konnte - dies hatte er mit *Rinaldo und Armida* und der Kopie des *Vitellius* bewiesen - lag die Entscheidung zu einer völligen Neufassung auf der Hand.¹⁵

Typologisch und ikonographisch gehört dieses Bild zu den Ehe- und Allianzporträts, gleichzeitig muß es vor dem Hintergrund der Mode neoplatonischer Liebe am Hof Karls I. und Henrietta Marias gesehen werden. Auf den fürstlichen Stammtafeln des Mittelalters liegen die Wappen verbündeter Familien nebeneinander oder einander zugeneigt als Zeichen ihrer Allianz.¹⁶ Darstellungen der Wappeninhaber in Brust- bis Dreiviertelfigur ergänzten schon bald die Wappen, die nun wie Brüstungen vor den Dargestellten aufragten. Hieraus entwickelte sich das Doppelbildnis der Eheleute, unabhängig vom Stammbaum auf einer Tafel oder Leinwand, häufiger fanden sich als Pendants konzipierte Einzelbildnisse. Kleine aufgemalte Wappen erinnerten noch an die alte Form des Allianzporträts. Hinz nennt als erstes Beispiel das Bildnis *Wilhelm Schenk von Schenkensteins mit seiner Gemahlin Agnes von Werdenberg*. Die Funktion dieser Bilder sei die Dokumentation des Familienstammes, da der zunehmende Legitimationsdruck durch die Herrschaftskonkurrenz die Erhaltung der Sippe erforderlich machte. Die in diesem Zusammenhang wichtigsten Ereignisse wie Brautwerbung, Verlöbnis und Hochzeit wurden als beweiskräftige Dokumentation im Bild festgehalten und als solche gesammelt. Nach Hinz war es durchaus üblich, die Doppelbildnisse aus

¹² Karls I. Biographen berichten von seinem zeichnerischen Talent, Walpole (1888), 261. Möglicherweise fertigte er sich in Madrid eine Skizze an und legte sie später Mytens vor. Rubens, der angeblich Zeichnungen Karls I. korrigierte, könnte ihm 1629 von seiner Kopie erzählt haben. *Ibid.*, 263. Ein weiteres Indiz für den Einfluß dieser Kopie sind die Maße von 114 x 166,4, das Bild Van Dycks mißt nach der Anstückung 113,5 x 163. Wethey II., 194; Muller, 105.

¹³ Müller Hofstede (1967), 75; Scharf, 260.

¹⁴ Ursula R. Köhler-Lutterbeck, *P. P. Rubens und das Familienporträt. Kommentare zum Thema der Familie im Werk des Malers*. Diss. Kiel 1975, 139.

¹⁵ Millar verwies auf die demütigende Erfahrung für Mytens durch diese Angelegenheit. Mytens scheint jedoch nie die Gunst des Königs verloren zu haben. Er arbeitete bis 1634 für Karl I., sein Jahresgehalt wurde bis zu seinem Tod 1642 weitergezahlt. Stopes, 163; ter Kuile (1969), 6. Möglicherweise wollte er bereits 1630 nach Holland zurückkehren, da 1631 auch ein Paß für seine Frau und Kinder ausgestellt wurde, C. Brown (1982), 142. Über sein Verhältnis zu Van Dyck ist wenig bekannt, es scheint gut gewesen zu sein. Stopes, 163.

¹⁶ Das Folgende nach Hinz, 148 f.

verschiedenen Vorlagen zusammenzustellen. Auch war die Kombination verstorbener Ehegatten mit dem noch lebenden wie bei Tizian keine Seltenheit.¹⁷ Diese Tradition hielt sich bis ins frühe 17. Jahrhundert. Rubens' Münchner *Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube* bewirkte eine Weiterentwicklung, die sich endgültig von der Betonung des Familienstammes entfernte.¹⁸

Van Dycks Doppelbildnis steht mit seiner symmetrischen, horizontalen Komposition und den noch zu besprechenden Anspielungen auf die Ahnen deutlich in der älteren Tradition. Die schematische Anordnung Karls I. links und Henrietta Marias rechts vom Betrachter folgt ebenfalls einer Konvention des Ehebildnisses. Die vom Dargestellten aus heraldisch rechte Seite war immer ein bevorzugter Ehrenplatz und meist den Männern vorbehalten.¹⁹ Sie wurde mit Glück, dem Leben, Licht und Christus assoziiert. Die linke Seite wurde hingegen mit Unglück, Tod und Finsternis verbunden und gewöhnlich von der Frau als Erbin Evas eingenommen.²⁰

Das halbfigurige Doppelbildnis hatte in England eine bis zu den Tudorkönigen zurückreichende Tradition. Eins der frühesten ist möglicherweise das Porträt der Schwester Heinrichs VIII. mit ihrem Mann, *Mary Tudor und Karl Brandon, Herzog von Suffolk*, den sie nach dem Tod ihres ersten Gemahls Ludwig XII. von Frankreich 1515 überstürzt geheiratet hatte.²¹ Mary befindet sich als die gesellschaftlich höher stehende auf der heraldisch rechten Seite. Die Eheleute geben sich die Hände, die *dextrarum iunctio* ist Ausdruck ihrer Verbundenheit.²² Während Mary unbestimmt ins Leere schaut, blickt ihr Gatte sie an. Ob auch dies ein Zeichen seiner unterlegenen Stellung und Abhängigkeit ist, muß dahingestellt bleiben. Nur wenige Jahre später entstand das *Allianzporträt Karls V. und Heinrichs VIII.*, das möglicherweise den Besuch des Kaisers 1522 dokumentiert.²³ Obwohl er den Ehrenplatz einnimmt und das Schwert des Gesetzes schultert, demonstriert Heinrich VIII. mit seinem Szepter in einer spiegelbildlichen Haltung seinen Machtanspruch. Beide weisen auf ein Papier vor ihnen, vielleicht ein gemeinsames Abkommen. Das Doppelbildnis der *Lady Mary Neville und ihres Sohnes Gregory Fiennes, 10. Baron Dacre* entstand 1559 zu Beginn der Regierung Elizabeths I., als die Familienehre der Dacres wiederhergestellt wurde.²⁴ Die ungewöhnliche Wahl der Bildform für das Porträt einer Mutter mit ihrem erwachsenen Sohn erklärt Hearn mit dem starken Einfluß, den Lady Mary auf den geistig offenbar zurückgebliebenen Gregory hatte. Er wurde zwar im Maßstab etwas größer dargestellt und rückt näher an den Betrachter heran, die heraldisch rechte Seite nimmt jedoch seine Mutter ein. Ihr linker Zeigefinger steckt in einem gewaltigen Siegelring, sie ist das Familienoberhaupt. 1629 porträtierte Cornelius Johnson *Sir Norton*

¹⁷ Hinz, 151.

¹⁸ Hinz, 184, 195.

¹⁹ Hinz, 181; de Jongh (1986), 36.

²⁰ De Jongh (1986), 16. Diese Auffassung folgt der biblischen Hierarchie bei Epheser 5: 22-24, wo es heißt, die Frau sei dem Manne untertan.

²¹ Starkey, 49, III.9.

²² Hier reichen sie sich allerdings die Linke.

²³ Starkey, 56, V.1.

²⁴ Hearn, 68 f., Nr. 25. Der erste Gatte Lady Marias, Thomas, 9. Baron Dacre, war am 29. Juni 1541 unschuldig hingerichtet worden.

Knatchbull und seine Frau, die zwanzig Jahre jünger war.²⁵ Das Bild entspricht in der Haltung und der *dextrarum iunctio* den Konventionen. Beide tragen jedoch einen Hut, der auf den Bereich außerhalb des Hauses verweist. Lady Knatchbull scheint in ihrer linken Hand eine Taschenuhr zu halten, vielleicht ein Symbol der kurzen Dauer dieses späten ehelichen Glücks. Die Bildform überdauerte mit ihren unterschiedlichen Möglichkeiten fast unverändert bis in die Regierungszeit Karls I., dem sie gut bekannt gewesen sein wird. Die Vertrautheit der englischen Betrachter mit diesem Typus wird ein Grund mehr für Karl I. gewesen sein, sich um ein eigenes Bildnis in dieser Form zu bemühen.

Van Dyck richtete sich nicht nur im halbfigurigen Schema und der heraldischen Anordnung des Paares nach der Tradition, ihr entsprachen auch die Anspielungen auf den Familienstamm. Wie O. Millar zeigen konnte, verweisen Lorbeerkranz und Olivenzweig auf die Väter des Königspaares, Heinrich IV. und Jakob I. Der Lorbeerkranz ist als *laurus triumphalis* das Attribut des Siegers und Triumphators, er deutet hier auf den französischen König.²⁶ Lorbeer kann auch Symbol der *constantia* sein.²⁷ Der Olivenzweig ist als Attribut der Minerva Zeichen des Friedens, der Versöhnung und der Gnade, er steht hier für den *rex pacificus* Jakob I. Bei seinem Krönungszug 1604 verkörperte eine weibliche Gestalt des Triumphbogens der holländischen Kaufleute an der Royal Exchange den Frieden und trug einen Olivenzweig in der rechten Hand.²⁸ Auch die Medici verwandten die Olive als Friedenssymbol.²⁹ Die Farbe der Gewänder bezieht sich ebenfalls auf die Ahnen: Karl I. trägt das Rot der Stuarts und der englischen Rose, während Henrietta Maria in das Weiß der französischen Lilie gekleidet ist. Karls I. weißes Hemd und die roten Schleifen am Kleid seiner Frau könnten auf die Verschmelzung der beiden Häuser Stuart und Bourbon hinweisen.³⁰ Die Vereinigung von Rose und Lilie war ein ständig wiederkehrendes Thema der karolinischen Hofkultur. In *Love's Triumph through Callipolis* von 1631, dem ersten Maskenspiel unter Karl I., erhob sich eine Palme, auf der eine Krone saß. Von den Wurzeln rankten sich Rosen und Lilien am Stamm empor und durch die Krone hindurch.³¹ Ein Stich *Henrietta Marias* von C.

²⁵ Aileen Ribeiro, „‘A Paradise of Flowers’. Flowers in English Dress in the late sixteenth and early seventeenth centuries“, *Connoisseur* 201 (1979), 110-117, 112, Abb. 1. Das Gemälde hängt in der County Hall, Maidstone. Die Inschrift neben dem Gegenstand, der auch ein Medaillon sein könnte, war auf der Abbildung kaum zu erkennen, sie scheint sich auf die Eintracht des Paares zu beziehen.

²⁶ Millar (1962), 329; s. auch Kat. Queen's Gallery, 6. Tervarent, 233 IV, 290 II; Helen A. Noë, „Messer Giacomo en zijn ‘Laura’ (Een Dubbelportret van Giorgione?)“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 11 (1960), 1-35, 18 ff.; Alciatus, Emblem 211. Manche Autoren wie Bellori, 264 f; Cust (1900), 102 und C. Brown (1991), 20, identifizieren den Kranz als Myrte. Da jedoch alle frühen Inventare von Lorbeer sprechen, besteht kein Grund, daran zu zweifeln.

²⁷ Parry (1989), 57.

²⁸ Bergeron (1971), 79.

²⁹ Simon, 534; und auch beim Einzug Heinrichs IV. 1602 in Caen, wo Minerva dem König einen Olivenkranz reichte, und 1610 bei der *entrée* Marie de'Medicis, wo Apoll von einem Olivenkranz bekrönt war. Bardou, 35 f., 50. Oliven konnten auch Kinder bedeuten: „Thy children [shall be] like the olive branches round about thy table“, *Book of Common Prayer*, Psalm 128.3. S. auch Egerton in Brown und Vlieghe, 242 Anm. 7 und Struhal in Vlieghe (2001), 202 f., zu der Bedeutung der Olive in diesem Sinne und der Doppelbedeutung von *soboles*, „Sproß“:

³⁰ Veevers, 203, wies darauf hin, daß Karl I. in den Maskenspielen meistens rot trug und Henrietta Maria weiß oder silber, in *Salmacida Spolia* vertauschten sie diese Farben.

³¹ Orgel und Strong, 56.

Galle nach einem Porträt von Mytens zeigt in der Rahmung Rosen und Lilien, ebenso eine große Miniatur mit den Porträts des Königspaares und fünf ihrer Kinder in Medaillons nach Gemälden von Van Dyck. Auf dem Revers der Hochzeitsmedaille von 1625 streut Cupido Rosen und Lilien, ‘Fundit Amor Lilia mixta Rosis’: Peacock verwies jüngst hinsichtlich der Gewandfarben und Attribute auf Bezüge zum Maskenspiel *Albion’s Triumph* von 1632. Henrietta Maria wurde dort als Göttin Alba gefeiert, ihre Schönheit sei gleichzusetzen ‘with all purity and whiteness’: Rot hingegen war im Stück die Farbe des Friedens. Dieser besang am Ende der Aufführung die Eigenschaften von Lorbeer und Olive, den Sieg des Friedens: Der Lorbeer liefert kein Öl, um das Haupt der Könige zu salben, vielmehr seien jene Fürsten am glücklichsten, die Olivenzweige als Lorbeeren tragen.³²

Indem Henrietta Maria den Lorbeerkranz in die Hand ihres Mannes legt, überträgt sie ihm die Eigenschaften ihres Vaters. Die Friedfertigkeit Jakobs I. empfing sie bereits im Olivenzweig und gibt sie, wie es die Geste vor ihrem Leib andeutet, an die kommende Generation weiter. Die Inschrift auf R. van Voersts großem, meisterhaften Stich nach dem Gemälde von 1634 faßt diesen Gedanken zusammen: „Filius sic Magni est Jacobi, hac filia Magni Henrici, soboles dic misi qualis erit?“

Die Hoffnung auf eine Vererbung der Tugenden der Großväter an seine Sprößlinge ließ Karl I. auch in weiteren Gemälden, Stichen und Medaillen verbreiten. Im selben Jahr wie Van Dyck malte auch Hendrik Gerritzs. Pot
58 ein kleines *Porträt der Königsfamilie*. Der Thronfolger, Prinz Karl, sitzt auf einem langen Tisch und neigt sich seiner Mutter zu. Beide halten Olivenzweige. Lorbeerblätter und -zweige liegen verstreut auf dem Boden und dem Tisch, auf welchem Krone, Szepter und der Hut Karls I. aufgereiht sind. Der König steht rechts.³³ Ein großer, Willem de Passe zugeschriebener
59 Stich anlässlich der Hochzeit Karls I. und Henrietta Marias 1625, ‘Epithalamium Gallo-Britannicum’, geht in Text und Bild ausdrücklich auf die *discordia concors* der Vereinigung von Krieg und Frieden, der Lilie Frankreichs und der Rose Englands ein.³⁴ Das Paar steht in einer Nische ähnlich einer Aedikula und ist nach dem Typus der *Fidei Simulacrum*, dem Bild der Treue dargestellt.³⁵ Je eine gekrönte Lilie und Rose erscheinen in den Zwickeln, halbe Rosen und Disteln schließen sich mit ebenfalls halbierten Lilien zusammen. Die Wappen weiterer Verbindungen Englands mit Frankreich umrahmen mit Minerva und Ceres die Darstellung. Der Text betont in stets neuen Formulierungen die Vereinigung der Gegensätze in dem Paar und erhofft sich „tottering Europe’s All-admired protection.“ Auch wird das Weiterleben der jakobäischen Friedenspolitik in ihren Nachkommen erwartet: „To make our England’s aged Salomon / (The royall Cedar of our Lebanon) / Wth Spacious specious Branches to respring / To ioy the Hearts of Subjects and of King.“³⁶ Aus Anlaß der Geburt von Prinz Karl wurde 1630

³² Sykes (1991), 332, Abb. 2; Schaffers-Bodenhausen und Tiethoff-Spliethoff, 196, Nr. 177; Evelyn, 106, Nr. 25. – Peacock in Corns, 225 f.: „Tis not the laurel tree that brings / Anointing oil for sacred kings; / Those princes see the happiest days / Whose olive branches stand for bays.“

³³ Parry (1981), 221; *Kings and Queens*, 57, Nr. 29; White, 97, Nr. 152.

³⁴ Parry (1981), 220.

³⁵ RDK, 833-875, bes. 868.

³⁶ Arthur M. Hind, „A Rare Print of Charles I. and Henrietta Maria“, *British Museum Quarterly* 9 (1938) [Repr. Amsterdam 1966]; 84-85; Hind (1955), Tafn. 34, 45. Zu Jakob I. als Salomon s. Parry (1981), 21.

eine Medaille herausgegeben, die ihn in einer Wiege zwischen Mars und Merkur zeigt. Merkur hält Kränze aus Lorbeer und Olive über Karls Kopf. Die Inschrift lautet REDDAT AVOS - möge er den Ruhm seiner Vorfahren wiederbeleben.³⁷ 1635 wurde eine Medaille nach Van Dycks Doppelbildnis von Nicholas Briot geprägt, die auf der Rückseite die drei Kinder nach Van Dycks Turiner Porträt zeigt.³⁸ Die gegenwärtige Generation dient als Mittler zwischen Vergangenheit und Zukunft der Dynastie und ermöglicht so eine Kontinuität der Tugenden. Karl I. ließ diese Idee wie keine andere auf Porträts und in weiteren, einem größeren Kreis zugänglichen Medien verbreiten. Sie war zentral in der Darstellung seiner Herrschaft.

Van Dycks Porträt zeigt Karl I. und Henrietta Maria als Eheleute und drückt in bis dahin unbekannter und seither kaum wieder erreichter Weise ihre Liebe und Zuneigung aus. Ihre Verbindung wurde zum wichtigsten Thema der Maskenspiele und der höfischen Dichtkunst. Die königliche Ehe erhielt den Status eines politischen Programms. Während auf dem großen *Familienbildnis* desselben Jahres Karl I. als autoritärer Vater und Henrietta Maria als untergebene, gehorsame Frau und Mutter gemäß dem zeitgenössischen Ideal dargestellt wurden, liegt beim Porträt in Kreamer die Betonung auf ihrer persönlichen Beziehung. Der Blick, mit dem Karl I. seine junge Frau ansieht, ist ungewöhnlich auf einem Staatsporträt. Er erklärt sich aus dem Kult der platonischen Liebe, der zu Beginn der 1630er eine Mode am Hof geworden war. Der Neoplatonismus, wie ihn Marsilio Ficino im späten 15. Jahrhundert in den Kreisen Lorenzo de' Medici lehrte, war unter den Tudors auch nach England gedrungen. Der Dekan von St. Paul's, John Colet, ein Freund von Erasmus, hatte die Schriften Ficanos studiert. Auch der Besuch Giordano Brunos in England 1584-6 und die Übersetzung Castigliones übten einen großen Einfluß aus.³⁹ Henrietta Maria hingegen war von Honoré d'Urfées Roman *L'Astrée* geprägt, als sie 1625 die Mode der platonischen Liebe nach England brachte.⁴⁰ Englische Dramatiker wie Ben Jonson und Davenant, die mit der Lehre Ficanos vertraut waren, wehrten sich gegen diese französische Form und machten deren seichteste Ausprägung, die *préciosité* der Salons, in ihren Stücken lächerlich.⁴¹ Von dieser entkörperlichten, leidenschaftslosen und übertriebenen Verehrung schöner Frauen, die sich in Gedichten niederschlug, unterschied sich auch Henrietta Marias Neoplatonismus.⁴² Das Ziel, eine Vorstellung und ein Verständnis der göttlichen Ideen, des Ursprungs der Materie zu erlangen, sollte durch Kontemplation irdischer Schönheit erreicht werden. Die Liebe in ihrem Verlangen nach Schönheit sollte dabei die Sinne überwinden und der Seele zur Einsicht in die göttlichen Ideen verhelfen.⁴³ Körperliche Schönheit galt

32

³⁷ Hawkins, 254 f., Nr. 37. Parmigianino hatte *Karl V. als Weltenherrscher* mit Lorbeer und Olive dargestellt, Rubens hatte dieses Bild kopiert. Ob Karl I. es gekannt haben könnte, ist unklar. Müller Hofstede (1967), 56, Abb. 23.

³⁸ Farquhar (1908), 193. Walpole (1888), 321, Anm. 5, erwähnte eine weitere Medaille nach Van Dyck aus dem folgenden Jahr mit dem Motto JUSTITIA ET PAX OSCULATAE SUNT.

³⁹ Zur Lehre Ficanos s. Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts*, New York 1965, 89-101; Hart, 4.

⁴⁰ Sensabaugh, 277.

⁴¹ Veevers, 44, 51; Sharpe (1987), 64; Howarth (1993), 70.

⁴² Veevers, 37, 53. Sie nennt Lady Carlisle als typische Salon *précieuse*.

⁴³ Hart, 14, 22; Stewart (1974), 11 ff. Junius sah die Kontemplation großer Kunst als Mittel dazu an, über die Betrachtung der Schönheit geschaffener Dinge eine Vorstellung des göttlichen Schöpfers zu erlangen, Howarth (1997), 285.

göttlicher Schönheit am nächsten, ebenso wie irdische Liebe die Seele für die himmlische Liebe empfänglich machen sollte.⁴⁴ E. Veevers betonte den religiösen und feministischen Aspekt dieser Form platonischer Liebe. Körperliche Schönheit wurde mit Tugend, Reinheit und Güte gleichgesetzt, irdische Liebe war abhängig von Frömmigkeit, um die Forderungen nach Mäßigung und Keuschheit einhalten zu können. Veevers vermutet, Henrietta Maria habe den Kult neoplatonischer Liebe benutzt, um den Weg für den Katholizismus am Hof zu bahnen.⁴⁵ Die Tugend und Moral der Frauen galt nun als Vorbild für die Männer.⁴⁶ Seinen deutlichsten Ausdruck fand dieser Kult in den Maskenspielen des Hofes, in denen Henrietta Maria als Göttin der Liebe, als Verkörperung von Schönheit und Tugend auftrat.⁴⁷

32 Karls I. Blick zu seiner Frau auf Van Dycks Porträt könnte so als das Sehen ihrer moralischen und tugendhaften Vollkommenheit verstanden werden, als die Erkenntnis göttlicher Wahrheit durch die Kontemplation ihrer Schönheit. Auf dem *Familienbildnis* hatte sie Karl I. angeschaut, ihre Untergebenheit spiegelte die Gehorsamspflicht der Untertanen gegenüber dem Stellvertreter Gottes. Nun sind die Blickrichtungen vertauscht. Die Königin schaut aus dem Bild zum Betrachter und signalisiert ihm so Bedeutungsvolles. Karl I. war niemandem außer Gott Rechenschaft schuldig. Indem er durch die Schönheit seiner Frau die göttlichen Ideen erkennt, kann er ohne Kontakt zum Betrachter porträtiert werden. In der Wendung zu Henrietta Maria vollzieht er nach neoplatonischer Vorstellung die Erkenntnis Gottes, seines einzigen Herrn.

Wie schon beim *Familienbildnis* besprochen, galt die Ehe Karls I. und Henrietta Marias als Vorbild für die Untertanen. Nur wenige englische Königspaare, wie etwa später Viktoria und Prinz Albert, waren so glücklich verheiratet. Die ersten drei Jahre dieser Ehe waren jedoch alles andere als harmonisch gewesen. Henrietta Maria ignorierte ihren Ehemann, sein Land und die englische Sprache und sonderte sich mit ihrem französischen Gefolge ab. Der Herzog von Buckingham tat sein übriges, um die junge Königin einzuschüchtern und das Paar zu entzweien.⁴⁸ Die Ausweisung der Franzosen im August 1626 und der Schock über den Mord an Buckingham 1628 führte zu einer engen Bindung, der erst 1649 Richard Brandon ein Ende setzte.⁴⁹ Kritische Zeitgenossen sahen Karl I. seiner Frau verfallen. So schrieb Panzani an Kardinal Barberini über „[the] king's uxorious temper - the easy temper of a prince who was entirely governed by his wife.“ Auch Lucy Hutchinson

⁴⁴ Veevers, 32.

⁴⁵ Sensabaugh, 282 ff.; Veevers, 33, 134, 185.

⁴⁶ Veevers, 55, 66; Butler, 29 f.

⁴⁷ Orgel und Strong, 53 ff.; Strong (1973), 225; Smuts (1976), 287.

⁴⁸ Karls I. Brief an Buckingham vom 12. Juli 1626 schildert sehr offen die Schwierigkeiten zwischen dem Paar, Karls I. Ratlosigkeit und Verletztheit durch Henrietta Marias Verhalten und deren unglückliche Lage durch ihre eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten, Petrie, 42 ff.; Clarendon, 48.

⁴⁹ Karl I. zeigte bei den Franzosen ungewöhnliche Härte: „I command you send all the French away to-morrow out of the town. If you can, by fair means (but stick not long in disputing), otherwise force them away; driving them away like so many wild beasts, until you have shipped them; and so the devil go with them! Let me hear no answer but of the performance of my command.“; Karl I. an Buckingham, 7. August 1626, Petrie, 45. Henrietta Marias Schwestern am spanischen und Turiner Hof sowie Anna von Österreich hatten auf dieselbe Art ihr Gefolge verloren. - Der Scharfrichter Brandon exekutierte mit demselben Beil auch Strafford, Laud, Holland und Hamilton, DNB, Bd. 2, 1131 f.

beschrieb ihn als „most uxorious husband,... who was enslaved in his affection only to her, though she had no more passion for him than what served to promote her designs“.⁵⁰ Karl I. und Henrietta Maria waren das erste englische Königspaar, dessen eheliches Glück zum Mittelpunkt des kulturellen Lebens am Hof und der Regierung wurde.⁵¹ Maskenspiele wie Ben Jonsons *Love's Triumph through Callipolis* von 1631 oder *Love's Welcome at Bolsover* von 1634, das erneut das Thema der Abstammung von einem kriegerischen und einem friedliebenden Herrscher wie im Porträt in Kremsier aufgriff,⁵² feierten ihre Liebe als Grundlage für die Monarchie. Schon Jakob I. hatte die Ehe als das größte Glück oder Unglück für einen Mann beschrieben, ein frommes und tugendhaftes Weib sei ein Segen.⁵³ Jakob I. betrachtete den Zweck der Ehe jedoch eher nüchtern. Er beschrieb sie als Mittel, um die Lust im Zaum zu halten, Kinder zu bekommen und einen Helfer, vielleicht sogar einen Freund zu gewinnen, der mit etwas Glück auch noch schön und reich war.⁵⁴ Die Gedanken seines Sohnes gingen sehr viel weiter. Nach neoplatonischer Vorstellung schuf die Vereinigung von Gegensätzen in der Ehe eine Harmonie, welche die Grundlage für Frieden und Ordnung im Reich sei.⁵⁵ Sie bewirke ein neues goldenes Zeitalter und das Glück der Untertanen. Die Früchte dieser Vereinigung seien laut *Albion's Triumph* von 1632 Unschuld, Gerechtigkeit, Religion, Eintracht und Liebe zum eigenen Land.⁵⁶ Das Beispiel des Königspaares sollte die Moral im Volk reformieren. Die Ehe galt als Heilmittel gegen die fleischliche Sünde, weil sie die Leidenschaften kontrollierte und mit dem Verstand versöhnte.⁵⁷ Die Liebe des Königs zu seiner Frau spiegelte seine Liebe zu seinen Untertanen, die er statt mit Zwang und Unterdrückung durch sein Vorbild und sanfte Überzeugung, mit dem Apell an ihre Vernunft regieren wollte. Das Volk sollte laut K. Sharpe durch seine Loyalität und Abhängigkeit mit dem König vereint sein wie eine Frau mit ihrem Mann, ihre Beziehung diene der Gemeinschaft und dem Wohl Aller.⁵⁸

Diese idealen Vorstellungen sind in der Forschung kritisiert worden. So ist C. Hill der Ansicht, daß selbst zeitgenössische Hofleute den Gedanken, die Herrschaft sei auf Liebe begründet, nicht ernst genommen haben können.⁵⁹ Wie wichtig sie jedoch Karl I., den die Idee zu ihrer bildlichen Umsetzung fast zehn Jahre nicht losließ, und Henrietta Maria gewesen ist, in

⁵⁰ Zit. nach Berrington, 139, Brief vom 16. Februar 1635; Hutchinson, 69, 72 f. Am 15/25. Dezember 1636 schrieb Panzani an Barberini: „A questo la Regina con un modestissima senso rispose, che non pretendena d'essere la piu gran Regina ma'si bene la piu miserabile, per non hauere il marito Cattolico.“; PRO 31/9 17 (B). Henrietta Maria behielt später zwar viele Gemälde mit Porträts ihrer Kinder, jedoch nur eine Miniatur Karls I. Im Kabinett neben ihrem Schlafgemach in Colombes fand sich in ihrem Nachlaß „A little Indian box with the late Kings picture in it, with a sable to weare on the Arme, also two rings, which are beleaved to bee the Queens wedding Rings.“ PRO SP 78/128, f. 201 v.

⁵¹ Strong (1972), 70

⁵² Millar (1962), 329. S. auch C. Brown (1982), 181.

⁵³ Craigie, 121.

⁵⁴ Craigie, 127.

⁵⁵ Hart, 22; Orgel und Strong, 67; Parry (1989), 29 f.; Veevers, 119; Sharpe (1987), 254 f., 287.

⁵⁶ Veevers, 177.

⁵⁷ Veevers, 186; Sharpe (1987), 80 f, 254, 187 ff.

⁵⁸ Sharpe (1987), 288 f.

⁵⁹ Hill, 105.f

32 deren „greate Cabbonett“ in Somerset House das Gemälde nach seiner Fertigstellung über dem Kamin hing, beweist das Porträt Van Dycks. In seinem dynastischen Aspekt und der Garantie des Gemeinwohls durch einen fürsorglichen Monarchen ähnelt es dem großen *Familienbildnis* in Buckingham Palace. In der Schilderung der Liebe des Königspaares geht es jedoch über das Politische eines Staatsporträts hinaus. Es ist das persönlichste Porträt Karls I. und Henrietta Marias von Van Dyck.

L. Lunger Knoppers publizierte jüngst zwei Stiche, die eine Übernahme dieser Komposition durch Oliver Cromwell und Karl II. belegen. Elizabeth und Oliver Cromwell schauen mit ausdruckslosen Mienen, ungeschönt und in verhältnismäßig einfachen Gewändern zum Betrachter. Zwischen sich halten sie einen Lorbeerkranz. Dieser Stich, der aufgrund modischer Details in die letzten Jahre der 1650er zu datieren sein wird, betont die Unterschiede zwischen König und Lord Protector. Die kultivierte Eleganz des Königspaares wich der bodenständigen Einfachheit des Puritaners, der sich mit diesem „plain style“ bewußt von dem Herrscher absetzen wollte, den er enthaupten ließ. Karl II. knüpfte nach der Restauration wieder an die Ikonographie seines Vaters an. Auf dem Stich Peter Williamsons von 1662 hält er mit Katharina von Braganza einen Kranz aus Blüten und Früchten, Ausdruck der Hoffnung auf eine fruchtbare Vereinigung und die erneute Kontinuität der Dynastie. Der neue König ist mit allen Zeichen seines Amtes versehen: Das Interregnum ist überwunden.⁶⁰

II. Halbfiguren des Königs

60

1. Karl I., 1637 (Gemäldegalerie, Dresden)

Öl auf Leinwand
123 x 96,5 cm
Beschriftet:
CR unter einer Krone
oben rechts,
darunter datiert:
163_ (1637?)
Staatliche
Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie,
Dresden
Gal. Nr. 1038

Karl I. steht in Dreiviertelfigur nach links und schaut zum Betrachter. Er trägt einen dunklen Umhang, auf dessen linken Ärmel der große silberne Stern des Hosenbandordens gestickt ist. Unter einem breiten Spitzenkragen erscheint das hellblaue Seidenband mit dem *Lesser George*. Am linken Ohr des Königs hängt eine große Perle.¹ Karl I. hält in seiner angewinkelten linken Hand ein Paar Handschuhe, die Rechte liegt auf der Krempe eines hohen schwarzen Hutes vor ihm auf dem Tisch. Eine Draperie aus rot-goldenem Brokat fällt hinter dem Tisch herab, der mit demselben Stoff bedeckt ist. Der Hintergrund ist in einem undifferenzierten bräunlich-grün gehalten. Die Komposition ist klar und einfach. Die Gestalt des Königs, durch den ausgestreckten rechten Arm und den Umhang von pyramidalem Aufbau, steht im Mittelpunkt. Neben Karls I. Haupt ist der Ordensstern das auffälligste Element des Bildes.²

⁶⁰ Laura Lunger Knoppers, „The Politics of Portraiture: Oliver Cromwell and the Plain Style“, *Renaissance Quarterly* 51.4 (1998), 1283-1319, Abb. 1 und 14.

¹ Dieser Ohrring befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Portland auf Welbeck Abbey. Eine handschriftliche Notiz der Prinzessin von Oranien, Karls I. Tochter, bestätigt die Authentizität des Juwels, das der Familie von König Wilhelm geschenkt worden war. Walpole (1888), 286; Cust (1909), 338; Gibb, Taf. 18, Nr. 11. - S. zu diesem Bild auch J. Brown (1999), 130-132, Nr. 6; Millar (2000), 238 f.; und die Bemerkung Jakob Burckhardts, 385.

² Die Provenienz des Bildes und seines Pendants ist nicht vollständig geklärt. Die früheste mir bekannte Erwähnung stammt aus dem Reisebericht des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. J., der 1688 nach Prag kam: „Vom Van Dyck waren sein eijgenes pourtraict sehr schön, wie auch dass vom enthauptem König in Engellandt und seine königin, welche beijde separiret, lebens grösse, stehendt, von ihme überdiemassen wohl gemahlet waren.“ Neumann, 37, s. auch 38. In den Prager Inventaren von 1718 und 1737 werden die Bilder erneut erwähnt, Köpl, CXXXVIII, Nrn. 483, 484, CLXII, Nrn. 501, 503, nach freundlichen Hinweisen von Anneliese Mayer-

Karl I. ist hier als Oberhaupt des Hosenbandordens ohne königliche Insignien dargestellt. Vergleichbar mit Tizians *Karl V. mit der Dogge*, das den Kaiser als Angehörigen des Ordens vom Goldenen Vlies ohne Hinweis auf sein Herrscheramt zeigt,³ bezeichnen die Körperhaltung und der Aufbau des Bildes die Würde des Dargestellten. Brokat und Handschuhe waren Luxusgüter, die zusätzlich seinen Reichtum und seine Stellung betonen. Handschuhe wurden aus importiertem spanischen Leder hergestellt und oft in großen Mengen gekauft, da sie schnell an Form, Farbe und Wert verloren.⁴ Nach den publizierten Rechnungen über Karls I. Garderobe von 1633-35 muß der König seine Handschuhe täglich, oft zweimal am Tag gewechselt haben. Er ließ sich in diesem Zeitraum von Joseph Atkinson und Robert Hutchinson insgesamt 1149 Paar Handschuhe anfertigen, darüberhinaus 48 rechte Handschuhe zum Schießen. Der Großteil, 905 Paare, waren einfache Ober- und Unterhandschuhe. Weitere 108 Paare bestanden aus dickem, strapazierfähigen Hirschleder, die zum Teil mit goldenen und silbernen Fransen verziert waren. Hinzu kamen 96 Paar Handschuhe aus dem weichen Leder junger Rehe und 36 Paar aus dem Leder von Hirschböcken, die in ähnlicher Weise verziert waren. Schließlich erhielt der König zwei Paar schwarze Handschuhe zur Trauer und weitere zwei Paar mit reicher Goldstickerei.⁵ Diesem fast unvorstellbaren Verbrauch von weit über 500 Paar Handschuhen im Jahr entspricht die Geste des Königs, der sie beiläufig und eher unauffällig vor sich hält. Anders als *Sir Thomas Hanmer*, der seinen rechten Handschuh mit zwei Fingern der linken Hand energisch zerdrückt, oder *Lady Ann Carr, Herzogin von Bedford*, die mit vier Fingern in ihrem rechten Handschuh steckt und diesen wie eine große Verlängerung ihrer Hand herabhängen läßt,⁶ macht Karl I. von seinem Paar eher zurückhaltend Gebrauch. Sie sind hier ein selbstverständlicher Teil der Garderobe und haben wahrscheinlich über ihren hohen Prestigewert hinaus keinen Symbolgehalt, wie er etwa auf dem Porträt der Herzogin von Bedford zu vermuten ist. Der Träger dieser Handschuhe kommt ohne besonderen Hinweis auf sie aus. Dies beweist seinen gewohnten Umgang mit derartigen Luxusartikeln und seine entsprechend hohe gesellschaftliche Stellung. Nach D. R. Smith, der den Handschuh in der Porträtmalerei ausführlich besprach,

Meintschel und Lubomir Slavicek. 1749 gelangten sie aus dem Hradschin nach Dresden. Da ein 1650 ausgeführtes Porträt *William Hamiltons* auf diesem Porträt basiert, vermutet Millar, es könne sich zu diesem Zeitpunkt in Den Haag befunden haben. Millar (1963), 116, zu Nr. 213; ter Kuile (1976), 74, Nr. 15a. Es sind etwa zwei Dutzend Kopien erhalten, so wurde eine am 22. März 1911 aus dem Nachlass Josef Kainz bei Rudolf Lepke in Berlin versteigert, zu einer weiteren s. Koester, 98, KMSsp 239. Das Bild wurde 1738 von John Faber jun. gestochen, J. C. Smith, 327. Nr. 75. Die Bildunterschrift besagt, es sei nach Lelys Kopie des 1697 in Whitehall verbrannten Originals angefertigt worden, woraufhin das Dresdner Porträt lange als Kopie betrachtet wurde. Auch ein häufiger Stich, der Karl I. mit Hut vor Westminster zeigt, ist von diesem Bild abhängig, Hind (1922), Taf. 1. Das Porträt diente als Vorlage für eine Medaille, die vermutlich 1642 nach der Schlacht von Edghill als Belohnung geprägt wurde, Hawkins, 298 f., Nr. 118; Peacock in Corns, 195 f., Abb. 9.10.

³ Froning, 13.

⁴ Cumming in MacGregor (1989.1), 338.

⁵ Strong (1980), 82, 85, 88. Da die Handschuhe im Dutzend mit anderen Artikeln aufgeführt sind, lassen sich die Preise nicht ermitteln. Die Zahl der bestellten einfachen Handschuhe nimmt 1635 stark ab, während die Anzahl der Hirschlederhandschuhe steigt.

⁶ Millar (1982), 81 zu Nr. 37; 83 f., Nr. 41; s. auch Wheelock und Barnes, 61. Die Gemälde werden um 1637 und 1638 datiert.

konnte er als Zeichen eines hohen Amtes und von Autorität gelten. Er hielt die Hand rein und formte sie ab, wodurch er die Rolle eines Stellvertreters erhielt, der Handschuh symbolisierte eine makellose Amtsführung. Das Ausziehen eines Handschuhs deutet nach Smith auf friedliche und freundschaftliche Absichten, es symbolisiere Demut und Offenheit. Adams interpretierte Hände mit und ohne Handschuhe als Gegensätze zwischen einem aktiven und einem kontemplativen Lebenswandel.⁷ Ob Karls I. Handschuhpaar auf seine Stellung als friedliebender König verweisen soll und ob man ihnen durch die fehlenden Regalien attributiven Charakter zugestehen kann, muß offen bleiben.

9 Die fehlenden Herrschaftszeichen, die Handschuhe und die Körperhaltung verbinden dieses Porträt mit dem *Roi à la Ciasse* im Louvre. Karl I. ist dort weiter ins Profil gedreht, sein Gesicht mit den Haarfransen auf der Stirn und der ausgestreckte rechte Arm belegen jedoch die konzeptionelle Verwandtschaft und die zeitliche Nähe, in der diese Bilder entstanden sein müssen.⁸ Möglicherweise entwickelte Van Dyck das Dresdner Gemälde aus jenem im Louvre, was das Fehlen eines Vorbildes erklären könnte. Das auffälligste Motiv des Porträts ist das Abzeichen des Hosenbandordens auf dem Mantel. Eine solche demonstrative Zurschaustellung von Ordenszeichen oder anderem textilen Schmuck findet sich auch auf zwei Bildnissen, die Karl I. kannte.

62 Ein halbfiguriges Porträt *Sir Walter Raleighs* des Monogrammisten H von 1588 in London zeigt eine ähnliche Haltung wie Karl I. auf seinem Porträt in Dresden. Raleigh steht im Profil und blickt über seine linke Schulter zum Betrachter, seine rechte Hand ruht auf einem Tisch. Sein schwarzer Mantel ist mit Perlen bestickt, die abwechselnd lange gerade und flammenförmige Strahlen bilden. Der schwarz-weiß Kontrast unterstreicht das lineare Muster.⁹

In der *Privy Gallery* hing eine Kopie im Brustbildformat von Scipione Pulzones Porträt des Großherzogs von Florenz, *Ferdinand I. de' Medici*.¹⁰ Er war der Sohn Cosimos I. und Eleonora von Toledos und der Bruder Francescos I., des Vaters Marie de' Medicis. Das Gemälde zeigt den Großherzog ebenfalls nach links stehend, auf dem Ärmel seines schwarzen Mantels ist das rote Kreuz des Stephansordens gestickt. Durch das kleine Format war auf der Kopie in Besitz Karls I. die auf einem Helm liegende Hand abgeschnitten. Von 1577 datiert das Bildnis *Erzherzog Wenzels von Österreich* von Sánchez Coello in Prag. Wenzel steht in ganzer Figur nach links, eine Hand auf einen Stuhl gelegt. Seine Brust und der Ärmel seines Mantels sind mit dem großen Kreuz des Johanniterordens geschmückt. Frans Pourbus d. J. porträtierte 1618 die Pariser Magistrate in der heute fragmentierten *Hommage an Ludwig XIII*. Einer der Dargestellten wendet

⁷ D. R. Smith, 72-81, bes. 75 und 78; Adams, 102 f., 130, 163. Eine Fülle von historischem Material zu Handschuhen bei von Boehn (1928), 70-95, 87 zeigt ein Karl I. zugeschriebenes Paar; Müller Hofstede (1992), 392, Anm. 89.

⁸ Piper (1963), 63.

⁹ Strong (1969.1), Textband, 256 f.; *id.*, (1977), 74, Abb. 50.

¹⁰ „Item the picture of fferdinando the grand duke of fflorance In a black habbitt and furrd cloake with S^t Stephens order Being reed cross uppo his cloake and a litle dyamong cheyne about his neck. In a black guilded frame. Soe bigg as the life to the Should^{rs}.“; Millar (1958-60), 25, Nr. 16, vgl. auch das Pendant, Nr. 14. Langedijk, 733, Nrn. 34 o-r; und vgl. auch *ibid.*, I., 541, Nrn. 28, 30 ff.

sich nach links und präsentiert dem Betrachter seinen Ärmel mit dem Abzeichen des Ordens vom Heiligen Geist. Mit seinem Strahlenkranz kommt es jenem des Hosenbandordens sehr nahe. Eine kompositionelle Ähnlichkeit des Porträts Karls I. besteht zu Tizians Porträt des Dogen *Francesco Venier* in Lugano. Da die frühe Provenienz des Bildes unklar ist, ist nicht nachzuweisen, ob Karl I. oder Van Dyck es kannten.¹¹

Karl I. ist auf seinem Dresdner Porträt nicht in den Roben des Hosenbandordens, sondern in Alltagskleidern wiedergegeben. Das Tragen des Ordenszeichens auf dem Mantel hatte er 1627, den Strahlenkranz 1629 eingeführt.¹² Die zentrale Stellung, die der Orden unter Karl I. einnahm, ist bereits ausführlich besprochen worden. Da sich dieses Porträt und sein Pendant nicht in Karls I. Sammlung befanden, liegt die Vermutung nahe, es sei als Geschenk in Auftrag gegeben worden, ähnlich dem ganzfigurigen Bildnis in Rüstung für Lord Wharton. Möglicherweise spielte der Hosenbandorden dabei eine Rolle. Es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, für wen dieses Bildnis geschaffen wurde. L. Cust vermutete, es könne sich um das im Memorandum aufgeführte „Le Roi vestu de noir au Prin^{ce} Palatin avec sa mollure“ handeln, „Le Roi vestu noir au Mon^s Morre avecq sa mollure“ sei eine Replik.¹³ Karl Ludwig von der Pfalz verließ England mit seinem Bruder Ruprecht am 26. Juni 1637, als Abschiedsgeschenk wäre dieses Gemäldepaar durchaus denkbar. Schäfer vermutete, es sei für den Sohn Buckingham gemalt worden. Im Verkauf der Sammlung 1648 in Antwerpen wird jedoch kein solches Porträt aufgelistet.¹⁴ Die Bestimmung dieses Bildnisses und seines Pendants muß daher offen bleiben.

80

2. Karl I., ca. 1636 (Arundel Castle)

63

Karl I. steht im Bildzentrum und blickt zum Betrachter. Sein Kopf erscheint frontal, während sich sein Körper leicht nach rechts wendet. Der König ist gerüstet und hält mit seiner rechten Hand den Marschallstab, der schräg nach oben auf die Linke weist. Diese hängt entspannt vor dem Helm herunter, auf

Öl auf Leinwand
102 x 83 cm
um 1636
Herzog von Norfolk,
Arundel Castle

¹¹ Kat. Madrid, 149, Nr. 33; *An Illustrated Inventory of Famous Dismembered Works of Art. European painting with a section on dismembered tombs in France*, Paris 1974, 87, Abb. 4. Das Gemälde hing bis 1792 in der großen Halle des Pariser Rathauses. Wethey II., 148, Nr. 112.

¹² S. o., 56. Mir sind folgende Porträts Karls I. in den Roben des Hosenbandordens bekannt: Als Prinz von Wales von Hendrik van Steenwijk und anderen in Kopenhagen, Hearn, 212, Nr. 142; ebenfalls als Prinz von Wales von Robert Peake im Ampleforth College, Leihgabe Lord Delamore; ein Brustbild in der Sammlung Vernon, Sotheby's 1. Februar 1950 (88); von D. Mytens, ter Kuile (1969), 61, Nr. 34; und von William Dobson in der Sammlung Maurice Grant, Kat. Ausst. *Pictures from Ulster Houses*, Belfast Museum and Art Gallery, 10 Mai - 15. Juli 1961, Nr. 55. Dieses Bild orientierte sich am Dresdner Porträt. Das als Karl I. bezeichnete Bildnis in der National Portrait Gallery, Piper (1963), 59, Nr. 2562, Taf. 2 a, stellt wohl doch Prinz Henry dar, die Hutagraffe ist dieselbe wie auf dessen Reiterbild in Parham Park. Ein bei Christie's 22. Juni 1928 (173) aus der Sammlung Seely an Gooden und Fox verkauftes *Porträt Karls I.* zeigt ihn in Alltagskleidung neben einem großen, vom Hosenband umrahmten Wappen, im Hintergrund erscheint eine Aussicht auf Windsor Castle und Eton Chapel.

¹³ Cust (1900), 106, 264, zu Nr. 12; Glück (1931), 560, Nr. 378 r. „Mon^s Morre“ war William Murray, Graf von Dysart, in dessen Besitz auf Ham House sich tatsächlich noch eine Kopie befindet.

¹⁴ Schäfer, 1220; Brian Fairfax, *A Catalogue of the Curious Collection of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham. In which is included the valuable Collection of Sir Peter Paul Rubens. With the Life of George Villiers, the celebrated Poet ...*, London 1758. S. auch Duverger, *passim*; und Philip McEvansoneya, „Van Dyck and the Duchess of Buckingham's collection. New documents relating to York House“, *Apollon* 140 (1994), 30-32.

dem der Arm ruht. Der Helm und die vom Bildrand beschnittene Krone rechts neben ihm liegen auf einem mit rotem Samt bedeckten Podest, das Karls I. Hüfte halb verdeckt. Der Hintergrund ist bräunlich unbestimmt, rechts ist ein etwas dunklerer Streifen. Unter der Rüstung schaut ein weißes Hemd mit einem einfachen, nur den Hals bedeckenden Kragen hervor, der mit einer feinen Spitze besetzt ist. Der *Lesser George* hängt an einer Goldkette. Die differenzierten, meist bläulichen Spiegelungen und Reflexe auf der Rüstung, die sorgfältige Gestaltung der Hände mit den unter der Haut durchscheinenden Adern und die Pentimenti an der Ordenskette sprechen für die Eigenhändigkeit des Gemäldes. Gesicht, Hände und Reflexe stechen scharf aus dem Dunkel des Hintergrunds und der Rüstung hervor und verleihen dem Bild eine Unmittelbarkeit, die an Caravaggio erinnert. Karls I. aufrechte Haltung, die Frontalität seines Gesichtes, die den Betrachter fixierenden Augen und die fest geschlossenen Lippen unterstreichen die Intensität und Konzentration des Ausdrucks. Die wenigen Bildgegenstände und die reduzierte Farbwahl von bläulich-schwarzer Rüstung, hellen Reflexen und Inkarnat und dem warmen Rot des Samtes beschränken sich auf die wesentlichsten Elemente, wie es auch in Tizians Porträt des *Francesco Maria della Rovere* vorgegeben war.¹

75 Van Dyck benutzte das mittlere Porträt seines Bildes für Bernini als
 Vorlage für den Kopf. Als Vorbild für das Haltungsmotiv diente wie schon
 beim ganzfigurigen Porträt in St. Petersburg Tizians verlorenes Augsburger
 48 Porträt *Kaiser Karls V.*, von dem sich Kopien in der Sammlung Fugger-
 Babenhausen und in Wien befinden. Es ist bereits ausführlich besprochen
 worden.² 1634 porträtierte Van Dyck *Thomas François de Carignan* in einer
 sehr ähnlichen Haltung. Dieses Bild befand sich möglicherweise einst in der
 Sammlung Karls I. Ein offenbar nicht publiziertes, Daniel Mytens
 64 zugeschriebenes halbfiguriges Porträt des *Herzogs von Buckingham* in
 Stanford Park zeigt eine ganz ähnliche Haltung. Er steht hinter einer
 Brüstung, auf der rechts sein Helm liegt. Seine linke Hand ruht auf dem
 Helm, die Rechte lehnt sich mit dem schräg nach oben geführten
 Kommandostab auf die Balustrade. Buckingham trägt eine Rüstung, über die
 eine reich bestickte Schärpe läuft. Rechts im Hintergrund blickt man auf

¹ Das Porträt ist seit dem 18. Jh. zur Zeit Edwards, 9. Herzog von Norfolk im Familienbesitz der Howards nachweisbar und hing in Worksop Manor, bevor es nach Arundel Castle gelangte, nach freundlicher Mitteilung von John Martin Robinson. Es sind viele Kopien erhalten. Die bekanntesten sind in der National Portrait Gallery, Piper (1963), 62, Young, 106; und in Wilton, Pembroke, 63. Piper vermutete als Provenienz die Sammlung Jeremiah Harman, die 1844 verkauft wurde. Nach Smith, 123, war auf dieser Kopie jedoch keine Krone. Weitere Kopien sind in Sudeley Castle, in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 3292; und im Kunsthandel: Christie's 23. Januar 1976 (161); 9. Februar 1990 (97); 7. Februar 1991 (169); Sotheby's 4. November 1953 (63); 12. Januar 1968 (35); 9. Dezember 1981 (150); 17. Februar 1988 (208); 31. Mai 1989 (669); 14. Juli 1993 (23). Eine Kopie des Kopfes ist in Leiden, Kat. Leiden, 127. S. auch Waagen (1857), IV., 309; Wurzbach, 464; August Hahr, „Stuartporträten på Hätunaholm“, *Konsthistorisk Tidskrift* 5 (1936), 50-58, 53, Abb. 3; Constans, II., 892, Nr. 5040. Eine Miniatur Henry Bones von 1825 wurde bei Christie's verkauft, 25. November 1980 (26). Das Porträt wurde gestochen von Wenzel Hollar, Parthey, 1434, Roberts (1999), 26, Abb. 31; von Pieter de Jode, Becket, H. Robinson, s. J. C. Smith, 123; und A. Wilson. S. zu diesem Bild auch *Van Dyck*, Kat. Ausst. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1949, 38 f., Nr. 54; Kat. Agnew's, 44, Nr. 44; *Zwei Jahrhunderte englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680-1880*, Kat. Ausst. München, Haus der Kunst, 29. November 1979 - 27. Januar 1980, 60, Nr. 1. – Zu Tizians überliefertem Ausspruch, ein guter Maler benötige nur Schwarz, Weiß und Rot, s. Reinhardt, 321.

² Heinz und Schütz, 22. S. o., 164. Vgl. auch Freedman, 137, Abb. 137.

mehrere Schiffe.³ Das Motiv der Hände mit Helm und Stab ist, wenn auch näher zusammengerückt als bei Van Dyck, vergleichbar. Vielleicht diente es als Anregung. Das direkte Vorbild aber bleibt Tizian.

Mit bloßem Auge sichtbar, jedoch nicht in der Literatur vermerkt, ist die Übermalung der Kette und des *Great George* des Hosenbandordens durch den *Lesser George* und eine einfache Goldkette. Die Umrisse der Knoten, Rosen und des Anhängers mit dem hl. Georg sind gut zu erkennen. Auch auf der Kopie in Kimmel Park, Abergele, und auf dem Stich von A. Wilson ist der *Great George* dargestellt. Wie bereits bei dem Porträt in der Eremitage besprochen, gibt es eine Reihe ähnlicher Fehler bei der korrekten Ausstattung mit Gewändern, Handschuhen und Insignien. Es muß offen bleiben, ob Van Dyck nur unzureichende Anweisungen erhielt, oder ob er sie nicht richtig verstand.

Van Dycks Porträt beeinflusste William Dobsons Porträt des Königs, auf dem der Kopf jedoch weiter in eine Dreiviertelansicht gedreht ist. Möglicherweise beeinflusste es auch das Bildnis des *Barons Arthur Capel*, dessen Helm an jenen aus Karls I. Porträt in Privatbesitz erinnert, und das Bild des *2. Grafen von Northampton*, beide sind in Kopien Henry Paerts erhalten, die letztere nach Cornelius Johnson.⁴

Dem Porträt in Arundel Castle eng verwandt ist ein *Bildnis Karls I. in Rüstung*, von dem kein Original, jedoch etwa ein Dutzend Kopien bekannt sind.⁵ Es ist unklar, ob es auf eine Schöpfung Van Dycks zurückgeht oder eine spätere Adaption ist. Die Haltung und die wichtigsten Lichtreflexe der Rüstung stimmen mit dem Bild in Arundel Castle überein, hinzu kommt eine Draperie rechts. Karls I. rechte Hand ruht auf einer großen Kristallkugel, die Linke hält den Marschallstab fast senkrecht neben dem Körper. Man ist an Tizians *Caesarenzyklus* erinnert, wo *Augustus* seine linke Hand auf einen Globus legt. Nach Tervarent symbolisiert die Weltkugel in der Hand eines römischen Kaisers den Anspruch auf die Weltherrschaft und erscheint als Attribut des Imperators, wie in Mantegnas *Triumphes Caesars*, die sich ebenfalls in Karls I. Sammlung befanden.⁶ Über den imperialen Anspruch der Stuarts wurde bereits im Zusammenhang mit Karls I. Porträt mit M. de St. Antoine gesprochen. Ein weiteres Gemälde in Karls I. Sammlung, Tizians *Allegorie des Marchese del Vasto*, heute im Louvre, könnte ebenfalls als Anregung gedient haben.⁷

³ Kat. Berlin, 138; Millar (1963), 108 f., Nr. 184. – Das Porträt Buckingham's mißt 113 x 89 cm. Eine weitere Fassung wurde bei Christie's am 2. März 1973 verkauft.

⁴ Malcolm Rogers, *William Dobson 1611-46*, London 1983, 65, Nr. 28. Eine Fassung dieses Bildes im Brustbildformat war am 28. 4. 1996 bei Lempertz. – Yung, 91, Nr. 1520; 419, Nr. 1521.

⁵ Zu den Kopien s. Larsen (1988), II., 311, Nr. 787, 475, A 197; Cust (1900), 264, Nr. 14; Valentiner und Wescher, 21, heute in der Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles. Weitere Kopien sind auf Winton Castle, Sammlung David Ogilvy; Colonel Williamsburg Foundation; Nottingham Castle Museum and Art Gallery; Schloß Fasanerie Eichenzell, Fulda; und im Kunsthandel, Sotheby's, 11.-12. Juni 1996, (438), ehemals Ickworth, Marquess of Bristol, eine sehr gute Fassung. Am 29. Mai 1929 wurde eine Kopie aus der Sammlung Scotti in Mailand bei Scopinich verkauft, zu der Roberto Longhi folgendes Gutachten verfaßte: „Conosco *de visu* il dipinto qui a fianco fotografato, rappresentante il Re Carlo I d'Inghilterra, e lo ritengo opera autentica del periodo inglese di *Antonio Van Dyck*. L'opera, di qualità pittoriche eccellenti, presenta varianti notevolissime degli altri ritratti dello stesso re, dipinti dal maestro; ciò che viene ad escludere ogni possibilità dell'intervento di scolari; tanto più quando si consideri il privilegio, riservato al solo maestro, di dipingere il ritratto del monarca.“ Rom, im Februar 1929.

⁶ Tervarent, I., 199, Globe Terrestre II. S. auch de Jongh (1975-76), 71.

⁷ Wetthey II., 127 ff., Nr. 1.

Öl auf Leinwand
102,5 x 81 cm
um 1638 (?)
Privatsammlung,
England

Karl I. steht leicht nach rechts gewandt in der Bildmitte und schaut zum Betrachter. Er ist gerüstet und hält mit beiden Händen einen Marschallstab, an seiner linken Seite befindet sich ein Degen. Der einfache Kragen eines weißen Hemdes liegt am Hals über der Rüstung, der *Lesser George* hängt an einer Goldkette. Karls I. rechter Arm ruht auf einem mit Goldbrokat bedeckten Tisch, dahinter fällt eine Draperie desselben Stoffes. Auf der Höhe der linken Schulter liegen die Krone und ein Helm mit grau-weißem Federbusch auf einer steinernen Brüstung. Das Gesicht des Königs hebt sich hell vom wolkenverhangenen Himmel ab. Die Haltung des Kommandostabs bewirkt eine frontale Wendung der Schultern und somit eine Achsenverschiebung, die mit dem aufgestützten rechten Arm die Starre des Eisens negiert. Diese elegante Haltung unterstreichen die leicht gespreizten Finger der rechten Hand, durch die der Stab gleitet. Die Linke hingegen umschließt ihn energisch und fest. Der Marschallstab gibt der Haltung Geschlossenheit und wirkt wie eine Barriere zum Betrachter, die durch den begrenzten Bildausschnitt des Halbfigurenformats erforderlich scheint. Nähe und gleichzeitig Distanz, ungezwungene Eleganz bei entschlossener Härte charakterisieren Karls I. Haltung und seine Beziehung zum Betrachter.

63 Gleiches gilt für das bereits besprochene Porträt in Arundel Castle.

Attribute und Farbwahl kennzeichnen den Rang des Dargestellten. Die vorherrschenden Goldtöne und die Krone deuten unmißverständlich auf die königliche Würde, der Marschallstab bezeichnet den Befehlshaber. Arthur Wheelock betonte den milden und gleichzeitig würdevollen Gesichtsausdruck. Anders als etwa beim Dreifachporträt vergrößerte Van Dyck hier nach Wheelock die Augen und verbreiterte den Mund, wodurch Stärke und Mitgefühl als Eigenschaften eines vertrauenswürdigen Feldherren vermittelt würden.¹

Dieses erstmalig in der Washingtoner Ausstellung gezeigte Gemälde gilt als das neu entdeckte Original einer bislang nur aus wenigen Kopien bekannten Komposition.² Obwohl es wahrscheinlich als Vorlage für den Stich Pieter de Jodes diente,³ erscheint es mir nicht als vollkommen eigenhändige

¹ Wheelock und Barnes, 294.

² Es wurde 1988 aus einer französischen Privatsammlung erworben. Bellori, 278, erwähnte 'Diversi altri quadri e ritratti si veggono in Anversa in casa del signor canonico Van Hamme e del signor Diego Uveerdt, appresso il quale si conservano particolarmente quelli del re Carlo primo e della regina d'Inghilterra, ch'egli fece dopo trasferitosi a quella c'orte, come ora diremo.' Millar vermutet, dies könnten die Vorlagen für die Stiche Pieter de Jodes gewesen sein, das hier besprochene Bild und Henrietta Marias Porträt auf Longford Castle. Dafür spricht auch nach Jane Roberts die Widmung des Stiches an den Ghenter Bischof Ch. van den Bosch, der 1660 von Brüssel nach Ghent kam und 1665 starb. C. Brown (1991), 23, Anm. 38. Die bekannteste Fassung dieses Porträts Karls I. war bis dahin jene im Art Museum, Phoenix, Leihgabe von Mr. und Mrs Lewis J. Ruskin, wahrscheinlich ehemals Longford Castle. Sie hat keinen Federbusch und unterscheidet sich in weiteren Details wie Haaren und Lichtreflexen. Cust (1900), 264, Nr. 15; Glück (1931), 370; Larsen (1988)I., Abb. 293, II., 311, Nr. 785. Phillips, 300; Kat. Longford Castle (1853), 19, Nr. 75; *id.*, (1898), 10, Nr. 13; Radnor, 15, Nr. 24. S. auch J. Smith, 93, Nr. 321. Eine etwas größere Kopie, 124,5 x 99 cm, Old Stone zugeschrieben, verkaufte Spink in London 1925 für £105. Es gibt eine Reihe kleiner Kopien im Brustbildformat, Schaeffer, 456; Sotheby's 16-18. Dezember 1918 (458), Christie's 24. Juli 1980; auf Lulworth Manor und in Besitz des Grafen von Yarborough, Wurzbach I., 436. Verwandt ist das um 1645 anzusetzende Brustbild Karls I., das am 14. Oktober 1992 bei Sotheby's, New York, (221) verkauft wurde.

³ Sumner, 79, Abb. 2. Es wurde auch von A. Lommelin gestochen.

Arbeit Van Dycks. Die malerische Qualität der Hände wird beispielsweise in der Krone nicht erreicht, die Rüstung wirkt im Vergleich mit dem Porträt in Arundel Castle vereinfacht und in den Glanzlichtern zu summarisch. Während hier die Höhungen trocken, pastos und nur stellenweise aufgesetzt sind, wurden sie in dem früheren Bild feucht und sicher vermalt. Die gesamte Rüstung schimmert dort in zahllosen Farbnuancen und scheint vor Spiegelungen zu vibrieren. Von all dem ist im neuen Gemälde nichts zu bemerken. Es wirkt für Van Dyck zu glatt, die Übergänge zu ordentlich, von dem nervösen Effekt seines Duktus ist kaum etwas zu spüren. Obwohl dies die beste erhaltene Fassung ist, scheint sie mir eher eine Werkstattreplik mit Beteiligung Van Dycks zu sein, keineswegs jedoch eine eigenhändige, ausschließliche Schöpfung des Meisters.⁴

Wood und Jaffé erkannten in dem Vorbild für diese Komposition Tizians *Kaiser Otho* aus der Mantuaner *Caesarenfolge*, die Karl I. 1628 erworben hatte.⁵ Tizian hatte diese berühmte Serie von elf römischen Kaisern - für den zwölften, Domitian, fehlte durch ein Fenster der Platz⁶ - zwischen 1536 und 1540 für das *Gabinetto dei Cesari* im Palazzo Ducale angefertigt, das gemeinsam mit anderen Räumen zu einem *Appartamento di Troia* gestaltet wurde.⁷ Die elf Gemälde waren ringsum in die Vertäfelung der Wände eingelassen. Unterhalb der Porträts hingen die *favole* Giulio Romanos, Szenen aus dem Leben des jeweiligen Kaisers nach Sueton. Dazwischen befanden sich kleine Reiterbilder.⁸ Durch die Auflösung der Sammlung wurde der Raum zerstört. Unsachgemäße Verpackung und die Strapazen des Transports nach London zogen die Gemälde stark in Mitleidenschaft, Van Dyck mußte den *Vitellius* für £20 kopieren und *Galba* für £5 ausbessern.⁹ Karl I. ließ sieben der Caesaren und der Reiterbilder, die man ebenfalls für Caesaren hielt, in die Galerie von St. James's hängen und die *favole* auf die anderen Paläste verteilen.¹⁰ Der Verkauf der Sammlung riß das Kabinett der Caesaren endgültig auseinander. Drei der *favole* und zwei Reiterbilder wurden für die Royal Collection zurückerworben.¹¹ Tizians *Caesaren* verbrannten 1734 in Spanien und sind nur in Kopien und den Stichen Aegidius Sadeler und Ippolito Andreasis nach Zeichnungen Jacopo Stradas überliefert.¹²

66

⁴ Wheelock und Barnes, 294; M. Jaffé (1993), 92; und Sumner, 78, sind bei ihrer Beurteilung ebenfalls vorsichtig.

⁵ Wood (1992), 680; M. Jaffé (1991.1), 144. Zum Kauf der Mantuaner Sammlung s. Luzio; Hugh Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London 1970, 27 ff.; Haskell in MacGregor (1989.1), 211 ff.; J. Brown (1995), 45. Die *Caesaren* Tizians waren mit L. 6600 neben den *Triumphens Caesars* von Mantegna, die mit L. 8100 angesetzt wurden, die teuersten Posten des Verkaufes, Luzio, 89, Nr. 1; 105, Nr. 231.

⁶ Laut Vasari wurde er von Giulio Romano ergänzt und im *Camerino dei Falconi* aufgehängt, Verheyen (1967), 66. Tatsächlich stammte er von Bernardino Campi aus dem Jahr 1562. Wetthey III., 43 f., Anm. 223.

⁷ Shearman, 123 ff.; Martineau in *Splendours of the Gonzaga*, 190.

⁸ Hartt, 170. Zur Rekonstruktion des Raumes s. Verheyen (1967), *passim*.

⁹ Wofür er am 8. August 1632 bezahlt wurde.

¹⁰ Millar (1958-60), 226 f. Einige der *favole* hingen in der *Long Gallery* Whitehalls, *ibid.*, 43, Nr. 7, 48, Nr. 35., und in den *Privy Lodging Rooms*, *ibid.*, 18, Nr. 7, 20, Nr. 1. Ein weiteres befand sich in Greenwich, *ibid.*, 194, Nr. 5. Zur Galerie in St. James's s. o., 77 ff.

¹¹ Shearman, 121 ff., Nrn. 117-121.

¹² Egon Verheyen, „Corregio's Amori di Giove“, *JWCI* 29 (1966), 160-192, 170 ff.; *id.* (1967); *Splendours of the Gonzaga*, 190, Nrn. 168-178. Zu dem Stich *Othos* s. Isabella de Ramaix, *The Illustrated Bartsch* 72.2 (Suppl.), Aegidius Sadeler II., o. O. 1998, 7201, Nr. 361.

Die Wahl Othos (32-69 n. Chr.) als Vorbild für das Porträt könnte mit Van Dycks Restaurierung des Zyklus' in Zusammenhang stehen, da Otho zeitlich zwischen Galba und Vitellius lag. Galba war 68 nach Neros Sturz neuer Kaiser geworden. Otho fühlte sich bei der Nachfolgeregelung übergangen und intrigierte gegen Galba, der im Januar 69 bei einem Aufstand ermordet wurde. Otho ließ sich zum Kaiser ausrufen. Der gleichzeitig von den Rheinlegionen zum Kaiser ernannte Vitellius besiegte ihn im April in der Schlacht bei Betriacum, woraufhin Otho Selbstmord beging. Vespasian schlug Vitellius im folgenden Oktober an derselben Stelle, zwei Monate später wurde er bei Vespasians Eroberung Roms getötet.¹³ Sueton pries Othos „einzigartige Mäßigung“ während seiner Verwaltungstätigkeit als Quästor und interpretierte seinen Freitod als Akt der Selbstlosigkeit. Er zitierte Otho: „Nicht länger will ich so tapfere und um mich verdiente Männer der Gefahr aussetzen!“¹⁴ Es sei das Hauptanliegen des Kaisers gewesen, die Republik und die alte Freiheit wiederherzustellen.¹⁵ Zeitgenossen Karls I. wie der Stoiker und Übersetzer des Tacitus, Henry Savile, sahen hingegen in den römischen Kaisern warnende Beispiele für die Gegenwart: ‘In them all, and in the state of Rome under them, thou mayest see the calamities that follow civil wars, where laws lie asleep and all things judged by the sword.’ Am Fall Othos könne man sehen, „that the fortune of a vain man is *torrenti similis*, which rises at an instant and falls in a moment.“¹⁶

1 Tizian selbst hatte sein Porträt des *Francesco Maria della Rovere* nach dem *Claudius* der Caesarenfolge konzipiert. Ob Karl I. Otho als Vorbild wählte, weil er Parallelen zwischen sich selbst und dem Kaiser ziehen wollte, etwa in der von Sueton hervorgehobenen Beherrschtheit des Römers, muß Spekulation bleiben. Bereits im *Reiterbildnis mit M. de St. Antoine* hatte er sich auf die römischen Kaiser bezogen. Otho nahm die eleganteste Haltung unter den muskulösen Imperatoren ein, vergleichbar ist nur Vespasian. Auch hing Otho als letzter in der Reihe der Porträts in der Galerie von St. James's, er wurde von dem an ihrem unteren Ende eintretenden Besucher als erster gesehen. Karl I. hatte Otho um 1632 als einzigen aus der Caesarenserie von Robert van Voerst stechen lassen, die Kupferplatte befand sich in seiner Sammlung. Dies könnten ebenfalls Gründe für seine Wahl als Vorbild gewesen sein.¹⁷ Tizians *Otho* nahm eine vergleichbare Haltung ein wie Karl I. und war wie er vor einen dunklen Hintergrund mit Ausblick auf den Himmel oben rechts gesetzt. Die wesentlichsten Unterschiede sind der ins Profil gedrehte Kopf, die antikisierende Rüstung, der fehlende Helm und die rechte Hand: Während hier der Mittelfinger auf dem Kommandostab liegt, sind Karls I. Finger leicht gespreizt.

Van Dycks Porträts von *Sir Edmund Verney*, *Sir Kenelm Digby* und *Wentworth*, die in ihrer Wendung nach rechts und der legeren Haltung des

¹³ *Der Kleine Pauly*, II., 670 f.; IV., 380 f.; V., 1303 ff.; *Lexikon der Antike*, Hg. Johannes Irmscher, Leipzig ¹⁰1990, 189, 418, 621.

¹⁴ Sueton, 409, 415.

¹⁵ Sueton, 417.

¹⁶ Henry Savile, *The End of Nero and the Beginning of Galba. Four Books of the Histories of Cornelius Tacitus. The Life of Agricola*, London [1591] 1622, im Vorwort, zit. nach Salmon, 210. Savile gehörte dem Kreis um Essex an, lehrte in Eton und wurde von Jakob I. geadelt.

¹⁷ Vgl. die Abbn. in Verheyen (1967), 13-25. Zum Stich R. van Voersts s. Griffiths, 84, Nr. 41.

Kommandostabs ebenfalls auf dem *Otho* basieren, sind in diesem Detail näher an der Vorlage.¹⁸ M. Jaffé verwies auf Van Dycks Porträt des *Alvaro de Bazan, Marquis von Santa Cruz*, das Paulus Pontius für die *Ikongraphie* gestochen hatte.¹⁹ Auch er lehnt den Stab gegen seine Schulter, im Stich seitenverkehrt, er läuft hier jedoch wie bei Karl I. durch Zeige- und Mittelfinger. Dasselbe Motiv findet sich auf dem oblongen Porträt *Algernon Percys, 10. Graf von Northumberland*, in Alnwick. Auch auf dem Stich *Gustav Adolfs von Schweden* für Van Dycks *Ikongraphie* wurde diese Haltung verwendet. In wesentlich manierterter Form mit dem Stab in fast senkrechter Position erscheint sie auf dem Stich *Gastons, Herzog von Orléans*.²⁰

Diese Porträts, mit Ausnahme der *Grisaille*, die um 1635 angesetzt wird, werden sämtlich um 1638-40 datiert, was ebenfalls für eine späte Datierung des Porträts Karls I. sprechen würde.²¹ Das Motiv war so erfolgreich, daß noch Robert Walker *Oliver Cromwell*, *Henry Ireton* und andere Parlamentarier in dieser Form porträtierte.²² Mit Ausnahme Digbys waren all diese Männer wichtige Feldherren unter Karl I. oder Cromwell in den Bischofskriegen seit 1638 und später im Bürgerkrieg. Die von Wheelock beschriebene Charakterisierung als vertrauenswürdiger Feldherr mag ein Grund für die Popularität dieses Haltungsmotivs gewesen sein. Möglicherweise wollten sie so auch ihre Loyalität zum Herrscher demonstrieren. Walker, der Porträtist der Parlamentarier, gab den Siegern die Form der Besiegten, weil er kein besseres Vorbild fand: „... if I could get better I would not do Vandikes.“²³ Vielleicht war es auch der von Savile betonte Gedanke an *Vanitas* und *Fortuna*, an die schnelle Vergänglichkeit der Macht und des Ruhms, die am Beispiel *Othos*, der nur wenige Monate regierte, besonders deutlich wurde. Die Kriege und Unruhen der späten 1630er Jahre machten auch dem treuesten Anhänger des Königs klar, daß dessen Herrschaft ins Wanken geriet.

III. Halbfiguren der Königin

1. Henrietta Maria, 1632 (Longford Castle)

67

Henrietta Maria steht in einem schwarzen Kleid leicht nach links gewandt und blickt zum Betrachter. Links hinter ihr fällt eine goldfarbene Draperie, darunter befindet sich auf einem mit ähnlichem Stoff bedeckten Tisch die Krone. Die Königin legt ihre Hände vor dem Leib ineinander, die Rechte in die Linke, eine rosafarbene Rose liegt in ihrer rechten Hand. Das Kleid ist am trapezförmigen Halsausschnitt breit mit steifer Spitze besetzt, die hinter dem Rücken zu einem flachen Halbkreis aufgestellt ist. Die Ärmel enden in einer

Öl auf Leinwand
106,25 x 81,25
Beschriftet oben rechts:
HMR 1632 unter einer
Krone
Graf von Radnor,
Longford Castle

¹⁸ Zu Verney s. Jaffé in Howarth (1993), zu Digby s. Sumner, 81, Nr. 4; zu Strafford Millar (1982), 96, Abb. 43. Alle legen ihre linke Hand auf den Helm. S. auch Shearman, 91.

¹⁹ Jaffé in Howarth (1993), 94 und Abb. 21; Mauquoy-Hendrickx, 206 f., Nr. 43. Die *Grisaille* ist im Besitz des Herzogs von Buccleugh, Sumner, 81.

²⁰ Millar (1982), 69, Nr. 24; Mauquoy-Hendrickx, 213 f., Nr. 51, 245 f., Nr. 82.

²¹ S. o., 37.

²² Piper (1952-54), 28 f., 38 f., Nr. Ic; *id.* (1962), 93 f.; Jaffé in Howarth (1993), 103, 106, Anm. 32.

²³ BM Add MS 22,950, f. 41 v., zit. nach Piper (1952-54), 28. S. auch Laura Lunger Knoppers, *Constructing Cromwell. Ceremony, Portrait, and Print 1645-1661*, Cambridge 2000, 34.

Spitzenkrause. Eine lange Perlenkette läuft von einer dunkelgrauen Satinschleife an der Brust zur rechten Schulter und von dort zurück zur linken. Schleifen desselben Stoffes sind um die Oberarme und die Taille gebunden. Kleine kunstvoll gelegte Löckchen rahmen das Gesicht, zwei lange Korkenzieherlocken fallen am Hals entlang auf die linke Schulter.¹

Dieses Porträt der 23-jährigen Königin war eins der ersten, die Van Dyck von ihr schuf. In der weichen, feinen Malweise ist es gut mit ihrem halbfigurigen Bildnis in Windsor vergleichbar, das aus demselben Jahr stammt. Der Aufbau des Bildes ist einfach, das Haltungsmotiv konventionell. Van Dyck hatte es möglicherweise von Rubens übernommen und bereits in anderen Porträts meist sitzender Hofdamen in den Jahren vor seiner
69 Übersiedlung nach England verwandt.² Im Prado hängt ein Bildnis *Annas von Österreich*, der Schwägerin Henrietta Marias, von Rubens aus dem Jahr 1622.³ Die größte Ähnlichkeit besteht im Kragen und der schwarzen Gewandfarbe. Die französische Königin sitzt vor einer Architektur, vielleicht der Karyatidenhalle des Louvre, und legt ihre Hände neben einen Muff. Es wurde vermutet, daß sie in Trauerkleidung dargestellt sei. Ihr Vater Philipp III. von Spanien war am 30. März 1621 gestorben. Sechs Jahre später porträtierte Van Dyck *Geneviève d'Urfé, Herzogin von Croy*, die 1628 ihren zweiten Mann verloren hatte.⁴ Ihre linke Hand hängt von der Stuhllehne herab, die Rechte berührt die Kette vor ihrer Brust. Das Gewand und die Schleife sind schwarz. Die unmittelbare Anregung zur Übernahme dieses
68 Haltungsmotivs mag von dem Porträt der *Amalie von Solms* stammen, das Van Dyck 1632 zusammen mit weiteren Bildnissen möglicherweise mit nach England gebracht hatte.⁵ Draperie, Haltung, die schwarze Farbe der Kleidung und Schleifen sowie der Kragen ähneln dem Porträt *Henrietta Marias*. Amalie von Solms umfaßt jedoch mit der linken Hand die Stuhllehne und hält in der anderen einen Zweig, vielleicht von einem Orangenbaum als Anspielung an die Oranier. Henrietta Maria hatte sich bereits zuvor, möglicherweise von Daniel Mytens, ganzfigurig und im Gegensinn in

¹ Kat. Longford Castle (1853), 20, Nr. 79; (²1898), 11, Nr. 14; *Athenaeum* Nr. 2358, Saturday, January 4th., 1873, 21; Claude Phillips, „The Collection of Pictures at Longford Castle“; *Art Journal* (1897), 97-104, 140-145, 243-246, 297-302, 332-334, 363-367, 300; Radnor, 10, Nr. 18; *Flemish Art*, 77, Nr. 232; Kat. Agnew's, 40, Nr. 40; Sumner, 78 f., Nr. 2. Die Provenienz des Bildes ist ungeklärt. Nach einer Vermutung O. Millars könnte es sich einst in Antwerpen befunden haben, s. o., 208, Anm. 2. Es existieren nur wenige Kopien, so im St. John's College, Cambridge, *Our Portrait Pictures. Catalogue of the Pictures belonging to St. John's College, Cambridge*, Cambridge o.J., II., 6, Nr. 35.; in der Armand Hammer Collection, Larsen (1988), II., 338, Nr. 861; in der Sammlung Frylestam, Schweden, mit dem Datum 1633; und ehemals Sammlung Labrouhe de Laborderie, Verkauf 23. Mai 1922 und Verkauf Duchange bei Fievez, Brüssel, 25.-26. Juni 1923. S. auch J. Smith, 129 f., Nr. 470. Weitere, oft kleinere Kopien im Kunsthandel bei Christie's New York, 4. November 1983 (123), Sotheby's Amsterdam, 18. November 1985 (62), Christie's, 22. Juli 1988 (238), und einige von sehr schlechter Qualität. Zu den Stichen s. Radnor, 11, der Stich Pieter de Jodes bei Sumner, 79, Abb. 2; jener von Adrian Lommelin bei Alfred Moir (Hg.), *Antoon Van Dyck (1599-1641) en Antwerpen*, Kat. Ausst. Antwerpen, Museum Plantin-Moretus und Stedelijk Prentenkabinet, 28. September-31. Dezember 1991, Antwerpen 1991, 142-145, Nr. 18.

² Wheelock und Barnes, 238, Anm. 7.

³ Huemer, 102 ff., Nr. 2. Philipp IV. erwarb das Gemälde aus dem Nachlaß von Rubens.

⁴ Larsen (1988), II., 203, Nr. 505, ehemals Sammlung Cook, Richmond.

⁵ Er wurde am 8. August 1632 u. a. für „another of the Prince of Orange, another of the Princesse of Orange, and another of their sonne at half length, at Twenty pounds apeece“ bezahlt, Carpenter, 71. Sie werden in den Inventaren Karls I. nicht erwähnt, weshalb nicht völlig gesichert ist, welche Bilder es waren, Wheelock und Barnes, 238.

ähnlicher Weise porträtieren lassen.⁶ Sie steht auf einem Teppich vor einer Balustrade und Draperie und legt ihre linke Hand auf einen Tisch, in der Rechten hält sie ein weißes Tuch. Ihr Kleid ist schwarz mit einem helleren Einsatz.

Die Übereinstimmungen der genannten Gemälde, weitere ließen sich finden,⁷ mit dem Porträt auf Longford Castle beruhen zum Teil auf der aktuellen Mode von 1628-32, wobei vor allem der steife, radförmig um die Schultern laufende Kragen ins Auge springt. Auffälligerweise sind jedoch alle Gewänder schwarz und deuten möglicherweise Trauer an, wie es in zwei Fällen zu belegen ist. Auf dem Mytens zugeschriebenen Bildnis trägt Henrietta Maria einen Haarschmuck, der an die tropfenförmigen Perlen im Haar von *Christina Bruce, Gräfin von Devonshire* erinnert. Die schwarze Schleife auf ihrer Brust sitzt schief, die Kette fällt unregelmäßig, Zeichen der Gleichgültigkeit gegenüber Äußerlichkeiten durch den Verlust. Sie war seit 1628 Witwe.⁸ Es ist daher zu überlegen, ob Henrietta Maria auf dem Porträt nicht in Trauerkleidung dargestellt sein könnte. Im November 1632 starben am 16. Gustav Adolf von Schweden und am 29. Friedrich von der Pfalz. In den englischen Adelskreisen verschieden in diesem Jahr der 9. Graf von Northumberland, ebenfalls im November, Mary Beaumont, Gräfin von Buckingham, die Mutter von George Villiers, sowie Mary Cavendish, Gräfin von Shrewsbury, die Schwiegermutter von Arundel. Friedrich stand Karl I. als seinem Schwager am nächsten, möglicherweise trauert die Königin hier um ihn. Das Gemälde kann dann erst im letzten Monat des Jahres entstanden sein.⁹ Dies muß jedoch Vermutung bleiben. Susan Sykes verwies auf ein Porträt Honthorsts von *Elizabeth von Böhmen*, 1631 datiert, das jenem Henrietta Marias sehr ähnlich sei.¹⁰ Die Handhaltung Henrietta Marias wurde als Andeutung einer Schwangerschaft gesehen. Ihr nächstes Kind, Prinz James, kam jedoch erst Mitte Oktober 1633 zur Welt.¹¹ Das Motiv der Hände, das sich sonst selten im Werk Van Dycks findet,¹² erinnert an das Tizian zugeschriebene Bild einer *Kurtisane* in der Kress Collection. Sie hat einen Blumenkranz im Haar und hält in den Händen einen Apfel. Ob die Paradiesfrucht auf ihre Verführungskünste anspielen soll, muß offen bleiben,

⁶ Sammlung Nugent, Bath, aus der Sammlung Vernon, West Harling Hall, Verkauf Puttick und Simpson, London, 27. November 1929, 213 x 137 cm. Ein Stich von 1630, der möglicherweise nach diesem Bild entstand, ist reproduziert bei Marshall, 56, Abb. 58. Die Frisur ist anders. Elizabeth von Böhmen hatte sich 1630 von Miereveld mit einem ähnlichen Haarschmuck porträtieren lassen.

⁷ Vgl. z. B. Larsen (1988), II., 193 f, Nr. 484; 205, Nr. 211.

⁸ Larsen (1988), II., 328, Nr. 835. Ihr Mann, William Cavendish, 2. Graf von Devonshire, war am 20. Juni 1628 gestorben. Vgl. auch Van Dycks Porträt von *Killigrew und Crofts*, Wheelock und Barnes, 313 ff., Nr. 84; und sein Porträt der *Katherine Manners*, Millar (1972), 72, Nr. 101. Allgemein zur Trauer in England im 17. Jahrhundert s. Gittings in Sumner, 54-68 und 103-120.

⁹ Das in der Zahlung vom 8. August 1632 aufgeführte Bild „One of or Royall Censort“ wäre dann sicher das Porträt in Windsor Castle im weißen Kleid, das in Karls I. Schlafgemach hing. – S. auch Gordenker, 35, zu dem Porträt auf Longford Castle.

¹⁰ Sykes (1986), 68 f., ehemals Sammlung Craven. Vgl. auch ihr Porträt von Honthorst im Kurpfälzischen Museum Heidelberg von etwa 1634, in schwarz mit tropfenförmigem Haarschmuck.

¹¹ Sumner, 78 f. „De vingers en handen in malkander geslooten, voornamelijk, als men de knien daar mede te samen hielt, wiert ontrent een vrouwe, die op't uy ters te zwanger is, voor een wangunstige Toverye gerekent.“ Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst; anders de zichtbaere Werelt*, Rotterdam 1678, 119.

¹² So bei *Marie de Barbançon, Herzogin von Arenberg*, Larsen (1988), II., 200 f., Nr. 499; und *Martha Cranfield, Herzogin von Monmouth*, Millar (1972), 69, Nr. 95. S. auch unten, S. 221 ff.

ebenso, ob Van Dyck dieses Bild gekannt hat¹³ und ob die mögliche Bedeutung dieser Geste einer Kurtisane nicht vielleicht bei Henrietta Maria in ihr Gegenteil verkehrt werden soll: „Thou, those impurer flames canst choke; / And where he scatters looser fires, / Thou turn'st them into chaste desires.“¹⁴ Das Porträt Henrietta Marias beeinflusste das John Parker zugeschriebene *Bildnis der Eleanor Evelyn*, der Mutter John Evelyns. Das Motiv der ineinander gelegten Hände mit der Rose wurde seitenverkehrt übernommen.¹⁵

70

2. Henrietta Maria, 1632 (Windsor Castle)

Öl auf Leinwand
108,6 x 86 cm
1632
H. M. Elizabeth II.,
Windsor Castle

Henrietta Maria steht in Dreiviertelansicht nach links und schaut zum Betrachter. Sie trägt ein weißes Kleid mit reichem Spitzenbesatz und roten Schleifen an der Brust, der Taille und im Haar. Sie legt ihre rechte Hand über zwei Rosen auf einem Tisch, während die andere ihr Gewand rafft. Hinter den Rosen befindet sich die Krone, darüber öffnet sich ein Ausblick auf den Himmel. Eine grüne Draperie hinterfängt rechts die Königin.

Es handelt sich hier sehr wahrscheinlich um das erste Porträt, das Van Dyck 1632 von ihr malte. Das Gemälde war äußerst erfolgreich. Karl I. hing es in sein Schlafgemach, etwa zwei Dutzend Kopien sind bekannt, Sir Joshua Reynolds nahm es als Vorbild, und Horace Walpole meinte: „Many portraits pretend to be by Van Dyck, but none are so lovely as this.“¹ Van Dyck wiederholte es auf dem Doppelporträt in Kremsier.

55

Henrietta Maria trägt auf diesem Bildnis Schmuck, den sie auf keinem weiteren ihrer Porträts von Van Dyck zeigt. In nahezu identischer Form kommt er jedoch auf ihrem großen ganzfigurigen Bild in der Londoner National Portrait Gallery vor. An ihrem linken Arm trägt sie einen schmalen Armreif, der aus alternierenden rechteckigen blauen und rundlichen roten Steinen zusammengesetzt ist. Am kleinen Finger der Hand sitzt ein Ring mit einem großen runden Diamanten. Am anderen Arm hat sie einen dunklen, breiteren Armreifen, der von einem großen Stein unterbrochen wird. Von diesem Armreif hängt ein weiter Ring mit einem großen spitzen Diamanten. Die Armreifen und Ringe können offenbar nicht unter ihren bekannten Juwelen identifiziert werden.² Henrietta Maria trug ihre Ketten und Ringe nicht nur als Zierde und Zurschaustellung von Reichtum, sondern, wie

54

¹³ Shapley, 186 f., K 512. Aus der *Cross Gallery* in Somerset House wurde eine *Kurtisane* Tizians verkauft, Millar (1970-72), 320, Nr. 335.

¹⁴ Thomas Carew, „To the Queene“, *The Poems of Thomas Carew with his Masque Coelum Britannicum*, Hg. Rhodes Dunlap, Oxford 1949, 90, z. 8-10. Vgl. auch Caravaggios Darstellung der *Maria Magdalena* in der Galleria Doria Pamphilj, Rom.

¹⁵ Millar (1972), 90, Nr. 142.

¹ Walpole (1888) I, 321. Zu den wichtigsten Kopien s. Millar (1963), 97, Nr. 147, zur Kopie in der Sammlung Lloyd s. Millar (1982), 48, Nr. 8; zur Kopie in Dulwich s. *Mr. Cartwright's Pictures*, 32 f., Nr. 6. S. auch Kat. Queen's Gallery, 12, Nr. 6; *Kings and Queens*, 60, Nr. 31. Reynolds orientierte sich in seinem Porträt der *Gräfin von Erroll* in Glasgow an diesem Bild, Piper (1962), 97, und im Bildnis von *Francis Beckford*, s. David Mannings, „Reynolds, Hogarth and Van Dyck“, *Burlington Magazine* 126 (1984), 689-690, 690. Die Gestalt der Königin auf der *Ansicht von Greenwich* von etwa 1632 basiert ebenfalls auf diesem Porträt, Millar (1963), 111, Nr. 197.

² Scarisbrick, *passim*; Charles Drury Edward Fortnum, „The Diamond Signet of Henrietta Maria, Queen of Charles I“, *Archaeologia* 47 (1883), 393-408; Marshall, 90, Abb. 92; Hayward, 234 f.

möglicherweise den Ring am Armreifen, als Freundschaftsbeweis oder auch als Amulett. Die Ohrringe waren ein Geschenk ihrer Mutter.³ Der herabhängende Ring mit dem großen pyramidalen Diamanten könnte auch eine Anspielung auf die Medici sein. Sie hatten den Diamantring seit der Mitte des 15. Jahrhunderts als Emblem benutzt. Der härteste aller Steine symbolisierte Ewigkeit, vielleicht die ewige Stärke dieser Familie.⁴

Nicht nur der Schmuck verbindet das Porträt mit jenem im grünen Kleid, eine Gemeinschaftsarbeit eines unbekanntes Künstlers und möglicherweise van Steenwijcks. Das Haltungsmotiv ist identisch, wenn auch gespiegelt. Bis auf wenige Abweichungen stimmen auch die Löckchen überein, die das Gesicht rahmen. Nach D. Piper ist das Londoner Gemälde von Van Dyck abhängig.⁵

Die Rosen, die Henrietta Maria mit einer eleganten Geste berührt, können attributiv oder als Anspielung auf ihren Namen und damit auch in einem religiösen Sinn verstanden werden. Wie bereits besprochen, galt die Rose als „imperial Queene of Flowers“.⁶ Auch Henrietta Maria wurde als Königin der Blumen bezeichnet, „as you are eminent before them.“⁷ John Parkinson sprach den Blumen eine wichtige Rolle zu. Sie erfreuen durch ihren Anblick und Duft, sie sind unverzichtbar in Medizin, Küche und Kosmetik, sie erinnern an die Vergänglichkeit und lehren den Genuß der Vielfalt. Bei seiner Besprechung der Rosen betonte er, die roten und weißen seien von den Königen erwählt worden, „to bee cognisances of their dignitie.“⁸ Henry Hawkins, dessen *Partheneia Sacra* ein Jahr nach der Entstehung des hier besprochenen Gemäldes erschien, bezeichnete die Rose als „quintessence of beautie, sweets, and graces“, „the maisterpeece of Nature in her garden-works.“⁹ Anders als der Botaniker Parkinson widmete er sich ausführlich der mystischen Rose Maria, Henrietta Marias Namenspatronin. So sollen die sinnlichen Reize der Rose, die vor allem das Sehen, den Geruch und den Tastsinn ansprechen, spirituell verstanden werden. Ihre Schönheit gleiche der Schönheit Gottes, der Geruch ihrer Blätter verweise wie ein Gewand auf ihre äußeren Tugenden und ihre Kraft zur Erbauung. Hawkins bezog sich beim Tastsinn auf den hl. Bernhard. Maria sei süß und sanft, daher solle man nach ihr streben und sich ihr in der Andacht hingeben: „*Take her then, and she shal exalt thee; when thou shalt embrace her, thou shalt be glorified by her.*“ Auch das weiße Kleid könnte als Hinweis auf Henrietta Marias Glauben verstanden werden.¹⁰ Der Katholizismus der Königin war Gegenstand dauernder Angriffe durch die Puritaner, weshalb Anspielungen auf ihre Religion in offiziellen Bildnissen

³ Scarisbrick, 136, 138 f.

⁴ Ames-Lewis, 129 f.

⁵ Piper (1963), 161, Nr. 1247, Farbabb. bei Marshall, Frontispiz. Piper verwies auf Mytens' Porträt von *Karl I.* in Turin, dessen Hintergrund von van Steenwijck diesem sehr ähnlich ist. Es stammt von etwa 1626-27. Ter Kuile (1969), 56 f., Nr. 24.

⁶ H. Hawkins, 17, dort ein ausführlicher Vergleich Rose - Hofstaat.

⁷ Parkinson, in der Widmung an Henrietta Maria.

⁸ *ibid.* und 412.

⁹ H. Hawkins, 18.

¹⁰ *Ibid.*, 23 f. Cesare Ripa, *Iconologia* [Rom, 1603], Hildesheim und New York 1970, 149 f., beschreibt *Fede christiana* und *Fede cattolica* mit weißen Gewändern, „perche come il color bianco ci mostra la similitudine della luce“. Ausführlich zu Henrietta Maria und der Jungfrau Maria s. Veevers, 103-109.

gering gehalten werden mußten. Auf Van Dycks Porträt nehmen die Schleifen die Farbe der Rosen wieder auf, die Geste der Königin unterstreicht zusätzlich den Vergleich. Henrietta Maria werden dieselben Eigenschaften - Schönheit, Sanftheit, Anmut - wie der Rose zugesprochen, sie ist wie die Königin der Blumen. Vergleich und Identifikation werden hier untrennbar. Darüber hinaus könnte ihre die Rose mit der Hand fast umschließende Berührung als Aufforderung an die katholischen Briten verstanden werden, an ihrer Verehrung der Jungfrau Maria festzuhalten, ihren Glauben zu festigen und aus ihm Stärke zu gewinnen.

Die Hofdichter priesen immer wieder die Schönheit der Königin, Van Dyck tat dies im bildlichen Medium. Schönheit galt als wichtigste Eigenschaft einer Frau, die damit den Geist des Mannes ergänzte.¹¹ Der Gefahren und der Vergänglichkeit körperlicher Schönheit war man sich bewußt. Eine schöne Frau sollte ihre Attraktivität weder verbergen noch ausnutzen, sondern sich ihr entsprechend verantwortungsvoll verhalten. Sie sollte ein tugendhaftes Leben führen, da sich nach neoplatonischer Vorstellung die innere Vollkommenheit der Seele in der Schönheit des Körpers widerspiegelte. Wer schön war, mußte gut sein. Da äußerliche Perfektion nicht von Dauer war, sollte sich die Frau auf beständigere Vorzüge konzentrieren und auch aus diesem Grund tugendhaft, vor allem keusch leben.¹² Für die Neoplatoniker am Hof Karls I. galt die Schönheit, wie bereits besprochen, als Katalysator spiritueller Erkenntnis. Sie war ein Geschenk Gottes, und so wie sie das Verlangen nach irdischer Liebe schürte, erweckte ihre Betrachtung das Bedürfnis nach einer geistigen Vereinigung mit Gott.¹³ Aurelian Townshend hatte diesen Gedanken in Henrietta Marias Maskenspiel *Tempe Restored* vom 14. Februar 1632 formuliert: „corporeal beauty, consisting in symmetry, colour, and certain unexpressable graces shining in the Queen's majesty, may draw us to the contemplation of the beauty of the soul, unto which it hath analogy.“¹⁴

Das Ideal weiblicher Schönheit war in der Renaissance lange Zeit konstant geblieben. Nach Klein verlor es erst um 1600 seine Verbindlichkeit. Statt eines neuen Ideals existierten nun mehrere Formen der Schönheit nebeneinander und leiteten den Weg zur Individualisierung ein.¹⁵ Bis dahin galten als Ideal eine weiße Haut, große, dunkle, leuchtende Augen, feine, wie mit einem Pinsel gezogene Brauen, eine weiße, wohlproportionierte Stirn,¹⁶ rosige Wangen, eine kleine, gerade Nase, ein kleiner Mund mit rubin- oder korallenroten Lippen, weder zu dick noch zu dünn, ein rundes Kinn, ein elfenbeinhafter Hals, kleine, weiße Hände mit langen, geraden, zarten Fingern und goldblonde, lockige Haare. Laut Agnolo Firenzuola befand sich der eigentliche Bereich der Schönheit in der Partie von der Brust bis zum Antlitz, alles andere könne von Gewändern verborgen bleiben.¹⁷ Nach Camden

¹¹ Jones, 45; Camden, 20.

¹² Jones, 45; Camden, 22, 33; Sharpe (1987), 123 f.; Veevers, 30.

¹³ Veevers, 174; Sharpe (1987), 123; Rogers, 67.

¹⁴ Orgel und Strong, 62; Hart, 21.

¹⁵ Klein, 403, 428, 453.

¹⁶ Firenzuola, 80, beschrieb die ideale Stirn als breit und hoch, sie sollte ein Drittel des Gesichts einnehmen und zwei mal so breit wie hoch sein.

¹⁷ Firenzuola, 74-112 f., 10; Klein, 405, 419, 423; Rogers, 47; Camden, 21; *The Roxburghe Ballads*, Hg. W. Chappell, I., [1869], repr. New York 1966, 197-200.

beschränkte sich das elizabethanische Ideal auf die Farben rot und weiß, die in der Dichtung wie etwa bei Spenser mit Rosen und Lilien umschrieben wurden.¹⁸ Neben der heraldischen Bedeutung der Gewandfarben Henrietta Marias, auf die bereits bei der Besprechung des Doppelbildnisses in Kreamier eingegangen wurde, könnten sie daher auch die ideale Schönheit der Königin unterstreichen. Bis auf die Haarfarbe entsprach Van Dycks Schilderung Henrietta Marias dem gängigen Ideal. Zwar blieb die Königin erkennbar, doch wurden ihre Körpergröße sowie Mund und Nase durch den Pinsel korrigiert und erhielten ebenmäßige, wohlproportionierte Formen.¹⁹ Schönheit war der Ursprung der Liebe, die sich nach ihr sehnte.²⁰ Auf die zentrale Rolle der Liebe und der Ehe des Königspaares für die Kultur und Politik unter Karl I. wurde bereits mehrfach eingegangen.

Dieses Porträt war eins von zehn Gemälden, die in Karls I. Schlafgemach hingen. Das *bedchamber* hatte seine zentrale Rolle am Hof erst unter Jakob I. nach schottischem Vorbild erhalten. Während dort jeder Zugang gehabt hatte, war dies in England nur Dienern und dem Staatsrat gestattet.²¹ Selbst dieser durfte es unter Karl I. nur noch mit dessen persönlicher Erlaubnis betreten. Außer den Dienern, den *grooms of the bedchamber*, Ärzten und Friseuren hatte dort niemand Zugang, und auch sie durften sich dort nur in Anwesenheit des Königs aufhalten. An der Spitze der Diener stand der *groom of the stool*,²² das eigentliche Sagen hatte der *first gentleman of the bedchamber*. Offiziell unterstand es dem *Lord Chamberlain*, Pembroke. Über die genaue Organisation ist wenig bekannt. Die *bedchambermen* erhielten eine jährliche Pension von £500 und lebten mit Karl I. zusammen. Sie dienten ihm beim Waschen, Ankleiden und dem Einnehmen der Mahlzeiten. Diese privaten, alltäglichen Handlungen waren hier zu einem feierlichen Ritual erhoben. Einer oder zwei der Diener schliefen meist im selben Raum wie der König. Bei Karls I. Thronbesteigung waren es sieben, nach zwei Todesfällen sank die Zahl auf fünf. Darunter waren Hamilton, Lennox und Carlisle, später auch Van Dycks Freund Endymion Porter. Erst ab 1640 wurde die Zahl der Diener im Schlafgemach wieder erhöht.²³

Die Lage des Schlafgemaches in Whitehall ist bereits im Zusammenhang mit dem großen Reiterbildnis der National Gallery besprochen worden. Es befand sich schräg gegenüber des Versammlungsraumes des Staatsrates in der *Privy Gallery*. Abraham Van der Doort verzeichnete hier sechs Porträts, drei religiöse Bilder und eine mythologische Darstellung.²⁴ Karl I. hatte sie selbst ausgesucht. Die Formate waren wahrscheinlich mittelgroß, außer zu einer Correggio²⁵ zugeschriebenen *Maria Magdalena*, die 46 x 38 cm maß, erfolgten dazu keine Angaben. Die Größe und die Aufteilung des Schlafgemachs sind nicht

¹⁸ Camden, 21. Zur Bedeutung der Farbe Weiß, die im selben Jahr 1632 im Maskenspiel *Albion's Triumph* so zentral war, s. o., 62 f.

¹⁹ Vgl. Kap. C. III.

²⁰ Firenzuola, 5, 24.

²¹ Asch, 122.

²² S. o., 130, Anm. 120.

²³ Asch, 130 ff., 139, 150; Sharpe (1992), 213.

²⁴ Millar (1958-60), 35 f.

²⁵ Zur Wertschätzung Correggios am Hof Karls I. s. D. Jaffé et. al, 18.

bekannt. Abgesehen von dem Bett befanden sich hier ein Kamin und mindestens ein Tisch. Van der Doort erwähnte in seinem Inventar keine Fenster oder Türen, es ging jedoch vermutlich ein Fenster auf den Obstgarten hinaus.

Neben *Henrietta Marias* Porträt hingen drei Brustbilder mit *Friedrich von Böhmen* von Honthorst, Karls I. Bruder *Prinz Henry* von Mytens nach Isaac Oliver und *Elizabeth von Böhmen*, seiner Schwester, erneut von Honthorst. Vielleicht an einer neuen Wand hingen die *neun Musen* mit anderen Göttern in den Wolken, daneben befand sich eine kleine Darstellung der *Heiligen Familie mit Johannes*, gefolgt von den *Kindern Friedrichs und Elizabeths von Böhmen*, verkleidet als Jäger. Über dem Kamin, möglicherweise an einer dritten Wand, hing Honthorsts *Familienbildnis der Buckingham*s, noch heute in der Royal Collection.²⁶ Unmittelbar neben dem Bett plazierte war eine *Heilige Familie mit Johannes* von Raffael und die erwähnte *Maria Magdalena*. Karl I. hatte hier seine engsten Verwandten und Freunde mit deren Familien versammelt, dieses Thema wiederholt sich in den zwei Darstellungen der Heiligen Familie. Privatsphäre und religiöse Andacht entsprechen der Funktion eines Schlafgemachs. Die gemeinsame Hängung von drei Porträts von Honthorst, darunter eins von Buckingham, mit einem Bild der Musen erinnert an Honthorsts großes Gemälde von Karl I. und Henrietta Maria als *Apoll und Diana*, denen Buckingham die bildenden Künste präsentiert. Vielleicht spielte ein ähnlicher Gedanke bei der Anordnung dieser Bilder, die an seinen ermordeten Freund erinnern sollten, eine Rolle. Friedrich und Henry waren ebenfalls tot. Die klagende *Maria Magdalena* unterstrich den Memorialcharakter dieser Hängung.

61

3. Henrietta Maria, ca. 1637 (Gemäldegalerie, Dresden)

Öl auf Leinwand
123,5 x 97 cm
1637 (?)
Staatliche
Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie,
Dresden
Gal. Nr. 1034

Henrietta Maria wendet sich in Dreiviertelfigur etwas nach links und schaut zum Betrachter. Sie ist in ein weißes Seidengewand gekleidet, das sie mit ihrer linken Hand rafft. Die Rechte hält zwei rosafarbene Rosen vor ihren Leib. Am linken Bildrand liegt die Krone auf einem mit rotem Samt bedeckten Tisch. Der Hintergrund ist zur Gänze ebenfalls mit rotem Samt verhangen, der von einem Streifen goldenen und blauen Brokats hinter der Königin unterbrochen wird. Henrietta Marias Gewand wird an ihrer Brust von einem Kreuz geschmückt, darunter verlaufen fünf Reihen von Perlen, die unterste ist doppelt und ineinander verdreht. An der linken Seite der Taille, die auf den anderen Porträts meist von einer großen Schleife eingenommen wird, ist ein langer Perlenstrang zu einer *fleur de lys* geschlungen. Die Haare der Königin fallen in langen dunklen Locken, eine einzelne hellere gelockte Strähne fällt über ihre rechte Schulter nach vorn auf die Brust.¹

²⁶ White, 56 f., Nr. 75. Es mißt 132,1 x 192,7 cm und hängt in Hampton Court.

¹ Zur Provenienz s. o., 202 f., Anm. 2. Etwa ein Dutzend meist schlechter Kopien sind bekannt. Eine gute Kopie wurde bei Christie's New York verkauft, 6. September 1978 (171), 128 x 103 cm. Die Kopie in Dunham Massey ist 1637 datiert und hat als Pendant eine Kopie des Dresdner Porträts *Karls I.* Zu einem weiteren Paar Kopien in Versailles s. Constans II., 892, Nr. 5041 und 893, Nr. 5046. Henrietta Marias Porträt diente als Vorlage für eine Medaille, deren Vorderseite nach Karls I. Bildnis in der Eremitage gefertigt wurde, Farquhar (1905), 259. Das Bild wurde 1640 von George Glover gestochen, Corbett und Norton, 117 d; Griffiths, 72, 104, Nr. 59.

Dieses Porträt unterscheidet sich vor allem durch den Hintergrund von den anderen Bildnissen Henrietta Marias. Statt einer Draperie, die sonst den Hintergrund teilt und belebt, oder eines Tiefe suggerierenden Landschaftsausblicks ist hier die gesamte hintere Bildebene wie mit einem Wandbehang versehen, der von dem Brokatstreifen und leichtem Faltenwurf aufgelockert wird. Es entsteht der Eindruck eines geschlossenen Innenraums. Samt und Brokat erinnern an die Rückwand eines Baldachins, eines *cloth of estate*. Allein der Tisch vermittelt die Vorstellung eines Raumes, ohne ihn würde die Königin vor einer Fläche stehen. Ihr cremeweißes Kleid hebt sich von diesem farbigen Hintergrund ab, ohne daß starke hell-dunkel Kontraste entstehen. Die Farbwirkung ist insgesamt hell, ruhig und harmonisch.

Henrietta Marias Haltungsmotiv weicht nur im rechten Arm vom gewohnten Schema ab, bei dem sie zwei stark gefüllte Rosenblüten mit ein paar Blättern vor ihren Leib hält. Eine ähnliche Geste, bei der sie beide Hände vor dem Körper ineinanderlegt, erscheint auch auf ihren Porträts in Longford Castle, in der Sammlung Wrightsman und mit einem Blumenkranz. Millar vermutete in dieser Geste die Andeutung einer Schwangerschaft.² Auf dem Doppelbildnis in Kremsier hält Henrietta Maria einen Olivenzweig vor ihren Leib, was als Zeichen der Vererbung der Tugenden des friedliebenden Jakob I. an seine Nachkommen interpretiert wurde. Prinzessin Anne kam am 17. März 1637 zur Welt. Auch der reiche Perlenschmuck könnte auf eine Schwangerschaft deuten. Wie E. de Jongh und jüngst M. Rogers gezeigt haben, waren Perlen eng mit der Vorstellung von Mutterschaft verbunden. Der lateinische Name für Perle ist *margarita*, auch im Englischen ist *margaret* eine andere Bezeichnung für Perle. Sie war das Attribut der hl. Margarete von Antiochia, der Patronin der Schwangeren. Die Entstehung einer Perle im Innern einer Auster und das sie umgebende Material Perlmutter, englisch *mother of pearl*, französisch *mèreperle*, legten den Vergleich mit einer Schwangerschaft nahe.³ Gleichzeitig war die Perle ein Symbol der Jungfrau Maria, mit deren Reinheit und Keuschheit sie verglichen wurde. Die unbefleckte Empfängnis glich der zufälligen Entstehung einer Perle im Leib der Muschel.⁴ Henry Hawkins ging 1633 in seiner *Partheneia Sacra* ausführlich auf die Verbindung Margarete - Maria ein. Maria sei so rein und schön wie eine Perle:

67, 71, 74

55

This *Margarit* therefore so faire, so white, and cleer,
signifyes our heauenlie *Margarit* and glorious *Virgin*,
who was beautiful and faire in mind through a more
then Angelical puritie of hers consisting in the mind;
most snowie and white in bodie, through an
immaculate chastitie and virginitie ...⁵

Gleichzeitig sei sie die Mutter für eine weitere Perle, Jesus Christus. Im Namen „Perlmutter“ seien beide vereint: „You can not mention the Mothers

² Millar (1972); 63 zu Nr. 88. Am 26. April 1650 wurde aus Karls I. Sammlung „The Picture of yt^e Queene when she was wth Childe“ an Clarke verkauft, Millar (1970-72), 64, Nr. 71.

³ de Jongh (1975-76), 84 f.; Rogers in Barnes und Wheelock, 274.

⁴ de Jongh (1975-76), 85; Rogers in Barnes und Wheelock, 274.

⁵ H. Hawkins, 193.

name, but needs must you bring-in the *Pearl* withal j... as the *Mother* of GOD; nor can she be so called a *Mother*, as she is, but GOD must needs be vnited to her, to make vp her name.“⁶ Der reiche Perlenschmuck Henrietta Marias, unterstützt durch die an die Farbigkeit einer Perle erinnernde Farbe ihres Seidengewandes, könnte also auf eine Schwangerschaft hindeuten. Gleichzeitig könnte er auf ihren Namen Maria anspielen, wie sie in England nur genannt wurde, und auf ihre Stellung als Königin über ein Inselreich, als Gemahlin des Neptun-gleichen Herrschers. Die Perlen wären ein weiterer versteckter Hinweis auf die erste Katholikin des Landes und ihre Verehrung der Jungfrau Maria. Wie Rogers vermutet, war diese Symbolik unter den katholischen Hofdamen verbreitet, die während ihrer Schwangerschaften mehr Perlen trugen, als es die Mode vorschrieb, um den Einfluß der hl. Margarete geltend zu machen. Sie fanden so Eingang in die Porträts Van Dycks.⁷ Die Form einer *fleur de lys*, der französischen Lilie, die von den Perlen an Henrietta Marias Seite gebildet werden, könnte wie im Staatsporträt in Potsdam ein Verweis auf ihr Elternhaus sein. Henry Hawkins bezeichnete die Perle als „the Lillie amõg Iewels“.⁸ Es war daher nur folgerichtig, eine Lilie aus Perlen zu bilden.

60, 61 Bei den zwei Porträts in Dresden handelt es sich um Pendants, wie es Format und Provenienz bestätigen. Obwohl sich der König und seine Gemahlin in diesen Bildnissen nicht einander zuwenden und keine Beziehung aufnehmen, entsprechen sich die Farben der Draperien und die Farbigkeit insgesamt. Über die den weiteren Paaren und dem Doppelporträt in Kremser zugrundeliegende Idee der platonischen Liebe ist bereits mehrfach gesprochen worden.

71 4. Henrietta Maria, 1636 (Sammlung Wrightsman)

Öl auf Leinwand
105,5 x 84,2 cm
1636
Sammlung
Wrightsmann,
New York

Henrietta Maria steht in Dreiviertelfigur nach links und blickt zum Betrachter. Sie trägt ein goldgelb schimmerndes Seidengewand, das auf der Brust, den Schultern und an den Ärmeln mit einer sehr breiten, teils umklappenden Spitze besetzt ist. Sie wird am Kragen von einer schleifenähnlichen Brosche gehalten.¹ Eine schwere Perlenkette läuft um die Schultern und wird vor der Brust von einer feinen Schleife gehalten, von der ein ungewöhnlich großer Diamant hängt,² die Perlenkette bildet hier eine Schlaufe nach unten. Um die Taille ist ein schwarzes Band geschlungen, das an ihrer linken Seite eine große Schleife bildet, an der anderen Seite sitzt eine Schleife in einem bläulichen Grau. Henrietta Maria hält ihre Hände vor dem Leib übereinander, die Rechte liegt auf der Linken, beide sind geöffnet. Die Haare der Königin fallen in stark geringelten Locken, auch die ihr Gesicht rahmenden Löckchen sind stärker gekräuselt als üblich. Eine zerzauste Strähne liegt auf der rechten Schulter, am Hinterkopf wird eine dünne Schleife sichtbar. Rechts neben der Königin befindet sich auf einem dunkel verhangenen Tisch die Krone. Um den Kopf Henrietta Marias wird in einer Art Farbkranz der Bereich sichtbar,

⁶ H. Hawkins, 195.

⁷ Rogers in Barnes und Wheelock, 274. Vgl. auch Strong (1969.2), 224, Nr. 187.

⁸ H. Hawkins, 187. Vgl. auch Larsen (1988), I., 386, Abb. 426.

¹ Scarisbrick, 139, zu Abb. 10.

² Roy Strong vermutete, es könne sich hier um den „Spiegel von Portugal“ handeln, Millar (1969), 418, Anm. 20. S. Hayward, 228, 235 und Taf. LXXXVIII a, Mitte. Er wog 30 Karat.

den Van Dyck bei der Porträtsitzung ausgeführt hat, er ist ebenso wie die unruhige erste Anlage des Hintergrundes durchgewachsen.³

Die Provenienz und Pentimenti an der Kontur ihres linken Ärmels und der darüberliegenden Schulterpartie sowie die Behandlung des Hintergrundes um den Kopf weisen dieses Bild als das Original Van Dycks aus.⁴ Millar vermutete aufgrund der Geste ihrer Hände, Henrietta Maria sei während der Schwangerschaft mit Prinzessin Anne dargestellt worden, die am 17. März 1637 zur Welt kam.⁵ Etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ließen sich Frauen im fortgeschrittenen Stadium einer Schwangerschaft porträtieren. So etwa *Lady Burghley, Königin Margarete von Spanien, eine unbekannte Dame* von etwa 1595-1600 und möglicherweise auch *Doña Polixena Spinola Guzman de Legañes* von Van Dyck in Washington.⁶ Kinderreichtum sicherte die Nachfolge am Hof und in Adelskreisen. Geburten waren jedoch stets mit einem hohen Risiko verbunden und es war ungewiß, ob die Mutter überleben würde. Wie Hearn zusammenfaßte, waren Porträts hochschwangerer Frauen daher Dokumente „of anticipated dynastic success“ und gleichzeitig „a record of one whose death might be imminent.“⁷ Van Dyck verzichtete auf die Darstellung des runden Leibes, wie er auf den Porträts des 16. Jahrhunderts zu sehen ist, und bediente sich statt dessen unauffälligerer Hinweise wie der vor dem Bauch zusammengelegten Hände, die an das Wiegen eines Kindes erinnern, oder üppigen Perlenschmucks. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erläutert, waren Perlen die Attribute der hl. Margarete, der Patronin der Schwangeren.⁸ Der relativ häufigen Verwendung der Geste in Porträts der Königin steht ihr seltenes Vorkommen auf anderen Bildnissen Van Dycks gegenüber. Sie findet sich nicht auf Werken seiner Antwerpener oder Genueser Zeit, kaum auf solchen der Jahre in England.⁹ Die Bedeutung der Kinder für die Kontinuität der Dynastie der Stuarts, die sich auch in den zahlreichen Porträts der Prinzen und Prinzessinnen äußert, mag dabei eine Rolle gespielt haben.

³ Zur Provenienz und Kopien s. Fahy und Watson, 298, 306; Millar (1969), 417, Anm. 17, 18. An Literatur ist zu ergänzen Renato Baldani, „La Galleria Barberini“, *Emporium* 27 (1908), 98-112, 98, 112; Millar (1972); 63, Nr. 88; Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, 248, 49.828; 352, 79.48; s. auch 36, Doc. 284; 157, 44.532; 235, 49.506; 355, Nr. 48; 433, Nr. 131; 443, Nr. 392. Carol Togneri Dowd (Hg.), „The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858“, *Walpole Society* 51 (1985), 7-342, 142; Liedtke (1984-85), 36, 38 zu Abb. 37; Roy Strong, *The Roy Strong Diaries 1967-1987*, London 1998, 104. Zur Kopie in Vaduz s. Georg Malin (Hrsg.), *Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung. Bestandskatalog*, Bern 1995, 40. Weitere Kopien sind im Kunsthandel: Sotheby's New York, 14. Oktober 1992, (234); Christie's, 21.-22. Juni 1999. Eine Miniatur von John Hoskins wurde aus der Sammlung Paine bei Sotheby's versteigert, 22. Juni 1981 (38), der Hintergrund ist orange farben. Eine weitere Miniatur von David des Granges mit einem Landschaftshintergrund befindet sich in der Mellon Collection, Godfrey, 134, Nr. 99. Das Bild wurde von Wenzel Hollar gestochen, Kat. Queen's Gallery, 26, Nr. 30.

⁴ Zu Pentimenti s. Millar (1969), 417 f.; Fahy und Watson, 302 f.

⁵ Millar (1969), 417.

⁶ Hearn, 91, Abb. 38; Klauner, 153, Abb. 184; Roy Strong, *The Elizabethan Image. Painting in England 1540-1620*, Kat. Ausst. London, Tate Gallery, 28. November 1969 - 8. Februar 1970, London 1969, 60, Nr. 127.

⁷ Hearn, 91. S. auch *dies.*, „A Fatal Fertility? Elizabethan and Jacobean Pregnancy Portraits“, *Costume* 32 (1998), 39-43.

⁸ Rogers in Barnes und Wheelock, 275; D. R. Smith, 73.

⁹ So z. B. bei der neunjährigen *Prinzessin Mary*, die sicher keine Schwangerschaft andeutet, Larsen (1988), II., 354, Nr. 906. Eine ähnliche Geste erscheint auch auf Larsen (1988) II., 384, Nr. 979. Es könnte sich hier um die Gräfin von Chesterfield handeln. S. auch o., 213, Anm. 12.

Das Bild entstand Ende 1636 als Geschenk für Kardinal Francesco Barberini, den Neffen Papst Urbans VIII. Millar verwies auf die sorgfältige Ausführung des Gemäldes und vermutete, Van Dyck habe die römischen Künstler und den Kardinal beeindrucken wollen.¹⁰ Die Fertigstellung des Gemäldes verzögerte sich. Am 17. November 1636 schrieb der päpstliche Gesandte: „My Lord Gregory would be now embarked, if Sir Vandyke had sent him the picture of her majesty, for which my Lord Gregory has entreated him: but he will leave within three or four days.“¹¹ Einen Monat später war es noch immer nicht fertig: „The Queen has not yet wanted me to present her the letter of Your Eminence, because having been apprised of its contents and knowing that I would ask Her Majesty for permission to take leave from her, she is delaying until her portrait is finished.“¹² Der offenbar unfertige Hintergrund des Porträts mag mit dem großen Zeitdruck zusammenhängen, unter dem Van Dyck es vollenden mußte. Möglicherweise bedankte sich die Königin mit diesem Bildnis für die Unterstützung, die der Kardinal bei der Büste Berninis für Karl I. geleistet hatte, und für ein Geschenk von Gemälden für den König, das im Januar 1636 England erreicht hatte, wie Millar vermutete.¹³ 1636 markierte in vieler Hinsicht einen Wendepunkt in den Beziehungen zwischen England und Rom und für die Situation der englischen Katholiken. Die Glaubensfreiheit und die Sicherung des Katholizismus in England waren die wichtigsten Punkte der Heiratsvereinbarungen von 1625 gewesen. Der Königin wurden eine eigene Kapelle und Priester zugestanden, sie sollte über die Erziehung ihrer Kinder bestimmen, bis diese zwölf Jahre alt waren, und es sollten die Strafgesetze gegen die Katholiken im Land gelockert werden.¹⁴ Karl I. war in Glaubensfragen tolerant und mißbilligte religiöse Verfolgungen. In seiner Regierungszeit sank die Zahl der Hinrichtungen von Katholiken auf drei, während es unter Elizabeth I. noch 183 gewesen waren.¹⁵ Dennoch besserte sich die Lage der Katholiken zunächst nur in den Adelskreisen. Der Rest der katholischen Bevölkerung litt noch immer unter Strafgeldern, Inhaftierung, Konfiszierung des Eigentums und Restriktionen bei Taufe, Hochzeit und Begräbnis.¹⁶ Noch im Mai 1637 befahl Karl I., *An Introduction to a Devout Life* des hl. Franz von Sales öffentlich zu verbrennen, da der Übersetzer zensierte Stellen wieder eingefügt und verfälscht habe.¹⁷ Dieses Buch wurde von Henrietta Maria sehr geschätzt und war von ihr am Hof verbreitet worden.¹⁸ Die Königin sah sich als Schutzpatronin der englischen Katholiken und bemühte sich, deren Situation

¹⁰ Millar (1969), 418; *id.* (1972), 63.

¹¹ Vatican Papers, Bd. 39, f. 343, zit. nach Green, 34.

¹² Zit. nach Fahy und Watson, 304 f. „Non hà ancora voluto la Regina, che io li presenti la lettera d V Em.^{za}, perche havendo saputo il contenuto di esso, e che io dovelo dimandar licenza a S. M.^{ta}, si va trattendo fin che sia finito il suo ritratto“; B.V. cod. Barb. Lat. 8637, f. 340, zit. nach Millar (1969), 417.

¹³ Millar (1969), 417. Zum Geschenk der Gemälde s. Wittkower (1948).

¹⁴ Albion, 51, 55, 60, 66.

¹⁵ Havran (1962), 27, 32, 111, 134 und *passim*; Berrington, 135, 162.

¹⁶ Havran (1962), 91. Vgl. auch Karl I. an Henrietta Maria: „I permit you your religion, with your capuchins and others; I permit ambassadors and their retinue, but the rest of my subjects, I will have them live in the religion I profess, and my father before me, &c.“; zit. nach Green, 36.

¹⁷ Larkin, 557, Nr. 238.

¹⁸ Veevers, 21-24 und *passim*; s. auch de Jongh (1975-76), 77 f. zur Besprechung einer Passage über Perlohrringe. Der Glaube werde durchs Ohr empfangen, in das nichts als keusche Worte dringen sollen, die Perlen des Evangeliums: „Fides est ex auditu“.

zu verbessern. Sie unterstützte Puritaner, da sie sich gefahrloser für die Katholiken einsetzen konnten als diese selbst. Das oft stolze und sture Verhalten Henrietta Marias brachte jedoch auch viele Protestanten gegen die Katholiken auf.¹⁹ Erstmals seit fast hundert Jahren gab es wieder Kontakt zum Vatikan. Am 15./25. Dezember 1634 kam der Gesandte Gregorio Panzani nach England, um den offiziellen Austausch von Repräsentanten vorzubereiten. Karl I. billigte seine Anwesenheit, wünschte aber, er solle vorsichtig sein „and carry on his business with secrecy, and above all things, not to meddle in state affairs.“²⁰ Zwei Jahre später ging Sir William Hamilton nach Rom, und George Con kam als päpstlicher Gesandter an den Hof Henrietta Marias.²¹ Panzani und Con wurden Karl I. nie offiziell vorgestellt. Ihr Kontakt lief über die Königin, oder sie trafen sich außerhalb des Hofes, wie etwa in Arundel House.²² Die Situation der Katholiken besserte sich merklich. Sie wurden nun nicht mehr ohne ausdrücklichen Befehl belästigt oder inhaftiert, auch war ihnen der Besuch der Kapellen der Königin in St. James's und Somerset House und der Kapelle Cons in dessen Wohnhaus gestattet. Die Freude über diese neuen Freiheiten führten zu dem Geschenk von Gemälden Ende Januar 1636.²³ Später im Jahr erhielt Henrietta Maria unter anderem das berühmte Kreuz mit den Bienen als Geschenk von Papst Urban VIII., das sie ständig trug. 1637 erfolgten an ihrem Hof zahlreiche Übertritte zum Katholizismus.²⁴ Die Aufmerksamkeiten des Papstes waren nicht uneigennützig. Er hoffte, Karl I. und mit ihm England zum katholischen Glauben bekehren zu können und nutzte die Kunstliebe des Königs zu diesem Zweck. Kardinal Barberini schrieb an Mazarin:

... nor shall I hesitate to rob Rome of her most valuable ornaments, if, in exchange, we might be so happy, as to have the king of England's name stand among those princes who submit themselves to the apostolic see. It is well known, that his holiness has an uncommon affection for that prince; and his conversion is the only thing he aims at.²⁵

Karl I. ließ sich jedoch nicht bestechen, und seine Frau bedankte sich für das Geschenk durch Van Dycks Gemälde. Die goldgelbe Farbe des Gewandes

¹⁹ Smuts (1978), 33; Sharpe (1992), 173; Havran (1962), 37.

²⁰ Berington, 134. Die genauen Aufgaben Panzanis sind in Barb. Lat. 8633 f. 11 in 18 Punkten aufgelistet. Er sollte Häretiker versöhnen und zum katholischen Glauben zurückführen, häretische Schriften lesen, Messen feiern, Sakramente erteilen und ähnliches.

²¹ Albion, 157; Veevers, 84, 135.

²² Veevers, 135; Berington, 161.

²³ Berington, 250; Albion, 73, 163 f. Zur Kapelle s. Veevers, 165 ff. Chaney klärte jüngst den verbreiteten Irrtum, die Kapelle in Somerset House sei 1636 eröffnet worden, Edward Chaney, "Thomas Howard, 14th Earl of Arundel by François Dieussart", *Apollo* 144 (1996), 49-50, 49 und Anm. 5 und 6. Die Bilder, darunter Werke Leonardos, Andrea del Sartos und Giulio Romanos, waren schon ein Jahr früher erwartet worden. Wittkower (1948), 50.

²⁴ Zum Kreuz Green, 34; Scarisbrick, 136; zu den Konversionen Ronald G. Asch und Adolf M. Birke, *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, London 1991, 412.

²⁵ Zit. nach Berington, 194 f. G. Albion, 395, sah in den Geschenken einen Vorwand, hinter dem religiöse Angelegenheiten verborgen wurden. Zu Karl I. und Rom s. auch Lightbown (1981), 439-441.

könnte eine Anspielung auf ihren Glauben sein. De Jongh verwies auf eine *Allegorie des Glaubens* von Teniers in der Eremitage, auf der die Gestalt der *Fides* ein goldenes Kleid trägt.²⁶

Das Porträt beeinflusste möglicherweise Van Dycks Bildnis der *Elizabeth Howard, Gräfin von Peterborough*.²⁷ Sie trägt ein weißes Kleid mit einer blauen Schleife und hält eine Rose vor ihren Leib, die linke Hand rafft den Rock. Ähnlich wie bei Henrietta Maria verläuft eine Perlenkette über die Schultern bis zur Mitte der Brust, wo sie von einer Schleife mit einem großen Diamanten gehalten wird und in einem dicken Knoten herabhängt. Eine Schwangerschaft der Gräfin zur Zeit der Entstehung des Bildes ist unwahrscheinlich, sie bekam ihre Kinder Mitte bis Ende der 1620er. Ein weiteres Porträt, *Lady Elizabeth Poulett*, zeigt ebenfalls Übereinstimmungen in der Kette, jedoch Abweichungen in dem Diamanten, den Ohrringen und dem Haarschmuck. Sie hält Rosen, die an Henrietta Marias Bildnis in San Diego erinnern.²⁸ Van Dycks Schüler David Beck verwandte das Motiv der ineinandergelegten Hände bei seinem nur in einer Zeichnung überlieferten Porträt der *Sofie Amalie von Dänemark* von 1652.²⁹

72

5. Henrietta Maria, ca. 1637 (San Diego)

Öl auf Leinwand
103,75 x 83,75 cm
1637 (?)
San Diego
Museum of Art,
San Diego

Henrietta Maria sitzt in Dreiviertelfigur nach links und schaut zum Betrachter. Ihr rechter Arm liegt auf einem fast verborgenen Tisch mit der Krone, die Hand hängt locker und elegant herab. Die Linke liegt offen auf dem Schoß und hält zwei rosafarbene Rosen. Die Königin trägt ein blaues Kleid ohne Spitze. Schultern, Ärmel und die senkrechte Körpermitte sind mit Reihen goldgefaßter Steine besetzt, einige in der Form von Cherubim. Das Kleid hat weite geschlitzte Ärmel, die ein weißes Untergewand freigeben. Durch den Fall des Stoffes wirkt die Gestalt der Königin pyramidal. Der Hintergrund ist dunkel und unbestimmt.¹

²⁶ De Jongh (1975-76), 80. Die Gewandfarbe mit dem schwarzen Gürtel könnte auch eine Anspielung auf die Bienen der Barberini sein. Panzani hoffte, die englische Rose werde eines Tages eine Honigweide für die Bienen Urbans sein: „... che infino la Rosa Britannica cerca di parteciparre, desiderosa forsi un giorno di dare sonanissimo frascoli alle Appi Urbane.“ PRO 31/9 17(B), Panzani in Barberini, 29. Juli / 8. August 1635, 443-444; G. Albion, 153.

²⁷ Millar (1982), 76 f., Nr. 34.

²⁸ Larsen (1988) II., 370, Nr. 946. Es scheint mir nach der Abbildung kein Werk Van Dycks zu sein. In der Sammlung Poulett befand sich bis 1882 eine Kopie des Porträts von *Henrietta Maria*, die vielleicht dieses Bild in der Art Van Dycks anregte.

²⁹ Karl Erik Steneberg, *Kristinatidens Måleri*, Malmö 1955, 154, Taf. 69; *Christina Queen of Sweden - a personality of European civilisation*, Kat. Ausst. Stockholm, Nationalmuseum, 29. Juni - 16. Oktober 1966, 239, Nr. 532. Vgl. auch C. Johnsons *Familie Capel*, Millar (1972), 35, Nr. 38.

¹ Zur Provenienz s. Larsen (1988), II., 340, Nr. 870; Kat. Genua, Nr. 92. (Bei Nr. 94 dieses Katalogs handelt es sich nicht um Henrietta Maria, sondern wahrscheinlich um *Anne Kirke*, eine Detailkopie aus ihrem Porträt mit Lady Dalkeith in der Eremitage, vgl. Larsen (1988), II., Nr. 895.) Es sind rund zwanzig Kopien bekannt, darunter viele kleinformatige. S. Larsen (1988), II., A228. Die Kopien in Syon House und Ingatestone Hall zeigen Engel, auf jener in Serlby Hall ist eine Kirche, vielleicht St. Paul's, im Hintergrund. Weitere Kopien befinden sich in Kingston Lacey, Haddo House, Stamford Park, der Wallace Collection: Ingamells, 115, P118; Hedley, 110-113; in Dulwich, *Mr. Cartwright's Pictures*, 34 f., Nr. 9; in München, derzeit ausgestellt in Schleißheim, Glaser II., 338, Nr. 778, de Maeyer II., 436, Nr. 271.3, 461, Nr. 276.53, 462, Nr. 277; in Versailles, Constans II., 892, Nr. 5042; und im Kunsthandel: Christie's, 4. Dezember 1970 (194), 6. April 1973 (54), 20. April 1990 (7), 1. März 1991 (5), 15. November 1991 (150), Sotheby's, 24. März 1920 (67), 17. Januar 1968 (15), 17. Mai 1989 (212). Stiche oder Miniaturen nach diesem Bild sind mir nicht bekannt.

Ähnlich wie bei ihrem ganzfigurigen Porträt im weißen Kleid gibt es von diesem Bildnis kein zweifelsfreies Original. Millar hielt auch das Gemälde in San Diego für eine Kopie.² Repliken scheinen in größerer Stückzahl als Geschenke in Van Dycks Werkstatt entstanden zu sein, drei frühe Besitzer sind bekannt. In Van Dycks Memorandum befinden sich unter den für Henrietta Maria angekreuzten Gemälden „Une Reyne vestu 'en blu“ für £30 und „Une Reyne vestu en blu donne au Conte d'Ollande“ für £60,³ hier handelt es sich vermutlich um den Grafen von Holland. Abraham Van der Doort bemerkte zu einem *Selbstbildnis* Pordenones mit einer Laute in der *Long Gallery* Whitehalls, Karl I. habe es gegen eine Kopie des Porträts von Henrietta Maria bei Pembroke eingetauscht.⁴ Zu den Bildern, die Karl I. geliehen hatte und bei seiner Flucht aus Whitehall zurückgeben wollte, gehörte auch ein Porträt Henrietta Marias für Lady Kirke.⁵

Der Bildtypus des sitzenden Frauenporträts entstammte der niederländischen Malerei und wurde in Florenz im Kreis Giorgiones weiterentwickelt.⁶ Für Henrietta Maria bedeutsam ist Raffaels und Giulio Romanos Bildnis der *Johanna von Aragon* im Louvre von etwa 1518. Das Haltungsmotiv in Dreiviertelfigur nach links ist bereits vorgegeben, wie auch der ausgestreckte linke Arm mit dem aufgeschlitzten Ärmel, der hier auf der Lehne ruht. Johannas rechter Arm stützt sich ebenfalls auf, die Hand greift jedoch nach oben an das Gewand. Der weite Schnitt der Ärmel, der 120 Jahre später wieder modern wurde, verdeutlicht die konzeptionelle Verwandtschaft der Bilder um so mehr. Johanna war die Gattin Ascanio Colonnas, des Vizekönigs von Neapel. Das Bild wurde für Franz I. gemalt, Henrietta Maria wird es sicher gekannt haben. Raffaels Komposition wurde zum Prototyp der Darstellung der idealen Gattin einer Führungspersönlichkeit.⁷ Es beeinflusste wahrscheinlich Van Dycks unmittelbares Vorbild, Tizians verlorenes Porträt der *Isabella von Portugal*. Er kannte vermutlich den Stich Pieter de Jodes, die Kopie von Rubens oder jene in Besitz Karls I., heute in Charlecote Park.⁸ Tizian, der die am 1. Mai 1539 im Kindbett gestorbene Isabella nie gesehen hatte, fertigte nach unbekannter Vorlage drei eng verwandte Bildnisse der Kaiserin an. Auf dem einzigen erhaltenen Original im Prado von 1548 sitzt sie in einem rötlichen

² Oliver Millar, „Van Dyck at Genoa“, *Burlington Magazine* 97 (1955), 314.

³ Carpenter, 67.

⁴ „Item the Picture *pijntit opan de ... lijeht* Pardinon painted by himselfe after himselfe *als is sijd* by the life playing uppo the Lute In a wodden, and *da* inner part of black ebbone. which *ju M* did chaung from my Lo: Chamberlane and did give y^e *kopi auff te* Queens picture in blue *in olkollors* for it *bing* done by S^r Antho: Vandike“, Millar (1958 -60), 45, Nr. 19.

⁵ „Il y a ici trois tableaux que ne sont pas les miens, et que je désire avoir restaurés: le portrait de ma femme, en satin bleu, assise sur une chaise, il faut l'envoyer à madame Kirk; ma fille aînée, peinte par Belcam à la comtesse d'Anglesea; et la portrait de mylady Stanhope, à Carey Raleigh.“; Brief Karls I. an Col. Whalley, zit. nach Larsen (1988), I., 358.

⁶ Ausführlicher hierzu Freedman, 75. S. auch Woodall (1991), 204.

⁷ Arnauld Brejon de Lavergnée und Dominique Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris 1981, 223, Inv. 612; Woodall (1991), 207. Vgl. Giulio Romano, *Isabella d'Este*, Shearman, 118 f., Nr. 116.

⁸ Glück (1933), 207, vermutete, P. de Jode habe seinen Stich nach Rubens' Kopie angefertigt. Zur Kopie Karls I.: „Done by Tichian = Bought by the Kinge of Nathaniell garrett. Item Emperour Charles the 5th his wife w^hout a ruff Being daughter and heire to the king of Portingall Houlding Some roases in her right hand In a black some part gilded frame Halfe a figure Soe bigg as the life.“, Millar (1958 -60), 24, Nr. 11. Cloulas, 61.

Samtkleid nach rechts vor einem Fensterausblick und hält ein aufgeschlagenes Buch in ihrer linken Hand. Das nur noch durch den Stich P. de Jodes und Kopien bekannte zweite Bild unterscheidet sich neben Details des Gewandes von diesem nur durch die Kaiserkrone, die auf dem Fenstersims liegt, und einige Rosen, die Isabella ähnlich Henrietta Maria in ihrer Hand auf dem Schoß hält. Aretino beschrieb dies in einem Brief an Karl V.: „tiene alcuni fiori in grembo e in mano.“⁹ Es entstand vermutlich 1543-44.¹⁰ Vier Jahre später malte Tizian das bereits besprochene Doppelbildnis mit Kaiser Karl V., das nur noch in der Kopie von Rubens überliefert ist.¹¹ Die Gestalt Isabellas gleicht ihrem Porträt mit den Blumen, hier legt sie die Hände auf dem Tisch über einem Tuch zusammen. Nachdem bereits 1632 dieses Doppelbildnis als Vorlage für das Porträt in Kremsier gedient hatte, wählte Henrietta Maria nun das Einzelbildnis Isabellas als Vorbild, von dem sich eine Kopie in Whitehall befand. Karl I. orientierte sich häufig an Tizians Porträts Kaiser Karls V., so bei seinem Reiterbildnis in der National Gallery, bei seinem ganzfigurigen Porträt in Rüstung in der Eremitage und im damit verwandten Bildnis in Arundel Castle. Dem *Reiterbild mit M. de St. Antoine* diente ein Stich Karls V. als Vorbild, dem Dreifachbildnis für Bernini ein Werk Lottos, das als Tizian galt. Die Hälfte seiner Porträts von Van Dyck sind von Darstellungen Tizians und Karls V. abhängig. Der Paragone und die Bewunderung für den Venezianer werden dabei ebenso ausschlaggebend gewesen sein, wie die herausragende Stellung des mit den Tudors verwandten Habsburgers und Namenspatrons Karls I.¹²

Es ist hingegen problematisch, politische Gründe für die Wahl dieser Porträts als Vorbilder anzuführen. Henrietta Maria und ihr engster Kreis von Höflingen, darunter Holland, Northumberland und Warwick, galten als pro-französisch und anti-spanisch. Persönliche Differenzen führten zu Intrigen gegen die wichtigsten Männer um Karl I., die pro-spanisch eingestellten Weston, Laud und Strafford. 1636 scheiterte ein geplanter Krieg gegen Spanien, zwei Jahre später brachen die Unruhen in Schottland aus. Auseinandersetzungen mit Richelieu führten 1638 zum Exil Marie de Medicis und der Herzogin von Chevreuse am englischen Hof. R. M. Smuts registrierte während dieser Ereignisse einen Gesinnungswandel bei Henrietta Maria, die sich nun aus Loyalität zu ihrer Mutter und ihrer Freundin gegen Frankreich wandte. Die Anwesenheit der päpstlichen Gesandten förderte zusätzlich eine freundliche Haltung gegenüber dem habsburgischen Spanien.¹³ Sharpe warnte jedoch vor einer solchen Vereinfachung der politischen Gruppierungen am Hof. Obwohl einzelne Mitglieder von den Zeitgenossen als 'spanish' oder 'french' bezeichnet worden waren, seien die Gruppen zu heterogen und ohne gemeinsame politische Basis gewesen, weshalb eine

⁹ Zit. nach Cloulas, 58; eine andere Orthographie bei Glück (1933), 206.

¹⁰ Glück (1933), 205; Jan Bialostocki, „The Empress Isabella, Titian and Guillim Scots“; *Oud Holland* 69 (1954), 109-115, 109.

¹¹ S. o., 194 f.

¹² Schon Maria Tudor hatte sich von Mor wie Isabella porträtieren lassen, als sie 1554 Gemahlin Philipps II. wurde. Die Ehe der 37-jährigen mit dem zehn Jahre jüngeren Sohn Karls V. bezweckte die Neutralität Englands im Krieg Spaniens gegen Frankreich und die Sicherung der Niederlande. Man hoffte, England werde zum Katholizismus zurückkehren. Das Sitzmotiv spielt auf Maria als Braut eines führenden Habsburgers an. Woodall (1991), 202 ff.; Hearn, 54 f., Nr. 16.

¹³ Smuts (1978), 40 ff.

solche Kategorisierung nicht angebracht sei.¹⁴ Es scheint daher zu unsicher, obwohl es verlockend wäre, die Wahl von Tizians Porträt Isabellas als deutliches Vorbild mit Henrietta Marias neuer Sympathie für Spanien zu verbinden.

Es könnte sich statt dessen erneut um eine Anspielung auf den Katholizismus handeln. Das auffälligste Motiv des Bildes sind die Broschen in Form eines Cherubs, die die Ärmel zusammenhalten und sich auch in der Mitte des Kleides finden. Die weitgeschnittenen Gewänder aus einfachen, aber kostbaren, reich fließenden Stoffen hatten endgültig die engen und steifen Kleider der elizabethanischen Zeit abgelöst. Gegen Ende der 1630er trug man die Ärmel oft asymmetrisch umgeschlagen und bevorzugte eine gewisse Unordnung und Nachlässigkeit des Gewandes, die den Schnitt verbarg und die Körperformen nur noch erahnen ließ. Dichter wie Ben Jonson oder Robert Herrick schwärmten von dieser Mode. Van Dyck unterstützte diese frühe Form des „undress“, indem er die Gewandformen durch zusätzlichen Stoff und Tücher weiter verunklärte, wie etwa bei *Venetia Digby als Prudentia*, der *Viscountess Andover mit Lady Thimbleby* oder *Olivia Porter*.¹⁵ Spitze wurde zugunsten zahlreicher kleiner Steine aufgegeben.

Die auffälligen Broschen am blauen Kleid Henrietta Marias wurden zunächst von Joan Evans für Tauben, später von Millar für *amorini* gehalten. Diana Scarisbrick identifizierte sie als Cherubim.¹⁶ Diese Mischwesen, die wie hier oft nur mit Kopf und Flügeln dargestellt wurden, gehörten zu den Engeln und sind schwer zu trennen von den verwandten Seraphim. Sie bewachten den Eingang zum Paradies und bereiteten den Thron Christi vor, als solche erscheinen sie oft auf Kreuzigungsdarstellungen. Sie waren instrumental bei Himmelfahrten und symbolisierten die Auferstehung. Aus ihrer Form in der Vision des Ezechiel und in der Apokalypse leitete sich das Bild der vier Evangelisten ab.¹⁷ Henrietta Marias Broschen könnten über ihre reine Schmuckfunktion hinaus auf ihren Glauben, ihre Verehrung der Jungfrau Maria und die neue, von Kapuzinerinnen geleitete Kapelle in Somerset House hinweisen.

Van Dycks etwa gleichzeitiges Porträt der *Lady Mary Villiers als Agnes* in der Royal Collection unterstützt diese Vermutung. Dieses Bild von 1637 zeigt Lady Mary kurz vor ihrer zweiten Heirat mit James Stuart, Herzog von Lennox unter dem Schutz der Patronin der Brautleute. Es hing im Palast von St. James's zwischen Caravaggios *Marientod* und einer Darstellung *Adam und Evas*.¹⁸ Das Haltungsmotiv ähnelt dem Henrietta

¹⁴ Sharpe (1992), 174 ff.

¹⁵ Millar (1982), 48 f. Nr. 9, 73 f., Nr. 29, 78, Nr. 36. Anne Hollander, „The Clothed Image: Picture and Performance“, *New Literary History* 2 (1971), 477-493, 481 f. und Anm. 4., mit Beispielen aus der Lyrik.

¹⁶ Joan Evans, *English Jewellery from the Fifth Century A.D. to 1800*, London 1921, 119; *id.*, *A History of Jewellery 1100-1870*, London [1953] ²1970, 141; Millar (1982), 75 zu Nr. 31; Scarisbrick, 138 zu Abb. 5. Gordonker in Vlieghe (2001), 220, bezeichnet die Broschen ebenfalls als *amorini*.

¹⁷ RDK III., 428-433; LCI I., 634 f., III. A. b. Die blaue Farbe des Gewandes Henrietta Marias könnte auf den Himmel verweisen, vgl. Arthur K. Wheelock Jr., *Vermeer: das Gesamtwerk*, Stuttgart und Zürich 1995, 190 zu Nr. 20.

¹⁸ Millar (1958-60), 227, Nr. 46; *id.* (1963), 102, Nr. 159. Auf Van Dycks *Maria mit Kind und zwei Stiftern* im Louvre trägt Maria eine ähnliche Brosche mit einem geflügelten Engelsköpfchen, Brown und Vlieghe, 220, Nr. 57.

Marias. In der Mitte der Brust sitzt eine große Brosche mit einem geflügelten Kopf, einem Cherub. Durch die Identifizierung mit der hl. Agnes ist der religiöse Kontext des Bildes deutlich. Er wurde durch die Hängung in Karls I. Sammlung unterstützt.

Der Jungfrau Maria, Namenspatronin der Königin und der Tochter Buckingham's, war die Kapelle in Somerset House geweiht. Sie wurde am 8. oder 10. Dezember 1635 nach dreijähriger Bauzeit von Inigo Jones eingeweiht und konnte sich des Ansturms der Gläubigen kaum erwehren. Vater Cyprien de de Gamache berichtete von Wartezeiten bis zu drei Stunden vor den Beichtstühlen.¹⁹ Der Altar der Kapelle war ein Meisterwerk François Dieussarts. Sieben Reihen von Wolken in perspektivischer Verkürzung und 200 Engel schmückten den Aufbau. Weitere Wolkenkränze umgaben das Sakrament, in denen zahllose Engel sangen, musizierten, Weihrauch schwenkten oder auf das Sakrament deuteten. Der innerste Kreis enthielt Cherubim und Seraphim, die von goldenen Lichtstrahlen umgeben waren.²⁰ Diese Anordnung erinnerte an Darstellungen der Immaculata, wie etwa auf der Frontispiz von Henry Hawkins' *Partheneia Sacra* von 1633. Hier umrunden Engel und Cherubim die Jungfrau in einem Strahlenkranz.²¹

Gemäß der Heiratsvereinbarungen leitete eine Gruppe französischer Kapuzinermonche die Kapelle. Der französische Botschafter, der Marquis de Fontenay-Mareuil, hatte die zwölf Mönche im März 1630 nach England begleitet, von denen acht in Henrietta Marias Kapelle dienten. Vor der Eröffnung der neuen Kapelle benutzte die Königin jene für die spanische Infantin in St. James's. Karl I. und die französischen Verhandlungspartner hatten die Mönche gewählt, weil sie als ruhig und taktvoll galten, einen zweiten Eklat mit französischem Gefolge wollte man vermeiden.²² Die Kapuziner waren ein im 16. Jahrhundert gegründeter Zweig des Franziskanerordens, der missionarisch arbeitete und vom Neoplatonismus sowie den Schriften des hl. Franz von Sales beeinflusst war. Im Unterschied zum höfischen Neoplatonismus verehrten sie die Jungfrau Maria, deren vollendete Tugend und Schönheit die himmlische Liebe entfachte und die Seele zu Gott führte. Ebenso konnten nach ihrer Vorstellung schöne und tugendhafte Frauen in der *imitatio* Mariens die Seelen ihrer Männer zur Liebe Gottes erwecken.²³ Henrietta Maria verehrte den hl. Franz von Assisi und wurde Mitglied der Bruderschaft. Einer der wichtigsten Vertreter des Ordens, Zacharie de Lysieux, diente ihr zeitweilig als Kaplan und widmete ihr 1637 sein Werk *La Philosophie Chrestienne*.²⁴ Da Franz von Assisi durch einen Seraphen stigmatisiert wurde, einen Engel ähnlich den Cherubim, wurden die Franziskaner als seraphischer Orden bezeichnet. Die Broschen am Kleid der Königin könnten daher - dies muß jedoch Vermutung bleiben - auf ihre Verbindung zu den Kapuzinern, ihre Verehrung des hl. Franziskus und der Jungfrau Maria sowie auf ihre Hoffnung auf eine Konversion Englands zum katholischen Glauben hindeuten.

¹⁹ Birch (1848), 314.

²⁰ Birch (1848), 311 ff., Veevers, 166. S. auch o., 223, Anm. 23.

²¹ Veevers, 100, Abb. 9.

²² Bone, 74; Veevers, 92.

²³ Veevers, 92 ff.

²⁴ Birch (1848), 316; Veevers, 93.

In gleicher Weise ließen sich von Van Dyck auch *Anne Crofts, Herzogin von Cleveland*, und eine *unbekannte Dame* porträtieren.²⁵ Anne Crofts steht hinter einer Brüstung und hält mit beiden Händen weiße und rote Rosen. Es finden sich kleinere Abweichungen im Schmuck, wie etwa der Gürtel und die große Brosche an der Brust. Die Bildung der Locken jedoch, die das Gesicht rahmen, stimmt bis auf die Haarfarbe mit dem Porträt *Henrietta Marias* überein. Die Frisur der unbekanntenen Dame unterscheidet sich vom Bildnis *Henrietta Marias*, auch hängt keine Perle von Ihrer Halskette. Ein Porträt Adriaen Hannemans von *Amalia, Gräfin von Hessen-Kassel* von 1656 im Schloß Marienburg, Hannover, scheint ebenfalls von Henrietta Marias Bildnis abhängig zu sein. Hier wurde ein Brunnen links ergänzt und die Haltung der linken Hand verändert.²⁶

6. Henrietta Maria, ca. 1638-39 (Privatbesitz)

74

Henrietta Maria steht nach links gewandt und schaut zum Betrachter. Ihre Arme sind vor dem Körper ineinander gelegt, von ihrem linken Arm hängt ein Kranz einfacher, alternierender roter und weißer Rosen. Sie trägt ein weitgeschnittenes, helles Gewand, das am Ausschnitt und an den Ärmeln mit kleinen blumenartigen Knöpfen besetzt ist. Am Ärmel sind diese Knöpfe durch eine dünne goldene Kette verbunden. Über ihre linke Schulter fällt bis über den rechten Arm eine feine bräunliche Stola mit einem Goldrand. Der Hintergrund ist ebenfalls bräunlich und undifferenziert, eine Krone ist auf der Abbildung nicht zu erkennen.

Öl auf Leinwand
103,5 x 81,75 cm
18. Jahrhundert
Privatsammlung,
Schweden

Dieses von Larsen als Original publizierte Bild ist wahrscheinlich eine Kopie des 18. Jahrhunderts. Nach Mitteilung des Doerner-Institutes München fand sich im Grün wie im Blau Berlinerblau. Dieses synthetische Blaupigment wurde 1969 durch Dr. Hermann Kuhn mikroskopisch und mikrochemisch nachgewiesen, was eine Entstehung nach 1704 belegt. Erste Nachweise dieses Pigments liegen für den holländischen Raum in den Jahren nach 1720.¹ Neben diesem eindeutigen Ergebnis der Pigmentanalyse sprechen

²⁵ Millar (1982), 75, Nr. 31; Larsen (1988), II., 376, Nr. 959. Vgl. das Porträt der *Catherine Bruce, Herzogin von Dysart*, das eine ähnliche Haltung zeigt. Larsen (1988), II., 485, A221/1. S. auch Gordenker in Vlieghe (2001), 225 Anm. 27 mit weiteren Beispielen für ein ähnliches Kostüm.

²⁶ ter Kuile (1976), 89, Nr. 38, Abb. 78. Vgl. auch Adriaen van de Werffs *Bildnis einer jungen Dame* von 1682, Gaechtgens, 400, Nr. 136.

¹ Larsen (1988), II., 341, Nr. 871, gibt als Provenienz die Sammlung Cook, Richmond, und die des Kunsthändlers Rudolf Beckers, Düsseldorf, an, vgl. *Apollo* 80 (August 1964), vii. Bei dem in der Sammlung Cook als Henrietta Maria bezeichneten Bild handelte es sich um ein Porträt der *Cecilia Crofts*. Es ist nicht mit dem Gemälde identisch, das 1964 in Düsseldorf war und sich nun in Schweden befindet. O. Kronig, *A Catalogue of the Paintings at Doughty House Richmond & elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook Bt Visconde de Monserrate. II. Dutch and Flemish Schools*, Hg. Herbert Cook, London 1914, 32, Nr. 251, Taf. X.2; *Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Surrey, in the Collection of Sir Herbert Cook, Bart*; London 1932, 35, Nr. 251 (48). Die Sammlung Cook wurde 1948-51 im Holburne Museum, Bath, gezeigt und von Sotheby's am 25. Juni 1958 verkauft. Das Porträt war nicht in Bath, nach freundlicher Auskunft von Barbara Milner, und auch nicht im Verkauf. Das von M. Rogers publizierte Bildnis der *Cecilia Crofts* in Weston Park ist erstmals 1735 nachweisbar, Rogers in Howarth (1993), 222. – Kopien befinden sich in der Sammlung Verulam, Gorhambury; in Oxford, Poole, II., 118 f., Nr. 29; und im Kunsthandel: Christie's 17. Mai 1957 (166), dasselbe Bild Sotheby's 9. Dezember 1959 (105) aus den Sammlungen R. Dooyes, P. Fischer und M. Wentworth. – Ich danke Bruno Heimberg und Andreas Burmester für die Erlaubnis, das Ergebnis der Pigmentanalyse publizieren zu dürfen, auch danke ich Herrn Burmester und Jan Schmidt für eine Diskussion des Untersuchungsberichtes und des Röntgenbildes.

auch die Abweichungen vom üblichen Schema der Darstellung Henrietta Marias gegen die Autorschaft Van Dycks. Die Form der Stirnlocken kommt so auf keinem ihrer Porträts vor. Die Nase ist an der Spitze zu flach, die Brauen sind zu stark, der Mund ist zu klein und die Augen sind an der Lidfalte und im äußeren Winkel in einer Weise verschattet, die sich sonst bei Van Dyck nicht findet. Auch sind die Perlen der Halskette zu klein, die Finger zu dünn und zu steif. Allerdings erscheinen ähnliche hauchdünne, golddurchwirkte Schals auf zahlreichen Porträts Van Dycks der späteren englischen Zeit, auch für einen Besatz mit Knöpfen finden sich Vergleiche.² Es ist daher zu vermuten, daß es sich hier um eine Kopie nach einem verlorenen Original Van Dycks handelt und nicht um eine spätere Neuschöpfung.

Das auffälligste Motiv des Porträts ist der Rosenkranz. Rosenkränze haben in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen Symbol- oder Attributcharakter. Heinrich VII. begründete nach dem Ende der Rosenkriege die Tudordynastie und vereinte so die Embleme der einst verfeindeten Häuser Lancaster und York, die rote und die weiße Rose. Jakob I. als der Vereiniger Englands und Schottlands verglich sich häufig mit Heinrich VII. Auf Rubens' Deckengemälde für das Banqueting House findet sich eine Kartusche mit dem königlichen Wappen, von dem eine Girlande aus roten und weißen Rosen weht. Fredlund verwies auf einen Londoner Festzug von 1613, in dem die allegorische Gestalt der vollkommenen Liebe einen Kranz roter und weißer Rosen trug, „the antient witness of peace, love, and union, wherein consists the happinesse of this Land.“³ Als dynastisches Symbol erscheint die Rose auf zahlreichen Porträts, so etwa auf Van Dycks Turiner Bild der *drei ältesten Kinder Karls I.*⁴ Henrietta Maria, die im neoplatonischen Kult am Hof als Verkörperung von Liebe und Schönheit gefeiert wurde, könnte hier als Garantin für Englands Frieden durch die Sicherung der Dynastie der Stuarts dargestellt sein.

Die bei Plinius überlieferte Geschichte des griechischen Malers Pausias, der sich in die Kranzbinderin Glycera verliebte und sie porträtierte, stellte Rubens in einem Gemälde des Ringling Museums in Sarasota dar. Francis Junius erwähnte sie in *De Pictura Veterum* von 1637, das Van Dyck kannte. Rogers vermutet, Van Dyck sei durch diese Textstelle angeregt worden und habe das Bildnis der *Cecilia Crofts*, das wohl in Anlehnung an das Porträt *Henrietta Marias* entstand, als Echo auf das berühmte Werk des Pausias konzipiert.⁵ Kurtisanen, die Göttinnen Flora und Venus wurden ebenfalls häufig mit Blumenkränzen dargestellt.⁶

Im religiösen Bereich spielten Blumen- und Rosenkränze eine große Rolle. Auf Van Dycks Gemälde der *Mystischen Vermählung der hl. Katharina* hält Maria einen Blumenkranz aus Rosen und Narzissen für die

² Vgl. z.B. Millar (1982), 25, Abb. 26; 73 f., Nr. 29; 83, Nr. 40; 83 ff., Nr. 41; 92 f., Nr. 51; 95 f., Nr. 56.

³ Zit. nach Fredlund, 49.

⁴ Millar (1982), 60 f., Nr. 18.

⁵ Plinius, *Hist. Nat.*, 35, 125; zu Rubens vgl. Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart und Berlin o.J., 67. Rogers in Howarth (1993), 222.

⁶ Vgl. das Bildnis einer *unbekannten Dame* von Anthonis Mor im Prado, Hearn, 61 f., Nr. 21.

Braut.⁷ Auf seinem Bild *Maria als Fürbitterin* wird sie selbst mit einem Kranz aus roten Rosen bekrönt.⁸ Der Rosenkranz war Attribut der hl. Rosalie, von der Van Dyck in Palermo eine Reihe von Gemälden und eine Stichfolge anfertigte.⁹ Für katholische Gläubige waren Rosenkränze als Gebetschnur in Form geschlossener Ketten mit kunstvoll gearbeiteten Perlen von höchster Bedeutung. Ihre Länge variierte, die Anzahl der Perlen richtete sich nach den Lebensjahren Christi und Mariens sowie deren Wunden und Schmerzen.¹⁰ Am Rosenkranz zählte man die vorgeschriebene Anzahl Vaterunser und Ave Mariae ab, das Rosenkranzgebet, er war ein wichtiges Hilfsmittel der meditativen Andacht und Buße. Rosenkranzbruderschaften verbreiteten diese Form des Gebets. Nach der Schlacht von Lepanto 1571 wurde das Rosenkranzfest am 7. Oktober eingeführt. Die Rosenkranzmadonna war seit Dürer vor allem in den gegenreformatorischen Jahrzehnten um 1600 ein beliebter Bildgegenstand. Sie wurde von Caravaggio, Guido Reni, Rubens und auch von Van Dyck gemalt.¹¹

Henrietta Maria hatte im August 1636 ein Geschenk des Papstes erhalten, das Rosenkränze aus Aloe, Achat und Büffelhorn enthielt, das zu kunstvollen Gemmen in Medaillonform gearbeitet war.¹² Die im Dezember 1635 eröffnete Kapelle in Somerset House wurde zum Zentrum einer von Henrietta Maria geleiteten Erzbruderschaft des Heiligen Rosenkranzes, für welche die Kapuziner die Erlaubnis des Papstes eingeholt hatten. Jeden Samstag wurden in der Kapelle Litaneien zu Ehren Marias gesungen und gemeinsame Rosenkranzgebete gesprochen, am ersten Sonntag eines jeden Monats gab es aufwendige Prozessionen der Mitglieder. Sie sollten bewußt Aufmerksamkeit erregen und die Engländer zur Konversion animieren.¹³ Möglicherweise wollte Henrietta Maria mit dem Kranz aus roten und weißen Rosen auf die Bruderschaft und die Verehrung der Jungfrau Maria hinweisen und Interesse wecken. Vielleicht hoffte sie, schließlich im Betrachter einen Übertritt zum katholischen Glauben zu bewirken. Die Unverfänglichkeit des Blumenkranzes, der auch als Symbol der englischen Monarchie oder als Hinweis auf die Schönheit der Königin verstanden werden konnte, bot den Puritanern keine Möglichkeit zur Kritik an einer papsttreuen Ikonographie.

Diese Interpretation wird durch zwei weitere Porträts Van Dycks mit Rosenkränzen gestützt. *Catherine Howard, Lady d'Aubigny*, ist auf ihrem Bild in Washington im Profil über ihre rechte Schulter blickend dargestellt, in der erhobenen rechten Hand hält sie einen Kranz roter und weißer Rosen. Ein ähnlicher dünner Schal wie bei Henrietta Maria fällt über ihre rechte Schulter.

⁷ Wheelock und Barnes, 224, Nr. 55. Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Totowa und Montclair 1983, 58, deutete einen Blumenkranz als Symbol der Unschuld.

⁸ Wheelock und Barnes, 204, Nr. 47.

⁹ Sterling; Zirka Zaremba Filipczak, „Van Dyck's 'Life of St. Rosalie'“, *Burlington Magazine* 131 (1989), 693-698. Der Legende nach hielt St. Rosalie einen Rosenkranz, als sie starb.

¹⁰ Gerd Heinz-Mohr und Volker Sommer, *Die Rose. Entfaltung eines Symbols*, München 1988, 148.

¹¹ Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971, 64-69, 187-199, Nr. 93; Friedländer, Taf. 39; *Guido Reni 1575-1642*, Kat. Ausst. Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5. 9. - 10. 11. 1988, 20 f., Nr. 6; Kat. München, 443, Nr. 331; Larsen (1988), II., 181, Nr. 448. S. auch Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest ²1974, 522-530.

¹² Green, 30, Panzani vom 25. August 1636.

¹³ Veevers, 95.

Sie trat bei ihrer Heirat mit Lord George Stuart, Seigneur d'Aubigny, zum Katholizismus über.¹⁴ *Mary Ruthven*, seine eigene Frau, stellte Van Dyck mit einem Rosenkranz als Gebetschnur dar. Sie hebt ihn von ihrem linken Arm und läßt ihn über die Finger der rechten Hand gleiten, damit das Kreuz deutlich zu sehen ist. J. D. Stewart deutete auch das Eichenlaub in ihrem Haar als Attribut Marias, ihrer Namenspatronin.¹⁵ Zwei weitere Porträts Henrietta Marias von unbekanntenen Künstlern, die durch Van Dycks Bildformen angeregt wurden, werden ergänzend kurz vorgestellt. Drei oder vier Kopien sind bekannt von einem Bildnis *Henrietta Marias* mit einer Pelzstola über ihrer linken Schulter. Links auf einem Tisch befindet sich die Krone.¹⁶ Der Kopf folgt ihrem Porträt für Kardinal Barberini, die rechte Hand jenem für Karls I. Schlafgemach. Die Rose, die sie in der Linken vor ihren Leib hält, ähnelt der Blume auf dem Bild in San Diego. Offenbar wurden hier einzelne Elemente aus Van Dycks Porträts versatzstückhaft zu einem neuen Werk zusammengesetzt. Eine ähnliche Pelzstola findet sich auf einem halben Dutzend Bildnissen der Damen des englischen Adels.¹⁷

32 Van Dycks *Bildnis der Familie Karls I.* beeinflusste möglicherweise die Kopfform einer interessanten Komposition mit der Königin als hl. Katharina. Einige Kopien im Brustbildformat und eine 1649 datierte Miniatur Matthew Snellings in Alnwick sind erhalten.¹⁸ Henrietta Maria blickt in einem roten Kleid über ihre rechte Schulter, über die ein grünes Tuch fällt. Die sonst üblichen Locken auf der Stirn fehlen, auf dem Hinterkopf sitzt eine kleine Krone. Henrietta Maria hält auf manchen Kopien mit der rechten Hand des Rad der hl. Katharina. Eng verwandt ist die Darstellung Henrietta Marias auf Jean Nocrets *Familienbild Ludwigs XIV.* in Versailles und ein knielanges Porträt, das sie stehend nach rechts zeigt. Ihre linke Hand hebt das grüne Tuch an, das hier in Ellenbogenhöhe schwebt, die Rechte nimmt eine Rose aus einer Schale voll Obst und Blumen.¹⁹ Susan Sykes verwies auf die Porträts als hl. Katharina. Henrietta Maria war am 25. November, dem Festtag der Heiligen geboren und sammelte Gemälde mit deren Darstellung.²⁰ Während Van Dyck sie nie in der Rolle einer Heiligen oder einer historischen

¹⁴ Larsen (1988), II., Nr. 819 a. Eine Miniatur nach diesem Bild von Petitot ist im Victoria und Albert Museum. Rogers in Barnes und Wheelock, 270. Weitere Beispiele bei Filipczak in Wheelock und Barnes, 68, Anm. 52. Sie deutet die Kränze als Anspielung auf die Schönheit der Dargestellten.

¹⁵ Stewart in Wheelock und Barnes, 72.

¹⁶ In der Sammlung H. Cavendish, Holker Hall, 122 x 99 cm; in einer Baseler Privatsammlung, vielleicht ehem. Sammlung Radziwill, Paris, 140 x 110 cm; Welbeck Abbey, C. Fairfax Murray, *Catalogue of the Pictures Belonging to his Grace the Duke of Portland, at Welbeck Abbey, and in London*, London 1894, 154, Nr. 539.

¹⁷ Vgl. Larsen (1988), II., 381, Nr. 972; 320, Nr. 813; 309, Nr. 781; 396, Nr. 1012; 302, Nr. 762; 378, Nr. 964. Vgl. auch ter Kuile (1976), Abb. 49, 61, 63.

¹⁸ Die Kopien sind in der Sammlung Saumarez, Shrubland Park, 72 x 63,5 cm; in der Sammlung Baroda; in Audley End, 76 x 63,5 cm; in Gripsholm, *Katalog över Statens Porträtssamling på Gripsholm. I. Porträtt Före 1809*, Stockholm 1951, 231, Nr. 1744; in den Joseph Guttman Galleries, Los Angeles; in Versailles, Constans, I., 337, Nr. 1912; II., 588, Nr. 3327, „nach Lely“, und im Kunsthandel, Christie's, 14. Juli 1978 (9), 73 x 61 cm; 7. Februar 1991 (159), 39,5 x 31 cm, Anthony Russell zugeschrieben. Zur Miniatur s. Foster, 214, Abb. VI., 215; Kat. Edinburgh, Nr. 122.

¹⁹ Zu Nocret s. Constans, II., 685, Nr. 3852; Thierry Bajon, *La Peinture à Versailles. XVII^e siècle*, Paris 1998, 124; und o., 62, Anm. 34. Das Porträt ist im Kunsthandel und stammt aus der Sammlung Ashburnham, Sotheby's 15. Juli 1953 (149), 18. Oktober 1989 (208). Die ein Schultertuch anhebende Geste findet sich oft bei Van Dyck, vgl. z. B. Millar (1982), 85, Nr. 42.

²⁰ Sykes (1986), 66 f., s. auch o., 131.

Gestalt porträtierte, ließ sich Henrietta Maria später als hl. Elizabeth von Portugal mit Anna von Österreich als Helena für die heute zerstörte Kirche Notre Dame de Bonne Nouvelle in Paris darstellen.²¹

F. Die Porträts für Bernini

I. Karl I. in drei Ansichten, 1635 (Windsor Castle)

75

Karl I. zeigt sich in Profil, Frontal- und Dreiviertelansicht vor einem grau-blauen Hintergrund aus Wolken. Er trägt auf jeder seiner Darstellungen im Brustformat ein anderes Gewand: Links ein schwarzes, in der Mitte ein rotes und rechts, wie eine Mischung der beiden linken Gewänder, ein malvenfarbenes. Der *Lesser George* hängt an einem breiten, hellblauen Seidenband, darüber fällt ein breiter Kragen aus Nadelspitze. Die beiden rechten Spitzenkragen haben identische florale Motive, der linke abstrakte Volutenornamente. Auf der Profildarstellung hängt Karl I. den linken Daumen in das Ordensband, rechts hält er mit der rechten Hand seinen Mantel vor die Brust. Auf den Ärmel ist der Stern des Hosenbandordens gestickt. Karl I. blickt auf allen drei Darstellungen geradeaus und hat einen ruhigen, entspannten Gesichtsausdruck.¹

Öl auf Leinwand
84,5 x 99,7 cm
1635
H. M. Elizabeth II.,
Windsor Castle
RCIN 404420

Van Dyck schuf dieses Porträt als Vorlage für eine Büste Berninis. Die große Sorgfalt, mit der er dieses Gemälde gestaltete, auf dem nichts als die Züge des Königs notwendig gewesen wären, wurde als der Wunsch gedeutet, die Künstler und Kenner in Rom zu beeindrucken.² Tatsächlich entstand die ungewöhnliche Form des Tripleporträts aus dem Paragone, dem Wettstreit um den Vorrang von Malerei oder Skulptur. Van Dycks Vorbild war Lorenzo Lottos Wiener *Goldschmied* von etwa 1530, der sich als Tizian in Karls I. Sammlung befand.³ Stärker als bei Karl I. wird hier der Eindruck der Mehransichtigkeit erweckt. Durch die halbe Rückenansicht rechts beschreibt der Dargestellte im Bild fast einen Kreis, damit der Betrachter ihn von verschiedenen Seiten studieren kann.⁴ In den zwei Vorlesungen Benedetto Varchis von 1546 argumentierte Cellini, die Plastik habe gegenüber der Malerei den Vorzug, dem Betrachter mehrere statt nur einer Ansicht zu bieten.⁵ Den Gegenbeweis hatte Tizian schon 1511 mit *La Schiavona* angetreten, auch der *Goldschmied* ist in diesem Zusammenhang zu sehen.⁶ Van Dyck ging es weniger um die simultane Wiedergabe mehrerer Ansichten, die als Vorlage für Bernini gefordert war. Er wollte beweisen, daß die Farben der Malerei die Lebendigkeit des Modells besser darstellen konnten als weißer Marmor. Zwar betonte er gemäß seines Auftrags die Knochenstruktur des Gesichts und der Hände, es schimmern jedoch Venen und Adern durch die Haut und lassen das Inkarnat wie aus Fleisch und Blut erscheinen.⁷

76

²¹ Friedrich B. Polleross, *Das Sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildnistypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988, I., 336, II., Nr. 502, Abb. 158.

¹ Zu Provenienz und Kopien s. Millar (1963), 96 f., Nr. 146; Wheelock und Barnes, 288 f., Nr. 75.

² Millar (1972), 63, zu Nr. 86.

³ Cust (1909), 338, wies zuerst auf dieses Bild. S. Keisch, 207, mit weiterer Literatur.

⁴ Keisch, 207.

⁵ Keisch, 208 f.; Wheelock und Barnes, 290, Anm. 1.

⁶ Keisch, 211; Boehm, 133; Wethey II., 139, Nr. 95. S. auch *Bilder vom Menschen ...*, 155.

⁷ S. auch Law, 61; und Max Rooses, *Fünfzig Meisterwerke von Anton van Dyck*, übers. E. F. Kossmann, Leipzig 1900, 99.

Bernini frustrierte dieses Problem, wie es die Tagebücher des jungen Nicholas Stone belegen, der Bernini am 22. Oktober 1638 im Rom traf: „I conclude that it is the impossible thinge in the world to make a picture in stone naturally to resemble any person.“⁸

Van Dyck nimmt jedoch nicht nur Bezug auf den Wettstreit mit seinem italienischen Konkurrenten, er bezieht auch zu gattungsspezifischen Problemen Stellung. Die dreifache Darstellung derselben Person auf einer Leinwand erscheint auf den ersten Blick wie eine Gruppe. Die starr geradeaus gerichteten Augen schauen jedoch beziehungslos aneinander vorbei, was dem Dargestellten nach Keisch etwas geisterhaftes verleiht.⁹ Die Unmöglichkeit der gleichzeitigen Wahrnehmung einer Person von verschiedenen Seiten, sofern sie nicht gespiegelt ist, stellt den Standort des Betrachters und den Bildraum in Frage. Van Dyck löste diese Schwierigkeit durch einen Hintergrund aus Wolken. Der Raum bleibt offen, die unruhige Struktur verleiht dem Gemälde zusätzlich den Eindruck von Lebendigkeit. Die auf das Seidenband abgestimmte Farbigekeit faßt alle Bildelemente zu einer harmonischen Einheit zusammen.¹⁰

9, 60 Wie im Louvre und in Dresden ist Karl I. ohne Insignien dargestellt. Obwohl dies kein offizielles Staatsporträt war, würde es die Vorstellung von Karl I. in Rom bestimmen. Van Dyck benutzte daher die kostbaren Materialien der Gewänder und der Spitze,¹¹ um den hohen Stand des Dargestellten zu unterstreichen. Die Geste der rechten Hand erscheint häufig auf Porträts. Nach Raupp weist sie auf das Herz als Sitz des Intellekts und bezeichnet so die geistigen Fähigkeiten als Ausdruck des humanistischen Selbstverständnisses des Dargestellten. Gleichzeitig betont sie die Emotionen und gilt als Bekenntnis- und Beteuerungsgestus.¹² Die linke Hand ähnelt der
76 des *Goldschmieds* von Lotto. Das Motiv des eingehängten Fingers findet sich bei Darstellungen mittelalterlicher Herrscher wie dem *Bamberger Reiter*, der *Reglindis* in Naumburg oder bei *Herodes und Herodias* in Reims. Ob Van Dyck mit diesem Motiv sakraler Plastik vertraut gewesen ist, und ob hier ein

⁸ Spiers, 171. Selbst den Papst würde niemand mehr erkennen, so Bernini weiter, wenn er sein Gesicht weiß färbe. Einer der Gründe, weshalb Bernini den Auftrag Thomas Bakers annahm, war die Gewißheit, daß die Büste nach England gehen würde, „that they might see the difference of doing a picture after the life or a painting“; zit. nach Spiers, 170. Bernini wollte nicht noch eine Büste nach einem Gemälde anfertigen, und sei es von Raffael. S. auch Hazard, 410, zur Lebendigkeit von Porträts. Zu Baker s. Lightbown (1981), 453 ff.; MacLagan, 56 ff.; Wittkower (1966), 208, Nr. 40; Winter, 204.

⁹ Keisch, 218.

¹⁰ Keisch, 216. G. Boehm, 129 ff., bes. 135, sieht Mehrfachbildnisse als Synkrisis, als Vergleich mit sich selbst. Die Ansichten wetteifern miteinander und setzen eine wechselseitige Charakterisierung in Gang, die den Dargestellten steigere und ihm eine besondere Nachdrücklichkeit verleihe. Vgl. auch die Diskussion um Mannigfaltigkeit und die drei Standardansichten eines Gesichts bei Lodovico Dolce, *Aretino oder Dialog über Malerei* [1557], übers. Cajetan Cerri, eingel. R. Eitelberger v. Edelberg, Wien 1871, 59 f.

¹¹ Die rechte Spitze erscheint auch auf anderen Porträts Van Dycks, vgl. Wheelock und Barnes, 259 f., Nr. 66; Glück (1931), 441; Larsen (1988), II., 309, Nr. 778; 328, Nr. 837; Millar (1963), 100, Nr. 153. Ein vergleichbares Exemplar ist im Victoria and Albert Museum, Marie Schuette, *Alte Spitzen. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, Berlin 1914, 235, Abb. 171; vgl. auch von Boehn (1928), 8. Die Spitze ähnelt den Entwürfen Bartolomeo Danielis, ist jedoch mit keinem identisch, vgl. Santina M. Levey, *Lace. A History*, London 1983, 29, Anm. 3, Abb. 112, S. auch 23-28 und Abb. 172. Zur Spitze s. auch F. Nevill Jackson, „Lace of the Vandyke Period“; *Connoisseur* 2 (1902), 106-115; Pat Earnshaw, *Lace in Fashion from the sixteenth to the twentieth centuries*, London 1985, 28 ff.

¹² Raupp, 108 ff. S. auch Mauquoy-Hendrickx, Abbn. 1 II. und 84 II.

ikonographischer Hinweis auf die Königswürde Karls I. vorliegt, muß offen bleiben. Wheelock sah Verwandtschaften zu Darstellungen Christi und der Trinität, die er mit Karls I. Gottgnadentum verband.¹³

Die Quellenstudien Lightbowns klärten die Geschichte der Berninibüste, die laut Cust „may be said to begin in legend and to end in mystery.“¹⁴ Porträtbüsten waren bis zu diesem Zeitpunkt in England unbekannt. Der Auftrag wurde von Henrietta Maria erteilt, da Papst Urban VIII. jeden Kontakt mit dem Häretiker Karl I. ablehnte.¹⁵ Der erste Hinweis auf die Büste findet sich in einem Brief vom 13. Juni 1635 mit der Nachricht, der Papst habe Bernini die Erlaubnis erteilt, Karl I. zu porträtieren.¹⁶ Berninis Sohn Domenico publizierte einen Brief Karls I. vom 17./27. März 1635 an Bernini, es werde bald ein Gemälde mit seinen Zügen unterwegs sein.¹⁷ Ein weiterer Brief Panzani an Kardinal Barberini vom 17./27. April 1635 könnte sich ebenfalls auf das Gemälde beziehen: „Perche la Regina fa fare il Ritratto del Re per darmelo da presentare à S. S.¹⁸ il Re ha tenuto seco discorso del modo di farlo, se in profilo, ò in prospettiva.“ Karl I. hatte sich offenbar zu diesem Zeitpunkt, zwei Monate vor der päpstlichen Erlaubnis, noch nicht entschieden, Lottos *Goldschmied* als Vorbild zu nehmen.¹⁸ Die Gewißheit, das Porträt würde dem Papst gezeigt werden, bestätigt die Annahme, Van Dyck habe die römischen Mäzene beeindrucken wollen. Zwölf Jahre nach seinem in Rom entstandenen Meisterwerk *Kardinal Guido Bentivoglio*, heute im Palazzo Pitti, demonstrierte das Dreifachporträt des britischen Königs erneut Van Dycks virtuosens und technisch ausgereiften, an Tizian geschulten Stil.

76

Am 25. August 1636 schrieb Panzani, die Büste näherte sich ihrer Vollendung.¹⁹ Es dauerte jedoch bis zum Mai 1637, bis sie nach England geschickt werden konnte. Nach einer abenteuerlichen Reise erreichte sie am 27. Juli 1637 Oatlands, wo das Königspaar sie mit Begeisterung empfing.²⁰

¹³ Erich Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, Tafn. 79 und 101; Otto von Simson, *Propyläen Kunstgeschichte. Das Mittelalter II*, Berlin 1990, Abb. 74. Wheelock und Barnes, 290 und 308, Anm. 8.

¹⁴ Cust (1909), 337.

¹⁵ Marsden in Roberts (1999), 36. Lightbown (1981), 450. Zu Karls I. religiösen Überzeugungen s. Havran (1983), 204 f.; Sharpe (1989), 328, Anm. 196.

¹⁶ Panzani an Kardinal Barberini: „A questo proposito il Montagu mi disse, che il Re a restato sopra modo sodisfatto della licenza, che il Papa ha data al Bernino di far la statua de questo Re, essendo massime simile gratia stata negata ad altri principi.“; zit. nach Lightbown (1981), Anm. 4.

¹⁷ „... Oude Noi avidi di partecipare qualche parti di vostra così rara virtute animati ancora dalla vostra bontà ci siamo mossi, come facciamo, a domandarvi, che vi vopliate compiacere vi maderemo subito, che saremo certi della vostra buona intenzione ...“; zit. nach Frascchetti, 110. D. Bernini datierte ihn 1639, Frascchetti, 110, auf 1636 und Lightbown (1981), 442, auf 1635. Die Büste wurde im August 1636 als fast vollendet beschrieben. Da es unwahrscheinlich ist, daß innerhalb von fünf Monaten das Gemälde nach Rom geschickt und die Büste vollendet wurde, ist Lightbowns Vorschlag plausibel.

¹⁸ PRO 31/9 17 (B), 17/27. April 1635, 328.

¹⁹ „Il Sig.^{no} Giorgio ha significato alla Regina, che l'opera del Cau.^{no} Bernino era a buon termine, et ella disse con allegrezza di uolerlo scriuere al Re“; zit. nach Lightbown (1981), Anm. 8.

²⁰ Lightbown (1968), 219; *id.* (1981), 450. Zu John Evelyns Bemerkung über Berninis „Ecco il volto funesto!“ s. Walpole (1888), 270; Lightbown (1981), 444; Wiemers (1987-88), 259 und s. o., 50 f., Anm. 40. Zu den unterschiedlichen Versionen der Legende von gewissen Malen oder Blutflecken, die sich auf der Büste befunden haben sollen, s. Cust (1900), 107; Lightbown (1981), 445. Die Büste wurde aus Greenwich verkauft und war dort möglicherweise in einer Nische aufgestellt, s. John Bold, *Greenwich. An Architectural History of the Royal Hospital for Seamen and the Queen's House*, New Haven und London 2000, 65.

Zwei Jahre später erhielt Bernini seine Bezahlung in Form eines Diamantrings.²¹ Die Vermutungen, es habe sich bei der Büste um ein Geschenk des Papstes mit dem Zweck der Bekehrung Karls I. zum Katholizismus gehandelt, konnten von Lightbown widerlegt werden.²² Hinweise, die das Mißtrauen der Puritaner erregen konnten, wurden während der Verhandlungen vermieden, die ausschließlich von Henrietta Maria geführt wurden.²³ Die Königin wollte sich kurz darauf ebenfalls von Bernini porträtieren lassen. Verzögerungen und der Bürgerkrieg verhinderten das Projekt.²⁴

Die Büste Karls I. ist bis 1698 nachweisbar.²⁵ Am 4. Januar 1698 brach in Whitehall, wo sie sich befand, ein Feuer aus, das den Palast vernichtete.²⁶ Seitdem fehlt von der Büste jede Spur. Ihr Aussehen, das man bisher in einer Büste in Windsor Castle wiedergegeben glaubte,²⁷ ist nun zumindest für das Gesicht durch Gipsabgüsse belegt, die wahrscheinlich von der Berninibüste stammen.²⁸

II. Die Porträts Henrietta Marias, 1637 und 1638 (Memphis Brooks Art Museum; Windsor Castle)

77, 78, 79

Öl auf Leinwand
64,1 x 48,3 cm
1637
Memphis Brooks
Museum of Art,
Memphis Park
Commission
Purchase,
Inv. Nr. 43.40

Die drei einzelnen Porträts Henrietta Marias für Bernini zeigen sie frontal und von beiden Seiten im Profil.¹ Sie trägt auf allen Bildern ein weißes Kleid, die breite Spitze am Ausschnitt fehlt auf der frontalen Ansicht. Hier fehlt ebenfalls das dünne Tuch, das auf dem Profil nach links gold-bräunlich gefärbt und um den linken Oberarm und die rechte Schulter geschlungen ist. Auf dem Profil nach rechts liegt es um beide Schultern und ist von heller, gelblich-weißer Farbe. Das Kleid ist auf dem frontalen Bildnis mit Perlen am linken Ärmel geschmückt, mit einem großen Kreuz in der Mitte der Brust

²¹ Lightbown (1981), 449 f.

²² So bei MacLagan, 63; Millar (1963), 96; Wittkower, 14.

²³ Lightbown (1981), 450 f. Zu Karl I. und Rom s. Albion, *passim*, und Appendix I, 393-401.

²⁴ Vgl. das folgende Kapitel. François Dieussart führte 1640 eine Büste nach den Porträts Van Dycks aus, die einzige bekannte Büste Henrietta Marias. Sie ist heute in Kopenhagen, Avery, 70, 69 Abb. 5. S. auch Wheelock und Barnes, 308, Anm. 14. Auch Arundel sandte ein Porträt Van Dycks nach Rom, um danach ein Relief anfertigen zu lassen, *ibid.*, 291 f., Nr. 76.

²⁵ Cust (1909), 339.

²⁶ Zum Brand s. CSPD 9 (1698), 8-15, 18-20; *The Post Man, And the Historical Account, &c.*, From Thursday January 6 to Saturday January 8, 1698; Vertue II., 50, 52, 75; IV., 75, 77.; Walpole, 271; Cust (1909), 339; Cox und Norman, 38-40; „Account of the Fire at Whitehall, 1698“; *The Wren Society* VII (1930), 80-81; Strong (1967), 1-3; *id.*, (1990.1), 149-155.

²⁷ Farquhar (1908), 199 f. Cust veröffentlichte 1909 den Stich van Voersts, s. auch Griffiths, 86, Nr. 43; Esdaile publizierte 1938 die Büste, die sie 1949 Thomas Adye zuschrieb. K. A. Esdaile, „Two Busts of Charles I and William III“; *Burlington Magazine* 72 (1938), 164-171; *id.*, „The Busts and Statues of Charles I“; *Burlington Magazine* 91 (1949), 9-14. S. auch Winter, 205 f. und 254, Anm. 89; Piper (1962), 92; Marsden in Roberts (1999), 39 f.

²⁸ Gudrun Raatschen, „Plaster casts of Bernini’s bust of Charles I“; *Burlington Magazine* 138 (1996), 813-816; Aidan Weston-Lewis (Hrsg.), *Effigies and Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Kat. Ausst. Edinburgh, National Gallery of Scotland, 25. Juni - 20. Sept. 1998, Edinburgh 1998, 72, Nr. 26, s. auch Howarth *ibid.*, 30 ff.; und Marsden in Roberts (1999), 40, Abb. 45 und 41, Anm. 24, zu einer verwandten Büste.

¹ Zur frontalen Ansicht s. Millar (1963), 97, Nr. 148; zum Profil nach links *ibid.*, Nr. 149; *id.* (1982), 94, Nr. 53; zum Profil nach rechts s. Sally Palmer Thomason, *Memphis Brooks Museum of Art, Painting and Sculpture Collection*, Memphis 1984, 57; W. R. Brown, 158, Nr. 184; Wheelock und Barnes, 307 ff., Nr. 82. Zu einer Miniatur nach dem Profil nach rechts aus der Werkstatt des John Hoskins von etwa 1641 s. Schaffers-Bodenhausen und Tiethoff-Splithoff, 194 ff., Nr. 177.

und einer langen Kette, die von der rechten Schulter über den hochgeschlagenen Ärmel zur linken Seite der Taille läuft. Auf den Profilansichten schließt nur eine Brosche die Spitze oben zusammen. Weiteren Schmuck bilden hier blaue Schleifen am Kleid, an den Ohrringen und am Haarknoten. Der Hintergrund aller drei Bilder ist von einer neutralen bräunlichen Farbigkeit, auf den Profilansichten ist er hinter dem Kopf etwas heller. Henrietta Maria hob auf ihrem Profilbild nach links ursprünglich mit der rechten Hand das Tuch, dies wurde zwischen 1763 und 1787 übermalt.

Öl auf Leinwand
71,8 x 56,5 cm
1638
H. M. Elizabeth II.,
Windsor Castle

Öl auf Leinwand
78,7 x 65,7 cm
1638
H. M. Elizabeth II.,
Windsor Castle

Zunächst ist ein Dreifachporträt wie für Karl I. geplant gewesen. Auf dem Profil nach rechts ist mit bloßem Auge und auf Röntgenaufnahmen noch die Anlage für ein frontales Bildnis zu erkennen, das später zur Hälfte abgeschnitten wurde. Aus unbekanntem Gründen wurde diese Konzeption aufgegeben und durch Einzelbildnisse im Profil nach links und in frontaler Ansicht ersetzt. Wheelock nimmt an, das Profil nach rechts sei William Feilding, dem 1. Grafen von Denbigh geschenkt worden. Wie Sykes vermutet, führten vielleicht praktische Erwägungen zu den Einzelbildnissen, die weiten Ärmel des Gewandes hätten den Platz in einem einzigen Gemälde gesprengt.² Ebenso unklar wie dieser Planungswechsel sind die Gründe, weshalb das Projekt schließlich aufgegeben wurde. Der Bürgerkrieg und Geldmangel in England sowie Berninis Weigerung, noch eine Büste nach einem Gemälde anzufertigen, werden dazu beigetragen haben.³

Gleich nachdem Berninis Büste von Karl I. am 27. Juli 1637 England erreicht hatte, beschloß Henrietta Maria, als Pendant eine Büste von sich anfertigen zu lassen, wie Panzani's Nachfolger Con zehn Tage später an Kardinal Barberini schrieb.⁴ Es dauerte jedoch fast vier Monate, bis sie die Erlaubnis gab, sich in den drei notwendigen Ansichten porträtieren zu lassen. Die Möglichkeit dazu bot sich erst Mitte des folgenden Jahres, als Karl I. Ende Juni für eine Woche auf die Jagd ging und Henrietta Maria sich in Greenwich aufhielt. Con wollte sich dort mit Van Dyck treffen um zu sehen, ob sich eine Gelegenheit für eine Porträtsitzung ergab. Zwei Monate später stellte die Königin die fertigen Bildnisse für Bernini aus, die bei der ersten Gelegenheit nach Rom gesandt werden sollten. Fast ein Jahr lang geschah nichts. Erst am 26. Juni 1639 schrieb Henrietta Maria an Bernini, sie wünsche ebenfalls eine Büste, die Porträts würden ihm gebracht werden. Sie wurden nie abgeschickt. Im folgenden Jahr fertigte François Dieussart eine Büste nach den Bildnissen Van Dycks.⁵

Nach Wheelock waren nur das Profil nach links und die frontale Ansicht für Bernini bestimmt. Ein entsprechendes Porträt Henrietta Marias in Dreiviertelansicht ist nicht bekannt. Kardinal Barberini besaß seit Anfang 1637 ihr Bildnis, das sich heute in der Sammlung Wrightsman befindet. Sie ist hier in Dreiviertelfigur vor einem gleichfarbigen Hintergrund mit einer sehr ähnlichen Spitze und derselben Brosche wie auf dem Profilbild nach links dargestellt, offenbar bezog sich Van Dyck auf dieses Porträt. Der Kardinal wird es jedoch kaum als Vorlage für Berninis Werkstatt zur Verfügung gestellt haben.

71

² Wheelock und Barnes, 308 und Anm. 8; Sykes (1986), 91.

³ Millar (1963), 97; Sykes (1986), 90; Wheelock und Barnes, 308.

⁴ Lightbown (1981), 452. Ich stütze mich im folgenden auf seine Darstellung.

⁵ Avery (1974), 70, 69, Abb. 5; Steffen Heiberg (Hg.), *Christian IV. and Europe. The 19th Art Exhibition of the Council of Europe*, Kopenhagen 1988, 315 f., Nr. 1021.

75 Henrietta Marias Porträts für Bernini wurden anders als Karls I. Dreifachbildnis auf separaten Leinwänden und in nur zwei Ansichten gemalt. Van Dyck verzichtete hier auf den Hintergrund aus Wolken, auch nahm er kein anderes Werk als kompositionelles Vorbild. Während der König auf allen drei Ansichten denselben ruhigen Gesichtsausdruck zeigt, wirkt Henrietta Maria jedesmal anders. Auf dem Profilbild nach links erscheint sie ernst und in aufrechter Haltung. Der konzentrierte Blick, der geschlossene Mund und das markante Profil verleihen ihr den Ausdruck einer geistigen Reife, die ihr von manchen Autoren abgesprochen wird. Ganz anders erscheint sie auf dem Profilbild nach rechts. Ihr Mund ist leicht geöffnet, sie lächelt und wirkt etwas verschmitzt, auch das zerknitterte Tuch und die leicht zerzausten Haare unterstreichen den entspannten, heiteren Eindruck dieses Porträts. Die frontale Ansicht enthüllt hingegen ihre hängenden Schultern, ebenso kraftlos scheinen die schweren Augenlider. Sie wirkt erschöpft und müde. Van Dyck beschrieb Henrietta Maria hier offenbar in ihren drei herausragenden Rollen: als würdevolle Königin, als geistreiche Gesellschafterin und als Frau und Mutter. Er beabsichtigte diesmal weniger eine möglichst lebendige Darstellung, sondern eher eine psychologische Charakterisierung, die sonst in seinen idealisierenden offiziellen Porträts der Königin unmöglich war. Sie würde in Rom einen weiteren Aspekt seiner Porträtkunst betonen, der durch die bislang dort vorhandenen Gemälde noch nicht bekannt war.

G. Zusammenfassung

Van Dyck schilderte seine Stellung als Hofmaler in seinem *Selbstbildnis mit der Sonnenblume*. Die Gestik seiner Hände, die auf die Blume und ihn selbst verweisen, erläutert seine Identifikation mit ihr, die als Symbol der Hingabe eines Untertanen an seinen Monarchen galt. Wie die Sonnenblume dem Licht, so folgt er seinem Herrscher. Dies bestärkt die Goldkette, die er mit der linken Hand emporhebt: „che mostrano la conformità di una cosa con l'altra & la coniungione.“¹ Die Kette, das schimmernde Gewand, der Blick über die Schulter und auch die Sonnenblume als Symbol der Natur, der die Malerei folgt, galten als Attribute der *Pittura*, der Malkunst. Van Dyck stellte sich und seine Kunst in den Dienst Karls I. und Henrietta Marias.²

I. Hennen kam zu dem Ergebnis, daß er damit scheiterte. Die Übernahme einer katholisch geprägten Bildsprache habe zu Kommunikationsstörungen zwischen Hof und Nation geführt. Unablässige Wiederholungen derselben Topoi wirkten, so Hennen, abgegriffen und hätten an Glaubwürdigkeit verloren, statt neuer Ausdrucksformen seien Hohlformen entstanden. Karl I. sei ein Opfer seiner eigenen Propaganda.³

Diesem Schluß kann hier nicht zugestimmt werden. Über die Rezeption der Werke, die als offizielle Bildnisse auch als Vorlagen für Münzprägungen und Initialen in Dokumenten dienten, liegen bis auf das *Reiterbildnis Karls I. mit M. de St. Antoine*, das bewundernd aufgenommen wurde, keine Quellen vor. Die künstlerische Wirkung, die sofort einsetzte und bis heute andauert, war enorm. Die neuen parlamentarischen Machthaber unter Cromwell hätten sich kaum in denselben Posen wie Karl I. porträtieren lassen, wenn diese hohl und wirkungslos gewesen wären. Ihr Künstler Walker rechtfertigte sich, er würde keine Van Dycks malen, wenn er es besser könne.⁴

Van Dyck stellte das Königspaar ganz unterschiedlich dar. Es erscheint mit seinen ältesten Kindern als ideale Familie, deren Vater als *pater patrias* für sein Volk sorgt, als dynastische Vereinigung der Häuser Stuart, Bourbon und Medici, als Protagonisten platonischer Liebe, als Erbe der Caesaren, als idealer *Cortegiano* und als Inbegriff von Schönheit und Tugend, Mäßigung und Keuschheit. Die Porträts idealisieren, wie dies für Staatsporträts üblich war, und sie halten konstant an der Darstellung des um das Wohl des Volkes besorgten Herrschers von Gottes Gnaden fest, der mit Vernunft, Ordnung und Festigkeit regiert. Dieser bildliche Ausdruck der Staatsräson ist bei aller Variation des Motivs der beherrschende Inhalt der Porträts des Königs. Der Vorwurf sich wiederholender Leerformeln trifft auf einige Porträts Henrietta Marias zu, von denen die Hälfte sie in derselben Pose zeigt. Diese wurde

¹ Cesare Ripa, zit. nach Bruyn und Emmens (1957), 97.

² Bruyn und Emmens (1956), 6 ff.; *id.* (1957), 97; zur „genialen Kopfwendung“ s. Raupp, 182, 193, 212; zu weiteren Bedeutungen der Kette s. Filipczak, 99 f. und 104 ff. Filipczak vermutete, der Schatten über der Blume könne mögliche Ängste Van Dycks um die Gunst Karls I. andeuten. S. auch Christopher Brown, „Allegory and Symbol in the Work of Anthony Van Dyck“; in Vekemann und Müller Hofstede, 128, der die Deutung als *Pittura* anzweifelt. Tizians sog. *Ariost*, möglicherweise ein Selbstbildnis, befand sich 1641 in Besitz Van Dycks und beeinflusste die Pose des Porträts, Wethey II., 103. S. auch Sumner, 80 f., Nr. 3; Härting, 323 f., Nr. 129.

³ Hennen, 170 ff. Auch Smuts vertritt die Ansicht, die katholischen Einflüsse aus Frankreich und Italien hätten das Mißtrauen der Bevölkerung geweckt und schließlich zu einem kulturellen Schisma geführt. Smuts (1981), 165 f., 187.

⁴ Piper (1952-54), 28.

jedoch durch wechselnde Kleidung und einen anderen Hintergrund stets variiert und aktualisiert, die Gleichförmigkeit fällt erst bei einer genauen Betrachtung auf. Gerade die Austauschbarkeit dieser Haltung ließ sie zum Vorbild zahlreicher späterer Porträts werden.⁵ Van Dyck bewegte sich bei seinen Bildnissen des Königsaares zwischen Tradition und Innovation. Er verschmolz in der Komposition der Bilder stets eine Fülle von Anregungen, die er aus seinem eigenen Kreis um Rubens, der internationalen Hofkunst, der englischen Hofmalerei seit den Tudors und der Sammlung Karls I. gewann. Alle Bildformen besaßen eine englische Tradition. Die meisten Motive waren so geläufig, daß sie in ihrem ikonographischen Gehalt sofort erfaßt werden konnten. Mit der Einführung des Reiterporträts, von dem es in England bis 1633 nur drei Vorläufer gab, brachte Van Dyck das englische Staatsporträt auf europäischen Stand. Das große Familienbildnis, eine Anlehnung an Darstellungen Heinrichs VIII., war im internationalen Vergleich innovativ. Dieses Bild, das Karl I. als eines der ersten in Auftrag gab, ist gleichzeitig das politisch aussagekräftigste Werk. Der König schien eine genaue Vorstellung davon gehabt zu haben, wie er porträtiert werden wollte. Er ließ Van Dyck Themen und Kompositionen aufgreifen, die bereits zuvor andere Künstler wie Mytens, Honthorst, Lievens oder Pot für ihn gemalt hatten. Dies ist nicht als Einfallslosigkeit zu werten, sondern als Optimierung von Bildideen, von deren Wirkung und Aussagekraft der König überzeugt war. Das Doppelporträt in Kremsier ist hierfür das beste Beispiel. Die Aufträge für die Themen, die Karl I. am meisten beschäftigten, fallen in die ersten zwei Jahre der Tätigkeit Van Dycks als Hofmaler. In dem Familienbild, dem Doppelporträt und dem *Reiterbildnis mit M. de St. Antoine* sind alle wichtigen Sujets enthalten, die Karls I. Verständnis seiner Herrschaft ausmachen. Anders als sein Vater hinterließ er keine schriftliche Darstellung seiner politischen Ideen. Als leidenschaftlicher Sammler wählte er das ihm naheliegende Medium der Malerei, um seine Vorstellungen von Van Dyck bildlich umsetzen zu lassen. Auch das anspruchsvollste von Henrietta Marias Porträts, ihr Bildnis mit Jeffrey Hudson, fällt in diese frühen Jahre. Nach der anderthalbjährigen Unterbrechung 1633-35 durch Van Dycks Aufenthalt in Brüssel und Antwerpen folgen die Bildnisse für Rom und dann erneut zwei monumentale Porträts des Königs. Sie übertreffen in ihrer Wirkung die früheren Werke, sind jedoch inhaltlich schwerer zu fassen. Der *Roi à la Ciasse* kann ohne genaue Kenntnis seines Bestimmungsortes nur vorläufig interpretiert werden, am Thema der Jagd besteht jedoch kein Zweifel. Das Reiterporträt der National Gallery kann nur unter Vorbehalt in Zusammenhang mit den Bischofskriegen gedeutet werden, auch ist sein endgültiger Platz in Karls I. Palästen unbekannt. Die Porträts Henrietta Marias sind im Gegensatz zu jenen ihres Mannes ikonographisch weniger gehaltvoll. Sie gewinnen nach 1635, als ihre Kapelle in Somerset House geöffnet wurde und sich das Projekt mit Bernini erfolgreich zeigte, an Hinweisen auf ihren Katholizismus. Sie trägt Kreuze, Rosenkränze und Cherubim als Schmuck, läßt sich nach dem Vorbild Isabellas von Portugal

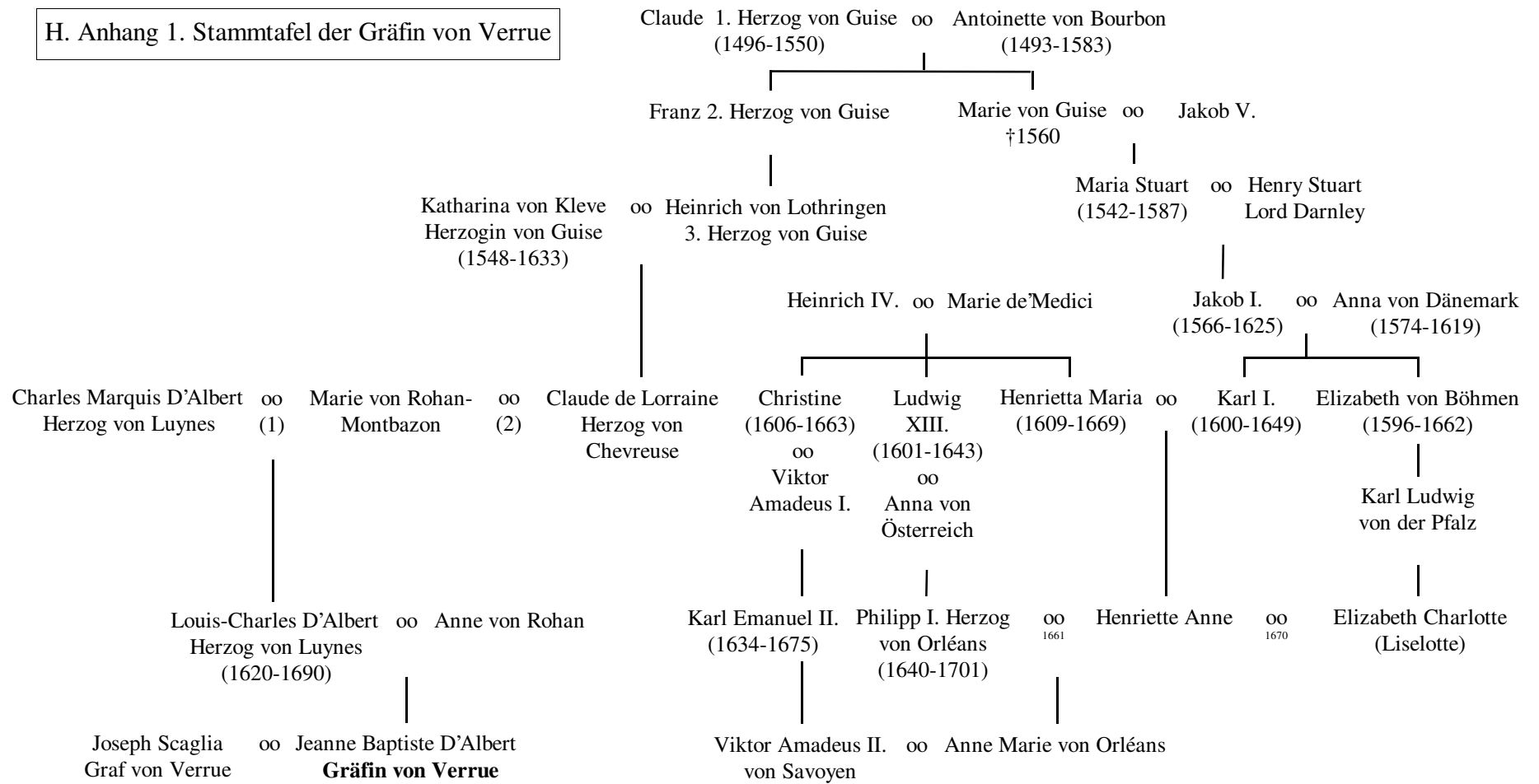
⁵ Charles und Henri Beaubrun wiederholten die Pose in ihrem Porträt *Henrietta Marias*. Es ist eng verwandt mit deren Bildnis der *Herzogin von Orléans*, Henrietta Marias Tochter, von 1647. *Gli Uffizi*, 158, Nr. P180; Jacques Wilhelm, „Quelques œuvres oubliées ou inédites des Peintres de la famille Beaubrun“, *Revue de l'Art* 5 (1969), 19-32, 24, Abb. 10.

porträtieren und verweist durch die Glasvasen, Rosen und Perlen in Anspielung auf ihren eigenen Namen auf die Jungfrau Maria und andere Schutzheilige. Diese latent katholische Ikonographie führte jedoch nicht zu Kommunikationsstörungen, sondern wurde im Gegenteil von den anderen katholischen Hofdamen aufgegriffen und von Van Dyck, der einer jesuitischen Bruderschaft angehörte, bereitwillig umgesetzt. Welche Ziele Karl I. und Henrietta Maria im einzelnen mit ihren Bildnissen verfolgten, muß unbekannt bleiben. Karl I. verstand seine Porträts als „lasting monuments remaining to posterity“.⁶ Er konzipierte sie sicher so, wie er von der Nachwelt gesehen werden wollte; wie er tatsächlich war, würde bald vergessen sein. Es ist daher wahrscheinlicher, in den Bildnissen Aussagen zu Karls I. grundsätzlichen politischen Überzeugungen zu finden als zum tagespolitischen Geschehen. Dennoch sind solche Bezüge möglich, wie im *Reiterbildnis mit M. de St. Antoine*, das auf seine Krönung in Edinburgh verweist, oder im Reiterporträt der National Gallery, das vielleicht anlässlich der Schottlandkrise entstand. Beide Bilder können jedoch auch ohne Kenntnis dieser aktuellen Ereignisse bestehen, die Hinweise auf sie sind gering. Bezeichnungen wie „Propaganda“ oder „politische Manifeste“ degradieren und mißverstehen diese Porträts. Sie wollten überzeugen und sind politisch. Wäre dies nicht der Fall, so hätten sie ihre Bestimmung als Staatsporträts verfehlt. Sie sind jedoch in erster Linie Kunstwerke, die aus der Auseinandersetzung Van Dycks mit anderen Werken entstanden und in deren Umsetzung Van Dyck seinen Rang als Maler bestimmte.

1
23

⁶ Zit. nach Sharpe (1992), 181.

H. Anhang 1. Stammtafel der Gräfin von Verrue



Anhang 2. Die Korrespondenz zwischen Gregorio Panzani, London, und Kardinal Barberini, Rom, über den Erwerb einer Adonis Statue für Karl I.

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 10/20. Juni 1635, 25:

„Il Padre Filippo in questo punto m'ha scritto, che la Regina gli hà detto intorno alli Quadri, che non si cura quali siano o'uecchi, ò moderni, purchè siano buoni. Di piu che fra le Statue del Cardinal Ludovisio ni e'un Adone, che il Ré desidera molto hauere, et hà fatto offerire Danari per hauerla, e non l'ha potuta hauere; però se in questo si potesse operare qualche cosa, il Ré ne sentirebbe piacere grandissimo.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 1/11. Juli 1635, 153-155:

„Intorno alli Quadri non li posso dir altro di particolare, solo che questo Ré se intende assai, et hà buon naso, e senza dubbio piaceranno più gli antichi buoni che li moderni per la rarità. Pure se ancora li moderni fussèro buoni piaceranno. Domandarò, se le opere del Caracci qui piaccino particolarmente ho'nteso, che le opere di Guido gli piaccino singolarmente. Scrisse à V. Em.^{za} che la Regina si era lasciata intendere che il Rè hauena desiderato una Statua d'Adone che era del Cardinal Ludovisio, ma'che non l'hauenuo uoluta uendere. Se V. Em.^{za} la potesse ottenere, e mandarla, senza dubbio per mille capi sommamente piacerebbe, si come piaceranno ancora altre Statue Simili.“

Barberini an Panzani, Barb. lat. 8634, f. 295, 1. August 1635, 151:

„Di grandissimo compia cimento mi é stato l'indir il gusto della Regina circa li quadri, perché io m'ingegnerò di dargli gusto per quanto mi sarà possibile, e non mancherò di far usor ogni diligenza per qu'ell Adone che si crede esser fra le statue del Card.^{le} Ludovisio, di che però io non ho notitia.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 19/29. August 1635, 113-114:

„Il Montagu m'hà detto, che d'ordine del Ré ha scritto al Sig^r Giorgio Coneo per certi Quadri, e Statue del Cardinal Ludovisio. Et il P. Filippo m'hà detto, che hà sentito dire non sò che d'un gran negotio, per il quale questo Rè si stringerà col Papa. Non mi ha fin hora saputo dis altro.“

Barberini an Panzani, Barb. lat. 8634, f. 348, 25. August 1635, 165:

„Per hauer la Statua d'Adone che costà si desidera ho ordinate tutte le diligenze possibili. Vorrei bene, che riuscendomi di farla transportare in Londra ne sortisseno effetti contrarii a quelli del tempo d'Adriano Imp.^{re} il quale, come V. S. sà fece porre una simile statua nel luogo della Natività del mostro Redentore affine che questo non fosse adorato da Christiani. Contrario effetto dico framerei di vedere.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 2/12. September 1635, 216:

„Disse la gran premura che hauea V. Em^{za} di metter insieme alcuni quadri per la Regina, e che carcan quell'Adone.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 16/26. September 1635, 317:

„Stà con desiderio, che l'Adone corra, et arrivi li Quadri, accio giunga ogni cosa insieme.“

Barberini an Panzani, Barb. lat. 8635, f. 116, 11. Oktober 1635, 191-192:

„Non ho inteso che il S.^r Giorgio habbia hanto ordini per comprar quadri et statue et q.^{ta} s.^{ra}. Duchessa di Fiano li tiene molto alti, ne vuol venderli separati come feci tentare dell'Adone.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 14/24. Oktober 1635, 207-208:

„Trattai con esso ancora del discorso passata col Windibank intorno procurare, che la Regina tratte col Re di metter in cartar quello che si pretendere qua da Roma, et egli disse di uoler pensare a'quello, che si posse fare, e con questa occasione soggiunse, *che la Regina era molto inuaghita di Roma*, e che hauena gusto di questi negotij, e mi dimandò, *se uenina la Statua d Adone* Io le confermai lar diligenza, che per hauer la usa V Em^{za}.“

Barberini an Panzani, Barb. lat. 8635, f. 139, 24. Oktober 1635, 196:

„Continuo le diligenze per hauer l'Adone che era del Cardinal Ludovisio, ma sempre crescono le difficoltà.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 2/12. Dezember 1635, 72:

„Hò hauuto molto caro l'intendere, che V. Em.^a continua le diligenze per l'Adone, perche spesso spesso il P. Filippo me ne domanda. Non maneo però di dire ch'è cosa difficilissima e quasi impossibile ...“

Barberini an Panzani, Barb. lat. 8635, f. 284, 6. Dezember 1635, 223:

„Di nuovo ho cominciato un'altra traccia per hauere la statua d'Adone, et benche q.^{ta} s.^{ra} Duchessa di Fiano stia durissima io non ho abbandonato l'affare.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 6/16. Januar 1636, 282-283:

„Il S.^r Giorgio Coneo ogni giorno piu mi uien lodato dal Windibanch e confermato quanto il Re l'ama, e lo stima La nuova traccia *dell'Adone ha vallegato il Prè* Filippo, e me in estremo, perche non potrebbe credere V Em.^a quanto quà sia desiderato, *e quanto si considera importare, che la prima cosa domandata* si ottenga. Nondimeno io faccio sempre la cosa difficilissima.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 20/30. Januar 1636, 344:

„Il P. Filippo mi presente entro nell'Adone attestando le diligenze di V Em.^a per hauerlo, et io le confirmai, discendoli, che per hauerlo hauerna ultimamente trouato un'altra traccia. S. M.^{ta} ne mostrò gran desiderio.“

Barberini an Panzani, Barb. lat. 8636, f. 156, 27. Februar 1636, 268:

„Si continuera da me la pratica per hauer l'Adone, ma V. S. sa come la s.^{ra} Duchessa di Fiano si tenga le sue cose care, però sempre temo di difficoltà.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 30. März / 9. April 1636, 79:

„Circa le Statue d'Adone sarebbe forse bene far conoscere le difficoltà al S^r Montagù, acciò egli le scriuesse alla Regina.“

Panzani an Barberini, PRO 31/9 17(B), 7/17. Juni 1636, 411-412:

„Un Parente del S.^r Conte d'Arondel mi hà detto, che esso Conte hà comprato una bellissima Statue d'Adone, ch'era in un Palazzo di contro al Palazzo di Farnese. Io non credo sia quella che desidera questo Rè, e disse ancora, che hauena comprato molti disegni in Firenze.“

Anhang 3. „Carolus I. Angliae rex cum Henrietta uxore“ im *Iconophylacium siue Artis Apelleae Thesavrarivm* des Franz von Imstenraedt von 1667.

Zit. nach Anton Breitenbacher, *K Dejinám Arcibiskupské Obrazárny V Kromerízi. Seznam Obrazu Frantiska von Imstenraed Z R. 1667. Casopis. Vlasteneckého Spolku Musejního V Olomouci* 45 (1932), 38.

Antonius Dickerus Pictor.

Antoni Dickere, tuam depraedicat artem
Anglia, prototypon praesto videre licet.

Extant ab illo denatus rex Angliae Carolus et Henrietta, eius uxor,
adhuc in uiuis, moderni regis mater, vitam repraesentantes
ad genua usque, ubi regina regi lauream defert; alta est 6, lata 6 p.

Ponitur hic Carolus, quem magna Britannia regem
Dixit, at in magno non fuit ille loco;
Non magni fuit ille suis Carolusque nec ipsis
Aulicis charus Cromvelique procis.
Quis charum duxit Carolum? nonne Anna Maria
Quae regi laurum praebet in obsequium?
Quam pia regina est Henrici filia magni
In regem, Cromvel, quam impius ille fuit!
Quam blandae facies, vultusque modestia vultum
Alter in alterius coniicit ora suum.
Ex oculis regis toto clementia vultu
Promicat, ex vultu coniugis ipsa charis,
Fastus abest animo, nil luxuriatur amictus -
Sic voluit rex se cernere sicque suam.
Tam placidus princeps periit qua morte? Securi
Vt mage securam sciret in astra viam.
Vis nunc ad viuum depictos cernere amantes,
Rex Carolus, regina hos Anna Maria dabit.

I. Bibliographie Manuskripte

- BM. Add. MS. 32,476, f. 21 v.: Rechnung des Thomas Sibson, Master of the Prince's Barges, für eine Fahrt Prinz Karls am 9. August 1641 von Lambeth zu Van Dyck und zurück.
- BM. Harl. M. 1760, f. 24.: Kopie eines undatierten (1603?) Briefes von Heinrich IV. von Frankreich an Jakob I.
- BM. Harl. MS. 7007, f. 163.: Brief von Prinz Henry an Heinrich IV. von Frankreich, Richmond, 28. November [1603?].
- BM. Harl. MS. 7007, f. 180.: Brief von Georg Carew an Prinz Henry, Paris, 1. April 1608.
- PRO 31/9 17(B): Roman Transcripts. Transcripts from the Barberini Library. 2. Panzani Correspondence, 1634-1637. Übertragen von Rev. Joseph Stevenson.
- PRO 31/10-10 (= Barb. Lat. 8633-8637): Kopie der Korrespondenz Kardinal Barberinis.
- PRO E 403/2751.: Ordines Termine Pasche anno Regis Caroli octavo Rico Duo Weston Summo Hughe Thesaurario et Franco Duo Cottington Cancellario et Subthesaur ... 1632.
- SP 16/406: *Memoire pour Sa Mag^{te} Le Roy*
- SP 78/128, f. 190-206.: An inventory of all the Goods, Plate, and Household Stuffe belonging to the Late Queene the Kings Mother, begun to be taken att Colombe the Last of October 1669, and finished the fifth of November 1669.

Literaturverzeichnis

- Abel, Guenter. *Stoizismus und Friihe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte Modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*. Berlin, New York 1978.
- Adams, Ann Jensen. *The Paintings of Thomas de Keyser (1596/7-1667): A Study of Portraiture in Seventeenth-Century Amsterdam*. 4 Bde. Diss. Harvard Universität, Cambridge, Mass. 1985.
- Adriani, Gert. *Anton Van Dyck. Italienisches Skizzenbuch*. Wien 1940.
- Ahrens, Kirsten. *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701*. Worms 1990. (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 29).
- Albion, Gordon. *Charles I and the Court of Rome. A Study in 17th Century Diplomacy*. Louvain 1935.
- Albion, Robert Greenhalgh. *Forests and Sea Power. The Timber Problem of the Royal Navy, 1652-1862*. Cambridge 1926.
- Alciatus, Andreas. *Index Emblematicus*. 2 Bde. Hg. Peter M. Daly und Virginia W. Callahan. Toronto, Buffalo, London 1985.
- Alpers, Svetlana. *The Decoration of the Torre de la Parada*. Brüssel 1971 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Bd. 9)
- Ames-Lewis, Francis. „Early Medicean Devices“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42 (1979), 122-143.

- Andrews, Keith. *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*. München 1985. (Erw. dt. Ausg. London 1977)
- Andrews, Kenneth R. *Ships, Money and Politics: Seafaring and Enterprise in the Reign of Charles I*. Cambridge 1991.
- Anglo, Sydney. „Tudor Dynastic Symbols“. In: *Spectacle and Image in Renaissance Europe. Dans l'Europe de la Renaissance. Selected Papers of the XXXIInd Conference at the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours 29 June-8 July 1989*. Hg. André Lascombes. Leiden, New York, Köln 1993, 193-210. (Symbola et Emblemata. Studies in Renaissance and Baroque Symbolism Bd. 4).
- Animal Painting. Van Dyck to Nolan*. Kat. Ausst. London, The Queen's Gallery, 1966-67.
- d'Arco, Carlo. *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*. 2 Bde. Mantua 1857.
- Arnold, Janet. „The 'Coronation' Portrait of Queen Elizabeth I“. *Burlington Magazine* 120 (1978), 727-741.
- Art Treasures of England. The Regional Collections*. Kat. Ausst. London, Royal Academy of Arts, 22. Januar - 13. April 1998.
- Asch, Ronald G. *Der Hof Karls I. von England: Politik, Provinz und Patronage; 1625-1640*. Köln, Weimar, Wien 1993.
- Ashburnham, John. *A Narrative by John Ashburnham of his Attendance on King Charles the First ...* 2 Bde. London 1830.
- Ashmole, Elias. *The Institutions, Laws and Ceremonies of the most Noble Order of the Garter*. London. [1672] Repr. London 1971.
- Aston, Margaret. *The King's Bedpost. Reformation and Iconography in a Tudor Group Portrait*. Cambridge 1993.
- Auerbach, Erna. *Tudor Artists. A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I*. London 1954.
- Avery, Charles. „François Dieussart (c. 1600-61), Portrait Sculptor to the Courts of Northern Europe“. *Victoria and Albert Museum Yearbook* 4 (1974), 63-99.
- Avery, Charles. *Studies in European Sculpture*. Bd. 1. London 1981.
- Aylmer, G. E. *The King's Servants. The Civil Service of Charles I 1625-1642*. London und Boston 1961.
- Babelon, Jean-Pierre. „Architecture et emblématique dans les médailles de Henri IV.“ *Revue de l'Art* 58/59 (1982-83), 21-40.
- Baillon, le Comte [Charles] de. *Henriette-Marie de France Reine d'Angleterre. Étude Historique. Suivie de ses Lettres inédits*. Paris 1877.
- Baker, Lily Melissa (Hg.). *The Letters of Elizabeth, Queen of Bohemia*. London 1953.
- Ballou, Hilary. *The Paris of Henri IV. Architecture and Urbanism*. New York 1991.
- Bardon, Françoise. *Le Portrait Mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique*. Paris 1974.
- Barnes, Susan J. und Arthur K. Wheelock. *Van Dyck 350*. Washington 1994. (Studies in the History of Art 46. Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers 26.).
- Bassompierre, Maréchal de. *Memoirs of the Embassy of the Marshal de Bassompierre to the court of England in 1626*. London 1819.

- Bate, John. *The Mysteries of Nature and Art. In foure severall parts ...* [1633] London ²1635.
- Baudouin, Frans. „Van Dyck's Last Religious Comission: An Altarpiece for Antwerp Cathedral“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 57 (1994), 175-190.
- Baum, Marlene. *Das Pferd als Symbol. Zur kulturellen Bedeutung einer Symbiose*. Frankfurt am Main 1991.
- Beard, Charles R. „On a Greenwich Armour in the Redfern Collection at Hintlesham Hall, the Seat of Sir Gerald Ryan, Bart.“ *Connoisseur* 72 (1925), 10-17.
- Bellori, Gio[vanni] Pietro. *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*. [Rom 1672] Pisa 1821.
- Belsey, Andrew und Catherine Belsey. „Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I“: In: Lucy Gent und Nigel Llewellyn (Hg.). *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540-1660*. London 1990, 11-35.
- Bergeron, David M. *English Civic Pageantry 1558-1642*. London 1971.
- Bergeron, David M. „Charles I's Edinburgh Pageant (1633)“: *Renaissance Studies* 6.2 (1992), 173-184.
- Berington, Joseph. *The Memoirs of Gregorio Panzani; Giving an account of his Agency in England, in the Years 1634, 1635, 1636 ...* Birmingham 1793.
- Bernheimer, Richard. *The Nature of Representation. A Phenomenological Inquiry*. Hg. Horst W. Janson. New York 1961.
- Betcherman, Lita-Rose. „The York House Collection and its Keeper“: *Apollo* 92 (1970), 250-259.
- Biadene, Susanna (Hg.). *Titian. Prince of Painters*. Venedig 1990.
- Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980*. Kat. Ausst. Berlin, Nationalgalerie, 5. Juli-28. September 1980. Berlin 1980.
- Birch, Thomas. *The Life of Henry Prince of Wales, Eldest Son of King James I. Compiled chiefly from his own Papers, and other Manuscripts, never before published*. London 1760.
- Birch, Thomas. *The Court and Times of Charles the First; illustrated by Authentic and Confidential Letters, from various public and private Collections ...* 2 Bde. London 1848.
- Black, Virginia. „Beddington - 'the best Orangery in England'“: *Journal of Garden History* 3.2 (1983), 113-120.
- Blake, Robin. *Anthony Van Dyck. A Life 1599-1641*, London 1999.
- von Bode, Wilhelm. *Die Meister der Hollaendischen und Vlaemischen Malerschulen*. Bearb. u. erg. Eduard Plietzsch. Leipzig ⁹1958.
- Boehm, Gottfried. *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.
- von Boehn, Max. *Die Mode. III. Menschen und Moden im siebzehnten Jahrhundert*. München ³1913.
- von Boehn, Max. *Das Beiwerk der Mode. Spitzen, Fächer, Handschuhe, Stöcke, Schirme, Schmuck*. München 1928.

- Börsch-Supan, Helmut. „Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der Oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preussischen Schlössern. Ein Beitrag zur Geschichte der hohenzollernschen Kunstsammlungen.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30 (1967), 143-198.
- Bone, Quentin. *Henrietta Maria, Queen of the Cavaliers*. Urbana, Chicago und London 1972.
- Borg, Alan. „Two Studies in the History of the Tower Armouries. 1. Heads and Horses from the Line of Kings“. *Archaeologia* 105 (1975), 317-352.
- Bouchot-Saupique, Jacqueline. *La Peinture flamande du XVII^e siècle au Musée du Louvre*. Brüssel 1947.
- Bouwsma, William J. „The Two Faces of Humanism. Stoicism and Augustinianism in Renaissance Thought.“ In: *Itinerarium Italicum*. Hg. H. A. Oberman und T. A. Brady. Leiden 1975, 3-60.
- Brassat, Wolfgang. *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*. Berlin 1992.
- Brathwait, Richard. *The English Gentlewoman*. London 1631.
- Brathwait, Richard. *The English Gentleman: Containing sundry excellent Rules, or exquisite Observations, tending to Direction of every Gentleman, of selecter ranke and Qualitie;...* London ²1633.
- Braunfels, Wolfgang. „Tizians Augsburger Kaiserbildnisse“. In: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*. Hg. Wolfgang Braunfels. Berlin 1956, 192-207.
- Breitenbacher, Antonin und Eugen Dostal. *Katalog Arcibiskupské Obrazarny V Kromerizi*. Kromeriz 1930.
- Breitenbacher, Anton. „Die Sammlung Imstenraedt in der Gemäldesammlung des Erzbistums Olmütz in Kromeriz und Olmütz.“ *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins e. V.* 12 (1930), 206-216.
- Brilliant, Richard. „On Portraits“. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 15 (1971), 11-26.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. London 1991.
- Britz, Billie S. „Environmental Provisions for Plants in Seventeenth-Century Northern Europe“. *Journal of the Society of Architectural Historians* 33.2 (1974), 133-144.
- Brooke, George C. *English Coins from the Seventeenth Century to the Present Day*. London [1932] ³1950.
- Brown, Christopher. *Van Dyck*. London 1982.
- Brown, Christopher. *The Drawings of Anthony Van Dyck*. Kat. Ausst. New York, The Pierpont Morgan Library, 15. Februar-21. April 1991 u. a. New York 1991.
- Brown, Christopher und Hans Vlieghe (Hg.). *Van Dyck 1599-1641*. Antwerpen und London 1999.
- Brown, David Blayney. *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings. IV. The Earlier British Drawings. British Artists and Foreigners working in Britain born before c. 1775*. Oxford 1982.
- Brown, Jonathan. *Velázquez. Painter and Courtier*. New Haven und London 1986.
- Brown, Jonathan. „Enemies of Flattery: Velázquez' Portraits of Philip IV“. *Journal of Interdisciplinary History* 17 (1986), 137-154.

- Brown, Jonathan. *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*. New Haven und London 1995.
- Brown, Jonathan (Hg.). *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid 1999.
- Brown, Walter R. *The Stuart Legacy. English Art 1603-1714*. Kat. Ausst. Birmingham, Museum of Art, 24. März - 7. Mai 1991. Birmingham 1991.
- Brucher, Günter. *Der Decius Mus-Gemäldezyklus von Peter Paul Rubens*. Graz 1984. (Forschungen und Berichte des Instituts für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz. Hg. Heinrich Gerhard Franz. Bd. 5).
- Brummer, Hans Henrik. *The Statue Court in the Vatican Belvedere*. Stockholm 1970.
- Bruyn, Hzn. J. und J. A. Emmens. „De zonnebloem als emblem in een schilderijlijst“. *Bulletin van het Rijksmuseum* 4 (1956), 3-9.
- Bruyn, J. und J. A. Emmens. „The Sunflower again“. *Burlington Magazine* 99 (1957), 96-97.
- Bryson, Anna. „The Rhetoric of Status: Gesture and Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth- and Seventeenth-Century England“. In: *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540-1660*. Hg. Lucy Gent und Nigel Llewellyn. London 1990, 136-153.
- Buck, August (Hg.). *Höfischer Humanismus*. Weinheim 1989. (Mitteilung XVI der Kommission für Humanismusforschung).
- Bürger, Thomas. „Die irdischen Götter oder Die schlimmen Monarchen. Das 'Bild' des Herrschers im Spiegel des barocken Lobgedichts.“ In: *Porträt 1. Der Herrscher. Graphische Bildnisse des 16.-19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Kat. Ausst. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 20. November 1977-8. Januar 1978. Münster 1977, 33-46.
- Burckhardt, Jacob. *Vorträge*. Hg. Emil Dürr. Berlin und Leipzig 1933. (Jacob Burckhardt Gesamtausgabe Bd. 14).
- Butler, Martin. *Theatre and Crisis 1632-1642*. Cambridge 1984.
- Butler, Thomas. *The Crown Jewels and Coronation Ritual*. London 1970.
- Camden, Carroll. *The Elizabethan Woman. A Panorama of English Womanhood, 1540 to 1640*. London 1952.
- Campbell, Lorne. *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven und London 1990.
- Carlton, Charles. *Charles I. The Personal Monarch*. London 1983.
- Carnac Temple, Richard. *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia 1608-1667*. IV. *Travels in Europe 1639-1647*. London 1925.
- Carpenter, William Hookham. *Mémoires et Documents inédits sur Anthoine van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains ...* Übers. Louis Hymans. Antwerpen 1845.
- Castiglione, Baldesar. *Der Hofman des Grafen Baldesar Castiglione*. Übers., engel. u. erl. Albert Wesselski. München und Leipzig 1907.
- Caxton, William. *The Book of the Ordre of Chyvalry*. Hg. Alfred T. P. Byles. London 1926.
- Cecil, Evelyn Mrs. *A History of Gardening in England*. London [1895] ³1910.
- Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage*. Bd. 1. Oxford 1923.

- Chaney, Edward. „Pilgrims to Pictures“: *Country Life* 4. Oktober 1990, 146-149.
- Chaney, Edward und Peter Mack (Hg.). *England and the Continental Renaissance. Essays in Honour of J. B. Trapp*. Woodbridge 1990.
- Chartrou, Joseph. *Les Entrées Solennelles et Triomphales à la Renaissance (1484-1551)*. Diss. Paris 1928.
- Cifani, Arabella und Franco Monetti. „New Light on the Abbé Scaglia and Van Dyck“: *Burlington Magazine* 136 (1992), 506-514.
- Clarendon, Edward Hyde, Earl of. *The History of the Rebellion and Civil Wars in England, begun in the year 1641*. Hg. W. Dunn Macray. 6 Bde. Oxford 1888.
- Claussen, Peter Cornelius. „Ein freies Knie. Zum Nachleben eines antiken Majestas Motivs“: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 39 (1977), 11-27.
- Clément de Ris, L. *Les Amateurs d'Autrefois*. Paris 1877.
- Cloulas, Annie. „Les portraits de l'Imperatrice Isabelle de Portugal“: *Gazette des Beaux Arts* 93 (1979), 58-68.
- Cohen, Simona. „Animals in the paintings of Titian, a key to hidden meanings“: *Gazette des Beaux Arts* 132 (1998), 193-212.
- Collins Baker, Charles Henry. *Lely and the Stuart Portrait Painters*. 2 Bde. London 1912.
- Colvin, H. M. (Hg.). *The History of the King's Works*. 6 Bde. London 1963-1973.
- Constans, Claire. *Musée National du Château de Versailles. Les Peintures*. 3 Bde. Paris 1995.
- Corbett, Margery und Michael Norton. *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. III. The Reign of Charles I*. Cambridge 1964.
- Corns, Thomas N. (Hg.). *The Royal Image. Representations of Charles I*. Cambridge 1999.
- Cox-Rearick, Janet. *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*. Princeton 1984.
- Craigie, James (Hg.). *The Basilicon Doron of King James VI*. Edinburgh und London 1944.
- Cropper, Elizabeth. „On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style“: *Art Bulletin* 58 (1976), 374-394.
- Cust, Lionel. *Anthony Van Dyck. An Historical Study of His Life and Works*. London 1900.
- Cust, Lionel. „Notes on Pictures in the Royal Collections XIII. The Triple Portrait of Charles I by van Dyck, and the Bust by Bernini“: *Burlington Magazine* 72 (1909), 337-340.
- Dacey, Jane. *The Early Portraits of Charles I of England from 1610 to 1633*. 2 Bde. University of London, Courtauld Institute, MA Report 1981. (Masch.)
- Davenport, Millia. *The Book of Costume*. Bd. 2. New York [1948] ⁶1965.
- Davitt Asmus, Ute. *Corpus Quasi Vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*. Berlin 1977.
- Deckert, Hermann. „Zum Begriff des Porträts“: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), 261-282.

- Dent, Anthony. *The Horse through Fifty Centuries of Civilization*. London 1974.
- De Poorter, Nora, Guido Jansen und Jeroen Giltaij. *Rubens en zijn tijd. Rubens and his Age*. Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam. Rotterdam 1990.
- Descamps, J. B. *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des Portraits ...* Paris 1754.
- Deuchar, Stephen. *Sporting Art in Eighteenth-Century England. A Social and Political History*. New Haven und London 1988.
- Devisscher, Hans und Nora De Poorter (Hg.). *Jacob Jordaens (1593-1678)*. 2 Bde. Kat. Ausst. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 27. März-27. Juni 1993, Brüssel 1993.
- Dorival, Bernard. *Philippe de Champaigne 1602-1674. La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*. Paris 1976.
- Dotzauer, Winfried. „Die Ankunft des Herrschers. Der fürstliche 'Einzug' in die Stadt (bis zum Ende des Alten Reiches)“: *Archiv für Kulturgeschichte* 55 (1973), 245-288.
- Dülberg, Angelica. *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*. Berlin 1990.
- Duverger, Erik. *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*. 12 Bde. Brüssel 1984-2002.
- Eckart, Götz. *Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssoucci*. Potsdam Sanssoucci ⁴1990.
- Edmond, Mary. „Limners and Picturemakers. New light on the lives of miniaturists and large-scale portrait-painters working in London in the sixteenth and seventeenth centuries“: *Walpole Society* 47 (1978-80), 60 - 242.
- Eiche, Sabine. „Prince Henry's Richmond. The project by Costantino de' Servi“: *Apollo* 148 (1998), 10-14.
- Eigenberger, Robert. „Ergänzungen zum Lebenswerke des Rubens und Van Dyck in der Akademischen Gemäldegalerie in Wien“: *Belvedere* 5 (1924), 1-39.
- von Einem, Herbert. *Karl V. und Tizian*. Köln 1960. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften Heft 92).
- Einstein, Lewis. *The Italian Renaissance in England*. Columbia 1902.
- Eisler, Colin. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European Schools excluding Italian*. Oxford 1977.
- Elyot, Thomas. *The Booke named the Governour*. [1531] London und New York 1907.
- Enderle, Alfred, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt. *Kleine Menschen – Große Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*. Hamm 1992.
- Ertz, Klaus. *Jan Breughel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde im kritischen Oeuvrekatalog*. Köln 1979.
- Evelyn, John. *Numismata. A discourse of medals ancient and modern ...* London 1697.
- Fahy, Everett und Sir Francis Watson. *The Wrightsman Collection. V. Paintings, Drawings, Sculpture*. New York 1973.

- Farquhar, Helen. „Portraiture of the Stuarts on the Royalist Badges“. *British Numismatic Journal* 2 (1905), 243-290.
- Farquhar, Helen. „Portraiture of our Stuart Monarchs on their Coins and Medals. Part I.“. *British Numismatic Journal* 5 (1908), 145-262.
- Fehl, Philip P. „Poetry and the entry of the fine arts into England: ut pictura poesis“. In: *The Age of Milton: Backgrounds to Seventeenth Century Literature*. Hg. C. A. Patrides und Raymond B. Waddington. Manchester 1980, 273-306.
- Félibien, André. *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des Plus Excellens Peintres Anciens et Modernes; avec la Vie des Architectes*. [1725] Bd. 3. Westmead 1967.
- Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. New York o. J.
- Fermor, Sharon. „Movement and gender in sixteenth-century Italian painting“. In: *The Body Imagined: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Hg. Kathleen Adler und Marcia Pointon. Cambridge 1993, 129-145.
- Ffoulkes, Charles J. *Inventory and Survey of the Armouries of the Tower of London*. 2 Bde. London 1916.
- Fiedler, Leslie. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. [1978] Harmondsworth 1981.
- Figgis, J. N. *The Divine Right of Kings*. New York 1965.
- Filipczak, Zirka Zaremba. *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*. Princeton 1987.
- Firenzuola, Agnolo. *Gespräche über die Schönheit der Frauen*. [1541] Übers. Paul Seliger. Leipzig 1903.
- Fischer, Paul und Geoffrey P. Burwell. *Kleines England Lexikon*. München 1988.
- Fleckenstein, Josef (Hg.). *Das Ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*. Göttingen 1985.
- Fletcher, Jennifer. „The Arundels in the Veneto“. *Apollo* 144 (1996), 63-69.
- Foister, Susan. „Paintings and other works of art in sixteenth-century English inventories“. *Burlington Magazine* 123 (1981), 273-282.
- Foister, Susan. „Foreigners at Court: Holbein, Van Dyck and the Painter-Stainers' Company“. In: *Art and Patronage in the Caroline Courts: Essays in Honour of Sir Oliver Millar*. Hg. David Howarth. Cambridge 1993, 32-50.
- Förster, Otto H. „Die Gemäldegalerie des Franz von Imstenraedt, nach dem Verzeichnis von 1673“. *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins e. V.* 12 (1930), 217-220.
- Förster, Otto H. *Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des Bürgerlichen Zeitalters. Ein Beitrag zu den Grundfragen der neueren Kunstgeschichte*. Berlin 1931.
- Foster, J. J. „The Alnwick Collection of Miniatures“. *Connoisseur* 73 (1925), 209-217.
- Fraschetti, Stanislao. *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Mailand 1900.

- Fredlund, Björn. „The Iconography of ‘The Union of England and Scotland’“: *Gentse Bijdragen* 24 (1976-78), 43-50.
- Freedman, Luba. *Titian's Portraits through Aretino's Lens*. Pennsylvania 1995.
- Friedländer, Walter. *Caravaggio Studies*. [1955] New York ²1972.
- Friedman, Mira. *Hunting Scenes in the Art of the Middle Ages and the Renaissance. II. English Summary of the Hebrew Text*. Diss. Tel Aviv 1978.
- von Frimmel, Theodor. „Zu Van Dycks Doppelbildnis mit König Karl I. von England und seiner Gemahlin Henriette von Frankreich“: *Blätter für Gemäldekunde* 5, Beilage Oktober 909, IV. Lieferung, Wien 1910, 138-139.
- von Frimmel, Theodor. „Verzeichnis einer Wiener Bilder-Lotterie vom Jahre 1670“: *Blätter für Gemäldekunde* 5, Beilage November 1909, IV. Lieferung, Wien 1910, 141-148.
- Froning, Hubertus. *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts. Eine formalgeschichtliche Untersuchung*. Diss. Würzburg 1971.
- Fuller, Thomas. *The History of the Worthies of England*. [1662] 2 Bde. Hg. John Nichols. London 1811.
- Gaetgens, Barbara. *Adriaen van der Werff 1659-1722*. München 1987.
- Galloway, Bruce. *The Union of England and Scotland 1603-1608*. Edinburgh 1986.
- Gamber, Ortwin. „Die königliche Englische Hofplattnerie. Martin von Royne und Erasmus Kirkener“: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59, N. F. 23 (1963), 7-38.
- Gamber, Ortwin. „Armour made in the Royal Workshops at Greenwich: Style and Construction“: *Scottish Art Review* 12.2 (1969), 1-13, 30.
- Gascoigne, George. *Turberville's Booke of Hunting 1576*. [George Turberville's Noble Arte of Venerie or Hunting] Repr. Oxford 1908.
- Gaunt, William. *Court Painting in England from Tudor to Victorian Times*. London 1980.
- Geismeyer, Irene, Hannelore Nützmann und Rainer Michaelis. *Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie. Malerei 13.-18. Jahrhundert im Bodemuseum*. Berlin ⁴1990.
- van Gelder, J. G. „Van Blompot en Blomglas“: *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift* 46 (1936), 73-82, 155-166.
- van Gelder, J. G. „Anthonie Van Dyck in Holland in de Zeventiende Eeuw“: *Musées Royaux es Beaux-Arts de Belgique Bulletin. Koninklijke Musea voor schone Kunsten* 1-2 (1959), 43-86.
- Gemar-Koeltzsch, Erika. *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*. Hg. Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz. 3 Bde. Lingen 1995.
- Gent, Lucy. *Picture and Poetry 1560-1620. Relations between literature and the visual arts in the English Renaissance*. Leamington Spa 1981.
- Gent, Lucy (Hg.). *Albion's Classicism: The Visual Arts in Britain 1550-1660*. New Haven und London 1995. (Studies in British Art 2).
- „The History of Jeffrey the famous Dwarf in K. Charles I's Time“: *Gentleman's Magazine* 2 (1732), 1120.
- Gibb, William. *The Royal House of Stuart*. London und New York 1890.

- Giuliano, Antonio. *La Collezione Boncompagni Ludovisi: Algardi, Bernini e la fortuna del antico*. Kat. Ausst. Rom, Palazzo Ruspoli, 5. Dezember 1992-30. April 1993. Venedig 1992.
- Glaser, Hubert. *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*. 2 Bde. Kat. Ausst. Schleißheim, Altes und Neues Schloß, 2. Juli-3. Oktober 1976. München 1976.
- Gleissner, Stephen. „Reassembling a Royal Art Collection for the Restored King of Great Britain“: *Journal of the History of Collections* 6.1 (1994), 103-115.
- Gli Uffizi. Catalogo Generale*. Florenz 1979.
- Glück, Gustav. *Anton Van Dyck. Des Meisters Gemälde*. Stuttgart und Berlin²1931. (Klassiker der Kunst 13).
- Glück, Gustav. „Van Dyck’s Equestrian Portraits of Charles I“: *Burlington Magazine* 70 (1937), 211-217.
- Godfrey, Richard T. *Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England*. New Haven und London 1994.
- Goldsmith, Margaret. *The Wandering Portrait*. London 1954.
- Goodall, Daphne Machin. *Weltgeschichte des Pferdes*. München 1984.
- Goodman, Godfrey. *The Court of King James the First*. 2 Bde. London 1839.
- Gordenker, Emilie S. *Anthony van Dyck (1599-1641) and the Representation of dress in seventeenth-century portraiture*. Turnhout 2001.
- Gordon, Dillian. *Making and Meaning. The Wilton Diptych*. London 1993.
- Gothein, Marie Louise. *Geschichte der Gartenkunst. II. Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart*. Berlin 1914.
- Gould, Cecil. *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Schools*. London 1975
- Gransby, David. *The House of Stuart*. London 1968.
- Green, Mary Anne Everett (Hg.). *Letters of Queen Henrietta Maria, including her Private Correspondence with Charles the First*. London 1857.
- Greenleaf, W. H. *Order, Empiricism and Politics. Two Traditions of English Political Thought 1500-1700*. London 1964.
- Gregory, R. R. C. *The Story of Royal Eltham*. Eltham 1909.
- Griffiths, Antony. *The Print in Stuart Britain 1603 - 1689*. Kat. Ausst. London, British Museum, 8. Mai-20. September 1998. London 1998.
- Grimm, Claus. *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*. Stuttgart und Zürich²1993.
- Hale, John Rigby. *England and the Italian Renaissance. The Growth of Interest in its History and Art*. London 1954.
- Halford, Henry. *Essays and Orations, Read and Delivered at the Royal College of Physicians, to which is added An Account of the Opening of the Tomb of King Charles I*. London²1833.
- Hanning, Robert W. und David Rosand. *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. New Haven und London 1983.
- Harris, Enriqueta. „Velázquez’s Portrait of Prince Balthasar Carlos in the Riding School“: *Burlington Magazine* 118 (1976), 266-275.
- Harris, John und Gordon Higgot. *Inigo Jones. Complete Architectural Drawings*. Kat. Ausst. New York, The Drawing Center, 8. April-22. Juli 1989 u. a. New York 1989.

- Hart, Vaughan. *Art and Magic in the Court of the Stuarts*. London und New York 1994.
- Härting, Ursula (Hg.). *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, München 2000.
- Hartt, Frederick. *Giulio Romano*. 2 Bde. New Haven 1958.
- Haskell, Francis und Nicholas Penny. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. New Haven und London 1981.
- Haverkamp-Begeman, Egbert (Hg.). *Wadsworth Atheneum Paintings. Catalogue I: The Netherlands and the German-speaking Countries. Fifteenth - Nineteenth Centuries*. Hartford 1978.
- Havran, Martin J. *The Catholics in Caroline England*. London 1962.
- Havran, Martin J. „The Character and Principles of an English King: The Case of Charles I“: *The Catholic Historical Review* 69 (1983), 169-208.
- Hawkins, Edward. *Medallic Illustrations of the History of Great Britain and Ireland to the Death of George II*. Bd. 1. [1885]. Repr. London 1969.
- Hawkins, Henry. *Partheneia Sacra. 1633*. Hg. John Horden. Menston 1971. (English Emblem Books 10).
- Hayward, John. „The Arnold Lulls Book of Jewels and the Court Jewellers of Queen Anne of Denmark“: *Archaeologia* 108 (1986), 227-237.
- Hearn, Karen (Hg.). *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*. Kat. Ausst. London, The Tate Gallery, 12. Oktober 1995-7. Januar 1996. London 1995.
- Heckscher, William S. „Reflections on Seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle“: In: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. London 1967, 128-148.
- Hedley, Jo. *Van Dyck at the Wallace Collection*. London 1999.
- Hefford, Wendy. „Prince behind the Scenes“: *Country Life* 4. Oktober 1990, 132-135.
- Heinz, Günther. „Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande“: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59, N. F. 23 (1963), 99-224.
- Heinz, Günther und Karl Schütz. *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*. Wien 1976.
- Held, Julius S. „Le Roi à la Ciasse“: *Art Bulletin* 40 (1958), 139-149.
- Held, Julius S. „Rubens's Glynde Sketch and the Installation of the Whitehall Ceiling“: *Burlington Magazine* 112 (1970), 274-281.
- Held, Julius S. *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*. 2 Bde. Princeton 1980.
- Heldring, H. H. „De Portretten galerijen op het huis Ter Nieuburch te Riswijk“: *Vereniging Die Haghe Jaarboek* (1967), 66-71.
- Hennen, Insa Christiane. „Karl zu Pferde“: *Ikonologische Studien zu Anton van Dycks Reiterporträts Karls I. von England*. Frankfurt am Main 1995. (Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Bd. 225).
- Henri IV et la reconstruction du royaume*. Kat. Ausst. Paris, Musée National du Château de Pau, Juni bis Oktober 1989.
- Hervey, Mary F. S. *The Life, Correspondence, and Collections of Thomas Howard, „Father of Vertu in England“*. [1921] Repr. New York 1969.

- Hexter, J. H. „The Education of the Aristocracy in the Renaissance“: *The Journal of Modern History* 22 (1950), 1-20.
- Hill, Christopher. *A Nation of Change and Novelty. Radical politics, religion and literature in seventeenth-century England*. London und New York 1990.
- Hind, Arthur M. *Wenceslaus Hollar and his Views of London and Windsor in the Seventeenth Century*. London 1922.
- Hind, Arthur M. *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. II. Drawings by Rubens, Van Dyck and other Artists of the Flemish School of the XVII. Century*. London 1923.
- Hind, Arthur M. *Engraving in England. II. James I.* Cambridge 1955.
- Hinz, Berthold. „Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses“: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), 139-218.
- Hoff, Ursula. *Charles I, Patron of Artists*. London 1942.
- Hollander, Anne. *Seeing through Clothes*. New York 1980.
- Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*. Kat. Ausst. Utrecht, Centraal Museum, 13. November 1986-12. Januar 1987 u. a. Braunschweig 1986.
- Holmes, M. R. „The Crowns of England“: *Archaeologia* 86 (1936), 73-90.
- Holmes, M. R. *Arms and Armour in Tudor and Stuart London*. London 1957.
- Howarth, David. *Lord Arundel and his Circle*. New Haven und London 1985.
- Howarth, David. „The Arrival of Van Dyck in England“: *Burlington Magazine* 132 (1990), 709-710.
- Howarth, David. „Rubens’s ‘owne pourtrait’“: *Apollo* 132 (1990), 238-240.
- Howarth, David (Hg.). *Art and Patronage in the Caroline Courts: Essays in honour of Sir Oliver Millar*. Cambridge 1993.
- Howarth, David. „William Trumbull and Art Collecting in Jacobean England“, *British Library Journal* 20.2 (1994), 140-162.
- Howarth, David. *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*. Houndmills und London 1997.
- Huemer, Frances. *Portraits I*. Brüssel 1977. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 19).
- Hughes, G. Bernhard. „A Dwarf of Royal Renown“: *Country Life* 23. März 1961, 635.
- Hunt, John Dixon. *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*. London 1986.
- Hutchinson, Lucy. *Memoirs of the Life of Colonel Hutchinson*. [1664-7, publ. 1806] London 1906.
- Hutchison, R. E. *The Royal House of Stewart*. Edinburgh 1958.
- Huxley, Gervas. *Endymion Porter. The Life of a Courtier 1587-1649*. London 1959.
- Ilg, Ulrike. *Das Wiltondiptychon. Stil und Ikonographie*. Berlin 1996.
- Ingamells, John. *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures IV. Dutch and Flemish*. London 1992.
- Jacquot, Jean (Hg.). *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint*. Paris 1960.

- Jaffé, David, Denise Allen, Dawson W. Carr, Arianne Faber Colb und Eva Kleeman. „The Earl and Countess of Arundel: Renaissance Collectors“: *Apollo* 144 (1996), 3-36.
- Jaffé, Michael. „Washington. Van Dyck at the National Gallery of Art“: *Burlington Magazine* 133 (1991), 142-144.
- Jaffé, Michael. „New York and Fort Worth. Drawings by Van Dyck“: *Burlington Magazine* 133 (1991), 341-344.
- Janson, H[orst] W[aldemar]. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London 1952.
- Javitch, Daniel. *Poetry and Courtliness in Renaissance England*. Princeton 1978.
- Jenkins, Marianna. *The State Portrait. Its Origin and Evolution*. New York 1947.
- Johns, Christopher. „Politics, Nationalism and Friendship in Van Dyck's 'Le Roi à la Ciasse'“: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51 (1988), 243-261.
- Jones, Ann Rosalind. „Nets and bridles: early modern conduct books and sixteenth century women's lyrics“: In: *The Ideology of Conduct. Essays on Literature and the History of Sexuality*. Hg. Nancy Armstrong und Leonard Tennenhouse. New York und London 1987, 39-72.
- de Jongh, E[ddy]. „Pearls of virtue and pearls of vice“: *Simiolus* 8.2 (1975-76), 69-97.
- de Jongh, E[ddy]. *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Kat. Ausst. Haarlem, Frans Halsmuseum, 15. Februar-13. April 1986. Haarlem 1986.
- Kampers, Franz. *Vom Werdegang der abendländischen Kaisermystik*. Leipzig und Berlin 1924.
- Kantorowicz, Ernst H. „The 'King's Advent' and the Enigmatic Panels in the Doors of San Sabina“: *Art Bulletin* 26 (1944), 207-231.
- Kantorowicz, Ernst H. *Friedrich the Second 1194-1250*. [1931] New York 1957.
- Kantorowicz, Ernst H. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. [1957] München 1990.
- Kapitzke, Gerhard. *Das Pferd von A - Z: Rassen, Zucht, Haltung*. München, Wien und Zürich 1987.
- Keisch, Claude. „Porträts in mehrfacher Ansicht. Überlieferung und Sinnwandel einer Bildidee“: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin* 17 (1976), 205-239.
- Kelso, Ruth. „The Doctrine of the English Gentleman in the Sixteenth Century“: *University of Illinois Studies in Language and Literature* 14 (1929), 1-288.
- Kenyon, J. P. *The Stuart Constitution 1603-1688. Documents and Commentary*. Cambridge 1966.
- King, Donald. „The Carpet Collection of King Charles I“: *Oriental Carpet and Textile Studies* 3 (1987), 22-26.
- King, Donald und David Sylvester. *The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to the 17th century*. Kat. Ausst. London, Hayward Gallery, 20. Mai-10. Juli 1983. London 1983.
- Kirby, Chester und Ethyn Kirby. „The Stuart Game Prerogative“: *English Historical Review* 46 (1931), 239-254.

- Klauner, Friderike. „Spanische Porträts des 16. Jahrhunderts“. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 57, N.F. 21 (1961), 123-158.
- Klein, Holger Michael. *Das weibliche 'Porträt' in der Versdichtung der englischen Renaissance: Analyse einer literarischen Konvention*. München 1969.
- Kluxen, Kurt. *Geschichte Englands. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart³1985.
- Knappe, Karl-Adolf. *Dürer. Das graphische Werk*. Wien und München 1964.
- Koester, Olaf. *Flemish Paintings 1600-1800*. Kopenhagen 2000.
- Kogan, Stephen. *The Hieroglyphic King: Wisdom and Idolatry in the Seventeenth-Century Masque*. London 1986.
- Köpl, Karl. „Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem k. k. Statthaltereiarchiv in Prag“. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), LXIII-CC.
- ter Kuile, O[nno]. „Daniel Mijtens: 'His Majesties Picture-Drawer'“. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20 (1969), 1-106.
- ter Kuile, O[nno]. *Adriaen Hanneman 1604-1671. Een haags portretschilder*. Alphen aan den Rijn 1976.
- Kunzle, David. „Van Dyck's *Continence of Scipio* as a metaphor of statecraft at the early Stuart court“. In: *Sight and Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*. Hg. John Onians. London 1994, 169-189.
- Kuretsky, Susan Donahue. „Rembrandt's Tree Stump: An Iconographic Attribute of St. Jerome“. *Art Bulletin* 56 (1974), 571-580.
- Ladner, Gerhart B. „Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance“. In: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*. Hg. Millard Meiss. New York 1961, I., 303-322.
- Laking, Guy Francis. *A Record of European Armour and Arms through Seven Centuries*. Bd. 5. London 1922.
- Langedijk, Karla. *The Portraits of the Medici. 15th - 18th Centuries*. Florenz 1983.
- Larkin, James F. *Stuart Royal Proclamations. II. Royal Proclamations of King Charles I 1625-1646*. Oxford 1983.
- Larsen, Erik. „Van Dyck's English Period and Cavalier Poetry“. *Art Journal* 31.3 (1972), 252-260.
- Larsen, Erik. „Apropos Some Rubens' Sketches“. *Pantheon* 39 (1981), 314-321.
- Larsen, Erik. *The Paintings of Anthony van Dyck*. 2 Bde. Freren 1988.
- Law, Ernest Philip Alphonse. *Van Dyck's Pictures at Windsor Castle historically and critically described*. London 1899.
- Lechner, Karl. „Die Gemäldesammlung des Cardinals Graf Karl von Liechtenstein zu Olmütz und Kremsier im Jahre 1691“. *Mitteilungen der k. k. Centralkommission* 14 (1888), 184-191.
- Legg, Leopold G. Wickham (Hg.). *English Coronation Records*. Whitehall und New York 1901.
- Leith-Ross, Prudence. *The John Tradescants. Gardeners to the Rose and Lily Queen*. London 1984.

- de L ris, G. *La Comtesse de Verrue et la Cour de Victor-Amad e II de Savoie*. Paris 1881.
- Levey, Michael. *Painting at Court*. London 1971.
- Levi d'Ancona, Mirella. *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*. Forenz 1977.
- Levi d'Ancona, Mirella. *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*. Florenz 1983.
- Lewis, W[ilmarth] S[heldon] et al. (Hg.). *Horace Walpole's Correspondence*. 48 Bde. New Haven 1961-1983.
- Liedtke, Walter A. „Anthony van Dyck“: *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 42.3 (1984-85).
- Liedtke, Walter A. *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*. [New York] 1989.
- Liedtke, Walter A. und John F. Moffit. „Velazquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait“: *Burlington Magazine* 113 (1981), 529-537.
- Lightbown, R[onald] W[illiam]. „The Journey of the Bernini Bust of Charles I to England“: *Connoisseur* 169 (1968), 217-220.
- Lightbown, R[onald] W[illiam]. „Bernini's Busts of English Patrons“: In: *Art the Ape of Nature. Studies in Honour of H. W. Janson*. Hg. Moshe Barash, Lucy Freeman Sandler und Patricia Egan. New York 1981, 439-479.
- Lindley, David. *The Court Masque*. Manchester 1984.
- Lloyd, Christopher und Simon Thurley. *Henry VIII. Images of a Tudor King*. London 1990.
- Loch, Silvia. *The Royal Horse of Europe. The Story of the Andalusian and Lusitano*. London 1986.
- Löcher, Kurt. *Jacob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I*. München und Berlin 1962. (Kunstwissenschaftliche Studien 31).
- Lomazzo, Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura*. [1584] Repr. Hildesheim 1968.
- Loomie, Albert (Hg.). *Ceremonies of Charles I. The Note Books of John Finet 1628-1641*. New York 1987.
- L tzeler, Heinrich. „Zur Ikonologie des Pferdes in der barocken Kunst.“ In: *Festschrift f r Karl Lohmeyer*. Hg. Karl Schwingel. Saarbrücken 1954, 118-124.
- Luzio, Alessandro. *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*. [Mailand 1913] repr. Rom 1974.
- MacGregor, Arthur (Hg.). *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*. London und Oxford 1989.
- MacGregor, Arthur. „Animals and the early Stuarts: hunting and hawking at the court of James I and Charles I“: *Archives of Natural History* 16.3 (1989), 305-318.
- MacLagan, Eric. „Sculpture by Bernini in England“: *Burlington Magazine* 40 (1922), 56-63, 112-120.
- Madden, D. H. *The Diary of Master William Silence. A Study of Shakespeare and of Elizabethan Sport*. London 1907.
- de Maeyer, Marcel. *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst. Bijdrage tot de Geschiedenis van de XVIIe eeuwse Schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden*. 2 Bde. Brüssel 1955.

- Magurn, Ruth Saunders (Hg.). *The Letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge, Mass. 1955.
- Mai, Ekkehard. „*Le Portrait du Roi*“: *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*. Diss. Bonn 1975.
- Mai, Ekkehard und Hans Vlieghe (Hg.). *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Kat. Ausst. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 4. September 1992-8. März 1993. Köln 1992.
- Malcolm, Joyce Lee. *Caesar's Due. Loyalty and King Charles 1642-1646*. London und New Jersey 1983. (Royal Historical Society. Studies in History Series No. 38).
- Mansfield, Alan. *Ceremonial Costume. Court, Civil and the Civic Costume from 1660 to the Present Day*. London 1980.
- Marinelli, Sergio (Hg.). *Manierismo a Mantova. La Pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*. Verona 1998.
- Markham, Gervase. *Countrey Contentments, In Two Bookes: The first, containing the whole art of riding great horses in very short time ...* London 1615.
- de Marly, Diana. „Dress in Baroque Portraiture“: *The Antiquaries Journal* 60 (1980), 268-284.
- Marshall, Rosalind K. *Henrietta Maria. The Intrepid Queen*. London 1990.
- Martin, Gregory. *National Gallery Catalogues. The Flemish School circa 1600 - circa 1900*. London 1970.
- Mauquoy-Hendrickx, Marie. *L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue Raisonné*. 2 Bde. Brüssel 1956.
- McEvansoneya, Philip. „An unpublished inventory of the Hamilton collection in the 1620s and the Duke of Buckingham's pictures“: *Burlington Magazine* 136 (1992), 524-526.
- McGrath, Elizabeth. „Local Heroes: the Scottish Humanist Parnassus for Charles I“: In: *England and the Continental Renaissance. Essays in Honour of J. B. Trapp*. Hg. Edward Chaney und Peter Mack. Woodbridge 1990, 257-270.
- McNairn, Alan. *The Young Van Dyck. Le Jeune Van Dyck*. Kat. Ausst. Ottawa, National Gallery of Kanada, 19. September-9. November 1980. Ottawa 1980.
- Meller, Peter. „Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits“: In: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. Bd 3. Princeton 1963, 53-69.
- Mercer, Eric. *English Art 1553-1625*. Oxford 1962.
- Meyer, Arnold Oskar. „Der Britische Kaisertitel zur Zeit der Stuarts“: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 10 (1907), 231-237.
- Michiels, Alfred. *Van Dyck et ses élèves. Avec huit eauxfortes du maitre*. Paris ²1882.
- Microphilus. The New-Yeeres Gift: Presented at Court, from the Lady Parvula to the Lord Minimus (commonly called little Jeffery), Her Majesties servant, with a Letter as it was penned in short-hand wherein is proved Little Things are better then Great*. London 1638.

- Millar, Oliver. "Abraham Van Der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I": *Walpole Society* 37 (1958-60).
- Millar, Oliver. „Some Painters and Charles I“: *Burlington Magazine* 104 (1962), 325-330.
- Millar, Oliver. *Catalogue of Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of H. M. The Queen*. London 1963.
- Millar, Oliver. „Notes on three Pictures by Van Dyck“: *Burlington Magazine* 111 (1969), 414-418.
- Millar, Oliver. „The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651“: *Walpole Society* 43 (1970-72).
- Millar, Oliver. *The Age of Charles I. Painting in England 1620-1649*. Kat. Ausst. London, Tate Gallery, 15. November 1972-14. Januar 1973. London 1972.
- Millar, Oliver. *Van Dyck in England*. Kat. Ausst. London, National Portrait Gallery, 19. November 1982-20. März 1983. London 1982.
- Millar, Oliver. „Portraiture and the Country House“: *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*. Hg. Gervase Jackson-Stops. Kat. Ausst. Washington, National Gallery of Art, 3. November 1985-16. März 1986. Washington 1985, 28-39.
- Millar, Oliver. „Philip, Lord Wharton, and his collection of portraits“: *Burlington Magazine* 136 (1994), 517-530.
- Millar, Oliver [Rez.]. „*Van Dyck 350*. (Studies in the History of Art. 46). Hg. Susan J. Barnes und Arthur K. Wheelock Jr.(Washington 1994)“: *Burlington Magazine* 137 (1995), 466-467.
- Millar, Oliver. „Corrected dates for two Van Dyck royal portraits“: *Burlington Magazine* 142 (2000), 238-239.
- Moffat, Alistair Murray. *Lomazzo's Treatises in England in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*. M. Phil. Diss. Universität von London 1975.
- Moffitt, John F. „'Le Roi à la Ciasse'?: Kings, Christian Knights, and Van Dyck's Singular 'Dismounted Equestrian-Portrait' of Charles I.“: *Artibus et Historiae* 4 (1983), 79-99.
- Moffitt, John F. „Rubens's *Duke of Lerma Equestrian* Amongst 'Imperial Horsemen“: *Artibus et Historiae* 29, N.F. 15 (1994), 99-110.
- Moffitt, John. "The forgotten role of a 'determined Christian knight' in Titian's depiction of *Charles V, Equestrian, at Mühlberg*", *Gazette des Beaux Arts* 143 (2001), 37-52.
- Moir, Alfred. *Anthony Van Dyck*. London 1994.
- Monmouth, Geoffrey of. *The History of the Kings of Britain*. [1136] Übers. Lewis Thorpe. Harmondsworth 1966.
- Morford, Mark. *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton und New Jersey 1991.
- Morris, Desmond. *Horsewatching. Die Körpersprache des Pferdes*. München³1989.
- Mr. Cartwright's Pictures. A Seventeenth Century Collection*. Kat. Ausst. London, Dulwich Picture Gallery, 25. November 1987-28. Februar 1988. London 1987.
- Muller, Jeffrey M. *Rubens. The Artist as Collector*. Princeton 1989.

- Müller, Christian. *Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*. Kat. Ausst. Basel, Kunstmuseum, 12. Juni-4. September 1988. Basel 1988.
- Müller Hofstede, Justus. „Rubens' St. Georg und seine frühen Reiterbildnisse“: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28 (1965), 69-112.
- Müller Hofstede, Justus. „Rubens und Tizian: Das Bild Karls V.“ *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 18 (1967), 33-96.
- Müller Hofstede, Justus. „Neue Beiträge zum Oeuvre Anton Van Dycks“: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987-88), 123-186.
- Müller Hofstede, Justus. „Rubens und das Constantia-Ideal. Das Selbstbildnis von 1623.“ In: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*. Hg. Matthias Winner. Weinheim 1992, 365-405.
- Murdoch, W[illiam] G[arden] Blaikie. *The Royal Stuarts in their Connection with Art and Letters*. Edinburgh 1908.
- Oberhaidacher, Jörg. „Zu Tizians Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehung zum Georgsthema“: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 78, N. F. 42 (1982), 69-90.
- Ogden, H. V. S. „The Principles of Variety and Contrast in Seventeenth-Century Aesthetics, and Milton's Poetry“: *Journal of the History of Ideas* 10 (1949), 159-182.
- Ollard, Richard. *The Image of the King. Charles I and Charles II*. London 1977.
- Oman, Carola Mary Anima. *Henrietta Maria*. London 1936.
- Oppé, Paul. „Sir Anthony Van Dyck in England“: *Burlington Magazine* 79 (1941), 186-191.
- Orgel, Stephen. *The Illusion of Power. Political Theatre in the English Renaissance*. Berkeley 1975.
- Orgel, Stephen und Roy Strong. *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*. 2 Bde. London 1973.
- Ost, Hans. *Tizians Kasseler Kavalier. Ein Beitrag zum höfischen Porträt unter Karl V.* Köln 1982.
- Ost, Hans. *Tizian-Studien*. Köln, Weimar und Wien 1992.
- Palma, Beatrice. *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I,4. I Marmi Ludovisi: Storia della Collezione*. Rom 1983.
- Palme, Per. *Triumph of Peace. A Study of the Whitehall Banqueting House*. Stockholm 1956.
- Panofsky, Erwin. *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*. Köln 1964.
- Parker, Michael P. „Satire in Sextodecimo: Davenant, the Dwarf, and the Politics of 'Jeffereidos'“: In: „*The muses common-weale*“: *Poetry and Politics in the Seventeenth Century*. Hg. Claude Summers und Ted Larry Pebworth. Columbia 1988. (Essays in Seventeenth-Century Literature 3).
- Parkinson, John. *Paradisi in Sole Paradisus Terrestris or A Garden of all sorts of pleasant lowers which our English ayre will permitt to be noursed up ...* London 1629.
- Parks, George B. „The First Italianate Englishman“: *Studies in the Renaissance* 8 (1961), 197-216.

- Parry, Graham. *The Golden Age Restor'd: the Culture of the Stuart Court, 1603-1642*. Manchester und New York 1981.
- Parry, Graham. *The Seventeenth Century. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1603-1700*. New York 1989. (Longman Literature in English Series).
- Paulus, Helmut-Eberhard. *Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck. Ein Beitrag zur süddeutschen Schloß- und Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts*. Nürnberg 1982.
- Paulus, Helmut-Eberhard. „Orangerie und Teatro: Ein Beitrag zur Architektur des Barock“. *Ars Bavarica* 31/32 (1983), 77-88.
- Peacock, John. *The Stage Designs of Inigo Jones. The European Context*. Cambridge 1995.
- Peck, Linda Levy (Hg.). *The Mental World of the Jacobean Court*. Cambridge 1991.
- Pembroke, Sidney, 16th Earl of. *A Catalogue of the Paintings and Drawings at Wilton House, Salisbury, Wiltshire*. London und New York 1968.
- Petrie, Sir Charles (Hg.). *The Letters, Speeches and Proclamations of King Charles I*. London 1935.
- Piper, David. „The Contemporary Portraits of Oliver Cromwell“. *Walpole Society* 34 (1952-54), 27-41.
- Piper, David. „Van Dyck in England“. *Museums Journal* 62.2 (1962), 85-99.
- Piper, David. *Catalogue of Seventeenth Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714*. Cambridge 1963.
- Piper, David. *The English Face*. [1978] Hg. Malcolm Rogers. London 1992.
- Plinius. *Natural History*. Bd. 9. Übers. H. Rackham. London und Cambridge, Mass. 1961. (Loeb Classical Library 394).
- Pluvinel, Antoine de. *Reitkunst Herrn Antonii de Pluvinel, darinnen er die jetzo Regierende königl. Majest. in Franckreich/Ludovicum XIII. unter wiesen*. Frankfurt am Main 1640.
- Poole, Mrs. Reginald Lane. *Catalogue of Portraits in the Possession of the University, Colleges, City, and County of Oxford*. 3 Bde. Oxford 1912-1925.
- Pope-Hennessy, John. *The Portrait in the Renaissance*. London und New York 1966.
- Puget de la Serre, Jean. *Histoire de l'Entree de la Reyne Mere du Roy Tres Chrestien, dans la Grande-Bretaigne*. London 1639.
- van Puyvelde, Leo. *Van Dyck*. Brüssel 1950.
- Radnor, Helen Matilda Countess of und William Barclay Squire. *Catalogue of the Pictures in the Collection of the Earl of Radnor*. London 1909.
- Raupp, Hans-Joachim. *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich und New York 1984. (Studien zur Kunstgeschichte 25).
- Reade, Brian. „William Frizell and the Royal Collection“. *Burlington Magazine* 89 (1947), 70-75.
- Rees, Lucy. *Das Wesen des Pferdes. Persönlichkeit, Entwicklung, Verhalten*. Zürich 1986.
- Reese, M[ax] M[eredith]. *The Royal Office of Master of the Horse*. London 1976.

- Reinhardt, Sophie. *Tizian in England. Zur Kunstrezeption am Hof Karls I.* Frankfurt am Main 1999.
- Reinsch, Adelheid. *Die Zeichnungen des Marten de Vos. Stilistische und ikonographische Untersuchungen.* Diss. Tübingen 1967.
- Ribeiro, Aileen und Valerie Cumming. *The Visual History of Costume.* London 1989.
- Ritter, Gerhard A. „Divine Right und Prerogative der englischen Könige 1603-1640“: *Historische Zeitschrift* 196 (1963), 584-625.
- Roberts, Jane. *Holbein. Zeichnungen am Hofe Heinrichs VIII. Fünfzig Zeichnungen aus der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II., Windsor Castle.* Kat. Ausst. Hamburg, Kunsthalle, 8. April-29. Mai 1988. Hamburg 1988.
- Roberts, Jane. *The King's Head. Charles I: King and Martyr.* Kat. Ausst. London, Queen's Gallery, 29. Januar -11. April 1999. London 1999.
- Robertson, J. C. „Caroline Culture: Bridging Court and Country?“ *History* 75 (1990), 388-416.
- Rogers, Mary. „The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Lugini and the representation of women in sixteenth century painting“: *Renaissance Studies* 2.1 (1988), 47-89.
- Roskill, Mark. „Van Dyck at the English Court: The Relations of Portraiture and Allegory“: *Critical Inquiry* 14 (1987), 173-199.
- Royalton-Kisch, Martin. *The Light of Nature. Landscape Drawings and Watercolours by Van Dyck and his Contemporaries.* London 1999.
- Rubens dall'Italia all'Europa. Atti del convegno internazionale di studi Padova, 24.-27. maggio 1990.* Hg. Caterina Limentani Viridis und Francesca Bottacin. Vicenza 1992.
- Rump, Gerhard Charles. *Pferde und Jagdbilder in der englischen Kunst. Studien zu George Stubbs und dem Genre der „Sporting Art“ von 1650 - 1830.* Hildesheim, Zürich und New York 1983. (Studien zur Kunstgeschichte 23).
- Russell, Conrad. *The Fall of the British Monarchies 1637-1642.* Oxford 1991.
- Russell, Nicholas. *Like Engend'ring Like. Heredity and animal breeding in early modern England.* Cambridge 1986.
- Rye, William Brenchley. *England as seen by Foreigners in the days of Elizabeth and James the First. Comprising translations of the journals of the Duke of Wirtemberg in 1592 and 1610; both illustrative of Shakespeare.* London 1865.
- Safarik, Eduard A. „The Origin and Fate of the Imstenraedt Collection“: In: *Sbornik Praci Filosofiké Fakulty Brnenské University (Rocnik XIII) Rada Umenovedna (F)c. 8.* [Festschrift Kutal]. Brno 1964, 171-182.
- Sainsbury, W. Noël. *Original Unpublished Papers illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist ...* London 1859.
- Saint-Hilaire, Isidore Geoffroy. *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux ...* Paris 1832.
- Salmon, J. H. M. „Stoicism and Roman Example: Seneca and Tacitus in Jacobean England“: *Journal of the History of Ideas* 50 (1989), 199-225.

- Sandrart, Joachim von. *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Hg. A. R. Peltzer. München 1925.
- Scarbrick, Diana. „For Richer For Poorer“: *Country Life* 4. Oktober 1990, 136-139.
- Schaeffer, Emil. *Van Dyck. Des Meisters Gemälde*. Stuttgart und Leipzig 1909. (Klassiker der Kunst 13).
- Schaffers-Bodenhausen, Karen und Marieke Tiethoff-Spliethoff. *The Portrait Miniatures in the Collection of the House of Orange-Nassau*. Zwolle 1993.
- Schäfer, Wilhelm. *Die königliche Gemäldegalerie zu Dresden*. Bd. 3. Dresden [nach 1862].
- Schama, Simon. „The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850“: *Journal of Interdisciplinary History* 17.1 (1986), 155-183.
- Scharf, Alfred S. „Rubens's Portraits of Charles V and Isabella“: *Burlington Magazine* 66 (1935), 259-266.
- Schneider, H[ans]. *Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke*. Haarlem 1932.
- Schneider, René. „Le thème du triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance“: *Gazette des Beaux Arts* 9 (1913), 85-106.
- Schochet, Gordon J[oe]. *Patriarchalism in Political Thought. The Authoritarian Family and Political Speculation and Attitudes Especially in Seventeenth-Century England*. Oxford 1975.
- Schreiber, Theodor. *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom*. Leipzig 1880.
- Schultheiss, Franz Guntram. *Die deutsche Volkssage vom Fortleben und der Wiederkehr Kaiser Friedrichs II.* [Berlin 1911] Repr. Vaduz 1965. (Historische Studien Heft 94).
- Scott, Barbara. „The Comtesse de Verrue. A Lover of Dutch and Flemish art“: *Apollo* 97 (1973), 20-24.
- Segal, Sam. *Niederländische Stilleben von Brueghel bis Van Gogh*. Kat. Ausst. Amsterdam, Kunsthandlung P. de Boer, 22. April-31. Mai 1983, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, 16. Juni-31. Juli 1983.
- Sensabaugh, G. F. „Love Ethics in Platonic Court Drama 1625-1642“: *Huntington Library Quarterly* 1 (1938), 277-304.
- Seyfarth, Jutta. „Bildbesitz in Kölner Familien zur Zeit der Gülichschen Wirren und ein neues Inventarium der Sammlung Imstenraedt“: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 56 (1995), 225-254.
- Shapley, Fern Rush. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV-XVI Century*. London 1968.
- Sharpe, Kevin. *Criticism and Compliment. The Politics of Literature in the England of Charles I.* Cambridge 1987.
- Sharpe, Kevin. *Politics and Ideas in Early Stuart England. Essays and Studies*. London und New York 1989.
- Sharpe, Kevin. *The Personal Rule of Charles I.* New Haven und London 1992.
- Sharpe, Kevin und Peter Lake (Hg.). *Culture and Politics in Early Stuart England*. Basingstoke und London 1994.
- Shearman, John. *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Cambridge 1983.

- Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*. Kat. Ausst. Paris, Grand Palais, 3. März-14. Juni 1993. Paris 1993.
- Simon, Robert B. „Bronzino's portrait of Cosimo I in armour“. *Burlington Magazine* 125 (1983), 527-539.
- Slive, Seymour. *Frans Hals*. Bd.1. London 1970.
- Smith, David R. *Masks of Wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*. Ann Arbor, Michigan 1982.
- Smith, John. *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters ... Part the Third, Containing the Lives and Works of Anthony Van Dyck, and David Teniers*. London 1831.
- Smith, John Chaloner, *British Mezzotint Portraits I.*, London 1884.
- Smith, Logan Pearsall. *The Life and Letters of Sir Henry Wotton*. 2 Bde. Oxford 1907.
- Smuts, Robert Malcolm. *The Culture of Absolutism at the Court of Charles I*. Diss. Princeton 1976.
- Smuts, Robert Malcolm. „The Political Failure of Stuart Cultural Patronage“. In: *Patronage in the Renaissance*. Hg. Guy Fitch Lytle und Stephen Orgel. Princeton 1981, 165-187.
- Smuts, Robert Malcolm. *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*. Philadelphia 1987.
- Smuts, Robert Malcolm. „Public ceremony and royal charisma: the English royal entry in London, 1485-1642“. In: *The First Modern Society. Essays in English History in Honour of Lawrence Stone*. Hg. A. L. Beier, David Cannadine und James M. Rosenheim. Cambridge 1989, 65-93.
- Smuts, Robert Malcolm (Hg.). *The Stuart Court and Europe. Essays in Politics and Political Culture*. Cambridge 1996.
- Sommerville, J. P. *Politics and Ideology in England, 1603-1640*. London 1986.
- Spicer, Joaneath. „The Renaissance elbow“. In: *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. Hg. Jan Bremmer und Herman Roodenburg. Cambridge 1991, 84-128.
- Spiers, Walter Lewis. „The Note-Book and Account Book of Nicholas Stone“. *Walpole Society* 7 (1918-19).
- Splendours of the Gonzaga*. Hg. David Chambers und Jane Martineau. Kat. Ausst. London, Victoria and Albert Museum, 4. November 1981-31. Januar 1982. London 1981.
- Springell, Francis C. *Connoisseur and Diplomat. The Earl of Arundel's Embassy to Germany in 1636 ...* London 1963.
- Stanford London, H. „The Greyhound as a Royal Beast“. *Archaeologia* 97, 2.Ser. 47 (1959), 139-163.
- Starkey, David (Hg.). *Henry VIII. A European Court in England*. London 1991.
- Sterling, Charles. „Van Dyck's Paintings of St. Rosalie“. *Burlington Magazine* 74 (1939), 53-62.
- Stevenson, Sara. „Armour in Seventeenth-Century Portraits“. In: *Scottish Weapons and Fortifications 1100-1800*. Hg. David H. Caldwell. Edinburgh 1981, 339-377.

- Stewart, J. Douglas. „Pin-ups or Virtues? The Concept of the ‘Beauties’ in Late Stuart Portraiture“. In: *English Portraits of the 17th and 18th Centuries. Papers read at a Clark Library Seminar, April 14, 1973*. Hg. J. Douglas Stewart und Herman W. Liebert. Los Angeles 1974, 3-43. (William Andrews Clark Memorial Library Seminar Papers).
- Stewart, J. Douglas. „‘Hidden Persuaders’: Religious Symbolism in van Dyck’s Portraiture. With a Note on Dürer’s ‘Knight, Death and the Devil’“. *RACAR. Revue d’Art Canadienne. Canadian Art Review* 10 (1983), 57-68.
- Stewart, J. Douglas, „Reflections on eroticism, love and the antique in Van Dyck’s art“, *Apollo* 152 (2000), 26-33.
- Stopes, Charlotte C. „Daniel Mytens in England“. *Burlington Magazine* 17 (1910), 160-163.
- Stoye, John Walter. *English Travellers Abroad 1604-1667. Their Influence in English Society and Politics*. London 1952.
- Strickland, Agnes. *Lives of the Queens of England*. Bd 8. London 1845.
- Strong, Roy. „Queen Elizabeth and the Order of the Garter“. *Archaeological Journal* 119 (1962), 246-269.
- Strong, Roy. *Portraits of Queen Elizabeth*. Oxford 1963.
- Strong, Roy. *Holbein and Henry VIII*. London 1967.
- Strong, Roy. *Tudor and Jacobean Portraits*. 2 Bde. London 1969.
- Strong, Roy. *The Elizabethan Icon. Elizabethan and Jacobean Portraiture*. London 1969.
- Strong, Roy. *Van Dyck: Charles I on Horseback*. London 1972.
- Strong, Roy. *Splendour at Court. Renaissance Spectacle and Illusion*. London 1973.
- Strong, Roy. *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London 1977.
- Strong, Roy. „Charles I’s clothes for the years 1633-1635“. *Costume* 14 (1980), 71-89.
- Strong, Roy. *Artists of the Tudor Court. The Portrait Miniature Rediscovered 1520-1620*. Kat. Ausst. London, Victoria and Albert Museum, 9. Juli-6. November 1983. London 1983.
- Strong, Roy. *Henry, Prince of Wales and England’s Lost Renaissance*. London 1986.
- Strong, Roy. *Lost Treasures of Britain*. London 1990.
- Strong, Roy. „Sir Francis Carew’s Garden at Beddington“. In: *England and the Continental Renaissance. Essays in Honour of J. B. Trapp*. Hg. Edward Chaney und Peter Mack. Woodbridge 1990, 229-238.
- Strong, Roy. „Not in Front of the Citizens“. *Country Life* 4. Oktober 1990, 140-143.
- Sueton. *Cäsarenleben*. Hg. Rudolf Till. Leipzig 1936.
- Sullivan, Ruth Wilkins. „The Wilton Diptych: Mysteries, Majesty, and a complex exchange of faith and power“. *Gazette des Beaux Arts*, 129 (1997), 1-18.
- Sumner, Ann (Hg.). *Death, Passion and Politics. Van Dyck’s Portraits of Venetia Stanley and George Digby*. Kat. Ausst. London, Dulwich Picture Gallery, 18. Oktober 1995-14. Januar 1996. London 1995.

- Sykes, Susan A[lexandra]. *Henrietta Maria and the Arts until 1642*. MA Report Universität von London, Courtauld Institut 1986.
- Sykes, Susan Alexandra. „Henrietta Maria’s ‘house of delight’. French Influence and Iconography in the Queen’s House, Greenwich“: *Apollo* 133 (1991), 332-336.
- Tauss, Susanne. *Dulce et decorum? Der Decius-Mus Zyklus von Peter Paul Rubens*. Osnabrück 2000.
- Taylor, F. H. *The Taste of Angels*. Boston 1948.
- de Tervarent, Guy. *Attributs et Symboles dans l’Art Profane 1450-1600. Dictionnaire d’un langage perdu*. 2 Bde. Genf 1959.
- Thompson, C. J. S. *The Mystery and Lore of Monsters, with Accounts of some Giants, Dwarfs and Prodigies*. London 1930.
- Thoms, William J. (Hg.). *Anecdotes and Traditions Illustrative of Early English History and Literature, derives from MS. Sources*. London 1839.
- Thurley, Simon. *The Royal Palaces of Tudor England. Architecture and Court Life 1460-1547*. New Haven und London 1993.
- Tietze-Conrat, E[rica]. *Dwarfs and Jesters in Art*. London 1957.
- Tillyard, E[ustace] M[andeville] W[etenhall]. *The Elizabethan World Picture*. [1943] Harmondsworth 1986.
- Tikkanen, J. J. *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive*. Helsingfors 1912.
- Tolkowsky, Samuel. *Hesperides. A History of the Culture and Use of Citrus Fruits*. London 1938.
- Träger, Jörg. *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*. München 1970.
- Trevor-Roper, Hugh. *Princes and Artists. Patronage and Ideology at four Habsburg Courts 1517-1633*. London 1976.
- Twining, Lord. *European Regalia*. London 1967.
- Ustick, W. Lee. „Changing Ideals of Aristocratic Character and Conduct in Seventeenth-Century England“: *Modern Philology* 30 (1932), 147-166.
- Vale, Juliet. *Edward III and Chivalry. Chivalric Society and its Context 1270-1350*. Woodbridge 1982.
- Valentiner, W. R. und Paul Wescher. *The Hammer Collection*. Kat. Ausst. Greenville, South Carolina, Bob Jones University, 15. März-15. April 1957.
- Varese, Ranieri. *Atlante di Schifanoia*. Modena 1990.
- Varshavskaya, M. *Van Dyck Paintings in the Hermitage*. Leningrad 1963.
- Veevers, Erica. *Images of Love and Religion. Queen Henrietta Maria and Court Entertainments*. Cambridge 1989.
- Vekeman, Herman und Justus Müller Hofstede (Hg.). *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Eftstadt 1984.
- Verheyen, Egon. „Jacopo Strada’s Mantuan Drawings of 1567-1568“: *Art Bulletin* 49 (1967), 62-70.
- Verheyen, Egon. „Der Sinngehalt von Giorgiones ‘Laura‘“: *Pantheon* 26 (1968), 220-227.
- Vertue, George. „Note Books“: *Walpole Society* 18 (1929-30), Bd. I; 20 (1931-32), Bd. II; 22 (1933-34), Bd. III; 24 (1935-36), Bd. IV; 26 (1937-38), Bd. V; 30 (1948-50), Bd. VI; 29 (1940-42), Index.

- Vey, Horst. „Anton Van Dycks Ölskizzen“. *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts* 5 (1956), 167-208.
- Vey, Horst. *Die Zeichnungen Anton Van Dycks*. 2 Bde. Brüssel 1962.
- Vickers, Michael. „Rupert of the Rhine. A new portrait by Dieussart and Ber- nini's Charles I“. *Apollo* 107 (1978), 161-169.
- Vivanti, Corrado. „Henry IV, the Gallic Hercules“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), 176-197.
- Vlieghe, Hans. „National Gallery Flemish Pictures“. *Burlington Magazine* 116 (1976), 47-48.
- Vlieghe, Hans. *Rubens Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp*. London 1987. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 19).
- Vlieghe, Hans (Hg.). *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and Refutations*. Turnhout 2001.
- Voigt, Georg. „Die deutsche Kaisersage“. *Historische Zeitschrift* 26 (1871), 130-187.
- Voss, Hella. *Die große Jagd. Von der Steinzeit bis zur Gegenwart. 30000 Jahre Jagd in der Kunst*. München 1961.
- Waagen, G[ustav]. *Treasures of Art in Great Britain ...* 3 Bde. London 1854, Supplement London 1857.
- Waetzold, Werner. *Die Kunst des Porträts*. Leipzig 1908.
- Walpole, Horace. *Anecdotes of Painting in England; with some Account of the Principal Artists*. Bd. 1. Hg. Ralph Wornum. London 1888.
- Wark, R. R. „A Note on Van Dyck's 'Self-portrait with a Sunflower'“. *Burlington Magazine* 98 (1956), 53-54.
- Warner, William. *Albion's England*. [1612]. Repr. Hildesheim und New York 1971.
- Warnke, Martin. *Kommentare zu Rubens*. Berlin 1965.
- Warnke, Martin. *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*. Köln 1977.
- Warnke, Martin. *Hofkünstler. Zur Geschichte des modernen Künstlers*. Köln 1985.
- Warnke, Martin. *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München und Wien 1992.
- Warwick, Sir Philip. *Memoires of the Reign of King Charles I with Continuation of King Charles II*. London 1701.
- Watanabe-O'Kelly, Helen. *Triumphall Shews. Tournaments at Germanspeaking Courts in their European Context 1560-1730*. Berlin 1992.
- Waterhouse, Ellis. „Portraits of our Kings and Queens. From Henry VIII to Queen Victoria“. *Studio* 135 (1948), 133-143.
- Waterhouse, Ellis. *Painting in Britain 1530 to 1790*. Harmondsworth³ 1954. (Pelican History of Art).
- Watson, D. R. *The Life and Times of Charles I*. London 1972.
- Wedgwood, C[icely] V[eronica]. „The Prince of Patrons“. *Horizon* 3.3 (1961), 78-95.
- Weisbach, Werner. *Trionfi*. Berlin 1919.
- Welsford, Enid. *The Fool. His Social and Literary History*. [1935] New York 1961.

- Wende, Peter. „Das Parlament und die Anfänge der Englischen Revolution“:
In: *Studien zur Geschichte Englands und der deutsch-britischen Beziehungen. Festschrift für Paul Kluke*. Hg. Lothar Kettenacker, Manfred Schlenke und Hellmut Seier. München 1981, 13-26.
- Wende, Peter. „Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts in England“: In: *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*. Hg. Konrad Repgen. Münster 1991, 58-78.
- Wendorf, Richard. *The Elements of Life. Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England*. Oxford 1990.
- Wethey, Harold E. *The Paintings of Titian*. 3 Bde. London 1969-1975.
- Wheelock, Arthur K., Susan J. Barnes et al. *Anthony van Dyck*. Kat. Ausst. Washington, National Gallery of Art, 11. Nov. 1990 - 24. Feb. 1991, Washington 1990.
- Whinney, Margaret und Oliver Millar. *English Art 1625-1714*. Oxford 1957.
- White, Christopher. *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Cambridge 1982.
- Wiemers, Michael. *Der 'Gentleman' und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts*. Hildesheim, Zürich und New York 1986. (Studien zur Kunstgeschichte 14).
- Wiemers, Michael. „Die Seele im Bildnis: Anmerkungen zu einem englischen Porträtedicht des 17. Jahrhunderts“: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48-49 (1987-88), 249-268.
- Wilks, Timothy. „The Picture Collection of Robert Carr, Earl of Somerset (c. 1587-1645), Reconsidered“: *Journal of the History of Collections* 1.2 (1989), 167-177.
- Wilks, Timothy. „Art collecting at the English court from the death of Henry, Prince of Wales to the death of Anne of Denmark (November 1612 - March 1619)“, *Journal of the History of Collections* 9.1 (1997), 31-48.
- Williams, Ethel Carleton. *Anne of Denmark. Wife of James VI of Scotland: James I of England*. London 1970.
- Wilson, Jean. *Entertainments for Elizabeth I*. Totowa 1980.
- Wilson, Michael I. *Nicholas Lanier, Master of the King's Musick*. Aldershot, Brookfield 1994.
- Wilson, Timothy Hugh. *Saint George in Tudor and Stuart England*. M. Phil. Thesis, Universität von London, Warburg Institut, 1976.
- Wind, Barry. 'A Foul and Pestilent Congregation.' *Images of 'Freaks' in Baroque Art*. Aldershot 1998.
- Wind, Edgar. *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. [1958] Frankfurt am Main 1981.
- Winter, Gundolf. *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste. Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte*. Stuttgart 1985.
- Wither, George. *A Collection of Emblems*. [1635]. Hg. John Horden. Menston 1968. English Emblem Books 12).
- Wittkower, Rudolf. „Inigo Jones - 'Puritanissimo Fiero'“: *Burlington Magazine* 90 (1948), 50-51.
- Wittkower, Rudolf. *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*. London 1966.

- Wittkower, Rudolf. *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*. [1977] Köln 1983.
- Woerman, Karl. *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresden 1905.
- Wood, Jeremy. „Van Dyck’s ‘Cabinet de Titien’: the contents and the dispersal of his collection“: *Burlington Magazine* 132 (1990), 680-695.
- Wood, Jeremy. „Van Dyck’s pictures for the Duke of Buckingham. The elephant in the carpet and the dead tree with ivy“: *Apollo* 136 (1992), 37-47.
- Wood, Jeremy [Rez]. „Jonathan Brown. *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*. (New Haven und London 1995)“: *Burlington Magazine* 138 (1996), 549.
- Wood, Jeremy. „Orazio Gentileschi and some Netherlandish artists in London: The patronage of the Duke of Buckingham, Charles I and Henrietta Maria“, *Simiolus* 28.3 (2000-2001), 103-128.
- Woodall, Joanna. „An Exemplary Consort: Antonis Mor’s Portrait of Mary Tudor“: *Art History* 14.2 (1991), 192-224.
- Woodall, Joanna. „‘His Majesty’s most majestic room’. The division of sovereign identity in Philip II of Spain’s lost portrait gallery at El Pardo“: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), 52-103.
- Worsley, Giles. „Schooling Movements“: *Country Life* 4. Oktober 1990, 158-160.
- Wotton, Henry. *The Elements of Architecture*. [1624]. Repr. Farnborough 1969.
- Wright, James. *The History and Antiquities of the County of Rutland: Collected from Records, Ancient Manuscripts, Monuments on the Place, and other Authorities*. London 1684.
- Wrightson, Keith. *English Society 1580-1680*. London 1982.
- von Wurzbach, Alfred. *Niederländisches Künstlerlexikon*. Bd. 1. Wien und Leipzig 1906.
- Yates, Frances. *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London und Boston 1975.
- Ydema, Onno. *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings 1540-1700*. Zutphen 1991.
- Young, Alan. *Tudor and Jacobean Tournaments*. London 1987.
- Yung, Kai Kin (Bearb.). *National Portrait Gallery. Complete Illustrated Catalogue 1856-1979*. London 1981.

Verzeichnis der Abkürzungen

- CSPD. *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Charles I*. [1863-1865] Hg. John Bruce. Repr. Nendeln 1967.
- CSPV. *Calendar of State Papers and Manuscripts, Relating to English Affairs, Existing in the Archives and Collections of Venice, and in other Libraries of Northern Italy*. Hg. Allen B. Hinds. London 1919.
- DNB. *Dictionary of National Biography*. Hg. Leslie Stephen und Sidney Lee. 21 Bde. London 1908-9.
- Henkel/Schöne. Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hg.). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967.

- Der Kleine Pauly. Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike.* Hg. Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. 5 Bde. München 1975.
- LCI. *Lexikon der Christlichen Ikonographie.* Hg. Engelbert Kirschbaum. 8 Bde. Rom 1968-1976.
- OED. *The Oxford English Dictionary.* Bearb. J. A. Simpson und E. S. C. Weiner. 20 Bde. Oxford ²1989.
- RDK. *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte.* 8 Bde. Hg. Otto Schmitt. Stuttgart 1937-1987.
- Thieme-Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* 37 Bde. Hg. Ulrich Thieme und Felix Becker. Leipzig 1907-1950.
- Kat. Agnew's. *Van Dyck. A loan exhibition of pictures and sketches principally from private collections in aid of the National Trust Neptune appeal and the King's Lynn Festival Fund.* Kat. Ausst. London, Thomas Agnew's and Sons, 7. November-7. Dezember 1968.
- Kat. Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Gemäldegalerie Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts. Berlin 1975.
- Kat. Cleveland. *The Cleveland Museum of Art Catalogue of Paintings III. European Paintings of the 16th, 17th, and 18th Centuries.* Cleveland, Ohio 1982.
- Kat. Edinburgh. *British Portrait Miniatures.* Kat. Ausst. Edinburgh, Arts Council Gallery, 20. August-18. September 1965.
- Kat. Genua. *100 opere di Van Dyck. Catalogo della Mostra.* Kat. Ausst. Genua, Palazzo dell'Accademia. Genua 1955.
- Kat. Leiden. Stedelijk Museum de Lakenhal. Catalogus van de schilderijen en tekeningen. Leiden 1983.
- Kat. Madrid. Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Madrid 1990.
- Kat. München. *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden.* München 1986.
- Kat. Nottingham. *Van Dyck. University of Nottingham. Dep. of Fine Arts. Paintings and Drawings by Van Dyck.* Nottingham 1960.
- Kat. Prado. Matías Díaz Padrón. *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas I. Escuela Flamenca Siglo XVII.* Madrid 1975.
- Kat. Queen's Gallery. *Van Dyck, Wenceslaus Hollar and the Miniature-Painters at the Court of the Early Stuarts.* Kat. Ausst. London, The Queen's Gallery, Buckingham Palace. London 1968.
- Kat. Yokohama. *Anthony Van Dyck.* Kat. Ausst. Yokohama, Sogo Museum of Art, 15. August-30. September 1990, u. a. O. O. 1990.

J. Abbildungsverzeichnis

1. Anton van Dyck, *Reiterbildnis Karls I. mit M. de St. Antoine*, 1633, Öl auf Leinwand, 368.4 x 269.9 cm, HM Elizabeth II., Buckingham Palace, London
2. Anton van Dyck, *Karl I. mit M. de St. Antoine*, 1633, Schwarze Kreide mit Weißhöhungen auf grün-grauem Papier, 39.8 x 28.3 cm, British Museum, London
3. Anton van Dyck, *Pferdestudie*, 1633, Schwarze Kreide mit Weißhöhungen auf grün-grauem Papier, 42.9 x 36.6 cm, British Museum, London
4. Anton van Dyck, *Vorderbein eines Pferdes*, 1633, Schwarze Kreide auf grün-grauem Papier, 23.2 x 14.7 cm, British Museum, London
5. Peter Paul Rubens, *Reiterbildnis des Herzogs von Lerma*, 1603, Öl auf Leinwand, 289 x 205 cm, Prado, Madrid
6. J. Stradanus, *Julius Caesar*, Kupferstich, 324 x 220 cm, Staatliche Graphische Sammlung München
7. Renold Elstrack, *Karl I. zu Pferd*, ca. 1614-15, Kupferstich, 26.3 x 18.68 cm, British Museum, London
8. Frontispiz zu Antonio Francesco Oliviero, *La Alamanna. Carlo Quinto in Olma*, 1567, Kupferstich, Public Library, Spencer Collection, New York
9. Anton van Dyck, *Le Roi à la Ciasse*, ca. 1637, Öl auf Leinwand, 266 x 207 cm, Louvre, Paris
10. Robert Peake d. Ä., *Prinz Henry und John, 2. Lord Harington auf der Jagd*, 1603, Öl auf Leinwand, 202.3 x 147.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
11. Robert Peake d. Ä., *Prinzessin Elizabeth*, 1603, Öl auf Leinwand, 132.1 x 92.9 cm, National Maritime Museum, Greenwich
12. Paul van Somer, *Königin Anne auf der Jagd*, 1617, Öl auf Leinwand, 261.6 x 208.4 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle
13. Daniel Mytens, *Karl I. und Henrietta Maria beim Aufbruch zur Jagd*, ca. 1630-32, Öl auf Leinwand, 282 x 377.3 cm, HM Elizabeth II., Hampton Court Palace
14. Diego Velázquez, *Philipp IV. als Jäger*, ca. 1637, Öl auf Leinwand, 191 x 126 cm, Prado, Madrid
15. Peter Paul Rubens, *Das triumphierende Rom*, ca. 1622, Öl auf Holz, 54 x 69 cm, Mauritshuis, Den Haag
16. Tizian, *Anbetung der Könige*, 1557, Öl auf Leinwand, 118 x 222 cm, Ambrosiana, Mailand
17. Anton van Dyck, *Skizzenblatt mit Pferdestudien*, ca. 1621-24, Feder auf Papier, 20.5 x 16.5 cm (Maße des Skizzenbuches), British Museum, London
18. Johann Sadeler, *De S. Vthone Abbate*, 1615-1618, Kupferstich, 23.3 x 15.6 cm (Platte), in Matthäus Rader, *Bavaria Sancta*, Staatliche Graphische Sammlung München
19. Tizian, *Kasseler Kavalier*, ca. 1550-52, Öl auf Leinwand, 230.4 x 153.2 cm, Staatliche Gemäldesammlungen, Kassel
20. Nach Skopas, *Meleager*, Mitte 4. Jhdt. v. Chr., Marmor, 210 cm, Vatikanische Museen, Rom

21. Jan van Huysum, *Stockrose und andere Blumen in einer Vase*, Anfang 18. Jhdt., Öl auf Leinwand, 62.1 x 52.3 cm, National Gallery, London
22. Anton van Dyck, *Landschaft mit Hafen*, ca. 1637 (?), Bleistift und braune Tinte mit Wasserfarbe und Gouache auf weißem Papier, 18.9 x 26.6 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham
23. Anton van Dyck, *Reiterbildnis Karls I.*, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 367 x 292.1 cm, National Gallery, London
24. Anton van Dyck, *Reiterbildnis Karls I.*, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 96.5 x 61 cm, HM Elizabeth II., Hampton Court Palace
25. Tizian, *Karl V. vor der Schlacht von Mühlberg*, 1548, Öl auf Leinwand, 332 x 279 cm, Prado, Madrid
26. Robert Peake d. Ä., *Reiterbildnis Prinz Henrys*, ca. 1610, Öl auf Leinwand, 228.8 x 218.4 cm, Parham Park
27. Peter Paul Rubens, *Reiterbildnis Erzherzog Albrechts*, ca. 1621, Öl auf Leinwand, 124 x 96 cm, Gemäldegalerie, Wien
28. Anton van Dyck, *Albert de Ligne, Herzog von Arenberg, Fürst von Barbançon*, 1628-32, Öl auf Leinwand, 315 x 240 cm, The Earl of Leicester, Holkham Hall
29. Tizian, *Die Adlocutio des Alfonso d'Avalos*, 1539, Öl auf Leinwand, 223 x 165 cm, Prado, Madrid
30. Lorenzo Lotto, *Allegorie*, 1505, Öl auf Holz, 56.5 x 43,2 cm, National Gallery of Art, Kress Collection, Washington
31. Nicholas Hilliard, *George Clifford, 3. Herzog von Cumberland*, ca. 1590, Pergament auf Holz, 25.7 x 17.8 cm, National Maritime Museum, Greenwich
32. Anton van Dyck, *Die Familie Karls I.*, 1632, Öl auf Leinwand, 302.9 x 255.9 cm, HM Elizabeth II., Buckingham Palace, London
33. Daniel Mytens, *Jakob I. in der Tracht des Hosenbandordens*, 1621, Öl auf Leinwand, 148.6 x 100.6 cm, National Portrait Gallery, London
34. „Le Cercle de Levrs Magestes dans la Chambre de Presence a S. James“; 1639, Kupferstich aus P. de la Serre, *Histoire de l'Entree de la Reyne Mére, ... dans la Grande-Bretaigne*
35. Wenzel Hollar, *Ansicht von Westminster von der Themse*, 1647, Kupferstich, 14.1 x 32.58 cm, British Museum, London
36. Wenzel Hollar, *New Palace Yard mit Westminster Hall und dem Uhrturm*, 1647, Kupferstich, 13 x 30 cm, British Museum, London
37. Anton van Dyck, *Familienbildnis*, ca. 1616-18, Öl auf Leinwand, 116 x 96 cm, Eremitage, St. Petersburg
38. Unbekannter Künstler, *Die Familie Heinrichs VIII.*, ca. 1545, Öl auf Leinwand, 169.5 x 356.9 cm, HM Elizabeth II., Hampton Court Palace
39. Anton van Dyck, *Karl I. in Staatsroben*, 1636, Öl auf Leinwand, 248.3 x 151.2 cm, Windsor Castle
40. Anton van Dyck, *Karl I. in Staatsroben*, 1637, Öl auf Leinwand, 233 x 118 cm, Neues Palais, Potsdam
41. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1637, Öl auf Leinwand, 240 x 119 cm, Bildergalerie, Potsdam-Sanssouci
42. Unbekannter Künstler, *Elizabeth I. im Krönungsgewand*, ca. 1600, Öl auf Holz, 127.3 x 99.7 cm, National Portrait Gallery, London

43. Paul van Somer, *Jakob I. in Staatsroben*, ca. 1620, Öl auf Leinwand, 226.1 x 149.2 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle
44. Franz Pourbus d. J., *Marie de' Medici*, 1609-10, Öl auf Leinwand, 307 x 186 cm, Louvre, Paris
45. James Gunn, *Elizabeth II. im Krönungsgewand*, 1953, Öl auf Leinwand, HM Elizabeth II., Royal Collection
46. Anton van Dyck, *Karl I.*, 1638, Öl auf Leinwand, 219 x 130 cm, Eremitage, St. Petersburg
47. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1638, Öl auf Leinwand, 220 x 151.5 cm, Eremitage, St. Petersburg
48. Unbekannter Künstler, Spanien (?), *Karl V.*, Öl auf Holz, 111.6 x 94 cm, HM Elizabeth II., Royal Collection
49. Anton van Dyck, *Henrietta Maria und Jeffrey Hudson*, 1633, Öl auf Leinwand, 219.1 x 134.8 cm, National Gallery of Art, Kress Collection, Washington
50. Daniel Mytens (?), *Henrietta Maria und Jeffrey Hudson*, weitere Angaben unbekannt
51. Anton van Dyck, *Henrietta Maria und Jeffrey Hudson*, 1633, Schwarze Kreide, weiß gehöht, mit roter und gelber Kreide auf blauem Papier, 41.9 x 25.7 cm, Musée de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts, Paris
52. Daniel Mytens und Alexander Keirincx (?), *Jeffrey Hudson*, 1630, Öl auf Leinwand, 215.3 x 150 cm, HM Elizabeth II., Hampton Court Palace
53. Anton van Dyck, Werkstatt, *Henrietta Maria*, ca. 1636, Öl auf Leinwand, 209.6 x 133.4 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle
54. Unbekannter Künstler, *Henrietta Maria*, ca. 1632, Öl auf Leinwand, 215.9 x 135.2 cm, National Portrait Gallery, London
55. Anton van Dyck, *Karl I. und Henrietta Maria*, 1632, Öl auf Leinwand, 113.5 x 163 cm, Státní Zámek, Kremsier
56. Peter Paul Rubens nach Tizian, *Karl V. und Isabella von Portugal*, 1629, Öl auf Leinwand, 114 x 166.4 cm, Herzog von Alba, Madrid
57. Daniel Mytens, *Karl I. und Henrietta Maria*, 1630-32, Öl auf Leinwand, 95.3 x 175 cm, HM Elizabeth II., Buckingham Palace, London
58. Hendrick Gerritsz. Pot, *Karl I., Henrietta Maria und Prinz Karl*, 1632, Öl auf Holz, 47.3 x 59.7 cm, HM Elizabeth II., Buckingham Palace, London
59. Wilhelm van de Passe, *Epithalamion Gallo-Britannicum*, 1625, Kupferstich, 41.9 x 26.9 cm, British Museum, London
60. Anton van Dyck, *Karl I.*, 1637, Öl auf Leinwand, 123 x 96.5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden
61. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1637, Öl auf Leinwand, 123.5 x 97 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden
62. Monogrammist H, *Sir Walter Raleigh*, 1588, Öl auf Leinwand, 91.5 x 75.6 cm, National Portrait Gallery, London
63. Anton van Dyck, *Karl I.*, ca. 1636, Öl auf Leinwand, 100 x 81.88 cm, The Duke of Norfolk, Arundel Castle
64. Unbekannter Künstler, *George Villiers, Herzog von Buckingham*, Stanford Hall

65. Anton van Dyck, *Karl I.*, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 102.5 x 81 cm, Privatbesitz
66. Aegidius Sadeler nach Tizian, *Kaiser Otho*, 1536-40, Kupferstich, 34.7 x 24.1 cm, British Museum, London
67. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1632, Öl auf Leinwand, 106.2 x 81,2 cm, The Earl of Radnor, Longford Castle
68. Anton van Dyck, *Amalia von Solms*, 1629, Öl auf Leinwand, 112 x 94 cm, Ort unbekannt
69. Peter Paul Rubens, *Anna von Österreich*, 1622, Öl auf Leinwand, 129 x 106 cm, Prado, Madrid
70. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1632, Öl auf Leinwand, 108.6 x 86 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle
71. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1636, Öl auf Leinwand, 105.5 x 84.5 cm, Mr. und Mrs. Charles Wrightsman, New York
72. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, ca. 1637, Öl auf Leinwand, 103.7 x 83.7 cm, Museum of Art, San Diego
73. Raffael Urbino und Giulio Romano, *Johanna von Aragon*, ca. 1588, Öl auf Leinwand, 120 x 95 cm, Louvre, Paris
74. Nach Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 18. Jhdt., Öl auf Leinwand, 103.5 x 81.7 cm, Privatbesitz Schweden
75. Anton van Dyck, *Karl I. in drei Ansichten*, 1635, Öl auf Leinwand, 84.5 x 99.7 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle
76. Lorenzo Lotto, *Goldschmied*, ca. 1529, Öl auf Leinwand, 52 x 79 cm, Gemäldegalerie, Wien
77. Anton van Dyck, *Henrietta Maria im Profil nach rechts*, 1637, Öl auf Leinwand, 64 x 51.2 cm, Memphis Brooks Museum of Art, Memphis, Tennessee
78. Anton van Dyck, *Henrietta Maria in frontaler Ansicht*, 1638, Öl auf Leinwand, 78.7 x 65.7 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle
79. Anton van Dyck, *Henrietta Maria im Profil nach links*, 1638, Öl auf Leinwand, 71.8 x 56.5 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle
- 80.-83. Anton van Dyck, *Memoire pour Sa Mag^{te} Le Roy*, ca. 1638, Public Record Office, Kew

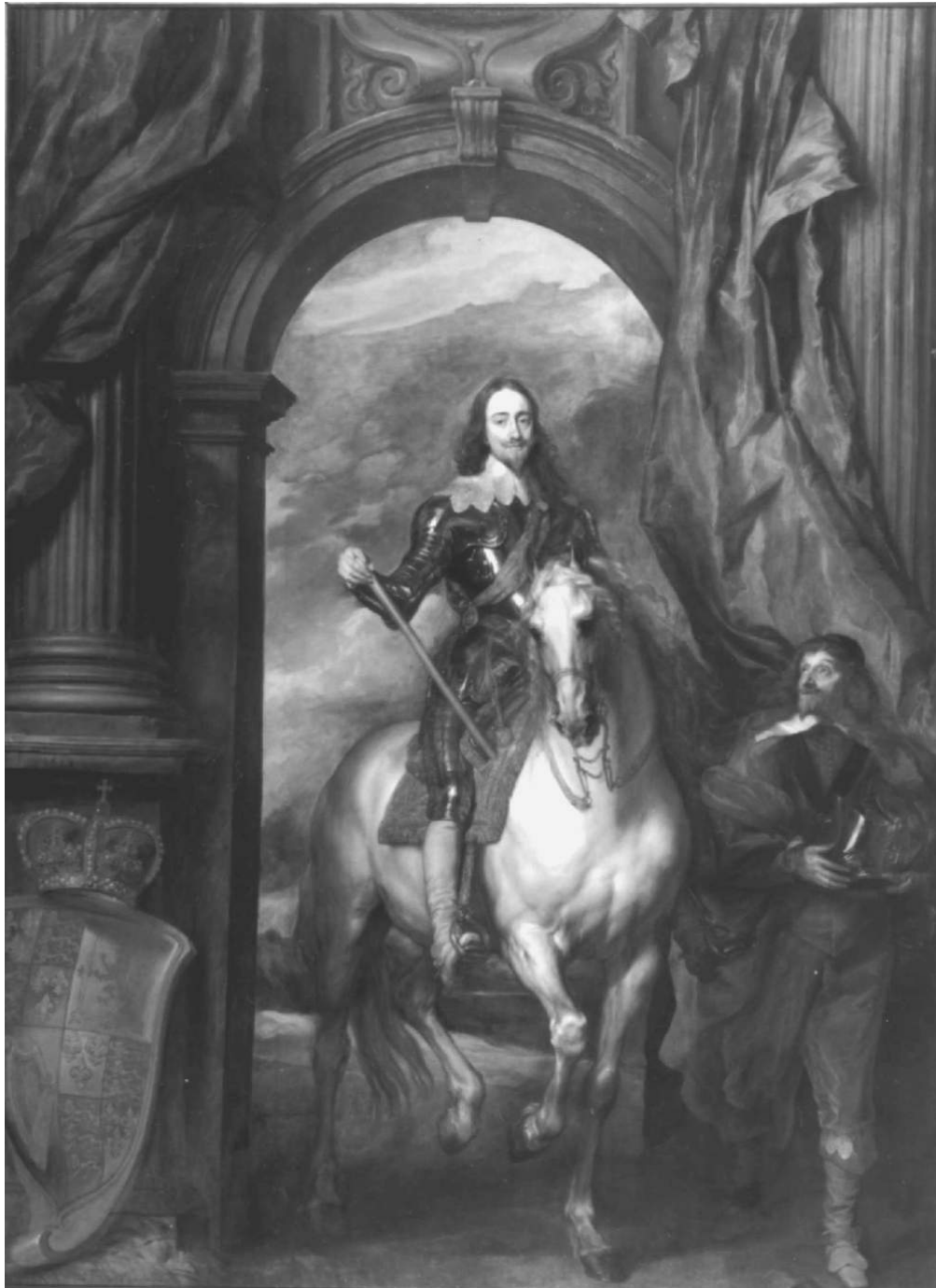


Abb. 1. Anton van Dyck, *Reiterbildnis Karls I. mit M. de St. Antoine*, 1633, Öl auf Leinwand, 368.4 x 269.9 cm, HM Elizabeth II., Buckingham Palace, London



Abb. 2 Anton van Dyck, *Karl I. mit M. de St. Antoine*, 1633, Schwarze Kreide mit Weißhöhungen auf grün-grauem Papier, 39.8 x 28.3 cm, British Museum, London



Abb. 3 Anton van Dyck, *Pferdestudie*, 1633, Schwarze Kreide mit Weißhöhungen auf grün-grauem Papier, 42.9 x 36.6. cm, British Museum, London

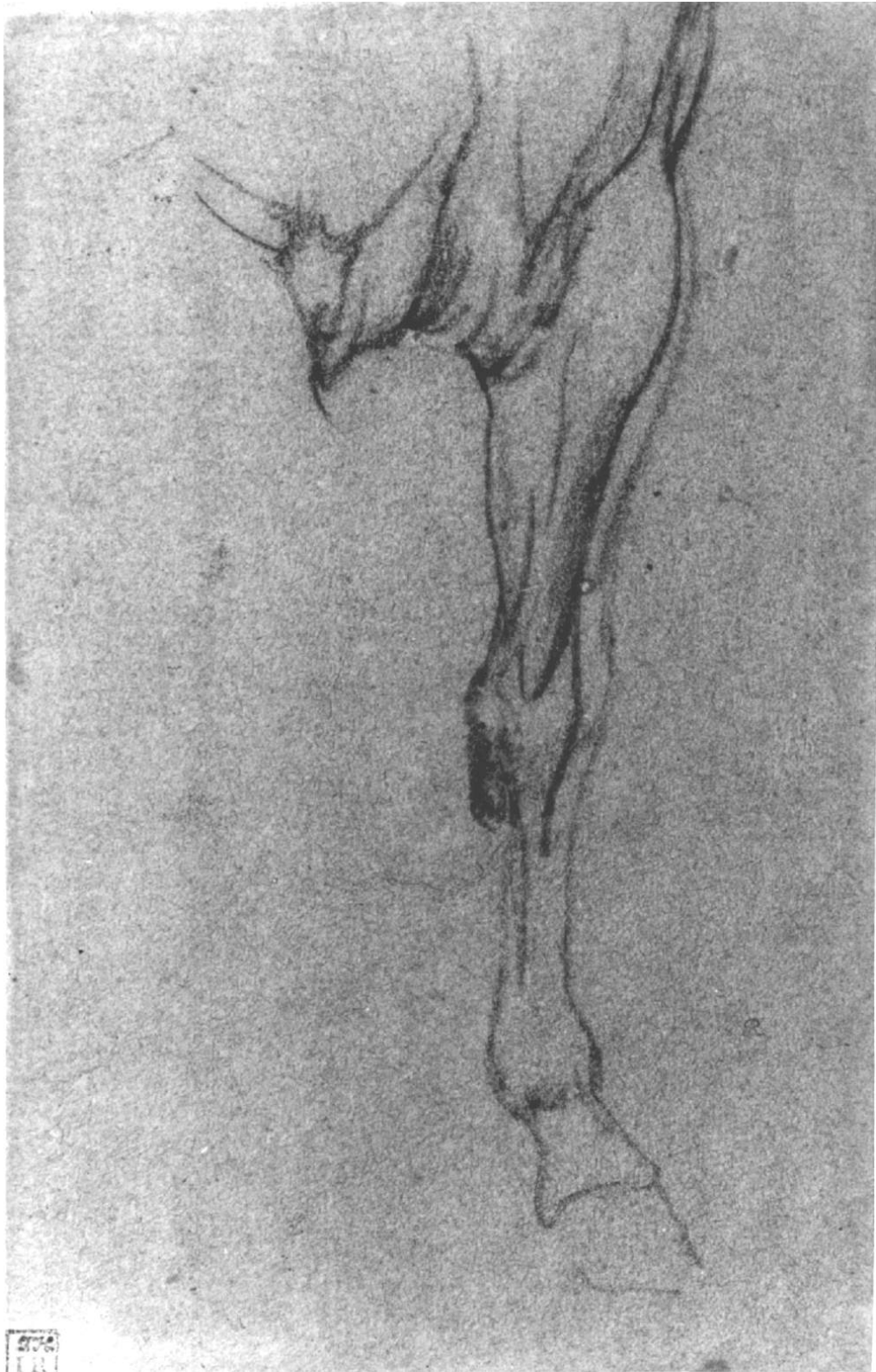


Abb. 4 Anton van Dyck, *Vorderbein eines Pferdes*, 1633, Schwarze Kreide auf grün-grauem Papier, 23.2 x 14.7 cm, British Museum, London



Abb. 5 Peter Paul Rubens, *Reiterbildnis des Herzogs von Lerma*, 1603, Öl auf Leinwand, 289 x 205 cm, Prado, Madrid



C. IVLIVS CÆSAR.

*Caesar, ad imperium civili sanguine partum
 Venisti, famulasq; manus fortuna tetendit
 Ipsa tibi, cecidit tellus, et iussibus æquor*

*Paruit omne tuis, verum invidiosa potestas,
 Et suspectus honos, admovent civilibus armis
 Imperium, vitamq; tibi, formidine regni.*

Abb. 6. J. Stradanus, *Julius Caesar*, Kupferstich, 324 x 220 cm, Staatliche Graphische Sammlung München



Abb. 7. Renold Elstrack, *Karl I. zu Pferd*, ca. 1614-15, Kupferstich, 26.3 x 18.68 cm, British Museum, London



Abb. 8. Frontispiz zu Antonio Francesco Oliviero, *La Alamanna*. Carlo Quinto in Olma, 1567, Kupferstich, Public Library, Spencer Collection, New York



Abb. 9. Anton van Dyck, *Le Roi à la Ciasse*, ca. 1637, Öl auf Leinwand, 266 x 207 cm, Louvre, Paris



Abb. 10. Robert Peake d. Ä., *Prinz Henry und John, 2. Lord Harington auf der Jagd*, 1603, Öl auf Leinwand, 202.3 x 147.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 11. Robert Peake d. Ä., *Prinzessin Elizabeth*, 1603, Öl auf Leinwand, 132.1 x 92.9 cm, National Maritime Museum, Greenwich



Abb. 12. Paul van Somer, *Königin Anne auf der Jagd*, 1617, Öl auf Leinwand, 261.6 x 208.4 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle



Abb. 13. Daniel Mytens, *Karl I. und Henrietta Maria beim Aufbruch zur Jagd*, ca. 1630-32, Öl auf Leinwand, 282 x 377.3 cm, HM Elizabeth II., Hampton Court Palace



Abb. 14. Diego Velázquez, *Philipp IV. als Jäger*, ca. 1637, Öl auf Leinwand, 191 x 126 cm, Prado, Madrid



Abb. 15. Peter Paul Rubens, *Das triumphierende Rom*, ca. 1622, Öl auf Holz, 54 x 69 cm, Mauritshuis, Den Haag



Abb. 16. Tizian, *Anbetung der Könige*, 1557, Öl auf Leinwand, 118 x 222 cm, Ambrosiana, Mailand

Abb. 17. Anton van Dyck, *Skizzenblatt mit Pferdestudien*, ca. 1621-24, Feder auf Papier, 20.5 x 16.5 cm (Maße des Skizzenbuches), British Museum, London



S. VTHO.



Carolus ambasas cingens inuagino seluas,
Ve caperet sparsas per nomus omne foras,
Sanctus his animal diuinum cepit Vithonem,
Sed rex à prouidâ captus Vithone sua est.

Larga Ducis cui dextera dedit campos, lacusque,
Et quicquid siluae, quicquid et arua forunt.
In spâs Diuinum migrarunt antra forarum;
Aula Dei nunc est, que modo caula fuit.

L 3

quod

Abb. 18. Johann Sadeler, *De S. Vithone Abbate*, 1615-1618, Kupferstich, 23.3 x 15.6 cm (Platte), in Matthäus Rader, *Bavaria Sancta*, Staatliche Graphische Sammlung München



Abb. 19. Tizian, *Kasseler Cavalier*, ca. 1550-52, Öl auf Leinwand, 230.4 x 153.2 cm, Staatliche Gemäldesammlungen, Kassel



Abb. 20. Nach Skopas, *Meleager*, Mitte 4. Jhdt. v. Chr., Marmor, 210 cm, Vatikanische Museen, Rom



Abb. 21. Jan van Huysum, *Stockrose und andere Blumen in einer Vase*, Anfang 18. Jhdt., Öl auf Leinwand, 62.1 x 52.3 cm, National Gallery, London



Abb. 22. Anton van Dyck, *Landschaft mit Hafen*, ca. 1637 (?), Bleistift und braune Tinte mit Wasserfarbe und Gouache auf weißem Papier, 18.9 x 26.6 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham



Abb. 23. Anton van Dyck, *Reiterbildnis Karls I.*, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 367 x 292.1 cm, National Gallery, London



Abb. 24. Anton van Dyck, *Reiterbildnis Karls I.*, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 96.5 x 61 cm,
HM Elizabeth II., Hampton Court Palace



Abb. 25. Tizian, *Karl V. vor der Schlacht von Mühlberg*, 1548, Öl auf Leinwand, 332 x 279 cm, Prado, Madrid



Abb. 26. Robert Peake d. Ä., *Reiterbildnis Prinz Henrys*, ca. 1610, Öl auf Leinwand, 228.8 x 218.4 cm, Parham Park



Abb. 27. Peter Paul Rubens, *Reiterbildnis Erzherzog Albrechts*, ca. 1621, Öl auf Leinwand, 124 x 96 cm, Gemäldegalerie, Wien



Abb. 28. Anton van Dyck, *Albert de Ligne, Herzog von Arenberg, Fürst von Barbançon*, 1628-32, Öl auf Leinwand, 315 x 240 cm, The Earl of Leicester, Holkham Hall



Abb. 29. Tizian, *Die Adlocutio des Alfonso d'Avalos*, 1539, Öl auf Leinwand, 223 x 165 cm, Prado, Madrid



Abb. 30. Lorenzo Lotto, *Allegorie*, 1505, Öl auf Holz, 56,5 x 43,2 cm, National Gallery of Art, Kress Collection, Washington



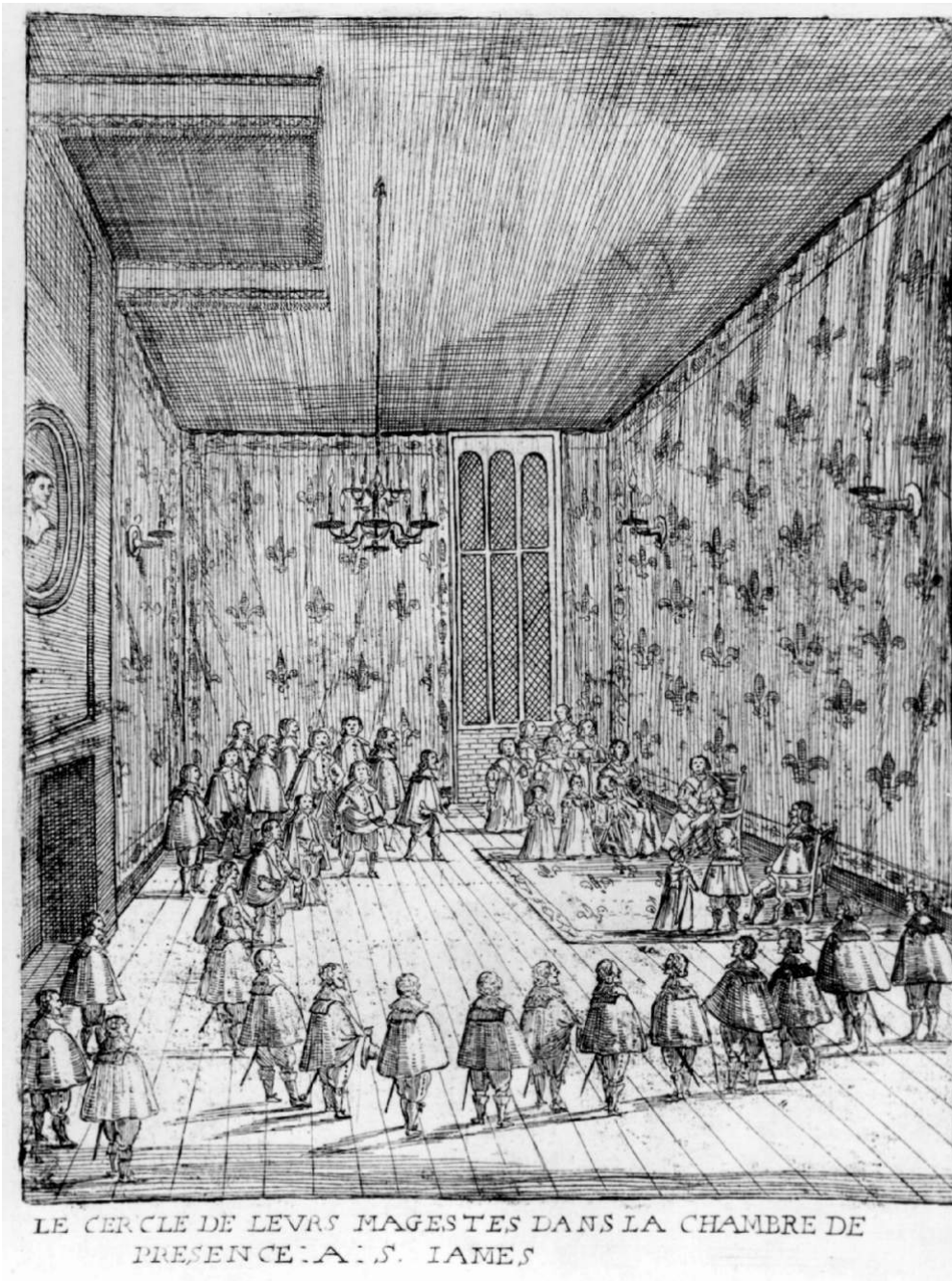
Abb. 31. Nicholas Hilliard, *George Clifford, 3. Herzog von Cumberland*, ca. 1590, Pergament auf Holz, 25.7 x 17.8 cm, National Maritime Museum, Greenwich



Abb. 32. Anton van Dyck, *Die Familie Karls I.*, 1632, Öl auf Leinwand, 302.9 x 255.9 cm, HM Elizabeth II., Buckingham Palace, London



Abb. 33. Daniel Mytens, *Jakob I. in der Tracht des Hosenbandordens*, 1621, Öl auf Leinwand, 148.6 x 100.6 cm, National Portrait Gallery, London



LE CERCLE DE LEVRS MAGESTES DANS LA CHAMBRE DE
PRESENCE A S. JAMES

Abb. 34. „Le Cercle de Levrs Magestes dans la Chambre de Presence a S. James“, 1639, Kupfer-
stich aus P. de la Serre, *Histoire de l'Entree de la Reyne Mère, ... dans la Grande-Bretagne*

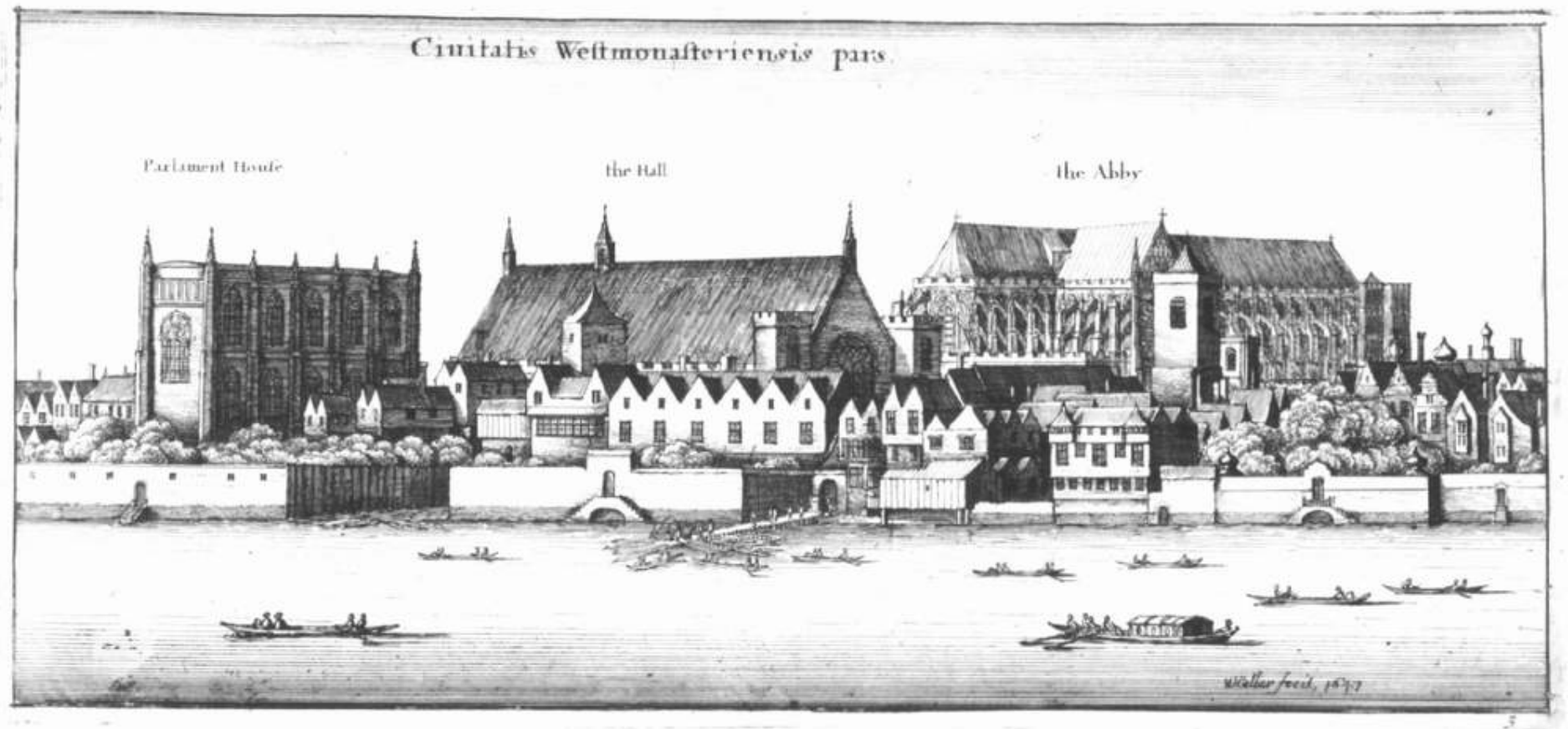


Abb. 35. Wenzel Hollar, *Ansicht von Westminster von der Themse*, 1647, Kupferstich, 14.1 x 32.58 cm, British Museum, London



Abb. 36. Wenzel Hollar, *New Palace Yard mit Westminster Hall und dem Uhrturm*, 1647, Kupferstich, 13 x 30 cm, British Museum, London



Abb. 37. Anton van Dyck, *Familienbildnis*, ca. 1616-18, Öl auf Leinwand, 116 x 96 cm, Eremitage, St. Petersburg



Abb. 38. Unbekannter Künstler, *Die Familie Heinrichs VIII.*, ca. 1545, Öl auf Leinwand, 169.5 x 356.9 cm, HM Elizabeth II., Hampton Court Palace



Abb. 39. Anton van Dyck, *Karl I. in Staatsroben*, 1636, Öl auf Leinwand, 248.3 x 151.2 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle



Abb. 40. Anton van Dyck, *Karl I. in Staatsroben*, 1637, Öl auf Leinwand, 233 x 118 cm, Neues Palais, Potsdam



Abb. 41. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1637, Öl auf Leinwand, 240 x 119 cm, Bildergalerie, Potsdam-Sanssouci



Abb. 42. Unbekannter Künstler, *Elizabeth I. im Krönungsgewand*, ca. 1600, Öl auf Holz, 127.3 x 99.7 cm, National Portrait Gallery, London



Abb. 43. Paul van Somer, *Jakob I. in Staatsroben*, ca. 1620, Öl auf Leinwand, 226.1 x 149.2 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle



Abb. 44. Franz Pourbus d. J., *Marie de' Medici*, 1609-10, Öl auf Leinwand, 307 x 186 cm, Louvre, Paris



Abb. 45. James Gunn, *Elizabeth II. im Krönungsgewand*, 1953, Öl auf Leinwand, HM Elizabeth II., Royal Collection



Abb. 46. Anton van Dyck, *Karl I.*, 1638, Öl auf Leinwand, 219 x 130 cm, Eremitage, St. Petersburg



Abb. 47. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1638, Öl auf Leinwand, 220 x 151.5 cm, Eremitage, St. Petersburg



Abb. 48. Unbekannter Künstler, Spanien (?), *Karl V.*, Öl auf Holz, 111.6 x 94 cm, HM Elizabeth II., Royal Collection



Abb. 49. Anton van Dyck, *Henrietta Maria und Jeffrey Hudson*, 1633, Öl auf Leinwand, 219.1 x 134.8 cm, National Gallery of Art, Kress Collection, Washington



Abb. 50. Daniel Mytens (?), *Henrietta Maria und Jeffrey Hudson*, weitere Angaben unbekannt



Abb. 51. Anton van Dyck, *Henrietta Maria und Jeffrey Hudson*, 1633, Schwarze Kreide, weiß gehöhlt, mit roter und gelber Kreide auf blauem Papier, 41.9 x 25.7 cm, Musée de l'École Supérieure des Beaux-Arts, Paris

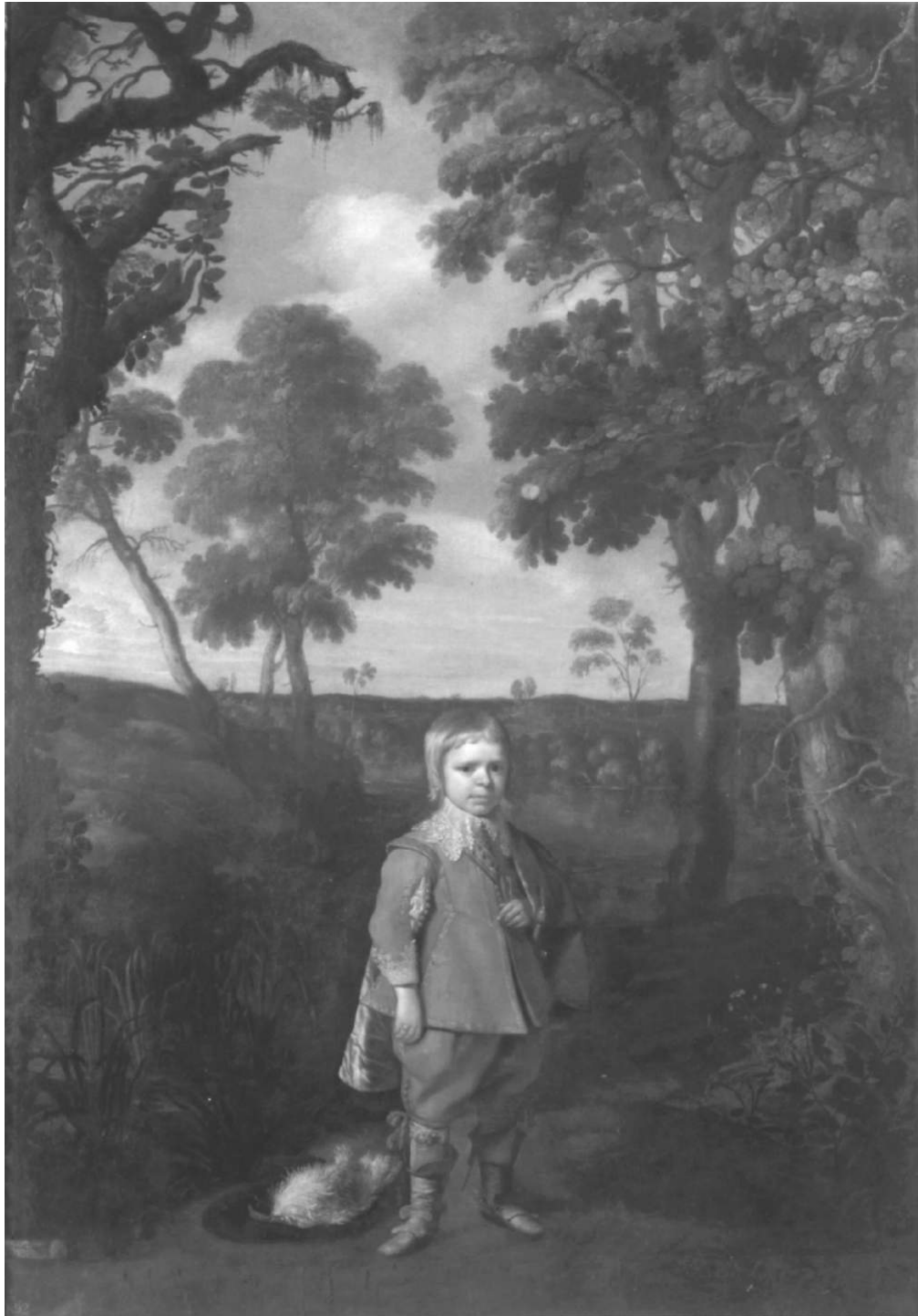


Abb. 52. Daniel Mytens und Alexander Keirincx (?), *Jeffrey Hudson*, 1630, Öl auf Leinwand, 215.3 x 150 cm, HM Elizabeth II., Hampton Court Palace



Abb. 53. Anton van Dyck, Werkstatt, *Henrietta Maria*, ca. 1636, Öl auf Leinwand, 209.6 x 133.4 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle



Abb. 54. Unbekannter Künstler, *Henrietta Maria*, ca. 1632, Öl auf Leinwand, 215.9 x 135.2 cm, National Portrait Gallery, London



Abb. 55. Anton van Dyck, *Karl I. und Henrietta Maria*, 1632, Öl auf Leinwand, 113.5 x 163 cm, Státní Zámek, Kremsier



Abb. 56. Peter Paul Rubens nach Tizian, *Karl V. und Isabella von Portugal*, 1629, Öl auf Leinwand, 114 x 166.4 cm, Herzog von Alba, Madrid



Abb. 57. Daniel Mytens, *Karl I. und Henrietta Maria*, 1630-32, Öl auf Leinwand, 95.3 x 175 cm, HM Elizabeth II., Buckingham Palace, London



Abb. 58. Hendrick Gerritsz. Pot, *Karl I., Henrietta Maria und Prinz Karl*, 1632, Öl auf Holz, 47.3 x 59.7 cm, HM Elizabeth II., Buckingham Palace, London



Abb. 59. Wilhelm van de Passe, *Epithalamion Gallo-Britannicum*, 1625, Kupferstich, 41,9 x 26,9 cm, British Museum, London



Abb. 60. Anton van Dyck, *Karl I.*, 1637, Öl auf Leinwand, 123 x 96.5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 61. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1637, Öl auf Leinwand, 123.5 x 97 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 62. Monogrammist H, *Sir Walter Raleigh*, 1588, Öl auf Leinwand, 91.5 x 75.6 cm, National Portrait Gallery, London



Abb. 63. Anton van Dyck, *Karl I.*, ca. 1636, Öl auf Leinwand, 100 x 81.88 cm, The Duke of Norfolk, Arundel Castle



Abb. 64. Unbekannter Künstler, *George Villiers, Herzog von Buckingham*, Stanford Hall



Abb. 65. Anton van Dyck, *Karl I.*, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 102.5 x 81 cm, Privatbesitz



Abb. 66. Aegidius Sadeler nach Tizian, *Kaiser Otho*, 1536-40, Kupferstich, 34.7 x 24.1 cm, British Museum, London



Abb. 67. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1632, Öl auf Leinwand, 106,2 x 81,2 cm, The Earl of Radnor, Longford Castle



Abb. 68. Anton van Dyck, *Amalia von Solms*, 1629, Öl auf Leinwand, 112 x 94 cm, Ort unbekannt



Abb. 69. Peter Paul Rubens, *Anna von Österreich*, 1622, Öl auf Leinwand, 129 x 106 cm, Prado, Madrid



Abb. 70. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1632, Öl auf Leinwand, 108.6 x 86 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle



Abb. 71. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 1636, Öl auf Leinwand, 105.5 x 84.5 cm, Mr. und Mrs. Charles Wrightsman, New York



Abb. 72. Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, ca. 1637, Öl auf Leinwand, 103.7 x 83.7 cm, Museum of Art, San Diego



Abb. 73. Raffael Urbino und Giulio Romano, *Johanna von Aragon*, ca. 1588, Öl auf Leinwand, 120 x 95 cm, Louvre, Paris



Abb. 74. Nach Anton van Dyck, *Henrietta Maria*, 18. Jhdt., Öl auf Leinwand, 103.5 x 81.7 cm, Privatbesitz Schweden



Abb. 75. Anton van Dyck, *Karl I. in drei Ansichten*, 1635, Öl auf Leinwand, 84.5 x 99.7 cm,
HM Elizabeth II., Windsor Castle



Abb. 76. Lorenzo Lotto, *Goldschmied*, ca. 1529, Öl auf Leinwand, 52 x 79 cm, Gemäldegalerie, Wien



Abb. 77. Anton van Dyck, *Henrietta Maria im Profil nach rechts*, 1637, Öl auf Leinwand, 64 x 51.2 cm, Memphis Brooks Museum of Art, Memphis, Tennessee



Abb. 78. Anton van Dyck, *Henrietta Maria in frontaler Ansicht*, 1638, Öl auf Leinwand, 78.7 x 65.7 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle



Abb. 79. Anton van Dyck, *Henrietta Maria im Profil nach links*, 1638, Öl auf Leinwand,
71.8 x 56.5 cm, HM Elizabeth II., Windsor Castle

4. Memoire pour Sa Mag^{te} Le Roy

16

Pour mollures du veu conte.

Une teste d'un velicet goite £ 12

+ Le Prince Henry £ 50

Le Roy alla ciaste £ 200 100

Le Roy vestu de noir au Pan Galabr £ 34 30
avecq la mollure.

Le Prince Charles avecq le duc de Jan
Princesse Maria. P. Elisabeth P. Anna. £ 200 100

Le Roy vestu de noir au mois Mouru. £ 34 26
avecq la mollure.

+ Une Reyne en petite forme, £ 20

+ Une Reyne vestu en blanc £ 30

+ Une Reyne morte £ 50

+ Une Reyne vestu en blanc £ 50

La Reyne pour Mons Barrens £ 20 15

La Reyne pour Mons Barrens. £ 20 15

La Reyne pour la Reyne de Boeme. £ 20 15

+ La Reyne en petite forme, £ 20

La Reyne enuoye a Mons Gilding £ 30 20

+ Le Prince Charles m'excuse pour Londres £ 40

Le Roy alla Reyne de Boeme. £ 20 15

Le Roy en Armes donne au Baron Warty £ 50 10

La Reyne au d⁺ Baron. £ 50 10

Le Roy la Reyne le Prince Charles au Simlas £ 30 75
haston

Public Record Office

Abb. 80. Anton van Dyck, *Memoire pour Sa Mag^{te} Le Roy*, fol. 16 r., ca. 1638, Public Record Office, Kew

M^{re} piece pour la traicte & gravure L 100
 Le Dellein, da Roy et tous le Seauliers.

The totall of all such Pictures as his ma^{tie} is
 to paye for in this account rated by the King and
 what his ma^{tie} dot be allowe of, amounts unto five
 hundred twenty eight pounds

The other pictures w^{ch} the King hath marked wth the cross
 before them the Queen is to paye for them and her ma^{tie}
 is to rate them.

The Arriere of the Pension being five yeeres amounts
 unto one hundred pounds at two hundred pounds p^{annu}. 100

More for the pictures w^{ch} Arthur Hepton had made p^{ave}. 6075

The totall of all amounts unto 1603

Abb. 81 Anton van Dyck, *Memoire pour Sa Mag^{te} Le Roy*, fol. 16 v., ca. 1638, Public Record Office, Kew

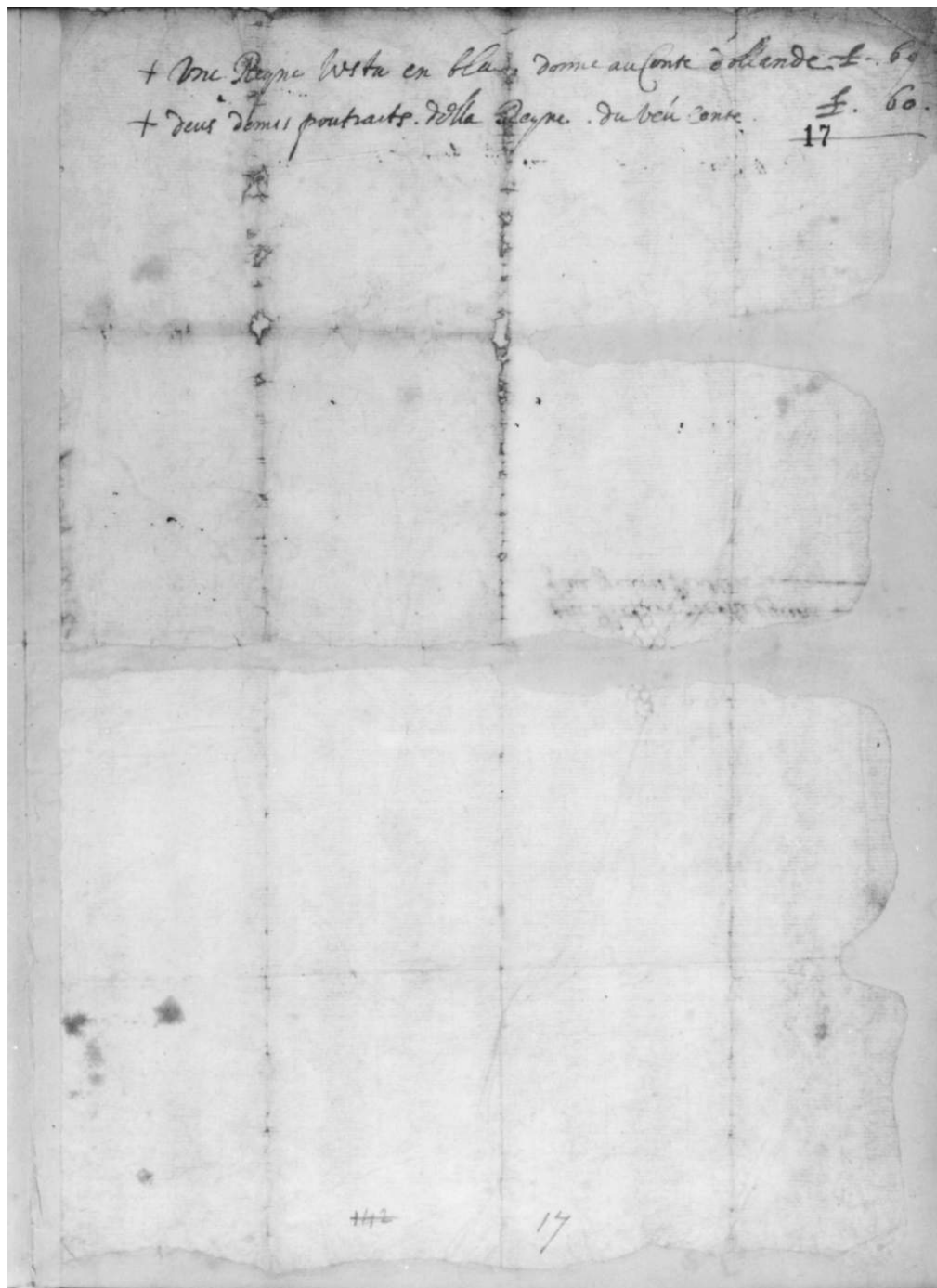


Abb. 82 Anton van Dyck, *Memoire pour Sa Mag^{te} Le Roy*, fol. 17 r., ca. 1638, Public Record Office, Kew



Abb. 83 Anton van Dyck, *Memoire pour Sa Mag^{te} Le Roy*, fol. 17 v., ca. 1638, Public Record Office, Kew