



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Das Rollenportrait in England – Von seiner Etablierung im zweiten Drittel des 17. Jhdts. bis zu seiner neuen Popularität in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts.“

verfasst von

Constanze Malissa, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreut von:

tit. Ao. Prof. Dr. Wolfgang Prohaska

Der größte Dank, gilt meinen Eltern, Gabriele und Mag. Michael Malissa, für ihre fortwährende Unterstützung in den letzten fünf Jahren und besonders in den vergangenen neun Monaten.

Ganz besonders danke ich meiner lieben Schwester Antonia, für ihren ständigen, guten Zuspruch und ihre Hilfe, ohne die ich meine Arbeit nicht beenden hätte können.

Tit. Ao. Prof. Dr. Wolfgang Prohaska danke ich für die Betreuung der Arbeit, die fachliche Beratung und die Lehrveranstaltung, die mich im vergangenen Jahr auf die Idee zu diesem Thema brachte, sowie für seine große Geduld.

Nicht zu vergessen sind meine Großmama und all meine Freunde und Kollegen, die mir während der Entstehungszeit dieser Arbeit ebenfalls eine große moralische Stütze waren.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einführung in das Thema. - Ziel und Aufbau der Arbeit</b>	<b>6</b>
1.1. Einführung in das Thema	6
1.2. Ziel und Aufbau der Arbeit	6
<b>2. Forschungsstand und Literatur</b>	<b>8</b>
<b>3. Sir Anthonis van Dyck - Entstehung und Entwicklung</b>	<b>10</b>
3.1. Etablierung des Rollenportraits in England	10
3.1.1. Abgrenzung zur Portraittradition bis 1600	10
3.1.2. Stilwandel nach 1600	11
3.1.3. Van Dycks Portraits im Zusammenhang mit den höfischen Masques	15
3.2. Entwicklung der vier Grundtypen	18
3.2.1. Das allegorische Rollenportrait	18
3.2.2. Das mythologische Rollenportrait	22
3.2.3. Das heilsgeschichtliche Rollenportrait	25
3.2.4. Das pastorale Rollenportrait	26
3.3. Kleidung der Rollen bei Van Dyck	29
<b>4. Sir Peter Lely – Das Rollenportrait nach der Restauration</b>	<b>32</b>
4.1. Die politische Lage in England von 1643 bis 1680 (der Schaffenszeit Lelys) und die Auswirkungen auf Lelys Karriere	32
4.2. Jacob Huysman (ca.1633-1696) und Henri Gascar (1635-1701) – Lelys größte Konkurrenten	34
4.2.1. Jacob Huysman (Houseman)	34
4.2.2. Henri Gascar	35
4.3. „Windsor Beauties“	36
4.3.1. Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, als Minerva – mythologische Beauty	38
4.3.2. Elizabeth Hamilton, Countess of Gramont, als Hl. Katharina – heilsgeschichtliche Beauty	39
4.3.3. Mary Bagot, Countess of Falmouth and Dorset, als Schäferin – pastorale Beauty	41
4.4. Flagmen	43
4.4.1. Prince Rupert the Cavalier, Duke of Cumberland and Earl of Holderness	44

4.5. Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, in heilsgeschichtlichen Rollen – ein Beispiel für Lelys Typologie des Mätressenportraits	45
4.5.1. Die Rolle der Hl. Katharina	45
4.5.2. Die Rolle der Hl. Maria Magdalena	47
4.6. Kleidung der Rollen bei Lely	49
<b>5. Kritik an antiker Mythologie und Allegorie in der Kunsttheorie und Literaturkritik sowie der bildenden Kunst des späten 17. und des 18. Jahrhunderts</b>	<b>52</b>
5.1. Schriften französischer und englischer Kunsttheoretiker und Literaturkritiker und ihre Kritik an antiker Mythologie und Allegorie	52
5.1.1. André Félibien und Roger de Piles	52
5.1.2. Anthony Ashley Cooper, 3 <sup>rd</sup> Earl of Shaftesbury	53
5.1.3. Richard Steele	55
5.1.4. John Spence	55
5.1.5. Alexander Pope	56
5.2. Die Karikatur – Kritik an antiker Mythologie und Allegorie in der bildenden Kunst	58
5.2.1. Etablierung der Karikatur und die Beziehung zwischen James Gillray (1757-1815) und Sir Joshua Reynolds (1723-1792)	58
5.2.2. La belle Assemblée	59
<b>6. Sir Godfrey Kneller – Der Niedergang des Rollenportraits</b>	<b>62</b>
6.1. „Hampton Court Beauties“	63
6.1.1. Mary Compton, Countess of Dorset – mythologische Beauty	64
6.1.2. Frances Whitmore, Lady Middleton – pastorale Beauty	65
6.1.3. Knellers „Hampton Court Beauties“ im Vergleich mit Lelys „Windsor Beauties“	66
6.2. Entstehung eines neuen Bildtypus – das empfindsame Portrait, „sensible woman“	67
6.2.1. Lucy Harrington, Countess of Bedford – frühe Adaption des Gelehrtenpotraits	68
6.2.2. Der Endpunkt des Rollenpotraits	69
6.2.3. Die Bildnisse der Annabella Dives, Lady Howard – Beispiele für Knellers neuen Portraittypus	69
6.3. Der Rückgang des Mätressenportraits	70
6.3.1. Elizabeth Villiers, Countess of Orkney, als Maria Magdalena	70

6.4. Die „Schönheitsgalerie“ der Lady Elizabeth Cromwell und die neue Rolle der Hl. Cäcilia	72
6.4.1. Elizabeth Cromwell als Hl. Cäcilia – Entstehung eines neuen heilsgeschichtlichen Typus	73
<b>7. Sir Joshua Reynolds – Die neue Popularität des Rollenportraits in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts.</b>	<b>76</b>
7.1. Discourses – Die jährlichen Reden des Akademiepräsidenten anlässlich der Preisverleihung und die darin enthaltenen theoretischen Aussagen zum Rollenportrait	76
7.2. Reynolds' Transformation des mythologischen Rollenportraits und die neue Rolle der Göttinnen Hebe und Juno sowie der Personifikation von Malerei und Zeichenkunst	79
7.2.1. Hebe, Göttin der ewigen Jugend	79
7.2.2. Juno, Göttin der Eheschließung und des Ehelebens	82
7.2.3. Personifikationen der Malerei und der Zeichenkunst	84
7.3. Reynolds' Etablierung eines neuen Portraittypus – Opfer darbringende Frauen (1761-1782)	86
7.3.1. „Lady Elizabeth Keppel, Hymen opfernd“, 1761 – ein frühes Werk des Portraittypus	87
7.3.2. Reynolds' Gruppenportrait, „Die Montgomery-Schwestern, Drei Damen eine Herme des Hymen schmückend“ – Ein Beispiel für die erfolgreiche Annäherung eines Rollenbildnisses an die Historienmalerei	88
<b>8. Conclusio</b>	<b>89</b>
<b>Anhang</b>	<b>93</b>
Literaturverzeichnis	94
Abbildungen	106
Abbildungsnachweis	152
Abstract	155
Lebenslauf	156

# 1. Einführung in das Thema. - Ziel und Aufbau der Arbeit

## 1.1. Einführung in das Thema

*„Besonders weibliche Modelle scheinen sich einem verbindlichen Trend zur Kostümierung angeschlossen zu haben; sie posieren häufig leichtbekleidet in der Gesellschaft von Lämmern, Hunden oder geflügelten Kindern, präsentieren mit koketter Entschlossenheit Pfeil und Bogen oder scheinen angesichts eines Totenschädels in würdevoller Trauer versunken. Wieder andere formieren sich in leichten weißen Gewändern zu einem Reigen, der an der Herme einer antiken Gottheit endet, oder verharren während eines Spaziergangs auf den Latifundien ihrer Familie neben einem klassischen, reliefgeschmückten Sockel.“<sup>1</sup>*

In der Gattung des Rollenportraits werden die persönlichen Züge des abgebildeten Modells durch Beifügen eines Attributes erweitert. Diese Verbindung eines individuellen Bildnisses mit einer traditionellen Beifügung, die auf die von der dargestellten Person verkörperten Rolle hinweist, führt laut Stephanie Goda Tasch zu einer metaphorischen Überhöhung.<sup>2</sup>

Um die Botschaften, die diese Bildnisse vermitteln, richtig deuten und verstehen zu können, war die Gattung auf ein humanistisch, historisch und literarisch firmes Publikum angewiesen, das fähig war, die Kombination des realen Modells und der Idealgestalt, die die Portraits zu einer sinnbildlichen Bildeinheit verbinden, mit dem richtigen Verständnis nachzuvollziehen. Dabei benennt *„die Differenz von Identifikation und Ähnlichkeit die grundsätzliche Problematik des Rollenportraits.“<sup>3</sup>* Und genau jene Betrachter aus der gebildeten Gesellschaftsschicht, die einerseits für das Verständnis der Rollenbildnisse von essentieller Bedeutung waren, erwiesen sich andererseits auch imstande, diese Problematik zu erkennen und Kritik zu üben, wie sie für die Neuformulierung des Rollenportraits im späten 18. Jhd. verantwortlich werden sollte.

## 1.2. Ziel und Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit soll einen Überblick über die breite Zeitspanne von der Etablierung des Rollenportraits in England während der zweiten Hälfte des 17. Jhdts bis hin zu seiner neuen Popularität im zweiten Drittel des 18. Jhdts. geben.

Den Anfang wird eine Abgrenzung zur Portraittradition bis 1600 und die Betrachtung des Stilwandels in der Portraitmalerei nach dem Anbruch des 17. Jhdts. bilden. Weiters werden im

---

1 Tasch 1999, S. 9.

2 Ebenda, S. 10.

3 Ebenda, S. 11.

Verlauf der Arbeit vier Künstler und einige ihrer Arbeiten im Mittelpunkt stehen.

Anhand der behandelten Werke Anthonis Van Dycks soll die Entstehung der vier Grundtypen der Gattung des Rollenbildnisses beschrieben und erläutert werden.

Die darauffolgende Auseinandersetzung mit den Werken Peter Lelys und einiger seiner Rivalen und Zeitgenossen soll erste Reduktionen und Modifikationen aufzeigen, welche die Bildgattung erfuhr und welche im Oeuvre seines Nachfolgers Godfrey Kneller ihre Fortsetzung fanden. In diesen beiden Kapiteln werden einerseits die beiden Portraitserien der „Windsor Beauties“ und der „Hampton Court Beauties“, anhand derer die Wandlung des Rollenbildnisses erläutert werden soll, behandelt und miteinander verglichen werden; andererseits wird auch die Typologie des Mätressenportraits bei Lely und der Rückgang derselben im Oeuvre seines Nachfolgers, sowie die Entwicklung des neuen Portraittypus der „empfindsamen“ Frau und der neue Rollentypus der „Hl. Cäcilia“ bei Kneller genauer betrachtet werden.

Ein Abschnitt der Arbeit wird sich der Kritik an antiker Mythologie und Allegorie im späten 17. und 18. Jhd. widmen. Dieser soll aufzeigen, wie sich Literaturkritiker und Kunsttheoretiker in ihren Schriften mit dem Thema auseinandergesetzt und die Bildende Kunst durch ihre Kritik nachhaltig beeinflussen haben.

Auf Joshua Reynolds, der dem Rollenbildnis nach dessen Krise zu neuer Popularität verhalf, und seine Werke soll im letzten Kapitel besonderes Augenmerk gerichtet werden. Im Mittelpunkt werden hierbei die Discourses, also die Reden, die der Künstler in seiner Funktion als Akademiepräsident einmal im Jahr vor seinen Studenten hielt, weiters die Transformationen, die Reynolds am Grundtyp des mythologischen Rollenportraits vornahm, und die Entwicklung dreier neuer Rollentypen (Hebe, Juno und Musen bzw. Personifikationen von Malerei und Zeichenkunst) stehen. Zum Abschluss wird die Etablierung seines neuen Portraittypus der „Opfer darbringenden Frauen“ beschrieben und ein Ausblick auf die Annäherung an die Gattung der Historienmalerei anhand einiger Werke des Malers gegeben werden.

Mit diesem, ca. 150 Jahre umfassenden, Überblick soll gezeigt werden, welche soziale Schicht sich zu welcher Zeit in welchen Rollen abbilden ließ. Die Gattung, die zu Anfang, bei Van Dyck, allein einer geschlossenen höfischen Gesellschaft vorbehalten war, öffnete sich über die Schicht des Adels immer weiter, bis sie den niederen Adel (Laienschauspielerinnen) erreichte und auch Angehörige dieses Standes begannen, Rollenbildnisse in Auftrag zu geben.

Weiters soll verdeutlicht werden, inwieweit sich die zentrale Relation von verkörperter Rolle und darstellender Person über die Jahrzehnte hinweg verändert hat. Dabei kristallisiert sich ein Verlauf heraus, der von der Identifikation im humanistischen Herrscherlob (Panegyrik), über eine traditionelle Ähnlichkeit im höfischen Portrait, bis zu einer gravierenden Kluft führte.

## 2. Forschungsstand und Literatur

Mit einer kaum überschaubaren Menge an theoretischer und wissenschaftlicher Literatur sieht sich konfrontiert, wer sich mit der Gattung der Portraitmalerei in England auseinandersetzen will. „*Portraiture is the kind of painting most encouraged; and consequently the most followed in England*“<sup>4</sup>, schreibt André Rouquet in seinem Traktat aus dem Jahr 1755 zum *Present State of the Arts in England*. Der Miniaturmaler definiert die Portraitmalerei als zentrale künstlerische Gattung, schon weil die Künstler der massiven Nachfrage der Auftraggeber mit zahlreichen Werken Folge leisteten. Trotzdem gibt es für die Gattung des Rollenportraits kaum Monographien, die einen Gesamtüberblick liefern.

Die Dissertation Stephanie Goda Taschs mit dem Titel „Studien zum weiblichen Rollenportrait in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds“, welche die Hauptgrundlage für meine Ausführungen bildet, gibt dagegen einen einigermaßen weitgefächerten Überblick zu dem Thema. Bis auf den Aufsatz Donat de Chapeaurouges, der die Gattung des Rollenportraits als ein übergreifendes europäisches Phänomen im Zeitraum zwischen dem 16. und 18. Jhdt. beschreibt, ist die übrige Sekundärliteratur geographisch und auch historisch meist sehr begrenzt. Mit dem Rollenportrait im französischen Raum setzen sich die Publikationen Walbes, Brandons und Rosenfelds auseinander, die Niederlande werden von Rose Wishnevsky und Alison McNeil Kettering bearbeitet, wobei sich die Ausführungen der Zweitgenannten vermehrt mit der Mode auseinandersetzen.

Die Schwerpunkte, die die Autoren zum Thema des Rollenbildnisses in England setzen, liegen auf den beiden Künstlern Anthonis van Dyck, der die Gattung in England einführte und etablierte, und Joshua Reynolds, der sie nach einer Krise wieder aufleben ließ.

Christopher Brown schafft einen Überblick über die Werkgruppe Van Dycks, Michael Jaffé stellt monographische Untersuchungen an, und der Katalog, den Wheelock 1990 zur Van Dyck-Ausstellung herausgab, liefert einige Einzelanalysen.

Auch das Oeuvre Reynolds' ist in der Forschungsliteratur umfangreich aufgearbeitet worden. Besonders aufschlussreich sind die Discourses, die Reynolds selbst verfasste und in denen er eine Definition des Rollenportraits vornimmt. Jedoch steht man bei der Auseinandersetzung mit der Literatur zu Reynolds' Oeuvre vor dem Problem, dass viele Rollenportraits in Einzelanalysen und Untersuchungen behandelt, aber kaum Versuche angestellt wurden, eine ganzheitliche Darstellung der Neuformulierung der Gattung zu entwickeln; lediglich Tasch gibt einen Gesamtüberblick. Edgar Winds Ausführungen zum Rollenportrait setzen sich vor allem mit Reynolds auseinander. Auch

---

<sup>4</sup> Rouquet 1755, S. 33.

Renate Prochno geht auf einige Rollenbildnisse des Malers in ihrer Reynolds-Monographie genauer ein. Mit der Annäherung einiger der Portraits an die Historienmalerei schließlich und mit dem Bestreben des Malers, das Genre als nationale Gattung im englischen Raum zu verankern, setzt sich Martin Postle auseinander.

In der Forschung weit weniger umfangreich behandelt als die Arbeiten Van Dycks und Reynolds' sind die Rollenportraits Lelys und Knellers. Zu Lelys Werken waren lange Zeit keinerlei Einzeluntersuchungen vorhanden, und auch die kritische Rezeption seiner Frauenbildnisse hat die Forschung sicherlich mehr behindert als beflügelt. Die Ausführungen Diana de Marlys, die kostümhistorische Studien anstellte, sind als hilfreiche Grundlage zu verwenden. Neben den Publikationen J. Douglas Stewarts, die die Gattung im Zeitraum des 17. und frühen 18. Jhdts. anhand von Arbeiten der beiden Künstler beschreiben, ist auch an dieser Stelle einmal mehr Taschs Studie zum Rollenportrait in England anzuführen, die diese Lücke schließt.

### 3. Sir Anthonis van Dyck - Entstehung und Entwicklung

#### 3.1. Etablierung des Rollenportraits in England

##### 3.1.1. Abgrenzung zur Portraittradition bis 1600

Der Beginn der Geschichte des Rollenportraits ist bereits in der Antike anzusiedeln. Im 15. Jhd. wird es durch die humanistische Panegyrik (Herrscherlob) wieder aufgegriffen und erhält in ganz Europa eine wichtige Stellung in der repräsentativen Bildkunst. Anthonis van Dyck, der als Urheber des Rollenportraits in England gilt, wird 1632, einige Jahre nach der Krönung Charles' I. (1625), an dessen Hof bestellt, um eine fixe Stelle als Hofmaler anzunehmen. Bis zu seinem Tod im Jahre 1641 arbeitet er in England und schafft ein Idealbild der englischen Aristokraten, das für Maler und Auftraggeber bis ins 18. Jahrhundert Gültigkeit behält.

Als der Künstler seinen Dienst bei Hof antritt, war Charles I. bereits bestrebt, durch seine mäzenatischen Ambitionen eine Beziehung zum kontinentalen Europa aufzubauen. Laut Brown war Henry (gest. 1612), der Bruder des Königs, durch sein Mäzenatentum ein wichtiges Vorbild für diesen. Auch gehörten die Herzöge von Buckingham und von Arundel, beide Besitzer Galerien voller kontinentaler Kunst, zu den Kontakten Charles' I. Anders als die beiden Kunstsammler, die ausschließlich darauf bedacht waren, ihr eigenes Ansehen durch eine möglichst große Kunstsammlung zu steigern, verfolgte Charles I. das Ziel, seine politischen Vorhaben mit der Anstellung international angesehener Künstler zu verwirklichen und so an Macht zu gewinnen. Van Dyck war der erste Maler, der eine langfristige Anstellung bei Hof annahm. Seine Vorgänger, beispielsweise Gerrit van Honthorst, oder auch Peter Paul Rubens, führten in den 20er Jahren nur einzelne Aufträge aus. Die Wahl des Königs viel wahrscheinlich auf Van Dyck, da dieser ein Rubens-Schüler war, genauso wie er bereits als Maler des Genueser und Antwerpener Patriziats gemalt hatte und nicht zuletzt, da der Künstler die Bewunderung, die Charles I. für Tizian hegte, teilte.<sup>5</sup>

1623 hatte der Herrscher erfolglos um die spanische Infanta Doña Maria geworben und dabei die Sammlung des Hofes kennengelernt – diese Begegnung weckte sein Interesse und seine Bewunderung für die Werke Tizians<sup>6</sup> 1625 schuf die Eheschließung Heinrichs IV. mit Henrietta Maria, aus dem Geschlecht der Medici, eine Verbindung mit der Kunstsammlung und -förderung des französischen Königshauses.

Nach 1600 kommt es daher zu einem stilistischen Wandel in der Portraitmalerei, der von einer zweidimensionalen Figurendarstellung zu einer lebendig bewegten Figurenauffassung führt.

---

<sup>5</sup> Zu Van Dyck und Tizian vgl. Brown 1987 - Wood 1990.

<sup>6</sup> Brown 1987, S. 153.

Ein später ausgeführter Vergleich wird deutlich zeigen, wie groß die Unterschiede zwischen den Kompositionen der Malerei zu Zeiten der Tudor-Monarchie und den Ausführungen Van Dycks sind. Gegen Ende des 16. Jhdts. ist in England besonders die Miniaturmalerei von Bedeutung, die durch ihre Detailgenauigkeit das ganzfigurige Portrait beeinflusst, das erst ab 1575 von Wichtigkeit wird. In der Zeit zwischen ca. 1560 und 1625, der Regierungszeit von Elizabeth I. und James I., dominiert ein Stil, der von Ellis Waterhouse als „*Jacobethan style*“ bezeichnet wird.<sup>7</sup> Besonders wichtige Erkennungsmerkmale für ihn sind Zweidimensionalität, Frontalität und statische Darstellung (was Roy Strongs Bezeichnung „*english icon*“<sup>8</sup> erklärt) sowie das weitgehende Vernachlässigen der Ähnlichkeit mit dem Portraitierten. Laut Strong wird das Gesicht stark idealisiert und durch die maskenhafte Darstellung entsteht ein blasses Flächenornament. Für die Portraits Elizabeths I. schuf der Miniaturmaler Nicholas Hilliard einen Entwurf („Mask of Youth“), der sie als junge Herrscherin, blass und mit offenem Haar, zeigt. 1593/94 wurde er zu einer verbindlichen Formel, die von vielen Künstlern angewandt wurde, selbst wenn sie die Königin in fortgeschrittenem Alter portraitierten. Zur weiteren Idealisierung werden den Portraitierten lediglich emblematische Attribute zur Seite gestellt. Attribute von Göttern oder Heiligen, wie sie im Rollenportrait verwendet werden, kommen in den jakobethanischen Portraits, mit Ausnahme der Göttin Astraea noch nicht vor.

### 3.1.2. Stilwandel nach 1600

Als Vorreiter Van Dycks sind vor allem die Künstlerfamilien de Critz und Gheerhardts zu erwähnen, die gegen Ende des Jahrhunderts sogenannte „*costume pieces*“ schufen. Das Regenbogen-Portrait Elizabeths I. (Abb.1), das ca. um 1600 entstand und Marcus Gheerhardts dem Jüngeren zugeschrieben wird, zeigt im Vergleich mit Van Dycks Portrait der Königin Henrietta Maria, das er 1633 malte, deutlich die Unterschiede, die sich durch den Stilwandel in der Portraittradition Englands ergaben.

Elizabeth I. verkörpert im „Regenbogen-Portrait“ die Jungfrau Astraea (griech.: *Astraea*), die in der griechischen und römischen mythologischen Dichtung im Zusammenhang mit der Lehre von den vier bzw. fünf Weltaltern eine wichtige Rolle spielt.<sup>9</sup>

Grundlage ist der uralte antike Weltalter-Mythos, wie ihn erstmalig der Grieche Hesiod von Askra (um 700 v. Chr.) in seinem Lehrgedicht „*Érga kai hemèrai*“ (Werke und Tage) erzählt.<sup>10</sup> Nach seiner pessimistischen Konzeption durchlebt die Menschheit eine fünfstufige Abfolge von

---

7 Waterhouse 1978, S. 33 und Kap. 3.

8 Strong 1969, S. 19.

9 Vgl. dazu Harrauer/Hunger 2006, S. 563-565.

10 Hes. Erg. 106-201.

Zeitaltern, deren ständiger Abstieg durch die Reihung der Metalle Gold-Silber-Erz (Bronze)-Eisen deutlich wird. Das fünfte, jetzt lebende, Geschlecht ist das Eiserne Zeitalter und das schrecklichste und sittlich verkommenste von allen; sein Schicksal wird sich erfüllen, wenn Aidòs (sittliche Scheu, Respekt vor dem Anderen) und Némesis (Vergeltung, gerechte Empörung) die Erde verlassen. Im Anschluss an die Grässlichkeiten des Eisernen Zeitalters macht Hesiod ein von Zeus gegebenes Mittel sichtbar, das die Existenz der Menschen vom erbarmungslosen Daseinskampf aller gegen alle (dem der Tiere) unterscheidet: das Recht, Dike (271-285).<sup>11</sup> Mit dem Preis der Rechtsordnung und der Aufforderung zu einem Leben in Rechtlichkeit, Frömmigkeit und Arbeit endet der erste Teil des Hesiodischen Gedichtes.<sup>12</sup>

Dike erscheint bei Hesiod weiters in seiner „Theogonie“ (Götterentstehung) als eine der drei Horen (Horai). Diese sind Töchter der Themis (Rechtssatzung) und des Zeus; ihre Namen lauten Eunomia (Gesetzesordnung, Gesetzlichkeit), Dike (Recht, Gerechtigkeit) und Eirene (Frieden): diese sind also auch hier mit ethischen Werten der Gesellschaftsordnung verbunden.<sup>13</sup>

Eine wesentliche Umgestaltung erfährt der Mythos durch Arat von Soloi (um 310-250 v. Chr.) in seinem griechischen Lehrgedicht über Himmelserscheinungen („Phainómena“). Bei ihm besteht die Sequenz von Generationen (géne) aus nur drei Weltaltern, dem Goldenen, Silbernen und Eisernen. Sie endet mit der Verstirnung (Katasterismós) der Dike, des personifizierten Rechts<sup>14</sup>. Die Göttin der Gerechtigkeit, in der Arat die zwei schon von Hesiod vorgebildeten allegorischen Gestalten zusammenfasst und die im Goldenen Zeitalter unter den Menschen gelebt, im Silbernen sich in die Bergesamkeit zurückgezogen hat und „*die im ehernen Zeitalter die Erde voll Abscheu verlassen hat und nun unter den Sternen wohnen*“<sup>15</sup> soll, wird unter die Tierkreiszeichen (Sternbilder) mit der Bezeichnung „Jungfrau“ (Parthénos; Virgo) oder „Astraea“ aufgenommen.<sup>16</sup>

Die hesiodisch-aratische Tradition der Griechen entwickelt in Rom Ovid (43 v. Chr.-17/18 n. Chr.) mit seinem Weltalter-Mythos in den „Metamorphoseon libri“ kreativ weiter.<sup>17</sup> Auch in seiner Version des Mythos vertreibt die Verderbtheit der Menschen im ehernen Zeitalter nach und nach die Göttin der Gerechtigkeit, als Letzte der Gottheiten (ultima caelestum) verlässt die bluttriefenden Gefilde, um in den Himmel zu fliehen, die Virgo Astraea, das ist Justitia, die Tochter des Titanen Astraeus<sup>18</sup> (des Vaters der Gestirne)<sup>19</sup> bzw. des Zeus und der Themis.

---

11 Berneker 1979, Sp. 24-26.

12 Vgl. Kroh 1972, S. 272-276 - bes. 273. - Lesky 1963, S. 119-123.

13 Hesiod, Theogonie 901-903. - Aghion 2000, S. 157-159. - vgl. dazu Yates 1977, S. 30f.

14 Arat, 96-136.

15 Lesky 1963, S. 804.

16 Harrauer/Hunger 2006, S. 511.

17 Ovid, met. 1, 89-150. - Vgl. dazu Yates 1977, S. 30.

18 Vgl. auch Divyak/Ratkowitsch 1993, S. 24f.

19 Eichert 1866, S. 27.

Eine Generation vor Ovid setzte sich schon der römische Dichter Vergil (70-19 v. Chr.) mit dem Zeitaltermythos auseinander. In der berühmtesten seiner „Eklogen“, der vierten, verkündet er 40 v. Chr. im Jahr des Vertrages von Brundisium zwischen Octavian und Antonius das Nahen eines neuen Goldenen Zeitalters des Friedens. Die Goldene Zeit, das Reich des Saturn, wird nach Erfüllung moralischer Voraussetzungen anbrechen und damit der Ablauf der Zeitalter, wie Hesiod und Arat ihn gesehen haben, von neuem beginnen.<sup>20</sup> Nach den fürchterlichen Bürgerkriegsjahren instrumentalisiert der Dichter die alte Vorstellung von den Weltaltern als ideologisches Konzept für die augusteische Politik.<sup>21</sup> Dem Wunsch nach Frieden und moralischer Erneuerung entsprechend wird das wiederkehrende Saturnische Zeitalter auch die Jungfrau (Virgo) wieder heraufführen, d.h. vom Himmel herabsteigen lassen, nämlich die Aidós und Némesis oder die Díke, die mit dem Ablauf der Goldenen Zeit einst zu den Göttern enteilt und am Himmel zum Sternbild geworden ist.<sup>22</sup> Als Justitia, die zu Anfang der Eisernen Zeit die Flucht von der Erde ergriffen hat, ist diese Gestalt um etwa 29 v. Chr. in den „Georgica“ noch einmal genannt<sup>23</sup>, wie auch in dem 29-19 v. Chr. verfassten römischen Nationalepos „Aeneis“ sich die Wiederkehr der aurea saecula für die Regierungszeit des Augustus prophezeit findet.<sup>24</sup>

*„Dieses Konzept, das die politische Herrschaft mit dem Anbrechen eines neuen Goldenen Zeitalters verband“, so fassen Harrauer und Hunger zusammen, „blieb fester Bestandteil der Herrscherpanegyrik bis in die Spätantike und wurde darüber hinaus auch für die Folgezeiten bestimmend.“<sup>25</sup> Dabei kam dem Motiv der (zurückkehrenden) Virgo Astraea, so lässt sich ergänzen, eine nicht geringe Bedeutung zu, besonders, wenn es galt, die Herrschaft einer Frau zu preisen.*

An dieser Stelle ist eines der beiden Werke Salvator Rosas zu erwähnen, das im Kunsthistorischen Museum in Wien zu sehen sind.<sup>26</sup> „Die Rückkehr der Astraea“, ein Gemälde, das die Familie der Medici bei dem neapolitanischen Künstler, der von 1640 bis 1649 in Florenz arbeitete, zwischen 1640 und 1645 in Auftrag gegeben hat, zeigt die Göttin auf einer Wolke zur Erde herunter schweben. Zu ihren Füßen ruht ein Löwe, über der Dargestellten fliegen zwei Putti. Die Göttin übergibt den Landleuten (Hirten) Waage und Schwert, ihre Attribute. Das Werk sollte einerseits mit dem Bezug, das es auf das Goldene Zeitalter nimmt, die Herrschaft der Familie Medici verherrlichen, andererseits bewegte auch die Sehnsucht nach Friedenszeiten am Ende des

---

20 Vergil, ecl. 4, 5-7. - Dazu vgl. Götte 1970, S. 499-518 u. 813f.

21 Harrauer/Hunger 2006, S. 563.

22 Holtorff 1959, S. 41f., 161 u. 165.

23 Vergil, Georg. 2,474: „extrema per illos/justitia excedens terris vestigia fecit“.

24 Vergil, Aeneis 6,791ff.

25 Harrauer/Hunger 2006, S. 564.

26 Beide Werke sind in der Italienischen Gemäldegalerie zu finden und zeigen die Göttin, die den Hirten ihre Attribute anvertraut.

Dreißigjährigen Krieges zu dieser Motivwahl.<sup>27</sup>

Während der Regierungszeit Elizabeths I. wird der Mythos von der Jungfrau Astraea mit der englischen Königin in Verbindung gebracht; diese Idealisierung begeisterte das Volk und lässt sich als Reminiszenz an die Marienverehrung im katholischen Glauben verstehen.<sup>28</sup> Elizabeth I. wollte, wie die Jungfrau Astraea dem Menschengeschlecht, England Gerechtigkeit und seine ursprüngliche Religion wiedergeben. Die Vorstellung vom Goldenen Zeitalter und seiner Wiederkehr erlangte durch die Besiedelung der Neuen Welt neue Realität bringen. Als England 1588 die spanische Armada besiegte und zu einer großen Seemacht wurde, erreichte die Idealisierung der Königin ihren Höhepunkt.

Das „Regenbogen-Portrait“ zeigt Elizabeth I. vor einem schwarzen Hintergrund. Sie trägt ein aufwändig geschmücktes, weißes Kleid mit einem Spitzenstehkragen, das unter einem orange-braunen Mantel, der mit Augen und Ohren sowie Perlen besetzt ist, zum Vorschein kommt. Arme und Hals sind mit Perlen geschmückt, in ihrer rechten Hand hält die Herrscherin einen Regenbogen. Marcus van Gheerhardts verweist durch ikonographische Details, wie etwa die Streublumen im Kleid und den Halbmond, den Elizabeth I. auf dem Kopf trägt, auf die antike Göttin der Gerechtigkeit. An ihren Zügen ist zwar zu erkennen, dass die Königin dargestellt ist, der Künstler hält sich jedoch strikt an die von Nicholas Hilliard gefertigte „Mask of Youth“. Sowohl durch die mythologische Figur, als die Elizabeth I. darstellt wird, als auch durch die Stilisierung des Aussehens der alternden Königin wird das Bildnis zu einem hieratischen Herrscherportrait.<sup>29</sup>

Etwa 30 Jahre nach Marcus van Gheerhardts „Regenbogen-Portrait“ schuf Van Dyck 1633 ein ganzfiguriges Portrait von Königin Henrietta Maria, der Ehefrau Charles I. Das Bild war ein Geschenk des Königs an Lord Wentworth und befindet sich heute in der National Gallery of Washington.<sup>30</sup> Es ist eines der frühen Portraits der Herrscherin, die Van Dyck übrigens mindestens zwanzigmal portraitierte.

Es zeigt Henrietta Maria (1609-1669) mit ihrem Zwerg Sir Jeffrey Hudson (Abb.2). Die Dargestellte war die jüngste Tochter von Heinrich IV. und Maria de Medici und wurde 1625 durch ihre Heirat mit Charles I. zur Königin von England. Sir Jeffrey Hudson (1618-1682) war ein Zwerg, im Erwachsenenalter war er nur 1,15 Meter groß. Er trat 1625 in den Dienst der Königin. Zuvor arbeitete er beim Duke of Buckingham, wo Henrietta Maria auf ihn aufmerksam wurde, als er bei einem Essen, das für das Königspaar gegeben wurde, in einer Pastete zum Vorschein kam. Er war stets loyal, ging mit Henrietta Maria ins Exil und diente ihr bis zu ihrem Tod 1669.

<sup>27</sup> Vgl. dazu Informationstafel neben dem Gemälde (Inv. Nr. 1613) in Kabinett 12 der Italienischen Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien.

<sup>28</sup> Klein 2004, S. 67.

<sup>29</sup> Tasch 1999, S. 16.

<sup>30</sup> Brown 1982, S. 180.

Beide Gestalten stehen auf einer Stufe in einem Garten. Rechts im Hintergrund auf einer Brüstung ist ein Orangenbäumchen zu sehen, vielleicht als Symbol der Reinheit und Keuschheit zu verstehen, links eine Säule, vor der ein Brokatvorhang drapiert ist, auf dem die Krone der Herrscherin liegt. Henrietta Maria trägt ein blaues Seidenkleid mit Goldlitze. Manschetten und Kragen sind aus Spitze gefertigt. Auf ihrem Kopf sitzt, anstatt der Krone, ein schwarzer Hut mit einer Feder. Sir Jeffrey Hudson ist mit einem roten Samtanzug bekleidet, der ebenfalls mit einem Spitzenkragen besetzt ist, und hält in seiner linken Hand eine Leine, an der er einen kleinen Affen auf seiner Schulter sitzen hat, ein drolliges Tier, das wegen seiner Geschicklichkeit, Gelehrigkeit und seines einzigartigen Nachahmungstriebes, mit dem er Menschen imitiert, - wie sein Träger – gerne zum Vergnügen als Hausgenosse an Fürstenhöfen „gehalten“ wurde. In der Rechten hält der dienstbare Zwerg eine Frucht von dem im Bildhintergrund zu sehenden Baum.

Wie Elizabeth I. war auch Königin Henrietta Maria keine „klassische“ Schönheit. Millar zitiert die Beschreibung Sophies von der Pfalz, der späteren Kurfürstin von Hannover. Als diese der Herrscherin zum ersten Mal persönlich begegnete, die sie bis zu diesem Zeitpunkt nur von Portraits Van Dycks kannte, soll sie Folgendes geäußert haben: „(so beautiful in her pictures) a little woman with long lean arms, crooked shoulders, an teeth protruding from her mouth like guns from a fort.“<sup>31</sup> Freilich wird auch sie idealisiert; auf einer Stufe neben Sir Jeffrey Hudson erscheint die Statur der Königin größer und imposanter. Die leichte Untersicht, in der sie gemalt ist, täuscht über ihr langes Gesicht mit dem spitzen Kinn hinweg.

Mit seiner Komposition steht das Portrait in einem deutlichen Gegensatz zum „Regenbogen-Portrait“. *„Die Motive gruppieren sich um die bildbeherrschende Figur der Königin, die Komposition ist statt in der Fläche im Raum entwickelt, und es ließe sich spekulieren, ob nicht van Dycks Bilderfindung auf die zeitgenössischen Betrachter eine ähnlich erstaunliche Wirkung ausübte wie Inigo Jones' Bühnenbilder. Diese konfrontierten die Zuschauer der regelmäßig am Hof inszenierten Maskenspiele erstmals mit der Zentralperspektive.“*<sup>32</sup>

### 3.1.3. Van Dycks Portraits im Zusammenhang mit den höfischen Masques

Ein wichtiger Bestandteil der karolinischen Politik waren die Maskenspiele, Masques, die am Hof Charles' I. veranstaltet wurden. Sie waren ein direkter Vorläufer der barocken Oper<sup>33</sup> und vereinten Schauspielerei, Tanz (Ballett), Musik, Bühneneffekte (Maschinerien) und Kostümbildnerie erstmals als eine eigene Gattung miteinander (seit 1613)<sup>34</sup>. Bereits unter der

31 Zitiert nach Millar 1982, S. 27.

32 Tasch 1999, S.17. – Zur Zentralperspektive vgl. Orgel/Strong 1973, Bd. 1., S. 7.

33 Ab der Mitte des 17. Jhdts. wurden die Masques manchmal auch als „Opera“ bezeichnet, da sie sich ihr immer weiter annäherten.

34 Vgl. dazu Lindley 2004, S. 383-406.

Regentschaft Elizabeths I. wurden Masques veranstaltet und gewannen sodann unter Charles I. „*in der monarchischen Selbstdarstellung eine zentrale politische wie ästhetische Funktion.*“<sup>35</sup> Sie wurden nur am Hof des Königs oder der Verwandten desselben aufgeführt. Der jeweilige Herrscher verkörperte dabei in prachtvollen Gewändern die wichtigste Rolle des Stückes, einen mythologischen Helden, eine Gottheit oder die Personifikation einer Tugend. Die Teilnehmer eines solchen Hoffestes trugen gleichfalls dem Thema des Maskenspiels entsprechende Kostüme. Texte zu diesen theatralischen Aufführungen und Aufzügen verfassten nicht selten bedeutende Dramatiker der Zeit. Der Ablauf eines Maskenspiels war immer derselbe: Am Beginn steht ein Prolog, auf den der Auftritt der Masquers (der verkleideten Darsteller) folgt. Sie spielen das Hauptstück, das meist ein mythologisches Thema zum Inhalt hat. Es besteht aus gesprochenen Dialogen, Sololiedern und Chören, Pantomimen und Tänzen. Am Schluss der Aufführung steht der Main Ball, eine Tanzeinlage, bei der die Mitwirkenden einen ihnen standesgemäßen Partner wählen, und es kommt zur Demaskierung der Darsteller. Am Ende wird ein Schlusstanz vorgeführt, bei dem auch das Publikum einbezogen wird, sodass die Grenzen zwischen Illusion und Realität verschwimmen.<sup>36</sup>

Ab 1605 wurden die Masques von zwei Künstlern gestaltet: Inigo Jones, der für das Bühnenbild<sup>37</sup> und die Kostüme verantwortlich war, und Ben Johnson, der die Libretti verfasste. Während der gemeinsamen Arbeit herrschte zwischen den beiden Künstlern unentwegt ein Wettstreit (Paragone) um die Bedeutung und Vorrangigkeit von Bild oder Text, was dazu führte, dass ab 1631 andere Schriftsteller und Dichter, wie zum Beispiel James Shirley oder William Davenant, die Libretti der Maskenspiele verfassten, während Inigo Jones die künstlerische Leitung behielt. Der Beginn des Bürgerkrieges 1642 bedeutete für diese Art des Hoffestes ein jähes Ende.

Inwieweit Van Dycks Portraits mit den Masques in Verbindung stehen und ob es eine wechselseitige Beziehung zwischen Inigo Jones und Van Dyck gegeben hat, lässt sich aufgrund der schlechten Quellenlage nicht genau entscheiden.

Beide waren Hofkünstler, und es ist zu belegen, dass sie sich als Kollegen schätzten. Van Dyck hat Jones' Portrait (das heute in der Eremitage in St. Petersburg zu sehen ist) in seine „Iconographie“ aufgenommen.<sup>38</sup> Jones, der als Architekt bei Hof arbeitete, sollte ein Haus für Van Dyck entwerfen.<sup>39</sup> Es ist anzunehmen, dass Van Dyck Maskenspielen beigewohnt hat und sich von Inigo Jones und dessen Bühnenbildern und Kostümen inspirieren ließ.

Als ein Beleg dafür ist das Gruppenportrait „The Family of Philip Herbert, 4<sup>th</sup> Earl of

---

35 Tasch 1999, S. 19.

36 Ebenda. - Vgl. dazu auch Gordon 1975, bes. S. 18-21.

37 Jones orientierte sich bei der Gestaltung seiner Bühnenbilder an den bewegbaren Bühnenmaschinerien, die zu dieser Zeit in Italien und Frankreich aufkamen.

38 Tasch 1999, S. 215.

39 Roland 1994, S. 131.

Pembroke“ (Abb.3) anzuführen. Der Earl und seine Familie sind teils stehend, teils sitzend auf einer Art Bühne angeordnet, auf der linken Seite öffnet sich der Landschaftsausblick. Der Hintergrund ähnelt einem Bühnenbild. Im rechten oberen Eck ist ein Vorhang drapiert, hinter dem das Wappen des Earls of Pembroke zu erkennen ist. In der linken Ecke schweben Putti auf einer Wolke. „In the „Pembroke family“ the flow of movement on the ground and in the sky, within a carefully constructed architectual framework, is a dramatic in a well-bred way as the courtly rhythmus and sophisticated effects of a masque.“<sup>40</sup> Außerdem ist es sehr wahrscheinlich, dass Van Dyck, der Katholik war, in der Gunst der katholischen Königin Henrietta Maria stand, die sich in die Gestaltung der Masques intensiv einbrachte.<sup>41</sup>

Die meisten Forscher sind jedoch nicht überzeugt, dass der Künstler aktiv bei den Maskenspielen mitwirkte oder sie besuchte, und in der Tat ist nirgends in der Überlieferung vermerkt, dass der Künstler an einer der Masques teilgenommen hat. Millar und Brown weisen darauf hin, dass aus der Hand Van Dycks keinerlei Entwurf zu Titelseiten für Masques, wie sie etwa Rubens oder William Dobson gefertigt haben, existiert.<sup>42</sup>

In diesem Zusammenhang erwähnt Tasch die Portraits von Thomas Killigrew, dem englischen Dramatiker und Theatermanager, und von Sir John Suckling, die für Van Dycks Bekanntschaft mit Hofdichtern sprechen.<sup>43</sup> Sicher zu belegen ist dagegen der Umstand, dass Van Dyck Freundschaften zu wichtigen Männern am englischen Hof pflegte<sup>44</sup>, der Diplomat Endymion Porter und Sir Kenelm Digby<sup>45</sup> sind nur zwei von ihnen.

Ein Aspekt, der jedoch sehr dafür spricht, dass der Künstler den höfischen Masques zumindest als Zuschauer gesehen hat, sind die Felsenlandschaften und Felsengrotten, die auf vielen seiner Rollenportraits als Hintergrund fungieren. Sowohl als Kulisse in den Rollenportraits, als auch als Kulisse in den Maskenspielen stehen die Felsen oft für Beständigkeit und Probleme, die von den dargestellten Rollen bewältigt werden müssen.<sup>46</sup> Orgel und Strong weisen darauf hin, dass Felsen ein beliebter Dekorationsgegenstand waren, und es ist belegt, dass dieses Element der Bühnengestaltung schon während der Renaissance existierte.<sup>47</sup> Seit 1613 sind die Felsen ein fixer Teil der Kulissen und werden in vielen Masques (beispielsweise: „The Masque of Proteus and Adamantine Rocks“ oder „Memorable Rocks“) verwendet. Tasch zitiert als Nachweis eine Stelle

---

40 Millar 1982, S. 28.

41 Vgl. dazu Veevers 1989.

42 Millar 1982, S. 17. - Brown 1982, S. 214. - Brown 1984, S. 129ff.

43 Tasch 1999, S. 215.

44 Ebenda, S. 20.

45 Wilton 1992, S. 66 schreibt: „He was a staunch Catholic and close associate of the Queen, as well as being a friend of Van Dyck, to whom he was a regular and imaginativ patron.“

46 Tasch 1999, S. 29.

47 Orgel/Strong, 1973, Bd 1., S. 124.

aus dem Dialog, der am Beginn des Stückes „Memorable Rocks“ von George Chapman steht: „Rocks, nothing but rocks in these masquing devices?“<sup>48</sup>

Somit sind das Gruppenportrait der Pembroke-Family und die Felsen, Felsenlandschaften und -grotten, die sowohl in den Masques bei Hof, als auch in den Portraits Van Dycks, als Hintergrundgestaltung eine wichtige Rolle spielten, durchaus Hinweise auf Van Dycks Kenntnis über den Ablauf und die Gestaltung der Maskenspiele.

### **3.2. Entwicklung der vier Grundtypen**

Als Van Dyck das Rollenportrait in England etablierte, unterschied er vier Grundtypen, die sowohl für männliche als auch für weibliche Rollenportraits Gültigkeit hatten. Die Portraitierten trugen meistens allegorische, mythologische, heilsgeschichtliche oder pastorale Verkleidungen, die (wie auch die Maskenspiele) zur Selbstdarstellung und Idealisierung des Dargestellten dienten.<sup>49</sup> Portraitiert wurden ausschließlich Mitglieder des Hofes, jedoch nicht nur Herrscher oder deren Verwandte, sondern auch ihr Personal. So sind in Van Dycks Oeuvre nahezu alle Hofdamen Henrietta Marias zu finden, die sicherlich auch als Darstellerinnen bei den Masques mitwirkten.<sup>50</sup>

#### **3.2.1. Das allegorische Rollenportrait**

Um den ersten Grundtyp, das allegorische Rollenportrait, vorzustellen, möchte ich auf zwei Portraits Van Dycks näher eingehen: „Lady Venetia Digby als Prudentia“ und „Rachel de Ruvigny, Countess of Southampton als Triumph der Tugend über Tod und Schicksal“.

Als Venetia Digby (1600-1633) im Mai 1633 starb, gab ihr Gatte, Kenelm Digby, ein posthumes Portrait seiner Frau bei Van Dyck in Auftrag, es zeigt seine Frau auf ihrem Totenbett. Nur kurze Zeit später fertigte Van Dyck, ebenfalls auf Sir Digbys Geheiß, „Lady Venetia Digby als Prudentia“ (Abb.4). Das Konzept zu dem Gemälde gestaltete der Witwer, der von Zeitgenossen als „uomo universale“ beschreiben wurde, selbst. Das Bildnis, das Venetia in der Rolle der Keuschheit zeigt, sollte zur Wiederherstellung, des bereits zu Lebzeiten angeschlagenen Rufes von Sir Digbys Frau, die aus niederem Adel stammte, dienen.<sup>51</sup>

Van Dycks Portrait ist auf das Jahr 1633 datiert und ist in mehreren Versionen erhalten. Es zeigt Venetia in einer Landschaft auf einem Felsvorsprung sitzend. Ihr linker Arm ist auf den

---

48 Zitiert nach Tasch 1999, S. 29.

49 Nicht alle Modelle, die Van Dyck portraitierte, trugen einen der vier genannten Kostümtypen; folglich bestimmte wohl der Wunsch des Auftraggebers, in welcher Kostümierung er dargestellt wurde.

50 Tasch 1999, S. 21.

51 Zu Sir Kenelm Digby und Lady Venetia Stanley-Digby vgl. besonders Amos, Sumner, 1995, S. S. 26 - 31. - sowie Aubrey 1992.

Felsen gestützt, die Hand liegt auf zwei weißen Tauben, um ihre Rechte windet sich eine Schlange. Sie trägt ein weißes Unterkleid, darüber einen Überwurf in Rot und Blau, der mit einer perlen- und juwelenbesetzten Schärpe zusammengehalten wird. Geschmückt ist Venetia mit Perlen. Nicht nur wegen ihrer Schönheit und Kostbarkeit wurden Perlen seit alters als Schmuck getragen, sondern auch weil man in ihnen einerseits ein Symbol der Unberührbarkeit und Unbeflecktheit<sup>52</sup>, andererseits ein Gegenmittel gegen jede Art von Schadenzauber sah.<sup>53</sup> Unter Venetias Gewandung kommt der rechte Fuß zum Vorschein, sie hat Sandalen an und steht auf einem Putto, der die weltliche Liebe symbolisieren soll. Je nach Version der Portraitkomposition sind es ein oder zwei Putti, denen als Attribute verstreute Pfeile, ein zerbrochener Bogen und eine verlöschte Fackel beigegeben sind; beschnittene Flügel deuten eine ähnliche Verständnismöglichkeit an. Hinter der weltlichen Liebe kauert, an einen Felsen gefesselt, eine Figur mit zwei Gesichtern, die Personifikation der Falschheit: das vordere, wütend blickende Antlitz steht für den Zorn, das hintere magere, mit spärlichen Locken stellt den Neid dar. In der oberen Bildhälfte schweben drei Putti, die einen Lorbeerkranz über das Haupt der Protagonistin halten.

Wahrscheinlich ist das Portrait auch im Bezug auf die Moralvorstellungen, die zur Zeit der Regentschaft Königin Henrietta Marias am englischen Hof herrschten, zu sehen.<sup>54</sup> Als Inhalt der Maskenspiele, auf den die Herrscherin naturgemäß massiven Einfluss hatte, entwickelte sich die allegorische Huldigung der Ehe des Königspaares zu einem sehr wichtigen Aspekt, der die Bedeutung der Ehe nachdrücklich hervorhob.

Mit der Darstellung von Tugendallegorien setzte sich Van Dyck um 1640, nur wenige Jahre vor seinem Tod, noch einmal auseinander. Nach dem Vorbild des Portraits von Venetia Stanley-Digby entstand das Bildnis der Rachel de Ruvigny, Countess of Southampton (1603-40), als „Tugend über Tod und Schicksal triumphierend“ (Abb.5).<sup>55</sup> Das Bild ist in zwei Ausführungen erhalten, eine befindet sich in der Art Gallery of New South Wales in Melbourne, eine zweite im Fitzwilliam Museum in Cambridge.

Rachel de Ruvigny war Französin und kam 1603 als Tochter von Daniel de Massue, Seigneur de Ruvigny zur Welt. Nachdem ihr erster Mann, Seigneur de la Maisonfort, verstorben war, ehelichte sie im August 1634 in Charenton, nahe von Paris, Thomas Wriothesley, Earl of Southampton. Dieser war ein wichtiger Unterstützer des Königs im Bürgerkrieg. Nur sechs Jahre nach der Heirat starb Rachel im Alter von 37 Jahren (1640) im Kindbett. Von einem Zeitgenossen wird sie als fromme Hugenottin beschrieben: „*very merry and very discreet, very handsome, and*

---

52 Vgl. etwa. Heinz-Mohr 1981, S. 236.

53 Harmening 2009, S. 177.

54 Tasch 1999, S. 26.

55 Ebenda.

*very religious, she was called in France, La belle & vertueuse Huguenotte.*“<sup>56</sup>

Im Portrait Van Dycks sitzt die Countess of Southampton in einem Wolkengebilde, im Hintergrund beginnt die Sonne aufzugehen. Im Bezug auf die Haltung der dargestellten Frauen stimmen die beiden Portraits komplett überein. Die kontrapostisch sitzende Figur entspricht in ihrer Kopfhaltung und der Art, wie Arme und Füße dargestellt werden, genau der Prudentia-Darstellung der Venetia Stanley-Digby. Der einzige Unterschied besteht in der Blickführung. Während Van Dyck Lady Digbys Blick am Betrachter vorbeiführt, blickt ihn die Countess of Southampton direkt an. Ihr linker Arm liegt, wie Venetias Linke auf zwei Tauben, auf einer gläsernen Kugel, in ihrer Rechten hält sie ein Zepter. Der rechte Fuß ist, wie der Lady Digbys, mit einer Sandale bekleidet und steht, statt auf der „gefallenen Liebe“, auf einem Totenkopf. Auch die Darstellung von Schmuck und Kleidung ähnelt der des ersten Portraits Van Dycks. Rachel de Ruvigny wird von einem wallenden Umhang aus hellblauem Satin umfangen, unter dem ein weißes Unterkleid zum Vorschein kommt. Geschmückt ist sie mit Perlohrringen, einer Perlenkette und einem Perlenband im Haar, wie bei Venetia hier ebenfalls eine Zeichen für die Keuschheit der Portraitierten.<sup>57</sup> Perlenketten symbolisieren ja allgemein nicht selten „*die Integration verschiedener Elemente eines Wesens in der Einheit der Person*“.<sup>58</sup>

Die Unterschiede der portraitierten Frauen liegen im ikonographischen Konzept. Während bei der Auftragsarbeit für Sir Kenelm Digby die Grundgedanken komplett entschlüsselt sind, ließ es sich beim Portrait der Countess of Southampton nicht wirklich klären, welches ikonographische Konzept verfolgt wurde: Ob es sich um eine Darstellung der Tugend handelt, die über Tod und Schicksal triumphiert, ob eine Personifikation der Fortuna im Bildnis zu lesen oder ob ein Bezug zur christlichen Ikonographie herzustellen und Lady Southampton als Maria Immaculata zu deuten ist.

Fortuna ist die lateinische Bezeichnung für die Schicksalsmacht (lat. fortuna, abgeleitet von fors = Zufall) bei den Römern, die das gute und schlechte Los des Menschengeschlechts verkörperte. In der heidnischen Antike wurde sie bei den Griechen als (Glücksgöttin) Tyche verehrt. Im Christentum entspricht die Schicksalsmacht der göttlichen Vorsehung und der wechselhaften Unbeständigkeit. Meist wird sie als weibliche Figur mit einem Füllhorn<sup>59</sup> und einem Steuerruder dargestellt. Oft hat die halbentblößte Frauengestalt ein nach dem Wind gerichtetes Segel oder einen wehenden Umhang bei sich; diese Attribute stehen für die Launen des Schicksals. In mittelalterlichen Darstellungen (z.B. „Das Rad der Fortuna“, Miniatur aus „Troy Book and Story of

56 Zitiert nach Brown 1984, S. 126.

57 Zur Perle als Jungfräulichkeitssymbol vgl. Forstner 1977, S. 279-282.

58 Heinz-Mohr 1981, S. 236.

59 Das Blumen und Früchte ausgießende Füllhorn ist eigentlich ein Attribute der Göttin Tyche, die darin der Menschheit Fülle und Fruchtbarkeit bringt. - Vgl. Impelluso 2005, S. 132f.

Thebes“ von John Lydgate, 1455-62) ist ihr wichtigstes Attribut ein großes Rad.<sup>60</sup> Es zeigt, dass das Schicksal alle Menschen, ganz gleich welcher Herkunft, in den Morast ziehen oder ihnen zu höchster Macht verhelfen kann. Daher trägt sie auch manchmal eine Augenbinde, die ihre Willkür und Blindheit (Gleichgültigkeit) zum Ausdruck bringen soll. Oft ist sie mit Flügeln oder einem Rad abgebildet oder einer Kugel, auf der sie balanciert (ein Symbol für die Unbeständigkeit des Schicksals).

Im Portrait der Rachel de Ruvigny, Lady Southampton werden nur wenige Attribute der Fortuna wiedergegeben. Das Portrait weicht in seinem ikonographischen Konzept aber auch gravierend von anderen Fortuna-Darstellungen, wie beispielsweise der in Cesare Ripas „Iconologia“, ab.<sup>61</sup> Die Attribute der einzelnen Fortuna-Darstellungen, wie sie in den fünf Editionen von Cesare Ripas „Iconologia“ zu finden sind, listet Okayama auf und erwähnt dabei vier Typen der Fortuna<sup>62</sup>:

- Fortuna I: Die Schicksalsmacht mit verbundenen Augen dargestellt. Als weitere Attribute finden sich Bücher, Kronen und Waffen, die von einem Baum, gegen den die weibliche Gestalt mit einem Stock lehnt, fallen.<sup>63</sup>
- Fortuna II: Fortuna sitzt auf einer Weltkugel, an ihren Schultern sind Flügel zu erkennen.<sup>64</sup>
- Fortuna III: Die Frauengestalt hat als Attribute eine Armillarsphäre und einen Sternen-/Himmelsglobus auf dem Kopf. Als weiteres Erkennungsmerkmal dient ein Füllhorn. Dieser Darstellungstypus der Schicksalsgöttin ist von Ripa in keiner seiner fünf Editionen der „Iconologia“ illustriert.<sup>65</sup>
- Fortuna IV: Auch der vierte Typ der Fortuna, den Ripa vorstellt, ist nicht illustriert. Mit der linken Hand stützt sich die Göttin auf ein Ruder, als weitere Attribute der Schicksalsmacht sind der Ast eines Lorbeerbaumes und wieder ein Füllhorn beigefügt.<sup>66</sup>

Nicht sicher geklärt ist auch weiters, welche Funktion das eigentliche Portrait hatte. Laut Jaffé deutet alles daraufhin, dass das Portrait als privates Andachtsbild für die Familie gedacht war. Lady Southampton starb 1640. Wilton weist auch auf Ähnlichkeiten mit einer Maria Immaculata hin.<sup>67</sup> Diese Deutung wäre nur dann schlüssig, wenn die Dargestellte der katholischen Konfession

---

60 Vgl. dazu Battistini 2003, S. 310 Abb. - Harrauer/Hunger 2006, S. 546f.

61 Tasch 1999, S. 26.

62 Zu weiteren Fortuna-Darstellungen (Fortuna Aurea, Fortuna Buona, Fortuna Giovevole ad Armor und Fortuna Infelice) vgl. Okayama 1992, S. 97.

63 Okayama 1992, S. 96.

64 Ebenda.

65 Ebenda.

66 Ebenda, S. 97.

67 Wilton 1992, S. 76. - Vgl. dazu Jaffé 1984, S. 608.

angehört hätte, ist jedoch in diesem Fall eher unwahrscheinlich, da Rachel de Ruvigny ein fromme Hugenottin war. Es ist zu vermuten, dass das Bild nach ihrem Tod entstand und es sich, wie bei Venetia Stanley Digbys Darstellung als „Prudentia“, um ein posthumes Portrait handelt. Dass Rachel Ruvigny die „Fortuna“ verkörpert, ist aufgrund der geringen Anzahl von Attributen für mich auszuschließen. Beide Frauendarstellungen stellen Allegorien von Tugenden dar, die den Tod und die Laster überwinden.<sup>68</sup>

### 3.2.2. Das mythologische Rollenportrait

Anhand des Portraits „Adonis und Venus“, das Sir George Villiers mit seiner Frau Katherine Manners als Gottheiten zeigt, und des Bildnisses der Mary Villiers als „Venus mit Armor“ werde ich im Folgenden den Typus des mythologischen Rollenportraits bei Anthonis Van Dyck erläutern.

„Adonis und Venus“ (Abb.6) ist das erste Portrait Van Dycks, in dem die Dargestellten mythologische Rollen verkörpern: Es zeigt Sir George Villiers als Adonis, der mit seiner Gattin, als Venus verkleidet, durch eine Landschaft spaziert. Die Figuren sind lebensgroß und bildbeherrschend dargestellt; Tasch vermutet, dass Van Dyck Villiers' und Manners' Köpfe auf dem Schönheitsbild der damaligen Zeit entsprechende Körper gesetzt hat.<sup>69</sup> Adonis ist nahezu komplett entblößt, er wird nur von einem dunkelblauen Tuch umfangen, das an der rechten Schulter von einer Brosche zusammengehalten wird. Er trägt Schnürsandalen, die bis zur Mitte seiner Wade reichen. Im linken Arm hält er Venus, die über ihre rechte Schulter ein orangefarbenes stoffreiches Tuch geworfen hat. Jaffé weist darauf hin, dass Orange und Blau die Farben des Familienwappens von Katherine Manners sind.<sup>70</sup> Lediglich ihr nackter Oberkörper, ihr entblößter linker Arm und die unter der Stofffülle vorschauenden Füße, wie die ihres Gatten mit Sandalen bekleidet, sind zu erkennen. Der Perlenschmuck im Haar, an den Ohren und um den Hals, sowie der goldene Armreif am Oberarm sind als Attribute der Venus zu lesen, sonst hat sie keinerlei Gegenstände bei sich, die auf die Göttin der Liebe hindeuten könnten. Jaffé weist darauf hin, dass Katherine Manners in der Darstellung die Pose einer „Venus pudica“ einnimmt, was die Identifikation ihrer Rolle als Venus untermauert.<sup>71</sup> Der „Pudica-Typus“ ist durch eine Schamgeste charakterisiert, bei der Venus mit der linken Hand ihren Schoß, mit der Rechten ihre Brust bedeckt, als würde sie auf das Erscheinen eines Betrachters reagieren.<sup>72</sup> Van Dyck lässt den Blick der Dargestellten direkt auf den Betrachter gerichtet sein, während der des Adonis auf seine Begleiterin fällt. Links neben dem Mann springt ein Windhund fast bis zu Ellbogenhöhe, als Jagdhund ein kennzeichnendes Attribut des

68 Tasch 1999, S. 27.

69 Ebenda, S. 23.

70 Jaffé 1990, S. 697.

71 Ebenda, S. 701.

72 Vgl. dazu Moog-Grünewald 2008, S. 100 Sp.2.

passionierten Jägers Adonis und wohl auch ein Symbol der Treue.

Bei dem erwähnten Werk Van Dycks handelt es sich um keine klassische Darstellung des Adonis und seiner Geliebten. In der bildenden Kunst des 16. bis 18. Jhdts., vor allem der Malerei, war das mythische Liebespaar ein beliebtes Thema. Besonders Episoden wie die liebevolle „Fürsorge der Venus“, der „Abschied und Aufbruch des Adonis zur Jagd“ oder der „Tod des Adonis und die Klage der Venus“ stellten gern gewählte Motive dar.<sup>73</sup> Diese Szenen waren Künstlern wie Tizian, Carracci, Spranger oder Rubens unter anderem durch die Holzschnitte Bernhard Salomons bekannt, der die Ausgabe von Ovids „Metamorphosen“ illustrierte, die 1557 erschien und im 16. Jhd. vielfach reproduziert wurde.<sup>74</sup> Van Dyck setzt in seinem Portrait keines dieser Motive um. Jaffé führt als eine mögliche Inspiration für Van Dyck, Dürers „Spaziergang“ an.<sup>75</sup> Neben der großen Ähnlichkeit in der Komposition der dargestellten Personen ist im Hintergrund ebenfalls ein von Efeu umschlungener Baumstamm zu sehen. Er steht immer für die Verbundenheit, die zwischen zwei Liebenden besteht.<sup>76</sup> Der Umstand, dass es sich bei dieser Darstellung um kein „herkömmliches“ Venus-Adonis-Motiv handelt, lässt die Vermutung aufkommen, dass Van Dyck die Köpfe erst nachträglich in ein Historienbild eingefügt hat und es so zu einem Rollenportrait umwandelte.<sup>77</sup>

Barnes datiert das Bild auf das Jahr 1620/21 und identifiziert es somit als eines der Gemälde, die Van Dyck bei seinem ersten Aufenthalt in England schuf.<sup>78</sup> Wood hingegen vermutet, aufgrund des unüblichen Venus-Adonis-Motives und der deshalb angenommenen Umwandlung eines Historienbildes in ein Rollenportrait, dass das Werk erst nach dem Tod Sir Villiers, 1628, von seiner Frau in Auftrag gegeben worden sei. Auch auf Grund von Vergleichen der Gesichter des Ehepaares mit anderen Abbildungen schließt Wood, dass das Werk nach 1625 entstanden sein müsse.<sup>79</sup> Er datiert es zwischen 1632, dem Jahr der Rückkehr Van Dycks nach England, und 1635, als Katherine Manners zum zweiten Mal heiratete. Die Funktion des Portraits wäre somit eine memoriale, die auch das Symbol des efeuumrankten Baumstammes unterstreicht, der laut Wood als ein Emblem zu verstehen ist, das auf die den Tod überdauernde Liebe hinweist.<sup>80</sup> In gleicher Weise versinnbildlichen auf der rechten Seite hinter dem Rücken der Venus die zwei ineinander gewundenen Baumstämme, deren ausladende Äste beide Portraitierten überschatten, die innige

---

73 Zu „Venus und Adonis“ in der bildenden Kunst vgl. Lücke 2005, S. 15-21. - Moog-Grünewald 2008, S.20-23.

74 Vgl. Moog-Grünewald 2008, S. 20, Sp. 2.

75 Jaffé 1990, S. 700.

76 Ebenda.

77 Tasch 1999, S. 23.

78 Barnes 1990, S. 124.

79 Wood 1992, S. 42.

80 Ebenda.

Verbundenheit des recht gewagt dargestellten Ehepaares.<sup>81</sup>

Ein „Venus-Portrait“, das Van Dyck mit gänzlich anderem Aufbau geschaffen hat als Sir George Villiers und Lady Katherine Manners auf dem Bild „Adonis und Venus“, ist ein Portrait, das Lady Mary Villiers mit ihrem Neffen Lord Arran als „Venus und Amor“ (Abb.7) zeigt. Mary Villiers war die einzige Tochter George Villiers, des Duke of Buckingham, und der Katherine Manners. 1622 geboren, kam sie bereits 1628, nach dem tödlichen Attentat auf ihren Vater, in die Familie König Charles I.; in seiner Obhut blieb sie bis zu ihrer Heirat mit Sir Charles Herbert, dem Sohn des Earls of Pembroke, am 2. Jänner 1635. Das Portrait, das sie als Venus darstellt, entstand ein Jahr später, wahrscheinlich 1636. Larsen ist der Meinung, das Bild sei erst 1637, nach der Wiederkehr Van Dycks aus Flandern, gemalt worden. Wheelock widerlegt diese Annahme, indem er darauf hinweist, dass Lady Mary Villiers bereits im Jahr ihrer Heirat wieder Witwe wurde und in dieser Situation ihre Darstellung als Göttin der Liebe unpassend gewesen wäre.<sup>82</sup> Außerdem ist laut Wheelock zu erkennen, dass die Dargestellte auf diesem Portrait eindeutig jünger aussieht als auf dem Bildnis, das sie als Hl. Agnes zeigt.<sup>83</sup>

Es war vermutlich der Duke of Hamilton, der das Werk bei Van Dyck in Auftrag gegeben hat. Zumindest ist das Bild in seinem Inventar um 1638 genannt. „*One peice of my Lady Duches of Lenox at length with a cupid by her of S<sup>r</sup>Anthony Vandyke.*“<sup>84</sup>

Zu sehen ist auf dem Gemälde Lady Mary Villiers mit ihrem Neffen Lord Arran, dem Sohn der Cousine Mary Feilding, Duchess of Hamilton. Im Hintergrund erstreckt sich hinter einer Säulenarchitektur (wahrscheinlich einem Tempel), in der die beiden Dargestellten stehen, eine Landschaft. Beide sind ganzfigurig abgebildet. Lady Mary trägt ein bodenlanges, weiß-graues Kleid, das an der Brust mit weißen und grauen Perlen verziert ist, an den Ärmeln sind Spitzenaufsätze zu erkennen; über ihren Schultern liegt eine Pelzstola. Im Haar trägt sie Blumenschmuck. Außer den Perlen um den Hals und an den Ohren und dem kleinen Amor, der zur Rechten Lady Villiers steht und zu ihr aufblickt, deutet kein Attribut oder Symbol auf die Rolle als Venus hin. Lord Arrans nackter Körper wird nur von einer orangefarbenen Draperie umfassen, aus seinen Schultern wachsen weiße Flügel. Über seiner rechten Schulter trägt er einen Gurt, der mit einer Schließe aus Perlen und Edelsteinen zusammengehalten wird und an dem ein Köcher mit Pfeilen hängt. Einen der Pfeile hält der Lord mit der Spitze nach unten in seiner Linken. Sein Schuhwerk ist offen, ebenfalls mit Perlen besetzt und reicht bis an die Waden hinauf.

Wheelock weist darauf hin, dass die Darstellungsform eine Adaption des Mutter-Kind-Typus

---

81 Impelluso 2005, S. 53 m. Abb.

82 Wheelock 1990, S. 296.

83 Ebenda.

84 Garas 1967, S. 63, no. 289. - Zitiert nach Wheelock 1990, S. 296, Anm. 5.

ist, den Van Dyck schon in den 1620er Jahren für Darstellungen des Genueser Patriziats entworfen hatte.<sup>85</sup>

Vergleicht man nun die „Venus-Darstellungen“ der beiden Portraits, so ist klar zu erkennen, wie sehr sich die weiblichen Figuren, vor allem durch ihre Kleidung, voneinander unterscheiden. Tasch sieht in den Darstellungen „*die beiden Pole der himmlischen und der irdischen Liebe*“.<sup>86</sup> An dieser Stelle sei auf die wahrscheinlich unterschiedlichen Funktionen der Portraits hingewiesen: Beim Portrait „Venus und Adonis“ ist anzunehmen, dass es sich um ein Werk mit memorialem Wert handelt, während das Bildnis der Tochter, Lady Mary, ein Brautbild sein könnte. Ist Lady Katherine Manners fast nackt abgebildet, so trägt ihre Tochter, Lady Mary Villiers, eines von Van Dycks einfach gestalteten Kleidern. Tasch führt diesen Umstand darauf zurück, dass in der Renaissance oftmals Kurtisanen in Gestalt der Venus dargestellt wurden.<sup>87</sup> Chapeaurouge führt als illustrative Beispiele dafür, die von Holbein dem Jüngere portraitierte „Magdalena Offenburg“ und eine Darstellung der Madame Flamins in Email von Limosin an.<sup>88</sup>

In einen Zusammenhang mit einer solchen Sorte von Frauen gebracht zu werden, hätte sich gerade für eine Braut nicht geschickt.

### **3.2.3. Das heilsgeschichtliche Rollenportrait**

In den nachstehenden Ausführungen zum heilsgeschichtlichen Rollenportrait soll zunächst erneut näher auf ein Portrait Lady Mary Villiers eingegangen werden. Es handelt sich bei dieser Darstellung abermals um ein Brautbild. Noch im Jahr ihrer Hochzeit (1636), starb Sir Charles Herbert, und schon am 3. August des folgenden Jahres heiratete die junge Witwe James Stuart, Duke of Lennox (1612-1655), der später auch Duke of Richmond wurde. Im englischen Bürgerkrieg (1642-49) verteidigte er seinen König auf der Seite der Royalisten. Auch ihn überlebte Lady Mary, und zwar um 30 Jahre. In ihrem Hochzeitsjahr entstand ein abermals ganzfiguriges Rollenportrait, das Lady Mary Villiers, Duchess of Richmond und Lennox, als Hl. Agnes zeigt (Abb.8).

Die Hl. Agnes von Rom (237- ca. 250) gilt seit ihrem Martyrium als Patronin der Keuschheit, der Jungfrauen, Verlobten und Kinder.<sup>89</sup> Sie stammt der Legende nach aus einer römischen Adelsfamilie, ist Märtyrerin und geweihte Jungfrau und wird in Rom bereits seit dem

---

85 Wheelock 1990, S. 298. - Vgl. zum Mutter-Kind-Typus - Wheelock 1990, Abb. „A Genoese Noblewoman with Her Child“, S. 179. Auch hier ist die Würdeform der Säulenarchitektur zu erkennen.

86 Tasch 1999, S. 28.

87 Ebenda.

88 Chapeaurouge 1968, S. 291 ff.

89 Steimer/Wetzstein 2003, S. 44, Sp.2.

4. Jhd. verehrt.<sup>90</sup> Als Agnes zwölf Jahre alt war, sollte sie mit dem heidnischen Stadtpräfektensohn verheiratet werden, doch sie weigerte sich, da sie Christus Ehelosigkeit geschworen hatte. Auch vor Gericht lehnte sie als Braut Christi die Heirat standhaft ab, und da das damalige Rechtswesen die Hinrichtung jungfräulicher Mädchen untersagte, wurde befohlen, sie nackt in ein Freudenhaus zu bringen. Doch als man sich ihr näherte, bedeckten ihre langen Haare ihren ganzen Leib wie ein Mantel, und der Vergewaltiger wurde von einem Dämon befallen und starb. Als ihn die Heilige durch ihre Gebete ins Leben zurückführte, wurde sie als Hexe angeklagt und zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Doch als man Feuer entfacht hatte, wichen die Flammen vor ihr zurück. Sie wurde von einem römischen Soldaten, wie ein Schaf, mit einem Schwertstoß durch die Kehle getötet. Daher hat Agnes in der christlichen Ikonographie oft ein weißes Lamm (lat. agnus) auf dem Arm<sup>91</sup>, oder, wie im erwähnten Portrait Van Dycks, neben sich sitzen und trägt in den meisten Darstellungen auch die Märtyrerpalme als Siegeszeichen.

Das Martyrium der jugendlichen Agnes ereignete sich angeblich in Rom auf der heutigen Piazza Navona, wo zu Ehren der Heiligen auch die Kirche Sant' Agnese in Agone errichtet wurde.<sup>92</sup> Begraben wurde die Glaubenszeugin außerhalb der Stadt; über ihrem Grab an der Via Nomentana<sup>93</sup> wurde auf Befehl Konstantinas, der Tochter Kaiser Konstantins (342 n. Chr.), die Basilika S. Agnese fuori le mura errichtet.<sup>94</sup> Zum Fest der Hl. Agnes werden dort zwei Lämmer gesegnet, deren Wolle zur Produktion der Pallien für die neuernannten Erzbischöfe dient.<sup>95</sup>

Lady Mary Villiers sitzt, wie auch Lady Venetia Stanley-Digby, auf einem Felsvorsprung, der sich jedoch nicht im Freien befindet, sondern in einer Felsengrotte. Sie trägt eines von Van Dycks einfachen weißen Kleidern, das an den Schultern und im Dekolletée mit Steinen und Perlen verziert ist. Um die Arme hat sie einen weißen Umhang bzw. eine Stola gelegt, der bzw. die ihre linke Schulter zeigt. Geschmückt ist sie mit Perlen und Blumen im Haar. Beide bereits erwähnten Attribute der Hl. Agnes wurden vom Maler in das Portrait eingebaut. In der linken Hand hält sie die Märtyrerpalme, ihre Rechte ruht auf dem Lamm.

### **3. 2. 4. Das pastorale Rollenportrait**

Als letzter Rollenportrait-Typus ist der pastorale zu nennen. Zu ihm gehören Portraits, auf denen die Dargestellten in bukolischer Maskerade, d.h. als Hirten (pastores) verkleidet erscheinen, meist in einer „idealen“ Landschaft. Diese Bildtradition entwickelte sich in der italienischen

---

90 Vgl. Wimmer 1956, S. 94f.

91 Vgl. Keller 2005, S. 33-35.

92 Höcker 2008, S. 127. - Hintzen-Bohlen 2005, S. 176f.

93 Dort entwickelte sich im 4. Jhd. eine riesige Katakombenanlage.

94 Steimer/Wetzstein 2003, S. 44, Sp.1.

95 Ebenda.

Renaissance in der Stadt Venedig. Besonderes Interesse fand damals der Mythos von der Landschaft Arkadien<sup>96</sup> auf der Peloponnes, der einzigen griechischen Landschaft, die nicht ans Meer grenzt. Nach der Auffassung der Griechen galt Arkadien als raue, gebirgige Gegend, in welcher der Pan, der Gott der Hirten und Wälder, gehaust haben soll.<sup>97</sup> Herodot und Pausanias, die beide die mündlichen Überlieferungen niederschrieben, nannten ihre einfachen und urtümlichen Bewohner „Erdgeborene“. *„Die Wildheit und Sinnlichkeit Arkadiens wurde mit der Fruchtbarkeit der Natur selbst gleichgesetzt und verehrt.“*<sup>98</sup>

Durch die bukolische Poesie, die Hirten- und Schäferdichtung<sup>99</sup>, also vor allem die „Idyllen“ Theokrits und die „Bucolica“, die Vergil (70-19 v. Chr.) in den späten 40ern v. Chr. (vermutlich 42-39 v. Chr.) verfasste, wandelte sich Arkadien in der griechischen und römischen Vorstellung und wurde zu einem sentimentalisch erträumten Ort milder Natur (locus amoenus), zu einer idyllischen Ideallandschaft<sup>100</sup>, wie sie auch in den pastoralen Rollenportraits Van Dycks aufscheint. *„Seitdem fungiert Arkadien als Projektfläche für unerfüllte Wünsche und wurde zum Symbol für Natürlichkeit und Freiheit als Gegenbild zur Wirklichkeit.“*<sup>101</sup>

An dieser Stelle sei wieder der Einfluss des englischen Hofes und seines Theaters erwähnt, der auch den pastoralen Typus prägte. Königin Henrietta Maria brachte pastorale Schauspiele, die sich damals in Frankreich besonderer Beliebtheit erfreuten, an den Hof. Bei Orgel und Strong ist eine Liste der Darstellerinnen dieser Stücke zu finden, in der Lady Mary Villiers, Duchess of Richmond and Lennox, und ihre Cousine Mary Feilding, Duchess of Hamilton, aufscheinen.<sup>102</sup> Tasch weist darauf hin, dass die Königin selbst mit ihren Hofdamen 1633 in „The Shepherd's Paradise“ auftrat<sup>103</sup>, einem Stück von Walter Montagu, das eine Anleitung zu einer keuschen Werbung und Ehe lieferte und besonders der Verherrlichung der königlichen Ehe dienen sollte.<sup>104</sup>

Nur wenige Jahre nachdem sich Charles I. und Henrietta Maria von Gerrit van Honthorst 1628 „in Shepherds habbitt“ darstellen ließen, setzte sich der Trend, sich in der Rolle von Schäfern portraitiert zu lassen, vollends durch, und 1632 malt Van Dyck das Schäferportrait von Philip Wharton, 4<sup>th</sup> Baron Wharton (1613-1696), (Abb.9). Philip Wharton, Sohn von Sir Thomas Wharton und seiner Frau Lady Philadelphia Carey, war Soldat und Politiker und kämpfte im englischen Bürgerkrieg auf der Seite der Parlamentarier. Laut Wheelock pflegte Wharton in den 1630er Jahren

---

96 Dazu vgl. Snell 1945, S. 26ff.

97 Pille 1999, S. 18.

98 Ebenda.

99 Schmidt 1979, Sp. 964-66.

100 Curtius 1954, S. 191ff.

101 Pille 1999, S. 18. - Hintzen-Bohlen 2005, S. 264f.

102 Orgel/Strong 1973, Bd. II. S. 505.

103 Tasch 1999, S. 31.

104 Veevers 1989, S. 39.

Kontakte zum Hof, hatte ein gutes Verhältnis zum Herrscherpaar und war zudem einer der bedeutendsten Mäzene Van Dycks. Es wird vermutet, dass das Portrait, das Philip, 4<sup>th</sup> Baron Wharton, als Schäfer zeigt, eines der ersten war, das Van Dyck anfertigte, als er nach England zurückgekehrt war.<sup>105</sup> In den 1640er Jahren wurde Philip Wharton ein wichtiges Mitglied des Parlaments, von 1642-45 war er Sprecher im House of Lords.<sup>106</sup> Im Juli 1642 wurde er vom Parlament zum Lord of Buckinghamshire ernannt.

Das Bildnis zeigt den Knaben, wie der Inschrift zu entnehmen ist, im Alter von 19 Jahren und in Dreiviertelfigur. Er steht, in der linken Armbeuge lehnt der Hirtenstab, der rechte Arm ist in die Seite gestützt, vor einer Felswand, die auf der rechten Seite von einem dunkelgrünen Satinvorhang begrenzt und am linken Bildrand durch eine Landschaft erweitert wird. Die Farben seiner Kleidung heben sich deutlich vom Hintergrund ab. Lord Wharton trägt eine dunkle Samtweste mit weißem Spitzenkragen und länglichen goldenen Knöpfen. Über die linke Schulter hat er eine ockerfarbene Draperie geschlagen, die mit einer gleichfarbigen Kordel, die auf seiner rechten Schulter liegt, zusammengehalten wird.

Wahrscheinlich ist das Portrait in Auftrag gegeben worden, um an die Heirat Whartons mit seiner ersten Frau Elizabeths, der Tochter Sir Rowland Wanderford of Pickhill, zu erinnern.<sup>107</sup>

In diesem Zusammenhang muss auch jenes Rollenportrait erwähnt werden, das Lord George Stuart, Seigneur D'Aubigny, als Schäfer zeigt. Er war Royalist und verteidigte im Bürgerkrieg den englischen Hof. Das Bildnis entstand sechs Jahre nach dem ersten pastoralen Portrait Van Dycks (1638).<sup>108</sup> In jenem Jahr heiratete Lord Stuart, trotz Widerstands seiner Eltern Esmé Stuart, 3<sup>rd</sup> Duke of Lennox und Katherine Clifton, 2<sup>nd</sup> Baroness Clifton, und seiner Schwiegereltern, Theophilus Howard, 2<sup>nd</sup> Earl of Suffolk und Elizabeth Home, deren Tochter Katherine Howard.

In den Felsen, an dem der Portraitierte lehnt, ist unter dessen rechtem Ellenbogen ein lateinischer Spruch gemeißelt, der auf Lord Stewarts „Vergehen“ hindeutet: „ME FIRMIOR AMOR“ („Die Liebe ist stärker als ich“). Sicher ist der Ort der Inschrift am Felsen und der Felsen selbst als Kulisse ganz bewusst gewählt, um die Stärke und Beständigkeit von Lord Stuarts Gefühlen zu unterstreichen. Als festes dauerhaftes Material eignet(e) sich ja in den unterschiedlichsten Kontexten der Stein zur Verewigung denkwürdiger Texte und zur

---

105 Wheelock 1990, S. 250f. - Das frühe Entstehungsdatum deutet auf die guten Verbindungen und den hohen Rang bei Hof hin, die Wharton gehabt haben muss. Wheelock betont, dass die rasche Auftragsbefreiung beweise, dass Wharton ein gebildeter Kunstkennner gewesen sein müsse, denn in den ersten Monaten, nach seiner Rückkehr nach England war Van Dyck fast ausschließlich mit königlichen Aufträgen beschäftigt.

106 Ebenda, S. 250, Anm. 1.

107 Ebenda, S. 250f. - Aus dieser Ehe stammte seine Tochter Elizabeth. Mit seiner zweiten Ehefrau Jane, Tochter des Colonel Arthur Goodwin, hatte Wharton sieben Kinder: Anne, Margret, Thomas, Mary, Goodwin, der wie sein Vater ebenfalls Politiker wurde, Philadelphia und Henry.

108 Hayes 1991, Kat. Nr. 5. - National Portrait Gallery, London.

Versinnbildlichung unveränderlicher Dauer.<sup>109</sup>

Der Lord ist ganzfigurig abgebildet und steht in einem Wäldchen, an den bereits erwähnten Felsen gelehnt. Bekleidet ist er mit einem knielangen, blauen Gewand, darunter trägt er ein weißes Hemd, darüber hat er, wie Wharton, einen ockerfarbenen Umhang geworfen, der an der rechten Schulter von einer perlenbesetzten Schließe zusammengehalten wird. Mit der gleichen Handhaltung wie Philip Wharton umfasst er den Hirtenstab.

Die Landschaft, die wesentlich genauer ausgeführt ist als auf dem früheren pastoralen Portrait, ist noch symbolträchtiger; es muss ihr daher mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden. Am linken unteren Bildrand, genau unter dem Felsen mit der Inschrift, ist im Vordergrund ein Rosenstrauch zu erkennen, in der rechten unteren Bildecke, zu den Füßen des Portraitierten, ein Distelgewächs.<sup>110</sup>

Weiters vergleicht Millar das Portrait mit dem Sir John Sucklings<sup>111</sup> und führt zwei Parallelen an. Zum einen ähneln sich die Bilder in „*arcadian and theatrical costume*“, zum anderen in den Inschriften an den Felsen.<sup>112</sup> Die Interpretation der Inschrift auf dem eben behandelten Bild „*ME FIRMIOR AMOR*“ findet sich in der Forschung zum ersten Mal bei Hayes.<sup>113</sup>

Van Dyck stellt, mit Ausnahme von Lady Olivia Porter und Dorethy Sidney, Countess of Sunderland, nahezu ausschließlich Männer als Schäfer dar. Dies änderte sich im 18. Jahrhundert, denn das Bildnis der Lady Sidney, Countess of Sunderland, bildet den Beginn einer Bilderreihe, die von Peter Lely fortgeführt wurde und mehrere sowohl männliche als auch weibliche Familienmitglieder in pastoralen Rollen zeigt.

### 3.3. Kleidung der Rollen bei Van Dyck

Zum Schluss meiner Ausführungen über Van Dyck und seine Etablierung sowie die Entwicklung des Rollenportraits möchte ich auf die Kostüme eingehen, die die Dargestellten auf den Bildnissen tragen. Besonders die Unterkleider, welche die Damen auf den allegorischen Rollenportraits tragen, und die Tuniken<sup>114</sup>, mit welchen die Schäfer auf den pastoralen Rollenportraits bekleidet sind, wurden nicht nur zum Markenzeichen Van Dycks, sondern auch von seinen Nachfolgern bis weit ins 18. Jhdt. hinein immer wieder zitiert.

Gordenker erläutert an den drei bereits erwähnten Portraits (Philip, Lord Wharton, Lord

---

109 Allg. dazu Forstner 1977, S. 125-130.

110 Zur Symbolik von Rose und Distel (und Dornen) allg. vgl. Forstner 1977, S. 184-86. und S. 207ff. - Impelluso 2005, S. 118-127. und S. 134ff.

111 The Frick Collection, New York.

112 Millar 1982, S. 102.

113 Hayes 1991, S. 40.

114 Sie waren im 18. Jhdt. als „Vandyke costumes“ bekannt. - Vgl. dazu Tasch 1999, S. 32.

George Stuart und Sir John Suckling), was die Tuniken der Herren kennzeichnet und wo die Vorbilder, an die sich Van Dyck wahrscheinlich hielt, zu finden sind.<sup>115</sup> Eine Tunika ist ein knielanges Gewand mit einem hohen Kragen, meist langen Ärmeln und einer Schärpe, die um die Taille gebunden wird.<sup>116</sup> Die Knöpfe und die Schließe der Schärpe sind oft extravagant; manchmal sogar juwelen- oder goldbesetzt.

Die Tunika stammt im weitesten Sinne von orientalischen Gewändern ab. Zusammen mit einer weiten Weste wird sie in Büchern, die in der Mitte des 16. Jhdts. entstanden und Illustrationen von Kleidern verschiedener Nationen und Epochen enthielten, als „Persian“ betitelt.<sup>117</sup> Diese Kostümform trägt Sir Robert Shirley, den Van Dyck 1622 portraitierte, und ist ebenso in einem Entwurf Inigo Jones' („Man in Oriental Dress“) zu sehen. Rogers und Kettering sind der Meinung, Van Dyck habe sich solche Theaterkostüme und deren Entwürfe zum Vorbild genommen. Gordenker weist darauf hin, dass die Tunika nicht nur in Entwürfen für das Theater, sondern auch in literarischen Darstellungen (in niederländischen, englischen und französischen Publikationen) die Kleidung der Schäfer ist.<sup>118</sup> Als Beispiel lässt sich das Titelblatt von Honoré d'Urfé's „L'Astrée“ zum Vergleich heranziehen. „*The tunic could [...] be adapted for an exotic, theatrical or for a pastoral scene.*“<sup>119</sup>

Lady Venetia Stanley-Digby und Lady Rachel de Ruvigny, Countess of Southampton, tragen beide leichte Unterkleider aus Satin, über die Umhänge und Draperien geworfen sind. Ähnlich wie die Tuniken der Schäfer, kommen als Vorbild für die Unterkleider natürlich auch Skizzen von Theaterkostümen in Frage; aber auch hier sind diese nicht als einzig mögliche Vorlage anzusehen. Während seiner Italienaufenthalte orientierte sich Van Dyck an Tizian, anders als etwa Rubens, der nach antiken Skulpturen arbeitete.<sup>120</sup> Sehr wahrscheinlich ist, dass Van Dyck auf ähnliche Frauenkleider in Tizians Werken zurückgreift, deren Frauengestalten allegorische oder mythologische Figuren verkörpern (z.B. „Allegory of Vanity“).<sup>121</sup>

De Marly betont, dass Van Dyck niemals die detailreiche, zeitgenössische Mode studierte und in seinen Portraits wiedergab.<sup>122</sup> Im Jahr 1658 schrieb Sir William Sanderson: „*Tis Vandick's. The first Painter that e're put Ladies dresse into a careless Romance.*“<sup>123</sup> Die Bedeutung der Phrase „careless romance“<sup>124</sup> ist, laut Tasch, besonders gut am Portrait der Lady Venetia Stanley-Digby zu

115 Vgl. dazu Gordenker 2001, S. 44f.

116 Ebenda, S. 44.

117 Ebenda.

118 Ebenda, S. 45.

119 Ebenda.

120 Ebenda, S. 110, Anm. 84.

121 Ebenda, S. 46.

122 Marly 1980, S. 271f.

123 Ebenda, S. 271.

124 Zu „careless romance“ vgl. Gordenker 2001, S. 55-65.

erkennen. Die Vereinfachung diene vor allem dazu, durch ihre Zeitlosigkeit die Memorialfunktion des Portraits zu unterstreichen.<sup>125</sup> Pointiert zusammengefasst ist dieser Befund, wenn es bei Tasch heißt: *„Die zeitlose Simplizität ließ sich durch die Anspielung auf antike Kleidungsstücke zur Würdeform steigern.“*<sup>126</sup>

---

125 Tasch 1999, S. 25.

126 Ebenda.

## 4. Sir Peter Lely – Das Rollenportrait nach der Restauration

Sir Peter Lely (1618-1680), eigentlich Pieter van der Faes, kam wahrscheinlich 1643<sup>127</sup>, also zwei Jahre nach Van Dycks Tod und ein Jahr nach Beginn des Bürgerkrieges, an den Englischen Hof und blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1680 in England. Schon sieben Jahre nach seiner Ankunft, 1650, hatte er seine Portraitwerkstatt zur größten im ganzen Land gemacht, in der er viele der namhaftesten Persönlichkeiten des Landes malte. Lely gilt daher zu Recht als der Nachfolger Van Dycks als „*Principal Painter*“.<sup>128</sup> Waterhouse schreibt: „*In mere executive ability he was perhaps equal to Van Dyck. [...] But he altogether lacks that flame of personal genius, that power of creating as well as recording an image, which warms the imagination when we contemplate a masterpiece by Van Dyck or Dobson.*“<sup>129</sup> Wie sein Vorgänger wurde auch er zum Ritter geschlagen, und zwar von König Charles II., der ihm 1661 die gleiche Pension von 200 Pfund, wie Van Dyck sie erhalten hatte, zusagte.<sup>130</sup> Was die beiden Künstler jedoch voneinander unterscheidet, ist der Umstand, dass Lely im Gegensatz zu Van Dyck, der die uneingeschränkte Bewunderung und Unterstützung des Hofes genoss, in einer gewissen Konkurrenzbeziehung zu anderen Portraitisten seiner Zeit stand, da er nicht der einzige war, der von Mitgliedern der königlichen Familie, des englischen Hofes und von anderen Adligen mit Werken beauftragt wurde. Gerard Soest (1600-1680/81), Michael Wright (1617-1694), John Hayls (?-1679) und besonders Jakob Huysmans (1633-1696) und Henri Gascar (1635-1701) sind als wichtigste Rivalen Lelys zu nennen.

### 4.1. Die politische Lage in England von 1643 bis 1680 (der Schaffenszeit Lelys) und die Auswirkungen auf Lelys Karriere

Der Bürgerkrieg (1642-1649), in dessen Verlauf Lely nach England kam, dauerte sieben Jahre, danach brach die Zeit des Commonwealths an (von 1649, von der Hinrichtung König Charles I. bis zur Rückkehr König Charles II. im Jahr 1660); es folgten die Jahre der Restauration (1660-1680), die als Höhepunkt in Lelys Karriere gelten. „*Wenn es auch nicht richtig ist, dass die Puritaner durchwegs Feinde der Musik und der Künste waren (Oliver Cromwell z. B. war ein Patron der Musik), ist es doch richtig, dass Musik und Künste erst wieder in der Restaurationszeit einen entsprechenden Nährboden fanden.*“<sup>131</sup>

Den turbulenten politischen Ereignissen dieser Epoche ist an dieser Stelle deshalb mehr

---

127 Es ist nicht sicher, ob Lely 1643 oder nicht schon 1641 nach England kam. - Vgl. dazu Millar 1978, S. 9.

128 Vgl. dazu Piper 1957, S. 124.

129 Waterhouse 1978, S. 92.

130 Millar 1978, S. 15.

131 Mauer 2000, S. 161.

Aufmerksamkeit zu widmen, weil sie dazu führten, dass Lelys Auftraggeberschaft und die zu portraittierenden Modelle „*einem größeren sozialen und politischen Spektrum entstammen als diejenigen Van Dycks.*“<sup>132</sup>

Der Bürgerkrieg wurde zwischen dem absolutistischen Königshaus und dem House of Commons (Unterhaus) des Parlaments ausgetragen, war jedoch keineswegs nur ein politischer Krieg, sondern auch ein religiöser. Anglikaner, Puritaner, Katholiken und Presbyterianer trugen ihre Konflikte aus.

Am 4. Jänner 1642 verlangte König Charles I. die Auslieferung von fünf aufständischen Abgeordneten. Als dieses Vorhaben erfolglos blieb, reiste er nicht ganz eine Woche später aus London ab. Am 22. August des gleichen Jahres pflanzte er seine Standarte in Nottingham auf; der förmliche Beginn des englischen Bürgerkrieges.<sup>133</sup> Nach sieben Jahren endete der Krieg mit der Hinrichtung des Königs „*Am 30. Januar 1649 hielt der Henker das Haupt des 'Tyrannen, Verräters, Mörders und Landesfeindes Karl Stuart' der schweigenden Menge vor.*“<sup>134</sup> Kurz darauf wurde das Oberhaus des Parlaments (6. Februar) und die Monarchie (7. Februar) abgeschafft, lediglich das rump parliament (Rumpfparlament)<sup>135</sup> blieb bestehen und eine Republik wurde ausgerufen.

Am 19. Mai 1649 wurde England zum Commonwealth. Commonwealth („öffentliches Wohl“, „Gemeinwesen“) blieb von 1649-1660, der republikanischen Phase des Landes, die Bezeichnung für den englischen Staat.<sup>136</sup> In den Kolonien Großbritanniens und Nordamerikas ging sie als Name des Staates in die Verfassung ein.<sup>137</sup> 1653 löste Cromwell auch das Rumpfparlament auf und wurde am 15./16. Dezember zum Lord Protector von England, Schottland und Irland. Fünf Jahre später (1658) starb Oliver Cromwell, und sein Sohn Richard wurde sein Nachfolger, konnte sich im Amt des Vaters aber nicht lange halten.

Noch im selben Jahr wird das Rumpfparlament vom Militär wiedereinberufen, und die Generäle Monck und Fairfax steuern auf eine Restauration der Monarchie und des Parlaments (mit Unter- und Oberhaus) zu, die 1660 ausgeschrieben wird. Am 29. Mai 1660 zieht Charles II. in London ein. Es folgt 1661 eine strenge Religionsgesetzgebung, um die Staatskirche zu restaurieren. Zwischen 1660 und 1662 wird eine „Gelehrte Gesellschaft“ („Royal Society“) in London gegründet.

Als Charles II. 1685, fünf Jahre nach dem Tod Lelys, stirbt, besteigt sein Bruder Jakob II.

---

132 Mauer 2000, S. 161.

133 Ebenda, S. 146.

134 Höpfl 1965, S. 83.

135 Dieser spöttische Begriff wurde bereits 1648 für das verkleinerte House of Commons, nachdem Oliver Cromwell die presbyterianischen Abgeordneten vertrieben hatte.

136 1653 wurde das Gebiet, das Commonwealth genannt wurde, um Schottland und Irland erweitert.

137 Brockhaus 2002, S. 56.

den Thron. Er bleibt allerdings nur drei Jahre an der Macht; 1688 muss er nach Frankreich fliehen.

Millar bemerkt, dass „*der Kosmopolitismus des im Exil aufgewachsenen Königs Charles II. und seines Bruder James, Duke of York, [...] es einer größeren internationalen Gruppe von Künstlern*“ ermöglichten, „*am Londoner Hof Karriere zu machen.*“<sup>138</sup> Dies führte, wie schon erwähnt, zu einer Konkurrenzsituation am Hof, der sich in rivalisierende Gruppen teilte. Lely musste sich, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Van Dyck, gegen die Konkurrenz behaupten. In den 1660er und 1670er Jahren wurden im Sujet des Rollenportraits Jacob Huysman und Henri Gascar zu den wichtigsten Konkurrenten Lelys.

## **4.2. Jacob Huysman (ca. 1633-1696) und Henri Gascar (1635-1701) – Lelys größte Konkurrenten**

### **4.2.1. Jacob Huysman (Houseman)**

Jakob Huysman ging 1649/50 bei Frans Wouters (1612-1659)<sup>139</sup> und Gillis Bakereel (1572- vor 1662) in die Lehre. Er kam wahrscheinlich um 1662 nach England und blieb bis zu seinem Tod 1696 in London. Seine wichtigste Förderin am Hof war Königin Katharina von Braganza (1638-1705), Infantin Portugals, eine strenge Katholikin. Sie wurde 1662 mit Charles II. verheiratet, jedoch aufgrund ihres katholischen Glaubens nie zur Königin gekrönt. Die Konfession des Künstlers, der ebenfalls katholisch war, war sicherlich eine wichtige Grundlage für das gute Verhältnis zwischen ihm und seiner Auftraggeberin.<sup>140</sup>

Waterhouse beschreibt Huysmans Stil als das, „*what one may call the Continental Catholic Baroque.*“<sup>141</sup> Er weist weiters darauf hin, dass Huysman zwar der beste Vertreter des French style war, jedoch keinesfalls der einzige. Außerdem stellte er für Lely niemals eine ernst zu nehmende Konkurrenz dar. „*He died in London in 1696 and had never been a serious rival to Lely.*“<sup>142</sup> Dagegen ist zu unterstreichen, dass Huysman mit seinem Gemälde „Katharina von Braganza als Hl. Katharina“ maßgeblichen Einfluss auf das heilsgeschichtliche Rollenportrait hatte und daher die negative Einschätzung des Autors revidiert werden muss.

Im Auftrag der Königin schuf Huysman nicht nur Portraits, sondern auch Historienbilder. Das berühmteste ist wahrscheinlich das Altarbild in der Kapelle der Katharina von Braganza in St. James. Vertue bezeichnet dieses Werk in seinen Note Books als „*the most famous piece of his*

---

138 Tasch 1999, S. 45. - Vgl. dazu Millar 1963, S. 21.

139 Franz Wouters setzte den monumentalen barocken Stil Peter Paul Rubens' in den Kontext der kleinen Kabinettmalerei. - Vgl. Vlieghe 1998, S. 111.

140 Millar 1963, S. 21, 130f., Whinney/Millar 1957, S. 182. - Hier wird darauf hingewiesen, dass sein katholischer Glaube für seine künstlerische Karriere eher hinderlich gewesen sei. Dies wird aber nicht näher erläutert.

141 Waterhouse 1978, S. 104.

142 Ebenda, S. 105.

*performance.*“<sup>143</sup> Weiters ist bei Vertue zu lesen, dass Huysman stolz auf sein Gemälde gewesen ist, denn es „*did him great Service, so that he calles himself her Majesty's Painter. He carry'd the compliment yet farther, for in all his Historical Pieces, for a 'Madonna' or any suitable Figure, he always introduced something of her Resemblance.*“<sup>144</sup>

#### 4.2.2. Henri Gascar

Gascar stammte, anders als Van Dyck, Lely und Huysman, aus Frankreich und kam 1667 nach England, blieb aber nur zehn Jahre (bis 1677) am Hof. Dort portraitierte er vorwiegend Louise de K roualle, sp ttere Duchess of Portsmouth (1649-1734), seine wichtigste Auftraggeberin. Sie gab beispielsweise eine Reihe von Portraits bei Gascar in Auftrag, die noch im Besitz ihrer Nachkommen (Richmond) sind. Somit wurde der französische Maler von einer anderen Gruppe favorisiert als Huysman. Louise de K roualle kam 1670 als Hofdame der Schwester König Charles II., Henrietta-Anne, Duchess d'Orléans (1644-1670), an den englischen Hof. Nach dem frühen, ungeklärten Tod Henrietta-Annes wurde sie zu einer Mätresse des Königs.

Henrietta-Anne wurde 1661, nach der Rückkehr ihres Bruders auf den Thron, mit Philippe I. de Bourbon, dem Bruder Louis XIV., verheiratet. Die Ehe war unglücklich, wohl weil Henriettas Ehemann eine offene homosexuelle Beziehung mit Philippe de Lorraine pflegte. Es gelang ihr zwar, den Rivalen aus der Nähe ihres Mannes und vom französischen Hof zu vertreiben, dennoch ertrug sie die Demütigung nicht und reiste 1670 zu ihrem Bruder nach England und wurde eine seiner wichtigsten Beraterinnen bei den Verhandlungen zum Vertrag von Dover („Treaty of Dover“), einem „Geheimvertrag“ zwischen Ludwig XIV. und Charles II.<sup>145</sup>

Während bei Huysman wohl der konfessionelle Hintergrund für seine Förderung durch Katharina von Braganza die entscheidende Rolle spielte, war die Unterstützung, die Gascar von Louise de K roualle erhielt, mit Sicherheit politisch geprägt. Auch in dem auf den „Treaty of Dover“ folgenden Intrigenspiel förderte Gascars Auftraggeberin am englischen Hof die französische Seite.

Wie erwähnt, musste Lely sich gegen mehrere Konkurrenten behaupten und war mit Sicherheit nicht der beliebteste Künstler des amtierenden Königspaares und des Hofes. Trotz dieser schwierigen Voraussetzungen gelang es ihm dennoch, wichtige Auftraggeber für sich zu gewinnen

---

143 Zitiert nach Tasch 1999, S. 46. - Vgl. dazu Waterhouse 1978, S. 104. u. De Piles 1706, S. 438.

144 Zitiert nach Tasch 1999, S. 46. - Vgl. dazu Millar 1963, S. 131 u. De Piles 1706, S. 438.

145 Mit diesem Vertrag wollte Ludwig XIV. eine Allianz Frankreichs und Englands gegen die vereinigten Niederlande und einen  bertritt Charles II. zum Katholizismus erwirken. Der französische König bot seinem Vertragspartner eine jährliche Zahlung von 2.000 000 Livres und ein Heer von 6.000 Mann. Weiters sagte er ihm Unterstützung gegen innere Aufstände zu. Obwohl der König nie offiziell konvertierte, schwächte das Abkommen die Stellung der protestantischen Konfession im Land. Außerdem war es die Voraussetzung für den Beginn des Holländischen Krieges 1672, als Frankreich und England gemeinsam angriffen.

und sich von der Konkurrenz abzuheben.

Seine bedeutendsten Auftraggeber waren James, Duke of York, und dessen erste Frau Anne Hyde, Duchess of York. Sie erteilten dem Künstler Aufträge für eine weibliche und eine männliche Bilderreihe („Windsor Beauties“<sup>146</sup> und „Flagmen“<sup>147</sup>).

### 4.3. „Windsor Beauties“

Im Auftrag der Duchess von York entstand in den Jahren 1662-1665 eine Portraitserie, die die schönsten Frauen des englischen Hofes zeigt; zu dieser Gruppe zählen die Bildnisse von:

- Barbara Villiers, Duchess of Castlemaine and Cleveland (1641-1709)
- Frances Stuart, Duchess of Richmond and Lennox (1648-1702)
- Elizabeth Bagot, Countess of Falmouth and Dorset (1645-1679)
- Elizabeth Hamilton, Countess of Gramont (1641-1708)
- Elizabeth Wriothsley, Countess of Northumberland (1646-1690)
- Henrietta Boyle, Countess of Rochester (1646-1687)
- Anne Digby, Countess of Sunderland (1646-1715)
- Magret Brooke, Lady Denham (1647-1667)
- Frances Brooke, Lady Withmore (gest. 1690)
- Jane Needham, Mrs. Myddelton (1646-1692).

Einige von ihnen sollen an dieser Stelle näher betrachtet werden, da sie einen Überblick darüber geben, welche Typologie Lely bei seinen Portraits verkleideter Damen des Hofes verwendete. Seine Serie setzt sich aus drei mythologischen, einem heilsgeschichtlichen und sechs pastoralen Rollenportraits zusammen. Obwohl sich Lelys Werke deutlich von denen Van Dycks unterscheiden, führte er die Konzeption seines Vorgängers fort, jedoch nicht ohne neue Schwerpunkte zu setzten.<sup>148</sup> Auf die Parallelen und Unterschiede zwischen den Arbeiten Lelys und seines Vorgängers wird im Folgenden noch näher eingegangen.

Als Vorbild für die „Windsor Beauties“ fungierten sicher die früheren Portraitserien Van Dycks, die er Ende der 1630er Jahre für Algernon Percy, Earl of Northumberland, schuf. Sie wurden in den 1650er Jahren von Lely um eine Reihe von Damenbildnissen erweitert; Millar

---

146 Zu den „Windsor Beauties“ vgl. Collins Baker 1912, Bd. I. S. 2, 167f. - Beckett 1951, S. 19f. - Whinney/Millar 1957, S. 173f. - Millar 1963, S. 21, Kat. Nr. 257-266. - Millar 1978, S. 15. - Rogers 1978, S. 106. - Wiemers 1986, S. 252ff. - Charlton-Jones 1991, S. 84f.

147 Zu den „Flagmen“ vgl. Collins Baker 1912, Bd. I. S. 196-171. - Whinney/Millar 1957, S. 174. - Millar 1963, S. 21. Kat. Nr. 252-254. - Millar 1978, S. Kat. Nr. 40.

148 Der gravierendste Unterschied ist wohl, dass Lely auf die komplexen Allegoriedarstellungen ganz verzichtet und somit einen der vier etablierten Grundtypen seines Vorgängers ausspart.

vermutet, dass diese Werke ebenfalls eine Anregung für die „Windsor Beauties“ waren.<sup>149</sup> Da das Mäzenatentum der Königsfamilie durch den Bürgerkrieg und den Aufenthalt im Exil unterbrochen wurde, orientierte man sich am Adel. Daher hat Lely die Serie, die als Vorbild gilt, sicherlich gekannt. Weiters hat Millar bewiesen, dass ein vielfiguriges Portrait<sup>150</sup>, auf dem die schönsten Damen des Hofes als Nymphen zu sehen sind, ebenfalls als Inspiration für die „gleichsam fragmentierte Nymphengruppe“<sup>151</sup> gedient haben muss.<sup>152</sup>

Warum Anne Hyde diesen Auftrag erteilte, ist lediglich in den Memoiren des Chevalier de Gramont<sup>153</sup> nachzulesen: „[...]the Duchess of York wished to have the portraits of the most beautiful women at the Court. Lely painted them, devoted all his power to the task and could not have worked on more lovely subjects.“<sup>154</sup> Weiters ist es wahrscheinlich, dass die Duchess of York sehr bemüht war die Hofkultur, die unter Charles I. herrschte, wieder aufleben zu lassen.

Lely portraitierte nicht nur Frauen, die der Duchess unterstanden, sondern auch Bedienstete der Königin. Besonders verwunderlich und nicht wirklich nachzuvollziehen ist es, dass Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, als eine Windsor Beauty vertreten ist, obwohl sie die liebste Mätresse des Königs und somit die größte Konkurrentin der Auftraggeberin war. Tasch folgert, dass es sich hierbei um eine einmalige Ausnahme handelt und das wichtigste Auswahlkriterium das Aussehen der Frauen war.

Die Funktion der Gemälde ist daran festzumachen, dass die meisten von ihnen im Jahr der Hochzeit der dargestellten Frauen in Auftrag gegeben wurden. Mit der Heirat einer Hofdame oder einer Maid of Honour endete ihre Zeit als Mitglied des Hofstaates. Dies macht es sehr wahrscheinlich, dass die Bilder in vielen Fällen memorialen Charakter hatten und zur Erinnerung an einen vergangenen Lebensabschnitt dienten.

Alle Beauties sind dreiviertelfigurig dargestellt, die meisten stehend, manche auch sitzend. Den Hintergrund bildet häufig eine Landschaft, teilweise sind Felsen- oder Säulenelemente zu sehen. Der Maler wählte das Format und den relativ engen Bildausschnitt so, dass die dargestellten Frauen dem Betrachter sehr nahe erscheinen. Diese räumliche Nähe soll es, so vermutet Tasch, schwierig gemacht haben, sich „gelassen“ mit den Bildnissen auseinanderzusetzen.<sup>155</sup> Die erste Kritik an der Serie kam jedoch erst im frühen 18. Jhdt. von Alexander Pope in seinem Werk

---

149 Millar 1982, S. 83.

150 Charles II. erteilte Lely den Auftrag zu diesem Portrait; es ist nicht mehr erhalten.

151 Tasch 1999, S. 48.

152 Millar 1978, S. 15.

153 Die Memoiren wurden wahrscheinlich in den Jahren 1704/05 von Anthony Hamilton als fiktive Erinnerungen verfasst und erschienen in England 1714.

154 Zitiert nach Millar 1963, S. 124. - Für das vollständige Zitat vgl. auch Hamilton 1965, S. 144f.

155 Tasch 1999, S. 48.

„Imitations of Horace“; dort verurteilt Pope den unmoralischen Hof.<sup>156</sup>

#### 4. 3. 1. Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, als Minerva – mythologische Beauty

Das Portrait der Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, (Abb.10) ist eines der mythologischen Rollenportraits des Ensembles und zeigt eine der wichtigsten und mächtigsten Mätressen Charles' II. als Minerva.

Die Dargestellte war die Tochter William Villiers, 2<sup>nd</sup> Viscount Grandison, eines Mannes von niedrigem Adel, und heiratete 1659 den bürgerlichen Robert Palmer, den späteren Earl of Castlemaine. Während der Restauration wurde sie zur Mätresse des Königs, dem sie sechs Kinder gebar. Dieser machte Barbara Villiers durch die Verleihung des Titels „Lady of Bedchamber“ zuerst zum Mitglied der Entourage Katharinas von Braganza, später erhob er sie und ihren Mann in den Adelsstand, als Countess und Earl of Castlemaine.<sup>157</sup>

Die Countess steht in einer Landschaft, die jedoch nur zu erahnen ist, da fast der gesamte Hintergrund von einem Wolkengebilde eingenommen wird, das gerade von durchdringenden Sonnenstrahlen aufgehellt wird. Sie trägt eine klassische Supertunica, die in ihrer Taille von einem Gürtel zusammengehalten wird. Ihr einziger Schmuck ist, neben dem Federbusch, der auf ihren schwarzen Locken sitzt und den Perlenohrringen, eine gewundene Kette, die von der rechten Schulter aus über die Brust hängt. Ihre Oberarme werden von einem helleren Umhang umfangen. Ihre rechte Hand ruht auf einem Schild, der auf der Vorderseite ein apotropaisches Abbild des Hauptes der Medusa zeigt, in ihrer Linken hält sie einen Speer; beides Attribute der Göttin.

Die Duchess of Castlemaine und Cleveland war nicht die erste Frau, die in England als Minerva dargestellt wurde; die Rolle der Göttin war jedoch keine oft Gewählte. Minerva ist nicht nur die Göttin der Weisheit und Schutzherrin der Künste und Wissenschaften, sondern wurde zusätzlich auch noch als Verteidigerin der Weisheit und der Tugend und als Lehrerin kluger Kriegsführung, aber auch weisen Regierens und politischer Diplomatie sowie als Friedensstifterin gesehen. Diese bemerkenswerte Vielzahl von Erscheinungsformen der Beistandsgöttin Minerva hatte einerseits ihren „festen Platz in der Fürstenpanegyrik der Neuzeit“<sup>158</sup> zur Folge. Andererseits aber mögen gerade „die ambitionierten Konnotationen [...] die meisten Auftraggeber von der Wahl dieser Rolle abgehalten haben.“<sup>159</sup>

---

156 Vgl. dazu Millar 1978, S. 15.

157 Die Adelung zur Duchess of Cleveland 1670 war ein Geschenk zum Abschied, da Louise de Kéroualle an ihre Stelle als Mätresse rückte. - Zur Biographie Barbara Villiers vgl. Millar 1963, S. 125. - Andrews 1971 - Carlton 1991, S. 65-69 - Parker 2000, 60ff.

158 Harrauer/Hunger 2006, S. 96.

159 Tasch 1999, S. 50f. - Vgl. dazu Lücke 2005, S.201 (gesamtes Kapitel 19: Das mythologische Portrait im Bild der Minerva.)

Die Idee für das Motiv der Minerva kam wahrscheinlich aus Frankreich, wo 1555 das erste Rollenportrait, das Marguerite de France, Tochter François' I., als Minerva (Abb.11) zeigt, entstanden ist.<sup>160</sup>

Auch die Schwester des Königs, Henrietta-Anne, Duchess of Orléans wurde zweimal als Minerva abgebildet. Das erste Gemälde entstand ungefähr zeitgleich mit der Darstellung der Mätresse, 1663, ein zweites 1665. Das Zweite (Abb.12) ist dem Künstler Jean Nocret (1615-1792) zugeschrieben, und es gibt gewisse Parallelen zwischen diesem Werk und dem Lelys. Zum einen ist die Bekleidung der dargestellten Frauen ähnlich: Sie tragen beide eine Supertunica, vermutlich versucht Lely mit der Wahl der Bekleidung die Rolle der Minerva möglichst genau nach den Beschreibungen in den mythologischen Quellen wiederzugeben. Doch Lely und Nocret statten die Göttin nur mit den herkömmlichen Attributen, also einem Speer, einem mit Federn geschmückten Helm und dem Gorgoneion (Gorgonenhaupt<sup>161</sup>), aus. Die Requisiten, die auf die Beschützerrolle der Künste und Wissenschaften hindeuteten könnten, werden komplett außer Acht gelassen. Trotzdem war die Darstellung der Barbara Villiers, vor allem ihre Gewandung, aufwändiger gestaltet, als die der anderen Windsor Beauties, wahrscheinlich um sie von den anderen abzuheben. Obwohl in England einige Bildnisse entstanden sind, auf denen Frauen die Rolle der Minerva verkörpern, wurde daraus keine Bildtradition.

Ebenfalls Göttinnen der römischen Mythologie stellen Frances Stuart, Countess of Richmond, als Diana (Abb.13) Göttin der Jagd mit ihrem Bogen dar, und Jane Needham, später Mrs. Myddelton, als Pomona (Abb.14), Göttin des Obst- und Baumsegens, mit einem Füllhorn voller Früchte.<sup>162</sup>

#### **4.3.2. Elizabeth Hamilton, Countess of Gramont, als Hl. Katharina- heilsgeschichtliche Beauty**

Als Hl. Katharina malte Lely Elizabeth Hamilton, Countess of Gramont (Abb.15), die somit die einzige heilsgeschichtliche Rolle im Ensemble der Windsor Beauties übernimmt.<sup>163</sup> Sie war jedoch nur kurze Zeit Mitglied des Hofstaates, da sie bald den Franzosen Philibert, Duke of Gramont, heiratete und ihm nach Frankreich folgte.

---

160 Hierbei handelt es sich um eine Limoges-Emailarbeit von Jean de Court, die heute in der Wallace Collection in London zu sehen ist.

161 Im Unterschied zu Barbara Villiers trägt Henrietta- Anne das Haupt der Medusa nicht auf dem Schild, den auch sie mit ihrer rechten Hand hält, sondern als eine Art Brosche in in der Mitte ihrer Brust.

162 Auch hier nimmt Lely die Attribute der Göttinnen sehr zurück. Diana ist lediglich an ihrem Bogen zu erkennen, der Köcher, der Jagdhund und der sichelförmige Halbmond, den die Göttin der Jagd am Haupt trägt, fehlen. Pomona wird zwar mit einem Füllhorn dargestellt, aber die Gartenhippe, ein gebogenes Gartenmesser, wurde weggelassen. Wahrscheinlich wurde das Portrait immer als eine Abbildung der Ceres gedeutet. Erst Busch widerlegt diese Deutung und belegt, dass es sich bei Mrs. Myddeltons Rolle um die der Göttin Pomona handelt. - Vgl. dazu Busch 1993, S. 126.

163 Zu Rollen biblischer Figuren in Lelys Werken vgl. 4.5.

Der Legende nach wurde die Hl. Katharina, eine gelehrte Königstochter christlichen Glaubens aus Zypern, nachdem sie einen Antrag des Kaisers Maxentius, an seiner Seite zu herrschen, abgelehnt hatte, geißelt und zwölf Tage ohne Nahrung gefangen gehalten. Es sollen ihr Engel erschienen sein, die ihre Wunden salbten, eine weiße Taube brachte ihr Nahrung. Da sie überlebte, wurde sie zum Tode durch Rädern verurteilt, doch auch hier ließ ein von Gott gesandter Engel die Räder bersten, und die Heilige blieb unverletzt. Schlussendlich wurde sie geköpft, und aus ihren Wunden soll Milch anstelle von Blut geflossen sein.<sup>164</sup>

Das Portrait Lelys entstand ungefähr um 1663 und zeigt die Countess in sitzender Dreiviertelfigur. Den Hintergrund bildet eine ockerfarbene Fläche, die auf der rechten Seite von einer dunklen Draperie und auf der linken von einer kannelierten Säule begrenzt wird. Sie trägt, wie man es beispielsweise auch bei Van Dycks Tugendallegorien sehen kann, ein weißes Unterkleid<sup>165</sup>, darüber ein lachsfarbenes Kleid, das an der linken Schulter mit einer Brosche zusammengehalten wird. Um ihre Oberarme ist ein gelbbrauner Umhang geworfen. In ihrer linken Hand hält Elizabeth Hamilton den kleinen Zweig einer Märtyrerpalme, eines der Attribute der Hl. Katharina von Alexandrien. In der „Legenda Aurea“ des Jacobus de Voragine<sup>166</sup> werden als Folterwerkzeuge mit spitzen Nägeln besetzte Räder beschrieben.<sup>167</sup> Hinter der Countess auf der rechten Seite des Bildes, vor der Säule, ist als Kennzeichen der Heiligen eines der Räder zu erahnen.

Vergleicht man Lelys Gemälde mit dem der Königin Katharina von Braganza, das sie ebenfalls als Hl. Katharina (Abb.16) zeigt, ist wieder zu erkennen, dass Lely wenig Wert auf die Attribute und Requisiten der dargestellten Rollen legte, sondern vielmehr die dargestellten Frauen in den Vordergrund stellt. Die Königin hält in ihrer Rechten einen größeren Palmzweig, und ihre linke Hand liegt auf dem Teil des großen Rades, das sehr prominent vor ihrem Körper auf einem Sockel steht. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Königin Katharina den Blick gegen den Himmel richtet, wo sie drei Engelsköpfe erblickt, während Elizabeth Hamilton, wie alle anderen „Windsor Beauties“, alleine abgebildet ist und den Blick zum Betrachter hinauf richtet.

Nicht nur bei der Bekleidung, sondern auch an dem Gestus der Dargestellten ist eine Parallele zu einem von Van Dycks Portraits zu erkennen. Wie Van Dyck für „Lady Mary Villiers als Hl. Agnes“ entschied sich auch Lely für ein würdevolles Sitzmotiv. Auch die Handhaltung der beiden Frauen ist die gleiche: Beide haben die rechte Hand in die Mitte der Brust gelegt und den Kopf zur Seite geneigt, was laut Tasch den „*Eindruck frommer Versunkenheit erweckt*“.<sup>168</sup>

---

164 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, übers. von Benz 1984, S. 917-927.

165 Möglicherweise soll es die Frömmigkeit der dargestellten Märtyrerin unterstreichen.

166 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, übers. von Richard Benz, Heidelberg 1984, S. 917-927. - Vgl. Poeschel 2005, S. 248-250.

167 Keller 2005, S. 367.

168 Tasch 1999, S. 53.

*„According to De Gramont each portrait in the series of Beauties was a masterpiece and 'that of Miss Hamilton seemed the most finished. Lely avowed that he had taken great pleasure in it.“*<sup>169</sup>

#### **4.3.3. Mary Bagot, Countess of Falmouth and Dorset, als Schäferin – pastorale Beauty**

Das Portrait, das Mary Bagot, Countess of Falmouth and Dorset als Schäferin (Abb.17) zeigt, muss Lely vor 1665 gemalt haben, da sie 1664 Charles Berkeley, 1<sup>st</sup> Earl of Falmouth (1630-1665) heiratete. Ein Jahr später war sie bereits wieder verwitwet und es wäre nicht angemessen gewesen, eine Witwe in der Rolle einer arkadischen Schäferin oder Nymphe mit einem tief dekolletierten Gewand darzustellen.

Mary Bagot steht an eine Felswand gelehnt, die nahezu den gesamten Hintergrund einnimmt, nur im rechten Eck des Bildes ist ein kleiner Teil einer Landschaft zu sehen. In der linken Hand hält sie einen Hirtenstab, von dem im Bild aber nur ein kurzes Stück zu sehen ist. Mit der Rechten, die sie auf dem Vorsprung der Wand abgestützt hat, hebt sie eine Falte ihres hellen Kleides.

Vergleicht man dieses pastorale Bildnis mit dem der Dorethy Sidney, Countess of Sunderland (Abb.18), dem Prototyp des weiblichen pastoralen Rollenportraits, das Van Dyck in den 1630ern fertigte, so ist zwar die Übernahme der Felswand<sup>170</sup> zu erkennen, doch die Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten überwiegen. Während Van Dyck den gesamten Hirtenstab vor seiner Schäferin platziert, schenkt Lely dem Attribut wieder weitaus weniger Aufmerksamkeit. Van Dycks Countess trägt eine zeitlose Gewandung und einen breitkrepfigen Hut. Obwohl das Kleid Mary Bagots auch ein klassisches ist, orientiert sich Lely kaum an dem vorgegebenen Prototyp seines Vorgängers; er verzichtet auf den Hut.<sup>171</sup>

Auch in den übrigen, hier nicht näher beschriebenen Portraits der Windsor Beauties finden sich pastorale Anklänge. Dies zeigt den Stellenwert, den pastorale Themen für den Künstler gehabt haben müssen. Zu erwähnen wäre an dieser Stelle noch das Bild der Henrietta Boyle, Countess of Rochester (Abb.19).<sup>172</sup> Hier besteht, neben der Hintergrundgestaltung, eine weitere Parallele zu Van

<sup>169</sup> Millar 1963, S. 125.

<sup>170</sup> Diese Reminiszenz an Van Dyck findet sich in allen pastoralen Rollenportraits der Windsor Beauties Serie wieder.

<sup>171</sup> Huysmans Gemälde „Königin Katharina von Braganza als Schäferin“ gleicht Van Dycks Werk weitaus mehr. Hut und Kleid sehen ähnlich aus und auch die Attribute sind prominenter präsentiert als bei Lely. Trotzdem eignet sich das Portrait der Königin hier nicht zum Vergleich mit Lelys Werk, da die Requisiten emblematische Bedeutung haben und auf das Leben der Königin hindeuten (das Lamm soll das Paschalamm ihres Familienwappen verkörpern, der Putto soll eine erhoffte Schwangerschaft verkörpern). - Vgl. dazu Waterhouse 1978, S. 104. u. Wiemers 1986, S. 253., erläutert, dass Pepys das Bildnis nur als pastorales Portrait gesehen hat und auf keine tiefere Bedeutung der Attribute aufmerksam macht. Pepys hatte das Rollenportrait im August des Jahres 1664 in Huysmans Atelier im Original gesehen.

<sup>172</sup> Collins Baker 1912, Bd. II. S. 125 - Beckett 1951, Nr. 440 - Millar 1963, S. 126, Kat. Nr. 26, Abb. 115.

Dycks erstem weiblichen pastoralen Rollenportrait in der Gestik der beiden Frauen. Beide pflücken eine Blüte von einem Strauch, der zu ihrer Rechten wächst. Wie die Felswände ist also auch dieses Detail eine Reminiszenz an Van Dyck. In abgewandelter Form tritt es im Portrait der Margret Brooke, Lady Denham (Abb.20) auf, deren rechte Hand bereits gepflückte Blumen in einem Körbchen auf ihrem Schoß betastet. Zur Bedeutung dieses „Pflückmotives“ sind in der Literatur keinerlei Ausführungen zu finden. Das Portrait der Henrietta Boyle wird von Millar um 1665 datiert. In diesem Jahr ehelichte sie Lawrence Hyde, Earl of Rochester. Diese Datierung lässt vermuten, dass das „Pflücken“ mit dem Akt der Eheschließung in Verbindung zu setzen ist.

Van Dyck hat mit seinen pastoralen Rollenportraits, die aristokratische Persönlichkeiten als Schäfer und Schäferinnen zeigen, eine Mode geschaffen, die Lely „popularisierte“; es blieb eher bei der höfischen Auftraggeberschaft. *„Das Grundparadox der gespielten Flucht aus der Realität, bei der Damen Schäferinnen imitieren und dadurch die Nobilitierung der einfachen Hirtenexistenz herbeiführen, kam schließlich auch den Kurtisanen zugute. Die Übernahme des pastoralen Porträts signalisierte zumindest bildlich ihre Zugehörigkeit zum höfischen Milieu.“*<sup>173</sup> Die politischen Geschehnisse und die daraus resultierende Lage konnten, anders als in anderen Ländern, dem hohen Stellenwert der pastoralen Bildthemen nichts anhaben.<sup>174</sup>

Es ist nicht klar, wer die Rollen an die Dargestellten in der Serie der „Windsor Beauties“ verteilt hat. In drei Quellen, den „Memoirs“ Hamiltons sowie in den Tagebüchern Samuel Pepys', dem damaligen Staatssekretär, und John Evelyns werden aussagekräftige Charakterbilder entworfen und einige Stationen ihres Lebens (Dienst bei Hof, Heirat, etc.) angeführt. Anhand dieser Schriften lässt sich feststellen, dass manche Frauen Rollen verkörpern, die ihren Charakterzügen entsprechen, und manche durch ihre Rollen stark idealisiert werden. Auch ist die erotische Präsentation in allen Werken die gleiche, wobei die drei Autoren, die selbst Zeitzeugen sind, manche Frauen als besonders tugendhaft charakterisieren.

Das ausschlaggebende Auswahlkriterium für die Aufnahme einer Frau in die Serie der „Windsor Beauties“ war ihr Aussehen. Lely zeigt ein Schönheitsideal, das von Piper als *„fashionable face“* bezeichnet wird. Hierbei wendet er sich von den Kriterien ab, die sein Vorgänger für ein androgynes Idealbild festgemacht hat.<sup>175</sup> Die Dargestellten in Lelys Portraits haben alle rundere Gesichter, und das dreiviertelfigurige Format, das er meistens wählt, lässt auch den Körper dicker und breiter aussehen. Es wurde Lely, beispielsweise von Pepys, oft vorgeworfen, er idealisiere die Gesichter und Körper seiner Modelle zu sehr. Weitaus stärker, als sein Vorgänger

---

173 Tasch 1999, S. 66.

174 Wiemers 1986, S. 256 vergleicht die Begeisterung für das pastorale Bildsujet mit seiner Popularität in den Niederlanden.

175 Die Körper und Gliedmaßen (besonders Hände und Finger) werden von Van Dyck verlängert; die Gesichter gibt er meist sehr oval mit einer schmalen Nase wieder.

oder Kneller, sein Nachfolger, der durch sein Talent zur naturgetreuen Wiedergabe am Hof auffiel und bekannt wurde.

#### 4.4. Flagmen

1665, noch während Lely an seiner Serie der schönsten Frauen des englischen Hofes arbeitete, die Anne Hyde, Duchess of York, in Auftrag gegeben hatte, beauftragte ihn James, Duke of York, mit einer Portraitgruppe männlicher Modelle, allesamt Marineoffiziere, die mit ihrem König im zweiten Anglo-Niederländischen-Krieg in der Schlacht von Lowestoft gegen die niederländische Flotte kämpften.<sup>176</sup> Die Dargestellten verkörpern, im Unterschied zu den Portraitierten auf den bis jetzt besprochenen Werken Lelys, keinerlei Rollen, sondern sind in ihren Uniformen als hohe Militärs der Seefahrt, also repräsentativ dargestellt. Trotzdem möchte ich kurz auf eines der Bilder näher eingehen, da die Serie eben fast zur gleichen Zeit entstand wie die zuvor besprochenen „Windsor Beauties“. Beide Serien zusammen betrachtet zeigen Lelys Stil der 1660er Jahre sehr deutlich.<sup>177</sup> Die Gruppe der „Flagmen“ bilden:

- Sir Thomas Allin, 1<sup>st</sup> Baronet (1612-1685)
- George Monck, 1<sup>st</sup> Duke of Albmarle (1608-1670)
- Sir George Ayscue (1615-1672)
- Sir William Berkeley (1639-1666)
- Sir John Harman (gest. 1673)
- Sir Joseph Jordan (1603/4-1685)
- Sir John Lawson (1615-1665)
- Sir William Penn (1621-1670)
- Sir Christopher Mygns (1625-1666)
- Prince Rupert of the Rhine (1619-1682)
- Eduard Montagu, 1<sup>st</sup> Earl of Sandwich (1625-1672)
- Sir Jeremy Smith (gest. 1675)
- Sir Thomas Teddeman (ca. 1620-1668).

---

<sup>176</sup> Obwohl die beiden Portraitserien fast zeitgleich entstanden sind, ist das Ensemble der „Flagmen“ laut Collins Baker als ein Gegensatz zu den „Windsor Beauties“ zu sehen. - Vgl. Collins Baker 1912, S. 169.

<sup>177</sup> Waterhouse 1978, S. 99.

#### 4.4.1. Prince Rupert the Cavalier, Duke of Cumberland and Earl of Holderness

Das Portrait von Prince Rupert the Cavalier, Duke of Cumberland and Earl of Holderness, (Abb.21) ist das Beispiel, das ich heranziehe, um die Typologie des „Flagmen“-Ensembles näher zu erläutern.

Prinz Rupert war der dritte Sohn des Königspaares Friedrich V., (Kurfürst von der Pfalz und König von Böhmen, Winterkönig<sup>178</sup> (1596-1632)) und Elisabeth Stuart ((1596-1662), Tochter James' I., König von England und Irland) und Schwester Karls I. Als Kavalleriegeneral kämpfte er während des englischen Bürgerkrieges auf der Seite seines Onkels Karls I. 1646, nach dem Fall Oxfords wurde er aus dem Parlament verbannt und ging zurück nach Deutschland, kehrte jedoch 1660, nach dem Ende der Restauration in den Dienst des englischen Hofes, zurück. Dort trat er das Amt eines Privatsekretärs von König Karl II. an. Später wurde er zum Generalissimus der königlichen Armeen, 1672 wurde er zum Admiral ernannt und stand von 1673-1679 als Lord of High Admiral der englischen Flotte vor. Durch seine Instruktionen an die Kapitäne seiner Schiffe trug er entscheidend zu Veränderungen in der Lehre der englischen Seekriegsführung bei.<sup>179</sup> 1682 starb er unverheiratet, hinterließ jedoch zwei Kinder. Mit seiner Geliebten Frances Bard (1646-1708) hatte er einen Sohn, Robert Dudley (ca. 1666-1686); seine Tochter Ruperta (1671-1740) stammte aus einer Liebschaft mit Margaret Hughes (1630-1719).

Das Bildnis, das Lely um 1642 malte, zeigt den Prinzen an einer Brüstung stehend. Diese ist von einem ockerfarbenen gemusterten Vorhang verdeckt, der eine nur teilweise Sicht auf die kannelierte Säule im Hintergrund gewährt. Im linken unteren Eck hat der Künstler den Namen des Portraitierten in den Stoff eingefügt. Auf der linken Bildseite ist eine Meereslandschaft mit bewölktem Himmel zu erkennen. Auf der Brüstung liegen sein Helm und sein Panzerhandschuh, auf dem seine Rechte ruht. In der linken Hand hält der Duke seinen Kommandostab. Bekleidet ist er mit einem hellbraunen Gehrock<sup>180</sup>, über dem er einen den Oberkörper bedeckenden Panzer trägt. Die Ärmel, die an den Oberarmen enden, sind mit schwarzen Rüschen und Maschen verziert, darunter trägt er ein weißes Hemd, dessen weite Ärmel an den Handgelenken ebenfalls mit einer schwarzen Masche abgebunden sind. Um den Hals befindet sich eine weiße Masche.

Wie die meisten Frauengestalten der „Windsor Beauties“ richtet der Dargestellte seinen Blick direkt auf den Betrachter.

---

178 Den Spottnamen „Winterkönig“ bekam der Kurfürst von Sachsen aufgrund seiner kurzen Regierungszeit als König von Böhmen. Als „Winterkönig“ ging er in die Geschichte ein. - Zu seiner Biographie vgl. Frese 2004, Berning 2008.

179 Vgl. dazu o. A. 2012.

180 Dass es sich bei dem Kleidungsstück um einen Gehrock handelt, ist in einer Kopie des Gemäldes (1834-1845) zu sehen, das Prince Rupert ganzfigurig zeigt.

Ellis Waterhouse erwähnt in „Painting in Britain 1530 to 1790“ beide Portraitserien und beschreibt sie als „*the extreme limits of his (Lelys) powers in voluptuousness and austerity*“.<sup>181</sup> Weiter führt er aus, dass die weiblichen Portraits zwar zu den charakterstärksten Werken des Künstlers zählen, die Bildnisse der Offiziere jedoch mehr dem Geschmack der Entstehungszeit entsprechen. Den männlichen Dargestellten wird laut Tasch eine individuellere Schilderung zugebilligt, ohne die genaue Funktion der Bildnisse zu hinterfragen.<sup>182</sup> Die stereotype, stets gleiche Darstellungsweise, die Lely sowohl für die Männer-, als auch für die Frauengruppe wählt, ergibt sich aus ihrer Funktion. Einerseits hatten sie Erinnerungs-, andererseits Dekorationsfunktion, also die einer Schönheitsgalerie. Die Dargestellten der „Windsor Beauties“ verbindet ihre Schönheit, die dreizehn Offiziere, die die männliche Gruppe der „Flagmen“ bilden, wurden aufgrund ihrer herausragenden militärischen Karrieren portraitiert.

#### **4.5. Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, in heilsgeschichtlichen Rollen – ein Beispiel für Lelys Typologie des Mätressenportraits**

Barbara Villiers ist wahrscheinlich die einzige Frau, die von Lely als Göttin (Minerva), als Schäferin und als Heilige (Hl. Katharina, Hl. Maria Magdalena und Hl. Barbara, sowie Madonna mit Jesuskind) – also in allen vom ihm verwendeten drei Rollentypen – abgebildet wurde.<sup>183</sup> „*Lely projiziert auf ihre Person stereotype Frauenbilder von der majestätischen Minerva bis zur lyrischen Maria Magdalena.*“<sup>184</sup>

Während in der Serie der „Windsor Beauties“ nur eine der zehn Frauen die Rolle einer Heiligen verkörpert, waren heilsgeschichtliche Rollen, insbesondere die der Hl. Katharina von Alexandrien und die der Hl. Maria Magdalena, in Mätressenkreisen<sup>185</sup> besonders beliebt.

##### **4.5.1. Die Rolle der Hl. Katharina<sup>186</sup>**

Das bereits mehrmals erwähnte Portrait der Königin Katharina von Braganza in der Rolle der Hl. Katharina von Huysman ist sicherlich das Vorbild, welches das heilsgeschichtliche

---

181 Waterhouse 1978, S. 99. - Vgl. dazu auch Collins Baker 1912, S. 165ff. - Beckett 1951, S. 4, 19 - Whinney/Millar 1957, S. 173f.

182 Tasch 1999, S. 49f.

183 Vgl. dazu MacLeod/Maricari Alexander 2001, S. 116-135.

184 Tasch 1999, S. 59.

185 Charles II. hatte insgesamt sechs Mätressen: Lucy Walter (1630-1658), Barbara Villiers (1640-1709), Moll Davis (1648-1700), Nell Gwyn (1650-1687), Louise de Kérouaille (1649-1734), Frances Stewart (1648-1702). Alle, außer Frances Stewart haben dem König mindestens ein Kind geboren.

186 Zur Rolle der Hl. Katharina vgl. 4.3.2.

Rollenportrait, das von Van Dyck etabliert wurde, zur Zeit Lelys populär gemacht hat.<sup>187</sup>

Ein Gemälde, das dem der Katharina von Braganza im ikonographischen Aufbau sehr ähnlich erscheint, ist das der Eleanor Needham, Lady Byron (Abb.22). Vermutlich wurde das Rollenportrait für Charles II. geschaffen, da Lady Byron bei ihm, während der Zeit seines Exils in Frankreich, als Mätresse gelebt haben soll.<sup>188</sup> Lely fertigte es zwischen 1663/64, kurz vor ihrem Tod und ungefähr zur gleichen Zeit, in der auch Huysmans Portrait der Königin entstand. Lady Byron sitzt an ihr Folterrad gelehnt, zwischen Zeigefinger und Daumen der linken Hand hält sie die Märtyrerpalme. Vor dem Rad liegt ein aufgeschlagenes Buch, vielleicht die Bibel oder das Gebetsbuch der Märtyrerin. Die Rechte liegt auf ihrer Brust und hält eine blaue, mit Diamanten und Juwelen reich besetzte Stoffbahn zusammen, die sie über die Schultern gelegt hat. Bekleidet ist sie mit einem rot-orangefarbenen Kleid, unter dem sie ein weißes Unterkleid trägt, das nur bei den Ärmeln und im Dekolleté durch seinen Spitzenrand zu sehen ist. Geschmückt ist sie neben der Stola mit Perlenohrringen und Perlen, die in ihre Frisur eingearbeitet sind, sowie mit einer Krone, auch ein Attribut der Heiligen. Im Hintergrund ist eine ockerfarbene Draperie zu sehen, dahinter in der rechten oberen Bildecke eine Stiege, in der linken Bildecke schweben auf einer Wolke zwei Engel. Lely hat die zwölf Tage, die die Erzmärtyrerin hungernd in einem Verlies gefangen gehalten wurde als Thema dieses Gemäldes gewählt.

„Eleanor Needham, Lady Byron als Hl. Katharina“ gleicht Huysmans Portrait der Königin in der Rolle der Heiligen in einigen Aspekten. In beiden Gemälden wird wesentlich mehr Wert auf die Attribute gelegt; ganz anders als bei den „Windsor Beauties“. Auch die Blicke der beiden Dargestellten treffen nicht den Betrachter, sondern schweifen gottesfürchtig in Richtung der Putti oder in die Ferne. Seiner formalen Darstellungsweise blieb der Künstler auch mit diesem Werk treu. Wie seine weibliche Portraitserie ist auch Lady Byron eine Dreiviertelfigur, während Huysman das ganzfigurige Format wählte, da sein Gemälde als Altarbild verwendet wurde.

Einige Jahre später, in den späten 1660ern, malte Lely Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, ebenfalls als Hl. Katharina (Abb.23), jedoch unterscheidet sich dieses Portrait von den beiden eben besprochenen. Die Duchess steht vor kannelierten Säulen, die in eine Balustrade übergehen. In der rechten Bildhälfte ist in der Ferne eine Stadtansicht (vielleicht Alexandrien) zu erkennen. Die Dargestellte ist von ihren Attributen umgeben. Hinter ihrer Rechten steht im Hintergrund das Folterrad, mit Zeige-, Mittelfinger und Daumen der rechten Hand umfasst sie die Märtyrerpalme, in der Linken hält sie ihr Schwert, das hinter ihrer weiten Gewandung

---

187 Es galt die Vermutung, dass die Geliebten Charles' II., allen voran Barbara Villiers, die Entwicklungen des Portraits während der Zeit der Restauration besonders beeinflussten. Diese wird in Pepys' Tagebuch jedoch widerlegt. - Vgl. dazu Piper 1992, S. 98. - Wiemers 1986, S. 246, 261.

188 Millar 1963, S. 123, Kat. 253, Abb. 102. - Vgl. dazu auch Beckett 1951, Nr. 84.

verschwindet. Ihre Kleidung ähnelt der der „Windsor Beauties“, insbesondere der Aufmachung von Mary Bagot, Countess of Falmouth and Dorset. Über ihrem Unterkleid, das gut zu erkennen ist, trägt sie ein eher weites goldenes Kleid, das an den Schultern mit Perlen verziert ist. Um die Oberarme hat sie eine Stola in hellem Blau gelegt. Geschmückt ist Barbara Villiers mit einer Perlenkette, Perlenohrringen und Perlen, die in die Frisur eingearbeitet sind; eine weitere Perlenschnur trägt sie unter der Brust. Den Lichteinfall gestaltete Lely so, dass unter der Gewandung der Dargestellten ihr Nabel sowie die Konturen ihres Bauches und der Hüften zu erahnen sind. Ihren Blick richtet die Countess direkt auf den Betrachter. An der Lichtführung und der Blickrichtung ist gut zu erkennen, dass, „Während Lady Byrons Bildnis, besonders in der Torsion des Körpers und dem zu den schwebenden Putten gewandten Blick, eine gewisse kontrapostische Verwandtschaft mit Huysmans Bildlösung zeigt, 'Barbara Villiers als Hl. Katharina' gänzlich Lelys erotischem Bildtypus verpflichtet“<sup>189</sup> ist. Die Ähnlichkeit zum Portrait der Mary Bagot und zu den anderen Windsor Beauties zeigt, dass der Künstler allein durch den Austausch der Requisiten und die Veränderung des Ortes, an dem er sein Modell abbildet, aus der Darstellung einer erotischen arkadischen Schäferin ein ebenso erotisch wirkendes Rollenportrait einer Heiligen schaffen kann.<sup>190</sup>

#### 4.5.2. Die Rolle der Hl. Maria Magdalena

Diese Arbeitsweise Lelys ist auch gut an seinem Bildnis der Barbara Villiers als „Sünderin Maria Magdalena“ zu sehen.

Seit Tertullian (um 200) und Leo dem Großen (440-461) und der Bestätigung durch Gregor I. (540-604)<sup>191</sup> sind in der abendländischen Kirche unter dem Namen der Maria Magdalena drei Frauengestalten vereint: Maria von Magdala, eine der Frauen, die mit der Mutter Jesu in Jerusalem unter dem Kreuz stand, bei der Grablegung anwesend war und schließlich, als sie den Leichnam salben wollte, das Grab, nach der Auferstehung Jesu, leer fand<sup>192</sup>; Maria Magdalena, die Schwester von Martha und Lazarus von Bethanien; und Maria Magdalena, die öffentliche Sünderin, die Jesus die Füße wusch und salbte.<sup>193</sup> Diese jahrhundertealte Verschmelzung verschiedener neutestamentlicher Frauen zu einer Gestalt machte es möglich, dass Maria Magdalena zu „einer der bedeutensten nachtridentinischen weiblichen Heiligen“<sup>194</sup> avancierte. Daher spielt sie in mehreren Geschichten der Evangelien eine wichtige Rolle.

---

189 Tasch 1999, S. 58.

190 Ebenda.

191 Gregor der Große war von 590-604 Papst (Gregor I.) und einer der vier lateinischen Kirchenlehrer.

192 In allen vier Evangelien wird die Heilige als Zeugin der Auferstehung genannt.

193 Vgl. Wimmer 1956, S. 324f. - Keller 2005, S. 428-431.

194 Meier 2010, S. 313.

In der bildenden Kunst wird sie meist als eine attraktive Frau dargestellt, „mit *elegantem offenem Kleid, oder nackt, nur mit ihren langen Haaren bedeckt, je nachdem ob der lockere Lebenswandel oder das Leben der Büsserin dargestellt werden soll.*“<sup>195</sup>.

Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, (Abb.24) sitzt vor einer Draperie, hinter der auf der linken Seite eine kannelierte Säule und auf der rechten eine Landschaft den Hintergrund bilden. Bekleidet ist sie mit einem Schlafrock (nightgown), der am Dekolleté mit einer asymmetrischen Perlenschnur verziert ist – eines der zeitlosesten Kostüme, das sich in Lelys Oeuvre findet. Geschmückt ist sie mit klassischem Perlenschmuck. Die Haare trägt Barbara Villiers, als das wichtigste Attribut der von ihr verkörperten Rolle, offen.<sup>196</sup> Auch der Rest der Darstellung der schönen Frau, die vor einem landschaftlichen Hintergrund sitzt, entspricht der Ikonographie der Hl. Maria Magdalena, die schon im 16. Jhdt. festgelegt wurde. Mit ihrer rechten Hand, die in ihrem Schoß liegt, rafft sie eine Falte ihres Kleides zusammen, in die linke Hand hat sie den Kopf gestützt, eine traditionelle melancholische Haltung, besonders für die Rolle einer Büsserin.

Dennoch entspricht das Bildnis in einigen Punkten nicht den Konventionen traditioneller Darstellungen der Heiligen. Lely hat sich mit der Figur der Maria Magdalena schon einmal in Form eines Historienbildes (Abb.25) ca. 1650-55 auseinandergesetzt. Vergleicht man die beiden Werke miteinander, so fällt auf, dass Lely auf Barbara Villiers' Portrait weder die Attribute, die auf das Eremitendasein (Totenschädel, Kruzifix, Bibel) der Dargestellten hinweisen könnten, beifügt, noch den Aufenthaltsort genau definiert. Meist ist die Büssende vor oder in einer Felsenlandschaft oder -grotte zu sehen. Auch der Blick bzw. der Gesichtsausdruck passt nicht zur dargestellten Rolle. Der direkte erotische Blick, den die Countess of Cleveland dem Betrachter zuwirft, scheint keinesfalls der einer büßenden, in sich gekehrten Heiligen zu sein. Im Historienbild wirkt Maria Magdalena ins Gebet vertieft, hat den Blick vom Betrachter abgewandt und scheint sich auf ihre Attribute zu konzentrieren. Die aufgezählten Unterschiede tragen alle zur starken „Erotisierung“ des Bildthemas bei.

Dass Lely mit seinem Bildnis der Maria Magdalena eine stark abgewandelte Form der Heiligen geschaffen hat, zeigt auch ein Vergleich mit dem Stich, den J. Enghels (Abb.26) 1667, drei Jahre nachdem der „principal painter“ die Mätresse gemalt hatte, von eben dieser fertigte. Über den Maler, seine Karriere und sein Leben ist nichts bekannt; auch Marciari Alexander weist darauf hin, dass er lediglich mit diesem Stich in Verbindung zu bringen ist.<sup>197</sup> Es ist deutlich zu erkennen, dass Lelys Portrait als Vorbild diente; Aufenthaltsort, Gestik und Blick der Dargestellten sind komplett

---

195 Giorgio 2003, S. 237.

196 Poeschl 2005, S. 262.

197 MacLeod, Marciari Alexander 2001, S. 124.

identisch, jedoch wurden ihr in dieser Version wesentlich mehr Attribute beigelegt. Neben ihrem linken Ellenbogen liegt sehr präsent ein Totenkopf, in der Rechten hält sie ein Kreuz. Am rechten unteren Bildrand steht das Salbgefäß, daneben liegen Bücher und ebenfalls ein Totenschädel. Enghels legt wesentlich mehr Wert auf die Attribute als Lely es in der Vorlage tat. Dies ist besonders daran zu erkennen, dass das Buch unter dem Totenschädel zu den Füßen der Dargestellten offen liegt und die Textstelle erkennen lässt: *„Heare my Prayer, O God, and hide not thy self from my Supplication (Gott, höre mein Gebet und verbirg dich nicht vor meinem Flehen.)“*<sup>198</sup>.

Laut Marciari Alexander half der Stich, Lelys Gemälde und die darauf dargestellte Rolle verständlicher zu machen. Weiters führt sie aus, dass *„Barbara Villiers had undergone a very public religious conversion in 1663, and this print may have been intended to broadcast her Catholic nature to an audience that was becoming increasingly hostile towards the impetuous mistress.“*<sup>199</sup>

Zum Schluss sei noch auf das wohl blasphemischste Gemälde der Countess, ebenfalls aus dem Jahr 1663, verwiesen. Es zeigt Villiers und eines ihrer Kinder als „Madonna und Kind“ (Abb.27), wurde einer Anekdote zufolge, die in Walpoles „Aedes Walpoliana“ nachzulesen ist, einem Frauenkloster in Frankreich als Altarbild geschenkt und solange verwendet, bis sich herausstellte, wer das vielleicht zu diesem Zeitpunkt schwangere Modell war.<sup>200</sup>

Ob die vielen Darstellungen mit heilsgeschichtlichen Rollen der Portraitierten einem besonderen Faible Barbara Villiers oder Lelys ihre Entstehung verdanken, lässt sich nicht mehr nachweisen. Anzunehmen ist jedoch, dass Spannungen und Diskrepanzen zwischen Rolle und dargestellter Person bei den zeitgenössischen Betrachtern der Werke einen besonderen Eindruck hinterließen.

#### **4.6. Kleidung der Rollen bei Lely**

Lely orientierte sich bei der Ausführung der Gewänder der „Windsor Beauties“ stark an Van Dyck, besonders an seinen allegorischen Tugenddarstellungen Lady Venetia Stanley-Digbys und der Countess of Southampton. Weder sein Vorgänger, noch Lely legten Wert auf die Darstellung der Mode, die man zu ihrer Zeit bei Hof trug, und im Laufe des 17. Jhdts. wurde es zur Regel, dass Künstler in ihren Werken die Kleiderordnung überhaupt ignorierten. Der Dichter Robert Herrick

---

198 Psalm 55, Vers. 1.

199 MacLeod, Marciari Alexander 2001, S.124.

200 Vgl. Piper 1992, S. 98. - Zur Frage, welches ihrer Kinder in der Rolle des Christuskindes dargestellt ist, vgl.

MacLeod, Marciari Alexander 2001, S.124f.

(1591-1674)<sup>201</sup> verweist in den folgenden Zeilen seines Gedichtes „What Kind of Mistress He Would Have“<sup>202</sup>, auf diese Missachtung: „*Be she showing in her dress/Like a civil wilderness;/That the curious may detect/Order in a sweet neglect;*“<sup>203</sup>.

Die ausgewählten Kleidungsstücke tragen, wie die Blickführungen und eingenommenen Posen jedenfalls zu der sinnlichen Ausstrahlung der Dargestellten bei. Lely setzt die üppige Körperlichkeit der Frauen durch locker sitzende, meist tief dekolletierte Haus- und, durch Unterkleider, Nachthemden, Morgenmäntel und Umhängen aus Seidenstoffen attraktiv in Szene.<sup>204</sup> Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass manche Gewänder dem Betrachter einen Blick auf entblößte blasse Haut, Schultern und Brüste gewähren. Die Farbgebung der Kleidung (leuchtendes Zitronengelb, Ocker, Braun, Hellrot, Grauviolett und Hellblau), die mit den Hintergrundfarben harmoniert, lässt die Bilder als homogene, einheitliche Gruppe erscheinen. Als Pepys die Portraits in Whitehall betrachtete, schrieb er am 13. Juli 1660 in sein Tagebuch: „*[W]here all the ladies walked, talking (...), and laughing. (...) it was the finest sight to me, considering their great beauty and dress, that ever I did see in my life.*“<sup>205</sup>

Im Gegensatz zu Pepys zeigten viele Zeitgenossen den Portraits der freizügig bekleideten Hofmitglieder gegenüber eine ablehnende Haltung. Als ein Beispiel für diese Gegnerschaft ist das Etikettenbuch „The English Gentlewoman“, zu nennen<sup>206</sup> das von Richard Brathwaite (1588-1673) stammt<sup>207</sup>.

Die stark reduzierten Abwandlungen der Mode, wie ich sie beschrieben habe, machten es Lely, der aufgrund der Nachfrage ja auf die Hilfe seiner Werkstattmitarbeiter angewiesen war, möglich, die Gemälde schneller fertigzustellen – ein laut Marly wichtiger ökonomischer Faktor.<sup>208</sup>

Was Van Dyck mit den Gewändern seiner Tugendallegorien begann, wurde von Lely etabliert und entwickelte sich, trotz der scharfen Kritik aller moralistisch eingestellten Gegner, zur

---

201 Robert Herrick bekleidete um 1629 das Amt des Vikars von Dean Prior, das er bis zu seinem Tod im Alter von 83 Jahren innehatte. Er verfasste 1.200 kurze Gedichte; da er sein ganzes Leben lang als Junggeselle lebte, sind die vielen weiblichen Gestalten, die in seinen Dichtungen vorkommen, alle erfundene Charaktere. - Vgl. zur Biographie Herricks Koppenfels 2002, S. 269f.

202 Herrick 1648, *Be the mistress of my choice/Clean in manners, clear in voice;/ Be she witty, more than wise,/Pure enough, though not precise;/Be she showing in her dress/Like a civil wilderness;/That the curious may detect/Order in a sweet neglect;/Be she rolling in her eye;/Tempting all the passers-by;/And each ringlet of her hair,/An enchantment, or a snare/For to catch the lookers-on;/But herself held fast by none./Let her Lucrece all day be./Thais in the night, to me./Be she such, as neither will /Famish me, nor overfill.* - Herrick 1891, S. 36-37.

203 Ebenda, Zeile 5-8.

204 Marly 1978, S. 750; Marly 1980, S. 280.

205 Pepys Diary, Bd. IV., S. 230.

206 Ribeiro 1986, S. 81f.

207 Richard Brathwaite (auch Brathwayte, Brathwait oder Braithwaite) verfasste eigentlich Humoresken und Satiren, in denen er meist unter Pseudonymen (wie etwa Musophilus oder Dinonysius Baccho) auftritt. Die heute wohl bekannteste Schrift Brathwaite ist seine Übersetzung des Zechrechts (Jus Potandi).

208 Marly 1980, S. 271. - Sie weist darauf hin, dass Gascar hingegen großen Wert auf eine detailreiche Ausarbeitung der Kleidung (Morgenmäntel) seiner Modelle legte.

Konvention. Marly weist darauf hin, dass die leicht lasziven Gewandungen, wie sie die Beauties tragen, bald als so traditionell angesehen wurden, dass Königin Mary II., nur 30 Jahre nach Lelys Etablierung, auf einem Staatsportrait im Nachthemd zu sehen ist.<sup>209</sup>

---

209 Marly 1980, S. 282.

## **5. Kritik an antiker Mythologie und Allegorie in der Kunsttheorie und Literaturkritik sowie der bildenden Kunst des späten 17. und des 18. Jahrhunderts**

In den 1690er Jahren begann Kneller sich von der traditionellen Form des Rollenportraits abzuwenden. In seiner Serie „Hampton Court Beauties“, einem seiner wichtigsten Aufträge, den er für Mary II. ausführte, verzichtet er weitgehend auf ikonographische Details. Den Dargestellten, die mythologische Rollen verkörpern, werden keinerlei Attribute mehr hinzugefügt, die auf die dargestellte Göttin verweisen, und der heilsgeschichtliche Rollentyp wird in der Bilderreihe gänzlich vernachlässigt; nur die pastoralen Darstellungen bleiben in ihrer traditionellen Form erhalten.

Der von Kneller nun neu entwickelte Portraittypus, das „empfindsame“ Portrait, vertraut mehr auf körpersprachliche Zeichen zur Charakterisierung, und auch seine Zeitgenossen und Nachfolger fertigen im frühen 18. Jhdt. kaum noch Rollenbildnisse im traditionellen Sinn. Wahrscheinlich hatten auch die Auftraggeber das Bedürfnis verloren, ihre Töchter, Verlobten oder Ehefrauen in Gestalt einer idealisierten mythologischen Gottheit oder Heiligen abbilden zu lassen.<sup>210</sup>

In der Literatur firmiert das späte 18. Jhdt. als Zeitpunkt des entscheidenden Wandels in der Gattungsgeschichte.<sup>211</sup> Trotzdem sind bereits in den Arbeiten Lelys und Knellers, die in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts. entstanden, aufschlussreiche stilistische Erneuerungen und Modifikationen zu erkennen.

### **5.1. Schriften französischer und englischer Kunsttheoretiker und Literaturkritiker und ihre Kritik an antiker Mythologie und Allegorie**

#### **5.1.1. André Félibien und Roger de Piles**

Das wichtigste Problem, mit dem sich alle Kunsttheoretiker in ihren einschlägigen Werken auseinandersetzen, ist die Fragestellung, inwieweit die Verbindung realer und allegorischer Gestalten in der Gattung des Historienbildes zu dulden ist. Die Abhandlungen zu dieser Frage sind für das Rollenportrait wichtig.

In der frühen Phase des Rollenportraits, als Van Dyck seine vier Grundtypen entwickelte, war einer von ihnen der „allegorische“ Typus. Bei ihm verkörpert der oder die Dargestellte eine allegorische Rolle (Van Dycks „Lady Rachel Ruvigny, Countess of Southampton, als Triumph der

---

210 Vgl. dazu Tasch 1999, S. 93.

211 Wind 1937/38, S. 138-141. - Chapeaurouge 1968, S. 301f.

Tugend“). Dieser Rollentypus wurde jedoch bereits von Lely nicht mehr verwendet. Später kommt es in manchen Rollenbildnissen zu einer Überblendung der Realitätsebenen (Knellers „Lady Elizabeth Cromwell als Hl. Cäcilia“, die von Engeln begleitet wird). Manchmal kann auch die mythologische Verkleidung eines Modells als allegorische gedeutet werden (Reynolds, „Elizabeth Gunning, Duchess of Hamilton, als Venus“).

André Félibien<sup>212</sup> kritisiert am Beispiel von Rubens' „Medici-Zyklus“ für die Galerie de Luxembourg die Mischung von mythologischen Figuren und „*les Histoires les plus sérieuses, & les actions les plus Chrésiennes*“<sup>213</sup>. Der Autor führt, als Rechtfertigung für das Fehlverhalten Rubens und seiner Zeitgenossen, an, dass damals auf die Regeln der „*bienséance*“ (Schicklichkeit) noch kein großer Wert gelegt wurde.

Roger de Piles<sup>214</sup> äußert sich in seiner Schrift „The Art of Painting“ ebenfalls gegen die Vermengung allegorischer und christlich biblischer Bildthemen und Gestalten. Künstler sollten, laut de Piles, „*not mingle false Gods with Things relating to our Religion*“<sup>215</sup>. Weiters weist er jedoch auch darauf hin, dass, falls die in einem Bild dargestellten Figuren der antiken Mythologie das überwundene Heidentum repräsentieren, sie entweder als Götter oder aber als symbolische Figuren gesehen werden können. „*For the false Divinities may be considered two ways, either as Gods, or as symbolical Figures. As Gods, the Painter must never represent them, except it is in Subjects entirely profane; and as Symbolical Figures, he may introduce them with discretion on all occasions, where he thinks them necessary.*“<sup>216</sup>

### 5.1.2. Anthony Ashley Cooper, 3<sup>rd</sup> Earl of Shaftesbury

Als Schüler des Philosophen Locke glaubte Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury<sup>217</sup> an einen „moral sense“ eines jeden Menschen, und die Kunst solle diese moralische Urteilsfähigkeit

---

212 André Félibien, Sieur des Avaux et de Javeroy (1619-1695) war Architekt, gilt aber auch als einer der wichtigsten Mitbegründer der französischen Kunsttheorie in der Regierungszeit Ludwig XIV. Ab 1666 arbeitete er als Historiograph der Bâtiments du Roi und veröffentlichte zwischen 1666 und 1688 sein Hauptwerk, die „*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*“. Neben diesem schrieb er zahlreiche andere Beiträge zur Architektur und Kunsttheorie. Da er auch conseiller honoraire, Ehrenmitglied an der Académie royale de peinture et sculpture war, hatte er Zugang zu den Sitzungsprotokollen. 1668 gab er die „*Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*“ mit einem Vorwort heraus, das die in den sieben Sitzungen besprochene Theorie kommentiert zusammenfasste. - Zu Leben und Werk Félibiens vgl. Gaethgens/Fleckner 1996.

213 Zitiert nach Tasch 1999, S. 94.

214 Roger de Piles (1635-1709) war Kunsttheoretiker, Maler und, wie Félibien, Conseiller Honoraire an der Académie Royale. Seine Werke wurden, meist in deutscher und englischer Übersetzung herausgegeben, bis weit ins 19. Jhdt. oft rezipiert.

215 De Piles 1706, S. 41.

216 De Piles 1706, S. 42.

217 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1713) war Kunsttheoretiker und Abgeordneter des Parlaments (1695 Unterhaus), ab 1699 mit dem Tod des Vaters sogar Mitglied des House of Lords (Oberhaus). - Zu seinem Leben und Werk vgl. Brett 1951 und zu seinen kunsttheoretischen Äußerungen vgl. Dobai 1974-1977, Bd. I. S. 47-91 (mit weiterführender Literatur).

vermitteln und erzieherisch auf ihren Betrachter einwirken. Doch erst in seinen letzten Lebensjahren begann er seine philosophischen Schriften zu veröffentlichen. Im Folgenden werde ich mich genauer mit seinem wahrscheinlich bekanntesten Beitrag zur englischen Kunsttheorie, dem Essay „A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules“ auseinandersetzen. In dem 1712 in Neapel verfassten Text wird die Wahl des fruchtbarsten und richtigen Darstellungsmomentes am Beispiel eines Gemäldes, das „Herkules auf dem Scheideweg“ zeigt, erörtert.<sup>218</sup> Alle von Shaftesbury geäußerten Vorstellungen setzte der neapolitanische Maler Paolo de Matteis noch im gleichen Jahr in einer bildnerischen Arbeit um.<sup>219</sup>

Der Text ist in sechs Kapitel gegliedert, wobei sich gleich das erste mit der Wahl des fruchtbarsten, richtigen Moments beschäftigt. Darauf folgen Auseinandersetzungen mit den drei auf dem Gemälde dargestellten Figuren (Herkules, Tugend und Laster), sodann schließen zwei Kapitel, in denen Shaftesbury das decorum behandelt, den Text ab. Bereits Bellori, Félibien und De Piles hatten die aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung, wie sie in Dichtung und Theater verwendet werden, gewünscht. Doch keiner seiner Vorgänger äußerte seine Forderungen so ausführlich und stellte sie so sehr in den Mittelpunkt seiner Erörterungen, wie Shaftesbury dies tat.

Als fruchtbarsten Darstellungsmoment bestimmt Shaftesbury jenen, in dem Herkules noch von Zweifeln ergriffen ist (Herkules am Scheideweg). Das Laster hat mit einem unbeschwerten Leben gelockt und die Tugend versucht den zweifelnden Helden durch Gegenargumente auf ihre Seite zu ziehen. Herkules, in der Mythographie des 16. und 17. Jhdts. längst zum Exemplum eines Tugendhelden („vir bonus“) geworden<sup>220</sup>, steht zwischen den beiden Frauen und ist zwar im Begriff, eine Entscheidung zu fällen, ist sich aber noch nicht ganz sicher, welcher der Frauengestalten er sich anschließen soll. Die Handlung steht damit vor ihrem Wendepunkt, somit ist dies der psychologisch wichtigste und spannendste Moment.<sup>221</sup>

Ein zweiter Schwerpunkt in seinem Text ist laut Shaftesbury die Kritik an allegorischen Attributen, die dem Dichter-Philosophen zufolge die Verständlichkeit der Bilder erschweren. Bereits zwischen 1700 und 1702, also um die Jahrhundertwende und fast zehn Jahre, bevor Shaftesbury seinen Text schrieb und seine Forderungen nach Abschaffung der allegorischen und mythologischen Versatzstücke stellte, hatte Closterman „Lady Ashe als Hl. Cäcilia“ gemalt. Mit diesem Bildnis setzte der Künstler die ästhetischen Vorgaben der Kunsttheorie in die Praxis um, noch bevor diese aufgeschrieben waren.<sup>222</sup>

---

218 Die erste Fassung dieses Textes wurde in französischer Sprache verfasst, der aber schon 1713 eine Übersetzung ins Englische folgte.

219 Zu Shaftesbury und De Matteis vgl. besonders Pestilli 1990, S. 95-121. - Vgl. auch Haskell 1980, S. 198f.

220 Lücke 2005, S. 395f.

221 Vgl. dazu Gaegtens/Fleckner 1996, S. 199.

222 Vgl. dazu Tasch 1999, S. 95.

### 5.1.3. Richard Steele

Zur gleichen Zeit wie ihr Kollege Shaftesbury publizierten Joseph Addison<sup>223</sup> (1711/12) und Richard Steele<sup>224</sup> (1714) ihre Texte in ihrer literarisch-moralischen Wochenschrift „The Spectator“. Auch sie waren gegen den ausufernden Einsatz mythologischer und allegorischer Bilderfindungen in Malerei und Dichtung.

### 5.1.4. John Spence

John Spence<sup>225</sup> zieht in seinem Werk „Polymetis“ Vergleiche zwischen antiker Kunst und Dichtung. Dabei weist er darauf hin, dass man zwischen Allegorien der antiken Zeit und Bilderfindungen „moderner“ und zeitgenössischer Künstler unterscheiden müsse. *„Of the use of this Enquiry, in particular: and of the Defects of the Modern Artists, in Allegorical Subjects“*.<sup>226</sup> Wie schon Shaftesbury vor ihm unterstreicht Spence, dass die antiken Allegorien, im Gegensatz zu den „modernen“, klar und leicht lesbar gestaltet seien.

Anhand von Rubens' Deckengemälde für Whitehall, in dem viele unklare oder falsche Attribute und Beifügungen zu finden sind, zeigt John Spence, dass sich der Maler viel mehr mit den antiken Vorlagen auseinandersetzen hätte müssen.

Wie schon Félibien und De Piles vor ihm zieht er auch den „Medici-Zyklus“ von Rubens als Beispiel heran und erläutert drei Formen von Fehlern, die an den Bilderfindungen des Malers zu kritisieren seien, und untermauert so, dass Rubens zu wenig auf die in der Antike entstandenen Vorbilder eingegangen sei. Als erstes führt Spence an: *„when the painter borrows any allegorical figures long since invented by the antients, and in some way or another misrepresents them“*; zweitens *„where they are wholly of his own invention, but are either too fanciful, or else ill expressed“*, und drittens *„where either the one or the other are introduced in an improper manner, or in an improper place.“*<sup>227</sup>

In der Auseinandersetzung mit der „Polymetis“ gilt es besonders hervorzuheben, dass

---

223 Joseph Addison (1672-1719) war Dichter, Journalist und Politiker der Aufklärung. Mit seinem Kollegen Steele zusammen gründete Addison 1709 „The Tatler“ (der Plauderer), die erste Zeitschrift, die einmal pro Woche herausgebracht wurde. Diese Publikation kam bei der Leserschaft sehr gut an, jedoch musste ihre Produktion nach zwei Jahren eingestellt werden. Noch im gleichen Jahr, 1711, gründeten die beiden „The Spectator“, der von März bis Dezember erschien und in dem beispielsweise Alexander Pope und Jonathan Swift ihre Texte publizierten. Eine dritte Zeitschrift wurde von Addison und Steele 1713 gegründet, „The Guardian“ (nicht die britische Tageszeitung, sie erschien erstmals 1821 und hat bis heute Bestand).

224 Richard Steele (1672-1729) war Schriftsteller und stammte aus Irland. Neben seinen zahlreichen Zeitschriftengründungen war er Herausgeber der „London Gazette“.

225 John Spence (1699-1768) war Literat, Historiker und ab 1742 „Regius Professor of Modern History“. 1747 publizierte er erstmals seinen Folioband „Polymetis“. In der Rolle des Polymetis stellt der Autor seinen Freunden Philander und Mysagetes seine große Sammlung antiker Kunstwerke vor. Das Werk umfasst zehn Bücher und 21 Dialoge und ist mit Stichen von Louis Pierre Boitard illustriert. Aufgrund des großen Erfolges erschienen mehrere Auflagen; 1787 wurde eine gekürzte Fassung, die für den Unterricht in Schulen verwendet wurde, veröffentlicht.

226 Spence 1755, S. 292-301.

227 Spence 1755, S. 298.

Spence direkt auf das Rollenportrait eingeht, da es in den anderen kunsttheoretischen Schriften kaum erwähnt wird. „*It was a very common thing among the Romans, to transfer the distinguishing attributes of their divinities to the statues of their emperors. If any one said, that Augustus was his god; it was little more in those times, and in their manner of speaking, than if he had said, that emperor was his patron: but to make a statue of Augustus with the fulmen of Jupiter in his hand, was saying, he was the lord and govenor of all the world.*“<sup>228</sup> Spence weist mit diesem Kommentar zum einen auf die Wurzeln des Rollenportraits hin, die im antiken Herrscherbildnis zu suchen sind, zum anderen auf die historische Distanz. Das Schmücken von Abbildern weltlicher Herrscher mit den Attributen und Beifügungen mythologischer Götter nennt der Autor „Schmeichelei“. Mit diesem Ausdruck bezieht er sich wahrscheinlich weniger auf die antiken Statuen als auf die idealisierenden Rollenbildnisse seiner Zeit.<sup>229</sup>

Seit dem Ende des 17. Jhdts. bezogen also die Literaturkritiker Englands eine kritische Position gegenüber der ständigen, längst konventionalisierten Verwendung mythologischer und allegorischer Bildthemen. Auch die Autoren Ruthven und Engell sprachen sich gegen deren willkürlichen Einsatz aus.<sup>230</sup> Sie machten die humanistische Bildung, die bereits einer breiten Masse in Schulen zugänglich war, für den Überdruß und die zunehmende Kritik und die Forderung nach Abschaffung, die sich bei vielen gebildeten Lesern einstellte, verantwortlich.<sup>231</sup>

### 5.1.5. Alexander Pope

Alexander Pope<sup>232</sup> verfasste, neben seinem ersten großen Werk „An Essay on Criticism“ (1711) und dem komischen Heldengedicht „The Rape of the Lock“ (1714), in den 1730er Jahren seine beiden wichtigsten Werke: „Moral Essays“ (1731) und „Essay on Man“ (1734).

„The Rape of the Lock“ ist eine Parodie, die mit den Elementen eines Heldenepos (Beschwörung, Ausruf, Klage und Vergleich) eine Komödie über den Kampf zwischen den Geschlechtern bietet. Solche Schriften waren für humanistisch gebildete Leser gedacht, die den mythologischen Bezug (hier den Lockenraub) auf die zeitgenössische Gesellschaft des 18. Jhdts. umlegen konnten.<sup>233</sup> Hagstrum zog Parallelen zwischen dem Aufbau dieses Werkes in seiner

---

228 Zitiert nach Tasch 1999, S. 96.

229 Vgl dazu Spence 1755, S. 62.

230 Ruthven 1976, S. 45-61 - Engell 1981, S. 245-271.

231 Ruthven 1976, S. 50. - Vgl. dazu Engell 1981, S. 48.

232 Alexander Pope (1688-1744) war Dichter und Schriftsteller in der Zeit der Aufklärung. Sein Schaffen lässt sich in drei Phasen gliedern: Unter der Regentschaft von Königin Anne verfasste Pope vorwiegend pastorale Gedichte, während der Herrschaft Georges I. übersetzte er die Epen Homers, und in der letzten Phase seines Schaffens schrieb er hauptsächlich Texte, die sich mit intellektuellen und religiösen Fragen seiner Zeit beschäftigten. - Zu Popes Biographie vgl. Rogers 2010.

233 Ruthven 1976, S. 58.

Abfolge von einzelnen Bildern und dem einer Gemäldegalerie.<sup>234</sup>

Im zweiten Brief mit dem Titel „Of the Character of Women“, erschienen 1735, aus seinen „Moral Essays“, verstärkt Pope das Missverhältnis von metaphorischer Überhöhung und realer Existenz.<sup>235</sup> Schon Addison hatte in der Ausgabe Nr. 523 der Wochenschrift „Spectator“ auf die von Pope angeführten Unstimmigkeiten zwischen realen Personen und mythologischen Huldigungen in der Dichtung aufmerksam gemacht.

Der Autor verpackt in diesen Text eine direkte Kritik am Rollenportrait. Die Hauptfigur ist Dichter und Maler (ut pictura poesis-Tradition) und spricht sich gegen die Gattung und ihre Stereotypen aus. Dem Leser werden die einzelnen Rollen als fiktive Schönheitsgalerie veranschaulicht. *„How many pictures of one Nymph we view,/All how unlike each other, all how true!/Arcadia's Countess here, in hermin'd pride,/Is there, Pastora by a fountain side./Here Faunia, leering on her own good man,/And there, a naked Leda with a Swan./Let then the Fair one beautifully cry,/In Magdalen's loose hair and lifted eye,/Or drest in smiles of sweet Cecilia shine,/With simp'ring Angels, Palms, and Harps divine.“*<sup>236</sup>

Das Zitat zeigt, dass alle drei von Lely und Kneller verwendeten Rollentypen (mythologisch, pastoral und heilsgeschichtlich) in der poetischen Schönheitsgalerie zu sehen sind. Hagstrum legte eine Liste denkbarer Vorbilder der fiktiven Galerie des Maler-Poeten vor. „Arcadia's Countess“ habe laut Hagstrum, beispielsweise aufgrund der Details, die Pope anführt (in hermin'd pride), Knellers Countess of Dorset zum gemalten Gegenstück. Die „Pastora“ beruht angeblich auf seiner Countess of Grafton.<sup>237</sup> Pope lässt am Ende seiner Ausführungen nicht unerwähnt, dass der Künstler von den Anforderungen und dem Geschmack seiner Auftraggeber abhängig ist.

Die oben behandelten Meinungen und Argumente der Autoren haben gezeigt, dass im späten 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jhdt. eine negative, skeptische Einstellung gegenüber der leichtfertigen Anwendung mythologisch-allegorischer Einkleidung und Ausstattung zeitgenössischer Personen in Kunsttheorie und Literaturkritik weit verbreitet war. In der „Polymetis“ Spences und in den „Moral Essays“ Popes sind Kritiken zu finden, die sich direkt auf das Rollenportrait beziehen; beide bezeichnen den Portraittypus als „Schmeichelei“.

---

234 Hagstrum 1958, S. 222.

235 Tasch 1999, S. 98.

236 Zitiert nach Tasch 1999, S. 98.

237 Hagstrum 1958, S. 237.

## 5.2. Die Karikatur – Kritik an antiker Mythologie und Allegorie in der bildenden Kunst

### 5.2.1. Etablierung der Karikatur und die Beziehung zwischen James Gillray (1757-1815) und Sir Joshua Reynolds (1723-1792)

Die Karikatur ist jene Ausdrucksform, mit der die bildende Kunst ihre Kritik am Rollenportrait äußert. Mit überspitzten Parodien verurteilen auch die Schöpfer diese Form der Kritik als Schmeichelei, und die Künstler ziehen diese in ihren Werken ins Lächerliche.<sup>238</sup>

Erst nach der „Glorious Revolution“ 1688 und der Aufhebung der Zensur von Zeitungen und Pamphleten (Abschaffung des Licensing Acts 1695) war es möglich, die öffentliche Meinung durch dieses Medium nachhaltig zu beeinflussen. Publikationen aller Art, also satirische Kommentare und Karikaturen zu Geschehnissen in der Politik durften der Leserschaft zugänglich gemacht werden. Karikaturen erschienen jedoch nicht nur in Zeitungen, sondern wurden auch von Graphikhändlern verkauft, von denen es in dieser Zeit viele gab.

Doch nicht nur Ereignisse in der Politik waren beliebte Bildthemen für die Karikaturisten; auch die aktuellsten Moden, die in der Hauptstadt Englands aufkamen, wurden kritisch verarbeitet, und nicht zuletzt der Hofkatsch, die Affären und andere Skandale der Aristokraten boten ein breites Betätigungsfeld.

In der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. begann sich eine Konsumgesellschaft zu entwickeln. Da die bildende Kunst zunehmend Wichtigkeit in dieser Gesellschaft erlangte, kam es zu Überlappungen zwischen der Karikatur und der offiziellen Hochkunst (z. B. Sir Joshua Reynolds) am Kunstmarkt.<sup>239</sup> Jene gebildeten Kunstliebhaber und Kunstkäufer, die Ausstellungen angesehener Künstler besuchten und Werke erwarben, begannen sich auch für Druckgraphiken zu interessieren. Sowohl die Hochkunst als auch die sich gerade etablierende Karikatur setzte ein gewisses Maß an Bildung bei seinen Betrachtern voraus. Dies erklärt, warum der Präsident der Akademie, Sir Joshua Reynolds, und der erste fachmännische Karikaturist, James Gillray<sup>240</sup>, deren Kunst unterschiedlicher nicht hätte sein können, einen sehr ähnlichen Kundenkreis bedienen mussten.<sup>241</sup> Das Publikum bestand aus einer Gruppe gut situerter, einflussreicher Menschen, die einer sozial höhergestellten Gesellschaftsschicht angehörten und die einerseits Reynolds mit Aufträgen versorgten, andererseits, infolge der großen Nachfrage, Gillrays Werken den Status heißbegehrter Sammlerstücke verschafften.<sup>242</sup>

---

238 Vgl. Busch 1977 - Donald 1986 - Busch 1989, S. 137.

239 Tasch 1999, S. 102.

240 Zu Gillray vgl. Hill 1976.

241 Zum Kunstmarkt Londons im 18. Jhd. vgl. Lippincott 1983 - Pointon 1984 - Donald 1986, S. 355. - Pears 1988 - Shawe-Taylor 1990, S. 24ff.

242 Hill 1976, S. 7.

Der florierende Handel mit den Graphiken wurde durch die Neugierde der Menschen angekurbelt, da die Abgebildeten meist in prekären Szenen (politisch, erotisch, etc.) dargestellt wurden. Oft fanden sich Persönlichkeiten, die sich von Reynolds in idealisierenden Portraits abbilden ließen, selbst in verhöhnenden Druckgraphiken wieder, denn auch Fehlverhalten, das nicht den gesellschaftlichen Normen entsprach, wurde in Karikaturen, die auch in der Presse erscheinen konnten, verurteilt und angeprangert; besonders Frauen, deren Verhalten nicht den Vorschriften entsprach, erfuhren die härteste Kritik. Donald erwähnt, dass die Bildnisse angesehener, prominenter Prostituerter, die von Reynolds und seinem Kollegen und Rivalen Gainsborough angefertigt wurden, die beide vor allem die Damen der hohen, angesehen englischen Gesellschaft malten, nicht selten als moralisierende Seitenhiebe dienten.<sup>243</sup>

„Das Rollenporträt“, so fasst Tasch zusammen, „verliert seine Exklusivität auf zwei Ebenen: Zum einen durch die Aneignung seiner Bildsprache durch weitere, auch bürgerliche Auftraggeberschaften; zum anderen durch die größere Öffentlichkeit und damit Kritikanfälligkeit der Bildnisse wie der Porträtierten.“<sup>244</sup>

### 5.2.2. La belle Assemblée

Als Beispiel für die Kritik am Rollenportrait in der Form der Karikatur sei an dieser Stelle Gillrays Radierung „La belle Assemblée“ (Abb. 28) herangezogen.

Der Künstler fertigte das Werk im Mai 1787; es zeigt seine „Lieblingsfeindinnen der guten Gesellschaft“ Englands. Die Bildunterschrift, ein Zitat Miltons, ist als höhnische Bemerkung gegen die „Feindinnen“ zu verstehen: „Here, love his golden shafts employs, here lights/His constant lamp; and waves his purple wings;/Reigns here and revels.“<sup>245</sup> Das Bildthema ist die Darbringung eines Liebesopfers am Altar der drei Grazien. Vier modisch gekleidete Frauen, die jedoch das genaue Gegenteil des Schönheitsideals ihrer Zeit verkörpern, schreiten zu einem Altar, an dem sie ihr Opfer darbringen wollen.

Den Schluss der Prozession bildet Lady Mount Edgecombe, die ein Paar weißer Tauben in den Händen vor sich herträgt. Einzig und allein an diesem beigefügten Attribut lässt sich erkennen, dass sie die Rolle der Venus verkörpert. An der Erscheinung der Frau lässt sonst nichts darauf schließen, dass es sich um die Liebesgöttin handelt; weder an den harten, hageren Gesichtszügen, noch an der buckligen Haltung.

Vor Lady Mount Edgecombe gehen nebeneinander Lady Archer und, von ihr weitgehend verdeckt, Miss Jeffries. Lady Archer, bekannt für ihre spitze, scharfe Zunge und Eloquenz sowie

---

243 Donald 1986, S. 356.

244 Tasch 1999, S. 103.

245 Zitiert nach ebenda, S. 104.

durch ihre Leidenschaft für die Jagd, trägt Reitbekleidung und in ihrer rechten Hand die dazugehörige Peitsche. In der anderen Hand hält sie eine Blumengirlande, an der ein Lamm angeleint ist, das sie zu ihrer rechten Seite neben sich herführt. Ihre Beifügungen – Lamm und Blumenleine – charakterisieren sie als Schäferin. Laut Tasch weist das Reitkostüm einerseits auf ihre Jagdleidenschaft hin, andererseits darf es in Verbindung mit dem Lamm als Attribut zu der populären Schäferinnenverkleidung gedeutet werden.<sup>246</sup> Miss Jefferies, die einen mit Blumen gefüllten Korb vor sich her trägt, kann ebenfalls eine pastorale Rolle zugeschrieben werden. Hill weist darauf hin, dass sie die einzige von den Dargestellten ist, die Gillray ausschließlich in dieser Radierung abbildete.<sup>247</sup> Auch hier ordnet der Künstler ihre Gestalt im Hintergrund seiner Komposition an, wahrscheinlich bot sie nicht genug Stoff und Angriffsfläche, um sie detailreicher und öfter zu karikieren.

Angeführt wird der Opferzug von Hon. Mrs. Hobart, die besonders ausladend im Mittelpunkt des Bildes dargestellt ist. Mit der linken Hand leert sie ein Weihrauchschälchen in die Glut auf dem Altar, was erkennen lässt, dass sie die Hauptrolle, die der Zelebrantin des Opfers, in der Handlung zukommt. Auch sie hat, wie Lady Archer ihre Reitpeitsche, einen Gegenstand bei sich, der etwas über ihre Interessen aussagt: in ihrer Rechten hält sie ein Buch, das eine Anspielung auf ihr Faible für Amateurtheater sein mag.

Auf der anderen Seite des Altars steht eine fünfte Frau, Lady Johnston, welche die Opferzeremonie auf ihrer Leier begleitet. Auch in der Realität liebte Johnston die Musik und musizierte gern, wenngleich die Ergebnisse zu wünschen übrig ließen. Gillray stellt sie hier zum zweiten Mal als Hl. Cäcilia dar. Bereits fünf Jahre zuvor, 1782, war sie in einer Karikatur, die sich über den 1700 entwickelten neuen Rollentypus lustig machte, in dieser Rolle erschienen (Abb. 29).

In der linken oberen Bildecke ist im Hintergrund ein Hügel zu erkennen, auf dessen Gipfel der Gott Apollon, von einer Strahlengloriole umgeben, thront. Seine Figur ist nicht das einzige Detail, das aus der klassischen Mythologie entlehnt ist; Gillray hat zudem ein Relief, das die drei Grazien zeigt, über dem Opferaltar platziert, damit klar ersichtlich wird, wem die bereits alternde, nicht mehr besonders ansehnliche Damengesellschaft ihr Liebesopfer darbringt.

Gillray unterhielt die kennerschaftlichen, zeitgenössischen Betrachter in seiner Karikatur mit mehreren künstlerischen Mitteln nämlich durch Kontrastsetzungen, durch die Attribute, die er seinen Modellen beifügt, und durch die Zuteilung der Rollen. Ein Kontrast in der Darstellung besteht besonders zwischen den älteren Damen im Vordergrund und den jugendlichen Figuren der drei Grazien und Apollons im Hintergrund. Auch was die Beifügung von Attributen angeht, arbeitet

---

246 Tasch 1999, S. 104.

247 Hill 1976, S. 170.

der Künstler mit Kontrasten. So gibt er einerseits Lady Mount Edgecombe, deren Gesicht eindeutig am verhärmtesten ist, die Tauben als Attribut der lebensfrohen Liebesgöttin Venus bei; andererseits verweist er aber durch gewisse Gegenstände auf Charaktereigenschaften und Vorlieben der Damen (z.B. Lady Archer mit Peitsche). Auch die Zuteilung der Rollen konnte die eingeweihten Zeitgenossen unterhalten. Dienten die mythologischen, heilsgeschichtlichen und pastoralen Rollen zur Idealisierung der im Bildnis Dargestellten, so stellt Gillray bei der Vergabe der Rollen in der Radierung manche Modelle ironisierend bloß (z.B. die unmusikalische Lady Johnston als Hl. Cäcilia).

*„Busch hat von einer veränderten Funktion der allegorischen Einkleidung gesprochen, die nun nicht mehr 'der Aufhebung des Individuellen im paradigmatisch Typischen'<sup>248</sup> diene und damit seiner Überführung auf die Ebene des Ideal-Zeitlosen. An die Stelle der Idealisierung tritt die Offenlegung der individuellen Moral und das Scheitern des Individuums am Tugendkanon.“<sup>249</sup> Im Typus des Rollenbildnisses wie auch in der Karikatur büßt die Allegorisierung ihr Vermögen, die Modelle moralisch aufzuwerten, ein und dient nur mehr zur einfachen Andeutung.<sup>250</sup>*

---

248 Zitiert nach Tasch 1999, S. 105.

249 Tasch 1999, S. 105.

250 Busch 1989, S. 134.

## 6. Sir Godfrey Kneller – Der Niedergang des Rollenportraits

Sir Godfrey Kneller (1646-1723) wurde in den Niederlanden von Rembrandt und Bol ausgebildet. Nach seiner Ausbildung in Amsterdam ging der junge Maler nach Italien, wo er sich vorwiegend an Carlo Maratti orientierte. Mit ungefähr 30 Jahren kam Kneller nach England und blieb dort bis zu seinem Tod.

Der Maler arbeitete, aufgrund der sich öfters ändernden politischen Lage im Land, wahrscheinlich unter mehr Herrschern als irgendeiner seiner Vorgänger oder Nachfolger. Zu Beginn seiner Karriere portraitierte er Charles II. (1630-1685) und James II. (1633-1701), die beiden Stuartbrüder, während der „Glorious Revolution“ malte er unter der Herrschaft von König James II. dessen Tochter Mary II. (1662-1694), die ihn adelte, und ihren Mann William III. von Oranien (1650-1702) und später unter ihrer Schwester Anne (1665-1714), der Nachfolgerin des Königspaars. Georg I. (1660-1727) bestieg 1714, nach dem Tod von Königin Anne, als erster Monarch Hannovers den Thron und machte Kneller ein Jahr später zum Baron.<sup>251</sup>

Aber es war nicht König Charles II. oder ein Mitglied des Hofes oder ein adliger Kunstkenner, der Kneller nach London an den Hof bestellte. Vielmehr durch einen Bürgerlichen, nämlich John Banckes, kam Kneller anders als sein Vorgänger wahrscheinlich im Jahr 1675, also fünf Jahre vor dem Tod Lelys, nach England. Über John Banckes' Leben ist wenig bekannt; er war deutscher Kaufmann, holte Kneller aus Hamburg nach England und vermittelte ihm erste Kontakte zu James Vernon (1646-1727), dem Sekretär James Scotts, 1<sup>st</sup> Duke of Monmouth (1649-1685). Über diesen Auftraggeber wurde auch der Monarch auf den Maler aufmerksam. Dieser Umstand zeigt, dass die Kunstförderung nicht mehr ausschließlich von aristokratischen Kunstliebhabern und Kunstkennern betrieben wurde, sondern auch Personen des bürgerlichen Standes als Kunstmäzene fungierten.<sup>252</sup>

Vertue weist in seinen Note Books darauf hin, dass die individuelle Ähnlichkeit in den Darstellungen Knellers mit den Modellen besonders auffallend war, was ihn zu einem starken Rivalen des „Principal Painter“ machte, sodass „*most noble men and Ladies would have their Pictures done by him*“.<sup>253</sup> Nach dem Tod von Lelys Nachfolger Antonio Verrio (ca. 1639-1707) teilten sich Kneller und John Riley (1646-1691) ab 1688 den Posten des „chief and principal painter“. Doch auch Riley starb drei Jahre nach Amtsantritt, und von da an bekleidete Kneller das Amt alleine.

---

251 Zu den politischen Entwicklungen vgl. Speck 1988, bes. S. 49.

252 Zu den Verlagerungen des Schwerpunktes der Kunstförderung in England vgl. Pears 1988.

253 Vertue, Note Books Bd. I. S. 28. - Zur Wiedergabe der individuellen Ähnlichkeit vgl. Vertue, Note Books Bd. II., S. 119-123.

Kneller war durch seine neuen Bildideen, die er in seinen Portraits umsetzte und mit Hilfe von Druckgraphiken verbreitete, sehr erfolgreich; sicherlich kam ihm aber auch zugute, dass er sich besonders im Gegensatz zu Lely gegen wenige Konkurrenten durchsetzen musste. Zwei seiner größten Rivalen der 1680er Jahre, John Riley und Michael Wright, verstarben am Beginn der 1690er Jahre. Auch Willem Wissing (1656-1687)<sup>254</sup>, der 1685 von James II. in die Niederlande gesandt wurde, um dort die Tochter und den Schwiegersohn des Königs zu malen, verstarb nur zwei Jahre später und kehrte nicht mehr an den englischen Hof zurück. 1689 kam Michael Dahl (1659-1743) nach London, doch auch er konnte Knellers Erfolg nicht brechen.<sup>255</sup>

### **6.1. „Hampton Court Beauties“**

In den Jahren 1690-91 gab Königin Mary II., wie schon ihre Mutter ca. 30 Jahre zuvor, bei ihrem Hofmaler eine Portraitserie in Auftrag, die ihre Hofdamen zeigen sollte. In acht ganzfigurigen Bildnissen malte Kneller die folgenden weiblichen Mitglieder des königlichen Hofes:

- Isabella Bennett, Duchess of Grafton (1677-1713)
- Margaret Cecil, Countess of Ranelagh (1672-1727)
- Carey Fraser, Countess of Petersborough (1658-1709)
- Frances Withmore, Lady Middleton (1666-1694)
- Mary Scorpe, später Mrs Pitt (1676-?)
- Diana de Vere, Duchess of St. Albans (1679-1742)
- Lady Mary Bentinck, Countess of Essex (?-1742)
- Mary Compton, Countess of Dorset (1669-1691).

Anhand ausgewählter Beispiele der Serie werde ich veranschaulichen, dass die Ikonographie der Bilder durch Kneller weitere Reduktionen erfuhr und sich von den ursprünglichen „Grundtypen“, die Van Dyck festgelegt hatte, noch weiter entfernte als Lelys Serie. Die „Hampton Court Beauties“ sind keine Rollenportraits im klassischen Sinn mehr.

Vorbild für die Serie waren sicher Lelys „Windsor Beauties“, doch ist es wahrscheinlich, dass Kneller die um dreißig Jahre früher entstandenen Arbeiten übertreffen wollte. Die formalen und motivischen Unterschiede, die die beiden Portraitserien aufweisen, bestätigen diese Annahme.

Mit dem Auftrag zu den „Hampton Court Beauties“ betätigte sich Mary II. ebenso wie ihre

---

254 Collins Baker 1912, Bd. II. S. 14-19 - Whinney/Millar 1957, S. 177f. - Waterhouse 1978, S.11f. - Waterhouse 1988, S.294f.

255 Collins Baker 1912, Bd. II. S. 95-104 - Whinney/ Millar 1957, S. 198ff. - Waterhouse 1978, S. 145ff. - Stewart 1983,S. 50f., 75f. - Waterhouse 1988, S.67.

Mutter als Mäzenin und Förderin der Kunst<sup>256</sup> und gab dem „principal painter“ die Möglichkeit, neue Merkmale der weiblichen Schönheit der 1690er Jahre in den acht Portraits ihrer Bediensteten darzustellen. Die Gemälde waren für die Water Gallery bestimmt, die ab dem Jahr 1689 zu einer „maison de plaisance“ für die Königin umgestaltet wurde. Schon 1700, nur sechs Jahre nach dem Tod Marys, veranlasste ihr Ehemann den Abriss des Baus.<sup>257</sup> Das Gebäude und dessen Einrichtung wurden nach dem Geschmack der Königin gestaltet, „with a set of lodgings, for her private retreat only“<sup>258</sup>. Folglich spiegelt die Portraitreihe auch den persönlichen Geschmack Marys II. wider. Alle für die Serie ausgewählten Frauen hatten eine wichtige Funktion im Hofstaat der Königin, die nicht nur die Gemahlin des Herrschers, sondern auch Mitregentin des Landes war.

Millar geht davon aus, dass das Gemälde der Isabella Bennet (Abb.30) das erste war, das Kneller noch vor Beginn der Serie malte, und dass die Auftraggeberin erst durch dieses Werk auf die Idee zu einer Serie gebracht wurde.<sup>259</sup> Diese Vermutung ist berechtigt, da das Bild nachträglich an das ganzfigurige, schmale Hochformat der anderen Frauenbildnisse angepasst wurde.<sup>260</sup>

Die Portraits strahlen durch ihr Format eine gewisse Distanziertheit aus. Einige der Frauen stehen auf einer Stufe und wirken dadurch erhöht, in manchen Gemälden ist einfach ein Stück des Bodens zu sehen. Neben dem nahezu einheitlichen Format der Bilder ist auch die Hintergrundgestaltung eine ähnliche und unterstreicht die Formalität: die landschaftlichen Darstellungen im Hintergrund werden weniger, die Architekturelemente nehmen zu.

In Knellers Serie werden nur noch zwei der vier Grundtypen des Rollenportraits verwendet: das mythologische und das pastorale; das allegorische Rollenportrait, das schon in der Reihe der „Windsor Beauties“ nicht mehr zu sehen war, und heilsgeschichtliche Kostümierungen der Modelle<sup>261</sup> werden ausgespart.

### **6.1.1. Mary Compton, Countess of Dorset – mythologische Beauty**

Mary Compton, Countess of Dorset (Abb.31) war „Lady of Bedchamber“ und somit Mitglied des Haushaltes der Königin. Sie hatte ihr Amt bis zum Tod, im Alter von nur 22 Jahren, inne. 1685 heiratete sie Charles Sackville, Earl of Dorset.<sup>262</sup>

256 Vgl. Hamilton-Phillips 1989, S. 246, 250 - Schwoerer 1989, S 219, 223.

257 Zur Water Gallery (auch Themse Gallery) vgl. Downes 1966, S. 40f.; Colvin 1976, Bd. V, S. 157., Stewart 1974, S.14f.; Stewart 1983, S. 44.

258 Colvin 1976, Bd. V. S. 157.

259 Millar 1963, S. 146f.

260 Auch die Bildnisse der Mary Bentinck, Contess of Essex und der Diana de Vere, Duchess of St. Albans. Sie sind viel schmaler als die restlichen Gemälde der Serie: (233x111,8 cm) und (233,7x114,9 cm). Dies spricht dafür, dass die Serie extra für die Ausstattung der Water Gallery angefertigt worden ist. Die beiden Gemälde wurden vermutlich an die Eingangsseite angepasst. - Vgl. dazu Millar 1963, S. 147.

261 Vermutlich wurde dieser Typ von Kneller nicht mehr verwendet, da seine Auftraggeberin protestantisch war. Mit dem Regierungsantritt König Williams III. rückte die Stellung des Katholizismus noch weiter in den Hintergrund.

262 Seine erste Frau, Mary Bagot, Countess of Falthmouth and Dorset ist, wie bereits erwähnt, als Schäferin in der

Die Countess steht an einen Sockel gelehnt, dahinter sind weitere Architekturelemente zu erkennen, in der rechten Bildhälfte ist ein Teil einer Landschaft abgebildet. Die Frau trägt ein mittelbraunes Kleid, unter dem an mehreren Stellen das Unterhemd zum Vorschein kommt. Umfängen wird sie von einem dunkelblauen Umhang mit Hermelinbesatz. Dieser liegt unter ihrem rechten Arm, den sie auf den Sockel neben sich gelegt hat.

Der Sockel ist mit einem Relief verziert, das für die Deutung der dargestellten Rolle von größter Wichtigkeit ist. An der Dargestellten selbst weist kein Attribut und kein Kleidungsstück auf einen der Rollentypen. Auf dem Relief hingegen ist eine weibliche Figur mit einem Füllhorn fragmentarisch zu erkennen. Um welche mythologische Figur es sich handelt, kann aufgrund der Ungenauigkeit nicht festgemacht werden. Stewart vermutet, es könne Ceres gemeint sein. Er spricht auch Mrs. Middleton aus der Serie der „Windsor Beauties“, die eigentlich als Pomona interpretiert wurde, diese Rolle zu.<sup>263</sup> Aber nicht nur Ceres und Pomona kommen als mögliche Rollen in Frage. Das Füllhorn, das die Figur in Händen hält, ist auch als Attribut der Abundantia, der Copia, der Fortuna oder der Felicitas zu deuten.<sup>264</sup> Doch die Menge an Früchten und Blumen, mit der das Horn angefüllt ist, lässt eher auf eine der beiden erstgenannten Rollen schließen.

Auch im Bildnis der Carey Fraser, Countess of Petersborough, (Abb.32) ist die mythologische Rolle nur angedeutet und steht nicht mehr im Mittelpunkt des Werkes. Auf die darstellende Rolle wird lediglich in der Statue, die klar als Minerva zu deuten ist und neben dem Modell im Hintergrund steht, verwiesen. Während Lely Barbara Villiers noch mit Kostümierung und Attributen ausstattet, um sie als mythologische Figur kenntlich zu machen, verbindet hier nur mehr der Zeigegestus der Countess Rolle und Modell miteinander.

#### **6.1.2. Frances Whitmore, Lady Middleton – pastorale Beauty**

Auch in der Serie der „Hampton Court Beauties“ überwiegen die pastoralen Darstellungen. Kneller setzt die von Van Dyck eingeführte und von Lely etablierte Tradition fort und orientiert sich an den Arbeiten seiner Vorgänger. Doch auch hier reduziert er die Ikonographie, wenn auch nicht ganz so stark wie in seinen mythologischen Bildnissen.

Das Portrait der Frances Whitmore, Lady Middleton, (Abb.33) ist das traditionellste aus der Gruppe der pastoralen Bildnisse der „Hampton Court Beauties“. Frances Whitmore war die Tochter Sir Thomas Whitmores und seiner Frau Frances Brooke, die in der Serie der „Windsor Beauties“ ebenfalls in pastoraler Kostümierung zu sehen ist. 1686 heiratete sie Sir Richard Middleton, 3<sup>rd</sup> Baronet (1655-1716). Auch aus seiner Familie stammte eines der Modelle Lelys: Jane Needham,

---

Serie der „Windsor Beauties“ dargestellt.

<sup>263</sup> Stewart 1974, S 11f.

<sup>264</sup> Vgl. dazu Preston 1997, S. 58. - Zu Felicitas vgl. S. 50 Abb.1

Mrs. Middleton, die Tante Sir Richards wurde von Lely als Pomona portraitiert (vgl. Abb.14).

Frances Whitmore steht in einer arkadischen Landschaft, rechts hinter ihr ist ein Felsen zu sehen, über den eine Draperie geworfen ist. In der linken Hälfte des Hintergrundes eröffnet sich die Landschaft. Die Dargestellte trägt ein orangerotes, schulterfreies Kleid, dessen Rock sie mit der linken Hand zusammenrafft. In ihrer Rechten hält sie einen Schäferstab, der die Identität ihrer Rolle verrät. Als zweites charakterisierendes Attribut stellte ihr Kneller ein Lamm zur Seite.

Das Bildnis der Lady Myddleton ist das einzige, in dem Kneller sein Modell mit zwei typischen Attributen einer pastoralen Rolle darstellt. Auch der landschaftliche Hintergrund verrät dem Betrachter, um welchen Rollentyp es sich handelt. Der breitkrempige Schäferinnenhut, den Van Dyck und Lely in ihren Bildern oft verwendeten, wurde hier weggelassen.

Vergleicht man jedoch das Portrait der Isabella Bennet, Duchess of Grafton, (Abb.30) mit dem der Lucy Percy, Countess of Carlisle<sup>265</sup>, das Van Dyck ungefähr 15 Jahre früher malte, so ist zu sehen, dass lediglich das Brunnenmotiv von Kneller übernommen wird.

### **6.1.3. Knellers „Hampton Court Beauties“ im Vergleich mit Lelys „Windsor Beauties“**

Sicher ist, dass Kneller die „Windsor Beauties“ Lelys zum Vorbild für seine eigene Serie machte, die Werke seines Vorgängers jedoch übertrumpfen und in einen bewussten Gegensatz zur Vorlage setzen wollte. Dies ist schon an der Darstellungsweise der Frauengestalten zu erkennen. Während Lelys Beauties dem Betrachter in besonders sinnlicher Weiblichkeit mit ausgeprägten Kurven und erotischem Blick gegenüberstehen, erscheinen die von Kneller dargestellten Frauen in vertikalisierten, statuarischer Eleganz mit starrem Blick.<sup>266</sup>

Auch das ganzfigurige, längliche Format, das der Maler für seine Gemälde wählte, trägt zu diesem Eindruck bei. Während Lelys eng gewähltes Format räumliche Nähe zwischen Betrachter und Darsteller herbeiführt, entsteht durch das hier verwendete eine gewisse Distanz. Kneller wurde durch die schmalen Hochformate von Lelys und auch Van Dycks ganzfigurigen Gemälden inspiriert. Dies trug zur Etablierung des Künstlers als Nachfolger der beiden Vorgänger bei.<sup>267</sup> Millar ist sich sicher, dass zum Beispiel das repräsentative Bildnis Jane Bickertons, Duchess of Norfolk, das Lely gegen Ende seines Lebens 1677 malte, als Vorbild diente.<sup>268</sup>

Die Haltung der dargestellten Frauen wird zum einen von antiken Skulpturen<sup>269</sup> beeinflusst, zum anderen vom Erscheinungsbild der Auftraggeberin selbst. Von Zeitgenossen wurde

---

265 Zu Van Dycks Lucy Percy, Countess of Carlisle, ca. 1637-40 vgl. Tasch 1999, S. 319, Abb. 41.

266 Den Blick Carey Frasers und Isabella Bennets führt Kneller sogar am Betrachter vorbei.

267 Vgl. dazu Stewart 1983, S. 44.

268 Whinney/Millar 1957, S. 196.

269 Hamilton 1965, S. 83, 103f., 245 f., 257.

sie als „(...) großgewachsen und von majestätischer Haltung einer 'air of greatness'“ charakterisiert, „(...) mit einem ovalen Gesicht und regelmäßigen Zügen.“<sup>270</sup> Um den würdevollen Eindruck der Dargestellten zu verstärken, wandelt sich in den Werken Knellers auch die Gestik. Fast alle Frauen weisen mit einer Hand auf die Objekte (Statue, Lamm, Brunnen, Vase), die verraten, um welchen Rollentyp es sich handelt, mit der anderen halten sie Röcke oder Draperien fest, die ihren Körper umgeben.<sup>271</sup>

Der wahrscheinlich wichtigste Unterschied, den es zwischen den beiden weiblichen Portraitserien hervorzuheben gilt, ist die weitergehende Reduktion der Ikonographie der Rollen in den Werken des neuen „principal painter“. Wie schon anhand der angeführten Beispiele zu sehen war, haben die meisten der dargestellten Frauen keinerlei Attribute mehr an oder bei sich, die auf ihre Rolle verweisen könnten. Diese wurden vor allem bei den mythologischen Darstellungen in Form eines beigefügten Reliefs sowie einer Statue ausgelagert. Auch die Interpretation des Arkadientopos weicht von den früher entstandenen Bildnissen ab. Im Portrait der Lady Middleton und der Duchess of Grafton sind zwar Attribute, die auf pastorale Rollen verweisen, zu sehen. Jedoch weist der am Betrachter vorbeigehende Blick der Letzteren darauf hin, dass Kneller auf die Transformierung zu einer bekannten Bildformel hinarbeitet. „Während vor allem die niederländischen pastoralen Portraits emphatisch die heiteren, lebenszugewandten Aspekte arkadischen Daseins betonen und diese Auffassung auch in Lelys 'Windsor Beauties' nur zu offensichtlich ist, scheint in Knellers Formulierung die melancholische Seite Arkadiens zu dominieren.“<sup>272</sup> Auch in Van Dycks Oeuvre sind melancholische pastorale Darstellungen, beispielsweise George Stuart, Lord D'Aubigny<sup>273</sup>, zu finden.

Durch die divergenten Bedeutungsinhalte der Schönheitsgalerien Lelys und Knellers wird der politische Umbruch infolge des Machtwechsels, zu dem es im Jahre 1688 kam, sichtbar.

## **6.2. Entstehung eines neuen Bildtypus – das empfindsame Portrait, „sensible woman“**

Das sich unter der Herrschaftszeit Williams III. von Oranien verändernde Weiblichkeitsideal ist in Knellers Werken deutlich zu erkennen. Seine Portraits entfernen sich immer weiter von der sinnlichen, erotischen Weise, in der Lely seine Modelle abbildet, und die Frauen werden in

---

270 Tasch 1999, S. 75. - Vgl. dazu Millar 1963, S. 122, Kat. Nr. 249 (Abb. 103). Das Werk wurde fälschlicherweise auch als Bildnis der Jane Kelleway gedeutet.

271 Die einzige Ausnahme ist Mary Compton, die nicht auf das Relief der mythologischen Figur neben sich deutet, sondern auf den Umhang, der sie umfließt.

272 Tasch 1999, S. 76. - Vgl. dazu Kettering 1983, S. 122., Stewart 1983, S. 44f.

273 Millar 1982, Kat. Nr. 61. - Hayes 1991, Kat. Nr. 5.

distanzierter, würdevoller Pose und Haltung dargestellt. Der neue Portrattypus der „sensible woman“, also das „empfindsame“ Portrait verzichtet darauf, die Modelle in der Rolle einer Heiligen, einer Göttin oder einer anderen Idealgestalt zu zeigen. In diesen Werken wird „eine Stimmung oder eine Disposition zur Trägerin der Rolle.“<sup>274</sup>

Es handelt sich also um eine eigenständige Form des Rollenportraits, wobei diese Werke eigentlich gar nicht mehr als Rollenportraits im herkömmlichen Sinn zu sehen sind. Was die Portraits mit den bis jetzt gezeigten verbindet, ist das Stützmotiv, also der in der Hand aufgestützte Kopf, der auch eines der wichtigsten Merkmale der büßenden Maria Magdalena ist, sowie der abgewandte, oftmals leicht sinnierende, melancholische Blick. Beides verwendete Kneller schon ansatzweise in seiner Serie der „Hampton Court Beauties“.

In dieser eigenständigen Variante des Rollenportraits treffen zwei ikonographische Traditionen aufeinander. Einerseits ist die Melancholiepose, wie sie im letzten Kapitel mehrfach erwähnt wurde, in den Darstellungen der Maria Magdalena zu finden. Andererseits gehört der Gestus laut der Temperamentenlehre zu den Melancholikern und ist besonders in männlichen Portraits (von Aposteln, Gelehrten, Künstlern, etc.) zu finden. Die Hauptthemen der „empfindsamen“ Frauenbildnisse sind Nachdenklichkeit und Versunkenheit. Hierfür wurde die Ikonographie männlicher Portraits übernommen, da auch die Themen männlich konnotiert waren.

### **6.2.1. Lucy Harrington, Countess of Bedford – frühe Adaption des Gelehrtenportraits**

Das Portrait, das wahrscheinlich Johann Priwitzer 1620 von Lucy Harrington, Countess of Bedford, (Abb.34) anfertigte, ist ein wichtiger Vorläufer der „sensible woman“. Die Countess ist ganzfigurig dargestellt. Ihr schwarzes Kleid mit den weißen Spitzen ist modisch und wird detailreich abgebildet. Das Interieur, in dem die Frau an einem Tisch sitzt, ist jedoch einfach gehalten. Von ihrer Freundschaft mit dem Dichter Ben Jonson ist bekannt, dass die beiden großes Interesse an Literatur miteinander verband. Jonson umschreibt sie in den folgenden Zeilen als „*brightness of our sphaere, who are/Life of the Muses day, their morning-starre*“.<sup>275</sup>

Da es für in der Öffentlichkeit geistig tätige Frauen, wie eben Lucy Harrington, noch keinerlei ikonographisches Konzept gab, musste der Maler sich an männlichen Portraits orientieren. Die Countess of Bedford wird in ihrem Studierzimmer dargestellt, auf dem Tisch neben ihr liegt ein Buch, und im Hintergrund ist ein Regal zu erkennen, in dem ebenfalls ein Buch steht. Tasch geht davon aus, dass als Vorlage für diese Räumlichkeiten das Studierzimmer des Hl. Hieronymus herangezogen wurde. In Domenico Ghirlandaios (1449-1494) Werk „Hieronymus im

<sup>274</sup> Tasch, S. 77. - Vgl. dazu Stewart 1983, S. 46.

<sup>275</sup> Johnson 1970, S. 60.

Studierzimmer/Gehäuse“ (1480) beispielsweise sitzt der Kirchenvater vor seinem Schreibpult und blickt nachdenklich aus dem Bild heraus. In der rechten Hand hält er ein Schreibwerkzeug, in die linke stützt sich sein Kopf – ein beschauliches Gelehrtenbild der Renaissance.<sup>276</sup> Die Übernahme dieses männlichen Bildthemas der in sich gekehrten Nachdenklichkeit und Melancholie ist es, was das Portrait der Lady Harrington zu einem wichtigen Vorreiter des von Kneller neu etablierten Portraittypus machte.

### 6.2.2. Der Endpunkt des Rollenportraits

Bis auf den Melancholiegestus werden in Werken dieses Portraittypus keinerlei Attribute oder andere ikonographische Zeichen mehr verwendet, die die Möglichkeit bieten, dem dargestellten Modell eine eindeutige Rolle zuzuordnen. Idealisiert werden die Abgebildeten ausschließlich durch Gesten, also ihre Körpersprache und die Führung ihrer Blicke: *„Die Hintergrundgestaltung einer idealisierten landschaftlichen Umgebung evoziert dabei zusätzlich eine Stimmung jenseits einer realistischen Darstellung.“*<sup>277</sup> Die Bildformel, die Kneller für seinen neuen Portraittypus gefunden hat, kommt dem zeitgenössischen Charakterimage der sitzenden, würdevoll-empfindsamen Frau gleich. Es ist daher von einem Endpunkt des Rollenbildnisses zu sprechen, da die klassische Bildsprache durch realistische Bildzeichen substituiert wird. Busch bezeichnet diese Portraits als „Charakterrollenportraits“. Der Idealismus der Bildnisse weise sich, dadurch aus, dass diese *„über die Wiedergabe der individuellen Züge hinaus Idealcharaktere darstellen.“*<sup>278</sup> Zwar wird der melancholische Gestus verwendet, doch durch das Aussparen der ikonographischen Beifügungen und Details wird er zu einer Körperhaltung, welche die Dargestellten lediglich besonnen und versunken wirken lässt.

### 6.2.3. Die Bildnisse der Annabella Dives, Lady Howard – Beispiele für Knellers neuen Portraittypus

Als Beispiele für den neuen Portraittypus Knellers seien an dieser Stelle die beiden Portraits der Annabella Dives, Lady Howard (?-1728), herangezogen, die jeweils eine bestimmte Form des Typus veranschaulichen.

Das erste von ihnen (Abb.35), eine wahrscheinlich 1697 entstandene ganzfigurige Darstellung, die Lady Howard an einen Felsen gelehnt zeigt, lässt die beiden Methoden, die Distanz zwischen Dargestellter und Betrachter aufzubauen, die Kneller schon in seiner Serie der „Hampton

---

276 Poeschl 2005, S. 244, Abb.

277 Tasch 1999, S. 78.

278 Busch 1986, S. 281.

Court Beauties“ angewendet hatte, Revue passieren (abgewandter Blick, geschlossene Silhouette). Das zweite Portrait (Abb.36) zeigt das Modell in einer Wiese am Ufer eines Baches lagernd. Den Kopf hat die Dame in die Hand gestützt. Im Bildhintergrund ist ein Teil einer Mauer und eine Landschaft auszunehmen. Der Melancholiegestus lässt vermuten, dass sich Kneller am Typus der liegenden Hl. Maria Magdalena, der im 17. Jhd aufkam, orientiert hat. Die Heilige wurde jedoch meist in einer Höhle oder wenigstens vor einer Felswand liegend dargestellt.<sup>279</sup>

Die Landschaftskulisse auf dem Bildnis deutet jedoch eher darauf hin, dass der Künstler ein Vorbild aus der Antike wählte, nämlich die Skulptur der „Schlafenden Ariadne“<sup>280</sup>, und dass Lady Howard die „Rolle“ einer ruhenden Nymphe zuzuschreiben ist. Pope erklärt, dass dieses Werk als erstes in der Geschichte des Rollenbildnisses in England direkten Bezug auf die Antike nimmt.

An diesem Beispiel ist gut zu erkennen, dass die melancholischen Details der Ikonographie ihre Vorbilder zwar in männlichen Darstellungen haben, jedoch von Kneller deutlich verändert wurden. Die Blicke sind keineswegs nur nachdenklich, vielmehr kommt zu der Versunkenheit, die in ihnen liegt, noch ein sanftes Lächeln hinzu, das verträumte Versonnenheit vermitteln soll.

### **6.3. Der Rückgang des Mätressenportraits**

Während der Schaffenszeit Lelys war das Mätressenportrait zu einem autonomen Portraittypus geworden. Die Frauen versuchten durch die Darstellung in den Rollen als Göttinnen oder sogar Heiligen ihren unsicheren Status in der Gunst ihres Königs zu sichern; es herrschte am Hof Charles' II. ein regelrechter Wettbewerb unter den königlichen Kurtisanen. Außerdem zeigen die Darstellungen das sinnliche Schönheitsideal, das sich nach der Restauration unter der Herrschaft der Stuart-Familie entwickelt hatte.

In Knellers Werken hingegen tauchen Rollenportraits königlicher Mätressen kaum auf. Im späten 17. Jhd. und frühen 18. Jhd. mangelte es vor allem an Modellen, die man in solchen Portraits abbilden hätte können. William III. und sein Hof vertraten eine äußerst puritanische Haltung - der Herrscher hatte kaum Geliebte.

#### **6.3.1. Elizabeth Villiers, Countess of Orkney, als Maria Magdalena**

Ein Beispiel für eines der raren Mätressenportraits Knellers ist eine Darstellung der

---

<sup>279</sup> Auch die Pestheilige Rosalia von Palermo wird meist in einer Felsengrotte oder -höhle dargestellt. Ihre Überreste wurden 1624 im Berg Monte Pellegrino nahe von Palermo gefunden. Die Heilige lebte, laut einer lateinischen Inschrift, im 12. Jhd. ein einsiedlerhaftes Leben in einer Höhle des Quisquina.- Vgl. dazu Giorgio 2003, S. 321.

<sup>280</sup> Zur „Schlafenden Ariadne“ vgl. Haskell/Penny 1981, S. 184-197, Nr. 24.

Elizabeth Villiers, Countess of Orkney, die sie in der Rolle der büßenden Maria Magdalena zeigt (Abb. 27). Sie wird Kneller zugeschrieben und entstand 1698. William III. führte mit der Countess of Orkney über viele Jahre hinweg eine Beziehung, die er 1695, im Jahr nach dem Ableben seiner Frau Mary II., beendete. Die Auftraggeberschaft und die Absicht, die hinter dem Auftrag stand, sind nicht geklärt; auch die Datierung liegt nach dem Zeitraum der Liebschaft des Königs. Die Countess war die Tochter Frances Villiers', die das Amt der Gouvernante der Kinder James' II. inne hatte. Folglich war ihre Tochter eine Spielkameradin der späteren Königin Mary II. Nach der Hochzeit Marys mit William III. trat Elizabeth Villiers die Stelle ihrer Hofdame in Den Haag an. Von 1680 – 1695 war sie die offizielle Geliebte des Königs.<sup>281</sup> Elizabeth Villiers ist dreiviertelfigurig vor einer angedeuteten Landschaft dargestellt. Sie hat bis auf die lange halboffene Frisur keinerlei Attribute beigefügt, die auf die verkörperte Rolle hindeuten würden. Lediglich die Haltung und der gesenkte, introspektive Blick, wie sich beide auch bei Knellers „empfindsamem“ Portraittypus finden, lassen eine Darstellung der reuigen Sünderin vermuten. Eine wichtige Vorlage für die Körperhaltung der Dargestellten war sicherlich Tizians halbfigurige Maria Magdalena (Abb.38) aus dem Jahr 1565, die Kneller im Zuge seiner Italienreise im Palazzo Barbarigo in Venedig gesehen haben muss.<sup>282</sup> Tizian wandelte den Gestus einer Venus pudica zweckdienlich ab. Die herabhängenden Haarsträhnen, die Maria Magdalena mit ihrer rechten Hand hält, verdecken schützend ihr freies Dekolleté. In der Linken hält sie eine Falte des schon heruntergerutschten, weißen Hemdes. In Knellers Portrait wird der adaptierte Gestus noch weiter verändert. Hier hält die Frau mit der rechten Hand ihre Haare vor ihre Brust, während der Ellenbogen durch die linke Hand gestützt wird. Die Haltungen beider Modelle schützen die Oberkörper vor den Blicken der Betrachter. Unterstützt wird dieser Eindruck im Werk Knellers auch durch den abwesenden, gesenkten Blick der Heiligen. Das Aussparen der religiösen, christlichen Inbrunst und des Zeigens der Reue deutet auch noch auf eine andere, profane Vorlage, nämlich auf Margarete Lemon<sup>283</sup>, die angebliche Geliebte Van Dycks, die er portraitierte. Für dieses Werk diente wiederum Tizians Maria Magdalena als Inspiration; auch ist eine gewisse Ähnlichkeit zum „Mädchen im Pelz“<sup>284</sup> zu erkennen. Tizian malte es 1535 und es gehörte zur Sammlung Charles' I. Das nicht fertiggestellte Werk Van Dycks erwarb der Herrscher aus dem Atelier Van Dycks, und zwar nach dessen Tod, und es befand sich während der Regierungszeit Williams III. im Kensington Palace, wo Kneller es sicherlich gesehen haben muss. *„Knellers Countess of Orkney steht damit am Ende einer Reihe künstlerischer Adaptionen, in der*

281 Zur Biographie Elizabeth Villiers' vgl. Schwoerer 1989, S. 217, 219., Carlton 1991, S. 90, 91.

282 Siebenhüner 1981, S. 28 (Abb. 37) erwähnt, dass das Gemälde im Testament (13. März 1600) Cristoforo Barbaginos angeführt ist, sich seit 1850 aber in der Sammlung in St. Petersburg befindet.

283 Vgl. Tasch 1999, S. 340, Abb. 62.

284 Das Gemälde gehörte damals zur Sammlung König Charles' I. und hängt heute im Kunsthistorischen Museum in Wien.

*Van Dycks Verehrung für Tizian und Knellers Verhältnis zu Van Dyck anhand von weiblichen Einzelfiguren durchgespielt werden.* <sup>285</sup>

Stellt man Knellers Portrait der Elizabeth Villiers Van Dycks „Margarete Lemon“ oder Lelys Barbara Villiers als Maria Magdalena (vgl. Abb.24) gegenüber, so wird einmal mehr ersichtlich, dass keinerlei Details zu finden sind, die das Modell erotisieren. Die Countess ist mit einem Hemd, das teilweise von einem faltenreichen Umhang verhüllt ist, bekleidet. Auch fehlt die am Beginn des 17. Jhdts. typische, reuige Inbrunst in ihrem Blick, der stattdessen in sich gekehrt anmutet. In diesem Rollenportrait verschwimmen die venezianischen Details der Vorlage Tizians mit jenen des für diese Zeit aktuellen „empfindsamen“ Portraittypus.

All das lässt die Annahme zu, das Bildnis solle darauf hinweisen, dass Elizabeth Villiers nach ihrer Liaison mit William III. ihre Vergangenheit hinter sich lassen wollte. Diese Vermutung wird auch durch Datierung und ungeklärte Auftraggeberschaft untermauert. In den folgenden Jahren unter den Regierungsperioden Georges I. und Georges II., deren ausgeprägtes Desinteresse an der bildenden Kunst bekannt ist, sind keinerlei Rollenbildnisse königlicher Geliebter angefertigt worden.

#### **6.4. Die „Schönheitsgalerie“ der Lady Elizabeth Cromwell und die neue Rolle der Hl. Cäcila**

Im Folgenden wird eine Frau im Mittelpunkt stehen, die, anders als Anne Hyde, Duchess of York, und ihre Tochter Königin Mary II., keine direkte Beziehung zum englischen Königshof hatte und trotzdem bei Kneller einige Werke in Auftrag gab: Lady Elizabeth Cromwell (1674-1709). Sie war Tochter und alleinige Erbin von Vere Essex Cromwell, dem Earl of Ardglass.<sup>286</sup> Vor ihrer Heirat mit Eduard Southwell im Jahre 1704 hatte sie genügend finanzielle Ressourcen, um dem Hofmaler 16 Aufträge zu erteilen, wie aus einer Rechnung hervorgeht.

In den Jahren 1701-1705 ließ Lady Cromwell eine Art „Schönheitsgalerie“ gestalten. Das Besondere an dieser unzusammenhängenden Bilderreihe ist, dass sie nicht nur von ihr in Auftrag gegeben wurde, sondern dass sie auch das einzige dargestellte Modell war.

Alle vier Grundtypen des Rollenportraits sind vertreten.<sup>287</sup> Elizabeth verkörpert in einem ganzfigurigen Bildnis die Rolle der Göttin Diana, wird als pastorale Frauengestalt neben einem Brunnen gezeigt sowie in einer allegorischen Gruppendarstellung, wahrscheinlich in Gesellschaft

---

285 Tasch 1999, S. 84.

286 Zu ihrer Biographie, über die sehr wenig bekannt ist, vgl. Stewart 1971, S. 56f.

287 Nur zwei Portraits sind ganzfigurig, was darauf hindeutet, dass die finanziellen Mittel, die Lady Cromwell zur Verfügung hatte, nicht grenzenlos waren.

ihrer Schwägerinnen.<sup>288</sup> Dreimal ließ sie sich als Heilige abbilden: in zwei Gemälden ist sie als Maria Magdalena zu sehen, das dritte Portrait zeigt sie in einer vollkommen neuen religiösen Rolle: jener der Hl. Cäcilia.

Zwischen den Portraits der Lady Elizabeth Cromwell und Knellers Serie der „Hampton Court Beauties“, die er ungefähr zehn Jahre früher fertigstellte, sind stilistische Parallelen zu erkennen; das Schönheitsideal hatte sich nicht verändert. Auch hier ist das Modell in den ganzfigurigen Werken mit überlanger Silhouette und leicht untersichtig dargestellt, sodass eine räumliche Distanz zum Betrachter suggeriert wird. Das Gesicht ist oval, die Gesichtszüge wirken zart und die Haare sind locker zusammengebunden.<sup>289</sup>

Bis auf das Portrait Elizabeths als Hl. Cäcilia (Abb.39) ist das Modell in durchwegs konventionellen, mythologischen, allegorischen, heilsgeschichtlichen und pastoralen Idealgestalten zu sehen. Mit der Darstellung des Modells als musizierende Heilige jedoch kündigt Kneller die Etablierung einer neuen Rolle zu Beginn des 18. Jhdts. an.

Kneller war nicht der Erste, der Frauen in Rollenportraits als Hl. Cäcilia darstellte. Sein Kollege und Rivale John Closterman<sup>290</sup> verwendete den neuen Heiligentypus bereits einige Jahre zuvor.

#### **6.4.1. Elizabeth Cromwell als Hl. Cäcilia – Entstehung eines neuen heilsgeschichtlichen Typus**

Lady Cromwell (Abb. 9) steht inmitten eines riesigen Wolkengebildes vor einer Orgel, auf der sie stehend spielt. Insgesamt sechs kleine Putti fungieren als Zuhörer. Fünf von ihnen sitzen in den Wolken und lauschen dem Spiel der Heiligen. Hinter den Pfeifen der Orgel lugt der Sechste hervor und blickt den Betrachter direkt an. Cäcilia wendet ihren Oberkörper vom Manual des Instrumentes ab, richtet ihre Augen gegen den Himmel und blickt auf einen der Putti, der auf einer Wolke in der linken oberen Bildhälfte sitzt. Hinter ihm öffnet sich das Wolkenmeer, und ein breiter Lichtstrahl fällt hinter Lady Cromwell auf ihr Instrument. Bekleidet ist sie mit einem weißen langärmligen Kleid, das von einem dunkleren Umhang umfangen wird, den sie über die linke Schulter geworfen hat.

Laut Stewart diente das lyrische Werk „Hymn to Harmony“, das der Dichter William

---

288 Stewart 1983, S. 65. Kat. Nr. 703, Abb. 63c.

289 Tasch 1999, S. 86.

290 John Closterman (1660-1711) war ein in Deutschland geborener Maler. 1679 ging er nach Paris und trat seine Ausbildung bei François de Troy an. 1681 kam er nach England, wo er zu Beginn seiner Laufbahn als Draperiemaler John Rileys tätig war. In den 1750er Jahren begann er, eine eigenständige Werkstatt einzurichten, in der er zu Beginn Auftraggeber der intellektuellen Londoner Mittelklasse bediente. Später, in der Mitte der 1690er Jahre, erweiterte sich seine Auftraggeberschaft auch auf Aristokraten.

Congreve<sup>291</sup> für den Gedenktag der Heiligen Cäcilia 1703, dem Entstehungsjahr des Portraits, verfasste, Kneller als Inspiration. Stewart belegt diese Annahme mit dem Eintrag „*A Cecilia for Mr. Congreve*“<sup>292</sup> auf der vom Künstler gelegten Rechnung. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um ein Geschenk an den Dichter.

Die heilige Cäcilia wird um 200 n. Chr. in Rom geboren, wo sie ca. 230 n. Chr. auch stirbt. Die Märtyrerin ist (erst seit dem 14. Jhd.)<sup>293</sup> Schutzheilige der Kirchenmusik, der Musiker, der Orgelbauer und Instrumentenmacher und der Sänger. Die wenigen Fakten, die über das Leben der Märtyrerin existieren, stammen aus Fragmenten der „*Legenda Aurea*“ und der rein legendären „*Passio Sanctae Caeciliae*“.

Laut der Legende schwor Cäcilia, nachdem ihr ein Engel erschienen war, Gott ihre ewige Treue und Jungfräulichkeit. Trotzdem wurde sie von ihren Eltern gegen ihren Willen mit Valerianus, einem jungen Heiden, vermählt; das Paar führte jedoch eine Josefsche. In der Hochzeitsnacht berichtete Cäcilia ihrem Ehemann von der Erscheinung eines Engels, der von nun an über ihren Körper wache. Nach seiner Bekehrung ließ sich Valerianus taufen und konnte den Engel ebenfalls sehen. Dieser überreichte dem Paar Blumenkränze. Als Valerianus mit seinem Bruder bei der Bestattung getöteter Christen gesehen wurde, ordnete der Stadtpräfekt die Hinrichtung beider junger Männer an, und sie wurden durch Enthauptung zu Märtyrern. Als Cäcilia sich weigerte, den heidnischen Göttern Opfer darzubringen, wollte man sie ebenfalls hinrichten. Sie wurde in kochendes Wasser getaucht, was allerdings keine Wunden hinterließ. Bei der sodann befohlenen Enthauptung schaffte es der Henker nicht, ihr den Kopf abzuschlagen. Cäcilia lebte schwer verwundet noch drei Tage und vermachte in dieser Zeit all ihren Besitz Bedürftigen.

Im 17. und 18. Jhd. wurde der Gedenktag der Heiligen aufwändig gefeiert. Es wurden Oden<sup>294</sup> komponiert und Laudes, wie jene William Congreves verfasst. Die Ikonographie in Werken, die die Heilige zeigen, bezieht sich erst seit dem 15. Jhd. auf die Musik. Ein Missverständnis der ersten Laudes-Antiphon („*cantantibus organis*“) ist für den Bezug zur Musik verantwortlich.<sup>295</sup>

Die Orgel, später auch Saiteninstrumente (Violine, Harfe, etc.) ist das wichtigste Attribut Cäcilias. Oft hat die Heilige auch den Blumenkranz bei sich, den der Engel ihr und ihrem Ehemann überreicht haben soll. Was in der traditionellen Ikonographie Cäcilias jedoch überhaupt nicht

---

291 William Congreve (1670-1729) war ein englischer Dramatiker und ein wichtiger Vertreter der „Restaurationskomödie“ (Restoration Comedy), einer populären Theaterstückgattung der Restauration. Unter anderem verfasste Congreve „*Love to Love*“ (1695) und „*The Way of World*“ (1700), beide „*comedies of manners*“. Die Nachfrage nach solchen intelligenten, sexuell aufgeladenen Stücken endete um 1700 jedoch relativ abrupt, was das Ende der erfolgreichen Karriere Congreves bedeutete.

292 Stewart 1983, S. 195.

293 Wimmer 1956, S. 143. - Meier 2010, S. 111.

294 Georg Friedrich Händel schrieb beispielsweise eine „*Ode for St. Cecilia's Day*“, die am 22. November 1739 im Royal Theatre, Lincoln's Inn Fields in London gespielt wurde.

295 Poeschl 2005, S. 226.

vorkommt, sind Gegenstände, die auf die Art ihres Martyriums oder ihre Hinrichtung hinweisen. Dies unterscheidet sie grundlegend von den übrigen heiligen Frauen (z.B. Hl. Katharina, Hl. Agnes, Hl. Maria Magdalena etc.). Viele Attribute (Marterwerkzeuge etc.) waren unvereinbar mit dem Portraittypus der „sensible woman“. Die Ikonographie, die Cäcilia durch ihre willkürlich übernommene Übersetzung zur musizierenden Heiligen gemacht hatte, ließ es zu, dass in den Rollenbildnissen das tugendhafte, keusche Weiblichkeitsideal mit dem bei Frauen beliebten Zeitvertreib des Musizierens kombiniert wurde.

Die Rolle der Hl. Cäcilia wurde, wie alle Heiligenverkleidungen, lange Zeit nicht mehr verwendet. Erst Joshua Reynolds wird in vereinzeltten Werken wieder mit diesem Typus arbeiten: zwei Modelle, beide erfolgreiche Sängerinnen, werden dabei die Rolle der Schutzpatronin der Musik verkörpern.

## 7. Sir Joshua Reynolds – Die neue Popularität des Rollenportraits in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts.

Im letzten Kapitel dieser Arbeit werden die Werke des Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds im Mittelpunkt stehen. Anhand der vorgestellten Bildnisse soll aufgezeigt werden, welche Traditionen bei der Wiederbelebung des ursprünglichen Rollenportraits in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. beibehalten wurden und wie Reynolds und seine Zeitgenossen durch Akzentverschiebungen und Abwandlungen der vier Grundtypen die Grenzen markant verschoben haben. Als Vergleichsbeispiele werden einige Arbeiten von Reynolds' größten teils bekannten, teils weniger bekannten englischen Konkurrenten dienen. [ F. Cotes (1726-1770), R. Cosway (1742-1821), J. Downman (1750-1805), T. Gainsborough (1727-1788), D. Gardner (1750), O. Humphery (1742-1810), A. Kaufmann (1741-1807), A. Ramsay (1713-1784), G. Romney (1734-1802), B. West (1738-1780)].

In der Auseinandersetzung mit Reynolds' Werken werde ich ausschließlich mythologische und allegorische Werke behandeln, da die Akzentverschiebungen, die der Maler in den Konzeptionen seiner Rollenpotraits vornimmt, an diesen Grundtypen am Besten zu erkennen sind. Der heilsgeschichtliche<sup>296</sup> und der klassische pastorale Typus<sup>297</sup> kommen in Reynolds' Oeuvre nur vereinzelt vor.

### 7.1. Discourses – Die jährlichen Reden des Akademiepräsidenten anlässlich der Preisverleihung und die darin enthaltenen theoretischen Aussagen zum Rollenportrait

Am 28. November 1768 richteten die Maler Chambers, Cotes, Moser und West die Bitte an George III., der Gründung einer königlichen Akademie zuzustimmen, die eine Vereinigung aller Künstler des Landes schaffen sollte. Sie forderten „*die Einrichtung einer gut organisierten Zeichenschule für junge Künstler und die Schaffung einer Jahresausstellung, zu welcher alle Künstler von anerkanntem Verdienste Zutritt haben sollten, um ihre Werke der öffentlichen Beurteilung vorzulegen und jenes Maass an Ruhm und Aneiferung zu erlangen, welches sie zu verdienen glaubten.*“<sup>298</sup> Noch im gleichen Jahr gab der König sein Einverständnis, sodass die

---

296 In der Rolle der Hl. Cäcilia stellt Reynolds beispielsweise nur die beiden Sängerinnen Sheridan und Billington dar.

297 In der Restauration war der Typus am Gipfel seiner Popularität angelangt, und viele Künstler stellten ihre Modelle in pastoralen Rollen dar. Reynolds hingegen verwendet ihn fast ausschließlich in seinen frühen Werken. Der Rückgang beziehungsweise die Abänderungen, die unter anderen auch Reynolds vornimmt, könnten laut Penny von der Kritik verursacht sein, die zu diesem Thema in der englischen Literatur besonders bei Samuel Johnson nachzulesen ist. - Vgl. dazu Penny 1986, S. 27.

298 Leisching 1893, S. XXXI.

Akademie gegründet werden konnte. In den nachfolgenden Jahren zwischen 1768 und 1792 hatte Reynolds das Amt des Akademiepräsidenten inne.<sup>299</sup>

Während seiner Laufbahn als Präsident verfasste Reynolds 12 Reden, Discourses, die er anlässlich der jährlichen Preisverleihungen der Akademie an deren Schüler richtete.<sup>300</sup> Er tat dies freiwillig und äußerte seine Beweggründe in seinem letzten Discourse wie folgt: *„Wenn Preise verteilt werden sollten, schien es nicht nur schicklich, sondern auch unumgänglich notwendig, dass der Präsident bei der Verteilung der Preise etwas sage. Und der Präsident wünscht zu seiner eigenen Ehre etwas mehr als bloße Worte des Lobes zu sagen, (...). Ich dachte daher, wenn ich dieses Lob durch einige lehrreiche Bemerkungen über die Kunst einleitete, würde ich den Künstlern, die wir mit der Krönung ihrer Verdienste belohnten, etwas bieten, was sie bei ihren künftigen Versuchen anfeuern und leiten könnte.“*<sup>301</sup>

Keine der Reden beschäftigt sich ausschließlich mit dem theoretischen Konzept des Rollenportraits. Anhand von verschiedenen Aussagen können die Gedanken, die die Grundlage zur Theorie des Rollenbildnisses bildeten, herausgelesen werden. So bringt Reynolds in seinem vierten Discourse, den er am 10. Dezember 1771 den Schülern der Akademie vortrug, eine neue Definition des Rollenportraits. *„Thus if a portrait-painter is desirous to raise and improve his subject, he has no other means than by approaching it to a general idea. He leaves out all the minute breaks and peculiarities in the face, and changes the dress from a temporary fashion to one more permanent, which has an annexed to it no ideas of meanness from its being familiar to us. (...) It is very difficult to ennoble the character of a countenance but at the expense of the likeness, which is what is most generally required by such as sit to the painter“*.<sup>302</sup> Hier empfiehlt Reynolds, der Portraitmaler solle sich nicht allzu genau mit Details aufhalten oder auseinandersetzen, sondern *„alle unbedeutenden Furchen und Eigentümlichkeiten im Gesicht“*<sup>303</sup> vernachlässigen und anstelle der modernen Kleidung zeitlose Verkleidungen für die Modelle wählen.

Mit der Mode in der Portraitmalerei und ganz allgemein mit der Frage, welche Funktion Kleidung und Mode in der bildenden Kunst haben, setzt sich der Präsident besonders sorgfältig in seiner siebenten Rede auseinander. Diese trug er genau fünf Jahre nach dem vierten Vortrag, am 10. Dezember 1776, anlässlich der Preisverleihung vor.

Die Zweckmäßigkeit antiker, klassischer Verkleidungen argumentiert Reynolds mit der Einfachheit, *„da sie aus wenig mehr als aus einem einzigen Stücke Draperie besteht, ohne alle jene*

---

299 Zu Reynolds' Amt als Präsident vgl. Leisching 1893, S. XXX.-XXXIX.

300 Insgesamt verfasste der Maler in seiner Amtszeit 14 Reden, da zu den 12 noch zwei hinzukommen: eine anlässlich der Gründung und eine anlässlich der Übersiedlung der Akademie.

301 Leisching 1893, S. XXXIX.

302 Reynolds 1997, S. 72.

303 Teil des Zitates aus Reynolds 1997, S. 72 ins Deutsche übersetzt von Leisching 1893, S. 58f.

*launenhaften, sonderbaren Formen, mit welchen alle anderen Kleider überladen sind.*“<sup>304</sup>

Der Maler schließt sich mit seiner Wahl der Kleidungsstücke an die englische Tradition an, die vor allem Van Dyck begründet hat: weiße, einfache, schmucklose, klassische Kleider. Nach Vorbildern, die Reynolds in antiken Statuen und dem klassischen undress findet, entwickelt er ein Kleid, das kaum durch Eigenschaften oder auffallende Details zu beschreiben ist.<sup>305</sup>

Wie die Modelle über die Verkleidungen dachten, die der Maler sie bei den gemeinsamen Sitzungen zur Anfertigung des Portraits anlegen ließ, ist nicht genau belegt, da leider wenige Aussagen oder Bemerkungen der Damen erhalten sind. Eine der wenigen Stellungnahmen ist die der Duchess of Rutland; noch viele Jahre, nachdem Reynolds sie in mehreren Sitzungen portraitiert hatte, erzählte sie immer wieder, dass der Maler sie elf unterschiedliche Kleider durchprobieren ließ, um sie dann in ihrem „bedgown“ abzubilden.<sup>306</sup> Anhand dieser Anekdote ist die Kluft zwischen dem künstlerischen Anspruch, den Reynolds an ihr Portrait stellte, und ihrem eigenen Geschmack sowie ihrem Selbstverständnis deutlich zu erkennen.<sup>307</sup>

Ein weiterer Discourse, der wesentliche Argumentationen Reynolds' zum Rollenportrait enthält, ist der fünfte, aus dem Jahr 1772. Hier definiert der Akademiepräsident den „historical style“, also den Schnittpunkt von Portrait und Historie, die Erhöhung des Typus des Rollenportraits durch eine größere Annäherung an den „grande style“<sup>308</sup> (Historienmalerei). „*When a portrait is painted in the Historical Style, as it is neither an exact minute representation of an individual, nor completely ideal, every circumstance ought to correspond to this mixture.*“<sup>309</sup> Reynolds arbeitet auf einen Portraittypus mit Ganzheitscharakter hin, der mit Portraits der Historienmalerei in Konkurrenz treten kann. Laut Busch ist dieses Bestreben auf Shaftesburys Aussagen zurückzuführen. In seinem Aufsatz „Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour“ (1709) aus der Essaysammlung „Characteristics“ ist zu lesen, dass „*die guten Künstler bewusst gegen die Natur arbeiten.*“<sup>310</sup> Nach Shaftesbury hassen die Künstler „*Winzigkeiten und fürchten Besonderheiten, die ihre Bilder und Charaktere kapriziös und phantastisch erscheinen lassen würden.*“<sup>311</sup>

---

304 Leisching 1893, S. 123.

305 Vgl. dazu Shawe-Taylor 1990, S. 157. - Der Autor vergleicht die Kostümierungen mit einer „blank page“, die darauf wartet beschrieben zu werden.

306 Leslie/Taylor 1865, Bd. I. S. 48.

307 Vgl. dazu Ribeiro 1984, S. 179f.

308 Busch 1993, S. 388 zufolge folgt Reynolds mit diesem Vorhaben den Ausführungen des Theoretikers Jonathan Richardson.

309 Reynolds 1997, S. 88.

310 Busch 1993, S. 389.

311 Zitiert nach Busch 1993, S. 389.

## 7.2. Reynolds' Transformation des mythologischen Rollenportraits und die neue Rollen der Göttinnen Hebe und Juno sowie der Personifikationen von Malerei und Zeichenkunst

In den mythologischen Portraits Reynolds' und seiner Zeitgenossen kam es, wie schon bei Lely, Kneller und Closterman, zu Modifikationen des von Van Dyck etablierten Grundtyps. Der Schwerpunkt wird auf andere Rollen gelegt, als sie im späten 17. Jhd. verwendet wurden, und auch die Frage nach der Rollenverteilung: welches Mitglied der Gesellschaft welche Rolle verkörpern sollte, fiel bedeutender ins Gewicht.<sup>312</sup>

So verliert beispielsweise in Reynolds' Schaffenszeit die Rolle Minervas, die im 17. Jhd. besonders in Frankreich vorwiegend von Töchtern des Königshauses verkörpert wurde und auch von den Künstlern in England gern verwendet worden war, erheblich an Bedeutung. Reynolds setzt diese mythologische Rolle lediglich in einem einzigen Bildnis um (Charlotte Hill, Countess Talbot, Minerva opfernd, 1781/82). Besonders zu beachten ist bei dieser Darstellung, dass die Countess nicht die Rolle der Göttin des Krieges, der Künste und Wissenschaften übernimmt, sondern als ihre Dienerin dargestellt wird, die ihr an einem Altar ein Opfer darbringt.<sup>313</sup> Minerva ist nur durch eine Statue im Bildhintergrund vertreten.

Laut Spence sei Minerva „*a beauty of the severer kind (...). It is that dignity, that becoming air; that firmness and composure; with such just features, and a certain sternness that has much more of the masculine than female in it.*“<sup>314</sup> Diese Charakterisierung eines zeitgenössischen Autors, der die Göttin als gestrenge, maskulin wirkende Persönlichkeit beschreibt, macht augenscheinlich, dass sich diese Rolle grundlegend vom Idealbild der Frau im 18. Jhd. unterscheidet.

### 7.2.1. Hebe, Göttin der ewigen Jugend

Eine besonders beliebte, oft dargestellte und neu etablierte Rolle des 18. Jhdts. ist die der Hebe, der Göttin der ewigen Jugend. Anders als Minerva entsprach sie mit Eigenschaften wie Jugend, Schönheit und Frohmut den Vorstellungen einer idealen Frauengestalt. Die Göttin, deren Name „Jugendblüte“ bedeutet, ist eine mythologische Figur, mit der besonders junge Mädchen aus gehobener Gesellschaft gut zu identifizieren waren, da sie der Überlieferung zufolge niemals unmoralisch oder anrühig gehandelt hat.<sup>315</sup> Hinzu kommt, dass Hebe in der griechischen Mythologie vor Ganymed das Amt der Mundschenkin an der olympischen Göttertafel innehat und daher in der Götter-Hierarchie eine untergeordnete Position einnimmt.<sup>316</sup> Somit kam die Innovation

---

312 Zur Angemessenheit der Rollen vgl. Busch 1989, S. 281ff.

313 Vgl. dazu 7.3.

314 Spence 1755, Buch II. S. 59.

315 Zur Entstehung des „Hebe-Trends“ vgl. Forster-Hahn 1975.

316 Harrauer/Hunger 2006, S. 188f.

bei den männlichen Auftraggebern als Rolle, die Töchter, Verlobte und Ehefrauen verkörpern sollten ausgezeichnet, an;<sup>317</sup> es entstand ein regelrechter „Hebe-Trend“<sup>318</sup>.

Außerdem schaffte es die neue mythologische Figur, allen Kriterien, die Reynolds von einem Portrait forderte, gerecht zu werden. Erstens sichert sie die Wahrung des decorums, also die Veranschaulichung und Sichtbarmachung der sozialen Stellung der Frau, und zweitens erfüllt sie den Anspruch auf Annäherung an die Historie.<sup>319</sup> Eine weitere Anforderung, die der Maler an eine gelungene Komposition eines Rollenportraits stellte: der Dargestellten soll viel Raum und Platz gelassen werden, sie soll nahezu allein zu sehen sein, um auf den Betrachter einen würdevollen Eindruck zu machen. Um das Modell als Mundschenkin der Götter zu definieren, reichen ein Wein- oder Nektarkrug oder eine Karaffe und der Adler (des Zeus).

Forster-Hahn geht davon aus, dass Reynolds, der die Figur der Göttin Hebe in den 1760er (Jane Pownall als Hebe, 1762), den 1770er (Mary Meyer als Hebe 1770/71)<sup>320</sup> und den 1780er (Sophia Musters als Hebe, 1785) Jahren portraitierte, diesen neuen mythologischen Verkleidungstypus im ganzfigurigen Rollenportrait einführte. Als Vorbilder dienten ihm zum einen die Bildnisse Jean-Marc Nattiers (1685-1766), in denen er seine Modelle in der Rolle der Götter-Mundschenkin zeigte, zum anderen trugen die englischen Kolonien in Rom zu dem Vermittlungsprozess bei.<sup>321</sup> Weiters wurde, so Forster-Hahn, das Historienthema „Hebe mit Zeusadler“ erstmals von Angelika Kaufmann in einem halbfigurigen Bildnis umgesetzt. Kaufmanns Vorbild war eine nicht-portraithafte Darstellung der Göttin, die Gavin Hamilton in den späten 1760er Jahren anfertigte.<sup>322</sup> Wahrscheinlich hatte die Künstlerin sie entweder in einer der Reproduktionen oder auf einer ihrer frühen Italienreisen<sup>323</sup> gesehen und adaptierte das Thema 1770 in einer Radierung, die sich in einigen Aspekten vom Vorbild Hamiltons unterscheidet.<sup>324</sup>

1766 bis 1781 fertigte Kaufmann mehrere Gemälde, deren Protagonistinnen die Rolle der Hebe verkörperten, und schuf für das Bildnis, das sie aus Anlass der Verlobung Lady Elizabeth Berkleys mit William Carven, 6<sup>th</sup> Baron Carven, malte, eine Bildkonzeption, die sich von Hamiltons Version des Themas komplett unterschied. Da dieses Portrait anlässlich der bevorstehenden

---

317 Vgl. dazu auch Penny 1986, S. 251.

318 Vgl. auch Aghion 2000, S. 134f. mit Hinweis auf Reynolds.

319 Proncho 1990, S. 80.

320 Das Portrait der Mary Elizabeth Meyer (1766-1848), der Tochter des Miniaturisten Jeremiah Meyer, ist eines der raren mythologischen Rollenbildnisse, das ein Kind zeigt. Doch gerade die Rolle der Hebe war für junge Mädchen eine sehr beliebte. - Vgl. dazu Wien 2009, S. 118-125.

321 Forster-Hahn 1975, S. 371. - Vgl. dazu Rosenblum 1986, S. 50 (Abb. 34). Er nennt als mögliche Inspiration für Reynolds, Nattiers Duchess de Chaulnes als Hebe.

322 Vgl. dazu Forster-Hahn 1975, Abb. 42 – Hamilton verbreitete sein Werk einerseits durch selbst angefertigte Reproduktionen, andererseits auch durch Kopien Domenico Cuengos. (Abb. 43).

323 Kaufmann reiste von Jänner bis Juli 1763 und von April bis Juni 1765 nach Rom.

324 Vgl. dazu Tasch S. 125. - Kaufmann nimmt zwar den Altar Hamiltons in ihre Konzeption auf, doch verändert sie die Relation von Dargestellter und Attribut (Adler). Durch die Verkleinerung des Tieres wird er zu einer dekorativen Requisite und verliert den Status eines ebenbürtigen Akteurs, den er in der Vorlage hatte.

Hochzeit der Dargestellten entstand, setzte Kaufmann Lady Berkley ganz besonders in den Mittelpunkt des Werkes; eine „Personalisierung“<sup>325</sup>. Der Adler wird nun ganz ausgespart und die Rolle der Göttin ist nur noch am „Einschenkmotiv“ zu erkennen.<sup>326</sup> Tasch spricht von einer „Domestizierung des Vorbildes“.<sup>327</sup> „Offensichtlich war es notwendig, die Bildformel für die Anforderungen des Gesellschaftsportraits zu modifizieren, womit eine Konventionalisierung und Verharmlosung des Themas einherging.“<sup>328</sup>

Reynolds etablierte mit seinen drei bereits erwähnten, ganzfigurigen Darstellungen eine Form des Themas, die sich bis auf einige Gemeinsamkeiten grundlegend von den Bildschöpfungen seiner Vorgänger unterschied; „eine variable Bildformel, die es gestattet, ihre Modelle zu idealisieren (...) und sie im Darbringen des Trankopfers in einer anmutigen Tätigkeit zu zeigen (...).“<sup>329</sup>

Ein Beispiel für eine dieser Darstellungen der Göttin Hebe ist das Portrait, das Sophia Musters (?-1819) als Hebe (Abb.40) zeigt. Sie steht inmitten eines dichten Wolkengebildes. Wie viele Modelle, die diese Rolle verkörpern, trägt sie das Haar locker zusammengefasst, und wie in den meisten Darstellungen ist ihr Kleid und ihr Schal aus einem leichten, fließenden pastellrosafarbenen Stoff, der sie durch den „olympischen“ Wind umweht. In ihrer rechten Hand hält sie eine Karaffe, aus der sie Nektar in eine Schale fließen lässt, die in ihrer Linken zu erkennen ist. Aus der Schale füttert sie den Zeusadler.

Obwohl sie gerade im Begriff ist, diese Tätigkeit zu verrichten, blickt sie dem Betrachter direkt entgegen. Shawe-Taylor und Tasch weisen auf die „komplizenhafte“ Verbindung zwischen Protagonistin und Bildbetrachter hin.<sup>330</sup> Die Abbildung wirkt wesentlich szenischer als in früher entstandenen Hebe-Bildnissen. Zieht man Reynolds' Werk „Jane Pownall als Hebe“ (Abb.41) zum Vergleich heran, so sind die Unterschiede zu erkennen, die die stärkere szenische Relation von Dargestellter und Beifügungen im Portrait der Sophie Musters ausmachen: Reynolds wählt für die Protagonistin eine statuarische, steife Pose. Zwar blickt auch sie dem Betrachter entgegen, doch streckt sie ihr Nektargefäß gegen die Wolken ins Leere, denn auf die Assistenzfigur des Adlers wurde verzichtet.

Die Popularität der Rolle, besonders während der 1770er Jahre, ist vor allem daran zu erkennen, dass sich in den Oeuvres der meisten Zeitgenossen und Konkurrenten Reynolds' und Kaufmanns Darstellungen junger Frauen in der Verkleidung der Göttin finden lassen. Neben

---

325 Tasch 1999, S. 242 Anm. 95.

326 Ebenda. - Vgl. dazu Kraut 1989, S. 350.

327 Ebenda, S. 125.

328 Ebenda, S. 126.

329 Ebenda, S. 127.

330 Vgl. dazu Shawe-Taylor 1990, S. 169.

Frances Cotes und Richard Cosway sei auf die Hebe-Bildnisse Wests hingewiesen. Das Portrait der Mrs. Jonathan Worrell als Hebe, das 1775-78 entstand, orientiert sich an Hamilton.<sup>331</sup> Grizzel Dundas als Hebe, die West 1777 malte, spiegelt Reynolds' Form des Portraittypus wider.<sup>332</sup> George Romney gelang es mit seinem Hebe-Bildnis aus dem Jahr 1780, das Harriet Warren, Viscountess Bulkely (1759-1826), zeigt, sein Modell noch dramatischer in Szene zu setzen als Reynolds mit seinem Portrait der Sophie Musters.<sup>333</sup>

### 7.2.2. Juno, Göttin der Eheschließung und des Ehelebens

Die Rolle der Göttin Juno ist eine weniger einseitige, zwiespältigere als die der Göttin Hebe, die immer frohgemut mit ihren Mundschenkendiensten die Götter zufriedenstellt. Juno, die Ehefrau von Jupiter sowie Königin und auch Mutter der Götter, war Göttin und Schutzpatronin der Eheschließung, des Ehelebens und der Geburt. Auf eine Ambivalenz zwischen dem Bild der tugendhaften Göttermutter und der Charakterisierung Junos, die jedoch Homer oder Vergil lieferten, weist Spence hin. So heißt es bei den antiken Autoren, sie sei – wohl als häufiges Opfer der ehelichen Untreue des Göttervaters – höchst eifersüchtig und boshaft<sup>334</sup> und eine „befehlshaberische, hochmütige Ehefrau“.<sup>335</sup> Daher war die doppeldeutige mythologische Figur bei den Modellen nicht besonders beliebt.

Trotzdem verkörpern einige Frauen in den Rollenbildnissen des 18. Jhdts. die Juno. So zum Beispiel Lady Blake in Reynolds' Portrait „Lady Annabella Blake als Juno, den Gürtel der Schönheit von Venus empfangend“ (Abb.42). Es hat eine Szene aus dem XIV. Buch der „Ilias“ (153-353: Verführung des Zeus) zum Bildinhalt. Juno, Göttin der Eheschließung und des Ehelebens, nimmt von der Liebesgöttin Venus einen Zaubergürtel in Empfang, der die Frau, die ihn trägt, attraktiver und interessanter erscheinen lässt. Mit der Gürtelspende wollte sie Jupiter zuerst verführen, an sich binden und anschließend betrügen. Lady Annabella Blake, eine der beiden Protagonistinnen, steht, ähnlich wie die zeitgenössischen Modelle, die Hebe verkörpern, auf einer Wolkenbank. Sie ist in der Art einer römische Matrone gekleidet, die an die „Pudicitia“ erinnert, wie sie bei Spence zu sehen ist.<sup>336</sup> An ihrer rechten Seite steht ihr wichtigstes Attribut, der Pfau. Leicht erhöht auf einer weiteren Wolke lagert Venus, gleichfalls mit ihrem Tierattribut, einem weißen Taubenpaar. Unterhalb der Göttermutter öffnet sich das Wolkengebilde und lässt eine

---

331 Erffa/Staley 1986, Kat. Nr. 721.

332 Ebenda, Kat. Nr. 613.

333 Rump 1974, Bd I. S. 6; Bd. II. Abb. 14.

334 Vgl. Moormann/Uitterhoeve 2010, S. 322.

335 Spence 1755, S. 57.

336 Ebenda, S. 55, Tafel III., Wien 2009, S. 86, Tasch 1999, 243, Anm. 116.

Berglandschaft erkennen, die als Olymp, d. h. als Sitz der Götter gedeutet werden kann.<sup>337</sup> Während Reynolds sich bei der Bekleidung der Juno an Statuen römischer Matronen orientierte, ist Venus fast unbekleidet. Es wird genau jener Moment dargestellt, in dem Venus sich über den Rand ihrer Wolke beugt, um Juno den Gürtel zu überreichen.

Die gesamte Forschungsliteratur ist sich darüber einig, dass die Wahl der Bildszene eine zwiespältige war<sup>338</sup>: Es sei durchaus angemessen gewesen, junge, frisch verheiratete Frauen in der Rolle der Schutzpatronin der Ehe abzubilden, doch die ironische Szene, in der Juno von der Liebesgöttin ein Hilfsmittel erhalte, das ihre Verführungskünste unterstütze, rufe zugleich beim zeitgenössischen, humanistisch gebildeten Betrachter nicht selten eine Assoziation hervor, die kein gutes Licht auf Lady Blake werfe. Durch die Verführung und den Betrug habe Juno schließlich nur versucht, Jupiter vom Krieg und Kampf um die Stadt Troja abzulenken.<sup>339</sup> Wien weist darauf hin, es liege der Schluss nahe, Lady Annabella habe unterstützende Hilfsmittel bei der Eroberung und Verführung ihres Mannes benötigt.<sup>340</sup>

Leider sind keinerlei zeitgenössische Quellen bekannt, die Aufschluss über Motivwahl geben oder belegen könnten, dass die Szene der Gürtelspende dem Ruf Lady Blakes hätte schaden können.

Reynolds war mit dem Bruder Lady Blakes, Sir Henry Bunbury, einem Amateurkarikaturisten, gut befreundet. Falls er das Bild in Auftrag gegeben hatte<sup>341</sup>, ist es nicht unwahrscheinlich, dass er dem Maler kaum Grenzen in der Wahrung des decorums setzte.<sup>342</sup> Dass sich das Ehepaar 1778, also ungefähr 20 Jahre nach Fertigstellung des Bildes, per Parlamentsbeschluss scheiden ließ, ahnte damals noch keiner der Beteiligten.<sup>343</sup> Reynolds lässt also hier die Grenzen zwischen Realität und Ideal verschwimmen.

Im Gegensatz zu der Darstellung, die Lady Pownall als Hebe zeigt und die 1762, also nur wenige Jahre vor diesem Gemälde, entstanden ist, stellt Reynolds der Göttin eine zweite mythologische Figur (Venus) zur Seite, um zu verhindern, dass die Gesten seiner Protagonistin ins Nichts führen. Die Subordination, die die Rolle der Lady Blake damit erfährt, bedeutet eine weitere Vermischung der Realitätsebenen. Auch wird das Bildnis dadurch keinesfalls zu einem dem Modell schmeichelnden Kompliment, da durch die Unterordnung gewisse Spannungen entstehen.

---

337 Vgl. dazu Reynolds' Portrait „Jane Pownall als Hebe“, 1762.

338 Wind 1930/31, S. 216f.; Prochno 1990, S. 85f.; Tasch 1999, S. 129; Mannings 2000, S. 91f., Kat. Nr. 186.

339 Wind 1986, S. 43, Anm. 107. – Der Autor betrachtet das Motiv aus eine anderen Sicht: er macht den Ursprung der Gürtelspende in der christlichen Ikonographie fest.

340 Wien 2009, S. 87.

341 Vgl. dazu Wien 2009, S. 88f. - Gegen die Auftraggeberschaft des Bruders spricht, dass Lady Annellas Ehemann das Bildnis finanzierte. Allerdings hatte dieses bis ins 20. Jhd. die gleiche Provenienz wie das Portrait „Lady Sarah Bunbury den drei Grazien opfernd“, das 1762 Reynolds malte und das die Schwägerin des Karikaturisten zeigt.

342 Ebenda.

343 Wind 1986, S. 43.

Obwohl Reynolds eine zweite Figur in seine Darstellung aufnimmt, schafft er keine Verbindung zwischen der Göttermutter und der Liebesgöttin. Laut Tasch wird „*die Einheit des Bildes*“<sup>344</sup>, die durch die Handlung der dargestellten Szene versprochen scheint, nicht realisiert.

Ozias Humphry hingegen gelingt in seinem Portrait (Abb.43), das 1780, fast zwanzig Jahre nach der Entstehung von Reynolds' Arbeit, von Horace Wapole in Auftrag gegeben wurde und das seine Nichten Charlotte Maria und Anna Horatia Waldegrave als Juno und Venus zeigt, eine Verbindung zwischen den beiden Gottheiten. Doch hat weder das Portrait eine besondere Handlung noch sind den Dargestellten irgendwelche Attribute beigegeben. Die Portraitierten durchschreiten scheinbar ohne konkretes Ziel ein sie umgebendes Wolkengebilde. „*Ein solches Bildnis markiert sehr deutlich die Grenzen des Rollenportraits, in dem die rein ästhetische Funktion der idealisierenden Verkleidung die Bildnisse formal wie inhaltlich scheitern lässt. Die Waldegrave-Schwestern laufen buchstäblich ins Leere.*“<sup>345</sup>

### 7.2.3. Personifikationen der Malerei und Zeichenkunst

Als letzte Modifikation des klassischen mythologischen Rollenportraits ist der Verkleidungstypus der Personifikationen der Malerei und Zeichenkunst zu betrachten, den der Akademiepräsident in den 1760er Jahren schuf.<sup>346</sup> Besonders beliebt war die Verkleidung als Personifikation von Malerei und Zeichenkunst, was sicher auch damit zusammenhängt, dass Zeichnen und Malen zu den populärsten Hobbies der Damen der besseren englischen Gesellschaft zählten.

Unter den Musenportraits Reynolds' sind zwei Kategorien zu unterscheiden. Die erste Form zeigt die Modelle dreiviertelfigurig und sitzend, was die Bildnisse intim wirken lässt.<sup>347</sup> Bei der zweiten handelt es sich um ganzfigurige repräsentativere Abbildungen. Die Umgebung, in der die Modelle in den ganzfigurigen Portraits stehen, bildet meist Architektur, die sich im Hintergrund öffnet und dem Betrachter den Blick auf eine Landschaft ermöglicht, die immer gut auszunehmen ist. Weiters werden die Dargestellten von Attributen umringt, die auf ihre Rolle verweisen.

Als Beispiel für ein dreiviertelfiguriges Portrait sei hier das Bildnis der Lady Diana Bolingbroke (Abb.44) aus den Jahren 1764/65 erwähnt. Tasch zufolge ist eine große Ähnlichkeit dieser Abbildung in Komposition und Format mit den Skizzen Jean-Marc Nattiers, die dieser für

---

344 Tasch 1999, S. 129.

345 Tasch 1999, S. 130.

346 Reynolds greift den Typus neu auf; schon im 17. Jhd. wurde *pittura* und *disegno* personifiziert.

347 Dieser Typ ist auch in einigen Werken Kaufmanns, die Musen oder Allegorien zeigen, zu sehen. - Beispielsweise Dame mit Minerva Statue, ca. 1775; Allegorie der Nachahmung ca. 1780/81 oder Selbstportrait als Malerei, von der Poesie umarmt, 1782.

seine Frauenbildnisse in mythologischen Rollen schuf, zu erkennen.<sup>348</sup>

Lady Diana ist sitzend mit sinnierendem Gesichtsausdruck dargestellt. Im geschlossenen Haar trägt sie Blumenschmuck, bekleidet ist sie mit einer einfachen, antikisierten Wickelgewandung, über ihre linke Schulter hat sie einen wallenden Schal geworfen. In ihrer Linken hält sie ein Skizzenbuch, wahrscheinlich eine Sammlung eigener Zeichnungen, in ihrer rechten Hand einen Zeichengriffel, beide Attribute weisen auf ihre Arbeit als Künstlerin<sup>349</sup> hin.<sup>350</sup> Den Hintergrund bildet ein dunkler Vorhang, der den Kopf des Modells hinterfängt, hinter Lady Bolingbroke's Schulter ist die Silhouette einer mächtigen Henkelvase vor einer Landschaft zu erkennen.

Eine Schutzgöttin der Malerei und Zeichenkunst ist im Kanon der neun Musen<sup>351</sup>, den Hesiod in seinem Werk „Theogonie“<sup>352</sup> festgelegt hat, nicht vorhanden. Während Nattier sein Modell vor dem Parnass, dem Berg des Apollon und der Heimat der Musen darstellt, bildet Reynolds daher Lady Bolingbroke, nur mit ihrem Attributen in den Händen, versonnen und nachdenklich ab.

Weit weniger in sich gekehrt hingegen und imposanter wirken die Modelle der ganzfigurigen Bildnisse, die Reynolds zu diesem Verkleidungstypus schuf. Das der Ann Hussey Delaval, Lady Stanhope (Abb.45) entstand 1765 und zeigt das Modell vor einer Architektur stehend, den restlichen Bildhintergrund nimmt, wie so oft, eine Landschaft ein. Über den Sockel im Hintergrund, vor dem ein Tisch steht, fällt eine Draperie, auf welcher der linke Unterarm der Dargestellten ruht. Auf dem Tisch und dem Fußboden sowie in den Händen von Lady Stanhope befinden sich Gegenstände, die auf ihre Rolle hinweisen. Auf die Schönheit der realen Lady Ann deutet die Statue der kauern Venus<sup>353</sup> hin, die auf dem Tisch steht.

In der zweiten ganzfigurigen Darstellung einer Muse, bzw. einer Personifikation der Malerei und Zeichenkunst wird die Rolle von Mary Hill, Lady Broughton, (Abb.46) verkörpert. Die Konzeption des Portraits ist sehr ähnlich der erstgenannten. Jedoch ist auf einen Dualismus hinzuweisen: Die zweite Komposition zeigt eine wesentlich bewegtere Protagonistin. Während

---

348 Tasch 1999, S. 130. Vgl. Madame Boudery als Muse, 1752 (New York, Privatsammlung) – Rosenberg/Stewart 1987, S. 153, Abb. 1.

349 Ihre künstlerische Tätigkeit war kein bloßes Hobby, sie gehört zu den Amateurlünstlerinnen ihrer Zeit.

350 Waterhouse 1941, S. 54.

351 Hesiodos, theog. 36-115. - Zum Kanon der neun Musen zählen: Klio (Κλειώ), Geschichtsschreibung; Melpomene (Μελπομένη), Tragödie; Terpsichore (Τερψιχόρη), Chorlyrik und Tanz; Thalia (Θάλεια), Komödie; Euterpe (Ευτέρπη), Lyrik und Flötenspiel; Erato (Ερατώ), Liebespoesie; Urania (Οὐρανία), Astronomie; Polyhymnia (Πολύμνια), Gesang; Kalliope (Καλλιόπη), Rhetorik, epische Dichtung, Wissenschaft und Philosophie.

352 In der Theogonie (ca. 700 v. Chr.) beschreibt Hesiod die Götter in hierarchischer Abfolge ihrer Herrschaft. - Vgl. dazu Harrauer/Hunger 2006, S. 338-342.

353 Die kauernde Statue stellt eine „Venus friget“ dar. - „sine Cerere et Libero friget Venus“; „ohne Ceres und Liber friert Venus“ - Vgl. dazu Rubens Werke aus dem Jahren 1612-13 (staatliches Museum, Kassel), 1614 (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien) und 1615 (Museum voor schone Kunsten, Antwerpen).

Lady Stanhope gleich einer antiken Statue mit ihren Zeichenutensilien, die sie nicht benützt, zentral ins Bild gesetzt wird, wirkt Lady Broughthon durch den Block und den Griffel, die sie benützt, sowie durch die stärkere Torsion ihres Körpers wesentlich belebter.

Auf ihre Person verweist die Büste des antiken Kinderkopfes, den sie gerade skizziert hat und den sie nun dem Betrachter präsentiert. Diese Szene – das Entstehen einer Skizze nach einer Vorlage – veranschaulicht die Imitation als Teilfach der bildenden Kunst durch die Dargestellte.

Reynolds schafft mit seinen drei allegorischen Darstellungen eine hierarchische Abfolge: Die erste, halbfigurige Abbildung zeigt das Modell einzig und allein mit ihren Zeichenutensilien, die aber nicht zum Einsatz kommen. Gesteigert wird sie durch das Bildnis, das Lady Stanhope als Muse zeigt, die bereits inmitten von Beifügungen steht, die auf ihre Rolle verweisen sollen; auch hier wird jedoch keinerlei Handlung der Protagonistin angedeutet. Das letzte Modell, Lady Broughthon, hat nicht nur ihr Werkzeug in Händen und ihre Attribute zur Seite gestellt, sondern sie verwendet beides.

### **7.3. Reynolds' Etablierung eines neuen Portraittypus – Opfer darbringende Frauen (1761-1782)**

Eine Portraitgruppe, die der Akademiepräsident in den Jahren 1761 bis 1782 anfertigte, zeigt „opfernde Frauen“, die als antike Zelebrantinnen mythologischen Göttern Opfer darbringen. Obwohl die Modelle selbst keinerlei Göttinnen oder andere Figuren der klassischen Mythologie verkörpern, steht diese neu etablierte Konzeption also trotzdem in einem engen Zusammenhang mit den bisherigen mythologischen Rollenportraits.<sup>354</sup>

Die Dargestellten werden meistens mit einem oder weiteren Modellen, die als Assistenzfiguren fungieren, manchmal aber auch alleine abgebildet. Jedes Bildnis zeigt einen von zwei Opfertypen: Entweder werden Hymen, dem Hochzeitsgott, Blumenopfer dargebracht, oder die dargestellte Szene zeigt die Modelle bei einem Weihrauchopfer am Altar einer anderen mythologischen Gottheit. Eine Gemeinsamkeit haben alle Portraits: Die antiken Zelebrantinnen sind allesamt den gehuldigten Göttern subordiniert.<sup>355</sup> Mit der Etablierung seiner Rolle der antiken Zelebrantin versucht Reynolds ein weiteres Angebot zu schaffen, das dem Kunstgeschmack seiner gebildeten Auftraggeber entgegenkommen sollte.

Prochno sieht in dem neuen Portraittypus nicht nur eine Modifikation des konventionellen mythologischen Typus, sondern auch eine weitere Annäherung in Richtung des „grand style“ der

---

354 Die Bezeichnung „opfernde Frauen“ ist erstmals bei Wind 1930/31, S. 218 zu lesen, der die im folgenden besprochenen Bildnisse als typologisch verwandt eingeordnet hat.

355 Vgl. dazu Wind 1930/31, S. 216ff. und Wind 1986, S. 43. - Hier bezeichnet der Autor die Unterordnung der Modelle als „spezifische Qualität“ der Rollenbildnisse Reynolds'.

### 7.3.1. „Lady Elizabeth Keppel, Hymen opfernd“, 1761 – ein frühes Werk des Portraittypus'

Das Bildnis der Lady Elizabeth Keppels (1739-1768) (Abb.47), der Schwester August Keppels, der wiederum einer der wichtigsten Auftraggeber und Mäzene Reynolds' war, ist das erste Werk der Portraitgruppe. Neben der Zelebrantin, die zwei Stufen zu einer Herme<sup>357</sup> des Hymen hinaufsteigt und diese mit Blumengirlanden schmückt, ist als Assistenzfigur eine dunkelhäutige Dienerin zu sehen, die der Protagonistin eine weitere Blumenkette hinaufreicht. Die Herme und Lady Elizabeth umfängt ein dunkler Vorhang aus Samt; hinter der Dienerin wird ein Stück wolkigen Himmels sichtbar.

Reynolds ordnet die Herme des Gottes, die Protagonistin und die Dienerin so an, dass eine Diagonale entsteht, die auf die soziale Hierarchie der Dargestellten verweist. Hymen steht an oberster Stelle, ihm ist die Zelebrantin des Blumenopfers untergeordnet, ihrem Stand wiederum untersteht die farbige Dienerin.

Die Inschrift, die auf dem Sockel der Herme des Hymen zu lesen ist, stammt aus einem Hochzeitshymnus des Catull: „*Cinge Tempora Floribus/Suave olentis Amarici/Adsis O Hymenaeae Hymen/Hymen O Hymenaeae*“<sup>358</sup>. Sie und die Krone, die der Gott in seiner Rechten hält, verweisen auf die Eheschließung Charlottes von Mecklenburg-Strelitz mit König George III. Aufgrund dieses besonderen Ereignisses, bei dem Lady Keppel eine der Brautjungfern war, wurde das Portrait, das ein Opfer an den Gott der Hochzeit zum Thema hat, bei Reynolds in Auftrag gegeben. Das königliche Hochzeitsfest fand am 8. September 1761 statt; nur drei Wochen später begann Lady Elizabeth Reynolds Modell zu sitzen.

In der Konzeption kommt es, da die junge Frau in ihrem modischen detailreichen Kleid, das sie in ihrer Funktion als Brautjungfer trug, die antike Herme schmückt, zu einer Vermischung antiker und damals moderner Elemente. So kollidieren die Gewandung der Dargestellten, ein zeitgenössisches Bildelement, und das Motiv der farbigen Assistenzfigur<sup>359</sup> mit der Darstellung des mythologischen Gottes und des Dreifußes<sup>360</sup>, der in der rechten unteren Bildhälfte vor den Stufen steht, die zur Herme hinaufführen. In seiner fünften Rede anlässlich der Preisverleihung der Akademie, 1772, elf Jahre nach Entstehung des Portraits, wird sich der Präsident gegen die

356 Prochno 1990, S. 82f. u. 84f.

357 Eine Herme (ursprünglich ein Kultbild und göttliches Schutzzeichen) besteht aus einer viereckigen Basis, einem Pfeiler mit einer aufgesetzten Schulterbüste, oft mit Armansätzen. Nicht selten zeigen die Bildnisse einen erigierten Phallus und haben einen Bezug zum Zeugungsakt.

358 Jackson-Stops 1985, Kat. Nr. 481.

359 Zur Tradition der farbigen Assistenzfigur in der Portraitmalerei vgl. Kaplan 1982, S. 11-15.

360 Zur Darstellung des Dreifußes vgl. Goodison 1972.

Korrespondenz dieser Bildelemente aussprechen: „(...) *the simplicity of the antique air and attitude, however much to be admired, is ridiculous when joined to a figure in a modern dress.*“<sup>361</sup> Die dringend notwendige Mischung aller Bildelemente, die Reynolds in seinem fünften Discourse gefordert hatte, war in dieser Form der Vermengung von traditionellem Repräsentationsportrait und modischem Heidentum nicht zu leisten.<sup>362</sup>

### **7.3.2. Reynolds' Gruppenportrait „Die Montgomery-Schwestern, Drei Damen eine Herme des Hymen schmückend“ - Ein Beispiel für die erfolgreiche Annäherung eines Rollenbildnisses an die Historienmalerei**

Ein Beispiel für einen gelungenen Versuch Reynolds', ein Rollenportrait dem Status eines Historienbildes anzunähern, ist das Portrait „Die Montgomery-Schwestern, Drei Damen eine Herme des Hymen schmückend“ (Abb.48), das 1773 entstand, 11 Jahre nach dem Portrait der Lady Keppel und zwei Jahre nach seinem Vortrag der fünften Rede an die Schüler der Akademie.

Reynolds wählte das gleiche Bildthema, das er mehrere Jahre zuvor schon für das Portrait der Lady Keppel verwendet hatte. Die Konzeption des Gruppenportraits berücksichtigt die sozialen Stellungen der Schwestern: Die noch unverheiratete Barbara Montgomery ist am linken Bildrand der Komposition zu sehen. Auf der rechten Seite des Gemäldes wurde die bereits verheiratete Lady Ann Townshend angeordnet. Am prominentesten, in der Mitte positioniert ist die Verlobte des Auftraggebers, Elizabeth Montgomery, die zukünftige Mrs. Gardiner.

Reynolds wurde der Auftrag für das Bild, das die drei Töchter des irischen Juristen Sir William Montgomery (Barbara, Elizabeth und Anne) zeigt, schriftlich vom Verlobten Elizabeths, Rt. Hon. Luke Gardiner erteilt. Dieser wünschte sich ein Portrait, auf dem alle Geschwister abgebildet sein sollten, „*representing some emblematical or historical subject.*“<sup>363</sup> Diese Aussage lässt vermuten, dass Gardiner, auch wenn er es nicht ganz eindeutig ausdrückte, auf einer Bildkonzeption bestand, die der Historienmalerei verpflichtet war.<sup>364</sup> Bei Northcote ist nachzulesen, dass Reynolds in einem Brief (vom Juli 1773) an seinen Auftraggeber einen Grund für die Wahl der Szene anführt. Er schreibt, die Handlung vermittele „*sufficient employment to the figures, and gives an opportunity of introducing a variety of graceful historical attitudes.*“ Sein Schreiben beendet er mit den Worten: „*I have every inducement to exert myself on this occasion.*“<sup>365</sup>

---

361 Reynolds 1997, S. 88.

362 Dennoch wurde das Portrait von zeitgenössischen Kritikern als „*admirable portrait*“ bewertet. - St. James Chronicle, 25. 27. Mai 1762.

363 Zitiert nach Northcote 1818, Bd. I. S. 291.

364 Tasch 1999, S. 152.

365 Northcote 1818, Bd. I. S. 292.

## 8. Conclusio

Van Dyck, der die vier Grundtypen des Rollenportraits etablierte, die im Wesentlichen bis weit ins 18. Jhd. hinein ihre Gültigkeit behalten sollten, steht am Anfang einer langen Tradition in der Portraitmalerei Englands. Diese Tradition erfuhr Modifikationen und Reduktionen; besonders durch Lely und Kneller. Nach der „Krise“ des Rollenportraits erweckte es Reynolds wieder zum Leben und versuchte sich in manchen seiner Werke der Historienmalerei zu nähern.

Mit den Bildnissen, die Reynolds von Laienschauspielerinnen, wie Anne Hussey, Delaval, Lady Stanhope, Lady Sarah Bunbury und den Montgomery-Schwwestern fertigte, schließt sich der Kreis zu den ersten Rollenbildnissen Van Dycks, die auf die höfischen Masques zurückzuführen sind. Selbstverständlich finden sich markante Differenzen zwischen den Teilnehmern der höfischen Masques, die Van Dyck in seinen Rollenbildnissen stark idealisierte, und den Laienschauspielerinnen, die Reynolds portraitierte. *„Handelt es sich im einen Fall um eine geschlossene höfische Gesellschaft, in der die verschiedenen Kunstgattungen eine verwandte, allegorische Sprache sprechen, so hat man es in den Jahrzehnten vor der Französischen Revolution mit einer urbanen Kultur zu tun, in der die zunehmende Autonomisierung der Künste je verschiedene Ausdrucksformen schafft.“*<sup>366</sup>

Zum Abschluss meiner Ausführungen zum Rollenportrait in England möchte ich noch auf ein Rollenportrait hinweisen, das ebenfalls in einem Theaterstück, jedoch in einem des frühen 20. Jhdts., nämlich der fünftaktigen Tragödie „Lulu“ von Frank Wedekind von größter Wichtigkeit ist. 1913 fasste der Autor das Stück „Erdgeist“ (1895) mit dessen Fortsetzung „Die Büchse der Pandora“ (1902) zu einer Doppeltragödie unter dem Titel „Lulu“ zusammen.

Das Drama erzählt die fiktive Geschichte des Mädchens Lulu: *„In fünf Aufzügen wird mit harten Schnitten der Stationenweg eines ehemaligen Straßenmädchens in Szene gesetzt, das als Ehefrau eines Medizinalrates, eines Kunstmalers und eines Chefredakteurs einen rasanten gesellschaftlichen Aufstieg erlebt, jedoch nach der Ermordung ihres dritten Ehemannes aus der bürgerlichen Gesellschaft flüchten muss und an der Seite von dessen Sohn, einem jungen Literaten, den Abstieg in die Gosse erlebt, ja gar am Ende als heruntergekommene Dirne dem Serienmörder Jack the Ripper in die Hände fällt.“*<sup>367</sup>

Dr. Goll, der ältere Obermedizinalrat, gibt bei Schwarz, dem Salonmaler und zweiten Gatten Lulus, also seinem Nachfolger, ein Rollenportrait seiner jungen Ehefrau in Auftrag. In der gesamten Handlung des Stücks spielt das Bildnis eine wichtige, die Handlung unterstützende Rolle.

---

366 Tasch 1999, S. 198.

367 Gutjahr 2005, S. 212.

„Die bildliche Verkörperung Lulus rahmt (...) nicht nur die Bühnenhandlung gleich einem Schibboleth, sondern begleitet auch ihren dramatischen Entwicklungsgang von Akt zu Akt.“<sup>368</sup> Der erste Aufzug ist in einem Künstleratelier angesiedelt, in dem das Bildnis, an dem Schwarz gerade mit Lulu arbeitet, die ihm Modell steht, das erste Mal in seinem Entstehungsprozess in Szene gesetzt wird. Das Ende der Doppeltragödie bildet der Mord an der Protagonistin, der in einer dunklen Dachkammer ohne Mansarden verübt wird, vor der Lulus bereits stark beschädigtes Konterfei an der Wand befestigt ist.

Den essentiellen Stellenwert, den das Bildnis im Verlauf des Stückes hat, zeigen vor allem die Regieanweisungen Wedekinds, die Rahmung und Hängung des Rollenportraits betreffen: Im zweiten Aufzug hängt im Salon des Kunstmalers, als Prunkstück, „an der Hinterwand über dem Kamin in prachtvollem Brokatrahmen Lulus Bild als Pierrot“.<sup>369</sup> In der Beschreibung des Salons ihres dritten Ehemannes, des Chefredakteurs Dr. Schön, zu Beginn des vierten Aufzuges vermerkt der Autor: „Vor dem Fußfeiler des freien Treppengeländers auf einer dekorativen Staffelei Lulus Bild als Pierrot in antiquisiertem Goldrahmen.“<sup>370</sup>

Im zweiten Teil der Tragödie gelangt das Rollenbildnis, als Lulu nach Paris fliehen muss, in den großen Salon eines Vergnügungsetablissemments, wo „Lulus Bild als Pierrot in schmalem Goldrahmen in die Wand eingelassen“<sup>371</sup> ist. Im dritten und letzten Aufzug ist das Portrait als rissige, rahmenlose Leinwand zu sehen. „Er befestigt das Bild mit dem oberen Rande an einem Nagel, der in der Wand steckt.“<sup>372</sup>

Die Rolle, die Lulu auf dem Portrait verkörpert, ist die des Pierrot (dt. Peterchen). Pierrot ist seit 1673 eine dumm-pfiffige Dienerfigur der in Paris spielenden Comédie italienne. Durch seine unbeholfene Naivität stellt er oftmals die Dummheit seines Herrn zur Schau. Die Typenfigur entstand im 17. Jhdt. in der Commedia dell'arte, einer volkstümlichen Stegreifkomödie mit feststehendem Szenar und Typen. Pierrot ist der Gegenspieler des Harlekins (dt. Bezeichnung für den bizarren Spaßmacher Arlecchino der „Commedia dell'arte, bzw. den Arlequin, wie die Rolle in der „Comédie italienne“ heißt). Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jhdts. wurde die Rolle auch oftmals von Frauen verkörpert, was auf die androgyne Kostümierung der Rolle (weißes , lockerfallendes Kostüm mit weißer Gesichtsmaske) zurückzuführen ist.

Erhard Weidl ist der Meinung, dass Wedekind durch das Gemälde „Gilles“<sup>373</sup>, das 1718/19

---

368 Gutjahr 2005, S. 211.

369 Wedekind 1989, S. 32.

370 Ebenda, S. 75.

371 Ebenda, S. 130.

372 Ebenda, S. 168.

373 Die Figur Gilles des Pariser Jahrmarktes ist ein weiterer Vorläufer des Pierrot.

Jean-Antoine Watteau<sup>374</sup> (Abb.49) schuf und das der Autor sicherlich aus dem Louvre kannte, eine genaue Vorstellung des Kostüms gewann, das Lulu in der Rolle des Pierrots tragen sollte.<sup>375</sup> Das Bildnis zeigt einen Mann, der mittig im Vordergrund, abgehoben von den vier anderen Dargestellten der Komposition, positioniert ist. Das weite, plodernde, weiße Kostüm lässt die Figur sexuell ambivalent und körperlos erscheinen. Der Dargestellte, der in der Literatur als eine, den Leser belustigende und seinen Herrn zum Narren haltende Figur fungiert, wird von Watteau bewegungslos auf einer Stelle stehend mit melancholischem, versonnenem Blick, isoliert von seinen in einer lustigen Gruppe zusammenkommenden Schauspielkollegen, dargestellt.

*„Mit dem Blick auf die um 1900 in Mode kommenden Frauenbildnisse, bei denen der Bruch mit der Tradition durch die Bekleidung zum Ausdruck kommt, ist das aus einem Stück gefertigte 'weiße Atlaskostüm' Lulus als exzentrisches Reformkleid zu verstehen.“<sup>376</sup> „Lulu trägt also eine Bekleidung“, so unterstreicht Gutjahr weiters, „die als Verkleidung zum Narren hält und die so ins Bild gesetzt ist, dass sie den Betrachter zu Entkleidung durch den Blick auffordert“<sup>377</sup> (Abb.50).*

Der Kunstmaler charakterisiert im Gespräch, das er mit Dr. Schön, dem zukünftigen dritten Ehemann Lulus, über ihr Bildnis führt, weniger die dargestellte Person, sondern er geht vielmehr auf die Wirkung ein, die Kostüm und Haltung der jungen Frau auf den Betrachter ausüben. Das einteilige, weiße, sich kaum von der weißen Haut Lulus abhebende Pierrotkostüm provoziert eine unsichtbare Bedeutungsebene des Portraits. *„Das kann ich mir denken – so wenig hier noch zu sehen ist.“<sup>378</sup>*

Auch bei manchen der in der vorstehenden Arbeit behandelten Rollenportraits, besonders bei den „Windsor Beauties“ Lelys, ist diese unsichtbare Bedeutungsebene zu erkennen. Zieht man das pastorale Portrait Mary Bagots, Countess of Falmouth and Dorset, oder das der Henrietta Boyle, Countess of Rochester, aus den Jahren 1662-1665 zum Vergleich heran, so ist zu sehen, dass auch sie weite, weiße Kostümierungen tragen, die bis auf das Dekolleté und die Arme den dreiviertelfigurig gezeigten Körper der Dargestellten komplett verhüllen. Hinzu kommt die bereits erwähnte – vom Künstler durch den eng gewählten Bildausschnitt suggerierte – räumliche Nähe, die eine „gelassene“ Auseinandersetzung mit den Portraits erschwert haben muss.<sup>379</sup>

---

374 Jean-Antoine Watteau (1684-1721) schuf zu Beginn des 18. Jhdts. eine neue Bildgattung, die „Fêtes galantes“.

Meist zeigen diese Gemälde Liebespaare in Gärten und Parklandschaften, oft auch in Form von Schäferszenen. Die Kostüme seiner Modelle entlehnte der Künstler meist aus arkadischen Schäferspielen. Mit seinen Darstellungen von ländlichen Vergnügungen, Festen und Schäferstücken prägte der Künstler die Mode seiner und der späteren Zeit nachhaltig.

375 Weidl 1988, S. 108. - Weiters weist er darauf hin, dass Wedekind nicht nur durch das Gemälde, sondern auch durch seinen Besuch im „Nouveau Cirque“ inspiriert worden sein könnte.

376 Gutjahr 2005, S. 216.

377 Ebenda.

378 Zitiert nach Gutjahr 2005, S. 217. - Einige Sätze stammen aus der Urfassung des Stücks und sind in der Reclamausgabe aus dem Jahr 1989 nicht mehr vorhanden.

379 Vgl. dazu 4.3.

Weiters regte sicherlich auch die Körperhaltung der beiden „Beauties“ und Lulus die Phantasie des Betrachters an. Mary Bagot und Henrietta Boyle lehnen beide an Sockeln, sodass sich ihre Kurven und Konturen unter dem weiten Stoff deutlich abzeichnen. Lulu bekommt von Schwarz in ihrem Portrait eine Beifügung, die direkt aus den konventionellen pastoralen Rollenportraits entlehnt wurde: einen Schäferstab. Laut den Regieanweisungen Wedekinds diene dieser, der eigentlich in keinerlei Zusammenhang mit der Rolle des Pierrots steht<sup>380</sup>, vor allem dazu, Lulus Körperhaltung gedehnter und aufreizender zu gestalten.<sup>381</sup> „Lulu nimmt den Schäferstab so hoch sie reichen kann“.<sup>382</sup> Dadurch wird zwischen dem weißen Stoff, unter dem die Dargestellte unbekleidet ist, und der weißen Haut die Achselhöhle sichtbar, über die Schwarz ausführt: „*mitten in dem kräftigsten matten Fleishton zwei brandschwarze Löckchen.*“<sup>383</sup>

All dies zeigt, dass die Gattung des Rollenportraits, die in der Zeit der höfischen Masques von Van Dyck etabliert wurde, auch noch in einem Theaterstück des frühen 20. Jhdts. eine tragende Rolle spielte (Abb.51).

---

380 Vgl. dazu Langemeyer 2005, S. 19.

381 Zur Körperhaltung Lulus vgl. Utz 1995.

382 Wedekind 1989, S. 22.

383 Zitiert nach Gutjahr 2005, S. 221.

# Anhang

## Literaturverzeichnis

### **Aghion 2000**

Aghion Irène, Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart 2000.

### **Amos/Sumner 1995**

Amos Polly/Sumner Ann, Kenelm Digby and Venetia Stanley: a love story of the seventeenth century, in: Death Passion and Politics. Van Dyck's paintings of Venetia Stanley and George Digby, Hg.: Ann Sumner, Dulwich Gallery, 1995, S. 26 - 31.

### **Andrews 1971**

Andrews Allen, The Royal Whore, Barbara Villiers, Countess of Castlemaine, Hutchinson, London 1971.

### **Aubrey 1992**

Aubrey John, Aubrey's Brief Lives, hrsg. Von Oliver Lawson Dick, London 1949, reprint London 1992.

### **Barnes 1990**

Barnes Susan J., Sir Georg Villiers and Lady Katherine Manners as Adonis and Venus, in: Arthur K. Wheelock Jr. (Hg. u.a.), Anthony van Dyck, National Gallery of Art Washington 1990.

### **Battistini 2003**

Battistini Matilde, Symbole und Allegorien, Berlin 2003 (= Bildlexikon der Kunst Bd 3.).

### **Beckett 1951**

Beckett R. B., Lely, London 1951.

### **Berneker 1979**

Berneker Erich, Art. „Dike“, in: Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 2, München 1979, Sp. 24-26.

### **Berning 2008**

Berning Benita, „Nach altem löblichen Gebrauch“ - Die böhmische Königskronen der Frühen Neuzeit (1526-1734), Böhlau Verlag, Köln Weimar Wien 2008.

### **Brett 1951**

Brett Raymond Laurence, The Third Earl of Shaftesbury: a study in eighteenth-century literary theory, London 1951.

### **Brown 1982**

Brown Christopher, Van Dyck, Oxford 1982.

### **Brown 1984**

Brown Christopher, Allegory and Symbol in the work of Anthony van Dyck, in: Vekeman Herman/Müller Hofstede Justus, Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 123-135.

**Brown 1987**

Brown Christopher, „Van Dyck and Titian“, in: Cavalli-Björkman Görel (Hrsg.), Bacchanals by Titian and Rubens, Papers given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987, Nationalmusei Skriftserie N. S. 10, Stockholm 1987, S. 153-165.

**Busch 1977**

Busch Werner, „Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aufsätze einer Entwicklungsgeschichte“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 40, 1977, S. 227-244.

**Busch 1986**

Busch Werner, „Bemerkungen zu Reynolds“, in: Kunstchronik, 39, 8, 1986, S. 277-285.

**Busch 1989**

Busch Werner, „Das Ende der klassischen Bilderzählung“, in: Michael Fehr/Stefan Grohe (Hrsg.), Geschichte. Bild. Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1989, S. 127-167.

**Busch 1993**

Busch Werner, Das sentimentalistische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

**Carlton 1991**

Carlton Charles, Royal Mistresses, 1. Aufl. London 1990, London 1991.

**Chapeaurouge 1968**

Chapeaurouge Donat de, Theomorphe Porträts der Neuzeit, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft 42, 1968, S. 262-302.

**Charlton-Jones 1991**

Charlton-Jones Richard, „Lely to Kneller 1650-1723“, in: The British Portrait 1660-1960, The Antique Collectors' Club, Woodbridge, Suffolk 1991, S. 74-127.

**Collins Baker 1912**

Collins Baker C. H., Lely and the Stuart Painters. A Study of English Portraiture before and after Van Dyck, 2 Bde., London 1912.

**Colvin 1976**

Colvin H. M. (Hrsg.), The History of the King's Works, Bd. V., 1660-1782, bearbeitet von H.M. Colvin, J. Mordaunt Crook, Kerry Downes und John Newman, London 1976.

**Curtius 1954**

Curtius Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern (2. Aufl.) 1954.

**De Piles 1706**

De Piles Roger, The Art of Painting and Lives of the Painters: (...) To which is added, An Essay towards an English-School, Whith the Lives and Characters of above 100 Painters, London 1706.

**Divyak/Ratkowitsch 1993**

Divyak Johannes, Ratkowitsch Christine, Ovid. Auswahl. Kommentarband, Wien 1993 (= Orbis Latinus Bd. 7).

**Dobai 1974-1977**

Dobai Johannes, Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, 3. Bde., Bern 1974-1977.

**Donald 1986**

Donald Diana, „Character and Caricatures: The satirical view“, in: Reynolds, hrsg. Von Penny, Kat. Royal Academy, London 1986, S. 355-363.

**Downes 1966**

Downes Kerry, English Baroque Architecture, London 1966.

**Eichert 1866**

Eichert Otto, Vollständiges Wörterbuch zu den Verwandlungen des Publius Ovidius Naso, Hannover (4. Aufl.) 1866.

**Engell 1981**

Engell James, „The Modern Revival of Myth: Its Eighteenth-Century Origins“, in: Allegory, Myth and Symbol, Harvard English Studies 9, Cambridge-London 1981, S. 245-273.

**Erffa/Staley 1986**

Erffa Helmut von/Staley Allan, The Paintings of Benjamin West, New Haven/London 1986.

**Forster-Hahn 1975**

Forster-Hahn Françoise, „After Guercino or after the Greeks?“, in: The Burlington Magazine, CXVII, 1975, S. 365-371.

**Forstner 1977**

Forstner Drorthea, Die Welt der christlichen Symbole, Innsbruck-Wien-München (3. Aufl.) 1977.

**Frese 2004**

Frese Anette, Der Winterkönig: Heidelberg zwischen höfischer Pracht und Dreißigjährigem Krieg; Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg, Greiner, Remshalden 2004.

**Gahtgens/Fleckner 1996**

Gahtgens Thomas W./Fleckner Uwe (Hrsg.), Historienmalerei, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1996.

**Giorgio 2003**

Giorgio Rosa, Die Heiligen. Geschichten und Legenden, Bildlexikon der Kunst Bd. 2, hrsg. Stefan Zuffi, Patras Verlag, Berlin 2003.

**Götte 1970**

Götte Johannes u. Maria (Hgg.), Vergil. Landleben. Bucolica, Georgica, Catalepton, Würzburg 1970.

**Goodison 1972**

Goodison Nicholas, „Mr. Stuart's Tripod“, in: The Burlington Magazine, CXIV, 834 (1972), S. 695-704.

**Gordenker 2001**

Gordenker Emilie, Anthony Van Dyck (1599-1641): an the representation of dress in seventeenth-century portraiture, Turnhout:Brepols, 2001.

**Gordon 1975**

Gordon D. J., Roles and Mysteries, in: The Renaissance Imagination. Essays and Lectures by D. J. Gordon, Berkley-Los Angeles-London 1975, S. 3-23.

**Gutjahr 2005**

Gutjahr Ortrud, Lulus Bild. Vom Schauder des Schauens in Frank Wedekinds Monstretragödie, in: Heimböckel Dieter, Der Bildhunger der Literatur, Würzburg 2005.

**Hagstrum 1958**

Hagstrum Jean, The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, Chicago 1958.

**Hamilton 1965**

Hamilton Anthony, Memoirs of the Comte de Gramont, übers. Von Horace Walpole, hrsg. Von David Hughes, London 1965.

**Hamilton-Phillips 1989**

Hamilton-Phillips Martha, „Painting and Art Patronage in England“, in: The Age of of William III. and Mary II. Power, Politics and Patronage, 1688-1702, hrsg. von Robert A. Maccubin und Martha Hamilton-Phillips, Kat. The College of William and Mary in Williamsburg, Virginia; The Grolier Club, New York, N.Y., The Folger Shakespear Library, Washington D. C., Williamsburg, Virginia 1989, S. 244-258.

**Harmening 2009**

Harmening Dieter, Wörterbuch des Aberglaubens, Stuttgart (2. Aufl.) 2009 (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 18620).

**Harrauer/Hunger 2006**

Harrauer Christine, Hunger Herbert, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Purkersdorf (9. Aufl.) 2006.

**Haskell/Penny 1981**

Haskell Francis/Penny Nicholas, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900, New Haven/London 1981.

**Hayes 1991**

Hayes John, The Portrait in British Art. Masterpieces bought with the Help of the National Art Collections Fund, Kat. National Portrait Gallery, London 1991.

**Heinz-Mohr 1981**

Heinz-Mohr Gerd, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf-Köln (6. Aufl) 1981.

**Herrick 1891**

Herrick Robert, Works od Robert Herrick, vol. II., Pollard Alfred (Hrsg.), Lawrence & Bullen, London 1891.

**Hill 1976**

Hill Draper, Fashionable Contrasts: Caricatures by James Gillray, London 1976.

**Hintzen-Bohlen 2005**

Hintzen-Bohlen Brigitte, Rom. Kunst und Architektur, Potsdam 2005.

**Höcker 2008**

Höcker Christoph, Reclams Städteführer. Architektur und Kunst. Rom, Stuttgart 2008.

**Höpfl 1965**

Höpfl Heinz, Geschichte Englands und des Commonwealth, Verlag Heinrich Scheffer, Frankfurt am Main 1965.

**Holtorff 1959**

Holtorff Herbert (H.g.), P. Vergilius Maro. Die größeren Gedichte, München 1959.

**Impelluso 2005**

Impelluso Lucia, Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen, Berlin 2005 (=Bildlexikon der Kunst Bd. 7.)

**Jackson-Stops 1985**

Jackson-Stops Gervase (Hrsg.), The Treasure House of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting., National Gallery of Art, Washington-New Haven-London 1985.

**Jaffé 1984**

Jaffé Michael, „Van Dyck Studies II: 'La belle & vertueuse Huguenotte'“, in: The Burlington Magazine, CXXXVI, 979 (1984), S. 603-611.

**Jaffé 1990**

Jaffé Michael, Van Dyck's, Venus and Adonis, in: The Burlington Magazine, CXXXIX, 381, 1993, S. 696-703.

**Jonson 1970**

Jonson Ben, hrsg. Von C. H. Herford, Percy und Evelyn Simpson, Bd. VIII., The Poems, The Prose Works, Oxford 1970.

**Kaplan 1982**

Kaplan Paul H. D., „Titian's Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture“, in: Antichita Viva, 1, 21, 1982, S. 11-18.

**Keller 2005**

Keller Hiltgart L., Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart (2. Aufl.) 2005.

**Kettering 1983**

Kettering McNeil Alison, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair, 1983.

**Klein 2004**

Klein Jürgen, *Elisabeth I. und ihre Zeit*, C.H. Beck, München 2004.

**Koppenfels 2002**

Koppenfels Werner von, Herrick, Robert, in: *Metzlers Lexikon Englischsprachiger Autorinnen und Autoren. 631 Porträts – Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Eberhard Kreuzer und Ansgar Nünning, Metzler, Stuttgart/Weimar 2002, S. 269f.

**Kraut 1989**

Kraut Gisela, „Weibliche Masken. Zum allegorischen Frauenbild des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830*, Kat. Historisches Museum Frankfurt/Main 1989, S. 340-357.

**Kroh 1972**

Kroh Paul, *Lexikon der antiken Autoren*, Stuttgart 1972 (=Kröners Taschenausgabe Bd. 366).

**Langenmeyer 2005**

Langenmeyer Peter, *Dolumente und Erläuterungen*. Frank Wedekind Lulu, Reclam 2005.

**Leisching 1893**

Leisching Julius, *Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden. Übers. und mit Einl., Anm., Register u. Textvergleichung* vers. von Eduard Leisching, Leipzig 1893.

**Lesky 1963**

Lesky Albin, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern-München (2. Aufl.) 1963.

**Leslie/Taylor 1865**

Leslie Charles Robert/Taylor Tom, *The Life and Times of Sir Joshua Reynolds: With Notices of Some of His Contemporaries*, 2 Bde., London 1865.

**Lindley 2004**

Lindley David, *The Stuart masque and its makers*, in: Milling Jane/Thomson Peter (Hgg.), *The Cambridge History of British Theatre, Volume I Origins to 1660*, Cambridge University Press 2004, S. 383-406.

**Lippincott 1983**

Lippincott Louise, *Selling art in Georgian London: The rise of Arthur Pond*, London 1983.

**Lücke 2005**

Lücke Hans-K. u. Susanne, *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Wiesbaden 2005.

**MacLeod/Marciari Alexander 2001**

MacLeod Catharine/Marciari Alexander Julia, Painted Ladies. Women at the court of Charles II. With Essays bei Kevin Sharpe, Diana Dethloff and Sonya Wynne, National Portrait Gallery, London in association with Yale Center for British Art, New Haven, 2001.

**Mannings 2000**

Mannings David, Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of His Paintings, Yale University 2000.

**Marly 1978**

Marly Diana de, „Undress in the Oeuvre of Lely“ in: The Burlington Magazine, CXX, 908, 1978, S. 749-750.

**Marly 1980**

Marly Diana de, „Dress in Baroque Portraiture; The Flight from Fashion“, in: The Antiques Journal, LX, 1980, S. 268-285.

**Mauer 2000**

Mauer Michael, Geschichte Englands. Mit 111 ein- und mehrfarbigen Abbildungen, 9 Karten und 4 Stammtafeln, Philipp Reclam jun. Stuttgart 2000.

**Meier 2010**

Meier Esther, Handbuch der Heiligen, Darmstadt 2010.

**Millar 1963**

Millar Oliver, The Tudor, Stuart and early Georgian Pictures in the Collection of H. M. The Queen, 2. Bde., London 1963.

**Millar 1978**

Millar Oliver, Sir Peter Lely 1618-80, 1978.

**Millar 1982**

Millar Oliver, Van Dyck in England, Kat. National Portrait Gallery, London 1982.

**Moog-Grünewald 2008**

Moog-Grünewald Maria (Hg.), Der Neue Pauly Supplemente 5, Mythenrezeption, Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Verlag J.B. Metzler Stuttgart-Weimar 2008.

**Moormann/Uitterhoeve 2010**

Moormann Eric M./Uitterhoeve Wilfried, Lexikon der antiken Gestalten von Alexander bis Zeus, Stuttgart (2.Aufl.) 2010.

**Northcote 1818**

Northcote James, The Life of Sir Joshua Reynolds, 2. Bde., London 1818.

**o. A. 2012**

Badische Nachrichten und Notizen, 1/2012.

**Okayama 1992**

Okayama Yassu, The Ripa Index, Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconologia, Davaco Publishers 1992.

**Orgel/Strong 1973**

Orgel Stephen, Strong Roy, Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court, Bde. 2., Berkley 1973.

**Parker 2000**

Parker Derek, Nell Gwyn Sutton Publishing, London 2000.

**Pears 1988**

Pears Iain, The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768, New Haven, London 1988.

**Penny 1986**

Penny Nicholas, „An Ambitious man: The career and achievements of Sir Joshua Reynolds“, in: Reynolds, hrsg. Von Penny, Kat. Royal Academy, London 1986, S. 355-363.

**Pepys, Diary**

Latham Robert/Matthews William (Hrsg.), The Diary of Samuel Pepy 11 Bde., London 1971.

**Pille 1999**

Pille Cornelia, Der Mythos von Arkadien und die antike Literatur, in: Hüttel/Dühr (Hgg.), Traumland Arkadien, Ausstellungskatalog, Graphische Sammlung der Universität Trier 1999.

**Piper 1957**

Piper David, The English Face. With 145 illustrations in photogravure, Thames and Hudson 1957.

**Piper 1992**

Piper David, The English Face, hrsg. Malcolm Rogersa, überarbeitete Ausgabe der Edition von 1978, London 1992.

**Poeschl 2005**

Poeschel Sabine, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

**Pointon 1983**

Pointon Marcia, Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven/London 1993.

**Pointon 1984**

Pointon Marcia, „Portrait-painting as a Business Enterprise in London in the 1780s“, in: Art History, 7, 1984, S. 187-205.

**Preston 1997**

Preston Percy, Metzler-Lexikon antiker Bildmotive, Stuttgart-Weimar 1997.

**Proncho 1990**

Proncho Renate, Joshua Reynolds, Weinheim 1990.

**Reynolds 1997**

Reynolds Joshua Sir, Discourses on Art, hrsg, von Robert R. Wark, New Haven-London 1997.

**Ribeiro 1984**

Ribeiro Aileen, Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715-1789, London 1984.

**Ribeiro 1986**

Ribeiro Aileen, Dress and Morality, London 1986.

**Rogers 1979**

Rogers Malcolm, „Some Beauties of Sir Peter Lely“, in: The Connoisseur 200, 80 (1979), S. 106-113.

**Rogers 2010**

Rogers Pat, A political biography of Alexander Pope, London 2010.

**Roland 1994**

Roland Margaret, „Van Dyck's 'Holy Family with Partridges': Catholic and Classical Imagery at the English Court“, in: artibus et historiae, 29, XV (1994), S. 121-133.

**Rosenberg/Stewart 1987**

Rosenberg Pierre/Stewart Marion C., French Paintings 1500-1825, The Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco 1987.

**Rosenblum 1986**

Rosenblum Robert, „Reynolds in an international milieu“, in: Reynolds, hrsg. Von Penny, Kat. Royal Academy, London 1986, S. 355-363.

**Rouquet 1755**

Rouquet André, The Present State of the Arts in England, London 1755.

**Rump 1974**

Rump Gerhard Charles, George Romney (1734-1802). Zur Bildform der bürgerlichen Mitte in der Englischen Neoklassik, 2 Bde., Hildesheim/New York 1974.

**Ruthven 1976**

Ruthven K. K., Myth, London 1976.

**Schmidt 1979**

Schmidt Ernst Günther, Art. Bukolik, in: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 1., München 1979, Sp. 964-66.

**Schwoerer 1989**

Schwoerer Lois G., „The Queen as Regent and Patron“ in: The Age of of William III. and Mary II. Power, Politics and Patronage, 1688-1702, hrsg. von Robert A. Maccubin und Martha Hamilton-Phillips, Kat. The College of William and Mary in Williamsburg, Virginia; The Grolier Club, New York, N.Y., The Folger Shakespear Library, Washington D. C., Williamsburg, Virginia 1989, S. 217-224.

**Shawe-Taylor 1990**

Shawe-Taylor Desmond, The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture and Society, London 1990.

**Siebenhüner 1981**

Siebenhüner Herbert, Der Palazzo Barbarigo della Terrazza in Venedig und seine Tizian-Sammlung, Centro Tedesco di Studi Veneziani, München-Berlin 1981.

**Snell 1945**

Snell Bruno, Arkadien. Die Entwicklung einer geistigen Landschaft, in: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer, Hamburg 1945.

**Speck 1988**

Speck William A., „Religion, Politics and Society in England“, in: The Age of of William III. and Mary II. Power, Politics and Patronage, 1688-1702, hrsg. von Robert A. Maccubin und Martha Hamilton-Phillips, Kat. The College of William and Mary in Williamsburg, Virginia; The Grolier Club, New York, N.Y., The Folger Shakespear Library, Washington D. C., Williamsburg, Virginia 1989, S. 49-59.

**Spence 1755**

Spence Joseph, Polymetis: Or an enquiry concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, And the Remains of the Antient Artists., London 1755.

**Steimer/Wetzstein 2003**

Lexikon der Heiligen und Heiligenverehrung, Bd.1. Personenteil A-H, Verlag Herder Freiburg im Breisgau Freiburg-Basel-Wien 2003.

**Stewart 1971**

Stewart Douglas J., Sir Godfrey Kneller, Kat. National Portrait Gallery, London 1971.

**Stewart 1974**

Stewart Douglas J., „Pin Ups or Virtues? The Concepts of the 'Beauties' in Late Stuart Portraiture, in: English Portraits of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, William Andrews Clark Memorial Library, Los Angeles 1974, S. 3-43.

**Stewart 1983**

Stewart Douglas J., Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait, Oxford Studies in the History of Art and Architecture, hrsg. Von Francis Haskell, Chares Mitchell und John Shearman, Oxford 1983.

**Strong 1969**

Strong Roy, The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture, London/New York 1969.

**Tasch 1999**

Tasch Stephanie Goda, Studien zum weiblichen Rollenportrait in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds (Diss. phil.), Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 1999.

**Utz 1995**

Utz Peter, Was steckt in Lulus Kleid? Eine oberflächliche Lektüre von Wedekinds Schauerdrama, in: Fues Wolfram Malte und Mauser Wolfram, „Verbergendes Enthüllen“. Zur Kunst und Theorie dichterischen Verkleidens. Festschrift für Matrin Stern, Würzburg 1995.

**Veevers 1989**

Veevers Erica, Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and Court Entertainments, Cambridge 1989.

**Vertue, Note Books**

Vertue George, „The Note Books“, in: Wapole Society.

**Vlieghe 1998**

Vlieghe Hans, Flemish Art and Architecture 1585-1700, in: Yale University Press, New Haven 1998.

**Waterhouse 1941**

Waterhouse Ellis Kirkham, Reynolds, London 1941.

**Waterhouse 1978**

Waterhouse Ellis Kirkham, Painting in Britain 1530 to 1790, 1. Auflage 1953, Harmsworth 1978.

**Waterhouse 1988**

Waterhouse Ellis Kirkham, The Dictionary of 16<sup>th</sup> & 17<sup>th</sup> Century British Painters, Antique Collectors's Club, Woodbridge, Suffolk 1988.

**Wedekind 1989**

Wedekind Frank, Lulu; Erdgeist; Die Büchse der Pandora. Hrsg. v. Erhard Weidl, Reclam 1989.

**Weidl 1988**

Weidl Erhard, Lulu's Pierrot-Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses, in: editio 2, 1988.

**Wheelock 1990**

Wheelock Arthur K., Van Dyck, National Gallery of Art 1990.

**Whinney/Millar 1957**

Whinney Margaret/Millar Oliver, English Art 1625-1714, Claderon Press, Oxford 1957.

**Wiemers 1986**

Wiemers Michael, Der „Gentleman“ und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts, (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 41), Hildesheim 1986.

**Wien 2009**

Wien Iris, Joshua Reynolds. Mythos und Metapher, München 2009.

**Wilton 1992**

Wilton Andrew, The Swagger Portrait, Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John, 1630-1930. Kat. The Tate Gallery, London 1992.

**Wimmer 1956**

Wimmer Otto, Handbuch der Namen und Heiligen, Innsbruck-Wien-München 1956.

**Wind 1930/31**

Wind Edgar, „Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts“, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1930/31, Leipzig-Berlin 1932, S. 156-229.

**Wind 1937/38**

Wind Edgar, „Studies in Allegorical Portraiture“, in: Journal of the Warburg Institute I, 1937/38, S. 138-162.

**Wind 1986**

Wind Edgar, Hume and Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery, Oxford 1986.

**Wood 1990**

Wood Jeremy, „Van Dyck's Cabinet de Titien': the contents and dispersal of his collection“, in: The Burlington Magazine, CXXXII, 1051 (1990), S. 680-695.

**Wood 1992**

Wood Jeremy, „Van Dyck's pictures for the Duke of Buckingham: The elephant in the carpet and the dead tree with ivy“, in: Apollo CXXXVI, 365 (1992), S. 37-47.

**Yates 1977**

Yates Frances A., Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century, Peregrine Books 1977.

## Abbildungen



Abb. 1. Gheertardts, Regenbogen-Porträt, 1600, Private Collection.



Abb. 2. Anthonis van Dyck, Queen Henrietta Maria mit ihrem Zwerg Sir Jeffrey Hudson, 1633, National Gallery of Art Washington.



Abb. 3. Anthonis van Dyck, The Family of Philip Herbert, 4th Earl of Pembroke, ca. 1635, Collection of the Earl of Pembroke, Wilton House, Saisbury.



Abb. 4. Anthonis van Dyck, Lady Venetia Digby als Prudentia, 1633-34, National Portrait Gallery, London.



Abb. 5. Anthonis van Dyck, Rachel de Ruvigny, Countess of Southampton, als Fortuna, ca. 1640, National Gallery of Victoria, Melbourne.



Abb. 6. Anthony van Dyck, Sir George Villiers und Lady Katherine Manners als Adonis und Venus, 1620-21, Harari & Johns Ltd., London.



Abb. 7. Anthonis van Dyck, Lady Mary Villiers und Lord Arran als Venus und Amor, ca. 1636, North Carolina Museum of Art, Raleigh.



Abb. 8. Anthonis van Dyck, Lady Mary Villiers als Hl. Agnes, 1637,  
H. M. Queen Elizabeth II., Windsor Castle.



Abb. 9. Anthonis van Dyck, Lord Philip Wharton, 1632, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 10. Peter Lely, Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, als Minerva, 1664-65, The Royal Collection.



Abb. 11. Jean de Court, Marguerite de France als Minerva, 1555, The Wallace Collection, London.



Abb. 12. Jean Nocret (?), Henriette-Anne Stuart, Duchesse d'Orléans, als Minerva, ca. 1665, H. M. Queen Elizabeth II, St. James' Palace.



Abb. 13. Peter Lely, Frances Teresa Stuart, later Duchess of Richmond and Lennox, als Diana, ca. 1662, lent by H. M. Queen Elizabeth II.



Abb. 14. Peter Lely, Jane Needham, Mrs. Myddelton, als Pomona, 1662-65,  
H. M. Queen Elizabeth II., Hampton Court.



Abb. 15. Peter Lely, Elizabeth Hamilton, Countess of Gramont, als Hl. Katharina, 1662-65, H. M. Queen Elizabeth II., Hampton Court.



Abb. 16. Jacob Huysman, Katherina von Braganza als Hl. Katherina, ca. 1664, The Royal Collection.



Abb. 17. Peter Lely, Mary Bagot, Countess of Falmouth and Dorset, als Schäferin, 1662-65, H. M. Queen Elizabeth II., Hampton Court.



Abb. 18. Anthonis van Dyck, Lady Dorothy Sidney, Countess of Sunderland, als Schäferin, nicht datiert, Penshurst Place, Kent.



Abb. 19. Peter Lely, Henrietta Boyle, Countess of Rochester, 1662-65,  
H. M. Queen Elizabeth II., Hampton Court.



Abb. 20. Peter Lely, Margaret Brooke, Lady Denham, 1663-65,  
H. M. Queen Elizabeth II., The Royal Collection.



Abb. 21. Peter Lely, Prince Rupert the Cavalier, 1665-66.



Abb. 22. Peter Lely, Eleanor Needham, Lady Byron, als Hl. Katharina, 1663-64,  
H. M. Queen Elizabeth II., Hampton Court.



Abb. 23. Peter Lely, Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland, als Hl. Katherina, ca. 1667-68, Earl Bathurst.



Abb. 24. Peter Lely, Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland,  
als Hl. Maria Magdalena, ca. 1662, National Trust  
(Knoke, The Sackville Collection, acquired with the aid of the National Heritage Memorial Fund).



Abb. 25. Peter Lely, Maria Magdalena, ca. 1650-55, Kingston Lacey, The Bankes Collection.



Abb. 26. J. Enghels nach Peter Lely, Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland,, als Hl. Maria Magdalena, 1667, British Museum, London.



Abb. 27. Peter Lely, Barbara Villiers, Countess of Castlemaine and Cleveland,,  
und ihr Sohn, Charles Fitzroy, als Madonna mit Kind, ca. 1663, Private Collection.



Abb. 28. James Gillray, La Belle Assemblée, 1787, British Museum, Department of Prints and Drawings, London.



Abb. 29. James Gillray, St. Cecilia, 1782, Department of Prints and Drawings, London.



Abb. 30. Godfrey Kneller, Isabella Bennet, Duchess of Grafton, 1690, Euston.

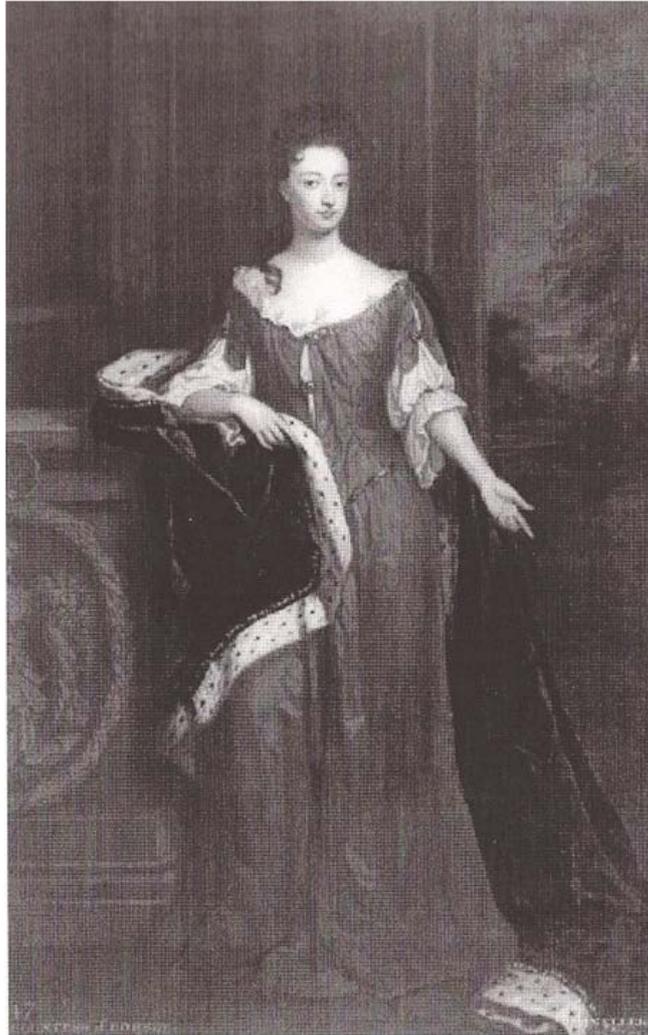


Abb. 31. Godfrey Kneller, Mary Compton, Countess of Dorset, 1690-91,  
H. M. Queen Elizabeth II., Hampton Court.



Abb. 32. John Faber nach Godfrey Kneller, Carey Fraser, Countess of Peterborough, Schabkunstblatt, nicht datiert, British Museum, Department of Prints and Drawings, London.



Abb. 33. Godfrey Kneller, Frances Whitmore, Lady Middleton, 1690-91,  
H. M. Queen Elizabeth II., Hampton Court.



Abb. 34. Johann Priwitzer zugeschr., Lucy Harrington, Countess of Bedford, 1620.



Abb. 35. Godfrey Kneller, Annabella Dives, Lady Howard, 1697, Easton Neston.



Abb. 36. John Smith nach Godfrey Kneller, Annabella Dives, Lady Howard, ca. 1693.



Abb. 37. Godfrey Kneller, Elizabeth Villiers, Countess of Orkney, 1698,  
Sammlung unbekannt.



Abb. 38. Tizian, Hl. Maria Magdalena, ca. 1565, The Hermitage, Leningrad.



Abb. 39. Godfrey Kneller, Lady Elizabeth Cromwell als Hl. Cäcilia, 1703,  
Cliff House.



Abb. 40. Joshua Reynolds, Sophia Musters als Hebe, 1785, English Heritage, The Iveagh Bequest, Kenwood.



Abb. 41. Joshua Reynolds, Jane Pownall als Hebe, 1762,  
Private Collection.



Abb. 42. John Dixon nach Joshua Reynolds, Annabella Blake, Lady Bunbury, als Juno, 1764-69, Private Collection.



Abb. 43. Ozias Humphrey, Charlotte Maria und Anna Horatia Waldegrave als Venus und Juno, 1780.



Abb. 44. Joshua Reynolds, Lady Diana Bolingbroke als Personifikation der Malerei und Zeichenkunst, 1764-65, English Heritage, The Iveagh Bequest, Kenwood.



Abb. 45. Joshua Reynolds, Ann Hussey Delaval,  
Lady Stanhope, 1765, The Baltimore Museum of Art,  
The Mary Frick Jacobs Collection.



Abb. 46. Joshua Reynolds, Lady Mary Broughton,  
ca. 1765-69, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.



Abb. 47. Joshua Reynolds, Lady Elizabeth Keppel eine Herme des Hymen schmückend, 1761, The Marquess of Tavistock and the Trustees of the Bedford Estates at Woburn Abbey.



Abb. 48. Joshua Reynolds, Die Montgomerie Schwestern, Drei Damen eine Herme des Hymen schmückend, 1773, Tate Gallery, London.



Abb. 49. Jean-Antoine Watteau, Pierrot genannt „Gilles“,  
1718-19, Louvre, Paris.



Abb. 50. Tilly Wedekind (Newes) als Lulu im Pierrotkostüm, ca. 1906.



Abb. 51. Marlis Petersen als Lulu im Pierrotkostüm, 2010.

## Abbildungsnachweis

*„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“*

- Abb. 1 Jackson-Stops 1985, Kat. Nr. 48.
- Abb. 2 Wheelock 1991, S. 263.
- Abb. 3 Brown 1999, S. 83.
- Abb. 4 Wheelock 1991, S. 255.
- Abb. 5 Brown 1999, S. 337.
- Abb. 6 Wheelock 1991, S. 125.
- Abb. 7 Wheelock 1991, S. 297.
- Abb. 8 Wheelock 1991, S. 296.
- Abb. 9 Wheelock 1991, S. 251.
- Abb. 10 MacLeod, Alexander 2001, S. 64.
- Abb. 11 [http://www.wga.hu/html\\_m/c/court\\_j/minerva.html](http://www.wga.hu/html_m/c/court_j/minerva.html) (2.8.2013).
- Abb. 12 Tasch 1999, S. 290.
- Abb. 13 MacLeod, Alexander 2001, S. 95.
- Abb. 14 MacLeod, Alexander 2001, S. 63.
- Abb. 15 MacLeod, Alexander 2001, S. 93.
- Abb. 16 MacLeod, Alexander 2001, S. 88.
- Abb. 17 Tasch 1999, S. 296.
- Abb. 18 Tasch 1999, S. 288.
- Abb. 19 Tasch 1999, S. 297.
- Abb. 20 MacLeod, Alexander 2001, S. 68.
- Abb. 21 Millar 1963.

- Abb. 22 Tasch 1999, S. 304.
- Abb. 23 MacLeod, Alexander 2001, S. 129.
- Abb. 24 MacLeod, Alexander 2001, S. 119.
- Abb. 25 Tasch 1999, S. 308.
- Abb. 26 MacLeod, Alexander 2001, S. 123.
- Abb. 27 MacLeod, Alexander 2001, S. 125.
- Abb. 28 Tasch 1999, S. 348.
- Abb. 29 Tasch 1999, S. 347.
- Abb. 30 Stewart 1983, Kat. Nr. 38a.
- Abb. 31 Tasch 1999, S. 325.
- Abb. 32 Tasch 1999, S. 326.
- Abb. 33 Tasch 1999, S. 327.
- Abb. 34 Tasch 1999, S. 333.
- Abb. 35 Stewart 1983, Kat. Nr. 39c.
- Abb. 36 Stewart 1983, Kat. Nr. 41a.
- Abb. 37 Stewart 1983, Kat. Nr. 40c.
- Abb. 38 Stewart 1983, Kat. Nr. 40a.
- Abb. 39 Stewart 1983, Kat. Nr. 64a.
- Abb. 40 Mannings 2000, S. 528, Nr. 1391.
- Abb. 41 Mannings 2000, S. 313, Nr. 657.
- Abb. 42 Tasch 1999, S. 357.
- Abb. 43 Tasch 1999, S. 358.
- Abb. 44 Mannings 2000, S. 345, Nr. 771.
- Abb. 45 Tasch 1999, S. 359.
- Abb. 46 Mannings 2000, S. 373, Nr. 864.

- Abb. 47 Mannings 2000, S. 45, Nr. 45.
- Abb. 48 Mannings 2000, S. 434, Nr. 1078.
- Abb. 49 <http://www.journaldespeintres.com/la-collection-la-caze-au-musee-du-louvre/> (2.8.2013).
- Abb. 50 <http://blogs.nd.edu/moderncrises/2011/09/13/pierrot/> (2.8.2013).
- Abb. 51 <http://michaeljaytheatre.blogspot.co.at/2010/05/lulu.html> (2.8.2013).

## Abstract

Fast 150 Jahre war die Bildgattung des Rollenportraits in England Höhen und Tiefen unterworfen. Am Anfang stehen die ersten Rollenbildnisse Anthonis van Dycks, der mit den vier Grundtypen – der mythologischen, der allegorischen, der heilsgeschichtlichen und der pastoralen Rolle – die Gattung im englischen Raum etablierte. Diese Grundtypen sollten bis in die Schaffenszeit Joshua Reynolds', also bis ins 18. Jhdt. hinein, ihre Gültigkeit behalten.

Dennoch erfuhr die Bildtradition, besonders durch Peter Lely und Godfrey Kneller, immer wieder Modifikationen und Reduktionen. Auch die Ereignisse in der Politik Englands übten einen maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung des Rollenportraits aus.

Durch die Kritik an Mythologie und Allegorie in der Kunsttheorie, der Literaturkritik und der bildenden Kunst im späten 17. und frühen 18. Jhdt. (André Félibien und Roger de Piles; Anthony Ashley Cooper, 3<sup>rd</sup> Earl of Shaftesbury; Richard Steele und Joseph Addison; Alexander Pope sowie James Gillray) geriet das Rollenportrait in eine „Krise“.

Schließlich wurde die Bildgattung durch Joshua Reynolds neu aufgegriffen. Der Künstler und Akademiepräsident versuchte, sich in einigen seiner Bildnisse der Historienmalerei anzunähern.

In der vorliegenden Arbeit, die in fünf Abschnitte gegliedert ist, soll ein Überblick über eben diesen Verlauf gegeben werden. Jedes Kapitel wird sich einem der Künstler, seiner Auftraggeberschaft sowie seinen Werken anhand ausgewählter Bildbeispiele widmen.

## Lebenslauf

Constanze Luise Johanna Malissa

### Ausbildung

- 1996 – 2000 Volksschule am Judenplatz, Wien
- 2000 – 2008 Unter- und Oberstufe BG9 Wasagasse, Wien
- WS 2008 – SS 2011 Bachelorstudium der Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien  
(Erweiterungcurricula: Deutsche Philologie, Vergleichende Literaturwissenschaften, Medienästhetik im Alltagseinsatz)
- seit WS 2011 Masterstudium der Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

### Berufliche Erfahrung/Praktikum

- seit Oktober 2008 im Besucherdienst des Kunsthistorischen Museums, Wien, tätig.
- September 2010 Praktikum in der Abteilung Textilrestaurierung, Wagenburg und Monturendepot, Wien

### Sprachkenntnisse

- Englisch fließend in Wort und Schrift
- Französisch Grundkenntnisse
- Italienisch Grundkenntnisse