Heldinnengalerie – Schönheitengalerie

Studien zu Genese und Funktion weiblicher
Bildnisgalerien 1470-1715

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch-historischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
Kunsthistorisches Institut

vorgelegt bei

Professor Dr. Michael Hesse

von

Michael Wenzel M.A.

aus

Bad Hersfeld

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis

Zeitschriften:
BSHAF: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*
Flor Mitt: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*
MEFRM: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge. Temps Modernes*
MEFRIM: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*
MJbBK: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*
JbKW: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses / Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*
JWCI: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*

Archive:
ASF: *Archivio di Stato di Firenze*
BayHStA: *Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Staatsarchiv für Oberbayern*
TLA: *Tiroler Landesarchiv Innsbruck*

Sonstiges:
TB: Taschenbuchausgabe
UP: University Press

Vorwort

Nach annähernd sechs Jahren Forschung und Niederschrift können jetzt diese Studien als Dissertation eingereicht werden. In dieser Zeit wurde mir vielfältige Unterstützung zuteil, für die ich hier meinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte.

Meine Eltern förderten mich in jeder Hinsicht, die Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg finanziell. Die akademische Betreuung übernahmen mein Doktorvater Herr Professor Dr. Michael Hesse und die zweite Gutachterin Frau Professor Dr. Silke Leopold. Korrigierende Eingriffe leisteten die Korrekturleserinnen Lydia Hilberer, Susanne Kuhn, Ariane Mensger, Karin Müller-Kelwing, Franziska Vogel-Eckerlin und der Korrekturleser Winfried Neumann.

Wissenschaftliche Unterstützung kam mir von vielen Seiten zu: Dr. Julia Marciari Alexander (New Haven, Yale Center for British Art), Andrea Bartelt M.A. (München), Dr. Gerd Bartoschek (Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), Amanda Bevan (Richmond, Public Record Office), Dr. Friedl Brunckhorst (Bad Homburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen), Melissa Dalziel (Oxford, Bodleian Library – Department of Western Manuscripts), Dr. Ernst Götz (München, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen), Dr. Susanne Groom (East Molesey, Historic Royal Palaces), Sabine Koloch M.A. (Marburg), Prof. Dr. Katharina Krause (Universität Marburg), Dr. Peter O. Krückmann (München, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen), Dr. Alastair Laing (London, National Trust), Dr. Catharine MacLeod (London, National Portrait Gallery), Prof. Dr. Justus Müller Hofstede (Bonn), Lydia van Oort (Rijswijk, Instituut Collectie Nederland), Dr. Giovanni M. Piazza (Mailand, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana), Dr. Friedrich Polleroß (Universität Wien), Dr. Christopher Rowell (Polesden Lacey, National Trust – Southern Region), Dr. Wolfgang Savelsberg (Kulturstiftung Dessau Wörlitz), Dr. Karl Schütz (Wien, Kunsthistorisches Museum – Gemäldegalerie), Dr. Simon Thurley (Museum of London), Dr. Peter Volk (München, Bayerisches Nationalmuseum), Lucy Whitaker (London, Royal Collection Trust) sowie von den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Staatsarchivs Florenz.

Ein ganz besonderer Dank geht an Herrn Dr. Manfred Rupert (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv), der seine Freizeit an Ostern und Pfingsten 1998 für meine Anfrage aufbrachte, an Frau Mag. Veronika Sandbichler (Innsbruck, Kunsthistorisches Museum – Sammlungen Schloß Ambras), die mir meine Forschungen zu der Ruheluster Schönheitengalerie durch ihre stete Bereitschaft zur Auskunft erst ermöglichte, an Frau Dr. Stephanie Goda Tasch (Berlin), deren Forschung einen wesentlichen Anstoß zu meiner eigenen Arbeit gab und die mir ihre Dissertation bereits vor dem Druck überließ (die Arbeit ist inzwischen bei VDG in Weimar als Buch erschienen, wird aber hier noch in der Manuskriptfassung zitiert), an Frau Dr. Ingeborg Wiegand-Uhl (München), die mir den Nachlaß von Dr. Lada Nikolenko zugänglich machte, und an die Mitarbeiter des Palazzo Chigi in Ariccia, die mir ein wegen Restaurierung geschlossenes Museum öffneten und mich die Bildnisse der dortigen Schönheitengalerie, die noch nicht auf ihre angestammten Wände zurückgekehrt waren, eingehend studieren ließen.

Die Literatur wird in den Fußnoten nur bei der ersten Nennung vollständig zitiert. Jede weitere Nennung erfolgt in der Regel in den Fußnoten als in Kapitälchen gedruckte Autorenangabe oder Kurztitel, die im Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt werden.

Bei Seitenangaben meint der Zusatz „f." die genannte und die darauffolgende Seite, „ff." die genannte und die nächsten zwei Seiten. Ansonsten werden Anfangs- und Endseite angegeben.

Das Literaturverzeichnis verzichtet zugunsten einer leichteren Handhabung auf eine etwaige Unterteilung nach publizierten Quellen, Erscheinungsdatum, Sekundärliteratur, Ausstellungskatalogen, Zeitschriftenartikeln u.ä.

Bei Quellentexten erfolgt die Transkription von „u" und „v" zur besseren Lesbarkeit meist entsprechend dem Lautwert. In einigen Fällen wurde das originale Schriftzeichen beibehalten, wenn dies dem Charakter der jeweiligen Quelle eher entsprach. Die Schreibung der Eigennamen stellt ein nicht zu unterschätzendes Problem dar. Hier wird so verfahren, daß die Namen europäischer Herrscher und ihrer Gattinnen weitgehend in der gebräuchlichen deutschen Fassung angeben werden, die Aristokratie aber in der jeweiligen Landessprache. Dabei konnten kleinere Abweichungen nicht immer vermieden werden. Originalzitaten wird in der Regel nur bei deutlicher Abweichung von dem heutigen Sprachgebrauch eine Übersetzung beigegeben (etwa bei deutlich vor 1600 entstandenen Quellen).

Jena, im April 2001 Michael Wenzel

Einleitung

Villa. Innen. Nacht.
Alle im Saal tanzen, man hört dieselbe Musik wie vorher. Zwei Jünglinge – die Hausherren – kommen auf die neu eintreffenden Gäste zu. Man macht sich schnell miteinander bekannt.

> *Stimmen:*
> – Prinz Marescalchi.
> – Don Alessandro.
> – Don Ferdinando.

Marcello hat plötzlich ein Glas Whisky in der Hand und blickt sich im Saal um, wo rings an den Wänden Büsten von Päpsten stehen, Vorfahren der Hausherren.
[...]
Eine wunderschöne, ausländisch wirkende Dame, Isabella, beginnt trotz ihrer junonischen Schönheit bei den ersten Klängen eines Rock wild zu tanzen, mit anmutiger Gewandtheit und einer fremdartigen, fast urmenschlichen Eleganz.
[...]
Ein weibisch wirkender Jüngling im Smoking, der auf der Armlehne eines Sessels sitzt, wendet sich mit gepflegtem Akzent zu jemandem in einer Gruppe.

> *Jüngling:* Ich muß unbedingt Milch trinken. Ich bin ganz beduselt. Wo gibts denn Milch? Hast du welche, Sonja?

Eine schöne Dame vom Typ 'Corps diplomatique' mit herrlichen, beinahe entblößten Brüsten, dreht sich lächelnd um und antwortet, ohne eine Miene zu verziehen in slawischem Tonfall.

> *Dame:* Nein.

[...]
Ein Mädchen wendet sich zu ihm, um mit ihm anzustoßen. Da erkennt Marcello Maddalena.
[...]
Indem sie nebeneinander langsam an den Marmorbüsten der Päpste entlang spazieren, liest Marcello die Inschriften.

> *Marcello:*
>
> > Caelestinus III.
> > Pelagius II.
> > Sixtus IV.
> > Kardinal Scipioni.

[...]

Die zitierten Passagen stammen aus Federico Fellinis Drehbuch zu *La Dolce Vita* und schildern Szenen einer Party in den Mauern einer alten römischen Villa[1]. Der Regisseur artikuliert darin seine Vorstellung moderner Dekadenz innerhalb einer morbiden römischen Adelskultur. Indiz für die soziale Stellung der Besitzer der Villa sind die Papstbüsten, die in sich gleichzeitig das Konzept einer Ahnengalerie und einer Porträtfolge *Berühmter Männer* vorstellen. Während der Dreharbeiten in Palazzo und Villa Giustiniani-Odescalchi von Bassano di Sutri nördlich von Rom, unweit des Lago di Bracciano, nahm Fellini an der Szene eine entscheidende Veränderung vor, die nicht im Drehbuch vorkommt: Im Labyrinth der Säle des Palazzo wandeln die beiden Hauptdarsteller Marcello Mastroianni und Anouk Aimée zunächst an einer Folge von Cäsarenbüsten vorüber – anstelle der Päpste des Drehbuchs – und stehen dann unvermittelt vor einer Reihe barocker Frauenporträts. Marcello findet sofort Gefallen an der Frauengalerie, bewundert im Schein eines Streichholzes ihre Schönheit – „Sie haben alle die gleichen Augen" – und fragt sich, wer die Dargestellten wohl gewesen seien. Als Antwort erhält er von seiner Filmpartnerin nur ein eher gelangweiltes „Großmütter..., Urgroßmütter..."[2].

[1] Federico Fellini, La Dolce Vita, Zürich: Diogenes 1974, S. 116-119.
[2] Zur Frauengalerie in Bassano di Sutri vgl. Abschnitt 4.3.

Vermutlich ist die Idee zur Änderung der Szene erst vor Ort entstanden, nachdem Fellini die Frauenporträtgalerie im Palazzo zufällig entdeckt hatte. Die Protagonisten des Films wie auch die typisierten Vertreter bestimmter Gesellschaftsschichten werden in *La Dolce Vita* ständig mit Exempeln der römischen Geschichte konfrontiert, in der ausgewählten Sequenz vor allem mit labyrinthartig dargebotenen Zeugnissen der römischen Renaissance- und Barockkultur. Da finden sich die Sprößlinge alter römischer Adelsfamilien in den Palästen ihrer Vorfahren, umgeben von Marmorbüsten von längst verstorbenen Päpsten und Kardinälen, die von vergangener Macht und Größe künden. Und die Frauen, sie sind „schön". Das wird von Fellini mehrfach wiederholt. Auch läßt sich diese Schönheit in Kategorien fassen: „eine schöne Dame vom Typ 'Corps diplomatique'". Es ist vielleicht nur Zufall, daß eine der Akteurinnen den gleichen Namen wie die berühmte Markgräfin von Mantua aus dem Hause Este trägt: Isabella, „von Pietro Bembo aus der Zusammensetzung von 'isos' und 'bella' (gleichmäßig, in allen Teilen gleich schön) abgeleitet"[3]. Das tief ausgeschnittene Dekolleté einer anderen Schönheit, Sonja,
Abb. 181 verweist dagegen mit größerer Deutlichkeit auf ähnlich ins Bild gesetzte „schöne" Frauen in der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts.

Nachdem Fellini bereits im Drehbuch – mit der Papstgalerie – und später im ausgeführten Film – mit den Cäsarenbüsten – die Selbstrepräsentation einer römischen Adelfamilie an ein männliches heroisches Modell gekoppelt hatte, war es nur folgerichtig, auch eine Frauenporträtgalerie ins Bild zu setzen. Sammlungen weiblicher Porträts wie die des Palazzo Giustiniani-Odescalchi werden als Schönheitengalerien bezeichnet, ein bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in aristokratischen Wohnsitzen vorkommender Sammlungstyp häufig gleichartiger Frauenporträts. Dadurch, daß das Leitthema dieser Galerien durch die Schönheit ihrer Dargestellten definiert wird, werden wesentliche konzeptionelle Unterschiede zu ihren männlichen Pendants vorausgesetzt: Die Päpste und antiken Cäsaren sind aufgrund ihrer Rolle in der Geschichte bildwürdig, ihr Tun wird als exemplarisches Handlungsmodell für folgende Generationen aufgefaßt. Ähnliches gilt für männliches Heldentum: Die vorbildliche Tat sichert dem Helden seinen Platz in der Geschichte, macht ihn erinnerungs- und damit porträtwürdig.

Die Porträtwürdigkeit der Frauen resultiert dagegen aus ihrem Körper, selbst wenn daraus im platonischen Sinne auf ihre Seele geschlossen worden sein mag. Schönheit und Gebärfähigkeit – diese den Fortbestand einer Familie gewährleistende Eigenschaft wurde in *La Dolce Vita* durch die Benennung der Galerie als Abfolge von Großmüttern und Urgroßmüttern ebenfalls ins Spiel gebracht – erfüllen traditionelle Erwartungsmuster an Frauen in patriarchalisch organisierten Gesellschaften. Die Verweigerung einer heroischen und damit historischen Existenz der Frauen findet darin ihre Begründung. Die Dargestellten bleiben namenlos.

Diese sehr holzschnittartig formulierte These bedarf einer Überprüfung und Modifikation vor dem Hintergrund neuerer geschlechtergeschichtlicher Forschungsansätze. Auch ist ihre Grundlegung in einer kurzen Sequenz eines italienischen Filmklassikers der späten 1950er Jahre kaum als wissenschaftlich zu bezeichnen. Trotzdem gibt dies Anlaß zu weiterer Fragen- und Thesenbildung: Widerspruch wird beispielsweise bereits dadurch motiviert, daß es sowohl Modelle des weiblichen Heroismus als auch die Figur der Heldin in der Geschichte ge-

[3] Paul Kristeller, zit. n.: Willi Hirdt, Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien [Studien zum Fortwirken der Antike, Bd. 12], Heidelberg: Winter 1981, S. 14. – Vgl. Abschnitt 2.2.1.

geben hat. Ebenso ist die Historie selbst aus männlich dominierter Persepektive keine rein männliche Angelegenheit: Bereits in der Antike war ein historiographischer und literarischer Kanon *Berühmter Frauen* entstanden. Dessen visuelle Repräsentation als Heldinnengalerie entwickelte sich im späteren Mittelalter parallel zu den Zyklen *Berühmter Männer*.

Konnten aber Porträtgalerien *Berühmter Männer und Frauen* überhaupt geschlechtersymmetrisch angelegt werden? Oder führte die Differenz der Geschlechter in der Gesellschaft eo ipso zu ideologischen Unterschieden bei Auswahl und Zusammenstellung exemplarischer Personen? Und wessen Interessen diente die Formulierung einer Heldinnengalerie? Kapitel 1 widmet sich diesem Fragenkomplex und untersucht die Voraussetzungen zum Verständnis der weiteren Entwicklung weiblicher Bildnisgalerien, die von einer Analogie zu männlichen – heroisch und historisch begründeten – Bildnisfolgen Abstand nehmen und eine „eigene" Formulierung der Porträtwürdigkeit propagieren.

Auch ist weibliche Schönheit nicht allein ein männliches Konstrukt. Kapitel 2 zeigt die sozialen, kulturellen und ideologischen Bedingungen auf, die im 15. und 16. Jahrhundert in Italien zur Entstehung eines Schönheitsdiskurses und eines Porträttyps der „schönen Frau" führten, während das 3. Kapitel eine Verortung des weiblichen Bildnisses im Kontext der Kunst- und Wunderkammern sucht. Dieses enzyklopädisch ausgerichtete Sammlungsmodell mit seiner ausgesprochenen Tendenz zur Symmetriebildung hatte entscheidenden Einfluß auf das „Sichtbar-Werden" der Frauen im Bildnis-Kosmos der Sammlungen.

Das – in mehrfacher Hinsicht zentrale – Kapitel 4 hat die vielfältigen Funktionen der Frauenporträtgalerie in der Hofkultur des 17. Jahrhunderts zum Inhalt. Im Mittelpunkt steht die soziale Formation der Hofdamen. Die Frauen an den Fürstenhöfen bedienen sich der kulturellen Funktion der Schönheit zur Überwindung gesellschaftlicher Grenzen und zur Emanzipation von männlicher Dominanz.

Die eingangs angeführte Sequenz aus *La Dolce Vita* belegt die Präsenz einer solchen historischen Sammlungsform bis in die Gegenwart. Somit ermöglicht der Blick auf die Frauenporträtgalerie, den gegenwärtigen Diskurs über das Verhältnis von Mann und Frau und die Differenz der Geschlechter zu erweitern.

Die Schwerpunkte dieses gegenwärtigen Diskurses charakterisieren Arlette Farge und Natalie Zemon Davis in ihrer Einleitung zum Band *Frühe Neuzeit* der *Geschichte der Frauen* als „soziale Konstruktion der Geschlechterdifferenz und das oszillierende Feld der Spannungen zwischen Mann und Frau"[4]. Und weiter:

> Will man heute eine andere Geschichte der Frauen schreiben, so muß man sich von einer bestimmten Sicht der Vergangenheit lösen und einen neuen Blick auf die Quellen werfen. Anstatt sich von zeitgenössischen Zeugnissen und Vorstellungen leiten zu lassen, müssen wir, so gut es geht, sämtliche Kenntnisse über die weibliche Realität und die damaligen Texte, die sich mit ihr beschäftigen, vergleichen, wohl wissend, daß beide komplementär miteinander verflochten sind. Es führt zu nichts, eine Geschichte der Frauen zu schreiben, die sich nur mit deren Handlungen und jeweiligen Lebensweise befaßt, ohne die Art und Weise zu berücksichtigen, wie der öffentliche Diskurs ihr Wesen beeinflußt hat, und umgekehrt. Die Frauen jener Zeit ernst zu nehmen heißt, ihr Handeln auf dem Feld der Beziehungen zu rekonstruieren, die sich zwischen ihnen und dem anderen Geschlecht etablierten, und in dem Verhältnis der Geschlechter ein gesellschaftliches Konstrukt zu sehen,

[4]Georges Duby, Michelle Perrot (Hrsg.), Geschichte der Frauen, Bd. 3: Frühe Neuzeit. Hrsg. v. Arlette Farge und Natalie Zemon Davis, Frankfurt a.M./New York: Campus 1994, S. 14.

> dessen Geschichte zum Forschungsobjekt gemacht werden kann und sollte.[5]

In der vorliegenden Arbeit sind die „Texte“ Objekte aus dem Bereich der bildenden Kunst: Gemälde und Ensembles von Gemälden. Folglich bezieht sich eine Diskursanalyse weniger auf Texte als auf Bilder und ihre Tradierung. Die Argumentationsweisen visueller Medien sind aber nur bedingt mit denen von Texten zu vergleichen: Die argumentative Struktur von Bildern ist offener, ihre Produktionsbedingungen unterscheiden sich wesentlich von der Herstellung und den Verbreitungsformen von Texten, ihr kultureller Kontext ist oft ein anderer.

Besonders Porträts müssen vor dem Hintergrund eines erweiterten Verständnisses von Alltagskultur betrachtet werden. Zwar ist ihr Gegenstand weitgehend „aristokratisch“ geprägt. Doch dient die Erweiterung des Alltags-Begriffs dazu, eine einseitige Beschränkung auf ein Phänomen der „Elitekultur“ aufzubrechen. Wieder liefern Arlette Farge und Natalie Zemon Davis die Begründung:

> Es handelt sich hier um eine erweiterte Sicht des Alltags: Der Beschreibung der Frau zwischen Arbeit, Ehe und Familie [...] entspricht [...] eine Analyse derjenigen Frau, die aufgrund ihrer Herkunft in die „Politik“ eingetreten ist, der Königin und der Prinzessin. Diese ungewöhnliche Aufteilung ist weder durch die Lust am Paradoxen noch durch den Wunsch zu schockieren motiviert. In der Tat handelt es sich hier um die bescheidene Vorstellung einer neuen Konzeption der Geschichtsschreibung. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert nimmt die Frau ohne jeden Zweifel an der „Politik“ teil, auch wenn dieses Wort damals natürlich nicht die Bedeutung haben konnte, die es heute hat. Und wer kann dies besser demonstrieren als Prinzessinnen und Königinnen? Es ist zweifellos an der Zeit, die Geschichte der Königinnen und der Frauen des Hofes aus dem Ghetto sehr eingeschränkter Sichtweisen, aus den Anekdoten und Bettgeschichten herauszuholen. Höfische Verbindungen, Mätressen, Gunstbezeigungen, strategische Eheschließungen und Intrigen können durchaus im Sinne eines politischen Funktionierens einer Hofgesellschaft analysiert werden, die mit ihren Anliegen und ihren zahlreichen Schwierigkeiten ringt. Niemand wird übersehen, daß ein Abgrund eine Magd von einer Königin trennt, und der ihnen [...] jeweils zugewiesene Platz soll diese Kluft nicht reduzieren, sie vielmehr betonen und somit zeigen, daß jede weibliche Situation in ihrem sozialen und politischen Kontext analysiert werden muß. Zwischen diesen beiden extremen Gestalten, zwischen Melkschemel und Thron, liegen andere weibliche Wirklichkeiten. Der Körper der Frau, ihr Erscheinungsbild, ihre Sexualität machen sie so anziehend und so gefährlich. [...] Die Mechanismen der damit zusammenhängenden Ästhetik und Verführungskraft waren so kodiert, daß das arme, aber hübsche Mädchen großen Gefahren ausgesetzt war, während das arme und häßliche Mädchen überhaupt keine Identität besaß.[6]

Die identitätsstiftende Funktion der Schönheit hatte zur Folge, daß Frauenporträtgalerie und Schönheitengalerie spätestens seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert in eins fallen. Und wenn das arme, häßliche und sozial niedrigstehende Mädchen keine Identität besaß, dann war umgekehrt das häßliche, aber sozial hochstehende und folglich eine Identität besitzende Mädchen schön. Der Begriff „schöne Frau“ steht aus diesem Grund im vorliegenden Text häufig in Anführungszeichen. Es geht weniger um eine tatsächliche Erscheinung als um eine gesellschaftliche Kodierung von Schönheit.

[5]Ebd., S. 12. Der genannte Band enthält vier weitere Beiträge, die hier von Interesse sind: Sara F. Matthews Grieco, Körper, äußere Erscheinung und Sexualität; Véronique Nahoum-Grappe, Die schöne Frau; Françoise Borin, Frauenbilder, u. Claude Dulong, Salonkultur und Literatur von Frauen, in: ebd., S. 61-101, 103-118, 211-278, u. S. 415-440.
[6]Ebd., S. 15f. - Zur subjekt- und identitätskonstituierenden Funktion von Schönheit vgl. auch: Marie Claude Phan, Sich schön machen heißt, sich zur Frau manchen. Über die Gestaltung des Gesichts im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Olivier Burgelin, Philippe Perrot (Hrsg.), Vom ewigen Zwang zu gefallen. Etikette und äußere Erscheinung, Leipzig: Reclam 1994, S. 62-79.

Es liegt notwendigerweise in der Struktur der Schönheitengalerien begründet, daß in dieser Arbeit in erster Linie nur die höfischen Seite des Frauenlebens reflektiert wird. Trotzdem ist der Gegenpart in der Gestalt des „armen, aber hübschen Mädchens" spätestens seit dem englischen Restaurationshof häufiger in den Frauenporträtgalerien vertreten[7].

Die Frauenporträtgalerie ist demnach vorrangig in einer sozialen Gruppe situiert, die Norbert Elias als „höfische Gesellschaft" bezeichnet hat[8]. Dieser Begriff wird hier übernommen, aber modifiziert. Wenn von „höfischer Gesellschaft" gesprochen wird, dann nicht im Sinn eines monolithischen gesamteuropäischen Phänomens nach französischem Vorbild, wie es von Elias behauptet wird, sondern entsprechend ihrer jeweiligen regionalen Struktur, die sich in Hofordnung und Zeremoniell äußert[9]. Die höfische Gesellschaft wird als eine soziale Formation verstanden, deren Struktur sich an den verschiedenen Höfen Europas prinzipiell ähnelt, deren jeweilige spezifische Organisation sich jedoch zum Teil deutlich unterscheidet.

Allerdings ist dies aus dem hier gewählten Betrachtungswinkel nur ein sekundäres Problem. Die jeweiligen Viten der Protagonistinnen dieser Arbeit sind gerade dadurch charakterisiert, daß sie die soziale Ordnung des Hofes, an dem sie situiert sind, tendenziell durchbrechen. Außerdem geben Hofordnungen und Zeremoniellbücher ein vergleichsweise ideales Bild der Höfe[10], deren Realität aber häufig weit von ihrer vorbildlichen Gestalt der Theorie entfernt war.

Die verschiedenen Verbindungslinien zwischen Frauenporträtgalerie und höfischer Gesellschaft bedingen auch, daß diese Galerien als ein Phänomen der Frühen Neuzeit behandelt werden. Der Untersuchungszeitraum endet in etwa mit dem Jahr 1715: Mit dem Tod Ludwigs XIV. ist in den meisten europäischen Staaten eine höfische Kultur vollständig ausgeprägt – gleichviel, ob in Anlehnung an das oder in Konkurrenz zu dem französischen Modell. Der Spanische Erbfolgekrieg hatte gleichzeitig die Grenzen des durch die höfische Kultur repräsentierten politischen Systems aufgezeigt. Das 18. und sogar noch das 19. Jahrhundert setzten zwar die Tradition der Frauenporträtgalerie fort. Doch zeigt das Kapitel *Ausblick*, daß das funktionale Spektrum der Galerien sich nicht mehr erweitert, es sei denn, daß in retrospektiver Weise auf eine bestimmte ältere Position bezuggenommen und nun als „historische" begriffen wird.

Die Begriffe „Porträt" und „Bildnis" werden in dieser Arbeit synonym gebraucht. Sie bezeichnen Kunstwerke, deren wesentlicher Zweck die Darstellung eines oder mehrerer Menschen ist. So banal diese Feststellung zunächst erscheint, so wird damit doch eine bestimmte Absicht verfolgt: Spätestens seit dem späten 18. Jahrhundert und der Romantik werden Porträts über die Wiedererkennbarkeit der Dargestellten als unverwechselbare Individuen definiert, ist

[7] Diese Aussage bedeutet nicht, daß von einer linearen Entwicklung der Schönheitengalerien im Sinne einer zunehmenden sozialen Öffnung gesprochen werden kann. In gewissem Sinne stehen sich am Anfang und am Ende der Entwicklung mit den Projekten von Vincenzo I. Gonzaga und von Ludwig I. von Bayern strukturell sehr ähnliche Galerien gegenüber. Diese zunächst recht paradox anmutende Anmerkung wird sich mit dem Fortgang der Argumention und in Folge einer stärkeren Differenzierung zwischen einzelnen Galerien aufklären. Vgl. zu den genannten Beispielen Abschnitt 3.3.2 u. Kap. *Ausblick*.

[8] Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp TB [6]1992 [1969].

[9] Zur Kritik an Elias in diesem Zusammenhang vgl. Volker Bauer, Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie [Frühe Neuzeit, Bd. 12], Tübingen: Niemeyer 1993, bes. S. 33-53.

[10] Vgl. hierzu die vorzügliche Übersicht aus frauengeschichtlicher Perspektive von Sabine Koloch, Zeremoniellbücher als Forschungsaufgabe kulturhistorischer Frauenforschung, in: *Kritische Berichte*, Jg. 24, 4/1996, S. 43-60.

das Subjekt im Gesicht erkennbar und auch darstellbar. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hat dann Jacob Burckhardt die Entwicklung des Individuums am Beginn der Frühen Neuzeit in der italienischen Renaissance verortet[11]. Und noch 1985 hat Gottfried Boehm den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance durch die Koppelung von Bildnis und Individuum beschrieben[12]. Boehm zählt die Bildnisse schöner Frauen folglich zur Kategorie der nicht-individualisierten Porträts. Eine Definition des Bildnisses durch die zwingende Verbindung von individualisierter Repräsentation und Subjektkonstituierung muß aber abgelehnt werden. Sie mißversteht die identitätsstiftende Funktion von Maske und Rolle in der Frühen Neuzeit. In dieser Epoche wurde das Porträt gerade wegen seiner zwischen dargestellter Person und Betrachter vermittelnden Rolle eingesetzt[13]. Nicht unverwechselbare physiognomische Eigenheiten geben im Bild über ein vermeintliches Individuum Auskunft, sondern Botschaften werden kodiert und an einen bestimmten Rezipientenkreis mitgeteilt[14]. Die Dargestellten einer Porträtserie stehen zudem im Spannungsfeld von Subjekt und sozialer Formation, der sie angehören und die in einer Bildnisgalerie in der Regel auch repräsentiert wird[15].

Die Entwicklung der Porträtmalerei folgt innerhalb der Kunstgeschichte bis zu einem gewissen Grad eigenen Gesetzen[16]. Unabhängig von seiner sozialen Kodierung – und doch auf das engste mit dieser verflochten – ist das Porträt das Konstrukt einer kunstimmanenten Entwicklung, die selbstredend wiederum nicht außerhalb gesellschaftlicher Einflußlinien gedacht werden kann. Gemeint ist eine Doppelkodierung des Bildnisses: eine soziale, die die Dargestellten zum Gegenstand hat, und eine ästhetische, die die Darstellungsmodi betrifft und auf einer zweiten Ebene wieder sozial definiert wird. Seit der Entstehung des nachantiken Porträts in der Renaissance entfaltet sich ein Wechselspiel zwischen den beiden Polen der sozialen und der ästhetischen Kodierung des Bildnisses. Gattungstheoretische Überlegungen führen zur Anlagerung von Elementen der in der Hierarchie höher stehenden Historie an das Porträt, womit nicht nur die Bildniskunst, sondern auch die dargestellte Person eine Standeserhöhung erfuhren. Mit der „Etablierung eines mittleren Genres“[17] im 18. Jahrhundert war die Assimilierung von Genre-Elementen im Porträt, zum Beispiel durch Pietro Rotari[18], notwendige Folge eines Prozesses, mit dem die traditionelle Gattungshierarchie durch Künstler und Publikum fortschreitend in Frage gestellt wurde.

Die traditionelle Gattungshierarchie hatte einen weitreichenden Einfluß auf das Fach Kunstgeschichte. Die angeblich niedere Gattung des Porträts und die serielle, „unkünstlerische“

[11] Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verl. 1989 [1860], S. 137-174.

[12] Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München: Prestel 1985.

[13] Vgl. Andreas Prater, Die vermittelte Person. Berninis Büste Ludwig XIV. und andere Portraits des Barock, in: Wilhelm Schlink (Hrsg.), Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst, Freiburg i.Br.: Rombach 1997, S. 161-220.

[14] Die Archäologie hat ein solches Modell bereits relativ früh entwickelt. Vgl. Luca Giuliani, Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

[15] Zur Kritik an Boehm besonders in diesem Aspekt vgl. Peter Burke (Rez.), Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München, Prestel, 1985, in: *Kunstchronik*, Bd. 41, 1988, S. 24ff.

[16] Vgl. BOEHM 1985, S. 9.

[17] Vgl. Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München: Beck 1993, S. 239-263.

[18] Vgl. Kap. *Ausblick*.

Fertigung der Galerien ließen es als gerechtfertigt erscheinen[19], in Serie gemalte weibliche Bildnisse nur am Rande des traditionellen kunsthistorischen Kanons wahrzunehmen. Daraus ergibt sich ein Forschungsdefizit bei der Lokalisierung des heutigen Aufenthaltorts, der Zuschreibung an einen Maler und der genaueren Identifzierung der Dargestellten einzelner Porträts:

> The moment a portrait of a beauty leaves its original place in a castle or a family gallery and begins its wandering throughout the world in quest of a new abode, it generally loses its first and right name and runs danger of being re-named after one of the famous women of its time. It is a loss for art history as well as for general history because it not only deprives them of an original person, but also involves the wrong attribution to an artist and destroys the possiblity of a right identification of a replica or a later copy.[20]

Ein weiteres Problem stellt der „romantische“ Versuch der älteren Kunstgeschichte dar, möglichst viele Bildnisse berühmter Frauen der Vergangenheit zu „erhalten“, ein Unterfangen, das selbst bereits wieder interpretationswürdig ist und ein interessantes Licht auf das Frauenbild der Kunstgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wirft:

> It is amazing how little imagination and knowledge of the faces of the historical figures are displayed in the attribution of portraits in general and those of the famous beauties in particular. There are four or five names for the Renaissance women: Beatrice d'Este for the Milanese School; her sister, Isabella d'Este for the Ferrarese artists and Titian; Bianca Capello and the ladies of the Medici family for Bronzino. All seventeenth century female portraits by English artists are called, where they lack a name, Nell Gwynn or Barbara Villiers, and most of the seventeenth century French portraits, of blond and dark-haired women alike, bear the name of Hortense Mancini, Duchess of Mazarini, or her sister Maria. Their only rivals are Mme de Montespan and Mlle de la Vallière whose names were attached to several portraits without any consideration of likeness.[21]

Eine Studie, die weibliche Porträts zum Gegenstand hat, kann nicht ohne die Berücksichtigung neuerer Ansätze und Ergebnisse der Geschlechterforschung vorgenommen werden. Die Einführung der Kategorie des sozial und kulturell determinierten Geschlechts – *gender* oder Genus – in Unterscheidung von biologi(sti)schen Definitionen ist eines der wichtigsten Ergebnisse der diesbezüglichen Forschung der letzten drei Jahrzehnte[22]. Die Hervorkehrung der Differenz der Geschlechter hat eine Reihe bisher nicht hinterfragter Theoreme von angeblich universalgeschichtlicher Relevanz als männlichen Perspektivismus benannt. Weniger beachtet wurde aber, daß die neuen Erkenntnismethoden selbst der Gefahr unterlagen, einseitige Geschichtsmodelle zu propagieren. Der Übergang von der Frauenforschung der späten 1960er und 70er Jahre zur gegenwärtigen Geschlechterforschung konnte diesem Problem nur zum Teil begegnen. Die Kategorie des Geschlechts zieht weitere Differenzierungen etwa sozialer, ethnischer, religiöser und kultureller Art nach sich. Sie beschleunigt einen Prozeß des wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns, an dessen Ende nur noch Aussagen über kleine, spezifische und im oben genannten Sinn mehrfach definierte Gruppen gemacht werden können.

[19] Vgl. die Urteile der älteren Kunstgeschichte zu einzelnen Schönheitengalerien und Bildnissen, die in den folgenden Kapiteln wiedergegeben werden.
[20] Lada Nikolenko, The Beauties' Galleries, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 108. Jg., 1966, S. 19-24, hier S. 22.
[21] Ebd., S. 20f.
[22] Einen soliden Überblick innerhalb einer inzwischen kaum mehr überschaubaren Literatur bietet: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart: Kröner 1995.

Diese Zersplitterung der wissenschaftlichen Erkenntnis könnte zur Folge haben, daß generalisierte Aussagen kaum noch zu treffen wären. Andererseits ergibt sich aus der Vervielfältigung relevanter Differenzkategorien auch, daß eine einzige Kategorie wie das Geschlecht als Erklärungsmodell nicht absolute Relevanz erlangen kann. Vielmehr entsteht eine Textur differenter Aspekte, die wiederum als übergreifendes, komplexes, aber keinesfalls teleologisch ausgerichtetes Geschichtsmodell verstanden werden kann. Die vorliegende Studie sieht sich auf dieser Grundlage in der Position, einen über mehrere Jahrhunderte währenden Entwicklungsstrang verfolgen zu können. Die soziale Konstruktion von Geschlecht im Sinn von *gender* oder Genus wird dabei vorausgesetzt, ohne daß diese Begriffe im Text unbedingt Verwendung finden. Inzwischen sollte diese Definition im Kontext einer historischen Studie Vorrang vor dem biologischen *Sexus* genießen und nicht eigens gekennzeichnet werden müssen.

Eine weitere Unterscheidung, die sich aus der jüngeren Forschung ergibt, ist die zwischen Selbst- und Fremdrepräsentation. Repräsentation meint hier Darstellung im weiteren Sinne des englischen *representation*. Im Bereich der Porträtmalerei verweist diese Differenzierung meist auf die Anteile von Dargestellten und Darstellenden am Bild. Der wissenschaftliche Zugriff auf das Eigene und das Fremde kann selbstredend nur näherungsweise erfolgen, da der Verfasser weder mit dem einen noch dem anderen identisch ist. Trotzdem ist es sinnvoll, beispielsweise nach den jeweiligen Anteilen der Auftraggeberin, des Künstlers, des Programmautors und verschiedener politischer Entscheidungsträger an der Repräsentation der Maria de' Medici in ihrer Galerie im Palais du Luxembourg zu fragen und diese den beiden genannten Kategorien zuzuordnen[23]. Die Funktion eines Bildes und seine Bedeutung können so – gerade aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive – in ihrer Komplexität exakter bestimmt werden.

Die Frage nach dem Repräsentierten hat auch Auswirkungen auf die gewählten Begrifflichkeiten: In einer Vorbemerkung „zur Nomenklatur" seiner Monographie der Schönheitengalerie Ludwigs I. von Bayern hat Gerhard Hojer auf terminologische Unterschiede bei der Benennung dieses Sammlungstyps hingewiesen. Zwischen „Schönheiten-" und „Schönheitsgalerie" entscheidet er sich für letzteren, inzwischen gebräuchlicheren Begriff und begründet dies mit dem „ästhetischen und sittlichen Ideal" Ludwigs[24]. „Schönheit" repräsentiert danach ein allgemeines, überindividuelles Ideal, während der Ausdruck „Schönheiten" die einzelnen Dargestellten meint[25]. Aus der Perspektive dieser Arbeit ist es richtiger, von „Schönheitengalerien" zu sprechen, da der Begriff „Schönheiten" individuelle Personen bezeichnet. So nennt John Evelyn die Mitglieder eines Hofstaats „*great beauties, & noble-men*"[26]. Die zeitgenössischen Bezeichnungen der Galerien sind selten besonders präzis. Ludwig I. von Bayern und dessen Zeitgenossen umschrieben seine Sammlung als Schönheiten-Sammlung, Schönheitengalerie, Schönheitssammlung und als „meine Sammlung der Schönheiten". Aussagen zu älteren Galerien entsprechen noch weniger einer bestimmten Klassifikation: „*Li ritratti di tutte le più*

[23] Vgl. Abschnitt 1.3.3.
[24] Gerhard Hojer, Die Schönheitsgalerie König Ludwigs I., München/Zürich: Schnell & Steiner ³1990 [1979], S. 8.
[25] Ein ähnliches Problem stellt die Unterscheidung zwischen Antike- und Antikenrezeption dar. Vgl. dazu: Wolfgang Ernst, Historismus im Verzug. Museale Antike(n)rezeption im britischen Neoklassizismus (und jenseits) [Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 6], Hagen: Rottmann 1992, S. 13: „Die in dieser Arbeit typographisch unentschiedene Schreibweise der 'Antike(n)rezeption' möchte das Spannungsverhältnis zwischen dem historischen Gegenstand altertumskundlicher Texte (Antike) und dem archäologischen Objekt (Antiken), also das darin implizierte diskursive Zittern zwischen Signifikant und Signifikat des Klassizismus offen zutage treten lassen. Roland Barthes hat auf den sinnproduktiven Effekt semantischer Verflechtungen im Schriftbild hingewiesen."
[26] Vgl. Abschnitt 4.1.4.

belle dame del mondo“ heißt es bei Vincenzo I. Gonzaga, „*un grand salon, où sont les plus belles femmes de la Cour*“ bei Bussy-Rabutin und „die Bildnisse mehrerer Schönheiten, die ich gesammelt habe [...]“ bei Wilhelmine von Bayreuth[27].

Eine übergreifende Untersuchung der Frauenporträtgalerien der Frühen Neuzeit stand bisher noch aus. Ein kurzer Aufsatz Lada Nikolenkos in der *Gazette des Beaux-Arts* von 1966 gab einen ersten Überblick vor allem der italienischen Galerien des 17. Jahrhunderts[28]. Weitere Ergebnisse vor allem zur Typologie der Schönheitengalerien wurden in der jüngeren Literatur zur Galerie Ludwigs I. von Bayern erbracht, und zwar durch Ulrike von Hase im entsprechenden Kapitel ihrer Stieler-Monographie[29] und Gerhard Hojer mit den Bemerkungen zu typengeschichtlichen Wurzeln der Frauengalerie in seiner Monographie der Galerie Ludwigs[30]. Aufgrund ihrer Funktion als historische Herleitung zu einer Werkgruppe innerhalb einer Künstlermonographie bzw. aufgrund ihrer Orientierung an einer breiteren Leserschaft konnten diese Arbeiten notwendigerweise nur einzelne Aspekte herausstellen. Eine 1974 verfaßte Leidener *doctoraalscriptie* von Nora Schadee hätte für die Forschung einen Impuls und mit der Zusammenstellung der wichtigsten Objekte eine Basis für weitergehende Untersuchungen abgeben können, wenn diese Arbeit veröffentlicht worden wäre[31]. In den letzten Jahren waren einzelne Maler wie Johann Heinrich Tischbein d.Ä., einzelne Gattungen wie das englische Identifikationsporträt oder einzelne Galerien wie die in Dessau-Mosigkau Gegenstand monographischer Untersuchungen[32]. In diesen Arbeiten wurden – von dem jeweiligen Gegenstand ausgehend – jeweils kurze Überblicke zur Entwicklung der Frauenporträtgalerien gegeben. Jede gab wertvolle Anregungen zum Thema, betonte aber meist auch das noch vorhandene Forschungsdefizit.

Mit der vorliegenden Studie wird eine vollständigere Sicht auf weibliche Porträtreihen der Frühen Neuzeit versucht. Eine katalogartige Gesamtschau ist jedoch nicht beabsichtigt, vielmehr wird das Material in exemplarischen Analysen dargeboten und diskutiert. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen Werkkomplexe der Bildenden Kunst, die allerdings zumeist erst mittels historischer Inventare und anderer Dokumente in ihrem Bestand rekonstruiert werden müssen. Häufig sind die Quellen rar, wenig aussagekräftig, widersprüchlich oder – schlimmstenfalls – gar nicht vorhanden. Andernorts ist wieder die schriftliche Überlieferung aussagekräftig, die Kunstwerke sind dagegen verloren. Die Verknüpfung von Bild- und Textquellen nimmt dabei von Mal zu Mal kriminalistische Züge an. Diese „Detektivarbeit“ wird in der Regel im Text dargelegt. Der Leser hat so die Gelegenheit, an der Rekonstruktion einzelner Frauenporträtgalerien teilzuhaben. Ein umfangreicher Anhang gibt wichtige Textquellen im Wortlaut wieder und erlaubt, die Argumentation des Verfassers kritisch zu begleiten. Nicht

[27] Vgl. HOJER 1979, S. 8 (zu Ludwig I.); zu den übrigen Zitaten vgl. die Nachweise in den Abschnitten: 3.3.2, 4.2.2 u. 4.6.2.
[28] NIKOLENKO 1966.
[29] Ulrike von Hase, Joseph Stieler 1781-1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke [Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 4], München: Prestel 1971, S. 91-107.
[30] HOJER 1979, S. 25-35.
[31] Nora Schadee, Galante galerijen. Een poging tot karakterisering van de schoonhedengalerij, doctoraalscriptie Leiden o.J. [1974]. Das anscheinend einzige öffentlich zugängliche Exemplar befindet sich im Kunsthistorischen Institut der Universität Leiden. Eine *doctoraalscriptie* entspricht in Anspruch und Umfang ungefähr einer *master thesis* bzw. einer größeren Magisterarbeit.
[32] Vgl. zu den genannten Beispielen die Literaturverweise der Abschnitte 4.1.1, 4.1.3-4.1.6 u. Kap. *Ausblick*.

zuletzt soll der Corpus an Texten auch anderen Wissenschaftlern Gelegenheit zu weiterer Forschung geben.

Kapitel 1

Die Heldinnengalerie: Von *Berühmten Frauen* und *Berühmten Männern* in Bildender Kunst und Literatur

Die Entstehung von „Frauengalerien" ist in den letzten Jahren verstärkt zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung geworden[33]. Der Begriff meint Frauen in literarischen Sammelviten wie in Bildnisfolgen unterschiedlicher ikonographischer Typologie: Im wesentlichen sind diese zu unterscheiden in idealtypische Folgen von *mulieres illustres* und in Folgen mit konkreter Porträtabsicht, wobei Überlagerungen vorkommen können und nicht selten von den Auftraggebern beabsichtigt sind. Die Erforschung dieser Gattung erfolgte nicht zuletzt aus spezifisch frauen- bzw. geschlechtergeschichtlicher Perspektive, ist doch der „Frauenkatalog", die Auflistung herausragender Frauen und ihrer Leistungen ein zentrales Beweismittel früher feministischer Schriften[34]. Viele Fragen sind allerdings noch offen geblieben bzw. stellen sich erst jetzt auf der Grundlage eines entwickelten Forschungsstandes. In unserem Zusammenhang sind vor diesem Hintergrund vor allem zwei Gesichtspunkte von Interesse: Zum einen die Bedeutung der Darstellung von Frauen im Kontext „etablierter" Männer-Folgen, zum anderen die Funktion der jeweils als „weiblich" verstandenen Eigenschaften der Dargestellten in diesem Kontext.

1.1 Grundlagen in der antiken Literatur

Zyklen *Berühmter Frauen* sind in ihrer Entstehung strukturell nicht von den älteren Männer-Folgen zu trennen. *Viri illustres* entstehen in der Antike als Sammelviten von Männern mit exemplarischer *virtus*. Auf der Grundlage verschiedener Traditionsstränge griechischer Bio- und Historiographie finden sich die Anfänge biographischer Reihen *Berühmter Männer* im 1. Jahrhundert v.Chr. bei den römischen Autoren Varro, Atticus, Cicero und Cornelius Nepos. Plutarch, Plinius d.J. und Sueton schaffen dann die für die nachantike Rezeption bedeutsamen Kompilationen. Mit der Etablierung des Christentums wurde die Gattung zur Propagierung christlicher Moralvorstellungen aufgegriffen. Als Tugendexempel ersetzten jetzt „christliche Helden" ihre heidnischen Vorgänger[35].

Die ersten Biographien von Frauen finden sich in den Vitensammlungen Plinius' d.J. und eines anonymen Zeitgenossen: Sie betreffen Cloelia, deren Vita wie die der Lukretia eng mit den

[33] Vgl.: La Galerie des Femmes Fortes / Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Bearbeitet von Bettina Baumgärtel uns Silvia Neysters, Ausst.kat. Düsseldorf/Darmstadt, München: Klinkhardt & Biermann 1995.

[34] Vgl. zu Vorkommen und Funktion von Frauenkatalogen in verschiedenen frühen Schriften zur Geschlechterfrage, besonders bei Christine de Pizan: Magarete Zimmermann, Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: ebd., S. 14-33.

[35] Zur Geschichte der *viri-illustres*-Thematik in der antiken Literatur: Christiane L. Joost-Gaugier, The Early Beginnings of the Notion of „Uomini Famosi" and the „De Viris Illustribus" in Greco-Roman Literary Tradition, in: *artibus et historiae* Nr. 6, 1982, S. 97-115. Zum Stellenwert der Thematik im Mittelalter vgl.: Ludwig Traube, Vorlesungen und Abhandlungen, Bd. 2: Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters, München: Beck 1911, S. 162-165.

Anfängen der römischen Republik verbunden ist, und die Vestalin Claudia. Bei Plutarch ist die Vitensammlung von Frauen nicht Teil seiner Parallelbiographien, sondern wurde mit anderen Schriften zu seinen *Moralia* zusammengefaßt[36]. Diese Sammlung wurde in der Renaissance aber auch separat ediert und hatte besonders auf die *Querelle des Femmes* einen nicht geringen Einfluß. Außerhalb der engeren Grenzen der *viri illustres*-Thematik können allerdings wesentlich ältere Frauenreihen ausgemacht werden. Die seit dem Altertum Hesiod zugeschriebenen *Frauenkataloge* bilden eine nach genealogischen Gesichtspunkten erstellte Sammlung von Frauengestalten, die Verbindungen mit Göttern eingegangen waren, und deren Nackommenschaft halbgöttlicher Heroinen und Heroen[37]. Sie Sammlung wurde vermutlich angeregt von der Aufzählung der „Frauen und Töchter von Helden“ im elften Buch der Odyssee[38].

Neben diesen vorwiegend positiv besetzten Frauengestalten findet sich bei Hesiod allerdings auch einer *der* misogynen Mythen aus den Anfängen der abendländischen Kultur: die Pandoralegende[39]. An diese schließt sich der frühgriechische Dichter Semonides mit einer Typenreihe von Frauen an, deren Charakter durch ihre Abkunft von Tieren bestimmt ist. Typisierung und Reihung, grundlegende Muster misogyner Literatur, sind hier bereits angelegt[40].

Von den lateinischen Autoren überliefern vor allem Vergil in seiner *Aeneis* und mehr noch Ovid in den *Heroides* umfangreichere Frauenkataloge[41], deren Rezeption dem Mittelalter im Gegensatz zu den griechischen Texten keine Probleme bereitete.

---

[36] JOOST-GAUGIER 1982A, S. 112. Vgl. Plutarchus, Moralia, Bd. 2, Leipzig: Teubner ²1971 [1935], S. 225-272: Mulierum Virtutes.

[37] Hesiod, Sämtliche Gedichte. Theogonie – Erga – Frauenkataloge. Übersetzt und erläutert von Walter Marg, Zürich/Stuttgart: Artemis 1970, S. 393-536. Zur Aktualität Hesiods in der preziösen Frauenliteratur des 17. Jahrhunderts (s. die Abschnitte 1.3.3 u. 1.4) vgl. Renate Baader, Dames de lettres. Autorinnen des preziösen, aristokratischen und „modernen“ Salons (1649-1698): Mlle de Scudéry – Mlle de Montpensier – Mme d'Aulnoy [Romanistische Abhandlungen, Bd. 5], Stuttgart: Metzler 1986, S. 121f.

[38] Homer, Od., 11, 195-329. – Vgl. zu diesen Frauenkatalogen: Glenda Mcleod, Virtue and Venom. Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1991, S. 11-24.

[39] Hesiod, *Theog.*, 570-612, *Erga*, 60-105 [HESIOD 1970, S. 58ff., 235-242 (Kommentar), 310f., 344ff. (Kommentar)]. – Die klassische Studie zur Pandoralegende: Dora Panofsky, Erwin Panofsky, Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol [Bollingen Series, Bd. 52], Princeton: Princeton UP ²1962 [1956].

[40] Vgl. Hermann Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts, München: Beck ³1969, S. 232-236. Das Fragment des Semonides enthält einen guten und sieben schlechte Tier- bzw. Naturtypen, z.B.:

> Verschieden hat den Geist des Weibes Gott gemacht
> im Anfang. Eine aus der Sau, dem Borstenvieh, [...].
> Aus Meer die andre; sie hat zweierlei Sinn.
> An einem Tage lacht sie und ist sehr vergnügt;
> der Fremde, der ins Haus kommt, ist des Lobes voll:
> „Bei allen Menschen gibt es keine zweite Frau,
> die trefflich ist wie diese oder schön wie sie“.
> Ein andermal ist sie nicht zu ertragen und
> nicht anzusehen, unzugänglich, denn sie tobt
> unnahbar wie die Hündin über ihrem Wurf;
> zu allen: Feinden, Freunden, ohne Unterschied
> benimmt sie sich ungnädig, schroff und widerlich.
> So wie die See oft unbeweglich stille steht,
> harmlos und für den Schiffer eine große Lust
> zur Zeit des Sommers, aber oft dann wieder tobt
> gewaltig strömend mit der Wellen lautem Schall:
> ihr läßt am ehesten sich vergleichen solch ein Weib
> mit ihren Launen und der wechselnden Natur. [...]

(Zitiert nach Fränkel, S. 232f.).

[41] Vgl. zu beiden und weiteren Beispielen: MCLEOD 1991A, S. 14-34.

1.2 Mittelalterliche Tradition und frühhumanistische Vitenliteratur in Bildzyklen des Trecento und des Quattrocento: Boccaccio, *Neuf Preux* und *Neuf Preuses*, Petrarca

1.2.1 Die Thematik der *Berühmten Frauen* zwischen Hof und frühem Bürgertum

Aufgrund ihrer nur ungenügenden Überlieferung haben bildliche Darstellungen Berühmter Männer in der antiken Kunst keinen Einfluß auf die Entstehung monumentaler Folgen von *uomini famosi* und *donne famose* in der italienischen Malerei des Trecento gehabt[42]. Bereits der früheste bekannte, Giotto zugeschriebene, wenn auch nicht erhaltene *uomini illustri*-Zyklus im Castelnuovo von Neapel enthielt Frauenfiguren, die biographisch mit den dargestellten Helden verbunden waren. Demnach handelte es sich nicht um eine Folge von eigenständigen *donne famose*. Auftraggeber war König Robert d'Anjou von Neapel, in dessen Regierungszeit von 1309 bis 1343 folglich die Ausführung der Fresken anzusetzen ist. Wegen ihrer frühen Zerstörung während der Regierung Alfons V. von Aragon (1416-1458) erscheint ihre Zuschreibung an Giotto u.a. durch Ghiberti und Vasari als nicht gesichert, zumal die Autorschaft Giottos an den ihm ebenfalls von Ghiberti zugeschriebenen Incoronata-Fresken von Neapel in der Forschung stark angezweifelt wird. Sollte allerdings die Urheberschaft Giottos zutreffen – und die alte Überlieferung sollte nicht völlig ignoriert werden –, ist eine Datierung des Zyklus im Castelnuovo in den Jahren seines angenommenen Aufenthalts in Neapel von 1329 bis 1332 wahrscheinlich[43] .

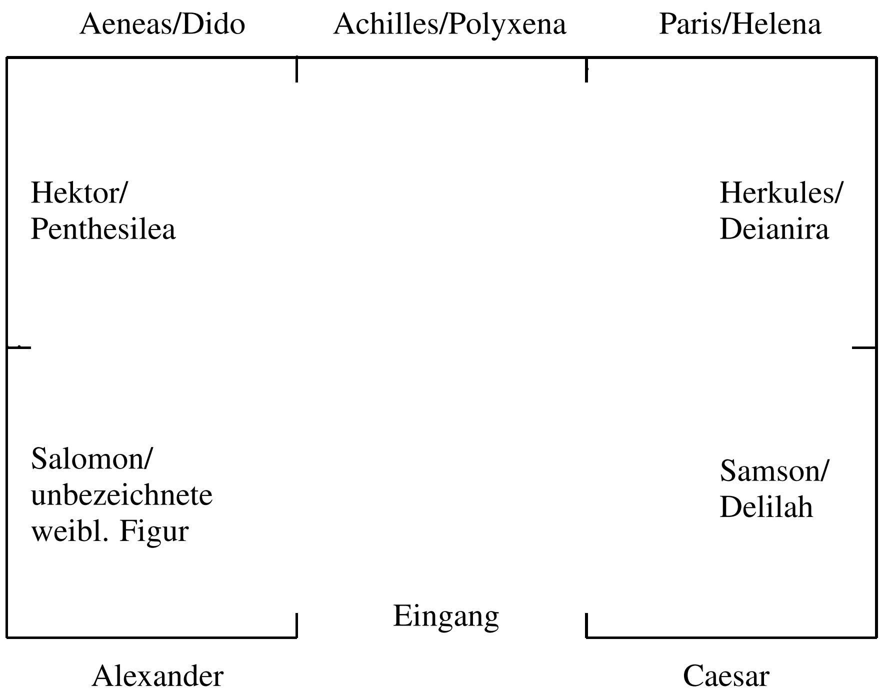
Abgesehen von ihrer Bedeutung als frühester bekannter *uomini illustri*-Zyklus in der Malerei sind die Neapolitaner Fresken vor allem aufgrund ihrer Interpretation des Geschlechterverhältnisses von besonderem Interesse. Als ikonographische Quellen haben sich in sechs verschiedenen Manuskripten neun Sonette erhalten, die jeweils einer der in der *sala* des Castelnuovo dargestellten Personen gewidmet sind und die Bildfolge mit leichten Abweichungen von einander erläutern. Zu einem der Sonette ist die Überschrift überliefert, die den Verfasser bezeichnet als „*il quale essendo nella sala del re Roberto a Napoli vide dipinti questi famosi huomini. E lui fè a ciaschuno il suo sonetto chome qui apresso.*“[44] Creighton Gilbert hat nach einer Analyse der erhaltenen Manuskripte eine neue Rekonstruktion des ursprünglichen Zyklus vorgelegt, die hier übernommen werden soll: Jeweils symmetrisch einander zugeordnet nehmen Alexander und Caesar – diese beiden als einzige ohne weibliche Assistenzfigur – als

[42] Zur bildlichen Darstellung in der Antike (im Medium der Plastik vor allem auch als in Bibliotheken situierte Galerien von Philosophen- und Dichterporträts, vgl. Thuri Lorenz, Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern, Mainz: von Zabern 1965) und zum Verlust dieser Tradition im Mittelalter vgl.: Christiane L. Joost-Gaugier, Poggio and Visual Tradition: *Uomini Famosi* in Classical Literary Description, in: *artibus et historiae*, Nr. 12, 1985, S. 57-74. Zur Darstellung der *uomini famosi* in Italien vgl.: Heidy Böcker-Dursch, Zyklen berühmter Männer in der Bildenden Kunst Italiens - 'Neuf preux' und 'uomini illustri'. Eine ikonologische Studie, Diss. München 1973, und, die Probleme der jüngeren Forschung zusammenfassend und kritisch befragend: Martina Hansmann, Andrea del Castagnos Zyklus der 'uomini famosi' und 'donne famose'. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus [Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 4], Münster/Hamburg: Lit 1993, S. 26-98.

[43] Vgl. BÖCKER-DURSCH 1973, S. 11f.

[44] „[...] welcher, als er in der *sala* des Königs Robert von Neapel war, diese berühmten Männer gemalt sah. Und er machte auf jeden ein Sonett, wie es nun folgt.“ Zitiert nach: HANSMANN 1993, S. 33, Anm. 20. Übersetzung d. Verf. – Zu Robert von Neapel und den Beginn von ähnlichen Porträts vgl. u.a.: Andrew Martindale, Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait [4th Gerson Lecture], Maarssen/Den Haag: SDU 1988, S. 24f. (wiederabgedruckt in: ders., Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting, London: Pindar 1995, S. 75-116).

Vertreter eines jüngeren Abschnitts der antiken Geschichte eine Randstellung ein, Salomon (dessen Begleiterin im Sonett als *maledetta creatura* angesprochen wird) und Samson (mit der namentlich nicht genannten Delilah) stehen als nicht-klassische Helden für das Alte Testament, während die der griechischen Mythologie und dem trojanischen Sagenkreis entlehnten Figuren entweder durch ihre Stärke, wie Herkules (mit Deianira) und Hektor (mit Penthesilea), oder durch ihre Liebesgeschichten, wie Aeneas (mit Dido) und Paris (mit Helena), verbunden sind. Achilles (mit Polyxena) steht als „Über-Held“ im Zentrum und hat keinen Gegenpart[45].



Textabb. 1.1: Rekonstruktion des Freskenzyklus von Neapel nach Gilbert

Das Programm des Neapler Zyklus läßt sich nicht ohne weiteres in geläufige ikonographische Traditionen einbinden. Es handelt sich weder um einen „modifizierten“ *neuf preux*-Zyklus[46], noch um einen frühhumanistischen Rekurs auf die Antike und die oben genannten Sammelviten von *viri illustres*[47], sondern um eine frühe italienische Fassung der *Weibermacht*- bzw. *Minnesklaven*- Thematik mit interessanten Parallelen zu einer der ersten bekannten ausführlichen Formulierungen des Themas als Bildfolge in Konstanz (zu datieren 1306-16 oder um 1350)[48]. Die Heroen bleiben in Neapel allerdings die programmatischen Hauptfigu-

[45] Creighton Gilbert, Boccaccio Looking at Actual Frescoes, in: Gabriel P. Weisberg, Laurinda S. Dixon (Hrsg.), The Documented Image. Visions in Art History, Syracuse, N.Y.: Syracuse UP 1987, S. 225-241, bes. 230-239.

[46] Laut BÖCKER-DURSCH 1973, S. 100. Vgl. dagegen HANSMANN 1993, S. 41 m. Anm. 61.

[47] Diesen Ansatz vertritt Christiane L. Joost-Gaugier (Giotto’s Hero Cycle in Naples: A Prototype of Donne Illustri and a Possible Literary Connection, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 43, 1980, S. 311-318), die Petrarca als einen möglichen Autor nennt. Vgl. dagegen wiederum: HANSMANN 1993, S. 34, Anm. 25. – Im Verlauf der Argumentation dieses Abschnitts werden sowohl *neuf preux* als auch die frühhumanistischen Programme in der Folge Petrarcas angesprochen werden, so daß die ablehnende Haltung gegenüber der Inanspruchnahme dieser beiden ikonographischen Traditionen für den Zyklus von Neapel verständlich wird.

[48] GILBERT 1987, S. 234-237, mit Nachweisen zu den einzelnen Figuren, v.a. zu Achilles und Caesar, die ohne weibliche Assistenzfigur dargestellt sind. Zu Begriff und Ikonographie der *Minnesklaven* als „Männer, selten auch Frauen, die sich von der Liebe betören ließen“, vgl.: Andreas Vizkelety, Minnesklaven, in: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.),

ren; ihnen sind auch die Sonette zugeordnet, in denen sie über sich und ihre Begleiterinnen Auskunft geben, während in Konstanz eindeutig die „Weiberlisten“ und damit die weiblichen Akteure im Vordergrund stehen. Eine allgemeine Einordnung der Fresken im Castelnuovo in die Gattung der *Berühmten Männer* ist deshalb mit den oben gemachten Einschränkungen weiterhin sinnvoll[49].

Die Verbindung zu den begleitenden Frauen war für die in Neapel dargestellten Helden von schicksalhaftem, meist tödlichem Ausgang; insgesamt herrscht also eine misogyne Programmatik vor. Die Karthagerkönigin Dido, die Selbstmord beging, nachdem Aeneas sie verlassen hatte, zählt zu den selteneren weiblichen Minnesklaven[50]. Durch das antithetische Beispiel des Aeneas wird die misogyne Grundaussage des Neapler Zyklus allerdings eher noch verstärkt als abgeschwächt[51].

Somit wird jede Deutung obsolet, die einen Zusammenhang zwischen der 1333 erfolgten Verlobung der Thronerbin Johanna, Enkelin Roberts von Neapel, mit Andreas von Ungarn und der Ausgestaltung der *sala grande* des Castelnuovo durch Giotto herstellt und den Zyklus als „Darstellung von Helden der Vergangenheit mit ihren Gemahlinnen“ quasi als *exemplum* für das künftige Herrscherpaar begreift, demnach also als ideologische Untermauerung der Anomalie einer weiblichen Erbfolge[52].

Die Neapler Fresken sind nicht nur aufgrund ihrer frühen zeitlichen Stellung und ihrer Aussagen zum Verständnis des Geschlechterverhältnisses im Trecento von Interesse, sondern auch wegen ihrer besonderen Bedeutung für die Vita Boccaccios, die weitreichende Folgen haben

Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg i. Br. u.a.: Herder 1971, S. 270. Zur *Weibermacht* vgl. die ausgreifende Darstellung von Jutta Held, Die „Weibermacht“ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: *Tendenzen*, Nr. 152, Okt.-Dez. 1985, S. 45-56, die umfassende Analyse von Susan L. Smith, The Power of Women. A *Topos* in Medieval Art and Literature, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995, bes. S. 137-140, sowie den entsprechenden Abschnitt bei Bettina Baumgärtl, Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der Starken Frauen in Austattungsprogrammen und als Buchillustrationen, in: FEMMES FORTES 1995, S. 140-157, bes. S. 153-157, 182-194 (Katalogteil „Weiberlisten - Liebestorheiten“). Der Konstanzer Zyklus ist abgebildet in: Heinrich Schmidt-Pecht, Alte Hausmalereien in Konstanz, in: *Das Bodenseebuch*, Jg. 27, 1940, S. 32-37. Vgl. auch zum Kontext: Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen: Gessler 1992, S. 26f.

[49] Ghiberti nimmt bereits diese generalisierende Einordnung vor: „Molto egregiamente dipinse la sala del re Vberto d'huomini famosi.“ Zitiert nach: JOOST-GAUGIER 1980, S. 311, Anm. 3.

[50] Vgl. GILBERT 1987, S. 235, u. VIZKELETY 1971.

[51] Solche das Grundmuster eines Programms durchbrechende *exempla* scheinen ein beliebtes Mittel der Bildrhetorik gewesen zu sein, das eigentliche Thema besonders deutlich hervorstehen zu lassen. Vgl. Petrarcas Einbeziehung von drei Nichtrömern in das 36, ansonsten nur altrömische Persönlichkeiten umfassende Programm der *sala virorum illustrium* von Padua (s. Abschnitt 1.2.2). Vgl. Annegrit Schmitt, Der Einfluß des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen, in: August Buck (Hrsg.), Höfischer Humanismus [Mitteilung XVI der Kommission für Humanismusforschung], Weinheim: VCH/Acta humaniora 1989, S. 215-257, hier S. 226. – Die Beurteilung Didos ist im Trecento ohnehin ambivalent. Dante ordnet sie mit Semiramis und Kleopatra (*Divina Commedia, Inf.*, V, 59-64) in die Reihe der Vertreterinnen des Lasters der Wollust ein. Die an Helena anknüpfende Aufzählung von Helden, die Opfer ihrer Liebe wurden (V, 65-69, u.a. Achill und Paris), hat unübersehbare Parallelen zum Programm von Neapel. Die Dido-Vita Boccaccios in *De claris mulieribus* (s.u.) hingegen stellt Dido als *exemplum* der Witwenschaft heraus. Vgl. zur Funktion des *exemplum* im Mittelalter grundlegend: Claude Bremond, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, L'„Exemplum“ [Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, Bd. 40], Turnhout: Brepols 1982, bes. S. 43-57.

[52] Diese Interpretation findet sich bei JOOST-GAUGIER 1980, S. 317f., und wird von BAUMGÄRTL 1995, S. 141, übernommen. Letztere akzeptiert die Annahme einer möglichen Verbindung zwischen „dieser ersten versteckten Frauenserie“ und der Regentschaftsübernahme in Neapel durch eine Frau, negiert aber zu Recht eine „Heroisierung der Frauen“ in dem Zyklus. Eine Heroisierung ist aber m.E. unabdingbare Voraussetzung für eine politische Deutung des Zyklus als ideologische Rechtfertigung einer weiblichen Thronfolge. Demnach kann die Bildfolge des Castelnuovo schlecht an den Beginn einer durch die höfische Gesellschaft im Sinne der dynastischen Machterhaltung durch Regentinnen funktionalisierten Heldinnengalerie gesetzt werden, wie dies Baumgärtl impliziert. Die Bewertung der in solchen Galerien manifesten Aussagen über Frauen als Dokumente realer Aktionsräume von Frauen in Monarchien ist ohnehin schwierig und wird im Verlauf dieser Arbeit noch mehrmals zur Sprache kommen (s. u.a. die Abschnitte 1.3.2 u. 1.3.3).

sollte: Boccaccio verbrachte seine Jugend in Neapel und hatte ursprünglich geplant, sein Werk *De claris mulieribus* (ab ca. 1355 bis 1375) Königin Johanna I. von Neapel zu widmen. Er dedizierte es später aber der Schwester des Kanzlers von Neapel, der aus Florenz stammenden Andrea Acciaiuoli[53]. Außerdem ist die allgemeine Disposition von *De claris mulieribus* mit dem Programm von Neapel durchaus vergleichbar[54]. Dies soll zum Anlaß genommen werden, auf Fragen des Geschlechterverhältnisses, der Vorbildfunktion der *Berühmten Frauen* und des Stellenwertes weiblicher Schönheit in Boccaccios Frauenbuch, das in der Renaissance und auch noch später zu einer Standardreferenz zu diesem Themenkreis avancieren sollte, etwas genauer einzugehen.

Jüngere Forschungen zu Boccaccios Frauenbuch haben den literarischen Kontext des Werkes wieder stärker hervorgehoben und damit die überwiegend negative Einschätzung des „weiblichen Geschlechtscharakters“ als kulturelle Konstruktion von *gender* durch Boccaccio unterstrichen[55]: Nach dem Muster mittelalterlicher Typologie entwickelt der Autor eine teleologische Folge exemplarischer Viten von Eva bis zur Königin Johanna mit meist negativen Konnotationen. Eventuell positive Charaktereigenschaften einer Heidin sollen von der Christin übertroffen werden, wie Boccaccio es in seiner Widmung an Andrea Acciaiuoli verlangt. Doch überwiegt ein „fundamentaler historischer Pessimismus“ in Boccaccios Geschichtswerken; so enden die beiden nach Geschlechtern differenzierten Vitensammlungen des Autors mit einem Ehepaar, das den Bezug zur Gegenwart herstellt: die bereits erwähnte Königin von Neapel und ihr Ehemann Andreas von Ungarn. Dessen Ermordung jedoch und die Verwicklung Johannas in dieses Verbrechen lassen dem Zeitgenossen bei der Bewertung von Boccaccios „weiblicher Teleologie“ nur geringen Spielraum. Der Leser muß zu einer weitgehend pessimistischen Einschätzung der „weiblichen Natur“ gelangen, und die *historia* ist Boccaccios Beleg dafür[56].

---

[53] Gilbert 1987, S. 237. Gilbert irrt jedoch, wenn er meint (S. 235), daß das Neapler Fresko für Boccaccios Version des Penthesilea-Stoffes (die Liebe der Amazonenkönigin zu Hektor) die einzig frühere Formulierung darstellt: Das Motiv ist in älteren literarischen Quellen ausgeführt, wobei es zweitrangig ist, ob die Amazone vor oder erst nach Hektors Tod in Troja eintrifft, da auch in *De claris mulieribus* ein direkter Kontakt zwischen den Helden nicht erwähnt wird: Vgl. den Kommentar von Vittorio Zaccaria in der Ausgabe von 1967: Giovanni Boccaccio, De mulieribus claris, hrsg. v. Vittorio Zaccaria [Tutte le opere, Bd. 10], Mailand: Mondadori ^{2}1970 [1967], S. 507.

[54] Gilbert 1987, S. 237.

[55] So Constance Jordan, Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models, Ithaca/London: Cornell UP 1990, S. 36, Anm. 42: „My initial reading of this text, concentrating on the apparent humanistic feminism of its proem, failed to grasp the profound irony of its actual histories; see my Feminism and the Humanists: The Case of Sir Thomas Elyot's *Defence of Good Women*,“ in: Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers (Hrsg.), Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, Chicago/London: University of Chicago Press 1986, S. 242-258; vgl. auch: dies., Boccaccio's In-Famous Women: Gender and Civic Virtue in the *De mulieribus claris*, in: Carole Levin, Jeanie Watson (Hrsg.), Ambiguous Realities. Women in the Middle Ages and Renaissance, Detroit: Wayne State UP 1987, S. 25-47. – Eine abwägende Position hinsichtlich Boccaccio als „ambiguous beginning“ der italienischen protofeministischen Debatte vertritt: Pamela Joseph Benson, The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England, University Park: Pennsylvania State UP 1992, S. 9-31.

[56] Sehr nützlich in diesem Zusammenhang und reich an Hinweisen sind Erläuterungen und Nachwort zur jüngsten deutschen Teilausgabe und -übersetzung: Giovanni Boccaccio, De claris mulieribus / Die großen Frauen. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Irene Erfen und Peter Schmidt, Stuttgart: Reclam 1995, bes. S. 231-287. Vgl. auch: McLeod 1991a, S. 59-80. – Vor diesem Hintergrund ist Christine de Pizans Transformierung der Vorlage Boccaccios in die „frauenfreundlichen“ Exempel im *Buch von der Stadt der Frauen* von 1405 noch höher zu bewerten. Allerdings reicht der Einfluß ihres Werkes nicht soweit, um die von Boccaccio vertretene Wertung nachhaltig in Frage zu stellen. Trotz einer gewissen Bedeutung des Buches für das Selbstverständnis hocharistokratischer Frauen in Form von Manuskripten und Bildteppichen, die bis in das 16. Jahrhundert reicht, behält eine misogyne Grundströmung in der Ausdeutung der *Berühmten Frauen* in Spätmittelalter und Renaissance die Oberhand. Vgl. zur Rezeption Pizans: Glenda K. McLeod (Hrsg.), The Reception of Christine de Pizan from the Fifteenth through the Nineteenth Centuries. Visitors to the City, Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Nellen Press 1991; Susan Groag Bell, Verlorene Wandteppiche und politische Symbolik. Die *Cité des Dames* der Margarete von Österreich, in: *Querelles. Jahrbuch für*

Seine zumeist negativen Exempel fallen als Identifikationsmodelle für seine Zeitgenossinnen damit weitgehend aus. Im Zweifelsfall entscheidet sich Boccaccio für die misogyne Lesart eines gegebenen Stoffes, so beispielsweise bei der Figur der Flora, die er nicht mit Ovid als Frühlingsgöttin, sondern mit den Kirchenvätern als vergöttlichte römische Kurtisane auffaßt[57].

Eine weitere Aktualisierung seiner Frauenreihe bis in seine eigene Zeit erachtet Boccaccio als nicht lohnenswert:

> In nostras usque feminas, ut satis apparet, devenimus, quas inter adeo perrarus rutilantium numerus est, ut dare ceptis finem honestius credam quam, his ducentibus hodiernis, ad ulteriora progredi; et potissime dum tam preclara regina concluserit quod Eva, prima omnium parens, inchoavit.[58]

Der deutsche Übersetzer von Boccaccios Frauenbuch, Heinrich Steinhöwel, läßt 1472 konsequenterweise dann auch von seinem ursprünglichen Vorhaben ab, eine Vita der Widmungsträgerin Eleonore von Tirol, „ain kron wyplicher eren unszer zyt“, an das Ende des Buches zu setzen und gibt stattdessen die Griseldis-Erzählung als Exempel von Gehorsam und weiblicher Demut wieder[59].

Frauenforschung, Bd. 2, 1997, S. 39-56; dt. Ausg. des Textes: Christine de Pizan, Das Buch von der Stadt der Frauen, hrsg. v. Margarete Zimmermann, Berlin: Orlanda ²1987 [1986]. – Zu Boccaccio als Quelle von Pizan vgl. u.a.: A. Jeanroy, Boccace et Christine de Pisan. Le *De claris mulieribus* principale source du *Livre de la cité des dames*, in: *Romania*, Bd. 48, Jg. 51, 1922, S. 93-105; MCLEOD 1991A, S. 111-137; Rosalind Brown-Grant, *Des hommes et des femmes illustres*: Modalités narratives et transformations génériques chez Pétrarque, Boccace et Christine de Pizan, in: Liliane Dulac, Bernard Ribémont (Hrsg.), Une femme de Lettre au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan [Medievalia, Bd. 16], Orléans: Paradigme 1995, S. 469-480; Anna Slerca, Dante, Boccace et le *Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pizan, in: ebd., S. 221-230. Bezeichnenderweise gibt Pizan nicht Boccaccios Variante des Penthesilea-Stoffes wieder, wonach Penthesilea wünschte, von Hektor schwanger zu werden (JEANROY 1922, S. 103; vgl. dazu: Kevin Brownlee, Hector and Penthesilea in the *Livre de la Mutacion de Fortune*: Christine de Pizan and the Politics of Myth, in: DULAC/RIBÉMONT 1995, S. 69-82).

[57] Julius S. Held, Flora, Goddess and Courtesan, in: Millard Meiss (Hrsg.), De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York: New York UP 1961, Bd. 1, S. 201-218 (Abb.: Bd. 2).

[58] „Nun sind wir also augenblicklich bis zu den Frauen von heute gekommen; aber unter denen gibt es nur ganz wenige wirklich brillante. Und so scheint es mir anständiger, zu einem Schluß zu kommen als noch weiterzumachen und über diese zu schreiben, zumal da eine solch glänzende Königin unser Buch beschließt, das mit Eva, der ersten Gebärerin, begonnen hat.“ – De claris mulieribus, conclusio; Übersetzung zit. n. BOCCACCIO 1995, S. 227. – Die hier dargelegte Interpretation von *De claris mulieribus* bedeutet aber nicht, daß Boccaccio in seinen Werken grundsätzlich eine misogyne Position einnimmt. Für einen Interpretationsansatz, der im *Decameron* progressivere Elemente wahrnimmt, vgl.: Margarete Zimmermann, Boccaccios ‘Decameron’ – ein frühes „Frauenbuch“?, in: Ingrid Bennewitz (Hrsg.), *Der frauwen buoch.* Versuche zu einer feministischen Mediävistik [Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 517], Göppingen: Kümmerle 1989, S. 227-263. Gewisse Ambivalenzen sind auch in *De claris mulieribus* vorhanden (vgl. JORDAN 1987); diese kommen allerdings hier nicht zum Tragen.

[59] Irene Erfen, Peter Schmitt, Nachwort, in: BOCCACCIO 1995, S. 264 (m. Zitat). Zu Steinhöwels Griseldis vgl.: Ursula Heß, Heinrich Steinhöwels ‘Griseldis’. Studien zur Text und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle [Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 43], München: Beck 1975, bes. S. 122-128. – Christine de Pizans *Livre de la Cité des Dames* enthält zwar den Hinweis auf mehrere exemplarische Persönlichkeiten von Frauen, die bis an die Gegenwart der Schriftstellerin heranreichen, doch ist die Schilderung zu allgemein und katalogartig, um eine Bildtradition mit nachhaltiger Ikonographie zu entwickeln, was nicht heißt, daß diese Personen nie dargestellt wurden. Die von Pizan angeführte Blanca von Kastilien beispielsweise ist eine Ausnahme. Sie bekam einen festen Platz in der Ikonographie königlicher Frauen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, vor allem der Regentinnen. Sie regierte wie Maria de' Medici und Anna von Österreich für einen noch unmündigen Thronfolger mit dem Namen Ludwig. Der Bezug ist zum Teil noch spezifischer. Für Maria de' Medici stellte Blanca das Bindeglied der noch jungen Bourbonen-Dynastie zum vorherigen Königshaus der Valois. Wie Blanca war Anna von Österreich eine Regentin spanischer Herkunft (vgl. Abschnitt 1.3): „Ähnliches kann man der sehr weisen und in jeder Hinsicht sehr edelmütigen Königin Blanca [sc. Blanca von Kastilien, 1188-1252], der Mutter Ludwigs des Heiligen nachsagen. Während seiner Minderjährigkeit regierte sie so umsichtig und klug wie niemals ein Mann vor ihr über das Königreich Frankreich. [...] Unzählige andere Beispiele könnte ich dir in diesem Zusammenhang nennen, verzichte jedoch aus Zeitgründen darauf. [!] Aber da wir gerade dabei sind, von den großen Frauen Frankreichs zu sprechen, und ohne nach weiter zurückliegenden Geschichten zu suchen: du selbst sahst in deiner Kindheit die Königin Jeanne [sc. Jeanne d'Evreux, gest. 1371], die Witwe des Königs Karls IV. Wenn du dich noch daran erinnern kannst, so bedenke die großen Wohltaten, die sich mit dem Namen dieser edlen Frau verbinden, sowohl hinsichtlich der bemerkenswerten Organisation ihres Hofes wie auch in der Lebensweise und in der Wahrung

Boccaccio hatte für seine Frauenreihe neben antiken Quellen auch mittelalterliche chevalereske Umarbeitungen herangezogen[60]. Eine der wichtigsten derartigen Heldenkompilationen stellen die *neuf preux* dar. Dabei handelt es sich um eine Zusammenstellung von neun Helden, die um 1310 ihren literarischen Ursprung in der Romanze *Les voeux du paon* des Jacques de Longuyon hat. Die Folge ist in drei Triaden untergliedert, deren Mitglieder die Epochenunterteilung im Sinne heils- und weltgeschichtlicher Progression repräsentieren: Hektor, Alexander der Große und Julius Caesar bilden die heidnische Trias, Josua, David und Judas Makkabäus repräsentieren das Judentum, Artus, Karl der Große und Gottfried von Bouillon das Christentum[61]. Ein Heldinnenkanon – die *neuf preuses* – wird später als Pendant zu den *neuf preux* geschaffen, zuerst um 1380 im *Livre de Leëce* des Jehan Le Fèvre, in Verbindung von Bild und Text 1394 im *Chevalier errant* des Tommaso di Saluzzo: Es sind die

des höchsten Rechts. [...]

Sehr stark ähnelt ihr ihre edle Tochter [1327-1392], die mit dem Herzog von Orléans, dem Sohn des Königs Philipp, verheiratet wurde und die in der langen Zeit ihrer Witwenschaft die Gesetze in ihrem Land so streng wie nur irgend denkbar aufrechterhielt.

Das gleiche gilt für Blanca [?], die verstorbene Frau des Königs Johann; sie verteidigte ihr Land und regierte es unter völliger Wahrung der Rechtmäßigkeit.

Und was kann man über die tüchtige und weise Herzogin von Anjou [sc. Marie de Blois, 1345-1404] sagen, ehedem Tochter des heiligen Karl von Blois, Herzog der Bretagne, die verstorbene Frau des nach ihm ältesten Bruders des weisen Königs Karl von Frankreich, des Herzogs, der später König von Sizilien wurde? [...] In ihrer Jugend war sie von so außerordenlicher Schönheit [!], daß sie alle anderen Edeldamen übertraf, aber gleichzeitig war sie von vollkommener Keuschheit und Weisheit. Im reifen Alter zeichneten sie, wie es den Anschein hatte, vortreffliche Regierungskunst, überlegene Umsicht, Kraft und Beständigkeit des Herzens aus; denn nach dem Tod ihres Ehemanns, der in Italien starb, erhob sich die gesamte Provence gegen sie und ihre Kinder. Jedoch bewirkte es die edle Frau auf mannigfache Art, sowohl durch Gewalt wie durch Gunstbezeugungen, daß sie die gesamte Provinz wieder zum Gehorsam und zur Unterwerfung brachte. Sie ließ dort Recht und Ordnung walten, dergestalt, daß keinerlei Klage über irgendeinen Rechtsbruch durch sie lautbar geworden wäre.

Ich könnte dir noch viel über andere edle französische Frauen, die sich während ihrer Witwenschaft vorbildlich betragen und Recht haben walten lassen, erzählen. Die Comtesse de la Marche, Edelfrau und Comtesse von Vendôme und Castres [sc. Catharina von Vendôme, gest. 1411], eine Großgrundbesitzerin, die noch unter den Lebenden weilt: was läßt sich über ihren Regierungsstil sagen? Interessiert sie sich etwa nicht dafür, wie und auf welchem Wege ihre Gesetze eingehalten werden? Vielmehr interessiert sie sich selbst, als edelmütige und weise Frau, die sie ist, sehr für diese Dinge [...]“ (I, 13; dt. n. PIZAN 1986).

Die von Pizan erwähnte Königin Jeanne d'Evreux trat auch als Auftraggeberin in Erscheinung. Zu den von ihr gestifteten Kapellen vgl. jüngst: Carla Lord, Jeanne d'Evreux as a Founder of Chapels. Patronage and Public Piety, in: Cynthia Lawrence (Hrsg.), Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs, University Park: Pennsylvania State UP 1997, S. 21-36. – In ihrem öffentlichen Wirken und ihrer Kunstförderung ist Jeanne d'Evreux weitgehend auf religiöse Stiftungen beschränkt: „The role of previous countesses and queens earlier in the century reflected a different, more secular approach. Jeanne d'Evreux set new standards of piety and decorum in an era that required a new level of morality.“ Ihr Bildnis bleibt dem unpersönlichen offiziellen Typus von Anfang des Jahrhunderts verpflichtet (ebd., S. 36).

In Kapitel II, 68 folgt auf die Nennung der Königin Isabeau de Bavière (1371-1435) eine Aufzählung von Damen der französischen Hocharistokratie, die zumeist zum persönlichen Umfeld und zu den Mäzenen der Autorin gehörten. Sie werden meist mit den Attributen „schön, jung, hochherzig, klug, edel, rechtschaffen“ usw. beschrieben. – Insgesamt kommt bei den genannten Biographien das Dilemma der Verfasserin zum Vorschein: Eindeutig ist ihr Ziel, öffentliche Regierungstätigkeit und Verwaltung durch Frauen zu legitimieren. Dies geht nur innerhalb der Grenzen des feudalen Systems: Sämtliche der genannten Bezugspersonen sind männlich, und Witwenschaft ist die Voraussetzung. Die ständige Betonung der „Rechtschaffenheit“ macht die Unmöglichkeit von nicht normkonformen Handeln von Frauen in Verbindung mit einer exemplarischen Vita deutlich. Eine solche Vita muß monoton bleiben, das Entwicklungsmoment und der narrative Handlungsspielraum der „männlichen“ Vitenliteratur bleibt ihr verwehrt (die frühere Vita der Blanca von Kastilien und die 1405 noch nicht geborene Jeanne d'Arc, der sich Pizan 1429 in *Ditié de Jehanne d'Arc* tatsächlich zuwendet, sind Ausnahmen, die an der Problematik nichts wesentlich ändern). Vgl. Lit. in Anm. 56.

[60] Vgl. hierzu den Kommentar Zaccarias in: BOCCACCIO 1967. – Hingewiesen sei ferner auf Geoffrey Chaucers Bearbeitung eines ähnlichen Stoffes in seiner *Legend of Good Women* von 1385. Vgl. Einführung in: Geoffrey Chaucer, The complete works, hrsg. v. Walter W. Skeat, Bd. 3, Oxford: Clarendon [2]1900 [1894], S. xvi-lvi, u. MCLEOD 1991A, S. 82-109. Eine Ballade im Prolog zählt antike und alttestamentliche Frauengestalten auf, die in besonderer Treue zu ihren Gatten oder Geliebten standen und sich meist für diese opferten, u.a. wird ihre Schönheit betont (vgl. Dok. B.1 im Anhang).

[61] Vgl. Robert L. Wyss, Die neun Helden. Eine ikonographische Studie, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 17, 1957, S. 71-106; Horst Schroeder, Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Bildender Kunst, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971; BÖCKER-DURSCH 1973; HANSMANN 1993, S. 36-44.

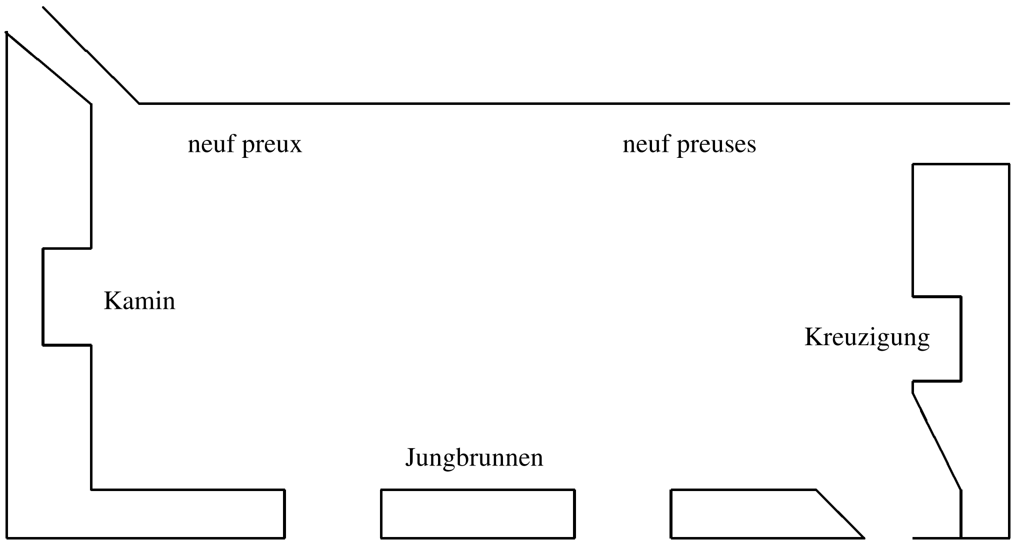
Amazonen Penthesilea, Hippolyte, Menalippe, Sinope und Lampeto, die Königin Semiramis von Babylon, die Massagetenkönigin Tomyris, die Königin der Illyrer Teuta und die an der Eroberung von Theben beteiligte Argiverin Deipyle[62]. Die archaische, nicht-progressive Konzeption dieses martialischen Frauenkanons ist augenfällig, besonders vor dem Hintergrund der systematisch-fortschreitenden Organisation des männlichen Zyklus. In den literarischen Quellen und Vorläufern des *neuf preuses*-Kanons werden die Amazonen außer für ihre Martialität vor allem für ihre Schönheit gerühmt[63] und – gerade durch ihr kriegerisches Wesen – „zu Vorbildern weiblicher Keuschheit gegen ehebrecherische Anläufe der Männer erklärt"[64]. Dieses „Höfischwerden der Kriegerin" setzte die konsequente Umdeutung der antiken, meist pejorativen Quellen zu den Amazonen und ihrer barbarischen und im Vergleich zum männlich dominierten Griechentum unzivilisierten Lebensweise voraus; die moralisierende Ausdeutung ihres Heldentums als Verteidigung weiblicher Keuschheit macht den sozialen Rahmen deutlich, in dem weibliches Heldentum auf die private Lebenssphäre von Frauen innerhalb der Gesellschaft beschränkt wurde[65].

In den noch erhaltenen Bildzyklen der *neuf preuses* – und es gibt keinen Hinweis darauf, daß dies in verlorenen Bildfolgen anders war – waren die *neuf preux* immer Voraussetzung für die Repräsentation des weiblichen Kanons[66]. Einer genaueren Analyse soll im folgenden der Bildzyklus der *Sala Baronale* des *Castello della Manta* in Saluzzo (Piemont) unterzogen werden[67], da hier einige Besonderheiten festzustellen sind, die die zukünftige Entwicklung der Darstellung von Frauen in Serienporträts ebenfalls prägen werden.

Die *Sala Baronale* befindet sich im Kernbereich des Castello della Manta, innerhalb des Abb. 1
später ummantelten alten Donjon, und fungierte als Hauptsaal des Schlosses[68]. Als Auftraggeber für die Umgestaltung des Saales gilt Valerano di Saluzzo, illegitimer Sohn des Autors des *Chevalier errant* Tommaso III.[69] Für die Fresken des Saales bestehen Datierungsvorschläge zwischen 1411 und 1440[70], historische und stilistische Gründe legen jedoch eine Entstehung zwischen 1415 und 1420 nahe[71]. Die Folge der in Lebensgröße dargestellten *preux* beginnt auf der Schmalseite neben dem Kamin und endet in der Mitte der folgenden Längswand, wird dort von den Bildern der *preuses* abgelöst, die sich bis zu einer Nische mit einer Kreuzigungsdarstellung auf der anderen Schmalseite fortsetzen. Die übrigen Wandabschnitte sind mit einer ausführlichen narrativen Darstellung eines Jungbrunnens ausgefüllt.

Durch die den Heroen und Heroinen beigegebenen Tituli ist der *Chevalier errant* von Valeranos Vater Tommaso als literarische Quelle identifiziert. Für den Jungbrunnen ist eine

[62] Vgl. ebd.; sowie als neueste Studie, die allein die Heldinnenfolge berücksichtigt: Ingrid Sedlacek, Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters [Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 14], Marburg: Jonas 1997.
[63] Vgl. SEDLACEK 1997, S. 41, 43, 96f. m. Anm. 98.
[64] Ebd., S. 44.
[65] Vgl. ebd., S. 31-46.
[66] Der scheinbare Sonderfall der *preuses* von La Ferté-Milon (ca. 1400) hat sein Pendant in den Skulpturen der *preux* von Château Pierrefonds, das der gleiche Bauherr ab 1396 errichten ließ. Vgl. ebd., S. 81-90.
[67] Vgl. Paolo d'Ancona, Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese, in: *L'Arte*, Jg. 8, 1905, S. 94-106, 183-198, u. Giovanni Romano (Hrsg.), La Sala Baronale del Castello della Manta [Quaderni del Restauro, Bd. 9], Mailand: Olivetti 1992.
[68] Vgl. Giuseppe Carità, Il castello quattrocentesco di Valerano, in: ROMANO 1992, S. 27-36.
[69] Valerano war Erbe von La Manta und – zusammen mit der Witwe seines Vaters, Marguerite de Roucy – Regent für dessen minderjährigen Nachfolger ab 1416. Vgl. zu Valerano: Luigi Provero, Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato, in: ebd., S. 9-26.
[70] SEDLACEK 1997, S. 100.
[71] Vgl. Riccardo Passoni, Nuovi studi sul Maestro della Manta, in: ROMANO 1992, S. 37-60.



Textabb. 1.2: Freskenzyklus der Sala Baronale des Castello della Manta, Saluzzo

Darstellung in einem Manuskript der Pariser Nationalbibliothek (ms. fr. 146, fol. 42r), das sich wahrscheinlich ebenfalls im Besitz von Tommaso di Saluzzo befunden hat, als Vorbild anzunehmen[72]. Die am Anfang und am Ende der Helden- und Heldinnenfolge sich gegenüberstehenden Figuren von Hektor und Penthesilea – diese Paarung kam bereits in Neapel vor – werden durch die in beider Kleidung eingewebte Familiendevise *Leit* als Porträts von Valerano und dessen Frau Clemenzia Provana identifiziert. Auch die übrigen *preux* und *preuses* stehen stellvertretend für eine genealogische Galerie, eine „Ahnengalerie" Valeranos[73]. Bereits die gestalterisch besonders hervorgehobene Illustration der *neuf preux* und *preuses* in dem Exemplar des *Chevalier errant*, das Tommaso di Saluzzo für sich selbst hatte anfertigen lassen, kann als fiktive Ahnengalerie seiner Familie und der seiner Frau Marguerite de Roucy gedeutet werden[74].

Der hohe Stellenwert, den die Frauen in den Bildzyklen des *Chevalier errant* und in der *Sala*

[72] Vgl. Maria Luisa Meneghetti, Il manoscritto francese 146 della Biliothèque Nationale de Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli affreschi della Manta, in: ebd., S. 61-72.

[73] Vgl. D'ANCONA 1905, S. 192; Daniel Arasse, Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valerano-Hector au château de Manta, in: Augusto Gentili (Hrsg.), Il ritratto e la memoria, Bd. 1 [Biblioteca del Cinquecento, Bd. 48], Rom: Bulzoni 1989, S. 93-112. – Zur Frühgeschichte und Begrifflichkeit des Identifikationsporträts (*portrait historié*, allegorisches Porträt, Rollenporträt u.ä.) vgl.: Friedrich Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert [Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 18], 2 Bde., Worms: Werner 1988, bes. Bd. 1, S. 5-9; ders., Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations, in: *artibus et historiae*, Nr. 24, 1991, S. 75-117, u. ders., Die Anfänge des Identifikationsportäts im höfischen und städischen Bereich, in: *Frühneuzeit-Info*, Jg. 4, H. 1, 1993, S. 17-36 (führt La Manta allerdings nicht an). Vgl. auch: Adolf Reinle, Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich/München: Artemis 1984.

[74] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 12559, fol. 125v/r. Vgl. SEDLACEK 1997, S. 77-80. – Zum höfischen Ideal der *neuf preux/preuses* im Text des *Chevalier errant* vgl.: Anna Maria Finoli, „le donne, e' cavalier...": il topos dei Nove Prodi e delle Nove Eroine nel *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo, in: *Il Confronto letterario*, Bd. 7, 1990, S. 109-122. Finoli kommt zu dem Schluß, daß ein wesentliches Element der höfschen Welt bei den *preux/preuses* des *Chevalier errant* ausgeklammert ist: die Liebesthematik, d.h. die Beziehung zwischen den Geschlechtern. Mag dies für den Text auch zutreffen, die bildlichen Darstellungen zum *Chevalier errant* spätestens in den Fresken von La Manta sprechen eine andere Sprache und thematisieren die Geschlechterbeziehungen an zentraler Stelle.

Baronale in La Manta einnehmen, ist nicht zuletzt auf die für den Fortbestand der Markgrafschaft Saluzzo gegenüber Savoyen wichtigen Beziehungen der jeweiligen Gattinnen der Markgrafen zu Frankreich zurückgeführt worden. Marguerite de Roucy entstammte mütterlicherseits dem mächtigen französischen Adelsgeschlecht Coucy, Clemenzia Provana ist in La Manta unter Umständen mit dem französischen *Ordre de la Coste de Geneste* dargestellt worden[75]. Darüber hinaus ist die Bildfolge der *preux* und *preuses* in der *Sala Baronale* eine wichtige Quelle für das Verständnis der Geschlechterbeziehungen um 1400 in der europäischen Aristokratie: Durch die den literarischen Vorlagen gemäße Kanonbildung wird auch in La Manta der männliche Zyklus historisch geordnet nahe an die Zeitgeschichte herangeführt, Gottfried von Bouillon kann als Vertreter des zeitgenössischen höfisch-ritterlichen Ideals gelten. Der weibliche Zyklus verharrt weiterhin in einem beinahe schon als vorgeschichtlich zu bezeichnenden, halb-mythischen Altertum. Dies wird durch einige formale und darstellerische Elemente noch unterstrichen. Die männlichen Helden gestalten die Geschichte durch ihre Taten aktiv, ihre Tituli sind in der Ich-Form verfaßt. Den Frauen hingegen wird nur eine passive Erzählung in der dritten Person zugebilligt. Die Männer sind individualisiert dargestellt, nach Alter unterschieden in verschiedenen Lebensphasen. Die Darstellung der Frauen folgt allein dem überzeitlichen Modell idealisierter höfischer Schönheit. Sie stehen somit außerhalb von Geschichte und gesellschaftlicher Realität, existieren allein als höfisches Ideal[76].

Mit Blick auf spätere Porträtgalerien ist die Konzeption des Bildzyklus von La Manta als Fusion aus tradierter Heldenfolge und genealogischer Galerie von besonderer Bedeutung[77]. Die Fresken der *Sala Baronale* stellen einen frühen umfassenden Versuch dar, literarisch konzipierte Historie und ein Fragment höfischer Lebenswirklichkeit in Form des Porträts in Übereinstimmung zu bringen. Der Thronsaal des *Castello della Manta* fungiert als ideales Abbild des piemontesischen Kleinstaates[78]. In diesem Mikrokosmos aristokratischen Gesellschaftsverständnisses ist die Hälfte des ikonographischen Programms dem Thema des Jungbrunnens gewidmet. Die öffentliche politische Funktion der Heroenfolge ist evident. Der illegitim geborene und eigentlich „stammbaumlose" Valerano verschafft sich so eine „fiktiv-reale" Genealogie und Legitimation. Diese öffentliche Funktion des Bildprogramms wird um eine gleichwertig behandelte Thematik ergänzt, die nach heutigen Begriffen der „privaten" Lebenssphäre zuzurechnen ist. Eine solche Charakterisierung trifft sich allerdings nur bedingt mit einem spätmittelalterlichen Verständnis von Privatheit, falls ein solches überhaupt existierte. Vielmehr muß die umfangreiche und in vielfältige Einzelszenen unterteilte Darstellung des Jungbrunnens als Ausgangspunkt zur Repräsentation des neben der heroischen Thematik (der Abb. 2
neuf preux/preuses) zweiten wichtigen Elements der höfischen Kultur, der Liebesthematik, gesehen werden[79]. Der *vanitas*-Gedanke des Jungbrunnens tritt hinter den Aspekt der *fontana d'amore* zurück, die in der Folgezeit vor allem in Bildzyklen mit Frauen vorkommt und als Relikt im weiblichen Porträt besonders des 17. Jahrhunderts häufiger Bestandteil des Bildrepertoires ist[80]. Damit wird im Gegensatz zu La Manta, wo beide Geschlechter gleichberechtigt

[75] SEDLACEK 1997, S. 79f., 106f.; D'ANCONA 1905, S. 192.
[76] Vgl. hierzu die Analyse von SEDLACEK 1997, S. 104f.
[77] Zum Problem von Porträt zwischen Ähnlichkeit und Allusion in La Manta vgl. ARASSE 1989.
[78] Zur Funktion des Saales: D'ANCONA 1905, S. 96.
[79] Vgl. Anm. 74.
[80] Vgl. die Ausführungen zum *Castello Orsini* in Bracciano in diesem Abschnitt sowie Kap. 4.

den Jungbrunnen frequentieren, das Motiv des Jung- bzw. Liebesbrunnens später „weiblich“ kodiert, was Darstellungen mit Vertretern beider Geschlechter noch nicht grundsätzlich ausschließt. Lucas Cranachs Berliner *Jungbrunnen* ist in dieser Hinsicht ein besonders aufschlußreiches Beispiel: Dem verjüngenden Bad werden allein die Frauen unterzogen; Männer liefern sie nur an, begutachten sie vorher „ärztlich“ oder sind hinterher wieder selbstverständliche Teilnehmer an den Aktivitäten des Liebesgartens. Die Charakterisierung der Geschlechter „nach dem Bad“ bei Cranach entspricht somit eher der Unterteilung in individualisiert-maskulin und idealisiert-feminin der *preux/preuses*-Folge von La Manta als dem dortigen Jungbrunnen[81].

Die Fresken der *Sala Baronale* von La Manta stellen eines der umfangreichsten erhaltenen Programme des Spätmittelalters zur Geschlechterthematik dar. Die Beziehungen zwischen Mann und Frau werden auf verschiedenen Ebenen und Bereichen systematisch durchgespielt, die man heute nach den Kategorien „öffentlich“ und „privat“ einteilen würde, nach zeitgenössischem Verständnis eher als „öffentlich-historisch“ und „halb-öffentlich“ zu bezeichnen sind, in jedem Fall aber verschiedene Niveaus der Bildrhetorik benennen. Es ist demnach legitim, die Ikonographie der Fresken als eine bewußte Inszenierung der Geschlechter zu verstehen. Porträthaftigkeit, die fehlende historische Progression sowie der weitgehende Verzicht auf Aktualisierung des weiblichen Zyklus stellen dann auch wesentliche Charakteristika späterer Serien *Berühmter Frauen* dar.

Die Ahistorizität des *neuf preuses*-Zyklus mußte auch Zeitgenossen als Problem aufgefallen sein: Nach 1450 entsteht in Süddeutschland parallel zu den *neun guten Helden* ein in Triaden strukturierter Kanon von *Neun guten Heldinnen*: die drei guten Heidinnen Lukretia, Veturia und Virginia, die guten Jüdinnen Esther, Judith und Jael, sowie die heiliggesprochenen Christinnen Helena, Birgitta und Elisabeth. Obwohl diese Frauen als Pendants zu dem weiterhin unveränderten Kanon der *preux* gesetzt werden, sind sie keine *preuses* als Verkörperungen eines ritterlichen Ideals. Dagegen personifiziert jede Trias eine bestimmte Spielart weiblicher Tugend: die Heidinnen – nun sämtlich Vertreterinnen der altrömischen Geschichte – durch ihre Treue und Keuschheit *castitas*, die Jüdinnen durch mutiges Verhalten weibliche *virtus* und die Christinnen *sanctitas*[82]. Dies hatte Folgen für die Darstellungskonventionen der „Heldinnen“. Die Bewaffnung der *preuses* fällt weg; das Schwert der Judith und der Dolch Lukretias sind attributiv eingesetzt. In der Holzschnittfolge der *Neun guten Helden und Heldinnen* von Hans
Abb. 3 Burgkmair d.Ä. (zwischen 1516 und 1519) folgen die „Heldinnen“ dem ikonographischen

[81] Die Gesamtkonzeption des Bildprogramms von La Manta ist bisher noch nicht hinreichend gedeutet worden. MENEGHETTI 1992, S. 71f., und SEDLACEK 1997, S. 107f., sehen den gemeinsamen Bezugspunkt im Thema der *Fortuna labilis* bzw. des Todes und des Alterns der *preux* und deren Umkehrung durch den Jungbrunnen. Damit betonen sie das *vanitas*-Motiv gegenüber der Liebesthematik. Diese nimmt jedoch in der narrativen Anlage des Freskos einen wesentlich größeren Stellenwert ein und ist damit für die Gesamtaussage höher zu bewerten. Daß auch hier *vanitas* ein Nebenthema ist, steht dem nicht entgegen. – Zum Motiv des Jungbrunnens, auch in La Manta, vgl. Anna Rapp, Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters, Diss. Zürich 1976, bes. S. 93-101, u. zuletzt: Birgit Franke, Sigrid Schade, Jungbrunnen und andere „Erneuerungsbäder“ im 15. und 16. Jahrhundert, in Richard van Dülmen (Hrsg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1998, S. 197-212, bes. S. 203f.

[82] SCHROEDER 1971, S. 173ff., 256-260. – Zur Figur der Judith im Kontext zyklischer Darstellungen vgl.: Adelheid Straten, Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie – Materialien und Beiträge, München: Minerva-Publ. 1983, S. 46-50. Vgl. auch darüberhinausgehend, aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive: Elena Ciletti, Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith, in: Marylin Migiel, Juliana Schiesari (Hrsg.), Refiguring Women. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance, Ithaca/London: Cornell UP 1991, S. 35-70; Daniela Hammer-Tugendhat, Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern, in: Annette Kuhn, Bea Lundt (Hrsg.), Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit, Dortmund: Ed. Ebersbach 1997, S. 343-385.

Muster von Tugend- und Heiligendarstellungen[83].

Die letzte Trias – die der weiblichen Heiligen – ist in in unserem Zusammenhang von besonderer Bedeutung. Allen drei Frauen gemeinsam ist die Nähe zur politischen Macht: Helena ist die Mutter des Kaiser Konstantin, Elisabeth die Frau des thüringischen Landgrafens und Birgitta eine Verwandte des schwedischen Königshauses. Mit dieser Trias gelingt die die Aktualisierung der Frauenfolge parallel zu der männlichen Folge: Die Heiligen Elisabeth (1207-1231) und Birgitta (um 1303-1373) reichen sogar näher an den Entstehungszeitraum des Bildzyklus heran als Gottfried von Bouillon (um 1060/65-1100). Diese beiden jüngeren Heiligen repräsentieren zugleich die beiden grundlegenden Handlungsmuster weiblicher Heiliger im ausgehenden Mittelalter und in der Renaissance: soziale Fürsorge und visionäre Andacht. Die der Tugendallegorie nahe Darstellungskonvention der weiblichen Heiligen macht ebenfalls deutlich, daß ihre Vorbildlichkeit auf einem exemplarischen Handlungsmuster beruht, der dem Spielraum weiblichen Handelns enge Grenzen setzt und einen Nachvollzug im Leben von Frauen um 1500 in den Bereich von Sozialfürsorge und Devotion verweist. So sind in Burgkmairs Holzschnitt die Attribute der weiblichen Heiligen im Gegensatz zu den meisten Accessoires der Heidinnen und Jüdinnen, die oft auf ihr reales Handeln verweisen, völlig abstrakt. Der Krug und die beiden Kreuze können außerdem als Symbole der christlichen Kardinaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung verstanden werden[84]. Die realen Personen der heiligen Heldinnen werden somit von den Tugendallegorien, deren Projektionsfläche sie sind, überblendet, ihr individuelles Handeln wird zur unpersönlichen moralischen Leitlinie[85].

Die Widersprüche zwischen der Darstellung der *neun Helden* und der der *neun Heldinnen* macht deutlich, daß das Problem der Symmetriebildung zwischen männlichen und weiblichen Bildzyklen nicht zufriedenstellend gelöst werden konnte. Der ursprüngliche Kanon der *neuf preux* wurde in einigen Fällen um einen zeitgenössischen Helden oder Herrscher ergänzt, so in

[83] Vgl. zuletzt: FEMMES FORTES 1995, S. 160f., Kat.Nr. 47 (Bettina Baumgärtel). Zu der hier geäußerten Meinung, daß die Heldinnen gegenüber den Helden stärker differenziert sind, muß Folgendes angemerkt werden: Die zeitliche Unterscheidung der gerüsteten Männer folgt anderen Prinzipien als die der Frauen. Karl der Große und der „jüngere“ Gottfried von Bouillon sind zum Beispiel nach Alter und Rüstung unterschieden wie in La Manta. Judas Makkabäus ist durch seine Kopfbedeckung in seiner Zugehörigkeit zur jüdischen Trias gekennzeichnet. Die Zuordnung zu bestimmten Perioden erfolgt in diesem „ritterlichen“ Zusammenhang in erster Linie heraldisch, während die Wappen der Frauen meist Erfindungen sind, die der Kanonbildung dienen. Aber auch Veturia ist vorrangig durch ihr „SPQR“-Schild mitsamt ihrer Gruppe als Römerin gekennzeichnet, nicht durch ihre Kleidung. Daß die Heldinnen durch ihre singulären Attribute auf ihre Taten verweisen, hängt wiederum eher mit ihrer ikonographischen Herkunft aus Heiligen- und Tugenddarstellungen zusammen, als daß darin ein Hinweis auf die singuläre Tat ihres weiblichen Heldentums zu sehen ist.

[84] Ebd., S. 161.

[85] Ein nur scheinbarer Widerspruch besteht zwischen dieser Aussage und der Beobachtung, daß weibliche „Heiligkeit“ durchaus eine der wenigen Möglichkeiten für Frauen war, den traditionellen Beschränkungen auf Ehe, Familie und Haushalt auszuweichen und ein in der Öffentlichkeit wirkendes Leben zu führen. Auch die große Anzahl bildlicher Darstellungen von aktiv handelnden weiblichen Heiligen, meist in narrativen Zyklen und sakralem Zusammenhang, ist zu berücksichtigen. Im Kontext der Darstellung *Berühmter Männer* und *Berühmter Frauen*, vor allem als „Parallelviten“ wie in Burgkmairs *Neun Helden und Heldinnen*, sowie im devotionalen Nachvollzug der vorbildlichen Heiligen durch Frauen wird allerdings das limitierende Moment weiblicher Heiligkeit deutlich. Weibliche Heilige können nur in Grenzbereichen gesellschaftlicher Ordnung aktiv werden; die Aktivität außerordentlicher Männer ist dagegen weitgehend durch die Gesellschaft sanktioniert. Die Umsetzung der vorbildlichen Heiligenvita in exemplarische Tugendmodelle in der weiblichen Devotion verweist dieses Handlungsmuster wieder vollends in die Privatsphäre. Daß das Berufsbild „Heilige“ in der Renaissance trotzdem einige Anziehungskraft besaß, belegt nur den Mangel an Alternativen, um einer männlich dominierten Ordnung zu entgehen. – Vgl. zum Problem exemplarischer weiblicher Heiligkeit in der Renaissance, vor allem am Beispiel Italiens: Margaret L. King, Frauen in der Renaissance, München: Beck 1993, S. 143-163 (Hl. Birgitta von Schweden, S. 154); Paola Tinagli, Women in Italian Renaissance Art. Gender – Representation – Identity, Manchester/New York: Manchester UP 1997, S. 155-185 (The cult of female saints: images of devotion and *exempla*; Hl. Elisabeth von Thüringen, S. 164).

Frankreich um den bekannten Heerführer des Hundertjährigen Krieges, Bertrand du Guesclin (gest. 1380). Für den weiblichen Kanon findet sich eine solche Ergänzung mit namentlicher Erwähnung nur in einem Fall, in dem von Louis de Laval bei Sébastien Mamerot in Auftrag gegebenen *Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preuses* (um 1460): Es handelt sich um Jeanne d'Arc (1412-1431). Der Text ist im Original nicht erhalten, sondern nur in einer Kopie von 1472. Diese enthält die Geschichte der Jeanne d'Arc bereits nicht mehr. Auch im Volumen weicht der weibliche Zyklus hier deutlich von der männlichen Folge ab: Der Text umfaßt 51 im Gegensatz zu den 486 Folioseiten der *neuf preux*[86].

Die unmittelbare literarische Produktion des Jahres 1429 hatte noch Jeanne d'Arc in eine Reihe mit jüdischen Heroinen gestellt. In drei Traktaten männlicher Autoren wird sie mit Deborah, Judith und Esther verglichen. Jean Gerson erklärte in seiner Schrift *De quadam puella*, daß Gott die Völker und Königreiche „*per fragilem sexum et innocentem aetatem*" erlöst. Damit wurde Jeanne d'Arc aus männlicher Sicht zu einem Werkzeug göttlicher Macht und war keine aus eigenem Antrieb heraus individuell handelnde Person mehr. Diese Sichtweise, die auch in den übrigen Traktaten zur Anschauung kommt, entsprach der geläufigen Interpretation der alttestamentlichen Heroinen als Tugendexempel der *humilitas*, der Demut gegenüber Gott. In diesem Sinne waren auch sie keine aktiven, in zeitgenössischen Sinn „männlich" handelnden Personen, sondern Vollstreckerinnen des Willen Gottes. In Abweichung von dieser Lesart steht wiederum nur Christine de Pizan in ihrem ebenfalls 1429 entstandenem *Ditié de Jehanne d'Arc*. Christine entwirft das Bild einer Kriegerin, die sich innerhalb einer männlichen Rolle bewährt[87]. Eine ähnlich Funktion findet Jeanne d'Arc – außerhalb des Kontexts der *neuf preuses*-Darstellungen – wieder in den um 1505 von Anne de Bretagne bei Antoine Dufour in Auftrag gegebenen *Vies des femmes célèbres*, wo sie als amazonenhafte Kriegerin abgebildet

[86] SCHROEDER 1971, S. 203-224; die Kopie des Textes von Mamerot: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Vindob. 2577/78. – Bereits Huizinga hat auf das „charakteristische Bedürfnis nach Symmetrie" in diesen Zyklen hingewiesen und festgestellt, daß „man keine Anzeichen findet, daß der Gedanke [einer symmetrischen Ergänzung des Zyklus], was Jeanne d'Arc betrifft, Erfolg gehabt hätte". Vgl. Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters, Stuttgart: Kröner [11]1975, S. 92f.

[87] Vgl. Deborah Fraioli, The Literary Image of Joan of Arc: Prior Influences, in: *Speculum*, Bd. 56, 1981, S. 811-830 (Zitat „per fragilem [...] aetatem": S. 813). Zur Funktionsweise von weiblichen Tugendexempeln: Ian Maclean, The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1980, S. 20ff.: „There are some domains in which woman's superiority to man is conceded. There are certain virtues which are associated more with women than men: longsuffering, humility, patience, compassion and public charity are of this order. [...] If woman is generally considered to be weaker than men, her virtuous acts become as a consequence much more admirable, since the gap between her action and her true nature is greater than the same gap in a man. It is clear from a variety of texts that god delights in confounding the mighty by the agency of the weak; Judith, Deborah and Jael among biblical women are all figures for this. The evocation of the disproportion of act and agent is found notably in Peter Abelard's hymns in the medieval period. Other scholastic writers also dwell on this paradox of strength in weakness, although it is sometimes attenuated by reference to the disproportion which exists between the power of grace and human frailty in general. Renaissance theologians, especially after the Council of Trent, delight in this paradox, and associate it both with the duality strength/weakness and with specific female failings and vices which are not only absent in saintly women but even replaced by the corresponding virtues. The trio of vices – ambition, avarice and lechery – which are associated with this world in a verse of the first epistle general of John (2:16), are all linked with woman, who as the worldly creature *par excellence* is thought to be more deeply imbued with them than is man. The counter-virtues of humility, chastity and charity are stressed in the depiction of female saints of the late Renaissance period, as well as in the figure of the Virgin Mary. It cannot be said, however, that such praise is to the advantage of the mass of women, who, by contrast with these saintly exceptions, remain associated with weaker reason, stronger passions and greater inherent vice." – Des weiteren vgl. zu Jeanne d'Arc als historische und literarische Konstruktion: Hedwig Röckelein, Charlotte Schoell-Glass, Maria E. Müller (Hrsg.), Jeanne d'Arc oder Wie Geschichte eine Figur konstruiert [Frauen – Kultur – Geschichte, Bd. 4], Freiburg/Basel/Wien: Herder 1996. Darin folgende, in diesem Zusammenhang interessierende Aufsätze: Charlotte Schoell-Glass, Vorbilder für ein Inbild (S. 55-84); Claudia Opitz, Eine Heldin des weiblichen Geschlechts. Zum Bild der Jeanne d'Arc in der frühneuzeitlichen „querelle des femmes" (S. 111-136).

ist. Zumindest bei einer französischen Königin, die – zwar mehr oder weniger theoretisch – die Herrschaft über einen von ihrem Gatten unabhängigen, souveränen Staat wie die Bretagne ausübte, konnte Jeanne als Vorbild wirksam sein[88].

Ähnliches gilt für die burgundischen Niederlande und das elisabethanische England: Die burgundisch-niederländischen Fürstinnen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts besaßen mittels Einflußnahme auf ihre Gatten bzw. als Regentinnen eine gewisse politische Machtstellung, die ihren Ausdruck u.a. in den Schaubildern der *joyeuses entrées* fand, der Festeinzüge der Herzoginnen und Herzöge, die die Darstellung von biblischen Heroinen und Amazonen beinhalten konnten[89]. In England führte die Regierung von Elisabeth I. zur Ausprägung einer martialischen christlichen Trias innerhalb der *Nine Worthies of Women*. Im *Blazon of Gentry* von John Ferne (1586) werden Königin Mathilde, Isabella die Katholische von Kastilien und Johanna von Neapel als königliche Kämpferinnen in nicht-chronologischer Folge genannt[90]. Diese Allusion auf Elisabeth – u.a. auch als „our Hester, Deborah and Iudith" – steht in Zusammenhang mit dem Problem der verfassungsrechtlichen Legitimation weiblichen Königtums in England. Die Kanonbildung Fernes ist somit ein später Sonderfall der *preuses*-Ikonographie, die sich allein auf die Person Elisabeths I. konzentriert[91].

Die Wandmalereien des Castello Orsini in Bracciano vom Ende des Quattrocento sind ein weiteres Beispiel für das Problem der Symmetriebildung zwischen männlichen und weiblichen Bildzyklen. 1491 ließ Gentil Virginio Orsini in der Eingangshalle des Kastells ein monumentales Gemälde mit der Darstellung von zwei bedeutenden Momenten seiner eigenen Vita anbringen: der Besuch des Piero de' Medici in Bracciano im Jahre 1487 und eine dort 1489 abgehaltene triumphale Reiterkavalkade aus Anlaß seiner Ernennung zum *capitano generale*

[88] Vgl. Thomas Tolley, States of independence: women regents as patrons of the visual arts in Renaissance France, in: *Renaissance Studies*, Bd. 10, Nr. 2, 1996, S. 235-258, bes. S. 247f. Textedition: Antoine Dufour, Les vies des femmes célèbres, Genf: Droz 1970. Dufours Schrift enthält vor allem Viten antiker Frauengestalten und endet mit einigen Vertreterinnen des Mittelalters, so Königin Johanna von Neapel und Jeanne d'Arc als Endpunkt. Der Schwester Karls VIII. von Frankreich, Anne de France, war außerdem die 1515 entstandene Kompilation *Nef des dames vertueuses* von Syphorien Champier dediziert (vgl. hierzu JORDAN 1990, S. 100-104). – Die Sonderrolle der Jeanne d'Arc wird noch dadurch unterstrichen, daß sie in französischen *Galeries des Hommes Illustres* wie der des Palais Cardinal als einzige Frau in einer Folge von Kriegern vorkommen konnte, wogegen die äußerst geringe Zahl der übrigen Frauen allein dynastisch begründet war. Vgl. Abschnitt 1.3.

[89] Vgl. Birgit Franke, „Huisvrouw", Ratgeberin und Regentin. Zur niederländischen Herrscherinnenikonographie des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 39, 1997, S. 23-38, u. dies., Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530), Berlin: Gebr. Mann 1998, S. 103-129; s. auch Abschnitt 3.2. – In diesem Zusammenhang sei auch auf Olivier de la Marches (1425-1501/02) *Le Triumphe des Dames* verwiesen, den dieser am Hof des Sohnes der Maria von Burgund, Philipp des Schönen, verfaßte. In de la Marches Gedicht werden 23 weibliche Kleidungsstücke allegorisch für die Tugenden der Frau gedeutet und diesen als Prosastück jeweils ein *exemplum* zugeordnet. Die weiblichen *exempla* reichen von biblischen über heidnisch-antike bis zu den christlichen Heiligen, mit der Hl. Katharina von Siena als Abschluß. In einer Art Epilog, dem *mirouer d'entendement*, werden zumeist burgundische und französische fürstliche Frauen der jüngeren Vergangenheit genannt. Der Herausgeber des ersten Drucks von 1510, Pierre Desrey, fügte u.a. noch das Prosa-Exempel der Blanca von Kastilien hinzu. In dieser Hinsicht eher konventionell und u.a. in der Tradition der Christine de Pizan stehend, ist vor allem die Allegorisierung der weiblichen Kleidungsstücke von Interesse: Auf diese Weise wird der von Frauen geforderte Tugendkanon diesen quasi auf den Leib geschrieben, der weibliche Körper somit durch ein sozial normierendes Regelwerk kontrolliert. Vgl. zu de la Marche: Julia Kalbfleisch, Le Triumphe des Dames von Olivier de la Marche. Ausgabe nach den Handschriften, Rostock 1901 (Diss. Bern 1899).

[90] Vgl. SCHROEDER 1971, S. 175-178; SEDLACEK 1997, S. 128f. – Thomas Heywood greift 1624 (als Huldigung an die verstorbene Gattin Jakobs I. von England, Anna von Dänemark) und 1640 zu einer ähnlichen Kanonbildung. Hierin kann vermutlich ein bewußtes Anknüpfen an das elisabethanische Zeitalter gesehen werden.

[91] Vgl. Argumentation und Literaturverweis in Abschnitt 1.3. Zitat n. SCHROEDER 1971, S. 175. – Vgl. auch die *Virtues and Heroines*– Wandteppiche der Bess of Hardwick und der Maria Stuart: Margaret Ellis, The Hardwick wall hangings: an unusual collaboration in English sixteenth-century embroidery, in: *Renaissance Studies*, Bd. 10, 1996, S. 280-300.

der aragonesischen Truppen[92]. Dieser Verherrlichung seiner eigenen Person mit Motiven der Abb. 4 jüngsten Zeitgeschichte steht in der *camera de Hercule* ein vermutlich nach Abschluß der Bauarbeiten 1494/95 entstandener Freskenzyklus von 18 Taten des Herkules gegenüber, der als Verkörperung idealer, aus dem eigenen Tun heraus begründeter *virtus* fungiert[93].

Mit diesem Zyklus stilistisch und konzeptionell eng verbunden ist eine weitere Bildfolge im *piano nobile* des Kastells, die als *Ciclo delle figure femminili* bezeichnet wird. In einer dem Abb. 5 Herkules-Zyklus ähnlichen Bildarchitektur sind wiederum 18 Szenen – allerdings mit unterschiedlichen Sujets – dargestellt, deren inhaltliche Klammer allein darin besteht, daß im wesentlichen Frauen die Hauptakteure sind. Wie bei dem Herkules-Zyklus sind den Bildfeldern Inschriften zugeordnet. Auf diese Weise lassen sich einige der Figuren und Szenen genauer identifizieren. Im ersten Bildfeld ist ein Thiasos von Nereiden dargestellt, von denen noch Ga-Abb. 6 latea und Doris identifizierbar sind. Darauf folgt ein mit *fons Viterbigenus* bezeichneter Brunnen, der von einem Jüngling und einer jungen Frau umstanden wird und aus diesem Grund – neben der genaueren Benennung als Fontana Grande von Viterbo – auf die Ikonographie der *Fontana d'Amore* verweist, wie sie bereits in La Manta als Pendant zu den *neuf preux* und *preuses* vorgekommen war. Ein ländliches Bankett und ein mit *Proserpina* bezeichnetes Zusammentreffen zweier Figuren bilden die Szenen 3 und 4, sechs würfelspielende junge Frauen in einem Innenraum sind als die Waldnymphen *Amadr[iadi]* bezeichnet und bilden Szene 5.

Die Episoden 6 bis 9 sind ländlichen Arbeiten und Vergnügungen gewidmet: Ernte des Gra-Abb. 7 natapfels, Fischerei und Bad, ein Picknick am See und eine Bootsfahrt von Musizierenden. Die zehnte Episode stellt ein Badehaus mit weiblichen Badenden dar. Die Bezeichnung *fons thegeus* verweist auf das Bad Dianas und ihrer Nymphen; das Badehaus ist somit ein Nymphäum. Diese Identifizierung wird dadurch gestützt, daß die darauffolgende Szene eindeutig als Jagd der Diana bezeichnet ist. Die zwölfte Episode ist wiederum durch eine Inschrift (*Talia Clio et sorores*) als Tanz der Musen gekennzeichnet. Das 13. Bild der Folge ist schwerer zu deuten: Vor einem Kastell bewegen sich drei Frauen auf zwei Männer mit einem Banner zu.

Die nächsten beiden Episoden, die zunächst nur genrehaft erscheinen, sind von besonderem Interesse: Im ersten dieser beiden Bilder sind sechs elegant gekleidete Frauen auf einem Wagen dargestellt. Es trägt die Unterschrift: *Ypolita amaçorum Regina.* Das zweite Bild zeigt einen Innenraum, in dem zwei Frauen, betrachtet von einer dritten, an einem Tisch sitzen und mit einem Brettspiel beschäftigt sind sowie zwei weitere junge Frauen beim Ballspiel. Hier Abb. 8 lautet die Bildunterschrift: *Semiramis asirior[um] Regina.* Darauf folgt eine Darstellung der Parzen und der *Dea Necessitá*, die 17. und die 18. Episode zeigen wieder schwerer zu deutende Handlungen von Frauen im öffentlichen Stadtraum, da die Beischriften bis auf *tarpeia* in Szene 17 verloren sind. Dies könnte als eine Anspielung auf das römische Kapitol (tarpeischer Felsen als pars pro toto) und damit auf das Verhältnis der Orsini zu Rom verstanden werden.

Der *Zyklus der weiblichen Figuren* vereinigt die Darstellung mythologischer bzw. halbmythische Frauengestalten mit höfischen Motiven aus dem Themenkreis des Liebesgartens, der *Fontana* bzw. des *Regno d'Amore.* Weitere Überschneidungen zeigen sich mit der Ikonographie von Monatsbildern. Die gewählten Frauenfiguren repräsentieren zum Teil elementare Er-

[92] Vgl. Anna Cavallaro, Il dipinto con scene della vita di Gentil Virginio Orsini, in: Anna Cavallaro, Almamaria Mignosi Tantillo, Rosella Siligato, Bracciano e gli Orsini nel '400, Ausst.kat. Bracciano, Rom: de Luca 1981, S. 57-68.

[93] Zur Herkules-Ikonographie im 15. Jahrhundert in Italien vgl.: SCHMITT 1989, S. 247-257.

fahrungen wie Natur (Nereiden, Amadriaden), Schicksal und Tod (Proserpina, Parzen). Diana und die Musen können als Repräsentanten von Jagd und Tanz als Eckpfeiler der höfischen Kultur verstanden werden. Die Amazone Hippolyte und die Assyrerkönigin Semiramis stehen in diesem Kontext quasi als Stellvertreterinnen der *neuf preuses* und als pars pro toto für die Darstellung *Berühmter Frauen*. Hippolyte auf dem Wagen könnte aus der Ikonographie der *Trionfi* herrühren. Boccaccio beschreibt im Anschluß an den *Trionfo d'Ippolita* in der *Teseida* die freskierten Wände im Haus der Venus, auf denen auch die Privatgemächer der Semiramis und ihrer Damen dargestellt sind, womit die Anwesenheit der Semiramis in Bracciano zu erklären ist[94].

Im Vergleich mit anderen Triumphdarstellungen wie der auf der Rückseite des Porträts von Battista Sforza von Piero della Francesca (um 1475) wird jedoch deutlich, wie die genreartige Handlung die Hervorhebung einer Hauptfigur als Bedeutungsträger unterbindet. Auch Semiramis ist unter ihren Damen nicht zu identifizieren. Falls der Bildzyklus tatsächlich auf die in Sansovinos *Historia di Casa Orsini* als *donna virile* bezeichnete Schwester des Gentil Virginio, Bartolomea Orsini, anspielt[95], so ist im Gegensatz zu dem Identifikationsangebot des Herkules-Zyklus keine aktionsbestimmende Figur im *Ciclo delle figure femminili* vorhanden, die ein ähnliches Angebot für Bartolomea Orsini bereitstellen könnte. Auf diese Weise werden selbst „historische“ Figuren wie Hippolyte und Semiramis aus dem Geschichtsverlauf herausgenommen und in den Kontext von Natur, Regeneration (Granatapfel) und den amourös-musischen Teilbereich der höfischen Kultur integriert. Abb. 9

Eine Gattung, von der auch die Bildzyklen des Castello Orsini stilistisch wie thematisch in nicht geringem Maße abhängig sind, ist das italienische Hochzeitsmöbel der Frührenaissance. Das Thema der heroischen Frauen aus Antike und Altem Testament, meist in der Redaktion Boccaccios und zum Teil ergänzt um dessen Neuschöpfungen, ist in diesem Genre narrativer Bildfolgen häufig anzutreffen. Vor allem Truhen – *cassoni* – und Paneele stellen die wichtigsten Bildträger dieser in besonderem Maße profanen Themen gewidmeten Gattung dar[96]. In diesem Zusammenhang sind die Funktion dieser Möbel und die ideologische Aussage ihrer Bilder von besonderem Interesse: Aufstellungsort einer Neuanfertigung ist das Schlafzimmer eines jungverheirateten Paares. Aus diesem Grund hat man angenommen, daß die *exempla* der Bildprogramme auf diesen Möbeln sich allein an Frauen richten und den jungvermählten Gattinnen Verhaltensmaßregeln für ihren hauptsächlichen Wirkungskreis innerhalb der patriarchalischen Gesellschaftsordnung der italienischen Frührenaissance, nämlich Haus und Familie, bieten. Auch die Erziehung junger Mädchen sei stärker restriktiv und an Pflichterfüllung orientiert gewesen als die junger Männer. Dagegen ist zurecht eingewendet worden, daß das Schlafzimmer als repräsentativer Hauptraum einer Familie selbstverständlich gleichermaßen von Männern bei Verrichtung „öffentlicher Tätigkeiten“ genutzt wurde, also bei dem Abschluß

[94] Vgl. zu beiden Freskenzyken mit weiteren ikonographischen und literarischen Verweisen: Rosella Siligato, Due cicli di affreschi nel castello di Bracciano: Ciclo delle figure femminili, ciclo di Ercole, in: CAVALLARO/MIGNOSI TANTILLO/SILIGATO 1981, S. 71-115; zu Episode 16 des Frauenzyklus (Semiramis) s. auch: Patricia Simons, (Check)Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 16, 1993, S. 59-74, hier S. 63.

[95] SILIGATO 1981, S. 87.

[96] Immer noch grundlegend: Paul Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, 2 Bde., Leipzig: Hiersemann ^{2}1923, zu den lit. Quellen: Bd. 1, S. 19-38; Boccaccios *De claris mulieribus* als eine Hauptquelle: S. 20. Des weiteren: Ellen Callmann, Apollonio di Giovanni, Oxford: Clarendon 1974, bes. S. 4-51.

von Geschäften, Empfang von Freunden usw.; demnach wurden die männlichen Mitglieder einer Familie ebenfalls von den Bildprogrammen der *cassoni* „angesprochen“. Außerdem ist die Traktatliteratur des Quattrocento zu Fragen der Organisation des bürgerlichen Familienlebens, wie Matteo Palmieris *Della vita civile* (um 1436) und Albertis *Della Famiglia* (1430/50), äußerst besorgt um den Prozeß der Umwandlung der unkontrollierten Aktivität und Sexualität eines Jünglings in die Handlungsmuster eines veranwortungsvollen Staatsbürgers und Familienvaters. Exemplarische Verhaltensmuster in Bildern waren im Quattrocento somit für beide Geschlechter in Gebrauch[97].

Trotzdem ist der *cassone* und sein Bildprogramm in erster Linie weiblich konnotiert: Vor den Augen der Gemeinschaft wurde darin der Besitz der Braut in das Haus des Bräutigams bzw. dessen Vaters überführt. Die Hochzeitstruhe ist somit eines der Symbole für den komplexen Übergangsritus aus der Obhut der eigenen Familie und dem Verfügungsbereich des Vaters in das Haus des Bräutigams. Dort sind die Aufgabenbereiche deutlich voneinander unterschieden: Die Organisation des Haushalts und des „privaten“ Bereichs untersteht der Ehefrau, die Repräsentation in der Öffentlichkeit, Staat und Wirtschaft, obliegt dem Ehemann als Haushaltsvorstand. Daß es zwischen beiden Bereichen Interdependenzen und wechselseitige Einflußnahmen gibt, ist evident. Doch wenn auch die Paneele mit der Griseldis-Erzählung der
Abb. 10 Londoner National Gallery mit der Figur des Gualtieri eine Aufforderung zu einem korrekten Verhalten des Ehemannes enthalten, so ist die Hauptfigur der Griseldis ein Extrembeispiel für die Einhaltung eines weiblichen Tugendkanons. Daran wird deutlich, daß bemalte Hochzeitsmöbel der italienischen Frührenaissance durchaus auch Verhaltenanweisungen an Männer enthalten[98], primär aber Tugendexempel für Frauen bereithalten: Gehorsam (*obbedientia*) und weibliche *virtù* im Sinne eines tugendhaften Sexualverhaltens sind die wesentlichen Anforderungen der Moralistik des Quattrocento an Frauen. In den zeitgenössischen *Vite di uomini illustri* des Vespasiano da Bisticci kommt nur die Biographie einer einzigen Frau vor, die der Alessandra de Bardi, die als *castissima e onestissima* (sehr keusch und sehr ehrenhaft) geschildert wird[99].

Besonders deutlich wird die ideologisch-moralistische Ausrichtung des bemalten Hochzeitsmöbel anhand von zwei Paneelen der Botticelli-Werkstatt, die die Geschichten der Lu-
Abb. 11 kretia und der Virginia darstellen (ca. 1496-1504): Diese beiden *exempla* aus der Frühzeit

---

[97] Vgl. m. Angabe und Diskussion neuerer Lit.: TINAGLI 1997, S. 21-46, bes. S. 21-26, 35f., 43, Anm. 12.

[98] Es besteht die Frage, ob der Übergang der Auftraggeberschaft und Bezahlung der Hochzeitstruhen vom Brautvater am Anfang des 15. Jahrhunderts zum Vater des Ehegatten bzw. zu diesem selbst am Ende des Jahrhunderts auch Einfluß auf die Thematik der Bildprogramme gehabt hat, d.h., ob der Vater des Bräutigams dann auch seinem Sohn exemplarische Verhaltensmuster mitgeben wollte oder ein älterer (von Eltern unabhängiger) Gatte als Auftraggeber seiner künftigen Gattin u.U. andere Themen vermittelte, als wenn dies durch die Generation der Eltern geschieht, oder ob gesellschaftliche Normen stärker als eine individuelle Wahl sind. Trotz dieser interessanten Verschiebung der Auftraggeberschaft ändert sich nichts an der generell weiblichen Konnotierung des Möbels innerhalb des Hochzeitsritus und der primären Ansprache an die Ehefrau. Vgl. zu Fragen von Funktion und Auftraggeberschaft u.a.: Ellen Callmann, Apollonio di Giovanni and Painting for the Early Renaissance Room, in: *antichità viva*, Jg. 27, Nr. 3-4, 1988, S. 5-18; zu Hochzeitsgaben und Ritus: Christiane Klapisch-Zuber, Le Complexe de Griselda. Dot et Dons de Mariage au Quattrocento, in: MEFRM, Bd. 94, 1/1982, S. 7-43, u. Brucia Witthoft, Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence, in: *artibus et historiae*, Nr. 5, 1982, S. 43-59; sowie zur Ikonographie der *donne illustri* auf *cassoni*: Cristelle L. Baskins, *Cassone* Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press 1998.

[99] Angaben, Argumente und Zitate dieses Absatzes sind vor allem TINAGLI 1997 entnommen: S. 21ff., 27 (Hochzeitsritus, Ehe), S. 32-35 (Griseldis-Paneele, allerdings betont Tinagli m.E. die Ansprache der Bildfolge an den männlichen Betrachter zu sehr), S. 23ff. (Moralistik, Bisticci).

der römischen Republik, die bereits Livius miteinander in Verbindung bringt[100], stellen eine Korrelation zwischen öffentlicher Ordnung und Sexualmoral, d.h. Politik und Privatleben, her. Beide *storie* sind auf einer öffentlichen Bühne inszeniert, auf einem Platz bzw. in einem Gerichtssaal. Auslöser der Erzählhandlung, die in verschiedenen Episoden in einem einheitlichen Raum wiedergegeben wird, ist jeweils männliches Fehlverhalten und Machtmißbrauch: die Vergewaltigung der Lukretia und die Entführung der Virginia mittels eines inszenierten juristischen Verfahrens. Die Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung obliegt allerdings auch wieder ausschließlich Männern. Die Handlungsmöglichkeiten der Frauen sind gering – Selbsttötung der Lukretia – oder vollkommen negiert: Virginia wird zur Verteidigung ihrer Ehre von ihrem eigenen Vater getötet, als dieser keinen anderen Ausweg mehr erkennt. In beiden Paneelen sind als Bilder auf den gemalten Architekturen weitere exemplarische Taten aus antiker Geschichte und Altem Testament wiedergegeben. Auf dem Lukretia-Paneel sind dies Marcus Scaevola, Marcus Curtius, Achilles und Hektor, Judith sowie Horatius Cocles. Diese sind quasi als gemalte Handlungsanweisungen für die gegenwärtige *storia* zu verstehen und zeigen das ideologische Umfeld auf, der diese angehört. Weibliche Tugend kommt hier idealiter nur im Privatleben zum Tragen, wenn sie auch als Basis des ideal geordneten politischen Systems verstanden wird. Die beiden exemplarischen Geschichten benennen weibliche Keuschheit – innerhalb eines geregelten Privatlebens – als Ausgangspunkt einer wohlgeordneten Öffentlichkeit. Öffentlich wird weibliche Tugend nur, wenn eine Störung des Systems vorliegt[101].

Die Paneelmalerei des Quattrocento zeigt eine Vielfalt meist profaner Themen: Jagdszenen, Tuniere und Liebesgeschichten werden zum Beispiel von Vasari aufgezählt[102]. Heroische Frauen sind nur ein, wenngleich häufig vorkommender Aspekt dieser Gattung. Auch richten sich ihre Bildprogramme – wie erwähnt – nicht nur an Frauen. Im Kontext dieser Arbeit ist es aber von Bedeutung, welche Funktion der Thematik der *Berühmten Frauen* in diesem Zusammenhang zukommt. Es wurde deutlich gemacht, daß die Beziehung der *exempla virtutis* der Heldinnen zu den ehelichen Tugenden der verheirateten Frauen, Gehorsam und Keuschheit, eine restriktive Tendenz aufweist, die den Frauen im Zweifelsfall die Negation ihrer eigenen Person als Leidensheldin nahelegt. Mit Blick auf die spätere Ausformung der Heldinnen-Thematik in der Figur der *femme forte* ergibt sich deshalb die Frage, ob es sich in dieser Variante eine Transformation der Tugendheldin zu einem Symbol erweiterten Handlungsspielraumes von Frauen erkennen läßt oder ob darin nicht weiterhin restriktive Momente bestimmend sind. Mit anderen Worten: Mußte die *femme forte* erst domestiziert werden, wenn ihre Vorläufer einem auf Familie und Haushalt bezogenen Umfeld entstammen[103]?

---

[100]Livius, Ab Urbe Condita I, 57-59, u. III, 44-49.
[101]Vgl. zu beiden Paneelen m. weiterer Lit.: TINAGLI 1997, S. 41f.
[102]Vgl. ebd., S. 22.
[103]Vgl. Renate Kroll, Von der Heerführerin zur Leidensheldin. Die Domestizierung der Femme forte, in: FEMMES FORTES 1995, S. 51-63; s. Abschnitt 1.3. – Zur Tradierung und druckgraphischen Verbreitung des Sujets der *Berühmten Frauen* als Prototypen einer patriarchalischen Ehe-Propaganda nördlich der Alpen vgl. Ilja M. Veldmann, Lessons for ladies: a selection of sixteenth and seventeenth-century Dutch prints, in: *Simiolus*, Bd. 16, 1986, S. 113-127.

1.2.2 Der Frühhumanismus und sein Einfluß auf die Ikonographie der *Berühmten Frauen*

Der Frühhumanismus setzte bei der Ausbildung von Folgen *Berühmter Männer* andere Schwerpunkte als die bisher behandelten Bildzyklen, die im weitesten Sinne alle einem höfisch-ritterlichen Kulturkreis entstammen[104]. Aus diesem Grund muß in einem Blick zurück die Entstehung von Bildzyklen *Berühmter Männer* von spezifisch frühhumanistischer Ausprägung zumindest angerissen werden, um die Auswirkungen humanistischer Konzeptionen von erinnerungswerter Vita und Gloria auf Bildfolgen von *Berühmten Frauen* einschätzen zu können.

Grundlegend für die Ausbildung frühhumanistischer Bildfolgen von *Berühmten Männern* ist Petrarcas in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts abgeschlossene Vitensammlung *De viris illustribus*, kennzeichnend ist eine weitgehende Beschränkung auf Figuren der antiken, besonders der römischen Geschichte. In unmittelbarem Zusammenhang mit Petrarcas Sammelbiographie und unter dessen Mitwirkung entstand ab etwa 1370 die Ausmalung der *Sala illustrium*
Abb. 12 *virorum* im Palast des Francesco il Vecchio da Carrara in Padua mit der Darstellung von 33 Persönlichkeiten der römischen Geschichte von Romulus bis Trajan und, mit diesen kontrastierend, den Griechen Alexander und Pyrrhus sowie dem Karthager Hannibal. Vollendet wurde der Zyklus wie die Sammelvita wahrscheinlich erst nach Petrarcas Tod unter der Anleitung von dessen Schüler Lombardo della Seta im Jahr 1379; beide sind gleichsam zur Bezeugung ihrer
Abb. 13 Urheberschaft ebenfalls dargestellt, zum Programm der *viri illustres* gehören sie nicht. Diese Bildnisse sind in veränderter Form bis heute erhalten, während der restliche Zyklus nach seiner Zerstörung im 15. Jahrhundert in erneuerter Form 1540 wiederhergestellt wurde.

Die in Padua realisierte Konzeption Petrarcas zeigt – abgesehen von den negativen Gegenbeispielen – nur Vertreter der politischen und militärischen *vita activa* des Alten Rom. *Exempla* aus Philosophie und Literatur wie Cicero werden bewußt ausgegrenzt[105]. Auch Frauen ist auf diese Weise der Eintritt zu Petrarcas Pantheon verwehrt. Letzteres gilt auch für spätere „bürgerlich-republikanische“ Modifikationen des Kanons, die aber im Gegensatz zu Petrarca die Kaiserzeit zugunsten der Römischen Republik ausblenden und besonderen Wert auf die antiken Literaten legen. Außerdem werden hier öfter Elemente religiöser Ikonographie in die Bildprogramme integriert. Die wichtigsten Beispiele für diese modifizierte Ausprägung sind die 1413 begonnene *uomini famosi*-Folge der Anticapella im Palazzo Pubblico in Siena oder die Zyklen Ghirlandaios in der *Sala dei Gigli* im Florentiner Palazzo Vecchio (1482-85) und Peruginos in der *Sala dell'Udienza* des Collegio del Cambio in Perugia (1496- ca. 1500)[106].

[104] Die bemalten Hochzeitsmöbel nehmen sowohl frühhumanistische wie höfisch-ritterliche Elemente auf, gehören aber als narrative Folgen auch nicht zum engeren Kreis der hier behandelten Bildzyklen.

[105] Vgl. Petrarca, Invectiva contra medicum quendam (1352-55): „Nihil ibi de medicis nec de poetis quidem aut philosophis agitur, sed de his tantum, qui bellicis virtutibus aut magno rei publicae studio floruerunt et praeclaram rerum gestarum gloriam consecuti sunt.“ – Zit. n. HANSMANN 1993, S. 47.

[106] Zu Padua: Theodor E. Mommsen, Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua, in: *The Art Bulletin*, Bd. 34, 1952, S. 95-116 (grundlegend); Maria Monica Donato, Gli eroi romani tra storia ed „exemplum“. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in: Salvatore Settis (Hrsg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 2: I generi e i temi ritrovati [Biblioteca di storia dell'arte, N.S., Bd. 2], Turin: Einaudi 1985, S. 95-152, bes. S. 103-124; SCHMITT 1989, S. 219-227, u. HANSMANN 1993, S. 44-50. Zu den „bürgerlich-republikanischen“ Zyklen: Edna Carter Southard, The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289-1539: Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany, 2 Bde., Ann Arbor: U.M.I. 1982, Bd. 1, S. 358-371 (Siena); DONATO 1985, S. 133-148, u. HANSMANN 1993, S. 50-64. – Auf die kontrastierende Darstellung negativer *exempla* im Sinne einer didaktischen Argumentation wurde bereits hingewiesen, vgl. Anm. 51.

Die Bildnisse der beiden Programmautoren in Padua sind nicht Teil des *viri illustres*-Zyklus. Sie repräsentieren den Literaten als vermittelndes Glied zwischen Geschichte und Gegenwart, sind damit nicht als aktuelle *exempla* aufzufassen. Doch hat Petrarca durch seine Anrede an den Auftraggeber Francesco Carrara als *vir illustris* von 1373 deutlich gemacht[107], daß er eine Fortführung der Folge *Berühmter Männer* bis in die eigene Zeit zumindest für möglich hält. Solche aktualisierte Zyklen entstehen in der Folgezeit vor allem in Florenz und der übrigen Toskana entweder nur mit Persönlichkeiten der jüngeren Vergangenheit oder in Kombination mit Vertretern der alten Geschichte: In augenscheinlicher Orientierung an Filippo Villanis zwischen 1381 und 1388 entstandenem *De origine civitatis florentinae et eiusdem famosis civibus* zeigt der kurz nach 1400 begonnene Bildzyklus der *audientia* des Palazzo del Proconsolo in Florenz eine Folge von literarisch und teilweise auch politisch tätigen Persönlichkeiten der Stadt. Ausgehend von dem Kernbestand Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi da Strada wurde die Folge im Verlauf des Jahrhunderts des öfteren erweitert und aktualisiert: Um 1406 wurden die Bildnisse des spätantiken Schriftstellers Claudian, legendärer Begründer der Florentiner Literatur, und des Humanisten Coluccio Salutati, Staatskanzler von 1375 bis zu seinem Tod im Jahr 1406, hinzugefügt. Die Figur seines Nachfolgers im Amt des Kanzlers von Florenz, Leonardo Bruni (1370-1444), wurde ebenfalls noch in dessen Todesjahr 1444 in Auftrag gegeben. Offensichtlich wurde die Bildnisreihe sofort nach dem Ableben berühmter Literaten und Politiker ergänzt. Davon ist auch im Fall der ebenfalls in den Quellen belegten Bildnisse des bekannten Staatskanzlers und Humanisten Poggio Bracciolino (1380-1459) und der Gelehrten Gianozzo Manetti (1396-1459) und Donato Acciaiolo (1428-1478) auszugehen.

Die Nachfahren von Poggio Bracciolino erhalten 1461 die Erlaubnis, in einer *saletta* des Palazzo Vecchio „*in loco [...] vacuo*“ ein Bildnis des Verstorbenen anbringen zu lassen. Ein postumes Porträt von Salutati ist dort ebenfalls nachgewiesen. Diese Vertreter der jüngsten Vergangenheit können in Verbindung mit einem bereits im späten 14. Jahrhundert – also noch vor der Ausmalung der *audientia* des Palazzo del Proconsolo – entstandenen, heute zerstörten Bildzyklus in der *Aula Minor* des Florentiner Stadtpalastes gesetzt werden. In der *Aula Minor* wurden ein antiker Kanon in deutlicher, aber nicht alleiniger Orientierung an Petrarca und die Folge lokalhistorischer Literaten (Claudian, Dante, Petrarca, Boccaccio, Zanobi da Strada) – wie sie von Villani in dieser Folge zusammengestellt wurden – kombiniert[108].

Im Verlauf des Quattrocentro wird das Spektrum um eine charakteristische Gruppe von Vertretern der zeitgenössischen Gegenwart erweitert: Um 1450 entstand in Mantua die Folge von vier vollplastische Ganzfiguren der *consoli della mercatura*, und ab 1466 wurden in Genua einzelne verdienstvolle Prokuratoren der Banca di San Giorgio durch Porträtstatuen geehrt. Auf diese Weise waren nun auch Vertreter der Wirtschaft zur Selbstdarstellung unter Gebrauch der Ikonographie der *uomini famosi* in der Lage[109].

Im allgemeinen enthalten diese Zyklen keine Darstellungen von Frauen; humanistische Gelehrsamkeit in Verbindung mit öffentlichem politischem oder wirtschaftlichem Handeln in einer republikanischen Staatsform bot keine Voraussetzungen für weibliche Porträts in diesen Zyklen. Die Übernahme humanistischer Konzeptionen in höfische Kontexte war aus diesem

[107] Nachgewiesen bei: MOMMSEN 1952, S. 98.
[108] Vgl. zu beiden Bildzyklen: DONATO 1985, S. 125-148 (Zitat „in loco [...] vacuo“: S. 127), u. HANSMANN 1993, S. 69-77, 85ff.
[109] HANSMANN 1993, S. 84f.

Grund nicht ohne Folgen, da hier – wie bereits angeführt – Frauen einen anderen Stellenwert hatten und eine anders bewertete Funktion innerhalb der höfischen Kultur einnahmen: Dies führte innerhalb höfischer Bildnisfolgen unweigerlich zu Modifikationen und Spannungen, wie sie vor allem in den Porträtserien des 16. Jahrhunderts sichtbar werden[110]. Die wenigen Ausnahmen bestätigen diese Ausrichtung solcher Bildnisreihen: An der Peripherie der großen toskanischen Zentren – in der *Sala del Tribunale* des Palazzo del Comune von Lucignano findet sich eine über den langen Zeitraum von 1413/14 bis 1475 sukzessive angelegte und durch verschiedene Stifter finanzierte *uomini famosi*-Folge, der als einzige weibliche Figuren auch Judith und Lukretia angegliedert sind. Der Zyklus zeigt keine konzeptionelle Stringenz. Verschiedene Figuren des Alten Testaments, darunter in diesem Zusammenhang selten dargestellte wie Noah und Samson, der griechischen und – in größerer Zahl – römischen Antike sowie solche aus christlich-römischer Zeit bilden das Personal der *Sala*. Aufgrund von Auftragslage und Entstehungszeitraum ist von differenten Interessen und ideologischen Konzeptionen auszugehen, die das Bildpersonal in diesem für eine kleinere Gemeinde anspruchsvollen Bildzyklus einzulösen hatte: Der Moralkodex für den weiblichen Teil der Gemeinde fand seine Entsprechung in den angegliederten *exempla* der jüdischen und der römischen Tugendheldin – der *humilitas* Judiths und der *castitas* Lukretias[111].

Im Unterschied zu Petrarca ist Boccaccios *De casibus illustrium virorum* (um 1355-60, 1373/74 überarbeitet) universalistisch ausgerichtet und bietet eine chronologische Sequenz von Adam bis zur eigenen Zeit. *De claris mulieribus*, das weibliche Gegenstück dazu, folgt einem ähnlichen Schema[112]. In der bildenden Kunst ist einem solchen universalistischen Anspruch am ehesten der etwa 300 Figuren umfassende Bildzyklus im römischen Palast des Kardinals Giordano Orsini auf dem Monte Giordano vergleichbar. Die 1432 vollendete, vermutlich bereits im ausgehenden Quattrocento wieder zerstörte Bildfolge des Monte Giordano läßt sich anhand von verschiedenen überlieferten Manuskripten rekonstruieren. Der Zyklus folgte dem Modell der Sechs Weltalter und endete mit dem Orsini-Papst Nikolaus III. – sowie Bonifaz VIII., Edward von Wales (*The Black Prince*) und dem 1405 verstorbenen Tartarenherrscher Tamerlan. Dargestellt waren neben den *uomini famosi* der verschiedenen Epochen und Regionen auch einige weibliche Figuren: Semiramis, Proserpina, die Tochter des Jeftah, aus dem trojanischen Sagenkreis Helena und Penthesilea, Dido, die Königin von Saba, zwei Sibyllen, Lukretia, Judith, Esther, die legendäre Königin von Äthiopien Kandake, Kleopatra und Helena, die Mutter Konstantins, als einzige Vertreterin des sechsten Weltalters im Palazzo Orsini[113].

Nicht nur die geringe Anzahl weiblicher Gestalten auf dem Monte Giordano ist bezeichnend, sondern auch das fast vollständige Fehlen von Vertreterinnen der jüngeren Vergangenheit in dieser universalgeschichtlichen Synopsis. Der Ort der Anbringung, der Palast des Kardinals Orsini, unterscheidet sich in der Hinsicht von den meisten anderen der bisher betrachteten

---

[110] Vgl. Kap. 3, bes. Abschnitt 3.1.1. Zur Übernahme humanistischer Konzeptionen an den Höfen von Landshut und München vgl. SCHMITT 1989.

[111] SOUTHARD 1982, Bd. 2, S. 480-88 (Southards Verweis auf eine Judith-Darstellung im Palazzo Pretorio von Colle Val d'Elsa trifft nur bedingt zu, da dort Judith im Kontext mit Holofernes, David und Goliath dargestellt ist; ebd., S. 465ff., 487); Christiane L. Joost-Gaugier, Dante and the History of Art: The Case of a Tuscan Commune. Part II: The Sala del Consiglio at Lucignano, in: *artibus et historiae*, Bd. 22, 1990, S. 23-46; HANSMANN 1993, S. 87-90; Vgl. Maclean in Anm. 87.

[112] Vgl. S. 26.

[113] Robert Louis Mode, The Monte Giordano Famous Men Cycle of Cardinal Giordano Orsini and the Uomini Famosi Tradition in Fifteenth-Century Italian Art, Diss. Ann Arbor: The University of Michigan 1970, S. 87-159, 260-277.

Bildfolgen, daß er nicht der öffentlichen Repräsentation eines kommunalen Gemeinwesens oder eines Fürsten diente. Einen Schritt weiter in diese Richtung weist die Anbringung eines Zyklus von *uomini famosi* und *donne famose* in der Villa Carducci in Legnaia in der Nähe von Florenz durch Andrea del Castagno um 1450 (jetzt Florenz, Uffizien). Neben dieser Übertragung einer öffentlichen politischen Ikonographie in den „privaten" Bereich einer der *vita contemplativa* gewidmeten Villa suburbana ist vor allem der relativ hohe Anteil und die prominente Stellung der *donne famose* auffällig: Die beiden komplementären Triaden der Florentiner Feldherren Pippo Spano, Farinata degli Uberti und Niccoló Acciauoli sowie der Florentiner Literaten Dante, Petrarca und Boccaccio bilden in der den ursprünglichen Zustand wiedergebenden gegenwärtigen Aufstellung die äußeren Figurengruppen, die die zentrale Triade aus zwei heidnisch-antiken Frauengestalten und einer alttestamentlichen Heroine in sich einschließen: die Cumäische Sibylle, Esther und Tomyris. Angesichts dieser prononcierten Stellung der weiblichen Dreiergruppe ist versucht worden, das Programm von Legnaia im Sinne einer humanistischen Aufwertung der Stellung der Frau und einer inhaltlich gleichrangigen Klassifizierung männlicher und weiblicher *exempla* zu deuten[114]. Abb. 14

Dafür gibt es allerdings kaum eine Grundlage: Die weiblichen *exempla* entstammen wiederum der heidnischen und jüdischen Antike, während die *uomini famosi* zumindest bis in die jüngere Vergangenheit des Auftraggebers Carducci hineinreichen. Die Cumäische Sibylle als Prophetin der Geburt Christi – nach der überkommenen Deutung der IV. Ekloge Vergils – steht an der konzeptuellen Nahtstelle zwischen der heidnisch-jüdischen Antike ihrer eigenen Triade und den bis an die Gegenwart heranreichenden christlichen Feldherren und Literaten, die nicht zuletzt durch ihren Ortsbezug zu Florenz von exemplarischer Bedeutung sind. Die weiblichen Figuren repräsentieren demnach ein zyklisch geschlossenes Geschichtsbild, in dem die Progression der Zeitalter von Heiden-, Juden- und Christentum zwar enthalten, die eigene Zeit aber nur als Prophezeiung angedeutet ist. Die männlichen Figuren hingegen stehen außerhalb des zyklischen Geschichtsverständnisses in einfacher Progression von der Vergangenheit zur Gegenwart. Ihre Handlungen sind individuell nachzuvollziehen und zu bewerten, während die Frauen allgemeinere weibliche Lebensphasen – Jungfräulichkeit (Sibylle), Ehe (Esther) und Witwenschaft (Tomyris) – und Kardinaltugenden – *iustitia* (gesamte Triade), *temperantia/humilitas* (Esther), *fortitudo* (Tomyris) und *prudentia* (Cumana) – personifizieren. Als Marienpräfigurationen sind die drei Frauengestalten zu der Darstellung der Madonna mit Kind im Bogenfeld über der Tür der Schmalseite in der Villa Carducci in Verbindung zu setzen. Abb. 15
Adam und Eva flankieren die Tür der Schmalseite und stecken den universal- wie heilsgeschichtlichen Rahmen der *uomini famosi* und *donne famose* der Villa Carducci ab[115]. Damit tendieren die weiblichen *exempla* in Legnaia eher zu der Wirkungsweise allegorischer Figurationen als zu der individueller *exempla*. Die Frauen stehen für universalgeschichtliche Zusammenhänge und ethische Leitmuster oder repräsentieren allgemeine Lebenssituationen in

[114] So Christiane L. Joost-Gaugier, Castagno's Humanistic Program at Legnaia and its Possible Inventor, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 45, 1982, S. 274-282.

[115] Die Argumentation folgt weitgehend HANSMANN 1993, S. 94-98, 233-306. Dort finden sich auch die einzelnen Nachweise. Als weitere jüngere Interpretation soll noch genannt werden: Creighton Gilbert, On Castagno's Nine Famous Men and Women: Sword and Book as the Basis for Public Service, in: Marcel Tetel, Ronald G. Witt, Rona Goffen (Hrsg.), Life and Death in Fifteenth-Century Florence, Durham/London: Duke UP 1989, S. 174-192, 242-246. Gilbert deutet den Zyklus als eine Variante der *neuf preux* und erkennt in der weiblichen Triade Analogien zu den militärischen und literarischen *exempla* der Männer.

den zyklisch wiederkehrenden Lebensaltern. Die Triaden der Männer bieten zwar ebenfalls allgemeinere Leitmuster der *vita activa* und *vita contemplativa* als den Alternativen männlicher Existenz. Doch durch die relative Aktualität der Dargestellten und die verschiedenen Bezüge zu Lokalgeschichte und lokaler Biographik entstehen Sinnzusammenhänge, die indivuduell nachvollziehbar sind, wogegen eine übergeordnete heilsgeschichtlich orientierte Symbolik dieser Vertreter der jüngeren Geschichte nur vor der Folie der weiblichen Figuren und der christlichen Themen (Madonna mit Kind, Adam und Eva) in der Villa Carducci entsteht. Die weiblichen Figuren personifizieren einen allegorischen Handlungs- und Bedeutungsraum, in dem die männlichen Gestalten – selbst in der Kontemplation – agieren[116].

Der relativ seltene Fall eines nahezu ausgeglichenen Geschlechterverhältnisses findet sich in einem um 1490 in Siena entstandenen Satz von acht Tafelbildern, die heute über verschiedene Museen verteilt sind, ursprünglich aber mit großer Wahrscheinlichkeit in die Vertäfelung eines Raumes im Palast des Giacomo di Nanni Piccolomini eingelassen waren. Der Zyklus kennt bezeichnenderweise keine Aktualisierung bis in die jüngere Vergangenheit, sondern besteht ausschließlich aus antiken und biblischen Figuren, die in Parallele zu den hier bereits behandelten älteren Beispielen nach Kriterien der ethnischen Zugehörigkeit, des Berufes (Feldherr, Zivilist) und der Lebensphase (Jungfrau, Ehefrau, Witwe) zu systematisieren sind: Judith, Claudia Quinta, Sulpicia, Artemisia, Alexander der Große, Eunostos von Tanagra, Scipio Africanus und Tiberius Gracchus d. Ä. Eine Ergänzung um die griechische Jungfrau Hippo wurde angenommen, um die Folge auf die bei den *neuf preux/preuses* und auch in Legnaia vorkommenden Anzahl von neun Figuren zu ergänzen[117]. Dies ist aber aufgrund der Durchbrechung der Symmetrie zwischen den Geschlechtern und nicht zuletzt wegen der nicht weit genug gehenden Parallelen zu den genannten ikonographischen Vorgängern weniger wahrscheinlich[118].

Thematisch verknüpft sind die einzelnen Figuren vor allem als exemplarische Handlungsanweisungen für das Verhalten zwischen den Geschlechtern. Dabei ist eine Gliederung nach den Lebensphasen Virginität (Claudia Quinta), Ehe (Sulpicia) und Witwenschaft (Artemisia) wiederum vorrangig nur bei den Frauen festzustellen, wogegen sich die Männer in erster Linie durch ehrenhaftes Verhalten gegenüber Frauen auszeichnen, was am offensichtlichsten in den beiden berühmten Exempeln von Alexanders Milde gegenüber den Frauen des Darius und der Enthaltsamkeit des Scipio zum Ausdruck kommt. Diese moralische Argumentationsstruktur
Abb. 16 der Bilder wird am Beispiel der Sulpicia besonders anschaulich: Die im 3. Jahrhundert v. Chr. lebende Frau des Quintus Fulvius Flaccus wurde unter allen verheirateten Frauen der Stadt

[116]In diesem Kontext ist die inhaltliche Funktion der einzigen Frau in der oben bereits erwähnten Sammelbiographie von Zeitgenossen des Vespasiano da Bisticci ebenfalls zu verstehen. Die alleinige Schilderung der Vita der Alessandra de' Bardi erscheint Bisticci offensichtlich als ausreichend, um Frauen ein umfassendes moralisches *exemplum* zu liefern. – Zu weiblichen Figuren als Personifikationen und allegorischen Figurationen sind gerade in jüngerer Zeit eine Reihe von Publikationen erschienen, von denen hier nur zwei angeführt werden sollen: Marina Warner, In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989 (engl. Originalausgabe 1985), u. Sigrid Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel (Hrsg.), Allegorien und Geschlechterdifferenz [Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe, Bd. 3], Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994. Des weiteren s. unter dem Stichwort „Allegorien" das Literaturverzeichnis von: Sigrid Schade, Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Bußmann/Hof 1995, S. 340-407, hier S. 394-407.

[117]GILBERT 1989, S. 191.

[118]Sinnvoll wird eine Ergänzung des Zyklus auf eine ungerade Anzahl allerdings dann, wenn man die als einzige biblische Gestalt etwas außerhalb des Gesamtzusammenhanges stehende Judith bei einem räumlichen Rekonstruktionsversuch auf einer Symmetrieachse plaziert und damit aus dem engeren Kreis der heidnisch-antiken Figuren herausnimmt (vgl. ebd., S. 192).

Rom ausgewählt, den Tempel der Venus Verticordia zu weihen. Sie steht in ganzer Figur auf einem Sockel, der eine erklärende lateinische Inschrift trägt, vor einer Stadtlandschaft im Hintergrund. Dort wird sie noch einmal gezeigt, wie sie weitere Frauen beim Bau des Tempels anweist. Mit einer raffinierten Geste der linken Hand weist sie sowohl auf ein Modell des Tempels in ihrer Rechten wie auch auf ihre linke Brust. Damit wird eine Verbindung geschaffen zwischen der Brust der Frau, dem lateinischen Wort *cor* für Herz als Bestandteil des Beinamens der Venus, die die Herzen der Frauen zur Tugend wendet (Verticordia), und dem *ara pudicitiae pectus* im Titulus – der Brust als Altar der Keuschheit. Der Körper der Frau wird somit ebenso zu einem allegorischen Gefäß von *castitas* wie das Modell des Zentralbaus, das sie in der Hand hält[119]. Darüber hinaus ist ihr Körper nicht nur symbolischer Ort dieses Tugendideals, sondern auch Ort seiner tatsächlichen Ausübung und Einhaltung[120].

Nicht zuletzt anhand der gerade untersuchten Sieneser Bildfolge vom Ende des Quattrocento wird deutlich, daß für bis in die Gegenwart reichende Bildzyklen in den verschiedenen ikonographischen Varianten der Gattung der *Berühmten Frauen* bis zum Ende des 15. Jahrhunderts kaum Voraussetzungen gegeben waren. Am ehesten ist dies noch im Bereich der Buchillustration möglich[121]. Erst das 16. Jahrhundert wird in größeren Maßen bis in die eigene Zeit reichende Frauenkataloge liefern, die aber kaum in Porträtfolgen umgesetzt werden, die nicht an das Medium des Buches gebunden sind[122]. In den wenigen Beispielen mit Personal aus Antike und Altem Testament, in denen ein symmetrisches Verhältnis zwischen den Geschlechtern erreicht wird, steht eine exemplarische wie allegorische Ausdeutung des Geschlechterverhältnisses im Vordergrund: Die männlichen und weiblichen Figuren können komplementär angelegt sein, wie in dem frühen Neapler Beispiel im Castelnuovo (um 1330), wo die Frauen durchgehend negativ aufgefaßt werden, oder beide Geschlechter können zum korrektem Umgang miteinander, vor allem bezüglich der Institution Ehe, aufgefordert werden, wie in dem Sieneser Bildzyklus um 1490, der darin der spezifischen Hochzeitsikonographie einiger *cassoni* nahesteht. Dort wird das männliche Personal entsprechend der eingeschränkten Aussagemöglichkeiten der weiblichen Heroinen ausgewählt, d.h., die Heroen werden nicht so sehr in den Aspekten ihrer individuellen Einzelleistungen gezeigt, sondern mit Bezug auf allgemeinen gesellschaftskonformen Umgang mit Frauen, der sich dann in einem einzelnen

[119] Vgl. die Parallelen zur religiösen Symbolik von Zentralbauten um 1500 als meist der Hl. Jungfrau gewidmeter Kirchen: Rudolf Wittkower, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München: Beck 1969, S. 31.

[120] Vgl. zu dem gesamten Zyklus: Robert Louis Mode, Ancient Paragons in a Piccolomini Scheme, in: Robert Engass, Marilyn Stokstad (Hrsg.), Hortus Imaginum. Essays in Western Art, Lawrence: University of Kansas 1974, S. 73-83; V. Tátrai, Il Maestro della Storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata, in: *Acta Historiae Artium*, Bd. 25, 1979, S. 27-66, bes. S. 27-46; Eric M. Zafran, Fifty Old Master Paintings from The Walters Art Gallery, Baltimore: Trustees of The Walters Art Gallery 1988, S. 44f.; GILBERT 1989, S. 190ff. Die Inschrift der Sulpicia lautet vollständig:

SVLPITIA
QVAE FACERE VENERI TEMPLVM CASTAEQ[VE] P[R]OBAEQ[VE]
SVLPITIA EX TOTA SVM MERITA VRBE LEGI
ARA PVDICITIAE PECTVS SIBI QVODQ[VE] PVDICVM EST
TERREA CV[N]CTA RVV[N]T FAMA DECVSQ[VE] MANE[N]T.

- Zu zwei weiteren, etwas später entstandenen sienesischen Heldinnenzyklen (1. Hälfte des Cinquecento) vgl.: Fiorella Sricchia Santoro, Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo, in: Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (Hrsg.), Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento [Biblioteca Internazionale di Cultura, Bd. 20], Rom: Ist. della Enciclopedia Italiana 1987, S. 433-467, bes. S. 449f., Abb. 12-16.

[121] Vgl. oben das Beispiel der Jeanne d'Arc und unten (Abschnitt 3.1.1) die Beispiele aus dem Bereich der Bildnisvitenbücher des Humanismus.

[122] Vgl. den folgenden Abschnitt.

Moment kristallisiert (z.B. in der Enthaltsamkeit des Scipio). Die *neuf preuses* als spätere Ergänzung zu ihrem männlichem Pendant weichen dann auch von deren Bedeutungskanon in der Hinsicht ab, daß ihre Martialität der symbolischen Verteidigung der Tugendideale der höfischen Frau dient.

1.3 *Femmes fortes?* – Ausstattungsprogramme der Appartements von Frauen: Heroinen und das Identifikationsporträt im 16. und 17. Jahrhundert

Mit der weiteren Verbreitung der *Querelle des femmes* im 16. Jahrhundert, der in einer erweiterten Öffentlichkeit geführten Debatte um Stellenwert und Gleichberechtigung der Frau[123], entwickelten sich Bildfolgen *Berühmter Frauen* bzw. die Aneignung exemplarischer Frauengestalten mittels des Identifikationsporträts[124] zu bedeutenden argumentativen Strategien innerhalb der höfischen Repräsentation. Die Umsetzung literarischer Konzeptionen in bildkünstlerischen Medien geht mit einer gegenüber dem literarischen Medium veränderteten Anspruchsqualität überein. Die Bildproduktion kann somit je nach Gattung und Medium – von der Gebrauchsgraphik bis zum umfangreichen Ausstattungsprogramm einer Fürstinnenwohnung – als Gradmesser dafür dienen, wie und zu welchem Zweck ideelle Konzeptionen genutzt, z.B. um einen bestimmten Aspekt reduziert oder erweitert oder auch manipuliert wurden, um bestimmte Interessen zu unterstützen oder in ihrer Wirkung zu unterbinden. Gerade die Verknüpfung diverser Gesichtspunkte der Bildproduktion wie der Programmentwurf, die Kombination verschiedener künstlerischer Medien in einer Raumausstattung, wertvolle Materialien, das Renommee und die Kosten international anerkannter Künstler, letztlich die Summierung dieser Faktoren im Sinne des demonstrativen Konsums, läßt ein Bedeutungsgeflecht entstehen, das entschieden auf zunächst scheinbar eindeutige ikonographische Programme einwirkt und zu einer veränderteten inhaltlichen Aussage führen kann. Von besonderem Interesse ist dabei nicht nur, auf welche Weise verschiedene politisch und gesellschaftlich relevante Gruppen sich solcher Bildprogramme bedienen, sondern auch inwiefern nur leicht differierende Konzeptionen mit einem hohen Grad an Übereinstimmung des Inhalts trotzdem zu völlig unterschiedlichen Bedeutungsgefügen werden können. Bisher wurden solche Fragen vor allem an Produkten der politischen, religiösen oder sozial motivierten Bildproduktion erörtert[125]. In geschlechtergeschichtlichen Zusammenhängen ist eine ideologiekritische und kontextuelle Herangehensweise aber mit dem gleichem Recht angebracht, und gerade die Ausstattungsprogramme von Fürstinnenwohnungen und die Selbststilisierung von Fürstinnen und anderen

[123] *Querelle des femmes* wird hier in einem umfassenderen Sinn gebraucht, der den Zeitraum vom späten 14. Jahrhundert bis ins 17. Jahrhundert umfaßt. In diesem Sinn ist der Begriff auch nicht auf Frankreich beschränkt. Vgl. zu Begriff und Forschungsstand: Gisela Bock, Margarete Zimmermann, Die *Querelle des Femmes* in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung, in: *Quer*elles. *Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 9-38.

[124] Vgl. zur Übersicht (mit Schwerpunkt auf Heroinen und Heroen der klassischen Antike): Friedrich Polleroß, *Alexander redivivus et Cleopatra nova.* L'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le 'Portrait historié', in: Chantal Grell, Werner Paravicini, Jürgen Voss (Hrsg.), Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle, Bonn: Bouvier 1998, S. 427-472.

[125] Für eine kurze Übersicht über Methode und Aufgabenfelder einer „politischen Ikonographie" vgl. Martin Warnke, Politische Ikonographie, in: BEYER 1992, S. 23-28. Einige weitere Aspekte einer solchen Herangehensweise hat Peter Burke unter dem Stichwort der „historischen Anthropologie" zur Anwendung gebracht. Vgl. Peter Burke, Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie, Berlin: Wagenbach 1986.

weiblichen Mitgliedern der Aristokratie im Identifikationsporträt sind in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich.

1.3.1 Die Grotta der Isabella d'Este, das Quartiere di Eleonora und die Thematik der *Berühmten Frauen* in der italienischen Literatur des 16. Jahrhunderts

In den Sammlungsräumen der Isabella d'Este (1474-1539) im Palazzo Ducale von Mantua, dem *Appartamento della Grotta* an der *Corte Vecchia*, befand sich über der Tür, die vom Studiolo in die Grotta führt, „ein Bronze imitierendes Bild [...] von der Hand des besagten Mantegna, auf dem ein Meeresschiff mit einigen Figuren darinnen und einer, die ins Wasser fällt, dargestellt ist“[126]. Das Bild ist als Darstellung der jungfräulichen Griechin Hippo identifiziert worden[127]. Wenn dies zutrifft, kann das Bild mit zwei weiteren noch erhaltenen *bronzi finti* Mantegnas in Verbindung gebracht werden, den *en camaïeu*-Pendants *Judith mit dem Haupt des Holofernes* und *Dido*. Abb. 17 Unter den erhaltenen Grisaillen Mantegnas finden sich insgesamt ein überdurchschnittlich große Anzahl von Darstellungen *Berühmter Frauen*, so eine weitere *Judith* in Dublin mit *Samson und Delilah* in der Londoner National Gallery als mutmaßlichem Pendant, dort ebenfalls das Bildpaar von *Tuccia* und *Sophonisbe* sowie *Die Einführung des Kultes der Kybele in Rom*, 1505/06 für den venezianischen Edelmann Francesco Cornaro entstanden[128]. Diese Gemälde sind für verschiedene Kontexte geschaffen worden, aber es besteht die Möglichkeit, daß zumindest ein Teil davon im Auftrag der Isabella d'Este gefertigt wurde. Die singuläre Stellung der mutmaßlichen Hippo im Studiolo der *Corte Vecchia* spricht jedoch dagegen, daß ein solcher Zyklus jemals vollständig in ein von Isabella d'Este konzipiertes Auststattungsprogramm integriert gewesen ist[129].

Im Gegensatz zu dieser nur untergeordneten Bedeutung der Thematik der *Berühmten Frauen* im *Appartamento della Grotta* der Isabella d'Este findet sich ein stärker systematisierter Zugriff auf den Gegenstand der *donne famose* im *Quartiere di Eleonora* im Palazzo Vecchio zu Florenz. Eleonora di Toledo (1519-1562) war eine Tochter des spanischen Vizekönigs von Neapel, Pedro de Alvarez de Toledo, und die Ehefrau von Cosimo I. de' Medici, des Herzog von Florenz und späteren ersten Großherzogs von Toskana. Ihr Wohnquartier war im zweiten Geschoß des Stadtpalasts untergebracht, der 1540 von dem Herzogspaar bezogen wurde und

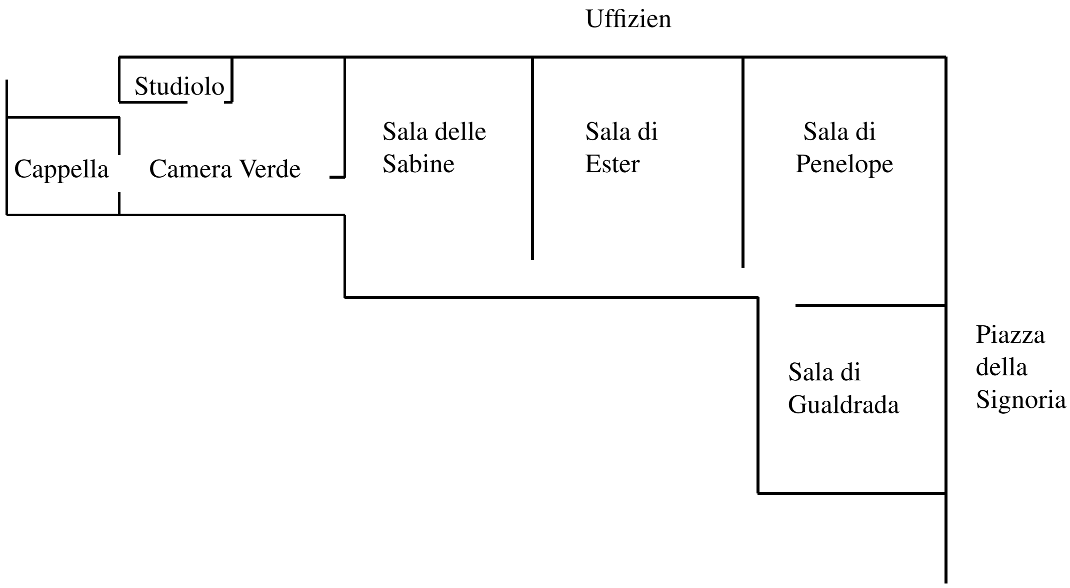
[126] Stivini-Inventar von 1542, Nr. 207; in Übersetzung publiziert in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), „La prima donna del mondo“. Isabella d'Este – Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Ausst.kat. Wien: Kunsthistorisches Museum 1994, S. 263-275.

[127] Vgl. Clifford M. Brown, „Fruste et strache nel fabricare“. Isabella d'Este's Apartments in the Corte Vecchia of the Ducal Palace in Mantua, in: Cesare Mozzarelli, Robert Oresko, Leandro Ventura (Hrsg.), La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550 [Biblioteca del Cinquecento, Bd. 75], Rom: Bulzoni 1997, S. 295-335, bes. S. 316f., Anm. 41.

[128] Jane Martineau (Hrsg.), Andrea Mantegna, Ausst.kat. London: Royal Academy of Arts/New York: Metropolitan Museum of Art 1992, S. 394-416, Kat.Nr. 129, 133ff.(Keith Christiansen); FERINO-PAGDEN 1994, S. 246, Kat.Nr. 89f.

[129] Da Isabella d'Este die Wohnung an der *Corte Vecchia* erst 1519 bezog, kann das Gemälde des 1506 verstorbenen Mantegna nicht für diesen Ort gemacht worden sein. – Einen guten Überblick über die umfangreiche Literatur zu Isabella d'Este als Kunstsammlerin und Auftraggeberin bietet: Clifford M. Brown, A Ferrarese Lady and a Mantuan Marchesa. The Art and Antiquities Collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539), in: LAWRENCE 1997, S. 53-71. Gesondert erwähnt seien aus der jüngeren Literatur: ders., La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova, Mantua: Arcari 1985; Giovanni Romano, Auf dem Weg zur „modernen Manier“: Von Mantegna zu Raffael, in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Bd. 2, Berlin: Wagenbach 1987, S. 301-369; Rose Marie San Juan, The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance, in: *The Oxford Art Journal*, Bd. 14, Nr. 1, 1991, S. 67-78; FERINO-PAGDEN 1994 u. Isabella d'Este. I luoghi del collezionismo, in: *Civiltà Mantovana*, Nr. 14-15, 1995; vgl. auch Abschnitt 2.2.1.

noch wenige Jahre zuvor der republikanischen Stadtverwaltung als Amtssitz gedient hatte. Die Dekoration des *Quartiere* mit der Heldinnenthematik durch Giorgio Vasari und Giovanni Stradano wurde 1561/62 – in den letzten beiden Lebensjahren der an Tuberkulose erkrankten Herzogin – ausgeführt. Die Bildfelder sind in gegliederte Decken und anschließenden, am oberen Wandabschluß umlaufenden Frieszonen eingelassen. Die vier Räume haben jeweils eine altrömische, alttestamentliche, altgriechische und christlich-mittelalterliche Heroine zum Gegenstand.



Textabb. 1.3: Schematischer Grundriß des Quartiere di Eleonora, Palazzo Vecchio, Florenz

Die *Sala delle Sabine* zeigt im mittleren Bildfeld die Sabinerinnen, wie sie Frieden zwischen den Römern und den Sabinern stiften. Begleitet wird diese zentrale Darstellung in den übrigen Bildfeldern von Allegorien wie den Personifikationen von *pax*, *fama*, *concordia*, *fortitudo* und *caritas* sowie den Göttern Diana, Juno und Mars. Die Decke ist insgesamt also dem vermittelnden und mäßigendem Einfluß von Frauen auf die Männer und die Politik gewidmet. Die
Abb. 18 darauffolgende *Sala di Ester* zeigt eine weitere exemplarische Historie, in der eine Frau als vorbildliche Fürstengattin durch den mutigen Einsatz ihres Lebens ordnend in die Politik eines Staates eingreift, ohne allerdings unmittelbar Macht auszuüben. Die biblische Heroine Esther ist im zentralen Bildfeld bei ihrem Zusammentreffen mit Ahasver dargestellt; die umgebenden Bildfelder geben einzelne Szenen der Esther-Geschichte wieder. Das weibliche Gegenbild der Esther, die ungehorsame und aus diesem Grund verstoßene Königin Vashti, und der Großwesir Haman, der als Höfling ohne das Wissen des Herrschers eigenmächtig agiert, aber von Esther entlarvt wird, vermitteln die wichtigsten inhaltlichen Momente in der Ikonographie des Raumes: Die Fürstin tritt als tugendhafte und gehorsame Gattin des Herrschers auf, die den Hof des noch nicht gefestigten frühabsolutistischen Staates kontrolliert und so den Regenten unterstützt und vor etwaigen eigenmächtigen Handlungen seiner Höflinge warnt.

Weniger häufig dargestellt als Esther, aber innerhalb von Zyklen *Berühmter Frauen* vor allem der literarischen Überlieferung nicht unbekannt, ist das Thema der treuen Gattin des Odysseus in der *Sala di Penelope.* Das zentrale Rundbild stellt Penelope und ihren Hofstaat beim Weben dar. Das Bild spielt gleichermaßen auf Handarbeiten als weibliche Tätigkeit und die Textilproduktion als Grundlage des Wohlstandes der Stadt Florenz an. In den Zwickeln finden sich Flußgötter, die das Territorium des Herzogtums bezeichnen. Der Fries besteht aus Darstellungen der Kardinaltugenden in den Symmetrieachsen und Szenen der Odyssee in den länglichen Bildfeldern zu beiden Seiten der Tugenden: Der häuslichen Tätigkeit der Frauen wird der öffentliche Tätigkeitsbereich des Mannes gegenübergestellt.

Die *Sala di Gualdrada* bricht mit ihrem zentralen Deckenbild *Gualdrada verweigert Kaiser* Abb. 19 *Otto IV. einen Kuß* aus der herkömmlichen Überlieferung *Berühmter Frauen* aus. Gualdrada ist die Hauptfigur einer von Villani überlieferten Erzählung aus dem frühen 13. Jahrhundert. Die junge Frau war dem Kaiser wegen ihrer Schönheit aufgefallen, und ihr Vater hatte Otto IV. erlaubt, sie zu küssen, was sie diesem jedoch mit der Begründung verweigerte, daß sie keinen Mann küssen dürfe, der nicht auch ihr Ehemann sei. Somit geht die Geschichte der Gualdrada mit der Thematik der ehelichen Treue in den vorangehenden Räumen überein. Hauptgrund für die Auswahl dieses Stoffes scheint sein Lokalbezug gewesen zu sein: In der *Sala di Gualdradra* ist das Thema der *donna famosa* im Gegensatz zu den übrigen Räumen auf das Mittelbild beschränkt; die Felder des Frieses zeigen, neben den mittig angeordneten Tugenden, Veduten von Florentiner Straßen und Plätzen mit auf diesen stattfindenden Festivitäten[130].

Die Ehe zwischen Cosimo I. und Eleonora hatte ihre politische Begründung in der für die neue Medici-Dynastie lebenswichtigen Verbindung zum kaiserlichen Machtapparat. Eleonora erfüllte aber auch die Vorstellung, daß die Braut Cosimos „*bella, nobile, riccha, et giovane*" zu sein habe. Die Herzogin führte wenigstens zweimal 1541 und 1543 die Regentschaft für ihren Mann, doch scheint ihre bedeutendste politische Intervention die Einführung der Jesuiten in Florenz 1551 betroffen zu haben. Die meisten literarischen und ikonographischen Ausdeutungen ihrer Person thematisieren ihre Fähigkeit, Nachkommen und Erben für die neue Medici-Dynastie zu gebären. Dies führte ihr am Tag ihres feierlichen Einzugs 1539 in die Stadt Florenz durch die Porta al Prato ein dort errichteter Triumphbogen unmittelbar vor Augen, auf dem die allegorische Statue der *fecunditas* plaziert war und dessen Aussage im Palazzo Medici als dem Zielpunkt des Einzuges durch weitere Verweise auf Eleonora als *genetrix* beibehalten wurde. Aber auch als Eleonora di Toledo die Erbfolge der Medici durch ihre Kinder gesichert hatte, blieb die Allusion auf ihre Fruchtbarkeit und ihre Assoziation mit der Gottheit Juno Grundlage ihrer öffentlichen Repräsentation. Paolo Giovio macht dies besonders deutlich, als er 1551 für die Rückseite einer Porträtmedaille der Eleonora das Bild einer Pfauhenne mit ihren Kindern und dem Motto „CVM PVDORE LAETA FECVNDITAS" vorschlägt. Der Pfau ist das Tier der Juno, von dem Giovio sagt, das er „*uccello di somma pudicizia, bellezza e fecondità*" sei, der Vogel der höchsten Schamhaftigkeit, Schönheit und Fruchtbarkeit. Noch aus Anlaß

[130] Einen guten Überblick bietet: Ettore Allegri, Alessandro Cecchi, Palazzo Vecchio e i Medici. Guida Storica, Florenz: S.P.E.S. 1980, S. 195-212; zur künstlerischen Zusammenarbeit von Vasari und Stradano im *Quartiere* vgl.: Paola Barocchi, Vasari Pittore [Collana d'Arte, Bd. 9], Florenz: Barbèra 1964, S. 48-53; dies., Complementi al Vasari pittore, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria"*, Bd. 28, N.S. 14, 1963/64, S. 251-309, bes. S. 279-282. – Die jüngere Forschung zu der Wohnung der Eleonora di Toledo im Palazzo Vecchio konzentrierte sich bisher vor allem auf ihre 1540-45 durch Bronzino ausgestaltete Kapelle: Janet Cox-Rearick, Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1993; Carolyn Smyth, An Instance of Feminine Patronage in the Medici Court. The Chapel of Eleonora da Toledo in the Palazzo Vecchio, in: LAWRENCE 1997, S. 72-98. Eine 1997 von Ilaria Hoppe an der TU Berlin abgeschlossene Magisterarbeit zum *Quartiere di Eleonora* lag dem Verf. nicht vor.

ihres Todes nennt Bronzino die Herzogin „*la casta Giunon di Leonora*“ und bei der gleichen Gelegenheit erklärt Pietro Vettori die Gabe, Kinder zu bekommen, als den Königsweg der Frauen auf dem Weg zur Erlösung:

> Di tutti quei beni d'animo et di corpo che possono havere i Mortali, perche potendo gl'uhomini alzarsi et aggrandirsi per mill'altre vie, le Donne quasi per quest'una sola si aprono la strada di salir al Cielo.[131]

Abb. 20 In Eleonoras Bildnissen verbindet Bronzino zum ersten Mal in prominenter Weise die Formel des Staatsporträts mit der Darstellung von Mutter und Kind, in der Fassung der Uffizien noch ergänzt um das Granatapfelmuster des Kleides als Zeichen der Fruchbarkeit[132].

Besteht nun ein Widerspruch zwischen der nahezu ausschließlich auf *fecunditas* abgestellten öffentlichen Repräsentation der Eleonora di Toledo und der Ausgestaltung ihres *Quartiere* von 1561/62 oder ist der späte Zugriff auf die Heldinnenthematik gar als bewußte Emanzipation von ihrer einseitigen öffentlichen Darstellung zu verstehen? Prinzipiell besteht kein Widerspruch zwischen dem vor allem auf die ehelichen Pflichten einer Fürstin abgestellten Bildprogramm ihres Wohnquartiers und der *fecunditas*-Thematik der Allegorien, Impresen und Porträts. Doch enthalten die Historien der Sabinerinnen und der Esther im *Quartiere* politische Implikationen, die deutlich über die Rolle der Fürstin als Gebärerin hinausgehen, wenngleich sie nur auf eine beratende und vermittelnde Funktion der höfischen Frau anspielen. Von Cosimo I. ist bekannt, daß er großen Einfluß auf die Ausgestaltung der Privatkapelle der Eleonora im Palazzo Vecchio von 1540-45 gehabt hat. Inwieweit sich die Herzogin später von diesem Einfluß ihres Mannes gelöst hat, ist umstritten und noch zu wenig erforscht[133]. Festzuhalten ist, daß auch bei genauerer Klärung der Intentionen, die zur Ausgestaltung des *Quartiere di Eleonora* mit der Heldinnenthematik geführt haben, das Bildprogramm keine Aussagen enthält, die über das Verständnis der höfischen Frau in der italienischen Traktatliteratur und Dichtung des Cinquecento hinausgehen. Die Ikonographie des *Quartiere* widerspricht nicht dem zeittypischen Verständnis von den Aufgaben einer Fürstengattin, ist aber dennoch offen für eine Deutung, die darin ein Dokument für die Emanzipation der Eleonora von ihrem einseitigen Bild als *genetrix* sieht.

Die *exempla* der Heldinnen im Wohnquartier der Eleonora korrespondieren mit den höfischen Verhaltensnormen für Frauen, die in Italien spätestens mit dem 3. Buch von Castigliones *Il Cortegiano* (1528) in prägnanter Form auf einem neuen Niveau zusammengestellt waren. Der Diskurs über die Frauen im *Cortegiano* verbindet Fragen der Etiquette, Bildung und musischen Begabung der höfischen Frau sowie ihres Umgangs mit den männlichen Mitgliedern des Hofes mit der Streitfrage einer prinzipielle Gleichrangigkeit von Frauen und Männern[134]. Doch wird auch deutlich, daß von einer Fürstin größere Einschränkungen erwartet wurden, als

[131] „Von allen Gütern des Geistes und des Körpers, die die Sterblichen besitzen können, aufgrund deren die Männer auf tausend verschiedene Arten aufsteigen und sich verbessern können, öffnen sich die Frauen gleichsam durch dieses einzige [sc. Gut = Fruchtbarkeit] den Weg, um in den Himmel aufzusteigen.“ - Übersetzung d. Verf., Nachweis s. folgende Anm.

[132] Vgl. COX-REARICK 1993, S. 22-53; Zitate: „*bella* ...“, S. 23; Giovio, S. 43; Bronzino u. Vettori, S. 51.

[133] Vgl. ebd., passim, u. SMYTH 1997. Smyth erkennt im Vergleich mit Cox-Rearick eine sich stärker entwickelnde Unabhängigkeit der Eleonora di Toledo gegenüber Cosimo in Fragen des Ausstattungsprogramms der Kapelle und der Kunstpolitik im allgemeinen. Abschließend stellt sie aber fest, daß die Rolle der Herzogin als Auftraggeberin noch nicht genügend geklärt ist.

[134] MACLEAN 1980, S. 5, bezeichnet *Il Cortegiano* als Übermittler von „synthetic views of woman which concord with the intellectual outlook of their day.“

von ihren Hofdamen: Ihre vermittelnde Tätigkeit hatte die Fürstin immer in den Dienst ihres regierenden Gatten zu stellen und im höfischen Kontext hatte sie eher eine reglementierende Funktion einzunehmen als aktiv daran teilzunehmen, wie letztlich ja auch die Herzogin von Urbino im *Cortigiano*. Die *exempla* des *Quartiere di Eleonora* lassen, abgesehen von der Moderation der Sabinerinnen und dem Verhalten Esthers[135] – diese stehen für die beschriebene vermittelnde und überwachende Funktion der Fürstin –, kaum eine höfische Tätigkeit im Sinne des *Cortegiano* erkennen. Penelopes Handarbeiten und die extreme „amouröse" Zurückhaltung der Gualdrada zeigen deutlich die Grenzen im Aktionsraum einer fürstlichen Gattin auf. Castiglione entwirft hingegen ein Bild von der *donna di palazzo*, das einerseits von familiellen Bindungen weitgehend befreit und andererseits doch nur innerhalb der von Männern gesetzten Grenzen funktionieren kann[136].

Als Folge dieses erweiterten und wirkungsvoll propagierten Diskurses über Aufgabenbereiche und Stellenwert von Frauen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist auch die nun aufkommende Tendenz zur Aktualisierung der Kataloge *Berühmter Frauen* bis in die Gegenwart hinein zu verstehen. Am Beginn der langen Entstehungsgeschichte des 3. Buches von *Il Cortegiano* 1506/08 steht die Sammlung von Quellen zur Geschichte *Berühmter Frauen* aus Vergangenheit und Gegenwart. Wie die meisten Traktate der italienischen Renaissance über Frauen, besonders aber Mario Equicolas *De Mulieribus* (ca. 1501), nutzt Castiglione eine dreiteilige Argumentationsstruktur für seine Darstellung: Einer philosophischen Einführung folgen die *exempla Berühmter Frauen*, die durch enkomiastische Ausführungen über dem Autor bekannte, zumindest jedoch zeitgenössische Frauen abgeschlossen werden. Wie Equicola entfernt sich Castiglione von der Tradition Boccaccios und vertritt einen historisch relativierten und weniger distanzierten Standpunkt. Vor allem aber gelingt es Castiglione in der Schlußfassung von 1528, die Liste der *exempla Berühmter Frauen* aus bereits vorhandenen Publikationen wirkungsvoll in den theoretischen Überbau des Diskurses einzuarbeiten, so daß die prinzipiell uneinheitlichen und zum Teil widersprüchlichen *exempla* einer Argumentationslinie folgend gelesen werden können[137].

Die *exempla Berühmter Frauen* im 3. Buch des *Cortegiano*[138], die „*laudi delle donne*", verfolgen zwei Ziele: die Darstellung der Frau als Gefährtin des Mannes und das Konzept der weiblichen Keuschheit. Bereits hierin wird deutlich, daß der Frauenkatalog trotz Castigliones Umredaktion und thematisch orientierter Argumentation im Vergleich zu den übrigen Teilen des 3. Buches als konservative Aufladung der *exempla* die meisten Traditionalismen mit sich trägt. Noch problematischer erweist sich die Übertragung der Konzeption auf zeitgenössische Frauen, was besonders bei einem Vergleich der verschiedenen Fassungen des *Cortegiano* bis

---

[135] Die Sabinerinnen nehmen auch im *Cortegiano* eine prominente Stellung ein: Vgl. III,30 (Baldassare Castiglione, Il Cortegiano, hrsg. v. Carlo Cordié, Mailand/Neapel: Ricciardi 1991, S. 235f.).

[136] Vgl. Stephen D. Kolsky, Women through Men's Eyes: the Third Book of *Il Cortegiano*, in: Tom O'Neill (Hrsg.), The Shared Horizon, Dublin: Irish Academic Press 1990, S. 41-91, bes. S. 64f. Kolsky spricht von „foregrounding the lady's social graces and her rôle as a high-society hostess. In the second place, her rôle in the home as mother is minimized. If this can be considered in one way as liberation from traditional duties, it can also be viewed as a further reduction in the lady's powers: her essential function will not be as manager of property, like Castiglione's mother, where she could exert *real* influence in crucial matters. Instead, she must entertain men" (S. 64).

[137] Ebd., S. 46-50. Zu Equicola und der Argumentationsweise von weiteren Frauentraktaten der italienischen Renaissance vgl.: Conor Fahy, Three Early Renaissance Treatises on Women, in: *Italian Studies*, Bd. 11, 1956, S. 30-55 (mit einem Verzeichnis von Traktaten des 15. und 16. Jahrhunderts), u. Stephen D. Kolsky, Mario Equicola. The real courtier [Travaux d'Humanisme et Renaissance, Bd. 246], Genf: Droz 1991, bes. S. 70-76.

[138] III, 21-49 (CASTIGLIONE 1991, S. 225-259).

zur Publikation von 1528 deutlich wird. Im Gegensatz zu den historischen Beispielen werden die aktuellen Exempel ständigen Veränderungen unterzogen: Möglicherweise mit dem Blick auf ein internationales Publikum reduziert Castiglione den Anteil italienischer Frauen, da ihr Bekanntheitsgrad zu sehr von tagespolitischen Geschehnissen abhängt; überhaupt scheinen die italienischen Fürstinnen eher als Parabel für den prekären Zustand ihres Landes zu dienen statt als Exempel für die Hofdame. Diese, die *donna di palazzo*, die der eigentliche Gegenstand des Diskurses ist, kommt unter den zeitgenössischen Exempeln nicht vor, die zumeist den Fürstinnen gewidmet sind. Die Ausübung weiblicher Macht wird durch das Idealbild einer *regina* als Gegenstück zum idealen Herrscher exemplifiziert: Isabella die Katholische von Kastilien. Ihre Darstellung nimmt als einzige ein ganzes Kapitel ein und unterscheidet sich dadurch deutlich von der anderer zeitgenössischer Frauen. Isabella steht für eine abstrakte Konzeption einer starken Monarchie als Gegenbild zur Zersplitterung Italiens, die in der wechselnden Fortuna seiner Fürstinnen zum Audruck kommt. Als solche ist die Herrschaft Isabellas nicht geschlechtlich kodiert. Das Modell der politisch aktiven Frau, der *virago* als Vorläuferin der *femme forte*, lehnt Castiglione ab[139]. Noch offensichtlicher wird die Problematik der Schilderung zeitgenössischer *exempla* in der Beliebigkeit, mit der Castiglione die Charakterisierung der Duchessa di Francavilla, die aus der Schlußfassung gestrichen wird, dann zur Darstellung der Isabella d'Este heranzieht. Die geschilderten Eigenschaften sind so allgemein, daß sie nicht zur Beschreibung individueller Leistung dienen können[140].

Durch die Betonung von *castitas* im zweiten Teil der Exempelsammlung gibt Castiglione nicht nur Verhaltensmaßregeln für den Umgang zwischen den Geschlechtern am Hof, sondern es gelingt ihm dadurch auch die Einbindung des Katalogs *Berühmter Frauen* in sein übergeordnetes neoplatonisches Liebeskonzept, das den Schlußpunkt des Diskurses im 3. Buch bildet. Auf diese Weise bewegt sich Castiglione in eine männliche Perspektive zurück, die das vierte und letzte Buch des *Cortegiano* wieder bestimmen wird, und definiert die höfische Frau allein durch ihre Funktion innerhalb einer umfassenden Liebeskonzeption[141].

Castigliones Traktat bietet demnach letztlich ein überwiegend konservatives Verständnis der Funktion der Frau auch innerhalb der höfischen Gesellschaft. Zwar ist ihre Rolle am Hof von den traditionellen Pflichten der Haushalts- und Familienführung befreit, doch werden diese neuen Freiräume durch das Aufrechterhalten der tradierten Verhaltensnormen kontrolliert. Die weiblichen Funktionen am Hof sind auf Männer bezogen: Liebe und Unterhaltung. Von besonderem Interesse ist, wie der Frauenkatalog als *laudi delle donne* im *Cortegiano* eingesetzt wird: Die von Castiglione aufgeführten *exempla* sind nahezu alle positiv besetzt; trotzdem ist es falsch, darin allein aufgrund dieser Tatsache eine progressive Haltung im Sinne der *Querelle des femmes* zu erkennen. Reihenbildungen *Berühmter Frauen*, auch wenn es sich dabei nur um positiv besetzte Beispiele handelt, sind ideologisch nicht unbedingt eindeutig. Durch

[139] Vgl. III, 7f. (ebd., S. 212ff.).

[140] Die Argumente für diesen Abschnitt: KOLSKY 1990, S. 63, 66-73. Eine ähnliche Lesart vertreten Dain A. Trafton, Politics and the Praise of Women: Political Doctrine in the *Courtier*'s Third Book, in: Robert W. Hanning, David Rosand (Hrsg.), Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture, New Haven/London: Yale UP 1983, S. 29-44; BENSON 1992, S. 73-90, und Valeria Finucci, The Lady Vanishes. Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto, Stanford: Stanford UP 1992, S. 47-73, bes. S. 65-70. Trafton erkennt in den *exempla Berühmter Frauen* im *Cortegiano* eine versteckte Kritik an der gesellschaftlichen Situation und der Tagespolitk des frühen Cinquecento, die – von den männlichen Protagonisten direkt ausgesprochen – eine zu prekäre Stellungnahme dargestellt hätte. In diesem Sinne dienen die heroischen Tugenden der Frauen wiederum nur einem männlichen Diskurs als Exempel.

[141] III, 37-49 (CASTIGLIONE 1991, S. 245-259); vgl. KOLSKY 1990, S. 73-82.

ihre Kontextualisierung sind sie je nach Zusammenhang deutbar. Die Einbeziehung *Berühmter Frauen* in die Ikonographie einer Fürstinnenwohnung ist somit per se noch keine Aussage zugunsten weiblicher Emanzipation. Das *quartiere* der Eleonora di Toledo hat gezeigt, daß die *donne famose* der Deckengestaltung keinen Widerspruch bilden zur ihrer sehr restriktiven persönlichen Ikonographie als Gebärerin fürstlicher Kinder im Bild der fruchtbaren Juno. Wenn Castiglione sich auch von Boccaccio entfernt, indem er dessen negative Exempel tilgt, so löst er sich dennoch kaum von einer traditionellen Sicht auf die Rolle der Frau. Hinzu kommt noch, daß sich Castiglione in der Erzählform der *donne famose*-Kapitel der narrativen Form der Novellen nähert. Auf diese Weise werden die *exempla* der *Berühmten Frauen* selbst ein Teil der höfischen Unterhaltung[142].

An prominenter Stelle außerhalb der Traktatliteratur finden sich Auflistungen berühmter zeitgenössischer Frauen – *belle e sagge donne* – im 42. und 46. Gesang von Ariosts *Orlando furioso* (1504/06 begonnen, 1516-32 in 3 veränderten Ausgaben publiziert). Diesen folgen jeweils Anführungen berühmter zeitgenössischer Männer. Beide Gruppen sind zumeist den Höfen von Ferrara – Ariosts Dienstherren – und Mantua sowie deren Umfeld zugehörig[143]. Die Aufführung der Frauen im 46. Gesang ist fast durchgehend durch die Nennung von Verwandtschaftsverhältnissen gegliedert, in die auch bekannte Dichterinnen wie Veronica da Gambera und Vittoria Colonna eingeordnet sind. Außerdem sind Eigennamen oft zugunsten einer Verwandschaftsbezeichnung weggelassen, wogegen die Liste der Männer aus einer zum Teil sehr

[142] Vgl. KOLSKY 1990, S. 76f., 82. – Aus dem umfangreichen Bestand an Traktatliteratur der Renaissance zu Frauen wurde der *Cortegiano* wegen seiner immensen Wirkung exemplarisch behandelt. Den Zugang zur Traktatliteratur der Renaissance über Frauen erschließt immer noch zuverlässig, mit umfangreicher Bibliographie: Ruth Kelso, Doctrine for the Lady of the Renaissance, Urbana: University of Illinois Press 1956; zur Rezeptionsgeschichte des *Cortegiano* vgl.: Peter Burke, Die Geschicke des „Hofmann“. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin: Wagenbach 1996. Der ebenfalls in diesen Zusammenhang gehörende Schönheitsdiskurs wird gesondert behandelt (vgl. Abschnitt 2.3). Neben der weiblichen Rollenauffassung wurde die untergeordnete Stellung von Frauen im *Cortegiano* oft mit deren weitgehenden Sprachlosigkeit begründet (immerhin sind sie als wertende Instanz zugelassen). Dieses Argument bringt u.a. auch Joan Kelly-Gadol in ihrem verbreitet diskutierten Essay: Did Women have a Renaissance?, in: Renate Bridenthal, Claudia Koonz (Hrsg.), Becoming Visible. Women in European History, Boston u.a.: Houghton Mifflin 1977, S. 137-164. *Il Cortegiano* bietet ihr eine Reihe von Anhaltspunkten für ihre These, daß Frauen entgegen der herkömmlichen Geschichtsperiodisierung in der Renaissance an Einfluß und Rechten verloren haben, was sie u.a. mit einer neuen Hochschätzung von weiblicher Keuschheit und neoplatonischer Liebe begründet. Dieser Argumentation läßt sich zu einem gewissen Grad folgen, aber gerade der zentrale Gesichtspunkt einer angeblichen Verschlechterung der Situation für Frauen ist durch eine Heroisierung der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft und Minnekultur erkauft. Tatsächlich ist es schwierig zu belegen – auch bei einer verengten Perspektive auf eine dünne Oberschicht nicht –, ob sich die rechtliche und soziale Lage von Frauen dieser Schicht vom späten Mittelalter bis zur Renaissance insgesamt überhaupt wesentlich geändert hat. Die Verhaltensnormen für Frauen sind wie im Fall des *Cortegiano* neu formuliert worden, geändert hat dies an der grundlegenden Disposition nicht viel. Daß die höfische Gesellschaft allerdings durch ihre Entbindung der Hofdame von ihren traditionellen Pflichten auf lange Sicht eine emanzipatorische Wirkung gehabt hat, ist zu vertreten und kann auch aus dieser Untersuchung zur Funktion weiblicher Porträtgalerien geschlossen werden. In diesem Sinne müßten die restriktiven Passagen des *Cortegiano* als eine Reaktion auf bereits vorhandene Freiräume gedeutet werden (vgl. das sich kaum mit Castigliones Anweisungen deckende Verhalten mehrerer Hofdamen der Isabella d'Este), und nicht als Abbild einer realen gesellschaftlichen Situation, wie dies Kelly-Gadol tut. Eine gegensätzliche Position zu Kelly-Gadol vertritt David Herlihy, der in seinen sozialgeschichtlichen Forschungen die Renaissance als eine Epoche einer fortschreitenden Frauenemanzipation beschrieben hat. Herlihy hat sich in einem Essay mit der These von Kelly-Gadol auseinandergesetzt: David Herlihy, Did Women have a Renaissance? A Reconsideration, in: ders., Women, Family and Society in Medieval Europe. Historical Essays, 1978-1991, Providence/Oxford: Berghahn 1995, S. 31-56 (zuerst in: *Medievalia et Humanistica* 1985). – Zu einem gegensätzlichen Standpunkt zu Kelly-Gadol bei der Bewertung der höfischen Liebe im Mittelalter vgl. auch: Georges Duby, Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter, Berlin: Wagenbach 1989 (bes. Kap. „Über die höfische Liebe“).

[143] XLII, 83-91 (weibliche Mitglieder der Häuser Este und Gonzaga als Marmorstandbilder an einem Keuschheitsbrunnen); XLVI, 3-10 (vgl. Dok. B.2 im Anhang). Wie bei Castiglione ist auch Ariosts Umwelt vor allem von den Höfen von Ferrara, Urbino und Mantua geprägt. Vgl. zur Stellung von Ariosts *Orlando furioso* innerhalb der italienischen Frauendebatte: BENSON 1992, S. 91-155.

viel dichteren Nennung der Namen besteht. Gemäß der einführenden Charakterisierung werden die Frauen meist durch ihre Schönheit, Weisheit, Ehrenhaftigkeit und Keuschheit beschrieben. Eine Steigerung erfährt dieses Prinzip noch durch die Anführung von Giulia Gonzaga, Isabella Colonna, Anna und Giovanna d'Aragona sowie durch die Anspielung auf Vittoria Colonna am Ende des Katalogs. Giulia Gonzaga, Giovanna und Anna d'Aragona galten als die schönsten Frauen Italiens. Isabella Colonna, Stieftochter der Giulia Gonzaga, war die Frau des Generals Luigi „Rodomonte" Gonzaga. Sie wird von Ariost im *Orlando furioso* gesondert erwähnt, woraus ihr Mann auch seinen Beinamen „Rodomonte" ableiten konnte. Die Dichterin Vittoria Colonna war eine entfernte Verwandte Isabellas und Schwägerin von Giovanna d'Aragona[144].

Unter diesen Voraussetzungen war eine Fortsetzung von Boccaccios renommiertem Frauenbuch bis in die Gegenwart eine logische Konsequenz: Um weitere Viten ergänzte Giuseppe Betussi 1545 seine in Venedig erschienene italienische Ausgabe, die 1596 in Florenz in einer von Francesco Serdonati abermals erweiterten Fassung herausgegeben wurde[145]. Betussi setzt mit seinen Ergänzungen zu Boccaccio mit der Vita der Galla Placidia ein, bietet aber vor allem eine Fortsetzung bis in seine eigene Zeit[146], in der die Biographien italienischer Fürstinnen vorherrschen. Der Autor bringt entgegen Boccaccio keine negativen Exempel, doch wirkt seine Darstellung ebenfalls im Gegensatz zu der seines berühmten Vorgängers abstrahiert und die einzelnen Biographien erscheinen mitunter als austauschbar[147]. Bezeichnend ist auch, daß der Anteil von außerhalb der Aristokratie stehenden *donzelle*, in irgendeiner Weise bekannt gewordener Jungfrauen (*virgo/virago*), zur Gegenwart hin abnimmt. Zum Ende hin kommen sie gar nicht mehr vor. Auch muß das bekannteste französische Beispiel, Jeanne d'Arc (*Gianna donzella Francese*), um eine Italienerin ergänzt werden: *buona Lombarda valorosa in armi*[148].

Serdonati legte den Schwerpunkt seiner Ergänzungen zu Boccaccios Frauenbuch vor allem auf Frauen der Medici-Dynastie, während seine Zusätze zu den älteren Teilen Boccaccios weniger systematisch als die Betussis ausfallen[149]. Damit folgt er zwei Tendenzen des zu Ende gehenden Jahrhunderts: Die Konzentrierung auf die Medici-Dynastie mit Eleonora di Toledo[150] und die im Erscheinungsjahr amtierenden Großherzogin Christine von Lothrin-

[144] Vgl. die Abschnitte 2.2.2 u. 2.2.3; die Erwähnungen von „Rodomonte" und von Isabella Colonna im *Orlando furioso*: XIV, 117-120; XXXVII, 9ff.; Vittoria Colonna erscheint noch einmal im Kontext antiker *exempla*, darunter Artemisia: XXXVII, 18ff.

[145] Libro di M. Giovanni Boccaccio delle Donne Illustri. Tradotto di Latino in Volgare p. M. Giuseppe Betussi, con giunta fatta del medesimo, d'Altre Donne Famose. E un' altra nuova giunta fatta per M. Francesco Serdonati, d'altre Donne Illustri, Florenz: Giunti 1596.

[146] Ebd, S. 308-477. Darunter u.a. folgende Biographien in repräsentativer Auswahl: Galla Placidia, Jeanne d'Arc, „Buona Lombarda valorosa in armi", Herzogin Bianca Maria von Mailand, Isabella die Katholische, Herzogin Leonora d'Aragona von Ferrara, Anne de France, „una Giovannetta contadinella del territorio Padovano", Elisabetta Gonzaga, Isabella d'Este, Königin Margaretha von Navarra, Maria von Ungarn, Veronica da Gambera, Herzogin Renée von Ferrara, Herzogin Leonora von Urbino, Giulia Gonzaga, Ginevra Malatesta, Margherita Paleologa, Vittoria Colonna.

[147] Diese Beobachtung macht bereits: Leatrice Mendelsohn, Boccaccio, Betussi e Michelangelo: Ritratti delle donne illustri come *vite parallele*, in: Antonio Franceschetti (Hrsg.), Letteratura italiana e arti figurative, Bd. 1 [Biblioteca dell'„Archivum Romanicum", Serie 1, Bd. 208], Florenz: Olschki 1988, S. 323-334, hier S. 330. Der Identifizierungsversuch der *Teste Divine* des Michelangelo als Relikte einer nicht ausgeführten Heldinnengalerie durch Mendelsohn erscheint allerdings als wenig überzeugend.

[148] Zur Deutung der Heldenjungfrau als Tugendexempel und Vollstreckerin göttlichen (nicht eigenen) Willens vgl. Maclean in Anm. 87.

[149] BOCCACCIO 1596, S. 479-676. Darunter u.a. folgende Biographien in repräsentativer Auswahl: Margarethe von Parma, Kaiserin Maria von Österreich, Elisabeth von Österreich (Frau Karls IX. von Frankreich), Katharina de' Medici, Eleonora di Toledo, Angela und Anna Greche da Zerigo, Christine von Lothringen.

[150] An ihr werden stereotyp ihre Schönheit und die Erfüllung ihrer Fürstinnenpflichten als perfekte Gattin und Mutter

gen als Schlußpunkt entspricht dem neuen Modell dynastischer Serienporträts in Abwandlung der mehrheitlich auf die Versammlung von Berühmtheiten abzielenden Konzeption des Paolo Giovio[151], wohingegen Betussi noch bevorzugt italienische Fürstinnen verschiedener Häuser versammelt hatte. Gleichzeitig wird die neue Dynastie in ihren verwandtschaftlichen Beziehungen zu führenden europäischen Herrscherhäusern, vor allem den Habsburgern, vorgeführt. Der zweite Aspekt kommt besonders in den frühen Teilen von Serdonatis Ergänzungen zum Ausdruck, in die des öfteren kollektive Beschreibungen von Frauen in verschiedenen Städten und Weltregionen eingefügt sind. Auch wird Boccaccio verbessert, indem etwa der Wohnort der Amazonen in Kappadokien beschrieben wird. Die Zielsetzung dieser Ausführungen koinzidiert mit dem enzyklopädischen Interesse der Kunst- und Wunderkammern und damit verbundenen kostüm- und volkskundlichen Bestrebungen. In beiden Fällen entfernt sich der Frauenkatalog von den Intentionen einer exemplarischen Vitensammlung, die einerseits durch den Aspekte der dynastischen Legitimation, andererseits durch das ethnographische Interesse eines enzyklopädischen Weltbilds verdrängt werden[152].

1.3.2 Elisabeth I. von England und Katharina de' Medici

In den Vitensammlungen des 16. Jahrhunderts wie der erweiterten Boccaccio-Ausgabe von Betussi und Serdonati sind vor allem auch zwei regierende Königinnen und eine Regentin präsent: Die bereits von Castiglione als ideale Fürstin benannte Isabella von Kastilien sowie Elisabeth I. von England und die französische Regentin Katharina de' Medici. Die beiden letztgenannten Fürstinnen stellen in ihrer Selbst- bzw. Fremdrepräsentation wichtige Präzedenzfälle für die spätere Konzeption der *femme forte* dar. Beide Regentinnen hatten eine weibliche Herrschaftsausübung zu rechtfertigen und beide nutzten die überkommene Vorstellung der zwei Körper des Souveräns – des institutionellen/öffentlichen und des realen/privaten[153]. Bei Elisabeth I. war dies mit der Konzeption ihrer Person als *Unmarried Queen* verbunden, einer komplex-austarierten Zurückstellung des realen Körpers der Königin hinter ihrem institutionellen Körper. Dies mußte mit dem auf biologischer Reproduktion basierenden System politischer Machtübertragung der Monarchie in Widerspruch geraten[154].

benannt (ebd., S. 656-59).

[151] Hierzu ausführlicher: Abschnitt 3.1.1.

[152] Vgl. zu beiden Aspekten Kap. 3. – Die Widmung der Florentiner Ausgabe durch den Verleger Filippo Giunti an die Großherzogin Christine von Lothringen benennt als *virtù* der Frauen traditionell die Kardinaltugenden, vergleicht das Werk pflichtschuldig mit der Antike und verweist auf das Renommée Boccaccios. Allerdings folgt er mit seinem Verweis auf den Anteil toskanischer Frauen der neueren Tendenz zu einem zeitgenössischeren Lokalbezug in den Erweiterungen des Frauenkatalogs, besonders bei Serdonati. – Die umfangreiche übrige Literatur des 16. Jahrhunderts zur Thematik der *Berühmten Frauen* – darunter die Plutarch-Ausgabe *De claris mulieribus* (Venedig, 1498-1500), Agrippas Margarethe von Österreich gewidmetes Traktat *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (vgl. die krit. Textausgabe: Henri Corneille Agrippa, De nobilitate et praecellentia foeminei sexus [Travaux d'Humanisme et Renaissance, Bd. 243], Genf: Droz 1990) und Torquato Tassos *Discorso della virtù femminile e donnesca* (1582) – kann in dieser kunsthistorisch orientierten und nur an den wichtigen Verknüpfungspunkten auf die Literatur zurückgreifenden Untersuchung nicht berücksichtigt werden. Es wird aber im weiteren des öfteren noch auf die vielfätigen Querverbindungen eingegangen werden. Plutarch ist eine wichtige Referenz für die Darlegung der These der Gleichheit weiblicher und männlicher Tugenden noch in Traktaten des 17. Jahrhunderts. Das gleiche gilt für Agrippa, der nahezu alle später geläufigen Exempel bereithält. Tassos Ausnahme heroischer Frauen von der Vorschrift eines keuschen Lebens sollte später u.a. von Le Moyne bestritten werden (s. Abschnitt 1.3.3). – Der Frauenkatalog Gian Giorgio Trissinos innerhalb seiner 1524 publizierten *Ritratti* wird in den Abschnitten 2.2.1 u. 2.3 angesprochen werden.

[153] Grundlegend: Ernst H. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München: dtv 1990.

[154] Vgl. zum Problem der Herrschaft der Elisabeth I. von England zuletzt umfassend: Ursula Machoczek, Die regierende Königin – Elisabeth I. von England. Aspekte weiblicher Herrschaft im 16. Jahrhundert [Reihe Geschichtswissenschaft,

Elisabeths Bildnis ist von der Kunstgeschichte oft als „hieratisch“ oder „ikonisch“ beschrieben worden, eine Ausdrucksqualität, die mit der Institutionalisierung ihres Körpers korreliert. Das späte, um 1600 entstandene sogenannte *Regenbogen-Porträt* der Königin enthält die Summe diverser Bildstrategien, die den realen Körper unter dem symbolischen Verweissystem des institutionellen Körpers verschwinden lassen und die in der Allusion auf Astraea, der gerechten Jungfrau in Ovids Metamorphosen (1, 150) und Vergils 4. Ekloge, kulminieren[155]. Somit wird deutlich, daß das *image* der Königin aus der besonderen Situation der Herrschaftslegitimation entwickelt wurde und eine singuläre Lösung darstellt, die unabhängig von der Person Elisabeths nicht funktionieren und kaum exemplarische Wirkung haben konnte[156]. Die symbolische Aufladung ihres Bildnisses nähert dieses dem Identifikationsporträt an und bietet durchaus Anknüpfungspunkte für die Transmission exemplarischer Eigenschaften, doch die hieratische Formalisierung des Porträts weist dieses als Abbild eines institutionalisierten Herrscherinnenkörpers aus. Somit bleibt der ikonographische Apparat an die Institution der Monarchie gebunden, deren Repräsentantin in diesem Falle weiblichen Geschlechts ist und die aufgrund der in der englischen Geschichte häufigen Erbfolgekonflikte einer besonderen Legitimation bedarf[157].

Abb. 21

Im Gegensatz zu Elisabeth I. von England war Katharina de' Medici nicht regierende Königin, sondern ab 1560 Regentin für ihren unmündige Sohn Karl IX.; nach dessen Volljährigkeit nimmt sie als „Königinmutter“ Einfluß auf die Politik. Die für Frankreich aufgrund des salischen Gesetzes ungewöhnliche Situation weiblicher Regentschaft bedurfte der Legitimation durch ein vorbildliches Exempel, um ihre Rechtmäßigkeit durch Text- und Bildpropaganda zu begründen. 1562 erstellte Nicolas Houel mit seiner *Histoire de la Royne Arthémise* die geeignete Textgrundlage für die Stilisierung der Regentin. Die Auftragslage für das nie publizierte Manuskript ist unklar; es gehörte zur Bibliothek der Königin und wird, wenn es nicht von ihr direkt in Auftrag gegeben wurde, zumindest ihre Zustimmung gefunden haben. Houels Rückgriff auf Artemisia, die Witwe des Königs Mausolos und Regentin über Karien, ist zunächst nicht besonders ungewöhnlich, geht vielmehr konform mit der häufigen Erwähnung ihrer Person in Frauenkatalogen und auch in bildlichen Darstellungen. Erst durch die Aufladung ihrer Vita durch Momente, die eindeutig dem Leben der Katharina de' Medici entlehnt

Bd. 39], Pfaffenweiler: Centaurus 1996. Dort auch weiterführende Literatur. Nicht bei Machoczek: Dennis Moore, Recorder Fleetwood and the Tudor Queenship Controversy, in: LEVIN/WATSON 1987, S. 235-251. Die Auswirkungen des Konzepts der *Unmarried Queen* auf die elisabethanische Kultur werden eingehend analysiert von: Philippa Berry, Of Chastity and Power. Elizabethan Literature and the Unmarried Queen, London/New York: Routledge 1989. – Der Erklärungsbedarf, der durch die weibliche Herrschaft bei der Untertanenschaft ausgelöst wurde, spiegelt sich auch in Reaktivierung älterer Muster „politisch aktiver“ Frauen wie der *neuf preuses* wider. Vgl. S. 35.

[155] Den gegenwärtigen Forschungsstand zum Porträt Elisabeths gibt wieder: David Howarth, Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1997, S. 102-119, bes. S. 114f. Das Standardwerk zum Porträt der elisabethanischen und frühen Stuart-Zeit: Roy Strong, The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture, London: Routledge & Kegan Paul / New York: Pantheon 1969. – Zur Astraea-Ikonographie Elisabeths I. vgl.: Frances A. Yates, Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century, London/Boston: Routledge & Kegan Paul 1975, S. 29-87, 215-219, bes. S. 216-219.

[156] Daß die Ikonographie der Königin zur Selbstrepräsentation ihrer Untertaninnen nicht herangezogen werden konnte, selbst wenn diese über einen vermögenden Haushalt verfügten, bestätigt auch: Alice T. Friedman, Wife in the English Country House. Gender and the Meaning of Style in Early Modern England, in: LAWRENCE 1997, S. 111-125, bes. S. 119.

[157] Dies gilt auch, wenn – wie im späten 16. Jahrhundert geschehen – sich diese Stilmerkmale außerhalb des Herrscherporträts ausbreiten. Hierbei handelt es sich um die Imitation der vom Hof vorgebenen stilistischen Motive, ohne deren Funktionen und Inhalte zu übernehmen. Vgl. die Serien von *costume pieces* aus der Produktion der Malerfamilien Gheeraerts und de Critz sowie von William Larkin. Vgl. STRONG 1969, S. 259-304, 313-336, sowie hier Abschnitt 4.1.3.

sind, gewinnt die Darstellung Houels ihre besondere Bedeutung. Als Ansatz zu einer bildpropagandistischen Umsetzung der *Histoire* entstanden 59 Zeichnungen von Antoine Caron mit Tapisserie-Entwürfen, die jedoch – soweit ersichtlich – nicht zu Lebzeiten der Katharina de' Medici umgesetzt wurden. Entsprechend dem Manuskript kann man sie in die drei thematischen Bereiche Witwenschaft samt über den Tod hinausreichender Gattenliebe, Erziehung des Thronfolgers sowie Ausübung der Regentschaft einteilen[158].

Die Identifizierung der Katharina de' Medici mit der für ihre Gattentreue berühmten antiken Regentin – sie erbaute das Mausoleum als Grabmonument für ihren verstorbenen Gatten, das später zu den Sieben Weltwundern gezählt wurde – macht deutlich, daß Katharinas Legitimation als Regentin allein auf ihrer Witwenschaft und Mutterschaft beruhte: Die über den Tod hinausgehende Bindung an Heinrich II. und die Erziehungsberechtigung für den Thronfolger garantierten ihre Herrschaft. Dies kommt auch in der Bildform Antoine Carons zum Ausdruck, der die Königin immer in Bezug zu ihrem verstorbenen Mann oder zu ihrem Sohn Abb. 22 setzt, ihr dabei in ihrer Gestik, Positionierung und figurativen Auffassung durchaus Raum – „Entscheidungsraum“ – zugesteht. Daraus ergibt sich unmittelbar die Frage, inwieweit man es hier mit einem Bild der Selbst- oder der Fremdrepräsentation zu tun hat. Daß die erfolgreiche Selbstinszenierung der Katharina de' Medici als Witwe entscheidend zu ihrem Verbleib an der Macht beigetragen hat, soll nicht bestritten werden, doch muß die Artemisia-Geschichte auch als Dokument eines männlichen Verständnisses weiblicher Regentschaft verstanden werden. Zu diesem Zweck ist ein Vergleich mit dem 1586 ebenfalls von Nicolas Houel verfaßten und der Königinmutter gewidmeten Traktat *Les Mémoires et Recherches de la dévotion, piété, et charité des illustres Roynes de France* sinnvoll. Darin bietet Houel einen Überblick über die Kunstpatronage französischer Königinnen auf dem Gebiet der geistlichen Stiftungen und stellt eine Verbindung zwischen diesen „guten Taten“ und der Erfüllung ihrer dynastischen Aufgabe als *genetrix* her[159]. Die Aktualität dieses Werks lag in der Kinderlosigkeit Heinrichs III. und dem drohenden Ende der Valois-Dynastie. In diesem Zusammenhang ist die Verknüpfung der Mutterschaft als der primären Aufgabe der Königin mit dem traditionellen, eng abgesteckten Bereich der für königliche Frauen möglichen Kunstpatronage in Form der Stiftung von Hospitälern, Kirchen, Klöstern und – besonders aktuell – Grabmonumenten von Interesse. Katharina de' Medici war als Artemisia dieser Aufgabe mit der Stiftung der Valois-Kapelle in Saint Denis als Grablege ihrer Dynastie auch nachgekommen, entsprach aber ansonsten kaum den Vorstellungen Houels: Ihre umfangreiche Bautätigkeit im säkularen Bereich, u.a. die Tuilerien, und die von ihr organisierten, der rituellen Umsetzung der Herrschaft ihrer Dynastie dienenden Hoffeste sprengten den engen Rahmen der bisherigen Kunstpatronage durch französische Königinnen bei weitem. Indem Katharina de' Medici am Hof mit säkularen Aufträgen präsent blieb, machte sie ihre faktische Macht sichtbar, die zwar deutlich über das öffentliche Bild der

[158] Den besten Überblick bietet: Sheila ffolliott, Catherine de' Medici as Artemisia: Figuring the Powerful Widow, in: FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986, S. 227-241. Vgl. auch: Ulrika von Haumeder, Antoine Caron. Studien zu seiner „Histoire d'Arthémise“, Diss. Heidelberg 1976; Ivan Cloulas, Catherine de Médicis, Paris: Fayard 1979, bes. S. 319-369; Jean Ehrmann, Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres, Paris: Flammarion 1986, S. 52-83, u. R.J. Knecht, Catherine de' Medici, London/New York: Longman 1998, S. 220-245. Zur bildlichen Tradition vgl. u.a. den sienesischen Bildzyklus in Abschnitt 1.2. Auch hat Artemisia bereits als Prototyp einer französischen Regentenwitwe gedient: Anne de Beaujeu (vgl. FFOLLIOTT 1986, Anm. 20).

[159] Im 17. Jahrhundert sind z.B. Val-de-Grâce in Paris und die Theatinerkirche in München sichtbare Dokumente für die Verbindung zwischen der Geburt eines Thronfolgers und einer geistlichen Stiftung.

pflichterfüllenden Witwe hinausging, jedoch nie mit diesem kollidierte[160].

Bei einem Vergleich von Houels Traktat über Kunstpatronage mit seiner früheren *Histoire de la Royne Arthémise* läßt sich feststellen, daß der Autor in beiden Fällen mittels eines Katalogs von Königinnen bzw. Regentinnen letztlich zu einer konservativen Bestimmung weiblicher Regentschaft gelangt[161]. Der Zugriff auf den Themenkreis der *Berühmten Frauen* mittels der Parallelisierung der Biographie der Katharina de' Medici und der Vita der Artemisia ermöglicht eine männlich-konservative Sicht auf die weibliche Regentschaft, die durch ihre vielfältigen Bezüge auf den verstorbenen Gatten bzw. auf den nachfolgenden Sohn allenfalls als eine Überbrückung innerhalb der „natürlichen" Folge der männlichen Dynasten erscheint: Die weibliche Regentschaft wird auf diesem Wege „vermännlicht". Daß sich dies für Katharinas Machterhaltung als nützlich erwies, ändert nicht viel an der Tatsache, daß das *exemplum* der Artemisia im Text Houels wie im Bild Carons ein männlich geprägtes Bild von Witwenschaft und weiblicher Regentschaft ist[162].

Katharina de' Medici war in ihrer öffentlichen Selbstdarstellung mittels Kunst keineswegs auf die bisher einer Königinwitwe nach Houels Traktat zugestandenen religiösen Stiftungen und dynastischen Grabmonumente beschränkt. Auch scheint sie der Historie in ihrer öffentlichen Wirkung weniger zugetraut zu haben als anderen Bildgattungen und Medien[163]. Im *Hôtel de la Reine* verzeichnet das Nachlaßinventar dagegen insgesamt 341 Porträts, womit Katharina sich allerdings von ihren europäischen Standes- und Zeitgenossen nicht sonderlich unterschied[164].

---

[160] Vgl. zu Houels zweitem Traktat und der Kunstpatronage der Katharina de' Medici: Sheila ffolliott, The Ideal Queenly Patron of the Renaissance. Catherine de' Medici Defining Herself or Defined by Others?, in: LAWRENCE 1997, S. 99-110.

[161] Außer Artemisia führt die *Histoire* noch Olympias, die Mutter Alexanders des Großen, Julia Mammaea, Mutter des römischen Kaisers Severus Alexander, Zenobia, Fredegunde, Adela von Champagne, Blanca von Kastilien, Jeanne de Navarra, Isabeau de Bavière und Anne de Beaujeu an (vgl. VON HAUMEDER 1976, S. 230f., u. FFOLLIOTT 1986, Anm. 36).

[162] Die These von Barbara Gaehtgens (Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft, in: FEMMES FORTES 1995, S. 64-78, bes. S. 68-71), die die Asche ihres Mannes trinkende Artemisia sei ein historisches *exemplum* für die Einverleibung königlicher Macht, indem sie – nach dem Modell von Kantorowicz – den natürlichen mit dem politischen Körper zur Deckung bringt, würde das hier vorgetragene Verständnis einer „vermännlichten" weiblichen Regentschaft stützen. Allerdings müssen gegen diese Interpretation Einwände erhoben werden: 1. Das Bild der aschetrinkenden Artemisia als Symbol der Gattentreue ist eine zu populäre Episode in der Vita der Artemisia, als daß ihr Vorkommen in der Caron-Folge einer weitergehenden Erklärung bedürfe. Ohne weitere Argumente ist eine Deutung im Sinne des Zwei-Körper-Modells nicht haltbar. 2. Es ist gerade der Sinn des politischen Körpers, daß er beim Tod des natürlichen Körpers des Königs die Monarchie aufrechterhält, und zwar im unmittelbaren Übergehen auf seinen Nachfolger, ohne irgendwelche Umwege über einen Regenten, egal welchen Geschlechts. Gaehtgens' These einer Manipulation dieses Konzepts durch die Konstruktion der weiblichen Regentschaft als „Zwischenlager" des männlichen Herrscherkörpers ist äußerst problematisch, da die ideologische Grundlegung der französischen Monarchie dadurch stärker erschüttert worden wäre, als durch die Sanktionierung der Regentschaft hätte gewonnen werden können. Außerdem widerspricht diese Konstruktion der Konzeption des politischen Körpers, da er gerade die Institution und nicht die Person umfaßt. – Die Autorin hat ihre These noch in einem anderen Zusammenhang dargelegt: Barbara Gaehtgens, L'*Artèmise* de Gérard van Honthorst ou les deux corps de la reine, in: *Revue de l'Art*, Nr. 109, 1995, S. 13-25. Gegen die These von Gaehtgens spricht sich dagegen aus, allerdings mit anderen Argumenten als der Verfasser: Bettina Baumgärtel, Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert. Inszenierungen französischer Regentinnen, in: *Quer*elles. *Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 147-182, bes. 152f.

[163] Vgl. FFOLLIOTT 1997, S. 109.

[164] Darunter finden sich u.a. folgende zusammengehörige Gruppen: in der Großen Galerie im ersten Obergeschoß eine Folge französischer und europäischer Herrscher jeweils mit ihren Gemahlinnen (z.T. auch weitere Familienangehörige), flankiert von zwei Malereikabinetten (eines Medici-, das andere Porträts von weiteren Familienmitgliedern und europäischen Persönlichkeiten [darunter: *818. Quatre tableaux du portraict de dames estrangères*] gewidmet). Vgl. Edmond Bonnaffé, Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589, Paris: Aubry 1874, S. 12f., S. 77, Nr. 175-179, S. 126-129, Nr. 612-637, S. 137-143, Nr. 685-724, S. 150, Nr. 805f., S. 151, Nr. 812-820. – Zur Struktur solcher fürstlichen Porträtsammlungen im 16. Jahrhundert vgl. Abschnitt 3.1.1.

Somit stellt sich die Frage, ob Katharina de' Medici nur aus Geldknappheit die Artemisia-Folge nicht als Tapisserien umsetzen ließ – bei gleichzeitigen hohen Ausgaben für andere Aufträge[165] – oder ob sie letztlich an dieser Form der Bildpropaganda mit der Konsolidierung ihrer Herrschaft das Interesse verlor, weil das *exemplum* der Artemisia in seiner patriarchalischen Ausdeutung hinter ihrer eigenen Person zurückstand.

1.3.3 Vom Palais du Luxembourg nach Versailles

Der über die bisherigen *gender*-Grenzen hinausgehende Gebrauch der Kunstpatronage durch Katharina de' Medici wurde von ihren weiblichen Verwandten und Nachfahren aufgegriffen und weitergeführt; dies gilt vor allem für ihre Enkeltochter Isabella Clara Eugenia von Spanien (1566-1633) als Regentin über die Niederlande und noch mehr für Maria de' Medici, eine Nichte von Katharinas Enkelin Christine von Lothringen und nach der Ermordung Heinrichs IV. 1610 Regentin von Frankreich[166]. Beide Regentinnen greifen auf die Ikonographie der *Berühmten Frauen* zurück und legen einen besonderen Schwerpunkt auf die politisch-militärischen Aspekte dieser Thematik, was gegenüber dem Gebrauch des 16. Jahrhunderts eine entscheidende Modifikation und Erweiterung darstellt.

Das Palais du Luxembourg

Die Kunstpatronage der ersten Phase der Regentschaft der Maria de' Medici von 1610 bis 1617 verläuft noch weitgehend in traditionellen Bahnen: Wie bereits zu Lebzeiten Heinrichs IV. unterstützt sie religiöse Einrichtungen, Konvente und Hospitäler. Der Auftrag für das 1614 nach Paris ausgelieferte und 1628 vollendete Reitermonument Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf wurde ebenfalls noch zu Lebzeiten des Königs erteilt; der Bau eines Mausoleums für den ermordeten König als adäquate Aufgabe für die Königinwitwe kam dagegen nicht über das Planungsstadium hinaus[167]. Ab 1611 beginnt die Regentin allerdings bereits mit den Planungen für eine persönliche Residenz im Südteil der Stadt: Das Palais du Luxembourg wird ab 1615 errichtet[168]. Die Produktion der durch Katharina de' Medici anscheinend nie umgesetzten Artemisia-Tapisserien nach den Entwürfen von Caron wurde nach Auskunft der Dokumente weniger durch Maria de' Medici als durch Heinrich IV. selbst in die Wege geleitet. Bezugspunkt für dieses neue Interesse ist dabei nicht die antike Figur der Artemisia, sondern der Vergleich der beiden Königinnen aus dem Haus Medici und die erneute Verbindung des französischen Königshauses mit diesem italienischen Fürstenhaus[169].

[165] Dieses Argument bei: FFOLLIOTT 1986, S. 231. Vgl. dagegen die höfische Repräsentation des Königshauses in der Bildpropaganda der Valois-Tapisserien: Frances A. Yates, The Valois Tapestries [Studies of the Warburg Institute, Bd. 23], London: Warburg Inst./Univ. of London 1959.

[166] Vgl. FFOLLIOTT 1997, S. 110.

[167] Zur Kunstpatronage der Maria de' Medici vgl. an zusammenfassenden Darstellungen u.a.: Deborah Marrow, The Art Patronage of Maria de' Medici [Studies in Baroque Art History, Bd. 4], Ann Arbor: UMI Research Press 1982 (zu den religiösen Stiftungen: S. 12f. u. 18f.; zu Reitermonument und Mausoleum: S. 9f.), u. Géraldine A. Johnson, Imagining Images of Powerful Women: Maria de' Medici's Patronage of Art and Architecture, in: LAWRENCE 1997, S. 126-153.

[168] Vgl. Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek u.a., Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris 1991 (darin: dies., Un Palais pour une Reine Mère, S. 170-241).

[169] Ebd., S. 204, u. L'École de Fontainebleau, Ausst.kat. Paris: Éditions des Musées Nationaux 1972, S. 357-363, Kat.Nr. 467-481 (Jean Coural, Marie-Hélène Babelon); VON HAUMEDER 1976, S. 11f.; Wolfgang Brassat, Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin: Gebr. Mann 1992, S. 194-197, Kat.Nr. 36.

Nach der Beendigung des Exils von Blois und der Wiederzulassung zum Staatsrat 1621 setzt Maria de' Medici in weit größerem Umfang die Bildkünste für ihre politische Selbstrepräsentation ein. Besonders die Dekoration und Ausstattung des Palais du Luxembourg wurde zu diesem Zweck mit gesteigertem Interesse fortgeführt. 1622 gab Maria de' Medici den Auftrag, Abb. 23 den Kuppeltambour des Eingangspavillons zu ihrem neuen Wohnsitzes mit Skulpturen von *Berühmten Frauen* auszustatten. Die Auswahl wurde Nicolas-Claude Fabri de Peiresc übertragen, wie dieser in einem Brief an Rubens berichtete. Peiresc hielt sich an berühmte Königinnen, „Ehefrauen und Mütter großer Fürsten": die Mutter Alexanders des Großen Olympias, Berenike, Livia, Julia Mammaea, Mutter des römischen Kaisers Severus Alexander, Hl. Helena, Chlodwigs Frau Chlotilde, Bertha, die Mutter Karls des Großen, und Blanca von Kastilien. Eine ähnliche „Ahnenreihe" hatte Houel in seiner *Histoire d'Arthémise* bereits für Katharina de' Medici entworfen und unter Umständen hat sich Peiresc an diesem orientiert[170]. Rubens schlägt als Alternativen Semiramis, Dido und Artemisia vor, lehnt aber Julia Mammaea ab (sie wurde zusammen mit ihrem Sohn ermordet). Peiresc wiederum wendet sich gegen die Darstellung der Artemisia, weil ein Vergleich mit Maria de' Medici ungünstig verlaufen würde, da diese noch kein Grabmonument für Heinrich IV. errichtet hatte. Schließlich wird das Programm aufgegeben und durch allegorische Figuren ersetzt[171].

Das gescheiterte Projekt eines Programms von *Berühmten Frauen* für den Eingangspavillon des Palais du Luxembourg führt einige grundsätzlichen Aspekte und Probleme im Zusammenhang mit der politischen Funktionalisierung solcher *exempla* vor Augen: Die Figur der Artemisia wurde – wie hier bereits im Kontext von Katharina de' Medici dargelegt – anscheinend überwiegend als normkonformes und einem tradierten *gender*-Verständnis entsprechendes *exemplum* verstanden. Nur die geringste Abweichung von diesem Vorbild – Maria de' Medici hatte das Projekt eines Grabmals für Heinrich IV. nach Meinung ihrer Zeitgenossen offenbar nicht vehement genug vorangetrieben – konnte bereits die gegenteilige Wirkung erzielen und das eigentlich positiv Gemeinte zu Ungunsten der Bezugsperson aufgefaßt werden. Auch die übrigen *exempla* waren grundsätzlich ambivalent in ihrer Bewertung, besonders wenn sie nicht wie in der Literatur in einen eindeutig frauenfreundlichen/protofeministischen bzw. misogynen Kontext standen, sondern als unkommentierte Bildwerke rezipiert wurden. Dies gilt für die von Rubens verworfene Julia Mammaea und noch mehr für die von ihm selbst vorgeschlagene Semiramis. Ein Pamphlet von 1623 – *Les Singeries des femmes de ce temps descouvertes* – verurteilte in indirekter Anspielung auf die Königinmutter die „wahren Betrügereien [von] dieser ausgezeichneten assyrischen Königin Semiramis, die ihren Ehemann und Sohn, Ninus, ermordete, um über Männer zu herrschen, und – so sehr wollte sie die Handlungen der Männer nachahmen – sie wagte es sogar, auf die Kleidung einer Frau zu verzichten und sich selbst mit dem königlichen Mantel zu bekleiden."[172] Wenn letztlich auf das Thema der *Berühmten Frauen* im Skulpturenprogramm des Palais du Luxembourg an einem für das Bildprogramm

[170] Vgl. Anm. 161.

[171] Vgl. zu diesem Projekt: MARROW 1982, S. 10, 22, 66ff.; JOHNSON 1997, S. 141ff. Die relevanten Briefstellen werden in Dok. B.3 im Anhang wiedergegeben.

[172] Zit. n. Elaine Rhea Rubin, The Heroic Image: Women and Power in Early Seventeenth-Century France, 1610-1661, Diss. Washington 1977, S. 105f. (Übersetzung d. Verf.). Die Studie gibt einen guten Überblick vor allem über die Fremdrepräsentation von Regentinnen in der französischen Öffentlichkeit vom Beginn der Regentschaft der Maria de' Medici bis zur Alleinregierung Ludwigs XIV. – Vgl. zudem den Gebrauch von Beispielen *Berühmter Frauen* in gegen Christina von Schweden gerichteten Pamphleten (s. Anm. 280).

zentralen und aussagekräftigen Ort wie der Kuppel des Eingangspavillons verzichtet wurde, so ist dies die Folge dieser inhaltlichen Ambivalenz innerhalb einer Argumentation allein mit den *exempla Berühmter Frauen*. Der daraufhin erfolgende Ersatz der historischen Frauenfiguren, die konkrete Handlungsanweisungen beinhalten, durch Allegorien entspricht nicht nur einer Tendenz zur Allegorisierung des weiblichen Körpers – womit der letzte wichtige Punkt im Kontext dieses Skulpturenprojekts benannt ist –, sondern auch einer Entwertung des architektursprachlich bedeutendsten Teils des neuen Gebäudekomplexes. Maria de' Medici hat dies angesichts ihrer schwierigen politischen Lage anerkannt und im Inneren des Palais du Luxembourg auf eine vielschichtigere Ikonographie zurückgegriffen, um ihre politischen Ansprüche zum Ausdruck zu bringen[173].

Die Medici-Galerie im Westflügel des Palais du Luxembourg, die 1622-1625 von Rubens ausgeführt wurde[174], enthält kaum Anspielungen auf *Berühmte Frauen* der Vergangenheit[175]. Es ist wichtig, dies festzuhalten, denn angesichts der Argumentationsform zeittypischer literarischer Abhandlungen zur Legitimation weiblicher Herrschaftsansprüche wurde hier quasi auf ein Standardargument verzichtet. Das Projekt einer *donne illustri*-Ikonographie am Eingangspavillon und die Anfangsphase des Galerieprojekts überschneiden sich zeitlich und Rubens hat sich beiden Fällen angesichts der komplexen politischen Situation bewußt gegen eine Argumentation mittels einer kontroversen Ikonographie entschieden. Stattdessen nutzt er die rhetorische Strategie der *dissimulatio* (uneigentliche Darstellung), um in einer kalkuliert offenen Bildsprache mehrere Interpretationen zuzulassen, ohne allerdings die argumentative Struktur soweit zu öffnen, daß der Inhalt beliebig zu deuten ist und die ideologische Intention dadurch aufgelöst wird[176]. Auch war Rubens nicht frei in der Ausführung der vorge-

[173] In Hinblick auf die Bewertung des Scheiterns des ursprünglichen Skulpturenprogramms ist somit der Deutung von JOHNSON 1997, S. 142f., der Vorzug gegenüber MARROW 1982, S. 72, zu geben, die hier Mißverständnisse ihrer Berater als Ursache für das Scheitern der *donne illustri*-Ikonographie der Maria de' Medici sieht. Davon ist aber aufgrund der Genauigkeit, mit der Peiresc und Rubens die ideologische Dimension der einzelnen Figuren in Erwägung ziehen, nicht auszugehen. Es wird u.a. die Möglichkeit negativer Pamphlete explizit genannt (s. Dok. B.3 im Anhang). Marrow hat Recht (S. 68), wenn sie die Besonderheit der Anbringung des Themas im *Außen*bereich des Palais betont. Auch hier sind allerdings zwei Einschränkungen zu machen: 1. Es hat die monumentale Anbringung von Heroinendarstellungen mit den *neuf preuses* der Außenfassade von Château La Ferté-Milon bereits um 1400 gegeben (vgl. SEDLACEK 1997, S. 81-90). 2. Zwar ist die „bekrönende" Anbringung der Skulpturen bedeutungsrelevant, sie sind dadurch aber auch – selbst bei der jetzigen annähernd doppelt-lebensgroßen Ausführung – dem Betrachter enthoben. Erst die Guidenliteratur oder ein sonstiger Hinweis ermöglicht das Verständnis der Ikonographie.

[174] Vgl. an jüngeren umfassenden Darstellungen u.a.: Jacques Thuillier, Jacques Foucart, Le Storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo, Mailand: Rizzoli 1967; Ronald Forsyth Millen, Robert Erich Wolf, Heroic Deeds and Mystic Figures. A New Reading of Rubens' *Life of Maria de' Medici*, Princeton: Princeton UP 1989. Vgl. auch die Ergänzungen und größtenteils berechtigten Einwände von Jeffrey M. Muller in seiner Rezension von Millen und Wolf in *Oud Holland*, Bd. 107, 1993, S. 305-310, sowie die mit Recht die staatstheoretische, überindividuelle Argumentation des Zyklus betonende Analyse von Martin Warnke, Laudando Praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens [7. Gerson-Vortrag], Groninigen: Stiftung Gerson Vorträge 1993; außerdem: JOHNSON 1997, S. 143-153, bes. Anm. 50. (jeweils mit weiteren Beobachtungen und Literaturangaben zum Medici-Zyklus)

[175] Beispielsweise der nur indirekte, emblematische Verweis auf Lavinia, Gattin des Aeneas und Stammutter einer königlichen Linie in *Die Geburt des Dauphin in Fontainebleau.* Vgl. MILLEN/WOLF 1989, S. 84.

[176] Vgl. MULLER 1993, S. 307f., der auch den Vergleich zwischen Rubens' Verfahren bei der Behandlung der Thematik der *Berühmten Frauen* am Außenbau des Palais du Luxembourg und seinem Vorgehen bei der Medici-Galerie stützt. Den Begriff der *dissimulatio* verwendet Rubens in einem Brief an Peiresc vom 13. Mai 1625, in dem die Erklärung der Sujets der Galerie für Ludwig XIII. durch Claude Maugis erläutert wird (Max Rooses, Ch. Ruelens (Hrsg.), Correspondance de Rubens, Bd. 3 [Codex Diplomaticus Rubenianus, Bd. 3], Antwerpen: Maes 1900, S. 351-54). Für den König problematische Erinnerungen aus der jüngsten Vergangenheit werden „dissimuliert", d.h., durch eine gewisse Bedeutungsspanne weniger eindeutig dargestellt, entkräftet. Zur historischen Herleitung des Verfahrens der *dissimulatio* bei Rubens vgl. Martin Warnke, Kommentare zu Rubens, Berlin: de Gruyter 1965, S. 53-58. Vgl. auch zur Heranziehung rhetorischer Kategorien zur Interpretation barocker Bildzyklen am Beispiel der *Galleria Farnese*: Alfons Reckermann, Amor Mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance [Pictura et Poesis, Bd. 3], Köln/Wien: Böhlau 1991, S. 77-81 (zur *dissimulatio*).

gebenen Themen: Die programmatische Ausrichtung des Zyklus war von Maria de' Medici veranlaßt, auch der Einfluß Richelieus auf einen Teil der Sujets wird in jüngster Zeit wieder für möglich gehalten[177]. Rubens scheint diesem Bildprogramm insgesamt eher kritisch gegenübergestanden zu haben, wie aus einer Aussage anläßlich des kurz vor der Übergabe der Galerie noch vorgenommenen Austausches der *Flucht aus Paris* durch die *Glückliche Regentschaft* hervorgeht[178].

Maria de' Medici konnte sich bei ihrer Bildbiographie auf eine spezifisch florentinische Tradition stützen. Doch geht die Galerie des Palais du Luxembourg als Autobiographie einer königlichen Frau, die bestrebt war, weiterhin an politischer Macht beteiligt zu sein, in Form einer dauerhaft angelegten, großformatigen Bilderfolge deutlich über diese Wurzeln hinaus[179]. Die Erzählstruktur des Zyklus ist konsequent in zwei Realitätsebenen unterteilt, die der zeitgeschichtlichen Personen und Ereignisse und die der mythologischen Figuren und Personifikationen. Innerhalb des Zyklus stehen zwei Bilder für den militärischen Aufgabenbereich der ehemaligen Regentin: *Der Triumph von Jülich* auf der der Regentschaft gewidmeten Ostseite der Galerie und das ganzfigurige und außerhalb der engeren zeitlichen Abfolge des Zyklus
Abb. 24, 25 stehende Porträt der Maria de' Medici als *reine triomphante* auf der Eingangswand[180]. Beide Bildnisse sind mythologische Identifikationsporträts[181]: Auf beiden ist die Königin mit dem sphinxbekrönten Helm der Minerva dargestellt, als *reine triomphante* trägt sie eine Statuette der *Victoria* in der Hand, wird dadurch selbst zur *Minerva Victrix*[182]. In beiden Gemälden trägt Maria de' Medici ein überzeitliches Gewand mit *fleur-de-lys*-Muster, wodurch ihr öffentlicher, politischer Körper repräsentiert wird. In *Der Triumph von Jülich* ist der militärische Aspekt

[177] MULLER 1993, S. 306ff., unterstützt diese zuerst von Otto von Simson (Richelieu and Rubens: Reflections on the Art of Politics, in: *The Review of Politics*, Bd. 6, 1944, S. 422-451) vertretene These.

[178] Vgl. den oben zitierten Brief vom 13. Mai 1625 (CDR, III, S. 353): „Questo soggietto [sc. *Die glückliche Regentschaft*] che non tocca la raggion di stato particolar di questo regno ne s'applica ad alcun individuo, ho piacciuto molto et io credo que se si fossere fidati intieramente di noi, che le cose toccante gli altri soggetti sarebbe passate meglio senza alcun scandalo o murmuratione [...]."

[179] Vgl. MARROW 1982, S. 60f.

[180] Die Bezeichnung des letzteren als *reine triomphante* geht bereits aus der noch in die Planungsphase datierenden Beschreibung im Dokument Baluze hervor (vgl. Jacques Thuillier, La „Galerie de Médicis" de Rubens et sa genèse: un document inédit, in: *Revue de l'Art*, Nr. 4, 1969, S. 52-62, hier S. 55). Auch *Der Triumph von Jülich* wurde in der ersten bekannten zeitgenössischen Reaktion auf den Zyklus (von Cassiano dal Pozzo) ähnlich beurteilt: „[...] nel 2.º la presa di Giuliers piazza presa sotto il suo commando, vedesi essa in hab.º da guerriera e trionfante S.ª un belliss.º Cavallo [...]". Publiziert in: Simone Zurawski, Connections between Rubens and the Barberini Legation in Paris, in 1625, and their Influences on Roman Baroque Art, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, Bd. 58, 1989, S. 23-50, bes. S. 49 (Zitat).

[181] Vgl. zu dieser Gattung in Frankreich zwischen etwa 1590 und 1650: Françoise Bardon, Le Portrait Mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique, Paris: Picard 1974, hier bes. S. 61, 82f. Um 1600 war diese Bildnisgattung am französischen Hof ein bedeutendes politisches Argumentationsmedium. Zur Frühphase dieser Porträtform in Frankreich bis ca. 1560 vgl. u.a.: Brigitte Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II., Diss. Frankfurt a.M. 1974. Paradigmatisch für die frühe Selbstrepräsentation von Frauen in diesem Medium ist die Identifikation der Diane de Poitiers, Mätresse Heinrichs II. und Gegenspielerin von Katharina de' Medici, mit der Göttin Diana. Vgl.: Françoise Bardon, Diane de Poitiers et le Mythe de Diane, Paris: Presses Universitaires de France 1963, bes. S. 95-103.

[182] Vgl. MILLEN/WOLF 1989, S. 158, 224-27. Die traditionelle Benennung der *reine triomphante* als Bellona oder als Minerva/Bellona (vgl. Francis H. Dowley, French Portraits of Ladies as Minerva, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 97, 1955, S. 261-286, hier S. 263f.) ist auszuschließen, da diese negativ charakterisierte Gottheit nicht mit Minerva vereinbar ist. Vgl. hierzu: MILLEN/WOLF 1989, S. 224f. u. Ruprecht Pfeiff, Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution [Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1], Münster/Hamburg: Lit 1990, S. 91 m. Anm. 19. Die wichtigste Quelle ist: Vincenzo Cartari, Le imagini de i dei de gli antichi, Vicenza: Neri Pozza 1996 [1556], S. 323-326. S. hier auch Anm. 210. – Einen ähnlich ausschweifenden Federbusch wie Maria de' Medici in *Der Triumph von Jülich* trägt Minerva in einem Emblem von Th. de Bry von 1592 (s. BARDON 1974, Taf. 26b), ebenso kommt das Motiv im mythologischen Poträt der Maria de' Medici als Minerva in einem Kupferstich von C. de Passe vor (ebd., Taf. 34a).

ihrer Regentschaft durch das historische Ereignis von 1610, die ikonographische Formel des imperialen Reiterporträts sowie durch Victoria und die begleitenden Personifikationen *fama* und *generositas* gegeben, wobei letztere die militärische Aktion in die ideologische Konstruktion einer „friedlichen“ Regentschaft einbindet[183]. Im Bild der triumphierenden Königin wird die Darstellung der kriegerischen Seite neben dem allegorischen Apparat durch eine beachtliche Anhäufung von militärischem Gerät geleistet.

Das Personal beider Porträts ist entweder zeitgeschichtlich oder mythologisch/ allegorisch oder eine Kombination aus beiden. Es gibt keine Allusionen auf von vornherein kontrovers deutbare historische Figuren; die politischen Konfliktpunkte des Zyklus in seiner Gesamtheit liegen in den ausgewählten biographischen Ereignissen, nicht im mythologisch-allegorischen Begleitpersonal. Damit ist Rubens’ Problemen, wie sie bei der Auswahl der *Berühmten Frauen* für den Eingangspavillon des Palais du Luxembourg auftraten, aus dem Weg gegangen. Selbst eine Deutung der Königinmutter in ihren beiden militärischen Porträts als Amazone – wofür es keinerlei eindeutige ikonographische Hinweise gibt[184] – würde Rubens’ Verfahren der *dissimulatio* entsprechen: ein Aufheben der Symbolik der politisch und militärisch mächtigen Frau in der unpräzisen Gegenwelt romanesker Fiktionen[185]. Es überwiegt aber eine Bildsprache der politischen Macht, die der Ikonographie männlicher Herrscher entlehnt ist. Die Formel des Reiterbildnisses im Medici-Zyklus ist konkret von Rubens vorhergehenden herrscherlichen Porträts zu Pferde herzuleiten, das Pferd der Maria de’ Medici hatte der Künstler 1603 bereits in dieser Haltung für das Reiterporträt des Herzogs von Lerma, des ersten Ministers Philipps III. von Spanien (bis 1618), verwandt, das Motiv des Marschallstabs ist ebenfalls entsprechend

[183] Vgl. MILLEN/WOLF 1989, S. 155-159.

[184] Vgl. auch Frances Huemer, Portraits, Bd. 1 [Corpus Rubenianum, Bd. 19,1], Brüssel: Arcade 1977, S. 54-57, und die dortigen Herleitungen aus Antike und Emblematik.

[185] Die Deutung als amazonenhafte Heroine entsprechend der zeitgenössischen Literatur ist bisher überwiegend als Argument für eine Entpolitisierung des Bildzyklus angeführt worden: Thuillier in THUILLIER/FOUCART 1967, bes. S. 19-29. Diesem u.a. folgend: BARDON 1974, S. 61, 82f.; MILLEN/WOLF 1989, S. 155 („After the dense argument of *The Council of the Gods* the next picture [sc. *Der Triumph von Jülich*] comes as visual and intellectual relief. [...] an equestrian portrait that transforms her [sc. Maria de’ Medici] [...] into a figure out of the Ariosto world of epic fantasy, a ‘new Marfisa or Bradamante’“). Erst in jüngerer Zeit wird das Bild der Maria de’ Medici als Amazone als Betonung ihres politischen Machtanspruchs gelesen, so von BAUMGÄRTEL 1997, S. 153f. Baumgärtel führt die Darstellung der in Rom einreitenden Königin Christina in einem Kupferstich von G.M. Testana auf das Reiterbild der Bradamante in Antonio Tempestas Kupferstichfolge der *Neun römischen Helden und Heldinnen* (1597) zurück. Dies ist nicht überzeugend. Außer daß beide Darstellungen in der letztlich auf den Marc Aurel vom Kapitol zurückgehenden Tradition des Reiterbildnisses stehen, gibt es keine motivischen Übereinstimmungen. Das Reiterbild der Maria de’ Medici von Rubens sieht die Autorin in einem ähnlichen Kontext. Sie gibt den Nachstich von Charles Simonneau wieder und übernimmt auch dessen falschen Titel als „Ritt der Maria von Medici nach Pont-de-Cé“. In diesem Fall würde „Maria von Medici amazonenhaft als siegreiche Bellona“ ihrer schmachvollsten militärischen Niederlage (nach der Flucht aus Blois) entgegenreiten. Nicht umsonst hat Richelieu gerade diese Episode als Begleitszene für die Darstellung der Maria de’ Medici in der *Galerie des Hommes Illustres* des Palais Cardinal aufgenommen (s.u.). – Damit ist nicht gesagt, daß Maria de’ Medici in den Bildprogrammen ihrer Wohnräume nie auf Heroinen der jüngeren Literatur zurückgegriffen hätte: Im weniger öffentlichen Kontext ihres Appartements im Louvre war das *Grand Cabinet de la Reine* mit einer Bildfolge nach Szenen des 2. Gesangs aus Tassos *Gerusalemme liberata* ausgestattet (ca. 1613-17). Thematisch entspricht die dargestellte Handlung um Sofronia und Aladin der wechselvollen Erzählstruktur der romanesken Tradition, die von Thuillier für den Medici-Zyklus angeführt wurde. Ikonographisch ist zum Beispiel das Bildmuster von *Sofronia vor Aladin* (Gabriel Honnet, Zeichnung in der École des Beaux-Arts, Paris, Inv. Masson 904) aus dem Themenkreis „Esther vor Ahasver“ herzuleiten. Im Appartement der Königinmutter ist das Exemplarische der heroischen Frauenthematik allgemein gehalten; die wechselvolle Erzählstruktur dient auch der unterhaltenden Belehrung. Funktion und politisches Apellationsniveau sind grundsätzlich von der Galerie des Palais du Luxembourg zu unterscheiden (ähnliches gilt für die Bildausstattungen des *Cabinet de Clorinde* und des *Cabinet de Théagène* in Fontainebleau durch Dubois von etwa 1605; s. FONTAINEBLEAU KAT. 1972, S. 81-87, Kat.Nr. 82ff., 87f. [Colombe Samoyault-Verlet, Sylvie Béguin], u. S. 479). Vgl. zu den Entwurfsskizzen der verlorenen Bildausstattung: Cécile Scailliérez, Le Grand Cabinet de la Reine au Louvre: la part de Gabriel Honnet et de Guillaume Dumée, in: *Revue du Louvre*, 3/1989, S. 156-62; zum *Appartement de la Reine* allgemein: Alain Erlande-Brandenburg, Les Appartements de la Reine Mère Marie de Médicis au Louvre, in: BSHAF, Jg. 1965, S. 105-113.

der Tradition militärischer Führerschaft in beiden Bildern präsent[186]. In *Reine triomphante als Minerva Victrix* wird das Vokabular mythologischer Bildnisse Heinrichs IV. genutzt[187]. In der argumentativen Kompositstruktur des Bildes wie auch formal ergeben sich interessante Parallelen zu *Franz I. von Frankreich als Kompositgottheit*, eine Miniatur, die als direkte Vorlage
Abb. 26 allerdings nahezu auszuschließen ist[188]. Das Tertium comparationis liegt selbstverständlich nicht in der weiblichen Kleidung des Dargestellten, sondern in der auf Überzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit abzielenden, selbst *gender*-Differenzen überspielenden Tendenz einer solchen Herrscherikonographie.

Die der Medici-Galerie unmittelbar vorausgehende und sehr nahe kommende Raumausge-
Abb. 27 staltung in Frankreich, die nach 1600 begonnene und unter dem Leitthema der Diana-Mythologie stehende *Galerie de la Reine* in Fontainebleau stellt unter anderem Minerva und Pyrrhus (nach anderer Überlieferung Heinrich IV. als Mars) gegeneinander; Maria de' Medici war hier als Diana präsent, Heinrich IV. durch seine Schlachten und Siege sowie in einer Apotheose. Die Inkohärenz zweier nebeneinanderlaufender Themen von verschiedenen Realitätsgraden, der Historie und der Mythologie, wird im Medici-Zyklus in einer symbiotischen Verschränkung der Wirklichkeitsebenen aufgehoben. In diesem Zusammenhang ist wichtig, daß der mythologische Apparat hier bereits in ähnlicher Funktion zur Verherrlichung Heinrichs IV. eingesetzt ist wie später bei Maria de' Medici im Palais du Luxembourg. Eine eigenständige narrative Sequenz mit göttlichem Personal gibt es hier nicht mehr. Sämtliche Allusionen sind abstrakte Konstruktionen von staatstheoretischer Evidenz[189].

Das Ausgreifen weiblicher Herrschaftsansprüche in den (männlichen) militärischen Bereich gehört zu den avanciertesten Aspekten des Medici-Zyklus und ist – in dieser konsequenten Form und zu diesem Zeitpunkt – eine der progressivsten bildlichen Formulierungen weiblicher Macht. Für den Maler und die Berater der Maria de' Medici stellte sich allerdings das Problem der Vermittlung zwischen dieser Position der Selbstrepräsentation der ehemaligen Regentin und der politischen Situation nach 1620. Das Thema des militärischen Triumphes bei Jülich wurde im Verlauf der verschiedenen Planungsphasen der Galerie aus seiner zunächst vorgesehenen prominenten Stellung als Längsformat mit einer Schlachtendarstellung am nördlichen Ende des Raumes – dem inhaltlichen Höhepunkt der Bildfolge – entfernt. Es hätte

[186] Vgl. WARNKE 1965, S. 11-17, u. HUEMER 1977, S. 21-25, 132-135, Kat.Nr. 20 (zum Reiterbild des Herzogs von Lerma); MILLEN/WOLF 1989, S. 155. Zum Kontext des Reiterbildes s.: Walter Liedtke, The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture, and Horsemanship 1500-1800, New York: Abaris/Metropolitan Museum of Art 1989, bes. S. 58f., 236f., Taf. 104f.

[187] Vgl. BARDON 1974, z.B. S. 54ff. u. Taf. 28. Die dort wiedergegebenen Stiche von L. Gaultier zeigen Heinrich IV. in Rüstung als Standfigur, zum einen als *Hercule monarchique*, der als Vergleichsfigur für Maria de' Medici ungeeignet war, und zum anderen lorbeerbekrönt mit einer thematisch in die Richtung der Minerva Victrix weisenden Bildunterschrift: „*Ce grand Roy que tu voys est remply de la grace / De Mars et de Pallas, de ces nobles ayeulx / Il suit de pas a pas les Sentiers Vertueux / Que sa dedans le ciel luy premettent une place*“. Die Verbindung von König und Königin als Mars und Minerva zeigt ein Medaillentypus von G. Dupré von 1603 (ebd., Taf. 48h).

[188] Vgl. Françoise Bardon, Sur un portrait de François I^{er}, in: *L'Information d'Histoire de l'Art*, 8 Jg., 1963, S. 1-7; FONTAINEBLEAU KAT. 1972, S. 27, Kat.Nr. 27 (William Mc Allister Johnson); WALBE 1974, S. 82-93; Janet Cox-Rearick, The Collection of Francis I: Royal Treasures, Antwerpen: Fonds Mercator Paribas 1995, S. 16ff. (jeweils m. weiterführender Lit.). Ungeachtet eines möglichen parodistischen Hintergrunds (auf die erzwungene Ehe von Franz I. mit der Schwester Karls V.) enthält diese „bisexuelle“, d.h. *gender*-Grenzen überschreitende Darstellung (woraus sich die besonders gute Vergleichbarkeit mit dem Porträt der Maria de' Medici ergibt) nahezu das gesamte Vokabular mythologisierender Herrscherpropaganda. Im übrigen ist die Wahrscheinlichkeit für eine parodistische Lesart nicht besonders hoch, da 1552 die Bildformel für eine Medaille Heinrichs II. übernommen wurde (vgl. WALBE 1974, S. 90f.).

[189] Die *Galerie de la Reine* ist nicht erhalten. Vgl. zu Quellen und Bildmaterial: BARDON 1974, S. 74-77.

sich somit gegenüber der *Reine triomphante* auf der südlichen Schmalwand befunden. Das Bild wurde aber in die Reihe der kleineren Hochformate gesetzt und auf eine Schlachtenszene verzichtet[190]. Auf der für das Bildprogramm zentralen nördlichen Schmalwand wurde daraufhin *Der Tod Heinrichs IV. und die Übergabe der Regentschaft* installiert und damit im wesentlichen wieder die Sonderrolle weiblicher Herrschaft als „Ersatzfunktion" betont. Die Vorstellung einer aktiven weiblichen Herrschaftsausübung mit militärischen Mitteln wurde dagegen negiert. Das übergreifende Thema der Heinrich IV. gewidmeten Galerie im Ostflügel des Palais du Luxembourg – im wesentlichen eine Folge von Schlachten, deren Ergebnis die Übernahme des französischen Königtums durch die Bourbonendynastie war – wäre aber eine männliche Herrschaftsübernahme mit militärischen Mitteln gewesen, wenn nicht die endgültige Exilierung der Maria de' Medici ihre Ausführung verhindert hätte[191].

In dem 1625 schließlich installierten Bildprogramm überwiegt also durch die Zurücknahme der Verbildlichung direkter weiblicher Machtausübung der Versuch, etwaige Kritik an der Selbstrepräsentation der Maria de' Medici von vornherein zu entschärfen. Negative Bilder der Weibermacht boten die in sich bereits widersprüchlichen *exempla Berühmter Frauen*, wie sie in der Pamphletliteratur eingesetzt wurden; Anknüpfungspunkte hierzu jeglicher Art wurden vermieden[192]. Auf diese Weise gelingt es aber auch, eine Frau als miltärische Führerin darzustellen – in Amtsausübung und damit als quasi selbstverständlicher Teil der Regentschaft, d.h. im Bildzyklus an untergeordneter Position: Dieses Durchbrechen der *gender*-Grenzen in einer durch die politische Theorie entsexualisierten Funktion ermöglicht es[193], Maria de' Medici und ihre Formulierung weiblicher Herrschaft den herkömmlichen (misogynen) Argumentationsstrukturen ihrer Kritiker zu entziehen. Der Preis ist ein Verzicht auf ein spezifisch weibliches Rollenverständnis: Maria de' Medici kann als Heerführerin auftreten, aber nicht als Amazone, sondern anstelle eines Mannes, des Monarchen. Der Bildzyklus insgesamt ist also – nicht zuletzt auch durch seine Entstehungsgeschichte – durch einen hohen Grad von Ambivalenz gekennzeichnet, bei in sich kohärenter Bildsprache, oder, mit der Begrifflichkeit von Rubens, durch *dissimulatio*.

Die besondere Situation in Frankreich nach 1620 zeigt auch der Vergleich mit einem Bild, das Rubens vermutlich für die Infantin Isabella Clara Eugenia, Regentin der Spanischen Niederlande, Tochter Philipps II. von Spanien und Enkelin der Katharina de' Medici, gemalt hat. Die großformatige Darstellung von *Königin Tomyris mit dem Kopf des Kyros* ist als Auftrag durch die Regentin an Rubens nicht dokumentiert, aber durch eine Reihe von Indizien nahezu gesichert und in die Jahre 1622/23 zu datieren, ist also gleichzeitig mit dem Medici- Abb. 28

[190] Vgl. zu den Planungsphasen: THUILLIER/FOUCART 1967, S. 91-130, sehr nützlich auch das Schaubild auf S. 131.

[191] *Der Tod Heinrichs IV. und die Übergabe der Regentschaft* ist dessenungeachtet immer noch ein bildrhetorisch meisterliches Plädoyer für die Regentschaft der Maria de' Medici (vgl. die Analyse von GAEHTGENS 1995A, S. 72ff.), nur bereits aus einer vergangenheitsbezogenen und zurückgenommenen Verteidigungsposition heraus (zur Analyse der im Bild enthaltenen überindividuellen, staatstheoretischen Elemente vgl. dagegen WARNKE 1993, S. 30-40). – Vgl. zur Heinrichsgalerie: Ingrid Jost, Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P.P. Rubens, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 15, 1964, S. 175-219. Einen kurzen Überblick bieten: THUILLIER/FOUCART 1967, S. 68ff., u. BAUDOUIN-MATUSZEK 1991, S. 222f.

[192] Diese Bewertung vertritt auch: JOHNSON 1997, S. 148f.; vgl. oben das Zitat zu Semiramis (S. 60). Zur Pamphletliteratur vgl.: Jeffrey K. Sawyer, Printed Poison. Pamphlet Propaganda, Faction Politics, and the Public Sphere in Early Seventeenth-Century France, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1990. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts konzentrierte sich die Pamphletproduktion auf die Jahre der Regentschaft der Maria de' Medici und die Zeit der Fronde (vgl. ebd. das Schaubild auf S. 27). Die meisten Pamphlete waren allerdings nicht polemischer Natur.

[193] Zur theoretischen Begründung vgl. GAEHTGENS 1995A, passim, bes. S. 78.

Zyklus entstanden[194]. Die Massagetenkönigin und ihre gerechte Rache an dem König der Perser gehörte zum Repertoire der *Berühmte Frauen*-Thematik, ihr Auftreten wurde bereits im Kontext der *neuf preuses* und der Villa Carducci angesprochen, im *Speculum humanae salvationis* (1324) wird sie als Marienpräfiguration genannt[195].

Ein besonderer Bezug der Infantin Isabella zu antiken Heroinen geht auf das Jahr 1615 zurück: Beim jährlichen Fest der Großen Kompanie der Brüsseler Armbrustschützen gelang ihr im Gegensatz zu ihrem sich unpäßlich fühlenden und nicht teilnehmenden Gatten ein Meisterschuß mit dem ersten Versuch. Diese über tradierte *gender*-Grenzen hinausgehende Leistung der Regentin wurde offensichtlich bei einem wenige Tage später in Brüssel veranstalteten jährlichen Festumzug, dem *ommeganck*, thematisiert, der von den Jesuiten konzipiert und zu politischer Propaganda genutzt worden war. Bei diesem Umzug waren unter anderem die Figuren der Semiramis, von Diana und Apollo sowie von sechs Amazonen vertreten, teilweise mit Armbrüsten bewaffnet; die Amazonen waren bezeichnenderweise durch die Monogramme der Jungfrau Maria und der Hl. Anna an die christliche Deutungstradition angebunden. Auf den gleichen Meisterschuß der Infantin bezieht sich ein mit *Trophée aux Dames* bezeichneter Abb. 29 anonymer Kupferstich, auf dem Apollo, Diana, Penthesilea, Tomyris und die Volskerkönigin Camilla ihre Pfeile, Bögen und Köcher der Regentin überreichen. Eines der Gedichte der Bildunterschrift deutet eine möglicherweise weitergehende Souveränität der Schützenkönigin über die Südlichen Niederlande an:

> Faisons homaige, l'Altezze nous a ravi
> De L'arc, et la fleshe toute la gloire.
> Battaillant soubz lestandart du Vierge Mari
> Eust sur deux Corones franche victoire.
> Grand Joÿe a ces vassaus, d'espit a l'envi
> Genereusite d'eternelle memoire:
> Que d'Altezze, Infante, d'un Roÿ en haut degre:
> Par propres vertus s'aquijt titre de Maieste.[196]

Die beiden visuellen Inszenierungen, der Festumzug und der Stich, können nur vor dem Hintergrund der politischen und religiösen Situation der Spanischen Niederlande zu Beginn des 17. Jahrhunderts verstanden werden. Das Gebiet war seit mehr als hundert Jahren Teil des

[194] Vgl. Robert W. Berger, Rubens's „Queen Tomyris with the Head of Cyrus", in: *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, Bd. 77, 1979, S. 4-35, bes. S. 10-15. – Die These einer Auftraggeberschaft der Infantin für dieses Bild ist nicht unumstritten: Abgelehnt wird sie beispielsweise von Michelle Facos, Rubens's *The Head of Cyrus Brought to Queen Tomyris*: an Alternative Interpretation, in: *Rutgers Art Review*, Bd. 8, 1987, S. 39-53, die das Bild aufgrund seiner traditionellen ikonographischen Zugehörigkeit zu den Gerechtigkeitssujets und der weitgehenden Werkstattausführung, die nicht mit einem hochrangigen Auftraggeber übereingehe, als Auftrag für das Brüsseler Rathaus deutet. Die Stadt Brüssel habe dann das Bild 1654/55 Christina von Schweden geschenkt. Allerdings gelingt es Facos nicht, überzeugend nachzuweisen, daß das Gemälde *nicht* aus der Sammlung des Kardinalinfanten Ferdinand stammt, in der es mit großer Wahrscheinlichkeit 1645 mit einer Provenienz von Isabella Clara Eugenia erwähnt wird. Marjorie E. Wieseman formuliert dagegen ihre Zweifel vorsichtiger, indem sie darauf hinweist, daß das Bild im Gegensatz zum Medici-Zyklus keine persönlichen Bezüge zur Auftraggeberin enthält (vgl. Peter C. Sutton [Hrsg.], The Age of Rubens, Ausst.kat. Boston, Gent: Ludion 1993, S. 281-284, Kat.Nr. 24). Eine ausführliche Zusammenstellung zu Provenienz, Bibliographie und Deutung des Bildes jetzt auch bei Elizabeth McGrath, Rubens: Subjects from History, 2 Bde. [Corpus Rubenianum, Bd. 13, 1], London: Harvey Miller 1997, Bd. 2, S. 14-25, Kat.Nr. 2.

[195] Vgl. zur Geschichte und zu den literarischen Quellen: Berger 1979, S. 4f., Zitat aus dem *Speculum humanae salvationis*, S. 7; sowie Femmes Fortes 1995, S. 347f., Kat.Nr. 186 (Bettina Baumgärtel).

[196] Laßt uns Ihrer Hoheit huldigen, die von uns allen Ruhm genommen hat mit dem Bogen und dem Pfeil. Unter der Standarte der Jungfrau Maria kämpfend, hatte sie einen vollständigen Sieg über zwei Kronen. Große Freude für diese Vasallen, in der Gesinnung wetteifernd um die Großzügigkeit der ewigen Erinnerung: Auf daß Ihre Hoheit, die Infantin, von einem König hohen Grades, durch ihre eigenen Tugenden den Titel der Majestät erwirbt (Übersetzung d. Verf.).

Habsburgerreiches und häufig unter weiblicher Regentschaft gewesen. Eine Orientierung auf eine kriegerische Regentin war demnach in Hinblick auf die Konflikte mit den protestantischen Nördlichen Niederlanden und mit Frankreich für verschiedene Interessengruppen geboten. In der Anspielung des Gedichts auf eine Souveränität der Regentin aus eigenem Recht mag die Vorstellung einer eigenen, von Spanien unabhängigen Dynastie der Südlichen Niederlande mitschwingen. Vielleicht handelt es sich dabei aber auch nur um reine Panegyrik. Die Jungfrau Maria als Leitbild der bannertragenden Amazonen des Festumzuges und der Infantin des Stiches verweist dagegen deutlicher auf die Interessen eines militanten jesuitischen Katholizismus: die Vereinnahmung der Amazonen als *exempla* einer kämpferischen Regentin für die Sache des rechten Glaubens und gegen den Protestantismus der Nördlichen Niederlande. In beiden Fällen handelt es sich demnach nicht in erster Linie um Selbstrepräsentationen der Infantin, sondern um Fremdrepräsentationen von zumeist männlichen Interessengruppen.

Rubens' Tomyris-Bild von 1622/23 enthält dagegen einen höheren Grad an Selbstbezug der Regentin, auch wenn in diesem Historiengemälde keinerlei direkte Referenzen im Sinne von Porträtähnlichkeit usw. enthalten sind. Zum Zeitpunkt der Entstehung war Infantin Isabella gerade verwitwet (wie Tomyris) und der Krieg mit den Nördlichen Niederlanden mit wechselseitigen Grausamkeiten wieder entbrannt. In diesem Sinne hatte das *exemplum* der Tomyris für sie eine gesteigerte Bedeutung erlangt. Doch stellen die gedrehten Säulen im Hintergrund des Bildes und ihr Bezug zu Alt-St. Peter klar heraus, daß es sich hierbei vor allem um die Tugend eines katholischen Herrschertums handelt. Die Verwendung der Tomyris-Ikonographie im die spanischen Habsburger glorifizierenden *Salón de los Espejos* im Alten Alcázar in Madrid (ab ca. 1625) und im zeitweise als Thronsaal verwendeten *Salon d'Apollon* in Versailles (ab ca. 1682, das betreffende Gemälde von Rubens wurde 1671 angekauft) spricht außerdem für eine nicht an *gender*-Grenzen gebundene exemplarische Symbolik dieser Tugendheldin: Philipp IV. von Spanien und Ludwig XIV. von Frankreich konnten sich in Tomyris genauso als gerechte Herrscher präfiguriert sehen wie die Infantin Isabella Clara Eugenia[197].

Obwohl beide Repräsentationen in den militärischen Bereich ausgreifen, ist die Selbstrepräsentation der Regentin der Spanischen Niederlande im wesentlichen von traditionellen Bild- und Denkmustern bestimmt[198]. Dagegen versuchte Maria de' Medici auf neuartiger autobiographischer Basis, unter Nutzung bisher Männern vorbehaltener Modelle der Herrschaftsrepräsentation und bei weitgehendem Verzicht auf tradierte weibliche heroische *exempla*, eine auf ihrer eigenen Person – im Kontext der monarchischen Institutionen – beruhende Rechtfertigung ihrer Herrschaft zu konzipieren. Der Rekurs auf *Berühmte Frauen* bei Trauerfeierlich-

[197] Vgl. zu Quellen, weiterführender Lit. u. (z.T. geringfügig abweichenden) Deutungen: BERGER 1979, S. 15-25. Die Beschreibung der Jesuiten zum angeführten Abschnitt des *ommeganck* von 1615 lautet (zit. n. ebd., S. 16, Anm. 67): „In *publica urbis supplicatione* sex equitantium Amazonum instructa est acies, quam Semiramis praeibat balistam ferens, Apolline et Diana pharetratis hinc et hinc stipata." – Zur visuellen Repräsentation weiblicher Regentschaft im Medium festlicher Ein- bzw. Umzüge in den südlichen Niederlanden um 1600 vgl. jüngst auch: Margit Thøfner, *Domina & Princeps proprietaria.* The Ideal of Sovereignty in the Joyous Entries of the Archduke Albert and the Infanta Isabella, in: Werner Thomas, Luc Duerloo (Hrsg.), Albert & Isabella 1598-1621. Essays, Turnhout: Brepols 1998, S. 55-66; zum *Salón de los Espejos* im Alten Alcázar von Madrid vgl.: Steven N. Orso, Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid, Princeton: Princeton UP 1986, S. 32-117; zu Versailles: Claire Constans, Les tableaux du Grand Appartement du Roi, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Jg. 26, 3/1976, S. 157-173, bes. S. 162f., 172, Anm. 61.

[198] Zu einem weiteren umfangreicheren – aber innerhalb der überkommenen Argumentationsmuster verfahrenden – Beispiel für den Gebrauch der *Berühmte Frauen*-Ikonographie durch eine Habsburger-Prinzessin vgl. die Umgestaltung der Villa Poggio Imperiale durch Großherzogin Maria Magdalena von Toskana 1620-24, s. Abschnitt 4.5.2.

keiten und in Eulogien – z.B. der *Mausolée* anläßlich des Todes der Infantin Isabella 1633 und die Florentiner Feierlichkeiten für die verstorbene Maria de' Medici von 1642[199] – entspricht dann wieder der tradierten, der christlichen Exegese verpflichteten Funktionalisierung dieser Exempel.

Ambivalenter ist der Vergleich von Maria de' Medici mit Diana und der Amazonenkönigin Penthesilea in Nicolas Agenousts etwa gleichzeitigem *Paranymphe des Dames*[200]: Zunächst ist festzustellen, daß der Typus der Amazone in der Repräsentation der Maria de' Medici im Gegensatz zur späteren Situation in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts und selbst verglichen mit der Regentin der Spanischen Niederlande eine nur sehr untergeordnete, randständige Rolle spielt, wobei der offensichtlich protofeministische Gebrauch der Thematik zur Zeit der Fronde grundsätzlich von der oben geschilderten traditionellen Typologie im Sinne eines militanten Katholizismus durch die Jesuiten am Brüsseler Hof zu unterscheiden ist[201]. Ebenso ist zu betonen, daß das *exemplum* der Amazonen auch für die Enkomiastik einer Königin aus eigenem Recht wie Elisabeth I. von England kaum Bedeutung hatte; in der Fremdrepräsentation dieser Monarchin nahm das Motiv dafür aber einen um so größeren Stellenwert ein[202], der als Allusion in Literatur und Theater bis weit in das 17. Jahrhundert reichte[203]. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls zu berücksichtigen, daß John Knox in seinem 1558 veröffentlichten Traktat *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women* die Amazonen als ein zentrales *exemplum* „widernatürlicher" weiblicher Herrschaft bezeichnet[204] und Spensers *The Faerie Queene* (1589-96) den Typus der Amazone als negatives Gegenbild der positiv besetzten, mit Minerva vergleichbaren *warrior woman* einsetzt, eine Antithese, die in der englischen Literatur des 17. Jahrhundert bestand haben wird[205].

Im Kontext des englischen Hofes der frühen Stuart-Zeit ist die durch Anna von Dänemark, Abb. 30 Gattin Jakobs I., 1609 aufgeführte *Masque of Queens* von Ben Jonson für die Auseinandersetzung mit dem Stoff der amazonenartigen *Berühmten Frauen* von einiger Signifikanz[206]. Jonson setzte hier erstmalig eine voll entwickelte *antimasque* bestehend aus elf Hexen ein, führte somit den traditionell polarisierten Blick auf weibliche Tugenden und Laster auf der Bühne vor, auch wenn die zwölf *masquers* letzten Endes selbstverständlich über ihr Gegenbild triumphieren[207]. Die *Masque of Queens* gehört zu den frühen Beispielen dieser Gattung,

---

[199] Vgl. BERGER 1979, S. 23f., u. MARROW 1982, S. 67, 74.

[200] MARROW 1982, S. 58 u. 92, Anm. 13.

[201] Vgl. zum protofeministischen Typ: Christa Schlumbohm, Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert. Zur Selbstdarstellung der Grande Mademoiselle, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 29, 1978, S. 77-99; hier: s. Abschnitt 1.4.

[202] Vgl. u.a.: Winfried Schleiner, *Divina virago*: Queen Elizabeth as an Amazon, in: *Studies in Philology*, Bd. 75, 1978, S. 163-180; Louis Adrian Montrose, A *Midsummernight's Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form, in: FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986, S. 65-87.

[203] Simon Shepherd, Amazons and Warrior Women. Varieties of Feminism in Seventeenth-Century Drama, Brighton: Harvester 1981.

[204] Vgl. BERRY 1989, S. 68, u. BENSON 1992, S. 231-250.

[205] SHEPHERD 1981, S. 5-17. Vgl. auch BENSON 1992, S. 251-305.

[206] Vgl. u.a. die kommentierte Ausgabe von David Lindley (Hrsg.), Court Masques. Jacobean and Caroline Entertainments 1605-1640, Oxford/New York: Oxford UP 1995, S. 35-53. Die *Queens*: Penthesilea, Camilla, Tomyris, Artemisia, Berenike, Hypsikratea, Kandake, Boadicea, Zenobia, Amalasuntha, Valasca, Anna von Dänemark. Zu Boadicea vgl.: SHEPHERD 1981, S. 133-150.

[207] Vgl. zu einer Lesart von *masque* und *antimasque* als ironisierendes Heroisierungskonzept weiblicher Tugend: Margaret Maurer, Reading Ben Jonson's *Queens*, in: Sheila Fisher, Janet E. Halley (Hrsg.), Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism, Lexington: Universitiy of Tennessee Press 1989, S. 233-263. Des weiteren vgl. die scharfsinnigen Beobachtungen von Orgel, die eine Lesart der *Queens* als antifeministischen Text stützen und ihn als *family drama* in Beziehung zu Politik des pazifistischen Jakob I. set-

deren Repertoire noch ganz in der klassischen Antike und im Humanismus der Renaissance verwurzelt ist. Nach Ankunft der Tochter der Maria de' Medici in England als neue Königin Henrietta Maria (1625) und dem durch sie importierten französischen Einfluß einer höfischen Variante der *préciocité* entfernte sich die *masque* von konkreten klassischen Vorbildern und griff an deren Stelle arkadische und neoplatonische Themen und Motive auf[208].

Nach diesen kurzen Bemerkungen lassen sich einige Motive der Amazonen-Ikonographie genauer nachzeichnen: Die Amazone konnte in kulturell verschiedenen Ausgangssituationen als militante katholische Religionskämpferin oder als negatives Gegenbild zur klassischen Heroine verstanden werden. Das Interesse am Bild der Amazone verläuft in den einzelnen Ländern nicht synchron; im höfischen Kontext ist das Motiv vor allem in ephemeren Festaufführungen präsent. Anknüpfungspunkte für die politische Ikonographie einer Herrscherin waren nur bedingt gegeben. Eine Regentin wie Maria de' Medici konnte in den Kernbereichen ihrer Selbstrepräsentation kaum in die Spielklasse von Bradamante und Marfisa herabsteigen, wenn sie als Verkörperung einer staatlichen Institution auftreten und aus dieser ihre Legitimierung beziehen wollte.

Die Rezeption der Medici-Galerie in den Jahren nach ihrer Vollendung und besonders nach dem endgültigen Exil ihrer Erbauerin (1631) ist vor allem durch Nichtbeachtung gekennzeichnet. Ein bereits 1626 erschienenes Lobgedicht mit dem bezeichnenden Titel *Porticus Medicaea ad illustrissimum Cardinalem Richelaeum* nimmt in einer zwei Jahre später entstandenen Neuauflage bereits eine entscheidende Veränderung vor: Aus der Lobpreisung des neugeborenen Ludwigs XIII. wird die Mutter gestrichen, aus einem „*Nascitur en vobis* [sc. den Eltern] *similis puer*" wird ein „*Nascitur en patri similis puer*"[209]. Die wenigen Erwähnungen der Galerie in der Literatur vor de Piles (1677) und Félibien (1685) sind kurz und ungenau, die erste graphische Reproduktion des Zyklus erfolgt in den Jahren vor 1710. Selbst als das Palais du Luxembourg 1646 aus dem Erbe der Maria de' Medici an die oppositionelle Orléans-Fraktion übergeht, bietet die Bildfolge keine Anknüpfungspunkte für die während der Fronde militärisch aktive Enkelin der Maria de' Medici, Mlle de Montpensier, deren persönliche Ikonographie stark durch den Amazonen-Typus geprägt war. – Auch dies ist ein Hinweis darauf, daß die politische Ikonographie der Medici-Galerie für spätere protofeministische Repräsentationsformen wenig brauchbar war[210].

zen: Stephen Orgel, Jonson and the Amazons, in: Elizabeth D. Harvey, Katharina Eisaman Maus (Hrsg.), Soliciting Interpretation. Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry, Chicago/London: The University of Chicago Press 1991, S. 119-139. Zur Polarisierung weiblicher Eigenschaften in der Bildsprache der Renaissance und des Barock vgl. u.a. folgende, vor allem im Bereich der Emblematik durchgeführte Untersuchungen: Sara F. Mathews-Grieco, Ange ou Diablesse. La représentation de la femme au XVIe siècle, Paris: Flammarion 1991; dies., Georgette de Montenay. Eine andere Stimme in der Emblematik des 16. Jahrhunderts, in: *Quer*elles. *Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 78-146.

208 Vgl. Erica Veevers, Images of Love and Religion. Queen Henrietta Maria and court entertainments, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1989, bes. S. 14-21, 110-149, 154.

209 WARNKE 1993, S. 5.

210 Vgl. zur Rezeption der Medici-Galerie: THUILLIER/FOUCART 1967, S. 130-151; BAUDOUIN-MATUSZEK 1991, S. 222. Die Vermutung einer möglichen Beeinflussung der protofeministischen Ikonographie durch die Medici-Galerie in der Buchillustration durch Ian Maclean, Woman Triumphant. Feminism in French Literature 1610-1652, Oxford: Clarendon 1977, S. 210, ist bisher nicht konkret zu belegen. Die Kritik von PFEIFF 1990, S. 6, an DOWLEY 1955, dieser habe „die bahnbrechende Bedeutung von Rubens' Porträt der Königin als Minerva für die 'deifizierten' Damenporträts in Frankreich nicht erkannt" ist ebenfalls zurückzuweisen, da es kaum formale Übereinstimmungen gibt; graphische Vorbilder für die späteren Porträts etwa aus dem Bereich der Emblematik liegen wesentlich näher (z.B. ist die Sitzfigur vorherrschend). Auch SCHLUMBOHM 1978, S. 97, erkennt keine direkte Leitbildfunktion der beiden „militärischen Porträts" für die Selbststilisierung der Mlle de Montpensier als Minerva. Die Autorin folgt der über-

Nach der Exilierung der Maria de' Medici lagen die Regierungsgeschäfte in Frankreich endgültig allein in der Verantwortlichkeit des Kardinals Richelieu, und es ist interessant, dessen Geschichts- und Politikverständnis und insbesondere dessen Verständnis vom Stellenwert und der politischen Funktion von Frauen in den von ihm in Auftrag gegebenen Bildprogrammen zu verfolgen. Bereits seine wahrscheinliche Einflußnahme auf die Spätphase der Sujetauswahl des Medici-Zyklus läßt auf Richelieus bewußten Umgang mit der politischen und gesellschaftlichen Funktion von Bildern schließen[211]. Für den Stadtpalast des Kardinals wurden zwei Galerien durch Philippe de Champaigne und Simon Vouet mit Gemälden ausgestattet: eine Galerie mit den Taten des Ministers in emblematisch verschlüsselter Form und die wesentlich bekanntere *Galerie des Hommes Illustres* von 1633-36. Beide Galerien sind bis auf einzelne Porträts nicht erhalten; die ursprünglich im ersten Stockwerk auf der Westseite des nördlichen Hofes situierte *Galerie des Hommes Illustres* ist jedoch aufgrund einer 1650 entstandenen Kupferstichfolge in ihrer visuellen Gestalt rekonstruierbar[212]. Zwanzig Heroen, Militärführer und Minister, präfigurieren als *exempla* monarchischer Loyalität den Kardinal-Minister. Diese Folge ist bis an die Amtszeit Richelieus herangeführt, doch wechselt das Programm der Galerie am Ende zum dynastischen Prinzip über und zeigt die Mitglieder des Königshauses der Bourbonen[213].

Mit dieser Porträtfolge unternimmt Richelieu eine Systematisierung der französischen Geschichte aus der Sicht eines frühabsolutistischen Staatsverständnisses. Unter den politisch aktiven, die Monarchie tragenden Kräften findet sich nur eine Frau: Jeanne d'Arc. Die Jungfrau von Orléans wird aber nicht nur auf diese Weise singularisiert, sondern auch durch den Kommentar der Publikation von 1650 als zweite Judith wiederum eher als Vollstreckerin göttlichen Willens anstatt als autonom wirkende Kraft verstanden: „[...] *abbatit comme une seconde Judith la teste de l'Holofernes Anglois, & le chassa du Trône ursupé pour y restablir le Roy le-*

kommenen Identifizierung der Maria de' Medici als Bellona, die allerdings nach der jüngeren Forschung zugunsten von Minerva Victrix exakter umschrieben werden muß (vgl. Anm. 182). Bellona wurde im allgemeinen als negative Gottheit aufgefaßt. In der Polarisierung zwischen Minerva Victrix und Bellona ist die gleiche ambivalente Dualität zu erkennen, die auch das Bild der Amazonen bestimmte. Dieses in sich widersprüchliche Amazonenbild spielt allerdings in dem Aufsatz von Schlumbohm keine Rolle und wurde auch von Mlle de Montpensier bei der Selbststilisierung ihrer Person ausgeblendet. – Vgl. auch unten.

211 Vgl. Anm. 177.

212 Vgl. Henri Sauval, Histoire et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris, 3 Bde., Paris: Moette/Chardon 1724, Bd. 2, S. 166ff.; Bernard Dorival, Art et politique en France au XVIIe siècle: la Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal, in: BSHAF, Jg. 1973, S. 43-60; ders., La Galerie des Hommes illustres du Palais-Cardinal, in: Richelieu et le monde de l'esprit, Ausst.kat. Paris: Imprimerie Nationale 1985, S. 341f. u. Kat.Nr. 80f., 83f., 88ff. (Nr. 83 u. 90 v. Barbara Brejon de Lavergnée); BARDON 1974, S. 80f.; Jacques Thuillier, Peinture et politque: une théorie de la galerie royale sous Henri IV, in: Albert Châtelet, Nicole Reynaud (Hrsg.), Études d'art français offertes à Charles Sterling, Paris: Presses Universitaires de France 1975, S. 175-205, bes. S. 187 m. Anm. 51; Margaret MacGowan, Le phénomène de la galerie des portraits des illustres, in: Roland Mousnier, Jean Mesnard (Hrsg.), L'Âge d'Or du Mécénat (1598-1661). Actes du Colloque, Paris: Éditions du CNRS 1985, S. 411-422, bes. S. 415-418; Gérard Sabatier, Politique, histoire et mythologie: La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle, in: Jean Serroy (Hrsg.), La France et l'Italie au temps de Mazarin, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble 1986, S. 283-301, bes. S. 288-291; BAUMGÄRTEL 1995, S. 152 u. 179, Kat.Nr. 57, sowie zur graphischen Publikation u.a. Kirsten Ahrens, Exempla Virtutis. Zum Stellenwert der Devisen im druckgraphischen Herrscherporträt des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Frankreich, in: Peter Berghaus (Hrsg.), Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts [Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 63], Wiesbaden: Harrassowitz 1995, S. 61-71, bes. S. 61-65.

213 Die Personen des Programms: Abt Suger, Simon de Montfort, Gaucher de Chastillon, Bertrand Du Guesclin, Olivier de Clisson, Boucicaut, Dunois, der Bastard d'Orléans, Jeanne d'Arc, Kardinal Georges d'Amboise, Louis de La Trémouïlle, Gaston de Foix, Bayard, Charles de Cossé-Brissac, Montmorency, François de Guise, Kardinal Charles de Lorraine, Blaise de Montluc, Armand de Gontaud-Biron, François de Lesdiguières, Heinrich IV., Maria de' Medici, Ludwig XIII., Anna von Österreich, Gaston d'Orléans (Bruder des Königs, Thronerbe zum Zeitpunkt der Entstehung des Zyklus), Richelieu. Vgl. DORIVAL 1973, S. 44f.

gitime [...]“[214]. Die Porträts der Maria de’ Medici und der Anna von Österreich sind dagegen Teil des dynastischen Programms, das die Monarchie als den Bezugspunkt der Heroenfolge und nicht zuletzt auch des „Staatsdieners“ Richelieu repräsentiert. Als unmittelbares Vorbild für diese dynastische Galerie kann die *Petite Galerie* des Louvre herangezogen werden, wo ab 1607 „*tous les portraitz des Roys et Reynes, princes, princesses, seigneurs et dames que le Roy veult estre representez*“ dargestellt waren[215]. Dynastische Galerien hatten in Frankreich in der Galerie des Louvre und in druckgraphischen Medien bereits Tradition[216], doch waren für Heinrich IV. offenkundig auch neu entstandene dynastische Galerien an den übrigen europäischen Höfen vorbildlich, besonders aufgrund der durch die Religionskriege verursachten Diskontinuität der französischen Geschichte und des damit verbundenen Dynastiewechsels zu den Bourbonen. Ein ausgeprägtes Konkurrenzverhältnis bestand zu den Habsburgern, gegen die Frankreich mit den protestantischen Mächten Europas verbündet war. Der Stammbaum der Habsburger war von Francesco Terzio in den *Imagines Gentis Austriacae* (1558-1573) als ganzfigurige Porträtstichfolge publiziert worden, womit sich der Künstler 1572 auch bei Katharina de’ Medici und Karl IX. von Frankreich für ähnliche Aufträge empfohlen hatte[217]. Die Ehefrauen der Herrscher waren in diesen stammbaumartigen, dynastischen Porträtfolgen fast immer vertreten, entweder neben ihren Gatten oder – wie in den *Imagines* – als eigene Abteilung. Der dynastische Bezug liefert auch die Begründung für die Darstellung der Frauen in der *Petite Galerie* des Louvre – als eine, vermutlich aufgrund der Religionskriege, etwas verspätete Adaption eines europäischen Modells – und ebenso für die Präsenz der beiden Königinnen in der *Galerie des Hommes Illustres* des Palais Cardinal[218].

Die Porträts im Palais Cardinal waren jeweils von kleineren Gemälden mit Szenen aus dem Leben der Dargestellten umgeben. Bei Maria de’ Medici entwarf ihr ehemaliger Protegé und Abb. 31
späterer Widersacher Richelieu eine Vita der Königin, die durch nur geringfügige Variation in wesentlichen Punkten von deren Selbstrepräsentation im Medici-Zyklus abweicht: Einige Szenen, wie die Übertragung der Regentschaft, orientieren sich deutlich an Rubens’ Bildmustern.

---

214 Zit. n. Baumgärtel 1995, S. 179.

215 Zit. aus: Marché pour la décoration peinte des trumeaux de la Petite Galerie. 22 mai 1607, in: Louis-Henri Collard, Édouard-Jacques Ciprut, Nouveaux Documents sur le Louvre, Paris: Picard 1963, S. 53f.; vgl. auch: Sauval 1724, Bd. 2, S. 37-40; Bardon 1974, S. 77-80; Thuillier 1975, S. 184ff.; Dominique Cordellier, Un modèle de Dubreuil pour les portraits de la Petite Galerie du Louvre, in: *Revue du Louvre*, 6/1990, S. 484-488, u. Hilary Ballon, The Paris of Henri IV. Architecture and Urbanism, Cambridge, Mass.: MIT Press 1991, S. 25ff., 50ff. – Diese Ausstattung ist 1661 durch Feuer zerstört worden.

216 Vgl. Paul Ortwin Rave, Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 1, 1959, S. 119-154, bes. S. 138-141, u. Georg Troescher, Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Austrahlungen, 2 Bde., Berlin: Gebr. Mann 1966, Bd. 1, S. 18ff. Im von Troescher angeführten Schloß Hesdin wurde Anfang des 14. Jahrhunderts eine Bildnisreihe französischer Herrscher und ihrer Gemahlinnen ausgeführt, die sich auch auf das Appartement der Gemahlin des Schloßherren erstreckte. – Einen weiteren kurzen Überblick über frühe Serienbildnisse in mehrheitlich dynastischem Kontext bietet: Raimond van Marle, Iconographie de l’art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures, Bd. 1: La vie quotidienne, Den Haag: Nijhoff 1931, S. 13-17.

217 Vgl. Abschnitt 3.2. Dort auch Literaturangaben.

218 Das Projekt der Maria de’ Medici, in ihrem Appartement im Louvre eine Porträtgalerie der Medici zu installieren (vgl. Erlande-Brandenburg 1965, S. 111), ist ebenfalls aus dieser europäischen, in diesem Fall florentinischen Tradition in der Folge von Paolo Giovio zu begründen. Die Gemäldeausstattung des Palazzo Pitti bestand in den Jugendjahren der Maria de’ Medici nahezu vollständig aus Porträts, auch war kurz vor ihre Abreise nach Frankreich mit den sogenannten *Bellezze di Artimino* die erste weibliche Porträtgalerie der Großherzöge von Toskana bereits im Entstehen. Vor diesem Hintergund wird das Projekt der Maria de’ Medici im Sinne einer weiblichen Kunstpatronage etwas überbewertet (vgl. Baumgärtl 1995, S. 151). Ziel war in erster Linie wie bei den frühen Planungen zur Architektur des Palais du Luxembourg eine Rekonstruktion des vertrauten florentinischen Vorbildes in Paris. Vgl. zu Florenz Abschnitt 3.3.1.

Eingefügt wurde die Stiftung von Hospitälern als deutlicher Rekurs auf tradierte Muster weiblicher Regentschaft, die in der Galerie des Palais du Luxembourg nicht vorkommen. Besonders einschneidend ist durch nur leichte Veränderungen und die hinzugefügte Bildunterschrift die Umwandlung des Sieges bei Jülich als einzigem militärischen Erfolg der Regentin in die Niederlage gegen die Truppen ihres Sohnes bei Ponts-de-Cé von 1620. Diese Lesart für Rubens' *Triumph von Jülich* gibt auch die Bildunterschrift des ersten Kupferstiches nach dem Bild von 1709 wieder und bleibt bis in das 20. Jahrhundert gültig. Es liegt nahe, darin den Einfluß von Richelieus Variante der Bildbiographie der Maria de' Medici zu erkennen[219]. Die offizielle Historiographie unter dem Ministerium Richelieus zeigte nach 1630 die Tendenz, das politische Wirken der Regentinnen und den Einfluß der *grandes dames* des vorhergehenden Jahrhunderts negativ darzustellen[220]. Ein Zusammenhang zwischen einem solchen manipulativen Vorgehen in der Geschichtsschreibung und dem ähnlichen Verfahren Richelieus bei der Zusammenstellung seiner Fassung der Biographie der ehemaligen Regentin in der *Galerie des Hommes Illustres* ist evident[221].

Femmes Fortes

Parallel zu diesen eher untergründigen Tendenzen der offiziellen Geschichtsschreibung, die in manipulativer Weise das öffentliche Bild zentraler politisch einflußreicher Frauengestalten der jüngeren französischen Geschichte abwertend darstellten, zeigt sich in den 1630/40er Jahren eine entgegengesetzte, protofeministische Tendenz, die in Umkehrung des überkommenen Bildes von der Schwäche der Frau den neue Typus der *femme forte* (bzw. *généreuse*
Abb. 32 oder *héroïque*) begründet. Seinen publizistischen Höhepunkt fand dieser Typus während der Regentschaft der Anna von Österreich ab 1643 bis zum Ende der Fronde[222]. In diesem ideologischen Spannungsfeld zwischen Anti- und Protofeminismus sind Bildfolgen mit Darstellungen *Berühmter Frauen* ein wesentliches Instrument der Argumentation. Im folgenden werden die für Frankreich dokumentierten Raumausstattungen aus dem Themenbereich der *Berühmten Frauen* vor dem Hintergrund der verschiedenen Positionen dieser Debatte kritisch betrachtet[223]. Die bekannteste Graphikfolge, Pierre Le Moynes *Galerie des Femmes Fortes* von 1647, dient als Referenzwerk.

[219] MILLEN/WOLF 1989, S. 156. Die Stichhaltigkeit dieser Interpretation wird auch nicht durch die Tatsache unterlaufen, daß sich Richelieu 1620 auf der Seite der Königinmutter befand. Es handelt sich schließlich nicht um die Bildbiographie des Kardinals, der sich in diesem Zusammenhang als Vermittler stilisierte, sondern um die der Maria de' Medici. Richelieu hatte die Episode von Ponts-de-Cé auch für den Medici-Zyklus vorgeschlagen (CDR, III, S. 24), dies wurde aber bezeichnenderweise nicht realisiert. – Vgl. auch Anm. 185.

[220] Vgl. hierzu am Beispiel der Marguerite de Valois: Éliane Viennot, Marguerite de Valois. Histoire d'une femme, histoire d'un mythe, Paris: Payot 1993, S. 256-291, bes. S. 263-267.

[221] Zu Richelieus Strategien bei der Manipulation der öffentlichen Meinung: SAWYER 1990, S. 135ff. Vgl. auch zu Richelieus früher Karriere bis 1624 und seinen manipulativen Einfluß auf die Politik der Maria de' Medici: Joseph Bergin, The Rise of Richelieu, New Haven/London: Yale UP 1991.

[222] Einen guten Überblick bietet: MACLEAN 1977, S. 64-87, 266-270.

[223] Materialsammlungen liefern: ebd., S. 210f.; Christa Schlumbohm, Die Glorifizierung der Barockfürstin als 'Femme Forte', in: August Buck u.a. (Hrsg.), Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, 3 Bde. [Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 8-10], Hamburg: Hauswedell 1981, Bd. 2, S. 113-122, bes. S. 113f., 118ff.; MARROW 1982, S. 68, u. BAUMGÄRTEL 1995, S. 152f. In diesen Darstellungen werden die behandelten Objekte unterschiedslos als Dokumente der in der zeitgenössischen Literatur zum Ausdruck kommenden protofeministischen Tendenz gewertet (zuletzt wurde Le Moynes *Galerie des Femmes Fortes* in diesem Sinne auch als Aufhänger einer neuen Biographiensammlung verwendet: Margarethe Zimmermann, Roswitha Böhm, Eine neue „Galerie der Starken Frauen", in: dies. [Hrsg.], Französische Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, Darmstadt: Primus 1999, S. 7-17). Hier soll dies durch Analyse der einzelnen Objekte hinterfragt und, wenn notwendig, korrigiert werden.

Die einzige in Paris erhaltene Raumausstattung mit einem Zyklus von *Berühmten Frauen* befindet sich im Appartement der Gemahlin des *grand maître de l'artillerie* im Arsenal, dem Zeughaus der Artillerie in Paris. Die Position des *grand maître* hatte seit 1634 ein Vetter Richelieus inne, Charles de la Porte, Sieur de La Meilleraye, 1637 in zweiter Ehe mit der zu diesem Zeitpunkt noch nicht sechzehnjährigen Marie de Cossé-Brissac verheiratet. Beide Familien eint die militärische Vergangenheit der Vorfahren der Braut – ihr Großvater war Statthalter von Paris für die Liga und übergab die Stadt an Heinrich IV.[224] – und die miltärische Karriere des Bräutigams als Belagerungsspezialist[225]. Der militärische Konnex ist auch ein wichtiges Verbindungsglied für die 1645 ausgeführte Dekoration des Appartements der Marie de Cossé: In der *Chambre de la maréchale de La Meilleraye* werden die Vita des berühmten Großvaters der Bewohnerin und die ihres Gatten miteinander in Beziehung gesetzt: Zwei langformatige Darstellungen zeigen die *Öffnung der Porte de la Conférence*, womit Cossé-Brissac Heinrich IV. 1594 die Einnahme von Paris ermöglichte, und *Die Belagerung von La Rochelle* durch den jungen La Meilleraye von 1628. Die Verbindung der beiden Familien wird weiterhin durch vielfältige Verweise über Embleme und Devisen weitergeführt, auf einem der *Panneaux* der Wandverkleidung ist außerdem eine Victoria umgeben von den Wappen der durch La Meilleraye zwischen 1639 und 1643 eingenommenen Städte dargestellt. Abb. 33

Das anschließende *Cabinet de la maréchale de La Meilleraye* oder *Cabinet des Femmes Fortes* (die Bezeichnung ist nicht historisch gesichert) besitzt eine Wandgliederung in der Art des *lambris à la française*: Eine ionische (weiblich kodierte) Pilasterordnung unterteilt die Vertäfelung in Travéen wechselnder Breite. Die *Panneaux* der Wandzone bestehen aus großen Groteskenfeldern, in deren Mitte jeweils ein Ovalmedaillon mit zwei ineinandergeschobenen „M" für Meilleraye steht, und aus Längstafeln im Sockelbereich mit Historien von *Berühmten Frauen*, darunter *Esther vor Ahasver*. Über dem breit gelagerten Gebälk erstreckt sich eine hohe Attika mit den Bildnissen *Berühmter Frauen*, unterteilt durch geschnitzte hochrechteckige Girlandenfelder. Die Felderung korrespondiert mit der Gliederung der Wandzone, d.h., über einer breiten mittleren Travée befindet sich entsprechend ein Doppelporträt. Die Figuren sind durch Inschriften bezeichnet, teilweise sind die Quellen angegeben: DEBORA / LI[vre] D[es] I[u]G[es] 4, IACHEL / JUG[es] CHAP[itre] 4, JUDITH, ESTHER / VER[set] XVI CHAP[itre] 4 (*exempla* aus dem Bereich des Alten Testaments), HIPOLYTE, ANTIOPE, PENTHESILEE (jeweils als REINE DES AMASSONES bezeichnet, Vertreterinnen der griechischen mythologischen Historie), SEMIRAMIS, LUCRESSE ROMAINE, PORCIA FEMME DE CATON, PAULINE FEMME DE SENEQ, BE[ré]NICE IMPÉRATRICE FEMME DE TITE (antike Geschichte), LA JUDITH FRANCOISE (merowingische Heroine), JEANNE LA PUCELLE und MARIE STUART (Vertreterinnen der französischen Geschichte; Maria Stuart war als Frau Franz II. französische Königin)[226]. Abb. 34 Abb. 35

[224] Charles de Cossé-Brissac gehörte auch zu den Dargestellten der *Galerie des Hommes Illustres* im Palais Cardinal.

[225] Nach der Eroberung der Festung Hesdin erhielt La Meilleraye 1639 den Marschallstab. Vgl. zu diesem Vorgang die Erwähnung von Gédéon Tallement des Réaux (Salongeschichten / Historiettes, Zürich: Manesse 1996, S. 141), die die Protektion Richelieus als eigentliche Ursache für die Erfolge des *grand maître* herausstellt.

[226] Die Einteilung des Bildzyklus folgt nicht den unterschiedlichen Herkunftsbereichen der Historien. Vgl. Jean-Pierre Babelon, L'Hôtel de l'Arsenal au XVIIe siècle, in: *L'Œil*, Nr. 143, 1966, S. 26-34, 55-58; ders., Le palais de l'Arsenal à Paris. Étude architecturale et essai de répertoire iconographique critique, in: *Bulletin monumental*, Bd. 128, 1970, S. 267-310; ders., Demeures Parisiennes sous Henri IV et Louis XIII, Paris: Hazan 1991, S. 218-222, u. Alain Mérot, Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVIIe siècle, Paris: Promeneur 1990, S. 123f., 142-147 u. 160. Die 1966 von Babelon vorgeschlagene Datierung 1637-1642 konnte durch einen später aufgefunde-

Das Thema der *Berühmten Frau* im Hôtel de l'Arsenal ist auf drei Ebenen zu begründen: Erstens ist es in seiner Symbolik einem Militärgebäude angemessen, entspricht somit dem *decorum* und der martialen Ikonographie des Arsenals. Zweitens wird auf diese Weise im Kabinett ein weibliches Pendant zur militärisch-heroischen Tradition beider Familien etabliert. Die Ikonographie der *chambre* dagegen ist nahezu vollständig auf ein „männliches" Programm, die Glorifizierung der militärischen Erfolge von Charles de Cossé-Brissac und Charles de La Meilleraye, ausgerichtet. Im Kabinett stehen die Initialen von La Meilleraye anstatt eines Allianzmonogramms an zentraler Stelle oder – falls in dem liegenden Element doch ein C-Bogen für Cossé zu erkennen ist – dominieren über den Namen der Familie seiner Frau. Die friesartige Bildnisfolge weiblicher *exempla* in der Attikazone stellt trotz der hier vertretenen Amazonen und entgegen den protofeministischen Tendenzen der 1630/40er Jahre vor allem passives Erdulden als weibliche Kardinaltugend heraus. Dies wird durch die ausgewählten altrömischen Beispiele[227] und, als zeitlich jüngstem *exemplum*, durch Maria Stuart gewährleistet, die nach ihrer Hinrichtung in England 1587 von der gegenreformatorischen Propaganda als katholische Märtyrerin stilisiert wurde[228]. Durch diese Bezüge wird das ikonographische Programm des *Appartement de la maréchale de La Meilleraye* nach tradierten *gender*-Kategorien polarisiert: Einer männlichen aktiven Seite, die in der jüngeren Geschichte und Gegenwart Frankreichs und der eigenen Familie begründet ist, steht eine weibliche passive Seite gegenüber, deren Begründung in einer weit in Vergangenheit und mythologische Historie zurückreichenden *exempla*-Folge liegt und deren Handlungsmuster zu einer allegorisiernden Lesart auffordern.

Auf einer dritten Ebene ist das Programm des Kabinetts im Appartement des Arsenals als eine Loyalitätsbekundung für die Regentschaft der Anna von Österreich zu verstehen. Das zentrale Deckenbild zeigt eine Frauengestalt mit Assistenzfiguren als *Allegorie der französischen Monarchie* mit Ähnlichkeiten zu den Darstellungen der Regentin in ihren mythologischen Porträts[229]. Der allegorische Körper der Monarchie deckt sich in diesem Fall mit dem privaten Körper der Regentin. Der Cousin Richelieus hielt es nach dem Tod des Kardinals und zu Beginn der Regentschaft offensichtlich für opportun, eine solche Loyalitätsadresse an die Regentin – mit einer gleichzeitigen Aufforderung zum Erhalt des status quo – in Form eines *Cabinet des Femmes fortes* abzugeben.

---

nen, auf den 25. Februar 1645 datierten Vertrag für die Herstellung des „*lembry de l'alcôve del'Arsenac*" korrigiert werden. Auf den 4. Mai dieses Jahres datiert ein Vertrag für den „*lembry du tour du Cabinet proche l'alcôve dud. Arsenac faict avecq 12 pilastres d'ordre yonique*". Vgl. Jacques Wilhelm, Guillaume Véniat, menuisier parisien du XVIIe siècle, in: BSHAF, Jg. 1975, S. 51-59, bes. S. 52-55. Beeinträchtigt wird die Erfassung des ursprünglichen Bestands durch Übermalungen und die Neumontierung des 19. Jahrhunderts. Die gegenwärtige Montierung der Vertäfelung muß zumindest zum Teil als hypothetisch gelten. Das zentrale Deckenbild des *Cabinet des Femmes Fortes*, eine *Allegorie der französischen Monarchie*, ist jüngst Charles Poërson zugeschrieben worden, während die begleitenden christlichen Darstellungen später vermutlich aus der bereits 1634 ausgestatteten Kapelle des *grand maître* übertragen worden sind. Vgl. Nicolas Sainte-Fare Garnot, Noël Quillerier, peintre..., in: Stéphane Loire (Hrsg.), Simon Vouet, Actes du colloque international, Paris: Documentation Française 1992, S. 473-497, bes. S. 475, u. Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès, Nicolas Sainte Fare Garnot, Charles Poerson 1609-1667, Ausst.kat. Metz, Paris: Arthena 1997, S. 100-105, Kat.Nr. 29-33.

[227] BABELON 1966, S. 55, spricht in diesem Zusammenhang von „stoizistischen Feminismus" und verweist auf Plutarchs *De mulierum virtutibus*.

[228] Die Aufnahme der Maria Stuart könnte unmittelbar durch Regnaults Tragödie *Marie Stuard Reyne d'Ecosse* von 1639 angeregt sein. Das Richelieu dedizierte Stück bietet vor allem in der Regierung und im Verhalten Elisabeths I. von England ein negatives *exemplum* weiblicher Herrschaft. Maria Stuarts Rolle ist dagegen auf die Funktion einer Leidensheldin reduziert. Vgl. RUBIN 1977, S. 118f.

[229] Vgl. SAINTE-FARE GARNOT 1992, Abb. 3, u. als beliebiges Beispiel das Porträt der Anna von Österreich von Gilbert Sève in Versailles (ca. 1650/60, vgl. BARDON 1974, Taf. 26a).

Vorbild hierfür war Richelieu selbst, allerdings mit dem Unterschied, daß sich der Kardinal nicht an die Regentin, sondern an die Königin als Gattin des Königs richtete (Richelieu starb 1642 wenige Monate vor Ludwig XIII.): In dem ab etwa 1630 umgebauten und im Inneren mit Ausnahme der Kapelle 1642 vollendeten Château de Richelieu ließ der Minister die Räume für den weiblichen Teil des Hofes mit einer entsprechenden „weiblichen Ikonographie" ausstatten. Im Mitteltrakt der dreiflügeligen Anlage waren die Appartements des Königs und von Richelieu selbst untergebracht, die Räume der Königin und die der Hofdamen befanden sich im rechten Seitenflügel. Das Appartement der Königin schloß sich an das Kabinett des Königs an und umfaßte eine Folge von vier Räumen. In der *antichambre* wurde durch *Pax und Justitia* über dem Kamin das Thema des Friedens angeführt; die *chambre* stand unter dem Generalthema „*Dispute de NEPTUNE et de MINERVE pour nommer la ville d'Athenes*". Im Kabinett der Königin war in die Vertäfelung eine Bildfolge *Berühmter Frauen* eingelassen: IUDITH, ESTER, SEMIRAMIS, ARTEMISE, BERSABEE (Bathseba), DIDON, TOMYRIS, La femme d'ASDRUBAL, CLEOPATRE, SOPHONISBE. Das Deckenbild des Kabinetts zeigte Aurora, über dem Gesims befand sich eine Gemäldefolge der vier Elemente mit Darstellungen von Mitgliedern der königlichen Familie. Die Garderobe enthielt eine Porträtgalerie der Bourbonen und der „*Princes et Seigneurs les plus considerables de l'une et l'autre Cour*" sowie die Geschichte von Minerva und Arachne als Kaminbild.

Die sich anschließenden Räume der Hofdamen waren direkt auf römische Heroinen bezogen: die *Chambre de Lucrèce*, die *Antichambre de Porcie* und die *Chambre de Porcie*. Die Heldinnen waren jeweils durch die Kaminbilder präsent. Die Selbsttötung der Lukretia wird von den allegorischen Supraporten CHASTETE *Conjugale* und CANDEUR kommentiert, Porcias Selbstmord durch das Schlucken glühender Kohlen von GENEROSITE und *Mauvaise* FORTUNE. Die Folge von allegorischen Allusionen auf die weibliche Selbstverleugnung gegenüber männlichen Interessen wird komplettiert durch die Supraporten der *antichambre*, AMOUR *Conjugale* und VIDUITE. Die Bildmuster von drei der sechs Allegorien folgen Ripas *Iconologia*. Gegenüber dem Appartement der Anna von Österreich ist die Thematik dieser Raumfolge weniger königlich ausgerichtet, sondern richtet sich eindeutig an die Moral und die unbedingte Loyalität der Hofdamen[230].

Das Kabinett der Königin läßt sich aufgrund neuerer Funde teilweise rekonstruieren: Sieben der zehn Darstellungen von *Berühmten Frauen* haben sich erhalten; bisher nicht nachweisbar sind Esther, Semiramis und Bathseba. Die Gemälde stammen von Nicolas Prévost Abb. 36a-g
(1604-1670); ihre ganzfigurige statuarische Auffassung mit attributartig zugeordneten Aktivitäten ist mit den späteren Illustrationen Vignons zu Le Moynes *Galerie des Femmes Fortes* zu vergleichen, die gelängte Figurenauffassung noch den spätesten Vertretern der Schule von

[230] Vgl. zum Château de Richelieu und zu der beschriebenen Ikonographie der Innenräume: Heinfried Wischermann, Schloß Richelieu. Studien zu Baugeschichte und Ausstattung, Diss. Freiburg i. Br. 1971, bes. S. 54f., 94-100; John Schloder, Richelieu Mécène au Château de Richelieu, in: RICHELIEU KAT. 1985, S. 115-127, bes. S. 119f., u. ders., La Peinture au Château de Richelieu, Diss. (Thèse de Doctorat) Paris IV – Sorbonne 1988, bes. S. 71-80. Die umfangreichste Beschreibung des nahezu vollständig zerstörten Schlosses gibt 1676 Benjamin Vignier; seinem Text sind die französischen Benennungen entnommen (zit. n. WISCHERMANN 1971, S. 54f.). Ein Bezug zwischen der Ausstattung des Kabinetts der Königin in Schloß Richelieu und der Regentschaft der Anna von Österreich, wie SCHLUMBOHM 1981, S. 120 (dort auch eine Zusammenstellung möglicher literarischer Vorbilder für die Auswahl der Heroinen), annimmt, oder gar eine Datierung in die 1650er Jahre (MACLEAN 1977, S. 211, Anm. 9) entbehren aufgrund der Bau- und Ausstattungsgeschichte jeder Grundlage.

Fontainebleau verpflichtet[231]. Dieser quasi-allegorische Figurentyp läßt die Handlungen der Frauen als betont schicksalshaft erscheinen. Judith versichert sich mit einem in die unbestimmte Ferne gerichteten Blick der göttliche Fügung und Vorsehung, ebenso wie sich Dido mit gesenkten Augenlidern scheinbar gelassen und emotionslos in ihr Schwert stürzt.

Benjamin Vignier verfaßte Bildgedichte zu diesen *femmes illustres*, die er 1676 in seiner Beschreibung des Schlosses publizierte. Diese müssen nicht notwendigerweise den Intentionen des Bauherren entsprechen, geben aber einen guten Eindruck von einem männlichen Betrachter des späteren 17. Jahrhunderts wieder: Vignier deutet die meisten Exempel aus einer allgemein moralisierenden Perspektive, einige Beispiele betrachtet er aus einer verstärkt männlichen Sicht; er warnt vor der gefährlichen Schönheit Bathsebas, die David – ein *exemple solide* der Tugenden – aus der Bahn wirft, und gibt die Geschichte der Sophonisbe in der Variante des Livius wieder, der bereits Boccaccio folgte und die Sophonisbes negativen Einfluß auf die Staatsgeschäfte herausstellt. Semiramis schließlich habe ihre gesamten Leistungen durch ihre Unkeuschheit ausgelöscht: Vignier steht demnach nicht gerade in einer protofeministischen Tradition[232].

Die querformatigen *Vier Elemente*, die im Kabinett der Königin oberhalb der Hochformate
Abb. 37a-d der *Femmes Illustres* und über dem Gesims in die Vertäfelung eingelassen waren, sind ebenfalls erhalten[233]. Stil und Sujet könnten auf den ersten Blick nicht unterschiedlicher zu den Bildern Prévosts ausfallen. Die Werke des Lothringers Claude Deruet zeigen im Gegensatz zu der Statuarik der *Femmes Illustres* einen kleinteiligen narrativen Zyklus. Die vier Elemente sind nur eine lockere inhaltliche Klammer für die Wiedergabe höfischer Feste, deren Anlaß zum Teil bestimmbar ist. Die vordergründig nur genreartigen Bilder enthalten eine komplexe politische Ikonographie. Auf jedem Gemälde sind Mitglieder der königlichen Familie dargestellt. Der Anlaß der Hoffeste ist die Geburt Ludwigs XIV., mit der Anna von Österreich ihre Aufgabe als *genetrix* erfüllte. Die bis in himmlische Sphären erweiterten Festumzüge von *La Terre* gelten also dem Erhalt der Dynastie. *L'Air* zeigt die Falkenjagd einer weiblichen Jagdgesellschaft unter der Leitung der Madame de Lorraine, *Le Feu* ein nächtliches *carrousel* auf einem illuminierten Schloßplatz. In *L'Eau* ist die königliche Familie auf einem triumphalen Prunkschiff zu sehen, während sich im Vordergrund die Hofgesellschaft an winterlichen Vergnügungen erfreut und im Hintergrund von einem Hügel aus der Kardinal-Minister – vor einem Ruhmestempel plaziert – die Szene überschaut: Richelieu hat sich selbst in das Zentrum des Bildprogramms gestellt, ohne sich in den Vordergrund zu drängen.

Die Bildfolge der *Femmes Illustres* und der Zyklus der vier Elemente im Kabinett der Königin müssen als eine Einheit betrachtet werden: Der Elemente-Zyklus zeigt ein hintergründiges Bild des französischen Hofes. Richelieu behauptet seinen politischen Führungsanspruch und reklamiert die Leitung der Staatsgeschäfte für sich, er ist in *L'Eau* allein in erhöhter Position dargestellt. Die Aktivität des Hofadels wird dagegen als eine Folge höfischer Feste inszeniert;

[231] John Schloder, Un artiste oublié: Nicolas Prévost, peintre de Richelieu, in: BSHAF, Jg. 1980, S. 59-69, bes. S. 65, u. SCHLODER 1988, S. 327-48, Kat.Nr. 19-25. Von der Hand Prévosts hat sich aus der *antichambre* der Königin auch das Kaminbild *Pax und Iustitia* im Musée Municipal von Richelieu erhalten (s. ebd., S. 323-26, Kat.Nr. 18).

[232] Vgl. zu den Kommentaren Vigniers von 1676 Dok. B.4 im Anhang.

[233] Vgl. zuletzt: SCHLODER 1988, S. 268-95, Kat.Nr. 3-6; Eric Moinet, Isabelle Klinka Ballesteros, Le Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Paris: Fond. Paribas, Réunion des Musées Nationaux 1996, S. 51ff., u. Ekkehard Mai (Hrsg.), Das *Capriccio* als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Ausst.kat. Köln/Zürich/Wien, Mailand: Skira 1996, S. 202, Kat.Nr. 7 (Chantal Eschenfelder, m. älterer Lit.).

auf der Darstellung des Wassers, die zugleich ein Winterbild ist (somit ist der Elemente-Zyklus auch eine Jahreszeiten-Folge), wird besonders die nach einem galanten Code organisierte Beziehung der Geschlechter in den Vordergrund gestellt. Vor dieser Folie stellen die Tugendexempel der *Berühmten Frauen* eine direkte Appellation zur Verhaltenskontrolle der Königin dar. Die akzeptablen höfischen Verhaltensweisen werden vorgeführt, ein mögliches Fehlverhalten der Herrscherin und die Risiken dieses Amtes gerade in den Exempeln von Semiramis, Dido und Sophonisbe in ihren oft drastischen Konsequenzen vorgeführt[234].

Ein Beispiel für die Rezeption des Schlosses Richelieu bzw. für die weitere Verbreitung seiner Ikonographie sind das Porcia- und das Esther-Zimmer in Château de Saint-Quintin in der Nähe von Vichy. In beiden Räumen finden sich Kaminbilder mit Darstellungen der genannten Heroinen von Isaac Moillon. Der *Tod Porcias* ist 1653 datiert und entspricht durch seine Situierung über dem Kamin seinem Gegenstück in der *Chambre de Porcie* im Appartement der Hofdamen in Richelieu. Die Decke des Zimmers zeigt eine sogenannte Bellona (oder vielmehr eine Minerva Victrix) im zentralen Bildfeld umgeben von den vier Kardinaltugenden in Medaillons. Von Moillon haben sich an Kaminbildern ähnlicher Thematik auch *Die Enthaltsamkeit des Scipio* auf dem in der Nähe von Saint-Quintin gelegenen Château de Rochefort und das 1655 datierte Gemälde *Die Mutter und die Frau des Coriolan auf dem Weg zum Tempel des Janus* in Château de Ravel erhalten. Abgesehen von dem letzten Bild wird den Frauen in diesen Darstellungen kaum Handlungsspielraum zugewiesen. Besonders Saint-Quintin scheint direkt von Château de Richelieu beinflußt zu sein[235]. Abb. 38

Vergleicht man die *femmes fortes* des *Appartement de la Maréchale de La Meilleraye* im Arsenal mit ihren Vorläuferinnen im Appartement der Königin im Château de Richelieu, so wird die Abhängigkeit vor allem an der Lokalisierung des jeweiligen Bildzyklus jeweils im Kabinett der Raumfolge deutlich. Es gibt aber auch Unterschiede: Auf Schloß Richelieu fehlen die Amazonen wie auch die *exempla* der französischen Geschichte. Es ist anzunehmen, daß diese Erweiterungen zusammen mit der möglichen Allusion des Deckenbildes auf die weibliche Regentschaft Zugeständnisse von La Meilleraye oder eines möglichen Beraters sind, die den geänderten politischen Verhältnissen nach dem Tod Richelieus, wie gesagt ein Vetter des Auftraggebers, und der Regentschaft der Anna von Österreich Rechnung tragen.

Die ersten bekannten Aufträge der Anna von Österreich mit Bezügen zur Thematik der *Berühmten Frauen* datieren später als die beiden gerade behandelten Beispiele. Für die *Chambre grise* (im Vertragstext *Chambre de l'alcauve*) des Palais-Royal (des von Richelieu übernommenen Palais Cardinal) bestellt die Regentin am 13. September 1645 bei Vouet eine *Prudentia* als Kaminstück und „*trois tableaux ovalles* [...] *au-dessus des portes de ladite chambre, en chacun d'iceux sera un sujet des actions des Femmes illustres, ou bien chose convenable à ladite Prudence*"[236]. Der vergleichsweise nur geringe Umfang der Sinn- und Dekorations-

[234] Eine solche Gegenüberstellung von Tugendexempeln und der höfischen Anwendungssphäre fand sich bereits in La Manta. Vgl. Abschnitt 1.2.

[235] Vgl. Jeannine Baticle, Jacques Wilhelm, Les peintures d'Isaac Moillon dans les châteaux d'Auvergne et du Bourbonnais, in: BSHAF, Jg. 1980, S. 93-100. – Die Autoren verweisen zwar auf Le Moynes *Femmes Fortes*, das Kabinett im Arsenal und das Sommerappartement der Anna von Österreich im Louvre, der wesentlich näher liegende Bezug zu Château de Richelieu ist ihnen aber entgangen.

[236] Roger-Armand Weigert, Deux marchés passés par Simon Vouet pour les décorations de l'Appartement d'Anne d'Autriche au Palais-Royal (1645), in: BSHAF, Jg. 1951, S. 101-105, hier S. 102, u. Tony Sauvel, L'Appartement de la Reine au Palais-Royal, in: ebd., Jg. 1968, S. 65-79, bes. S. 68f.

einheit und die Unterordnung der Supraporten mit den Sujets der namentlich nicht genannten *Femmes illustres* unter ein allegorisches Kaminbild (in Umkehrung des Verhältnisses der Genres im Appartement der Hofdamen im Château de Richelieu) unterscheiden die *Chambre grise* deutlich von den oben besprochenen Frauenappartements im Arsenal und im Château de Richelieu: Darin kommt eine in ihrer ideologischen Dimension geänderte Wertigkeit der Sujets zum Ausdruck. Dies gilt um so mehr, wenn die als Kaminbild der *Chambre grise* identifizierte *Allegorie der Klugheit* von Simon Vouet im Spiegelbild tatsächlich die Physiognomie der Anna von Österreich wiedergeben sollte[237]: Die Regentin spiegelt sich in abstrakt-allegorischen Figurationen, die „*actions des Femmes illustres*“ laufen auf einer untergeordneten Ebene ab.

In zwei späteren Projekten der Anna von Österreich spielt die Thematik der *Berühmten Frauen* eine gewisse Rolle: Im neuen Appartement der Königin im Louvre sind weibliche und männliche Tugendexempel in einem ausgeglichenen Verhältnis repräsentiert. Die Gemäldeausstattung dieses Appartements wurde größtenteils von Giovanni Francesco Romanelli 1655-1657 ausgeführt. Im *Grand Cabinet de la Reine*, das Themen aus der römischen Geschichte gewidmet ist, stehen sich an den Längsseiten der gewölbten Decke *Der Raub der Sabinerinnen* und *Die Enthaltsamkeit des Scipio* als Gegensatzpaar gegenüber, die Schmalseiten werden von den exemplarischen Handlungen des Mucius Scaevola und des Cincinnatus eingenommen. Vier Stuckmedaillons von Michel Anguier, in den Zwickeln zwischen den Bildfeldern, zeigen unter anderem Marcus Curtius und den Beweis der Unschuld der Vestalin Tuccia. In der folgenden *Chambre de la Reine* wird das zentrale oktogonale Deckenbild der Religion mit den drei theologischen Tugenden durch zwei Lünettenbilder biblischer Heroinen exemplifiziert:
Abb. 39 *Judith und Holofernes* und *Esther vor Ahasver*. Auf den Türflügeln sind in Medaillons *en camaïeu* die Köpfe von vier berühmten Herrscherinnen der Antike wiedergegeben, von diesen sind noch Kleopatra und Calpurnia (vierte und letzte Frau des Julius Caesar) zu identifizieren. Das nachfolgende *Cabinet du bord de l'eau* enthielt einen Moses-Zyklus, worin eine Parallele zu einer entsprechenden Moses-Folge im Château de Richelieu zu erkennen ist[238].

Das zweite der späteren Projekte der Anna von Österreich mit Bezug zur Thematik der *Berühmten Frauen* ist ein um 1656 von Philippe de Champaigne ausgeführter Gemäldezyklus von „*toutes les impératrices et les reines qui ont été en réputation de sainteté*“ im Appartement der Königin in Val-de-Grâce, der 1645 begonnenen Klosterresidenz der Regentin in Paris. Von der verlorenen Gemäldefolge zeugt allein ein *Catalogue des Dames Illustres de l'ordre de St. Benoit*, ein Verzeichnis von etwas mehr als hundert europäischen Herrscherinnen, die in verschiedene Kategorien eingeteilt sind, wie Kaiserinnen des Westens und des Ostens, heilige Königinnen, bis hin zu so genauen Unterscheidungen wie „*Religieuses tirées du monastère pour estre faict reines et qui y sont retournées*“. Das Personal entstammt der Spätantike und

[237] Vgl. zur Identifikation: SAUVEL 1968, S. 69ff.; zum Bild jüngst: FEMMES FORTES 1995, S. 110, Kat.Nr. 4 (Silvia Neysters).

[238] Christiane Aulanier, La Petite Galerie – Appartement d'Anne d'Autriche – Salles Romaines [Histoire du Palais et du Musée du Louvre, Bd. 5], Paris: Éditions des Musées Nationaux 1955, S. 25-29. Vgl. u.a. auch: Madeleine Laurain-Portemer, La politique artistique de Mazarin, in: Il Cardinale Mazzarino in Francia [Atti dei Convegni Lincei, Bd. 35], Rom: Accademia Nazionale dei Lincei 1977, S. 41-76, bes. S. 65-68. – Von der Raumfolge der Königin haben sich im Louvre nur die Decken erhalten. Vgl. jüngst zu einer Rekonstruktion der Wandgliederung des *Cabinet du bord de l'eau*: Olivier Meslay, À propos du cabinet du bord de l'eau d'Anne d'Autriche et de quelques découvertes au palais du Luxembourg, in: BSHAF, Jg. 1994, S. 49-65. – Zum Moses-Thema in Schloß Richelieu s. WISCHERMANN 1971, S. 131. Eine Konzentrierung auf Themen der römischen Geschichte und der Beziehung antiker Frauen und Männer wies bereits die *Galerie Dorée* (1635-38) der heutigen Banque de France auf. Vgl. zum Überblick: Walter Vitzthum, La Galerie de l'hôtel La Vrilliere, in: *L'Œil*, Nr. 144, 1966, S, 24-30.

dem Mittelalter und ist z.T. obskur; so konnte z.B. in der letztgenannten Kategorie für Frankreich nur eine „*Anonime Reine de France*“ aufgeboten werden. Überschneidungen mit anderen zeitgenössischen Frauenkatalogen ergeben sich außer bei den Hll. Helena und Chlotilde kaum. Die Auswahlkriterien waren so eng ausgelegt, daß selbst Blanca von Kastilien nicht aufgenommen wurde, die als französische Regentin spanischer Herkunft eine besonders angemessene Identifikationsfigur für Anna von Österreich hätte sein können. Die Liste diente wahrscheinlich nur als gelehrte Vorauswahl für das zu realisierende Bildprogramm. Auf ihrer Grundlage konnte aber nur ein Bildzyklus entstehen, der in keinem engeren Zusammenhang mit zeittypischen weiblichen *exempla* wie Le Moynes *Galerie des Femmes Fortes* stand[239].

Die Analyse der von Anna von Österreich in Auftrag gegeben Raumausstattungen, bei denen ein Bezug zur Thematik der *Berühmten Frauen* überliefert ist, ergibt also folgendes Bild: Für die *Chambre grise* im Palais-Royal und die *Chambre de la Reine* im neuen Appartement der Königin im Louvre dienen „*actions des Femmes illustres*“ der Exemplifizierung abstrakter Sinneinheiten, im Palais-Royal der Klugheit und im Louvre der Religion. In Vouets Bild der Klugheit spiegelt sich die Königin vermutlich selbst; dies würde ihrer Selbstrepräsentation in ihren Porträts als Minerva entsprechen. Die Regentin bleibt damit auf der Ebene der allegorisch-mythologischen Personifikationen. Der problematische Bereich der *Berühmten Frauen*, der nur durch den jeweiligen Kontext in seiner Mehrdeutigkeit eingeschränkt werden konnte, wird für direkte Allusionen nicht gebraucht. Die für die Decke der *chambre* der Anna von Österreich im Louvre gewählten weiblichen *exempla* sind alttestamentliche Heroinen, die als Tugendbeispiele eine lange Tradition aufweisen und durch ihre Einbindung in den religiösen Kontext nicht kontrovers verstanden werden können. Die vier Köpfe von antiken Herrscherinnen auf den Türflügeln sind bereits medial und durch ihren Anbringungsort in ihrer ideologischen Aussage gering einzuschätzen. Die beiden noch identifizierbaren Figuren verbindet ihre Beziehung zu Julius Caesar, unter Umständen war eine Allusion auf Frauen „caesarischer“ Herrscher gemeint. Der Auftrag für die Gemäldeausstattung der *Chambre grise* an Vouet macht die Wertigkeit des „*sujet des actions des Femmes illustres*“ nochmals deutlich: Während die Assistenzfiguren der zu malenden *Prudence* exakt festgelegt sind[240], werden die *Femmes illustres* nicht genauer spezifiziert; es reicht aus, wenn Sujets gewählt werden, die mit dem Hauptthema der *Prudence* in Einklang stehen. Die Folge von heiligen Königinnen in Val-de-Grâce schließlich steht außerhalb des engeren Kontextes der *femmes illustres*, wobei noch zu bedenken ist, daß weder der Anteil der Anna von Österreich an dem erhaltenen Verzeichnis noch die tatsächliche Ausführung geklärt sind.

Nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand ist demnach nicht davon auszugehen, daß Anna von Österreich ein über den zeittypischen Gebrauch von Tugendexempeln hinausgehendes Interesse daran hatte, Serien von *femmes illustres*, wie sie im Château de Richelieu und im Arsenal ausgeführt waren oder wie sie die der Regentin dedizierten Werke von Du Bosc (1645) und Le Moyne (1647) als graphische Folgen bereithielten, in die ikonographischen Ausstattungsprogramme ihrer Wohnräume zu übernehmen. Es ist daher angebracht, die ideologische Dimension der Illustrationen des letztgenannten und in seinem Verbreitungsgrad erfolgreichsten

[239] Zu den Quellen und Zitaten sowie einer vollständigen Wiedergabe des *Catalogue des Dames Illustres de l'ordre de St. Benoit* s.: Bernard Dorival, Philippe de Champaigne 1602-1674, 2 Bde., Paris: Laget 1976, Bd. 2, S. 198f., Kat.Nr. 424.

[240] Vgl. den Vertragstext bei WEIGERT 1951, S. 102.

dieser Werke, Le Moynes *La Galerie des Femmes Fortes*, aus kunsthistorischer Sicht exakter zu bestimmen und die Graphiken in ihren Entstehungskontext einzuordnen[241].

Der Jesuitenpater Pierre Le Moyne veröffentlichte seine *Galerie des Femmes Fortes* 1647 während der Regentschaft der Anna von Österreich; die Dedikation eines Buches dieser Thematik an die Regentin ist somit nahezu schon selbstverständlich. Le Moyne greift bei der Systematisierung seines Frauenkatalogs auf das bewährte und tradierte Schema der Glaubenszugehörigkeit zurück, er faßt seine zwanzig exemplarischen Gestalten zu Gruppen von *fortes Juives*, *fortes Barbares*, *fortes Romaines* und *fortes Chrestiennes* zusammen. Einigermaßen neuartig und vermutlich ausschlaggebend für den Erfolg der Schrift ist die Konsequenz, mit der er jedem einzelnen Exempel die Erörterung einer Grundfrage (z.B. „*Si les Femmes sont capables de gouuerner*" oder „*Si les Femmes sont capables des Vertus Militaires*") zuordnet und
Abb. 40 mit einer ganzfigurigen Illustration der jeweiligen Heroine nach Claude Vignon versieht. Diese Kupferstiche zeigen die Standfigur der Heldin in einem bildfüllenden Format, im Hintergrund sind exemplarische Episoden aus der jeweiligen Vita angedeutet, die in der Bildunterschrift kurz erläutert und durch eine klassische Referenz belegt werden[242]. Le Moynes Publikation wurde bisher vor allem im Kontext der protofeministischen Literatur der 1630/40er Jahre gesehen und als einer der wichtigsten Beiträge zu dieser während der Regentschaft der Anna von Österreich gewertet[243]. Dagegen ist eingewendet worden, daß das moralphilosophische Konzept der *femme forte* trotz der Betonung der Gleichheit der Geschlechter weibliche Stärke letztlich – der tradierten Vorstellung folgend – als Schwäche definiert, weibliche Aktivität in Passivität transformiert und weibliche *exempla* propagiert, deren Heldentum in Selbstnegation besteht. Diese fordert zudem häufig die physische Selbstauslöschung der Heroine: Die *imitatio* solcher Exempel ist deshalb kaum möglich. Diese Vorbilder lassen somit eine schwache (normale) Weiblichkeit zurück, die weiterhin mit allen Fehlern belastet ist, die ihr misogyne Traktate traditionell vorwerfen[244]. In diesem Sinne steht das protofeministische Identifikati-

[241] Das zweite Werk, *La Femme Héroïque ou les Héroines comparées avec les Héros* von Jacques du Bosc stellt acht Paare von Heldinnen und Helden aus Antike und Altem Testament mit dem Ziel gegenüber, weibliche und männliche Tugenden einander gleichzusetzen. Die Funktion der *exempla* bei Du Bosc und Le Moyne ist nahezu identisch, doch soll hier aufgrund des geschlechtersymmetrischen Aufbaus, der dadurch bewirkten relativ kleinen Zahl der Heroinen, ihrer Beschränkung auf die Alte Geschichte und der künstlerisch und wirkungsästhetisch weniger erfolgreichen Umsetzung durch François Chauveau auf ihre weitere Behandlung verzichtet werden. Mit dem Erscheinen von Le Moyne/Vignon zwei Jahre später wurde ein ideologisch und künstlerisch erfolgreicheres Konzept veröffentlicht. Vgl. zu Du Bosc/Chauveau zuletzt: FEMMES FORTES 1995, S. 175-178, Kat.Nr. 56 (Bettina Baumgärtel).

[242] Die Illustrationen umfassen: Deborah, Judith, Jael, Salomone, Mariamne, Panthea, Camma, Artemisia, Monime, Zenobia, Lukretia, Cloelia, Porcia, Paulina, Arria, *Vne Dame Chrestienne et Francoise* (die französische Judith), Isabella von Kastilien, Jeanne d'Arc, *Vne Dame de Chipre*, Maria Stuart. Zu den Illustrationen nach Vignon vgl. zuletzt: Paola Pacht Bassani, Claude Vignon 1593-1670, Paris: Arthena 1992, S. 437-448, Kat.Nr. 434-454, u. FEMMES FORTES 1995, S. 170-174, Kat.Nr. 55 (Bettina Baumgärtel); zur Rezeption vor allem im kunsthandwerklichen Bereich s.: Patrick Ramade, Une source d'inspiration du XVIIe siècle: *la galerie des femmes fortes*, de Claude Vignon, in: *Bulletin des Amis du Musée de Rennes*, Nr. 4, 1980, S. 19-26.

[243] Vgl. u.a.: MACLEAN 1977, S. 79-87, 110ff., 219-232. Maclean betont allerdings bereits, daß Le Moynes Schrift nur aus männlicher Perspektive „feministisch" ist. Ebenso: SCHLUMBOHM 1981, S. 116.

[244] Vgl. u.a.: Carolyn C. Lougee, Le Paradis des Femmes. Women, Salons, and Social Stratification in Seventeenth-Century France, Princeton: Princeton UP 1976, S. 63f., 110; Mary D. Garrard, Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, Princeton: Princeton UP 1989, S. 155-179; Renate Kroll, „Femme Forte": Sozialtypus und imaginierte Existenz in der französischen Kultur des 17. Jahrhunderts, in: *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Bd. 19, 1992, S. 71-95; KROLL 1995, bes. S. 59ff.; BAUMGÄRTEL 1995, S. 148ff. – Zur Periode der Regentschaft ab 1643 als einer Phase der Krise und der politischen Ungewißheit vgl. aus literaturhistorischer Sicht – trotz bzw. gerade wegen deren Ablösung vom ereignisgeschichtlichen Zeitenlauf – u.a. auch die sehr lesenswerten Beobachtungen von: Jean Rohou, The articulation of social, ideological and literary practices in France: The historical moment of 1641-1643, in: Francis Barker, u.a. (Hrsg.), 1642: literature and power in the seventeenth century, Colchester: University of Essex 1981, S. 139-165. Aus dieser Perspektive erscheint die Schrift Le Moynes noch mehr als ein

onsmodell der *femme forte* in seiner tendenziellen Nichterfüllbarkeit auf einer antifeministischen Basis.

Dieses Verständnis der *femme forte* läßt sich durch die Einbindung von Le Moynes *Galerie* und deren Illustration durch Vignon in den Kontext zeitgenössischer *femmes illustres*-Serien in Ausstattungsprogrammen untermauern. Vergleicht man Le Moynes Auswahl *Berühmter Frauen* mit den 15 Heroinen des zwei Jahre zuvor ausgestatteten *Cabinet de la maréchale de La Meilleraye* im Arsenal, so sind neun von diesen auch bei Le Moyne vertreten. Ebenso findet sich das Prinzip der Glaubensgruppen und der zeitlichen Progression in beiden Folgen. Einen hohen Grad an Übereinstimmung weisen in beiden Fällen die Gruppen des Alten Testaments, der römischen Antike und der französischen Geschichte mit der „französischen Judith", Jeanne d'Arc und Maria Stuart als historisch jüngstem Exempel auf. Die Amazonen fehlen bei Le Moyne hingegen völlig, während sie im Arsenal mit Hippolyte, Antiope und Penthesilea vertreten sind. Vermutlich waren diese Kriegerinnen für den moralphilosophischen Kontext von Le Moynes *Galerie* ungeeignet, wogegen sie in einem militärisch genutzten Gebäude wie dem Arsenal angebracht waren. Von dieser bezeichnenden Ausnahme abgesehen, sind beide Folgen in Thematik und Sinnzusammenhang weitgehend ähnlich strukturiert.

Die *femmes illustres* des einige Jahre früher entstandenen Kabinetts der Königin im Château de Richelieu sind in ihrer inhaltlichen Zusammenstellung deutlicher von Le Moyne abzusetzen. Richelieus Auswahl der *exempla* (von einer direkten Autorschaft des Kardinals für das Bildprogramm seines Schlosses ist auszugehen; die Ausführung kontrollierte er nur indirekt von Paris aus) verbleibt bei Altem Testament und nichtrömischer Antike, somit sind nur Judith und Artemisia mit Le Moyne identisch, Judith, Esther und Semiramis mit der Auswahl im Arsenal. Die Römerinnen Porcia und Lukretia, die auch Le Moyne beinhaltet, finden sich in Schloß Richelieu in den Hofdamenzimmern. Eine wesentlich größere Nähe besteht auf formaler Ebene zwischen den Illustrationen Vignons in *La Galerie des Femmes Fortes* und dem statuarischen Figurentyp des Nicolas Prévost in Richelieu. Diese formale Übereinstimmung muß keine gegenseitige Beeinflussung bedeuten. Eine Schülerschaft von Prévost bei Vignon geht aus den wenigen bekannten Daten zu seiner Biographie nicht hervor. Seinen Figurenstil kann Prévost auf einer vermutlich 1636 erfolgten Italienreise entwickelt haben, zudem ist bei dem Gemälde *Sophonisbe* ein unmittelbares Antikenstudium nachweisbar: Prévost nutzt die Abb. 36g
Formel einer Venus mit Putto, die sich heute im Louvre befindet, aber in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Sammlung Borghese in Rom war[245]. Andererseits kann auch keine direkte Ableitung der *Femmes Fortes* Vignons von den Bildern Prévosts im Kabinett der Königin in Richelieu nachgewiesen werden, obwohl zwischen beiden Zyklen innerhalb der französischen *femmes illustres*-Serien das größte Maß an formaler Übereinstimmung besteht. Prévost malte seine Serie *Berühmter Frauen* aller Wahrscheinlichkeit nach in Richelieu selbst, auch wenn die Möglichkeit besteht, daß eine Probe davon oder gesamte Zyklus vor der Installierung nach Paris gelangt ist, um Richelieu vorgelegt zu werden. Vignons Folge hat wiederum auch

Produkt einer utopierten politischen Stabilisierung im Medium der moralistischen Literatur vor dem Hintergrund der Unwägbarkeiten weiblicher Regentschaft.

[245] Die Annahme einer Schülerschaft von Prévost bei Vignon, allerdings mit einem Fragezeichen versehen, u.a. bei: PACHT BASSANI 1992, S. 437. Die Angaben zur Biographie Prévosts und das Beispiel der Venus des Louvre: SCHLODER 1980, S. 62, 65. Als Lehrer von Prévost ist der in Paris ansässige Maler Quentin Varin gesichert, der auch der erste Lehrer von Nicolas Poussin war.

Wurzeln im eigenen Werk, in seinen Graphikvorlagen für weibliche Heilige und vor allem in seiner Folge der *Zwölf Sybillen*[246].

Wenn sich auch die genaueren Zusammenhänge nicht klären lassen, so läßt sich doch festhalten, daß den Folgen *Berühmter Frauen* in Richelieu und in *La Galerie des Femmes Fortes* die gleiche Passivität ausdrückende Statuarik eigen ist. Weiterhin gilt es festzustellen, daß dies zum ersten Mal in dieser Form innerhalb der französischen *femmes illustres*-Folgen im Château de Richelieu auftritt, daß dieser Zyklus während der 1640er Jahre sicherlich nicht unbekannt blieb, zumindest über die zahlreichen Besucher des Schlosses nach Paris vermittelt wurde und daß in dem Bildzyklus Richelieus der Ursprung der meisten späteren französischen *femmes illustres*-Serien zu erkennen ist. Daraus ergibt sich unmittelbar die Frage, welches Interesse Richelieu an der Darstellung dieser *exempla* im Appartement der Königin hatte und welche Konsequenzen dies für die historische Beurteilung des Bildzyklus im Arsenal und der *Femmes Fortes* Le Moynes haben kann.

Bereits im Zusammenhang mit der *Galerie des Hommes Illustres* im Palais Cardinal wurde darauf hingewiesen, daß Richelieu eine Kulturpolitik betrieb, der gewisse antifeministische Züge eigneten und deren Ziel die Diskreditierung weiblicher politischer Machtausübung war. Auch das persönliche Verhältnis zwischen Richelieu und Anna von Österreich war gespannt, zuweilen offen feindselig[247]. Die Ausstattung des Appartements der Königin auf seinem Schloß war somit für Richelieu nicht unproblematisch, auch wenn Anna von Österreich zu seinen Lebzeiten dort nicht wohnen sollte (wie auch Richelieu selbst sein Schloß nie gesehen hat). Im Kabinett der Königin wird ihrer gefestigten Stellung am Hof nach der Geburt des Thronfolgers in den Elemente-Bildern Deruets – die zugleich ein Spiegelbild des Hofes darstellen – Anerkennung gezollt, zugleich werden ihr aber mit den Bildnissen der heroischen Frauen Tugendexempel nahegelegt, deren wesentliche Botschaft an die Königin es ist, ihren traditionell engen Handlungsspielraum nicht zu überschreiten. Neben den konventionelleren – in der Terminologie Le Moynes – *fortes Juives* sind es vor allem die *fortes Barbares*, die dies zum Ausdruck bringen. Ist dieser Schwerpunkt auf den nichtrömischen Heroinen an sich bereits außergewöhnlich, so sind die einzelnen Beispiele besonders aussagekräftig: Allein Artemisia, ohnehin hellenisiert und in ihren Handlungen auf ihren verstorbenen Gatten bezogen, und Tomyris, auch sie Witwe und Vollstreckerin der Rache für ihren ältesten Sohn, sind eindeutig positiv besetzt. Semiramis hat hingegen nach Vignier ihren Ruhm durch ihre Unkeuschheit verwirkt, und die Karthagerkönigin Dido begeht Selbstmord, nachdem sie ihren über das Meer gekommenen Geliebten verloren hat (vielleicht spielt Richelieu hier auf die Episode mit Buckingham an[248]). Kleopatra und Sophonisbe müssen die Konsequenzen aus ihren Grenzüberschreitungen in die männliche Domäne der Politik ziehen, und in dem äußerst selten dargestellten Feuertod der Frau des Hasdrubal sieht sich die Gattin eines kathargischen Politikers zu einem besonders grausamen Ende gezwungen, obwohl sie selbst unschuldig ist und nur ihr Ehemann in ihren Augen bei der Eroberung Karthagos durch die Römer Verrat begangen hat. Dieser besondere Schwerpunkt des Zyklus auf der nichtrömischen, vor allem karthagischen Geschichte (Dido, Sophonisbe, Hasdrubal) eröffnet unter Umständen noch eine

[246] Vgl. PACHT BASSANI 1992, S. 293-301, Kat.Nr. 184-195.

[247] Zur Biographie der Anna von Österreich vgl.: Ruth Kleinman, Anne of Austria. Queen of France, Columbus: Ohio State UP 1985, hier bes. S. 72-85.

[248] Zu den historischen Hintergründen vgl. ebd., S. 55-71.

weitere, politische Dimension: eine Allusion auf Frankreich als das neue Rom im Kampf mit seinen Feinden im Dreißigjährigen Krieg. Eine Gleichsetzung der Spanier mit den Phöniziern ist auch nach dem historischen Denken der frühen Neuzeit herzuleiten; eine besondere Spitze läge darin, daß Anna von Österreich danach als phönizische Prinzessin am französischen Hof erscheinen würde[249].

Es ist also festzuhalten, daß der Zyklus *Berühmter Frauen* im Kabinett der Königin im Château de Richelieu als eine Wurzel der *femmes fortes*-Ikonographie gelten kann und in seiner ideologischen Ausrichtung einer antifeministischen, gegenüber dem politischen Wirken von Frauen restriktiv eingestellten Haltung entspricht. Weiterhin muß aufgrund der Komplexität und Systematik des Bildprogrammes davon ausgegangen werden, daß der Entwurf dazu von Richelieu selbst oder aus seinem nächsten Umkreis stammen muß. Somit müssen auch die wenig später in Anschluß an Schloß Richelieu entstandenen *femmes illustres*-Folgen, die im Kontext protofeministischer Bestrebungen stehen oder in diesen Zusammenhang gebracht wurden, vor diesem antifeministischen Hintergrund betrachtet werden.

Richelieus Vetter La Meilleraye gelingt es, auch nach dem Tod des Kardinals und unter der Regentschaft der Anna von Österreich seine politische Karriere fortzusetzen[250]. Das Bildprogramm von 1645 im *Cabinet des Femmes Fortes* seiner Gattin kann als eine Visualisierung dieser neuen politischen Situation gelesen werden: Gegenüber Richelieu fallen die unter Umständen inzwischen unpassenden Anspielungen aus der karthagischen Geschichte weg und werden durch die der Funktion des Gebäudes entsprechenden kriegerischen Amazonen ersetzt; wie oben bereits beschrieben, findet eine moderate historische Progression bis zur Figur der Maria Stuart und damit die Erweiterung um die Gruppen der *Romaines* und der *Chrétiennes* mit französischem Schwerpunkt statt. Die Nähe zu Le Moyne wiederum ist dermaßen augenscheinlich, daß ein gemeinsamer Ursprung der beiden Bildprogramme in einem ähnlichen Kontext anzunehmen ist, unter Umständen war bereits Le Moyne als Berater bei La Meilleraye tätig. Beide Konzepte setzen sich von Richelieu ab, ohne allerdings dessen Grundhaltung aufzugeben. Die rigorosen Exempel von Selbstauslöschung in Richelieu (Dido, Sophonisbe, Frau des Hasdrubal, Kleopatra) werden durch stillere Varianten des Märtyrertums allgemein positiv bewerteter Heldinnen stoischer (Paulina) und christlicher (Jeanne d'Arc, Maria Stuart) Provenienz ersetzt.

Diese Verfeinerung der Argumentation kann aber nicht über ihren eigentlichen Zweck hinwegtäuschen. Die Visualisierung von historischen bis an die Gegenwart heranreichenden Reihen von politisch aktiven Frauen und ihre Überführung in eine passive, statische Bildform kann nach gegenwärtiger Quellenlage kaum anders gedeutet werden, als der Versuch von männlichen Höflingen, in ihren Augen den letztlich verfassungsmäßig nicht vorgesehenen Zustand der weiblichen Regierung vor dem Hintergrund der Regentschaften der letzten Jahrzehnte in eine rationale Form zu überführen. Die Anna von Österreich dedizierte *Galerie der Starken Frauen* sollte der Regentin letztlich ihre Schwäche und die eingeschränkten Möglichkeiten ihrer Regentschaft vorführen, wenn auch angesichts der veränderten politischen Situation mit

[249] Das französische Königshaus leitete sich wie Rom von Troja her. Dagegen war die iberische Halbinsel während der Punischen Kriege, denen die Exempel der Sophonisbe und der Frau des Hasdrubal entstammen, zum größten Teil in karthagischen Besitz.

[250] Vgl. KLEINMAN 1985, S. 153f., 206.

mehr *dissimulatio* als bei Richelieu[251]. Wenn dies auch spekulativ bleiben muß, so kann die Tatsache, daß Anna von Österreich nach jetzigem Wissensstand keine Galerie von *femmes illustres* in die Ausstattungsprogramme ihrer Wohnungen aufnehmen ließ, als indirekter Kommentar zur *Galerie des Femmes Fortes* gewertet werden.

Vor diesem Hintergrund ist es auch nicht verwunderlich, daß während der Adelsrebellion der Fronde gegen die Herrschaft der Regentin und Mazarins (1648-52) die der hocharistokratischen Opposition angehörenden Frauen in ihrer Selbststilisierung den in seiner Wertigkeit ambivalenten Amazonentypus zum Vorbild nehmen und sich nicht an den Tugendexempeln der *Galerie des Femmes Fortes* orientieren[252]. Wie oben dargestellt, war die Amazone für die

[251] *Dissimulatio* ist nicht nur ein Begriff der Rhetorik, sondern wird von Castiglione (II, 40) auch als Eigenschaft des Hofmanns diskutiert. Vgl. CASTIGLIONE 1991, S. 139.

[252] Vgl. zu den interpolierenden biographischen und literarischen Repräsentationsformen der Hocharistokratie während der Fronde: Yves Marie Bercé, Les princes de Condé héros de roman: La princesse amazone et le prince déguisé, in: Roger Duchêne, Pierre Ronzeaud (Hrsg.), La Fronde en questions, Aix-en-Provence: Université de Provence 1989, S. 131-141. Auch hier bleibt festzuhalten, daß die Unternehmungen des Prince de Condé augenscheinlich wesentlich größeren Niederschlag in der zeitgenössischen Literatur fanden als die der Princesse (zu politischen Konzepten in den französischen heroischen Romanen um die Mitte des 17. Jahrhundert allgemein vgl. zudem: Marlies Mueller, Les idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670 [Harvard Studies in Romance Languages, Bd. 40], Lexington: French Forum 1984). – Außerdem muß festgehalten werden, daß auch Mazarin keine Anstrengungen unternahm, die weibliche Opposition in die bildliche Repräsentation seiner politischen Ideologie zu integrieren. Das in diesem Zusammenhang herangezogene Beispiel, Mazarin habe 1646/47 durch Romanelli im Deckenbild der *Galerie Mazarine*, *Apollo und die Musen*, die Pariser Preziösen als Musen darstellen lassen, entbehrt jeder Grundlage. Dies wird aber behauptet von: Les salons littéraires au XVIIe siècle, Ausst.kat. Paris: Bibliothèque Nationale 1968, S. VII (Vorwort v. Étienne Dennery), S. 48f., Kat.Nr. 194; MACLEAN 1977, S. 211, Anm. 9, u. bes. Joan DeJean, Amazonen und literarische Frauen. Weibliche Kultur während der Regierungszeit des Sonnenkönigs, in: Jutta Held (Hrsg.), Frauen im Frankreich des 18. Jahrhunderts: Amazonen, Mütter, Revolutionärinnen [Argument-Sonderbd. 158], Hamburg: Argument 1989, S. 19-34, bes. S. 20f., 33f.: „Wir wissen nicht, ob der Künstler selbst entschied, den zeitgenössischen Kontext zur Grundlage seiner Interpretation zu machen, oder ob ihm die Idee von seinem Auftraggeber nahegelegt wurde. Jedenfalls ist es verführerisch, Mazarin die Verantwortung zuzuschreiben, um somit die folgende politische Lesart der Leinwand zu ermöglichen. 1646-47 muß der vertrauteste Ratgeber der Königin sich des wachsenden Widerstandes gegen seinen Einfluß und besonders der Rolle, die prominente Frauen bei der Organisation dieses Widerstandes spielten, bewußt gewesen sein – eine Bewegung, die ein Jahr Jahr nach der Vollendung des Gemäldes im Ausbruch der Revolte der Adeligen kulminierte, die als *Fronde* bekannt ist. Dadurch, daß er bekannte *précieuses* öffentlich in seinem Palast darstellen ließ, könnte Mazarin gehofft haben, die Unterstützung einer einflußreichen, aber feindseligen Gruppe zu gewinnen. Er könnte sogleich den Frauen des Tages eine subtile Warnung haben zukommen lassen. Wenn sie ihre Interventionen auf die intellektuelle Sphäre beschränkten, würden sie mit offizieller Anerkennung und einem Platz in der literarischen Hierarchie belohnt. (ebd., S. 20f.)" Gegen diese Interpretation sprechen alle bekannten Fakten: 1. Es ist ziemlich unwahrscheinlich, daß Mazarin zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes überhaupt mit nennswerter weiblicher Opposition gerechnet haben kann. Der weibliche Anteil an der Revolte entwickelte sich erst während des Verlaufs der Fronde, besonders während ihrer zweiten Phase 1650-53, der Fürstenfronde. 2. Die weiblichen Figuren in Romanellis Gemälde zeigen keinerlei Porträtähnlichkeit, sie sind vielmehr von dem Figurentyp in Raphaels *Parnaß* abhängig. 3. Die einzige bekannte Quelle, die ein Porträt für das Deckenbild bezeugt, ist eine von Lione Pascoli überlieferte Künstleranekdote, nach der Romanelli bezeichnenderweise die schönste Frau des Pariser Hofes dargestellt hat. Vgl. zum Pariser Aufenthalt Romanellis, zu Quellen und zur Ausstattung des Palais Mazarin u.a.: Louis Hautecœur, Le Louvre et et les Tuileries de Louis XIV, Paris/Brüssel: Vanoest 1927, S. 39, u. Madeleine Laurain-Portemer, Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650 d'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 115. Jg., 1973, S. 151-168, bes. S. 160. Die entsprechende Stelle bei Pascoli lautet: „Arrivato alla corte, [Romanelli] fu per mezzo del cardinal Barberini benignamente accolto dal cardinal Mazzarini, e susseguentemente dalla Regina e dal Re, che gli ordinò diversi lavori per real palazzo, ed altri glie ne ordinò pel suo il cardinal Mazzarini. [...] rappresentò molti soggetti delle metamorfosi d'Ovidio nella galleria. [...] Per la grazia speziale, che godeva del Re, e della Regina, aveva egli fatta stretta amicizia co' cavalieri, e colle dame della corte, che andavano a vederlo elle pure dipignere; ed allorchè stavano un giorno in truppa affollate, ritrasse tra le figure che dipigneva il volto di quella, che gli pareva più bella. Vedutosi ciò il giorno susseguente dall'altre, nacque tra loro qualche non piccolo cicaleccio, e bisbiglio, e quindi altamente sgridandonelo, sel ebbero a mangiar vivo colle querele, e co' rimproveri: *Signore mie*, gentilmente egli rispose, *io ho solo una mano da dipignere; e benchè tenga nell'altri molti pennelli, e che di tutti ugualmente di quando in quando, secondo che ad uopo mi viene, mi serva, servir non mi posso, che d'uno per volta, e voi siete molte. Compero i colori, ed i pennelli è vero; ma nulla mi costano, quantunque troppo generosamente da S.M. mi si paghino, le pennellate. Se vorrete dar tempo, deggio tante altre figure dipignere primacchè compisca l'opera, che avrò modo di contentarvi tutte, e niuna di me avrà occasione lamemtarsi:* Ma le dame, che nè punto, nè poco intendevano il linguaggio Italiano; ed egli tuttochè l'intendesse, spiegar non si sapeva ancora nel Franzese, seguitavano tutta via di mala maniera a rampognarlo, finchè giunsero alcuni cavalieri, che fecero

Herrscherinnenrepräsentation nur in seltenen Ausnahmefällen geeignet, wie bei der Verteidigung Englands gegen die spanische Armada durch Elisabeth I., und selbst in diesen Fällen handelte es sich mehr um eine von außen angetragene Identifikation als um eine offizielle Selbstdarstellung der Herrscherin.

In Lothringen, dessen herzoglicher Hof eine ausgeprägte chevalereske Tradition aufwies, ging ein größeres Interesse an der Amazonen-Ikonographie mit einer beständigen Oppostion des Landes gegenüber dem sich formierenden französischen Zentralstaat überein[253]. Je nach Kontext konnte die Amazone eine militante Glaubenskämpferin oder ein destruktives Prinzip wie in Spensers *The Faerie Queene* verkörpern, und es ist auf dieser Grundlage nur folgerichtig, daß Mlle de Montpensier bei ihrem berühmten amazonenhaften Auftreten vor Orléans 1652 sich gleichzeitig bei dem eindeutig positiv besetzten *exemplum* der Jungfrau von Orléans rückversichert[254]. In ihren Identifikationsporträts zeigt sich Mlle de Montpensier sowohl als Abb. 41 Amazone als auch als Minerva, und je nach politischer Situation tendiert sie zur Rolle als Amazone in Opposition zum Königshaus oder in die herrscherliche Rolle der Minerva als Mitglied des Königshauses und Tochter des Gaston d'Orléans, des Bruders Ludwigs XIII.[255]

Die Domestizierung der Amazone mit dem Ende der Fronde und der Etablierung der Regierung Ludwigs XIV. fand ihren sichtbaren Ausdruck im Kontext des Hofballetts. Die mit dem Bruder des Königs verheiratete Tochter der englischen Königin Henrietta Maria, Henrietta Anne d'Orléans (1644-1670), trat 1663 am französischen Hof in der Schlußszene des *Ballet des Arts* als Minerva auf. In ihrer Begleitung befanden sich vier Amazonen und sechs Tugenden[256]. Diese Unterordnung der Amazonen unter die königliche Minerva kann als Synonym für ihre Integrierung in das politische System des Absolutismus gesehen werden. Das gleiche gilt für den Typus der politisch aktiven Frau, der Frondeuse, nach dem Scheitern der hocharistokratischen Opposition gegen den absolutistischen Staat: Der rebellische Impetus des amazonenhaften Auftretens wird entweder ins Private transformiert oder im höfischen Zeremoniell und Festakt sublimiert[257].

Versailles

In Versailles zeigt das *Grand Appartement de la Reine* die systemkonforme Übernahme der Ikonographie der *Berühmten Frauen* und ihren faktischen Widerspruch zur wenig heroischen Existenz der Bewohnerin. In der etwa 1674 begonnenen Raumfolge finden sich *Reines illustres* – korrespondierend zu den Heroen in den Planetensälen des Königs – in den Bildfeldern

da interpreti, e si quietarono; ed egli di tutte fece nel proseguimento dell'opera i ritratti: E mentrecchè così con loro s'andava sovente divertendo, e che tra esse spesse volte nascevano delle calde controversie per chi esser dovesse la prima, camminando inavvertentemente un giorno per lo palco, e non vedendo che giunta era al fine, cadde precipitoso in terra; e fu obbligato a stare molte settimane a letto." – Zit. n. Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, Perugia: Electa Ed. Umbri 1992, S. 159.

253 Vgl. François-Georges Pariset, Héroïsme et création artistique en Lorraine dans la première moitié du XVIIe siècle, in: Noémi Hepp, Georges Livet (Hrsg.), Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII [Actes et colloques, Bd. 16], Paris: Klincksieck 1974, S. 159-169; zur Kunst dieser Epoche in Lothringen: L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot, Ausst.kat. Nancy: Réunion des Musées Nationaux 1992.

254 Vgl. hierzu u.a. SCHLUMBOHM 1978, S. 77f., die allerdings in der Wertigkeit nicht zwischen dem Amazonentypus und dem *exemplum* der Jeanne d'Arc unterscheidet.

255 Vgl. DOWLEY 1955, S. 272-275; SCHLUMBOHM 1978, S. 92f., 95ff.; PFEIFF 1990, S. 94. – Zum spielerischen Typus des Porträts als Amazone s. Abschnitt 1.4.

256 DOWLEY 1955, S. 270.

257 Näheres s. Abschnitt 1.4.

der Deckenwölbung. Zwei Längsformate – *en camaïeu* gemalt und mit Historiendarstellungen versehen – flankieren jeweils ein Ovalbild in der Symmetrieachse der Wand auf drei Seiten der *Antichambre de la Reine*, darunter finden sich folgende Heroinen: die Partherprinzessin Rhodogune, Frau des syrischen Königs Demetrios Nikator, waffnet sich gegen die Rebellen; Cloelia gelingt die Flucht von Porsenna; Hypsikratea begleitet Mithradates in den Krieg; Zenobia greift Aurelian an; Artemisia kämpft gegen die Griechen. Im darauffolgenden *Salon de*
Abb. 42 *la Reine*: Caesisena malend; Penelope webend; Sappho singend und Lyra spielend; Aspasia, die Frau des Perikles, im Gespräch mit Philosophen. In der *Chambre de la Reine*: Kleopatra löst vor Antonius eine Perle auf; Dido überwacht die Erbauung Karthagos; Rhodopis errichtet eine Pyramide; Nitokris, Königin von Babylon, erbaut eine Brücke über den Euphrat[258].

Diese etwas ungewöhnliche Auswahl von Heroinen ist zum Teil dadurch zu erklären, daß die Wohnung der Königin auch in ihrer Ikonographie als spiegelbildliche Entsprechung zum Appartement des Königs geplant ist, d.h. den gleichen Planetengottheiten gewidmet sein sollte. Somit ergaben sich Themenbereiche für die einzelnen Räume, denen die weiblichen *exempla* zugeordnet wurden. Während die Kulturleistungen Merkurs und Apollos in der ikonographischen Austattung der diesen Göttern geweihten Räume weniger problematisch sind, zeigen sich Spannungen in der dem Kriegsgott Mars gewidmeten *antichambre* der Königin. Überhaupt fällt auf, daß die gewählten Exempel einer fernliegenden Geschichte entstammen, zumeist aus dem nichtrömischen antiken Bereich und aus den Randgebieten der hellenisierten Welt, *fortes Barbares* in der Terminologie Le Moynes. Dies geht bei den Kulturleistungen auf, zeigen die Exempel doch den Übergang von der unzivilisierten zur zivilisierten Welt. In dem männlich definierten Bereich des Krieges wird dadurch aber eine Entwicklung aufgezeigt, deren Resultat schließlich das Verschwinden der Frauen aus dieser Sphäre ist. Die Artemisia der *antichambre* ist nicht die bekannte Erbauerin des Mausoleums, sondern eine gleichnamige, frühere Herrscherin, die mit den Persern gegen die Griechen kämpfte. Rhodogune[259], Hypsikrate und Zenobia fungieren als Vertreterinnen von östlichen Randvölkern des Römischen Reiches, die oft mit den Römern in kriegerischen Auseinandersetzungen standen. Cloelia ist als einzige Römerin in dieser Reihe keine aktive Kriegsteilnehmerin, sondern vertritt die Seite der Opfer. Von den heroischen Präfigurationen auf der Seite des Königs waren dagegen acht römisch, fünf griechisch und zwei persisch[260], die Vorbildlicheit der römischen Antike ist damit klar herausgestellt.

[258]Vgl. Alfred Marie, Naissance de Versailles. Le château – Les jardins, Bd. 2 [Versailles, son histoire, Bd. 1, 2], Paris: Vincent, Fréal 1968, S. 303-306, sowie u.a. die Studien von Gérard Sabatier, Le parti figuratif dans les appartements, l'escalier et la galerie de Versailles, in: *XVIIe Siècle*, 40. Jg., 1988, S. 401-426, hier S. 407f., u. ders., Versailles ou la figure du roi, Paris: Albin Michel 1999, S. 137-141. – Nitokris war die Protagonistin eines wenig bekannten, 1650 während der Fronde erschienenen Theaterstückes von Pierre du Ryer. Die babylonische Königin ist hier eine kaum verschleierte Allusion auf Anna von Österreich (vgl. RUBIN 1977, S. 184f.). Somit könnte in der Figur der Nitokris eine Huldigung an die Mutter Ludwigs XIV. und die Niederschlagung der Fronde enthalten sein. Königin Maria Theresia würde dann ihre Schwiegermutter und Tante als exemplarisch gegenübergestellt sein.

[259]Rhodogune war Hauptfigur zweier Theaterstücke der 1640er Jahre: Corneilles *Rodogune* von 1644 und Gabriel Gilberts gleichnamiges Stück von 1646. Jedes der Stücke war einem der zwei wichtigsten politischen Kontrahenten während der Regentschaft Annas von Österreich gewidmet, dem Prinzen Condé und Gaston d'Orléans. Gilberts Werk war ein deutlicher Hinweis auf die *gender*-Grenzen weiblichen Regentschaft und ein Plädoyer für eine Regierung durch Gaston d'Orléans. Vgl. RUBIN 1977, S. 178-181. – Rhodogune würde bei Gilbert, wenn es nicht den ausgleichenden Widerpart anderer Figuren gäbe, das Prinzip des Krieges und der heroischen Handlung verkörpern. Als Allegorie des Krieges, nicht als heroische Verkörperung weiblicher Herrschaft, besaß Rhodogune auch noch unter Ludwig XIV. einige Aktualität.

[260]Vgl. SABATIER 1988, S. 407.

Durch die Parallelisierung von König und Königin in den Staatsappartements von Versailles – und dies auf allen Gebieten eines idealen Herrschers – wird erstens die Königin im Bereich der militärischen Repräsentation zu einem bloßen Spiegelbild des Königs, zweitens eine Verlängerung des militärischen Ruhms der frühen Regierungsjahre Ludwigs XIV. auch in den weiblichen Repräsentationsbereich hinein betrieben und – drittens – der Königin durch die Auswahl der Exempel deutlich gemacht, daß die Zeit eigenständiger machtpolitischer Handlung durch Frauen vorbei ist[261].

Eine exemplarische Deutung der Beziehung zwischen den Geschlechtern am Versailler Hof zeigt schließlich der *Salon de Vénus* (1683/84): Die vier lateralen Gemälde am Ansatz der Voute haben zum Sujet *Alexander heiratet eine Prinzessin*, *Augustus sitzt Zirkusspielen vor*, *Nebukadnezar und Semiramis lassen die Gärten von Babylon errichten* und *Kyros bewaffnet sich, um einer Prinzessin beizustehen*. Neben diesem Themenkreis aus Ehe, Frauendienst und anderen höfischen Tätigkeiten antiker Herrscher stellen die untergeordneten Grisaillen mit acht *Raptus*-Szenen aus der antiken Mythologie das noch nicht zivilisierte Geschlechterverhältnis vorgeschichtlicher Zeit vor: Europa und der Stier; Amphitrite, von einem Delphin getragen; die von Pan verfolgte Syrinx; Apollo und Daphne; der Raub der Koronis durch Neptun, der Kybele durch Saturn, der Proserpina durch Pluto und der Oreithyia durch Boreas. Jean-François Félibien kommentiert:

> Les huit sujets de fable tous peints en manière de camaïeux d'azur rehaussez d'or expriment les peines que l'amour cause. Les quatre tableaux d'histoire colorez comme au naturel sont les images de ce qu'une grande passion produit de glorieux quand elle agit dans le cœur d'un véritable héros; et ces exemples mémorables d'engagement sincère, de réjouissance publique, de magnificence royale, et de valeur à défendre les droits d'une Reine tendrement aimée, ont esté choisis comme plus conformes à ce qui s'est passé dans le mariage du Roy, si célèbre par la pompe de sa solennité, par les courses des têtes et de bagues faites à Paris dans le Carousel de l'année 1662, par les travaux somptueux dont les Maisons royales commencérent alors d'être embellies et enfin par la conquête que le Roy fit en très peu de tems pour la Reine son épouse, de tout ce que l'Espagne refusoit alors d'accorder à ses justes prétentions.[262]

Im *Salon de Vénus* ist die Ikonographie der Geschlechterbeziehungen letztlich wieder eine Panegyrik des Herrschers im Spiegel einer passiven weiblichen Seite: Die Huldigung Ludwigs XIV. an seine spanische Königin gerät zu einer Leistungsschau seiner Herrschaft, ausgelöst durch „*grande passion*“ und exemplifiziert anhand der Taten und Projekte des Königs während seiner Ehezeit. Die nicht weiter als mit „*les peines que l'amour cause*“ erläuterten *Raptus*-Szenen werden der Realität des Hofes von Versailles vermutlich gerechter. Félibien schweigt sich allerdings über eine konkrete Deutung dieser Szenen aus.

In den späteren Regierungsjahren Ludwigs XIV. und der folgenden Régence war das Auseinandertriften zwischen heroischer Bildsprache und politischer Wirklichkeit in Frankreich kaum noch zu übersehen und es wurde entsprechend darauf reagiert. Resultate dieser Entwicklung waren die Propagierung von Anti-Helden wie Don Quijote, die Modifikation der heroischen Themen wie in der *Galerie d'Énée* im Palais-Royal, das Eingreifen des Ornaments in die heroische Bildfolge wie in der *Galerie Dorée* des Hôtel de Toulouse oder das generelle Untergraben

[261] SCHLUMBOHM 1978, S. 81, erkennt dagegen in der Ikonographie der *Antichambre de la Reine* eine Fortsetzung des Amazonentypus der Fronde. Durch den Kontext der militärischen weiblichen Exempel in Versailles ist eine solche Deutung allerdings auszuschließen.

[262] Zit. n. SABATIER 1988, S. 404f.

der exemplarischen Qualität durch das Herausstreichen der nicht-heroischen, galanten Seite eines Helden[263]. Diese grundsätzliche Entwertung des historischen *exemplum* betraf Heroen und Heroinen gleichermaßen, doch sind die Auswirkungen *gender*-differenziert: Die Heroinen verloren nicht so sehr an Glaubwürdigkeit wie die Heroen, soweit ihr Heldentum ohnehin ins Private verlagert war (z.B. Antoine Coypels Dido für die *Galerie d'Énée* von 1715/17, Musée Fabre, Montpellier). Trotzdem setzte dieser Wandel der heroischen Galerie einen Schluß- und Wendepunkt, gleich welchen Geschlechts ihre Akteure auch waren[264].

1.4 Fortitudo *versus* Pulchritudo?

Ein selbst kurzer Überblick über die Thematik der *Berühmten Frauen* genügt, um festzustellen, daß es in der klassischen Überlieferung nahezu keine häßlichen Heldinnen gibt. Die biblischen Heroinen Mantegnas sind wie Esther im *Quartiere di Eleonora* des Palazzo Vecchio meist durch ihre körperliche Schönheit ausgezeichnet[265]. Besonders Esther und Gualdrada entsprachen im ikonographischen Programm der Wohnung der Eleonora di Toledo der idealen Vorstellung von einer fürstlichen Braut für Cosimo I. de' Medici als „*bella, nobile, riccha et giovane*". Ariost spricht von „*belle e sagge donne*", die Heldinnen von Castigliones *Il Cortegiano* sind an einen neoplatonischen Schönheitskanon gebunden[266]. In der kompositen Selbstrepräsentation Elisabeths I. von England hatte die Schönheit der Königin einen selbstverständlichen Anteil an ihrer idealen Existenz als Zentrum eines „Liebeshofes", an dem die Höflinge als Ritter in „*submissive love*" teilnahmen: eine Konzeption, die eine wichtige Rolle bei der elisabethanischen Herrschaftssicherung spielte[267]. Carons Tapisserie-Entwurf zur *Histoire de la Royne Arthémise* zeigt Katharina de' Medici als Artemisia entsprechend der Schönheitsideale ihrer Zeit[268]. Die Eulogie *Mausolée* auf die verstorbene Infantin Clara Eugenia von 1634 setzt Schönheit an den Beginn einer Reihe von Tugenden, die je mit einem Exempel aus der klassischen Antike und dem Alten Testament vorgestellt werden, in diesem Fall durch Helena und Rahel[269]. Und Vignier weißt in seinen Bildkommentaren zu den *femmes illustres* im Château

[263] Vgl. Katie Scott, D'un siècle à l'autre. History, Mythology, and Decoration in Early Eighteenth-Century Paris, in: Colin B. Baily (Hrsg.), The Loves of the Gods. Mythological Painting from Watteau to David, Ausst.kat. Paris/ Philadephia/Fort Worth, New York: Rizzoli 1992, S. 32-59, u. dies., The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris, New Haven/London: Yale UP 1995, bes. S. 177-211.

[264] Dies gilt nicht in gleichen Maßen in allen europäischen Regionen. In Venedig z.B. erfreute sich das heroische Thema offensichtlich bis weit in das 18. Jahrhundert hinein ungebrochener Beliebtheit. Auch das Thema der *donne illustri* behält hier eine gewisse Aktualität in den malerischen Ausstattungsprogrammen der Stadt- und Landhäuser, ist aber weitgehend auf die „*camere poi doue si riposano le Matrone, & le Donne maritate*" beschränkt, während die öffentlichen Repräsentationsräume männlichen heroischen Themen vorbehalten sein sollen. Zur Aktualität des antiken Stoffes scheint die venezianische Oper in nicht geringen Maßen beigetragen zu haben. Vgl. die neue Studie von Andrea Gottdang, Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760 [Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 79], München/Berlin: Deutscher Kunstverl. 1999, bes. S. 31 (Zitat), 51-55, 172-176. – Bei Wilhelmine von Bayreuth (1709-1758) dagegen ist die Heroinenthematik Teil einer individuellen Stilisierung als Opfer und Exilierte, seltener wird diese Thematik zur Kennzeichnung ihrer königlichen Abkunft und Herrschaftsfähigkeit gebraucht. Auch hier ist die mediale Aufbereitung der Themen in Literatur und Oper ausschlaggebend für ihre zeitweise Aktualität. Allerdings werden auf diese Weise historische Themen zunehmend als fiktional begriffen. Vgl. zur Heroinenthematik bei Wilhelmine u.a. Gerhard Hojer, Peter O. Krückmann, Anton Raphael Mengs: Königin Semiramis erhält die Nachricht vom Aufstand in Babylon [Patrimonia, Bd. 49], Berlin: Kulturstiftung der Länder 1995; s. auch Abschnitt 4.6.2.

[265] Jdt., 8, 7; Est., 2, 9-17 u. 5, 1b. Vgl. zum Motiv der Schönheit Esthers und seiner Funktion – exemplifiziert am niederländischen Kulturraum – auch FRANKE 1998, bes. S. 39.

[266] Vgl. IV, 51-70 (CASTIGLIONE 1991, S. 339-358).

[267] Vgl. BERRY 1989, passim, u. ORGEL 1991, bes. S. 119 (Zitat).

[268] FFOLLIOTT 1986, S. 326.

[269] BERGER 1979, S. 23f.

de Richelieu auf die verschiedenen Auswirkungen weiblicher Schönheit explizit bei Judith, Esther, Bathseba, Kleopatra und Sophonisbe hin[270].

Die Allgegenwart des Schönheitskanons wurde durch die neoplatonische Grundhaltung der frühen *préciosité* und Salonkultur im Frankreich der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch verstärkt. Die im Umkreis des Hôtel de Rambouillet und unter dem bestimmenden Einfluß von Honoré d'Urfés *L'Astrée* (1607-1627) entstandene literarische und gesellschaftliche Bewegung propagierte das Sozialisierungsideal der *honnêteté* in der Unterordnung unter ein generelles Prinzip, „personifiziert" in der idealen weiblichen Schönheit als Ab- und Sinnbild einer höheren Weltordnung[271]. Dieses Modell der Verhaltensregulierung war primär an dem traditionell als „aktiv" konzipierten männlichen Geschlecht orientiert, und es ist sicherlich gerechtfertigt, die damit verbundene Aufwertung der Frau weiterhin vorrangig als ein Produkt einer männlichen Fremdrepräsentation zu begreifen. Der Bruch mit dem galanten Code in literarischen Selbstporträts von Frauen in den 1650er Jahren nach dem Ende der Fronde ist dann als Ausdruck einer Überwindung dieser Fremdrepräsentation und einer Markierung einer eigenen Position zu verstehen. Doch waren die Bedingungen der Selbstrepräsentation schwierig: Im Fall der Mlle de Montpensier war dies nur aus der Rückzugsposition aus der Stellung des de facto entmachteten Hochadels zu erreichen, bei sozial niedriger gestellten Frauen vergrößerte sich mit dem Verlust an eigenständigem Handlungsspielraum die kaum aufzuhebende Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher Realität und literarischer Fiktion[272]. Damit einher ging die Kritik am männlich determinierten Schönheitskanon der Neoplatonik, vor allem an seinen stereotypen metaphorischen Formulierungen in petrarkistischer Tradition, wie die ironische „wörtliche Übersetzung" der Metapher ins Bild durch Charles Sorel im Porträt der *Belle Charité* auf dem Titelblatt des *Berger extravagant* von 1627 deutlich macht[273]. Abb. 43

Dieser Kritik am Schönheitskanon soll – um bei der Gattung des Frauenkatalogs zu bleiben – an einem Frühwerk der Madeleine de Scudéry, der erstmals 1642-44 erschienenen Kompilation *Les Femmes Illustres ou les Harangues héroïques*[274], nachgegangen werden. Die von einem *argument* eingeleiteten und einem *effet* beschlossenen Reden – eine deutliche Reminiszenz an Ovids *Heroides* – konzentrieren sich im ersten Teil auf Heroinen der antiken Geschichte, während später Gestalten des antiken und auch jüngeren italienischen Epos vorherrschen. Bereits im Vorwort stellt Scudéry fest: „[...] *si l'on remarque par hazard, qu'entre mes Heroïnes,* [...] *toutes les Belles ne sont pas heureuses*". Der *argument* der Ansprache der Helena lautet explizit: „*Que la Beauté n'est pas un bien.*"[275] Trotz dieser eindeutigen Stellungnahme ist

[270] Vgl. Dok. B.4 im Anhang.

[271] Vgl. an jüngeren Darstellungen als Überblick mit weiterführender Literatur u.a.: Jean-Michel Pelous, Amour précieux – Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines [Bibliothèque Française et Romane, Serie C, Bd. 77], Paris: Klincksieck 1980, S. 309-358; BAADER 1986, S. 44-60; VEEVERS 1989, S. 14-21.

[272] Vgl. hierzu: BAADER 1986, S. 81-92, 132-182 (mit einer Reihe anderer Sichtweisen zu PELOUS 1980). Zur Gattung des literarischen Porträts des 17. Jahrhunderts in Frankreich gibt die ältere Literatur einen guten Überblick: Arthur Franz, Das literarische Porträt in Frankreich im Zeitalter Richelieus und Mazarins, Diss. Leipzig 1905, u. Paul Ganter, Das literarische Porträt in Frankreich im 17. Jahrhundert [Romanische Studien, H. 50], Berlin: Ebering 1939 (zgl. Diss. Heidelberg). Eine umfassende Darstellung jüngeren Datums bei: Jacqueline Plantié, La Mode du portrait littéraire en France (1641-1681) [Lumière classique, Bd. 2], Paris: Champion 1994.

[273] Vgl. BAADER 1986, S. 84, u. BORIN 1994, S. 235.

[274] Dem Verfasser stand folgende Ausgabe des Textes zur Verfügung: 2 Bde., Paris: Traboüillet 1665. Diese Ausgabe enthält nicht die „*veritables portraits de ces Heroines tirez des Medailles antiques*", die von Chauveau gestochenen Medaillonbildnisse der Heldinnen.

[275] Ebd., Bd. 2, S. 165-178. Vgl. auch die Rede Sapphos von 1642 in Bd. 1, S. 305, u. PLANTIÉ 1994, S. 88f.

eine einseitige Charakterisierung des Textes und insbesondere der graphischen Porträtmedaillons als „gegen den frauenfeindlichen Schönheitskult des Petrarkismus bzw. neuplatonischen Idealismus“ gerichtet[276] nicht gerechtfertigt. Abgesehen davon, daß eine derartiges Pauschalurteil auch sämtliche an der Formulierung und Aufrechterhaltung des neoplatonischen Kanons beteiligten Frauen eines generell „frauenfeindlichen“ Tuns bezichtigt, zeigt die Struktur von Scudérys *Femmes Illustres* vielmehr ein grundsätzliches Schwanken zwischen Kritik am gesellschaftlichen Stellenwert des Schönheitskanons und einer Bestätigung desselben durch seine Akzeptanz bei der Konstruktion der heroischen Frau: Nur weil alle Schönen nicht glücklich sind, ist die Frage nach Glück oder Unglück der Häßlichen noch lange nicht gestellt. Besonders die amazonenhafte Heroine des italienischen Renaissance-Epos, zentral im zweiten Teil von Scudérys *Femmes Illustres*, folgt der alten Doppelkodierung der Amazone als martialisch und schön zugleich. Bereits in Boiardos *Orlando Innamorato* war dieser „Widerspruch“ vor allem auf einen männlichen Betrachter ausgerichtet, was in jenem Moment deutlich wird, in dem die Kämpferin Bradamante ihren Helm abzieht und ihr wahres Geschlecht und ihre Schönheit offenbart:

> ne lo apparir dello angelico aspetto
> Rugier rimase vinto e sbigotito,
> e sentissi tremare il core in petto,
> parendo a lui di foco esser ferito.
> Non sa pur che si fare il giovanetto:
> non era apena di parlare ardito.
> Con l'elmo in testa non l'avea temuta,
> smarito è mo che in faccia l'ha veduta[277]

Zwei Momente werden sichtbar: die Auslösung eines erotischen Reizes bei dem Jüngling und dessen Unterbindung durch die ideale, engelsgleiche Erscheinung Bradamantes – in diesem Sinne eine neoplatonische Lösung[278]. Auch die Bildunterschrift zu Bradamantes Porträtmedaillon in Scudérys *Femmes Illustres* behauptet diese quasi-magische Wirkung in
Abb. 44 der nicht aufzulösenden Koppelung von Schönheit und kämpferischen Eigenschaften:

> Elle est vaillante, elle est belle,
> Et blessant en mille lieux,
> Ou de la main, ou des yeux,
> Tout est redoutable en Elle.

Madeleine de Scudéry hat in einem etwas früher als die *Femmes Illustres* erschienenen Roman, *Ibrahim, ou l'Illustre Bassa* (1641), die Selbstrepräsentation der Prinzessin Axiamire und ihrer *fille d'honneur* Felixiane als Amazonen beschrieben. Beide lassen sich *en habit d'Amazones* malen, und Kopien dieser Bildnisse in Medaillonform gelangen an andere Höfe, wo sich die Prinzen von Geblüt gemäß dem Topos von der martialischen Schönheit der Dargestellten in einen verliebten Zustand versetzen lassen[279]. Soweit folgt die Darstellung

[276] Diese Interpretation bei BAUMGÄRTEL 1997, S. 150. – Zu Madeleine de Scudéry vgl. u.a.: BAADER 1986, S. 73-131, 183-201, 211-225 u. die entsprechenden Abschnitte im Nachwort; eine umfassende Untersuchung ihrer Lyrik mit einer übergreifenden Erörterung relevanter Aspekte bietet jüngst: Renate Kroll, Femme poète. Madeleine de Scudéry und die 'poésie précieuse' [Mimesis, Bd. 23], Tübingen: Niemeyer 1996.

[277] Zit. n.: Antonio Franceschetti, L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali [Biblioteca di „Lettere Italiane“, Bd. 17], Florenz: Olschki 1975, S. 93.

[278] Zur Funktion der Schönheit bei Boiardo: ebd., S. 78-94. Vgl. zur Figur der Bradamante auch: FINUCCI 1992, S. 226-253, bes. S. 241.

[279] Vgl. SCHLUMBOHM 1978, S. 81ff.

des Romans in der Funktionalisierung des Porträts höfischen Konventionen. Die verweigerte Einlösung eines solchen „Liebeswerbens“ in einer konventionellen Ehe durch Axiamire ist dann erst der Konventionsbruch, mit dem Scudéry eine protofeministische Position besetzen kann. Doch auch hier gilt wie bei Scudérys genereller Kritik an der gesellschaftlichen Relevanz eines idealen Schönheitskanons, daß sie aufgrund ihrer Strategie, den konventionellen Kanon zur Voraussetzung der Verweigerung zu machen, diesen letztlich wieder bestätigt.

Das Vorbild der Axiamire wie überhaupt die Aktualität des literarischen Amazonentypus und des Identifikationsporträts in der Zeit um 1650 forderten geradezu zur Nachahmung auf, besonders da der fiktionale Gebrauch des Bildnisses mit der Lebenswirklichkeit kurzzeitig in Übereinstimmung gebracht werden konnte. Insbesondere konnte die Orientierung eines Bildnisses der Mlle de Montpensier, heute in Versailles, und eines Porträts der Christina von Schweden an den Porträtkupfern von Scudérys *Femmes Illustres*, konkret an Enone bzw. Bradamante, nachgewiesen werden[280]. Solche Bildnisse als „wegweisend für eine Neuformulierung des weiblichen (Adels-) Porträts [...] im formalen Rückgriff auf antike Porträtmedaillons“ und einer darin behaupteten „Traditionslinie weiblicher Macht“[281] zu bezeichnen, ist allerdings problematisch. Zum einen halten sich die Dargestellten selbst bei der Behauptung von weitergehenden weiblichen Machtansprüchen an die ambitioniertere Minerva-Ikonographie. Auch sind Bildnisse als Minerva mit einem umfassenderen Apparat ausgestattet und künstlerisch meist anspruchsvoller[282]. Zum anderen ist die Form des Ovalporträts zu beliebig, als daß darin eine spezifisch weibliche Tradition einer Ikonographie der Macht aufgehoben sein könnte.

Abb. 45

Abb. 41

Eine Beziehung zwischen Identifikationsporträts als Amazone und höfischen Festen wie dem berühmten *Ballet des Arts* von 1663 liegt dagegen nahe[283], auch wenn die Bezeichnung

[280] Diese Identifizierung bei BAUMGÄRTEL 1997, S. 151 u. Abb. 4-7. – Die Benennung der Dargestellten des letztgenannten Gemäldes als Königin Christina von Schweden ist nicht ganz unproblematisch. Die Gesichtszüge sind relativ idealisiert, allein die Form der Nase und – bereits weniger eindeutig – des Mundes weisen auf Christina hin (vgl. zu dieser Problematik: Carl Nordenfalk, Realism and Idealism in the Roman Portraits of Queen Christina of Sweden, in: Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday, London/New York: Phaidon 1967, S. 122-129, u. Görel Cavalli-Björkman, Christina Portraits, in: Marie-Louise Rodén (Hrsg.), Politics and Culture in the Age of Christina [Suecoromana, Bd. 4], Stockholm 1997, S. 93-105). Es scheint sich bei diesem Bild um eine Kopie zu handeln, die nicht aus dem direkten Umkreis der Königin entstammen und auch in der Anverwandlung des Amazonentypus nicht auf diese zurückgehen muß. Gemäß ihrem Stand bevorzugte Christina von Schweden die Identifikation mit Minerva (vgl. u.a. PFEIFF 1990, S. 94-99); unter der großen Zahl an Beispielen ist das entsprechende Porträt von Justus van Egmont von 1654 (ebd., Abb. 92; zuletzt: Christina. Königin von Schweden, Ausst.kat. Osnabrück, Bramsche: Rasch 1997, S. 44, Kat.Nr. 20 [Christina Haak]) dem Warschauer Exemplar in „Ähnlichkeit“ und martialischen Habitus relativ nahe. Für den Gebrauch von *exempla* in der lateinischen Panegyrik auf Christina von Schweden liegt eine umfassende Analyse vor: Iiro Kajanto, Christina Heroina. Mythological and Historical Exemplifications in the Latin Panegyrics on Christina Queen of Sweden [Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ, Serie B, Bd. 269], Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1993. Die Anzahl der exemplarischen Referenzen von Christina auf historische Person als solche ist bereits beachtlich: Christina wird in dem bearbeiteten Material mit etwa 400 Frauen und Männern in ungefähr gleichen Anteilen verglichen. Dabei ergeben sich einige interessante Aspekte. Christina wird wesentlich öfter als männergleich beschrieben, als den Exempeln des eigenen Geschlechts gleichgestellt. Dagegen wird sie um so häufiger als den weiblichen Exempeln überlegen benannt bei deutlich geringerer Anzahl der männlichen Beispiele, wo dies zutreffen soll. Unter den männlichen *exempla* ist der Anteil von Herrschern bedeutend größer als bei den weiblichen. Dies entspricht der Überlieferung, daß sich die Königin selbst besonders gern mit Alexander dem Großen verglich, wohingegen sie Heroinen wie Tomyris als legendär und barbarisch ablehnte (ebd., S. 56-125, Tomyris: S. 99). Die Tomyris des Rubens aus dem Besitz der Infantin Isabella Clara Eugenia erwarb Christina mit einer größeren Sammlung von Rubens-Gemälden (BERGER 1979, S. 14f., 28-32). Die Königin selbst hatte somit kein besonderes Interesse an dem Sujet, lehnte es sogar ab. – Zum Gebrauch von weiblichen *exempla* – Amazonenkönigin, Dido, Semiramis – in *gegen* Christina gerichteten libertinen Pamphleten vgl.: Susanna Åkerman, Queen Christina of Sweden and her Circle. The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine [Brill's Studies in Intellectual History, Bd. 21], Leiden u.a.: Brill 1991, S. 313ff.

[281] BAUMGÄRTEL 1997, S. 151.

[282] Vgl. die Beispiele bei DOWLEY 1955 u. PFEIFF 1990.

[283] Vgl. S. 85.

Abb. 46 des Amazonen-Bildnisses der Olympia Mancini (ca. 1664) aus der Gripsholm-Serie als „*in Carnival Dress*“ das Realitätsverständnis dieses Bildes zu weit in Richtung einer puren Maskerade rückt[284]. Vielmehr macht der Schwebezustand zwischen Verkleidung und Identifikation das eigentliche Potential dieses und anderer Porträts dieser Art aus. In diesem Sinne wird der Umgang mit der Rolle spielerisch aufgefaßt, ähnelt erst darin den literarischen Porträts aus dem Umkreis der Mlle de Montpensier von 1659 oder bei Mlle de Scudéry[285]. Doch sind die bildkünstlerischen Lösungen noch offener als ihre literarischen Äquivalente: Behauptung und spätere Verweigerung einer gesellschaftlichen Konvention wie im zeitlichen Verlauf der literarischen Form sind im bildnerischen Medium zumindest als exakte Parallele nicht vorstellbar. Das spannungsvolle Verhältnis zwischen der grazilen Schönheit der Olympia Mancini und ihrem martialischem Habitus kann als Behauptung einer weiblichen Machtposition verstanden werden. Es kann zugleich aber auch neoplatonisch aufgelöst werden wie bei Boiardos Ruggiero im Angesicht der Bradamante oder als durch das kämpferische Äußere gesteigerte erotische Idealisierung aufgefaßt werden[286] – die letzten beiden Möglichkeiten nicht nur unbedingt bei einem männlichen Betrachter.

Diese Bildnisse von Damen am Hof Ludwigs XIV. als Amazone sind symptomatisch für die gesellschaftliche Stellung von Frauen in der französischen höfischen Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Unter geschickter, „spielerischer“ Nutzung der bereits aufgezeigten, im Amazonentypus wie in einer Reihe weiterer mythologischer Verkleidungen enthaltenen Ambiguität oder Ambivalenz des ideologischen Gehalts gelingt es, eine adäquate Position zu besetzen. Diese changiert zwischen der Formulierung eines neuen weiblichen Selbstverständnisses, entwickelt aus den protofeministischen Bestrebungen aus der Zeit der Fronde, und den unter den geänderten Bedingungen eines gefestigten Absolutismus entstandenen neuen Anforderungen und Möglichkeiten der höfischen Gesellschaft. Damit ist auch, wie weiter unten noch ausführlich belegt wird, eine gesellschaftliche Öffnung verbunden; Frauen von niedrigerer Herkunft konnten in einer hocharistokratischen Verweigerungshaltung ohnehin nicht verharren, während die Königinnen in ihren Verkleidungen bei Porträts nach 1660

[284] Pontus Grate, French Paintings, Bd. 1: Seventeenth Century, Stockholm: Swedish National Art Museums 1988, S. 95, Kat.Nr. 62. – In FEMMES FORTES 1995, S. 113, Kat.Nr. 7 (Silvia Neysters), als Mignard-Schule, was kaum zutreffen kann. Das Bild könnte dagegen eine Kopie nach einem Werk von Louis Elle Ferdinand II (1612-1689) sein. Vgl. das signierte und 1655 datierte Bildnis einer Unbekannten als sogenannte Minerva von der Hand dieses Malers im Musée Grobet-Labadié in Marseille (Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715, Ausst.kat. Nantes/Toulouse, Paris: Somogy 1997, S. 205, Kat.Nr. 11 [Emmanuel Coquery]). Entgegen der herkömmlichen Identifizierung zeigt das Gemälde in Marseille die Dargestellte vermutlich als Amazone. Die Parallelen zu dem Gripsholmer Bild in Ikonographie, Habitus und Stil sind weitreichend.

[285] Dieser Bezug auch bei BAUMGÄRTEL 1997, S. 150f. Der Verfasser sieht dagegen das methodische Problem der Autorschaft nicht in dem Maße gegeben, wie Baumgärtel es darstellt. Die Konventionalität – nicht in negativen Sinn – der ikonographischen Muster der meisten dieser Bildnisse läßt weniger den Maler als die Auftraggeberin oder den Auftraggeber als Autorin/Autor erscheinen. Aus diesem Grund ist die Frage nach der Künstlerin als Autorin zweitrangig; in diesem Sinne müßte man umgekehrt fragen, ob bei literarischen Porträts eine Frau an der Druckerpresse gestanden hat. Um bei dem Vergleich zwischen Text- und Bildmedium zu bleiben, ist eben darauf hinzuweisen, daß die bildkünstlerische Selbstrepräsentation nicht der Signatur bedarf, um als solche zu gelten. Daß die Identifizierung der Dargestellten heute nicht immer zu leisten ist, ist ein anderes Problem. – Als eine weitere, ältere Untersuchung zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel des Identifikationsporträts als Diana vgl.: Françoise Bardon, Le portrait en Diane et la préciosité, in: *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, Jg. 7, 1970, S. 181-218.

[286] So stellt ORGEL 1991, S. 133, zum Amazonentypus im Kontext der *Masque of Queens* z.B. fest: „It is clear that Jonson's fable of heroic queens is less straightforward than it appears, and if we look further beneath its rhetoric it will reveal a good deal about the complexities of Jacobean Ideology. On one level, it expresses erotic idealization through martial metaphors – an expansion of the sort of praise Othello gives Desdemona when he calls her his warrior. There is a perennial male fantasy behind this; its modern counterpart, at its crudest, idealizes women dressed in leather and spike heels.“

zu religiösen Gestalten tendierten[287] oder bei den überkommenen abstrakt-allegorischen Bildmustern blieben. Der entscheidende Unterschied zu älteren Anverwandlungen historischer *exempla* wie der Amazonen und der wesentliche Grund für ihr Funktionieren ist, daß über ihre Eigenheit zwischen Rolle und Identität nicht entschieden werden kann: Ein Karnevalskostüm ist für einen Pamphletisten weniger angreifbar als eine offizielle Enkomiastik, und ein Verstoß gegen die gesellschaftliche Rangordnung schwerer zu verurteilen, wenn man sich nicht über die konkrete Funktion der Rolle im klaren sein kann.

Die Funktion des Porträts in der Literatur des späteren 17. Jahrhunderts gibt weitere Hinweise auf seine reale Nutzung und seinen gesellschaftlichen Stellenwert: Nicht nur Madeleine de Scudéry, sondern auch Marie Madeleine de La Fayettes *Princesse de Clèves* (1670-78) ist ein aussagekräftiges Beispiel hierfür. Trotz seiner Situierung im 16. Jahrhundert kann der Roman vor dem Hintergrund des Hofes von Ludwig XIV. gelesen werden. Die Bedeutung des Porträts für die Protagonisten des Romans wie auch sein allgemeiner sozialer Gebrauch und Sammlungskontext kommen an einer Stelle mustergültig zum Ausdruck:

> Die Dauphine ließ von allen schönen Frauen am Hofe Miniaturporträts malen, die sie ihrer Mutter, der Königin, schicken wollte. Als man das Bild Frau von Clèves' beendete, verbrachte sie den Nachmittag bei ihr. Herr von Nemours versäumte nicht, sich auch bei ihr einzufinden; er ließ sich keine Gelegenheit entgehen, Frau von Clèves zu sehen, ohne daß es jedoch schien, als suche er sie. An jenem Tag war sie so schön, daß er sich in sie verliebt hätte, wäre er es noch nicht gewesen. Doch wagte er nicht, sie beim Malen dauernd zu betrachten, da er fürchtete, die Freude über ihren Anblick zu offen zu zeigen.
>
> Die Dauphine bat Herrn von Clèves um ein kleines Gemälde, das er von seiner Frau besaß, um es mit dem eben vollendeten zu vergleichen; jeder sagte, was er von dem einen oder dem anderen halte; und Frau von Clèves befahl dem Maler, auf dem alten Bild etwas an der Frisur zu ändern. Um ihren Wunsch zu erfüllen, löste der Maler das Gemälde aus seinem Medaillon und legte es, nach dem er es verbessert hatte, wieder auf den Tisch.
>
> Seit langem wünschte sich Herr von Nemours ein Bild Frau von Clèves'. Als er nun das Porträt, das Herrn von Clèves gehörte, auf dem Tisch liegen sah, konnte er der Versuchung nicht widerstehen, es einem Gatten zu entwenden, den er zärtlich geliebt glaubte; er sagte sich, daß man ihn unter den vielen Gästen nicht eher als einen anderen verdächtigen werde.[288]

Die geschilderte Szene zeigt eine ähnliche Ausgangs- und Wirkungslage wie bei Scudérys Axiamire und deren Ehrendame, doch ist die Darstellung näher an der realen gesellschaftlichen Situation. Funktion und Sammlungskontext des Porträts sind komplex: Die Produktion der weiblichen Bildnisgalerie ist weiblich bestimmt. Dies gilt auch für den primären Adressaten. Die Bildnisse sind Anlaß zur Unterhaltung. Dargestellt sind „alle schönen Frauen am Hof“. Die zunächst nicht involvierten Männer werden auf verschiedene Weisen eingeführt: Offensichtlich führte die Gleichzeitigkeit von Modell und Porträt bzw. der Akt des Porträtierens zu einer verstärkten Emotionalisierung bei einem der Protagonisten. Andererseits scheint der Be-

[287] Vgl. Louis Elle Ferdinand II, Porträt der Maria Theresia von Österreich als Hl. Helena, ca. 1665, Privatsammlung, Frankreich (Abb. in VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997, S. 93), oder die Darstellungen der englischen Königin Katharina von Braganza als Heilige (vgl. zuletzt: Stephanie Goda Tasch, Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Athonis van Dyck bis Joshua Reynolds, Diss. Bochum 1996, S. 76-79).

[288] Zit. n. folgender Übersetzung: Madame de Lafayette, Die Prinzessin von Clèves. Aus dem Französischen von Julia Kirchner, Frankfurt a.M./Leipzig: Insel TB 1996, S. 101f. – Vgl. dazu: Frank-Rutger Hausmann, „Pictura in poesi“ – gemalte Porträts in der französischen und italienischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Wilhelm Graeber, Dieter Steland, Wilfried Floeck (Hrsg.), Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft. Festschrift für Jürgen Stackelberg, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1996, S. 97-115, bes. S. 99ff.

sitz eines Miniaturporträts einer Frau stellvertretend für diese zu stehen, indem der heimliche Verehrer ein Bildnis aus dem Besitz des Ehemanns an sich bringt.

Wie bei dem Bildnis der Olympia Mancini als Amazone sind in dieser literarischen Überlieferung zur Funktion des Porträts die möglichen Rezeptionsweisen vielfältig und geschlechtsspezifisch differenziert. Für beide Beispiele gilt, daß sie ideologisch nicht dermaßen determiniert sind, wie die oben angeführten Reihen der engeren *femmes illustres*-Ikonographie. Die Bildnisse schöner Hofdamen, die die Dauphine ihrer Mutter übersendet, scheinen dagegen überhaupt nicht im Kontext der Heldinnengalerie zu stehen. Die körperliche Schönheit der Dargestellten kann aber als ein verbindendes Glied zwischen beiden Repräsentationsformen gelten. Ob eine Hofdamengalerie, wie sie La Fayette schildert, – auch unter der möglichen spielerischen Anverwandlung des Typus der heroischen Frau wie bei den Porträts als Amazone – eine Möglichkeit der Selbstrepräsentation von Frauen der höfischen Gesellschaft ist, ohne einer restriktiven Festlegung als Tugendexempel im Sinne der *femme forte* zu unterliegen, wird in den nächsten Kapiteln zu Debatte stehen.

Ein Vergleich zwischen dem Titelkupfer von *La Galerie des peintures ou Recueil des portraits en vers et prose*, der 1659 im Umkreis von Mlle de Montpensier herausgegebenen Samm-
Abb. 47, 48 lung literarischer Porträts[289], mit einer der wenigen erhaltenen *Galeries des hommes illustres* in Château de Beauregard (1619-1638) macht hingegen die Problematik einer idealen Versammlung *beider* Geschlechter an *einem* Ort deutlich: Während das Titelkupfer die Dargestellten geschlechterparitätisch in absoluter Symmetrie wiedergibt, ist der Anteil der Frauen in der ausgeführten Galerie von Beauregard wesentlich geringer als der der Männer und auf Frauen, meist Königinnen, mit politischem Einfluß beschränkt[290]. Doch auch das giovianische Modell, das Beauregard zugrundeliegt[291], bot Möglichkeiten zur Emanzipation der Frauengalerie, zunächst im Kontext von Sammlungen mit Porträts beider Geschlechter, später als separate Galerien[292].

[289]Vgl. zu der recht verwickelten Editionsgeschichte dieser Sammlung und zur Urheberschaft u.a. PLANTIÉ 1994, S. 185-278.

[290]Zu Beauregard vgl.: Claude Labie, Beauregard: une galerie des hommes illustres constituée au XVII siècle, in: *Il Ritratto Antico Illustrato*, Nr. 1, 1983, S. 8-13.

[291]Hierzu: Abschnitt 3.1.1.

[292]Hierzu: Kap. 3.

Kapitel 2

Der Schönheitsdiskurs in Porträt und Gesellschaft der italienischen Renaissance

In diesem Kapitel wird der Schönheitsdiskurs im Italien des späten 15. und des 16. Jahrhunderts und sein Reflex auf andere europäische Kulturräume, vor allem auf Frankreich, in ausgewählten Aspekten untersucht. Dabei stehen die Auswirkungen des Diskurses auf die Repräsentation von Frauen in Gesellschaft und Porträt im Mittelpunkt, und zwar erstens auf einer Ebene, auf der der Körper selbst Träger eines durch Schönheits- und Kulturtechniken vermittelten Symbolsystems ist, und zweitens auf der medial vermittelten Ebene der Porträtmalerei. An Textquellen steht die umfangreiche Traktatliteratur der italienischen Renaissance zur Verfügung, mit weitreichenden Parallelen der Begrifflichkeit (z.B. *gratia* und *leggiadrìa*) zwischen der Anweisungsliteratur für angemessenes Verhalten in der Gesellschaft und den kunsttheoretischen Schriften, so daß die parallele Betrachtung der unmittelbar und medial vermittelten Ebenen der Repräsentation auch in dieser Hinsicht ihre Berechtigung findet. Doch stehen nicht die Kompilation und Analyse des literarischen Schönheitsdiskurses oder die alleinige Herausarbeitung des Konnex zwischen Porträt und Theorie im Zentrum des Erkenntnisinteresses – dazu läßt sich bereits einiges in der bisherigen Forschung finden[293] –, sondern die Untersuchung des Diskurses als visueller, nonverbaler Kommunikation. Die Tradierung und Interaktion von visuellen Konzepten als eigenständigem Diskurs zwischen visualisierten Symbolsystemen – einem Porträt, dem Auftreten einer Fürstin in der Öffentlichkeit – ist somit der Gegenstand dieses Kapitels: Das Funktionieren des Schönheitsdiskurses auf der Ebene der visuellen Repräsentation soll dargestellt und in Hinblick auf die soziale und geschlechtergeschichtliche Stellung der dargestellten Frauen interpretiert werden.

2.1 Der männliche Blick, Leonardos „Bilderfindung“ und der Mailänder *Codicetto*

2.1.1 Leonardos „Bilderfindung“

Im Februar 1473 ließ der Herzog von Mailand, Galeazzo Maria Sforza, die Bildnisse mehrerer Mädchen seines Herrschaftsgebiets anfertigen. Darüber informiert ein Briefwechsel mit den ausführenden Malern und dem Vater eines der dargestellten Mädchen, worin jeweils die Jugend und Schönheit der zu Porträtierenden betont werden. Das gesamte Vorgehen erscheint in diesen Briefen äußerst geplant und systematisch, nur der Zweck dieses Unternehmens wird nicht mitgeteilt. Aufgrund dessen, was über die Funktion solcher Bildnisse im allgemeinen bekannt ist, können aber drei verschiedene Beweggründe angenommen werden: Der Zweck dieser Bildnisserie könnte erstens darin gelegen haben, auf ihrer Basis Hofdamen für den Mailänder Hof

[293] Vgl. die verschiedenen Literaturverweise in diesem Kapitel.

zu requirieren. Sehr nahe an dieser Annahme liegt – zweitens – die Vermutung, daß es darum ging, eine Gruppe von möglichen Heiratskandidatinnen für die Höflinge des Herzogs zusammenzustellen. Für beides würde die Betonung des jugendlichen Alters (12-13 Jahre) und der Körpergröße bei einem der Mädchen sowie die explizite Nennung des heiratsfähigen Zustands bei einigen anderen sprechen. Drittens könnte auch nur die Darstellung schöner junger Frauen einziges Ziel des Vorhabens gewesen sein – in diesem Sinne die erste bekannte Schönheitengalerie. Wahrscheinlich kommt eine Kombination aus allen drei möglichen Beweggründen der Wirklichkeit am nächsten[294].

Von dieser Serie hat sich, soweit erkennbar, kein Stück erhalten, doch gibt es noch Hinweise auf weitere mailändische Porträtgalerien der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts, die unter Umständen mit diesem Projekt in Verbindung stehen: 1478 läßt die Witwe des 1476 verstorbenen Galeazzo Maria, Bona von Savoyen, den Porträtbestand der Sforza aus Pavia in das Castello Sforzesco nach Mailand überführen. Nach der Eroberung Mailands durch die Franzosen 1499 wurde eine solche Galerie nach Amboise gebracht, wo sie unter den Gütern von Anne de Bretagne inventarisiert wurde[295]. Dieses 27 Stücke umfassende Verzeichnis der aus Italien überführten Gemälde umfaßt unter den Nummern 1 bis 6 Damenporträts, unter 7 bis 8 und 11 bis 23 Bildnisse von Männern. Aufgrund der wenigen überlieferten inschriftlichen Bezeichnungen und einiger benannter ikonographischer Details läßt sich die Sammlung als eine Porträtgalerie von Mitgliedern, Verwandten und Verbündeten des Hauses Sforza benennen, die genauen Identifizierungen der einzelnen Bildnisse – besonders der Frauen – bleiben aber meist hypothetisch[296].

In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß diese Bildnisse in Frankreich trotz der nur kurze Zeit zurückliegenden politischen Ereignisse offensichtlich unidentifiziert geblieben sind und daß die Gruppe der Frauenbildnisse geschlossen am Anfang des Dokuments aufgeführt wird[297]. Die Tatsache, daß die Frauenbildnisse offenbar als der wichtigere Teil des Bestandes betrachtet wurden, obwohl sie von geringerer Anzahl waren als ihre männlichen Gegenstücke, könnte darauf zurückgeführt werden, daß ihre Besitzerin, die Königin Anne de Bretagne, besonderen Wert auf die weibliche Bildnisüberlieferung gelegt hat. Der Inventartext unterscheidet die Dargestellten meist anhand der Kleidung, zum Beispiel als als neapolitanisch, italienisch oder französisch. Außerdem können unter diesen Damenbildnissen Werke
Abb. 49 aus dem engeren Umkreis Leonardos vermutet werden, beispielsweise das fälschlich als *La Belle Ferronnière* bezeichnete halbfigurige Damenbildnis des Louvre[298]. Somit ergibt sich ein zweiter Faktor für die Bewertung dieser Frauenporträts am französischen Hof: Diese sind Ex-

[294] Vgl. zu den Quellen: Francesco Malaguzzi Valeri, Pittori Lombardi del Quattrocento, Mailand: Cogliati 1902, S. 140ff.; s. auch: Lorne Campbell, Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven/London: Yale UP 1990, S. 218ff. – Auszüge aus den relevanten Briefen finden sich im Dokumentenanhang unter B.5.

[295] Jean Adhémar, Une galerie de portraits italiens à Amboise en 1500, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 117. Jg., Okt. 1975, S. 99-104.

[296] Ebd. m. Abdruck des Inventars (S. 102f.); die Bezeichnungen der Frauenporträts werden im Wortlaut als Dok. B.6 im Anhang wiedergegeben.

[297] Nur aufgrund eines Inventars ist die Frage nach der Identifikation der Dargestellten zum Zeitpunkt der Überführung der Porträts nach Amboise nicht endgültig zu lösen. In den Inventaren der wenig später entstandenen Sammlung von Franz I. in Fontainebleau werden die Bildnisse italienischer Fürstinnen allerdings benannt (vgl. COX-REARICK 1995, S. 100f.), auch wenn diese primär als Kunstwerke bzw. Darstellungen schöner Frauen betrachtet wurden (s. Abschnitt 2.2.3).

[298] Inv.-Nr. 778; vgl. ADHÉMAR 1975, S. 102, u. COX-REARICK 1995, S. 145f., Kat.Nr. IV-2.

empel für einen neuen Darstellungsmodus des weiblichen Bildnisses, aber auch Dokumente für die differierende Selbstrepräsentation von Frauen in Italien und Frankreich.

Beide Aspekte sollen hier eingehender betrachtet werden: Die Etablierung eines neuen Darstellungsmodus für das Frauenbildnis am Mailänder Hof durch Leonardo da Vinci hatte die Veränderung mehrere Darstellungskonventionen zur Voraussetzung. Da ist zum einen die Abkehr vom Typus des Profilbildnisses und die Aufnahme des Blickkontakts mit dem Betrachter, die bei Leonardo bereits in dem um 1480 entstandenen Porträt der Ginevra de' Benci vollzogen wurde[299]. Weiterhin wird durch Körperdrehung und Bewegungsmotive die Repräsentation in eine situationale Dimension gesetzt und auf diese Weise die in der späteren Porträttheorie der Renaissance topisch wiederkehrende Forderung nach lebensähnlicher Illusion antizipiert[300]: In Leonardos Krakauer Porträt der Cecilia Gallerani von etwa 1490 ist dies zum Beispiel durch Abb. 50
die Einbeziehung eines Hermelins virtuos inszeniert[301]. Als Reaktion auf diese zunächst nur formal bzw. kunst-immanent erscheinenden Veränderungen der Porträtmalerei ist eine standardisierende Literarisierung der Rezeption der norditalienischen Frauenporträts des ausgehenden 15. Jahrhunderts zu beobachten. Mit der parallel zu der Ablösung des Typus' des weiblichen Profilbildnisses in Italien aufkommenden Öltechnik wird eine stärkere Anbindung der gemalten Porträtproduktion an die bereits tradierten Beschreibungskategorien von Petrarcas ikonischen Gedichten ermöglicht: Ein Inkarnat wie Marmor, Alabaster oder Lilien und Rosen, strahlende Augen wie die Sonne oder die Sterne, goldene Locken, rubinrote Lippen, perlenweiße Zähne und Hände wie Elfenbein können nach der Einführung des neuen Malmediums mit größerer Perfektion realisiert werden. Dies bedeutet nicht, daß Maler wie Leonardo dem literarischen Vorbild sklavisch gefolgt sind – dies würde auch Leonardos Konzeption des Paragone nicht entsprechen –, sondern daß diese Entwicklung Dichtern die Möglichkeit gab, ihre

[299] Eine jüngere Darstellung zum weiblichen Profilbildnis bietet, allerdings verbunden mit einer nicht unproblematischen psychoanalytischen Deutung: Patricia Simons, Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hrsg.), The Expanding Discourse. Feminism and Art History, New York: Harper Collins 1992, S. 39-57 (zuerst in: *History Workshop* 1988). Simons erkennt im – verglichen mit dem männlichen Bildnis – längerem Festhalten am weiblichen Profiltyp ein Indiz für die männliche Dominanz in der Gesellschaft. Unabhängig davon gelangt Luke Syson zu einem gegenteiligen Ergebnis in: Consorts, mistresses and exemplary women: the female medallic portrait in fifteenth-century Italy, in: Stuart Currie, Peta Moturre (Hrsg.), The Sculpted Object, 1400-1700, Aldershot: Scolar Press 1997, S. 43-64, bes. S. 52f. Syson argumentiert vom Medaillenbildnis herkommend und betont dessen grundsätzlich nobilitierenden Charakter in seinem Einfluß auf gemalte Profilbildnisse. In diesem Sinne kann der Profiltyp per se nicht als grundsätzlich antifeministisch bewertet werden; in der zeitlich längeren Tradierung dieses Typus' bei weiblichen Bildnissen sind allerdings Momente zu erkennen, die auf eine stärker an Konventionen gebundene, „stagnierende" Kunst- und Lebenssituation von italienischen Frauen im ausgehenden Quattrocento verweisen können. – Zur Entwicklung des italienischen Porträts dieses Zeitabschnitts insgesamt s.: Claudia Cieri Via, L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento, in: GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989/93, Bd. 1, S. 45-91, u. Susanne Kress, Memlings Triptychon des Benedetto Portinari und Leonardos Mona Lisa. Zur Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts im Florentiner Quattrocento, in: Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hrsg.), Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext [Literatur und Anthropologie, Bd. 4], Tübingen: Narr 1999, S. 219-235; als Einzelanalyse z.B. zu Pisanellos Este-Prinzessin im Louvre vgl. jüngst: Dominique Cordellier, Pisanello: La princesse au brin de genévrier [Collection „Solo", Nr. 3], Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux 1996. Den Forschungsstand zu Ginevra de' Benci referieren: Mary D. Garrard, Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature, in: BROUDE/GARRARD 1992, S. 59-85, bes. S. 59-64, u. TINAGLI 1997, S. 86-89. Maltechnische Untersuchungen leistet: David Bull, Two Portraits by Leonardo: *Ginevra de' Benci* and the *Lady with an Ermine*, in: *artibus et historiae*, Nr. 25, 1992, S. 67-83.

[300] Zur Porträttheorie der italienischen Renaissance vgl. u.a.: Luba Freedman, The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 32, 1987, S. 63-82, und jüngst: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hrsg.), Porträt [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2], Berlin: Reimer 1999, bes. S. 239-315.

[301] Die Identifizierung und Datierung der Krakauer *Dame mit dem Hermelin* sind nicht gesichert, aber äußerst wahrscheinlich. Vgl. David Alan Brown, Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book, in: *artibus et historiae*, Nr. 22, 1990, S. 47-61, bes. S. 50-54, u. GARRARD 1992, S. 64f.

literarischen Produkte in besonderem Maße auf tatsächliche Gemälde anzuwenden, wie unter anderem Bernardo Bellincionis Gedicht auf Leonardos Porträt der Cecilia Gallerani zeigt. So kann es wiederum als ein Reflex auf die Porträtentwicklung in Norditalien vor 1500 gedeutet werden, daß – eine der wichtigsten Erweiterungen gegenüber dem petrarkistischen Vokabular – der Dargestellten eine größere Aktivität zugebilligt wird. Doch zeigt auch gerade das Gedicht Bellincionis, wie das Bildnis einer schönen Frau allein als das Produkt von Natur, Künstler und Mäzen aufgefaßt werden konnte[302].

Diese Ambiguität des weiblichen Bildnisses im Umkreis des Mailänder Hofes läßt sich noch weiter verfolgen. Einerseits kreierten Leonardo da Vinci und sein Umkreis einen weiblichen Bildnistyp, der als Fremdrepräsentation Frauen für etwas anderes stehen lassen kann: weibliche Schönheit als Abbild von Natur und Schöpfung, als Beweis für die Leistungsfähigkeit eines Dichters, eines Malers, eines mäzenatischen Fürsten und seines Staates oder gar, als *Flora Meretrix*, als Beleg für die Verführungsmöglichkeiten von Frauen[303]. Obwohl das petrarkistische Beschreibungsvokabular maßgeblich an dieser Konstruktion und der weiteren Entwicklung dieses Bildnistyps der „schönen Frau“ beteiligt ist[304], bleiben die Funktionen vielfältig: Die Selbstrepräsentation von Frauen wird nicht eo ipso von diesen vorzugsweise männlich kodierten Bedeutungsmustern und Erklärungsstrategien überlagert. Denn andererseits entwickelte

[302] Vgl. Mary Rogers, Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy, in: *Word & Image*, Bd. 2, 1986, S. 291-305, bes. S. 291-294; das betreffende Gedicht von Bellincioni wird im Anhang unter B.7 wiedergegeben. Vgl. auch: Amedeo Quondam, Il naso di Laura, in: GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989/93, Bd. 1, S. 9-44; zum Verhältnis von Porträt und Dichtung: Marianne Albrecht-Bott, Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G.B. Marinos *Galleria* [Mainzer Romanistische Arbeiten, Bd. 11], Wiesbaden: Steiner 1976, bes. S. 72; Martin J. Kemp, Leonardo da Vinci: Science and the Poetic Impulse, in: *Journal of the Royal Society of Arts*, Nr. 143, 1985, S. 196-213, bes. S. 199ff., u. das Kapitel „Portraits and Poets“ von: John Shearman, Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance [Bollingen Series XXXV, 37], Princeton: Princeton UP 1992, S. 108-148, bes. S. 120f.

[303] Zu dieser Art „idealisierter“ Porträts vgl. auch: David Alan Brown, Leonardo and the Idealized Portrait in Milan, in: *Arte Lombarda*, N.S., Bd. 67, 1983/84, S. 102-116. – Zur Flora-Ikonographie bei Leonardo vgl. Wilhelm von Bode, Leonardo und das weibliche Halbfigurenbild der italienischen Renaissance, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 40, 1919, S. 61-74, bes. S. 64ff., leicht verändert wiederabgedruckt als: Leonardos Florakomposition und ihr Einfluß auf das weibliche Halbfigurenbild der italienischen Renaissance, in: ders., Studien über Leonardo da Vinci, Berlin: Grote 1921, S. 121-138, bes. S. 126-129, u. HELD 1961, S. 211f. Für ein Flora-Bildnis in Basildon Park s. ebd., Abb. 13; eine leonardeske Flora der Galleria Borghese in Rom ist abgebildet bei ROGERS 1986, S. 298, Abb. 8.

[304] Grundlegende Arbeiten über den Konnex von petrarkistischer Dichtung und der Konstruktion der „schönen Frau“ im Porträt sind: Elizabeth Cropper, On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo*, and the Vernacular Style, in: *Art Bulletin*, Bd. 58, 1976, S. 374-394; dies., The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in: FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986, S. 175-190, bes. S. 182-190, u. dies., The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art, in: Alvin Vos (Hrsg.), Place and Displacement in the Renaissance [Medieval and Renaissance Texts and Studies, Bd. 132], Binghamton: State University of New York 1995, S. 159-205, bes. S. 190-205 (In diesem Aufsatz wird die Problematik von Cropper in einen weiter ausgreifenden Kontext eingebettet und anhand von Ludovico Dolces *L'Aretino* exemplifiziert). – Zu der bis in die jüngere Forschung anhaltenden Streitfrage, ob Mailand oder Venedig für die Entwicklung eines quasi autonomen Porträts der „schönen Frau“ bzw. des „sinnlichen“ Halbfigurentypus den vorrangigen kulturellen Hintergrund abgeben, soll hier zumindest kurz Stellung genommen werden: Anne Christine Junkerman, *Bellissima Donna*. An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the Early Sixteenth Century, Diss. Berkeley: University of California 1988, S. 61-83, hat sich zuletzt gegen Mailand und die These von Wilhelm von Bode (VON BODE 1919, VON BODE 1921) ausgesprochen. Die Autorin grenzt allerdings (wie auch Bode) eine Gruppe von „sinnlichen Halbfigurenbildern“ nach bestimmten Kriterien gegen das Porträt ab, das somit allein als Bildnis von „Individuen“ aufgefaßt wird, und verweist darauf, daß mit der anzunehmenden Fälschung der Berliner Flora-Büste (hierzu: Hans Ost, Falsche Frauen. Zur Flora im Berliner und zur Klytia im Britischen Museum, Köln: König 1984, bes. S. 69-72) ein wichtiges Argument für Mailand wegfällt. In den von Junkerman selbst gesetzten Grenzen ist diese Argumentation durchaus zu vertreten. Doch ist es nach gegenwärtigem Forschungsstand kaum noch zu vertreten, daß ein bestimmter Bildnistyp „schöner Frauen“ in Venedig entsteht und dann in Mailand übernommen wird. Vielmehr muß, besonders wenn die prägende Wirkung Leonardos in Mailand berücksichtigt wird, davon ausgegangen werden, daß sich in beiden Städten auf der Basis des jeweiligen soziokulturellen Hintergrunds derartige Bildnistypen autonom entwickeln und sich dann u.U. gegenseitig beeinflussen. – Vgl. zu Venedig auch Abschnitt 2.4.

Leonardo, beginnend mit Ginevra de' Benci und fortgeführt in seinen Mailänder Damenporträts, vermöge der hier zuerst angewandten, oben beschriebenenen Darstellungsstrategien einen Porträttyp, der in der Kunstgeschichte als der Beginn des „psychologischen Porträts" bezeichnet wird[305]. Trotz aller bei Begriffen wie Psychologisierung und Individualisierung angebrachten Vorsicht wird dieses Verständnis durch Leonardos eigene Metapher der Augen als dem Fenster der Seele gestützt[306], um gleichzeitig durch die Parallelisierung von individualisierender Bewegungssuggestion und Identität verwischendem *sfumato* wieder relativiert zu werden. Diese Ambivalenz von individualisierender und überindividueller Repräsentation kommt in Leonardos spöttischem Umgang mit petrarkistischen Beschreibungskonventionen exemplarisch zum Audruck. Im Sinne des Paragone zwischen Malerei und Dichtung kommentiert der Maler die Bildsprache des Dichters: „Wenn Petrarca den Lorbeer[307] mochte, so deshalb, weil er gut zu Würsten und gebratener Drossel schmeckt."[308] Leonardo dekonstruiert mit diesen wenigen Worten den konventionalisierten Schönheitsdiskurs seiner Dichterkollegen und behauptet so den Vorrang der Malerei bei der Erfassung der Wirklichkeit, in diesem Fall dem Porträt von Frauen der Mailänder höfischen Gesellschaft[309].

Daraus ergibt sich die Frage nach der sozialen Stellung der in den Porträts der Cecilia Gallerani und der sogenannten *Belle Ferronière* dargestellten Frauen und nach möglichen Auswirkungen ihrer Position auf ihre Darstellung. Cecilia Gallerani war nach neueren Forschungen im Jahr 1490, dem mutmaßlichen Jahr der Entstehung ihres Bildnisses, etwa 16 Jahre alt. Der *terminus post quem* für die Datierung des Bildes ergibt sich aus der spanischen Mode, nach der die Dargestellte gekleidet ist und die in Mailand erst nach der Heirat des Herzogs Gian Galeazzo mit Isabella von Aragon im Januar 1490 aktuell wurde. Daß das Bildnis wiederum nicht viel später entstanden sein kann, ergibt sich aus der Aussage Cecilia Galleranis vom April 1498 gegenüber Isabella d'Este, sie sei auf ihrem Bildnis „*in una età sì imperfecta*" dargestellt. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes bestand bereits eines Liebesbeziehung zwischen ihr und dem Regenten von Mailand, Ludovico „il Moro" Sforza, die bis ungefähr 1492 fortbestand. Entgegen der älteren Annahme einer hohen sozialen Abkunft Cecilias ist es inzwischen belegt, daß sie einer nicht-adeligen und weniger begüterten Familie entstammte, deren Vorfahren aus politischen Gründen Siena verlassen mußten. Ihr Zugang zu höfischen Kreisen war keineswegs selbstverständlich. Aus mehreren Dokumenten sind ihre Schönheit, Bildung und Intelligenz überliefert. Diese Eigenschaften können als Voraussetzung für ihre später eingenommene gesellschaftliche Stellung angesehen werden. Ein weiterer interessanter Aspekt ihrer Beziehung mit Ludovico Sforza sind die gesellschaftlichen und beruflichen Vorteile, die ihre Familienangehörigen daraus erzielen konnten[310]. Cecilia Galleranis soziale Position kann demnach – nur

[305] John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance [Bollingen Series, XXXV, 12], Princeton: Princeton UP 1966, S. 101-154; vgl. GARRARD 1992, S. 60, mit Hinweisen auf die ältere Literatur.

[306] Vgl. u.a. GARRARD 1992, S. 60 m. Anm. 5.

[307] *Lauro* als Allusion auf Petrarcas ideale Frauengestalt Laura, deren Bildnis von Simone Martini Gegenstand der Sonette 77 u. 78 des *Canzoniere* ist.

[308] Zit. n. GARRARD 1992, S. 63. – Übersetzung d. Verf.

[309] Vgl. auch folgende Aussage Leonardos: „Tolgasi uno poeta che discriva le bellezze d'una donna al suo innamorato; tolli uno pittore che la figuri: vederai dove la natura volterà più il giudicatore innamorato." – In: Paola Barocchi, Scritti d'Arte del Cinquecento, Bd. 1 [La Letteratura Italiana, Storia e Testi, Bd. 32,1], Mailand/Neapel: Ricciardi 1971, S. 239.

[310] Vgl. zu den biographischen Daten von Cecilia Gallerani: Janice Shell, Grazioso Sironi, Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine, in: *artibus et historiae*, Nr. 25, 1992, S. 47-66, bes. S. 55-58. Das häufiger angeführte Zitat aus dem Briefwechsel zwischen Isabella d'Este und Cecilia Gallerani findet sich dort auf S. 49f. – Zu Kultur und

sehr unvollkommen – als die einer höfischen Mätresse beschrieben werden. Bezeichnend für diese Position ist ihre relative Autonomie gegenüber dem traditionellen Rollenverständnis der Frau als Ehegattin und die Ablösung des zugehörigen Bildnistyps von der tradierten Ehe- bzw. Familienbezogenheit. In der Vita der Cecilia Gallerani äußert sich dies vor allem dadurch, daß ihre Person nach der Beendigung ihrer Liebesbeziehung mit Ludovico Sforza und ihrer Ehe 1492 weiterhin eine gesellschaftlich und intellektuell zentrale Rolle einnahm und daß sie ihr offensichtlich von Ludovico in Auftrag gegebenes Porträt in ihrem Besitz behielt, d.h., ihr Bildnis ist nicht als Dokument einer „männlichen Inbesitznahme“ zu verstehen[311].

Das Porträt der sogenannten *Belle Ferronière* im Louvre – in Typus und Habitus der *Dame mit dem Hermelin* nahestehend – belegt den Konnex zwischen beginnender Autonomie der sozialen Stellung von Frauen der höfischen Sphäre und sich entwickelnder Autonomie der Darstellungsmittel im Bildnis. Eine Identifizierung der Dargestellten ist problematischer als bei dem relativ gesicherten Porträt der Cecilia Gallerani in Krakau. Vorgeschlagen wurden Lucrezia Crivelli, Ludovico Sforzas Mätresse der späteren 1490er Jahre, und auch dessen Ehefrau Beatrice d’Este. Auch ein etwas späteres zweites Bildnis der Cecilia Gallerani sollte nicht ausgeschlossen werden[312].

2.1.2 Kulturelle Differenz und serielle Darstellung

Bestimmte Formen des weiblichen Bildnisses wiesen demnach im Italien des ausgehenden Quattrocento in Hinblick auf ihre Funktion und Rezeption einen Grad an Differenzierung auf, der im übrigen Europa in dieser Weise weitgehend unbekannt war. Seine Grundlage hatte diese funktionale Diversifikation im gesellschaftlichen und kulturellen Kontext der norditalienischen Fürstentümer und Republiken des späten 15. Jahrhunderts. Spätestens seit Castiglione wurden dann im 16. Jahrhundert höfische Gesellschaft und Italien gleichgesetzt, und dies unabhängig von einer affirmativen oder kritischen Beurteilung der Hofkultur[313]. Diese Gesichtspunkte gilt es bei der Interpretation der nach 1499 nach Frankreich gelangten Porträts von Damen

Gesellschaft Mailands unter Ludovico Sforza vgl. den Kongreßband: Milano nell’età di Ludovico il Moro, 2 Bde., Mailand: Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana 1983.

[311] Vgl. SHELL/SIRONI 1992, S. 58, u. GARRARD 1992, S. 64f. Diese neue Verständnis einer Liebesbeziehung, ob sexuell oder platonisch, barg natürlich weiterhin die Möglichkeit der Abhängigkeit oder (symbolischen?) Inbesitznahme von dem bzw. durch den männlichen Part. Garrard, S. 65, zieht eine interessante Parallele zwischen der Stellung der höfischen Mätresse und der des Hofkünstlers Leonardo, die die in frühen Quellen überlieferte Affinität und Freundschaft zwischen Leonardo da Vinci und Cecilia Gallerani begründet haben soll. Auf der gleichen Ausgangsbasis kommt Patricia Simons zu einer restriktiveren Sichtweise von Cecilias Porträt: „Cecilia herself is thus overshadowed by the Petrarchan ideal of an unattainable woman, whose beauty becomes a sign for poetry and painting, arts coded as masculine in terms of social practice and as phallocentric in terms of their masterful assertion. A figure for the viewer’s masculine desire (Duke and husband both) and for phallic professions (poetry, painting and connoisseurship), the portrait of Cecilia is a panegyric to her beauty but also celebrates the painter and the male viewer.“ Zit. aus: dies., Portraiture, Portrayal, and, Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women, in: Alison Brown (Hrsg.), Language and Images of Renaissance Italy, Oxford: Clarendon 1995, S. 263-311, Zitat: S. 283.

[312] Die These einer Identifikation mit Beatrice d’Este zuletzt bei COX-REARICK 1995, S. 145f., Kat.Nr. IV-2. Fraglich bleibt an diesem Identifizierungsversuch die dann vorhandene ikonographische Nähe zwischen dem Bildnis der Herzogin Beatrice d’Este und dem Bildnis der Mätresse, besonders da die Herzogin sich über die Kleidung von ihrer Konkurrentin zu unterscheiden suchte. Im Februar 1492 verlangte sie von Cecilia Gallerani, daß diese ein bestimmtes Kleid nicht mehr tragen sollte. Herzog Ludovico hatte beiden ungeschickterweise ähnliche Kleider geschenkt. Vgl. SHELL/SIRONI 1992, S. 58; zu den verschiedenen Identifizierungen der Dargestellten im Porträt des Louvre, s. ebd., S. 51f. - Für die Identität der Dargestellten als Lucrezia Crivelli würde nur sprechen, daß diese im mutmaßlichen Entstehungszeitraum die Mätresse Ludovico Sforzas war und daß ein Porträt Leonardos von ihr in den Quellen überliefert ist. Vgl. u.a. GARRARD 1992, S. 65f.

[313] Vgl. BURKE 1996, S. 133f., m. Quellen u. weiterer Literatur.

des Mailänder Hofes ebenso zu berücksichtigen wie bei der Bewertung des direkten Zusammentreffens von Italienern und Franzosen in der Folge der französischen Invasion von 1494. Da die Protagonisten des Invasionsheeres überwiegend männlichen Geschlechts waren, kann hier auch von einem primär „männlichen Blick" gesprochen werden, was ein relative Akzentverschiebung gegenüber dem oben geschilderten Entstehungs- und Rezeptionskontext der Mailänder Bildnisse darstellt.

Bereits bei der Invasion Karls VIII. von Frankreich 1494/95 wurde nach der Schlacht bei Fornovo von den Italienern ein Album mit den Bildnissen italienischer Frauen gefunden. 1503 berichtet Corio in seiner *Geschichte Mailands*:

> [...] ui fu trouato uno libro nel quale sotto diuersi habiti & etate: al naturale erano depicte molti femine per loro uiolate in molte citate: e seco il portauano per memoria [...].[314]

Bei der Angabe, daß die dargestellten Frauen Opfer von Vergewaltigungen waren, kann es sich um Kriegspropaganda handeln. Eine spätere Quelle nennt Prostituierte als Dargestellte, obwohl wegen der ähnlichen Formulierungen ein Zusammenhang zwischen beiden Dokumenten bestehen muß:

> In quella preda uidi io un libro, nel quale erano dipinte uarie imagini di meretrici sotto diuerso habito, & età, ritratte al naturale: secondo che la lasciuia, & l'amore l'haueua tratto in ciascuna città: queste portaua egli seco dipinte per ricordarsene poi [...].[315]

In beiden Dokumenten wir die Formulierung *al naturale* zur Bezeichnung der Bildnisse verwendet und damit indirekt darauf verwiesen, daß die Darstellungen die in der Porträttheorie des 16. Jahrhunderts topische Forderung nach lebensähnlicher Naturnähe erfüllten[316]. Besondere Aufmerksamkeit wird weiterhin auf die jeweilige Kleidung bzw. lokale Tracht als Unterscheidungsmerkmal gelegt. Der Zweck eines solchen Albums liegt in der visuellen Systematisierung des fremden Landes, seiner Sitten und seiner Bewohner. Daß letztere vor allem die Bewohner*innen* sind, hängt sicherlich mit den sexuellen Interessen der männlichen Mitglieder eines Invasionsheeres zusammen[317], aber auch mit dem Konnex zwischen weiblichem Genus und Natur in der Renaissance[318], bzw. der Allegorisierung allgemeinerer Prinzipien und Sachverhalte durch weibliche Figuren.

In einem Brief an Francesco Gonzaga werden Beutestücke aus der Schlacht von Fornovo erwähnt, die sich im persönlichen Besitz Karls VIII. befanden, darunter „*li retracti de quelle*

[314] „Dort wurde ein Buch gefunden, in dem in verschiedenen Gewändern und Lebensaltern viele Frauen nach dem Leben abgebildet waren, die von ihnen in vielen Städten vergewaltigt worden waren: Und sie trugen es zur Erinnerung mit sich." – Zit. n. CAMPBELL 1990, S, 271, Anm. 88. Übersetzung d.Verf.

[315] „Bei dieser Beute sah ich ein Buch, in dem verschiedene Bilder von Huren in verschiedener Tracht und von verschiedenen Lebensaltern waren, porträtiert nach dem Leben: Je nachdem, welche das Geschäft der Lüsternheit und der Liebe in einer bestimmten Stadt ausführte, deren Gemälde trug er mit sich, um sich später an sie zu erinnern." – A. Benedetti, Il fatto d'arme del Tarro, Venedig 1549, fol. 31; zit. n. ebd. Übersetzung d. Verf.

[316] Vgl. FREEDMAN 1987, S. 65f.; s. auch: Joanna Woods-Marsden, „Ritratto al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits, in: *Art Journal*, Bd. 46, 1987, S. 209-216.

[317] Auch hier darf nicht vergessen werden, daß die Schilderung aus der Sicht der unterlegenen Italiener stammt und ansonsten keine weiteren Dokumente über diese Bücher erhalten sind. Aus dieser Perspektive war kaum eine andere Deutung möglich, besonders da vermutlich eine strukturale Nähe zu zeitgenössischen Bordellführern bestand. Vgl. zu diesen in ihrer Beziehung zum Tourismus u.a.: Massimo Gemin, Le Cortegiane di Venezia e i Viaggiatori Stranieri, in: Il Gioco dell'Amore. Le Cortegiane di Venezia dal Trecento al Settecento, Ausst.kat. Venedig: Berenice 1990, S. 73-79.

[318] Dies ist auch das Erkenntnisinteresse von GARRARD 1992, bes. S. 68-77. Vgl. auch: KEMP 1985 u. John Onians, The biological basis of Renaissance aesthetics, in: Francis Ames-Lewis, Mary Rogers (Hrsg.), Concepts of Beauty in Renaissance Art, Aldershot/Brookfield: Ashgate 1998, S. 12-27, bes. S. 17ff.

damiselle del re“[319]. Mit dem erbeuteten französischen Troß gelangten aus dem Privatbesitz des Königs auch wertvolle Reliquien und ein Tragaltar in die Hände der Italiener, und der französische König versuchte umgehend, einige Stücke wiederzuerlangen. Am 17. August des Jahres bedankt er sich dann bei dem Markgrafen von Mantua für die Übersendung von „*certi dessegni che foreno persi per uno mio depinctore*“[320]. Es ist nicht genau zu erschließen, welcher Gattung die Bildnissammlung des Königs angehörte, aber es ist wahrscheinlich, daß Karl VIII. ein Zeichnungsalbum mit Porträts italienischer Frauen anlegen ließ und darin möglicherweise von seinen Soldaten nachgeahmt wurde.

Die zweite Invasion Frankreichs in Italien, unter Ludwig XII. im Jahr 1499, hat eine größere Zahl an Dokumenten zur französischen Rezeption italienischer Kultur hinterlassen. Doch „hatten sich Kunst und Literatur in beiden Ländern so unterschiedlich entwickelt, daß der Versuch einer gegenseitigen Befruchtung nur beschränkten Erfolg hatte“[321]. Das bedeutendste italienisch beeinflußte Projekt dieser Zeit in Frankreich war der ab 1501 vollendete Bau des Schlosses von Gaillon durch Kardinal Georges d'Amboise (1460-1510), den mächtigen Berater Ludwigs XII. und Teilnehmer an der Eroberung Mailands[322]. Neben dem italienischen Einfluß auf Bauornamentik und programmatische Dekoration – dagegen kaum auf die architektonische Struktur – dieses Schlosses sind vor allem die nach Amboise überführte mailändische Porträtgalerie und die Erzeugnisse der Miniaturistenschule von Rouen die wichtigsten Dokumente dieses eingeschränkten Kulturtransfers von Süd- nach Westeuropa.

Italienische Frauenbildnisse in Frankreich nach 1500 lassen sich in weiteren Quellen nachweisen: Ein leonardeskes Frauenporträt beschreibt Antonio de Beatis 1517 in der Bibliothek von Blois, in der auch aus Mailand überführte Bücher aufgestellt waren. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich auch bei dem genannten Bild um ein Stück aus der Mailänder Porträtsammlung, die 1500 in Amboise inventarisiert wurde, vermutlich sogar um die *Belle Ferronière*[323]. Etwas komplexer ist die Situation im Fall der Buchillustration der Schule von Rouen: Georges d'Amboise, in dessen Besitz sich eine Reihe italienischer Manuskripte befand, war Erzbischof von Rouen. Sein Einfluß auf die örtliche Bildproduktion ist naheliegend. Eines der interessantesten Produkte dieser Schule ist ein Gebetbuch in Oxford mit einer Se-
Abb. 51 rie von Darstellungen weiblicher Halbfiguren in verschiedenen italienischen Gewändern, die

[319] Brief von Benedetto Capilupi an Francesco Gonzaga vom 11. Juli 1495, zit. n.: Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza, in: *Archivio storico Lombardo*, 2. Serie, Bd. 7, 1890, S. 74-119, 346-399, 619-674, Zitat: S. 631. Vgl. auch: dies., Francesco Gonzaga alla battaglia di Fornovo (1495) secondo i documenti mantovani, in: *Archivio storico Italiano*, 5. Serie, Bd. 6, 1890, S. 205-246, bes. S. 234f.

[320] Zit. n. Luzio/Renier 1890b, S. 235.

[321] Robert W. Scheller, Gallia cisalpina: Louis XII and Italy 1499-1508, in: *Simiolus*, Bd. 15, 1985, S. 5-60, Zitat: S. 14. – Übersetzung d. Verf.

[322] Zu Gaillon und d'Amboise vgl. u.a.: Achille Deville, Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon [Collection de documents inédits sur l'histoire de France, Serie 3, Bd. 65], Paris: Imprimerie Nationale 1850; Elisabeth Chirol, Un premier foyer del la Renaissance en France. Le château de Gaillon, Rouen: Lecerf, Paris: Picard 1952; Scheller 1985, S. 55-60; Wolfram Prinz, Roland G. Kecks, Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen [Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 12], Berlin: Gebr. Mann ²1994 [1985], S. 481-488. – Das Schloß von Gaillon wurde während der französischen Besetzung Maillands auch in der Freskierung einer Kapelle eines piemontesischen Schlosses dargestellt: Marco Rosci, André Chastel, Un château français en Italie. Un portrait de Gaillon à Gaglianico, In: *Art de France*, Bd. 3, 1963, S. 103-112.

[323] „Vi era anche un quatro dove è pintata ad oglio una certa signora de Lombardia di naturale assai bella, ma al mio juditio non tanto come la Signora Gualanda [sc. ein Bildnis, das de Beatis am Tag zuvor in Leonardos Atelier gesehen hatte]“. Zit. n. Antonio de Beatis, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518 [Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes, Bd. 4, 4], Freiburg i. Br.: Herder 1905, S. 142.

zum Teil mit einer inschriftlichen Angabe der regionalen Herkunft (z.B. Lunbarde, Napolitana) versehen sind[324]. Zwei Aspekte sind an diesem Manuskript besonders auffällig: zum einem der mangelnde Zusammenhang zwischen der Funktion des Werkes als privatem Gebetbuch und seinen Illustrationen, zum anderen die weitgehende Übereinstimmung seiner Gestalt mit der des Buches aus der Beute von der Schlacht von Fornovo, wie es die italienischen Quellen beschrieben haben.

Aufgrund seiner Illustrationen kann das Oxforder Manuskript als ein Frauen- und Trachtenalbum bezeichnet werden. Es belegt als eine der wichtigsten Quellen für den unmittelbaren italienischen Einfluß in Frankreich die Tendenz zu einem Wahrnehmungsmuster, das die fremde Kultur an den weiblichen Mitgliedern ihrer Gesellschaft registriert. Dies wird noch dadurch gestützt, daß es in Gaillon, dem Zentrum einer italianisierten Kultur im Frankreich des beginnenden 16. Jahrhunderts, eine unter Umständen ähnliche Frauengalerie in monumentaler Form gegeben hat. In einer Beschreibung Gaillons, die der mantuanische Botschafter in Frankreich, Jacopo d'Atri, vermutlich 1509/10 an Isabella d'Este gesandt hat, werden auch der Garten und seine Galerien geschildert:

> El zardino è contiguo al palatio, grande quanto se può guardare et di bona latitudine, cavato dal monte con fatiga et spesa inextimable, ha da duo lati ad man dritta le logie coperte dove sonno depincti il re, monsignore legato con li principi et signori de Franza che vanno ad caza con falconi, livereri et con rhete, et altre damiselle che vanno in carretta ad piacere et che pescano et ucellano ad pernice et fasani, et appresso chi danzano, chi giocano et chi magnano et fanno bona cera, et de varie altre sorte de picture per dar spasso alli reguardanti, insino ad alcune donne italiane de naturale, vestite alla foggia che hora se costumma in Lombardia.[325]

Zu diesen Fresken in der 1506-1508 errichteten Gartengalerie sind keine weiteren Quellen bekannt. Aufgrund der in der französischen Buchmalerei belegten Kenntnisse lombardischer Tracht in Frankreich ist nicht ausschließlich von dem aus Oberitalien stammenden und 1507-09 in Gaillon arbeitenden Andrea Solario als ausführendem Künstler auszugehen, es ist ebenfalls ein Franzose denkbar[326]. Die Ikonographie der Gartengebäude folgt zunächst dem königlichen Programm des Hauptschlosses und betont die Verbindung des Kardinals d'Amboise zum König[327], um dann in ein Abbild des Hofes und seiner Vergnügungen, getrennt nach Ge-

[324] Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 264; vgl.: Otto Pächt, J.J.G. Alexander, Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford, Bd. 1: German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools, Oxford: Clarendon 1966, S. 65, Kat.Nr. 836, u. SCHELLER 1985, S. 14f. – Das mit auffälligen Bändern geschmückte Gewand der Lombardin in diesem Manuskript kann in einer Reihe von zeitgenössischen Porträts und in Trachtenbüchern wiedergefunden werden, so beim Kleid der Beatrice d'Este in der *Pala Sforzesca* (Mailand, Pinacoteca di Brera) und noch als *Antica Milanese* in Cesare Vecellios *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo.* Vgl. Rosita Levi Pisetzky, L'apogeo dell'eleganza milanese e nel territorio durante l'età medioevale e rinascimentale, in: Storia di Milano, Bd. 8, Mailand: Treccani degli Alfieri 1957, S. 721-776, bes. S. 726. Reprint der Illustrationen Vecellios: Vecellio's Renaissance Costume Book, New York: Dover 1977, S. 49, Nr. 162.

[325] Der Garten grenzt an den Palast an, ist so groß, wie man überschauen kann, und von guter Breite, mit unschätzbaren Mühen und Kosten aus dem Berg gegraben. Er hat auf zwei Seiten zur rechten Hand Galerien [gedeckte Loggien], wo in Malerei dargestellt sind: der König und der Herr Legat [sc. d'Amboise] mit den Fürsten und Herren von Frankreich, die mit Falken, Hunden und Netzen auf die Jagd gehen; und weiterhin Damen, die zum Vergnügen mit Wagen ausfahren, die fischen sowie Rebhühner und Fasane jagen, und daneben welche, die tanzen, die spielen und speisen und gut gelaunt sind; und verschiedene andere Arten von Malereien, um den Betrachtern Vergnügen zu bereiten, bis hin zu einigen italienischen Frauen nach dem Leben, gekleidet nach der Mode, die man jetzt in der Lombardei trägt. – Zit. n. Roberto Weiss, The Castle of Gaillon in 1509-10, in: JWCI, Bd. 16, 1953, S. 1-12, Zitat: S. 10. Übersetzung d. Verf.

[326] Vgl. zur Baugeschichte Lit. in Anm. 322, insbesondere DEVILLE 1850, S. LXXXVIII, CXXXVf.

[327] Vgl. SCHELLER 1985, S. 59f.

schlechtern, umzuschlagen[328]. Somit ist die Freskierung der Galerie nach der Beschreibung von d'Atri in ihrer ersten Hälfte „männlich" bzw. „hierarchisch/politisch" und in ihrer zweiten Hälfte „weiblich" bzw. „unhierarchisch" und „naturkonform" kodiert.

Von besonderem Interesse sind die zuletztgenannten Darstellungen von Italienerinnen. Auf der Grundlage der Formulierung d'Atris ist allerdings nicht genau zu erkennen, ob diese Darstellungen szenisch oder als eine Folge von autonomen Einzelfiguren organisiert waren. Die wichtigsten Hinweise liefern wieder die Bezeichnung „*de naturale*", die eine lebensähnliche Porträthaftigkeit wahrscheinlich macht (nicht im Sinne der Wiedergabe eines Individuums), und die Betonung der lombardischen Mode, die unmittelbar an das Frauenalbum in Oxford oder die Beutestücke von Fornovo denken läßt. Hierbei gilt es noch zu beachten, daß nicht allgemein von mailändischer Tracht gesprochen wird, sondern von der Mode, die gerade zu dieser Zeit in der Lombardei getragen wird. Die zeitgenössische Kleidung in den Bildern der Gartengalerie belegt, daß es in Mailand einen durchaus stetigen modischen Wandel gab und daß in Frankreich die neuesten Trends bekannt waren[329]. Die Darstellungsform der Fresken wird, falls sie von Solario ausgeführt wurden, eine leonardeske Bildsprache und Stilhaltung aufgewiesen haben[330]. Dies alles läßt zumindest eine rudimentäre Rekonstruktion der Bildfolge italienischer Frauen in Gaillon zu[331].

Der Briefwechsel zwischen Jacopo d'Atri und der mutmaßlichen Adressatin von dessen Beschreibung Gaillons, Isabella d'Este, gibt noch weitere Hinweise auf die Funktion von Frauen innerhalb des kulturellen und politischen Austausches zwischen Frankreich und Italien und den Stellenwert, der in diesem Zusammenhang der Kleidung zugemessen wurde. Im Jahr 1510 wünschte die französische Königin Anne de Bretagne, eine Tochter der Markgräfin von Mantua an ihren Hof zu holen. Trotz der freundschaftlichen Atmosphäre zwischen ihren Höfen war ein solches Anliegen aufgrund der geographischen Nähe Mantuas zum französisch besetzten Mailand auch ein heikler diplomatischer Austausch, der gut geplant werden mußte. In einem Brief vom 29. Januar 1510 gibt der mantuanische Botschafter eine Reihe von Hinweisen und Verhaltensratschlägen für die junge Prinzessin, ihre Ausstattung und ihr Personal, darunter eine lange Erörterung über Kleidung und ihre Funktion, nicht ohne darauf hinzuweisen, daß sie sich nach französischer Art zu kleiden haben und mit ihrer italienischen Entourage sehr *fremd* erscheinen werde[332]. Der Brief betont sowohl der Bedeutung der Mode als Mittel der sozialen Unterscheidung und des *decorum* wie auch der Differenz zwischen den Ländern. Am deutlichsten kommt dies an der Stelle des Briefes zum Ausdruck, an der d'Atri auf die Nichtverwendung von Juwel- und Perlschmuck in Frankreich hinweist – bei gleichzeitiger Betonung der Bedeutung des Hermelinbesatzes als Kriterium der sozialen Unterscheidung in der

[328]Zu den Vergnügungen der Damen vgl. u.a. in dieser Arbeit den etwas früheren Freskenzyklus von Bracciano (s. Abschnitt 1.2.1) und die allerdings wesentlich späteren Gemälde Deruets im Kabinett der Königin in Richelieu (s. Abschnitt 1.3.3).

[329]Zur Mode in Mailand im ausgehenden 15. Jahrhundert vgl. u.a.: LEVI PISETZKY 1957; Maria Teresa Binaghi Olivari, La moda a Milano al tempo di Ludovico il Moro, in: MILANO 1983, Bd. 2, S. 633-651.

[330]Vgl. zur Diskussion einer möglichen Urheberschaft Solarios: Denis Lavalle, in: Sylvie Béguin (Hrsg.), Andrea Solario en France [Les dossiers du Département des Peintures, Bd. 31], Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1985, S. 63f. m. Anm. 54, u. David Alan Brown, Andrea Solario, Mailand: Electa 1987, S. 184 m. Anm. 122ff.

[331]Möglicherweise ist auch für das gesamte Ensemble eine italienisches Vorbild anzunehmen, nämlich ein Jagdzyklus mit Porträts der Visconti im Schloß von Pavia. Vgl. BROWN 1987, S. 201, Anm. 122.

[332]Der Brief ist publiziert von: Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. 7. – Gruppo meridionale, in: *Giornale storico della Letteratura italiana*, Bd. 40, 1902, S. 289-308, hier S. 295ff. – Relevante Auszüge daraus finden sich im Anhang unter Dok. B.8.

französischen Kleidung. Mode ist in beiden Ländern demnach ein Medium der ständischen Unterscheidung[333]. Die jeweiligen Symbolsysteme der Mode sind aber nicht ohne weiteres von einem Ausländer lesbar, die Orientierung in einem fremden Land bedurfte des genauen und systematischen Hinsehens.

Trotz der vorrangig sozialen Kodierung von Mode ist daher ihre Rolle für das kulturelle Prestige von Nationen und die nationale Differenzierung und Identitätsstiftung hoch einzuschätzen. In diesem Sinne ist die Situation nach der französischen Invasion von 1494 auch ein Moment der verdichteten Wahrnehmung von Differenz. Neben den bereits angeführten Dokumenten ist hier ein ebenfalls von d'Atri im Januar 1510 an Isabella d'Este übermittelter „protokollarischer Zwischenfall" von besonderer Signifikanz: Vor einem geplanten, aber schließlich nicht realisierten Besuch der französischen Königin Anne de Bretagne in Italien wurde diese von Ludwig XII. darauf aufmerksam gemacht, daß sie in ihrer äußeren Erscheinung kaum im *Paragone* mit den italienischen Fürstinnen mithalten werde. Die Königin entwickelte daraufhin eine besondere Strategie; sie selbst entschied sich zur Unterscheidung von den Italienerinnen für eine betont schlichte Kleidung, gleichzeitig sollte sie aber ständig von den vier schönsten Frauen des französischen Hofes begleitet werden[334]. Dies macht den Stellenwert der höfischen Frau innerhalb der diplomatischen Selbstdarstellung italienischer Staaten um 1500 deutlich[335]. Auch ein gewisses Minderwertigkeitsgefühl auf französischer Seite kommt zum Ausdruck, wenn auch die Strategie der Verweigerung durch Anne de Bretagne keine ungeschickte Lösung des Problems gewesen wäre (der Besuch fand aber letztlich nicht statt). Die Verwendung des Begriffes *Paragone* – heute eher aus kunsttheoretischen Kontexten vertraut – in dem genannten Schreiben macht vollends deutlich, wie solche Vergleichsstrategien in verschiedenen Bereichen des Lebens und der Kunst gleichartig angewandt wurden.

Das *image* der Franzosen in Italien war nicht auf das Medium der diplomatischen Korrespondenz beschränkt. In der italienischen Öffentlichkeit wurde Ludwig XII. von Frankreich als „Begutachter" der Schönheit italienischer Frauen wahrgenommen, wie eine in Trissinos *Ritratti* überlieferte Anekdote zeigt:

> Von der Gemahlin Spinolas ist mir bekannt, daß der französische König sie kürzlich bei einem Aufenthalt in Genua als die schönste Frau bezeichnete, die er bis dahin gesehen hätte. Deshalb begab er sich bei seinem Abschied, da es noch zeitig war, zu ihrem Haus und ließ sie herausbitten. Und sie, gerade eben dem Bett entstiegen, nahte, ohne sich weiter aufzuputzen, mit einer solchen Anmut, daß sich in jenem Augenblick die Auffassung, die schon zuvor der König und alle anderen Anwesenden von ihrer Schönheit hatten, noch verstärkte.[336]

Nur scheinbar wird hier eine natürliche Schönheit bevorzugt. Das Ideal der anmutigen Bewegung – *grazia* oder *leggiadrìa* – ist ebenso eine Kulturtechnik, die erlernt werden mußte, wie der richtige und angemessene Gebrauch von Kleidung, Schmuck und Körperpflege[337].

[333] Vgl. zu diesem Aspekt die Aussagen der zeitgenössischen Traktatliteratur, zuletzt zusammengestellt bei: Jane Bridgeman, '*Condecenti et netti ...*': beauty, dress and gender in Italian Renaissance art, in: AMES-LEWIS/ROGERS 1998, S. 44-51.

[334] Brief vom 14. Januar 1510, vgl. Dok. B.8 im Anhang.

[335] Vgl. zur Relevanz solcher Beobachtungen im zwischenstaatlichen diplomatischen Verkehr auch folgende jüngere Studie: Marc Smith, Familiarité française et politesse italienne au XVIe siécle. Les diplomates italiens juges des manières de la cour des Valois, in: *Revue d'histoire diplomatique*, 102. Jg., 1988, S. 193-232.

[336] Zit. n. der Übersetzung von HIRDT 1981, S. 31.

[337] Zum Ideal der *leggiadrìa* in Anweisungs- und Kunstliteratur vgl.: Sharon Fermor, Movement and gender in sixteenth-

Die kulturelle und modische Dominanz Italiens bedeutete aber nicht, daß die Italiener nicht auch von ihrer Seite die Kleidung der französischen Invasoren genau beobachtet und Elemente davon in ihre Mode übernommen hätten. Der Zweck war, den neuen und fremden Herren mittels Kleidung ein Zeichen der Loyalität abzugeben. So konnte man in Mailand bis zu einem gewissen Grad anhand der Tracht die franzosen-freundliche von der ihnen gegenüber feindlich eingestellten Partei unterscheiden[338]. Die italienische Adaption französischer Elemente in der Kleidung ist also im Gegensatz zum gegenläufigen Prozeß eindeutiger zweckgebunden und in seiner Struktur eindimensional.

An dieser Stelle soll eine kurze Zwischenbilanz gezogen werden: Die Repräsentation italienischer Fürstinnen und zu einem gewissen Grad auch der höfischen Mätressen in Italien läßt diese als Produkte verschiedener Schönheitstechniken erscheinen. Wie ihre Schwester Beatrice war Isabella d'Este eine *novarum vestium inventrix*[339]. Soweit bestimmte Standesgrenzen nicht über- bzw. unterschritten wurden, waren Schmuck, Kleidung und Mode wichtige Mittel der Differenzierung in der persönlichen wie in der staatlichen und nationalen Repräsentation. Auf der Ebene des Porträts gehen das Kunstprodukt „schöne Frau" und das künstlerische Medium „Malerei" ein weitere Verschränkung ein, die das Kunstprodukt „Bildnis der schönen Frau" zur Folge hat. Leonardos Porträts der Cecilia Gallerani und der *Belle Ferronière* gehören zu dieser Kategorie, wie auch die petrarkistische ikonische Dichtung in ihrem kunstimmanenten Diskurs zum Kunstcharakter des Porträts beiträgt. Dieser Bildnistyp wurde aber nicht anhand der Fürstinnen selbst entwickelt, deren Porträts bis um 1500 noch stärker dem Profiltyp verpflichtet sind[340], sondern anhand der Darstellung höfischer Frauen, deren soziale Stellung nicht eindeutig festgelegt bzw. limitiert ist[341].

Der Schönheitsdiskurs in der visuellen Repräsentation des späten 15. Jahrhunderts entwickelte sich folglich auf zwei Ebenen: der Ebene der realen Repräsentation von Frauen unter der Zuhilfenahme von Schönheitstechniken und der bildlichen Repräsentation von Frauen im Porträt, das wiederum Gegenstand der ikonischen Dichtung sein kann. Zwischen diesen Ebenen bestehen wechselseitige Interferenzen und Beeinflussungen, deren Ergebnis die Aufladung des bisher vorherrschend von seiner sozialen, politischen und abbildenden Funktion bestimmten Bildnisses um die Dimension des Ästhetischen ist. Diese ästhetische Funktion löst aber die älteren Funktionen des weiblichen Porträts nicht einfach ab, sondern ergänzt und verstärkt diese. Ein im Sinne der ästhetischen Kategorien gelungenes Frauenporträt wie das der Cecilia Gallerani erfüllt also seine soziale Funktion im Sinne der Dargestellten mit größerem Erfolg als ein Bildnis, bei dessen Produktion das ästhetische Funktionieren von Kunst wie ihre Rezeption durch die Dichtung nicht bewußt in den Werkprozeß einbezogen ist.

century Italian painting, in: Kathleen Adler, Marcia Pointon (Hrsg.), The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1993, S. 129-145, 197; u. dies., Poetry in motion: beauty in movement and the Renaissance conception of *leggiadrìa*, in: AMES-LEWIS/ROGERS 1998, S. 124-133.

[338] Vgl. dazu: Maria Teresa Binaghi Olivari, I francesi a Milano (1499-1525): arti figurative e moda, in: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, Bd. 5, 1979, S. 85-116.

[339] F. Muralti, Annalia, Mailand 1861, S. 54 (zit. n. SHELL/SIRONI 1992, S. 66, Anm. 82). Vgl. Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, Il lusso di Isabella d'Este, in: *Nuova Antologia*, 4. Serie, Bd. 63, 1896, S. 441-469, Bd. 64, 1896, S. 294-324.

[340] Vgl. Abschnitt 2.2.

[341] Bezeichnend für dieses Spannungsverhältnis ist die Auseinandersetzung zwischen Beatrice d'Este und Cecilia Gallerani über ein Kleid, das beide in ähnlicher Form von Ludovico Sforza geschenkt bekommen hatten und das den Standesunterschied zwischen ihnen verunklärt hätte. Vgl. Anm. 312.

Mit dieser Funktionsdifferenzierung und Ästhetisierung des leonardesken Frauenbildnisses unterscheidet sich die norditalienische Porträtkunst in wesentlichen Punkten von der des übrigen Europa dieser Zeit. Die sechs italienischen Frauenbildnisse in Amboise, die 1499 aus der Lombardei nach Frankreich gelangten, werden, wenn man nach der *Belle Ferronière* urteilt, diese Differenz den französischen Betrachtern vor Augen geführt haben. Soweit sich aus den wenigen Informationen des Inventars schließen läßt[342], wird ihre Reaktion hierauf ähnlich ausgefallen sein, wie sie in den Quellen für einige französische Invasoren – inklusive den König – dokumentiert ist: Es ist die systematische Erschließung des Gesehenen mittels serieller Darstellung. Auf diese Weise konnten die Unterschiede zwischen den Nationen – bei den Darstellungen von Frauen vor allem in Tracht, Frisur und anderen durch Kultur bedingten, aber als Natur interpretierten Merkmalen – in einen Ordnungszusammenhang gebracht werden. Das Ergebnis war eine geordnete Form von Welt, die im Gegensatz zur ungeordneten Vielzahl der neuen, italienischen Erfahrungen verstandesmäßig erfaßt werden konnte. Durch die Entkontextualisierung der nach Frankreich gebrachten italienischen Porträts in Amboise wird die bereits in der leonardesken Formulierung angelegte Tendenz zur Kunstautomie weiter getrieben und autonome Kunstschönheit mit autonomer Frauenschönheit gleichgesetzt. Der Blick auf eine andere Kultur bewirkt somit eine veränderte, – aus Unkenntnis der lokalen Funktionsbindungen – abstraktere Wahrnehmung. Die daraus resultierende Differenzerfahrung ist folglich eine bedeutende Komponente im sich entwickelnden Schönheitsdiskurs des ausgehenden 15. Jahrhunderts, was der Gebrauch von Damenporträts als Geschenke im diplomatischen Verkehr mit Franz I. von Frankreich ebenfalls belegt[343].

2.1.3 Der Mailänder *Codicetto*

Die bisher untersuchten Beispiele serieller Frauendarstellungen der Zeit um 1500 sind somit im wesentlichen von zwei Prinzipien bestimmt: In ihrer Produktion sind sie bedingt durch den männlichen Blick auf das weibliche Geschlecht als systematisierbares allegorisches Abbild der Natur und erotisches Movens der Kreation, in ihrer Rezeption jedoch als halbautonome Kunstprodukte, die die funktionalen Beschränkungen ihrer jeweiligen Gattung überschreiten. Diese Gesichtspunkte sind Voraussetzungen für eine analytische Betrachtung des wichtigsten erhaltenen Dokuments dieser Gattung, des Kodex Trivulziano Nr. 2159 der Mailänder Biblioteca Trivulziana von etwa 1518[344].

Der Band umfaßt 30 nicht numerierte Blätter, eine Dedikation auf Folio 1 und Schlußverse auf dem letzten Blatt. Dazwischen findet sich eine Folge von 28 Rundbildnissen, beginnend mit einem Profilporträt Franz' I. von Frankreich mit einer rahmenden Inschrift FRANCISCVS REX FRANCORVM und umgeben von sechs weiblichen Figuren als Tugendallegorien (es fehlt *spes*). Es folgen Porträts von sieben Witwen, die als Tugenden bezeichnet werden, und von 20 weiteren Damen der mailändischen Aristokratie. Sämtliche Inschriften sind in latei- Abb. 52a-c

[342] Vgl. Dok. B.6.
[343] Vgl. Abschnitt 2.2.3.
[344] Vgl. Giulio Porro, Catalogo dei Codici Manoscritti della Trivulziana [Biblioteca Storica Italiana, Bd. 2], Turin: Bocca 1884, S. 316f.; Francesco Malaguzzi Valeri, La corte di Ludovico il Moro, Bd. 1: La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento, Mailand: Hoepli 1913, S. 496; BINAGHI OLIVARI 1979, S. 95-113; Giulia Bologna, Tutte le dame del re. Ritratti di dame milanesi per Francesco I re di Francia, Mailand: Comune di Milano / Biblioteca Trivulziana 1989; Raffaele Casciaro, in: Angela Dillon Bussi, Giovanni M. Piazza (Hrsg.), Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano, Fiesole: Nardini 1995, S. 221.

nischer Sprache und in humanistischen Majuskeln abgefaßt. Die Damen sind oberhalb ihres Bildnisses mit ihren Namen bezeichnet, unterhalb findet sich ein Motto mit Bezug auf den französischen König. Von den büstenartigen Damenbildnissen sind 16 im Profil, elf in Frontal- bis Dreiviertelansicht wiedergegeben. Im Gegensatz zum Bild des Königs besitzen sämtliche Damenbildnisse einen Deckel, der bei den Witwen mit der inschriftlichen Bezeichnung der ihnen jeweils zugeordneten Tugend versehen ist. Obwohl man bereits den Namen der Dame und ihr Motto nach dem Aufschlagen der Seite lesen kann, wird man erst in einem zweiten Schritt ihres Bildnisses ansichtig. Darin wird ein Bezug zur zeitgenössischen, weit verbreiteten Praxis der Abdeckung des Bildnisses für einen spezifischen funktionalen Kontext ersichtlich[345]. Das Fehlen einer solchen Abdeckung bei dem Porträt von Franz I. kann bereits auf eine geschlechtsspezifische Unterscheidung hindeuten, eine solche Interpretation ist aber auf dem momentanen Kenntnisstand noch nicht zu verifizieren: Das Album wurde für den König angefertigt, so daß er als der primäre Betrachter anzusprechen ist. Somit konnte sich Franz I. gleich nach dem Aufschlagen des Buches betrachten, sich aber den dargestellten Frauen erst in einem zweiten Schritt nähern.

Wer war der Auftraggeber des *Codicetto*? Wurde der Kodex von einem oder mehreren Mailänder Bürgern als Geschenk für Franz I. von Frankreich in Auftrag gegeben, der 1515 die Stadt wieder für Frankreich erobert hatte, oder hat der französische König – inzwischen einer eigenen Tradition entsprechend – das Frauenalbum selbst bestellt? Die Dedikation gibt darüber keine Auskunft: Der Maler, Giovanni Ambrogio Noceto, widmet das Buch dem französischen König[346]. Seine Person bleibt allerdings in der Kunstgeschichte obskur; weder ist seine Vita bekannt, noch können ihm weitere Werke zugeschrieben werden[347]. Die Widmung und der insgesamt panegyrische Ton der Texte lassen aber kaum die Annahme zu, Franz I. habe sich mit einem solchen Auftrag selbst beschenkt. Allenfalls eine indirekte Beeinflussung ist denkbar. Somit bleibt der Maler Noceto, mutmaßlicher Mailänder und Vertreter der Mailänder Bürgerschaft, als Urheber des *Codicetto* übrig. Daß das Projekt einer solchen Sammlung von Miniaturbildnissen zumeist junger Aristokratinnen nicht ohne die Mitarbeit zumindest des franzosenfreundlichen Teils der städtischen Aristokratie durchgeführt werden konnte, ist vorauszusetzen. Wenn aber ein solches Projekt von Italienern zur Repräsentation ihrer Stadt gegenüber einem neuen Herrscher benutzt wird, dann ergeben sich daraus auch Konsequenzen für die Gattung „Frauenalbum".

Bei der Sammlung von Frauenbildnissen der Biblioteca Trivulziana handelt es sich also um ein diplomatisches Geschenk, das von den Einwohnern eines gerade eroberten Landesteils dem neuen Souverän überreicht wurde. Dies hat zur Voraussetzung, daß ein solches Album von den Italienern als geeignetes Medium und als eigene Gattung erkannt wurde, woraus sich wiederum schließen läßt, daß die vorherige Anfertigung solcher Alben mit den Porträts italienischer Frauen durch die französischen Invasoren einen bleibenden Eindruck in Italien hinterlassen hat, der sich zu einer „Traditionsbildung", zu einem *image* des Franzosen und seines Bildnisgebrauchs, verfestigen konnte. Ein etwa während der Kampagne von 1515/16 von einem französischen Aristokraten geschriebener Brief unterstreicht dies:

[345] Vgl. Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin: Gebr. Mann 1990.
[346] Dedikation, einzelne Motti der Damen und der Schlußtext sind im Anhang unter Dok. B.9 wiedergegeben.
[347] Vgl. BOLOGNA 1989, S. 15.

> Illma. Madonna mia observandma.
>
> Volendo presto tornare in Francia, et desideroso grandemente portarli cose degne et più excellenti che excogitare si possa, per paragonare tutte le donne et retracti lì portati da tutto lo universo mondo; vista la presentia de V. Ill. Signoria, mi nacque una subita imaginatione con grandissima allegreza de supplicare a Quella, per obtenere lo intento mio, si degni non per amor o mio merito, nè per servitio che li possa fare, ma per sua incomprehensibilissima humanità et benignità prestare al Dipintore el tempo di possere fare Quella el disegno et retracto.
>
> Et non volendo usare prosumptione, ma da vero gentilhomo et de V. Ill. S. fedele Servitore, supplico quella si degni essere contenta con la solita sua gentilezza non denegar mi questa gratia, concedendo el tempo al prefato dipintore. [...] Di V. Ill. S.
>
> humilis servitor
>
> della fontanlediere.[348]

Nur auf dieser Basis ist die Entstehung des Mailänder *Codicetto* zu verstehen: Die Bildnisalben, die die Franzosen vermutlich Blatt für Blatt auf ihrem Weg durch Italien ergänzten oder die aufgrund eines konkreten Anlasses durch den Auftrag eines Benutzers entstanden, sind hier zu einer Gattung verdichtet. Der *Codicetto* konnte also auf einer normativen Basis ohne konkretes Interesse eines einzelnen Benutzers erstellt werden. Diese Sammlung weiblicher Bildnisse (wenn auch in Buchform) entstand autonom von ihren ursprünglichen Funktionszusammenhängen und wurde von einer neuen, politischen Funktion überformt: Aus einer einfachen Nachfrage wurde ein vorgefertigtes Angebot.

Die politische Funktion des Kodex hatte zwangsläufig auch Folgen für die Auswahl der dargestellten Frauen. Bei den nicht erhaltenen Vorgängern des *Codicetto* ist die Identität der Dargestellten anonym geblieben, ihr Beruf wird aber meist als Kurtisanen angegeben. Dies war für ein offizielles Geschenk, das zudem die Tugend des Beschenkten zum Ausdruck bringen sollte, undenkbar. Im Mailänder *Codicetto* sind daher wohl zumeist junge Frauen aus aristokratischen Familien der Stadt dargestellt, die gegenüber der französischen Herrschaft positiv eingestellt waren, was sich allerdings nicht in allen Fällen verifizieren läßt. Es ergibt sich eine gewisse gattungsmäßige Übereinstimmung mit Bildnisvitenbüchern der Renaissance[349]. Die sieben Witwen sind älter und matronenhaft sowie durch Kleidung und Schleier deutlich von den übrigen Frauen unterschieden. Soweit sich biographische Daten überliefert haben[350], sind die anderen Dargestellten meist verheiratet, eine ist nach einer gescheiterten Eheanbahnung Nonne geworden; von gut der Hälfte der Frauen sind keine Angaben bekannt. Da Ippolita Bentivoglio (fol. 11r) nicht in Nonnentracht, also noch vor ihrem Eintritt ins Kloster dargestellt ist, könnten sich unter den nur durch den *Codicetto* zu identifizierenden Dargestellten weitere unverheiratete Frauen befinden. Das durchschnittliche Heiratsalter und die Tatsache,

[348] [Anrede] Ich werde bald nach Frankreich zurückkehren und bin sehr daran interessiert, dorthin kostbare Dinge mitzunehmen, und das Beste, was mir in den Sinn kommen konnte, um alle Frauen und Porträts, die dort aus der ganzen Welt zusammengekommen sind, zu vergleichen, war zu meiner größten Freude die Idee, die ich in dem Moment hatte, als ich Euch sah, nämlich Euch, um mein Ziel zu erreichen, inständig zu bitten, sich dazu herabzuwürdigen - nicht aus Liebe, noch zu meinem Verdienst oder zu dem Zweck, mir einen Dienst zu erweisen, sondern aus der Ihnen eigenen unvergleichlichen Menschlichkeit und Güte – und dem Maler die Zeit für eine Zeichnung und ein Porträt von Euch zu gewähren. Nicht aus Anmaßung, aber als wahrer Edelmann und Euer treuer Diener, bitte ich Euch, sich mit der Ihnen gewohnten Liebenswürdigkeit damit einverstanden zu geben, mir nicht diese Gnade zu verweigern und dem beauftragten Maler die Zeit zu gewähren. [...] Euer unterwürfiger Diener Della Fontanlediere. – Zit. n. Giovanni Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Bd. 2: 1500-1557, Florenz: Molini 1840, S. 144f.; Übersetzung d.Verf.

[349] Vgl. Abschnitt 3.1.1.

[350] Biographische Angaben, soweit bekannt, bei: BINAGHI OLIVARI 1979, S. 102-111; BOLOGNA 1989, S. 46-101.

daß auch Ippolita Bentivoglio für die Ehe versprochen war, lassen aber den Schluß zu, daß es sich insgesamt um jungvermählte Frauen handelte.

Die Auswahl der Frauen im Kodex gibt demnach die traditionelle Organisation weiblicher Lebensphasen bis zu einem gewissen Grad wieder. Ein explizites Verhaltensmodell ist mit den Kardinaltugenden primär den Witwen zugeordnet, aber auch die Motti der übrigen Damen enthalten in die Panegyrik eingeschlossene Aufforderungen an Franz I. zu korrektem Verhalten. Somit ist der *Codicetto* nicht nur Spiegel der sozialen und moralischen Ordnung Mailands, sondern auch ein Appell an den französischen König, diese zu respektieren. Franz I. hatte Mailand 1515 in der Schlacht von Marignano nach einem dreijährigen Intermezzo durch die Sforza wieder unter französische Herrschaft gebracht. Die Situation war entsprechend unsicher. Sein Vorgänger Ludwig XII. hatte 1500 nach der gescheiterten Rückkehr von Ludovico „il Moro“ Strafmaßnahmen gegen die Stadt verhängt[351]. Auch unter Franz I. wurden solche Maßnahmen gegen Anhänger der Sforza vorgenommen[352]. Vor diesem Hintergrund wird die politische Funktion des Kodex plausibel: Die Frauen repräsentieren ein geordnetes und von den Tugenden gelenktes Gemeinwesen, das eine ebenso geordnete und gerechte Regierung durch seinen Landesherren erwarten kann. Die Gleichsetzung der sieben Witwenporträts mit Tugendallegorien übersetzt eine soziale Ordnung in ein ethisches Symbolsystem[353]. Die weniger als die Männer in die tagespolitischen Geschehnisse involvierten Frauen eignen sich aus diesem Grund für eine ideale allegorische Repräsentation des Gemeinwesens in besonderem Maße – auch dies eine Funktion von *gender* und einer der Gründe für den Konnex von weiblichem Geschlecht und Allegorie.

Bei der Repräsentation der 20 jungen Frauen, die auf die Darstellung der Witwen folgen, entwickelt Noceto allerdings Strategien, die die Grenzen traditioneller Zuordnungen zu den klassischen Phasen eines weiblichen Lebenslaufs – Jungfrau, Ehegattin und Witwe – auf der Text- wie auf der Darstellungsebene durchbrechen: Zuerst muß darauf hingewiesen werden, daß der Maler in seiner Vorrede diese Frauen nicht entsprechend ihrem sozialen und Familienstand bezeichnet, sondern von einer schönen Schar – *pulchra cohors* – Nymphen spricht. Sich selbst bezeichnet er als *inventor nimpharum*, der die Bildnisse dem König zueignet, damit dieser sie immer bei sich tragen könne[354]. Mit der Bezeichnung „Nymphen“ erzeugt der Verfasser eine antikisch-überzeitliche Aura, die die Dargestellten ihrer sozialen Bindungen enthebt und in gewissen Sinn einem freiem Spiel von Begehren und Verfügbarkeit zugänglich macht, das freilich durch die Appellation der beigefügten Motti an das korrekte Verhalten des königlichen Betrachters wieder in geordnete Bahnen zurückgeführt wird[355]. Eine wichtige Funktion kommt in diesem Zusammenhang den bereits erwähnten, gesonderten Abdeckungen der Damenporträts im Buch zu, die den Bildnissen die Eigenschaft von „Privatporträts“ anlagert[356].

[351] Vgl. SCHELLER 1985, S. 11-14.

[352] So gegen die Familie der Eleonora Visconti, fol. 9r des Kodex. Die Verbannung der Familie wurde allerdings 1517 aufgehoben. Vgl. BOLOGNA 1989, S. 58. – Die Aufnahme Eleonoras in den Kodex kann somit als Dokument des Parteiwechsels verstanden werden.

[353] Zur Funktion der (weiblichen) Tugendallegorie in der persönlichen politischen Ikonographie von Franz I. vgl.: Anne-Marie Lecoq, François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française, Paris: Macula 1987, S. 69-117, 144-148. Besonders die *entrée* in Lyon von 1515 zeigt die Verkettung einer Folge von weiblichen Figuren als Tugendallegorien mit dem Namen Franz' I. (vgl.: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Extr. 86.4.; s. ebd., S. 144-148).

[354] Vgl. Dok. B.9, fol. 1v.

[355] Zur Liebesideologie am französischen Hof unter Franz I. vgl. LECOQ 1987, S. 361-391.

[356] Der Begriff „Privatporträt“, den DÜLBERG 1990 für eine ganze Gruppe auf verschiedene Arten und zu verschiede-

Daraus resultiert eine reduzierte, nicht für jeden bestimmte Sichtbarkeit, die dem König die Verfügungsgewalt über das Betrachten der Bildnisse zueignet, was ihm entsprechend der traditionellen Funktionen solcher „verdeckter" Porträts eigentlich verwehrt sein sollte[357].

Ein weiterer Faktor, der zu einer ambivalenten Entwertung des sozialen Bindungsgefüges beiträgt, ist der Darstellungsmodus. Noceto entstammt ohne Zweifel dem künstlerischen Umfeld der Lombardei. Seine Bildnistypen in Profil und Dreiviertelansicht sind leonardesk, die Aquarelltechnik wird zu einer differenzierten Ausführung von Gesichtsstrukturen und Komplexion genutzt, soweit es das Miniaturformat zuläßt. Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt für die Wiedergabe der *pulchra cohors* ist die detailgenaue Erfassung der Mode, der verschiedenen Kleider, Schmuckstücke sowie der immer unterschiedlich und kostbar gearbeiteten Stoffe und Haarnetze (*capigliara*), die den *Codicetto* zu einer wichtigen Quelle der Mailänder Mode um und nach 1500 machen[358]. In diesem Sinn kombinieren die Porträts des Kodex den leonardesken Porträtstil der Lombardei mit dem seriellen Abbildungsinteresse der „französischen" Frauenalben.

Eine der wichtigsten Quellen zur Biographie der Dargestellten ist die Novellensammlung des Matteo Bandello. Die Sammlung enthält Widmungen an drei Frauen, die auch im *Codicetto* enthalten sind, drei werden in den Erzählungen erwähnt und für zwei gilt beides, d.h., knapp ein Drittel der Damen des *Codicetto* kommt auch bei Bandello vor[359]. Sieben der Dargestellten gehören der Familie Sanseverino, vier der Familie Visconti an, außerdem finden sich zwei Schwestern, die gebürtige Gallerani sind[360], Nichten von Cecilia, der Mätresse Ludovico Sforzas, deren Porträt von Leonardo oben bereits behandelt wurde. Die umfangreichsten biographischen Daten einer Dargestellten des *Codicetto* bietet Bandello von Bianca Maria Visconti: Sie wurde 1501 geboren, war demnach zum Zeitpunkt der Porträtaufnahme 17 Jahre alt Abb. 52c
und seit einem Jahr mit Ermes Visconti verheiratet. Nach Alter und Stand unterscheidet sie sich kaum von den übrigen dargestellten Frauen (außer den Witwen); sie galt als besonders schön, was dann, nach den Porträts des Kodex zu urteilen, auch für eine Reihe anderer Mitglieder der *pulchra cohors* in Anspruch genommen werden kann. Ihre weitere Biographie nach der Entstehung des Kodex ist schillernd. Nach dem Tod ihres Ehemanns kehrt sie nach sechs Jahren als reiche Witwe wieder in ihre Heimatstadt zurück, wo sie zunächst den Freiraum des Witwenstandes beibehält und trotz amouröser Beziehungen zu Männern nicht wieder heiratet. Aus der Bindung einer zweiten Ehe flüchtet sie bald nach Pavia und führt dort ein Leben fort, das die moralischen Grenzen der Zeitgenossen für das Verhalten einer Frau durchbricht. Bianca Maria hat verschiedene adelige Geliebte, bindet sich aber nicht an einen Mann für längere Zeit und fordert dann im Verlauf verschiedener Verwicklungen – nach Bandello – mehrfach einen ihrer Geliebten auf, sich eines älteren Kontrahenten gewaltsam zu entledigen, was tatsächlich in einem Fall geschieht. Bianca Maria Visconti wird wegen Anstiftung zum Mord zum Tode

nen Zwecken der unmittelbaren Sichtbarkeit entzogener Bildnisse verwendet hat, ist nicht im heutigen Verständnis von Privatheit zu verstehen; trotzdem ist durch den Entzug des Porträts aus der unmittelbaren Sichtbarkeit eine Einschränkung von Öffentlichkeit verbunden, die einem persönlichen Gebrauch und Besitz nahekommt.

[357] Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Abdeckung von Tizians *La Bella*, s. Abschnitt 2.4.

[358] Vgl. BOLOGNA 1989, S. 25-28, 45.

[359] Dedikationsträgerinnen bei Bandello, deren Porträt im *Codicetto* vertreten ist: Ludovica Landriani, Ippolita Vimercati, Giulia del Maino; Erwähnungen: Margherita Sanseverino, Ippolita Bentivoglio, Bianca Maria Visconti; Dedikation und Erwähnungen: Ippolita Scaldasole, Clara Pusterla. Vgl. ebd., S. 48, 52, 62, 68-74, 82-85.

[360] Vgl. ebd., S. 45, 78ff.

verurteilt und am 20. Oktober 1526 hingerichtet[361].

Die Vita der Bianca Maria Visconti ist sicherlich nicht auf die Lebensläufe der übrigen Dargestellten zu übertragen, aber in gewissen Sinn doch paradigmatisch. Sie bezeichnet ein neues Feld von Möglichkeiten selbstbestimmter weiblicher Lebensführung außerhalb des vorgesehenen Weges von Ehestand und Witwenschaft. In Bandellos Novelle wie in der Wirklichkeit wurde dieses Abweichen mit dem Tode bestraft. Nach dem Handlungsablauf der Novelle war dies in einer nahezu notorischen Herausforderung des Schicksals und durch beständige Regelverstöße durch Bianca Maria Visconti begründet, was nur schwierig zu verifizieren ist, aber in der männlichen Logik Bandellos die natürliche Konsequenz ihrer Lebensführung außerhalb der Konvention ist. Zum Entstehungszeitpunkt des *Codicetto* aber war Bianca Maria Visconti nur eine in einer Reihe von Darstellungen jungvermählter Frauen, deren standeserhöhende Ehe mit einem Patrizier allerdings schon damals auf der außergewöhnlichen körperlichen Schönheit der jungen Frau beruhte.

Der Kodex ist somit nicht als Dokument einer *chronique scandaleuse* angelegt. Die Auswahl ist bestimmt von der Stellung und dem Einfluß der Dargestellten in der Mailänder Gesellschaft und Kultur, ihrer Beherrschung höfischer Fähigkeiten und Kulturtechniken wie Konversation, Kenntnisse in den Künsten, Kleidung und Schmuck[362], ferner der politischen Ausrichtung ihrer Familien sowie, nicht zuletzt, ihrer körperlichen Schönheit[363]. Dabei müssen nicht sämtliche Gesichtspunkte in gleichem Maße erfüllt sein, da die Bildnisse und das diesen jeweils zuzuordnende biographische Material Schwerpunkte erkennen lassen. Schwieriger ist ein Urteil darüber, ob relational zur mailändischen Gesellschaft der Anteil der bei Bandello genannten adeligen Frauen im Frauenalbum Franz I. überdurchschnittlich hoch ist. In diesem Fall wäre der Kodex der Biblioteca Trivulziana auch ein Fokus der beginnenden Frauenemanzipation in Mailand, und zwar im Sinne der Erschließung neuer Spielräume im öffentlichen Leben der Stadt.

Der Mailänder *Codicetto* ist also das Produkt einer komplexen politischen, sozialen und kunsthistorischen Situation. In seiner Struktur vereinigt der Kodex verschiedene, zum Teil sich eigentlich gegenseitig ausschließende Überlieferungsstränge: In losem formalem Zusammenhang mit Bildnisvitenbüchern stehend, liefert das Album das Bild einer geordneten, stabilen und in ihren Rechten und Gesetzen zu erhaltenden Gesellschaft, allegorisiert durch ihre weiblichen Mitglieder und symbolisiert durch die natürliche Abfolge von deren Lebensphasen. Die Wurzeln einer solchen Bildnissammlung und ihr eigentlicher Entstehungsgrund liegen aber in einer anderen, jüngeren Tradition. Mit dem sicherlich nur ungenügenden Begriff „Frauenalbum" wurden hier Bildnisbücher mit den Porträts italienischer Frauen aus verschiedenen

[361] Eine mehr ins Detail gehende Zusammenfassung der Angaben Bandellos findet sich in: ebd., S. 82-85.

[362] Lange Konversationen mit Ludwig XII. von Frankreich sind von Margherita Sanseverino überliefert (fol. 4r), deren perfekte Beherrschung der französischen Sprache ebenfalls bekannt ist; Eleonora Rusca wandte sich bei Problemen mit ihrem Haar an den Erfindungsreichtum von Isabella d'Este (fol. 8r); Clemenza Panigarola war vermutlich verwandt mit der Organisatorin eines spirituellen Zirkels im Mailänder Kloster Santa Marta (fol 20r); Ippolita Sanseverino war die Gattin eines Militärs unter Franz. I. (fol. 13r). Vgl. ebd., S. 48, 56, 66, 80; der Brief der Eleonora Rusca an Isabella d'Este findet sich in: Alessandro Luzio, La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28, Mailand: Cogliati 1913, S. 227. – Zur Diskussion der Kulturtechniken der höfischen Dame vgl. Castigliones gerade zu dieser Zeit entstehenden *Cortegiano*.

[363] In Trissinos *Ritratti* wird die Schönheit der Contessa di Cajazo als stellvertretend für die Mailänder Frauen genannt. Diese ist mit großer Wahrscheinlichkeit identisch mit Barbara di Caiazzo (fol. 3r) oder ihrer Schwiegertochter Ippolita (fol. 10r) ; s. zum Text Trissinos: HIRDT 1981, S. 19-28, bes. S. 21; vgl. hier die Abschnitte 2.2.1 u. 2.3.

Regionen bezeichnet, die französische Soldaten und vermutlich auch der französische König nach der Invasion von 1494 anfertigten bzw. anfertigen ließen. Da sich von diesen keines erhalten hat, bis auf einen anzunehmenden Reflex in dem erwähnten Manuskript der Bodleian Library, ist eine Analyse schwierig. Die erhaltenen Schriftzeugnisse lassen es aber zu, diese Frauenalben als von den bis dahin tradierten Funktionen des Bildnisses weitgehend autonome, vor allem auf dem Prinzip der Serialität beruhende Bildnissammlungen zu charakterisieren, die in der besonderen, Unordnung stiftenden Situation des Krieges und im Kontext einer fremden Kultur entstanden sind und den Versuch darstellen, diese neue Seherfahrungen zu systematisieren. Der Mailänder *Codicetto* rekurriert hierauf und gibt als diplomatisches Geschenk diesen Sammlungen einen gattungsmäßigen Charakter, wodurch indirekt auch die relative Häufigkeit solcher Alben bestätigt wird. In dieser Nutzung einer neuen „Gattung“ wird die durch die Invasoren verursachte „Unordnung“ der politischen und sozialen Verhältnisse – symbolhaft in der niederen und wahllosen Herkunft der Dargestellten, die meist als Kurtisanen verschiedener Städte bezeichnet werden – wieder in eine von Italienern bestimmte, tradierte soziale Ordnung überführt – Bildnisse von adeligen Frauen in aufeinanderabfolgenden Lebensphasen. Das Ergebnis ist nahezu paradox: Um dem französischen Landesherren entgegenzukommen, finden sich unter den 27 dargestellten Frauen vorwiegend solche, die durch ihre körperliche Schönheit und ihre höfischen Kulturtechniken beginnen, das tradierte und männlich bestimmte Ordnungsgefüge, das sie repräsentieren sollen, zu durchbrechen.

Auf der Ebene des Einzelbildnisses innerhalb des Kodex lassen sich ähnlich ambivalente Strukturen ausmachen wie für die gesamte Serie. Die individuellen und mit Namen bezeichneten Bildnisse werden als überindividuelle „Nymphen“ ein Seh- und Rezeptionsangebot für den männlichen Blick des Königs. Er kann die Suggestion der erotischen Verfügbarkeit für sich in Anspruch nehmen und die Dargestellten quasi als „Besitzer“ mit sich führen. Andererseits ist diese beginnende funktionale Autonomie des Frauenporträts im Mailänder *Codicetto* und seiner Verfügbarkeit für den männlichen Blick untrennbar mit der sich wandelnden sozialen Stellung und Ablösung von tradierten männlich bestimmten Verhaltensmustern bestimmter Frauen der Mailänder Oberschicht verbunden. Darin entspricht der Konnex zwischen Porträt und Dargestellter im *Codicetto* dem Konnex zwischen diesen beiden Bezugspunkten in Leonardos Porträt der Cecilia Gallerani.

Das kulturelle Umfeld Mailands in den Jahren um 1500 begünstigte ein besondere soziale und künstlerische Situation, in der beginnende Kunstautonomie mit der Darstellung autonom gesetzter Frauenschönheit und einer sich verändernden Stellung von Frauen in der Gesellschaft übereingeht. Damit sind Standards gesetzt, die nicht zuletzt aufgrund der künstlerischen Stellung Leonardos und der Verbreitung lombardischer Kunstwerke als Folge der französischen Invasion in der Folgezeit auch in anderen europäischen Regionen wirksam werden.

2.2 Das Bildnis der Renaissancefürstinnen

Die Bildnisse von drei italienischen Fürstinnen der Renaissance sollen nur in ihrem Bezug zu Schönheitsdiskurs, Porträtähnlichkeit und Konstruktion der Selbst- und Fremdrepräsentation untersucht werden. Die Auswahl fiel auf drei charakteristische Persönlichkeiten, es hätten aber auch andere wie etwa Vittoria Colonna ausgewählt werden können. Giulia Gonzaga und

Giovanna d'Aragona galten unter den Zeitgenossen als die schönsten Frauen Italiens. Isabella d'Este nutzte für ihre Selbstrepräsentation die Topoi des Schönheitsdiskurses und wollte diese in ihren Porträts angewandt wissen, ungeachtet der vorhandenen Diskrepanzen zwischen ihrer äußeren Erscheinung und ihrem *image*. Ihr literarisches Porträt durch Gian Giorgio Trissino liefert die äußerst bedeutsame Verbindung von synthetischem Schönheitskanon und Frauenkatalog.

2.2.1 Isabella d'Este

Von den Porträts, die nach dem heutigen Forschungsstand die Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este (1474-1539), darstellen[364], sollen hier nur zwei besonders charakteristische Beispiele behandelt werden: die Porträtzeichnung Leonardos im Louvre und Tizians sogenannte *Isabella in Schwarz* in Wien.

Im April 1498 hatte sich Isabella d'Este Leonardos Porträt von Cecilia Gallerani erbeten und auch übersandt bekommen. Anlaß war der Vergleich mit Porträts von der Hand Giovanni Bellinis. Etwa eineinhalb Jahre später, nach der französischen Invasion in Mailand im Herbst 1499, kam Leonardo selbst zu einem kurzen Aufenthalt nach Mantua, wo er zwei Porträtzeichnungen von der Markgräfin anfertigte. Noch 1501 und 1504 erkundigte sich Isabella nach der Gemäldeversion ihres Bildnisses, die Leonardo jedoch nicht ausführte. Weiterhin muß davon ausgegangen werden, daß das Bildnis der Cecilia Gallerani den Anstoß für den Auftrag gegeben hat und daß diese Bildlösung Isabella d'Este auch für ihr eigenes Porträt vorschwebte.

Abb. 53 Ein Karton mit einem weiblichen Profilbildnis im Louvre ist überzeugend als Leonardos Porträtzeichnung der Isabella d'Este identifiziert worden, die der Künstler zur Ausführung eines gemalten Porträts mit sich genommen hatte. Hiervon hat sich eine wenig qualitätvolle Kopie im Ashmolean Museum in Oxford erhalten, die allerdings am unteren Rand weniger beschnitten ist und aus diesem Grund ein auf einer Brüstung liegendes Buch als Attribut der Dargestellten überliefert. Die Markgräfin wird dadurch als Mäzenin der Literatur ausgewiesen. Gleichzeitig ist dieses Attribut wie der Hermelin im Porträt der Cecilia Gallerani – nur verhaltener – das auslösende Moment für einen Bewegungsimpuls im Bild, einen für Leonardo typischen Zeigegestus. Der nur leicht aus der Bildebene gedrehte Oberkörper der halbfigurigen Dargestellten folgt also bis zu einem gewissen Grad dem Modell des Gallerani-Porträts, während der ins Profil gewendete Kopf dieses Darstellungsmuster durchbricht und die ästhetische Problemstelle dieses Bildnisses bezeichnet, die eindeutig in seiner sozialen Funktion begründet liegt. Offenkundig konnte Isabella d'Este nur bis zu einem gewissen Grad einem für Frauen von niedrigerem Rang und in der sozialen Ordnung des Hofes nicht genau festgelegter Stellung entwickelten Porträttypus folgen. Sie akzeptierte diesen nur in Verbindung mit dem bis um 1500 an norditalienischen Höfen noch vorherrschenden Typus des Fürstenbildnisses im Profil[365].

[364] Vgl. zum Überblick: LUZIO 1913, S. 183-238 (Appendix B: I ritratti d'Isabella d'Este), u. Sylvia Ferino-Pagden, Isabella d'Este im Portrait, in: FERINO-PAGDEN 1994, S. 86-97.

[365] Vgl. BROWN 1990, S. 53-60, u. außerdem Françoise Viatte, Léonard de Vinci: Isabelle d'Este [Collection „Solo", Nr. 12], Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux 1999. – Die von Brown angeführten Beispiele der Porträtmedaille der Markgräfin von Gian Cristoforo Romano und der Kleinbronze des Apollo Belvedere von Antico als unmittelbare Anregung für die Kopfhaltung von Isabella d'Este in Leonardos Karton sind vor dem Hintergrund allgemeinerer Zusammenhänge zwischen Porträttypus, Funktion und sozialer Stellung des Dargestellten weniger wahrscheinlich.

Tizians Porträt der Isabella d'Este von 1534/36 (*Isabella in Schwarz*) basiert auf einem bis vor kurzem verloren geglaubten Porträt Francesco Francias von 1511[366], dem wiederum nur ein anderes Bild und eine Beschreibung der Dargestellten durch Lucrezia Borgia Bentivoglio zugrundelagen. Die Dargestellte ist zu diesem Zeitpunkt bereits über 60 Jahre alt, eine Porträtähnlichkeit im engeren Sinne ist offenkundig nicht intendiert. Isabellas Aussage, „Das Bildnis Tizians gefällt uns derartig, daß wir zweifeln in dem Alter, in dem es uns zeigt, von der Schönheit gewesen zu sein, die es beinhaltet", sollte durchaus wörtlich genommen werden. Es ist darin kein Anzeichen von Müdigkeit, Alter oder Lakonik zu entdecken[367]. Vielmehr ist der Topos des Übertreffens der Natur ein uneingeschränkt positives Urteil, das Isabella d'Este bereits über das verlorene Bildnis von Francia geäußert hatte. Ziel ist nicht die individualisierte Porträtähnlichkeit, sondern das offizielle Bildnis der Fürstin, die überzeitliche Repräsentation ihrer standesgemäßen Eigenschaften in körperlicher Schönheit und als *novarum vestium inventrix*. Wie Leonardo gestaltete Tizian das Bildnis der Fürstin anhand einer eigentlich nicht standesgemäßen Vorlage, seinem Prototyp für das Bild der „schönen Frau", der ungefähr zur gleichen Zeit entstandenen, sogenannten *La Bella* im Palazzo Pitti. Außerdem trägt Isabella d'Este in Tizians Bildnis modische Neuerungen zur Schau, auf deren Erfindung sie Anspruch erhob, vor allem das Knotenmuster auf den Ärmeln und die *zazara* genannte turbanähnliche Kopfbedeckung[368]. Das Problem des Fürstenbildnisses im Profil stellte sich anders als bei der mehr als 30 Jahre zuvor entstandenen Porträtzeichnung Leonardos jetzt nicht mehr. Der veränderte Modus des Staatsporträts ermöglichte inzwischen die Integration des Porträttyps der „schönen Frau" in das Bildnis der Fürstin.

Abb. 54

Abb. 74

Tizians Bildnis repräsentiert Isabella d'Este als eine Schönheit, die sie nicht nur zu der Zeit, in der das Bildnis entsteht, sondern auch in früheren Jahren nie gewesen ist[369]. Bereits in Leonardos Porträt, das sie als etwa 25jährige zeigt, kaschiert das weite Gewand geschickt ihre Tendenz zu rundlichen Körperformen. Der häufige Wechsel der Porträtmaler durch die Markgräfin hatte nicht zuletzt seine Ursache in der Diskrepanz zwischen deren Produkten, die zu sehr *al naturale* waren und die Porträtähnlichkeit herausstellten, und dem standesbedingten Selbstverständnis der Markgräfin als Fürstin und schöne Frau[370]. Somit erklärt es sich auch, daß die aus der Distanz geschaffenen oder bestimmten Porträttypen folgenden Bildnisse Tizians und Leonardos ihre Zwecke offensichtlich besser erfüllten als in unmittelbarem Kontakt mit dem Modell entstandene Gemälde.

Das Porträtverfahren Leonardos und Tizians, nämlich einen „Bildnistypus der schönen Frau" dem jeweils von ihnen geschaffenen Porträts der Isabella d'Este zugrundezulegen, entspricht in gewisser Weise einem synthetischen Herstellungsprozeß, bei dem die Schönheitsdetails verschiedener Frauen zusammengefaßt werden bzw. ein daraus entwickelter Idealtyp individuel-

[366] Vgl. VIATTE 1999, S. 20 m. Anm. 33 u. Abb. 13.

[367] Die Deutung der Äußerung als resignativ bei: FERINO-PAGDEN 1994, S. 111f., Kat.Nr. 50; dort auch das Zitat in Übersetzung (S. 111) und im Original (S. 114, Kat.Nr. 51).

[368] Vgl. ebd.; Tiziano, Ausst.kat. Venedig/Washington, Venedig: Marsilio Ed. 1990, S. 218, Kat.Nr. 25 (Sylvia Ferino, m. älterer Lit.), u. Rona Goffen, Titian's Women, New Haven/London: Yale UP 1997, S. 86-95, bes. S. 91 (Brief-Zitat zum Porträt Francias); zu *La Bella* vgl. Abschnitt 2.4.

[369] Vgl. folgende boshafte Bemerkung Pietro Aretinos von 1534: „la mostruosa Marchesana di Mantova la quale ha i denti di hebano e le ciglia di avorio, dishonestamente brutta e arcidishonestamente imbellettata". – Zit. n. WOODS-MARSDEN 1987, S. 214, Anm. 6.

[370] Vgl. BROWN 1990, S. 54, 57. – Wie die Selbstrepräsentation Isabella d'Estes bis in das 20. Jahrhundert hinein „funktionierte", zeigt folgende Darstellung von Stephen Kolsky, Images of Isabella d'Este, in: *Italian Studies*, Bd. 49, 1984, S. 47-62.

len Porträts zum Vorbild dient[371]. In dieser Hinsicht sind die Isabella-Bildnisse der beiden Künstler einem weiteren der wenigen von der Markgräfin akzeptierten Porträts ihrer Person vergleichbar, Gian Giorgio Trissinos literarischem Porträt von 1514[372]. Trissino läßt in dieser enkomiastischen Beschreibung der Isabella d'Este kein Verfahren und keine Kategorie aus, um ihre Schönheit zu behaupten: Zunächst verlegt er den Dialog in die Vergangenheit, macht die Dargestellte durch diesen einfachen Trick jünger. Des weiteren bettet er seine *Ritratti* in einen Kontext des Epochen- und Gattungsparagone ein – die *Ritratti* in Vergleich mit Lukians *Eikones* bzw. die Behauptung des Primats Petrarcas, des „edelsten aller Maler", gegenüber den bildenden Künstlern der Antike, Apelles und Euphranor, und der Renaissance, Mantegna und Leonardo. Es ist somit auch kaum verwunderlich, wenn sich der Autor bei der Schilderung von Isabellas Antlitz auf petrarkistische Metaphern stützt, so daß dem „Koloristen" Petrarca eine Verbesserung seiner eigenen Laura gelingt. Besonders wichtige Strukturmerkmale von Trissinos Text sind – im Vergleich mit Lukian – die Einführung der Figur des Zeuxis als Modell der selektiven Imitation und der synthetischen Konstruktion der „schönen Frau" und im Anschluß daran ein Frauenkatalog zur Exemplifizierung einer platonischen Tugendlehre. Trissinos *exempla* reichen, in Erweiterung von Lukians Panthea, von der antiken Mythologie bis in die kaiserzeitliche römische Geschichte: Julia Mammaea, Aspasia, Diotima, Arete, Nausikaa, Porcia, Harmonia, Penelope, Alkestis, Antonia, Aemilia, Claudia, Sulpicia, Theano und Zenobia.

Die Konstruktion der körperlichen Schönheit ist im Porträt der Isabella d'Este also unabdingbar für ihr tugendhaftes Verhalten, wie umgekehrt alleinige körperliche Schönheit ohne entsprechende moralische Eigenschaften wertlos ist[373]. Die Exempel für moralisches Verhalten entstammen sämtlich der Antike, die Modelle zur Konstruktion körperlicher Schönheit dagegen von zeitgenössischen Frauen aus verschiedenen Städten Italiens[374]. Hier begegnet man einer charakteristischen Differenz zwischen Bildnisfolgen von Heroinen und Porträtsammlungen von schönen Frauen: Während eine Aktualisierung weiblicher heroischer Exempel bis in die Gegenwart nur selten erreicht wird[375], stellen primär unter dem Aspekt weiblicher Kulturtechniken und körperlicher Schönheit – folglich auch als Tugendmodelle – zusammengestellte Bildnissammlungen wie der Mailänder *Codicetto* eine Möglichkeit zur Repräsentation zeitgenössischer Frauen dar[376].

Das Porträt der Isabella d'Este ist also, gleich ob als gemalte oder als literarische Repräsentation, eine an Idealbildern der „schönen Frau" orientierte Konstruktion ihrer Person, die in keinem Widerspruch zu ihrer Selbstrepräsentation stand und nur zu Anfang in Konflikt mit einem zu diesem Zeitpunkt bereits an Bindungskraft verlierenden Modell des Fürstenbildnisses geriet.

[371] Vgl. Abschnitt 2.3.

[372] 1524 veröffentlicht.

[373] Vgl. die umfassende Analyse von HIRDT 1981, S. 41-100, 111f.; das Zitat über Petrarca: ebd., S. 33; s. auch: Marina Beer, Idea del ritratto femminile e retorica del Classicismo: i „Ritratti" di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino, in: *Schifanoia*, Bd. 10, 1990, S. 161-173; eine nur geringfügig abweichende Version dieses Aufsatzes findet sich in: GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989-93, Bd. 3, S. 253-269. Die synthetische Konstruktion der „schönen Frau" wird ausführlicher in Abschnitt 2.3 behandelt. – Ein weiteres bekanntes Beispiel für die Einbindung des Porträts einer idealen schönen Frau in einen Frauenkatalog findet sich in Agrippas Margarete von Österreich gewidmeter Schrift *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*. Vgl. AGRIPPA 1990, S. 55f., u. HIRDT 1981, S. 66f.

[374] Vgl. den Textauszug in Abschnitt 2.3.

[375] Vgl. Kap. 1.

[376] Vgl. auch SYSON 1997, S. 49, 53.

2.2.2 Giulia Gonzaga

Im Gegensatz zu Isabella d'Este hatte Giulia Gonzaga (1513-1566) weniger Probleme, zwischen ihrer offiziellen Selbstrepräsentation und ihrem tatsächlichem Erscheinungsbild zu vermitteln. Die Contessa di Fondi galt zu ihren Lebzeiten als eine der schönsten Frauen Italiens. Trotzdem bereiten ihre Porträts der Forschung einige Probleme, die nicht zuletzt ihre Ursache in der Konzeption der Renaissancefürstin als „schöne Frau" finden.

Gebürtig aus einer Nebenlinie der Gonzaga, heiratete Giulia mit 13 Jahren Vespasiano Colonna, wurde zwei Jahre später Witwe und zog sich nach Auseinandersetzungen mit der Familie ihres verstorbenen Mannes in die Grafschaft Fondi zurück, wo sie einen kleinen Hof unterhielt. 1537 ging sie nach Neapel in ein Kloster, in dem sie 1566 starb. Das kulturelle Umfeld und damit der biographische Hintergrund der Giulia Gonzaga hatte sich im Vergleich zur Generation der Isabella d'Este grundlegend geändert: Die Reformation, das Aufkommen des Protestantismus auch in Italien und der *Sacco di Roma* von 1527 hatten die Grundvoraussetzungen für eine providenzielle und affirmative Lebensplanung erschüttert. Giulia Gonzaga sympathisierte mit dem Protestantismus, was sie in ihren späteren Lebensjahren in die Gefahr brachte, als Häretikerin zu gelten. Wie ihre entfernte Verwandte Vittoria Colonna galt sie als eine „gelehrte Frau". Die in zeitgenössischen literarischen Würdigungen ihrer Person nahezu topische Verbindung von körperlicher Schönheit und strenger Tugendhaftigkeit geht über den zeitüblichen neoplatonischen Standard hinaus: In ihren wenigen gesicherten Bildnissen ist sie stets in Witwentracht wiedergegeben. Von Isabella d'Este, verwitwet seit 1519, sind dagegen keine prominenten Bildnisse als Witwe bekannt[377].

Eine Episode ihrer Vita aus dem Jahr 1534 ist zugleich eine Parabel für das Ansehen von Giulia Gonzagas Schönheit unter ihren Zeitgenossen: Sarazenen aus Algier unter der Führung des Hair-eddin Barbarossa plünderten auf einem ihrer Raubzüge auch Fondi, aus dem die Gräfin nur mit knapper Not entkommen konnte, und waren erst durch eine von Kardinal Ippolito de' Medici geführte Entsatztruppe aufzuhalten. Für die italienische Öffentlichkeit war es keine Frage, daß der Korsarenführer die Absicht hatte, Giulia Gonzaga wegen ihrer unvergleichlichen Schönheit für Sultan Süleyman II. zu entführen und in dessen Harem einzugliedern[378].

[377] Vgl. zur Biographie u.a.: Bruto Amante, Giulia Gonzaga, Contessa di Fondi, e il movimento religioso femminile nel secolo XVI, Bologna: Zanichelli 1896, u. Mario Oliva, Giulia Gonzaga Colonna, Mailand: Mursia 1985. – In einem 1519 entstandenem Altarbild von Francesco Bonsignori wurde eine im Profil dargestellte Witwe als Isabella d'Este identifiziert, was allerdings nicht zu verifizieren ist. Von den beiden Porträts von Tizian fällt *Isabella in Schwarz* als quasi postum aus dem zu bewertenden Spektrum, während die durch Rubens überlieferte *Isabella in Rot* die Beobachtung bestätigt, daß sich die Markgräfin in ihrer Selbstrepräsentation nach dem Tod ihres Gatten nicht an die Konvention hielt. Zu diesem Material zuletzt: FERINO-PAGDEN 1994, S. 95, 111-117, Kat.Nr. 50ff.

[378] Eine Zusammenstellung der Quellen gibt AMANTE 1896, S. 121-135, wovon zwei charakteristische Beispiele wörtlich zitiert werden sollen. Gregorio Rosso schreibt angesichts der Vorgänge in Fondi: „Barbarossa a' 7 agosto 1534, passando a vista di Napoli, con più paura che danno della città, mise gente in terra all'isola di Procida, saccheggiò quella terra, nè contento di questo assaltò all'improvviso Sperlonga, dove dicono facesse schiavi più di mille persone: mandò gente per infino a Fondi per pigliare Donna Giulia Gonzaga, per presentarla allo Gran Turco, che la desiderava per la gran fama della sua bellezza. Fondi fu saccheggiata e Donna Giulia appena ebbe tempo di salvarsi quella notte sopra un cavallo in camicia, come se trovava" (ebd., S. 129). Es gibt kaum eine Quelle, die nicht die Schönheit der „bellissima delle belle" (ebd., S. 130) als Beweggrund der Sarazenen angibt, in der Ekloge *La Ninfa fuggitiva* von Muzio Giustinopolitano heißt es beispielsweise:

> [...]
> A barbarichi lidi, al bel Petruolo
> Corsi eran per spogliar le nostre rive
> Del primo onor: fuggia la bella Ninfa
> Che splende di beltà fra l'altre belle,

Von Giulia Gonzaga ist eines der berühmtesten Porträts der Kunstliteratur überliefert. Ippolito de' Medici, der ursprünglich Giulias Stieftochter Isabella Colonna heiraten sollte, aber dann sein Interesse der Stiefmutter zugewandt hatte, schickte 1532 Sebastiano del Piombo von Rom aus nach Fondi, wo dieser sich zwischen dem 8. Juni und dem 15. Juli des Jahres aufhielt. Laut Vasari war der Maler beauftragt, ein Porträt der Giulia Gonzaga zu malen, das er binnen eines Monats fertigstellte, „[...] *il quale venendo dalle celesti bellezze di quella signora e da così dotta mano, riuscì una pittura divina* [...]". Der unmittelbare Anlaß des Gemäldes wird der Wunsch des Medici-Kardinals gewesen sein, auf einer Reise nach Mitteleuropa das Bildnis einer geliebten abwesenden Person mit sich zu führen, also eine der zentralen Aufgaben der Porträtmalerei. Seinen literarischen Reflex fand das Fondi-Porträt des Sebastiano del Piombo in Dichtungen von Francesco Maria Molza und Gandolfo Porrini, die nicht wenig zu seiner Berühmtheit beitrugen[379].

Der literarische Ruhm des Bildnisses hat in der Kunstgeschichte bereits früh zu dem Versuch geführt, das Fondi-Porträt unter den Werken des Sebastiano del Piombo zu identifizieren, obwohl die topische Struktur von Porträtgedichten kaum Anhaltspunkte zur Identifikation konkreter Werke liefert[380]. Dementsprechend wenig befriedigend sind die Ergebnisse: Am ehesten kann eine Gruppe von Repliken, Kopien und variierenden Wiederholungen mit dem Fondi-Porträt in Verbindung gebracht werden, die in einer in ihrer Eigenhändigkeit umstrittenen Fassung in Wiesbaden dem vermutlich verlorenen Original am nächsten kommt und deren Identifizierung vor allem durch bezeichnete Wiederholungen in Porträtserien gesichert ist[381]. Abb. 55

Abb. 56 Eine alternative Identifikation des Fondi-Porträts der Giulia Gonzaga mit einem Frauenporträt des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main steht ebenfalls zur Debatte[382]. Die Zuschreibung des qualitätvollen Bildnisses – ein Problem, das sich selbstverständlich nur

Qual fra i lumi minor la bianca Luna.
[...]
Ninfa ove fuggi? e perchè'l dolce viso
Guasti col pianto? Vuolsi aver piú cara
Tanta beltà, per lo cui chiaro grido
Vengono amiche a te l'armate squadre,
Che tu fuggi nemica. Il santo amore
A te l'ha porte con l'aurate penne,
Amor, perchè ti faccia il gran Tiramo
Tra le reine sue prima Reina.
[...]

(ebd., S. 126f.). – Die Bezeichnung der Giulia Gonzaga als Nymphe ist hier – im Gegensatz zur Funktion des Begriffs im Mailänder *Codicetto* (s. Abschnitt 2.1.3) – vor allem durch die literarische Gattung bedingt. Trotzdem bietet die Ekloge einigen Spielraum für männliche Imagination.

379 Darstellungen des Sachverhalts mit Belegen finden sich u.a. bei: Michael Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford: Clarendon 1981, S. 115 (dort auch das Vasari-Zitat), u. E.H. Ramsden, 'Come take this lute'. A Quest for Identities in Italian Renaissance Portraiture, Tisbury: Element Books 1983, S. 133ff. Das Porträtgedicht Molzas findet sich analysiert und auszugsweise zitiert in: ALBRECHT-BOTT 1976, S. 30-35, 177ff.; dasselbe leistet für Porrini: RAMSDEN 1983, S. 155-158. – In Raffaello Borghinis *Il Riposo* von 1584 wird das Bildnis der Giulia Gonzaga ebenfalls als „cosa rara, e de' più belli ch' egli [sc. Sebastiano del Piombo] facesse" kommentiert (zit. n. ALBRECHT-BOTT 1976, S. 30).

380 Vgl. SHEARMAN 1992, S. 120; für das Beispiel Molzas ALBRECHT-BOTT 1976, S. 35.

381 HIRST 1981, S. 116-119. Vgl. auch: Roggero Roggeri, I ritratti di Giulia Gonzaga, Contessa di Fondi, in: *Civiltà Mantovana*, N.S., Nr. 28-29, 1990, S. 61-78, bes. S. 63-68, offensichtlich ohne Kenntnis von HIRST 1981 u. RAMSDEN 1983. Zum Kleinbildnis der Giulia in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, das eine Schlüsselstellung für die Identifizierung der Dargestellten einnimmt, vgl.: Friedrich Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: JbKW, Bd. 17, 1896, S. 101-274, bes. S. 216f., Nr. 89A; zuletzt: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos, Ausst.kat. Wien: Kunsthistorisches Museum 1997, S. 55f., Kat.Nr. I.13 (Gabriele Goffriller).

382 Diese These wurde zuletzt von RAMSDEN 1983, S. 138-170, mit einer ausführlichen Argumentation vertreten.

stellt, wenn das Gemälde nicht mit dem Fondi-Porträt identisch ist – gestaltet sich äußerst schwierig. Die in den letzten Jahren vorherrschende Identifizierung des Malers mit Girolamo da Carpi wurde jüngst durch eine Benennung als Peter de Kempeneer in Frage gestellt. Doch ist die Liste der Zuschreibungsversuche lang und beinhaltet fast jeden bekannten Künstlernamen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der in Frage kommen könnte[383]. Ein nordeuropäischer Künstler wie Kempeneer kommt vor allem aufgrund der Ausführung des Landschaftshintergrundes in Frage, dessen Felsformation in der Profillinie allerdings eine verblüffende Ähnlichkeit mit einer Felslandschaft bei Terracina aufweist, an der Straße nach Fondi und nur fünf Kilometer von dort entfernt. Dies würde wiederum für eine Identität des Frankfurter Bildnisses mit dem Fondi-Porträt sprechen[384]. Stilistisch ist das Frankfurter Bild dagegen kaum im Œuvre des Sebastiano del Piombo zu verorten, wenn auch die Zuschreibung an Kempeneer ebenfalls nicht absolut überzeugend ist[385]. Weiterhin spricht gegen eine Identität mit dem Fondi-Porträt, daß das Frauenporträt in Frankfurt kein Ausgangspunkt für eine große Anzahl von Kopien und Variationen gewesen ist, wie es bei einem berühmten Porträt der Fall gewesen wäre, und daß keinerlei ikonographische Verbindungen zu einem inschriftlich gesicherten Bildnis der Giulia Gonzaga bestehen. Somit muß davon ausgegangen werden, daß das Fondi-Porträt verloren ist und nur durch eine Gruppe von Wiederholungen rekonstruiert werden kann.

Auch wenn deshalb eine Interpretation des erhaltenenen Bestandes in Hinblick auf Sebastianos Porträt von 1532 wenig sinnvoll ist, so sind doch die Umstände von Produktion, Rezeption und Verbreitung dieses Bildnisses im Kontext der Porträttypologie der Fürstin als „schöne Frau" von einiger Bedeutung. Hier interessieren vor allem zwei Aspekte: die Ablösung der Porträtproduktion von der Person der Dargestellten, die somit keine Kontrolle über ihr „Bild" in der Öffentlichkeit mehr hat, und die Funktion solcher Bildnisse innerhalb „autonomer" Kunstsammlungen.

Zum ersten Gesichtspunkt: Sebastiano del Piombo fertigte bis zu seinem Tod 1547 Repliken des Bildnisses für weitere Auftraggeber an und entwickelte unter Umständen zwei verschiedene Versionen davon, die er bereits in Fondi als Alternativen hätte herstellen können[386]. Weiterhin steht fest, daß Tizian ein Porträt der Giulia Gonzaga gemalt hat, wie aus einem Brief der Dargestellten vom 25. April 1562 an den damaligen Besitzer des Gemäldes, Ippolito Capilupi, hervorgeht:

> [...] Del guadagno, che ha fatto di un mio ritratto, io non so quanto mi debba rallegrare, perciochè essendo della bellezza che scrisse, non deve essere di naturale, oppure mess. Titiano ha voluto mostrar la forza del suo ingegno formando una donna compitamente bella et come dovrebbe essere, non come io mi sia stata. Pure mi piace, che il ritratto sia in potere di V.S. potendomi facilmente succedere, che ella per mezzo della pittura avrà memoria delle persone vive, et per l'avvenire mi sarà più cortese delle sue lettere. [...][387].

[383] Die Zuschreibung an Kempeneer bei: Nicole Dacos, Entre Bruxelles et Séville. Peter de Kempeneer en Italie, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 44, 1993, S. 143-164, bes. S. 146ff.; dort auch eine Auflistung der verschiedenen alternativen Zuschreibungsversuche mit Literaturangaben, S. 162, Anm. 13: Giulio Romano (Borghese-Inventar), Sebastiano del Piombo (Crowe/Cavalcaselle u. AMANTE 1896, S. 143f.), Sodoma (Morelli), Scorel (W. v. Bode), Dosso Dossi (Burkhardt), Parmigianino (Venturi), Girolamo da Carpi (Voss), Nicolò dell'Abbate (Venturi). Den Beitrag von Ramsden kennt Dacos offensichtlich nicht. – Kempeneer ist aufgrund seines langen Aufenthalts in Spanien auch unter dem Namen Pedro Campaña bekannt.

[384] RAMSDEN 1983, S. 143ff., beruhend auf einer Beobachtung von AMANTE 1896, S. 144.

[385] Die Zuschreibung von DACOS 1993, S. 148, beruht in erster Linie auf einem physiognomischen Vergleich mit Kempeneers *Sieben Tugenden* im Museo San Carlo, Mexiko-Stadt (ebd., Abb. 3).

[386] Vgl. HIRST 1981, S. 115f., u. RAMSDEN 1983, S. 160f.

[387] Zu Ihrer Erwerbung eines Porträts von mir vermag ich nicht zu sagen, ob es mich erfreuen soll, denn, wenn es von

Der Brief enthält zwei Informationen, die hier von besonderem Interesse sind. In der Bescheidenheitsfloskel, das Bildnis könne nicht ähnlich sein, ist eine Beschreibung von Tizians Porträtverfahrens enthalten. Die Überformung der individuellen Porträtaufnahme nach einem idealen Porträttyp der „schönen Frau", wie es Giulia Gonzaga vermutet, entspricht dem Vorgehen des Malers bei Isabella d'Estes Portät von 1534/36. Dies trifft um so mehr zu, da das Bildnis der Giulia Gonzaga von Tizian wohl nur 1532/34 nach der Vorlage des Fondi-Porträts gemalt worden sein kann: Tizian und Ippolito de' Medici trafen im Dezember 1532 in Bologna zusammen. Aus diesem Anlaß ist das Porträt des Kardinals in ungarischer Kleidung entstanden, das sich heute im Palazzo Pitti befindet. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Ippolito de' Medici bei dieser Gelegenheit als Gegenstück zu seinem eigenen Bildnis von Tizians Hand auch ein Porträt der Giulia Gonzaga bestellt hat, das der Maler zu diesem Zeitpunkt nur nach der Vorlage von Sebastiano del Piombo hätte anfertigen können. Ein Tizian zugeschriebenes Frauenporträt in einer Bologneser Privatsammlung zeigt den Motivapparat des Fondi-Porträts – wie sie die Gruppe von Gemälden um das Wiesbadener Porträt überliefert – in Verbindung mit einer tizianesken Formensprache und einem Gesichtstyp, der den von *La Bella* antizipiert bzw. widerspiegelt. Das Bild könnte also durchaus mit Tizians Version des Fondi-Porträts identisch oder doch zumindest eine Kopie dieses Werkes sein[388]. Der Herstellungs- und Idealisierungsprozeß im Fall der Tizian-Version des Fondi-Porträts gleicht somit in hohem Maße dem von *Isabella in Schwarz*: Die Dargestellten sind nicht anwesend, als Vorlage dient das Gemälde eines anderen Malers, das nach Tizians überindividuellen Porträttyp der „schönen Frau" transformiert wird. Beide Bildnisse entstehen in dem relativ kurzen Abstand von etwa zwei bis drei Jahren, *Isabella in Schwarz* steht allerdings *La Bella* des Palazzo Pitti zeitlich und typologisch näher, es ist auch in Format und motivischen Apparat das anspruchsvollere Bild. Darin zeigt sich die relative Variabilität von Tizians Porträtverfahren, die dem Maler die Ausführung von Aufträgen unterschiedlicher Besteller auf verschiedenen Niveaus ermöglichte.

Die zweite wichtige Information in dem Schreiben der Giulia Gonzaga ist der Umstand, daß ihr die Tizian-Version ihres Bildnisses ca. 30 Jahre nach deren mutmaßlicher Entstehung noch immer unbekannt war. Auch Sebastiano del Piombo fertigte Repliken des Fondi-Porträts noch Jahre später für verschiedene Besteller an. Weder die Dargestellte, Giulia Gonzaga, noch der Auftraggeber, der (dies muß einschränkend gesagt werden) bereits 1535 verstorbene Ippolito de' Medici, kontrollierte die Porträtproduktion, sondern der Maler (bzw. jeder, der eine Vorlage besaß), der Bildnisse an Personen lieferte, die nicht in den ursprünglichen Auftrags- oder Funktionskontext involviert waren.

Dies leitet zu dem zweiten Gesichtspunkt einer rezeptionsgeschichtlichen Betrachtung der Porträts der Giulia Gonzaga über: die Funktion des Bildnisses innerhalb einer „autonomen" Kunstsammlung. Bereits Vasari überliefert, daß das Fondi-Porträt an Franz I. von Frank-

der Schönheit ist, wie Sie schreiben, dann kann es nicht nach der Natur gemacht sein, andernfalls wollte Herr Tizian die Fähigkeit seines Genius unter Beweis stellen, indem er eine vollkommen schöne Frau erschuf, wie sie zu sein hat, nicht wie ich war. Doch es gefällt mir, daß das Porträt sich in Euer Gnaden Besitz befindet, so daß Sie sich über die Malerei an lebende Personen erinnern werden und zukünftig freigiebiger mit Ihren Briefen sein werden. – Zit. n. G.B. Intra, Di Ippolito Capilupi e del suo tempo, in: *Archivio storico Lombardo*, 2. Serie, Bd. 10, 1893, S. 76-142, hier S. 117; Übersetzung d. Verf.

[388] Vgl. ROGGERI 1990, S. 68-76 u. Abb. 11. Roggeri verfolgt in einer plausibelen Argumentation den Weg der Tizian-Version durch die Inventare verschiedener Kunstsammlungen bis zum Verkauf des größten Teils der Galleria Estense von Modena nach Dresden im Jahr 1746. Das Bild ist allerdings nicht nach Deutschland gelangt. Vgl. auch RAMSDEN 1983, S. 161f., der das Gemälde in Bologna nicht kennt, aber prinzipiell die gleichen Schlüsse zieht.

reich gesandt worden sei, der es in Fontainebleau aufbewahrt habe[389], nach anderen Quellen gelangte das Bild erst an Heinrich II. oder bereits 1541 an dessen Gattin Katharina de' Medici[390]. Wahrscheinlicher ist, daß nur eine Kopie Frankreich erreichte, die 1547 noch von Sebastiano del Piombo begonnen wurde, aber nach seinem Tod durch dessen Sohn vollendet werden mußte. Ein Brief des Kardinals Alessandro Farnese vom August 1547 gibt über diesen Vorgang Auskunft: Katharina de' Medici hatte die Bildnisse von Papst Clemens VII. und von Giulia Gonzaga bei Sebastiano bestellt und sollte nun durch den Kardinal dazu bewogen werden, die durch dessen Sohn vollendeten Gemälde zu akzeptieren, was diese auch tat[391]. Dieser Auftrag läßt sich noch durch familielle und genealogische Interessen begründen: Die französische Königin und Clemens VII. entstammten beide der älteren Medici-Linie; zu Giulia Gonzaga bestand eine Bindung über Ippolito de' Medici, auch wenn diese bereits nicht mehr im engeren Sinne als verwandtschaftlich zu charakterisieren ist. Eine Kopie nach Tizians Bildnis des jungen Medici-Kardinals befand sich ebenfalls in Fontainebleau[392]. Andererseits könnte der verwandtschaftliche Bezug auch reiner Zufall sein; die erfolgreichsten Produkte von Sebastiano del Piombo waren eben die Porträts des Medici-Papstes und der Giulia Gonzaga, wie die in seiner Werkstatt nach seinem Tod vorgefundenen Gemälde belegen[393] und wie weiterhin exakt die gleiche Abfolge dieser Porträts in Fulvio Orsinis Inventar von 1600 Abb. 55
bestätigt[394].

Diese funktionalen Zusammenhänge gingen allerdings mit den Jahren verloren. In Pierre Dans *Le Trésor des Merveilles de la Maison de Fontainebleau*, publiziert 1642, erscheint Giulia Gonzaga als Schwester von Clemens VII. Dan beschreibt die Kunstsammlung in Fontainebleau geordnet nach italienischen Meistern, bei Sebastiano del Piombo als

> [...] rare cabinet, où il y en a trois excellens [tableaux] de Frere Sebastien del Piombe, homme de crédit parmy ceux de cét Art. [...] Le deuxiéme est vn portrait du Pape Clement VII. Et le troisiéme est celuy de la Sœur de ce mesme Pape, peint sur vn grand fond

[389] „[...] mandato al re Francesco in Francia, che lo fe porre nel suo luogo di Fontanableo [...]" – Zit. n. HIRST 1981, S. 116, Anm. 111.

[390] Vgl. ebd. u. hier Anm. 396. Die Annahme eines Besitzerwechsels 1541 an Katharina de' Medici beruft sich im allgemeinen auf Léon Dorez, La Cour du Pape Paul III, 2 Bde., Paris: Leroux 1932, Bd. 1, S. 276, bei dem es heißt, das Bild „*paraît* en effet avoir été offert, en 1541, sur sa demande, à Catherine de Medicis" (Hervorhebung des Verf.). Diese Formulierung und das Fehlen eines Nachweises geben für diese Provenienz allerdings keine Begründung.

[391] Zitiert bei HIRST 1981, S. 115f. Der Verfasser ist nicht der Auffassung von Hirst, daß sowohl das Fondi-Porträt als auch die 1547 entstandene Kopie nach Frankreich gelangt sind. Es wäre ein sehr ungewöhnlicher Vorgang gewesen, wenn man eine Kopie in Rom bestellt hätte, obwohl man das Original besitzt. Ein einheimischer Kopist wäre dann wohl eher beauftragt worden. Vasari muß hier in der Erinnerung das Original mit der nach der Aussage Farneses sehr qualitätvollen Kopie verwechselt haben. Dies gilt um so mehr, da sich das 1547 entstandene Bildpaar in den Quellen zu den französischen königlichen Sammlungen nachweisen läßt (s.u.), das wesentlich spektakulärere Fondi-Porträt allerdings nicht.

[392] Vgl. COX-REARICK 1995, S. 100 u. 254f., Kat.Nr. VII-11.

[393] Vgl. RAMSDEN 1983, S. 158.

[394] Inv.-Nr. 16 u. 17. Der Gemäldebestand Orsinis ging in den Besitz des Odoardo Farnese über. Das Bildnis der Giulia Gonzaga ist eine Kopie nach Sebastiano del Piombo und befindet sich heute als Dauerleihgabe des Palazzo Reale, Caserta, im Palazzo Ducale von Mantua. Es trägt folgende Inschrift „Qve disivnctas utroqve ab littore gentes facta neces eqvora cvrris atvlis pvlchri inhians aliqvid, fine iam pone labori: te, conspecta semel, parva tabella beat", die u.U. noch ein Reflex einer poetischen Auseindersetzung des Ippolito de' Medici mit dem Bildnis ist. Im Inventar Orsinis findet sich vermutlich noch eine weitere Kopie nach dem Bildnis der Gonzaga von der Hand des Daniele da Volterra (Nr. 25) und ein Bildnis des Ippolito de' Medici (Nr. 23). Vgl. Michel Hochmann, Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse, in: MEFRIM, Bd. 105, 1/1993, S. 69-91, bes. S. 54-57, 74ff.; Giuseppe Bertini, La quadreria farnesiana e le più antiche collezioni in essa confluite, in: Parma: Le tradizioni dell'immagine, Bd. 1 [Quaderni di Storia dell'Arte, Bd. 17], Parma: Università di Parma, Istituto di Storia dell'Arte 1994, S. 61-91, bes. S. 68, 83f., u. Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance, Ausst.kat. München, Mailand: Electa 1995, S. 189ff., Kat.Nr. 17 (Pierluigi Leone de Castris).

> d'ardoise; duquel sa Sainteté fit present, & qu'elle enuoya au Roy Henry II.[395]

Durch die oben genannten Erwerbsumstände wird es verständlich, warum Giulia Gonzaga zu einer Schwester Clemens VII. mutieren konnte, obwohl dieser gar keine Schwestern hatte[396].

Eine weitere – in diesem Zusammenhang besonders aussagekräfige – Übertragung des funktionalen Kontextes eines Gemäldes auf ein anderes findet sich bei Dan in folgender Beschreibung von Raphaels Porträt der Giovanna d'Aragona:

> Et le quatriéme [tableau] est vn grand portrait de Ieanne d'Aragon, Reyne de Sicile, estimée la plus belle princesse de son temps; duquel portrait le Cardinal Hipolyte de Medicis fit present au Roy François I.[397]

Es ist offensichtlich, daß Dan die Geschichte des Fondi-Porträts, die er vermutlich von Vasari kannte, auf das Bildnis der Giovanna d'Aragona übertragen hat. Eine ähnliche Verbindung stellt die Auswahlliste von Bildern in Fontainebleau her, die Rascas de Bagarris ungefähr 1608-10 angefertigt hatte. Auf *La reyne Jane d'Aragon habillée en Bohémienne* folgt *Le cardinal Hypolite* in der Kopie nach Tizian, dort allerdings als Raphael aufgeführt[398]. Wie Giulia Gonzaga galt Giovanna d'Aragona als die schönste Frau im Italien ihrer Zeit und beide hatten enge Verbindungen zu Neapel. Doch handelt es sich hierbei nicht um eine einfache Verwechslung. Beide Bildnisse wurden im Kontext der königlichen Sammlung im Lauf der Zeit als Repräsentationen der „schönen Frau“ rezipiert, wodurch sich ihr funktionaler Kontext veränderte. Während bei Giulia Gonzagas Fondi-Porträt ursprünglich noch die persönliche Bindung des Auftraggebers zur Dargestellten im Vordergrund stand, war der Auftrag zu dem Bildnis der Giovanna d'Aragona von Anfang ohne jede traditionelle Funktion im Sinne persönlicher oder verwandtschaftlicher *memoria* begründet.

2.2.3 Giovanna d'Aragona

Giovanna d'Aragona (ca. 1502-1577) war die Enkelin König Ferdinands I. von Neapel. Ihre 1521 mit Ascanio Colonna, Großkonnetabel von Neapel, geschlossene Ehe scheiterte, so daß sie sich 1535 von ihrem Mann trennte. Durch die Verbindung mit den Colonna war sie Schwägerin der Vittoria Colonna und auch mit Giulia Gonzaga verwandt, mit beiden stand sie in Neapel in engerem Kontakt. Nach ihrer Übersiedlung nach Rom 1560 stiftete sie dort 1566 das erste Jesuitennoviziat der Stadt, S. Andrea a Montecavallo[399].

---

[395] Pierre Dan, Le tresor des merveilles de la maison royale de Fontainebleav, Paris: Cramoisy 1642, S. 137; Vgl. Ramsden 1983, S. 159.

[396] Ramsden 1983 konnte dieses Problem noch nicht lösen, da er davon ausging, daß der französische Botschafter das Bildnis der Gonzaga aus dem Nachlaß von Sebastiano del Piombo erworben hat, ohne den Auftrag der Katharina de' Medici zu kennen (ebd., S. 158f.). Die beiden Bildnisse lassen sich noch 1692 im *Inventaire des Tableaux du Roy restez au Cabinet des Peintures du château de Fontainebleau* nachweisen, das angefertigt wurde, als die bedeutendsten Gemälde der königlichen Sammlung bereits aus dem Schloß entfernt worden waren: „Premièrement: Un portrait de Clément 7^{e}, peint sur ardoise, que l'on croit estre de Raphaël. – un autre portrait de la soeur de Clément 7^{e}, aussi peint sur ardoise. [...]“ – Zit. n. Cox-Rearick 1995, S. 128.

[397] Dan 1642, S. 135.

[398] Zit. n. Cox-Rearick 1995, S. 100.

[399] Die Herkunft der Giovanna d'Aragona aus dem ehemaligen Königshaus von Neapel begründet die in späteren Inventaren nahezu durchgängige falsche Benennung ihres Porträts als Königin von Neapel bzw. Sizilien oder Aragon. Darin ist aber noch keine entindividualisierende Ablösung ihres Bildnisses von ihrer Person zu erkennen, da sie durch diese Benennung immer noch eindeutig identifiziert wird. Ihre „Rangerhöhung“ verdankt sie u.U. den ikonographischen

Die Schönheit der Giovanna d'Aragona wurde in Texten von zeitgenössischen Philosophen erörtert. Der Neapolitaner Agostino Nifo dedizierte ihr seine 1531 in Rom erschienene Schrift *De pulchro et amore* am 3. November 1529. Girolamo Ruscelli gab eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona fabbricato da tutti i piú gentili spiriti et in tutte le lingue principali del mondo* (Venedig 1558) heraus, das Ergebnis einer Anfrage bei mehr als 200 Dichterkollegen, die aufgerufen waren, ihren Beitrag zur Glorifizierung der Giovanna d'Aragona durch die *Accademia degli Dubbiosi* zu leisten[400].

Wesentlich früher als die literarische Enkomiastik der Schönheit Giovannas datiert ihr Porträt im Louvre, das aufgrund der zahlreichen Kopien als die kanonische und *image*-prägende visuelle Formulierung ihres Bildnisses gelten kann. Raphael wurde 1518 mit dem Bild beauftragt. Es zeigt die etwa 16jährige Dargestellte als Dreiviertelfigur in einem Innenraum sitzend. Im Hintergrund wird der Blick über eine offene Loggia nach außen geführt. Typologisch folgt das Bildnis der in Raphaels Papstbildnissen neu entwickelten Formel des Staatsporträts. Abb. 57

Eine zweite Quelle dieses Bildnisses läßt sich in Raphaels früherer Beschäftigung mit den weiblichen Porträttypen Leonardos ausmachen, allerdings nur unter dem Aspekt der Bewegungsmotive und der Gestik. Direktes Vorbild für die Haltung der rechten Hand war unter Umständen einer der *Ignudi* Michelangelos an der Decke der Sixtinischen Kapelle, die als Kunstformel in einen vollkommen anderen Kontext übertragen wurde. Das dieser Formel inhärente Bewegungsideal der *leggiadrìa* blieb erhalten und wurde zur Charakterisierung der Dargestellten nutzbar gemacht, die auf diese Weise ihre perfekte Beherrschung höfischer Verhaltensmuster vorzeigen konnte – eine für Zeitgenossen ohne weiteres lesbare Geste[401].

Funktion und Entstehungskontext dieses Porträts sind modellhaft für die spätere Produktion von Bildnissen „schöner Frauen“: Auftraggeber Raphaels war Kardinal Bernardo Bibbiena, päpstlicher Legat in Frankreich, der das Bildnis als Geschenk für Franz I. bestellte. Indirekt handelte es sich dabei um ein diplomatisches Geschenk von Papst Leo X. an den französischen König. Weder der Auftraggeber, noch der spätere Besitzer oder der beauftragte Maler – Raphael hatte einen Gehilfen, vermutlich Giulio Romano, für die Porträtaufnahme nach Neapel geschickt und diesem auch Teile der endgültigen Ausführung überlassen – hatte die Porträtierte je gesehen oder in einer verwandtschaftlichen oder freundschaftlichen Beziehung zu ihr gestanden. Es wurde vermutet, daß Kardinal Luigi d'Aragona, ein Cousin Giovannas, der 1517 Frankreich bereist hatte, Bibbiena auf die Schönheit seiner Cousine aufmerksam gemacht hat. Als Beobachter des französischen Hofes hätte dieser die persönlichen Vorlieben des Königs

---

Strukturen des Porträts im Louvre, die der sich gerade formierenden Typologie des Staatsporträts folgen (s.u.). Eine später ab und an erfolgende Verwechselung mit ihrer gleichnamigen Großmutter war im 16. und 17. Jahunderts noch nicht gegeben. Vgl. zur Biographie: Donata Chiomenti Vassalli, Giovanna d'Aragona fra baroni, principi e sovrani, Mailand: Mursia 1987; zur Stiftung des Noviziats: Carolyn Valone, Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560-1630, in: *Art Bulletin*, Bd. 76, 1994, S. 129-146, bes. S. 130f.

400 Vgl. Abschnitt 2.3.

401 Vgl. zu dem Porträt, jeweils mit Hinweisen auf ältere Literatur: COX-REARICK 1995, S. 214ff., Kat.Nr. VI-5; TINAGLI 1997, S. 104-107; Michael P. Fritz, Giulio Romano et Raphaël: La vice-reine de Naples [Collection „Solo“, Nr. 5], Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux 1997 (identifiziert die Loggia im Hintergrund als Allusion auf die Loggia di Psiche der Villa Farnesina [S. 41-46]). Zum kunsthistorischen Kontext: Sylvia Ferino Pagden, Giulio Romano und das künstlerische Vermächtnis Raffaels, in: Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, Ausst.kat. Wien: Kunsthistorisches Museum 1989, S. 46-87, bes. S. 46. – Zu Raphaels Papstbildnissen und der für Zeitgenossen allerdings wenig aussagekräftigen Kategorie des Staatsporträts: SHEARMAN 1992, S. 127-130.

für schöne Frauen kennen können, aber wie der etwa im gleichen Jahr entstandene Mailänder *Codicetto* belegt, bedurfte es keiner besonderen Anregung für die Funktionalisierung von Frauenporträts im Sinne eines diplomatischen Geschenks. Ein politischer Unterton ist im Porträt der Giovanna d'Aragona möglicherweise ebenfalls gegeben: Das Bildnis der neapolitanischen Prinzessin konnte als symbolischer Ersatz für den formellen Verzicht der Franzosen auf das Königreich Neapel fungieren, wozu die Diplomatie Leos X. den französischen König hatte bewegen können.

Das Bildnis der Giovanna d'Aragona im Louvre ist das Produkt der körperlichen Schönheit in Verbindung mit der hohen gesellschaftlichen Stellung der Dargestellten, die Raison d'être des Bildes liegt außerhalb funktionaler Bindungen dynastischer oder verwandtschaftlicher Art. Die Herstellung von Kopien des Porträts folgte ähnlichen Beweggründen: Herzog Alfonso d'Este von Ferrara, der das Bild in Frankreich gesehen hatte, erhielt von Raphael den Karton des Bildes und das Versprechen für eine Replik, die offenkundig nicht ausgeführt wurde. Stattdessen ließ der Herzog wahrscheinlich von einem lombardischen Maler eine Kopie anfertigen, die mit einem Gemälde in der Galleria Doria-Pamphili in Rom identifiziert werden kann. Diese römische Kopie entfernt sich in ihrer leonardesken Typisierung der Gesichtszüge von dem Original im Louvre und vermutlich noch weiter von der realen Physiognomie der Dargestellten (besonders wenn, wie Vasari berichtet, der Kopf des Originals von Raphael selbst ausgeführt wurde, der Giovanna nie gesehen hatte), was für einen Auftraggeber, der keine persönlichen Kontakte zur Dargestellten hatte, auch kaum erheblich war. Der Karton in Ferrara wie Giovanna d'Aragona selbst dienten als Vorlage für die Herstellung des exemplarischen Porträts einer „schönen Frau“, eines Sammlerstücks für eine autonomen Kunstsammlung. Der Karton war damit Ausgangspunkt für eine ganze Reihe in Italien entstandener Kopien, für das Original in Frankreich läßt sich ein ähnliches Kopienwesen nachweisen[402].

[402] Vgl.: Janet Cox-Rearick, Sacred to profane: diplomatic gifts of the Medici to Francis I, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Bd. 24, 1994, S. 239-258, hier S. 246f., u. COX-REARICK 1995, S. 214ff. – Der Hinweis auf Luigi d'Aragona stammt von André Chastel, zitiert bei Cox-Rearick. Zu dessen Reise von 1517 vgl. DE BEATIS 1905. Zur Funktion des Mailänder *Codicetto* als diplomatisches Geschenk vgl. Abschnitt 2.1.3. Zu Alfonso d'Este und zur Korrespondenz zwischen Paris, Ferrara und Rom: John Shearman, Alfonso d'Este's Camerino, in: „Il se rendit en Italie“. Etudes offertes à André Chastel, Rom: Ed. dell'Elefante, Paris: Flammarion 1987, S. 209-230, bes. S. 211, u. FRITZ 1997, S. 22f. Zur Kopie der Galleria Doria-Pamphili vgl. zuletzt: FERINO PAGDEN 1997, S. 53ff., Kat.Nr. I.12 (Eva Struhal). Dieses Bild läßt sich in den Inventaren des Pietro Aldobrandini von 1603 und der Olimpia Aldobrandini-Pamphili (vor 1665) und im Pamphili-Inventar von 1682 nachweisen, in denen der Name der Dargestellten überliefert wird. Vgl. Cesare d'Onofrio, Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603, in: *Il Palatino*, Bd. 8, 1964, S. 15-20, 158-162, 202-211, hier S. 204 („188. Un ritratto della Regina Gioanna di Napoli in tavola grande con cornice dorata, di Leonardo Da Vinci.“ [1603], „188. Un quadro in tavola con la Regina Giovanna vestita di rosso con panno rosso in testa alto p. cinque con cornice dorata di Leonardo da Vinci.“ [1665]), u. Paola della Pergola, Gli Inventari Aldobrandini: l'Inventario del 1682 (II), in: *Arte Antica e Moderna*, Bd. 6, 1963, S. 61-87, hier S. 78 („384. Un quadro in tavola con la Regina Giovanna vestita di rosso, [...]“). Die Sammlung umfaßte unter Nr. 131 auch ein kleines Bild mit dem „Ritratto di Giulia Gonzaga alto palmi uno et un quarto in circa di mano del Venusti con un Cagnolino, e fazzoletto in mano“ gleicher Herkunft (ebd., S. 64). Diese italienischen Inventareinträge widersprechen auch dem ansonsten wohlbegründeten Versuch von FRITZ 1997, passim, die Identität der Dargestellten mit Isabel de Requesens i Enríquez de Cardona-Anglesola (1498-1534), Gattin des Vizekönigs von Neapel, Ramón Folc III de Cardona-Anglesola i de Requesens (1467-1522), zu bestimmen. Die italienischen Inventare werden von Fritz nicht herangezogen. Deren frühe Benennung der Kopie als Giovanna d'Aragona kann nicht von bis dahin unpublizierten französischen Beschreibungen der Sammlung von Fontainebleau beeinflußt sein, schon gar nicht von Brântomes Evokation der Königin Giovanna von Neapel des 14. Jahrhunderts aus dem Hause Anjou in der unveröffentlichten ersten Redaktion von dessen *Recueil des dames galantes* von 1584-86 (ebd., S. 4, 54). Die anzunehmende Ferrareser Herkunft der Kopie macht es auch unwahrscheinlich, daß die Bezeichnung der Dargestellten als Vizekönigin von Neapel in der Korrespondenz von 1518/19 (ebd., S. 22f.) zutrifft. Noch unwahrscheinlicher ist es, daß eine Fehlidentifikation der Dargestellten in zwei Fällen unabhängig voneinander zu dem gleichen Ergebnis führen sollte. Allerdings entspricht das kulturelle Umfeld, in das Fritz das „Porträt der Vizekönigin“ einordnet, zu großen Teilen dem hier ausgeführten Material, so daß die Frage der Identifkation zu einem

Im Vergleich mit dem Fondi-Porträt der Giulia Gonzaga ist der Prozeß der Ablösung von tradierten Funktionen der Porträtmalerei im Fall des Louvre-Porträts der Giovanna d'Aragona ein entscheidendes Stück weiter vorangeschritten: Bei diesem Bild war von Anfang an ein Produkt intendiert, das allein aufgrund der Schönheit der Dargestellten und dem Prestige des Malers funktionierte und so seinen Zweck als diplomatisches Geschenk und wertvolles Kunstobjekt erfüllte. Ansonsten sind die Mechanismen der Produktion und Rezeption vergleichbar, durch die die Porträts der beiden nach Auffassung der Zeitgenossen schönsten Frauen Italiens schließlich Eingang in die Kunstsammlung der französischen Könige in Fontainebleau fanden: In beiden Fällen handelt es sich um männlich konstruierte Fremdrepräsentationen von Frauen innerhalb eines verbal und in Text- wie Bildmedien geführten Diskurses über Schönheit als Analogon zur Ordnung von Kosmos und Gesellschaft[403]. Deren Visualisierung im Porträt – vom wertvollen Kunstobjekt bis zur einfachen Kopie – diente als *exemplum* und Argument dieses Diskurses. Autonome Kunstschönheit in den Werken Raphaels und Sebastianos del Piombo und autonom gesetzte Frauenschönheit gehen hierbei eine Symbiose ein, die zu einer gegenseitigen Steigerung des Argumentationspotentials des jeweils anderen Prinzips führt.

Anzeichen einer kreativen Vereinnahmung des Diskurses in ihrer Selbstrepräsentation – wie es Isabella d'Este praktiziert hatte – haben sich weder bei Giulia Gonzaga noch bei Giovanna d'Aragona finden lassen. Auf die Nachricht von ihrem Porträt in der Fassung Tizians reagierte Giulia Gonzaga nicht sonderlich interessiert, war aber in der Lage, den Vorgang des typisierenden Porträtverfahrens Tizians relativ genau zu charakterisieren, obwohl sie das Bild nie gesehen hatte[404]. Doch sind Quellen dieser Art über die reinen Fakten hinaus nur schwer zu beurteilen. Man kann daraus auf eine Abnutzung des literarischen und visuellen Schönheitsdiskurses schließen oder darin gerade eine Bestätigung für seine anhaltende Gültigkeit erkennen. Die Porträts beider Frauen erlangten einen quasi ikonenartigen Status. Auch wenn beide Frauen am Diskurs über ihre Person anscheinend nicht aktiv teilnahmen, so konnten sie die daraus resultierende, nahezu sakrosankte Stellung dazu nutzen, Freiräume für ihre eigene Person zu gewinnen, die für andere Frauen ihrer Zeit und selbst ihres Standes kaum zu eröffnen waren. Die Stellung der Giulia Gonzaga bei ihrem Umgang mit den protestantischen Bestrebungen Italiens ist dafür ein Beleg. Giovanna d'Aragona lebte getrennt von ihrem Ehemann, und selbst Ignatius von Loyola konnte sie 1552 nicht dazu bewegen, wieder in „geordnete Verhältnisse" zurückzukehren[405]: Die symbolische und ästhetische Repräsentation einer sozialen Ordnung ermöglichte zugleich die Subversion dieser Ordnung.

2.3 Die Notwendigkeit der Schönheit: Raphael, die selektive Imitation und das neoplatonische Konzept

Die quasi ikonenartige Rezeption der Bildnisse von Giulia Gonzaga und Giovanna d'Aragona hatte ihre Voraussetzung in der Koinzidenz verschiedener sozialer, ethischer, allgemein-ästhetischer wie explizit kunsttheoretischer Diskurse im frühen Cinquecento. Deren Grundlage ist das Modell einer Analogie von Makro- und Mikrokosmos, das eine Übertragung von Ideen und

gewissen Grad auch in den Hintergrund tritt.

[403] Vgl. den nächsten Abschnitt.

[404] Vgl. Zitat: S. 119.

[405] Vgl. Hugo Rahner, Ignatius von Loyola. Briefwechsel mit Frauen, Freiburg i.Br.: Herder 1956, S. 154-172.

Vorstellungen zwischen den einzelnen Diskursen ermöglichte. Diese alte Vorstellung erhielt eine neue und erweiterte Basis durch die Entwicklung des Neoplatonismus im Florenz des späteren 15. Jahrhunderts[406], die im Kontext des Schönheitsdiskurses vor allem die Doktrin der Einheit von innerer, sittlicher und äußerer, körperlicher Schönheit vertrat. Doch bereits der sensualistische Schönheitskanon der petrarkistischen Dichtung ließ sich nicht völlig mit der abstrakteren Konzeption äußerer Schönheit des Neoplatonismus zur Deckung bringen[407]. In dieser Hinsicht sind die Dauer und der Erfolg des Diskurses über körperliche Schönheit nicht nur Ergebnis seiner philosophischen und gesellschaftlichen Relevanz, sondern auch Resultat der Brüche und Inkohärenzen, die durch den Konnex von Schönheit und Tugend gegeben waren.

Die theoretische Begründung von bildender Kunst ist im frühen Cinquecento weitgehend an männliche Konzeptionen weiblicher Schönheit gekoppelt. Das Verhältnis der Geschlechter nimmt somit in der Kunsttheorie der Renaissance eine zentrale Stellung ein.

In Raphaels berühmtem und viel zitiertem Brief von etwa 1514 an Baldassare Castiglione findet sich eine knappe Erläuterung zur Entstehung seiner *Galatea* in der Villa Farnesina:

> [...] Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle tante cose che V.S. mi scrive. Ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta: et le dico che per dipingere una bella mi bisogneria veder più belle, con questa condizione: che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buoni giudicii e di belle donne, io mi serva di certa iddea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so: ben m'affatico di haverla.[408]

Raphael spielt in seinem Brief an Castiglione auf zwei seiner Zeit durchaus geläufige, nicht nur in der Kunsttheorie verbreitete Erkenntnismodelle an, das der *selektiven Imitation* und das der *idea*, der nicht an der äußeren Physis orientierten platonischen Konzeption von Welt (Raphael meint hier noch Altenativen; beide Modelle werden erst im 17. Jahrhundert in der Kunsttheorie Belloris explizit zu einer einheitlichen Konzeption vereinigt[409]). Er formuliert

[406] Vgl. hierzu den klassischen Text von Erwin Panofsky: The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy, in: ders., Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York u.a.: Harper & Row ²1962 [1939], S. 129-169, bes. S. 135ff.

[407] Zum petrarkistischen Schönheitskanon in der ikonischen Dichtung vgl. das im Zusammenhang mit Leonardos Frauenporträts in Abschnitt 2.1.1 angeführte Material. Eine zusammenfassende Darstellung der verschiedenen Diskurse, mit einem besonderen Schwerpunkt auf dem Konnex von Schönheits- und Liebeskonzeption und in Hinführung auf das frühe Seicento, bietet: Victoria von Flemming, Arma Armoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis [Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 6], Mainz: von Zabern 1996, S. 148-162.

[408] „[...] Was die Galatea betrifft, so würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn auch nur die Hälfte von all den Dingen wahr wäre, die Euer Gnaden mir schreiben, aber Eure Worte bezeugen mir Eure Liebe zu mir und so sage ich, um eine Schöne zu malen, müßte ich mehrere Schöne sehen, unter der Bedingung, daß Euer Gnaden sich bei mir befände, um eine Auswahl zu treffen. Aber, da ein Mangel an guten Richtern wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt. Ob diese von künstlerischer Vortrefflichkeit ist, weiß ich nicht; ich bemühe mich, diese zu erreichen." – Zit. n. der kritischen Edition von: Ettore Camesasca (Hrsg.), Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici, Mailand: Rizzoli 1993, S. 166f.; s. auch den dortigen Kommentar, S. 154-165, u. BAROCCHI 1971/73, Bd. 2, S. 1530f.; vgl. die kunstpsychologische Verortung des Castiglione-Briefes zwischen Kunst- und Ideengeschichte der Renaissance bei: Ernst Gombrich, Ideal und Typus in der italienischen Renaissancemalerei, Opladen: Westdeutscher Verl. 1983. Die Übersetzung folgt z.T. ebenfalls Gombrich (S. 7f.).

[409] Vgl. Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin: Spiess ⁷1993 [1924], S. 59f. Beide Modelle sind als Verfahren mit ähnlichen Ergebnissen aber auch in der vorhergehenden Kunsttheorie in einen engen Zusammenhang gestellt worden. Der Formulierung Belloris liegt das im 17. Jahrhundert ungedruckte Traktat von Giovanni Battista Agucchi zugrunde (ebd., S. II). – Selektive Imitation hat im Hauptwerk des Neoplatonismus, dem Symposionskommentar des Marsilio Ficino, einen relativ hohen Stellenwert, indem sie die Erhebung

keine geschlossene Theorie; es ist auch nicht auszumachen, ob er realistische Alternativen seines kunsttheoretischen Verständnisses vertritt oder in ironischer Brechung zeitgenössische Theoreme anführt.

Das Prinzip der selektiven Imitation hat seinen *locus classicus* in der antiken Zeuxis-Anekdote. Plinius überliefert, daß Zeuxis für den Juno-Tempel von Agrigent ein Bild der Helena malen sollte. Zu diesem Zweck wurden „unbekleidete Jungfrauen“ dieser Stadt „genau betrachtet und fünf von ihnen ausgewählt, um das, was an jeder herausragend lobenswert war, in Malerei wiederzugeben“[410]. Cicero verortet die Geschichte in Kroton und bindet das Verfahren des Zeuxis in eine rhetorische Theorie des Übergangs von Natur zu Kunst ein[411]. Dadurch, daß das Verfahren des Zeuxis zur kompositen Erstellung des Helena-Bildes mit dem mythischen Vorläufer des Paris-Urteils korrespondiert, wird ein erotischer bzw. amouröser Impuls als Auslöser des imitativen Prozesses impliziert: Durch die selektive Behandlung der Natur erhält der Maler ein *pulchritudinis verissimum iudicium*[412], wird der anfängliche (männliche) erotische Impuls zu Kunst sublimiert. Abb. 58

Raphael situiert sich und den von ihm als *giudice* weiblicher Schönheit apostrophierten Castiglione allerdings mehr auf der Seite des erotischen Impulses als auf der Seite der intellektuellen Verarbeitung. Die *certa idea* wird als zweitbeste Lösung präsentiert, die erst durch die Lässigkeit (*sprezzatura*, immerhin ist der Brief an Castiglione gerichtet) und Intuition, durch die der künstlerische Genius des Malers in ihren Besitz kommt („*che mi viene nella mente*“), ihre hervorgehobene Stellung im künstlerischen Arbeitsprozeß erhält. Raphael setzt sich in aller Bescheidenheit absolut und stellt die Wertigkeit kunsttheoretischer Erkenntnismodelle hinter seinen eigenen Genius zurück. Raphael überbietet somit die tradierten Modelle künstlerischer Erkenntnis und plädiert für eine intuitive, an Natur und sozialem Umfeld orientierte Konstruktion von idealer Kunst.

Ausgangspunkt von Raphaels Theorem der selektiven Imitation im Castiglione-Brief ist sein zu diesem Zeitpunkt gerade vollendetes Galatea-Fresko in der Villa Farnesina. Die für ihre

der Seele zur Schönheit Gottes (VI, 18: *Quomodo anima a corporis pulchritudine ad dei pulchritudinem elevetur*) exemplifiziert. Zur Exemplifikation werden in pflichtschuldiger Simulation der Antike männliche Körper angeführt: „Damit es aber nicht so scheint, als wolle ich dir nur widersprechen, möge es gelten: dieser Alkibiades ist schön! Doch sprich, in wie vielen Teilen ist er schön? Gewiß in allen Körperteilen, jedoch mit Ausnahme der Stülpnase und den zu hoch geschwungenen Augenbrauen. Hingegen sind diese Teile schön an Phaidros; an ihm mißfallen dir aber seine dicken Schenkel. Während diese nun bei Charmides schön sind, gefällt dir an ihm sein dünner Hals nicht. Wenn du in dieser Weise alle Menschen genau betrachtest, wird niemand dein volles Lob finden. Du mußt darum, was an einem jeden einzelnen von ihnen vortrefflich ist, zu einem Ganzen verbinden und bei dir selber aus der Betrachtung aller ein vollständiges Bild zusammenstellen, so daß die absolute Schönheit des Menschengeschlechtes, welche sich in vielen Körpern stückweis vorfindet, in deinem Geiste durch das Ausdenken eines Vorstellungsbildes zur Einheit gelangt.“ Zit. n. der Übersetzung von Karl Paul Hasse in: Marsilio Ficino, Über die Liebe oder Platons Gastmahl [Philosophische Bibliothek, Bd. 368], Hamburg: Meiner [3]1994 [1914], S. 291ff.; zur anzunehmenden Irrelevanz dieser Stelle für Raphael vgl. GOMBRICH 1983, S. 9.

[410] Plinius, *nat. hist.*, XXXV, 64: „[...] inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum fuit, pictura redderet“.

[411] Cicero, *De invent.*, II, 1,1; vgl. auch die Überlieferung Albertis in Buch 3 von *De pictura*: „Zeusis praestantissimus & omnium doctissimus & peritissimus pictor facturus tabulam, quam in templo Lucinae apud Crothoniates publice dicaret, non suo confisus ingenio temere, fere omnes hac aetate pictores, ad pingendum accessit, sed quod putabat omnia, quae ad uenustatem quaereret ea non modo proprio ingenio non posse, sed ne a natura quidem petita, uno posse in corpore reperiri. Idcirco ex omni eius urbis iuuentute delegit uirgines quinque, forma praestantiores, ut quod in quaque esset formae mulieribris laudatissimum, id in pictura referret.“ – Zit. aus: Leone Battista Alberti, De pictura praestantissima, Basel 1540 [The Printed Sources of Western Art, Bd. 7, Portland: Collegium Graphicum 1972 (Reprint)], S. 107f. Vgl. zu Herkunft der Anekdote und ihrer Verbreitung in Renaissance und Barock: PANOFSKY 1924, S. 7f., 24f., 31f., 95 (Anm. 134), 99f. (Anm. 161 u. 167), 110 (Anm. 218), 131, 133.

[412] Vgl. RECKERMANN 1991, S. 158-172, bes. S. 167.

Schönheit berühmte Nereide wird im angrenzenden Bildfeld von Polyphem betrachtet, der in unbändiger Liebe zu Galatea entbrannt ist. Polyphem ist *exemplum* einer trieb- und affekthaften, absolut unkontrollierten und asozialen Liebeskonzeption, die im neoplatonischen Verständnis als *amor ferinus* eine niedere, tierhafte Antithese zum *amor humanus* darstellt[413]. In diesem Sinn ist Polyphem Gegenbild der Galatea, aber auch der einzige Betrachter ihrer kompositen Schönheit. Polyphem ist ein anderer Zeuxis, seine Figur verkörpert den originären erotischen Impuls des Künstlers bei der Transformation von Natur – in der Gestalt der krotonischen Jungfrauen – zu Kunst. Diesen Prozeß der Entmaterialisierung der weiblich kodierten Natur leistet der männliche Betrachter/Künstler. Und die im Castiglione-Brief verdeckt enthaltenen mythologisch-historischen Gestalten – Polyphem, Paris, Zeuxis – sind Näherungsformen an den vollkommenen Künstler und idealen Menschen, deren sich Raphael und Castiglione (als Betrachter) bedienen können. Dies geschieht bereits in dem Bewußtsein der Verfügbarkeit verschiedener Niveaus künstlerischer und sozialer Repräsentation.

Die Transformation von Natur in Kunst war in der Zeuxis-Anekdote männlich kodiert. Dabei handelt es sich zwar nicht um einen Ursprungsmythos der Kunst, aber um eines der Paradigmen künstlerischen Schaffens, durch die der Künstler vom einfachen Handwerker zum *pictor doctus* nobilitiert wurde – wie die nahezu unumgängliche Anführung der Legende in der Kunstliteratur der Renaissance belegt. Die einfache Imitation hingegen wurde im Verlauf einer sich allmählich ausbildenden Gattungshierachie weiblich kodiert: Paradigmatisch hierfür wurde die ebenfalls von Plinius überlieferten Geschichte der Dibutadis. Die Tochter eines sikyonischen Töpfers erfand die Kunst der Zeichnung, indem sie den Schatten ihres scheidenden Geliebten auf einer Wand nachzeichnete. Ihr Vater formte danach die erste Tonplastik[414]. Die Erfindung der Malerei ist demnach geschlechtersymmetrisch organisiert, aber – im Sinne der aristotelischen Differenzierung von weiblich konnotierter Materie und männlich konnotierter Form[415] – eindeutig zugunsten des männlichen Parts gewichtet: Die einfache Imitation, die Studie im künstlerischen Werkprozeß, ist weiblich, die Transformation zur Kunst, ob als Ausarbeitung zur Tonplastik durch den Vater der Dibutadis oder als Selektion der Einzelstudien zu einem Kunstwerk durch Zeuxis, männlich kodiert[416]. Versteht man das von beiden Geschlechtern gefertigte Material als „Endprodukt“ des künstlerischen Prozesses, sind diese hierarchisch nach Gattungen differenziert. Zeuxis und Dibutadis erstellen jeweils ein Bild des „anderen

[413] Vgl. ebd., S. 104-107. Zum Mythos: Ovid, *Metam.*, XIII, 738-883; die Schönheit der Galatea bereits bei Hesiod, *Theog.*, 249f.

[414] Plinius, *nat. hist.*, XXXV, 12: „De pictura satis superque. Contexuisse his et plasticen conveniat. Eiusdem opere terrae fingere ex argilla similitudinis Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete liniis circumscripsit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit [...].“ – Die Legende wird in der Renaissance nur allgemein tradiert (vgl. z.B. Alberti, *De pictura*, 2. Buch) und erst in Sandrarts *Teutscher Akademie* (1675) und vor allem im 18. Jahrhundert bildlich dargestellt. Die Namensform von Dibutadis variiert (Debutades, Butades, Debutade). Vgl. Ernst Kris, Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980 [1934], S. 103; Robert Rosenblum, The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism, in: *The Art Bulletin*, Bd. 39, 1957, S. 279-290 (m. weiteren Verweisen auf Quellen der Antike und der Renaissance); George Levitine, Addenda to Robert Rosenblum's „The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism“, in: ebd., Bd. 40, 1958, S. 329ff.; Hans Wille, Die Erfindung der Zeichenkunst, in: Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann, München: Deutscher Kunstverl. 1960, S. 279-298.

[415] Zur Konstruktion der Geschlechter bei Aristoteles vgl. die ausführliche Analyse bei: Thomas Laqueur, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M./New York: Campus 1992, S. 42-49.

[416] Eine geschlechtergeschichtliche Analyse der Figur der Dibutadis bietet Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst, in: *Kritische Berichte*, Jg. 24, 4/1996, S. 7-20, bes. S. 8, 13-16.

Geschlechts“; Dibutadis erstellt in einem einfachen Abbildungsverfahren ein in der Gattungshierarchie relativ untergeordnetes Produkt, ein Porträt, während Zeuxis durch Selektion aus der Natur nicht nur die Näherung an eine ideale weibliche Schönheit produziert, sondern auch das Bild einer nicht anwesenden Person der Vergangenheit in die Gegenwart projeziert und sich damit für die höchste Gattung der Malerei, die Historie, qualifiziert. Obwohl der Anlaß für die Bildproduktion in beiden Fällen ein erotischer Impuls ist (bei Dibutadis im Sinne eines allgemeinen leiblich-seelischen Prinzips von Geschlechtlichkeit[417], bei Zeuxis in kaum verschleierter Faszination der *virgines nudae*), ist der Zweck des weiblich konnotierten Verfahrens die Illusion der Nähe und die unmittelbare Erinnerung, wogegen das männlich konnotierte Verfahren auf Distanzierung und Sublimierung abzielt. Die daraus resultierende weibliche Kodierung des Porträts wird eine Konstante der klassischen Kunsttheorie und Akademiepraxis werden – bei gleichzeitiger Ausgrenzung der Künstlerinnen und Rezipientinnen aus der Historie – und sich noch bis in die Zeit Reynolds’ auswirken[418].

Voraussetzung hierfür ist allerdings die theoretische Konzipierung und Hierarchisierung der Malereigattungen durch das Akademiewesen. In der Renaissance werden die unteren Gattungen wie das Porträt noch kaum theoretisiert[419]. Aus diesem Grund ist die Figur der Dibutadis in den kunsttheoretischen Ansätzen des 16. Jahrhunderts wesentlich unpräziser formuliert als Zeuxis[420]. Und die Ursprungslegende wird meist noch unpersönlich, d.h. ohne Überlieferung des Künstlers, konstruiert[421]. Um so aufschlußreicher muß der Umstand erscheinen, daß diese unbewußten frühen Zustände der Kunst in der akademischen Kunsttheorie später als „weiblich“ konzipiert wurden.

Im Spannungsfeld zwischen einfacher Imitation und selektiver Imitation findet sich eine Konzeption der italienischen Populärkultur und -dichtung, die ein eher enumeratives als synthetisierendes Verfahren zur Beschreibung einer weiblichen Idealfigur gebraucht[422]. In den

[417] Vgl. Sandrart 1675: „Etliche machen die Liebe zur ersten Erfinderin dieser schönen Wissenschaft [...].“ – Zit. n. WILLE 1960, S. 279.

[418] Reynolds selbst gibt diese Unterscheidung im 4. Diskurs ohne geschlechtliche Differenzierung: „A Portrait-painter likewise, when he attempts history, unless he is upon his guard, is likely to enter too much into the detail. He too frequently makes his historical heads look like portraits; and this was once the custom amongst those old painters, who revived the art before general ideas were practised or understood. An History-painter paints man in general; a Portrait-painter, a particular man, and consequently a defective model.“ – Zit. aus: Sir Joshua Reynolds, Discourses, London u.a.: Penguin 1992, S. 131. Eine geschlechtliche Zuordnung der Gattungen Historie und Porträt war allerdings unter Reynolds’ Zeitgenossen verbreitet. Vgl. John Barrell, The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt. ‘The Body of the Public’, New Haven/London: Yale UP 1986, S. 63-68.

[419] Zur eher marginalen Stellung des Porträts in der italienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts vgl. FREEDMAN 1987.

[420] Durch diese offenkundige Koppelung des Auftretens der Dibutadis an die fortschreitende Theoretisierung der Gattungshierarchie im 17. Jahrhundert ist es fragwürdig, ob mit dieser Figur tatsächlich ein verstärktes Auftreten von Künstlerinnen in der Öffentlichkeit kunsttheoretisch rationalisiert werden sollte, wie SCHMIDT-LINSENHOFF 1996, S. 8-13, nahelegt. Genauso wäre umgekehrt durch die beginnende kunsttheoretische Durchdringung der unteren Gattungen ein erstmaliges „Sichtbar-Werden“ von traditionellen Bereichen der „Frauenkunst“ für die akademische Lehre denkbar.

[421] Vgl. die Nachweise bei ROSENBLUM 1957, S. 279, Anm. 2-6. – In den *Viten* und in der gemalten Kunsttheorie Vasaris in dessen Häusern in Florenz (*Sala delle Arti*) und Arezzo (*Sala Grande*) identifiziert der Künstler Gyges von Lydien, der seinen eigenen Schatten nachzeichnet, als den Erfinder der Zeichnung. In Vasaris Konzeption der Kunst ist diese noch auf allen Ebenen (Gyges, Zeuxis) männlich kodiert. Durch die ideologische Aufladung der Zeichnung in Vasaris *disegno*-Konzeption ist eine „niedere“, d.h. weibliche, Kodierung des Ursprungs der Kunst für Vasari auch schlecht möglich. Die Zeichnung muß bereits alle Möglichkeiten späteren zeuxisischen *disegno* in sich enthalten. Vgl. zur „gemalten Kunsttheorie“ Vasaris: Fredrika H. Jacobs, Vasari’s Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence, in: *Art Bulletin*, Bd. 66, 1984, S. 399-416, bes. S. 404-407, u. Liana DeGirolami Cheney, Vasari’s Depiction of Pliny’s Histories, in: *Explorations in Renaissance Culture*, Bd. 15, 1989, S. 97-120, bes. S. 102ff.

[422] Vgl. Guido Manacorda, Zu dem volkstümlichen Motive von den weiblichen Schönheiten, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 18. Jg., 1908, S. 436-441 (m. älterer Lit.). Manacorda führt Schönheitskataloge aus der populären

Ritratti des Gian Giorgio Trissino von 1514 wird dieses enumerative Prinzip mit der Zeuxis-Anekdote verknüpft, indem Trissino zuerst eine galerieartige Aufzählung schöner Frauen aus verschiedenen Städten gibt und in einem zweiten Durchgang deren Schönheitsdetails zur *donna sintetica* des Zeuxis vereinigt. Die Individualität der einzelnen Frauen, die jeweils für ein Schönheitsdetail angeführt werden, und deren soziale Wirklichkeit sind in dieser Konzeption in die Darstellung integriert, was in dem kunsttheoretischen Versuchsaufbau der fünf *virgines nudae* des Zeuxis nicht der Fall ist:

> [...] Um eurem Wunsche besser nachzukommen, werde ich den antiken Zeuxis zu Hilfe rufen. Dieser wird mich lehren, das Porträt nach der Natur selbst zu malen. Darauf sagte Bembo: Das verstehe ich nicht. Aber wir kommen mit Euch, und wenn es Euch keine Umstände bereitet, werdet Ihr es uns verdeutlichen. Das will ich tun, sprach er. Sagt mir aber zuvor, seid Ihr je in Vicenza gewesen? Zu wiederholten Malen, versetzte Bembo; und ein Mal verweilte ich dort sogar mehrere Tage. Also, sprach Magrè, müßt Ihr nicht nur Erycina gesehen haben, sondern auch manche andere der schönen Frauen jener Stadt. Wohl wäre ich des Augenlichtes unwürdig gewesen, sagte darauf Bembo, wenn ich nicht allen Fleiß daran gesetzt hätte, die berühmte Schönheit Erycinas zu schauen. Darüber hinaus haben wir eine wunderschöne Jungfrau namens Bianca Trissino gesehen. Worauf Magrè erwiderte: Ihr habt in der Tat die Schönsten jener Stadt gesehen. Zudem, vermute ich, habt Ihr hier in Mailand die Schönheit der Gräfin von Cajazo betrachtet; und in Genua vielleicht die der Gemahlin des Battino Spinola. So ist es, versetzte Bembo. Verschiedentlich habe ich sowohl die eine als auch die andere dieser Schönheiten bewundert. [...] Magrè sagte: Ihr wißt alles genau. Aber sagt mir doch auch, da, wie ich weiß, Ihr in Florenz gewesen seid, wer Euch die schönste in jener Stadt erschien? Wer anders, erwiderte Bembo, als Clementia de' Pacci könnte mir so erscheinen, von deren Schönheit nicht nur in Florenz, sondern in der ganzen Toskana die Rede ist. Sicher, versetzte Magrè, sind alle diese Frauen, die Ihr uns jetzt genannt habt, sehr schön. Und sie sind wohlgeeignet für die Absicht, die wir mit ihnen verfolgen. Wie Zeuxis nämlich, als er im Tempel der Bewohner von Kroton Helena malte, aus allen Mädchen jener Stadt fünf auswählte, von diesen wiederum jeweils die besonderen Vorzüge ins Bild setzte und damit erreichte, daß seine Helena über die Maßen schön wurde, so werde auch ich diese von der Natur bevorzugten Geschöpfe meiner Beschreibung zugute bringen. Nach dem Vorbild des Zeuxis soll sie in der höchstmöglichen Harmonie ein Porträt schaffen, das die vortrefflichsten Teile eines jeden dieser Geschöpfe aufweist. Worauf Bembo bemerkte: Jetzt kann ich sagen, daß ich Euch teilweise verstehe. Es drängt mich zu erfahren, mit welcher Kunstfertigkeit Ihr aus mehreren eine einzige zu machen vermögt, die in sich selbst ganz ausgewogen ist. Magrè antwortete: Da es nun an der Zeit ist, Euch dieses Porträt zu liefern, werden also unsere Worte, denen ein solches Unterfangen anvertraut sein wird, zunächst von Erycina das

Literatur an, die nach der Anzahl der Schönheitsdetails geordnet sind. Vgl. auch HIRDT 1981, S. 71ff.; Peter Brockmeier, Vom verliebten Haß über den erquickenden Verdruß zum schmerzlichsten Genuß. Weibliche Schönheit in Texten von Dante bis de Sade, in: Theo Stemmler (Hrsg.), Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen, Tübingen: Narr 1988, S. 199-246, bes. S. 203-216, 234f.; zur Rezeption des Motivs der *belle donne* im Bereich des Kunsthandwerks: Marta Ajmar, Dora Thornton, When is a Portrait not a Portrait? *Belle Donne* on Maiolica and the Renaissance Praise of Local Beauties, in: Nicholas Mann, Luke Syson (Hrsg.), The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, London: British Museum Press 1998, S. 138-153. Ähnliches gilt für eine Reihe von Medaillen der Renaissance, z.B. von Pastorino de' Pastorini, vgl.: G.F. Hill, Graham Pollard, Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art, Oxford: Phaidon 1967, S. 61ff., Kat.Nr. 319f., 337, u. SCHADEE 1974, S. 37f. – Als Äquivalent des französischen Sprachraums hierzu können die *Blasons anatomiques* gelten. Die in den 1530er Jahren entstandene Gedichtsammlung mehrerer Autoren (erste bekannte Edition von 1550) behandelt jeweils ein weibliches Körperteil in einem Blason und ist damit wesentlich detaillierter als die eher Motive aneinanderreihenden italienischen Beispiele (diese erscheinen im Verhältnis eher wie ein „Inhaltsverzeichnis" einer Blasonsammlung). Ausgangspunkt ist 1535 der Dichter Clément Marot im Ferrareser (!) Exil. Zu den einzelnen Blason können in einem offenen Diskurs das Gegenteil behauptende *contreblason* treten. Vgl. an neueren Editionen z.B.: Blasons du corps féminin, Paris: Éd. 10/18 1996; Lothar Klünner (Hrsg.), Blasons auf den weiblichen Körper, Berlin: Henssel 1964 (dt. Teilausgabe u. Übersetzung); zu Interpretation u. Kontext: BROCKMEIER 1988, S. 209-214, 220f., 236f., u. Alison Saunders, „La beaulté que femme doibt avoir": La vision du corps dans les Blasons anatomiques, in: Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin (Hrsg.), Le corps à la Renaissance. Actes du XXXe colloque de Tours 1987, Paris: Amateurs de Livres 1990, S. 39-59.

> Haupt nehmen und dessen weder zu üppiges noch zu kärgliches Haar, das vollkommene Ebenmaß der Stirn, die Linienführung der Brauen und auch die leicht feuchten Augen, mit dem ihnen innewohnenden Schimmer der Heiterkeit und Dankbarkeit, mit dem ihnen eigenen Glanz achtunggebietender Erhabenheit, so belassen, wie die Natur sie bei ihr schuf. Darüber hinaus werden das schöne Gelenk, das die weichen Arme mit den zarten Händen verbindet, und auch die Hände mit jenen schlanken Fingern, die zu den Spitzen mit ihren glänzenden Nägeln hin kaum merklich sich verfeinern, so bleiben, wie sie sich bei Erycina finden. Die Wangen und jenen Teil, der an das Haar grenzt, jenen auch, der die Augenpartie umschließt, werden sie ebenfalls aus Vicenza, und zwar von der Trissino, holen. Auch das sanfte, so liebliche Lachen, das jeden Betrachter alles andere vergessen läßt, die überaus fromme Sittsamkeit, die Feierlichkeit des Schreitens und Würde des Verharrens werden sie von ihr nehmen. Die schicklich nach wunderbarem Maß geformte Nase sowie das wohlgebildete Kinn und jene zarten Teile, die von diesem ausgehen, entweder zu den Wangen hin oder darunter der Ansatz zum Hals, und auch den gesamten Umriß des Antlitzes wird die Spinola einbringen. Den lieblichen, so wohlgeformten Mund und die äußerst zarten Lippen hingegen, auch den ebenmäßigen, wohlproportionierten Hals und die Statur, die sich weder zu unschicklicher Länge reckt noch zur Kürze absinkt, werden sie von der Gräfin und also von Mailand nehmen. Der an rechtem Ort ganz sanft gewölbte Busen sowie die Form und Größe der Schultern, die bis zum Ansatz des Halses leicht ansteigen und auf das passendste in ihn übergehen, werden von der Pacci genommen. Dieser entspricht auch das Alter, das nach meinem Eindruck 23 Jahre nur geringfügig überschreitet. Wahrhaftig, sagte Bembo, Euer Porträt ist sehr schön geworden. [...][423]

Das enumerative Verfahren und die regionale Zuordnung in Trissinos Variante der Zeuxis-Anekdote schafft eine unmittelbare Strukturähnlichkeit mit den in Beschreibungen überlieferten Bildnisalben der französischen Invasoren. Läßt man die regionale Differenzierung unberücksichtigt, dann ergibt sich in dieser Hinsicht des weiteren eine strukturale Analogie zum Mailänder *Codicetto*, in dem die bei Trissino als Mailänder *exemplum* angeführte Gräfin von Caiazzo ebenfalls vertreten ist[424].

Die Zeuxis-Anekdote zieht sich im Cinquecento wie ein roter Faden durch die Traktatliteratur über weibliche Schönheit. Agnolo Firenzuola bezieht sich in seinem 1548 erschienenem *Dialogo delle Bellezze delle Donne* (bereits 1541 den *nobili e belle donne pratesi* dediziert) direkt auf Trissino[425]. In dem zweiteiligen Dialog führt Firenzuola zunächst eine theoretisch wie empirisch begründete, prinzipielle Betrachtung weiblicher Schönheit aus. Auf dieser Grundlage werden einzelne Schönheitsdetails anhand der im Gegensatz zur Mehrheit der *exempla* Trissinos imaginierten Dialogteilnehmerinnen und weiterer Einwohnerinnen Pratos beispielhaft beschrieben. Diese strukturellen Merkmale haben bei Firenzuola Vorrang vor den sie exemplifizierenden Personen. In sozialer Perspektive bricht der Autor die Beschränkung der weiblichen *exempla* auf Mitglieder der Oberschicht auf, relativiert dies allerdings wieder durch

[423] Zit. n. der Übersetzung von HIRDT 1981, S. 31f., die aufgrund der Länge des Zitats dem Original (ebd., S. 21f.) vorgezogen wurde. Zum Kontext vgl. Abschnitt 2.2.1. – Trissino beschränkt seine Beschreibung in petrarkistischer Manier weitgehend auf die bei dem öffentlichen Auftreten einer adeligen Frau sichtbaren Körperteile, während ihre körperliche Gesamterscheinung äußerst abstrakt meist in Form von Bewegungsidealen umschrieben wird. Auch bei Firenzuola (s. das Zitat unten), der die petrarkistischen und neoplatonischen Kategorien stellenweise durchbricht, erscheint der weibliche Körper meist ziemlich undifferenziert als *bell'aria*. Darin unterscheiden sich diese italienischen Beispiele deutlich von den französischen *Blasons anatomiques*. Erst Luigini durchbricht dieses Prinzip in konsequenter Weise (s. Lit. in Anm. 427).

[424] Vgl. Abschnitt 2.1.3; zur Gräfin von Caiazzo Anm. 363.

[425] Agnolo Firenzuola, Opere, Florenz: Sansoni 1958, S. 525-596, hier S. 537f. – Ein wesentlich kürzerer, gleichzeitig mit den *Bellezze delle Donne* publizierter Traktat Firenzuolas, *In Lode delle Donne Epistola a Claudio Tolomei* (datiert 1525), enthält einen Frauenkatalog klassischer Heroinen und einige zeitgenössische *exempla*, darunter Vittoria Colonna (ebd., S. 177-184). Dieses parallele Auftreten von Frauen- und Schönheitskatalog belegt deren inhaltlichen Konnex (vgl. Kap. 1).

eine Veränderung des Bezugsrahmens, indem er das Umfeld als häßlich beschreibt und diesem auch eine wirkliche Kennerschaft aberkennt:

> [...] ma stievi a mente, che poche donne riecono in profilo; e uno de' più perfetti ch'egli mi paia aver sino a qui veduti in Prato, è quello di quella gentil villanella che sta dalle tre Gore; e quella dal Mercatale, che tra' mal visi ha sì buon viso, la quale ha sì bell'aria, e piacque tanto in sulla Commedia de' Villani che tutto Prato meritamente la giudicò bellissima, ha il profilo imperfetto, per un poco di difettuzzo ch'ella ha nella misura del viso; della qual cosa pochi non di meno si accorgeranno, perciocché, come dice il proverbio, ogni bue non sa di lettera; non di meno ella ha una graziosa aria di fanciulla.[426].

Auch in einem zweiten Feld gerät Firenzuola mit der älteren Traktatliteratur latent in Konflikt: Wie Trissino beruft er sich auf die metaphysische Begründung der Schönheit als Erkenntnismodell in der neoplatonischen Doktrin. Doch erscheint der Neoplatonismus Firenzuolas nunmehr als nur rhetorisches Pflichtprogramm, hinter dessen Behauptung bereits die Dekonstruktion der platonischen Theorie in der Aufwertung körperlicher Schönheit durch die Argumentationweise des Diskurses hindurchscheint[427]. Was bei Firenzuola als vergleichsweise unbewußter Subtext zur neoplatonischen Fundierung seiner Schönheitskonzeption erscheint, wurde bereits von Agostino Nifo in dessen 1529 entstandenem Traktat *De pulchro et amore* aristotelisch durch das *exemplum* der Giovanna d'Aragona negiert. Deren Körper macht das Verfahren der selektiven Imitation schlicht überflüssig: „*Quod simpliciter pulchrum sit in rerum natura, ex illustrissimae Ioannae pulchritudine hic propatur*"[428]. Mit diesem direkten Kompliment an Giovanna d'Aragona versuchte Nifo den vorherrschenden platonischen Diskurs zu widerlegen. Um seine These an einer einzigen Person beispielhaft vor Augen zu führen, mußte Nifo an der hohen sozialen Herkunft seines *exemplum* festhalten. Die nur indi-

[426] „[...] aber seid euch stets bewußt, daß nur wenige Frauen im Profil gut aussehen; und eines der vollkommensten, von denen ich mich erinnern kann, bisher in Prato gesehen zu haben, ist das dieses hübschen Bauernmädchens, das an den Drei Gräben wohnt; und jenes [Mädchen] vom Markt, das unter all den häßlichen Gesichtern ein so schönes hat, die ein so schönes Aussehen hat und die so sehr in der Bauernkomödie gefällt, daß ganz Prato sie mit Recht als die Schönste ansieht, hat ein unvollkommenes Profil wegen eines kleinen Mangels, den sie in den Abmessungen des Gesichtes hat; nichtsdestoweniger bemerken nur wenige diesen Umstand, weil, wie das Sprichwort sagt, nicht jeder Ochse lesen lernt; trotzdem hat sie das anmutige Aussehen eines Mädchens." – Ebd., S. 551; Übersetzung d. Verf.

[427] Vgl. an Textbeispielen: Ebd, S. 544-549 (platonische Grundlegung der Schönheit), S. 589f. (Übertreten der selbstgewählten diskursiven Zurückhaltung in einer erotisch aufgeladenen Beschreibung der weiblichen Brust; geschickt inszeniert durch die explizite Aufforderung einer Dialogteilnehmer*in* zu dieser Regelverletzung); hierzu: VON FLEMMING 1996A, S. 154-157. Eine vergleichende Analyse der Traktate von Trissino, Firenzuola und von Federico Luiginis *Il Libro della Bella Donna* von 1554 – mit einer nur losen Verknüpfung zu Hauptwerken der Malerei des Cinquecento – findet sich bei: Mary Rogers, The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representations of women in sixteenth-century painting, in: *Renaissance Studies*, Bd. 2, 1988, S. 47-88; zu Firenzuola und Luigini in Vergleich mit Castiglione s. auch: Gabriele Althoff, Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Stuttgart: Metzler 1991, S. 73-95; Edition des Textes von Luigini: Giuseppe Zonta (Hrsg.), Trattati del Cinquecento sulla donna, Bari: Laterza 1913, S. 221-308. – Zum Einfluß Firenzuolas, besonders seiner Analogie zwischen einem Gefäß und einem Frauenkörper (FIRENZUOLA 1958, S. 590f.), auf die Malerei: CROPPER 1976, S. 374-390; bei van Dyck: Zirka Zaremba Filipczak, Reflections on Motifs in Van Dyck's Portraits, in: Arthur K. Wheelock Jr., Susan J. Barnes (Hrsg.), Anthony van Dyck, Ausst.kat. Washington: National Gallery of Art 1990, S. 59-68, hier S. 61f.; vgl. Abschnitt 4.1.3.

[428] „Daß das Schöne allein in der Natur existiert, wie die Schönheit der berühmten Giovanna d'Aragona beweist." Und weiter: „Quod autem omni ex parte ac simpliciter in rerum ipsa natura pulchrum sit, argumento nobis est illustrissima Ioanna, quae tum animo, tum corpore omni ex parte pulchra est. Animo quidem, est enim ea heroines morum praestantia ac suavitas (quae animi ipsa est quidem pulchritudo) ut non humano, sed divino semine nata esse censeatur. Corpore vero, quandoquidem forma, quae corporis est pulchritudo, est tanta, ut nec Zeusis cum Helenae speciem effingere decrevisset, apud Crotoniatas tot puellarum partes, ut unam Helenae effigiem describeret, perquisivisset, sola illius inspecta ac pervestigata excellentia." (Auch hier wieder der tradierte Konnex zwischen weiblichem Heldentum und weiblicher Schönheit.) – Zit. n. BAROCCHI 1971/73, Bd. 2, S. 1646-1670 (Teiledition nach der Ausgabe: Augustini Niphi medicis libri duo. De Pulchro primus. De Amore secundus, Lugduni [sc. Lyon] 1549), Zitat: S. 1647f. Vgl. auch CROPPER 1976, S. 384, Anm. 60. Zu Giovanna d'Aragona vgl. Abschnitt 2.2.3.

rekte und verborgene Subversion des vorherrschenden philosophischen Diskurses bei Firenzuola mußte dagegen konsequenterweise auf lange Sicht zu einer Lockerung des Konnexes zwischen Schönheit und Stand führen: Körperliche Attraktivität als sexuelle Stimulans – wohin letzten Endes auch Nifos Argumentation führt, indem er Giovanna d'Aragona augenscheinlich nahe an ein Modell für *sex appeal* heranführt – war auch für Zeitgenossen Firenzuolas nicht standesgebunden.

Die hier angeführten Quellen weisen in ihrer Fuktionalisierung der Zeuxis-Anekdote durchaus gewisse Differenzen auf; innerhalb des Spektrums der Spielarten selektiver Imitation erwiesen sich die kurze Briefstelle Raphaels und die enkomiastischen *Ritratti* Trissinos als der künstlerischen und sozialen Realität stärker verpflichtet – wenn auch bei Raphael in leicht ironischer Brechung – als die übrigen Beispiele. Im folgenden sollen deshalb die Auswirkungen dieser kunst- wie auch allgemein erkenntnistheoretischen Konzeptionen anhand der raphaelesken Ausstattung der Villa Lante in Rom untersucht werden.

Der päpstliche Datar Baldassarre Turini (1485-1543) ließ sich auf dem Gianicolo in Rom Abb. 59
die heute nach ihren späteren Besitzern, der Familie Lante, benannte Villa suburbana errichten, deren Baubeginn nach gegenwärtigem Forschungsstand entweder auf 1518 oder 1520/21 datiert. Der vermögende und den Medici besonders verbundene Bauherr war ein bedeutender Kunstkenner und Freund Raphaels, dessen Mitarbeit dann auch an der Planung der bereits von Vasari Giulio Romano zugeschriebenen Villa vermutet wird[429]. Das als Evokation der antiken Villa des Julius Martialis errichtete Gebäude weist im *piano nobile* folgende Grundrißdisposition auf: Über eine kleine Freitreppe betritt man das Gebäude von der Bergseite aus; durch das Vestibül oder Atrium erschließt sich dann die Villa: zur rechten und zur linken Seite zwei symmetrisch angelegte Seitenräume, geradeaus der Hauptraum, der *salone*, daran anschließend öffnet sich eine Loggia zur Talseite. Der *salone* nimmt nicht die gesamte Breite des längsrechteckigen Grundrisses ein; seitlich schließen sich ein weiterer Nebenraum und eine Treppenanlage an. Im Hauptraum findet sich ein komplexes ikonographisches Programm, das in vier wandfüllenden, längsformatigen Historiendarstellungen kulminiert. Die ausgewählten Szenen weisen einen eindeutigen Ortsbezug zu Rom und besonders zum Standort der Villa, dem Gianicolo, auf: *Das Treffen von Janus und Saturn*, *Die Auffindung der Sarkophage des Numa Pompilius*, *Die Flucht Cloelias* und *Die Befreiung Cloelias*[430]. Der diesem Programm zugrundeliegende Gedanke ist die letztendliche Verständigung zwischen Etruskern und Römern in

[429]Zur Villa Lante: Adriano Prandi, Torsten Steinby, Villa Lante al Gianicolo, Rom: Ed. dell'Ateneo 1954; David R. Coffin, The Villa in the Life of Renaissance Rome [Princeton Monographs in Art and Archaeology, Bd. 24], Princeton: Princeton UP 1979, S. 257-265; Henrik Lilius, Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decorazione pittorica [Acta Instituti Romani Finlandiae, Bd. 10, 1-2], Rom 1981 (grundlegend); Fritz-Eugen Keller, Bemerkungen zur Villa Suburbana des Baldassare Turini (Villa Lante), in: Raffaello a Roma, Rom: Ed. dell'Elefante 1986, S. 349-355; zur Architektur und zur Ausstattungskunst Giulio Romanos: Christoph Luitpold Frommel, Villa Lante e Giulio Romano artista universale, in: Giulio Romano. Atti del Convegno Internazionale 1989, Mantua: Accademia Nazionale Virgiliana 1991, S. 127-153; zur Biographie des Auftraggebers: Claudia Conforti, Baldassarre Turini da Pescia: profilo di un commitente di Giulio Romano architetto e pittore, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 1985, Nr. 2, S. 35-43, u. dies., Architettura e culto della memoria: la commitenza di Baldassare Turini datario di Leone X, in: FAGIOLO/MADONNA 1987, S. 603-628; zum Anteil von Polidoro da Caravaggio mit einem Überblick über die jüngere Literatur: Achim Gnann, Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römischen Innendekorationen [Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 68], München: scaneg 1997, S. 133-157. – Turini war auch an der Abwicklung der diplomatischen Geschenke des Medicipapstes an Franz I. von 1518, darunter das Porträt der Giovanna d'Aragona (vgl. Abschnitt 2.2.3), und der Aufträge von Alfonso d'Este an Raphael beteiligt; s. die Dokumente 17-22 bei SHEARMAN 1987, S. 227f.

[430]Die Darstellungen wurden im 19. Jahrhundert abgenommen und befinden sich heute in der Bibliotheca Hertziana, Rom.

Textabb. 2.1: Schematischer Grundriß des *piano nobile* der Villa Lante

Allusion auf das enge Verhältnis von Florenz und Rom unter dem Medici-Papst Leo X.[431] Außerdem ist auf die geschlechtersymmetrische Konstellation der Historien und die Prominenz der römischen Heroine Cloelia hinzuweisen.

Die Seitenräume des *salone* sind in Grund- und Aufriß, Wölbform und Dekorationsschema nahezu identisch: In der Mitte der Wölbungsansätze befinden sich Porträtmedaillons, in den *cancellaria* und *ufficio* benannten Räumen (die Benennung spiegelt nicht die ursprüngliche Funktion der Räume wider) seitlich flankiert durch kleinformatige, längsrechteckige Bildfelder, die friesartige Figurenszenen zeigen. In der *cancellaria*, einem Raum, der als Studierzimmer und Bibliothek identifiziert wird, zeigen die Medaillons Dante, Petrarca, Angelo Poliziano und Raphael[432]. Der Porträtzyklus läßt sich somit als eine Modifikation und Fortentwicklung von Zyklen *Berühmter Männer* in der Variante toskanischer Kommunen beschreiben, die in bewußtem Gegensatz zur militärisch-politischen Tradition in der Folge Petrarcas ihre Legitimation im Bereich von Kultur und Literatur finden[433]. Die Aufnahme Raphaels als zeitlich jüngstem Exempel dieser Folge *Berühmter Männer* beabsichtigt offenkundig die Nobilitierung des bildenden Künstlers im Paragone zwischen Literatur und Malerei. In diesem Sinn wird die bildende Kunst als der Literatur gleichwertig bzw. sogar als dieser überlegen dargestellt, da –

Abb. 60

[431] Vgl. zum Gesamtprogramm der Villa die in Anm. 429 angeführte Literatur, am ausführlichsten LILIUS 1981, Bd. 1, S. 133-347.

[432] Zu den verschiedenen Identifikationen s. ebd., Bd. 1, S. 267f.

[433] Vgl. Abschnitt 1.2.2. Für die formale Ausführung als Büste bzw. Medaillon können u.U. auch Buchillustrationen Vorbild gewesen sein (vgl. Abschnitt 3.1.1). – Die ursprünglich intendierte prorepublikanische Orientierung solcher Zyklen ist in der Villa Lante nicht mehr gegeben. Die Kulturheroen Dante und Petrarca stehen vielmehr für die kulturelle Vormachtstellung der Toskana; Poliziano stellt als Lehrer des spätern Leo X. das Verbindungsglied zwischen dieser Tradition und der höfischen Kultur der Medici dar – zunächst in Florenz, später in Rom.

entsprechend einem fortschrittsorientierten Entwicklungsmodell der Künste – als jüngstes und damit „fortschrittlichstes“ *exemplum* ein Maler/Architekt ausgewählt wurde.

Die Person Raphaels stellt als übergeordnetes Verbindungsglied auch die Überleitung zur Ikonographie der beiden Räume seitlich des Eingangsvestibüls her: In geschlechtersymmetrischer Anordnung bestimmt ein Zyklus von acht weiblichen Poträtmedaillons die Ikonographie von *studio* und *ufficio*. Diese Symmetrie wird allerdings bereits dadurch durchbrochen, daß keinerlei Rekurs auf die Darstellungstradition der *Berühmten Frauen* stattfindet. Für eine symmetrische Ordnung der Geschlechter gibt diese Bildtradition ohnehin kaum Vorlagen[434]. Eine alte Tradition erkennt dagegen in den Dargestellten „*donne amate da Raffaello*“[435]. Was zunächst nur wie eine reine Künstlerlegende anmutet, erhält bei genauerer Betrachtung der Porträts und der zugrundeliegenden Porträttypen durchaus eine gewisse Bedeutung: Die Medaillons der Nord- und der Ostseite des *studio* enthalten Porträts in Büstenform, die nach zwei berühmten Bildnissen Raphaels gestaltet sind, der *Donna Velata* (ca. 1513) des Palazzo Pitti und der sogenannten *Fornarina* (ca. 1519/20) im Palazzo Barberini. Die übrigen Frauenporträts der Villa Lante oszillieren in ihrer Darstellungsform zwischen diesen beiden Alternativen des weiblichen Bildnisses bei Raphael, so daß sich einzelne Physiognomien dieser Porträts in weiteren Werken Raphaels und seiner Schüler wiedererkennen lassen[436]. Dies ist auch auf andere Weise schlüssig zu begründen: Die Dargestellten der beiden Bildnisse Raphaels lassen sich als Modelltypen in den Arbeiten des Künstlers nachweisen, die als *Donna Velata* Porträtierte von etwa 1509 bis Ende 1513, die sogenannte *Fornarina* ab 1514, unter Umständen bereits ab 1510/11[437].

Abb. 61-64

Abb. 65-68

Die beiden Bildnisse stehen für zwei differente soziale Konstruktionen von Weiblichkeit: *Donna Velata* ist durch den Schleier und ihre kostbare Kleidung als verheiratetes Mitglied der römischen Oberschicht gekennzeichnet. Das Bildnis der *Fornarina* geht dagegen auf einen Porträttypus zurück, den Leonardo während seines römischen Aufenthalts 1513-16 vermutlich für seinen neuen Förderer Giuliano de’ Medici entwickelt hatte: das erotische Mätressenporträt als weiblicher Halbakt. Eine Schülerarbeit in Chantilly überliefert die letzte Version dieses von Leonardo nicht zu Ende geführten Bildgedankens. Dieser als *Monna Vanna* tradierte Porträttyp weicht deutlich von Leonardos früherer Konzeption des Mätressenporträts, wie im Bildnis der Cecilia Gallerani formuliert[438], ab. Im Gallerani-Porträt gibt es keine offenen Hinweise auf den sozialen Status der Dargestellten als Mätresse des Ludovico Sforza (allenfalls in dem „zärtlichen“ Zugriff auf den Ludovico repräsentierenden [?] Hermelin könnte eine erotische Komponente thematisiert sein[439]). Der entblößte Oberkörper der Halbfigur in Chantilly – Reflex auf Leonardos Bildnis-Projekt der Mätresse des Giuliano de’ Medici – ist

Abb. 69

[434] Vgl. die Abschnitte 1.1-1.3.1.

[435] Steinby in PRANDI/STEINBY 1954, S. 10; LILIUS 1981, Bd. 1, S. 294.

[436] LILIUS 1981, Bd. 1, S. 266f.; teilweise abweichende Identifikationen bei Nicole Dacos Crifò, Vincenzo Tamagni a Roma, in: *Prospettiva*, Nr. 7, 1976, S. 46-51, hier S. 47f. Die konkrete Zuordnung von Bildnissen zu einzelnen Vorbildern – selbstverständlich abgesehen von *Donna Velata* und *Fornarina* – ist in diesem Zusammenhang zweitrangig. Die von Lilius aufgewiesenen Bezüge zu Werken außerhalb der Raphael-Schule sind zu allgemein und wenig überzeugend.

[437] Konrad Oberhuber in: David Alan Brown, Konrad Oberhuber, *Monna Vanna* and *Fornarina*: Leonardo and Raphael in Rome, in: Sergio Bertelli, Gloria Ramakus (Hrsg.), Essays presented to Myron P. Gilmore, 2 Bde. [Villa i Tatti, Bd. 2], Florenz: La Nuova Italia Ed. 1978, Bd. 2, S. 25-86, bes. S. 54ff.

[438] Vgl. Abschnitt 2.1.1.

[439] Zum möglichen Konnex zwischen Ludovico Sforza und dem dargestellten Tier vgl. die in Anm. 301 angeführte Literatur.

dagegen eindeutig erotisch konnotiert und bricht mit sämtlichen Möglichkeiten einer petrarkistischen oder gar neoplatonischen Beschreibung weiblicher Schönheit. In diesem Sinn hat Leonardo den Paragone mit den Literaten systematisch und zu seinen Gunsten zu Ende geführt, als er dem *innamorato* ein unkommentiertes Bild seiner Geliebten liefert[440]. Eine Nobilitierung erfährt der Bildgegenstand allerdings durch einen berühmten Prototyp der Antike, den Plinius überliefert: Apelles' Bild der nackten Geliebten Alexanders des Großen – Campaspe. Der legendären Überlieferung nach verliebte sich Apelles in sein Modell, worauf Alexander zugunsten des Malers auf seine Geliebte verzichtete. Indem Raphael im Bildnis der sogenannten *Fornarina* offenkundig auf Leonardos Bildformel des erotischen Porträts zurückgreift und das Bild auf dem Armreif der Dargestellten signiert, stellt er eine intime Beziehung zwischen sich und der Dargestellten her, wird die so Porträtierte zu einer neuen Campaspe[441].

Die Überlieferung Vasaris läßt aber nicht nur die sogenannte *Fornarina* als *donna amata* Raphaels erscheinen, sondern mit gleichem Recht die als *donna velata* dargestellte Frau[442]. Damit würde sich die oben erwähnte Charakterisierung der in der Villa Lante Porträtierten als *donne amate da Raffaello* in den beiden exakt bestimmbaren Bildnissen bestätigen. Eine solche Lösung führt allerdings, zumindest wenn man sie wörtlich anwendet, auf die falsche Fährte der Künstlerlegende. Dabei soll nicht ausgeschlossen werden, daß die Porträtierten der beiden Bilder Geliebte Raphaels waren, wofür im Fall der sogenannten *Fornarina* die Porträtkonzeption zumindest Hinweise gibt. Eine überzeugendere Lösung ergibt sich aber, wenn man die *donna amata* Raphaels gleichzeitig als soziale und als künstlerische Konstruktion liest.

[440] Vgl. Zitat in Anm. 309.

[441] Zur *Donna Velata* vgl. Oberhuber in BROWN/OBERHUBER 1978, S. 54f.; Raffaello a Firenze, Ausst.kat. Florenz, Mailand: Electa 1984, S. 174-182, Kat.Nr. 15 (Gabriella Incerpi; die Verfasserin geht im Gegensatz zu Oberhuber von einer Identität der Dargestellten mit der sogenannten *Fornarina* aus und interpretiert beide Bildnisse mehr oder weniger als Idealporträts und als „amore fedele ed amore profano" [ebd., S. 174]); zur sogenannten *Fornarina* Oberhuber in BROWN/OBERHUBER 1978, S. 37-49 (Die Bezeichnung der Dargestellten als *Fornarina* läßt sich erst ab dem späten 18. Jahrhundert nachweisen und spiegelt einen populären Typus wieder. Im Gegensatz dazu ist die vom Urheber intendierte reduzierte Öffentlichkeit des Bildes durch ursprüglich angebrachte Verschlußläden gesichert [hierzu wiederum DÜLBERG 1990, allerdings ohne Verweis auf die sogenannte *Fornarina*].); Raphael Vrbinas. Il mito della Fornarina, Ausst.kat. Rom, Mailand: Electa 1983 (verweist ebenfalls auf die Nähe zur *Velata*, vor allem auf das gleiche Schmuckstück; vermutlich handelt es sich um eine Werkstattrequisite); zur Signatur der sogenannten *Fornarina* vgl. auch: CAMESASCA 1993, S. 330; zur *Monna Vanna* vgl. Brown in BROWN/OBERHUBER 1978, S. 26-37. – Eine petrarkistische Deutung der sogenannten *Fornarina*, wie von Jennifer Craven, *Ut pictura poesis*: a new reading of Raphael's portrait of *La Fornarina* as a Petrarchan allegory of painting, fame and desire, in: *Word & Image*, Bd. 10, 1994, S. 371-394, vorgeschlagen, erweist sich als nicht haltbar. Indem Raphael der Bildformel von Leonardos *Monna Vanna* folgt, negiert er wie dieser die Relevanz des Petrarkismus in der Malerei. Beide Gemälde überschreiten die Beschreibungsgrenzen der petrarkistischen Dichtung, indem Teile des weiblichen Körpers wiedergegeben werden, deren sich der Dichter und folglich auch der petrarkistische Maler zu enthalten hatte. Somit konstituieren sich auch keine Äquivalente der Malerei zu den Antinomien und Oxymora der Dichtung; und allein aus der Aufreihung von wenigen Bildmotiven, die auch bei Petrarca vorkommen (z. B.: der Lorbeer in Verbindung mit Myrthe und Quitte/Granatapfel im Hintergrund der sogenannten *Fornarina* verweist auch ohne den Umweg über Petrarca auf Venus), ergibt sich keine petrarkistische Malerei. Ein weiteres Problem stellt die Bewertung der fünf Sonettentwürfe Raphaels von 1509 dar, die der Maler auf Skizzenblättern zu den Fresken der Stanzen des Vatikan niedergeschrieben hat. Allein aufgrund dieser Versuche eine lebenslange Selbststilisierung des Malers als Dichter abzuleiten, führt etwas zu weit. Selbst wenn sich Raphael zur Zeit der Entstehung der *Stanza della Segnatura* als Dichter versucht haben sollte (er reiht sich dort unter die Dichter ein, was auch im Sinne des Paragone gedeutet werden kann), so gibt es in den zehn Jahren bis zur Entstehung der sogenannten *Fornarina* keine Hinweise mehr für eine weitergehende Auseinandersetzung mit Petrarca. Die Verarbeitung der petrarkistischen Motivik in diesen Sonetten ist relativ konventionell, und man sollte ebenfalls vorsichtig sein, daraus auf eine reale, zu dieser Zeit bestehende Liebesbeziehung des Malers zu schließen (s.u.). In diesem Zusammenhang ist es von besonderer Bedeutung, daß das einzige Sonett Raphaels („Sonett 6"), in dem der Maler von „*il seno colmo e bianco*" spricht, nicht authentisch überliefert ist (vermutlich eine Fälschung des 19. Jahrhunderts). Es steht auch als einziges nicht in Verbindung mit Entwürfen zu den Stanzen, sondern zeigt einen Frauenkopf (!) auf einem Blatt, das nur durch Abbildungen bekannt ist. Zu den Sonetten: CAMESASCA 1993, S. 111-142, bes. S. 139-142.

[442] Vgl. Oberhuber in BROWN/OBERHUBER 1978, S. 41f.

Die soziale Differenzierung zwischen den beiden Porträttypen wurde bereits erwähnt. Nach Konrad Oberhuber ist zum Beispiel das Modell von *Donna Velata* ein verheiratetes Mitglied der römischen Oberschicht, das mit Raphael ungefähr im Jahr 1509 ein heimliches Liebesverhältnis hatte, was den Maler zu seinen in diesem Jahr entstandenen Gedichten bewogen habe. Trotz ihrer gesellschaftlichen Stellung soll diese Frau in einer Reihe auch großer Projekte Raphaels über Jahre als Modell gedient haben – ein in dieser Kombination kaum vorstellbarer Vorgang. Das Modell der *Fornarina* ist – ebenfalls nach Oberhuber – im Gegensatz zur *Velata* von sozial niedrigerer Herkunft, was in einer scharfkantigeren Physiognomie – aufgewogen durch eine stärkeren „Realitätsbezug" des Blickes und des Ausdrucks – und unregelmäßigeren Körperformen, d.h. überhaupt in ihrer Funktion als Aktmodell, die für das Modell der *Velata* erst gar nicht angenommen wird, zum Ausdruck kommen soll[443]. Eine solche Deutung von formalen Beobachtungen an Raphaels Typisierung weiblicher Figuren mag eine soziale Wirklichkeit widerspiegeln, kann aber auch das Produkt untergründig tradierter sozialer Vorurteile und ideologischer Klassifizierungen sein, nach denen nicht der Oberschicht angehörige Modelle per se weniger ausgewogene Körperformen entwickeln als solche vom oberen Ende der Gesellschaft.

Die Frage nach der sozialen Herkunft der Modelle muß folglich durch die Analyse der Entstehung von Raphaels Porträttypen als „Kunstprodukte" ersetzt und diese Typologie erst in einem zweiten Schritt auf ihre soziale Valenz hin befragt werden. Eine nochmaliger Blick auf den Castiglione-Brief erweist sich in diesem Zusammenhang als sinnvoll. Raphael spricht dort an keiner Stelle von einer *donna sintetica*, einem in einem synthetischen Verfahren komposit zusammengestellten Idealbild, sondern allein von der Auswahl der Modelle (in etwa entsprechend der ersten Stufe bei Trissino). Selektive Imitation ist bei Raphael in erster Linie durch die künstlerische Praxis bestimmt. Das einzelne Modell mit seinenen „Fehlern" bleibt im Ergebnis sichtbar, was durch das zeuxisische Verfahren ja gerade vermieden werden sollte. Raphaels *iddea* bezeichnet demnach ein Verfahren der formalen Typisierung zur Überformung individueller Modelle, ohne auf eine Entindividualisierung (Korrektur aller „Fehler" entsprechend einer überindividuellen Leitlinie) hinzuarbeiten: Raphaels Aussage „*Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so*" ist in dieser Hinsicht wörtlich als Verzicht auf eine absolut gesetzte Norm zu verstehen. Eine Zuweisung der *Sixtinischen Madonna* und der *Velata* an ein bestimmtes gemeinsames Modell durch die Kunstgeschichte wäre dann ebenso wenig zu leisten wie eine Verkettung der weiblichen Figuren der *Hl. Cäcilie* in Bologna – in verschiedenen Stufen der formalen Typisierung – und der sogenannten *Fornarina*. Der Ausgangspunkt von Raphaels Formulierung im Castiglione-Brief, die Galatea der Farnesina, stellt ebenfalls keine absolut gesetzte Idealfigur weiblicher Schönheit dar, sondern ist als muskulöses Meerwesen – mit entsprechend wettergegerbter Haut – ihrem Umfeld angepaßt[444].

[443] Diese Differenzierung referiert Oberhuber in BROWN/OBERHUBER 1978, S. 53-56, allerdings bereits mit folgender Einschränkung: „I am aware that I may be inventing new legends, albeit more realistic and less poetical ones than those the eighteenth century produced [...]" (ebd., S. 59).

[444] Vgl. die exakt analysierenden Beobachtungen von Oberhuber in ebd., S. 54 u. 56ff. Außerdem zur formalen Typisierung bei Raphael: GOMBRICH 1983, bes. S. 20f., mit einigen Beobachtungen zum Frühwerk, die der Verfasser anders akzentuieren würde. Die Ablösung des frühen Raphael von Peruginos Madonnenschema ist m.E. nicht mit der Typisierung von Realität in den römischen Jahren zu vergleichen. Die „Verlebendigung" einer Kunstformel ist ein genau entgegengesetzter Prozeß. Auch der Konnex zwischen Ideal und Typus müßte stärker relativiert werden (womit man allerdings auf jenen Relativismus zurückgreifen müßte, den Gombrich explizit ablehnt). Weiterhin bleibt fraglich, ob sich Raphael mit seinem Brief in die zeitgenössische Theorie-Debatte einschalten wollte. Hierzu aber v.a.

Selektion betrifft bei Raphael also vorrangig die Auswahl der Modelle, nicht die Zusammensetzung einzelner, herausragend qualitätvoller Körperteile. Die soziale Verortung der Dargestellten erfolgt durch den Porträttyp – d.h. durch die Summe an Darstellungskonventionen, die eine spezifische inhaltliche Aussage ergeben, z.B. Leonardos später Typus des erotischen Porträts (immer zu unterscheiden von der oben angeführten formalen Typisierung) – und durch Accessoires, die auf die gesellschaftliche Stellung der Porträtierten verweisen, wie Schmuck oder Teile der Kleidung wie der Schleier. Letzteres unterscheidet Raphael deutlich von Leonardo, wie ein Vergleich der sogenannten *Fornarina* mit der *Monna Vanna* in Hinblick auf Kopfschmuck und Armreif zeigt. Das heißt nicht, daß der ältere Künstler grundsätzlich auf zeichenhafte Verweise wie den symbolischen Einsatz von Pflanzen verzichtet. Es handelt sich dabei aber selten um Bildgegenstände, die eine statusanzeigende Funktion erfüllen.

Auf diese Weise erhält Raphael im wesentlichen zwei differente Porträttypen, die beide gleichrangige Kunstprodukte im Sinne seines elektiven Verfahrens sind, sich aber in ihrer sozialen Verortung grundsätzlich unterscheiden: Der Porträttyp der *Donna Velata* zeigt die Dargestellte in einem ehelich legitimierten Status, während der Typus der sogenannten *Fornarina* diese als eine Frau zeigt, deren Liebesverhältnis und der daraus resultierende soziale Status nicht durch eine Ehe legitimiert sind. Die Signatur Raphaels auf dem Armreif inszeniert diese doppelte Beziehung zwischen Maler und Modell. Der Namenszug des Künstlers steht für die Verbindung von persönlicher, amouröser Beziehung und künstlerischer Invention. Damit ist nicht gesagt, daß es sich bei der sogenannten *Fornarina* um eine reale Geliebte des Malers handelt: Der Maler als *innamorato* benennt den Ursprung seiner Kunst im Bild einer Frau, und stellt sich so dem Paragone mit dem Dichter[445]. Die Bildnisse der *Donna Velata* und der sogenannten *Fornarina* sind folglich beides Variationen innerhalb der raphaelesken Porträttypologie der „schönen Frau“ und somit *donne amate da Raffaello*.

In den Seitenräumen der Villa Lante oszillieren die dargestellten Frauenporträts im wesentlichen zwischen diesen beiden Porträttypen: Variationen ergeben sich vor allem durch verschiedene Kombinationen von Schleier und halb- bzw. unbedeckter Brust. Außerdem finden sich noch eine antikisierende Figur (*ufficio*, Nordseite) und solche, die über die sogenannte *Fornarina* direkt auf Leonardos *Monna Vanna* zu rekurrieren scheinen (*ufficio*, Westseite)[446]. Die Kombination dieser beiden Motive – Schleier und entblößte weibliche Brust - suggeriert einen Vorgang des Entschleierns als Motiv des Übergleitens von der ehelichen Keuschheit zur erotischen Verfügbarkeit einer Geliebten[447]. Dieser erotische Kontext wird noch bestärkt durch die Geschlechter-Thematik der kleinformatigen Bildfelder des *ufficio* mit mythologischen Darstellungen zu Amor und Psyche, Bacchus und Ariadne und Orpheus und Eurydike[448].

Bis zum jetzigen Stand der Analyse scheint die Ikonographie von *studio* und *ufficio* der Villa Lante also vollständig auf die Kreation einer hedonistischen Atmosphäre abgestimmt zu

der Kommentar von CAMESASCA 1993, S. 156-163.

445 Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt CRAVEN 1994, allerdings auf der Grundlage der vom Verfasser nicht akzeptierten petrarkistischen Deutung des Bildes (vgl. Anm. 441). Der Vergleich mit Petrarca endet bereits am Ausgangspunkt, dem Bild einer Frau. Die Mittel Raphaels sind die der Malerei, nicht die der Dichtung, die auch an keiner Stelle simuliert wird.

446 Baldassarre Turini hatte 1513 auch zwei Werke bei Leonardo in Auftrag gegeben. Vgl. u.a. CONFORTI 1985, S. 37f.

447 Zum Motiv des Schleiers bzw. des Entschleierns in der zeitgenössischen Literatur vgl.: James V. Mirollo, Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design, New Haven/London: Yale UP 1984, S. 99-124, zu Raphaels *Donna Velata* S. 113.

448 Vgl. LILIUS 1981, Bd. 1, S. 270-282.

sein[449]. In dieser stehen die weiblichen Porträts als männliche Fremdrepräsentationen innerhalb eines Spannungsfeldes von noch zu entschleiernden (ehelich gebundenen?) Geliebten und sexuell verfügbaren Mätressen, auf der Ebene der Kunst sublimiert zu der in den Frauenporträts Raphaels kodifizierten künstlerischen Invention.

Eine umfassende Interpretation der Ikonographie der Seitenräume ist von einer exakten Bestimmung der ikonographischen Gattung der Darstellungen abhängig. Dies ist aber zunächst nur für die Folge männlicher Porträts in der *cancelleria* möglich, die in die Tradition der *uomini famosi* eingeordnet werden konnte. Aufgrund der formalen Übereinstimmung der Dekorationsschemata und der symmetrischen Anlage der Bildfolgen in den drei Seitenräumen ist konsequenterweise von einer inhaltlichen Entsprechung zwischen den männlichen und weiblichen Porträts auszugehen. Als *donne famose* im traditionellen Sinn sind die weiblichen Bildnisse allerdings kaum anzusprechen: Es fehlen Attribute oder schriftliche Verweise auf historische Personen; die erotische Kodierung der Porträttypen läßt die traditionelle Forderung nach *castitas* als *der* heroischen Tugend der Frauen zudem als irrelevant erscheinen. Die immerhin erlangte Zeitgenossenschaft der dargestellten Frauen – wenn man von der Wiedererkennbarkeit der hinter den Porträttypen stehenden weiblichen Modelle ausgeht – wird durch ihre Anonymität auf einer historischen Zeitachse erreicht, die einem explizit männlich kodierten Entwicklungsmodell vorbehalten wird: Der weibliche Körper dient so der allegorischen Beschreibung von überzeitlich gesetzten Konzeptionen, hier der (männlichen) künstlerischen Invention, was grundsätzlich der Konstruktion der angeführten Heldinnenfolgen entspricht[450].

Eine zweite Möglichkeit der Kontextualisierung ist die Deutung der weiblichen Bildnisse als konkrete Visualisierungen der literarischen bzw. künstlerischen Objekte der dargestellten *uomini famosi*, also Beatrice für Dante, Laura für Petrarca, Cassandra für Poliziano und für Raphael dessen *donna amata* als Sinnbilder der künstlerischen Invention[451]. Trifft sich eine solche Vorstellung mit Raphaels Konzeption des weiblichen Bildnisses als Sinnbild künstlerischer Invention, ergibt sich bei den „Dichtermusen“ – wie gehabt – das *decorum*-Problem der Darstellungsform. Abgesehen davon ist eine konkrete Zuweisung der Frauenbildnisse zu den einzelnen Künstlern schon deshalb nicht möglich, weil aufgrund der doppelten Anzahl weiblicher Bildnisse schlicht für jeden Künstler zwei Zuweisungen möglich sind.

Eine Näherung der weiblichen und männlichen Bildniszyklen der Villa Lante ergibt sich erst, wenn man die ideologische Bedeutungsebene der *cancellaria*-Bildnisse exakter beschreibt. Die männliche Porträtfolge der *cancellaria* ist trotz ihrer eindeutigen Verortung in der Ikonographie der *uomini famosi* toskanischer Provenienz keineswegs frei von inneren Spannungen und Brüchen[452]: Auf eine mögliche Paragone- und Konkurrenzsituation zwischen Sprach- und

[449] Vgl. FROMMEL 1991, S. 145, der auf weitere, heute zerstörte erotische Motive in der *stufa* der Villa Lante verweist. – Die Motivwahl erklärt sich auch dadurch, daß die Villa suburbana des Baldassarre Turini als verkleinertes Konkurrenzprojekt zur Farnesina des Agostino Chigi verstanden werden kann. Beide Projekte können als Allusionen auf den Palast Amors bei Apuleius interpretiert werden (zu dieser Lesart der Farnesina vgl. u.a. FRITZ 1997, S. 41f.).

[450] Vgl. Kap. 1.

[451] Zu älteren Interpretationen vgl. LILIUS 1981, Bd. 1, S. 294ff. – Lilius selbst schlägt eine Interpretation dieser Räume der Villa als *castello dell'arte* nach Boccaccios *Amorosa Visione* vor (ebd., S. 296ff.). Dieses Verständnis trifft sicher prinzipiell die Funktion der Villa Lante, doch sind die Bezüge zur *Amorosa Visione* Boccaccios derart allgemein, daß die These weder veri- noch falsifizierbar ist. Auch würde man in diesem Fall eine Darstellung Boccaccios in der *cancellaria* erwarten.

[452] Aufgrund der politischen Situation zur Entstehungszeit der Villa Lante kann auch der Urbinate Raphael als toskanischer Künstler verstanden werden. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 295.

Bildkünstlern, bedingt durch die Aufnahme Raphaels als zeitlich jüngstem Exempel, wurde bereits hingewiesen. Auch die symbolische Unterfütterung der Bildnisfolge in den mythologischen Kleinformaten der Decke erweist sich als problematisch. Zwei der acht Darstellungen beziehen sich möglicherweise auf ein römisches Heroenthema, die Legende des Marcus Curtius, während die restlichen sechs die griechisch-mythologische Argonautensage zum Thema haben könnten. Die Interpretation der einzelnen Szenen ist nicht nur aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes äußerst schwierig, sondern auch aufgrund der (bewußt?) kryptischen, möglicherweise an schematisierten römischen Münzbildern orientierten Bildsprache. Verzichtet man allerdings auf den Versuch einer zyklisch geschlossenen Rekonstruktion der Bildfolge, so ergibt sich ein vorwiegend männlich konnotierter Motivkreis aus den heroischen Themenbereichen Kampf, Jagd und Opferhandlung. Setzt man diesen nun in Beziehung zu der Folge von Künstlerbildnissen, so werden diese „entheroisiert“: Das zeitliche Entwicklungsmuster der historischen Personen wird durch die antiken Themen in keiner Weise gestützt, die Diskrepanz zwischen dem Beruf des Literaten bzw. des Künstlers und den „männlichen“ Themen ist offensichtlich[453]. In dieser Hinsicht ist die Kombination der weiblichen Porträts mit den Themen antiker Beziehungsprobleme in ihrer Aktualisierung überzeitlicher Motive folgerichtiger: Der weibliche Bildniszyklus profitiert von der nobilitierenden Wirkung der Bildgattung des männlichen Pendants, ohne dessen heroische (als Folge von *uomini famosi*) oder kunsttheoretische (als Visualisierung eines Paragone zwischen Literatur und bildender Kunst) Problematik zu transportieren. Nobilitiert wird nicht nur der Porträttyp Raphaels als Visualisierung männlicher Invention im Bild einer Frau – entsprechend einer tradierten literarisch-künstlerischen Subjekt-Objekt-Konstellation zwischen den Geschlechtern –, sondern auch die hinter den Porträttypen stehenden sozialen Verhaltensmuster. Das selbstbestimmte Umgehen mit dem eigenen Körper in der Inszenierung von dessen Attraktivität und Schönheit in den acht weiblichen Porträtmedaillons der Villa Lante (bereits in der Verdoppelung der Anzahl gegenüber den männlichen Porträts läßt sich eine Akzentverschiebung erkennen[454]) entspricht unter Umständen einer selbstbewußteren Haltung von Frauen in der Ausfüllung und Übertretung (zu eigenen Gunsten) von sozialen Normen, wie es in einigen Aspekten die *cortegiane oneste* von Rom vorgeführt haben[455].

Dieses Verständnis der weiblichen Porträtfolge der Villa Lante bezeichnet vielleicht nur eine untergeordnete Bedeutungsebene, auf der eine Eigenrepräsentation von Frauen möglich ist. Auch die Bildprogramme der Villa Lante dominiert eine männliche Weiblichkeitskonstruktion. Diese Untersuchung zu den Bildprogrammen von *cancellaria*, *ufficio* und *studio* hat gezeigt,

[453] Eine Identifizierung und Benennung der einzelnen Szenen versucht Lilius (ebd., Bd. 1, S. 282-291), doch sind die Ergebnisse nur mit Vorbehalt zu akzeptieren und führen zu keiner schlüssigen Interpretation. Es ist m.E. aufgrund des teilweise schlechten Erhaltungszustandes und des offenkundig fehlenden, d.h. nicht intendierten Zusammenhangs der Themenbereiche auch die grundsätzliche Benennung als Jason-Legende und als Marcus Curtius nicht gesichert. Eine Einbeziehung der Jason-Legende in den erotischen Themenbereich (so FROMMEL 1991, S. 145) ist mit Sicherheit abzulehnen, da Medea, wenn überhaupt, nicht direkt thematisiert wird und die von Lilius angeführte Juno-Episode nicht überzeugt.

[454] Dies erhält um so mehr Gewicht, wenn man bedenkt, daß Frauen in den Zyklen der *Berühmten Männer/Frauen* – wenn überhaupt – meist unterrepräsentiert waren. Vgl. Kap. 1.

[455] Vgl. hierzu: Monica Kurzel-Runtscheiner, Töchter der Venus. Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert, München: Beck 1995, S. 43-92. – Zum Erscheinungsbild der sozialen Stände in Rom, besonders zur Bedeutung des Schleiers, sei noch folgender Bericht des mantuanischen Beamten Grossino an Isabella d'Este von 1512 zitiert: „[...] Ich glaube, es ist schwer in Rom eine ehrbare Frau von einer Kurtisane zu unterscheiden, denn auch diese pflegen den Schleier der ehrbaren Römerinnen zu tragen. Und ich glaube, daß ganz Rom voll von ihnen ist.“ – Zit. n. ebd., S. 78.

wie solche vorherrschenden männlichen Diskursmodelle – der *uomini famosi*, der selektiven Imitation usw. – durch die notwendige Konfrontation mit einer sich wandelnden sozialen Stellung von Frauen – die sich in dem Moment ergab, als der Programmautor sich für einen weiblichen Porträtzyklus in den beiden vorderen Seitenräumen der Villa entschieden hatte – von innen heraus destabilisiert werden konnten. Es bleibt aber ein Spannungsverhältnis zwischen der aus der Synthese von Kunstschönheit und weiblicher Schönheit entwickelten männlichen Kunstimagination und der dieser inhärent eingeschriebenen weiblichen Eigenrepräsentation. Dieses kann nicht aufgelöst werden, da das männliche Diskursmodell noch nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird. Die prinzipielle Möglichkeit, die Notwendigkeit der Schönheit für den männlichen Diskurs im Sinne einer weiblichen Selbstrepräsentation zu nutzen, ist dadurch aber gegeben. In diesem Sinn ist die mehrschichtige Erscheinungsform der Porträtzyklen der Villa Lante der diskursiven Anlage von Castigliones *Cortegiano* vergleichbar. Castiglione bindet im 4. Buch durch den Dialogpartner Bembo den Neoplatonismus mit seiner ursprünglich rein abstrakten Motivierung der Schönheit an eine phänomenologisch begründete Schönheitsauffassung. Er stellt einen Ausgleich zwischen beiden Konzeptionen her, indem er den „*influsso della bontà divina*“ in einem Körper sichtbar werden läßt[456]. Mit dieser relativ konventionellen Umsetzung der platonischen Theorie auf einer praxisbezogenen Ebene, deren Ausführung den Abschluß des *Cortegiano* bildet und die damit – trotz der offenen Gestaltung des Endes des 4. Buches – in gewisser Weise einen vorherrschenden Diskurs bezeichnet, konkurriert ein sensualistisches Wirkungsmodell weiblicher Schönheit, das die Dialogfigur des Giuliano de' Medici – der mutmaßliche Auftraggeber von Leonardos *Monna Vanna* – bereits im 3. Buch des Traktats anführt: Hier wird körperliche weibliche Schönheit schlicht als Reizauslöser eines männlichen *innamoramento* beschrieben[457]. Der *Cortegiano* bietet demnach wie die weibliche Porträtfolge der Villa Lante auf einer dominierenden Diskursebene zunächst eine primär männliche Konstruktion von weiblicher Schönheit als Analogon der kosmischen Ordnung im Sinne der Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos (in der Villa Lante über die Zwischenstufe der „Kunst“). Auf einer untergeordneten Ebene orientiert sich der Diskurs aber in beiden Fällen an der gesellschaftlichen Realität und öffnet sich ihren veränderten Gegebenheiten.

2.4 Darstellungen von Kurtisanen und Mätressen? – Venedig, Tizian und die Bildnistypen der „schönen Frau“

Der entblößte Oberkörper von Leonardos *Monna Vanna* weist auf ein grundsätzliches Problem des frühneuzeitlichen Frauenporträts hin. Konnten bei Leonardo neben der Nacktheit der Dargestellten noch weitere Belege für eine typologische Einordnung des Bildnisses als erotisches bzw. als Mätressenporträt nachgewiesen werden[458], so stellt sich allgemein die Frage, ob die entblößte Brust als Bildmotiv bereits eine hinreichende Bedingung zur Bestimmung des Porträttyps ist. Erschwert wird diese Fragestellung noch durch ihre unvermeidliche Koppe- Abb. 69

[456] IV, 52 (Castiglione 1991, S. 339); vgl. Panofsky 1924, S. 95, Anm. 138.
[457] III, 66: „Gli occhi adunque stanno nascosi come alla guerra soldati insidiatori in aguato; e, se la forma di tutto 'l corpo è bella e ben composta, tira a sé ed alletta chi da lontan la mira, fin a tanto che s'accosti; e, subito che è vicino, gli occhi saettano ed affatturano come venefici; e massimamente quando per dritta linea mandano i raggi suoi negli occhi della cosa amata in tempo che essi facciano il medesimo; perché i spiriti s'incontrano [...]“. Zit. n. Castiglione 1991, S. 276; vgl. Brown in Brown/Oberhuber 1978, S. 35.
[458] Vgl. die Besprechung in Abschnitt 2.3 u. ausführlicher: Brown in Brown/Oberhuber 1978, S. 26-37.

lung mit einem „Lehrsatz“ der Zivilisationstheorie in der Nachfolge von Norbert Elias, daß nämlich die weibliche Brust im Laufe der Jahrhunderte ihre „natürliche“, „schamlose“ Alltagssichtbarkeit verloren habe und als „erotisierter“ Körperteil den Blicken der Öffentlichkeit weitgehend entzogen worden sei. Nach dieser Vorstellung kommt der Entblößung der Brust auf einem Porträt des 15. und 16. Jahrhunderts keine besondere Bedeutung zu, da diese als Bildzeichen für einen relativ „natürlichen“ Vorgang zu verstehen sei. Diesem linearen und eindimensionalen Modell des Zivilisationsprozesses wurde in den letzten Jahren zu Recht widersprochen: Anstelle einer mit der Zivilisationsstufe zunehmenden Erotisierung der weiblichen Brust vertritt Hans Peter Duerr ein Modell, in dem die erotische Wirkung der Brust vor allem kontextabhängig ist: Die Konnotation der Brust als „erotisiert“ oder „unerotisiert“ ergibt sich somit aus einer spezifischen Situation, nur bedingt abhängig von Gesellschaftsform, historischer Systematisierung oder einer vermuteten „Zivilisationsstufe“[459]. Auch dieses Modell läßt kaum Schlüsse zur Bewertung des Motivs der entblößten Brust in der Porträtmalerei der Renaissance zu. Gerade diese Offenheit oder – eher – Unsicherheit in der Bewertung des Motivs scheint die beträchtliche Zunahme der Forschungsliteratur der letzten Jahren – besonders im Rahmen der *gender studies* – hervorgerufen zu haben[460]. Die Überwindung älterer Interpretationsansätze gelang aber nur bedingt. In der vorliegenden Untersuchung kann nur die grundsätzliche Problematik erläutert und ein Lösungsansatz vorgestellt werden, der für die hier und in den folgenden Kapiteln zu besprechenden Bildnisse den vermutlich größten Anspruch auf Plausibilität hat.

Exemplarisch läßt sich die Problematik in ihrer Komplexität bereits an der Marien-Tafel des Abb. 70 Melun-Diptychon von Jean Fouquet (ca. 1451/52) vorführen, einem Beispiel, das zwar außerhalb des hier betrachteten Kulturraums liegt und deutlich früher als die übrige Beispiele datiert, trotzdem aber Ergebnisse liefert, die sich übertragen lassen. Die Darstellung folgt dem Typus der *Madonna lactans*. Sie unterscheidet sich aber – und dies ist bisher zu wenig beachtet worden – darin von dem Großteil ähnlicher Darstellungen, daß zwischen Kind und Mutterbrust keine direkte (Vorgang des Stillens, Berührung mit der Hand) oder indirekte Beziehung (etwa durch den Blick) besteht. Die linke Brust ist zum Zweck des Stillens zwar sorgsam aus dem aufgeschnürten Gewand hervorgeholt, doch durch die Kombination aus „naturalistischer“ Verortung in dem nach außen gewendeten Gewand- und Hemdstoff und einer „Idealrundung“ der Brust, die in dieser Position kaum der Realität entsprechen kann, ergibt sich – unterstützt durch

[459] Vgl. Hans Peter Duerr, Der erotische Leib [Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 4], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. – Von kunsthistorischer Seite ist an diesem Buch allerdings auch Kritik angebracht. Duerr zitiert ältere Pubklikationen ungeprüft und ohne die notwendige kritische Hinterfragung, wie es am besten zu seiner eigenen Position „paßt“ (vgl. auch Anm. 462). Darauf, daß gerade kulturgeschichtliche Publikationen mit sexualhistorischen Schwerpunkt – die Duerr en masse anführt – bis in die jüngste Zeit ein nur unbefriedigendes Quellenstudium verbunden mit der Fortschreibung von alten Vorurteilen und Klischees aufweisen, hat dagegen zuletzt erst KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 271ff., wieder hingewiesen. Die venezianischen Porträts des Cinquecento mit entblößter Brust berücksichtigt Duerr in seiner über 600 Seiten umfassenden Publikation nur ganz am Rande und folgt dort der wenig glaubwürdigen These von Rona Goffen (s.u.), daß hochgestellte Bräute sich bei der Porträtaufnahme der Brust von Kurtisanen haben „doubeln“ lassen (S. 77f.). Trotz dieser partiellen Kritik ist die grundsätzliche Beweisführung Duerrs aber zu akzeptieren. Seine Argumentation schließt die Vorstellung einer linearen Zivilisationsentwicklung glaubhaft aus, indem sie systematisch auf historisch und ethnische Inkongruenzen verweist. – Vgl. auch zu einer abwägenden Betrachtung der beiden Theoreme, sich letztlich aber gegen ein lineares Zivilisationsmodell aussprechend: Robert Jütte, Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nackheit, in: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler (Hrsg.), Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, München: Fink 1992, S. 109-129.

[460] Vgl. die Verweise im Verlauf der folgenden Argumentation.

die Funktionslosigkeit der Entblößung – eine Lesbarkeit der Brust als autonomes Bildzeichen von einiger haptischer Qualität – eine Inszenierung, die m.E. nicht anders als „erotisiert“ beschrieben werden kann[461].

Die Maria des Melun-Diptychons folgt dem höfischen Schönheitskanon der Entstehungszeit (u.a. ist ihre Stirn ausrasiert); ihre Krone und ihr hermelinbesetzter Mantel verweisen auf ihre hohe Position als Himmelskönigin in der christlichen Weltordnung – und auch in der weltlichen Ordnung des französischen Hofes? In einem Geschichtswerk des Denis Godefroy von 1661 wurde zum ersten Mal in schriftlicher Form die Vermutung überliefert, bei der Madonna des Melun-Diptychons könne es sich um ein Identifikationsporträt der Agnès Sorel handeln, der 1450 verstorbenen Mätresse Karls VII. und nach zeitgenössischer Auffassung schönsten Frau Frankreichs. Als Belege für diese These konnten eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Maria von Melun, der Grabskulptur der Agnès Sorel in Loches und einer mit „*La Belle Agnès*“ bezeichneten Bildniszeichnung in Paris sowie weitere, nonvisuell begründete Argumente angeführt werden, ohne daß allerdings eine solche Identifizierung ohne Widerspruch geblieben wäre. Der Auftraggeber des Bildes, Étienne Chevalier, war Schatzmeister Karls VII. und Nachlaßverwalter von Agnès Sorel. Das Diptychon war über dem Grab von dessen 1452 verstorbener Frau, Catherine Budé, in der Kirche Notre Dame von Melun angebracht. Aus diesem Grund wurde auch eine Identifikation der Melun-Madonna mit Catherine Budé vorgeschlagen[462].

Wenn man beide Identifikationen als möglich erachtet, ist der Vergleichspunkt die quasi marianische Schönheit der Agnès Sorel, die diese als Himmelskönigin figurieren läßt und die so auch für die Repräsentation der Catherine Budé vorbildlich gewesen sein kann (d.h., der Bezug zwischen Budé und Maria wird mittels einer Allusion auf Sorel inszeniert). Die private *memoria* des Étienne Chevalier wird auf diese Weise auf eine allgemeine, öffentliche Ebene überführt; die – möglicherweise – private erotische Konnotation der weiblichen Brust findet ihren Widerpart in der zeitgenössischen amourösen Konzeption der Verehrung Marias als „schöner Frau“[463]. Der überlagernde Diskurs der christlichen Ikonographie führt das Bild somit wieder in die Bahnen des angemessenen *decorum* zurück, wobei die Tendenz

[461] Außer man folgt den Leitlinien der Zivilisationstheorie von Elias und nimmt an, daß es im 15. Jahrhundert noch gar keine Erotisierung der weiblichen Brust gegeben haben kann und folglich hier ein ganz natürlicher Vorgang wiedergegeben ist (s.o.).

[462] Vgl. zu Identifikation und Argumentation: Claude Schaefer, Le diptyque de Melun de Jean Fouquet conservé à Anvers et à Berlin, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, 1975, S. 7-100; ders., Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance, Dresden/Basel: Verl. d. Kunst 1994, S. 139-151. Die Identifikation mit Agnès Sorel ablehnend, Catherine Budé als Alternative: Albert Châtelet, La „Reine Blanche“ de Fouquet. Remarques sur le „Diptyque de Melun“, in: CHÂTELET/REYNAUD 1975, S. 127-138, bes. S. 133ff. Duerr nimmt das Melun-Diptychon als Ausgangspunkt seiner Darstellung zu dem Kapitel „Die Muttergottes und sündige stillende Frauen“, in: DUERR 1997, S. 131-144. Der von Duerr hergestellte argumentative Zusammenhang zwischen der Melun-Madonna und einem bei der Schlacht von Fornovo erbeuteten Bildnisalbum ist allerdings nicht stichhaltig (vgl. Abschnitt 2.1.2). Auch den angeblichen Skandal, den das Melun-Diptychon am französischen Hof ausgelöst haben soll, kann Duerr nur durch den Verweis auf eine Publikation, die keine Quellen anführt, belegen (S. 131). Zur Darstellung der *Maria lactans* in der nordeuropäischen Kunst vgl. u.a. Theo Jülich, Maria lactans – die stillende Muttergottes, in: ders. (Hrsg.), Gottesfurcht und Höllenangst, Darmstadt: Hessisches Landesmuseum 1993, S. 38-61, u. die Beispiele in: Jochen Sander, „Die Entdeckung der Kunst“. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Ausst.kat. Frankfurt a.M., Mainz: von Zabern 1995, S. 78-82; vgl. auch folgende *gender*-orientierte Untersuchungen anhand italienischer Beispiele: Margaret R. Miles, The Virgin's Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture, in: Susan Rubin Suleiman (Hrsg.), The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives, Cambridge, Mass./London: Harvard UP 1986, S. 193-208, u. Megan Holmes, Disrobing the Virgin: The *Madonna lactans* in Fifteenth-Century Florentine Art, in: Geraldine A. Johnson, Sara F. Matthews Grieco (Hrsg.), Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1997, S. 167-195.

[463] Vgl. SCHAEFER 1994, S. 148, 151.

zur Grenzüberschreitung nicht vollständig unterbunden werden kann, indem die entblößte und erotisiert inszenierte weibliche Brust unter Umständen als Attribut der Königsmätresse lesbar ist[464]. Die Benennung als *Virgo lactans* hebt dies nur teilweise auf, ihre Ikonographie bleibt innerhalb der Bildkonzeption unmotiviert, das Jesuskind ist nicht auf die Brust, sondern auf die Stifterfigur auf der linken Bildtafel bezogen[465].

Durch den späteren Wegfall des religiösen Bezugssystems wird die Bewertung der erotischen Verweisfunktion der entblößten Brust keineswegs weniger problematisch: Begründet durch die Dominanz des religösen Diskurses, seiner inhärenten Leseanweisungen für Bilder und seiner überindividuellen symbolischen Verweisfunktion scheint sogar zum Teil ein größerer Spielraum für erotisierte Bildmotive vorhanden gewesen zu sein als bei individualisiert eingesetzten Bildformen wie dem Porträt[466]. Dies wird deutlich, wenn man wieder zur Betrachtung der italienischen Porträtmalerei um 1500 – vor allem in Venedig – zurückkehrt: Die Inszenierung der Entblößung ist im allgemeinen zwar raffiniert umgesetzt, aber relativ zurückhaltend. Exemplarisch ist dies an Giorgiones sogenannter *Laura* in Wien nachzuvollziehen. (Abb. 71) Das Bildnis trägt auf der Rückseite die Inschrift „*1506 adj. primo zugno fo fatto questo de man de maistro zorzi da chastel fr[ancho] cholega de maistro vizenzo chaena ad instanzia de misser giacomo*“[467]. Durch die Nennung von Datierung, Maler und Auftraggeber ist mehr über dieses Bild bekannt als über die meisten anderen venezianischen Frauenporträts des 16. Jahrhunderts, was allerdings in keiner Hinsicht zu einer Beschränkung der großen Zahl der bisherigen Interpretationsversuche geführt hat. Das Spektrum bewegt sich im wesentlichen zwischen Deutungen des Bildes als das einer Kurtisane bzw. als Dichterin-Kurtisane[468], als Idealporträt von Petrarcas Laura (begründet auf der prominenten Stellung des Lorbeers hinter der Dargestellten) bzw. als Parodie oder gar Subversion petrarkistischer Beschreibungskategorien im Sinne der Umkehrung eines Idealporträts[469] und als Porträt einer Braut (namens Laura?) anläßlich ihrer Hochzeit[470].

Bisher konnte die kunsthistorische Forschung keine Bildmerkmale oder gar konkrete Attribute erkennen, die eine einwandfreie Benennung eines Porträts des frühen Cinquecento als Darstellung einer Kurtisane erlauben würden[471]. Strategien zur eindeutigen Bezeichnung einer

[464] Vgl. zur Vorläuferschaft der Agnès Sorel für das Aktporträt französischer Königsmätressen im 16. Jahrhundert: Ann Rose Plogsterth, The Institution of the Royal Mistress and the Iconography of Nude Portraiture in Sixteenth Century France, Diss. New York: Columbia University 1991, hier S. 108ff.

[465] *Étienne Chevalier und der Hl. Stephanus*, 93 x 85 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.

[466] Vgl. in diesem Zusammenhang Tizians halbfigurige Darstellungen der Maria Magdalena; s. u.a. TINAGLI 1997, S. 176-181; zur Entstehung des Bildtyps: JUNKERMAN 1988.

[467] Zit. n. Jaynie Anderson, Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique“, Paris: Lagune 1996, S. 299.

[468] Als Kurtisane zuletzt ebd., S. 299f., mit Bezug auf eine ältere Publikation der Autorin von 1979: The Giorgionesque Portrait: From Likeness to Allegory, in: Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Castelfranco Veneto: Banca Popolare di Asolo e Montebelluna 1979, S. 153-158, bes. S. 156.

[469] Die Deutung als Parodie des petrarkistischen Diskurses bei: Victoria von Flemming, Harte Frauen – weiche Herzen? Geschlechterverhältnis und Paragone in Bronzinos Porträt der Laura Battiferri, in: dies., Sebastian Schütze (Hrsg.), Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, Mainz: von Zabern 1996, S. 272-295, hier S. 281; Deutung der Darstellungsform als subversive antipetrarkistische Strategie bei: Anne Christine Junkerman, The Lady and the Laurel: Gender and Meaning in Giorgione's *Laura*, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 16, 1993, S. 49-58, bes. S. 55. – Nicht parodistisch bzw. subversiv zuletzt als Laura/pittura oder als „achte der sieben freien Künste“ bei Gabriele Helke, Giorgione als Maler des Paragone, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 1, 1999 (= JbKW, Bd. 93), S. 11-79, hier S. 12-35.

[470] Egon Verheyen, Der Sinngehalt von Giorgiones „Laura“, in: *Pantheon*, 26. Jg., 1968, S. 220-226, Enrico Maria Dal Pozzolo, Il lauro di Laura e delle 'maritane venetiane', in: Flor Mitt, Bd. 37, 1993, S. 257-291.

[471] Zur Diskussion vgl. Carol M. Schuler, The Courtesan in Art: Historical Fact or Modern Fantasy?, in: *Women's*

hypothetischen Gattung „Kurtisanenporträt“ wurden nie entwickelt, da die *cortegiane oneste* des frühen Cinquecento in Venedig und Rom nicht per se eine Gruppe von stigmatisierten Außenseiterinnen waren. Sie selbst waren in ihrer bildlichen Repräsentation darauf bedacht, mit sogenannten „ehrbaren Frauen“ gleichzuziehen bzw. zumindest eventuell von der Obrigkeit auferlegte stigmatisierende äußere Kennzeichen in ihrer Selbstrepräsentation zu vermeiden[472]. Im späteren 16. Jahrhundert bildet sich in Venedig vor allem in der Nachfolge Tintorettos ein tendenziell standardisierter Frauenporträttyp heraus[473], bei dem besonders die Nähe zu zeitgenössischen Kostümstichen auffällig ist. Doch ist auch hier nur aufgrund des Reichtums von Schmuck und Kleidung oder aufgrund von Analogien zu als „Kurtisane“ bezeichneten Abbildungen in Stichwerken (solche Analogien bestehen sehr oft auch zu Darstellungen sogenannter „ehrbarer Frauen“) keine unangreifbare Benennung als Kurtisanenporträt möglich[474].

Studies, Bd. 19, 1991, S. 209-222. Dagegen hält Hans Ost, Tizians sogenannte „Venus von Urbino“ und andere Buhlerinnen, in: Justus Müller Hofstede, Werner Spies (Hrsg.), Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin: Gebr. Mann 1981, S. 129-149, eindeutige Belege zur Benennung einer Gruppe von Porträts, die weitgehend mit den hier anzuführenden Beispielen identisch ist, als Bildnisse von Kurtisanen für gegeben. Trotz der sicherlich gerechtfertigten Einwände Osts gegen idealisierende Interpretationen dieser Bildnisse im Sinne von Ehe-Ikonographie und Neoplatonismus geht seine Darstellung von einem zu statischen Verständnis von Bildsymbolik (gelber Schleier als eindeutige Kennzeichnung von Kurtisanen), ikonographischem Muster (Flora-Ikonographie im Sinne von HELD 1961) sozialer Stellung und Selbstrepräsentation von Kurtisanen aus. Abgesehen von der Frage, ob die von Ost identifizierten gelben Schleier tatsächlich als solche gemeint sind, ist die Selbstdarstellung von Kurtisanen „als gesellschaftliche Randgruppe“ kaum zu erwarten, besonders da es diesen im öffentlichen Leben sehr oft gelang, die Grenze zur sogenannten „ehrbaren“ Frau erfolgreich zu überspielen (s.u.). Auch die Übernahme des Begriffs der „Buhlerin“ von Wilhelm Heinse ist nicht besonders geglückt; die Neubenennung der *Venus von Urbino* als „Flora von Pesaro“ überzeugt ebenfalls nicht, da auf diese Weise nur eine neue einseitige Kategorisierung für das Bild verwandt wird, die zudem im Bereich des liegenden Aktes kaum dokumentiert ist. Dagegen ist der von Ost benutzte Begriff der „Kontrastikonographie“ (S. 136) gut geeignet, um den distanzierenden Umgang mit vorherrschenden ikonographischen Mustern zu bezeichnen. – Die in eine ähnliche Richtung wie Ost weisende Darstellung von Lynne Lawner, Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance, New York: Rizzoli 1987, vor allem die dortige suggestive Bebilderung wurde zuerst in einer Rezension von Rona Goffen in *Renaissance Quarterly*, Bd. 41, 1988, S. 501-504, kritisiert. Eine Kritik des Bandes aus sozialgeschichtlicher Perspektive findet sich zudem bei: KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 272. – Auch der Artikel von Filippo Pedrocco, Iconografia delle cortegiane di Venezia, in: CORTEGIANE DI VENEZIA KAT. 1990, S. 81-93, ist wenig hilfreich.

[472] Vgl. zu Rom: KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 46-92. Dort nannten sich wohlhabende Kurtisanen zu Beginn des 16. Jahrhunderts selbst in offiziellen Dokumenten oft als „honesta mulier“ (ebd., S. 54). – Bezeichnend ist, daß zur Illustration des Buches von Kurzel-Runtscheiner, das einen eindeutigen Forschungsschwerpunkt auf Rom legt, bei porträtähnlichen Darstellungen der Malerei auf Produkte der venezianischen Kunst zurückgegriffen wird. Dies ist ein Beleg dafür, wie schwierig es ist, den reichhaltigen Befund an schriftlicher Überlieferung und an Gebrauchsgraphik zum Kurtisanenwesen auch mit korrespondierenden Darstellungen der Malerei zu hinterfangen. – Zu Venedig sind die Gesamtdarstellungen im Gegensatz zu Kurzel-Runtscheiners römischer Untersuchung noch stark von den Klischees der zeitgenössischen Literatur geprägt. So Paul Larivaille, La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI, Mailand: Rizzoli 1983 (zuerst: Paris 1975); Antonio Barzaghi, Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVIII secolo [Evidenze, Bd. 42], Verona: Bertani 1980; LAWNER 1987; CORTIGIANE DI VENEZIA KAT. 1990. Eine auf der Auswertung von nicht-literarischen Quellen beruhende Untersuchung zu Venedig, wenn auch nicht mit Schwerpunkt auf dem Kurtisanenwesen, bietet dagegen: Guido Ruggiero, The Boundaries of Eros. Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice, New York/Oxford: Oxford UP 1985; s. auch folgende Einzelstudien: Cathy Santore, Julia Lombardo, „Somtuosa Meretrize“: A Portrait by Property, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 41, 1988, S. 44-83 (äußerst aufschlußreiche Studie über die Besitztümer einer erfolgreichen venezianischen Kurtisane der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts), u. Margaret F. Rosenthal, The Honest Courtesan. Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice, Chicago/London: The University of Chicago Press 1992, bes. Kap. 1 u. 2.

[473] Vgl. auch Abschnitt 3.2.4.

[474] Vgl. z.B. Domenico Tintorettos Frauenporträt in CORTEGIANE DI VENEZIA KAT. 1990, S. 111, Kat.Nr. 6, u. das Stichwerk *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo* des Cesare Vecellio von 1598 (2. Auflage) sowie die *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* des Giacomo Franco von 1610 (z.B. ebd, S. 163, Kat.Nr. 93f. [Texte der genannten Katalogeinträge: Filippo Pedrocco]). Vgl. auch: Porträt einer Frau als Kleopatra, venezianisch, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Walters Art Gallery, Baltimore (KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, Abb. S. 82). – Vecellio gibt insgesamt fünf italienische Kurtisanen (zwei aus Rom, drei aus Venedig und eine aus Bologna) sowie die Favoritin des Sultans, eine türkische Haremsdame und eine „Konkubine“ aus Rhodos wieder, aus den übrigen Ländern werden keine Prostituierten oder außerhalb des christlich-europäischen Verständnisses einer geregelten weiblichen Biographie stehende Frauen abgebildet. Die italienischen Beispiele lassen in der Regel keine Möglichkeiten zur Identifikation von

Andererseits muß der relativ große Bestand an sinnlich inszenierten venezianischen Frauenporträts der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Begründung finden. Die Situation wird dadurch erschwert, daß von verheirateten Venezianerinnen der Oberschicht dieser Zeit kaum Bildnisse überliefert sind, d.h., daß die Frauen des venezianischen Patriziats noch keine allgemeine Porträtwürdigkeit erlangt hatten[475]. In Ermangelung konkreter sozialer wie individueller Bezüge in diesen Porträts in der Nachfolge von Giorgiones sogenannter *Laura* lag es nahe, von einer überindividuellen Bildniskonzeption auszugehen, im Fall der *Laura* von einem Idealbild der Geliebten aus Petrarcas ikonischen Sonetten. Eine solche Benennung beruht auf dem Lorbeerzweig im Hintergrund und auf der ersten Erwähnung des Bildes im Inventar des Bartolomeo della Nave von 1636 als „Petrarcas Laura“[476]. Die Einwände dagegen liegen auf der Hand: Weder die Dargestellte entspricht dem Schönheitsideal des Dichters, noch die Darstellung dem *decorum* petrarkistischer Beschreibungskonventionen. Ob allerdings eine nicht-blonde Laura mit entblößter Brust bereits eine bewußte Subversion des petrarkistischen Diskurses darstellt[477], ist zu bezweifeln. Im übrigen haben beide Ansätze, eine Deutung als Petrarcas Laura oder als deren Gegenbild, zur Voraussetzung, daß der Paragone zwischen Dichtung und Malerei sowie das nach literarischen Kategorien gefertigte Porträt ein Thema der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento gewesen sind. Es haben sich zwar einige Porträtgedichte erhalten, darunter solche von Pietro Bembo über ein von Giovanni Bellini geschaffenes Bildnis und von della Casa und Aretino über Bildnisse Tizians der 30er und 40er Jahre des 16. Jahrhunderts[478], aber über entsprechende konkurrierende Strategien bei Malern wie Giorgione und Tizian ist, im Gegensatz zu den Aktivitäten Leonardos und des Mailänder Umfeldes, wenig bekannt[479]. Nun besaß Pietro Bembo in seinem Haus in Padua bekanntermaßen ein Idealporträt der „*Madonna Laura amica dil Petrarcha*“[480] wie auch im Inventar Fulvio

Kurtisanen im Porträt zu. Eine römische Kurtisane wird in einem unter Pius V. (1566-72) zwangsweise eingeführten stigmatisierenden Gewand dargestellt. Eine venezianische „Bordellprostituierte“ zeigt unter einem durchsichtigen Kleid Hosen, ein bewußtes Übertreten der Geschlechtergrenzen mit erotisierender Wirkung, das sich auch in anderen graphischen Darstellungen findet, aber – wie das genannte Spezialgewand der römischen Prostitutierten – nicht im Porträt (s. VECELLIO 1977, S. 9, Nr. 24f.; S. 31f., Nr. 105, 109, 111; S. 60, Nr. 198; S. 114, Nr. 365f.; S. 123, Nr. 399). Vecellio weist selbst auf das Problem der schwierigen Unterscheidbarkeit zwischen Kurtisanen und sogenannten „ehrbaren Frauen“ anhand der Kleidung hin (s. auch SANTORE 1988, S. 61; ROSENTHAL 1992, S. 70f.; der Text Vecellios auch in: BARZAGHI 1980, S. 99f.). Die Bilder von Kurtisanen „in Hosen“ stellen eine Inszenierung dar, die in wesentlich größeren Ausmaß Verhaltensgrenzen überschritt als die Entblößung der Brust durch die Kurtisanen. Vgl. hierzu und zur Darstellung von Kurtisanen in populären Drucken u.a.: SANTORE 1988, S. 57f., u. Paula Findlen, Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance, in: Lynn Hunt (Hrsg.), Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer TB 1994, S. 44-114, bes. S. 55f. m. Abb. 6.

475 Den gesellschaftlichen Hintergrund dieses Phänomens analysiert: JUNKERMAN 1988, S. 133-173.

476 Vgl. u.a. ANDERSON 1996, S. 299.

477 JUNKERMAN 1993, S. 55, erkennt in dieser Strategie der Subversion eine Parallele zu zeitgenössischen Dichterinnen: „Such subversion in part parallels the only strategy available to the female poet who must find ways to invert the Petrarchan lyric conventions in order to appropriate them for herself.“ – Für ein solches Verständnis weiblicher Selbstrepräsentation mangelt es in Giorgiones Bildnis an einen weiblichen Subjekt. Die einzigen bekannten Subjekte in diesem Kontext sind männlich, der Maler und der Auftraggeber. Das Modell bleibt unbekannt, bei einem überindividuellen Bildnis ist seine Identität nicht von Interesse. Würde man Junkermans Darstellung auf ein Stilleben übertragen, müßte man sich entsprechend fragen, ob ein u.U. dort dargestellter Kürbis über Vanitas-Symbolik reflektiert. Im übrigen tendiert Junkerman zu der Auffassung, daß es sich letztlich bei Giorgiones *Laura* um das Bildnis einer Kurtisane handelt.

478 Vgl. u.a. ROGERS 1986, S. 301-304.

479 Dies muß – immer mit der zu bedenkenden Einschränkung, daß ohnehin nur wenig über das Leben des Malers bekannt ist – auch ein Vertreter der petrarkistischen Deutung von Giorgiones *Laura* eingestehen: Giovanni Pozzi, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: *Lettere Italiane*, Jg. 31, 1979, S. 3-30, bes. S. 28. Vgl. auch TINAGLI 1997, S. 104.

480 Vgl.: Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'Opere del Disegno) [Quellenschriften für Kunstge-

Orsinis von 1600 ein „*quadro corniciato d'oro, con ritratto di Laura del Petrarca, dal medesimo* [sc. Giulio Romano]“[481] aufgelistet ist. Die *Laura* Bembos folgt in der Aufzählung von dessen Kunstbesitz durch Michiel der Nennung der Porträts von Dante, Petrarca und Boccaccio. In der Kleinbildnissammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgt ein Bild der (dunkelblonden) Laura ebenfalls auf das Porträt Petrarcas, zumindest nach der überkommenen Ordnung der Sammlung. Das Bildnis läßt sich auf ältere Laura-Darstellungen zurückführen[482]. Die Idealbildnisse der Laura im 16. Jahrhundert kamen folglich meist im Kontext von Dichterporträts als stellvertretende Versinnbildlichung von deren literarischem Objekt vor. Es hatte sich eine gewisse Typologie entwickelt[483], die weder mit Giorgiones *Laura* noch mit Petrarcas literarischer Idealfigur weiterreichende Gemeinsamkeiten aufwies. Giorgiones Bildnis ist allerdings noch vor der Etablierung der genannten Typologie des Laura-Porträts entstanden und es ist weiterhin nicht auszuschließen – bei den nur spärlichen Informationen, die über die „literarische Kultur“ des Malers vorliegen – daß Giorgione mit diesem Bild einen Auftrag des Messer Giacomo für eine petrarkische Laura ausführte. Immerhin hat der Verfasser des *della Nave*-Inventars von 1636 die Dargestellte als Petrarcas Laura bezeichnet – zu einem Zeitpunkt, als der petrarkistische Dichtungsdiskurs nicht mehr vorherrschend war – und auch die moderne Forschung – die die Beschreibungskonventionen Petrarcas und ihre Beschränkungen sehr wohl kannte – hatte mit einer solchen Benennung sehr oft keine Probleme[484]. Warum sollte nicht bereits Giorgione dieser „Fehler“ unterlaufen sein?

Giorgione hätte das Porträt Lauras als Bild einer sinnlich begehrenswerten, *innamoramento* auslösenden Frau malen und das Sujet „Geliebte des Dichters Petrarca namens Laura“ gestalten können, abgelöst vom petrarkistischen Dichtungsdiskurs, aber auch fern von jeder Tendenz zur Subversion oder Parodie Petrarcas. Da dies aber nicht zu verifizieren ist, bleibt als kleinster gemeinsamer Nenner der bisher ins Feld geführten Argumente die Deutung des Bildes als überindividuelles Porträt einer sinnlich kodierten, schönen Frau ohne literarischen Konnex. Hier besteht allerdings wiederum das Risiko einer zu großen Beliebigkeit und mangelnden sozialen Verortung der Dargestellten. Beispielsweise ist es schwierig, aufgrund von Inventareintragungen oder der Aufzeichnungen Michiels aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die dieser zu Kunstwerken in venezianischen Patrizierhäusern anfertigte, Schlüsse zu ziehen, die eine sichere Klassifizierung der dort erwähnten Frauenporträts als individuelle bzw. überindividuelle Bildnisse zulassen würden. Es wurde in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, daß Michiel Frauenbildnisse von Palma Vecchio als *tela* oder *quadro* bezeichnet, nicht aber als *ritratto*[485]. Zwar nennt Michiel direkt nach Giorgiones Dresdner Venus eine „*tela della donna insino al cinto, che tiene in la mano dextra el liuto, et la sinistra sotto la testa,* [...] *de Jacomo Palma*“[486],

schichte und Kunsttechnik, N.F., Bd. 1], hrsg. v. Theodor Frimmel, Wien: Graeser 1888, S. 22.

481 Vgl. HOCHMANN 1993, S. 91. – Vgl. des weiteren das Inventar des Diego Duarte von 1682: „Van *Palma Vecchio* oft *den ouden* [...] 29. Een conterfeytsel van de vermaerde bella Laura del Petrarcha, kost guld. 103“. Publiziert von G. Dogaer, De inventaris der schilderijen van Diego Duarte, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1971, S. 195-221, Zitat S. 205. Und das Inventar der Medici-Villa Poggio Imperiale von 1691 (Anhang B.28, Nr. 683).

482 Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 18, Kat.Nr. 115, u. FERINO-PAGDEN 1997, S. 159, Kat.Nr. II.3 (Gabriele Goffriller). – Weitere Beispiele auch im Inventar der Münchner Kunstkammer von 1598 in Anhang B.10, fol. 213v, Nr. 3221, 3223.

483 Vgl. auch DAL POZZOLO 1993, S. 260-264.

484 Vgl. POZZI 1979, S. 24-30, u. CROPPER 1986, S. 183.

485 Philip Rylands, Palma Vecchio, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1992, S. 93.

486 MICHIEL 1888, S. 90.

die durch diesen Kontext und die Verbindung von Musik und Erotik[487] als überindividuelles Bildnis einer Frau gekennzeichnet ist. Vermutlich handelt es sich um Palmas Lautenspielerin in Alnwick Castle[488]. Doch bei einem zweiten Beispiel, dem „*quadro delle 3 donne retratte dal naturale insino al cinto*“[489], ist dies durch die Spezifizierung „*retratte al naturale*“ nicht mehr gegeben und weitere Porträts Palmas führt Michiel überhaupt nicht auf[490].

Grundsätzlich erschwert wird die Bewertung solcher Quellen durch die noch nicht vorhandene terminologische wie kunsttheoretische Kohärenz des Begriffs „Porträt“ im Cinquecento. Außerdem war bei der Erfassung des Kunstbesitzes in einem juristischen Dokument wie einem Inventar oder durch einen protokollierenden Besucher von Kunstsammlungen wie Michiel die exakte Bestimmung und Identifizierung von individualisierten Porträts zweitrangig. Dies gilt auch für das Nachlaßinventar von Palma Vecchio. Prinzipielle Differenzierungen zwischen männlichen und weiblichen *ritratti* sind jedoch möglich: So sind Männerporträts entweder namentlich bezeichnet oder mit einer Angabe von Beruf, Herkunft und öffentlicher Funktion versehen, während nur ein einziges Frauenporträt als „*retrato de la cara[mpan]a con cavelj butadj su le spale et vestida de verde*“ bezeichnet ist, womit die Dargestellte gleichzeitig in Bezug zu einem Prostituiertenviertels in Venedig gesetzt wird[491]. In die sprachliche Struktur dieses Inventars ist wiederum eine prinzipielle Konnotierung von Weiblichkeit mit Natur eingeschrieben[492], und die einzige „Berufsbezeichnung“, gleichzeitig der einzige Hinweis auf die öffentliche Funktion einer Frau, ist direkt auf den Körper bezogen. Während es sich bei den individuellen Männerbildnissen vermutlich um Auftragswerke handelte, ist dies bei den weiblichen *ritratti* schwieriger zu bestimmen. Falls Palma auch für einen anonymen „Markt“ produzierte, sind in seinem Atelier vermutlich mehr überindividuelle Frauenbildnisse nachgewiesen, als für sein Œuvre repräsentativ sind, so daß das hier geschilderte Verhältnis zwischen den Geschlechtern wieder etwas zu relativieren ist.

Mit dieser Analyse der sprachlichen Benennung von Frauenporträts Palmas in zeitgenössischen Inventaren bzw. ähnlichen Texten wurde der engere Kreis um die Interpretation von Giorgiones *Laura* verlassen, die Problematik ist aber prinzipiell die gleiche: Auch auf Palmas
Abb. 72 ab etwa 1512/14 entstehenden Frauenporträts[493] wurden die gleichen Deutungsansätze angewandt wie auf das Wiener Frauenbildnis Giorgiones, darunter – und zuletzt wieder verstärkt

[487] Vgl. SANTORE 1988, S. 58ff., u. KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 90f.
[488] RYLANDS 1992, S. 19, 183f., Kat.Nr. 42.
[489] MICHIEL 1888, S. 88.
[490] Vgl. auch die Zusammenstellung der Palma betreffenden Notizen Michiels, die RYLANDS 1992, S. 341, selbst gibt.
[491] Vgl. ebd., S. 89, 350 (Transkription des Inventars, hier Nr. 23) sowie die differenzierte Betrachtung in dem Abschnitt „Intermediary Categories: Portrayal and Anonymous Referentiality“ in SIMONS 1995, bes. S. .292-296. Trotz geringfügiger abweichender Auffassungen des Verfassers hinsichtlich der Bewertung der Aussagemöglichkeiten von Inventaren und von Michiel ist doch grundsätzlich der Aussage von Simons zuzustimmen, daß „early sixteenth-century Venetians envisaged portraiture as a range of options, rather than as a singular category“ und daß folglich die Bestimmung von Frauenbildnissen durch die moderne Kunstgeschichte als entweder nur „an ideal portrait or, when there is any hint of sensuality, a courtesan's portrait“ abzulehnen ist (ebd., S. 294ff.) – Vgl. auch: Mary Rogers, Reading the female body in Venetian Renaissance art, in: Francis Ames-Lewis (Hrsg.), New Interpretations of Venetian Renaissance Painting, London: Birbeck College, Department of History of Art 1994, S. 77-90, bes. S. 80, sowie die diese Gesichtspunkte wiederum abwägenden und besonders auf die *ut pictura poesis*-Thematik rekurrierenden Beobachtungen von Brian D. Steele, In the Flower of Their Youth: „Portraits“ of Venetian Beauties, ca. 1500, in: *Sixteenth Century Studies*, Bd. 28/2, 1997, S. 481-502.
[492] Vgl. Abschnitt 2.1.1.
[493] Vgl. bes. Palmas *Frau in Grün* und *Blau* und die sogenannte *Violante* im Kunsthistorischen Museum Wien (*Violante* dort wie bei einer Minorität der Forschung als Tizian); s. RYLANDS 1992, S. 152f., Kat.Nr. 7, 9; S, 172f., Kat.Nr. 31.

– die Deutung der Dargestellten als verlobte junge Frauen – *promesse spose*[494]. Sämtliche Deutungen venezianischer Frauenbildnisse des frühen 16. Jahrhunderts als Darstellungen von Verlobten oder Bräuten stoßen auf zwei grundsätzliche Probleme: die relative Konformität der Dargestellten und ihre tendenzielle Anonymität zum einen[495], die Inszenierung von Unterwäsche und Dekolleté zum anderen[496].

Falls es sich bei diesen Porträts tatsächlich um individuelle Bildnisse junger Venezianerinnen handelt, würden die Dargestellten, nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung[497], mit ihrer Hochzeit ihre Porträtwürdigkeit verlieren, denn Einzelporträts von verheirateten oder verwitweten Venezianerinnen der oberen sozialen Schichten sind – wie bereits erwähnt – nahezu unbekannt. Zwar besteht die Möglichkeit, daß die Bildnisse heiratsfähiger Töchter eine Werbefunktion innerhalb der Eheanbahnung hatten und daß mit der Verheiratung jeder Grund für die bildliche Repräsentation einer „ehrbaren“ Venezianerin im Porträt weggefallen war, doch hat diese These einer medialen Heiratsvermittlung innerhalb des begrenzten Stadtraums von Venedig wenig für sich, abgesehen davon, daß eine solche Praxis nicht bezeugt ist.

Noch problematischer ist der *decorum*-Verstoß durch die inszenierte Entblößung der Brust. Das bereits 1471 in Venedig erschienene Anweisungsbuch *Decor puellarum* warnt junge Frauen davor, Brust und Arme wie eine Prostituierte in der Öffentlichkeit sichtbar werden zu lassen[498]. Der Widerspruch zwischen einer idealiter keuschen Braut und dem Verhalten einer Prostituierten wird in der bildlichen Repräsentation nicht aufgehoben. Die visuell in keiner Weise auf einen zukünftigen Ehemann kanalisierte Erotisierung der Dargestellten stellt somit ein kaum zu überwindendes Hindernis für eine Deutung dieser Gruppe von Bildnissen als Darstellungen junger verlobter Frauen dar, außer man läßt mindestens eine der beiden folgenden Bedingungen gelten: Die Entblößung der weiblichen Brust war – entsprechend dem Zivilisationsmodell von Norbert Elias – im Venedig des frühen 16. Jahrhundert noch gar nicht

[494] Neben VERHEYEN 1968 und DAL POZZOLO 1993 vor allem: Augusto Gentili, Amore e amorose persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali, in: Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, Ausst.kat. Rom, Mailand: Electa 1995, S. 82-117, bes. S. 95-102. – Bei dieser Darstellung muß noch berücksichtigt werden, daß die Benennung solcher Bildnisse als Darstellungen von Verlobten der Stützung der Generalthese einer Deutung von Tizians *Amor Sacro e Amor Profano* in der Villa Borghese als Hochzeitsbild dient, also in diesem Sinne funktionalisiert ist.

[495] Was im venezianischen Bildnis nicht auf die Darstellung von Frauen beschränkt sein muß; Palmas Bildnisse vor allem junger Männer z.B. zeigen eine ähnliche Tendenz zur konformen Erscheinung (vgl. RYLANDS 1992, S. 148f., Kat.Nr. 3; S. 179, Kat.Nr. 37; S. 201ff., Kat.Nr. 58ff.; S. 225ff., Kat.Nr. 82ff.; S. 238, Kat.Nr. 95). Dies führte in der kunsthistorischen Forschung zu der berechtigten Annahme einer Gattung von Bildnissen „schöner Männer“, vor allem in der venezianischen Malerei. Zu diesem noch wenig erforschten Bereich vgl. Patricia Simons, Homosociality and erotics in Italian Renaissance portraiture, in: WOODALL 1997, S. 29-51, bes. S. 36-47, und u.U. die 1997 in Wien begonnene Dissertation von Marianne Koos mit dem Arbeitstitel *Bildnisse sentimentaler Männlichkeit in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento (Giorgione, Giorgionismo, Tizian)* (s. *Kunstchronik*, 50. Jg., 1997, S. 541). Zwar folgt daraus, daß auch Palmas Männerporträts weitgehend unidentifiziert sind, doch ist dies nicht auf die venezianische Porträtmalerei des frühen Cinquecento insgesamt zu übertragen, für die sich trotz des generellen Problems des Verlusts der Identität der Dargestellten durch die Auslösung der Bildnisse aus dem ursprünglichen Kontext eine Reihe identifizierter Porträts, vor allem von Patriziern und Amtsträgern, erhalten haben. Benannte weibliche Bildnisse finden sich – abgesehen von solchen mit erfundenen Namen wie Violante – dagegen kaum.

[496] Frauenbildnisse Palmas mit entblößter Brust u.a. in Berlin (von GENTILI 1995, S. 98, Abb. 44, explizit als *Ritratto di giovane sposa* bezeichnet), London (mit Flora-Allusion?) u. Mailand (RYLANDS 1992, S. 208, Kat.Nr. 66; S. 221ff., Kat.Nr. 79f.); vgl. auch Bildnisse von Paris Bordon wie dessen sogenannte *Flora* im Louvre, die aber – vermutlich wegen ihrer im Vergleich zu Palma lasziveren Inszenierung (fortgeschritteneres Stadium der Entkleidung, Perlschmuck, artifiziellere Frisur) – im allgemeinen nicht als Hochzeitsporträts herangezogen werden.

[497] Vgl. JUNKERMAN 1988, S. 133-173.

[498] Vgl. Peter Burke, La sociología del retrato renacentista, in: El retrato en el Museo del Prado, Madrid: Anaya, Fundación Amigos del Museo del Prado 1994, S. 99-115, hier S. 104; s. auch BURKE 1996, S. 41. Vgl. die oben bereits benannten deskriptiven Standards der petrarkistischen Porträtdichtung, die ebenfalls eine Beschreibung der weiblichen Brust vermeidet.

erotisch besetzt, was bereits durch die genannte Verhaltensmaßregel des *Decor puellarum* und noch mehr durch das konkrete Werbeverhalten der Prostituierten im Viertel an der *ponte delle tette*[499] nicht aufrechtzuhalten ist. Oder die erotische Wirkung der Brust wird durch ihre allegorisierende Aufbereitung als Fertilitätssymbol neutralisiert, quasi wieder in Natur zurückverwandelt. Was allerdings bei einer überindividuellen Personifikation oder mythologischen Figur aufgeht, gerät bei einem Bildnis in Konflikt mit dem individuellen *decorum* der Dargestellten, zumindest wenn dieses Bildnis einem größerem Publikum zugänglich war. Die so entstehende Spannung zwischen einer eine reduzierte Öffentlichkeit einfordernden Erotisierung des Porträts einer jungen Braut – vergleichbar der didaktischen Funktion von weiblichen Aktdarstellungen auf der Innenseite von *cassone*-Deckeln[500] – und der Allegorisierung eines Idealbildes läßt sich nur schwer auflösen[501]. Das gleiche gilt für die bei diesem Porträttyp häufiger vorkommenden Blumensträuße oder einzelnen Blüten, die regelmäßig zu einer postu-
Abb. 72, 73 men Benennung der Bildnisse als „Flora" oder als „Violante" (*viola* = Veilchen) führten, deren ethische Doppelkodierung als ehelich/keusch und als außerehelich/unkeusch im Kontext eines Hochzeitsporträts eine wenig wahrscheinliche Mehrdeutigkeit zur Folge hat[502].

Diese Porträts hätten nur dann als Ehe-Allegorien funktioniert, wenn sie der Öffentlichkeit weitgehend entzogen gewesen wären: Dies verlangt einen Aufhängungsort innerhalb eines Privathauses mit wenig Publikumsverkehr und eine Abdeckung, eine in der zeitgenössischen Präsentationspraxis durchaus übliche *coverta*. Die Einwände gegen eine solche Vorstellung müssen jedoch bereits bei der Bildnisproduktion ansetzen: Haben junge Venezianerinnen der bürgerlichen oder patrizischen Schichten dem Maler ihre Brüste gezeigt, damit der Künstler diese als visuelle Versicherung ehelicher Fruchtbarkeit ins Bild setzte, oder bediente er sich zu diesem Zweck eines Modells? Weiterhin ist die öffentliche Nicht-Sichtbarkeit dieser Bildnisse nicht gegeben. Michiel beschreibt bereits in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts Frauenporträts Palmas[503], die nach dem erhaltenen Bestand nur dem hier beschriebenen Typus entsprechen können. Nachdem solche Bildnisse ihren ursprünglichen funktionalen Kontext verlassen haben, werden sie spätestens ab dem 17. Jahrhundert häufig mit Bildtiteln belegt, die die Dargestellte als Kurtisane oder Geliebte des Künstlers ausweisen[504]. Wenn man nicht

[499] DUERR 1997, S. 81, negiert allerdings einen Zusammenhang zwischen der etymologischen Herleitung des Namens und einer Zurschaustellung der Brüste von Prostituierten an diesem Ort.

[500] Vgl. bei SCHUBRING 1923 die Beispiele Nr. 156f., 184f., 289f.; s. auch hier Abschnitt 1.2.1.

[501] Eine ähnliche Problemstellung erkennt Sigrid Schade für das venezianische Aktbild der Renaissance, wenn sie Erotik und Allegorie in diesem Zusammenhang als sich gegenseitig keineswegs ausschließende Bedeutungsmöglichkeiten der Bildrepräsentation des nackten weiblichen Körpers benennt. Allerdings wird das Problem nicht durch den Fakt, daß die Repräsentation des weiblichen Körpers eine kulturelle Konstruktion ist, vollkommen aufgehoben, wie die Autorin meint. Denn eine unbewußte Konstruktion ist nicht absolut mit einer bewußten, konzipierten Allegorie mit ihren Möglichkeiten der ablenkenden Referenz auf ein Abstraktum gleichzusetzen. – Vgl. Sigrid Schade, „Himmlische und/oder Irdische Liebe". Allegorische Lesarten des weiblichen Aktbildes der Renaissance, in: SCHADE/WAGNER/WEIGEL 1994, S. 95-112, bes. S. 100f., 112.

[502] Vgl. zu den widerstreitenden Deutungen, die eigentlich nichts weiter als die einseitige Betonung einer der beiden gleichwertig angelegten Möglichkeiten sind: HELD 1961, bes. S. 211f., u. VERHEYEN 1968, S. 226, Anm. 21f. – Verheyen selbst, ein Hauptvertreter der Deutung dieser Bildnisse als Ehe-Allegorie, verweist darauf, daß in der Psychomachie *luxuria* die Tugend mit Veilchen bewirft (ebd., Anm. 21). Dieser Aspekt ist nicht unerheblich für Palmas sogenannte *Violante*, deren namengebendes Veilchen über der linken Brust in das hemdartige Untergewand, die *camicia*, gesteckt ist.

[503] MICHIEL 1888, S. 88, 90.

[504] Vgl. Brita von Götz-Mohr, Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts [Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 72], Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1987, S. 45ff., 91-97. – Joachim von Sandrart bezeichnet beispielsweise die sogenannte *Flora* von Tizian auf einem Nachstich als „*Titiani pectus amore*" (ebd., S. 45).

wieder auf die wenig begründete Theorie einer erst im 17. Jahrhundert einsetzenden Erotisierung der weiblichen Brust und einer damit verbundenen, imaginierenden Bestimmung der sozialen Stellung der dargestellten Frauen durch den männlichen Betrachter zurückgreifen will, so bleibt nur der Schluß, daß allein die Kontextualisierung dieser Gemälde außerhalb Venedigs und der Zwang zu einer Benennung ohne Kenntnis ihrer konkreten Funktion zu einer Deutung als Kurtisanen- oder Mätressenporträt geführt haben. Wenn aber allein aufgrund einer bildimmanenten Bestimmung diese Porträts als Darstellungen von Frauen in nicht legitimierten amourösen Verhältnissen gelten konnten, und dies unter der Voraussetzung nur irrelevant veränderter sozialer Kodes und *decorum*-Vorschriften, dann bleibt für die These von der Repräsentation junger, „ehrbarer“ Bräute kein Spielraum mehr. Eine Darstellung junger Venezianerinnen der oberen sozialen Schichten nach offenkundig nicht „ehrbaren“ Kategorien und unter Verstößen gegen allgemein akzeptierte Modelle von Schicklichkeit konnte nicht im Interesse der Auftraggeber – der Familie oder des zukünftigen Ehegatten – liegen, ganz gleich, für welchen privaten Kontext diese Bildnisse auch in Auftrag gegeben sein mögen.

Tizians gegen 1520 entstandene, sogenannte *Flora* in den Uffizien – zuletzt ebenfalls als *giovana sposa* angesprochen[505] – vergrößert im Vergleich zu früheren Beispielen dieses Porträttyps den Aktionsraum der Dargestellten[506] und betont deren *déshabillé*, indem die sorgsam gefältete und zugleich wie zufällig von der linken Schulter gerutschte *camicia*, das hemdartige Untergewand, zum eigentlichen Kleidungsstück der Dargestellten wird. In Widerlegung von Burckhardts Angabe, in Venedig sei die „Brauttracht bei der Verlobung [...] die von Tizians Flora“[507], wurde darauf verwiesen, daß solche *camicie* in Italien seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert bei Aufführungen von antiken Komödien und bei Festaufzügen als Theaterkostüme „*ad uso di ninfa*“ dienten[508]. Dies geht mit der über ein Jahrhundert jüngeren Bemerkung Ridolfis überein, daß Palma Vecchio „*molti ritratti di Dame con ornamenti e vesti all'antica*“ gemalt habe[509]. Das antikisierende, also Überzeitlichkeit suggerierende Kostüm der *Flora* zeigt diese offensichtlich als *ninfa*, also als eine überindividuelle und überzeitliche, vorzugsweise männliche Projektion von Weiblichkeit, abgelöst von realer Situierung und gesellschaftlicher Einbindung. Die Repräsentation einer realen oder imaginierten Frau als Nymphe steht im Einklang mit der zeitgenössischen Praxis, etwa im (männlichen) literarischen Diskurs oder in nicht-künstlerischen Formulierungen sozialen Umgangs[510]. Die Frau als Nymphe ist Abb. 73

[505] TIZIANO KAT. 1995, S. 249, Kat.Nr. 13 (Maria Grazia Bernadini). – Die Forschungslage zusammenfassend: Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Ausst.kat. Paris: Réunion des Musées Nationaux 1993, S. 363ff., Kat.Nr. 49 (Vittoria Romani); vgl. auch GOFFEN 1997A, S. 72-79.

[506] Frühe graphische Reproduktionen zeigen *Flora* dreiviertelfigurig. Das Bild ist folglich relativ stark beschnitten. Diese Modifikation des Porträttyps setzt sich auch im Spätwerk Palmas durch. Vgl. RYLANDS 1992, S. 101f. m. Anm. 47.

[507] BURCKHARDT 1989, S. 363, Anm. 26.

[508] Emma H. Mellencamp, A note on the costume of Titian's *Flora*, in: *Art Bulletin*, Bd. 51, 1969, S. 174-177, Zitat: S. 175. – Dagegen VON GÖTZ-MOHR 1987, S. 63: „Diese Argumentation, daß ein zeitgenössisches Gewand wie die 'camicia', das gleichzeitig auch als Theaterkostüm Verwendung fand, beim Florabildnis, das besonders wegen der fehlenden individuellen Physiognomie ohnehin schon den Charakter eines Idealbildes hat, notwendig auf die Theaterfiguren wie Nymphen und Gottheiten verweisen soll, ist wenig einleuchtend.“ Diese Gegenargumentation ist nicht schlüssig, bringt sie doch Gründe *für* die bestrittene These. Die überindividuelle Physiognomie korrespondiert dagegen mit dem Überzeitlichkeit suggerierenden Kostüm der *Flora* perfekt. Davon, daß eine konkrete Theaterfigur oder Schauspielerin dargestellt werden soll, spricht Mellencamp aber an keiner Stelle.

[509] Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte Ovvero Le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato, hrsg. v. Detlev von Hadeln, 2 Bde., Berlin: Grote 1914-24, Bd. 1, S. 140; vgl. auch GOFFEN 1997A, S. 74f.

[510] Aus der Vielzahl lyrischer Evokationen von Nymphen in der Dichtung des Cinquecento sei hier nur auf das bereits in Anm 378 zitierte Gedicht auf Giulia Gonzaga verwiesen. Weiterhin auf die Repräsentation der jungen Aristokratinnen als Nymphen im Mailänder *Codicetto* durch den Künstler als *inventor nimpharum* (vgl. Abschnitt 2.1.3).

eine männliche Weiblichkeitsimagination, die von der Suggestion erotischer Verfügbarkeit[511] – im Wechselspiel mit scheuer Zurückhaltung – bis hin zur arkadischen Utopie eigener Regression aus der Gesellschaft reicht[512]. Doch führt diese Aufhebung von Darstellungsnormen und ihnen inhärenter sozialer Verhaltensmuster zu dem paradoxen Ergebnis, daß tradierte, patriarchalische Darstellungskonventionen (in Venedig die Konvention der tendenziell nicht vorhandenen Porträtwürdigkeit von Frauen) ebenfalls aufgehoben werden müssen. Dies ist eine Vorbedingung für eine emanzipierende Nutzung des Porträts durch eventuelle Auftraggeberinnen und Betrachterinnen – ermöglicht durch eine relativ offene Porträtform.

Die Kontextualisierung dieser Porträts innerhalb des Bedeutungsfeldes „*ninfa*“ ermöglicht somit eine näherungsweise Anbindung des Porträttyps der „schönen Frau“ an den sozialen Gebrauch von Bildnissen, und dies jenseits eines abstrakten „Schönheitsideals“[513]. Schauspielerinnenporträts, wie man aus der Funktion der *camicia* im Zusammenhang von Theateraufführungen schließen könnte, waren diese Bildnisse in keinem Fall: Berufsschauspielerinnen gab es im frühen Cinquecento noch nicht, und Theaterrollen, vor allem bei höfischen Festaufführungen, wurden entweder von Laien oder von Kurtisanen übernommen[514]. Doch wird dadurch die soziale Signalfunktion der meist geöffneten *camicia* angezeigt: Im Nachlaß der venezianischen Kurtisane Julia Lombardo (gest. 1542) sind 64 *camicie* verzeichnet, das sind mehr als doppelt so viele wie der durchschnittliche Besitz einer jungen Florentinerin der Oberschicht[515]. Wenn diese Anzahl nicht als reiner Prestigebesitz zu werten ist, dann manifestiert sich darin ein besonderer Gebrauch dieses Kleidungsstückes durch Kurtisanen.

Aufgrund ihrer Tätigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – der Entstehungszeit der hier behandelten Bildnisse – ist der Besitz der Julia Lombardo auch noch in anderer Hinsicht aufschlußreich[516]: Sie besaß 28 Gemälde, darunter in einem Raum, auf eine religiöse Darstellung folgend, ein „*retrato de donna* [...] *con la sua coverta*“ neben einem „*retrato de homo d'Arme conla sua coverta*“, sowie in einem weiteren Raum ein „*quadro de una Dona nuda*“ und darauffolgend ein „*Retrato de un zovene in forma de cavalier*“[517]. Es ist verführerisch, das zuerst genannte Bildnispaar, gleich zu Beginn des Inventars in der wohl wichtigsten *camera* der Wohnung, vereinheitlicht auch durch die *covertura*, als Bildnisse der Julia Lombardo

[511] Ein französischer Augenzeuge des Sacco di Roma kennt die römischen Kurtisanen als „Veneris nimphe (quas cortisanas vulgus apellat)“. Zit. n. KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 304, Anm. 5. Bereits im frühen 15. Jahrhundert wurde der Geschlechtsverkehr angeblich als „fare la ninfa“ umschrieben. Vgl. Andreas Sternweiler, Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin: Verl. rosa Winkel 1993, S. 68.

[512] Die 1499 in Venedig publizierte *Hypnerotomachia Poliphili* kann als literarische Entsprechung einer solchen Haltung verstanden werden. Zu den komplexen Symbolbezügen zwischen Mythos und arkadischer Natur in der Renaissance, nicht nur in der *Hypnerotomachia*, vgl. u.a.: Dieter Blume, Beseelte Natur und ländliche Idylle, in: Natur und Antike in der Renaissance, Ausst.kat. Frankfurt a.M.: Liebieghaus – Museum alter Plastik 1985, S. 173-197, bes. S. 178-191.

[513] RYLANDS 1992, S. 93f., benutzt diesen Begriff unübersetzt mit einem Hinweis auf seine Herkunft aus einer spezifisch deutschen Forschungstradition. Mit Recht weist er dagegen darauf hin, daß in der Renaissance keine neue Gattung ohne konkrete Bedeutungen und Funktionen entsteht. Ein weiteres Beispiel für die deutsche idealistische Tradition ist Bodes Begriff vom „reinen weiblichen Existenzbild“ zur Bezeichnung des Porträttyps der „schönen Frau“ (VON BODE 1919, S. 61, 64; VON BODE 1921, S. 123, 126).

[514] Vgl. Kristine Hecker, Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen, in: Renate Möhrmann (Hrsg.) Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt a.M.: Insel 1989, S. 27-58, hier S. 28f., 34.

[515] Vgl. SANTORE 1988, S. 47, mit weiteren Vergleichsbeispielen.

[516] Es ist das gegenwärtig einzige bekannte Inventar einer venezianischen Kurtisane der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (vgl. ebd., S. 44). Berühmtere Vertreterinnen wie Veronica Franco (1546-1591) sind hier, eben wegen ihres späteren Auftretens, weniger von Belang.

[517] Ebd., S. 54ff., 62, 67.

und eines hochrangigen Verehrers, eines Militärs, zu verstehen. Die Praxis, daß Kurtisanen in ihren Wohnungen ihre Porträts besaßen, ist zumindest belegt[518]. Doch ist das Frauenbildnis nicht als das der Julia Lombardo bezeichnet, was nicht unbedingt gegen diese Identifizierung spricht. Ebenfalls ist unbekannt, ob die Bildnisse hochrangiger Verehrer quasi öffentlich – trotz *covertura* – in den Räumlichkeiten einer Kurtisane hingen. Da es zum Beispiel in Rom das Prestige auch hochrangiger Kunden noch erhöhte, als der Geliebte einer berühmten Kurtisane zu gelten[519], liegt dies aber durchaus im Bereich des Möglichen.

Trotz dieser Einschränkungen ist der profane Gemäldebestand der Julia Lombardo – sie besaß insgesamt zehn religiöse Gemälde – gerade für die Bestimmung des Geschlechterverhältnisses aufschlußreich. Falls die beiden Bildnisse keine Individuen abbilden, sind sie doch zumindest als Porträt einer „schönen Frau“ und als das ideale Bildnis eines Militärs zu verstehen. Die Bilder stellen somit eine Klassifizierung der Geschlechterrollen im Sinne der Gegenüberstellung von „Mars“ und „Venus“ dar, wie sie das grundlegende Ordnungsprinzip späterer Porträtgalerien werden soll[520]. Die Gemälde der zweiten *camera* wiederholen diese Konstellation: Auf einen angeblich altniederländischen *Christus am Ölberg* folgen ein nicht näher definiertes weibliches Aktbild und das Porträt eines Jünglings als *cavalier* – vielleicht eine jugendlichere Variante der „reifen“ Geschlechterkonstellation in der ersten *camera*. Der Gemäldebestand der Julia Lombardo erweist sich somit als ein ziemlich genaues Spiegelbild einer spezifisch venezianischen Gemäldeproduktion der ersten Hälfte des Cinquecento: neben vorwiegend religiösen Gemälden vermutlich ein Exemplar des Porträttyps der „schönen Frau“, ein Jüngling, der entsprechende Bildnisse Giorgiones, Palmas oder Tizians in Erinnerung ruft, und zwei Aktbilder[521].

Neben dem spezifischen Gebrauch der *camicia* gehört der auf bloßer Haut getragene Pelz wie bei Giorgiones sogenannter *Laura* zu den Motiven[522], die sowohl zu einer Erotisierung der Dargestellten wie auch zu ihrer Auslösung aus dem sozialen Kontext der Alltagswelt beitragen. Auf diese Weise wurde Pelz zumindest in der Öffentlichkeit nicht getragen[523]. Dies hat zu anekdotischen Deutungen geführt[524], oder man wollte in diesem Motiv ein Indiz für die Benennung der Dargestellten als Kurtisane erkennen, weil Cesare Vecellio in den *Habiti antichi et moderni* das Wintergewand der venezianischen Kurtisanen mit Pelzbesatz zeigt und beschreibt[525]. Die Illustration Vecellios gibt aber nur einen Pelzbesatz auf dem Obergewand wieder, wie er mit dem üblichen Gebrauch von Pelz in der Kleidung des 16. Jahrhunderts übereingeht und kein Anzeichen für eine besondere Nutzung durch Kurtisanen ist. Dagegen ist das Tragen von Pelz auf bloßer Haut durch eine römische Kurtisane in einer eindeutig erotischen Situation mit einem Kunden zumindest einmal belegt[526].

[518] Diese Vermutungen und Nachweise: ebd., S. 54ff.
[519] Vgl. KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 65f.
[520] Vgl. die beiden folgenden Kapitel.
[521] Neben dem erwähnten Aktbild noch ein „*quadro grande con una donna nuda*“ im *Portego*; s. SANTORE 1988, S. 66.
[522] Als spätere Beispiele vor allem Tizians *Mädchen im Pelz* von etwa 1536 im Kunsthistorischen Museum Wien sowie die diesem Bild folgende Variante in der Ermitage von St. Petersburg.
[523] Vgl. VON GÖTZ-MOHR 1987, S. 60f.
[524] Zuletzt, mit viel Phantasie, JUNKERMAN 1993, S. 55: „One more question remaims to be asked: whose cloak? Perhaps it is the protective cloak of a lover who attempts to circumscribe her sexuality with possessiveness, the fur lining taking his place in an erotic encounter.“
[525] PEDROCCO 1990, S. 93, Anm. 12; vgl. VECELLIO 1977, S. 32, Nr. 109.
[526] 1559 wurde Paolo Giordano Orsini im Haus eines Freundes „dietro al letto con una donna [sc. der Kurtisane Pasqua Patavina] in peliccia“ überrascht. Zit. n. KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 72 m. Anm. 108; s. auch ebd., S. 77.

Mit dieser Strategie zur Entkontextualisierung aus der Alltagswelt geht auch der Gebrauch von antikisierenden Eigennamen durch Kurtisanen konform. Kurtisanen, die unter Namen wie Camilla, Faustina oder Lucrezia auftraten[527], versuchten, ihre Profession wie ihre Herkunft zu nobilitieren, aber auch ihrer Tätigkeit eine antikisch-überzeitliche Aura jenseits aktueller sozialer Normen zu verleihen. Unter den zeitgenössischen Frauennamen war bei Kurtisanen der Name Laura überdurchschnittlich beliebt[528], möglicherweise mit einer ähnlichen Zielsetzung wie der Gebrauch antikisierender Vornamen: der Suggestion von Überzeitlichkeit und sozialer Entkontextualisierung durch den Verweis auf die literarische Idealfigur. Wenn Giorgiones Wiener Frauenbildnis aufgrund des dargestellten Lorbeers tatsächlich eine Laura darstellt, dann verweisen die Enthüllung der Brust und das Motiv des Pelzes auf eine Kurtisane. Trotzdem ist kein eindeutig bestimmbares, bildimmanentes Zeichen vorhanden, das diese Aussage absolut verifizieren oder gar eine Typologie von Kurtisanenporträts zulassen würde. Diese Laura war weder eine Dichterin, noch diente sie der Vergegenwärtigung der petrarkischen Idealfigur. Allenfalls ermöglichte sie die männliche Imagination einer sozial nicht determinierten, erotisch begehrenswehrten, literarisch konnotierbaren Weiblichkeit, und zwar ohne jeden Rekurs auf konkrete literarische Modelle[529].

Abb. 73 Im Gegensatz zu Giorgiones *Laura* tendieren die späteren weiblichen Bildnisse Tizians und Palmas stärker zu innerer Abgeschlossenheit und antikisierender Distanz[530]. Der sogenannten Laura kann zwar aufgrund der Art und Weise, wie sie den Pelz trägt, keine gesellschaftlich akzeptierte Rolle zugeordnet werden, sie rekurriert aber auf eine zeitgenössische Praxis im Verkehr zwischen Kurtisane und Kunde. Das Bild läßt sowohl distanzierende wie aktualisie-

[527] Vgl.: OST 1981, S. 133; Roberto Zapperi, Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's *Danae* in Naples, in: JWCI, Bd. 54, 1991, S. 159-171, hier S.161. Zu Rom geben die im Index von KURZEL-RUNTSCHEINER 1995 (S. 338-348) verzeichneten Kurtisanennamen einen guten Überblick, zu Venedig vgl. die im 16. Jahrhundert erschienenen und verschiedentlich wiederabgedruckten Kurtisanenkataloge (z.B. im Anhang von E. Volpi, Storie Intime di Venezia Repubblica, Venedig: Visentini 1893, S. 275-293, oder bei BARZAGHI 1980, S. 155-191). – Ost hat mit Recht auf die semantische Inversion des Exempels der Lukretia durch den Gebrauch ihres Namens durch Kurtisanen hingewiesen (OST 1981, S. 134ff.). Die dadurch implizierte Negierung des Exempels ehelicher Keuschheit ist als spielerische Erprobung und Überschreitung der Normen einer männlich bestimmten Gesellschaft zu bewerten.

[528] ANDERSON 1979, S. 156; der Versuch einer Relativierung bei PEDROCCO 1990, S. 93, Anm. 12; ein Blick in den Index von KURZEL-RUNTSCHEINER 1995 (S. 343) bestätigt die These, während der *Catalogo di tutte le principali [...] cortigiane di Venezia* von ca. 1570, auf den Pedrocco sich beruft, unter 210 Kurtisanen fünf mit dem Namen Laura verzeichnet, womit dieser Name in der Beliebtheitsskala unter Kurtisanen sich immer noch im oberen Mittelfeld befindet (vgl. VOLPI 1893, S. 275-293).

[529] Die Deutung der Kurtisane als Dichterin, die der Lorbeer ebenfalls nahelegt (zuletzt bei JUNKERMAN 1993, S. 54f.), ist unwahrscheinlich, da für Venedig um 1500 literarisch und publizistisch aktive Kurtisanen nicht belegt sind. Dies kann nicht allein dadurch erklärt werden, daß Dichterin-Kurtisanen aus einer späteren (männlichen) literarischen Überlieferung verbannt worden wären. Vielmehr ist das nobilitierende Konzept der Dichterin-Kurtisane ebenfalls eine männliche Weiblichkeitsimagination, und zwar des 19. Jahrhunderts, in Übertragung der Ausnahmen (v.a. Veronica Franco, Tullia d'Aragona) auf die Regel (zur teilweisen Überbewertung der Bildung von Kurtisanen s. KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 86-90). Auch wird nicht jedes männliche Bildnis zum Porträt eines Poeten, wenn der Dargestellte vor einer Folie von Lorbeerzweigen wiedergegeben ist (so im Londoner Männerporträt von Palma, vgl. RYLANDS 1992, S. 201f., Kat.Nr. 58), nur weil der Kunstgeschichte bisher keine bessere Identifizierung gelungen ist. Als Lorbeerkranz ist die Referenz zur Bekrönung des Dichters relativ eindeutig; ansonsten ist es aber eher angebracht, von einer einfachen Allusion auf den Namen des oder der Dargestellten auszugehen.

[530] Vgl. bei Palma die nahezu schon als „monumental" zu bezeichenden späten Kompositionen in London, Mailand und Berlin (RYLANDS 1992, S. 208, Kat.Nr. 66; S. 221ff., Kat.Nr. 79f.), die sich vor allem durch Pyramidalität, Tendenz zu stereometrischen Formen und schwere Gewanddraperien auszeichnen. Angelegt ist dies bereits bei Tizians sogenannter *Flora*, dem vermutlichen Prototyp für Palma Vecchio. Trotz einer gewissen Tradition des Kurtisanennamens „Flora" seit der Antike (vgl. HELD 1961, S. 209f.) ist er unter den Kurtisanen der Renaissance nicht übermäßig beliebt (antikisierende Namen wie Camilla und Faustina sind wesentlich häufiger). Ein zeitgenössischer Betrachter, der Tizians Figur als Flora identifizierte, wurde somit nicht unvermittelt und distanzlos einer zeitgenössischen gehobenen Prostitutierten gegenübergestellt, sondern einer antikisch-distanzierten, begehrenswerten weiblichen (Ideal-)figur, die als Bedeutungsträger auch das Motiv der *Flora Meretrix* integrierte. Zu Kurtisanennamen vgl. die Angaben in Anm. 527.

rende Strategien erkennen. Diesem Porträttyp eignet also die gleiche relative Offenheit – symbolhaft in der Verweigerung zeitgenössischer, sozial verortbarer Kleidung und antikisierender Idealisierung –, die auch für die nicht-ehelichen Beziehungen zwischen den Geschlechtern im Venedig des frühen 16. Jahrhunderts charakteristisch war: *Cortegiane oneste* waren sehr oft über einen Zeitraum von mehreren Jahren mit demselben Mann liiert, während sie daneben noch weitere Kunden hatten, ihre Bezahlung erfolgte oft durch Schmuck, Luxusgüter oder Beiträge zum Unterhalt von Wohnung und Haushalt. Es war demnach schwierig, ihre soziale Stellung in einer Gesellschaft zu bestimmen, in der legitime eheliche Beziehungen rückläufig waren[531]. Als Idealfiguren und arkadisch-erotische Projektionen einer beginnenden „*cultura dei celebi*“, einer „Single-Kultur“, konnten diese Bilder der überindividuellen Selbstrepräsentation einer Kurtisane ebenso dienen, wie einem männlichen „Single“ zur idealisierten Repräsentation einer neuen, offeneren Art der Geschlechterbeziehungen, wenn auch die Ehelosigkeit der meisten dieser jungen Männer durch die sich vergrößernden ökonomischen Limitierungen der Lagunenstadt bedingt war[532].

Seit den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts – nach dem Tod von Palma Vecchio – belieferte vor allem Paris Bordon den Markt mit Produkten des behandelten Porträttyps. Bordon tendierte zu einer lasziveren Inszenierung der Brüste und erweiterte sehr oft die Bildnissse zu szenischen Kompositionen[533]. Tizian widmete sich verstärkt einem internationalen, höfischen Publikum. In diesem Kontext entstand auch die sogenannte *Bella* im Palazzo Pitti. Aufgrund des überregionalen Kontextes sind über die genaueren Umstände der Entstehung dieses Gemäldes mehr Informationen verfügbar als zu den bisher behandelten Beispielen venezianischer Frauenporträts, da durch Briefwechsel usw. mehr Dokumente überliefert sind. Der Herzog von Urbino, Francesco Maria della Rovere, benennt das von ihm bestellte Bild in einem Brief vom 2. Mai 1536 an seinen Gesandten in Venedig als „*quel retratto di quella Donna che ha la ueste azurra*“ und er wünscht, „*che la finisca bella circa il tutto et con il timpano*“. In einem weiteren Brief vom 10. Juli 1536 erwähnt er das Gemälde ein weiteres Mal als „*quadro di quella donna*“[534]. Diese Formulierung, die eine Identifikation allein auf der Grundlage des blauen Gewandes vornimmt und doch genau zu wissen vorgibt, von wem die Rede ist, hat die Forschung bald zu der Annahme eines überindividuellen Bildnisses geführt, wobei dessen Deutung sich zwischen „pin-up“ und Idealporträt einer „schönen Frau“ bewegte[535]. Abb. 74

[531] Art und Dauer der Beziehungen zwischen Kurtisane und Kunde sind gegenwärtig für Rom besser erforscht (vgl. KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 105-127), doch sind die Ergebnisse grundsätzlich auf Venedig übertragbar. Eine demographische Untersuchung zum Venedig des frühen 16. Jahrhunderts als „cultura dei celebi“ (Single-Kultur) stammt von David Herlihy, Popolazione e strutture sociali dal XV al XVI secolo, in: Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi, Vicenza: Neri Pozza 1980, S. 71-74, bes. S. 73f.

[532] Vermutlich stand auch der Auftraggeber von Giorgiones sogenannter *Laura*, Messer Giacomo, in einer längerfristigen Beziehung zu einer Kurtisane, deren Bildnis er dann malen ließ. In diesem Fall ist *Laura* ein individuelles Porträt. Die späteren weiblichen Bildnisse dieses Typus’ von Tizian und Palma tendieren aber eindeutig zur überindividuellen Darstellung. Es ist aber auch möglich, daß Messer Giacomo Giorgione kein individuelles Modell benannt hat.

[533] Bereits Vasari benennt ein Gemälde Bordons als „donna lascivissima“. Vgl. zu Bordon: Paris Bordon, Ausst.kat. Treviso, Mailand: Electa 1984 (Vasari zit. n. ebd., S. 140: „In Genova mandò al signor Ottaviano Grimaldo un suo ritratto, grande quanto il vivo, e bellissimo; e con esso, un altro quadro simile, d’una donna lascivissima.“); Paris Bordon e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Treviso: Ed. Canova 1987. – In der hier erfolgten kurzen Charakterisierung Bordons bleibt der Umstand berücksichtigt, daß dieser auch für ein internazionales Publikum arbeitete (z.B. die Fugger in Augsburg). Allerdings bleiben sein Stil und seine Figurentypologie weiterhin von seinem venezianischen Umfeld und der dortigen Auftraggebersituation bestimmt, was zur Folge hat, daß seine weiblichen Figuren in Porträt, genreartigen und mythologischen Kompositionen kaum differieren.

[534] Giorgio Gronau, Documenti Artistici Urbinati [Raccolta di Fonti per la Storia dell’Arte, Bd. 1], Florenz: Sansoni 1936, S. 92, Dok. XXVIIIf.

[535] Vgl. z.B. Charles Hope, Problems of Interpretation in Titian’s Erotic Paintings, in: TIZIANO E VENEZIA 1980,

Die Darstellung der sogenannten *Bella* als eine junge Frau in Dreiviertelfigur verzichtet im Unterschied zu den bisher besprochenen Beispielen auf bewußte Strategien der Erotisierung durch *déshabillé* und Entblößung der Brust. Stattdessen arbeitet das Bild mit sämtlichen Möglichkeiten der Verschönerung der Dargestellten durch Kleidung und Mode: Die komplex arrangierte und geflochtene Frisur, der Gold- und Perlschmuck, das im Brief des Herzogs eigens erwähnte, kostbare blaue Kleid mit geschlitzten Ärmeln und sorgsam nach außen gezupftem weißem Untergewand lassen zusammen mit dem suggestiven Gebrauch des *colorito* den tizianesken Porträttyp der „schönen Frau" entstehen. Das schöne Modell hat daran selbstverständlich auch seinen Anteil. Nachdem man früher in ihr durchaus eine Frau von hoher gesellschaftlicher Abkunft erkennen wollte, tendieren jüngere Positionen in Kenntnis der Quellenlage dazu, „*quella donna*" mit einer venezianischen Kurtisane zu identifizieren[536]. Diese Identifizierung scheint sich auch dadurch zu bestätigen, daß das gleiche Modell als die 1538 für den Sohn des Auftraggebers der *Bella* und seinerzeitigen Herzog von Camerino, Guidobaldo della Rovere, gemalte *Venus von Urbino* und auch in zwei Varianten der *Bella*, dem
Abb. 75 Wiener *Mädchen im Pelz* und einer vermutlichen Schülerarbeit in St. Petersburg, figuriert[537]. Für das Wiener *Mädchen im Pelz* wurde ebenfalls eine urbinatische Provenienz angenommen, die aber wenig plausibel ist[538]. Auch ohne eine gemeinsame Herkunft aller Varianten aus dem Gemäldebesitz der della Rovere sind die verschiedenen Bildnisse derselben jungen Frau

S. 111-124, bes. S. 119: „The implication is that these pictures were for the most part mere pin-ups, and that the girls were seen as little more than sex objects [...]." Dagegen gibt GOFFEN 1997A, S. 79-86, eine im wesentlichen idealisierende Interpretation im Sinne ihrer Gesamtsicht von Tizian als eines sich mit der dargestellten Frau identifizierenden Künstlers. Vgl. dazu auch die Sammelrezension von Marianne Koos, Titian's Women, Giorgione's Men?, in: *Kritische Berichte*, Jg. 26, 2/1998, S. 63-72 (u.a. auch zu ANDERSON 1996). Eine vollständige Dokumentation zu dem Bild in: Tiziano nelle Gallerie fiorentine, Ausst.kat. Florenz: Centro Di 1978, S. 110-115, Kat.Nr. 27 (Maurizio Zecchini). – Sämtliche hier in Frage kommenden Aspekte (Ehe-Allegorie, Kurtisanendarstellung, Idealporträt einer „schönen Frau") behandelt ebenfalls eine umfassende Analyse zu Veroneses etwas später, gegen 1560, entstandene, sogenannte *Belle Nani* im Louvre: Jean Habert, Véronèse: Une dame vénitienne dite la Belle Nani [Collection „Solo", Nr. 4], Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux 1996. Habert löst die Frage der Interpretation in diesem Fall mit einer Deutung des Bildes als Darstellung einer idealen Ehefrau. Der Text verzichtet aber leider auf Einzelnachweise und so bleiben viele der angeführten Beispiele und Argumente unbestimmt bis zweifelhaft.

[536] So OST 1981, S. 143, der in dem feinen gelben Schleier über der rechten Schulter der *Bella* einen eindeutigen Hinweis zur Identifizierung der Dargestellten als Kurtisane zu erkennen glaubt. Andererseits ist der Schleier eine chromatisch stimmige und kompositionell geschickte Verlängerung der einzelnen, über die Schulter gelegten Haarsträhne, deren Verführungskraft – so die Anhänger der Kurtisanen-These – allerdings auch nur dazu dient, das Modell in einer zwielichtigen Atmosphäre zu verorten. Auch ZAPPERI 1991, S. 168, ist sich seiner Sache sicher: [...] „*La Bella*, undoubtedly a portrait of a courtesan. Even though clothed and coiffeured with refined elegance, the woman nevertheless conveys an image of striking sensuality, which leaves little doubt as to the nature of her trade."

[537] Die Identität von *La Bella* und der *Venus von Urbino* wird auch durch alte Inventareinträge gestützt. *La Bella* erscheint in der *Nota de' quadri buoni che sono in Guardaroba di Urbino* als „Ritratto della suddetta Donna nuda, ma uestita più di mezza figura, di mano di Titiano" (GRONAU 1936, S. 64).

[538] Im della Rovere-Inventar von 1631 ist unter Nr. 448 verzeichnet: „Quadro uno in tela di un ritratto di una donna vestita alla spagnola con veste negra peliciata, con un filo di perle intorno alla religatura, con gioielli al collo, con bandinello di ermesino rosso con frangetta intorno d'oro e seta rossa suo ferro e cordone." Zit. n. Fert Sangiorgi (Hrsg.), Documenti Urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631) [Accademia Raffaello – Urbino. Collana di Studi e Testi, Nr. 4], Urbino 1976, S. 237. Dort auch die Identifizierung mit dem Wiener Bild durch Sangiorgi (in der zugehörigen Anmerkung: „con molte probalità") und die Vermutung, daß nicht *La Bella* mit dem Bild in der oben zitierten *Nota* identisch ist, sondern das *Mädchen im Pelz*. Dagegen spricht die Herkunft des Bildes, das sich seit 1651 in Habsburger Besitz befand, aus der Sammlung Karls I. von England, wo es 1639 mit einer spanischen Provenienz inventarisiert ist (vgl. Harold E. Wethey, The Paintings of Titian, Bd. 2: The Portraits, London: Phaidon 1971, S. 106f., Kat.Nr. 48). Das Bild müßte in diesem Fall innerhalb von acht Jahren über Spanien nach England gelangt sein, was nur eine äußerst geringe Wahrscheinlichkeit für sich hat, da die Bilder Karls I. mit spanischer Provenienz meist von dessen Brautfahrt nach Madrid von 1623 stammen. Weiterhin hat das Bild im Inventar von 1631 unter Nr. 449 ein eindeutiges Pendant, das dann ebenfalls von Tizian stammen müßte und von dem sich dann keinerlei Spuren erhalten hätten. Abgesehen davon gibt es keine Hinweise darauf, daß die Bekleidung bzw. Nicht-Bekleidung des Wiener Mädchens als „vestita alla spagnola con veste negra peliciata" anzusprechen ist; in späteren Inventaren wird jedenfalls immer auf ihre teilweise Entblößung hingewiesen (vgl. VON GÖTZ-MOHR 1987, S. 45).

als Porträt einer „schönen Frau“, als Halbaktporträt und als liegender Akt äußerst aufschlußreich: Erstens verschiebt sich der Kontext dieser Bilder von patrizischer bzw. bürgerlicher zu fürstlich-höfischer Auftraggeberschaft[539]. Daraus folgt – zweitens – eine funktionale Diversifikation der Gemälde entsprechend der spezifischen Voraussetzungen, für die das jeweilige Bild geschaffen wurde. Und drittens gehen die genannten Gemälde über das standardisierte venezianische *déshabillé* hinaus und variieren diese Form der Erotisierung.

La Bella zeigt somit die „schöne Frau“ als Dame und als eine solche ist die Dargestellte meistens auch rezipiert wurden[540], selbst wenn das Modell tatsächlich eine Kurtisane gewesen sein mag[541]. Ein solches Bildnis konnte im Sinne petrarkistischer Konventionen und Codes rezipiert werden[542], unter Umständen gesteigert und invertiert durch das Wissen des Betrachters um die Differenz zwischen Modell und Repräsentation. In diesem Zusammenhang hat der von Francesco Maria della Rovere in seinem oben zitierten Schreiben an seinen Gesandten in Venedig eigens erwähnte *timpano* – ein textiler Deckel, der vermutlich bemalt war – bisher zu wenig Berücksichtigung gefunden. Wenn auch solche Abdeckungen für Bilder in der Renaissance weit verbreitet waren, so läßt doch die Nachdrücklichkeit, mit der auf die Fertigstellung von Bild und Deckel gedrängt wurde, darauf schließen, daß diesem *timpano* hier eine besondere Bedeutung zugemessen wurde. Die Funktion des Deckels ist die Simulation eines „intimen“ Kontextes. Resultate dieser Strategie sind die Suggestion eines persönlichen Bezuges zur Dargestellten – obwohl diese als Typus der „schönen Frau“ die Werkstatt Tizians auch für andere Kunden verließ – und die Steigerung des Seh- und Rezeptionserlebnisses[543].

---

[539] Es ist somit auch kein Zufall, daß sich diese Gemälde heute noch sämtlich in Gemäldesammlungen befinden, die aus fürstlichen Besitz hervorgegangen sind, und daß ihre Provenienz, soweit feststellbar, sich über weite Strecken innerhalb fürstlicher Sammlungen bewegt.

[540] Vgl. z.B. das Inventar Venturi von 1654/56 (vermutlich Nr. 38: „una gentil donna forestiera all'antica di Tizziano“) und ein Inventar von 1694 (vermutlich Nr. 1: „Principessa giouane con mane, collana al collo e maniche paonazze trinciate di mano di Tiziano“); s. GRONAU 1936, S. 64. – Auch die Annahme von HOPE 1980, S. 119, das Aufkommen des *La Bella*-Typus, den Hope wie gesagt als „pin-up“ versteht, habe ein konsequentes Ausweichen von „ehrbaren“ Frauen auf den Typus des sogenannten Staatsporträts bewirkt, wird durch Tizians *Isabella d'Este in Schwarz* von 1536 widerlegt. Vgl. Abschnitt 2.2.1.

[541] So GOFFEN 1997A, S. 84. Die Autorin geht aber m.E. in ihrer Idealisierung des Bildes als Darstellung einer idealen Hofdame und Repräsentation von individueller Handlungsfähigkeit zu weit. Dies wird bereits durch die verschiedenen Rollen und Funktionen, die das gleiche Modell einnehmen kann und für zeitgenössische Betrachter wie die Herzöge von Urbino auch eingenommen hat, konterkariert.

[542] Vgl. ZAPPERI 1991, S. 167f.

[543] DÜLBERG 1990, S. 45, 47f., 280f., Kat.Nr. 287, folgt der Deutung von OST 1981 und schließt aus der Verbindung mit einem *timpano*: „Das Porträt der unbekannten Kurtisane stellt ein ganz intimes persönliches Bild dar, das nicht dafür bestimmt war, ständig offen zur Schau gestellt zu werden“ (S. 47). Dem steht schon entgegen, daß für die Bildnisse in Wien und St. Petersburg keine Verbindungen zu den della Rovere nachgewiesen werden können (vgl. Anm. 538), die ein solches exklusives privates Verhältnis zu der Dargestellten, das im Bildnisgebrauch der *Bella* zum Ausdruck kommen soll, bestätigen würden. Zwar sind für den häufig in venezianischen Diensten stehenden Francesco Maria Kontakte zu venezianischen Kurtisanen nicht auszuschließen, doch gibt es keine weiteren Hinweise für eine Identität des Modells mit einer in „intimer, persönlicher“ Beziehung zu dem Herzog stehenden Kurtisane. Vielmehr scheint das Modell von Tizian ausgewählt und für die verschiedenen Bedürfnisse seiner hocharistokratischen Kunden in verschiedenen Kontexten inszeniert zu worden sein. Der Sohn von Francesco Maria, Guidobaldo, wird *La Bella* im Besitz seines Vaters gesehen und daraufhin das Gemälde des gleichen Modells als liegenden Akt bestellt haben. Das zweifache Vorkommen des gleichen Modells im Gemäldebesitz der della Rovere erklärt sich somit durch den Erfolg von Tizians Porträttyp, der ja auch durch seine Anverwandlung für das Porträt der Isabella d'Este belegt ist, und nicht durch die persönliche Beziehung der beiden Fürsten zu der gleichen Frau. – Dülbergs Charakterisierung des Bildes ergibt sich unmittelbar aus ihrem Gebrauch des Begriffes „Privatporträt“ für Porträts mit Abdeckung, womit die Erzeugung von „Privatheit“ als die wesentliche Funktion solcher Abdeckungen benannt wird. In einem Zeitalter, in dem Privatheit und Individualismus noch unzureichend definiert waren, ist dies sicherlich eine Überbewertung einer möglichen Funktion unter vielen anderen. Als wichtigste Aufgabe solcher Deckel ist der Schutz der darunterliegenden Gemälde anzunehmen. Die nachträgliche Abdeckung, die Paul III. Farnese 1537 für das in seinen Besitz gelangte Fondi-Porträt der Giulia Gonzaga anfertigen ließ (vgl. Abschnitt 2.2.2; DOREZ 1932, Bd. 2, S. 100), wird diesen Zweck für das wertvolle Kunstwerk erfüllt haben und gleichzeitig der Inszenierung des Bildnisses dieser „schönsten

Das *Mädchen im Pelz*, die Variante der *Bella* als Halbakt und in offenkundigerer Erotisierung, wurde dagegen in den nachfolgenden Jahrhunderten nicht wie *La Bella* als „ehrbare" Frau rezipiert: Die Kopie, die Rubens nach dem Bild anfertigte, wird in dessen Nachlaßinventar von 1640 unter den *Quatre pourtraits de Courtisanes Venetiennes* geführt[544], während das Original im 1650 entstandenen Verkaufsverzeichnis des Besitzes Karls I. von England und im Wiener Katalog von 1781 als Tizians Mätresse bezeichnet wird[545]. Die generalisierende Einordnung von erotisierten Frauenporträts venezianischer Provenienz als Kurtisanenbildnisse seit dem 17. Jahrhundert ist das Ergebnis der Entkontextualisierung dieser Bildnisse aus ihrem ursprünglichen Funktions- und Ortszusammenhang und ihres Übergangs in eine fürstliche Sammlung. Daraus kann nicht auf die tatsächliche Identität der Dargestellten geschlossen werden[546]. Die Einordnung des *Mädchens im Pelz* in die ältere Tradition des erotisierten venezianischen Porträts ergibt sich aus dieser Perspektive aber folgerichtig. Die Benennung als erotisierende Variante des höfischen *La Bella*-Typus ist bedingt durch den unmittelbaren Vergleich mit dem Porträt des Palazzo Pitti und die konsekutive Wahrnehmung der Differenzen zu Accessoires, Kleidung und Habitus der älteren Tradition von Palma Vecchio und Tizian selbst[547]. Der Moment der höfischen Erotisierung wird in der sogenannten *Venus von Urbino* noch intensiviert: Der junge Herzog Guidobaldo bestellte 1537/38 bei Tizian die „*donna nuda*" nach dem gleichen Modell wie die *Bella* seines Vaters[548]. Tizian rekurriert in diesem liegenden Akt auf eine venezianische Tradition vor allem der Ehe-Ikonographie, was besonders in der Motivik des Hintergrunds zum Ausdruck kommt. Doch stellen Einführung und Repräsentation eines bestimmten Modells als *donna nuda* im liegenden Akt eine Neuerung dar, die vermutlich auch die Konstruktion einer Blickbeziehung zwischen Dargestellter und Betrachter motiviert und mit dem Moment der Porträthaftigkeit das Spannungsfeld zwischen Erotisierung und ikonographischem *decorum* intensiviert hat. Unter Berücksichtigung der höfischen Auftraggeberschaft des Bildes und seiner Zugehörigkeit zum *La Bella*-Porträttyp im weitesten Sinn erweist sich somit eine allein aus der venezianischen Tradition motivierte Lesart der *Venus von Urbino* im Sinne einer Ehe-Allegorie als zu einseitig[549].

Die *Venus von Urbino* scheint auch der unmittelbare Anlaß für die Bestellung eines weiteren hocharistokratischen Auftraggebers gewesen zu sein, der einen liegenden Akt Tizians sein

---

Frau Italiens", zu der die Farnese in keiner persönlichen Beziehung standen, – ähnlich der Pitti-*Bella* – gedient haben. Auch für die Deckelchen des Mailänder *Codicetto* wurde eine solche voyeuristisch-inszenatorische Funktion festgestellt, besonders da sie innerhalb eines Buches keine andere Funktion haben konnten (vgl. Abschnitt 2.1.3), während die *coverture* über den wichtigsten Bildnissen im Besitz der Julia Lombardo (s.o.) wohl wieder beiden Zwecken, Schutz und Inszenierung, dienten.

[544] Vgl. Jeffrey M. Muller, Rubens: The Artist as Collector, Princeton: Princeton UP 1989, S. 108f., Nr. 65-68.

[545] Vgl. VON GÖTZ-MOHR 1987, S. 45.

[546] Vgl. ebd., S. 47, 91-97.

[547] Vor allem das *déshabillé* unterscheidet sich von der venezianischen Tradition: Während Giorgiones sogenannte *Laura* sich selbst entblößt, die Figuren bei Palma oder auch Tizians *Flora* wie zufällig entblößt oder eindeutig „ausgezogen" erscheinen, ist das Motiv des Übergangs aus dem *Mädchen im Pelz* weitgehend eliminiert. Die Armhaltung scheint den status quo bestätigen zu wollen, die Dargestellte ist auf den Betrachter konzentriert und nicht mit sich selbst beschäftigt. Diese Konzentration auf das Gegenüber impliziert ihre Nicht-Anteilnahme an ihrer Selbstpräsentation und somit ihre innere Übereinstimmung mit ihrem Äußeren. Es ist diese kalkulierte Erotisierung, die das Neue an diesem Bild ausmacht und die vielleicht auch das „Höfische" an ihm zum Ausdruck bringt.

[548] In einem Brief vom 9. März 1538 an den Gesandten in Venedig versichert Guidobaldo die Bezahlung Tizians für „il ritratto mio e la donna nuda". Vgl. GRONAU 1936, S. 93, Dok. XXXI.

[549] Zum Forschungsstand zur *Venus von Urbino* vgl. die Aufsätze und das Literaturverzeichnis in: Rona Goffen (Hrsg.), Titian's *Venus of Urbino*, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1997. Zur venezianischen Tradition des liegenden Aktes und zur Ikonographie der liegenden/schlafenden Venus als Ehe-Allegorie vgl. bes. Jaynie Anderson, Giorgione, Titian and the Sleeping Venus, in: TIZIANO E VENEZIA 1980, S. 337-342.

eigen nennen wollte: Die für Kardinal Alessandro Farnese 1544/45 gemalte *Danae* im Museo Capodimonte in Neapel war, wie Quellen und Röntgenaufnahmen bestätigen, ursprünglich eine *nuda* ohne komplexeren mythologischen Apparat. Gleichzeitig mit dem weiblichen Akt sollte Tizian ein Frauenporträt für den Kardinal nach einer Miniatur des Giulio Clovio anfertigen, die dessen Geliebte Angela darstellte. Deren Gesichtszüge sollten auch in den weiblichen Akt eingearbeitet werden. Das Porträt ist mit einem ebenfalls in Capodimonte befindlichen Gemälde Tizians aus Farnese-Besitz identifiziert worden[550]. Diese Identifizierung bleibt bis zu einem gewissen Grad hypothetisch. Wichtiger ist, daß der Kirchenfürst offenbar einem in Urbino vorgeprägten, höfischen Rezeptionsmuster folgte: Er verlangte das Porträt ein und derselben Frau in verschiedenen Stufen der Erotisierung – als Akt und als nach petrarkistischen Kodes rezipierbares Bildnis einer „ehrbaren“ Frau: sinnlich, aber nicht so sinnlich wie *La Bella*, wenn das Porträt in Neapel tatsächlich das Ergebnis dieses Auftrags ist[551]. Das Bildnis der „schönen Frau“ unterlag demnach im höfischen Kontext des Cinquecento einer funktionalen Diversifikation entsprechend bestimmter, meist vorgeprägter Rezeptionsmuster, deren Folge die Multiplikation besonders erfolgreicher Bilder „schöner Frauen“ sein konnte.

Vor diesem Hintergrund muß noch auf einen möglichen Zusammenhang zwischen dem Typus der *Bella* und dem Versuch einer Typologie des Mätressenporträts hingewiesen werden. Oben wurden bereits das Bildnis der Cecilia Gallerani und die sogenannte *Monna Vanna* von Leonardo als Porträts von Mätressen angesprochen. Während *Cecilia Gallerani* keine Merkmale einer offenkundigen Erotisierung aufwies, sondern sich allein durch die Bildanlage von zeittypischen Frauenporträts unterschied, war für *Monna Vanna* eine beginnende Typisierung in der erotisierten Präsentation des entblößten Oberkörpers und im Rekurs auf antike Vorbilder konstatiert worden[552]. *La Bella*, die weder als eine bestimmte Kurtisane noch als eine Mätresse der della Rovere identifiziert werden konnte, begegnet dagegen in verschiedenen Varianten des Porträttyps der „schönen Frau“. Im Fall des Kardinals Farnese deutet aber bereits die etwas gewundene und ausweichende Bezeichnung der Darzustellenden als „*cognata della Signora Camilla*“ an, daß der Auftraggeber ein illegitimes Verhältnis mit ihr hatte[553]. Umschreibung und Name lassen tatsächlich an eine römische Kurtisane denken, mit der der Kardinal in ein Exklusiv- und/oder längerfristiges Verhältnis getreten war. Eine in einer solchen Beziehung stehende Frau kann als Mätresse bezeichnet werden. Die Beziehung kann auf Liebe begründet sein, aber auch vertraglich-geschäftlich geregelt sein[554]. Gerade hierin

[550] ZAPPERI 1991, S. 160-169. Die wichtigste Quelle in diesem Zusammenhang ist ein Brief von Giovanni della Casa an Alessandro Farnese vom 20. September 1544, der bei Zapperi vollständig (S. 171) und hier in einem Auszug wiedergegeben wird: „[...] et se Don Iulio [sc. Giulio Clovio] gli [sc. Tizian] manda lo schizzo della cognata della Signora Camilla, lo farà grande et somigliaralla certo; et io così Legato come Vostra Signoria Reverendissima mi ha fatto, son per dirompere un Quando giunse Simon l'alto concetto. Oltra di ciò ha presso che fornita, per commession di Vostra Signoria Reverendissima, una nuda che faria venir il diavol adosso al cardinale San Sylvestro; et quella che Vostra Signoria Reverendissima vide in Pesaro nelle camere de 'l Signor duca d'Urbino è una teatina appresso a questa; et vole appicciarle la testa della sopradetta cognata, [...]“. Die Anspielung auf den Kardinal von San Silvestro zielt auf einen Hauptzensor der Kurie. Als Bezahlung wurde Tizian die lang erwartete Pfründe für seinen Sohn versprochen. Vgl. zu beiden Gemälden auch: GLANZ DER FARNESE KAT. 1995, S. 208ff., Kat.Nr. 28; S. 215ff., Kat.Nr. 32 (Mariella Utili).

[551] Diese Beobachtung wird auch bestätigt durch ZAPPERI 1991, S. 167, 169.

[552] Vgl. Abschnitt 2.3. – Als unmittelbarer Vorläufer ist unter Umständen das sog. Porträt der Simonetta Vespucci in Chantilly zu benennen (vgl. OST 1981, S. 138; m. älterer Lit.).

[553] Vgl. Zitat u. Lit. in Anm. 550.

[554] Eine unverheiratete Frau, die zu einem Mann in einem Exklusivverhältnis stand, wird in zeitgenössischen Quellen meist als „concubina“ oder „femina“ bezeichnet. Vgl. hierzu KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 110-117. Konrad Oberhubers Feststellung (in: BROWN/OBERHUBER 1978, S. 48; diesem folgend: SIMONS 1995, S. 283, Anm. 70),

liegt die Schwierigkeit, den Status einer Mätresse genauer zu bestimmen. Folglich ist auch das Porträt einer Mätresse eine ebenso schwierige Kategorie wie das einer Kurtisane. Die Bildnisse der Cecilia Gallerani und der *Monna Vanna* ließen sich nur aus dem Grund mit einiger Sicherheit bestimmen, weil ihre Identität einigermaßen gesichert ist bzw. weil letztere durch eine angenommene Auftraggeberschaft und Leonardos Strategien der erotisierenden Typisierung wie des Antiken-Paragone als Mätresse charakterisiert werden kann. *La Bella* ist das Bild einer „idealen Hofdame“ – einer *cortegiana* in der ursprünglichen Bedeutung des Begriffes als „weiblicher Höfling“ – mit einer latent vorhandenen Wertigkeit, die der späteren Bedeutung des Begriffes als Kurtisane entspricht. Vielleicht stellt die soziale Position der Mätresse das weitestgehende Äquivalent zur Funktion des „idealen weiblichen Höflings“ dar: Die Uneindeutigkeit ihrer Position, mit ihren Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs und der weiblichen Einflußnahme, aber auch ihren vielfältigen Restriktionen, spiegelt sich in der Polyvalenz der Informationsstrategien des Porträttyps der „schönen Frau“. *La Bella* verfügt über alle Mittel des Selbstrepräsention einer Frau von Stand und hoher Herkunft – Kleidung, Schmuck, Körperpflege –, doch ist sie keinem familiellen Bezugssystem – Wappen, versteckte heraldische Verweise, männliches Pendant – unterworfen und somit abgelöst von jedem vorherbestimmten System männlicher Dominanz (dieses ergibt sich erst durch den männlichen Betrachter). Mit *La Bella* findet das Porträt der nicht an Stand oder Herkunft gebundenen „schönen Frau“ endgültig Eingang in die Sphäre der höfischen Gesellschaft.

2.5 Schönheit als Emanzipationstechnik: Lucretia Marinella und die Verteidigung der Schönheitsmittel

> Und so konnten am letzten Carnevalstage des Jahres 1497 und an demselben Tage des folgenden Tages die großen Autodafés auf dem Signorenplatz stattfinden. Da ragte eine Stufenpyramide, ähnlich dem rogus, auf welchem römische Imperatorenleichen verbrannt zu werden pflegten. Unten zunächst der Basis waren Larven, falsche Bärte, Maskenkleider und dgl. gruppiert; drüber folgten die Bücher der lateinischen und italienischen Dichter, unter andern der Morgante Pulci, der Boccaccio, der Petrarca, zum Teil kostbare Pergamentdrucke und Manuskripte mit Miniaturen; dann Zierden und Toilettengeräte der Frauen, Parfüms, Spiegel, Schleier, Haartouren; weiter oben Lauten, Harfen, Schachbretter, Triktraks, Spielkarten; endlich enthielten die beiden obersten Absätze lauter Gemälde, besonders von weiblichen Schönheiten, teils unter den klassischen Namen der Lucretia, Cleopatra, Faustina, teils unmittelbare Porträts wie die der schönen Bencina, Lena Morella, Bina und Maria de’ Lenzi. [...] Beim Anzünden trat die Signorie auf den Balkon; Gesang, Trompetenschall und Glockengeläute erfüllte die Lüfte.[555]

Burckhardts plastische Beschreibung der Vorgänge des florentinischen Karnevals von 1497-1498, während der Herrschaft Savonarolas, zeugt von der Kehrseite, die der hohe Stellenwert der Schönheit in der Renaissance jenseits der neoplatonischen Theoreme zur Folge hatte[556]. Die Destruktion richtete sich nicht nur gegen die Oberflächenwerte der Schönheit, sie zielte auch auf Weiblichkeit als ihrer Verkörperung, indem am oberen Ende des Scheiterhaufens die

„from the point of view of Christian convention the love of a mistress is as free and illegitimate as that of a courtesan and yet for the beloved it is as exclusive, faithful and devout and therefore chaste as that of the bride“, wird sicherlich auf eine gewisse Anzahl von Beziehungen zwischen Mätresse und hochrangigem Geliebten zutreffen, verallgemeinern darf man eine derartige Idealkonstellation aber nicht.

[555] BURCKHARDT 1989, S. 474f.

[556] Vgl. zum Kontext: Horst Bredekamp, Renaissancekultur als „Hölle“: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks [Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 1], München: Hanser 1973, S. 41-64, bes. S. 60.

Porträts antiker und zeitgenössischer weiblicher *exempla* aufgestellt waren[557]. In der Vernichtung der für ihre Schönheit berühmten weiblichen Exempel manifestierte sich unter anderem eine inhärente Frauenfeindlichkeit, wurde dadurch doch der Wert von weiblichen Exempelkatalogen insgesamt in Frage gestellt[558]. Die in den Unterbau verbannten Schönheitsmittel wie Kosmetika und Kleidung verwiesen gleichsam auf den „wahren Kern" weiblicher Identität. Dies hatte eine lange Tradition: Das Motiv ist in Boccaccios *De claris mulieribus* durchgängig vorhanden und wurde von ihm in *De casibus virorum illustrium* als konkrete, an seine männlichen Zeitgenossen gerichtete Warnung formuliert[559]. Die weiblichen Schönheitsmittel standen als Oberflächenkorrektur grundsätzlich im Verdacht der Falschheit und waren damit lasterhafte Ausdrucksformen von *luxuria*, *vanitas* und *superbia*. In der 1599 in Venedig erschienenen misogynen Schrift *I Donneschi difetti* rekurriert der ravennatische Akademiker Giuseppe Passi erwartungsgemäß auch auf diesen Konnex von Schönheitstechnik und Laster, doch blieb Passis Traktat nicht unwidersprochen: Bereits ein Jahr später publizierte die Venezianerin Lucretia Marinella (1571-1653) ihre Antwort *La Nobilità et l'eccellenza delle donne, co' diffetti e mancamenti de gli Huomini*, während gleichzeitig und vermutlich aus dem gleichen Anlaß heraus auch das Traktat *Il Merito delle donne* der bereits 1592 verstorbenen Moderata Fonte postum veröffentlicht wurde[560].

Gerade vor dem Hintergrund Venedigs im Cinquecento ist dieser venezianische Geschlechterstreit am Ende des Jahrhunderts und seine Argumentation zu Schönheit und Schönheitsmitteln von besonderer Bedeutung: Das Selbstbewußtsein und die Betätigungsmöglichkeiten der „ehrbaren" Venezianerinnen scheinen gegenüber der Situation am Anfang des 16. Jahrhunderts an Umfang und Qualität zugenommen zu haben. Moderata Fonte formuliert z.B. eine Identität der Stadt Venedig als „*città libera*" mit einer ausgeglichenen Welt- und Geschlechterordnung[561]. Und Ridolfi führt 1648 zu Beginn seiner Vita der Malerin Marietta Tintoretto (um 1550/60-1590) einen Katalog von *donne famose* – Kriegerinnen und Literatinnen – an, der mit Lucretia Marinella endet, und fügt eine Liste von berühmten Malerinnen hinzu[562]. Die Tochter Jacopo Tintorettos war vor allem auf das Porträtfach spezialisiert und

---

557 Vgl. hierzu: Elizabeth Cropper, Introduction, in: AMES-LEWIS/ROGERS 1998, S. 1-11, bes. S. 1f.

558 Vgl. Kap. 1.

559 Vgl. Irene Erfen, Peter Schmitt, Nachwort, in: BOCCACCIO 1995, S. 279ff.

560 Vgl. Esther Lauer, „Bellezza" und „ornamenti" im italienischen Geschlechterstreit um 1600, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 269-291, bes. S. 270f., 276f.; einen guten Überblick bietet: ZIMMERMANN 1995A, S. 25-31; zu weiblichen Schönheitsmitteln im italienischen 15. und 16. Jahrhundert allgemein: PHAN 1994, passim.

561 Vgl. Adriana Chemello, Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit. Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 239-268, bes. S. 253f.; moderne Textedition: Moderata Fonte, Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini [Le onde, Nr. 1], hrsg. v. Adriana Chemello, Mirano/Venedig: Eidos 1988, bes. S. 13f.

562 RIDOLFI 1914-24, Bd. 2, S. 78f.: „Vibrino pure à lor voglia saette le malediche lingue; componghino satire & inuettiue contra il donnesco sesso, attribuendo à sue imprese maggiori l'vso dell'ago, della conocchia e del fuso; il miniarsi il volto, l'instrascarsi i capelli di nastri, di gemme e di fiori, e lo apprendere dallo specchio il modo di far vezzi, di sorridere e di corrucciarsi con l'Amante, che non mancano mille penne, che di quelle han celebrate le lodi. Onde veggiamo vergate le carte del valore di Ippolita, di Camilla, de Zenobia, di Tommiride, illustri nelle armi; di Corina, di Saffo, di Arretta, di Cornelia, di Ortensia e di Lucretia Marinella viuente, e d'altre etiandio chiare nelle lettere; ma di vantaggio degli honori di Timarete, d'Irene, di Marsia, di Aristarete negli antichi tempi celebri nella Pittura, e nè moderni ancora di Lauinia Fontana e d'Irene de' Signori di Spilimbergo, discepola di Titiano, quale facoltà viene di presente illustrata da Chiara Varotari e da Giovanna Garzoni. Da quali esempij chiaramente si comprende, à quale segno arriui la perspicaccia donnesca, all'hor, che viene erudita negli studij. Egli è però vero, che essendo questo infelice sesso alleuato fra le ritiratezze delle Case, priuo dell'vso delle discipline, riesce molle & inetto, e poco atto à nobili esercitij; nondimeno ad onta degli huomini trionfa armato di lusinghiere bellezze de' loro voleri. Visse dunque in Venetia Marietta Tintoretta, [...]."

darin berühmt; aufgrund ihrer Mitarbeit in der Werkstatt ihres Vaters ist ihr Œuvre allerdings nur schwer von dessen Produktion zu trennen. Ihr Anteil an Jacopo Tintorettos spezifischer Weiterentwicklung des venezianischen Porträttyps der „schönen Frau“ kann allerdings als gesichert gelten, besonders bei dem in Madrid aufbewahrten Bestand an Gemälden dieses Typs[563]. Die auf eine spezifisch weibliche Kulturproduktion Venedigs hinauslaufende Darstellung Ridolfis, die Lucretia Marinella und Marietta Tintoretto als Protagonistinnen der jüngeren Zeit benennt, bietet somit einen wichtigen Ansatzpunkt für die Verknüpfung der Repräsentation von Weiblichkeit in der venezianischen Porträttradition und der protofeministischen Verteidigung von Schönheit und Schönheitstechniken[564].

Passi hatte – wie erwähnt – in seinen *Donneschi difetti* den Stellenwert von weiblicher Schönheit und weiblichen Schönheitsmitteln – in den italienischen Termini: *bellezza* und *ornamenti* – in mehrfacher Hinsicht abgewertet und als Ursache für Sünde und ein lasterhaftes Leben benannt. Lucretia Marinella setzt in ihrer Verteidigungsschrift hier an, indem sie bewußt auf den Neoplatonismus des Marsilio Ficino zurückgreift und anhand der Analogie der weiblichen zur göttlichen Schönheit die Überlegenheit der Frauen gegenüber den Männern nachweist. Ihre Argumentation verläuft weitgehend in rhetorischen Bahnen, doch erweist sich die grundsätzliche Stoßkraft des neoplatonischen Diskurses erst vor dem Hintergrund des übermächtigen aristotelisch-galenschen Geschlechtermodells, nach dem die Frau aufgrund ihrer Anatomie grundsätzlich weniger vollkommen als der Mann war, dadurch diesem untergeordnet und weiter entfernt von der göttlichen Perfektion[565]. Erst mit der Behandlung der Schönheitsmittel verläßt Marinella den philosophischen Bezugsrahmen, um Belege für ihre These in der gesellschaftlichen Realität zu gewinnen. Die größere soziale Akzeptanz der *ornamenti* der Frauen, denen ein wesentlich größerer Aufwand bei Kleidung und Schmuck erlaubt sei, unterstreiche den Vorrang der Frauen, der ihnen durch ihre natürliche *bellezza* gewährt werde. Den Männern komme die weitergehende Anwendung der Schönheitsmittel schon des-

[563] Vgl. zum Kontext Abschnitt 2.4; zu den aus den spanischen königlichen Sammlungen stammenden Madrider Porträts vgl. Abschnitt 3.2.4.

[564] In diesen Zusammenhang gehört auch die rhetorische Konvention der traditionellen Assoziierung der Farben des Malers mit der weiblichen Kosmetik, die allerdings meist zur Abwertung der Malerei gebraucht wurde. Vgl. Jacqueline Lichtenstein, La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique, Paris: Flammarion 1989, S. 45-63 (das Kapitel „De la toilette platonicienne“: Herleitung des Topos von Platon), u. CROPPER 1995, S. 180f. (der Topos in Ludovico Dolces *L’Aretino*). Bereits in einer Novelle von Franco Sacchetti aus dem 14. Jahrhundert wird der Topos in ironischer Brechung verarbeitet: „Ich glaube, daß der größte Meister im Malen und Entwerfen seiner Gestalten, den es je gegeben hat, unser Herrgott gewesen ist, aber es scheint, daß bei sehr vielen Menschen die Überzeugung erwacht ist, daß die von ihm entworfenen Gestalten Fehler aufweisen, und so verbessern sie sie gegenwärtig. Wer aber sind diese modernen Maler und Verbesserer? Es sind die Frauen von Florenz. Gab es jemals einen Maler, der Weiß auf Schwarz gelegt oder es gar in Weiß verwandelt hätte, außer ihnen? Häufig werden Mädchen geboren, vielleicht sind es auch die meisten, die wie Roßkäfer aussehen, – was tut’s? – man scheuert sie hier, übergipst sie dort, setzt sie der Sonne aus und bringt es dahin, daß sie weißer werden wie der Schwan. Und welcher Tuch- oder Wollhandwerker, oder welcher Maler vermag aus Schwarz Weiß zu machen? Gewiß keiner; denn es ist gegen die Natur. Mag ein Gesicht bleich oder gelb sein – durch künstliche Farben bewirken sie, daß es einer Rose gleicht; erscheint es infolge eines Fehlers oder durch die Einwirkung der Zeit welk, machen sie es blühend und frisch. kein Maler, Giotto oder irgendein anderer nicht ausgenommen, hat jemals besser koloriert als sie, [...]. [...] Und um zum Schluß zu kommen, ich sage und versichere Euch, daß die Frauen von Florenz größere Meister in Malerei und Plastik sind als irgendwelche andere Meister, die es je gegeben hat; denn man sieht es sehr deutlich, daß sie dort wieder gut machen, wo die Natur versagt hat. Und wenn Ihr mir nicht glaubt, so haltet in unserer ganzen Stadt Umschau, und Ihr werdet so gut wie keine Frau finden, die schwarz wäre. Das kommt nicht etwa daher, daß die Natur sie alle weiß geschaffen hat, sondern die meisten sind durch Kunst aus schwarzen Frauen weiße geworden. Und ebenso steht es auch mit ihren Gesichtern und Oberkörpern, die von ihnen, selbst wenn sie von Natur aus nicht nur gerade, sondern auch schief oder verzerrt sind, mit viel Kunst und Erfindung allesamt in ein schönes Verhältnis gebracht wurden.“ Zit. n. Franco Sacchetti, Die wandelnden Leuchtkäfer. Renaissancenovellen aus der Toskana, 2 Bde., Berlin: Wagenbach 1988, Bd. 1, S. 155f.

[565] Vgl. hierzu: LAQUEUR 1992, S. 39-58.

halb nicht zu, da sie sich gegen die natürliche Ordnung wenden würden, wenn sie *bellezza* anstreben würden, die ihnen von Natur aus nicht gegeben sei. Die weiblichen Schönheitspraktiken wie das Bleichen und Ondulieren der Haare fänden dagegen ihre Berechtigung in dem nicht zuletzt auch von Männern propagierten Schönheitskanon. Die Autorin sichert sich damit bei einem überwiegend männlichen Diskurs wie der petrarkistischen Dichtung ab und spielt die antifeministische Kritik gegen diesen aus. Schließlich sind nach Marinella *bellezza* und *ornamenti* keine standesspezifischen Eigenschaften, sondern kommen Frauen jeden Standes zu und werden somit als ein universelles Argument für die Überlegenheit des weiblichen Geschlechts interpretiert. Auf diese Weise setzt sich Marinella deutlich von der standesbezogenen Konzeption weiblicher Schönheit in den neoplatonischen und petrarkistischen Diskursen ab, wie sie noch am Anfang des Cinquecento vorherrschten[566]. Deutlich macht sie dies an einem besonders drastischen Beispiel:

> Die Frauen sind allseits durch den Gebrauch von Schmuck geehrt, der den der Männer bei weitem übertrifft, wie man sehen kann. Und es ist eine wunderbare Sache, in unserer Stadt die Frau eines Schusters, Fleischers oder Lastenträgers anzuschauen, wie sie in Seide gekleidet ist, mit Goldketten um den Hals, mit Perlen und einem wertvollen Ring am Finger, von zwei Frauen begleitet, die von beiden Seiten stützen und ihr helfen, und dann dagegen den Ehemann zu sehen, wie er Fleisch schneidet und völlig mit Ochsenblut besudelt ist, schlecht gekleidet, oder beladen wie ein Esel, in Sackleinen gekleidet. Auf den ersten Blick scheint es eine Verzerrung, die jeden erstaunt, zu sehen, daß die Frau wie eine adelige Dame gekleidet ist, und der Gatte wie ein gemeiner Mann, daß er oft ihr Diener zu sein scheint oder der Lastenträger des Hauses. Wenn man es aber recht bedenkt, findet man es sinnvoll: Denn es ist nötig, daß die Frau, sei sie auch von geringem Stand, mit solchen Kleidern geschmückt ist, wegen ihrer natürlichen Vortrefflichkeit und Würde, und daß der Mann als ein Diener und Lastesel, geboren, ihr zu dienen, weniger geschmückt sei.[567]

In dieser kreativen Interpretation des Geschlechterverhältnisses zugunsten des weiblichen Standpunkts spiegelt sich die das Kapitel wie ein roter Faden durchlaufende Problemstellung wider: das Verhältnis von weiblicher Repräsentation im Porträt und von weiblicher Repräsentation in der Gesellschaft. Daß die Frau zunächst vor allem in einer männlich geprägten Fremdrepräsentation als „schön" konstruiert wurde, mußte diese nicht darin hindern, wie zuletzt das Beispiel Marinellas zeigte, Schönheit für alle Vertreterinnen ihres Geschlechts als Emanzipationstechnik zu propagieren und die Schönheitsmittel zur eventuellen Korrektur der Realität als legitim anzusehen[568]. Solche Eingriffe konnten im Medium des Porträts nicht anders bewertet werden: Idealisierung entspricht nicht per se einer Entindividualisierung[569], ganz gleich, in welcher Weise Individualität in der Renaissance überhaupt greifbar wird. Der Beitrag der Schönheit zur Subjektkonstituierung der Frau wird aber nicht allein in der selbstbewußten Stellungnahme Marinellas deutlich, er manifestiert sich auch in den nicht in der Tradition verankerten Darstellungsstrategien im Porträt der höfischen Mätresse Cecilia Gallerani und paradoxerweise auch in dem venezianischen Porträttypus der „schönen Frau", der unter anderem

[566] Vgl. Abschnitt 2.3.

[567] Zit. n. LAUER 1997, S. 279, der auch die übrigen hier angeführten Argumente Marinellas entnommen sind (bes. S. 278ff.). Vgl. aber auch: PHAN 1994, S. 77f.

[568] Zum Stellenwert der „schönen Frau" in der frühen Neuzeit vgl. auch: NAHOUM-GRAPPE 1994. – Eine Bestätigung ganz eigener Art findet die subjektkonstituierende Funktion der Schönheit in negativer Hinsicht in dem Faktum, daß häßlichen Frauen der Eintritt in das römische Konvertitenkloster verwehrt wurde, weil man ihnen die reuige Abkehr von der Ausübung des Berufes der Kurtisane, die Voraussetzung war, nicht abnahm, da man schlicht davon ausging, daß sie zur Ausübung dieses Berufes nicht geeignet seien. Vgl. KURZEL-RUNTSCHEINER 1995, S. 234.

[569] Vgl. hierzu auch: Monika A. Schmitter, Botticelli's Images of Simonetta Vespucci: Between Portrait and Ideal, in: *Rutgers Art Review*, Bd. 15, 1995, S. 33-57.

einen von tradierten, familiellen Darstellungsmustern befreiten Repräsentationsraum weiblicher Identität zur Verfügung stellte. Beim Mailänder *Codicetto*, bei den weiblichen Porträtzyklen der Villa Lante und zum Teil auch bei Tizians Variationen des *La Bella*-Porträts geht dies zudem mit einer Tendenz zu Serialität und Multiplikation des Porträts überein. Der *Codicetto* und Tizians *Bella*-Variationen haben außerdem noch ihre fürstlichen Besitzer gemein. Fürstliche Bildnisgalerien im 16. Jahrhundert und die Funktion des weiblichen Porträts im Kontext des Hofes sind folglich der Gegenstand des nächsten Kapitels.

Kapitel 3

Príncipes, damas y caballeros – Tugend und Schönheit im Kontext der Kunst- und Wunderkammern

Mit Tizians *La Bella* in Urbino war das Idealporträt der „schönen Frau“ venezianischer Provenienz endgültig in den fürstlich-höfischen Kontext eingetreten, wo es auf vielfältige Strategien der Porträt-Multiplikation innerhalb der fürstlichen, heroisch-dynastisch begründeten Porträtgalerie traf[570]. Grundsätzlich war das systematische Sammeln von Porträts an Fürstenhöfen Teil jener enzyklopädischen Sammlungstradition des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, deren Resultat im allgemeinen als Kunst- und Wunderkammer bezeichnet wird. Die Entwicklung und Stellung von Porträtsammlungen innerhalb der Kunst- und Wunderkammern ist der Gegenstand dieses Kapitels, wobei die Funktion der Darstellung von Frauen in diesem Kontext und die Gründe für die Entstehung autonomer weiblicher Porträtgalerien im Mittelpunkt des Interesses stehen[571].

3.1 Der ethnographische und der moralistische Blick: Frauengalerien im Kontext der enzyklopädischen Porträtsammlung der Kunst- und Wunderkammern

3.1.1 Von Paolo Giovio zur Legitimation fürstlichen Selbstverständnisses in der „Ahnengalerie“

Die Bildnissammlung des Historikers und Bischofs von Nocera Paolo Giovio (1483-1552) kann stellvertretend für den Übergang von den Zyklen *Berühmter Männer* des Frühhumanismus zu einem neuen Sammlungstyp für Porträts betrachtet werden. Giovios Sammlung ist

[570] So auch in Urbino selbst, vgl. das Inventar von 1623/24, „Quadri et retratti“, Nr. 2: „Quadri 62 con cornici di noce mezzani, con retratti di Carlo Magno imp[erato]re, di Gottofredo, Salandrino, [...] Emanuelle duca di Savoia, Aless[andr]o Farnese duca di Parma, Paulo Povia [sc. Giovio] ves[cov]o di Nocera, Sadoletto card[ina]le, Pietro Bembo, Agostino Nifio [sc. Nifo] filosofo, Tomasso Auro [sc. Moro ?], Lud[ovi]co Ariosto, [...] Aristotile et Platone, q[ua]li tutti sono per ordine in Galleria“ (Sangiorgi 1976, S. 319f.). Offenkundig standen sich die Herrschergestalten sowie die Literaten und Philosophen in dieser Galerie gegenüber, so daß der Ersteller des Inventars die Herrscher in chronologischer Ordnung erfaßt, die Literaten allerdings in gegenläufiger Richtung von den jüngsten zu den ältesten Vertretern verzeichnet hat. Zur Herkunft solcher Galerien vgl. Abschnitt 1.2.

[571] Die vielfältigen Probleme der Sammlungsstrukturen von Kunst- und Wunderkammern insgesamt können an dieser Stelle natürlich nicht behandelt werden. Es sei allerdings neben dem Klassiker von Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens [Monographien des Kunstgewerbes, 11. N.F.], Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1908, auf einige ausgewählte, jüngere Titel verwiesen: Oliver Impey, Arthur MacGregor (Hrsg.), The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe, Oxford: Clarendon 1985; Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte [Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 41], Berlin: Wagenbach 1993; Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Mieke Rijnders (Hrsg.), Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum, Heerlen: Open universiteit, Gaade Uitgevers 1993; Ingo Herklotz, Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte, in: *Kunstchronik*, 47. Jg., 1994, S. 117-135; John Elsner, Roger Cardinal (Hrsg.), The Cultures of Collecting, London: Reaktion Books 1994; Andreas Grote (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800 [Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 10], Opladen: Leske u. Buderich 1994, u. Klaus Minges, Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung [Museen – Geschichte und Gegenwart, Bd. 3], Münster: Lit 1998, bes. S. 25-98.

zuerst in einem Brief von 1521 bezeugt, ab 1536 wird der erweiterte Bestand in einer neu errichteten Villa am Stadtrand von Como, dem „Museum", untergebracht. Die räumliche Anordnung der zuletzt etwa 400 Bildnisse ist nicht sicher zu rekonstruieren, es lassen sich aber vier Bildnisgruppen unterscheiden: die beiden Gruppen der bereits verstorbenen und der noch lebenden Dichter und Gelehrten, in der dritten Gruppe u.a. die Maler und Bildhauer sowie die vierte und letzte Gruppe der Päpste, Könige und anderer Herrscher. Die postum durch den Basler Verleger Pietro Perna publizierten und mit Holzschnitten von Tobias Stimmer nach der Sammlung in Como illustrierten Porträtwerke Giovios stellen das wichtigste Verbreitungsmedium für Giovios Sammlungskonzept dar: 1575 erschienen die *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, 1577 die *Elogia virorum literis illustrium* und 1578 die beiden Bände der *Vitae illustrium virorum*[572].

Was die Sammlung Giovios von anderen zeitgenössischen und älteren Konzeptionen unterscheidet, sind zum ersten das wissenschaftliche Interesse des Historikers an physiognomischer Authentizität der historischen Personen – soweit dies mit den Möglichkeiten seiner Zeit zu verwirklichen war –, zum zweiten das umfassendere, enzyklopädische Interesse sowie zum dritten – als Folge des letztgenannten Faktums – die konsequente Verwertung der aus der Porträtsammlung gewonnenen Daten in Giovios publizistischer Tätigkeit. Deren Konsequenz war die mediale Verbreitung der Sammlung, wenn auch zum größten Teil erst postum und nicht ohne ein berühmtes antikes Vorbild, M. Terentius Varro. Man kann in gewissem Sinne von einer „Porträtisierung" der Geschichte sprechen, auch wenn die Historiker, selbst Giovio, immer zurückhaltend gegenüber dieser Quelle waren und die angebrachte Skepsis gegenüber ihrer Glaubwürdigkeit mit dem beginnenden 18. Jahrhundert nicht mehr zu übergehen war[573].

Der enzyklopädische Umfang dieses Projekts führte schon bald an die Grenzen des doch recht traditionellen Ordnungsgefüges, so daß man sich, den überlieferten Angaben zufolge, die Sammlung Giovios nicht zu sehr als systematisierte, auf den eigentlichen Raum des „Museums" beschränkte Porträtgalerie vorzustellen hat, sondern eher als eine über verschiedene Orte verteilte Anhäufung von Gemälden mit einem Schwerpunkt auf dem Sammlungsraum des „Museums", aber auch einer gewissen Tendenz zur Unordnung. Ein entscheidender Schritt zu einer geordneten Erscheinung der Sammlung war die Publikation durch Perna, wodurch das relative Durcheinander überspielt und vor der Öffentlichkeit unsichtbar gemacht wurde[574]. Dem ist die relative und von Giovio wohl kaum intendierte Modernität seiner durch den Akt des

[572] Vgl. zur Sammlung Giovios und deren Publikation: RAVE 1959; ders., Das Museo Giovio zu Como, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München: Schroll 1961, S. 275-284; Paolo Giovio. Collezioni Giovio. Le immagini e la storia, Ausst.kat. Como 1983; Paul Tanner, Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke, in: Tobias Stimmer, 1539-1584. Spätrenaissance am Oberrhein, Ausst.kat. Basel: Kunstmuseum 1984, S. 223-239; Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria, Atti del Convegno, Como: Società a Villa Gallia 1985; Linda Susan Klinger, The portrait collection of Paolo Giovio, 2. Bde., Diss. Princeton 1991; dies., Images of Identity. Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Century, in: MANN/SYSON 1998, S. 67-79, bes. S. 72-77; Andreas Wartmann, Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: BERGHAUS 1995, S. 43-60, bes. S. 45-48; zur Biographie Giovios vgl. jüngst: T.C. Price Zimmermann, Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth Century Italy, Princeton: Princeton UP 1995. Zur Fortwirkung des humanistisch-giovianischen Konzepts vgl. Francis Haskell, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München: Beck 1995, S. 62-93; zum frühen 17. Jahrhundert vgl. Susan J. Barnes, The *Uomini Illustri*, Humanist Culture, and the Development of a Portrait Tradition in Early Seventeenth-Century Italy, in: dies., Walter S. Melion (Hrsg.), Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts [Studies in the History of Art, Bd. 27], Washington: National Gallery of Art 1989, S. 81-92. Unter den Nachfolgern Giovios verdient André Thevet besondere Beachtung. Vgl. Jean Adhémar, André Thevet. Collectionneur de portraits, in: *Revue Archéologique*, Bd. 20, 1942/43, S. 41-54.

[573] Vgl. zu diesem Problem: HASKELL 1995, S. 37-93, zu Giovio S. 55-62, 81f.

[574] Vgl. ebd., S. 62.

Sammelns entstandenen Version der Geschichte gegenüberzustellen, in dem durch Flexibilität und Offenheit des Sammelns – dem Hinzufügen und Weglassen von Einzelbildnissen – das starre, an älteren Modellen orientierte theoretische Ordnungsgefüge Giovios aus sich selbst heraus hinterfragt wird. Somit unterminiert die Erfassung von Realität in der ungeordneten Vielzahl der Porträts letztlich das teleologische Geschichtsmodell, das sie eigentlich beweisen sollte.

Als Folge dieses eher untergründigen Paradigmenwechsels ist die Bervorzugung von kleinformatigen, transportablen Brustbildern in den Sammlungen des 16. Jahrhunderts zu verstehen, wogegen ältere Folgen *Berühmter Männer* zumeist als Ganzfiguren in wesentlich geringerer Anzahl erschienen[575]. Man kann sogar von einer Umkehrung der Formate sprechen: Während das Staatsporträt zeitgenössischer Personen im frühen 16. Jahrhundert zur ganzfigurigen, lebensgroßen Darstellung tendierte, nahmen Vertreter historischer Bildniszyklen immer öfter das kleinere Format des Brustbildes an[576]. Ein weiterer Grund für diesen Wechsel ist die funktionale Nähe der Historie zur Schriftform des Buchdrucks: Der Wissenschaftler Giovio orientierte sich quasi an publizierbaren Formaten. Doch hatte die Gattung des Bildnisvitenbuchs bereits schon ihre eigene Tradition[577]. Ein außergewöhnliches Beispiel für ein Bildnisvitenbuch mit 172 Porträts *Berühmter* wie auch „berüchtigter“ Frauen ist das 1497 in Ferrara erschienene Werk *De plurimis claris sceletisque mulieribus* von Jacobus von Bergamo, worin auch eine geringe Anzahl lokaler zeitgenössischer Frauen enthalten ist[578]. Abb. 76

Mit der Verbreitung des humanistischen Modells einer Geschichte in Form von Einzelporträts in der Nachfolge Giovios und der damit verbundenen Bestätigung eines männlich geprägten Leistungs- und Werteprofils war aber der Anteil der Frauen in den entsprechenden Porträtsammlungen und Bildnisbüchern äußerst gering[579]. In Giovios Sammlung in Como befanden sich unter den gegenwärtig nachweisbaren 394 Porträts nur Bildnisse von 18 Frauen, von denen sechs mit großer Wahrscheinlichkeit erst nach dem Tod des Sammlers hinzu-

[575] Vgl. dazu sowie zu Ausnahmen: Abschnitt 1.2.

[576] Vgl. Joanna Woodall, Introduction: Facing the subject, in: dies. (Hrsg.), Portraiture. Facing the subject, Manchester/ New York: Manchester UP 1997, S. 1-25, bes. S. 2. – Die Funktion von historischen Münz- und Medaillenbildnissen (Transzendierung von Autorität an das Herrscherbildnis auf einer ahistorischen Ebene, in Umkehrung Verleihung von Authentiziät an ein historisierendes Porträt) in diesem Prozeß soll zumindest erwähnt werden, ausführlicher behandelt kann dieser Zusammenhang an dieser Stelle jedoch nicht. Vgl. zu diesem Porträttyp u.a. HASKELL 1995, S. 23-53. Außerdem soll auf die Entstehung und Verbreitung eines halbfigurigen Typus der Lukretia-Darstellung im frühen 16. Jahrhundert in den Niederlanden verwiesen werden. Hier läßt sich parallel zu dem oben geschilderten Prozeß die Herausbildung einer Tendenz zur exemplarischen Einzelgestalt und zur Frontflächenentbreitung in Anverwandlung der Bildtypen des Andachtsbildes und des halbfigurigen Porträts (u.a. vermutlich auch in der Form des Identifikationsporträts als Lukretia) erkennen. Mit dieser Überführung der Historie in ein „privates“ Format ist ein ästhetischer und ikonologischer Wertsprung verbunden, der der medialen Entwicklung im Bereich des Buchdrucks und der Individualisierung des Mediums Buch vergleichbar ist. Die Entstehung der Einfiguren-Historie unter dem Vorzeichen einer größeren emotionalen Beteiligung des Betrachters ist also gleichfalls im Kontext der Tendenz zum historisierenden Brustbild zur verstehen. Vgl. zu den niederländischen Lukretia-Darstellungen: Dietrich Schubert, Halbfigurige Lucretia-Tafeln der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, Bd. 6, 1971, S. 99-110, bes. S. 106; zum Verfahren vgl. auch: Günther Heinz, Gedanken zu Bildern der „donne famose“ in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: JbKW, Bd. 77, 1981, S. 105-118, bes. S. 105.

[577] Vgl. RAVE 1959, S. 121-141.

[578] Vgl. ebd., S. 126.

[579] Vgl. zur Begründung: Abschnitt 1.2.2. – Das giovianische Sammlungsmodell von vorzugsweise männlichen Berühmtheiten in seiner Reinform fand folglich vor allem in der Ausstattung von privaten und öffentlichen Bibliotheken seine Fortsetzung. Vgl. BURKE 1994, S. 106, u. HASKELL 1995, S. 83; dazu: André Masson, Le Décor des Bibliothèques du Moyen Âge à la Révolution [Histoire des Idées et Critique Littéraire, Nr. 125], Genf: Droz 1972, bes. S. 107, 109, 113f., 117, 146. Die Aufstellung von Literatenbildnissen in Bibliotheken war durch die antike Überlieferung sanktioniert (s. LORENZ 1965, S. 1f.).

gefügt wurden. Außerdem bezeugt das Auswahlprofil überkommene Wertungskriterien für die „Berühmtheit" von Frauen, Ariosts „*belle e sagge donne*" ebenso wie die „*mulier sceleta*" – in diesem Fall Sabina Poppea – des Jacobus von Bergamo. Weiterhin verweisen bei Giovio zwei Bildnisse von Fürstinnen und ihren Söhnen auf das genealogische Prinzip der aristokratischen Porträtgalerie, und auch die beiden Porträts osmanischer Favoritinnen kommen einem spezifischen Interesse des 16. Jahrhunderts nach, das sich in den fürstlichen Galerien *Berühmter Männer und Frauen* fortsetzen wird. Das anonyme Bildnis einer „*veneciana vestita di verdo*" wiederum könnte der Charakterisierung nach dem venezianischen Porträttyp der „schönen Frau" entsprechen[580]. Somit zeigen sich im Sammlungsprofil Giovios trotz der geringen Anzahl weiblicher Bildnisse bereits Strukturen, die in späteren Sammlungen von Frauenporträts ebenfalls zum Tragen kommen.

Das Aufgreifen des giovianischen Sammlungsmodells durch Herzog Cosimo I. de' Medici, der ab 1552 Bildnisse aus Giovios Sammlung durch Cristofano dell'Altissimo kopieren ließ[581], und die umgehend einsetzende Rezeption durch weitere europäische Fürstenhöfe hatte auch die Anpassung der programmatischen Ausrichtung des Konzepts an geänderte Funktionszusammenhänge zur Folge.

So ließ zum Beispiel – und dies ist nur eine Auswahl früher bzw. umfangreicher Sammlungsprojekte – Herzogin Ippolita Gonzaga annähernd gleichzeitig mit Cosimo I. Bildnisse aus Giovios Sammlung kopieren[582]. Die Hezöge Albrecht V. und Wilhelm V. von Bayern griffen in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts für ihre Porträtsammlung von Fürsten, Päpsten, Kardinälen, Entdeckern usw. sowohl auf das Sammlungskonzept als auch auf den Bestand Giovios zurück[583]. Und 1576 begann Erzherzog Ferdinand II. von Tirol seine umfangreiche Sammlung von Kleinbildnissen, eng an Giovio angelegt und doch mit signifikanten Unterschieden[584].

[580] KLINGER 1991, Bd. 2, S. 32f., Kat.Nr. 58 (Lucrezia Borgia), S. 39, Kat.Nr. 71 (Mihrimah bzw. Cameria [Camella], Tochter Süleymans d.Gr.), S. 40, Kat.Nr. 75 (Bianca Cappello), S. 57, Kat.Nr. 110 (Vittoria Colonna), S. 74, Kat.Nr. 140 (Clelia Farnese), S. 75, Kat.Nr. 145 (Felicità dei Conti di Calepio), S. 85, Kat.Nr. 163 (Veronica Gambara), S. 94f., Kat.Nr. 178 (Giulia Gonzaga), S. 115, Kat.Nr. 214 (Lucrezia di Serra), S. 117f., Kat.Nr. 220 (Fausta Mancina), S. 157, Kat.Nr. 300 (Claudia Ragonia), S. 159, Kat.Nr. 304 (Roxelana Hürrem), S. 161f., Kat.Nr. 310 (Sabina Poppea), S. 171, Kat.Nr. 320 (Favoritin von Selim I.), S. 172, Kat.Nr. 324 (Bona von Savoyen mit ihrem Sohn), S. 173f., Kat.Nr. 327 (Christine von Dänemark, Herzogin von Mailand und Lothringen), S. 175 Kat.Nr. 329 (Doppelporträt von Isabella Sforza von Aragon und ihrem Sohn Francesco), S. 198, Kat.Nr. 368 (Porträt einer Venezianerin); vgl. bes. die Strukturähnlichkeiten zu den Sammlungen Ferdinands II. von Tirol (Abschnitt 3.2.2) u. zum venezianischen Porträttyp der „schönen Frau" (Abschnitt 2.4).

[581] Vgl. u.a. Wolfram Prinz, Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung [Italienische Forschungen, 3. Folge, Bd. 5], Berlin: Gebr. Mann 1971, S. 20, 28, u. ders., Filippo Pigafettas Brief über die Aufstellung der uomini illustri-Sammlung in den Uffizien, in: Flor Mitt, Bd. 22, 1978, S. 305-311. Die Entwicklung der Porträtsammlungen der Medici im 16. Jahrhundert wird in Abschnitt 3.3.1 ausführlicher erörtert.

[582] PRINZ 1971, S. 20 m. Anm. 40.

[583] Vgl. u.a. Franz von Reber, Die Bildnisse der herzoglich bayerischen Kunstkammer nach dem Fickler'schen Inventar von 1598, in: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1893, 1. Bd., S. 2-56; Otto Hartig, Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. (1520-1579). Neue Forschungen, in: MJbBK, N.F., Bd. 10, 1933, S. 147-225, hier S. 209ff.; Berndt Ph. Baader, Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V. (1568-1579). Ein Beitrag zur bayerischen und deutschen Kulturgeschichte des 16. Jhdts. [Sammlung Heitz. Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte, B. V, 3], Leipzig/Straßburg: Heitz 1943, S. 268-272; s. auch die Abschnitte 3.1.2 u. 3.1.3. – Die Mailänder Korrespondenz Herzog Wilhelms V. ist äußerst aufschlußreich in Hinblick auf die Orientierung an Giovio, den Erwerb von Porträts, die Herstellung von Kopien und die Aufbewahrung der Bildnisse in „Behältnissen / *pyxides*" am bzw. durch den bayerischen Hof. Vgl. H. Simonsfeld, Mailänder Briefe zur bayerischen und allgemeinen Geschichte des 16. Jahrhunderts, in: *Abhandlungen der historischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 22, 1902, S. 231-575. Die erste Erwähnung von Kopien nach Giovio hier in einem Brief von Prospero Visconti an Herzog Wilhelm vom 25. November 1572 (S. 290f., Nr. 79). Simonsfeld gibt auch eine Zusammenfassung der diesbezüglichen Briefinhalte mit Stellennachweisen (S. 523-528).

[584] Vgl. Abschnitt 3.2.2.

Dagegen war die vor 1584 im *Goldenen Saal* des Kasseler Stadtschlosses installierte Porträtgalerie des Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen-Kassel auf „die Bildnisse aller Kaiser, Könige, Kurfürsten und weltlichen Fürsten, die vom Jahr 1530 bis zum Jahr 1581 in dem christlichen Gemeinwesen die Herrschaft ausgeübt haben“, wie eine Inschrift über dem Eingang besagte, beschränkt. Die Serie ist durch 120 im Hessischen Landesmuseum in Kassel aufbewahrte kleine Herrscherporträts, die wahrscheinlich entweder als Vorlagen dienten oder Kopien der größeren Serie sind, in gewissem Umfang dokumentiert. Demnach setzte Landgraf Wilhelm in der gemalten Porträtserie nur ein Segment des giovianischen Konzeptes um: die Bildnisse regierender Fürsten und einiger „Kriegshelden“ seiner Zeit unter Ausschluß der von Giovio und auch von Ferdinand von Tirol berücksichtigten nicht-christlichen, osmanischen Herrscher. Dagegen stimmte er in der Systematik des Sammelns und des Beschaffens wie auch in der Serialität und Vereinheitlichung des Mediums, der Darstellungsform und vermutlich auch der Präsentation mit den vorgenannten Sammlern überein; mit Ferdinand von Tirol stand er auch in Kontakt und tauschte Bildnisse aus[585]. Das reduzierte Programm des protestantischen Fürsten ist aus den spezifischen Anforderungen und Funktionen des *Goldenen Saals* als Repräsentationsort von Herrschaft heraus zu verstehen: Ein etwaiges enzyklopädisches Interesse an Künstlern, Literaten oder außereuropäischen Herrschern[586] war hier weniger zu dokumentieren, und eine Galerie der Päpste und Kardinäle stand für den Protestanten des 16. Jahrhunderts an einem offiziellen Ort außer Frage. Aber auch der dynastisch-genealogische Aspekt stand für Wilhelm IV. nicht im Vordergrund, sondern die Repräsentation von christlicher Herrschaft als solcher. So sind in die ursprüngliche Bildnisreihe nur regierende Herrscherinnen und Regentinnen aufgenommen worden; entsprechend der erhaltenen kleinen Bildfolge in Kassel, abzüglich der Gemälde, die nicht mit der Ausstattungsphase unter Wilhelm IV. korrelieren können, sind dies fünf Frauen unter 95 überlieferten Bildnissen: Maria Tudor, Elisabeth I. von England, Maria Stuart, Katharina de' Medici und Jeanne d'Albret[587].

Die eigene Familie wurde im *Goldenen Saal* durch eine Reihe von 12 Landgrafen- und Landgräfinnenbüsten, die vermutlich noch von Wilhelm IV. projektiert, vielleicht aber erst unter dessen Sohn, Landgraf Moritz, zur Ausführung kamen, repräsentiert[588]. In dieser dyna-

[585] Vgl. Hildemarie Schwindrazheim, Eine Porträtsammlung Wilhelms IV. von Hessen und der „Güldene Saal“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 10, 1937, S. 263-306. Dort auch Hinweise auf weitere fürstliche Porträtsammlungen des 16. Jahrhunderts (S. 264-269). Zum *Goldenen Saal*, seiner Ausstattung und Programmatik vgl. auch: August Gebeßler, Der profane Saal des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und den Alpenländern. Gestaltungsprinzipien des profanen Monumentalraums in der deutschen Renaissance, Diss. München 1957, S. 97-101, u. Dorothea Heppe, Das Schloß der Landgrafen von Hessen in Kassel von 1557 bis 1811 [Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 17], Marburg: Jonas 1995, S. 103-109. Übersetzung der Inschrift zit. n. ebd., S. 106. Zu den Kontakten zwischen Wilhelm IV. von Hessen-Kassel und Ferdinand von Tirol vgl. ebd., S. 108f., Brief des Landgrafen an Erzherzog Ferdinand vom 30. März 1582: „Ferner aber mögenn wir E:L. dienstfreundlich nicht verhalttenn, das wie E:L. exempel nach gleicher gestaltt einenn sahll zu Caßell inn unserm schloß zurichtenn lassenn, darin wir aller keyser, könige, chur unndt furstenn conterfet, so ab anno. 30. biß uff diß jegenwerttige jahr regierett, gernn habenn wolltenn. Nuhnn habenn wir dieselbigenn mehrertheill zusammen pracht, ohnn alleinn, das uns noch E:L. unndt deroselbenn hernn Bruders Erczherczogk Caroli, deßgleichenn eczlicher italianischer furstenn imagines noch manglenn, inmassenn sie ab inliegendem verczeichnuß freundtlich zu sehenn.“

[586] Zu den Porträtserien osmanischer Herrscher in der Folge Giovios in europäischen Kunstsammlungen des 16. Jahrhunderts vgl. Hans Georg Majer, Zur Ikonographie der osmanischen Sultane, in: Martin Kraatz, Jürg Meyer zur Capellen, Dietrich Seckel (Hrsg.), Das Bildnis in der Kunst des Orients [Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, Bd. L, 1], Stuttgart: Steiner 1990, S. 99-128, bes. S. 102-112.

[587] SCHWINDRAZHEIM 1937, S. 294-97, Kat.Nr. 75f., 78, 85, 91. Bezeichnenderweise wurde bei einer um 1700 erfolgten Ergänzung der Galerie von diesem Prinzip abgewichen und das hessische und Teile des sächsischen Fürstenhauses in genealogischem Sinn ergänzt, d.h., es wurden Bilder des regierenden Fürsten und von dessen Ehegattin aufgenommen. Vgl. ebd., S. 285ff., Kat.Nr. 32-42, S. 290ff., Kat.Nr. 59-64, S. 302, Kat.Nr.118ff.

[588] Vgl. ebd., S. 275ff., u. HEPPE 1995, S. 107f.

stischen Reihe sind die Fürstengattinnen wie in einer Reihe früherer Ahnengalerien als Garantinnen des genealogische Prinzips integriert. Die Durchdringung bzw. Ergänzung des giovianischen Sammlungsmodells durch das genealogisch-dynastische Modell der Ahnengalerie[589], zumeist in einem hocharistokratischen Kontext[590], wie sie hier in Kassel stattgefunden hat, ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Entstehung „autonomer“ Galerien weiblicher Bildnisse im 16. Jahrhundert: Das dynastische Prinzip ließ es kaum zu, die Präsenz von Frauen in aristokratischen Porträtgalerien, die auf Genealogie gründeten, auszuschließen. Auf diese Weise als Serie in größerer Anzahl „sichtbar“ geworden und in den Kontext enzyklopädisch angelegter Bildnissammlungen gestellt, kam die Frauenporträtgalerie als visuelles Medium weiblicher Repräsentation ins Blickfeld aristokratischer Ausstattungs- und Sammlungsprogramme. In den folgenden Abschnitten dieses Kapitels wird anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt, wie sich bedingt durch jeweils unterschiedliche Kontexte verschiedene Möglichkeiten autonomer Repräsentation von Frauen in Bildnisserien ergaben, und zwar weitgehend unabhängig von einer typologischen Bezugnahme zur tradierten Ikonographie *Berühmter Frauen*.

3.1.2 München: Die Hofdamenserie der Herzogin Jacobäa

In den Jahren 1530-1535 hatte Barthel Beham für Herzog Wilhelm IV. von Bayern eine Reihe halbfiguriger Bildnisse der damals lebenden Mitglieder der altbayerischen, kurpfälzischen und jungpfälzischen Linien der Wittelsbacher sowie der bereits verstorbenen Eltern des Fürsten geschaffen[591]. Parallel zu dieser kleinen Familien- und Ahnengalerie entstanden im Auftrag des Herzogs und seiner Gemahlin Jacobäa von Baden zwei Bildzyklen mit Historien *Berühmter Frauen und Männer*, die nach Art und Umfang des Auftrags wie nach dem ikonographi-

[589] Vgl. zu Typus und Verbreitung von Ahnengalerien: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. v. Otto Schmidt, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 1937, Sp. 221-227, s.v. „Ahnengalerie“ (Walter Schürmeyer); GEBESSLER 1957, S. 86-103; KLINGER 1991, Bd. 1, S. 107ff.; eine Reihe wichtiger Hinweise auch bei: Lorenz Seelig, Die Ahnengalerie der Münchner Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung, in: Hubert Glaser (Hrsg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert [Mitteilungen des Hauses der Bayerischen Geschichte, Bd. 1], München: Hirmer, München/Zürich: Piper 1980, S. 253-290, bes. S. 271f. m. Anm. 200-214, u. Wolfgang Götz, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, in: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Köln: DuMont 1980, S. 273-295, bes. S. 274, 278f., 283f.; in England sind Familienporträts seit dem 16. Jahrhundert häufig in dem baulichen Typus der Galerie konzentriert, auch wenn genealogisch-dynastische Prinzipien – soweit ersichtlich – weniger im Vordergrund stehen als in Deutschland (vgl. Susan Foister, Paintings and other works of art in sixteenth-century English inventories, in: *Burlington Magazine*, Bd. 123, 1981, S. 273-282, bes. S. 277ff.; Rosalys Coope, The gallery in England: names and meanings, in: *Architectural History*, Bd. 27, 1984, S. 446-455, bes. S. 449-453; dies., The 'Long Gallery': Its origins, development, use and decoration, in: ebd., Bd. 29, 1986, S. 43-84, bes. S. 61f.), wogegen in Frankreich und Italien bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts Porträts in gebauten Galerien nur selten und auch später nicht vorrangig vorkommen (vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin: Gebr. Mann 1970, Übersicht auf S. 62-66); eine adlige Ahnengalerie des 18. Jahrhunderts, die besonders formal älteren Beispielen verpflichtet ist, wurde jüngst erschlossen durch: Edith Schoeneck, Der Bildersaal im Blauen Schloß zu Obernzenn. Ein Spiegel adeligen Selbstbewußtseins im 18. Jahrhundert [Mittelfränkische Studien, Bd. 12], Ansbach: Historischer Verein für Mittelfranken 1997. – Man unterscheidet grundsätzlich „gewachsene“ und „künstliche“ Ahnengalerien, je nachdem, ob sie im Laufe von Generationen meist durch Ansammlung von Originalbildnissen entstanden sind oder nachträglich zu einem bestimmten Zeitpunkt planmäßig angelegt wurden. In letzterem Fall handelt es sich meist um Kopien. Es steht aber außer Frage, daß sich diese Formen wie auch die in dieser Untersuchung angeführten Beispiele oft auch gegenseitig durchdringen. Entweder konnte eine „gewachsene“ Sammlung als Grundstock für eine „künstliche“ Galerie verwandt werden, oder eine „künstliche“ Ahnengalerie wurde später sukzessive erweitert.

[590] In gewissem Sinne bildet dieser Prozeß der Feudalisierung einer humanistischen Konzeption eine Parallele zu der historischen Entwicklung des 16. Jahrhunderts in Italien, die Historiker als eine Refeudalisierung der Kultur bezeichnet haben.

[591] Vgl. Johannes Erichsen, Die Wittelsbacher-Bildnisse der Kammergalerie Maximilians I., in: GLASER 1980, S. 179-190, hier S. 179f., 183, u. Kurt Löcher, Bartel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis [Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 81], München/Berlin: Dt. Kunstverl. 1999, S. 135-167.

schen Programm eine nahezu singuläre Position innerhalb der deutschen Malerei der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts einnehmen. Eine kurze Analyse des geschlechterspezifischen sowie – mit Blick auf die in Kapitel 1 behandelten Darstellungsreihen *Berühmter Frauen* – des typologischen Argumentationsmusters der Heroinen-Darstellungen dieser Historienbilder ist der Behandlung einer ab 1549 entstandenen Hofdamenserie der Herzogin Jacobäa von Baden vorangestellt. Dies dient der kultur- und ideengeschichtlichen Charakterisierung des bayerischen Hofes als Entstehungsort einer frühen Frauenporträtgalerie.

Die heute auf Museen in München und Stockholm verteilte Bildfolge umfaßt folgende Gemälde: 1528 entstanden als erstes zwei Tafeln mit weiblichen Hauptfiguren, *Die Geschichte der Esther* von Hans Burgkmair und *Die Geschichte der Lukretia* von Jörg Breu d.Ä. Im folgenden Jahr lieferten Albrecht Altdorfer *Die Alexanderschlacht*, Burgkmair *Die Niederlage bei Cannae* und Melchior Feselen *Die Geschichte der Cloelia*, gefolgt 1530 durch das Hauptthema aus der Legende der Hl. Helena, *Die Erprobung des Heiligen Kreuzes durch Bischof Makarios* von Barthel Beham. 1535 erfolgte die Lieferung von *Die Belagerung der Stadt Alesia durch Gaius Julius Caesar* durch Melchior Feselen, von *Der Mutbeweis des Mucius Scaevola vor Porsenna* durch Abraham Schöpfer und von *Die Geschichte der Virginia* durch Hans Schöpfer. Ungefähr in das gleiche Jahr datiert eine heute verschollene und möglicherweise nicht zu der Bildfolge gehörige Tafel *Die Geschichte der Judith* eines nordwestdeutschen oder niederländischen Meisters, nach 1535 entstand *Die Schlacht bei Zama* von Jörg Breu d.Ä. Seinen zweiten Beitrag erstellte Hans Schöpfer 1537 mit *Die Geschichte der Susanna* und im gleichen Jahr lieferte Ludwig Refinger *Die Verteidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles*. Schließlich vollendete der letztgenannte Maler nach derzeitigem Kenntnisstand um das Jahr 1540 den Zyklus mit den Gemälden *Das Opfer des Marcus Curtius* und *Der Zweikampf des Titus Manlius Torquatus mit einem Gallier*. Im Ficklerschen Inventar der Münchner Kunstkammer von 1598, in die der Gemäldezyklus bereits zu diesem Zeitpunkt verbracht ist, wird ein weiteres heute verschollenes Gemälde aufgeführt, *Die Geschichte der Königin von Saba*, wohingegen das in München erhaltene Bild *Die Eroberung von Rhodos durch die Königin Artemisia* dort nicht aufgeführt und aus diesem Grund seine Zugehörigkeit zum Zyklus umstritten ist. Der ursprünglich vorgesehene Hängungsort für diesen über einen längeren Zeitraum entstandenen Bildzyklus ist quellenmäßig nur ungenügend belegt; ein Raum mit Repräsentationsfunktion vermutlich in der Münchner Neuveste und/oder eine (nur zwischenzeitliche?) Hängung in einem Gartenpavillon sind jedoch wahrscheinlich[592].

Abb. 77

Die beiden Bildzyklen weisen eine Reihe von Auffälligkeiten auf: Zum einen ist die „weibliche“ Bildfolge abgesehen von der in ihrer Zugehörigkeit zur Serie umstrittenen Artemisia-Episode durchgängig querformatig angelegt, wohingegen die „männlichen“ Pendants sämtlich hochrechteckig sind. Daraus könnte auch, da die Lokalisierung der Hängung bis zum Eingang der Bilder in die Kunstkammer ungewiß ist, auf einen voneinander unabhängigen Hängungskontext der beiden Serien innerhalb der Repräsentations- und Wohnräume des Münchner Ho-

[592] Vgl. v.a.: Anhang B.10, fol. 213r, Nr. 3215, fol. 214r, Nr. 3230-3235; HARTIG 1933, S. 147-151; Barbara Eschenburg, Altdorfers „Alexanderschlacht“ und ihr Verhältnis zum Historienzyklus Wilhelms IV., in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 33, 1979, S. 36-67; Gisela Goldberg, Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz [Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Künstler und Werke, Bd. 5], München: Hirmer 1983, u. Volkmar Greiselmayer, Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation, Berlin: Gebr. Mann 1996.

fes geschlossen werden, zumal zwei Heroinendarstellungen chronologisch am Beginn des Gesamtkomplexes stehen[593]. Zum anderen ist das Querformat in gewisser Weise auch als symbolische Form zu lesen: Zusammen mit dem Prinzip der Simultandarstellung und der italianisierenden Architektur der Raumbühnen verweist das Bildformat deutlicher auf italienische
Abb. 11, 77 *cassone*-Malerei, als dies bisher gesehen wurde[594]. Weiterhin sind Innen- und Stadtraumdarstellungen in der „weiblichen" Bildfolge vorherrschend, während in der „männlichen" Serie offene Landschaftsräume meist in Verbindung mit militärischen Aktionen dominieren. Eine geschlechtsspezifische Kodierung der beiden Bildfolgen ist demnach evident; die offenkundige Orientierung an der *cassone*-Malerei und ihre Anwendung auf die Heroinenthematik läßt kaum andere Schlußfolgerungen zu.

Die Frage einer spezifischen Ausrichtung des Bildzyklus auf Herzogin Jacobäa von Bayern ist dagegen weniger eindeutig zu klären. Einerseits wird die Historie durch Identifikationsporträts, lokale Situierung und symbolische Verweise konsequent auf die Gegenwart bezogen und aktualisiert. In diesem Verfahren unterscheiden sich die beiden Bildfolgen nicht voneinander: Die Reichs- und die Türkenpolitik sowie die Reformation werden von der Warte der Geschichte aus kommentiert. Hierin wird aber zwischen Heroen und Heroinen unterschieden. In symmetrischer Aufgabenteilung stehen die Helden für die aktive Politik Herzog Wilhelms IV. im Reich, während die Heldinnen die Aufrechterhaltung und Wahrung des wahren Glaubens verkörpern. In diesem Sinne steht Herzogin Jacobäa, die beispielsweise als Hl. Helena figuriert, als quasi allegorischer Körper für die bayerische Landespolitik[595]. So ist die Fürstin in der Repräsentation von Herrschaft und Land zwar präsent, personifiziert aber gleichzeitig deren passive, eher abstrakte Seite, während in den Historien des Fürsten wesentlich konkretere politische Ziele zum Ausdruck kommen[596].

Diese ambivalente Funktionalisierung in der Repräsentation der Landesfürstin gilt es bei der Analyse der Frauenporträtserie zu berücksichtigen, die Hans Schöpfer d.Ä. und dessen Sohn ab 1549 von Mitgliedern des Badischen Frauenzimmers der Herzogin Jacobäa anfertigten. Die gegenwärtig erhaltenen 24 Bildnisse sind auf Holz gemalt, ihr Format ist gleichförmig und
Abb. 78-79 mißt ungefähr 42-45 cm in der Länge und 30-36 cm in der Breite. Die Dargestellten sind halbfigurig vor monochromen Grund gegeben, die Köpfe in Dreiviertelansicht, der Blick ist stets

[593] Dagegen nutzt FRANKE 1998, S. 116, den Bildzyklus, um gegen eine Unterscheidung in „männliche" und „weibliche" Themen in der Ikonographie von höfischen Repräsentations- und Wohnräumen zu plädieren. Dabei ist Franke zuzustimmen, daß ein weibliches Tugendexempel grundsätzlich auch an Männer gerichtet sein kann und umgekehrt. Dafür wurden in Kap. 1 dieser Arbeit ebenfalls eine Reihe von Beispielen (vgl. u.a. Tomyris in Madrid und Versailles, Abschnitt 1.3.3) angeführt. Doch müssen auch die Differenzen in Argumentations- und Appellationsstruktur von einzelnen Darstellungen wie von Dekorationszusammenhängen gesehen werden. Allein aufgrund der von Franke angeführten Tatsache, daß beide Zyklen mit den Wappen Bayerns und Badens bzw. mit dem Allianzwappen des Herrscherpaares besetzt sind, ist bei weitem noch nicht auf eine primär auf beide Geschlechter ausgerichtete Argumentationsweise der Gemälde zu schließen. In der Münchner Kunstkammer sind folglich die Gemälde der „weiblichen" Bildfolge laut Inventar von 1598 weitgehend zu einer geschlossenen Gruppe zusammengestellt. Vgl. Anhang B.10, fol. 214r, Nr. 3230-3235.

[594] Vgl. Abschnitt 1.2.1. Besonders die Lukretia-Darstellung von Breu d.Ä. und die entsprechende *cassone*-Tafel der Botticelli-Werkstatt in Boston zeigen deutliche Parallelen. Dies wurde auch von GREISELMAYER 1996 (S. 115, 119) gesehen, aber nicht weiter verfolgt. Die italianisierende Architektur ist natürlich auch durch die historische Lokalisierung der Themen bestimmt. Ob diese Architektur aber auch politisch auszudeuten ist, wie dies Greiselmayer z.B. anhand der venezianischen Architekturzitate in der *Geschichte der Esther* vorführt (ebd., S. 105ff., S. 110ff.), ist nur schwer zu beurteilen.

[595] Vgl. zu Deutung und Einzelnachweisen: GREISELMAYER 1996, bes. S. 144-156.

[596] Vgl. die persönliche Verflechtung Wilhelms IV. mit dem reichspolitischen Hintergrund der Gemälde mit männlichen Protagonisten (ebd., bes. S. 201-204).

nach rechts gewandt. Besondere Aufmerksamkeit richteten die Maler auf eine detailgenaue Wiedergabe der Kleidung. Die Gemälde sind zum Teil datiert und signiert, außerdem gibt eine Inschrift, die wahrscheinlich von anderer Hand hinzugefügt wurde und nicht gleichzeitig mit der Entstehung des Bildnisses ausgeführt sein muß, Auskunft über Namen und Personenstand der Dargestellten. Die ursprüngliche Anzahl der Bildnisse von mindestens 41 ergibt sich nach ihrer ersten Erwähnung im Ficklerschen Inventar der Münchner Kunstkammer von 1598[597], doch könnte auch eine größere Anzahl vorhanden gewesen sein, da nicht zwingend davon ausgegangen werden muß, daß sämtliche Exemplare der Serie in die Kunstkammer gelangten. Die spätesten der erhaltenen Porträts datieren in das Todesjahr der Herzogin Jacobäa 1580[598].

Mit dem Tod der Herzogin Jacobäa wurde die Erweiterung der Serie demnach offensichtlich eingestellt, was auf eine unmittelbare Auftraggeberschaft der Herzogin schließen läßt. Ob und wo der Bildzyklus in den Räumen des Münchner Witwensitzes der Herzogin, im Frauenzimmer oder in anderen Teilen der damaligen herzoglichen Bauten in München vor seiner Überführung in die Kunstkammer lokalisiert war, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht festzustellen. Allerdings gibt die Überlieferung Quicchebergs, Herzogin Jacobäa habe ein eigenes Gemach ausgestattet mit den Bildnissen ihrer weiblichen Verwandten, von verwandten Fürstlichkeiten und ab und zu von berühmten Fräulein[599], einen Hinweis auf einen separate Sammlungsraum für den Porträtbesitz der Fürstin[600]. Aufgrund der langen und kontinuierlichen Entstehungszeit der Serie von über 30 Jahren ist nicht davon auszugehen, daß ein primärer Auftragsanlaß in der Neugestaltung eines räumlichen Ausstattungsprogramms vorgelegen hat. Die Raison d'être der Bildnisse findet sich vielmehr in ihrem Dokumentcharakter – und dies in mehrfacher Hinsicht: Die Inschriften geben zumeist die Verheiratung der Dargestellten an oder die Aufnahme in ein Kloster (ELISABETH / VON FELS / IST GOT UNND / IN DAS CLOST / ER VERHEIIRAT[601]). Es kommt zwar vor, daß das (z.T. durch Datierung gesicherte) Jahr der Bildnisaufnahme von dem überlieferten Jahr der Eheschließung abweicht, doch belegen die Inschriften das vorherrschend dokumentarische Interesse[602]. Die Bildnisse bringen

[597] Vgl. Anhang B.10, fol. 216r-217r, Nr. 3255-3295.

[598] Vgl. VON REBER 1893, S. 46-49 (teilweise fehlerhafte Angabe der Inventarnummern Ficklers); Karl Voll, Heinz Braune, Hans Buchheit, Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, München: Verl. d. Bayer. Nationalmuseums 1908, S. 41ff., Kat.Nr. 118-128; Lada Nikolenko, Schönheitsgalerien der Wittelsbacher, München: Institut Bavaricum 1990, S. 11-19, 51ff. (wenig wahrscheinliche Zuweisung der Auftraggeberschaft an die Schwiegertochter der Herzogin Jacobäa und Gemahlin Albrechts V. von Bayern, Anna von Österreich); Kurt Löcher, Hans Schöpfer der Ältere. Ein Münchner Maler des 16. Jahrhunderts [Ars Bavarica, Doppelbd. 73/74], München: Weber 1995, S. 75-89; ders. (unter Mitarbeit von Carola Gries), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart: Hatje 1997, S. 450-455. Die kunsthistorischen und – soweit zu erschließen - biographischen Fakten zu der Hofdamen-Serie sind am umfassendsten in den beiden letztgenannten Publikationen erfaßt. – Die von SCHWINDRAZHEIM 1937, S. 267, unter Berufung auf Niels von Holst, Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus [Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 273], Straßburg: Heitz 1930, erwähnten „Serien schöner Hofdamen, wie sie Hans Mielich für den Herzog von Bayern lieferte," sind vermutlich Ergebnis eines Mißverständnisses: Von Holst nennt Mielich und die Schöpfer-Serie in einem Abschnitt, ohne einen Zusammenhang zwischen ihnen herzustellen (S. 59).

[599] Vgl. HARTIG 1933, S. 189.

[600] Das Nachlaßinventar der Herzogin Jacobäa gibt über ihren Gemäldebesitz nur spärlich Auskunft. Der Kunstbesitz der Münchner Wittelsbacher ist vor der Anfertigung des Ficklerschen Inventars von 1598 insgesamt nur ungenügend in Inventaren überliefert. Vgl. Rainer Rückert, Das Nachlaßinventar der bayerischen Herzogin Jacobäa (1580/81), in: MJbBK, 3. Folge, Bd. 16, 1965, S. 121-148.

[601] Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.Nr. 3567.

[602] Das Bildnis der Ursula Nothafft ist 1556 datiert, ihre Eheschließung findet 1560 statt, dagegen datiert das Bildnis der 1560 verheirateten Elisabeth Nothafft in das Jahr 1563. Die Bildnisse der Sidonia Wazler und der Corona von Gumppenberg datieren wiederum in das Jahr ihrer Ehen. Für die übrigen Porträts lassen sich derartige Angaben nach derzeitigem Quellenstand nicht machen (vgl. LÖCHER 1995, S. 77, 81-84). Auch die Tatsache, daß Felicitas von Fels bereits in der Ordenstracht der Barfüßerinnen dargestellt ist, spricht für eine Darstellung des Eintritts in die zweite

den Übergang vom Stand der Jungfrau (innerhalb des Frauenzimmers) in den Ehestand zum Ausdruck und erfüllen so eine der primären Funktionen des Porträts als quasi juristisches Dokument eines *rite de passage*[603].

Auch wenn das Verlassen des Frauenzimmers durch die Dargestellte der primäre Anlaß der Herstellung ihres Bildnisses war, ist die Porträtserie vor allem als Dokument des Frauenzimmers selbst zu verstehen: Die Serie dokumentiert über einen längeren Zeitraum die Familien, deren weibliche Mitglieder im Hofstaat der Fürstin aufgenommen waren, und die über (von der Fürstin vermittelten?) Eheschließungen geknüpften Beziehungen zwischen einzelnen Familien Bayerns: eine Leistungsschau und eine Kontrollinstanz des sich konstituierenden frühneuzeitlichen Fürstenhofes.

Das Frauenzimmer konstitutierte sich fortschreitend mit der „Verhofung" der fürstlichen Haushalte. Es war in der frühneuzeitlichen Residenz in einem gut zu kontrollierenden Teil der Gebäude, meist im Obergeschoß, untergebracht, dessen Zugang, vor allem für Männer, restriktiv gehandhabt wurde. Die Mitglieder des Frauenzimmers bildeten den Hofstaat der Fürstin, die jungen adeligen Frauen unterstanden einer Hofmeisterin. Ihre Tätigkeit umfaßte vor allem ihre Anwesenheit in der Umgebung der Fürstin, die Teilnahme an höfischen Festen und die Herstellung kostbarer Handarbeiten. Am Münchner Hof kontrollierte die Herzogin die ehelichen Verbindungen ihrer Hofdamen auch durch die Hofgabe, eine fürstliche Beigabe zur Aussteuer[604]. Ehemalige Mitglieder des Badischen Frauenzimmers konnten dort später auch Hofmeisterin werden, wie der Lebenslauf der ebensfalls in der Porträtserie vertretenen Rosina Ramung belegt[605]. Entsprechend ihrer Verpflichtung zur Teilnahme an repräsentativen Veranstaltungen des Münchner Hofes zeigen die in der Porträtfolge der Schöpfer dargestellten Hofdamen vor allem in Reichtum und Sorgfalt von Schmuck und Kleidung eine an schönheitlichen Gesichtspunkten orientierte Selbstrepräsentation.

Die Münchner Porträtfolge stellt somit ein bedeutendes frühes Dokument für die Repräsentation des Frauenzimmers – als Organisationsform der Hofdamen am frühneuzeitlichen Hof – in der Gestalt von Serienporträts dar. Die Hofdamen waren aber nicht die einzige soziale Formation, die um 1550 in Bayern als Gruppe porträtwürdig bzw. -pflichtig wurde. Von Hans

weibliche Lebensphase.

[603] Das Bildnis als Dokument einer Ehe ist – neben dem bekannten Beispiel der Zeugenschaft Jan van Eycks in der Arnolfini-Hochzeit – auch die primäre Funktion der meisten Doppelporträts des 16. Jahrhunderts, die die Ehepartner auf zwei zusammenklappbaren Tafeln darstellen und von DÜLBERG 1990 – neben anderen Porträtgattungen, bei denen die Bildfläche verdeckt werden konnte – mit dem Begriff „Privatporträt" bezeichnet wurden. Zum Bildnis als Zeugnis verschiedener Lebensphasen vgl. auch am Beispiel der Habsburger: Günther Heinz, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: JbKW, Bd. 59, 1963, S. 99-224, hier S. 100.

[604] Auch die Angaben der jüngeren Literatur zum Münchner Frauenzimmer beruhen m.W. noch auf folgender Quelle, die allerdings bereits eine bayerische Hofordnung von 1589 heranzieht: Otto Titan von Hefner, Des denkwürdigen und nüzlichen Bayerischen Antiquarius erste Abteilung: Adelicher Antiquarius, Bd. 2: Der altbayerische kleine Adel, München: Heraldisches Institut 1867, S. 251-261. Die Institution des Frauenzimmers an den europäischen Höfen wird erst in jüngerer Zeit systematisch erforscht. Vgl. folgende Tagung, die allerdings für Bayern keine neuen Ergebnisse brachte: Das Frauenzimmer – La Chambre des Dames. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit. La femme à la Cour à la fin du Moyen Âge et aux Temps Modernes, Dresden, 26.-29. September 1998; bis zum Erscheinen der Kongreßakten vgl. die Tagungsberichte von Jörg Wettlaufer u. Jan Hirschbiegel, in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Jg. 8, 1998, Nr. 2, S. 65-71, sowie, mit kunsthistorischem Schwerpunkt, von dem Verf., in: *Kunstchronik*, 52. Jg., 1999, S. 143-146. – Somit lassen sich Fragen nach der Anzahl der Mitglieder im Badischen Frauenzimmer zwischen 1550 und 1580, nach ihrem Verhältnis zur Zahl der in der Hofdamen-Serie Dargestellten und nach welchen Kriterien die Dargestellten ausgewählt wurden, zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht beantworten.

[605] Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.Nr. R 1047; vgl. LÖCHER 1995, S. 77f. – Außerdem findet sich das Bildnis der Hofmeisterin Cordula von Pienzenau im Ficklerschen Inventar unter Nr. 2951.

Schöpfer d.Ä. haben sich vier Bildnisse einer Hofbeamtenserie erhalten, darunter der Vater einer der Dargestellten der Hofdamenserie, Wilhelm Lösch[606]. Die auch in Format und Gestaltung gleichartigen Porträts weisen allerdings signifikante Unterschiede zur Darstellungsform der Hofdamen auf: Der Blick der männlichen Dargestellten weist nicht in ein und dieselbe Richtung wie bei der wesentlich umfangreicheren weiblichen Serie, d.h., die Darstellungsform der Männer unterliegt nicht so strengen Normen wie die der Frauen. Die Inschriften weisen entweder nur den Namen oder noch eine Berufs- oder Standesbezeichnung in Latein auf. Während also die Repräsentation des männlichen Teils des frühneuzeitlichen Hofes auf seiner eigenen Herkunft, seiner Bildung und seinem Beruf beruhte, war der weibliche Teil traditionell in ein Gerüst aus Lebensphasen eingebunden, in dem Heirat und die indirekte Repräsentation des Ehemanns (in den Porträts mittels der Nennung seines Namens) in der öffentlichen Darstellung des Hofes vorherrschend sind. Auch in dieser Hinsicht ist die Hofdamenserie ein Dokument für die ambivalente Stellung der Frau in der höfischen Repräsentation.

Folglich wurde die Hofdamenserie nach ihrer Überführung nach Schloß Dachau Teil der Ausstattung eines Frauenappartements, sie befand sich laut Inventar von 1770 in der *antichambre* der „ettpartement Ihro Hoheit der Verwitweten Frauen Frauen Markgräfin von Baaden Baaden“[607]. In der Kunstkammer jedoch war die Hofdamenserie wie die Porträtfolge der Hofbeamten[608] Teil eines umfassenden „Porträt-Universums“, das von den Mitgliedern der deutschen und europäischen Fürstenhäuser, den osmanischen Herrschern, den Bildnissen von Päpsten und Kardinälen, römischen Kaisern und *Berühmten Männern* bis hin zu den Vertretern der eigenen Hofgesellschaft reichte[609]. Auf diese Weise erreichte das Fürstenpaar eine Selbstvergewisserung der eigenen Stellung innerhalb eines komplexen Gefüges aus Entsprechungen von Mikro- und Makrokosmos, in dem sich der eigene Hof und die Stellung der einzelnen sozialen Gruppen des Hofes widerzuspiegeln hatten. Die Suggestion der Kontrolle über den Herrschaftsraum war die Konsequenz einer solchen Strategie.

3.1.3 München: Die Kostümbildnisse der „Niederländerinnen“

Eine zweite Frauenporträtserie, die sich neben der Hofdamenserie aus den Beständen der Münchner Kunstkammer von 1598 erhalten hat, gibt Aufschluß über weitere Funktionen des Frauenporträts innerhalb des Ordnungsgefüges der Kunst- und Wunderkammern. Es handelt sich um eine Folge von heute 24 niederländischen Kostümbildnissen aus dem Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die sich als Leihgabe im Rijksmuseum Amsterdam Abb. 80-81

[606]LÖCHER 1995, S. 90ff. Vgl. zu den Begriffen: Jörg Jochen Berns, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit, in: Jutta Held (Hrsg.), Kultur zwischen Bürgertum und Volk [Argument-Sonderbd. 103], Berlin: Argument-Verl. 1983, S. 44-65, bes. S. 47: „Der frühabsolutistische Hof aber bediente sich durchaus des Porträts, ja, man darf wohl sagen, daß die frühabsolutistische Hofgesellschaft es war, die als erste soziale Formation in ihrem begrenzten Rahmen für alle ihre adeligen Mitglieder Porträtfähigkeit und Porträtwürdigkeit behauptete und durchsetzte; so daß die Porträtfähigkeit selbst zu einer Art Statussymbol wurde, das für die Gruppenangehörigen bald obligat wurde. Die Porträtfähigkeit zeitigte im Interesse der höfischen Prestigeprätention die gruppenspezifische Porträtpflicht.“

[607]LÖCHER 1995, S. 75 m. Anm. 191. Vgl. auch BayHStA München, HR I Fasz. 22/61/14, Inventar der Gemälde in Schloß Dachau von 1754, fol. 23ff., Inv.Nr. 349-384. – Erst in Dachau verringert sich die Anzahl der Gemälde auf die in der Literatur allgemein genannte Zahl von ca. 35.

[608]Diese hingen allerdings nicht in einer Reihe. Vgl. Ficklersches Inventar, Inv.Nr. 3072, 3077, 3096, 3323.

[609]Vgl. zur Übersicht: VON REBER 1893 u. Abschnitt 3.1.1.

befinden[610]. Die Serie weist ein einheitliches Format von 42 x 29 cm auf und zeigt die Dargestellten halbfigurig in ihren verschiedenen Trachten und meist mit Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs oder auch Lebensmitteln bzw. Blumen in den Händen, die ihnen gewissermaßen attributiv zugeordnet sind. Eine jeweils unterhalb des Gemäldes angebrachte Schrifttafel gibt – in Wiederholung einer auf den Bildtafeln selbst in den oberen beiden Ecken situierten Inschrift – mit der Benennung einer niederländischen Stadt die Herkunft der dargestellten „VROV“ oder „MAECHT“ an. Das Ficklersche Inventar von 1598 stimmt mit diesen Angaben abgesehen von einigen nur geringfügigen Abweichungen überein[611]. Die Serie hing über dem 15. bis 17. Fenster im Nordflügel sowie im Ost- und im Südflügel der Kunstkammer entlang der Außenwände – jeweils ein Gemälde über einem Fenster[612].

Das vertikale Gliederungsschema der einzelnen Wandabschnitte beinhaltet vor allem Bildnisse sowie zumeist religiöse und mythologische Sujets, die im Inventar von oben nach unten absteigend erfaßt werden. Auf den ersten Blick erscheint dieses interne Relationsgefüge der Gemälde – abgesehen von den Porträtserien über den Fenstern – ohne jede Systematik. Doch bei näherer Betrachtung lassen sich inhaltliche Gruppenbildungen und sich wiederholende Ordnungsstrukturen an mehreren Wandabschnitten erkennen: So wiederholt sich im Südflügel am 4. bis 9. Pfeiler je ein Porträt von Kindern Herzogs Wilhelms V. von Bayern[613], findet sich am 5., 6., 9. und 11. Pfeiler eine Folge pfälzischer Kurfürsten[614] und an Pfeiler 11 und 12 sind je 4 Porträts von gleichzeitigen Mitgliedern des Ordens vom Goldenen Vlies angebracht[615].

[610] Vgl. Franz von Reber, Die Gemälde der herzoglich bayerischen Kunstkammer nach dem Fickler'schen Inventar von 1598, in: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1892, S. 137-168, hier S. 160f.; HARTIG 1933, S. 207; S. J. van der Molen, Klederdrachtpaneeltjes uit omstreeks 1550: een herwonnen documentatie, in: *Antiek*, Bd. 7, 1973, S. 621-644 (analysiert Trachten und Attribute vor dem Hintergrund niederländischer Kostümbildnisse des 16. Jahrhunderts); All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam, Amsterdam: Rijksmuseum, Maarsen: Schwartz 1976, S. 736-741, Inv.Nr. C 1491-C 1514, u. Een wereldreiziger op papier. De atlas van Laurens van der Hem (1621-1678), Ausst.kat. Amsterdam: Stichting Koninklijk Paleis 1992, S. 93ff., Kat.Nr. II, 25 u. II, 27.

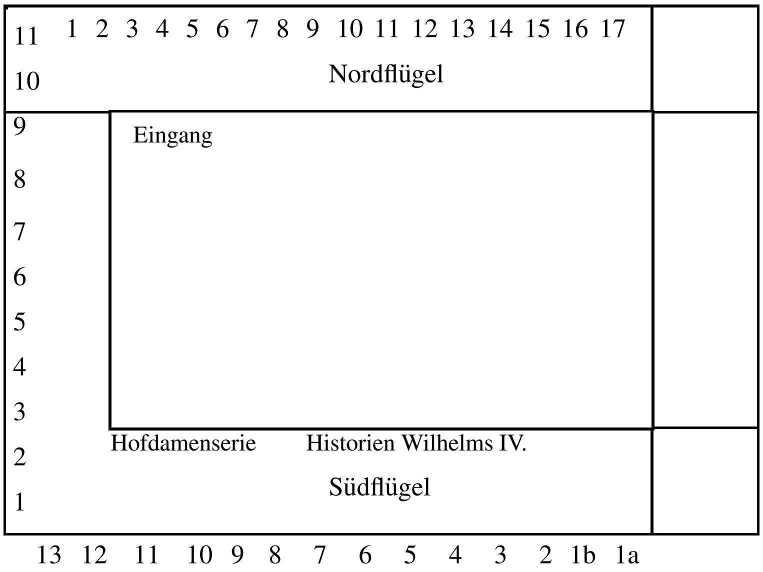
[611] Es fehlen im heutigen Bestand: Oudendikher Vrou, Oudendikher Maecht, Schwager Maecht u. Horensenach doeckh. Dagegen sind aus dem heutigen Bestand die Qoesterleecker Vrou, die Dudendiker Vrou und die Hardermijker Maecht bei Fickler nicht verzeichnet. Da über einigen Fenstern keine Kostümbildnisse verzeichnet sind, ist es möglich, daß Fickler diese schlicht vergessen hat.

[612] Vgl. Anhang B.10, fol. 185r-195r. – Bei der auszugsweisen Wiedergabe des Inventars im Anhang wurde die Hängung einzelner „Pfeiler“ – der Wandabschnitte zwischen den Fenstern – vollständig erfaßt, um einen Eindruck der vertikalen Gliederung der Wandabschnitte und des internen Relationsgefüges der Gemälde und Gemäldegattungen zu vermitteln. Die nicht komplett erfaßten Wandabschnitte sind in ihrer Hängungsstruktur den ausgewählten Beispielen ähnlich bzw. mit diesen nahezu identisch. Die Kostümbildnisse der Niederländerinnen über den Fenstern wurden vollständig wiedergegeben. Zu Inhalt und Struktur der Münchner Kunstkammer vgl. außer dem genannten Inventar von 1598 v.a.: Chr. Häutle, Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstätt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, Jg. 8, 1881, S. 1-205, hier S. 84-105 (Hainhofer widmet sich allerdings vorzugsweise den kunsthandwerklichen Objekten und den Naturalien; von den Gemälden verzeichnet er vor allem mit den Porträts der Narren, der bärtigen Frauen und der Mörder Beispiele für nicht regelkonformes Verhalten bzw. andere Abweichungen gegenüber dem Regelwerk der Natur – somit quasi Äquivalente zu den Naturalien. Gegenüber diesem zeittypischen Interesse am Sonderbaren bleibt die Kenntnisnahme der wesentlich zahlreicheren übrigen Porträts – den Repräsentanten des geregelten Makrokosmos – nur gering. Diese werden summarisch zusammengefaßt: „Neben allen tischen vnd inn den fenstern hangen von allerhand maistern gemahlte täflen, Historiae, poemata, Conterfett, sonderlich inn der höhin der Bäpst: vnd grosser Potentaten Conterfette. [S. 86]“ und „Viler Bäbst, Cardinäl, Keyser, Könige, Fürsten, gelehrten vnd vngelehrten, Gaist: vnd niderstands persohnen, mann vnd Weiber Jung vnd alter Conterfetten. Inn allen fenstern vnd bey allen tischen hangen taflen. [S. 104]“); VON REBER 1892; VON REBER 1893; HARTIG 1933, S. 200-211 (lokalisiert die Serie nur im Nordflügel über dem 14.-17. Fenster und im Ostflügel [S. 207]); Lorenz Seelig, The Munich Kunstkammer, 1567-1807, in: IMPEY/MACGREGOR 1985, S. 76-89, bes. Abb. 32, u. Thomas Ketelsen, Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Ammersbek bei Hamburg: Verl. an d. Lottbek Jensen 1990, S. 108-118.

[613] Anhang B.10, Nr. 2814, 2810, 2814 [sic], 2819, 2824, 2830.

[614] Ebd., Nr. 2818, 2813, 2832, 2842.

[615] Ebd., Nr. 2847-2850 u. 2853-2856. Vgl. VON REBER 1893, S. 40.



Ostflügel:
1. Benninzbroecher Vrou
2. Oudendikher Maecht
3. Broker Vrou
4. Gisber Vrou
5. Enchuser Maecht
6. Munkedamer Maecht
7. Beetser Maecht
8. Heiloer Vrou
9. Edammer Maecht
10. Ooesthuisr Vrou
11. Enchuser Vrou

Nordflügel:
1. [kein Kaiserbildnis]
2. Augustus
3. Germanicus
4. Claudius
5. Caligula
6. Galba
7. Otho
8. Vitellius
9. Vespasian
10. Titus
11. Domitian
12. [kein Bildnis verzeichnet]
13. [kein Bildnis verzeichnet]
14. [kein Bildnis verzeichnet]
15. Oudendikher Vrou
16. Hoechtwouder Vrou
17. Lansmoer Vrou

Westflügel:
1. Homer
2. Aristoteles
3. Sappho
4. Petrarca
5. Pythagoras
6. Simonides/Boccaccio
7. Vergil
8. Ovid
9. Cato
10. Plato
11. Dante

Südflügel:
1a. Enchuser Vrou
1b. HarderwiikerVrou
2. Graster Vrou
3. [kein Bildnis verzeichnet]
4. Broker Maecht
5. Vaflueier Vrou
6. Edamer Vrou
7. Schaecher Maecht
8. Horensenach doeckh
9. Soager Vrou
10. Hensbroeckher Vrou
11. Munkedamer Vrou
12. Staverse Vrou
13. [kein Bildnis verzeichnet]

Textabb. 3.1: Schematischer Grundriß der Münchner Kunstkammer von 1598

Am 13. Pfeiler folgen auf drei Porträts lothringischer Herzoginnen fünf Bildnisse von bärtigen Frauen[616], die somit gleichsam als Mikrokosmos in der Kunstkammer die Ordnung der sozialen Stände und der Natur exemplifizieren. Die meisten Dargestellten der Porträts auf den Pfeilern gehören allerdings der Hocharistokratie an, obwohl die eigentlichen genealogisch-dynastischen Porträtserien sich über die Wände zum Innenhof des Gebäudes erstrecken. Eine Darstellung der Stadt Amsterdam unter dem Fenster des 9. Pfeilers mag sich auf die Serie der Niederländerinnen über den Fenstern beziehen[617]. An der Nord- und Ostwand übernehmen unter anderem die Kardinalsbildnisse eine solche strukturierende Funktion innerhalb der Repräsentation der sozialen und natürlichen Ordnung[618].

In der horizontalen Gliederung der Kunstkammer stehen der Serie der niederländischen Kostümporträts im Ost- und Südflügel eine Folge von Gipsrundbildnissen römischer Kaiser im Nordflügel, also am Beginn des Rundgangs durch das Ausstellungsgebäude, und eine Serie von antiken Schriftstellern und Philosophen, also eine Folge – mit der Ausnahme Sapphos – von *Berühmten Männern*, im Westflügel raum- und geschlechtersymmetrisch gegenüber[619]. Im Rückblick auf die ersten beiden Kapitel kann diese symmetrische Anordnung der Geschlechter kaum als zufällig angesehen werden. Im Gegensatz zur individualisierten Repräsentation des männlichen Geschlechts ist die Repräsentation von Weiblichkeit wiederum typisiert und dient zur Darstellung von Differenzen in Natur und Kultur, Geographie, Landes- und Volkskunde[620]. Die Serie der Niederländerinnen in München steht im Kontext der im 16. Jahrhundert stark ansteigenden Produktion von Trachtenbüchern, die meist eine besondere Aufmerksamkeit auf das weibliche Kostüm legen und z.T. auch nur die weiblichen Trachten darstellen[621]. Im Vergleich zu der oft sehr differenzierten ständischen Unterscheidung in den Trachtenbüchern ist der Gesichtspunkt der sozialen Differenzierung in der Münchner Folge nur durch die unterschiedliche Benennung als „vrou“ oder „maecht“ angegeben. Dagegen werden die auch auf Kostümzeichnungen und -stichen vorkommenden Accessoires hier explizit dazu genutzt, um auf landestypische Produkte und Besonderheiten hinzuweisen.

Die Funktionalisierung weiblicher Repräsentation ist in diesen Kostümbildnissen ebenso ambivalent wie in der Hofdamenserie der Herzogin Jacobäa. Die Darstellung von Frauen dient nicht wie die beiden männlichen Serien zur Veranschaulichung individueller Geschichte und kultureller Entwicklung, sondern als quasi allegorische Verkörperung von landestypischer Pro-

[616] Anhang B.10, Nr. 2867-2873, 2880.

[617] Ebd., Nr. 2834.

[618] Ebd. u.a., Nr. 2690, 2696, 2719, 2729, 2739.

[619] Vgl. Textabb. 3.1; Anhang B.10, fol. 197v-201r, u. HARTIG 1933, S. 209ff. (für die römischen Kaiser). – Aufgrund der medialen Unterschiede zwischen Kaiser- und Frauenbildnissen und des Überlappens der Serie der Niederländerinnen in den Nordflügel ist nicht davon auszugehen, daß diese beiden Serien für die Kunstkammer geschaffen wurden. Für die Serie der *Berühmten Männer* läßt sich eine solche Aussage nicht treffen.

[620] Vgl. Abschnitt 2.1.

[621] Vgl. als das neben Vecellio bekannteste Beispiel, Jost Ammans Frauentrachtenbuch von 1586 (Teilausgabe: Jost Amman, Frauentrachtenbuch, Frankfurt a.M.: Insel TB 1986). Ein offensichtlich italienisches Trachtenbuch – „*libbro degli habiti*“ – sendet der Mailänder Korrespondent Herzog Wilhelms V. von Bayern, Prospero Visconti, mit einem Brief vom 8. Juli 1571 an den Fürsten (vgl. SIMONSFELD 1902, S. 267f., Nr. 48). Vgl. zur Gattung der Trachtenbücher zuletzt: Susanne Gattineau-Sterr, Die Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Bedeutung im kunsthistorischen Zusammenhang, Diss. Bern 1996. – Zum Zusammenhang von Trachten- und Kostümbild und dem Porträt, dem sogenannten „Trachtenkontrofat“, vgl.: Maria Kusche, „Der christliche Ritter und seine Dame“ – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur. Zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des weltlichen Bildnisses von der karolingischen Buchmalerei über die Augsburger Schule bis zu Seisenegger, Tizian, Anthonis Mor und der spanischen Hofschule des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Pantheon*, Jg. 49, 1991, S. 4-34, bes. S. 17-20.

duktion. Dies wird auch durch die Theorie der Kunstkammer, wie sie sich in Samuel Quicchebergs 1565 in enger Verbindung zur Konstituierung der Münchner Kunstkammer entstandenen Schrift *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* darstellt[622], sanktioniert.

Zum Abschluß soll noch auf eine mögliche sammlungskonzeptionelle Verbindung zwischen den Hofdamenporträts der Herzogin Jacobäa und den Darstellungen von Niederländerinnen hingewiesen werden, wie sie sich im Inventar der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg (1558-1597) aus dem Jahr 1593 widerspiegelt. Die Herzogin aus dem Haus Baden war am Münchner Hof aufgewachsen, bevor sie 1585 aus politischem Kalkül an den geistesschwachen Herzog Johann Wilhelm von Jülich-Kleve-Berg verheiratet wurde. Dies hatte eine äußerst schwierige Position der Herzogin am Düsseldorfer Hof zur Folge, die in dem ungeklärten Tod Jacobes nach zweijähriger Haft ihren traurigen Schlußpunkt fand.

Die frühe Biographie der Herzogin Jacobe vor ihrer Heirat zeugt von der engen familiären Verbindung der Häuser von Bayern und Baden im 16. Jahrhundert. Die Enkelin der Herzogin Jacobäa entstammte aus der Ehe von deren Tochter Mechthild mit dem Markgrafen Philibert von Baden, dieser wiederum war ein Cousin der Herzogin Jacobäa. Ein Porträt ihrer Mutter Mechthild gehört der Hofdamenserie Hans Schöpfers d.Ä. an[623]. So erklärt sich der Umstand, daß sich im Inventar der Herzogin Jacobe von 1593 am Ende des Verzeichnisses der „Contrafeiten“ – vor allem Mitglieder und Verwandte der Häuser Jülich-Kleve-Berg, Bayern und Baden sowie eine Folge von österreichischen Erzherzögen und Erzherzoginnen – folgender Eintrag findet:

> Drey Junckfrawen auß dem boyrischen frauenzimmer.
> Sechs niderlendische junckfrawen.[624]

Ein Zusammenhang zwischen diesen drei Bildnissen von Mitgliedern des bayerischen Frauenzimmers aus dem Besitz der Herzogin Jacobe und der auf der Zugehörigkeit zum Frauenzimmer basierenden Hofdamenserie ihrer Großmutter ist evident. Weniger gesichert, aber plausibel ist ein solcher Zusammenhang mit der Münchner Kunstkammer im Falle der Niederländerinnen. Möglich wäre zum Beispiel, daß neben der Hofdamenserie auch die Folge der niederländischen Kostümbildnisse aus dem Besitz der Herzogin Jacobäa in die Kunstkammer übergegangen ist, was zum gegenwärtigen Zeitpunkt auf dokumentarischer Basis nicht zu klären ist. In diesem Fall wäre im Erbgang ein verkleinertes Abbild der Münchner Sammlungskonzeption – und visuellen Repräsentation von Welt – an die Enkelin weitergegeben worden. Daraus ergibt sich ein weiterer Hinweis darauf, daß die weiblich kodierte Repräsentation in der höfischen Kultur auch primär auf die weiblichen Mitglieder der höfischen Gesellschaft bezogen war.

[622] Vgl. BREDEKAMP 1993, S. 33ff., u. MINGES 1998, S. 208-217; mit Bezug auf die Münchner Kunstkammer u.a. auch: HARTIG 1933, S. 200-204, u. SEELIG 1985, S. 84-87.

[623] Anhang B.10, Nr. 3296 (am Ende der Serie, dort gefolgt vom Bildnis ihres Gemahls); das Gemälde befindet sich im Besitz des Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Schloß Leutstetten/Obb. (vgl. LÖCHER 1995, S. 75f.).

[624] Zit. n.: Monica Kurzel-Runtscheiner, Glanzvolles Elend. Die Inventare der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg (1558-1597) und die Bedeutung von Luxusgütern für die höfische Frau des 16. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993, S. 245; dort auch biographische Angaben zu Herzogin Jacobe (S. 7-21).

3.2 Die Habsburger, das „Symmetrieproblem“ und die Stellung des Frauenporträts im Kontext der Kunst- und Wunderkammern

3.2.1 Philipp II. von Spanien und die *Galería de Retratos del Pardo*

Als Philipp II. von Spanien (1527-1598) im Jahr 1561 mit der Ausgestaltung der Porträtgalerie seines Jagdschlosses El Pardo begann, konnte er bereits auf einen umfangreichen Porträtbesitz aus dem Erbe von mehreren Generationen der Habsburger und eine entsprechende Sammlungstradition zurückgreifen. Neben Philipps Vater Karl V. hatten besonders die habsburgischen Statthalterinnen der Niederlande Margarethe von Österreich und Maria von Ungarn zum Bestand an Bildnissen im Familienbesitz beigetragen. Margarethe von Österreich (1480-1530) besaß ungefähr 100 Porträts in ihren persönlichen Räumen im Palast von Mecheln, eine offizielle dynastisch-genealogische Porträtgalerie in der *premiere chambre* und in der Bibliothek sowie eine kleinere und eher private Sammlung im Schlafzimmer, der *seconde chambre a chemynee*, und im *petit cabinet*, in der auch Aspekte der künstlerischen Qualität und Autonomie vom Sujet zum Tragen kamen[625]. Die meisten Porträts aus dem Besitz der Margarethe von Österreich erbte ihre Nichte und Nachfolgerin Maria von Ungarn (1505-1558), die selbst den Porträtbesitz um über 20 Bildnisse von Familienmitgliedern und Vertretern anderer Fürstenhäuser vergrößerte, die Tizian und Antonis Mor lieferten[626]. Aus dem Erbe der Maria von Ungarn findet sich eine Reihe von Gemälden in der *Galería de Retratos del Pardo* Philipps II., so die Serie der Erzherzoginnen. Das Schloß El Pardo als solches hatte in Funktion und Ausstattung deutliche Parallelen zum Jagdschloß Binche der Maria von Ungarn.

Der Neubau des Lust- und Jagdschlosses – *casa de placer* – El Pardo in der Nähe von Madrid wurde 1543 von Kaiser Karl V. begonnen und war bei seinem Tod 1558 nahezu vollendet. Sein Sohn Philipp nahm in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber noch bedeutende Modifikationen an Disposition, Dekoration und Ausstattung des Schlosses vor. Die hier vor allem interessierende *Galería de Retratos* – bzw. *Sala Real de los Retratos* oder *sala donde estan los retratos* (der Begriff *galería* ist für El Pardo aber ebenfalls belegt, so bei Philipp II. selbst) – wurde 1567 in der Ausstattung abgeschlossen; in der Folgezeit wurden aber noch weitere Veränderungen unternommen. Dieser Ausstattungszustand des Schlosses ist 1604 durch Brand zerstört worden[627].

[625]Vgl. Dagmar Eichberger, Lisa Beaven, Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria, in: *Art Bulletin*, Bd. 77, 1995, S. 225-248, u. Dagmar Eichberger, Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality, in: *Renaissance Studies*, Bd. 10, 1996, S. 259-279. – Es ist bezeichnend, daß – im Gegensatz zur offiziellen Porträtgalerie – die Identität bei einer größeren Anzahl von Dargestellten in dem eher privaten Teil der Sammlung den Erstellern des Inventars von 1523/24 unbekannt war. Dies steht in Einklang mit dem Verlust der Kenntnis des Dargestellten in der italienischen Porträtgalerie in Amboise. Vgl. ebd., S. 268, u. hier Abschnitt 2.1.1.

[626]Vgl. Bob van den Boogert, Macht en Pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije, in: ders., Jacqueline Kerkhoff (Hrsg.), Maria van Hongarije 1505-1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars, Ausst.kat. Utrecht/ 's-Hertogenbosch, Zwolle: Waanders 1993, S. 269-353, bes. S. 281-284.

[627]Die Angaben zu Bau und Rekonstruktion der Ausstattung folgen grundsätzlich: Joanna Woodall, The Portraiture of Antonis Mor, 2 Bde., Diss. London 1990, Bd. 1, S. 275-326 (das Kapitel über El Pardo ist in leicht veränderter Form als 'His Majesty's most majestic Room'. The division of sovereign identity in Philip II of Spain's lost portrait gallery et El Pardo, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 46, 1995, S. 53-103, erschienen); Maria Kusche, La antigua Galería de Retratos del Pardo: Su reconstrucción arquitectónica y el órden de colocación de los cuadros, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 64, 1991, S. 1-29; dies., La antigua Galería de Retratos del Pardo: Su reconstrucción pictórica, in: ebd., S. 261-283, u. dies., La antigua Galería de Retratos del Pardo: Su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador, in: ebd., Bd. 65, 1992, S. 1-36. Vgl. auch: Carl Justi, Philipp II. als Kunstfreund, in: ders., Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen

El Pardo ist ein Vierflügelanlage mit Ecktürmen, die laut Aussage des Höflings Jehan Lhermite entsprechend der Funktion des Schlosses nicht zur Verteidigung, sondern zur Betrachtung der Landschaft und des dortigen Jagdgeschehens dienten[628]. Das Appartement des Königs lag im Ostflügel des Hauptgeschosses, das der Königin im gegenüberliegenden Westflügel. Im Nord- und im Südflügel befanden sich – als Verbindung zwischen diesen den beiden Geschlechtern symmetrisch zugeordneten Wohntrakten – Gebäudeteile, die in ihrer ganzen Breite und Tiefe je einen an der Außenfassade gelegenen *corredor* und eine auf den Innenhof orientierte *galería* aufnahmen: die *Galería del Cierzo* im Norden und die *Galería de Retratos* im Süden. Die *corredores* waren als offene Loggien angelegt, so daß die Galerietrakte auf beiden Seiten durchfenstert und gut von Tageslicht beleuchtet waren. Östlich der *Galería de Retratos* schloß die im Wohntrakt des Königs gelegene Kapelle an[629].

Den Kunstsammlungen in El Pardo eignete durchaus der Charakter einer Kunst- und Wunderkammer; es ist möglich, sie nach der Systematisierung und den Kriterien Samuel Quicchebergs von 1565 zu beschreiben: In der nördlichen Gemäldegalerie, der *Galería del Cierzo*, befanden sich – neben *Jupiter und Antiope* von Tizian – für Kunst- und Wunderkammern so charakteristische Objekte wie zwei monstruöse Frauenporträts von Mor, die *Versuchungen des Hl. Antonius* von Hieronymus Bosch, Ansichten und Festdarstellungen von Fontainebleau und Binche sowie Planeten- und Tugenddarstellungen. Aus der angrenzenden Loggia hatte man einen Ausblick auf den äußerst verschiedenartigen Tierreichtum des *bosco*, der in dem Kontrast zwischen „natürlicher Umgebung" und „künstlicher Sammlung" im Schloß ein noch wesentlich raffinierteres Moment ausmachte als die üblichen Raritätensammlungen aus dem Bereich der Fauna innerhalb einer Wunderkammer. In der Loggia selbst, dem *Corredor del Cierzo*, war eine auf Leinwand gemalte Landkarte der Provinz Seeland in den nördlichen Niederlanden angebracht und repräsentierte so als pars pro toto die verschiedenen Reiche des Herrschers[630].

Ihren mit kaum einem anderen europäischen Beispiel des 16. Jahrhunderts zu vergleichenden Höhepunkt an Systematik und Qualität fand die Sammlungskonzeption von El Pardo in

---

Kunstlebens, Bd. 2, Berlin: Grote 1908, S. 1-36, bes. S. 9-14; das erste Inventar von El Pardo ist von F.J. Sánchez Cantón publiziert worden: El primer inventario del Palacio de El Pardo, in: *Archivo Español de Arte*, Nr. 28, 1934, S. 69-75; zu El Pardo im Kontext der spanischen Königsschlösser vgl. u.a.: José Luis Sancho, La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Historico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional, Madrid: Ed. Patrimonio Nacional 1995, hier S. 191-235, u. José Manuel Barbeito, Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud, in: Felipe II. Un monarca de su época – Un príncipe del Renacimiento, Ausst.kat. Madrid: Museo Nacional del Prado 1998, S. 83-103, bes. S. 96-99.

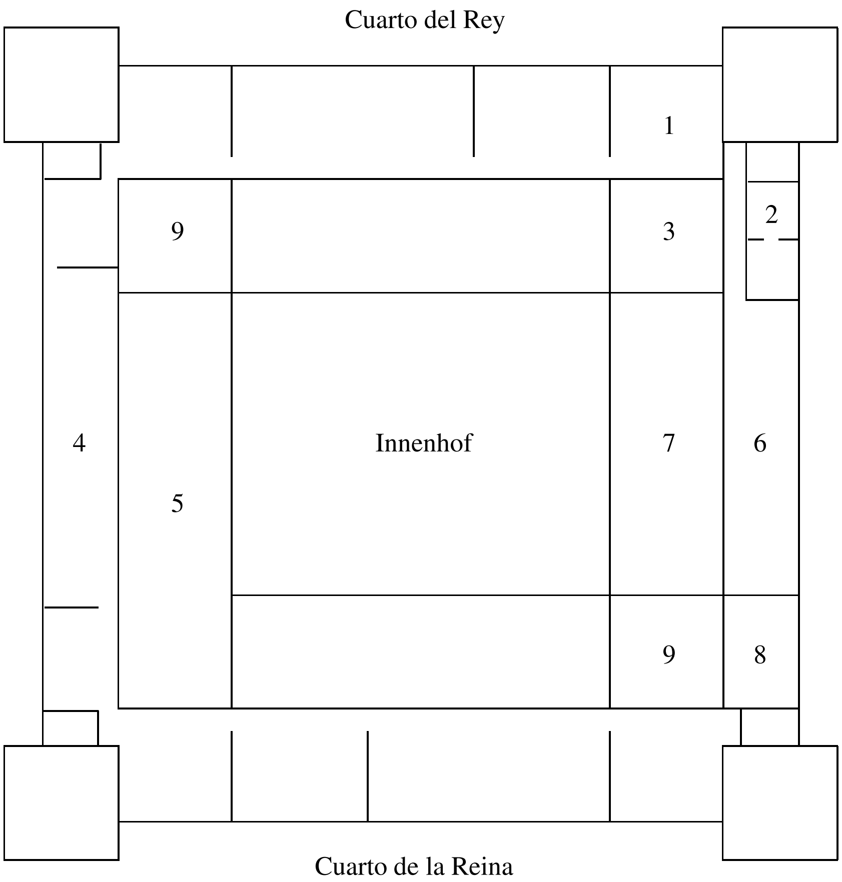
[628] Vgl. WOODALL 1990, Bd. 1, S. 276.

[629] Vgl. Textabb. 3.2 (nach einem u.a. von KUSCHE 1991B, S. 26, publizierten Plan) u. Anhang B.11.

[630] Vgl. Anhang B.11; WOODALL 1990, Bd. 1, S. 296ff.; KUSCHE 1991B, S. 5, u. hier Abschnitt 3.1.3. Vgl. auch die entsprechenden Einträge im Inventar von 1564 (ohne Ortsangabe; zit. n. SÁNCHEZ CANTÓN 1934, S. 70f.). Im Anschluß an die Porträts der *Galería de Retratos* werden dort u.a. aufgelistet:

> [...]
>
> dos retratos del enano estanylao
> otro de la muchacha crespa
> otro de la muchacha barbuda
>
> [...]
>
> otro [lienzo] de un niño de tres dientes
> otro de la torre de babilonia
>
> [...]

– Zur Sammlungstätigkeit des 16. Jahrhunderts in Spanien allgemein vgl. die sehr gute Übersicht von J. Miguel Morán, Fernando Checa, El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas, Madrid, Cátedra 1985, S. 41-212.



1. Sala del Rey
2. Aposento del Rey
3. Kapelle
4. Corredor del Cierzo
5. Galeria del Cierzo
6. Corredor de Mediodia
7. Galeria de Retratos
8. Aposento de la Reina
9. Treppe

Textabb. 3.2: Schematischer Grundriß des Hauptgeschosses von El Pardo nach Gaspar de Vega, 1562

der *Galería de Retratos*. Hier fand sich die auch bei Quiccheberg unverzichtbare Abteilung der genealogischen und dynastischen Galerie, ergänzt um Aspekte der Folgen *Berühmter Männer*. Die 45 Porträts der Galerie waren 1582 friesartig oberhalb der Fenster angebracht. Jeweils fünf Gemälde befanden sich an den Stirnseiten des Raumes, auf der zum Innenhof gelegenen Nordwand waren 17 und auf der Südwand 18 Porträts angebracht. Diese leichte Asymmetrie fiel aber wegen der relativ großen Anzahl der Gemälde nicht weiter ins Gewicht. Das darunter liegende Register war – durch Türen und Fenster unterbrochen – mit acht Darstellungen der Reisen Karls V., mit Stadtansichten von Madrid, London, Valladolid und Neapel sowie zwei Porträts des Hofzwerges Stanislao ausgefüllt. Diese Struktur gab die Geographie der Herrschaftsausübung der Habsburger, wie sie auch Quiccheberg formulierte, als Mikrokosmos ziemlich exakt wieder: Während Karl V. seine imperiale Herrschaft durch seine Kampagnen in Deutschland auszuüben versuchte, zeigen die genannten Städte den Herrschaftsraum seines

Sohnes an (London während der Ehe Philipps II. mit Maria Tudor)[631].

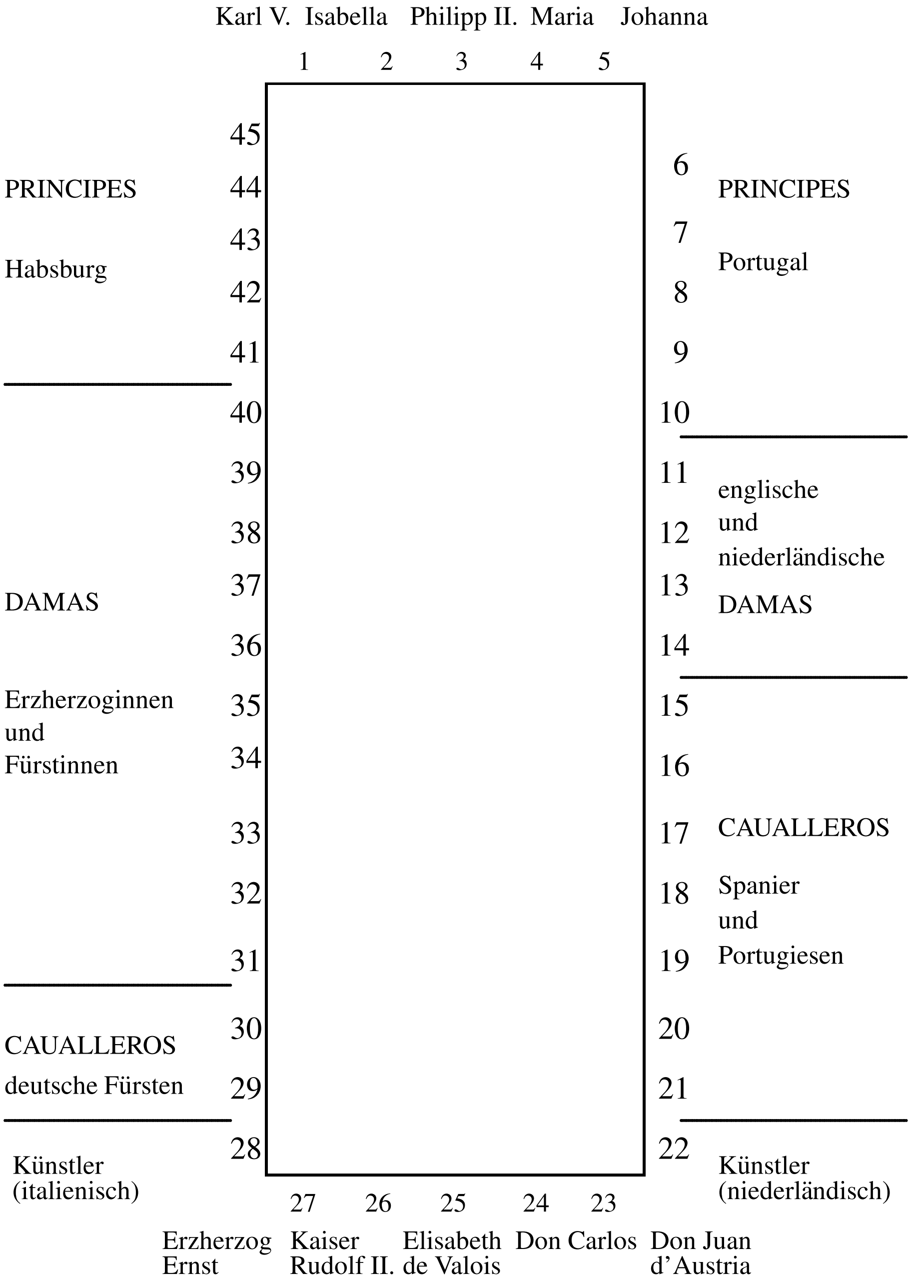
Die Darstellung des Hofzwergs im unteren Register vermittelte quasi zur Repräsentation der höfischen Ordnung in den Porträts des oberen Registers. Die summarische Beschreibung der Folge als „*retratos de los Príncipes, Damas y Caualleros*“ durch Argote de Molina benennt die soziale Hierarchie der höfischen Gesellschaft, der die Dargestellten angehören[632]. Gestützt wird dieses Verständnis zudem noch dadurch, daß Argote de Molina nur wenige Zeilen vorher die gleiche Formulierung zur Benennung des Hofstaates Karls von Burgund auf einem Tafelbild mit der Darstellung einer Jagdgesellschaft gebrauchte. Der engere Kreis der Familie Philipps II. ist an den beiden Stirnseiten plaziert: An der Westwand wird das sich im Zentrum befindliche Bildnis des spanischen Königs flankiert durch die Porträts seiner Eltern Karl V. und Isabella von Portugal sowie die Bildnisse seiner Geschwister Maria und Johanna. Dem König direkt gegenüber steht auf der Ostwand seine dritte Gemahlin, Elisabeth de Valois, diese wiederum flankiert durch seinen Sohn Don Carlos und seinen Halbbruder Don Juan d'Austria sowie durch die österreichischen Neffen Kaiser Rudolf II. und Erzherzog Ernst. An den beiden Längswänden folgen in hierarchischer Anordnung – abgestuft von der Westwand, der Seite des Königs - die Porträts der *Príncipes, Damas y Caualleros*: nächst der königlichen Stirnwand weitere Mitglieder der Häuser Habsburg (auf der Südwand) und Portugal (auf der Nordwand), zumeist solche, die aktiv Herrschaft ausgeübt haben. Gefolgt wird diese ranghöchste Gruppe durch die Abteilung der *damas*, die auf der Südseite vor allem durch die im Auftrag der Maria von Ungarn entstandene Folge der sieben Erzherzoginnen repräsentiert wird, die innerhalb der Galerie als weitgehend einheitlich konzipierte Porträtserie eine nochmals besondere Stellung eingenommen haben wird. Die *damas* dieser Seite waren also noch zum größten Teil Habsburger Prinzessinnen und zumeist mit deutschen und italienischen Fürsten verheiratet[633] – niederrangiger als die Beispiele von Regentinnen und Königinnen aus der Gruppe der *príncipes*, aber noch höherrangiger als ihr Pendant auf der Nordwand, die Gruppe der englischen und niederländischen Damen, die man am besten als Hofdamen ansprechen wird. Die in der Reihe folgenden *caualleros* werden auf der Nordwand durch eine größere Gruppe von spanischen und portugiesischen Adeligen repräsentiert, denen auf der gegenüberliegenden Seite die deutschen Fürsten Johann Friedrich von Sachsen und Moritz von Sachsen zugeordnet sind, ein Gegner und ein Verbündeter Karls V. im Schmalkaldischen Krieg[634]. Den Abschluß der bei-

[631] WOODALL 1990, Bd. 1, S. 311ff., vertritt die These, daß das untere Register noch die „ritterliche“ Ausübung von Macht als Reiseherrschaft symbolisiert, während die eher bürokratische, modernere Regierungsform Philipps II. in der Porträtfolge zum Ausdruck komme. Diese Auffassung, so reizvoll sie zunächst erscheint, hätte aber zur Voraussetzung, die Porträtgalerie als ein ebenfalls spezifisch modernes Medium zu verstehen. Dies würde aber die chevalereske Tradition dieser Repräsentationsform negieren. Somit ist es m.E. eher angebracht, das Verhältnis beider Ebenen allein als hierarchisch zu verstehen, d.h. die untere Ebene als räumliche Funktion der Ausübung von Herrschaft „von oben“.

[632] Vgl. Textabb. 3.3; Anhang B.11 u. WOODALL 1990, Bd. 1, S. 285, 292. – Die Textabb. 3.3 beruht auf Argote de Molina und WOODALL 1990, Bd. 1, S. 291.

[633] Daneben fand sich hier u.a. auch ein Bildnis der Jacobäa von Baden (vgl. Abschnitt 3.1.2) von Tizian aus dem Besitz der Maria von Ungarn (s. KUSCHE 1991C, S. 268).

[634] Die Darstellung von Feinden in dynastisch-enzyklopädischen Porträtgalerien – zumindest an untergeordneter Position – ist nicht so ungewöhnlich. Vgl. u.a. die Porträts aus dem französischen Königshaus in der Bibliothek der Margarethe von Österreich in Mecheln (s. EICHBERGER/BEAVAN 1995, S. 243f.) und die in Mailand erbeutete Porträtsammlung der Anne de Bretagne in Amboise (s. Abschnitt 2.1.1). Die Mailänder Porträtgalerie war auch in ihrer grundsätzlichen Struktur durchaus mit den *Príncipes, Damas y Caualleros* von El Pardo zu vergleichen. – Zu den Bildnissen der beiden deutschen Fürsten vgl. auch: Gunter Schweikhardt, Tizian in Augsburg, in: Klaus Bergholt, Jochen Brüning (Hrsg.), Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich [Colloquia Augustana, Bd. 5], Berlin: Akademie Verl. 1997, S. 21-42, hier S. 38-42. Offenkundig ohne Kenntnis der *Galería de Retratos del Pardo* vermutet Schweikhardt schon für die Jahre 1548 und 1550 einen „dynastisch ausgerichteten



Textabb. 3.3: Hängungsschema der Porträts in der Galería de Retratos del Pardo

den Längsseiten bildet jeweils ein Künstlerporträt: Tizian auf der Südseite und Antonis Mor auf der Nordseite. Auf diese Weise wurden die beiden Hofkünstler als Teil der Hofgesellschaft nobilitiert, wenn auch in der untersten Charge, so doch deutlich über den Hofzwergen[635]. Die Maler bilden die Schnittstelle zwischen der Repräsentation von Dynastie und Hof und der Sammlungstradition der *Berühmten Männer*. Doch im Gegensatz zu den zu diesem Zeitpunkt immer noch üblicheren Literaten und Philosophen finden sich hier bildende Künstler als die geeignetsten Repräsentanten höfischer Repräsentation. Gleichzeitig standen sie als Garanten für die – weit über vergleichbaren zeitgenössischen Projekten stehende – künstlerische Qualität des Ausstattungsprogramms und der Einzelbildnisse sowie als Stellvertreter für die beiden wichtigsten künstlerischen Traditionsstränge des frühneuzeitlichen Europa: Italien und die Niederlande[636]. Da beide Gebiete zumindest zum Teil zum Herrschaftsgebiet Philipps II. gehörten, wird diese Aussage zum künstlerischen Universalismus der Galerie auch zu einer Aussage über die Universalität der Herrschaft Philipps II.

In der Porträtgalerie sind 23 männliche und 22 weibliche Bildnisse versammelt. Diese nahezu geschlechtersymmetrische Unterteilung kann nur beabsichtigt gewesen sein und entspricht der geschlechtsspezifischen Zuordnung der räumlichen Symmetrie des Jagdschlosses. Hierfür mag die umfangreichere Erbschaft an weiblichen Bildnissen, insbesondere die Porträts der sieben Erzherzoginnen, aus dem Besitz der Maria von Ungarn mitverantwortlich gewesen sein[637]. Letztlich läßt sich aber nicht entscheiden, ob diese Bildnisse, die aus dem Erbe der Maria von Ungarn bereits vorhanden waren, den grundlegenden Anstoß zur Aufnahme der Kategorie der *damas* in die Galerie gaben. In gewissem Sinne hätte dies den Zwang des Vorhandenen auf die ideelle Konzeption bedeutet. Vielleicht war im Gegenteil dieser umfangreichere Bestand aus weiblicher Auftraggeberschaft sogar willkommen, um überhaupt eine geschlechtersymmetrische Konzeption der Porträtgalerie realisieren zu können. Der letztgenannte Punkt hat zumindest die größere Wahrscheinlichkeit für sich, da nur so die Repräsentation eines höfischen Mikrokosmos von *Príncipes, Damas y Caualleros* möglich war.

Die Quellen lassen eine Rekonstruktion der Planungsgeschichte der *galería de retratos* zu: Bereits in einer handschriftlichen Notiz Philipps II. von 1563 läßt sich die Grundstruktur der Hängung erkennen. In der Abteilung der *damas* nehmen die Bilder der sieben Töchter Kaiser Ferdinands I. breiten Raum ein. Die *hijas del emperador* werden namentlich nicht benannt, aber doch einzeln aufgelistet. Auf diese Weise wird der serielle Charakter der Porträtfolge deutlich, aber auch ein gewisses Desinteresse an der Individualität der einzelnen Erzherzoginnen, die wohl deshalb einzeln aufgeführt werden, um in der zweispaltigen Anordnung des Schriftstückes die räumliche Struktur der beiden Längsseiten der Galerie erkennbar werden zu lassen. Dagegen fällt bei einem ersten Blick auf die Benennung der vier Damen der gegenüberliegenden Seite auf, daß sie in ihrer Struktur wesentlich heterogener sind, somit kaum einer ein-

Zyklus von Siegern und Besiegten“ (ebd., S. 40) auf der Basis des Materials, das später z.T. in El Pardo Verwendung fand.

[635] Vgl. zur im 16. Jahrhundert ansteigenden Wertschätzung der Porträtmalerei und zu Antonis Mor als dem „ersten“ professionellen Porträtmaler: Joanna Woodall, Honour and Profit. Antonis Mor and the status of portraiture, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 8, 1989, S. 69-89.

[636] Die Porträts der Galerie stammten von Tizian, Antonis Mor, Alonso Sánchez Coello, Lucas de Heere, Sofonisba Anguissola, Arcimboldo (Zuschreibung nicht gesichert) und Jan Vermeyen. Einzelne Zuschreibungsfragen sowie die Widersprüche in den bzw. zu den Zuschreibungen Argote de Molinas von 1582 (vgl. Anhang B.11) werden hier nicht diskutiert. Vgl. dazu WOODALL 1990, Bd. 1, S. 277-282; KUSCHE 1991C u. KUSCHE 1992.

[637] Vgl. zu den Aufträgen der Maria von Ungarn u.a. KUSCHE 1991C, S. 265-268, u. SCHWEIKHARDT 1997, S. 36.

heitlichen Serie entstammen können, sondern aufgrund der persönlichen Auswahl Philipps II. hier erscheinen, da sie auch nicht in das auf der Seite der Erzherzoginnen noch vorherrschende familielle Beziehungsgeflecht eingebunden sind. Schon aus diesem Grund sind sie individuell bezeichnet, ihre Stellung zum und ihre persönliche Bekanntschaft mit dem König bleibt aber zunächst unklar. Aufgrund der Benennungen und der teilweisen Verballhornung der Namen wird aber deutlich, daß es sich um ausländische Damen handeln muß. So kann man bei „*Margarita estrange*“, die im Inventar von 1564 als „*vna dama ynglesa*“ und bei Argote de Molina als „*Madama Margarita Inglesa*“ erscheint, erkennen, daß ihre individuelle Person dem König im Moment der Niederschrift nicht genau bewußt war, ihre ausländische Herkunft aber das wichtigste Differenzierungsmerkmal darstellte. Die „*Condesa de Valdeg*“ erscheint 1564 als „*condesa de baldeq*“ und 1582 bei Argote de Molina als „*Condesa de Belduch*“. Der Name der „*María habbayst*“ (?) ist bei Philipp II. bereits dermaßen verballhornt, daß sie in den beiden genannten späteren Verzeichnissen nur als „*hija del Almirante de Inglaterra*“ erscheint[638].

Die Provenienz dieser vier Frauenporträts unterscheidet sich dadurch von der Provenienz der Erzherzoginnen, daß sie vermutlich bereits zum Gemäldebesitz aus der Prinzenzeit Philipps gehörten, in dessen entsprechendem Inventar sich zumindest die *Condesa de Valdeg* nachweisen läßt[639], und auf seine Aufenthalte in Nordeuropa, vor allem als Gemahl der Maria Tudor in England, verweisen. Die Dargestellten lassen sich teilweise identifizieren: Gesichert ist die Identität der Herzogin von Feria, Lady Jane Dormer; ebenso ist die *Madama Margarita Inglesa* mit großer Wahrscheinlichkeit als deren Cousine Margaret Harrington aufzufassen. Die beiden katholischen englischen *ladies* waren mit spanischen Adeligen verheiratet und gingen 1559 mit vier weiteren Damen nach Spanien ins Exil, was von der katholischen Seite propagandistisch gegen die Unterstützung des Protestantismus durch Elisabeth I. von England ausgenutzt wurde. Jane Dormer war zuvor Hofdame bei Maria Tudor gewesen. In einem ähnlichen Zusammenhang mag das Porträt der *María habbayst* stehen. Die Tochter des Admirals von England wurde versuchsweise mit Lady Mary Dudley aus dem Herzogshaus Northumberland identifiziert. Dies muß aber ebenso hypothetisch bleiben wie die genaue Identität der Gräfin bzw. Herzogin von Waldeck. Gesichert scheint nur, daß dieses letztgenannte Bildnis in die Niederlande verweist[640].

Es kann als ein Faktum gelten, daß die Anzahl dieser Damenporträts dadurch zustandekam, weil der König einen geschlechtersymmetrischen Aufbau der Porträtgalerie erhalten wollte[641]. Die Ergänzung der Bildnisse um die vier weiteren weiblichen Porträts erscheint zunächst als ziemlich willkürlich, als seien sie allein zum numerischen Ausgleich der Differenz zwischen den Geschlechtern und zur Ergänzung der ansonsten vorhandenen Überzahl an dargestellten Männern in die Galerie aufgenommen worden. Eine Bestätigung würde dies in den vielfältigen Schreibweisen der Namen der weiblichen Dargestellten bzw. in der offensichtlichen Unkenntnis ihrer Identität finden, die auf eine relative Ratlosigkeit und schlichtes Desinteresse der

[638] Die entsprechenden Belegstellen sind u.a. publiziert bei KUSCHE 1991B, S. 13f., u. SÁNCHEZ CANTÓN 1934, S. 70. Argote de Molina ist im Anhang B.11 abgedruckt. Für sich spricht in diesem Zusammenhang auch folgender Auszug aus einer „*Memoria de los cinco retratos que se han de hacer para la casa del Pardo, que son los que faltaban*“: „[...] No siendo Vuestra Magestad servido que se hagan estos – ver si lo será de que se hagan los de cinco damas y mande Vuestra Magestad emviarme los nombres. [...]“ (zit. n. KUSCHE 1991B, S. 14).

[639] Zit. in KUSCHE 1991C, S. 276f.

[640] Vgl. zur Identität der Dargestellten: WOODALL 1990, Bd. 1, S. 280f., u. KUSCHE 1991C, S. 270f.

[641] Diese Auffassung wird auch durch KUSCHE 1991C, S. 270, gestützt.

Schloßkastellane wie der Bearbeiter der Inventare schließen ließen. Dagegen spricht aber, daß Philipp II. offensichtlich genau wußte, wessen Porträts er an dieser Stelle in seiner Galerie sehen wollte, wogegen er die mit ihm verwandten Erzherzoginnen nur summarisch abhandelte. Ein vordergründiges Interesse könnte in der katholischen Propaganda gelegen haben, die sich mit den dem alten Glauben treu gebliebenen Engländerinnen verbunden haben mag. Dieser Aspekt darf aber nicht überbewertet werden, da die Wahrscheinlichkeit groß ist, daß die Bildnisse sich bereits vor Rückkehr Englands zum Protestantismus und dem Exil der Dargestellten 1559 im Besitz des Prinzen Philipp befanden. Auch verweist die Tatsache, daß zwei der dargestellten Frauen während Philipps Aufenthalt in England spanische Höflinge geheiratet hatten, auf den höfischen Konnex bei der Auswahl dieser Bildnisse für die *galería de retratos*. Lady Jane Dormer war als *lady-in-waiting* der Maria Tudor eine der für die Organisation des englischen Hofes charakteristischen weiblichen Funktionsträgerinnen gewesen.

Auch und gerade am spanischen Hof waren die Hofdamen der Königin eine in sich organisierte soziale Formation, die schon aus dem Grund eine auffälligere und visuell präsente höfische – und auch als „höfisch" wahrgenommene – Personengruppe war, da sie im Gegensatz zu ihrem männlichen Gegenpart, den Höflingen, auch im Palast wohnten und die Nacht in den Frauenquartieren verbrachten, deren Zugang streng reglementiert war. Elisabeth de Valois verfügte als spanische Königin im Jahr 1567 über einen Haushalt von ungefähr 80 bis 100 Frauen – neben der *Camarera Mayor* die *Guarda Mayor de Damas*, die *Guarda Menor de Damas*, verschiedene *dueñas*, Damen *de Camara* und *de retrete*, *labanderas*: zwölf spanische und acht französische Hofdamen sowie acht spanische und drei französische Frauen *de camara*. Hinzu kam noch die weibliche Dienerschaft dieser Damen. Bereits 1559, im Jahr seiner Eheschließung mit Elisabeth de Valois, hatte Philipp II. den Bau von hohen schiefergedeckten Steildächern nordischer Provenienz für El Pardo angeordnet, wie sie seit dieser Zeit für spanische Königsschlösser charakteristisch werden sollten. Hier waren die Schlafräume des weiblichen Hofstaates untergebracht, in deutlicher Parallele zur Lokalisierung des Frauenzimmers in Schloßbauten des deutschsprachigen Raums und in Anlehnung an französische und vermutlich auch niederländische Beispiele. In der Regel ermöglichten mehrere private Treppen die vertikale Zirkulation der Bewohnerinnen zwischen dem Appartement der Königin und den Frauenwohnräumen im Dachgeschoß[642].

Die permanente Präsenz der Frauen am Hof ließ sie zu einem Teil der höfischen Repräsentation, der königlichen Selbst- bzw. Fremddarstellung innerhalb der Konkurrenzsituation der europäischen Höfe werden. Neben Anzahl, Schmuck und Kleidung war die körperliche Attraktivität der Hofdamen ein ausschlaggebender Faktor. Das vermutlich blonde Haar und die helle Komplexion der Engländerinnen in der *galería de retratos* Philipps II. in El Pardo traf auf das weibliche Schönheitsideal der Renaissance eher zu als mediterrane Körpermerkmale[643]. Dies wird neben der Erinnerung des Königs an seine Aufenthalte im nördlichen Europa der wesentliche Grund dafür gewesen sein, die soziale Formation der Hofdamen im Mikrokosmos

[642] Vgl. hierzu den äußerst informativen Aufsatz von Catherine Wilkinson Zerner, Women's Quarters in Spanish Royal Palaces, in: Jean Guillaume (Hrsg.), Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, Paris: Picard 1994, S. 127-136, bes. S. 128f., 131-134. Wie allerdings Wilkinson Zerner zu dem Schluß kommt, die Aufteilung zwischen den Geschlechtern in El Pardo sei nicht raumsymmetrisch gewesen, ist für den Verf. auf der Grundlage der ihm bekannten Grundrisse und Beschreibungen nicht nachzuvollziehen. – Zur Lokalisierung der Frauenzimmer in deutschen Schlössern vgl. Abschnitt 3.1.2, bes. die Verweise in Anm. 604.
[643] Vgl. Kap. 2.

seiner Galerie durch die ausgewählten Dargestellten zu repräsentieren: Die Repräsentation eines „vollkommenen“ Fürstenhofes beinhaltete auch die körperliche Schönheit und internationale Herkunft seiner Hofdamen[644]. Aus der Perspektive der Dargestellten – sofern sich Daten zu ihrer Biographie überhaupt den Quellen entnehmen lassen – ergibt sich aus ihrer Stellung in Galerie und Gesellschaft wiederum eine eher ambivalente Umschreibung einer weiblichen Lebenssituation innerhalb einer männlich dominierten sozialen Ordnung. Der offensichtlich freie Entschluß der fünf englischen Aristokratinnen, auch nach 1559 weiter dem katholischen Glauben anzuhängen und nach Spanien ins Exil zu gehen, spricht für einen gewissen Grad an Selbstbestimmung, auch wenn für die beiden Damen, die mit spanischen Adeligen verheiratet waren, hier die Wahlmöglichkeiten wohl eher gering waren. In jedem Fall scheint das Spektrum an Möglichkeiten zu einer eigenständigen Lebensgestaltung bei diesen Frauen größer gewesen zu sein als bei den auf der gegenüberliegenden Seite die soziale Formation der *damas* repräsentierenden Erzherzoginnen und deutschen Fürstinnen – darunter ja auch die bayerische Herzogin Jacobäa von Baden. Aus diesem Grund ist auch ein Verständnis der Damen auf der Seite der Erzherzoginnen als Repräsentanten einer traditionellen weiblichen *virtus* im Sinne einer – in den älteren wie zeitgenössischen Frauenkatalogen und Anweisungsbüchern ebenfalls zum Ausdruck kommenden – restriktiven Konzeption von Weiblichkeit durchaus angebracht. Die sich in der *galería de retratos* gegenüberliegenden Porträtfolgen von *damas* können somit als frühe und aus diesem Grund noch undeutlich ausgeprägte Realisierungen von zwei differenten Rollenkonzeptionen der höfischen Frau verstanden werden, die jeweils das Forum des Hofes unterschiedlich ausfüllen: Die in die Genealogie der Casa d'Austria eingebundenen Habsburgerinnen der Südwand übersetzen das tradierte hocharistokratische Weiblichkeitsmodell der dynastischen *genetrix* in die Argumentationsstruktur der Porträtgalerie, während die zugeordneten Porträts der englischen und niederländischen Frauen auf der Nordwand den Hof als Medium der neuen Möglichkeiten einer beginnenden Emanzipation der höfischen Frau von einem allein aus Geburt und Genus begründeten traditionellen Rollenverständnis widerspiegeln[645].

Auch wenn Philipp II. – soweit ersichtlich – keine separate Frauenporträtgalerie besessen hat[646], waren das Umfeld des spanisch-habsburgischen Hofes und die Person des Hofma-

[644] Vgl. auch WOODALL 1990, Bd. 1, S. 280f., 300f.

[645] Vgl. hierzu: Kap. 1, passim. Im Kontext von Spanien und England ist im Bereich der Anweisungsliteratur vor allem Juan Luis Vives und sein im Auftrag der Katharina von Aragon zur Erziehung ihrer Tochter Maria Tudor geschriebenes Traktat *De institutione foeminae christianae* von 1523 zu nennen (dazu u.a.: JORDAN 1990, S. 117ff., u. BENSON 1992, S. 172-181). – Die Quellen- und Forschungslage zur Stellung der Hofdamen in Spanien und England in der Mitte des 16. Jahrhunderts ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht ausreichend genug, um exaktere Aussagen zur Stellung der dargestellten Hofdamen der *galería de retratos* in Galerie und Lebenswirklichkeit zu treffen. Insbesondere internationale Heiraten auf der Ebene der Höflinge sind m.E. noch nicht ausreichend erforscht und – in Hinsicht auf eine etwaige größere Unabhängigkeit des beteiligten weiblichen Parts in Vergleich mit regionalen Eheschließungen – noch nicht weitergehend bewertet. Mit Blick auf die Frauenporträtgalerien des 17. Jahrhunderts (Kap. 4) ist aber die hier gegebene Einschätzung folgerichtig geschlossen.

[646] Wilhelm Nisser, Michael Dahl and the contemporary Swedish school of painting in England, Uppsala: Almqvist & Wiksells 1927, S. XXXV u. 92, erwähnt eine Schönheitengalerie Philipps II. im Escorial, meint aber offensichtlich die *Galería de Retratos del Pardo*. Vgl. zum Kunstbesitz Philipps II.: F.J. Sánchez Cantón (Hrsg.), Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II [Archivo Documental Español, Bd. 10], 2 Bde., Madrid: Real Academia de la Historia 1956-1959, u. Fernando Checa, Felipe II. Mecenas de las artes, Madrid: Nerea 1992. Zur Ausstattung des *Klosters* Escorial (nicht des Palastes) mit von Philipp II. gestifteten Gemälden vgl.: Julián Zarco Cuevas (Hrsg.), Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598, in: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Bd. 96, 1930, S. 543-668, bes. S. 655-668, Bd. 97, 1930, S. 34-144, bes. S. 34-101, u. Bonaventura Bassegoda i Hugas, El Ecorial como museo o galería de pinturas, in: Felipe II y el arte de su tiempo [Debates sobre Artre, Bd. 8], Madrid: Fundación Argentaria/Visor Dis. 1998, S. 133-165.

lers Antonis Mor für die Entwicklung solcher autonomer Porträtsammlungen offensichtlich günstig. So berichtet etwa Carel van Mander, daß der Herzog von Alba, spanischer Statthalter in den Niederlanden und in der *galería de retratos* auf der Hofseite in der Abteilung der *caualleros* vertreten, vermutlich um das Jahr 1567 bei Antonis Mor „in Brüssel alle seine Konkubinen nach der Natur malen ließ“[647]. Ab der Mitte der 50er Jahre des 16. Jahrhunderts sind eine Reihe weiblicher Porträts mit höfischem Konnex von der Hand des Malers überliefert, die unter Umständen Teile von Hofdamenserien bildeten. Im Palazzo Ducale von Mantua befindet sich eine Folge von vier niederländischen dreiviertelfigurigen Frauenporträts aus Gonzaga-Besitz, deren Zuschreibung an Mor bzw. als Werkstattkopien an dessen Mitarbeiter relativ gesichert ist. Eine der Dargestellten ist als Anna von Buren (1533-1557), die erste Frau Wilhelms I. von Oranien-Nassau, zu identifizieren. Das um 1555 entstandene, nicht Abb. 82 erhaltene Original des Bildnisses wird als Gegenstück zu dem in der Kasseler Gemäldegalerie befindlichen, von Mor gemalten Porträt ihres Gemahls als Feldherr gedeutet. Die komplette Serie der Frauenporträts ist vermutlich durch Fernando Gonzaga, der sich von 1554 bis 1557 in den Niederlanden aufhielt, nach Mantua gelangt. Weniger wahrscheinlich ist, daß die Bildnisse erst um 1600 als Teil der von Vincenzo I. Gonzaga konzipierten Schönheitengalerie in den Palazzo Ducale gelangt sind, da die Ausführung auf Holztafeln und der Stil der Malerei gegen eine wesentlich spätere Datierung der Kopien sprechen. Anna von Buren ist aber auch im Typus des Mantuaner Bildnisses, nur in einem verkleinerten Bildausschnitt, auf einem Porträt innerhalb einer Folge von drei weiblichen Kleinbildnissen in belgischem Privatbesitz zu erkennen, obwohl die Dargestellten durch ein jeweils in der linken oberen Ecke der Bild- Abb. 83 tafel angebrachtes Wappen als Mitglieder der Familie Lichtervelde gekennzeichnet sind. Dies läßt sich vermutlich so erklären, daß ein lokaler Porträtmaler sich an einem erfolgreichen „internationalen“ Porträttyp orientiert hat und zugleich die dort vertretenen, höfischen weiblichen Schönheitsstandards übernommen hat[648].

Im Kontext des spanisch-habsburgischen Hofes treten bei der Porträtproduktion des Antonis Mor folglich eine Reihe von Merkmalen der höfischen Frauenporträtserien zum ersten Mal zusammen auf, die für die weitere Entwicklung von Bedeutung bleiben werden: Dies sind erstens die Entwicklung eines an den Repräsentationsformen der höfischen Frau orientierten Porträttyps, der individuell wie überindividuell einsetzbar ist, und zweitens die Tendenz zur Repräsentation einer sozialen Formation innerhalb einer Porträtserie. Hinzu kommen noch als Drittes die Bedeutung von Kopie und Variation bei der Erstellung einer solchen Serie und – viertens – die Gegenüberstellung von Porträts schöner Hofdamen als geschlechtersymmetrische Gegenstücke zu männlichen Feldherrenfolgen als Nachfolge der Galerien *Berühmter Männer* (hier bei Wilhelm von Oranien und Anna von Buren). Des wei-

[647] Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Worms: Werner 1991, S. 145. – Inwieweit van Manders Bezeichnung der Dargestellten zutreffend ist, oder ob diese nur aus einer wenig wohlmeinenden Retrospektive zu Mätressen geworden sind, läßt sich aus heutiger Sicht nicht mehr entscheiden, spricht aber für eine variable Deutung der höfischen Frau im 16. Jahrhundert. Vgl. zur grundsätzlichen Problematik der Identifizierung von Kurtisanenporträts, dort am Beispiel Venedigs im frühen 16. Jahrhundert, Abschnitt 2.4.

[648] Vgl. zu Anna von Buren und den Mantuaner Porträts: R. van Luttervelt, Een schilderij van Anna van Buren en andere portretten uit haar omgeving, in: *Oud-Holland*, Bd. 74, 1959, S. 183-202, u. Leandro Ozzóla, Pitture inedite nella Quadreria del Palazzo Ducale di Mantova, in: *Emporium*, Jg. 52, Jan. 1946, S. 185-193, hier S. 185; zu den Kleinbildnissen aus belgischem Privatbesitz: Het Belgisch Portret van de XVe tot de XVIIIe Eeuw, Ausst.kat. Kasteel Laarne 1970, S. 18-23, Kat.Nr. 10ff. (als Schule des François Clouet). – Zu höfischen Frauenporträt Mors und seines Umkreises allgemein sowie zur jüngeren Forschung zu den hier herangezogenen Bildnissen: WOODALL 1990, Bd. 1, S. 111ff., Bd. 2, S. 547-556, Kat.Nr. 44ff., S. 630f., Kat.Nr. C-3, S. 647-656, Kat.Nr. C-12-C-16.

teren nehmen das Œuvre und die Werkstattprodukion Mors Einfluß auf die Entwicklung von Frauenporträtgalerien an verschiedenen europäischen Höfen, der bis in das folgende 17. Jahrhundert hinein fortbestehen wird: Neben dem habsburgischen Spanien sind hier vor allem die Porträtsammlungen der Gonzaga in Mantua, der Oranier in den nördlichen Niederlanden und – mit diesen in enger Beziehung stehend – der Stuarts in England zu nennen[649].

3.2.2 Ferdinand von Tirol: Ambras und Ruhelust

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529-1595), der zweite Sohn Kaiser Ferdinands II. und Cousin Philipps II. von Spanien (in dessen *Galería de Retratos del Pardo* Ferdinand unter den Habsburger *Príncipes* auf der Südwand figuriert), gilt neben Kaiser Rudolf II. als die markanteste Sammlerpersönlichkeit unter den österreichischen Habsburgern des 16. Jahrhunderts. Auch wenn dieses Urteil zum Teil durch den Umstand des relativ intakten Erhaltungszustands von Teilen seiner Sammlung und der ursprünglichen Ausstellungsräume bedingt ist[650], bleibt die Person Ferdinands weiterhin bis zu einem gewissen Grad eine Ausnahmeerscheinung. In diesem Zusammenhang sei hier nur auf den Umstand verwiesen, daß sich der junge Erzherzog der dynastischen Räson verweigerte und 1557 im geheimen die nicht standesgemäße Augsburger Patriziertochter Philippine Welser heiratete und somit auf legitime Erben verzichtete. Von 1547 bis 1563 war er Statthalter in Böhmen, ab 1565 Regent in Tirol. Nach dem Tod der Philippine Welser ging er 1582 eine zweite Ehe mit Anna Caterina Gonzaga ein[651].

Die Fassadenmalerei im Innenhof des Hochschlosses Ambras

Die Sammlungen Erzherzog Ferdinands konzentrierten sich auf das in der Nähe Innsbrucks gelegene Schloß Ambras und auf die Hofburg in der Tiroler Residenzstadt, hier vor allem auf das als Ruhelust bezeichnete Sommerschloß als unmittelbaren Erweiterungsbau der Hofburg. Die Um- bzw. Erweiterungsbauten an beiden Schloßkomplexen begannen bald nach der Übernahme der Landesherrschaft durch den Erzherzog in der Mitte der 60er des 16. Jahrhunderts. Aufgrund der etwas früheren Zeitstellung der hier interessierenden Bau- und Sammlungskomplexe und der noch umfassenderen enzyklopädischen Ausrichtung der Sammlungen werden die Porträtbestände von Schloß Ambras zuerst behandelt. Grundsätzlich muß aber festgehalten werden, daß beide Sammlungskomplexe zusammengehören.

Abb. 84 Schloß Ambras wurde 1563 eigens als Wohnsitz für Philippine Welser angekauft, da die Bedingungen des Kaisers für die Anerkennung der morganatischen Verbindung seines Sohnes unter anderem die vom fürstlichen Hof getrennte Unterbringung von dessen „Beywohnerin“

[649] Vgl. die Abschnitte 3.3.2 u. 4.1.

[650] Zu den Sammlungen seiner Verwandten vgl. u.a. den Überblick von Thomas DaCosta Kaufmann, From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs, in: ELSNER/CARDINAL 1994, S. 137-154, hier 142-146, sowie Abschnitt 3.2.3 in der vorliegenden Arbeit.

[651] Vgl. zur Biographie, immer noch am umfassendsten: Joseph Hirn, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder, 2 Bde., Innsbruck: Wagner 1885-1888 (leider sind die von Hirn herangezogenen Archivalien wegen diverser Umsignierungen nur noch unter großen Schwierigkeiten aufzufinden); und als jüngere Gesamtdarstellung zu Sammlerperson und Sammlungen: Christian Gries, Erzherzog Ferdinand von Tirol. Konturen einer Sammlerpersönlichkeit, in: *Frühneuzeit-Info*, Jg. 4, H. 2, 1993, S. 162-173, u. ders., Erzherzog Ferdinand II. von Tirol und die Sammlungen auf Schloß Ambras, in: ebd., Jg. 5, H. 1, 1994, S. 7-37; zu den Gemahlinnen Ferdinands zuletzt: Philippine Welser & Anna Caterina Gonzaga. Die Gemahlinnen Erzherzog Ferdinands II., Ausst.kat. Innsbruck, Wien: Kunsthistorisches Museum 1998. – Die z.T. recht umfangreiche Literatur zu einzelnen Sammlungsbeständen wird gesondert am entsprechenden Ort verzeichnet werden.

verlangten. Die Anlage befand sich also offiziell im Besitz der Gemahlin Ferdinands und hatte im 15. Jahrhundert als mehrmals an Gattinnen von Erzherzögen verschriebenes Heiratsgut bereits eine gewisse Tradition als „weibliches Besitztum"[652]. Aus diesem Grund erfolgte in der ersten Ausbauphase von Ambras unter Ferdinand von Tirol von 1564 bis 1569 nur ein relativ zügiger Umbau des Hochschlosses, unter weitgehender Einbeziehung vorhandener Bausubstanz, allein zu Wohnzwecken für die Familie des Erzherzogs und ohne Repräsentationsräume. Die in diese Bauphase datierenden monumentalen Fassadenmalereien des Innenhofs nehmen eine besondere Position ein, da sie scheinbar – und unter Bezug auf die nominelle Hausherrin – bevorzugt weibliche Figuren und Themen wiedergeben und einer männlich kodierten heroischen Thematik nur eine untergeordnete Stellung zuweisen. Abb. 85

Das auf allen vier Hofseiten einheitliche Dekorationssystem ist in fünf horizontale Streifen über einem illusionistisch gequaderten Sockelgeschoß unterteilt. Entsprechend den drei Obergeschossen sind die Wandabschnitte zwischen den Fenstern mit drei Registern von – Skulpturen illusionierenden – Ganzfiguren in gemalten Nischen ausgefüllt. Die beiden durchlaufenden Wandstreifen zwischen den Figurenfolgen sind friesartig szenisch angelegt: im unteren ein auf allen vier Seiten durchlaufender Bacchuszug; im oberen eine nicht sonderlich kohärente Folge von alttestamentlichen und heidnisch-antiken Historien sowie nicht weiter identifizierbaren Schlachtenszenen. Es handelt sich als zum größten Teil, abgesehen von einem in den Bereich des Musischen verweisenden Orpheus, um heroische Themen. Die drei Register mit Einzelfiguren behalten die unteren beiden Wandzonen weiblichen Figuren in antikisierenden Nischen vor, während männliche Einzelfiguren – zwischen Hermen und in grotesken (als modern verstandenen?) Ornamentnischen nur in der obersten Wandzone enthalten sind. Hier beginnt auf der Südwand eine Folge von Neun Helden, die in der Südostecke der Ostwand mit Julius Cäsar abgeschlossen wird. Das übrige Personal dieses Registers sind nicht weiter zu identifizierende, möglicherweise als zeitgenössisch vorgestellte Ritterfiguren. Es ist wohl zu Recht darauf verwiesen worden, daß Ferdinand von Tirol mit dieser Figurenfolge an die in burgundischer Tradition stehende mythisch-imperiale Genealogie der Habsburger anschließen wollte, und man hat Vergleiche mit den gleichzeitig entstehenden *Imagines Gentis Austriacae* und dem 1601 publizierten Bildkatalog der Heldenrüstkammer des Erzherzogs, dem *Armamentarium Heroicum*, gezogen[653].

Als weibliches Gegenstück zu dieser Heroenfolge muß die Serie der Heldinnen Judith, Esther, Birgitta und Jael im untersten Register der Ostwand verstanden werden, eine unvollständige Wiedergabe der durch die Anwesenheit der Hl. Birgitta bereits tendenziell entheroisierten Weiterentwicklung der *neuf preuses*, der *Neun Guten Heldinnen*[654]. Diese Folge konnte aber kaum als imaginäre Genealogie der Philippine Welser gelesen werden, es sei denn, das Ehepaar versuchte, die aus der Sicht der übrigen Habsburger nicht standesgemäße Herkunft Philippines durch eine Angleichung an die mythische Bestimmung der Herkunft der Habsburger wettzumachen. Dies ist aber eher unwahrscheinlich, da die Lesart der Heroinen bereits

[652] Vgl. GRIES 1993, S. 162ff. m. Anm. 17 u. S. 167.

[653] Vgl. Elisabeth Scheicher, Ein „böhmisches" Schloß in Tirol. Zu den Fassadenmalereien des Ambraser Hochschlosses, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 46. Jg., 1992, S. 4-18 (die Benennung der Figuren des Bildprogramms folgt generell diesem Aufsatz). – Zu den *Imagines Gentis Austriacae* u. zur Heldenrüstkammer s. auch unten.

[654] Zu den Neun Heldinnen s. Abschnitt 1.2.1.

durch die übrigen weiblichen Einzelfiguren determiniert ist: Auf der Südwand schließen sich an die Heroinen die Tugenden Fides, Spes, Caritas, Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia und Sapientia divina an, auf der Nordwand die Personifikationen der *Artes liberales* Musik, Geometrie, Arithmetik, Astronomie, Grammatik, Dialektik und Rhetorik. Die weiblichen Figuren der gegenüberliegenden Seite sind nicht mehr zu identifizieren.

Das zweite Register mit weiblichen Nischenfiguren verweist auf die heidnisch-antike, göttlich-mythologische Ebene, allerdings sind die Figuren auf der Nord- und der Westwand nicht mehr zu bestimmen. Auf der Ostwand fand sich ursprünglich möglicherweise eine Folge von Göttinnen, auf der Südwand ein Musen-Zyklus. Von diesen Figuren sind die Göttin Diana und die Muse Euterpe noch mit einiger Sicherheit zu erkennen. Trotzdem ist die Gesamtaussage der beiden weiblich kodierten Figuren-Register eindeutig benennbar: Es handelt sich um eine Folge von Tugendpersonifikationen, zum Teil ergänzt um statisch aufgefaßte weibliche *exempla* in der unteren Zone und um mythologische Frauenfiguren in der zweiten Fensterzone, die ebenfalls auf abstrakte Sachverhalte verweisen. Aktive Tugendexempel zur Veranschaulichung der durch die Nischenfiguren personifizierten Ideale bietet allein der – mit Ausnahme von Judith und Holofernes auf der Ostwand – männlich kodierte Historienfries, der auch als politisch-aktives Gegenbild zu dem den Künsten zugewandten, dionysischen Bacchus-Fries darunter verstanden werden kann. Die Tugendpersonifikationen und -exempel waren selbstverständlich auch auf die Person der Philippine Welser zu beziehen. Andererseits waren diese ethischen Aussagen zu allgemein und zudem noch der konventionellste Teil dieser Fassadendekoration, um als eine spezifische Allusion auf die Gemahlin Ferdinands II. von Tirol verstanden werden zu können. Dessen persönliche Interessen sind jedoch in der Heroenfolge des oberen Registers – wie im folgenden noch deutlicher erkennbar sein wird – bereits eindeutig präsent. In dieser frühen und noch wenig repräsentativen Bau- und Ausstattungsphase ist Schloß Ambras zwar im Besitz der Philippine Welser, in seiner nach außen gerichteten Repräsentation verweist es aber bereits primär auf ihren Gemahl und dessen Persönlichkeit.

Der sogenannte Spanische Saal, die Imagines Gentis Austriacae *und die Kleinbildnissammlung in Ambras*

Abb. 86 Mit der Errichtung eines freistehenden, im Inneren 43 Meter langen Saalbaus 1569-72 – unmittelbar anschließend an die Arbeiten im Kernschloß und diesem unterhalb an der Südseite vorgelagert –, wurde Ambras endgültig zu einem repräsentativen Wohnsitz eines Fürsten umgestaltet. Dementsprechend findet sich im Inneren des galerieartigen, seit dem 19. Jahrhundert ohne erkennbaren Grund so genannten *Spanischen Saales* eine ganzfigurige Bildnisfolge von Tiroler Landesfürsten. Die 27 Porträts bilden also eine dynastische, aber nicht allein auf die Genealogie der eigenen Familie bezogene Ahnengalerie zur Legitimierung der Landesherrschaft des Erzherzogs. Unter diesen auf gesellschaftlicher Funktion und Politik beruhenden ikonographischen Voraussetzungen war der Anteil weiblicher Repräsentation entsprechend gering: Einzig Margarethe Maultasch unterbricht hier die Folge der männlichen Fürsten[655].

[655] Vgl. zum sogenannten *Spanischen Saal*: GEBESSLER 1957, S. 86-93; Elisabeth Scheicher, Der Spanische Saal von Schloß Ambras. Die malerische Ausgestaltung, in: JbKW, Bd. 71, 1975, S. 39-94, u. GÖTZ 1980, S. 278f. – Einen guten, neueren Überblick über Schloß Ambras und die einzelnen Gebäudeteile bietet der Führer: Alfred Auer u.a., Schloß Ambras, Mailand: Electa, Wien: Kunsthistorisches Museum 1996, hier S. 69.

Anders sieht dies bei den Bildnissammlungen des Erzherzogs aus, die im Kontext seiner enzyklopädischen Sammlungsinteressen stehen und genealogisch begründet sind. Diese Porträtfolgen waren Teil seiner Kunst- und Wunderkammer, die in einem separaten, eigens zur Unterbringung der Sammlung errichteten und 1583 im wesentlichen vollendeten Gebäudekomplex untergebracht war[656]. Innerhalb der Porträtabteilung der Graphiksammlung[657] Ferdinands befand sich auch ein Exemplar der *Imagines Gentis Austriacae* des Francesco Terzio, das hier zunächst besprochen werden soll. Der Landesherr von Tirol hatte prägenden Einfluß auf die Konzeption dieser von ihm protegierten und finanzierten habsburgischen Porträtgenealogie als monumentale fünfbändige Publikation im Medium der Druckgraphik. Die Quellen weisen vor allem Aktivitäten Terzios im Bereich der Vermarktung aus und Versuche, neue hocharistokratische Kunden – so Karl IX. von Frankreich und Herzog Cosimo I. de' Medici – für ähnliche Projekte zu gewinnen. Ausgangspunkt des Stichwerks waren die Bronzestandbilder des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Innsbrucker Hofkirche. Das auf der Genealogie Kaiser Maximilians I. von Burgkmair beruhende Programm und die Texte der *Imagines* verfaßte Georg Resch von Geroldshausen. Eine erste Ausgabe erschien offenbar 1558, eine zweite, erweiterte Auflage ist auf dem Titelblatt mit 1569, auf der Schlußvignette mit 1573 datiert[658]. Die *Imagines* sind also im wesentlichen aus dem Kontext der Historiographie und Genealogie des eigenen Hauses und im Wechselspiel mit ähnlichen Projekten der propagandistischen Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung konkurrierender europäischer Dynastien, vor allem der Valois in Frankreich[659], heraus zu verstehen.

Die ganzfigurigen Porträts sind statuarisch – denkmalhaft – aufgefaßt, geprägt durch den Abb. 87
höfischen Porträtstil der spanischen Habsburger, was durch die architektonische Gliederung der Bildfläche mit einer verkröpften Pilasterordnung und hochrechteckigen Feldern hinter den

[656] Die Literatur zur Kunst- und Naturaliensammlung Ferdinands II. von Tirol ist äußerst umfangreich. Vgl. u.a. VON SCHLOSSER 1908, S. 35-72; Laurin Luchner, Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583, Wien: Schroll 1958; Elisabeth Scheicher, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Wien/München/Zürich: Molden 1979, S. 73-136; dies., The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: Its Purpose, Composition and Evolution, in: IMPEY/MACGREGOR 1985, S. 29-38; dies., Zur Entstehung des Museums im 16. Jahrhundert. Ordnungsprinzipien und Erschließung der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II., in: Hermann Fillitz, Martina Pippal (Hrsg.), Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bd. 4: Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“, Wien/Köln/Graz: Böhlau 1986, S. 43-52; BREDEKAMP 1993, S. 35-39, u. GRIES 1994. Grundlage für die Rekonstruktion der Sammlungen ist im wesentlichen das Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands in Ruhelust, Innsbruck und Ambras vom 30. Mai 1596, publiziert von Wendelin Boeheim, Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, Regest Nr. 5556, in: JbKW, Bd. 7/2, 1888, S. CCXXVI-CCCI, u. Bd. 10, 1889, S. I-X. Zur Funktion und Struktur eines solchen Sammlungsinventars im Zusammenhang einer umfassenderen Rechtshandlung vgl. m. Bezug auf Ambras: Heinrich Klapsia, Von Kunstkammer-Inventaren. Versuch einer quellenkritischen Grundlegung, in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Bd. 49, 1935, S. 444-455, u. KETELSEN 1990, S. 103-108, 119-126.

[657] Vgl. Peter W. Parshall, The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol, in: JbKW, Bd. 78, 1982, S. 139-184, hier S. 158-162. – Die Graphiksammlung umfaßte auch drei Porträtalben, die in etwa analog zu der unten besprochenen Kleinbildnissammlung des Erzherzogs organisiert waren. Die Alben sollen aus diesem Grund hier nicht weiter berücksichtigt werden.

[658] Vgl. Elisabeth Scheicher, Die Imagines Gentis Austriacae des Francesco Terzio, in: JbKW, Bd. 79, 1983, S. 43-92; zu Francesco Terzio: Albert Ilg, Francesco Terzio, der Hofmaler Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: JbKW, Bd. 9, 1889, S. 235-262, u. Mila Pistoi, Francesco Terzi, in: I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Cinquecento, Bd. 2, Bergamo: Poligrafiche Bolis 1976, S. 593-608 u. Kat.Nr. 25 (*Imagines*); zum Grabmal Maximilians I. in der Innsbrucker Hofkirche: Vinzenz Oberhammer, Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck/Wien/München: Tyrolia 1935, bes. S. 13-81 u. zuletzt: Elisabeth Scheicher, Kaiser Maximilian plant sein Grabmal, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 1 (= JbKW, Bd. 93), 1999, S. 81-117, bes. S. 81-106.

[659] Vgl. hierzu die Angaben zur *Petite Galerie* Heinrichs IV. im Louvre in Abschnitt 1.3.3 und bes. die Literaturverweise in Anm. 216.

einzelnen Figuren noch verstärkt wird[660]. Die ersten vier Bände enthielten männliche Genealogien, zum Teil legendäre Stammbäume, ein Verfahren, das in der Historiographie im Verlauf des 16. Jahrhunderts bereits zugunsten von historischer Authentizität an Bedeutung verlor[661]. Im fünften, der Kaiserin Maria, Gemahlin Maximilians II., gewidmeten Band sind in 13 Doppelporträts die Gemahlinnen der Habsburger zu einer separaten Gruppe zusammengestellt (entgegen dem üblicheren Verfahren einer Zuordnung der jeweiligen Ehegatten in einem Doppelporträt bzw. in zwei Einzelbildnissen). Diese *Pars Quinta* beginnt mit dem Einzelbildnis der Widmungsträgerin, der Kaiserin Maria, und wird mit zwei Doppelporträts der vier Gemahlinnen Philipps II. von Spanien fortgesetzt. Darauf folgen die Bildnisse der Königin Elisabeth von Frankreich – Gattin Karls IX. und Nichte Ferdinands – und der Infantin Johanna von Portugal – Tochter Karls V. und Cousine des Erzherzogs –, dann die Gattinnen der Kaiser Karl V. und Ferdinand I., die spanischen Königinnen Johanna und ihre Mutter Isabella die Katholische, weiterhin die beiden Gattinnen Maximilians I. – Maria von Burgund und Bianca Maria Sforza. Die Serie setzt sich in dieser Art – retrospektiv aufgefaßt wie die männlichen Generationenfolge der *Imagines* – fort, bis schließlich als letztes Bild das Doppelporträt der beiden Gemahlinnen König Rudolfs I. von Habsburg, Anna und Agnes, erreicht wird[662].

Von besonderem Interesse an den *Imagines* ist diese Zusammenstellung der fürstlichen Gattinnen zu einer eigenen Porträtserie innerhalb der Gesamtkonzeption des Stichwerks. Da die familiellen Bezüge zu den männlichen Habsburgern weiterhin den Ausgangspunkt für die innere Organisation des Porträtwerks bilden, wird die übliche geschlechtersymmetrische Anlage von genealogischen Porträtfolgen und Stammbäumen zwar nicht vollends aufgehoben, aber doch durchbrochen. Denn diese Bezüge, anders als bei einer einfachen Gegenüberstellung der Ehegatten, sind visuell nicht mehr nachvollziehbar. Die aus diesem Aufbrechen der Symmetrie heraus begründete differente Behandlung der Geschlechter beinhaltete die Möglichkeit, den weiblichen Anteil an der Genealogie des Hauses Österreich zu reduzieren: Die Gemahlinnen der Habsburger werden, in einem zwar umfangreichen Teil, erst am Ende abgehandelt, während der „männliche" Stammbaum in vier unterschiedlichen Abfolgen und Kategorien ausgebreitet wird[663]. Außerdem wurde die durch die Separierung der weiblichen Mitglieder des Hauses sich bietende Möglichkeit konsequent *nicht* genutzt, durch ihre Regentschaft und ihren Einfluß auf die Familienpolitik politisch zwar bedeutsame, aber am Fortbestehen der Dynastie nicht beteiligte Habsburgerinnen, wie Margarethe von Österreich und Maria von Ungarn, in das Porträtwerk aufzunehmen. Allein Frauen in ihrer Funktion als *genetrix* und als Gattinnen der Herrscher finden eine Darstellungsberechtigung innerhalb der Genealogie. Trotz-

[660] SCHEICHER 1983, S. 47f. – Zur Charakteristik der spanischen Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts vgl. u.a.: Friderike Klauner, Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts, in: JbKW, Bd. 57, 1961, S. 123-158; Juan Miguel Serrera, Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte, in: Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Ausst.kat. Madrid: Museo del Prado 1990, S. 37-63; KUSCHE 1991A, bes. S. 28-32; dies., El retrato cortesano en el reinado de Felipe II, in: FELIPE II Y EL ARTE 1998, S. 343-382, u. Miguel Falomir Faus, Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II, in: FELIPE II KAT. 1998, S. 203-227.

[661] SCHEICHER 1983, S. 50f. – Vgl. zu den Ursprüngen dieses Verfahrens in der maximilianischen Genealogie der Zeit um 1500 (die sich allerdings bezeichnenderweise auf die männlichen Vorfahren konzentrierte): Simon Laschitzer, Die Genealogie des Kaisers Maximilian I., in: JbKW, Bd. 7/1, 1888, S. 1-199.

[662] Vgl. mit weiterführenden Angaben zu Beschriftungen und Vorlagen der jeweiligen Porträts: SCHEICHER 1983, S. 79-92.

[663] Die Aufgabe der Symmetrie der Geschlechter kann u.a. auch darin mitbegründet sein, daß für das ohnehin schwierige und teilweise widersprüchliche Unterfangen, eine *vera effigies* für die zum Teil legendären Vorfahren zu (er-)finden, noch dadurch erschwert worden wäre, das gleiche für die dann ebenfalls legendären Gattinnen durchspielen zu müssen.

dem zeigt das Aufbrechen der geschlechtersymmetrischen Zuordnung der Ehegatten auch die neuen Möglichkeiten der höfischen Frau auf: Die *Pars Quinta* der *Imagines* stellt die fürstlichen Frauen als eine eigene Korporation innerhalb der Geschichte der Familie dar, zum Teil ergeben sich – soweit es die Statuarik der Figurenbildung zuläßt - persönliche Beziehungen zwischen den meist einander zugewandten und oft durch Blickkontakt, verhaltene Gestik und Accessoires miteinander kommunizierenden Frauen. Familielle Bindungen wie das Verhältnis von Mutter und Tochter (Isabella von Kastilien und ihre Tochter Johanna) oder Schwägerinnen (die Kaiserinnen Isabella und Anna) usw. innerhalb der Doppelporträts können so zum Ausdruck gebracht werden. Auf dieser Basis bilden die *Imagines* ein zunächst auf die engen Grenzen einer letztlich männlich bestimmten Genealogie beschränktes Medium der Repräsentation von Korporationen höfischer Frauen, das aber, wie das Beispiel Ruhelust zeigen wird, die Möglichkeit zu einer weiteren Öffnung und Eigenständigkeit bereits beinhaltet.

Die Bildnisse der jüngeren Mitglieder des Hauses Österreich in den *Imagines* gehen zum Teil auf die gleiche Porträtaufnahme zurück wie deren Porträts in der Kleinbildnissammlung Ferdinands II. von Tirol. Damit ist ein engerer Zusammenhang zwischen dem Stichwerk und der in der Kunstkammer des Erzherzogs aufbewahrten Sammlung von zum Zeitpunkt der Inventarisierung etwas mehr als 950 Porträts hergestellt. Laut dem Nachlaßinventar von 1596 Abb. 88-90 waren sie in acht Truhen – somit für einen Besucher nicht unmittelbar einsehbar – und möglicherweise auch – die Angaben in den Inventaren sind nur schwer zu beurteilen – teilweise in enger Hängung an den Wänden untergebracht: zumeist Kopien, auf Papier im einheitlichen Format von 13,5 x 10,5 cm, und am oberen Rand mit Angaben zur Person der Dargestellten beschriftet. Der Beginn der Sammlungstätigkeit Ferdinands fällt für die Kleinbildnisse in die 70er Jahre des 16. Jahrhunderts und ist nach heutigem Kenntnisstand durch eine Anfrage nach Bildnissen des sächsischen Fürstenhauses für das Jahr 1578 eindeutig belegt. Einen gewissen Schlußpunkt fanden die Erwerbungen um das Jahr 1590, wie sich aus dem Alter einiger Dargestellter erschließen läßt, ohne daß dadurch ein Hinweis darauf gegeben ist, ob die Sammlung auch als in gewisser Weise vollständig und abgeschlossen angesehen wurde. Bei der Montierung der Bildnisse auf Kastenwände 1788 wurden sie in einer hierarchischen Ordnung angebracht, die, abgesehen von kleineren Sinnwidrigkeiten, die sich im Laufe der Jahre in die Abfolge eingeschlichen haben, wohl das ursprünglich intendierte Ordnungsprinzip wiedergibt: Die Sammlung zeigt einen – anderen zeitgenössischen europäischen Sammlungen wie der in München vergleichbaren – enzyklopädischen Mikrokosmos, der sich von den Habsburgern und den römisch-deutschen Kaisern über europäische Könige, deutsche und italienische Fürsten, Papstbildnisse, orientalische Herrscher bis hin zu *Berühmten Männern und Frauen* erstreckt. Letztere entstammen vor allem aus Politik und Militär sowie Literatur, Bildender Kunst und Wissenschaft. Aber auch Berühmtheiten mit körperlichen Anomalien sind vertreten, wie Haarmenschen, Zwerge, Riesen und Krüppel – als Widerpart zu den vorhergenannten Personengruppen im Kontext einer universalen Ordnung[664]. Innerhalb dieser Einheiten finden sich Reihen- und Gruppenformationen, genealogisch begründete dynastische Bildnisreihen und/oder durch die Erwerbungssituation zusammenhängende Gruppen, so die mehr als hundert Bildnisse, die übereinstimmend bei Paolo Giovio und bei Ferdinand von

[664] Vgl. hierzu u.a. Nadeije Laneyrie-Dagen, L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle, Paris: Flammarion 1997, S. 168-178.

Tirol vorkommen. Zudem ist durch die serielle Erweiterbarkeit der Sammlung deren enzyklopädische Universalität gesichert. Dies ist durch das einheitliche Format und Material sowie die nicht an örtliche Gegebenheiten gebundene Aufbewahrung der Bildnisse gegeben. Daraus folgt in nahezu exemplarischer Weise die Synthese einer dynastisch-genealogisch begründeten Porträtwürdigkeit mit einer humanistischen, aus individuellen Leistungen und Eigenschaften begründeten Perpetuierung des Individuums nach dem Vorbild Giovios, wobei die dynastische Grundlegung der Weltordnung in dieser Sammlungskonzeption letzten Endes nicht berührt wird, da die Hierarchie der Stände die Abfolge der Generationen gewahrt bleiben[665].

Durch den großen Anteil der Hocharistokratie in der Kleinbildnissammlung Ferdinands von Tirol repräsentieren zumindest deren jüngere Vertreter quasi auch die sich konstituierende höfische Gesellschaft. Und wieder ist es das genealogische Prinzip, das den Anteil an weiblichen Dargestellten primär begründet. In der seit der festen Montierung von 1788 weitgehend unveränderten, weitgehend auf das ursprüngliche Sammlungsgefüge zurückgehenden Anordnung folgen die Bildnisse der Gemahlinnen – soweit vorhanden – auf die ihrer Gatten. Innerhalb der Abteilung der *Berühmten Männer* (und *Frauen*) bzw. Zelebritäten ist dagegen nur eine äußerst geringe Anzahl von Frauenbildnissen vorhanden, die sich noch verringert, wenn man diejenigen abzieht, die *nicht* durch ihren Stand als Gemahlinnen männlicher Dargestellter ihre Aufnahmeberechtigung erfuhren. So sind in der Kategorie der italienischen Zelebritäten von 104 Bildnissen neun weibliche Porträts, darunter die genuesische Dichterin Lucia Spinola als einzige Literatin und ein mit Caracidi bezeichnetes Damenbildnis aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne nähere Charakterisierung. An das Ende der französischen Zelebritäten ist das Bildnis der Anne de Pisseleu, Herzogin von Etampes und Mätresse von Franz I. von Frankreich, gesetzt, deren Porträt in der Münchner Kunstkammer – zwar als „concubina“ – in die genealogische Bildnisreihe des französischen Königshauses aufgenommen worden war[666]. Dieser Sachverhalt macht deutlich, daß die höfische Frau in Ausnutzung der neuen Möglich-

[665] Vgl. KENNER 1893-98; Gerhart Ladner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol [Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, H. 17], Wien: Verl. d. Kunsthistorischen Sammlungen 1932; ders., Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Bd. 47, 1933, S. 470-482; ders., Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Die Gonzaga-, Medici- und Wittelsbacher-Serien und einige Kopien nach den Homines illustres des Giovio-Musaeums, in: ebd., Bd. 49, 1935, S. 367-391; KLAPSIA 1935, S. 450f.; Karl Schütz, Die Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol und ihr Verhältnis zu Paolo Giovio. Ein Bericht zur Forschungslage, in: *Il Ritratto Antico Illustrato*, Nr. 1, 1983, S. 54-61, u. GRIES 1994, S. 17f.; s. auch Abschnitt 3.1.1. Heutiger Bestand im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums Wien: 1077 Kleinbildnisse, davon 913 aus ferdinandeischer Zeit; der Rest sind spätere Ergänzungen. – Das systematische Sammeln von Kleinbildnissen war im Österreich des 16. Jahrhunderts nicht auf Mitglieder des Kaiserhauses beschränkt. Als noch erhaltenes Beispiel für eine nicht hocharistokratische Sammlung kann das Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf angeführt werden. Der Sammler entstammte dem ständischen Adel, sein Vater war aber noch bürgerlicher Herkunft, der seine Stellung wie später der Sohn seiner Beziehung zur kaiserlichen Familie verdankte. So erklären sich auch die signifikanten Unterschiede zum Sammlungskonzept Ferdinands von Tirol: Beck verzichtete trotz persönlicher Verbundenheit zu den Habsburgern auf eine vollständige Genealogie der Dynastie, beschränkte sich dagegen auf die jüngeren, in jedem Fall historisch gesicherten Mitglieder der europäischen Herrscherhäuser. Aus dieser Perspektive erklärt sich ebenfalls der Schwerpunkt auf zeitgenössischen Mitgliedern des österreichischen Amtsadels und des Wiener Bürgertums, während die Abteilung der „Zelebritäten“ in der Nachfolge Giovios wiederum in geringerem Umfang vertreten ist. Trotzdem können Becks Leitlinien bei der Konzeption seiner Porträtsammlung als „humanistisch“ bezeichnet werden, da er ein allgemeines Interesse an historischer Wahrheit und allgemeiner *memoria* mit persönlicher, an Kriterien der *amicitia* orientierter Auswahl der Dargestellten verbindet. Auch ist bei Beck das zeittypische Interesse an osmanischen Herrschern dokumentiert. Vgl. Günther Heinz, Das Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf, in: JbKW, Bd. 71, 1975, S. 165-310, u. Rudolf H. W. Stichel, Ein Nachtrag zum Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf. Bildnisse orientalischer Herrscher und Würdenträger in Cod. Vindob. 8615, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 1 (= JbKW, Bd. 93), 1999, 189-207.

[666] Vgl. Anhang B.10, Nr. 3088.

keiten des frühabsolutistischen Hofes in einem Spannungsfeld gesehen wurde, das zwischen einer Positionierung als *Berühmte Frau* – aus eigenem Recht und ohne männlichen oder familiellen Bezugspunkt – und einer Einordnung in die hocharistokratische, königliche Genealogie changierte, in die sie, von ihrer sozialen Stellung her gesehen, nicht hineingehörte.

Aber auch innerhalb der genealogischen Bildnisreihen der Fürstenhäuser lassen sich Strukturen erkennen, die auf eine nicht allein aus ihrer Funktion als Gemahlin und *genetrix* begründete Porträtwürdigkeit der dargestellten Frauen schließen lassen. Bei einer Analyse der mantuanischen Bildnisreihe, die aufgrund der Ehe des Erzherzogs mit Anna Caterina Gonzaga besonders umfangreich war, läßt sich bei den jüngeren, der eigenen Zeit Ferdinands näher stehenden Mitgliedern der Gonzaga ein Abweichen von dem streng an den Regeln der Primogenitur und der Weitergabe der Herrschaft orientierten genealogischen Prinzip der älteren Generationen erkennen. Es läßt sich weiterhin feststellen, daß „nun auch die Töchter, welche den Schleier genommen oder welche eine bedeutsame Rolle in der Geschichte von Mantua spielten oder durch Schönheit und Bildung ausgezeichnet waren, eingereiht“ werden[667]. Zu dieser Gruppe zählt mit Sicherheit das Porträt der Giulia Gonzaga[668]. Der eigenständige Stellenwert der weiblichen Bildnisse erstreckt sich zum Teil auch auf die Gemahlinnen der Gonzaga: So wird zum Beispiel Antonia del Balzo wegen ihrer wichtigen kulturellen Vermittlerrolle zwischen dem Hof in Neapel und Norditalien und der daraus resultierenden größeren Bekanntheit eine auf ihre eigene Person gerichtete Darstellungswürdigkeit besessen haben[669]. Diese Annahme findet darin eine Bestätigung, daß Antonia del Balzo zusammen mit weiteren Frauen aus der Mantuaner Bildnisreihe ebenfalls im sogenannten *Damensaal* des Schlosses Ruhelust figuriert, der im folgenden genauer analysiert werden soll. Abb. 88

Die „36. schöner frawen Conterfette“ im Damensaal von Schloß Ruhelust

Die Schloßanlage Ruhelust ist ein 1565-72 unter Einbeziehung von älteren Bauteilen errichteter und 1579-82 erweiterter Gebäudekomplex innerhalb der Hofgartenanlage der Residenzbauten von Innsbruck. Mathäus Merian beschreibt die Anlage in seiner *Topographia Provinciarum Austriacarum* von 1649, also bereits nach durch einen Brand im Jahr 1636 verursachten Zerstörungen und den in der Folge eingeleiteten Baumaßnahmen[670].

---

[667] KENNER 1893-98, Bd. 17, S. 169f. – Vgl. zu den mantuanischen Kleinporträts in Ambras: Giuseppe Amadei, Ercolano Marani, I ritratti gonzagheschi della Collezione di Ambras, Mantua: Banca Agricola Mantovana 1978; Italo Bini, Anna Caterina Gonzaga e i ritratti gonzagheschi della Collezione di Ambras, in: *Civiltà Mantovana*, N.S., Nr. 15, 1987, S. 55-77, u. Karl Schütz, Die Beziehungen der Habsburger zu den Gonzaga im 16. Jahrhundert, in: FÜRSTENHÖFE KAT. 1989, S. 324-330, bes. S. 328ff.

[668] KENNER 1893-1898, Bd. 17, S. 216f., Nr. 89A.; zuletzt FERINO-PAGDEN 1997, S. 55f., Kat.Nr. I.13 (Gabriele Goffriller). Es befand sich noch ein weiteres Bildnis der Giulia Gonzaga in Ambras, laut Inventar von 1596 „auf einer tafl columnia Julia“ (BOEHEIM 1888/89, Bd. 10, S. IV). – Vgl. Abschnitt 2.2.2.

[669] Vgl. KENNER 1893-1898, Bd. 17, S. 209f., Nr. 79, u. AMADEI/MARANI 1978, S. 69f., Nr. 26. – Zur Stellung der Antonia del Balzo vgl. u.a.: KOLSKY 1991, S. 25 m. Anm. 22, S. 102 m. Anm. 86. Sie ist wird auch in Ariosts *Orlando furioso* genannt (XLVI, 7; vgl. Anhang B.2).

[670] „Von weltlichen Gebäwen ist insonderheit das Schloß / oder die Burg / zubesichtigen / und gehet man in die Ruhelust / so ein Theil von derselben / durch 3. Höff / als durch den eussern grossen Hoff / durch die Rennbahn / und durch einen kleinen Hoff. Und wird dieser Orth darumb Ruhelust genant / weiln alle Zimmer / zu beyden Seiten / in die Würz- und Lustgärten (deren sechs bey Hoff seynd) gehen / und / ausser der Fürstlichen Personen / und deß Frawenzimmers / niemandts sonsten daselbst hinfähret / oder reitet. Und hat diese Ruhelust in die 50. schöne / hohe / unnd weite Zimmer / doch Sömmerlich erbawen. An diesem / hat es / nach der Seiten her / den untern Ruhelust / welcher ganz höltzin / und Mawerfarb angestrichen ist / welchen Ertzherzog Maximilianus, umb mehrer Sicherheit willen, zur Zeit der Erdbidem / hat bawen lassen. Und dieser unterer Ruhelust hat 30. Zimmer / und / so wol als der obere / seine Capellen. [...] Es hat aber das im Früheling / deß 1636. Jahrs / in der Pulvermühl unversehens außkommene Fewer / in dieser Ertzherzoglichen Residenz / sehr ubel gehauset / und / wie man damalen berichtet / unsäglichen

Das eigentliche Sommerschloß bestand aus einem Haupttrakt und einem nördlichen, rechtwinklig anschließenden Quertrakt (Obere und Untere Ruhelust). Mit dem Umbau von 1579 bis 1582 werden für die zweite Gemahlin des Erzherzogs, Anna Caterina Gonzaga, neue Räume mit roten Wandbespannungen und Vorhängen eingerichtet – entsprechend dem zeitgenössischen italienischen Ausstattungsstil und im Gegensatz zu den früheren, mit goldenen und silbernen Ledertapeten ausgestatteten Räumlichkeiten der Philippine Welser. Zu dem Schloßkomplex gehörten außerdem weitere, untergeordnete „Lustgebäude“, so ein Bad südlich des Hauptschlosses und daran anschließend, in Anlehnung an antike Quellen und ähnlich wie in Fontainebleau, als Sammlungsgebäude der Antikengang zur Aufstellung von Kaiserbüsten. Parallel dazu befanden sich schließlich die Werkstätten des Erzherzogs. Bei dem Brand von 1636 wurden große Teile der Anlage zerstört, so auch der Damensaal, Teile der Ausstattung konnten allerdings gerettet werden; von dem einst umfangreichen Gebäudekomplex sind keine oberirdischen Reste mehr vorhanden[671].

Innerhalb der Schloßanlage gab es zwei größere Saalräume mit Porträtausstattung: Der sogenannte Lustsaal im ersten Obergeschoß der Unteren Ruhelust, am Ende des Quertrakts gelegen und mit einer Folge von Bildnissen zumeist männlicher Herrscher und *Berühmter Männer* versehen, und der galerieartige Damensaal oberhalb der Werkstätten, der mit einer Frauengalerie ausgestattet war. Die Porträtausstattung des Lustsaales läßt sich aufgrund des Inventars von 1596 rekonstruieren, während dort die Bestimmung der Frauenporträts im Damensaal summarisch bleibt. Trotz der geschlechtersymmetrischen Zuordnung der beiden Saalausstattungen kommt darin eine rangmäßige Wertung der beiden Galerien zum Ausdruck. Das wesentliche verbindende Element zwischen den im Lustsaal dargestellten Personen ist ein militärischer Kontext. Die Benennung der Porträts im Inventar beginnt beim Kamin an der östlichen Schmalwand mit dem Stauferkaiser Friedrich Barbarossa, wird auf der Süd- und Westwand mit im wesentlichen Ferdinand zeitlich näher stehenden Fürsten und *Berühmten Männern* fortgeführt, um in der Nordostecke des Saales mit den Habsburgern Maximilian I. und Philipp d. Schönen und zwei italienischen Fürsten abzuschließen. Es gibt aber Ausnahmen: Vor allem Kaiser Konstantin in der Mittelachse der Westwand durchbricht das chronologische Ordnungsgefüge. Eine weitere Ausnahme stellen vier als Supraporten angebrachte, und somit außerhalb der übrigen (männlichen) Bildnisfolge an untergeordneter Stelle stehende Fürstinnenbildnisse dar, die im Inventar zuletzt erwähnt werden: ein Brustbild der Königin Maria von Ungarn über der Saaltür der Südwand, Elisabeth I. von England und Elisabeth von Frankreich (Nichte Ferdinands von Tirol und Gattin Karls IX. von Frankreich) über der Stubentür der Ostwand und schließlich über der Tür zum sogenannten Langen Gang das Bildnis der Margarethe Maultasch[672]. Die Auswahl der Bildnisse folgt durchaus den Kategorien der Kleinbildnissammlung, auch wenn insbesondere Hängung und zahlenmäßige Gewichtung der Porträts zunächst etwas beliebig erscheinen. Doch kommen hier die von der enzyklopädischen Sammlungskonzeption der Kleinbildnisse abweichenden persönlichen Interessen des Erzher-

Schaden verursacht; so gleichwol seithero / sonderlich was von Gebäwen ist / reparirt seyn mag.“ (Matthäus Merian, Topographia Provinciarum Austriacarum, Frankfurt a.M.: Merian 1649, s.v. Insprugg)

[671] Zu Schloß Ruhelust vgl. grundlegend: Johanna Felmayer, Ruhelust, in: Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten [Österreichische Kunsttopographie, Bd. 47], Wien: Schroll 1986, S. 626-639. – Zur Verbindung von Badeanlage und Kunstsammlung in Fontainebleau s. COX-REARICK 1995, S. 104-120.

[672] Anhang B.12; vgl. FELMAYER 1986, S. 634 m. Abb. V.

zogs deutlicher zum Vorschein: nur zwei unmittelbare Vorfahren aus der Habsburger Genealogie, dafür eine große Anzahl „vornemmer kriegs-Oberster“[673], so vor allem die Sieger von Lepanto. Die Person der Margarethe Maultasch dagegen repräsentiert den Übergang Tirols an die Habsburger, stellt somit eine wichtige Legitimation der Habsburger Landesherrschaft in Tirol dar. Die Ikonographie des Lustsaales zeigt somit zwei Grundzüge der Selbstrepräsentation von Ferdinand II. von Tirol auf: seine männlich kodierte, heroisch-ideale Selbstkonzeption und die Legitimität seiner Herrschaft in Tirol.

Der Damensaal wurde 1579-82 über dem Trakt mit den Werkstätten, vielleicht auch noch über dem Antikengang, errichtet. Es handelte sich um einen etwa 40 m langen, galerieartigen Saalbau[674], auf beiden Seiten durchfenstert, dessen Ausstattung das Inventar von 1596 und Philipp Hainhofers Reisebeschreibung von 1628 wiedergeben[675]. Während der Bauarbeiten verstirbt Philippine Welser, und Erzherzog Ferdinand geht seine zweite, nun standesgemäße Ehe mit Anna Caterina Gonzaga ein. Für die neue Erzherzogin wird ein neues Wohnappartement eingerichtet, und zwar im Obergeschoß der Oberen Ruhelust, die gleichzeitig mit den Bauarbeiten am Damensaal aufgestockt wurde. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Schloßanlage durch den Einbau von Kaminen auch winterfest gemacht und zur faktischen Residenz des erzherzoglichen Paares in Innsbruck. Es besteht somit die Möglichkeit, daß die dezidiert „weibliche Ikonographie“ in der Ausstattung des neuen Galeriebaus sich auf die neue Erzherzogin bezogen hat, obwohl der Bau bereits vor dem Tod der Philippine Welser begonnen wurde (zu diesem Zeitpunkt muß das ikonographische Programm des Inneren ohnehin noch nicht festgestanden haben bzw. konnte noch geändert werden). Für diese Annahme sprechen auch die (falsche) Angabe einer Quelle aus dem frühen 17. Jahrhundert, Anna Caterina Gonzaga habe zusammen mit dem Erzherzog nach ihrer Hochzeit den Befehl zum Bau von Ruhelust gegeben, und die Erwähnung des Frauenzimmers im zugangsbeschränkten Bereich der Schloßanlage durch Merian 1649[676]. Hinzu kommt, daß eine offizielle Repräsentation der morganatisch angetrauten ersten Gemahlin Ferdinands von Tirol in der Residenz aufgrund der diesbezüglichen Abmachungen mit der Familie erst mit der 1576 erfolgenden Entbindung des Erzherzogs von der Pflicht zur Geheimhaltung der Ehe durch Papst Gregor XIII. möglich war. Als Kompensation auf diesem Gebiet können auch die äußerst prunkvollen Hochzeitsfeierlichkeiten von 1582 aufgefaßt werden[677].

Für die Rekonstruktion des Damensaals stehen im wesentlichen drei verschiedene Quellenarten zur Verfügung: Außer den bereits benannten Schriftquellen – das Inventar von 1596 und Hainhofers enthusiastische Beschreibung im Zusammenhang seiner Innsbrucker Reise von 1628[678] – hat sich im Depot von Schloß Ambras eine bisher unpublizierte Folge von zwölf

[673] So die Benennung in Philipp Hainhofers Reisebeschreibung von 1628. Vgl. Oscar Doering, Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N.F., Bd. 10], Wien: Graeser 1901, S. 89.

[674] Zur Definition des Damensaals als Galerie vgl. GÖTZ 1980, S. 279f. – Götz lokalisiert den Damensaal allerdings fälschlicherweise in der Innsbrucker Hofburg und kommt so zu der falschen Datierung „um die Mitte des 16. Jahrhunderts“.

[675] Vgl. Anhang B.12 u. B.13.

[676] Zu den diesbezüglichen Daten u. Quellen vgl. FELMAYER 1986, S. 632-635 (zum Saalbau und zur Schloßerweiterung). Zu Merian vgl. das Zitat oben.

[677] Vgl. hierzu: Johannes Ramharter, Die Hochzeit Erzherzog Ferdinands II. mit Anna Katharina Gonzaga, in: FÜRSTENHÖFE KAT. 1989, S. 334-337.

[678] Anhang B.12 u. B.13 (Hainhofer: „aine schöne, lustige, lange galeria“).

Doppelporträts erhalten[679], die unzweifelhaft zum Bestand des Damensaals gehörten und bei dem Feuer von 1636 gerettet wurden. Allerdings reichen diese Dokumente nicht, wie sich zeigen wird, zu einer vollständigen Rekonstruktion des Damensaals aus, da keine der Quellen, sowohl als einzelne als auch in Bezug zueinander betrachtet, hinreichende Informationen enthält, die ein geschlossenes Bild ergeben würden.

Das Inventar von 1596 gibt die räumliche Anordnung der Porträts mit „auf baiden seiten des säleles 18 quader, auf deren jedem zwai frauenconterfee“ an. Daraus läßt sich zwar auf Doppelporträts schließen, doch wird nicht deutlich, ob die 18 Gemälde auf beide Längswände verteilt, also neun pro Seite, oder ob sich auf jeder der beiden Längswande 18 Bildnisse befanden, also 36 Gemälde und 72 Dargestellte insgesamt. Läßt sich diese Frage aufgrund der Textstruktur nicht eindeutig beantworten, ist doch aufgrund der primären Funktion von Inventaren, Dinge möglichst einfach in ihrer Menge benennen und verorten zu können, davon auszugehen, daß mit 18 die Gesamtzahl der Gemälde gemeint ist. Hainhofer hilft hier nur wenig weiter: Er präzisiert zwar die Position der „36. schöner frawen Conterfette“ als zwischen den Fenstern gelegen, es wird aber nicht ganz deutlich, ob mit einem „Conterfett“ ein Gemälde, also ein Doppelporträt, oder eine Dargestellte gemeint ist. Nach dem zeitgenössischen Sprachgebrauch, wie er auch in der Formulierung des Inventars zum Ausdruck kommt, ist aber eher von der Benennung einer Dargestellten auszugehen, was einer Gesamtzahl von 18 Gemälden entspricht. Bleibt die Frage, ob ein etwa 40 m langes Gebäude eher acht bzw. zehn (entspricht neun Wandabschnitten auf einer Längswand; bei zehn Achsen werden nur die „Pfeiler“ zwischen den Fenstern für die Hängung von Gemälden genutzt) oder 16 bzw. 18 Fensterachsen aufwies. Architektonisch möglich sind sämtliche der genannten Varianten; und aufgrund des Fehlens von Hinweisen auf die konkrete Gestalt des Saalbaus sowie der Schwierigkeit von Vergleichen mit anderen Galeriebauten – den noch seltenen und wenig normierten deutschen Beispielen dieses Bautyps oder den zahlreicheren und architektonisch stärker festgelegten, aber nicht ohne weiteres auf Tirol übertragbaren, französischen und italienischen Realisierungen – ist das Problem auf der Basis bautypologischer Überlegungen nicht zu klären. Allein eine europaweite Bestandsaufnahme der durchschnittlichen Anzahl von Fensterachsen bei Galeriebauten, umgerechnet auf eine bestimmte Längenerstreckung, legt für Innsbruck eine kleinere Lösung von acht bis zehn Achsen nahe[680], was wiederum für eine Gesamtzahl von 18 Doppelporträts sprechen würde. Obwohl diese Beobachtungen alle in die genannte Richtung deuten, ist als letztes Moment des Zweifels an einer solchen „kleinen Lösung“ das Faktum zu benennen, daß sich – abgesehen von den Mitgliedern des Hauses Österreich – kaum eine der durch Vergleich mit der Kleinbildnissammlung zu identifizierenden Dargestellten mit den von Hainhofer nur zum Teil überlieferten und nicht immer korrekt wiedergegebenen Personennamen abgleichen läßt. Und dies ist zumindest verwunderlich, weil bei einer „kleinen Lösung“ nur vier Doppelporträts verloren gegangen wären, deren Dargestellte dann – zufällig (!) – fast

[679] Erwähnung finden diese Gemälde in der nicht veröffentlichen Arbeit von SCHADEE 1974, S. 41, beruhend auf Mitteilungen von Lili Sauter. Die Identifizierung von 11 der Dargestellten durch Sauter ist allerdings in vier Fällen (Bianca Maria Sforza, Catarina Cornaro, Elisabeth von der Pfalz und Anna von Aragon) abzulehnen bzw. nicht zu verifizieren. Auch die späte Datierung der Galerie in die Zeit nach 1590 (nach den Augsburger und römischen Porträtaufträgen) durch Schadee (S. 42f.) ist nicht wahrscheinlich (s.u.).

[680] Vgl. zu Beispielen für Galerien des 16. Jahrhunderts die in Anm. 589 aufgeführte Literatur, bes. PRINZ 1970 u. GÖTZ 1980, sowie Jean Guillaume, La Galerie dans le château français: place et fonction, in: *Revue de l’Art*, Nr. 102, 1993, S. 32-42.

ausnahmslos bei Hainhofer verzeichnet sind. Doch damit begibt man sich in den Bereich einer genaueren Analyse des vorhandenen Bestandes, die hier erst erfolgen soll. Die grundsätzliche Problemstellung eines unvollständig überlieferten Bestands an Gemälden, deren Dargestellte gegenwärtig nicht sämtlich zu identifizieren sind, und einer wiederum unvollständigen Überlieferung der Namensinschriften dieser Gemälde durch Hainhofer muß bei den diesbezüglichen Überlegungen aber stets berücksichtigt werden.

Bei den zwölf auf Schloß Ambras erhaltenen Doppelporträts handelt es sich um dreiviertelfigurige Darstellungen – Kniestücke – in Lebensgröße; eines der Bilder wurde später, offensichtlich für einen anderen Verwendungszweck nach dem Brand von 1636, auf ganze Figur angestückt. Die dargestellten Frauen sind einander zugewandt, kommunizieren aber – wenn überhaupt – nur verhalten miteinander. Zwei sind sitzend wiedergegeben, die übrigen stehend. Hier ergeben sich in der formalen Grundkonzeption, in der Porträtauffassung und in der teilweise an der Dynastie der Habsburger orientierten Auswahl der Porträtierten deutliche Anleihen an den *Imagines* des Francesco Terzio, besonders wenn man von einer möglichen architektonischen Ordnung im Inneren des Galeriebaus ausgeht. Allerdings wird in Ruhelust die – weniger übliche – retrospektive Anordnung der Genealogie in den *Imagines* nicht übernommen. Die chronologische Anordnung beginnt stattdessen in der Vergangenheit und endet in der Gegenwart, immer unter der Voraussetzung, daß die von Hainhofer überlieferte Leserichtung korrekt ist. Ebenso wie in den *Imagines* wurden die Dargestellten der Ruheluster Porträtserie nicht nach originalen Porträtaufnahmen, was bei den meisten Personen auch gar nicht möglich war, sondern nach zum Teil mehrfachen Kopien gearbeitet. So ergibt sich bei einigen, aber nicht allen Dargestellten eine weitgehende Übereinstimmung mit den Porträts in der Kleinbildnissammlung des Erzherzogs, die – zum größten Teil selbst bereits Kopien – als Vorlagen dienten. Dies wird auch dadurch bestätigt, daß die von Hainhofer überlieferten Inschriften der Galerie nahezu identisch mit den Aufschriften der Kleinbildnisse des Erzherzogs sind, wenn die Dargestellte auch dort vorhanden ist. Der Maler der Doppelporträts ging also meist von den Vorgaben der Kleinbildnisse aus, ergänzte die Kleidung nach den Angaben des Bildausschnittes der Vorlage und orientierte sich für die Körperhaltung und Gestik an Modellen wie den *Imagines* des Terzio. Nach diesem additiven, handwerklich bestimmten Verfahren fügte er im Hintergrund zwischen den Figuren einen Ausblick auf eine Natur- oder Stadtlandschaft ein, außerdem ergänzte er weitere Accessoires – beides, um den Gemälden weitere Bedeutungs- bzw. Erklärungsdimensionen hinzuzufügen.

Die Besprechung der einzelnen Porträts folgt in etwa der bei Hainhofer angegebenen Reihenfolge und der damit implizierten Bedeutungshierarchie: Das von Hainhofer erwähnte Doppelporträt der Eleonore von Portugal (1436-1467) und der Maria von Burgund (1457-1482) hat sich in den Sammlungen von Schloß Ambras erhalten[681]. Das Bildnis der Gemahlin Abb. 91
Friedrichs III. folgt nicht der Vorlage der Kleinbildnissammlung, sondern einer verbreiteten, in der Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs in Ambras dokumentierten Porträtaufnahme, die offensichtlich auch dem Maler der Doppelporträts zur Verfügung stand[682]. Das Bildnis ihrer

[681] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8062. – Für freundliche Hinweise auf diese Porträtserie und Anmerkungen zur Identifikation der Dargestellten danke ich Frau Mag. Veronika Sandbichler, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloß Ambras, Schreiben vom 7.3. u. 12.12. 1997.

[682] Vgl. Günther Heinz, Karl Schütz, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800 [Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 22], Wien: Kunsthistorisches Museum 1976, S. 205f., Kat.Nr. 174 u. Abb. 10 (im

Schwiegertochter und ersten Gattin Kaiser Maximilian I., Maria von Burgund, folgt ebenfalls einer verbreiteten Porträtaufnahme, die aber auch der Kleinbildnissammlung zur Vorlage diente[683]. Die beiden Frauen finden sich auch in den *Imagines*, wo sie aber einander nicht zugeordnet sind: Eleonore ist dort mit ihrer Schwiegermutter Zymburgis von Masovien zusammengestellt und Maria ist die zweite Gattin Maximilians, Bianca Maria Sforza, beigeordnet. Im Ruheluster Doppelporträt sind die beiden Habsburger-Gattinnen in einer Innenraumarchitektur vor einer Nische dargestellt; ihre Köpfe liegen auf der Höhe eines Gesimses, das sie kompositionell miteinander verknüpft. Über dem Gesims öffnet sich in der Nische auf der Mittelachse ein Fenster, in dem ein Ausblick auf eine karge Landschaft und einen bewölkten Himmel erscheint, durch den gerade die Sonne bricht[684]. Eleonore hält die Hände gefaltet, während Maria sich mit der rechten Hand gestisch auf Eleonore bezieht und in der anderen ein Taschentuch hält – ein in der Porträtserie von Ruhelust häufiges Accessoire[685].

Hainhofer nennt nach diesem Gemälde das Doppelporträt der Kaiserin Isabella, Gemahlin Karls V., und ihrer Tochter, der Infantin Johanna. Dieses Bild läßt sich unter den erhaltenen Bildnissen nicht identifizieren. In den *Imagines* erscheinen die beiden Frauen in anderer Zusammenstellung. Erhalten haben sich aber zwei andere Doppelbildnisse von Habsburgerinnen: Maria von Portugal (1527-1545) und Anna von Österreich (1549-1580), die erste und die vierte Gemahlin Philipps II. von Spanien, die in den *Imagines* mit jeweils einer der beiden anderen Gattinnen dieses Herrschers kombiniert werden, sind auf dem einzigen später zu einer ganzfigurigen Darstellung erweiterten Bildnis wiedergegeben und durch Vergleiche mit den Kleinbildnissen Ferdinands eindeutig zu benennen[686]. Beide Frauen halten Taschentücher, Maria dazu einen Fächer. Sie steht vor einem Pfeiler, hinter Anna ist ein Vorhang drapiert; ein Rundbogen im Hintergrund gibt einen Ausblick auf eine bergige Landschaft mit einer Burg und möglicherweise einem Gletscher frei; darüber spannt sich ein aufgewühlter Himmel.

Abb. 92

Abb. 93

Auf dem dritten erhaltenen Gemälde mit Vertreterinnen des Hauses Österreich ist aufgrund der Kleinbildnissammlung die stehende Figur der Katharina von Österreich (1533-1572) eindeutig identifizierbar. Neben ihr kann, unter Bezug auf ein Bildnis in der Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs in Ambras, die Sitzfigur von deren älterer Schwester Anna von Österreich (1528-1590) erkannt werden. Die Ähnlichkeit der beiden Darstellungen mit ihren jeweiligen Vorbildern ist zwar nicht über jeden Zweifel erhaben, der nahe Grad der Verwandtschaft läßt diesen Schluß aber logisch erscheinen. Die Unterschiede in der Kleidung der beiden und die modernere höfische Mode der Katharina dient dann dazu, den Altersunterschied zwischen beiden sinnfällig zu machen[687]. Nach dieser Identifikation sind die beiden Dargestellten Töchter

Gegensinn zur Fassung des Doppelporträts); das nicht als Vorlage herangezogene Bildnis der Eleonore in der Kleinbildnissammlung bei KENNER 1893-98, Bd. 14, S, 120f., Nr. 110.

683 Vgl. HEINZ/SCHÜTZ 1976, S. 225f., Kat.Nr. 193 u. Abb. 20, u. KENNER 1893-98, Bd. 14, S. 130f., Nr. 134.

684 Dieses auffällige Motiv ist wahrscheinlich emblematisch zu verstehen. In den Kaiser Matthias gewidmeten *Emblemata Politica* des Jacob von Bruck von 1618 steht das Motiv (Emblem Nr. 12) für die Beständigkeit des Fürsten. Vgl. Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hrsg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart: Metzler 1967, Sp. 23f.

685 Dieses erst zum Entstehungszeitpunkt der Porträtserie modische Accessiore wurde den Porträts der beiden Fürstinnen, wie sich anhand der halbfigurigen Vorlagen belegen läßt, durch den Ruheluster Maler beigegeben. – Vgl. zu Herkunft, späteren Gebrauch und Funktion dieses Motivs in der Bildnismalerei, exemplifiziert anhand von Beispielen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts: Stephanie S. Dickey, 'Met een wenende ziel ... doch droge ogen': Women holding handkerchiefs in seventeenth-century Dutch portraits, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 46, 1995, S. 333-367.

686 Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8203. Vgl. LADNER 1932, S. 76, H 164 u. H 167.

687 Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8199. Vgl. AMADEI/MARANI 1978, S. 55f., Nr. 20 (zu Katharina);

Kaiser Ferdinands I. – somit Schwestern von Ferdinand von Tirol – und waren schon in der Serie der sieben Erzherzoginnen in El Pardo vertreten[688], in den *Imagines* kommen sie dagegen nicht vor. Anna war als Gemahlin Albrechts V. Herzogin von Bayern, Katharina in erster Ehe kurzzeitig Herzogin von Mantua, in zweiter Ehe Königin von Polen. Ihre jugendliche Erscheinung und die Mode ihrer Kleidung könnten sie in diesem Bild in ihrer Funktion als italienische Fürstin vorstellen. In jedem Fall dienen die modischen Unterschiede zur lokalen Differenzierung. Die beiden Fürstinnen sind in einem höfischen Innenraum plaziert: Säule, geraffter Vorhang sowie das Sitzmotiv und der Lehnstuhl verweisen als Motive auf Würdeformeln des im frühen 16. Jahrhundert entwickelten Typus des sogenannten Staatsporträts. Schoßhündchen und Papagei vervollständigen den Eindruck von höfischem Luxus. Hinter dem exotischen Tier geht ein Landschaftsausblick in die Tiefe.

Maria, Tochter des Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach und Gemahlin des Kurfürsten Friedrich III. von der Pfalz (1519-1567), ist auf der Grundlage der ferdinandeischen Kleinporträts als einzige deutsche Fürstin eindeutig zu identifizieren[689]. Auf ihrer linken Seite Abb. 94
könnte Herzogin Christina von Lothringen (1521-1590), eine Nichte Karls V., dargestellt sein, doch ist der Vergleich nicht absolut zwingend[690]. Es bestehen aber entfernte verwandtschaftliche Beziehungen zwischen beiden Dargestellten: Christines Schwester Dorothea (1520-1580) war mit Kurfürst Friedrich II. von der Pfalz verheiratet. Die Tracht der Dargestellten würde mit ihrem langjährigen Witwenstand übereinstimmen. Über den Frauen ist wieder jeweils eine Vorhangdraperie als Würdeformel angebracht; im Hintergrund öffnet sich ein Fenster auf eine Landschaft.

Das französische Königshaus ist unter den erhaltenen Bildnissen mit der Mutter von Franz I., Ludovica von Savoyen (1476-1531), und dessen Mätresse Anne de Pisseleu, Herzogin von Abb. 95
Etampes (1508-1580), vertreten[691]. Das Damendoppelporträt zeigt die inzwischen bekannten Motive: die Würdeformeln Vorhang und Architektur, den Landschaftsausblick im Hintergrund. Ludovica von Savoyen trägt ein Witwengewand, in der Linken hält sie ein Taschentuch, ihr ist die strenge Architektur im Hintergrund zugeordnet. Dagegen ist Anne de Pisseleu zu ihrer Rechten mit einem höfischen Gewand bekleidet, mit Halskette und Kopfschmuck; sie neigt sich der Königsmutter leicht zu, ein Bewegungsmotiv, das durch die Draperie hinter ihr noch betont wird. Spektakulär ist das Motiv der grazil ineinandergelegten Hände der beiden Frauen, das so in der gesamten erhaltenen Serie nicht mehr vorkommt. Deutlicher können der Bruch mit hocharistokratischer Genealogie und die neuen Möglichkeiten der höfischen Frau nicht zum Ausdruck kommen: Die Mätresse ersetzt die legitime Schwiegertochter der Königsmutter und widerspricht damit einer Konstellation, wie sie an anderer Stelle der Bildnisreihe, bei Eleonore von Portugal und Maria von Burgund vorgeführt wird, und dies, obwohl die zweite Gattin von Franz I. und legitime Königin von Frankreich eine Habsburgerin war[692].

HEINZ/SCHÜTZ 1976, S. 90f., Kat.Nr. 55 u. Abb. 65 (zu Anna).

[688] Vgl. Abschnitt 3.2.1.

[689] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 3996. Vgl. LADNER 1932, S. 45, G 10.

[690] Vgl. ebd., S. 91, H 228.

[691] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8061. Die Identifizierungen sind über die Kleinbildnissammlung gesichert. Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 18, S. 254f., Nr. 154 u. Taf. XIV; LADNER 1932, S. 27, B 155, S. 39, D 211.

[692] In diesem Zusammenhang ist noch einmal daran zu erinnern, daß die Einordnung der Anne de Pisseleu in den höfischen Porträt-Mikrokosmos in der Münchner Kunstkammer und in der ferdinandeischen Kleinbildnissammlung zu jeweils unterschiedlichen Ergebnissen führte: Während das Porträt der Mätresse in München der Genealogie des

Neben den Habsburgerinnen sind die italienischen Fürstinnen im erhaltenen Bestand der
Abb. 96 Serie am häufigsten vertreten: Beatrix von Portugal (1504-1538), Gemahlin Karls III. von Savoyen und somit Schwägerin der Ludovica von Savoyen, findet sich neben einer Dame zu ihrer Rechten, die mittels der Kleinbildnissammlung nicht zu identifizieren ist, bei der es sich aber entsprechend der Logik des erhaltenen Teils der Bildnisreihe um eine nahe Verwandte der Beatrix und/oder ein weiteres Mitglied des Hauses Savoyen handeln muß[693]. Beatrix trägt ein höfisches Gewand mit geschlitzten Ärmeln, eine Halskette und ein modisches Federbarrett; die nicht identifizierte Dame einen umhangartigen pelzgefütterten Mantel, in dessen Umschlag sie mit ihrer linken Hand greift, eine Perlenhalskette und ins Haar geflochtenen Perlschmuck. Die beiden Damen stehen jeweils vor einer Vorhangdraperie, der Hintergrund ist ausnahmsweise leer gelassen.

Abb. 97 Die Florentiner Domkuppel im Hintergrund weist die beiden Dargestellten eines weiteren „italienischen“ Doppelporträts mit großer Wahrscheinlichkeit als weibliche Mitglieder des Hauses Medici aus[694]. Eine exakte Identifizierung bereitet allerdings Schwierigkeiten. Auf der Grundlage der Ambraser Kleinporträts und weiterer Vergleiche könnte die Dame im Witwengewand mit einiger Berechtigung als Maria Salviati (1499-1543), die Gattin des Giovanni delle Bande Nere und Mutter des ersten Medici-Großherzogs Cosimo, angesprochen werden[695]. Sie lehnt an der Brüstung einer offenen Loggia und hält ein Buch in der Linken, das sie der neben ihr stehenden Dame zu überreichen scheint. Diese ist durch eine Säule als Würdemotiv ausgezeichnet und durch das aufwendigere höfische Gewand – mit deutlichem Einfluß der spanischen Hofmode[696], aber italienischer Kragenform – als Mitglied einer jüngeren Generation der Medici von Maria Salviati unterschieden. Mit der – nicht nur als Folge einer manieristischen Stillage, sondern auch als Dokument der künstlerischen Schwäche des Malers – „graziös“ überlängten rechten Hand hält sie das für diese Zeitstufe fast schon obligatorische, kostbare *fazzoletto*, die andere Hand ruht, ein Paar Handschuhe haltend, auf dem Oberkörper. Durch die über die Mode gegebene Einordnung der Dargestellten in den Zeitraum 1560-1580 und eine ungefähre Ähnlichkeit mit dem entsprechenden Kleinbildnis aus dem Besitz Ferdinands erscheint eine Identifizierung als Eleonora di Toledo (1553-1576), Gemahlin des Pietro de' Medici und von diesem ermordet, als möglich[697].

Bedingt durch die zweite Ehe des Erzherzogs sind die Gonzaga innerhalb der italienischen
Abb. 98 Abteilung der Ruheluster Doppelporträts – wie schon in der Kleinporträtsammlung – am stärksten vertreten: Zwischen zwei verschiedenen hohen Brüstungen steht Isabella d'Este (1474-1539), wobei ein Vorhang über der hinteren Brüstung einen Ausblick auf eine Stadtlandschaft freigibt – vielleicht Mantua, aber auch in der perspektivischen Anlage und der Aufsicht ei-

---

französischen Herrscherhauses beigeordnet worden war (allerdings nicht zu Franz I., sondern nach Heinrich II. und Katharina de' Medici), wurde es in Ambras unter den französischen Zelebritäten geführt.

[693] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8011. Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 18, S. 255f., Nr. 156 u. Taf. XIV.

[694] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8249.

[695] Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 18, S. 160f., Nr. 22 u. Taf. XXVII, u. LADNER 1932, S. 30, D 22. Das Kleinbildnis folgt in etwa Pontormos *Porträt der Maria Salviati mit einem Kind*, Walters Art Gallery, Baltimore. – Ohne den lokalen Verweis auf Florenz im Hintergrund und die innere Logik der erhaltenen Serie, die vor allem Mitglieder hocharistokratischer Familien zeigt, wäre eine solche Identifikation allerdings nicht zu behaupten. Nach einem Ausschlußverfahren der weiblichen Familienmitglieder der Medici des 16. Jahrhunderts hat eine Benennung als Maria Salviati aber ihre Berechtigung.

[696] Zur spanischen Hofmode des 16. Jahrhunderts vgl. als jüngere Überblicksdarstellung vor allem: Carmen Bernis, La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte, in: SÁNCHEZ COELLO KAT. 1990, S. 65-111.

[697] Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 18, S. 170f., Nr. 34 u. Taf. XXVII, u. LADNER 1932, S. 30, D 28.

nem zeitgenössichen Theaterprospekt in der Art Serlios nicht unähnlich; zu ihrer Rechten, entsprechend der dynastischen Logik der Serie, eine weitere Gonzaga-Fürstin, der Kleidung nach einer älteren Generation angehörend und vermutlich nicht-italienischer Herkunft[698]. Hier kommen vor allem die Schwiegermutter Isabellas, Margarethe von Bayern, und deren Schwiegermutter, Barbara von Brandenburg, in Frage. Beide sind in der Kleinporträtsammlung vertreten, die Porträtaufnahmen sind jedoch nicht mit dem Doppelporträt identisch[699]. Ein weiteres Doppelporträt zeigt Vertreterinnen aus einer Nebenlinie der Gonzaga[700]: Die bereits erwähnte Antonia del Balzo (1445-1538), vermählt mit Giovanni Francesco Gonzaga, Begründer der Linie Sabbioneta, und – sitzend – deren Schwiegertochter Francesca Fieschi, Gemahlin des Lodovico Gonzaga von Sabbioneta (vermählt 1497). Vor einem für die Gemäldeserie typischen Hintergrund mit Fensterausblick auf eine Landschaft sind beide Frauen offenbar mit der Begutachtung und dem wechselseitigen Austausch von Schmuck beschäftigt, richten aber ihren Blick aus dem Bildraum in die Sphäre des Betrachters. Als Accessoires sind den beiden Porträtierten ein Ziervogel auf einer Stange, der ursprünglich – wie ein deutlich sichtbares Pentimento zeigt – in die entgegengesetzte Richtung blickte, und ein Äffchen an einer Kette beigegeben. Beide sind eindeutig anhand der Ambraser Kleinbildnisse zu benennen und – neben Eleonore von Portugal und Maria von Burgund – die einzigen Porträtierten des erhaltenen Bestands, die auch von Hainhofer überliefert werden[701].

Abb. 99

Abb. 88, 89

Von zwei weiteren weiblichen Mitgliedern der Gonzaga, aus den Nebenlinien Sabbioneta-Bozzolo und Castiglione-Solferino, überliefert Hainhofer ein Doppelporträt, das sich aber nicht erhalten hat: Die Dargestellten sind in der ferdinandeischen Kleinporträtsammlung vertreten, aber auf keinem der noch vorhandenen Ruheluster Porträts zu identifizieren. Außerdem stimmt die von Hainhofer mitgeteilte Bildunterschrift in Ruhelust mit den Aufschriften der Ambraser Bildnisse überein. Es handelt sich um Lucrezia d'Incisa, Gattin von Federico Gonzaga von Bozzolo (vermählt 1555), und Paula Martinengo (geb. um 1550), Gemahlin von Orazio Gonzaga von Solferino[702].

Abb. 90

Mit diesem nicht erhaltenen Doppelbildnis erreicht die Ruheluster Galerie eine annähernde Angleichung des Datums der ursprünglichen Porträtaufnahme mit dem Entstehungszeitpunkt der Serie. Paula Martinengo ist eine Generation jünger als Erzherzog Ferdinand von Tirol. Dies gilt auch für die nächsten beiden Beispiele des erhaltenen Bestands der Serie, deren Dargestellte sich auf der Grundlage der Kleinbildnissammlung nicht identifizieren lassen und auch kaum individualisierte Physiognomien aufweisen[703]. Allerdings gibt die Kleidung einige Hinweise auf Herkunft und zeitliche Einordnung: Zwei auf einem der beiden Doppelbildnisse zusammengestellte Damen, von denen einer ein Schoßhündchen beigegeben ist, tragen von

Abb. 100

[698] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8141. Die Identifikation der Isabella d'Este ist über die Kleinbildnissammlung des Erzherzogs gesichert; die dortige Porträtaufnahme ist allerdings in keinem weiteren überlieferten Bildnis nachgewiesen. Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 17, S. 188ff., Nr. 52 u. Taf. XI; LADNER 1932, S. 21, B 52; AMADEI/MARANI 1978, S. 47f., Nr. 16, u. FERINO-PAGDEN 1994, S. 117f., Kat.Nr. 53. Vgl. auch Abschnitt 2.2.1.

[699] Vgl. LADNER 1932, S. 21, B 46 u. B 48.

[700] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8257.

[701] Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 17, S. 209f., Nr. 79, S. 210f., Nr. 81; LADNER 1932, S. 23, B 79 u. B 81, u. AMADEI/MARANI 1978, S. 69f., Nr. 26, S. 111f., Nr. 45. – Anhand dieses Doppelporträts wird das Herstellungsverfahren mittels Kopien nochmals besonders deutlich: Die von den Kleinbildnissen übernommenen Haltungen und Blickrichtungen sind in noch geringeren Maßen als bei den übrigen Beispielen mit der Handlung der Personen koordiniert.

[702] Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 17, S. 220f., Nr. 97, S. 231, Nr. 115; LADNER 1932, S. 24f., B 97 u. B 113, u. AMADEI/MARANI 1978, S. 197f., Nr. 85.

[703] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 7934 u. GG 8007.

der spanischen Hofmode beeinflußte Gewänder, ähnlich dem der hier als Eleonora di Toledo angesprochenen Frau auf dem „Florentiner Doppelbildnis“, was eine Datierung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, wohl um 1570, sichert. Aufgrund des europaweiten, allerdings verschiedenartig rezipierten Einflusses der spanischen Mode erscheint eine Zuordnung nach Italien zwar nicht als absolut zwingend, aber die auf den Medici-Kragen weisende Form des Kragens der Dame ohne Hündchen gibt einen weiteren Anhaltspunkt in diese Richtung. Am ehesten wird man die in diesen Porträts Dargestellten im Umkreis des Mantuaner Hofes vermuten dürfen. Versuchsweise kann die Dame mit dem Hündchen mit der Schwester der Anna Caterina, Margherita Gonzaga, in Bezug gesetzt werden[704]. Im Innsbrucker Hofstaat der Anna Caterina Gonzaga verbat sich der Erzherzog dagegen eine größere Anzahl italienischer Hofdamen[705], deren Darstellung in der Galerie somit wenig wahrscheinlich ist.

Von den zuletzt behandelten Porträtierten heben sich die beiden Frauen des zweiten Gemäl-
Abb. 101 des durch den Verzicht auf Stickereien und Perlbesatz auf ihrer vorwiegend in Schwarz gehaltenen Kleidung ab. Allerdings ist wieder ist ein Schoßhündchen beigegeben. Die vor einem Tisch stehende junge Frau – ihre Linke ruht mit einem Taschentuch auf dem Möbel – zeigt aber durch den kostbaren Stoff der Innenseite ihres Kleids und des Unterärmels, die beiden schweren Halsketten und die spitzenbesetzte Halskrause eine größere Schmuckfreude als ihr Pendant. Sie trägt eine Frisur à l’arcelet mit edelsteinbesetzter Variante der Attiffet bzw. der Stuarthaube. Dieser Frisurtyp, den auch die beiden Frauen auf dem vorhergenannten Bild – allerdings ohne den Kopfputz – zeigen, gehörte zur spanischen Frauenmode vor allem des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts und war in Kombination mit der Haube ab 1560 insbesondere am französischen Hof beliebt, wie unter anderem die zahlreichen Kreideporträts des François Clouet belegen[706]. Die neben ihr stehende, leicht nach hinten versetzte Frau verzichtet weitgehend auf schmückende Details. Allein das Weiß und die Stickerei des Ärmelbündchens, die strenge – besonders in der späteren niederländischen Mode bis noch etwa 1660 gebräuchliche – Halskrause ohne Spitzenbesatz und die Haube durchbrechen das vorherrschende Schwarz des Gewandes. Alle diese Details des Kleidungsstils sind zum Entstehungszeitpunkt der Galerie gebräuchlich. Möglicherweise ist die zuletzt besprochene Dargestellte eine Witwe, in diesem Fall wäre aber eher von einer schwarzen Haube als konkretem Hinweis auf den Witwenstand auszugehen. Eine größere Wahrscheinlichkeit hat eine Benennung als vornehme Bürgerin bzw. als Mitglied des niederen deutschen Adels in der Epoche der spanischen Mode für sich. Dies würde mit den Beobachtungen Hainhofers übereinstimmen und möglicherweise auf den Umkreis der Philippine Welser verweisen. Es muß allerdings weiterhin eine deutliche Differenz im Stilniveau der Kleidung der beiden Dargestellten dieses Doppelbildnisses festgehalten werden, die in diesem Fall nicht wie bei den zuvor behandelten Gemälden auf Generationsunterschiede zurückzuführen ist. Diese Unterscheidung erfüllt nicht nur eine Verweisfunktion auf die – Standesunterschiede denotierenden – Bedeutungsfelder „höfisch“ und „bürgerlich“, sondern kann auch auf verschiedene Stilhaltungen und mit diesen korrellierende

[704] Zu Margherita Gonzaga vgl. LADNER 1932, S. 22, B 66 (Abb. u.a. bei BINI 1987, S. 74); vgl. z.B. auch das Porträt der Anna Caterina Gonzaga von ca. 1582, WELSER/GONZAGA KAT. 1998, S. 48, Kat.Nr. 30 (Veronika Sandbichler).

[705] In einem Brief vom 23. März 1582 an Nomi stellt Ferdinand diese Forderung. Offenbar fürchtete der Erzherzog eine gewisse Unruhe an seinem Hof durch etwaige – im Vergleich zu ihm selbst wesentlich jüngere – Hofdamen seiner zukünftigen Braut. Er verweist insbesondere auf eine als streitsüchtig bekannte Dame mit dem Namen Concini. Vgl. HIRN 1885-88, Bd. 2, S. 453 m. Anm. 3.

[706] Vgl. zuletzt: Etienne Jollet, Jean et François Clouet, Paris: Lagune 1997, passim.

ideologische Selbstkonzepte (im Sinne etwa von gegenreformatorisch-religiös im Gegensatz zu höfisch-mondän usw.) innerhalb der höfischen Gesellschaft hinweisen.

Die formale Gestaltung der Reihe und die sich wiederholende Motivik, insbesondere die stereotype Wiederholung der Hände und ihrer Haltung, lassen auf eine durchgängige Herstellung der Serie innerhalb eines kurzen Zeitraums, mit nur geringfügigen Variationen, durch die Person eines einzelnen Malers oder die Gemeinschaft einer Werkstatt schließen. Die zuletzt behandelten beiden Doppelporträts weisen darüber hinaus noch weitere Gemeinsamkeiten auf: eine stärkere Tendenz zur Asymmetrie des Landschaftsausblicks, die gleiche schwere, knittrig gefaltete Draperie in der linken oberen Ecke und schließlich das gleiche kleine Schoßhündchen.

Trotz der zum Teil deutlichen Hinweise auf die lokale Herkunft einzelner Motive der Mode in diesen beiden Bildnissen ist daraus nicht ohne weiteres auf die nationale Herkunft der Dargestellten zu schließen. Gerade in der höfischen Gesellschaft wurden lokale Moden sehr schnell, besonders durch den Heiratsverkehr zwischen den Höfen, weitergetragen.

Das letzte zu besprechende Doppelporträt des erhaltenen Bestands der Serie stellt zwei Abb. 102 Frauen dar, die nur auf den ersten Blick innerhalb der Reihe ungewöhnlich erscheinen: Irene (gestorben nach 1460), Konkubine des osmanischen Sultans Mehmet II., und Mihrimah bzw., in europäischen Quellen, Cameria oder Camelia, Tochter des Sultans Süleyman II. und der *Kadın*, später sogar legalen Ehefrau Roxelana Hürrem (gestorben 1558)[707]. Beide Frauen sind auch in der Kleinbildnissammlung vertreten, nach deren Vorlage sie gemalt wurden[708], und belegen somit, daß das enzyklopädische Erkenntnisinteresse der ferdinandeischen Kleinporträts auf die Porträtauswahl der Ruheluster Galerie übertragen wurde. Das Interesse am Osmanischen Reich blieb durch die zahlreichen Auseinandersetzungen der europäischen Staaten mit den Türken während des gesamtem 16. Jahrhunderts akut, und so war es nur verständlich, daß man sich in Europa ein „Bild“ der fremden Kultur und ihrer herausragenden Persönlichkeiten machen wollte, ein Anliegen, daß durch das entsprechende Interesse Giovios zu einem Allgemeinplatz in den Porträtsammlungen der europäischen Fürsten wurde, das aber auch bis in das Medium des Trachtenbuches hineinreichte. Auf solchen Quellen beruhen die Darstellungen der Irene und der Mihrimah. Für Irene läßt sich keine individuelle Vorlage finden, ihr Bild folgt den allgemeineren Vorgaben der Trachtenbücher; dagegen findet sich das Bildnis der Tochter Süleymans in einem von Hieronymus Cock verlegten Kupferstich, auch in der Sammlung Giovios und in Florenz ist sie vertreten[709]. Sie soll laut Vasari zusammen mit ihrer berühmteren Mutter Roxelana von Tizian gemalt worden sein[710]. Die beiden Frauen werden in den Kleinporträts als *uxor* der jeweiligen Sultane bezeichnet (Mihrimah allerdings irrtümlich) und so dem Stand der europäischen Fürstinnen der Serie gleichgestellt.

[707] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG 8246.

[708] Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 19, S. 124f., Nr. 13 u. Taf. IV, S. 130f., Nr. 17, LADNER 1932, S. 40f., E 14 u. E 18, u. Veronika Sandbichler, Türkische Kostbarkeiten aus dem Kunsthistorischen Museum, Ausst.kat. Innsbruck, Wien: Kunsthistorisches Museum 1997, S. 44ff., Kat.Nr. 43h, 43l. – Irene wurde nach diesem Vorbild nahezu „wörtlich zitiert“, während Mihrimah, dort als Dumelia und fälschlich als *uxor* Süleymans II. bezeichnet, größerer Abweichungen und vor allem mehr Schmuckmotive an Gewand und Kopfputz aufweist.

[709] Vgl. Abschnitt 3.1.1 u. Gli Uffizi. Catalogo Generale, Florenz: Centro Di 1979, S. 630, Kat.Nr. Ic213 (Emma Micheletti).

[710] Vgl. KENNER 1893-98, Bd. 19, S. 129f.; VECELLIO 1977, S. 113f., Nr. 362, 365; Maria Elisabeth Pape, Die Turquerie in der Bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts, Diss. Köln 1987, S. 29-34; Gereon Sievernich, Hendrik Budde (Hrsg.), Europa und der Orient 800-1900, Ausst.kat. Berlin, Gütersloh/München: Bertelsmann 1989, S. 825, Kat.Nr. 12/22ff. (Reinhard Lenfant); zu Tizian: WETHEY 1971, S. 205, Nr. L-28.

Allerdings haben gerade Irene und die Mutter der Mihrimah die europäische Phantasie der frühen Neuzeit angestachelt[711]. Auf diese exotistische Sinnschicht verweisen der ostentativ von Mihrimah in die Bildachse gehaltene Federfächer, die antike Kleinplastik eines *orator* in der rundbogigen Nische darüber – vermutlich ein Hinweis auf die griechisch-römische Vergangenheit Konstantinopels – und die okulusartige Raumöffnung am oberen Bildrand, wohl ein Verweis auf eine fremdländische Architektur. Beide Frauen – Irene und Mihrimahs Mutter Roxelana – werden in der literarischen Überlieferung als überaus schön beschrieben. Die Schönheit Irenes soll dazu geführt haben, daß sie von Mehmet II. erdolcht wurde, angeblich damit sie diesen nicht weiter von seinen politischen Aufgaben ablenkte, wogegen Roxelana gerade wegen ihres politischen Einflusses berühmt war. Diese Konstellation von weiblicher Passivität und weiblicher Aktivität, zudem in einem exotischen Ambiente, war einer der Gründe für die Faszination, die diese Figuren in der abendländischen Literatur ausübten. Innerhalb der Ruheluster Galerie fürstlicher Ehefrauen ist die Funktion orientalischer Frauen zunächst noch „nüchterner“ als in ihrer literarischen Verarbeitung in der Folgezeit: Sie repräsentieren die Gemahlinnen osmanischer Herrscher im allgemeinen, und in dieser Hinsicht ist an ihnen nichts Spektakuläres, da die bildliche Überlieferung hier begrenzt ist und wenig Auswahl zuläßt. Ohnehin wurde die weniger bekannte Mihrimah ihrer berühmten Mutter vorgezogen und fälschlicherweise zur *uxor* Süleymans II. gemacht.

Bei dieser Einbindung der „Gemahlinnen“ der osmanischen Herrscher in die Systematik europäischer dynastischer Verbindungen, wie sie die Ruheluster Galerie widerspiegelt, mußten Inkohärenzen zwischen den beiden Kulturräumen deutlich werden, die auch das europäische System der dynastischen Heirat zumindest symbolisch in Frage stellten. Das gänzlich andere Ehesystem der Osmanen war auch im Europa des 16. Jahrhunderts nicht unbekannt. Nachdem die Osmanen eine Hegemonialstellung innerhalb des islamischen Kulturraums erreicht hatten, gaben sie das System der ehelichen Bindung mit Prinzessinnen benachbarter Staaten auf, was mit den dynastischen Bindungen europäischer Staaten durchaus vergleichbar war, und rekrutierten ihre Gemahlinnen aus dem einer strikten sozialen Hierarchie unterworfenen und von der Außenwelt abgeschlossenen Harem, quasi eine islamische Variante des europäischen Frauenzimmers. Die weiblichen Mitglieder des Harems kamen meist als junge ausländische Sklavinnen in den Serail, wo sie die unterschiedlichsten Funktionen innerhalb des Haushalts auszuüben hatten. Berühmt für ihre Schönheit waren die Tscherkessinnen aus dem Kaukasus, die meist die gehobeneren Unterhaltungsfunktionen eines Hofstaats zu erfüllen hatten, aber auch Europäerinnen kamen hier vor, wie die in den Eigennamen überlieferte griechische Herkunft der Irene und die russische Herkunft der Roxelana belegen. In dieser kleineren Gruppe des „Hofes“ innerhalb des Harems war die Rangstellung der einzelnen Frauen durch ihre persönlichen Beziehungen zum Herrscher geregelt. Die Anzahl der Frauen in der offiziellen Position einer *Kadın*, einer favorisierten Konkubine mit der Funktion einer Gemahlin, überstieg in der Regel – hierarchisch gestuft – selten die im Islam erlaubte Zahl von vier gleichzeitigen Ehefrauen. Daneben gab es weitere Frauen mit Aufgabenbereichen von niedrigerem Rang[712]. Man kann also, aus europäischer Perspektive und sicherlich sehr vereinfa-

[711] Vgl. PAPE 1987, S. 11f., 109f.

[712] Vgl. Norman Mosley Penzer, The Ḥarēm, Philadelphia: Lippincott 1937, bes. S. 174-192; zum osmanischen Hofzeremoniell und insbesondere zu den diesbezüglichen Quellen vgl.: Konrad Dilger, Untersuchungen zur Geschichte des osmanischen Hofzeremomiells im 15. und 16. Jahrhundert [Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen

chend, von einem institutionalisierten Mätressensystem sprechen, das legitime, gleichrangige Erben hervorbrachte. In jedem Fall werden sich diese Unterschiede zwischen Europa und dem Osmanischen Reich einem historisch und – im Kontext der Kunst- und Wunderkammern – auch enzyklopädisch gebildeten zeitgenössischen Betrachter mitgeteilt haben: Neben der Darstellung der Anne de Pisseleu ist dies eine weitere Relativierung eines ständisch-dynastisch begründeten familiellen und politischen Systems innerhalb der Ruheluster Porträtserie.

Neben den bereits erwähnten Bildnissen überliefert Hainhofer zwei weitere Doppelporträts, die sich offensichtlich nicht erhalten haben, wenn nicht eines davon mit dem bereits besprochenem Doppelbildnis identisch sind, dessen Personal sich bisher auch nicht nur annäherungsweise benennen läßt: Hainhofer nennt zwei weibliche Mitglieder aus dem ständischen Adel des süddeutschen und österreichischen Raums und zwei Italienerinnen: Für Marianne von Wallenstein, die Gattin des Andreas Teuffel von Gunderstorff – ein hoher Militär unter den Kaisern Ferdinand II. und Maximilian II. –, ist belegt, daß sie Philippine Welser 1577 zur Hochzeit ihrer Tochter eingeladen hat[713]. Die Gemahlin eines mutmaßlichen Mitglieds des Ordens vom Goldenen Vlies verweist ebenfalls auf einen Habsburger Kontext[714]: Ferdinand II. von Tirol führte 1585 die Investituren des Vliesordens in Prag und Landshut durch. Der Gatte einer weiteren Dargestellten, Orazio d'Arco, gehörte anscheinend zu den Verbündeten des Erzherzogs bei dessen Auseinandersetzungen mit norditalienischen Adeligen an der Südgrenze seines Territoriums. In diesem Zusammenhang wurde Arco innerhalb einer Privatfehde 1579 bei einem Angriff auf Schloß Arco bei Riva am Gardasee getötet[715]. Die Damen gehören also nicht unbedingt zur unmittelbaren Umgebung der Philippine Welser, wie behauptet wurde[716]. Allerdings bemerkt Hainhofer in der Galerie die – nur unter den nicht erhaltenen Porträts zu lokalisierende – „Augspurger alte frawn tracht", was auf die Entourage der Philippine Welser hindeuten könnte[717].

Orients, Bd. 4], München: Trofenik 1967.

[713] Hirn 1885-88, Bd. 2, S. 335.

[714] „Isabella, Commitissa Bissariensis, Pompeij, Comitis ab aureo vellere uxor (vgl. Anhang B.13)". – Die von Hainhofer überlieferte Inschrift ist aber alles andere als eindeutig und vermutlich – wie auch an anderer Stelle in dem Dokument – falsch übertragen. Ein Mitglied des Ordens vom Goldenen Vlies namens Pompeo o.ä. ist weder für das 15. noch für das 16. Jahrhundert überliefert. Wenn man *Bissariensis* als latinisierten und leicht verschriebenen Verweis auf die italienische Markgrafschaft Pescara zu deuten bereit ist, könnte die Dargestellte als Isabella Gonzaga (nach 1531-1579), Gemahlin des Ferrante Francesco d'Avalos, Marchese von Vasto und Pescara, ab 1555 Vliesritter, zu identifizieren sein. Nach gegenwärtigem Kenntnisstand und aufgrund der nur ungenügenden Überlieferung der Inschriften bleibt eine derartige Identifikation aber rein spekulativ. Da die Dargestellte allerdings in diesem Fall dem Haus Gonzaga entstammen würde, erhält diese Hypothese allerdings eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Herr Dr. Moritz Graf Strachwitz vom Deutschen Adelsarchiv in Marburg konnte in dieser Frage auch keine unmittelbar naheliegendere Lösung anbieten (freundl. Mitteilung vom 20. August 1999). – Eine umfassende, wenn auch nicht ganz fehlerfreie Auflistung der Vliesritter findet sich in: La Toison d'Or. Cinq Siècles d'Art et d'Histoire, Ausst.kat. Brügge 1962, S. 35-81.

[715] Hirn 1885-88, Bd. 1, S. 508, Bd. 2, S. 17. Der Vater der Dargestellten, Olivario, gehörte offenbar der gegnerischen Partei an (ebd., Bd. 2, S. 22, Anm. 1).

[716] Felmayer 1986, S. 633.

[717] Die 1565 von einem deutschen Künstler gemalten Bildnisse der Mutter Philippines, Anna Welser, und ihrer Tante, Katharina von Loxan, (Kunsthistorisches Museum Wien, vgl. Welser/Gonzaga Kat. 1998, S. 22ff., Kat.Nr. 7f. [Margot Rauch]) entsprechen in ihrer Kleidung der *andechtigen Fraw zu Augspurg* in Jost Ammans Frauentrachtenbuch von 1586 (vgl. Amman 1986). Auf dieser Basis ist also kaum davon auszugehen, daß eine Augsburgerin sich unter den erhaltenen Gemälden der Porträtserie befindet. Möglicherweise meint Hainhofer auch die über die Kleinbildnissammlung einwandfrei identifizierte Maria von Brandenburg-Kulmbach, deren Tracht große Übereinstimmungen mit der Kleidung der Augsburger Patrizierinnen aufweist, wie sie die Augsburger Monatsbilder überliefern. Allerdings trägt sie das „höfischere" Barrett gegenüber der „bürgerlicheren" Haube der Patrizierinnen. Vgl. die Abbildungen in: „Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel". Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, Ausst.kat. Berlin, München: Hirmer 1994. - Vgl. in diesem Zusammenhang auch die traditionellen historischen Beziehungen zwischen Augsburg und Tirol; s. Schwaben – Tirol. Historische Beziehungen zwischen Schwaben und Tirol

Eine Rekonstruktion der Galerie im Damensaal von Schloß Ruhelust hängt entscheidend von der ursprünglichen Anzahl der Gemälde ab. Die Einzelanalyse der zwölf Gemälde ergab die gesicherte Identifikation von Dargestellten auf zehn der Doppelporträts, von diesen werden nur zwei ebenfalls bei Hainhofer aufgeführt. Hainhofer gibt die Namen der Porträtierten von sechs Doppelporträts wieder; dies ergibt somit die Möglichkeit, das Personal von 16 der mindestens 18 Doppelbildnisse zu ermitteln. Zwei der bei Hainhofer genannten Gemälde fallen für die Bestimmung der beiden noch nicht identifizierten erhaltenen Doppelbildnisse aus: Kaiserin Isabella und die Infantin Johanna besitzen eine im wesentlichen festgelegte Ikonographie, die sich in keinem der beiden Gemälde wiedererkennen läßt. Außerdem wäre im Fall einer solchen Benennung aus kostümgeschichtlichen Gründen zu widersprechen. Die beiden Vertreterinnen der Gonzaga-Nebenlinien Bozzolo und Solferino fallen aus den oben genannten Gründen aus. Bleibt die von Hainhofer genannte Gruppe der vier Frauen aus dem süddeutsch-österreichischen ständischen und dem italienischen Adel, für die bisher kein Äquivalent im erhaltenen Bestand ausgemacht werden konnte. Hier spricht der kostümkundliche Sachverhalt nicht unbedingt gegen eine solche Identifizierung, weil eine Orientierung dieses Personenkreises an internationalen höfischen, vor allem spanisch und italienisch beeinflußten Kleidungsstilen möglich ist, vor allem wenn dieser, wie im Fall des Teuffel von Gunderstorff, Beziehungen zum kaiserlichen Hof in Wien unterhielt. Es ergibt sich demnach rechnerisch der Einzelnachweis für höchstens 16 Gemälde, was mit der oben vermuteten „kleinen Lösung“ von insgesamt 18 Bildnissen in Einklang steht. Ein allein statistisch begründeter Zweifel, daß bei immerhin zwölf erhaltenen Gemälden eine größere Übereinstimmung mit der Überlieferung Hainhofers, nämlich zu zwei Dritteln, erreicht werden müßte, wird durch den Umstand, daß bestimmte Teile der Galerie durch den Brand vermutlich stärker in Mitleidenschaft gezogen wurden, entkräftet.

Auf dieser Grundlage sind die Ausgangsvoraussetzungen für eine annähernde Rekonstruktion der Galerie gegeben: Es hat sich ein Großteil der Gemälde erhalten, für einen weiteren Teil sind zumindest die Namen der Dargestellten überliefert. Zudem gibt die Reihenfolge der Inschriften, die Hainhofer 1628 noch lesen konnte, ein hierarchisches Ordnungsgefüge wieder, das mit großer Wahrscheinlichkeit mit der räumlichen Struktur der Galerie übereinstimmt: Auf die weiblichen Mitglieder des Hauses Habsburg in genealogischer Abfolge folgten italienische Fürstinnen, vor allem aus Mantua und Florenz, vermutlich nur wenige Vertreterinnen anderer europäischer und deutscher Fürstenhäuser, wie Ludovica von Savoyen und die Herzogin von Etampes, darauf möglicherweise Aristokratinnen aus nicht regierenden europäischen Adelshäusern, und der einheimische, ständische Adel. Über die Situierung der beiden osmanischen Frauen, ob ganz am Ende oder nach den europäischen Fürstinnen, läßt sich nur mutmaßen. Vielleicht ist die Tatsache, daß sich das Gemälde erhalten hat, ein Hinweis darauf, daß es nicht am Ende der Galerie hing, wo das Feuer offenkundig die meisten Verluste verursacht hat.

Eine solche, primär genealogisch-dynastische Struktur läßt die Frage aufkommen, warum die beiden zeitgenössischen Quellen, das Inventar und Hainhofer, diese nicht wiedergeben bzw. nicht in dieser Weise rezipieren (Hainhofer), obwohl beide Dokumente prinzipiell Porträtfol-

von der Römerzeit bis zur Gegenwart, 2 Bde., Ausst.kat. Augsburg: Rosenheimer 1989, bes. Kat.bd., S. 132-135, Kat.Nr. 22.01-22.09 (Wolfram Baer).

Eleonore v. Portugal		Kaiserin Isabella
Maria v. Burgund	Habsburgerinnen	Infantin Juana
Anna v. Österreich		Maria v. Portugal
Katharina v. Österreich		Anna v. Österreich
Maria v. Brandenburg-Kulmbach	europäische Fürstinnen	Ludovica v. Savoyen
Christina v. Lothringen		Anne de Pisseleu
Maria Salviati		Beatrix v. Portugal
Eleonora di Toledo		eine Fürstin von Savoyen
Antonia del Balzo		Isabella d'Este
Francesca Fieschi		eine Fürstin von Mantua
Lucrezia d'Incisa		Doppelporträt
Paola Martinengo		mantuanischer Prinzessinnen (?)
Damendoppelporträt		Irene
		Mihrimah
Sarah v. Arco	süddeutsch-österreichischer u. italienischer Adel	Marianne v. Wallenstein
'Commitissa Bissariensis'		Susanne v. Regensberg
Damendoppelporträt		Damendoppelporträt

Textabb. 3.4: Hypothetisches Hängungsschema der Doppelporträts im Damensaal, Ruhelust

gen mit den Namen der einzelnen Dargestellten angeben, wie sie im Fall des Inventars für den Lustsaal von Ruhelust bereits herangezogen wurden. In der summarischen Erfassung der Frauenporträtgalerie des Inventars – im Gegensatz zu der Männergalerie am gleichen Ort – läßt sich eine geschlechterspezifische Wertung solcher Galerien im Sinne von männlicher, individuell benennbarer heroischer Tat und nicht individualisierter weiblicher Existenz durch den/die Ersteller des Inventars erkennen. Hainhofer benennt zwar die Porträtierten, soweit er die Inschriften lesen konnte, berücksichtigt dies bei seiner allgemeineren Charakterisierung der Galerie merkwürdigerweise aber nicht. Stattdessen spricht er von „schöner frawen Conterfette" und von „vnderschiedlicher nationen trachten vnd klaidungen".

Da der letztgenannte Aspekte der einzige ist, nach dem die „frauenconterfee" auch im Inventar differenziert werden – „mit underschidlichen drachten" –, muß dieser als das hervorstechendste Rezeptionskriterium eines zeitgenössischen Betrachters benannt werden: Die Frauen mit ihren unterschiedlichen landestypischen Gewändern in der Ruheluster Galerie repräsentieren für einen männlichen Betrachter um 1600 primär Land, Nation und geographische Differenz. Der weibliche Körper personifiziert Unterschiede in der Natur, verkörpert die Grundlagen nationaler Identität, steht aber nicht für ein individuelles Ereignis oder eine heroische Tat, wie die Männer des Lustsaales[718]. Dies ist um so bemerkenswerter, da es sich bei der Galerie des Damensaals in erster Linie um eine dynastisch-genealogische Porträtfolge handelt, und nicht um entsprechende Klassifizierungsversuche aus der Zeit um 1500, wie Leonardos inhaltliche „Aufladung" des weiblichen Porträts oder die in dieser Tradition stehende Verbindung des Porträtalbums mit Elementen des Trachtenbuchs, wie der *Mailänder Codicetto*, oder gar die einfache Reihe der niederländischen Kostümbildnisse der Münchner Kunstkammer[719].

Diese Einbindung von Weiblichkeit in einen Naturkreislauf wird durch die emblematische Deckengestaltung des Damensaals in den Bereich des menschlichen Lebenslauf weiter ausgedeutet: Nach dem Bericht Hainhofers waren dort „eingefaßte compartimentj, in dieselben von öhlfarben gemahlet, 75.[laj] emblemata, des menschen complexion vnd Inclination zu allerhand sachen, von Jugent et â cunabulis an biß in sein alter vnd bis ins grab."

Auch die Bildunterschriften zu den einzelnen Gemälden betonen ein generatives Prinzip, indem sie zum Teil neben dem Gemahl auch noch den Vater angeben. Dieser ausschließliche Bezug auf männliche familielle Bindungen macht die vorherrschende Bedeutung der von den Männern der Familie bestimmten weiblichen Lebensplanung und der Unterteilung in weibliche Lebensphasen (Tochter, Gattin, Witwe) deutlich.

Die an enzyklopädischen Prinzipien orientierte Aufnahme verschiedener europäischer Dynastien, Adelshäuser und des osmanischen Hofes in ein großformatiges Bildprogramm hatte zwangsläufig, aus Platzgründen, das Aufbrechen der genealogischen Struktur als strikte Abfolge der Generationen zur Folge, wie sie in der Kleinbildnissammlung vorgeführt wird. Es war also nicht nur die Möglichkeit, sondern sogar der Zwang zu einer von anderen Kriterien geleiteten Auswahl gegeben. Der erhaltene Bestand belegt, daß zunächst der eigenen Dynastie Vorrang eingeräumt wurde. Aber auch hier waren Beschränkungen vorhanden, wollte man nicht eine reine Habsburger-Galerie erhalten. So wurden aus den älteren Generationen dy-

718 Die dort in den Supraporten dargestellten drei Frauen sind in ihrer Einzelleistung unmittelbar auf eine männlich Sukzession bezogen, wie Margarethe Maultasch, oder repräsentieren tatsächlich – in zeitgenössischer Sicht – die Ausnahme von der Regel, wie Elisabeth I. von England.

719 Vgl. hierzu – grundlegend – Abschnitt 2.1; zu den Münchner Kostümbildnissen Abschnitt 3.1.3.

nastisch wichtige und/oder berühmte Persönlichkeiten ausgewählt, wie Maria von Burgund, prominent im *Weißkunig* unter anderem als „Sprachlehrerin“ Maximilians I. vertreten, und ansonsten ein gewisser Schwerpunkt auf die eigenen Geschwister und zeitgenössische Verwandtschaft des Erzherzogs gelegt. Unter den sonstigen Zeitgenossen wird der eigene Hof und die nähere Umgebung des erzherzoglichen Paares eine bestimmte Rolle gespielt haben, was aber aufgrund der Verluste und der Probleme der Identifikation im Bereich des niederen Adels nicht unmittelbar nachzuweisen ist. Für die anderen europäischen Dynastien waren solche Überlegungen ohne Belang, und so konnten die individuellen Eigenschaften einer bestimmten Frau eine größere Bedeutung haben: Gerade bei der Auswahl aus den Bildnissen der umfangreichen mantuanischen Verwandtschaft und deren Vorfahren hielt man sich, ob bewußt oder unbewußt, an das bei Ariost vermittelte Auswahlprinzip der *belle e sagge donne*, indem mit Antonia del Balzo und Isabella d'Este diejenigen Vertreterinnen der Gonzaga ausgewählt wurden, deren kulturelle und politische Bedeutung sich mit einer zumindest propagierten körperlichen Schönheit verband. Die übrigen weiblichen Mitglieder der Gonzaga-Nebenlinien scheinen dagegen nur wegen ihrer individuellen körperlichen Schönheit in die Galerie aufgenommen worden zu sein[720]. Bei Eleonora di Toledo, falls diese Benennung zutrifft, scheint als Motivation für ihre Darstellung – bedingt durch ihren gewaltsamen Tod – zusätzlich noch das in der frühneuzeitlichen Öffentlichkeit an Bedeutung gewinnende Motiv der öffentlichen Meinung bzw. öffentlichen Berühmtheit zu diesen Faktoren hinzuzutreten. Das dynastische Moment spielt wiederum eine größere Rolle bei der Darstellung solcher Frauen, die die Stammutter einer neuen herrschaftlichen Linie ihrer Familie sind, was bei Maria Salviati und Ludovica von Savoyen der Fall ist. Hier, vor allem in der Kombination der Ludovica mit der Mätresse ihres Sohnes, wird aber auch die Grenze zu den nicht-erblichen Möglichkeiten des persönlichen Aufstiegs im Umfeld des frühabsolutistischen Fürstenhofes markiert. Irene und Mihrimah bestärken diese individuellen Alternativen des Hofes zum überkommenen Prinzip des Geburtsrecht noch als exotische Formulierung eines Fürstenhofes. Hainhofers einleitende Charakterisierung der Porträtserie als „36. schöner frawen Conterfette“ bringt diese egalisierende Funktion körperlicher Schönheit zum Ausdruck. Zugleich erhebt er die weibliche Schönheit zur eigentlichen Motivation der Frauenporträtgalerie, übersieht dabei souverän das in der gesamten Serie weiterhin dominierende dynastisch-genealogische Selektionsprinzip und belegt somit ungewollt einen mit dem beginnenden 17. Jahrhundert einsetzenden grundlegenden Struktur- und Rezeptionswandel der weiblichen Porträtgalerie.

Die Ruheluster Schönheitengalerie (wenn man der Charakterisierung Hainhofers folgt, ist diese Benennung jetzt durchaus zutreffend) war oberhalb der fürstlichen Werkstätten und innerhalb des Kontexts von Lustgarten und Lustgebäude gelegen – im Gegensatz zu der im Hauptschloß situierten Männergalerie. Dadurch wurde zwar eine klare Bedeutungshierarchie der beiden Galerien ausgewiesen, die Situierung der Frauengalerie neben Antikengang und Badeanlage war aber durch die Antike und vielleicht durch das Vorbild Fontainebleau ebenfalls nobilitiert. Es ist hierin eine deutliche Zuordnung der weiblichen Porträtgalerie zur höfischen Freizeitkultur zur erkennen, wogegen das männliche Gegenstück im Hauptschloß eher den offiziellen Tätigkeiten eines Fürsten entsprach. Auch dies war keine unbedingte Abwertung, war

[720] Vgl. zu Isabella d'Este Abschnitt 2.2.1; entsprechende Hinweise zu den anderen Gonzaga auch bei KENNER 1893-98, s. die Einzelnachweise oben.

doch die Erholung nach der Erfüllung der Fürstenpflichten ein legitimes Vorrecht des Herrschers. Das Inventar von 1596 und Hainhofer (dieser anscheinend mit kleineren Irrtümern) beschreiben das Mobiliar der Galerie: vor allem ein großer, kunstvoller Spieltisch, ein Zimmerbrunnen (mit Feuerwerk), eine „künstliche" Orgel an einer der Schmalseiten und eine große, beim Tod Ferdinands noch unvollendete Kunstuhr. Die beiden letztgenannten Gegenstände verweisen auf ein Interesse des Fürsten an mechanischen Apparaten und leiten direkt zu den unter dem Saal gelegenen Werkstätten über, die ebenfalls im Kontext der fürstlichen Ausbildung zu einem Handwerk zu verstehen sind, wenn es sich bei diesen Werkstätten auch nicht allein um die „Hobbyräume" Ferdinands, sondern durchaus um praktische Funktionen innerhalb der höfischen Produktion erfüllende Zweckbauten handelte. Die Lokalisierung eines solchen Multifunktionsraumes für gesellschaftliche und möglicherweise auch Sammlungsfunktionen wie dem Damensaal über einem Nutzbau entspricht im übrigen der Anlage der meisten größeren, neu errichteten Sammlungsräume des 16. Jahrhunderts (München, Prag usw.) über den Stallungen, weil bisher nur dieser Gebäudetyp innerhalb einer Schloßanlage ein derartiges Raumvolumen beanspruchte.

Diese Verbindung der weiblichen Repräsentation im höfischen Serienporträt mit dem Bereich der höfischen Freizeitkultur ist symptomatisch für die sich entwickelnde neue Funktion und die neuen Möglichkeiten der Frauen am frühabsolutistischen Hof. Mit dieser Verortung der Frauengalerie im Bereich der Gartengebäude und damit der Freizeitkultur steht Ruhelust am Anfang einer längeren, sich über Jahrhunderte entwickelnden Reihe ähnlicher Anlagen für männliche wie für weibliche Auftraggeber[721], auch wenn ein direkter Einfluß kaum belegbar, ja nicht einmal wahrscheinlich ist.

Porträts schöner Frauen, 1591/92

Aus den frühen 90er Jahren des 16. Jahrhunderts sind weitere Porträtaufträge Erzherzogs Ferdinands II. von Tirol bzw. Porträtlieferungen an diesen belegt, die auf eine beständige Ergänzung der Kleinbildnissammlung hindeuten[722], aber auch auf neue, von dieser Sammlungskonzeption unabhängige Projekte schließen lassen: Am 24. April 1591 berichtet Giovanni Paolo Saibante aus Verona, daß er nahezu alle angeforderten Porträts der *Berühmten Männer und Frauen* dieser Stadt zusammen habe und diese demnächst abschicken werde[723]. Nur einen Tag später übersendet Zacharias Geizkofler an den Erzherzog die „begerte contrafait, darunder die frawe ein Rechlingerin, die ander aber ein Bimblin [...], welliche alhie für die schönisten gehalten werden"[724]. Die Korrespondenz mit Verona belegt die Fortführung des humanistisch-giovianischen Sammlungskonzepts, unter Umständen mit einer Verlagerung des

[721] Vgl. unten, vor allem: Artimino (Abschnitt 3.3.1), Water Gallery (Abschnitt 4.1.5), Casino der Maria Mancini (Abschnitt 4.3), Schleißheim/Lustheim (Abschnitt 4.4.3), Poggio Imperiale (Abschnitt 4.5.2), Badenburg (Abschnitt 4.6.1), Venustempel in Pillnitz (Kap. *Ausblick*), Wilhelmsthal (Kap. *Ausblick*) u. Hohenheim (Kap. *Ausblick*).

[722] Vgl. David von Schönherr, Urkunden und Regesten aus dem k.k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck, IV. Folge, in: JbKW, Bd. 17, 1896, S. I-CVIII, bes. S. XV, Regest Nr. 14219: „1591 Mai 16, Innsbruck. [...] Er [sc. Ferdinand II. von Tirol] ersuche nun [...] zu den bereits erhaltenen Porträten aus dem Hause Sachsen ihm noch die Bildnisse der übrigen Mitglieder des Hauses zukommen zu lassen. Ein Verzeichnis der bereits erhaltenen Porträte und das Mass der anzufertigenden Bildnisse lege er bei."

[723] „[...] Ho in pronto quasi tutti i retratti de gli huomini, et done, di alta et gran conditione di questa Città, secondo che V.A.S. mi comanda, et spero mandarli presto attendendo a sollecitar anco il resto; [...]." – TLA, Innsbruck, Kunstsachen I, 673, fol. 55v; vgl. VON SCHÖNHERR 1896, S. XV, Regest Nr. 14215.

[724] TLA, Innsbruck, Kunstsachen I, 673, fol. 57v; vgl. VON SCHÖNHERR 1896, S. XV, Regest Nr. 14216; zu Zacharias Geizkofler vgl. SCHWABEN – TIROL KAT. 1989, Kat.bd., S. 149f. (Wolfram Baer).

Schwerpunkts von der dynastischen Genealogie zu den *uomini illustri.* Der Brief Geizkoflers macht diesen veränderten Anspruch noch deutlicher. Dessen Formulierung impliziert nicht nur, daß Erzherzog Ferdinand die Bildnisse der schönsten Augsburgerinnen angefordert hatte, sondern auch, daß deren Namen ihm vorher nicht bekannt waren: Nicht mehr nur Name und Herkunft lassen eine Dargestellte porträtwürdig werden, sondern körperliche Schönheit allein kann soziale Stellung und hohe Geburt ersetzen[725].

Die Porträtaufträge nach Verona und Augsburg von 1591 stehen in diesem Jahr nicht allein, sie sind vielmehr Teil einer umfassenderen Auftragskampagne, deren Ziel unter anderem offenbar die Beschaffung von Porträts der schönsten Frauen verschiedener europäischer Städte war. Die geographische Auffächerung der Aufträge folgt wieder einem enzyklopädischen Erkenntnisinteresse, wie es auch in der Anlage der zeittypischen Trachtenbücher vermittelt wird. Neben den schönen Augsburgerinnen und den Damen aus Verona, über deren konkrete „*alta et gran conditione*" der Korrespondent Saibante keine weiteren Angaben macht, sind hier vor allem die Versuche des Erzherzogs von Bedeutung, mit denen er im Februar des Jahres über die Vermittlung des Bischofs Francesco Sporeno in Rom die Bildnisse von römischen Frauen zu erhalten suchte[726]. In seinem Antwortschreiben vom 9. März 1591 weist Sporeno auf die Schwierigkeiten hin, die sich für ihn aus diesem Auftrag ergeben haben, da die Frauen nach dem Leben porträtiert werden sollten und es sehr schwierig sei, „besagter Frauen gegenwärtig zu werden"[727]. Aus diesem Grund übernehme Kardinal Sforza die Aufgabe, und auch Kardinal del Monte habe versprochen, in dieser Angelegenheit tätig zu werden. Im September desselben Jahres ist in der Sache der „Porträts jener Frauen" immer noch nichts geschehen, allerdings hat Sporeno immerhin versucht, den ehemaligen Hofmaler des Erzherzogs, Francesco Terzio, für den Auftrag zu gewinnen. Dieser meinte allerdings, bei „besagten Frauen auch nichts Gutes machen zu können", was insofern nicht verwunderlich ist, da der Maler bereits drei Wochen, bevor der Brief geschrieben wurde, verstorben war[728]. Das Problem, das Terzio – allerdings noch zu Lebzeiten – offensichtlich mit diesem Auftrag hatte, ist, daß er ihn heimlich ausführen sollte, d.h. ohne Wissen der Porträtierten („*ut si vel furtim pingere posset dictas mulieres*"). Im März des folgenden Jahres übersendet Sporeno schließlich „nach langer Zeit diese drei Frauenporträts", die in dem Schreiben nicht weiter erläutert werden.

Der letzte Auftrag Terzios wies demnach einige merkwürdige Eigenheiten auf: die ge-

[725] Diese Feststellung wird auch nicht dadurch entkräftet, daß die Dargestellten miteinander verwandten Familien – Rehlinger und Bimmel – angehörten, die zum Patriziat bzw. zu den Großkaufleuten der Stadt gehörten. Dies belegt nur, daß der Korrespondent des Erzherzogs und die „öffentliche Meinung" der Stadt ihre Auswahl auf eine bestimmte Schicht beschränkten, innerhalb dieser Schicht aber keine ständischen Kriterien mehr anlegten. Aus der Perspektive der Habsburger waren beide Familien ohnehin wesentlich niedriger als sie selbst angesiedelt, was Ferdinand von Tirol bei seiner Heirat mit der Tochter einer immerhin geadelten Augsburger Kaufmannsfamilie die bereits genannten Probleme bereitete. Zu beiden Familien, insbesondere den Rehlingern, vgl.: Peter Burschel, Mark Häberlein, Familie, Geld und Eigennutz. Patrizier und Großkaufleute im Augsburg des 16. Jahrhunderts, in: MONATSBILDER KAT. 1994, S. 48-65, bes. S. 50-56.

[726] Der Vorgang wurde in der Literatur seit seiner Publikation durch HIRN 1885-88, Bd. 2, S. 434f., öfters angeführt, ohne daß dem Sachverhalt genauer nachgegangen wurde. Vgl. u.a.: ILG 1889, S. 240 (Ilgs Vermutung, daß es sich auch um antike „Cornelien und Lucretien" gehandelt haben könnte, wird durch die erhaltenen Dokumente widerlegt); VON SCHLOSSER 1908, S. 70, u. PISTOI 1976, S. 596. – Die Kritik, die Ilg und Pistoi an Hirn üben, ist insofern ungerechtfertigt, als daß Hirn seine Quellen nach damaligen Stand korrekt nachweist. Erst später wurden die Archivalien z.T. mehrfach umgereiht, so daß es für die heutige Forschung schwierig ist, mit den Angaben Hirns zu arbeiten. Allerdings gibt Hirn den Sachverhalt in einer chronologisch falschen Reihenfolge wieder.

[727] Vgl. Anhang B.14 für Originalzitate aus den Briefen Sporenos.

[728] Terzio verstirbt, zumindest nach dem gegenwärtigen Forschungsstand, am 20. August 1591 68jährig in Rom (vgl. PISTOI 1976, S. 603), der Brief datiert auf den 14. September.

wünschte heimliche Ausführung, vielleicht bedingt durch eine frühere Ablehung einer Porträtaufnahme durch die „besagten Frauen“, das Großaufgebot hochrangiger römischer Kardinäle, das offensichtlich für eine erfolgreiche Ausführung benötigt wurde, und schließlich, daß in den Briefen keine der Frauen namentlich genannt wird. Die wesentliche Eigenschaft, die diese Frauen in den Augen des Auftraggebers und seines Korrespondenten *illustris* und damit porträtwürdig machte, wird allerdings konkret angegeben: Sie seien *speciosus*, d.h. wohlgestaltet oder sehr gut aussehend bzw. auffallend schön. Damit eröffnet sich für Porträttyp sowie Identität und soziale Stellung der Dargestellten in diesem Zusammenhang ein breites Spektrum an spekulativen Deutungsmöglichkeiten, die von Kurtisanenporträts, wie schon früh vermutet wurde und als *Römische Cortisana* auch in den Ambraser Inventaren belegt ist[729], bis hin zu Bildnissen hochrangiger Frauen reichen, was darin eine Bestätigung finden könnte, daß ein entsprechendes Ansinnen einer Porträtsitzung abgelehnt wurde (aber auch im kulturellen Klima des späten 16. Jahrhunderts ebenfalls bei einer Kurtisane denkbar wäre). Die möglichen Bildinhalte ähneln demnach denen des venezianischen Porträttyps der „schönen Frau“[730]. Konkrete Deutungsmuster als Hochzeitsbild oder rein idealtypische Repräsentationen fallen hier durch die Umstände des Auftrags selbstverständlich aus, was möglicherweise im Falle der Deutungen der entsprechenden venezianischen Bildnisse als Idealporträts – im Rückschluß – auch relativierend für diese berücksichtigt werden sollte: Das Interesse an konkreten Repräsentationen schöner Frauen als individuelle Personen war offenkundig groß, auch wenn derartige Repräsentationen im Rückblick idealisiert erscheinen mögen. Jedenfalls ist zur Zeit die Quellenlage für eine weitergehende Bestimmung der römischen Porträts von 1591/92 nicht gegeben. Dies gilt auch für eine mögliche Verortung der Bildnisse als Vorlagen für die Ruheluster Frauenporträtgalerie oder gar für die Kleinbildnissammlung. Für beide Sammlungskomplexe wäre der in Rom betriebene Aufwand, originale Bildnisaufnahmen zu bekommen, untypisch gewesen. Es ist hier eher von einem unabhängigen Projekt Erzherzog Ferdinands von Tirol auszugehen, Bildnisse von schönen Frauen aus verschiedenen Städten Europas zu erhalten, für die unter Umständen auch ein eigener Hängungs- und Dekorationszusammenhang vorgesehen war.

Wesentlich exakter, als dies für die römischen Porträtlieferungen als solche möglich war, läßt sich allerdings das kulturelle Umfeld im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts bestimmen, in dem die Aufträge ausgeführt wurden. Die in die Vermittlung des Auftrags involvierten Kardinäle Francesco Sforza di Santa Fiora (1562-1624) und vor allem Francesco Maria del Monte (1549-1626), letzterer bekannt als früher Auftraggeber und Förderer Caravaggios[731], sind Schlüsselfiguren der von gegenreformatorischen Ansätzen und der gleichzeitigen Fortführung einer aus dem früheren 16. Jahrhundert herzuleitenden „liberalen“ höfischen, in Rom also „kurialen“ Ideologie geprägten römischen Kultur um 1600. Del Montes Aufträge an Caravaggio

[729] ILG 1889, S. 240. Für diese Hypothese spricht zumindest der Umstand, daß eine andere Porträtaufnahme in anderweitigem Besitz, die u.U. hätte kopiert werden können, kaum vorhanden gewesen sein dürfte. Einer hocharistokratischen Frau wäre es dagegen viel weniger möglich gewesen, die Verbreitung ihres Bildnisses zu kontrollieren.

[730] Vgl. Abschnitt 2.4.

[731] Vgl. Christoph Luitpold Frommel, Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte, in: *Storia dell'Arte*, Nr. 9/10, 1971, S. 5-52, bes. S. 9-14 u. 30-49 (Auszug aus dem Nachlaßinventar del Montes); Luigi Spezzaferro, La cultura del Cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio, in: ebd., S. 57-92, u., die kulturelle und mäzenatische Bedeutung des Kardinals relativierend, Creighton E. Gilbert, Caravaggio and his two Cardinals, University Park: Pennsylvania State UP 1995, S. 111-134.

datieren erst ab 1594[732], die erotisch kodierte Bildsprache im Frühwerk des Malers koinzidiert aber mit einem sicherlich schon früher ausgeprägten Geschmack des Auftraggebers[733], der diesen auch als geeignet für die Vermittlung des Auftrags Ferdinands II. von Tirol erscheinen lassen mußte. Wichtiger ist in diesem Zusammenhang allerdings das allgemeine Sammlungsprofil Del Montes, wie es sich aus dem Nachlaßinventar des Kardinals von 1627 ergibt, als dessen Kunstbesitz vermutlich erst nach seinem Tod in seinem Gartenpalast an der Ripetta zwecks Inventarisierung zusammengefaßt wurde. Die Zusammenstellung der Kunstwerke folgt somit noch einer ursprünglichen logischen Ordung, ihre räumliche Anordnung dagegen entspricht aufgrund der Überführung der Objekte aus dem Stadtpalast wahrscheinlich in den meisten Fällen nicht mehr der Aufstellung zu Lebzeiten des Kardinals[734]. Dies ist aber kein Hinderungsgrund, die Struktur der Sammlung zu analysieren, da die „logischen Einheiten" durch die Transferierung einzelner Sammlungskomplexe bis zum Zeitpunkt der Inventarisierung kaum aufgelöst worden sein können. Diese Sammlung war seit den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts aufgebaut worden und zeugt somit bereits von den Prinzipien, nach denen der Kardinal Kunstwerke zu der Zeit auswählte und bestellte, als Ferdinand von Tirol die römischen Frauenporträts zu erhalten suchte.

Den größten Anteil an del Montes Sammlung nahmen dann auch Porträts ein: 1627 fanden sich im Gartenpalast an der Ripetta 358 Bildnisse, allein eine „klassische" giovianische Serie in der *Sala* umfaßte „*Doicento settantasette quadri senza Cornice di Palmi quattro l'uno di diversi Papi, Imperatori, Cardinali, e Duchi, et altri huomini Illustri con alcune Donne*". In der *Galleria* gab es einen Einzelposten von „*Otto ritratti di Signore chi di dua, e chi di tre palmi, delle quali sei sono in cornice negre, e quattro senza* [?]". Auch in den übrigen Räumen kamen nicht näher bezeichnete *ritratti di donna* häufiger vor[735], aber das markanteste Beispiel einer Frauenporträtgalerie bietet – zumindest nach der Aufstellung von 1627 – die *terza stanza à mano dritta*[736]: Der Raum war mit elf Frauenporträts verschiedener Größe ausgestattet, ein Schwerpunkt lag auf Habsburgerinnen, Kaiserin Eleonore Gonzaga (1598-1655), Gattin Kaiser Ferdinands II., Margarethe von Österreich (1584-1611), Gemahlin des spanischen Königs Philipp III., und eine nicht näher bezeichnete Infantin von Spanien, vielleicht die Regentin der Niederlande Isabella Clara Eugenia (1566-1633). Von den italienischen Fürstenhäusern sind die della Rovere von Urbino prominent vertreten. Außer der Fürstin waren Virginia und Lavinia Feltria della Rovere dargestellt. Dies zeugt von den persönlichen Beziehungen del Montes

[732] Vgl. FROMMEL 1971, S. 8.

[733] Es soll hier keine Aussage darüber getroffen werden, ob das Auftragsprofil del Montes vor 1600 als dezidiert homosexuell/-erotisch zu bezeichnen ist. Die Feststellung von GILBERT 1995, S. 191-262, daß die Bildsprache Caravaggios zum größten Teilen aus zeittypischen Motiven von Körperlichkeit besteht, die sich nicht allein auf eine ausschließlich homosexuelle Rezipientengruppe beschränken lassen, hat allerdings einiges für sich.

[734] Vgl. FROMMEL 1971, S. 11.

[735] Vgl. ebd., S. 12, 31, u. GILBERT 1995, S. 130. Laut Frommel nahmen die Porträts „einen ungewöhnlich breiten Raum ein", und Gilbert bezieht sich auf diese, weniger auf die auf Namen „großer" Meister ausgerichtete Sammlungsstruktur, um die Bedeutung del Montes als Sammler zu relativieren. Beide Feststellungen lassen sich nicht halten: Weder ist der Anteil an Porträts bei del Monte für eine ab dem späten 16. Jahrhundert aufgebaute Sammlung ungewöhnlich groß, noch läßt sich auf diese Weise eine Aussage über die innovative Qualität eines Sammlers treffen. Ein Nachlaßinventar hat allein die Aufgabe, den Besitz nach juristisch und finanziell verwertbaren Kriterien zu erfassen, und nicht, die künstlerische Qualität der Sammlung zu beschreiben. In dieser Hinsicht ist das Verhältnis von zugeschriebenen und nicht zugeschriebenen Kunstwerken in del Montes Nachlaß zeittypisch, und der hohe Anteil an Porträts ist nicht nur für die im 16. Jahrhundert angelegten Sammlungen charakteristisch, sondern es läßt sich auch in Inventaren des 17. Jahrhunderts nachweisen, wie bei den Colonna, ohne daß dadurch Lorenzo Onofrio Colonna zu einem durchschnittlichen Mäzen und Sammler wird (vgl. Abschnitt 4.3).

[736] Vgl. Anhang B.15.

zu den Herzögen von Urbino, in deren Diensten der Vater des Kardinals stand. Die „Madama di Mantova" ist vermutlich mit Eleonore de' Medici (1566-1611) zu identifizieren, Schwägerin Ferdinands von Tirol und Mutter der bereits erwähnten, ebenfalls dargestellten Kaiserin Eleonore. Frankreich ist mit der Schwester Eleonores, Maria de' Medici, vertreten, die wiederum für eine pro-spanische französische Politik einstand. Die persönlichen Bindungen und die politische Verortung des Kardinals kommen also in dieser Reihe – von einer einheitlichen Serie kann wegen der unterschiedlichen Formate nicht gesprochen werden (zwei der Bilder hatten zum Zeitpunkt der Inventur zudem keinen Rahmen) – deutlich zum Ausdruck. Außerdem gab es in der *stanza* noch drei Frauenporträts ohne nähere Bezeichnung. Ob es sich dabei um weitere Vertreterinnen der Hocharistokratie handelte, inwieweit die dort Dargestellten niedrigeren Gesellschaftsschichten angehörten, oder ob diese Bildnisse unbekannte Frauen aufgrund schönheitlicher Kriterien repräsentierten, kann nicht mehr festgestellt werden. Eine *Lucretia Romana* am Ende der Aufzählung wies auf die wesentliche weibliche Tugend der *castitas* hin, war aber immer auch die Darstellung einer schönen Frau. Bereits Montaigne hatte zehn Jahre vor den römischen Porträtaufträgen des Erzherzogs bei seinem Aufenthalt in Rom nach schönheitlichen Gesichtspunkten zusammengestellte weibliche Porträts in der Sammlung des Giovanni Giorgio Cesarini bemerkt. Unter dem 18. April 1581 notierte er in sein Reisetagebuch:

> Sehenswert sind auch die Porträts der schönsten lebenden römischen Damen, darunter das seiner Gemahlin selbst, der Signora Clelia Fascia Farnese, die, wenn nicht die liebenswürdigste, doch die liebenswerteste Frau ist, die damals in Rom war; meines Wissens wäre sie auch sonst von keiner übertroffen worden.[737]

Die übrigen fünf Gemälde des Raumes im Gartenpalast des Kardinals del Monte waren ein *Parnaß* von Antiveduto Grammatica, drei mit *Musica* betitelte Darstellungen, Konzertszenen, von denen je eine von Antiveduto und eine von Gerrit van Honthorst stammte, sowie der heute in der Ermitage befindliche *Lautenspieler* Caravaggios. Da diese Bilder in die Folge der Porträts integriert waren, ist kaum davon auszugehen, daß hier zwei jeweils thematisch zusammengehörige Sammlungskomplexe sich rein zufällig während der Inventarisierung in einem Raum befanden. Eine viel größere Wahrscheinlichkeit hat die Annahme für sich, hier ein ursprünglich intendiertes und im Gartenpalast an der Ripetta situiertes Raumprogramm zu erkennen[738]. Parnaß und Musikszenen sind Ausdruck des höfisch-musischen Bereichs innerhalb der aristokratischen Freizeitkultur und seiner impliziten Erotik[739]. Der Bezug zur Frauenporträtgalerie ist auf der gleichen Bedeutungsebene gegeben. Aufgrund der zum größten Teil in den Porträts dargestellten hochstehenden Persönlichkeiten sind die erotischen Allusionen nur sehr indirekt angedeutet und eindeutig dem allgemeinen musischen Thema untergeordnet. Die homoerotische Variante des Themas Musik in der Gestalt von Caravaggios Lautenspieler kann hier somit einer Aufhebung der konventionellen Konnotation von Musik und weiblicher Sexualität dienen. Diese Konstruktion hat eine *decorum* und soziale Rangordnung respektierende und stabilisierende Funktion: Der Themenkomplex von hochrangigem weiblichem

[737] Michel de Montaigne, Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581, Frankfurt a.M.: Insel TB 1988, S. 172. – Clelia Farnese war die für ihre Schönheit berühmte Tochter des Kardinals Alessandro Farnese. Vgl. hier auch S. 234 m. Anm. 798.

[738] Sollte der Gartenpalast auch der ursprüngliche Ort des Bildprogramms gewesen sein, ist darin eine weitere Parallele zum Ruheluster Damensaal zu sehen.

[739] Zur Verbindung von Musik und Erotik vgl. auch Abschnitt 2.4, dort v.a. Anm. 487.

Porträt und musischer Freizeitkultur kann dargestellt werden, ohne daß die Grenzen des *decorum* verletzt werden.

Die Parallelen zwischen dieser Gemäldeausstattung eines Raums in del Montes Gartenpalast und dem Ruheluster Damensaal sind offenkundig, ohne daß irgendeine unmittelbare Beeinflussung behauptet werden soll. Die Perspektive del Montes auf das hochrangige weibliche Personal ist im Vergleich zu der des Kaisersohns eher die des sozialen Aufsteigers, ein Blick „von unten" auf tatsächliche oder doch zu erwartende fürstliche Gunstbeweise. Der entscheidende Moment der Gemeinsamkeit zwischen Kardinal del Monte und Erzherzog Ferdinand ist jedoch, daß sie innerhalb einer von der Gegenreformation geprägten Kultur deutlich zwischen den Interessen ihrer offiziellen Stellung und ihrer Privatsphäre zu unterscheiden wußten. Der römische Porträtauftrag des Erzherzogs paßt wenig in das Bild des sittenstrengen, von einer persönlichen wie öffentlichen Frömmigkeit geprägten und an der Rekatholisierung Tirols interessierten Landesvaters, das Ferdinand unter dem Einfluß seiner zweiten Gattin vor allem in seinen letzten Regierungsjahren von sich verbreitete. Doch ergeben sich solche Widersprüche erst aus einer primär modernen Sichtweise, wie der Fortgang des Briefes des Francesco Sporeno vom 9. März 1591 belegt, in dem der Bischof auf die Schwierigkeiten mit dem erzherzoglichen Porträtauftrag eingegangen war. Der Rest des Briefes handelt dann fast ausschließlich von religiösen und klerikalen Fragen.

Die hier vorgestellten Sammlungskomplexe, die Erzherzog Ferdinand II. von Tirol in erster Linie als Auftraggeber und Sammler weiblicher Porträts präsentierten, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Kern der erzherzoglichen Sammlungen aus der Heldenrüstkammer bestand. Diese verkörperte das männlich-heroische Ideal Ferdinands, die Leibharnische standen stellvertretend für die *virtus* der „Ehrlichen Gesellschaft" großer Kriegsherren, deren *memoria* es zu bewahren galt. Nicht umsonst wurde zuerst dieser Teil der Ambraser Sammlung mit einem illustrierten Gesamtkatalog dokumentiert, dem noch zu Lebzeiten Ferdinands begonnenen, aber erst 1601 erschienenen *Armamentarium Heroicum*. Auch die Kleinbildnissammlung hat einen primär militärisch ausgerichteten Ursprung bzw. Vorläufer, eine Folge von 34 Tafeln im Format von 33 x 24 cm, auf denen neben deutschen vor allem italienische Fürsten und Feldherren dargestellt sind[740]. Dieser Kernbereich der ferdinandeischen Sammlungen diente der Repräsentation der fürstlichen *vita activa* und des männlich kodierten politischen Feldes. Der weiblich kodierten Repräsentation war neben der tradierten Funktion der Sicherung der Dynastie als *genetrix* der untergeordnete Bereich der höfischen Freizeitkultur zugewiesen. Die Analyse der Ruheluster Frauenporträtgalerie wies allerdings bereits einige Strukturmerkmale nach, die diese aus männlicher Sicht ideale Funktionszuweisung der Geschlechter aufbrach und das politische Feld den Frauen eröffnete, und zwar innerhalb der sozialen Strukturen des Hofes und gerade nicht im Außenraum, dem Ort des „männlichen" heroischen Modells – dem Schlachtfeld.

[740] Vgl. u.a.: KLAPSIA 1935, S. 450ff. m. Anm. 14; LUCHNER 1958; SCHÜTZ 1983, S. 57f., u. SCHEICHER 1986.

3.2.3 Rudolf II. von Habsburg und das Prinzessinnenporträt

Im Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. (1552-1612) von 1607-1611 findet sich unter einer Vielzahl von Stücken folgende Objektgruppe, aufbewahrt „In einem gemalten kleinen schechtelin“: eine Reihe von Porträtminiaturen, vor allem Mitglieder der kaiserlichen Familie darstellend, darunter den Tiroler Onkel Rudolfs, dessen Gemahlin, eine Schwester Rudolfs, aber auch Jakob VI. von Schottland und einen Hl. Franziskus, sowie weitere religöse Sujets und andere Genres. Den Abschluß bilden „Zwey stückhle *ritratti d'una dama*“, „1. stückhle *ritratto d'una dama*“ – beide Einträge werden als „*di miniatura*“ charakterisiert – sowie „Fünff^a *damae* conterfettlein, *a olio*“. Die darauf folgende Position wird im Inventar als „*Etlich andere conterfettlin, numerirt von N^o. 1 biß uff N^o. 9 vom haus österreich, von ölfarben*“ bezeichnet und umfaßt die jüngeren Mitglieder der Habsburger seit Karl V., vor allem aber die Eltern und Geschwister des Kaisers und diesen selbst. Auf diese Familienbildnisse folgen – diese Position abschließend – „*Noch mehr conterfettlein, sein lautter* spannische damen“, dahinter 17mal das Zahlzeichen 1[741].

Die Stellung der Porträtminiaturen oder *conterfettlein* von *damae* innerhalb der Eintragungen des Inventars folgt den bisher in diesem Kapitel bereits anhand der älteren Habsburger Beispiele herausgearbeiteten Strukturen: Auf die Porträts der Familienmitglieder eines Fürstenhauses folgt der „Hof“ aus Damenporträts. Bei den *ritratti d'una dama* ist auffällig, daß die gebrauchten Fachtermini vom Deutschen ins Italienische überwechseln[742]. Dies deutet darauf hin, daß entweder der Maler, die Provenienz oder die Dargestellten italienisch sind oder daß diese drei Punkte insgesamt zutreffen. Bei den 17 spanischen Damenporträts kann es sich um Hofdamen der spanischen Habsburger handeln.

Es gibt noch weitere Hinweise auf eine Frauenporträtgalerie im Besitz Rudolfs II.: Nachdem der Kaiser am 17. Januar 1605 beim Mantuaner Hof ein Porträt der Margherita Gonzaga, Tochter Vincenzos I. von Mantua und der Eleonore de' Medici, angefordert und vor dem 21. Februar erhalten hatte, fügte er es laut dem Bericht des Mantuaner Gesandten in Prag mit den Worten „Sie ist die schönste von allen“ seiner Galerie europäischer Hofschönheiten hinzu[743]. Am folgenden Tag erklärte er, daß er heiraten wolle, er sich aber nicht entscheiden könne: „*Jo mi vorrei maritare, et è gran pezzo che ho questa opinione, ma non mi posso risolvere ad effetuarlo, non so perchè*“[744]. Diese Anekdote – die sich nach Art und Entstehungszeit der Quelle sogar so

[741] Rotraut Bauer, Herbert Haupt (Hrsg.), Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-1611, in: JbKW, Bd. 72, 1976, S. 126f., Nr. 2441-2468. – Einen ersten Überblick zur rudolfinischen Kunstkammer bietet der kurze, aber präzise Aufsatz von Thomas DaCosta Kaufmann, Remarks on the Collections of Rudolf II: the *Kunstkammer* as a Form of *Representatio*, in: *Art Journal*, Bd. 38/1, 1978, S. 22-28. Vgl. außerdem, jeweils m. weiterführenden Literaturangaben: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Ausst.kat. Essen, Freren: Luca 1988; BREDEKAMP 1993, S. 38f.; Beket Bukovinská, The *Kunstkammer* of Rudolf II: Where it Was and What It Looked Like u. Section II: The *Kunstkammer* of Rudolf II, in: Rudolf II and Prague. The Court and the City, Ausst.kat. Prag, London: Thames & Hudson 1997, S. 199-208, 469-472, u. Paula Findlen, Cabinets, Collecting and Natural Philosophy, in: ebd., S. 209-219.

[742] Dies war in den unmittelbar vorhergehenden Inventareintragungen nur bei der „*sorella di miniatura*“ des Kaisers der Fall.

[743] „Sa Majesté, dit-il entre autres choses, fit ouvrir la caisse qui contenait le *portrait*, et voulut qu'il fût placé dans la galerie. Elle s'en montra fort satisfaite, et, le confrontant avec les portraits des autres princesses, elle dit: ‘Celle-là plus belles de toutes.’“ – Brief vom 21. Februar 1605, zit. n. der frz. Übersetzung bei Armand Baschet, François Porbus. Peintre de portraits à la cour de Mantoue, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 25, 1868, S. 277-298, 438-456, hier S. 283.

[744] Zit. n. ebd., S. 283, Anm. 2. Vgl. auch Adolfo Venturi, Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II., in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 8, 1885, S. 1-23, bes. S. 21f., u. Martin S. Soria, Gonzaga Portraits by Frans Pourbus II, in: *Art Quarterly*, Bd. 15, 1952, S. 37-44, bes. S. 43.

zugetragen haben könnte – verweist auf die wichtige Funktion des Porträts im Werbungs- und Verlobungszeremoniell zwischen den Mitgliedern der europäischen Dynastien[745]. Die Bedeutung des Porträts im Kontext der Brautwerbung stieg seit dem Spätmittelalter kontinuierlich an. Eine Anekdote berichtet, daß bereits 949 Hadwig, die Nichte Ottos des Großen, ihre Verheiratung nach Byzanz dadurch zu verhindern wußte, daß sie während einer Porträtaufnahme durch einen aus Byzanz geschickten Eunuchen ohne Unterlaß Grimassen schnitt[746]. Im sich entwickelnden System der frühneuzeitlichen Höfe des 16. Jahrhunderts wurde das Bildnis eines möglichen Ehepartners verstärkt Objekt von Politik und Diplomatie: Nach dem Tod von Jane Seymour 1537 plante Heinrich VIII. von England aus politischem Interesse eine französische Ehe. Nachdem der französische Hof es abgelehnt hatte, mögliche Heiratskandidatinnen zur königlichen Vorauswahl nach Calais zu schicken, wie dies Heinrich zunächst gewünscht hatte, dieser aber auch nicht bereit war, sich mit zugesandten Porträts zu begnügen, wurde der englische Hofmaler Hans Holbein d.J. nach Frankreich geschickt. Auf diesen mindestens zwei Reisen des Malers nach Frankreich im Juni und August 1538 wurden mehrere Porträts angefertigt, die sich aber nicht erhalten haben. Bereits im März des Jahres hatte er in Brüssel ein Bildnis der gerade verwitweten Herzogin Christine von Mailand (später von Lothringen)[747] angefertigt, aufgrund dessen der englische König die in der Londoner National Gallery erhaltene ganzfigurige Fassung herstellen ließ; das Projekt einer Ehe wurde aber nicht weiter verfolgt. Im darauffolgenden Jahr hieß die zu porträtierende Ehekandidatin Anna von Kleve. Holbein stand am Hof von Düren nur begrenzte Zeit für die Porträtaufnahme zur Verfügung, das Ergebnis gefiel aber dem König, die Braut später bekanntlich nicht; auch die diplomatischen Verwicklungen, die dieses Bildnis zur Folge hatte, sind bekannt[748]. Es ist nicht das kunsttheoretische Problem von Ähnlichkeit bzw. Nicht-Ähnlichkeit von Vorbild und Abbild, das die besondere Qualität dieses Vorgangs ausmacht, sondern diese diplomatische Funktion und der politische Stellenwert, die der Hofkünstler erhält, wenn auch diese neue Funktion für den Künstler – wie hier im Fall Holbeins oder auch bei einigen späteren Beispielen[749] – durchaus zu den weniger erwünschten Konsequenzen des gesellschaftlichen Aufstiegs gehören konnte.

Die Tochter Heinrichs VIII., Elisabeth I. von England, nutzte das Porträt bzw. ihr Mißtrauen

[745] Vgl. BERNS 1983, S. 52ff.; Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln: DuMont ²1996 [1985], S. 279-284; Hubert Winkler, Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg [Dissertationen der Universität Wien, Bd. 239], Wien: VWGÖ 1993, S. 28-115, u. Friedrich Polleroß, Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremonielldarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn (Hrsg.), Zeremoniell und höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 382-407, bes. S. 401ff.

[746] Vgl. Karl-Heinz Spieß, Unterwegs zu einem fremden Ehemann. Brautfahrt und Ehe in europäischen Fürstenhäusern des Spätmittelalters, in: Irene Erfen, Karl-Heinz Spieß (Hrsg.), Fremdheit und Reisen im Mittelalter, Stuttgart: Steiner 1997, S. 17-36, hier S. 24f., 36.

[747] Diese war wohl auch in der Ruheluster Schönheitengalerie vertreten. Vgl. den vorhergehenden Abschnitt.

[748] John Rowlands, The Paintings of Hans Holbein the Younger, Oxford: Phaidon 1985, S. 115-118; zur Ehe mit Anna von Kleve vgl. Rory MacEntegart, Fatal Matrimony: Henry VIII and the Marriage to Anne of Cleves, in: David Starkey (Hrsg.), Henry VIII. A European Court in England, London: Collins & Brown 1991, S. 140-143. – Zur Funktion des Porträts am englischen Hof und zum Bildnisaustausch mit Frankreich – allerdings ohne auf die genannten Vorgänge einzugehen – vgl.: Stephanie Buck, Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin: Reimer 1997, bes. S. 94-100.

[749] Vgl. u.a. zu weiteren, hier nicht ausführlich behandelten Beispielen für die Anfertigung von Porträts zur Eheanbahnung: Jeannine Baticle, Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVIIe siècle, in: *La Revue des Arts*, 10. Jg., 1960, S. 195-200, bes. S. 197f., u. dies., Recherches sur la conaissance de Velázquez en France de 1650 à 1830, in: Varia Velazqueña, Bd. 1, Madrid: Ministerio de Educación 1960, S. 532-552, bes. S. 533-536 (Bildnisaustausch zwischen den Höfen von Madrid und Paris 1653/54 zur Eheanbahnung zwischen Ludwig XIV. und Maria Theresia von Österreich); außerdem die Anfertigung von mehreren Serien von Pastellbildnissen der Töchter von Herzog Rinaldo von Modena durch Rosalba Carriera 1723, die zwecks Verheiratung de Dargestellten an mehrere europäische Höfe geschickt wurden (vgl. Kap. *Ausblick*).

gegen die Glaubwürdigkeit der übersandten Bildnisse innerhalb umfangreicher Vermählungsverhandlungen, um das politische Ziel der *Nicht*verheiratung zu erreichen[750]. Diese auf den ersten Blick paradoxe und seinem ursprünglichen Zweck entgegenstehende Umnutzung des Porträts im höfischen Werbungszeremoniell ist ein beredtes Zeugnis für die komplexe Funktion von Bildnis und Bildnismaler im diplomatischen Verkehr der frühneuzeitlichen Höfe. Ähnlich nutzte auch der „kaiserliche Junggeselle" Rudolf II. das Porträt innerhalb des Vorgangs der Brautwerbung, um zumindest formal den Anforderungen der Fortführung der Dynastie zu genügen und realiter die Erhaltung der eigenen Macht gegen die Habsburger Verwandten zu sichern. Um 1600 nahm der Druck von dieser Seite auf den Kaiser soweit zu, daß er offiziell an eine Verheiratung dachte und zu diesem Zweck sowohl Bildnisübersendungen von anderen Höfen veranlaßte, als auch ab 1602 seinen Hofmaler Hans von Aachen mit der Anfertigung von Porträts möglicher Heiratskandidatinnen beauftragte: Es standen die Bildnisse habsburgischer, bayerischer, württembergischer, braunschweigischer, savoyischer, mantuanischer, modenesischer, florentinischer und noch weiterer Prinzessinnen auf dem Programm. Aus heutiger Perspektive ist es zwar mehr als deutlich, daß eine derartig redundante Vorauswahl nur einen Zweck erfüllen konnte, nämlich die Eheanbahnung des Kaisers so kompliziert zu gestalten, daß eine Realisierung des Projekts in weite Ferne rücken mußte. Trotzdem führte das konkrete Anliegen einer möglichen ehelichen Verbindung mit dem Kaiserhaus an den beteiligten Höfen zu einigen diplomatischen Verwicklungen, da auf diese Weise die politische Bedeutung des eigenen Hauses im Konzert der europäischen Mächte nicht unerheblich hätte gesteigert werden können. In den Jahren bis Anfang 1608 fertigte Hans von Aachen auf mehreren Reisen verschiedene Porträts von heiratsfähigen Prinzessinnen an, auch wurden in dieser Zeit weiterhin Bildnisse von der Hand anderer Maler nach Prag geschickt. Als der Maler in Innsbruck 1604 das Bildnis der Anna von Tirol, Tochter von Ferdinand von Tirol und seiner
Abb. 103 zweiten Gemahlin Anna Caterina Gonzaga, ausführte, hatte Frans Pourbus d.J. bereits einige Monate zuvor aufgrund einer Intrige des kaiserlichen Kammerdieners Philipp Lang ein Bildnis derselben Heiratskandidatin hergestellt. Lang hatte an den Herzog von Mantua geschrieben, um den Fürsten davon zu überzeugen, daß sein eigener Hofmaler für eine möglichst günstige Porträtaufnahme seiner Nichte von Vorteil sei, „den er [sc. Hans von Aachen] wird mit fleis nichts gutz mallen, dieweil er andere ketzerische hairad practesirt und diese hairad verhindern wird. Non è sincero ne fedelo non è de fedarse, lest sich leicht mit gelt bestechen"[751].

Schildern diese Beobachtungen primär die Perspektive der Fürstenhäuser, die aus politischen Gründen in das Kaiserhaus einzuheiraten gedachten, so ergibt sich aus der Sicht Rudolfs II. neben dem politischen Motiv der Erhaltung seiner persönlichen Macht durch die Vortäuschung systemkonformen Handelns noch eine weitere Motivation: Unter den nach Prag gesandten Geschenken der „heiratswilligen" Höfe waren zum Teil hochrangige Kunstwerke, die den Kaiser zu ihren Gunsten stimmen sollten, dieser aber oft als „Freundschaftsbezeugung"

[750] Vgl. WINKLER 1993, S. 44-58.

[751] Die Vorgänge werden ausführlicher geschildert bei: ebd., S. 59-72 (Zitat aus dem Brief vom 28. Juni 1603 ebd., S. 64); vgl. auch WARNKE 1985, S. 282f.; zum Bildnis der Anna von Tirol: Rudolf Arthur Peltzer, Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: JbKW, Bd. 30, 1911/12, S. 59-182, hier S. 108-113 u. S. 163, Nr. 63; Rüdiger an der Heiden, Die Porträtmalerei des Hans von Aachen, in: JbKW, Bd. 66, 1970, S. 135-226, hier S. 200, Nr. A 27; HEINZ/SCHÜTZ 1976, S. 116ff., Kat.Nr. 86f.; Thomas DaCosta Kaufmann, L'École de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II, Paris: Flammarion 1985, S. 201, Nr. 1-61; PRAG UM 1600 KAT. 1988, S. 217, Kat.Nr. 99 (Eliška Fučíková), u. WELSER/GONZAGA KAT. 1998, S. 50f. (Veronika Sandbichler).

nach seiner eigenen Auswahl bereits für sich reklamiert hatte[752]. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Este in Modena, die nach dem Verlust des Herzogtums Ferrara an den Kirchenstaat 1598 – aufgrund der Tatsache, daß Cesare d'Este einer illegitimen Nebenlinie entstammte, die von einem päpstlichen Lehen ausgeschlossen war – besonders auf ihren kaiserlichen Feudalherrn angewiesen waren. Neben den nach Prag übersandten wertvollen Kunstwerken aus dem Besitz der Este – nach dem Ratschlag des modenesischen Gesandten am Prager Hof sollte darunter auch „ein schönes Bild für seine Majestät" sein, „welches etwas sinnlich sei" – war vor allem das Porträt der für ihre Schönheit und Bildung berühmten Tochter des Herzogs von Modena, Giulia d'Este (1588-1645), Gegenstand des Interesses. Nachdem die Este bereits ein Porträt der Prinzessin an den Prager Hof übermittelt hatten, das aber auf dem Transport beschädigt wurde und Rudolf II. wegen des nach venezianischer Mode ausgeschnittenen Kleides wenig gefiel, wurde Giulia d'Este im November 1603 ein weiteres Mal von Hans von Aachen porträtiert[753]. Dieses wiederholte Interesse des Kaisers an einer bestimmten Dargestellten, die dazu noch für ihre körperlichen und geistigen Eigenschaften bekannt war, läßt sich nicht allein mit den ohnehin nur vorgeschobenen Heiratsprojekten Rudolfs erklären. Überhaupt zeigen die Aufträge zur europaweiten Beschaffung von Prinzessinnenporträts Züge des enzyklopädischen Sammelns. Rudolfs „Portraitkatalog aller heiratsfähigen Fürstinnen"[754] war teilweise auch eine Galerie von europäischen Hofschönheiten fürstlicher Herkunft, deren Bildnisse wie hochrangige Kunstwerke behandelt wurden. Der Kaiser konnte bei deren Anblick – wie die eingangs zitierte Anekdote belegt – von einem imaginierten erotischen Kontakt zu der jeweiligen Dargestellten absorbiert werden, ohne dabei dynastischen Zwängen irgendeine Priorität einräumen zu müssen.

3.2.4 Philipp IV. von Spanien und die *Galería del Mediodía* des Alten Alcázar in Madrid

Nach dem Brand von 1604 wurde die Porträtgalerie von El Pardo unter Philipp III. von Spanien nach einem wesentlich konventionelleren Schema wieder eingerichtet: Juan Pantoja de la Cruz erstellte eine chronologische Reihe spanischer Herrscherporträts, beginnend mit Ferdinand von Aragon und Isabella der Katholischen. Unter Philipp III. läßt sich des weiteren 1615 eine Serie halbfiguriger Porträts von „*mugeres illustres*" im königlichen Palast von Valladolid nachweisen, über die darüber hinaus weiter nichts bekannt ist[755].

Gegenstand dieses Abschnitts ist eine signifikante Gruppe venezianischer Frauenporträts in der *Galería del Mediodía* des Alten Alcázar in Madrid, die nach 1621 unter Philipp IV. ausgestattet wurde. Damit wird die engere zeitliche Eingrenzung des Kapitels verlassen, dies ist aber erstens durch die Bedeutung dieser Ausstattung im Rahmen einer der letzten größeren Umbaukampagnen am Madrider Alcázar unter den spanischen Habsburgern, zweitens durch

[752] Vgl. VENTURI 1885, passim, u. WINKLER 1993, S. 67.

[753] Vgl. VENTURI 1885, S. 10f. (mit Zitat), u. Janet Southorn, Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara, Cambridge u.a.: Cambridge UP 1988, S. 12f. – Eine ähnliche Verbindung von politischen Interessen, Heiratsprojekten und wertvollen Kunstwerken als Geschenke und Katalysatoren der kaiserlichen Gunst zeigt in aller diplomatischer Ausführlichkeit auch der Bericht einer Turiner Gesandtschaft am Prager Hof 1604. Vgl. Vincenzo Promis, Ambasciata di Carlo Francesco Manfredi di Luserna a Praga nel 1604, in: *Miscellanea di Storia Italiana*, Bd. 16, 1877, S. 515-628, bes. S. 551f.

[754] WINKLER 1993, S. 67.

[755] Vgl. WOODALL 1990, Bd. 1, S. 145, Anm. 57, u. S. 292.

ihren Bezug auf ältere Sammlungstraditionen und nicht zuletzt – drittens – durch die umfassende Verwendung von venezianischen Gemälden des 16. Jahrhunderts begründet.

Abb. 104 Die *Galería del Mediodía* befand sich im Hauptgeschoß des – wie der Name schon sagt – Südflügels des alten Madrider Stadtschlosses, in einer Raumflucht zwischen der *Torre Dorada* sowie der *Pieza ochavada* und dem für die Repräsentation der spanischen Habsburger-Monarchie zentralen *Salón de los Espejos*. Die genauere Funktion der Galerie ist nicht bekannt, die einzige diesbezügliche Information enthält die Aussage, daß der Raum die Hauptgalerie ist, wo der König sich gewöhnlich aufhält. Dies unterstreicht zum einen die Bedeutung der Galerie, verweist aber gleichzeitig auf den privateren Teil des königlichen Appartements. Erste Pläne für die Neuausstattung der Südgalerie des Madrider Alcázar durch Carducho sind bereits aus der Zeit Philipps III. bekannt: Vorgesehen war eine Dekoration in Fresko und Stuck mit einem genuin moralisch-heroischen Thema. Für jede Epoche der Menschheitsgeschichte sollten berühmte Figuren und ihre heroischen Taten ausgewählt werden, die als ethische Exempel und Verhaltensmuster vorbildhaft für den königlichen Bewohner sein sollten[756]. Die geplante Ikonographie sollte demnach die Thematik *Berühmter Männer* mit ihren exemplarischen Handlungen zeigen, also Porträt und Historie verbinden. Damit rekurrierte Carducho auf ein tradiertes Thema in der Ausstattung einer zudem königlichen Galerie. Nach dem Tod des Königs wurde dieses Programm bezeichnenderweise nicht weiter verfolgt, stattdessen wurde die Galerie mit transportablen Staffeleigemälden ausgestattet. Diese Ausstattung und ihre Veränderung innerhalb des 17. Jahrhunderts läßt sich anhand der Inventare von 1636, 1666 und 1686 rekonstruieren[757]. Der ikonographische Schwerpunkt lag 1636 vor allem auf dynastischen Porträts der *Casa d'Austria*, daneben gab es zwölf Gemälde mit Früchten, Blumen und Vögeln, die die Zwölf Monate repräsentierten, weiterhin Serien der Vier Elemente und der Vier Jahreszeiten, Landschaften, religiöse Sujets und Genredarstellungen. Der Schwerpunkt auf dynastischen Porträts lieferte ohne Zweifel auch den Grund für die zweite zeitgenössische Bezeichnung der Südgalerie: *galería de los retratos*[758]. Zwischen 1636 und 1666 wurde die Galerie umfassend neu gestaltet, während sich kaum Veränderungen zum Zustand von 1666 im Inventar von 1686 zeigen[759]. Dieser Zustand der *Galería del Mediodía* nach der Umgestaltung soll hier einer genaueren Analyse unterzogen werden.

Das Ensemble der Staffeleibilder in der *Galería del Mediodía* wurde 1666 im wesentlichen von drei Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien gekennzeichnet: der Dominanz der venezianischen Malerschule, dem Vorherrschen der Gattung Porträt und der durchgängigen Benutzung schwarzer Rahmen[760]. Das wichtigste ikonographische und zugleich künstlerisch renommierteste Ausstattungselement war die Serie der *Zwölf römischen Kaiser* von Tizian, die 1536-39 für Herzog Federico II. Gonzaga von Mantua angefertigt worden war. Nach dem Verkauf von großen Teilen des Kunstbesitzes der Gonzaga an Karl I. von England 1627 wurde sie Teil der

---

[756] Vgl. ORSO 1986, S. 144f.

[757] Vgl. Yves Bottineau, L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle, in: *Bulletin Hispanique*, Bd. 58, 1956, S. 421-452, Bd. 60, 1958, S. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483, hier Bd. 60, S. 149-163; Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703, bearbeitet von Gloria Fernández Bayton, Bd. 1, Madrid: Museo del Prado. Patronato Nacional de Museos 1975, S. 23-27, Nr. 54-99; ORSO 1986, S. 144-153, 200ff., u. Fernando Checa (Hrsg.), El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España, Ausst.kat. Madrid: Nerea 1994, S. 400ff.

[758] Vgl. ORSO 1986, S. 145f., 200ff.

[759] Vgl. ebd., S. 146f.

[760] Ebd., S. 148.

Ausstattung von Whitehall, von wo die Bildnisfolge nach dem Sturz der englischen Monarchie über Mittelsmänner 1652 an Philipp IV. nach Madrid gelangte. Die *Zwölf Kaiser* hingen als Symbolträger imperialen Selbstverständnisses am oberen Wandabschluß der *Galería del Mediodía* in einer durchgehenden Folge, weshalb die Cäsarenporträts Tizians beim Brand des Alten Alcázar 1734 nicht vor dem Feuer gerettet werden konnten. Die Porträts der Habsburger in der Südgalerie, wie Kaiser Karl V., seine Gemahlin Isabella, sein Bruder Kaiser Ferdinand I. und sein Sohn Philipp II., sämtlich Tizian zugeschrieben und unterhalb der Cäsarenfolge über die Wände der Galerie verteilt, schlossen sich somit an die imperiale Aussage der *Zwölf Kaiser* an[761].

Eine zweite geschlossene Gruppe von Porträts in der *Galería del Mediodía* waren venezianische Frauenbildnisse mit einem deutlichen Schwerpunkt auf Tintoretto[762]. Die Gemälde lassen sich mit einer Reihe von diesem Maler und/oder dessen Tochter Marietta sowie Veronese zugeschriebenen Bildnissen im Museo del Prado identifizieren[763], die den venezianischen Porträttyp der „schönen Frau“ repräsentieren[764]. Innerhalb dieser Gruppe bildet eine Serie von sechs Frauenporträts von der Hand des Tintoretto eine mittels annähernd gleichem Format, Bildausschnitt und Accessoires distinkte ikonographische Einheit, die sich mit Nr. 234-241 des Inventars von 1686 in Verbindung bringen läßt. Diese sind dort neben Tizians Römischen Abb. 105 Kaisern und sechs dem gleichen Maler zugeschriebenen Porträts von nicht näher benanntem Geschlecht – in denen die Forschung eine Folge von Malerporträts zu erkennen glaubt[765] – die einzigen Gemälde, die als Serie erfaßt werden. Daneben finden sich noch weitere Tintoretto, Tizian oder Veronese zugeschriebene *Beneçianas* und eine geringere Zahl nicht näher bestimmter Frauenporträts dieser Maler über die Wände verteilt (Nr. 252, 260, 262, 267, 271, 278 [Zugehörigkeit ist fraglich], 282 u. 283), die eine gewisse Dominanz venezianischer Frauenporträts im Gesamteindruck der Südgalerie bewirkten. Da hier aber konkrete Zuweisungen an noch vorhandenes Material schwieriger sind, beschränkt sich die Analyse auf die Serie der ursprünglich acht – sechs Gemälde sind erhalten – Venezianerinnen von der Hand bzw. aus der Werkstatt Tintorettos[766].

Die sechs erhaltenen Gemälde sind um das Jahr 1580 zu datieren und variieren den Anfang des 16. Jahrhunderts in Venedig entstandenen Porträttyp der „schönen Frau“. Die halbfigurigen Bildnisse weisen das bereits bekannte Vokabular auf: modische Accessoires, vor allem die nahezu immer gleiche Perlenkette (aus dem Besitz der Malerwerkstatt?), und die aufwendige Frisur, jetzt aber eindeutig entsprechend der zeitgenössischen Mode und ohne daß sich eine Locke oder Strähne löst. Ferner finden sich hier die verschiedenen Stufen des *déshabillé*

[761] Ebd., S. 149-152.
[762] Vgl. Anhang B.16.
[763] Vgl. Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, Madrid 1972, S. 680f., Kat.Nr. 381, 383, 400, S. 684, Kat.Nr. 382, 384, S. 690, Nr. 484, S. 901, Kat.Nr. 385 (Tintoretto); S. 757, Kat.Nr. 486f. (Veronese); Diego Angulo Íñiguez, Museo del Prado. Pintura italiana anterior a 1600, Madrid: Ed. Gredos 1979, S. 203, 219ff. u. Fernando Checa, Tiziano y la Monarquía Hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII), Madrid: Nerea 1994, S. 225-236, S. 282ff., Nr. 82-88, S. 289, Nr. 99.
[764] Vgl. Abschnitt 2.4.
[765] BOTTINEAU 1956-58, Bd. 60, S. 151f.
[766] Fragen der Zuschreibung an Tintoretto oder seine Tochter Marietta sollen hier nicht weiter erörtert werden, sind vermutlich auch gar nicht zu lösen. Die Gemälde werden hier als Produkt der Werkstattgemeinschaft Tintorettos, seiner Tochter Marietta und weiterer Mitglieder verstanden. Auch die alte Identifizierung der dieser Serie zugehörigen Inv.Nr. 381 des Prado als Selbstporträt der Marietta Tintoretto muß aufgrund der nur geringen Möglichkeiten zur Händescheidung innerhalb der Tintoretto-Werkstatt und vor allem wegen des Porträttyps abgelehnt werden.

Abb. 105 wieder, vom bedeckten Dekolleté bis zur inszenierten Entblößung der Brust (bei diesem Bildnis wurde das Motiv der Perlenkette ausnahmsweise im Vergleich zu den anderen Bildnissen variiert und bezeichnenderweise auf weitere Accessoires verzichtet), sowie die locker drapierten bzw. geöffneten Tücher und das Motiv des Blumenstraußes. Gegenüber den früheren Beispielen wurden die Motive aber stärker systematisiert und – vor allem in ihrer erotischen Aussage – kodifiziert, überdies stärker in der Gegenwart verortet. Trotzdem ist es auch hier nicht möglich, die Bildnisse mit eindeutiger Sicherheit als Kurtisanenporträts anzusprechen, obwohl für das ausgehende 16. und das beginnende 17. Jahrhundert zumindest die Existenz von Kurtisanengalerien, im Unterschied zur Zeit um 1500, einigermaßen gesichert ist[767]. Die leichten Unterschiede in Format und Bildausschnitt lassen auf spätere Beschneidungen und Anpassungen an verschiedene Hängungsorte schließen.

Über die frühe Auftrags- und Sammlungsgeschichte der Serie ist nichts bekannt. Die Bildnisse werden allerdings kaum in direktem Auftrag der spanischen Habsburger entstanden sein. Für Philipp II. als Auftraggeber gibt es keine Hinweise und vor 1666 lassen sich die Bilder nicht in den königlichen Inventaren nachweisen[768]. Somit kann die Serie – wenn überhaupt – nur mit den Erwerbungen in Zusammenhang gebracht werden, die Diego Velázquez für die Ausstattung der königlichen Schlösser bei seinem zweiten Aufenthalt in Italien 1648-51 tätigte. Palomino berichtet, daß der Maler aus Venedig unter anderem „*algunos retratos*" mitgebracht hat[769]. Auch wenn diese Käufe vermutlich noch nicht auf eine konkrete Ausstattungssituation bezogen waren, zeigt ihre schließlich erfolgende Installation in der *Galería del Mediodía* eine systematische Organisation der Ausstattungsikonographie. Dies gilt um so mehr, wenn es sich bei der im Inventar auf die Frauenbildnisse folgenden, aber nicht näher beschriebenen Serie von sechs dort Tizian zugeschriebenen Porträts tatsächlich um die ebenfalls von Velázquez in Italien eingekaufte Reihe von Künstlerporträts handeln sollte[770]. In diesem Sinn folgt die Ikonographie der privateren, für den Aufenthalt des Königs bestimmten Galerie den Prinzipien der Repräsentation des Hofes als hierarchische Folge von *príncipes*, *damas* und – statt der *caballeros* – (Hof-)künstlern, die in der Tradition der italienischen *uomini illustri* stehen. Entsprechend dem imperialen Anspruch der Habsburger werden die *príncipes* hier durch die Cäsarenfolge Tizians repräsentiert, diesen wird in Erfüllung eines geschlechtersymmetrischen Ordnungsprinzips die etwa gleichzeitig erworbene – zwischen antikisierender Distanz und zeitgenössischer Aktualität changierende – Frauenporträtserie Tintorettos beigeordnet. Ob der erotischen Dimension der weiblichen Porträts hierbei überhaupt eine besondere Aufmerksamkeit zukam oder ob diese Eigenschaft hinter den grundsätzlichen formalen Parallelen zu den halbfigurigen Kaiserbildnissen und der gemeinsamen venezianischen Provenienz nicht in Erscheinung trat – besonders da beide Serien nur ein Teil der Gemäldeausstattung waren –, läßt sich nur schwer entscheiden. Dies hängt auch von der allgemeineren, von diesem besonderen

[767] Vgl. Abschnitt 2.4; zu Porträtserien von Kurtisanen die Einleitung zu Kap. 4 u. Abschnitt 4.1.

[768] Im Besitz Philipps II. geht nach dem Verlassenschaftsinventar allein „Nr. 4.001 [203]. Una tablilla de pintura, con el retrato de quatro mugeres venecianas, las dos en cuerpo y las dos con mantos [...]" (SÁNCHEZ CANTÓN 1956-59, Bd. 2, S. 234) in diese Richtung. Vgl. zu den venezianischen Erwerbungen Philipps II. neben CHECA 1992 u. CHECA 1994A auch Leticia Ruiz Gómez, Catálogo de las colecciones históricas de pintura veneciana del siglo XVI en el Real Monasterio de El Escorial, Madrid: Patrimonio Nacional 1991, S. 11-25.

[769] Antonio Palomino, Vidas, hrsg. v. Nina Ayala Mallory, Madrid: Alianza Ed. 1987, S. 173. Vgl. BOTTINEAU 1956-58, Bd. 60, S. 156, u. ORSO 1986, S. 152.

[770] Vgl. zu dieser Identifikation BOTTINEAU 1956-58, Bd. 60, S. 151f.

Kontext unabhängigen Beurteilung des Porträttyps der „schönen Frau“ ab[771].

In der Dekoration der *Galería del Mediodía* des Alten Alcázar ist demnach eine deutliche Orientierung an einer spezifischen Sammlungstradition der Habsburger im Kontext der Kunst-Wunderkammern zu erkennen. Dies ist nicht als retardierendes Moment, sondern als Weiterentwicklung einer eigenen „großen“ Tradition herausragender Sammlerpersönlichkeiten wie Karl V. und Philipp II., beide Auftraggeber Tizians und somit Sammler der venezianischen Schule, zu verstehen. Allein schon mit dieser Erinnerung an die „große“ Zeit der spanischen Monarchie ist eine politische Aussage verbunden. Die Organisation der ikonographischen Information in der Südgalerie folgt somit auch keiner eng gefaßten Programmatik, sondern ist eher als „ikonographisches Feld“ strukturiert, in dem es verschiedene Deutungsangebote und -ebenen gibt, deren hierarchische Ordnung aber durch die oben genannten Strategien gesichert ist. In einer derartig strukturierten Raumdekoration sind auf den ersten (heutigen) Blick nicht integrierte, vor allem religiöse Sujets kein Ausweis einer gänzlich fehlenden Programmatik oder ikonographischen Beliebigkeit[772]. Die Hängung der Gemälde in der *Galería del Mediodía* und ihre Organisation als Bedeutungsträger steht somit ebenfalls in der Nachfolge der ikonographischen Strukturierung der Kunst- und Wunderkammern. In der Fortsetzung dieser Tradition ergibt sich allerdings ein entscheidender Unterschied zu älteren Bestrebungen der enzyklopädischen Sammlungskultur: Es ist der nur schwer zu fassende Faktor der künstlerischen Qualität. Zumindest der spanische Zweig der Habsburger hatte sich hierin schon immer von den meisten übrigen europäischen Sammlungen dieser Art des 16. Jahrhunderts unterschieden[773]. Philipp IV. setzt auch hier die Tradition fort: Die Einkäufe des Velázquez in Italien haben mit dem früher üblichen Kopienwesen nichts gemein. Auch die Porträtserie von Hofnarren, die Velázquez 1634 für die Ausstattung des Buen Retiro auslieferte und dort wahrscheinlich als komplette Serie in einem Raum des Appartements der Königin installiert wurde[774], ist ein Beleg für diese These. Darstellungen von Hofnarren, -zwergen und körperlichen Anomalien gehörten zum Grundprogramm der Repräsentation des höfischen Mikrokosmos in den Kunst- und Wunderkammern, doch transformiert Velázquez die meist auf die reine Deskription der Faktizität beschränkte Darstellungsform dieser Exponate in Hinsicht auf ihre künstlerische und menschliche Qualität. Das Bildnis des „Don Juan de Austria“ genannten Hofnarren macht diese Transformation besonders deutlich[775]: Nicht nur die Darstellung des Narren als Individuum ist hier von Interesse, sondern vor allem die ironische (?), selbstreferentielle Brechung der Habsburger Geschichte in der Gestalt des illegitimen Halbbruders Philipps II. und Helden von Lepanto Juan de Austria – in der *Galería de Retratos del Pardo* Philipps II. an der östlichen Schmalwand und im Ruheluster Lustsaal Ferdinands II. von Tirol auf einer der Längswände vertreten – stellt eine wesentliche Neukonzeption im Selbstverständnis höfischer Repräsentation dar: Im Reflex der genealogischen und heroischen Porträtserien in der Narrengalerie wurde die höfische Ordnung zwar nicht aufgehoben, sondern weiterhin bestätigt.

[771] Vgl. wieder Abschnitt 2.4.

[772] Vgl. hierzu auch die Beobachtungen von ORSO 1986, passim, u. ders., Velázquez, *Los Borrachos*, and Painting at the Court of Philip IV, Cambridge u.a.: Cambridge UP 1993, S. 120ff.

[773] Vgl. u.a. Abschnitt 3.2.1.

[774] Vgl. Jonathan Brown, J.H. Elliott, A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV., New Haven/ London: Yale UP 1980, S. 132f., 254f.

[775] Vgl. zu diesem Bild: Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego, Velázquez, Ausst.kat. Madrid: Museo del Prado 1990, S. 342-347, Kat.Nr. 58 (Julián Gállego).

Dieser ungezwungene Umgang mit der eigenen Geschichte wurde erst durch das Bewußtsein einer heroischen Familientradition ermöglicht. Die habsburgische Kunstpolitik unterscheidet sich dadurch deutlich von den etwas angestrengten Versuchen einer wesentlich jüngeren Dynastie wie die der Bourbonen, die unter Ludwig XIV. und vor allem durch den Einfluß Colberts mit dem Erwerb einer bedeutenden Kunstsammlung ab den späten 60er Jahren des 17. Jahrhunderts in diesem Bereich nachzuholen suchten[776] – und dies ohne jede *sprezzatura*[777] –, was die Habsburger und andere Dynastien ihnen seit langem voraushatten.

Die Installation venezianischer Frauenporträts vom Typus der „schönen Frau“ als nicht nur weibliches, sondern auch erotisch kodiertes Äquivalent zur imperialen Cäsarenfolge ist demzufolge zum Teil auch vor dem Hintergrund einer solchen von der Qualität der *sprezzatura* geleiteten höfischen Repräsentation zu verstehen. Aus dem Blickwinkel eines tradierten und gefestigten Selbstverständnisses, wie es die spanischen Habsburger aufgrund einer langen Geschichte beanspruchen konnten, war dies weniger problematisch, als für eine Dynastie mit einem höheren Legitimierungsdruck.

3.3 Frühe italienische Schönheitengalerien: Die *Bellezze di Artimino* der Medici und das Projekt Vincenzos I. Gonzaga von Mantua

3.3.1 Florenz und die *Bellezze di Artimino*

Die Serie der Porträtkopien nach der Sammlung Giovios in Florenz[778], die ab 1552 entstand und um 1568 schon 280 Bildnisse umfasste, wurde zuerst in der *Stanza della Guardaroba* oder *delle Carte Geografiche* des Palazzo Vecchio untergebracht, wo sie mehrheitlich in drei Reihen über den mit Landkarten bemalten Schränken hingen. 1576 befanden sich allerdings immerhin 130 der wiederum gewachsenen Anzahl an Bildnissen in den Räumen des Palazzo Pitti, und zwar vor allem eine Auswahl von bedeutenden Personen aus den Bereichen Politik, Klerus und Militär über verschiedene Räume verteilt sowie ein Schwerpunkt auf mediceischer Genealogie in der *Sala Grande* des Palazzo. Zwischen 1587 und 1591 wurde die gesamte giovianische Serie dann auf Veranlassung des Großherzogs Ferdinand I. de' Medici im Uffizienkorridor unterhalb der Decke installiert[779].

Die Ausstattung des Palazzo Pitti mit Teilen der giovianischen Sammlung in der späten Regierungszeit von Cosimo I. de' Medici – offenkundig zur programmatischen Aufwertung dieses jüngeren Residenzkomplexes, dem noch Züge einer *villa suburbana* eigneten – zeugt von der bedeutenden Funktion giovianischer Porträtserien für die Repräsentation von Macht innerhalb des frühabsolutistischen Fürstenhofes. Im Gegensatz zum Palazzo Vecchio, der unter dem ersten Medici-Großherzog mit umfangreichen, auf die Medici bezogenen historischen Bildzyklen ausgestattet wurde – die Giovio-Serie war somit nur ein Moment der visuellen

[776] Vgl. hierzu u.a. auch, allerdings aus dem Blickwinkel dieser Arbeit, Abschnitt 4.2.1.

[777] Zu diesem vor allem von Castiglione formulierten höfischen Verhaltensideal des 16. Jahrhunderts und seiner veränderten Bedeutung im 17. Jahrhundert vgl. u.a.: BURKE 1996, bes. S. 43f., 139-155.

[778] Vgl. Abschnitt 3.1.1 u. UFFIZI KAT. 1979, S. 606-664, Kat.Nr. Ic1-Ic488 (Emma Micheletti).

[779] Vgl. PRINZ 1978, S. 305, u. Marilena Mosco, Una „Descrittione dell'Apparato delle Stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza“ edita a Venezia nel 1577, in: *antichità viva*, Jg. 19, Nr. 2, 1980, S. 5-20, hier S. 8ff. – Prinz erwähnt die Aufstellung von giovianischen Bildnissen im Palazzo Pitti nicht. Da seine Angaben auf Inventareinträgen beruhen, ist davon auszugehen, daß seine Angaben über die Gesamtzahl der Bildnisse für 1574 (238 Porträts) und 1587 (272 Porträts) nach oben zu korrigieren sind. Ansonsten lassen sich die Aussagen von Prinz und Mosco nicht in Übereinstimmmung bringen.

Repräsentation von Herrschaftsstrukturen –, bestand die Gemäldeaustattung des Palazzo Pitti um 1575 beinahe nur aus Porträts der giovianischen Serie. Da der Palast auf der der Innenstadt gegenüberliegenden Arno-Seite bald nach seinem Erwerb, 1550 durch die Gemahlin des Herzogs Eleonora di Toledo, zum bevorzugten Wohn- und Residenzpalast der Medici ausgebaut werden sollte, lassen sich hier schon sehr früh – unter Cosimo I. – Differenzierungen innerhalb der Visualisierung der Medici-Herrschaft in deren Stadtresidenzen erkennen. Der alte Kommunalpalast in der Stadtmitte wurde zum bevorzugten Träger eines auf exemplarischer Historie beruhenden ikonographischen Programms, symbolisiert somit im allgemeinen Staatsstruktur und Politik als gewordene abstrakte Werte (zwar meist mit Bezug zur herrschenden Dynastie, die in der singulären Aktion einzelner Familienmitglieder repräsentiert wird). Im besonderen legitimiert die Geschichtserzählung diese Familie in ihrer neu erworbenen Stellung unter den europäischen Fürstenhäusern, während der ohnehin aus einem privaten Interesse heraus entstandene Pitti-Palast als tatsächlicher Wohnpalast der herrschenden Familie Geschichte und politische Hierarchie Europas als Formation individueller Personen vorführt und auf diese Weise eine Verbindung zwischen real und imaginiert anwesenden Personen knüpft. Der für die dynastische Repräsentation der Medici auch später noch charakteristische – wie die Medici-Galerie im Palais du Luxembourg belegt[780] – „Biohistorie“ im Palazzo Vecchio steht somit im Palazzo Pitti um 1575 eine programmatische Porträtausstattung von exemplarischen *uomini illustri* und von Familienmitgliedern gegenüber, die universale Repräsentation mit familieller Repräsentation verbindet[781].

Aus Anlaß des Umzugs der Florentiner Giovio-Sammlung in den Uffizienkorridor wurde auch eine Neuordnung der Sammlung unter der Anleitung des Vicentiners Filippo Pigafetta vorgenommen. In einem diesbezüglichen Brief von 1597 legt Pigafetta die Kriterien dar, nach denen er die Bildnisse zu ordnen gedenkt. Die dort genannten allgemeinen Ordnungsmerkmale nach Stand, Beruf und Geschlechtern folgen der bis dahin üblichen Praxis. Interessant sind allerdings einzelne Hinweise, die diese gängige Praxis durchbrechen. So werden die ohnehin wenigen Frauen üblicherweise ihren Gatten beigeordnet, ihre Porträtwürdigkeit resultiert also primär aus ihrer Rolle als *genetrix* innerhalb einer Familie. Doch macht Pigafetta zwei signifikante Ausnahmen:

> [...] La Signora Vittoria Colonna parimente moglie del già Marchese di Pescara donna celebre in lettere, e favorita dalle Muse vuole il suo luogo che non deve esser a lato al suo marito stante in fra li capitani gente fiera, et sanguinosa et altresí Madama la Duchessa di Lorena madre del padre della gran Duchessa di Toscana havrà in quella galeria degno sito.
>
> Vi è il quadro di Madama Cristierna avola di S.A. che starebbe appresso il Rè di Dacia suo padre in absentia del marito, et meglio nella Tribuna sicome quello della signora Vittoria Colonna fuor dell’armi del marchese consorte suo et de’ strepiti guerreschi adversi alle Muse da cui ella fu molto favorita. [...][782]

Die Ausgliederung der Vittoria Colonna und der Christine von Lothringen aus dem konventionellen Ordnungsschema und ihre Aufnahme in die Tribuna folgt unterschiedlichen Argumentationsmustern: Christine von Lothringen hatte als Großmutter der Großherzogin eine

[780] Vgl. Abschnitt 1.3.3.
[781] Vgl. zum Palazzo Pitti um 1575 neben MOSCO 1980 auch Laura Baldini Giusti, Una ‘Casa di Granduca’ sulla Collina di Boboli, in: *antichità viva*, Jg. 19, Nr. 3, 1980, S. 37-46; zum Palazzo Vecchio unter den Medici: ALLEGRI/CECCHI 1980.
[782] Zit. n. PRINZ 1978, S. 310.

gewisse Bedeutung für die gegenwärtige Medici-Dynastie; bedeutender war wohl für diese Entscheidung, daß es gar kein Bildnis ihres Gatten gab, dem man sie hätte zuordnen können. Daneben mag sie auch als Persönlichkeit ein bestimmtes Interesse gefunden haben. Dies gilt besonders auch für Vittoria Colonna, deren Porträtwürdigkeit primär auf ihren literarischen Fähigkeiten beruhte, die Pigafetta ausdrücklich hervorhebt. Ihr Gemahl war als berühmter Militär weiteren Heerführern zugeordnet. Dieses Umfeld vertrug sich für Pigafetta nicht mit der musischen Tätigkeit der Dichterin. Wichtig ist, daß der Marchese di Pescara ebenfalls nicht nach einer genealogischen, sondern nach einer beruflichen Kategorie eingeordnet wurde, die nun mal gar nicht zu der Profession seiner Gemahlin passen sollte. Diese „Modernisierung" gegenüber dem älteren Prinzip der Genealogie – persönliche Leistung tritt zum alleinigen Kriterium der Herkunft hinzu – läßt auch die Funktion der *genetrix* in diesem Fall obsolet werden. Somit als störend innerhalb einer Männerreihe empfunden, erhält Vittoria Colonna ihre Darstellungswürdigkeit aufgrund ihrer persönlichen Leistung; sie wird zu einem gleichberechtigten Äquivalent zu einem *uomo illustro*, auch wenn ihre Figur nur eine Ausnahme darstellt[783].

Möglicherweise ist in diesem Ansatz zu einem gewandelten Geschlechterverständnis eine Voraussetzung für die Entstehung von quasi autonomen Frauenporträtgalerien zu erkennen. Darunter sind Reihen weiblicher Bildnisse zu verstehen, die weitgehend unabhängig von den Strukturmerkmalen der Porträtsammlungen im Kontext der Kunst- und Wunderkammern und deren räumlichen Ordnungsbezügen entstanden und verortet sind, aber im allgemeinen weiterhin Bezüge zu eventuell vorhandenen weiteren Porträtgalerien innerhalb des Ausstattungskontexts eines Aufstellungsortes aufweisen können. Eine der ersten, wenn nicht die erste Serie weiblicher Porträts[784], die derartige Differenzierungsmerkmale aufwies, waren die zwischen 1599 und 1606 für die Ausstattung der Medici-Villa Artimino bei Prato ausgeführten sogenannten *Bellezze di Artimino*.

Abb. 106 Die *Villa Medicea* bei Artimino wurde zwischen 1594 und 1601 durch Bernardo Buontalenti im Auftrag des Großherzogs Ferdinand I. de' Medici errichtet und nach dem Bauherrn auch *La Ferdinanda* genannt. Die Architektur der Villa fügt sich als weitgehend geschlossener Block auf rechteckigem Grundriß mit Ecktürmen bzw. -bastionen in die Tradition der mediceeischen Landhäuser ein[785]. Die Anlage gehörte zu einem Netzwerk mediceischer Landvillen, deren Funktion auf einer symbolischen Ebene in der landesweiten Repräsentation frühabsolutistischer Herrschaftsausübung lag; des weiteren hatten diese Anlagen selbstverständlich noch ökonomische und rekreative Aufgaben, so war Artimino beispielsweise als Landsitz für die Jagd bekannt[786]. Die Porträtserie wurde demnach für die Erstausstattung und -dekoration der

[783] Vgl. zum Problemkreis auch Abschnitt 2.2. – Dafür, daß Christine von Lothringen u.U. auch als autonome Person von einem gewissen Interesse war, spricht auch ihre Aufnahme in die Frauenporträtgalerie von Ruhelust (Abschnitt 3.2.2).

[784] Eine von SCHADEE 1974, S. 44 u. 70, ohne Nachweis erwähnte Reihe von Porträts „*delle più belle donne fiorentine*" im Studiolo des Francesco I. de' Medici im Palazzo Vecchio ist in der einschlägigen Literatur und den publizierten Quellen nicht nachzuweisen. Vermutlich handelt es sich dabei um einen Irrtum und es sind die *Bellezze di Artimino* damit gemeint.

[785] Vgl. zu Baugeschichte u. Architektur u.a.: Amelio Fara, Le ville di Bernardo Buontalenti nel tardo Rinascimento toscano, in: *Storia dell'Arte*, Bd. 29, 1977, S. 25-38, bes. S. 32, u. Matthias Quast, La villa di Artimino del Buontalenti: rilettura tipologico-stilistica, in: Kunst des Cinquecento in der Toskana [Italienische Forschungen, 3. F., Bd. 17], München: Bruckmann 1992, S. 365-371 (weiterführende bibliographische Angaben: S. 370, Anm. 1); als Überblick: Fianíco Studio, Le ville medicee, Florenz: Libreria Ed. Fiorentina 1980, hier S. 111-116.

[786] Vgl. zur Funktion: Giorgio Spini (Hrsg.), Architettura e politica da Cosimo I. a Ferdinando I. [Studi sulla Toscana medicea, Bd. 1], Florenz: Olschki 1976, v.a. Introduzione generale, S. 22f., 35, 41.

Villa in Auftrag gegeben und in den Appartements des *piano nobile* gehängt[787].

Der überlieferte Bestand dieser Serie findet sich zum weitaus größten Teil mit 57 Gemälden in den Uffizien, zudem sind zwei weitere Gemälde in Chambéry und eines in Douai bekannt. Die Bildnisse sind sämtlich halbfigurig – *al 1/2 busto* –, die Dargestellten in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt und blicken den Betrachter direkt an. Die Maler – es sind quellenmässig mindestens zwei Künstler für die Ausführung dieses Auftrags belegt – legten besonderen Wert auf die Wiedergabe der Stofflichkeit der Kleidung und des Schmucks. Sowohl der Kleidungsstil der Dargestellten als auch der Porträtstil folgen den Vorgaben des spanischen Hofes: An modischen Details sind vor allem die Variationen in den Kragenformen, bei Dominanz des sogenannten Medici-Kragens, und der Frisurtyp à l'arcelet zu benennen. Der Porträtstil mit seiner Tendenz zur durchgehenden Stilisierung der Dargestellten ist unter Umständen bereits als ein retardierendes Moment in einem frühbarocken Umfeld zu bezeichnen, entspricht aber den Anforderungen zur Charakterisierung einer höfischen sozialen Formation. Einige der Bildnisse konnten auf der Grundlage von Archivmaterial dem ansonsten nicht weiter besonders in Erscheinung tretenden Maler Achille Granre zugeschrieben werden[788].

Abb. 108-109

Die Bildnisse sind zum Teil als Kopien anzusprechen; auch innerhalb der Serie gibt es Repliken nach bereits vorhanden Porträts, was auch dokumentarisch nachzuweisen ist[789]. Bei den Formaten überwiegen zwei Größen: ca. 59 x 45 cm und ca. 69 x 57 cm. Sind zwei Dargestellte doppelt vorhanden, gehört jedes Exemplar jeweils einem dieser beiden Formate an, so daß sie vermutlich unterschiedlichen Dekorationskontexten in verschiedenen Räumen angehörten. Einige Bilder weichen aber von diesen beiden Formaten ab und sind teilweise wesentlich größer. Der größere Teil der Porträts ist am oberen Rand namentlich bezeichnet. Die Dargestellten der unbezeichneten Bildnisse lassen sich dagegen in der Regel nicht identifizieren; es ist aber auffällig, daß keines dieser Bildnisse den genannten Formaten zugehörig ist, und daß stattdessen zwei andere Größen durchgängig gegeben sind: ca. 72 x 59 cm und ca. 66 x 51 cm. Bei diesen Gemälden sind Abweichungen von den genannten Maßen allerdings größer als bei den Gemälden mit Inschriften. Im Inventar werden nahezu alle Porträts der Serie als „*quadri di Braccio*" bezeichnet; nur die Neapolitanerinnen fallen mit „*Braccia 1 1/2*" aus diesem Maßsystem heraus[790]. Im erhaltenen Bestand befinden sich vier oder fünf Gemälde, die aufgrund ihrer Größe mit diesen in Verbindung zu bringen sind: die Duchessa di Cerce Belluccia Caraffa, die Contessa di Castro, Porzia De Rossi und Emilia Spinelli (je etwa 91 x 71 cm) sowie Elisabetta Bonvisi (88,5 x 53 cm). Diese Gemälde unterscheiden sich auch darin von dem Großteil der anderen Bildnisse der Serie, daß die Geburtsnamen der Dargestellten

[787] Vgl. Anhang B.17.

[788] Vgl. UFFIZI KAT. 1979, S. 710-717, Kat.Nr. Ic 694-Ic 750 (Licia Bertani Bigalli); Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei [Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Bd. 1], Ausst.kat. Florenz: Ed. Medicee 1980, S. 303-308, Kat.Nr. 623-631 (Emanuela Fiori), u. Miles Chappell, Le 'Bellezze di Artimino': una nota sull'attribuzione, in: *Prospettiva*, Nr. 25, 1981, S. 59-64 (m. einer guten Quellenzusammenstellung, allerdings kleineren Unkorrektheiten u.a. bei der Verortung der Porträts in den Räumen der Villa Artimino bei ASF, Misc. Medicea 385, Ins. 2a; vgl. dagegen Anhang B.17). Vgl. auch, zum Überblick: Luciano Bellosi, Il ritratto fiorentino del Cinquecento, in: Il primato del disegno [Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Bd. 3], Ausst.kat. Florenz: Ed. Medicee 1980, S. 39-46, u. das ganzfigurige Florentiner Frauenporträt des Baltimore Museum of Art: Gertrude Rosenthal (Hrsg.), Italian Paintings (XIV-XVIIIth Centuries) from the collection of The Baltimore Museum of Art, Baltimore 1981, S. 215-229, Kat.Nr. 18 (Miles Chappell). – Zum Kleidungsstil: Ferruccia Cappi Bentivegna, Abbigliamento e costume nella pittura italiana: Barocco e Impero, Rom: Bestetti 1964, S. 20f.

[789] Vgl. Anhang B.18.

[790] Vgl. Anhang B.17.

nicht inschriftlich verzeichnet sind und daß zwei von den Dargestellten höherrangige Adelstitel tragen. Die Caraffa und die Spinelli sind alte neapolitanische Familien, die Herkunft der Elisabetta Bonvisi aus Lucca ist dokumentarisch belegt[791]. Es ist somit eine Identifikation der vier annähernd gleichformatigen Porträts von etwa 91 x 71 cm als Teil einer am 3. September 1603 in Artimino erfolgten Lieferung von sechs Bildnissen neapolitanischer Frauen zu 1 1/2 *Braccia* gesichert. Dieser Vorgang ist in den Archivalien zur Villa Artimino überliefert, die zudem Auskunft darüber geben, daß die genannten Porträts von Achille Granre angefertigt wurden[792].

Diese erste Analyse der konzeptionellen Struktur und der Formate zeigt bereits, daß die Frauenporträts nach bestimmten formalen Vorgaben über einen längeren Zeitraum und für definierte Dekorationszusammenhänge hergestellt wurden. Hierfür spricht auch, daß bestimmte Damenporträts später in einem anderen Format wiederholt wurden, aber ebenfalls in Artimino installiert wurden. Auffällig an dieser Serie sind die Einheitlichkeit der Konzeption, die Genauigkeit in der Ausführung und die große Zahl von 65 Porträts, die sich 1609 in Artimino befanden. Im folgenden soll die Analyse der *Bellezze di Artimino* um die Faktoren der Produktion der Serie, der sozialen Stellung und Gruppierung der Dargestellten und des Funktionszusammenhangs der Porträts innerhalb des Ausstattungsprogramms der Villa Artimino erweitert werden.

Der Beginn der Serie fällt in die Schlußphase des Baus der Villa Artimino. Im Mai 1599 werden drei Bildnisse geliefert, danach scheint allerdings die Ausführung des Auftrags zur Erstausstattung der Villa ins Stocken geraten zu sein. Im darauffolgenden Jahr beklagt jedenfalls die Großherzogin Christine von Lothringen – Enkelin der Katharina de' Medici und nicht zu verwechseln mit ihrer ebenfalls bereits erwähnten gleichnamigen Großmutter – in einem Brief an den Großherzog diesen Zustand:

> Quanto ai Ritratti delle Gentildonne Fiorentine, io eseguirò quello che V.A. comanda, e si faranno fare da quel Zoppo Pittore, a mi ella ordina. Ma ella può ricordarsi, che già un anno e mezzo ella ne diede la commessione al S.^{r} Don Giovanni, e però io non si ho saputo cosa.[793]

Dieser Brief ist nicht nur für die Chronologie der Serie von Bedeutung, er kann auch als Beleg dafür dienen, was das zunächst vorherrschende Thema der Serie ist: *Gentildonne Fiorentine*. In der Tat werden zunächst vor allem Bildnisse von Florentinerinnen ausgeliefert, am 19. Juli 1601 erfolgt die größte Lieferung mit 20 Porträts von Florentinerinnen, am 3. September 1603 folgen die besagten sechs Bildnisse der Neapolitanerinnen. In den darauffolgenden Jahren bis 1609 gibt es nur noch kleinere Lieferungen von Porträts, die vermutlich die in den Räumen vorhandenen Reihen ergänzten[794]. Somit wird deutlich, daß die Ausstattung der Villa Ferdinanda mit seriell konzipierten Frauenporträts über einen längeren Zeitraum planvoll erfolgte und immer wieder ergänzt wurde, worin auch die Bedeutung des Sujets im Kontext der Ausstattung der Villa zum Ausdruck kommt.

---

[791] Vgl. Anhang B.18.
[792] Vgl. ebd. – CHAPPELL 1981, S. 61, kann nicht zu diesem Ergebnis kommen, da er mehrmals Maßangaben verwechselt.
[793] Zit. n. CHAPPELL 1981, S. 62 (ASF, Mediceo 5962).
[794] Vgl. zur Chronologie Anhang B.18.

Im Jahr 1609 verteilten sich die Dargestellten der Bildnisreihe auf 42 Florentinerinnen (davon waren fünf Witwen), 17 Römerinnen und sechs Neapolitanerinnen. Die lokale Herkunft der Dargestellten wird im Inventar explizit genannt und wird dementsprechend von konzeptioneller Bedeutung gewesen sein. Der Schwerpunkt liegt, wie zu erwarten ist, auf den weiblichen Untertanen des Großherzogs von Toskana. Hier sind die Angaben zu den Dargestellten in den Inschriften am umfangreichsten, es wird fast immer der Geburtsname der Dargestellten angegeben. Daraus ergibt sich wiederum, daß – soweit dies feststellbar ist – die Dargestellten in der Regel verheiratet bzw. verwitwet waren und es sich nicht um unverheiratete Mitglieder des Hofes entsprechend der sozialen Formation des Frauenzimmers handelt. Allerdings gibt es eine Reihe von Übereinstimmungen mit der älteren Serie der Münchner Hofdamen[795], z.B. bei Alter und inschriftlich überliefertem Familienstand der Dargestellten beider Serien. Auch in München wiesen die teilweise später hinzugefügten Inschriften zumeist den Ehestand der Dargestellten aus. Diese hatten zu diesem Zeitpunkt das Frauenzimmer also schon verlassen.

Über einige der Dargestellten in Artimino lassen sich weitere biographische Angaben machen: Der Vater von Caterina Strozzi war als Mitglied der *Accademia degli Alterati* und Konsul der *Accademia Fiorentina* ein bekannter Gelehrter in Florenz. Die Eltern von Ottavia Capponi Minerbetti waren erfolgreich am Hof von Cosimo I. de' Medici, ihre Mutter Maddalena di Giovanni Vettori war *damigella d'onore* bei dessen Gemahlin Eleonora di Toledo. Ein ähnliches soziales Umfeld läßt sich auch für Lucrezia Ricasoli Zanchini konstatieren. Treffen diese Frauen in ihrem sozialen Herkunftsprofil als höfische Funktionsträger den Erwartungshorizont für eine fürstliche Hofdamengalerie, ist die soziale Stellung anderer Porträtierter weniger deutlich auszumachen[796]. Sollten hier tatsächlich soziale Unterschiede existieren, so würden diese durch das „egalisierende" Moment der Kleidung – auf einem hohen Niveau – eliminiert. Kleidung und Schmuck – besonders die Perlenketten, die von Cosimo I. jeder hochgestellten Frau bis zu einem Wert von 500 Scudi erlaubt und Kurtisanen ausdrücklich verboten waren[797] – geben eine eindeutige Aussage dazu ab, welchem Stand die Dargestellten angehörten – sie waren *gentildonne*.

Ein weiteres vereinheitlichendes Prinzip in der Auswahl der Dargestellten war deren Alter. Die meisten waren um 20 Jahre alt oder jünger; sie werden, soweit sich das nachprüfen läßt, kurz nach ihrer Heirat porträtiert worden sein. Daneben gibt es – wesentlich seltener – Frauen von bis zu 30 Jahren. Auch die dargestellten Witwen sind in der Regel relativ jung. In diesem Zusammenhang stellt sich das Problem des überkommenen Titels der Serie, *Bellezze di Artimino*. In den – in dieser Hinsicht kaum aussagekräftigen – zeitgenössischen Quellen kommt diese Bezeichnung nicht vor und es ist auch nirgends die Rede von einer Auswahl der Dargestellten nach schönheitlichen Gesichtspunkten. Die Gestaltungsprinzipien der Serie legen aber eine relative Bedeutung dieses Gesichtspunktes nahe. Eine Darstellung von mehreren Frauen aufgrund schönheitlicher Gesichtspunkte in einem Ausstattungszusammenhang war in Florenz jedenfalls nicht vollkommen unbekannt. Vasari berichtet in der Vita des Taddeo Zuccaro, daß dieser in Caprarola im Fresko der *Hochzeit von Ottavio Farnese und Margarethe von Österreich* neben den üblichen Familienangehörigen und Würdenträgern auch „*la signora Livia Colonna,*

[795] Vgl. Abschnitt 3.1.2.
[796] Vgl. hierzu: PALAZZO VECCHIO KAT. 1980, S. 303-308, Kat.Nr. 623-631 (Emanuela Fiori).
[797] Vgl. ebd., S. 305, Kat.Nr. 625.

Claudia Mancina, Settimia, e donna Maria di Mendozza“ dargestellt habe – neben Damen, die ihre Porträtwürdigkeit ihrem sozialen Rang verdankten, also auch römische Frauen, die für ihre körperliche Schönheit bekannt waren und offensichtlich hieraus ihre Porträtwürdigkeit erlangten[798].

Die Organisation der Porträtserie nach dem regionalen Gesichtspunkt der Herkunft der Dargestellten – Florenz, Rom, Neapel – ist dasjenige Merkmal der Konzeption, das am meisten auf die Organisationsformen von Porträtsammlungen im Kontext der Kunst- und Wunderkammern rekurriert[799]. Ansonsten wird das Bildprogramm der betreffenden Räume der Villa Artimino von Kriterien geleitet, die eher von programmatischer Auswahl der Gemälde und von Schwerpunktbildung als von einem universellen Anspruch der Konzeption bestimmt sind, was nicht bedeutet, daß auf prinzipielle Aussagen ganz verzichtet wird.

Abb. 107 Das *piano nobile* der Villa Ferdinanda wird von einem zentralen, in der Mittelachse des Gebäudes gelegenen *Primo salotto* (3) aus erschlossen[800]; zu beiden Seiten erstrecken sich über die gesamte Länge des Baukörpers zwei große Saalräume, der *Salone delle Ville* (6), zur Seite nach Poggio a Caiano hin, und der *Salone delle Guerre* (7), *verso l'Ambrogiana.* An diese zentrale Einheit sind die vier Appartements des Hauptgeschosses zu je drei Räumen entlang der Längsseite des Gebäudes angeschlossen: auf der Seite nach Poggio a Caiano die Wohnungen des Großherzogs auf der Stadtseite nach Florenz (20-22) und, gegenüberliegend, der Großherzogin (14-16); auf der Seite zur Villa Ambrogiana hin ein repräsentatives Gesellschaftsappartement „*per la famiglia granducale*“ auf der Stadtseite (17-19) und die Witwenwohnung (11-13). Der in der Mittelachse auf den *Primo salotto* folgende *Salotto detto il Ricetto del Poggiolo* dient dem Appartement des Großherzogs und dem Gesellschaftsappartement als gemeinsames Vorzimmer und zeichnet so diese beiden größeren Raumfolgen besonders aus.

Die Ausstattung der Villa mit den Frauenporträts der Artimino-Serie beginnt – dem Inventar von 1609 folgend[801] – in der *Prima Camera* der Wohnung des Großherzogs (22): An Gemälden befinden sich hier zwei Bildnisse des großherzoglichen Paares, ein kleineres Gemälde des Herzogs von Urbino, sechs Bildnisse von Florentinerinnen aus der Artimino-Serie und vier große Leinwände mit flämischen Landschaften und *passatempi* – Vergnügungen und/oder Jagden, wie an anderer Stelle im Inventar genauer erläutert wird. Dieses Bildprogramm, Fürstenbildnisse, Frauenporträts und flämische Landschafts- und Jagdbilder, wird nahezu in allen Räumen, in denen Porträts der Artimino-Serie installiert sind, eingehalten und nur wenig ergänzt oder variiert.

In der *Seconda Camera* (21) finden sich die Porträts des französischen Königs und der Königin, fünf Porträts von Florentinerinnen und drei flämische Landschaften, außerdem „*da capo à letto*“ eine *Geburt Christi* von Bronzino sowie ein *Orpheus*; in der *Terza Camera* (20) die Porträts von Karl V., Philipp II. und Philipp III. von Spanien, sieben Florentinerinnen und vier Landschaften und *passatempi* aus Flandern[802]. Im Saal mit Vorzimmerfunktion *Salotto detto il Ricetto del Poggiolo* (9) ändert sich das Ausstattungsprogramm im Vergleich zum groß-

---

[798] Giorgio Vasari, Le Opere, hrsg. v. Gaetano Milanesi, Bd. 7, Florenz: Sansoni 1906, S. 112; vgl. zu den Dargestellten ZAPPERI 1991, S. 169f.

[799] Vgl. bes. Abschnitt 3.1.3.

[800] Die Nummern beziehen sich auf den Plan Abb. 107. Vgl. zu dem Plan und den Raumbezeichnungen auch QUAST 1992, S. 371, Anm. 11.

[801] Vgl. Anhang B.17.

[802] In diesem Raum befand sich eine kleine Bibliothek (vgl. ASF, Misc. Medicea 385 Ins. 2a, fol. 29v-31v.).

herzoglichen Appartement nicht: Die Fürstenbildnisse zeigen den illegitimen Halbbruder des Großherzogs, Giovanni, konzentrieren sich ansonsten aber um die Person der Großherzogin mit ihren Geschwistern Elisabeth Renate, Gattin des Herzogs Maximilian I. von Bayern, und Franz, Graf von Vaudemont. Sieben florentinische Frauenporträts und vier flämische Landschaften vervollständigen die Gemäldeausstattung des *salotto*.

Bei den Räumen des folgenden Appartements auf der Stadtseite geben die Bezeichnungen deren besondere Funktion wieder: Die *Camera dello stanzino della Porcellana* (19) bietet den Zugang zu einem kleinen Sammlungskabinett vor allem für Keramik. Die Ikonographie der Tafelbilder in der *camera* setzt das bisher umrissene Programm fort: Porträts der Halbschwester des Großherzogs, Virginia, Gemahlin des Herzogs von Modena, Cesare d'Este, sowie Bildnisse des Herzogs von Lothringen, Bruder der Großherzogin, und von dessen Gemahlin. Die Artimino-Serie ist in diesem Raum mit sieben Porträts von römischen *gentildonne* vertreten. Die vier üblichen flämischen Darstellungen schließen die Gemäldeaustattung ab. Die *Camera del letto bello* (18) ist „*da capo à letto*" mit einem *Hl. Johannes in der Wüste* sowie zwei Fürstinnenporträts – die Gemahlin des Virginio Orsini, ein Neffe des Großherzogs, mit Kind und dessen Schwester –, sechs Römerinnen und vier, in diesem Fall als Jagden und „*altri passatempi*" bezeichnete Motive aus Flandern. Der letzte Raum des Appartements, „*vocato dell'Ecc.*^{mo} *Prencipe Don Francesco*" (17), weicht etwas von der bisher besprochenen Gemäldeausstattung ab, indem hier auch Gemälde verzeichnet sind, die offensichtlich wegen ihres künstlerischen Wertes ausgestellt wurden: Eine *Madonna mit Kind und Johannesknaben*, „*si crede di mano di Raffaelo da Urbino*", eine weitere Madonna, von der der Verfasser des Inventars immerhin noch anzugeben weiß, daß sie von der Hand eines „*buon pittore*" stammt, und eine Tugendpersonifikation in weiblicher Gestalt. Dadurch wird das Bildprogramm des Appartements aber nicht durchbrochen: Ein Bildnis der Königin von England, vermutlich eher die 1603 verstorbene Elisabeth I. als die Gattin Jakobs I., Anna von Dänemark, vier „*Gentildonne Romane*" und vier „*caccie et altri passatempi di Fiandra*" verbleiben innerhalb der ikonographischen Grundstruktur der gesamten Raumfolge auf der Stadtseite der Villa (nach Florenz hin).

Der *Salone delle Guerre* (7) ist durch seine Größe, Funktion und Lage innerhalb der Villa – als symmetrisch angeordneter Widerpart zum mit Ansichten verschiedener Medici-Villen ausgestatteten *Salone delle Ville*[803] – von den bisher behandelten Räumen zu unterscheiden. Trotz der martialischen Grundthematik – die 17 Lünetten zeigen verschiedene Kriegsschauplätze in Flandern und Italien – ist auch dieser Saal mit sechs Porträts aus der Artimino-Serie, „*Gentildonne di Napoli*", ausgestattet. Die „*quadri grandi*" sind hier keine flämischen Landschaften, sondern sechs „*storie e guerre*" des Alten Testaments aus der Zeit des Moses – in quasi typologischer Vorausdeutung auf die aktuelleren militärischen Auseinandersetzungen in Flandern und Italien. Das größere Format der oben identifizierten Bildnisse von neapolitanischen Damen scheint bewußt den Größenverhältnissen in diesem Saal angepaßt worden zu sein und spricht für eine intendierte Ausstattung dieses Raums mit den genannten Porträts.

Die letzte Raumfolge ist das Witwenappartement auf der „Landseite" der Villa „*verso l'Ambrogiana*" (11-13). In der *Camera delle Vedove* finden sich ein Madonnenkopf „*per à capo à letto*", ein Bacchus, ein kolorierter Druck einer Türkenschlacht, fünf Porträts Florenti-

[803] Vgl. Daniela Mignani, Le Ville Medicee di Giusto Utens, Florenz: Arnaud 1980.

ner Witwen aus der Artimino-Serie und nur eine flämische Landschaft. Damit endet die Serie der flämischen Sujets etwas abrupt. Sie ist augenscheinlich nicht für die Villa Artimino geschaffen worden, wurde aber durchaus geschickt – wie noch gezeigt werden wird – in das ikonographische Programm der mobilen Gemäldeausstattung der Villa integriert. Die *Seconda Camera* weicht nicht grundsätzlich von dem Schema des vorhergehenden Raumes ab: Ein Hl. Franziskus „*per à capo à letto*“, ein Hl. Johannes, neun Porträts von „*Gentildonne Fiorentine*“ und Zeichnungen. Im letzten Raum des Appartements herrscht, unter anderem neben den letzten drei Florentiner Witwenporträts der Artimino-Serie und einem Christuskopf „*da capo al letto*“, wieder das Fürstenbildnis vor: Herzog Friedrich I. und dessen Söhne Ludwig Friedrich und Johann Friedrich von Württemberg, der Kardinal von Lothringen und eine Gemahlin Philipps II. von Spanien, wahrscheinlich Anna von Österreich.

Die Ausstattung der Appartements und des *Salone delle Guerre* mit Bildnissen der Artimino-Serie ist demnach weitgehend systematisiert: Das Appartement des Großherzogs und der *Salotto detto il Ricetto del Poggiolo* beinhalten die Porträts höherrangiger Frauen aus Florenz, das folgende Appartement *per la famiglia granducale* solcher aus Rom, der *salone* solcher aus Neapel und das Witwenappartement verwitweter Frauen wiederum aus Florenz. Die letztgenannte Raumfolge zeigt zudem einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Gemäldeausstattung und Funktion der Wohnräume. Eigentümlich ist, daß das Appartement der Großherzogin als einzige Raumfolge nicht mit Porträts der Artimino-Serie ausgestattet wurde. Allerdings ist es möglich, daß der Zustand von 1609 sich bereits auf eine Gestaltung bezieht, in der Christine von Lothringen bereits das Witwenappartement bezogen hatte. Auch ist es nicht gesichert, daß dieser Zustand der ursprünglichen Planung entspricht und daß die Artimino-Serie tatsächlich zu dieser Zeit bereits entsprechend einem idealen Bildprogramm für Artimino als vollständig anzusehen war. Es ist aber eindeutig erkennbar, daß die Frauenporträtfolge in Artimino nicht für die alleinige Ausstattung der Frauenwohnräume geschaffen wurde, sondern auf die gesamte Disposition der herrschaftlichen Wohnräume bezogen war. Damit stellt sich wiederum die Frage der Auftraggeberschaft bzw. der führenden Rolle bei der Ausgestaltung der Innenräume der Villa Ferdinanda. Der oben zitierte Brief macht nicht eindeutig klar, ob Christine von Lothringen als Auftraggeberin der Serie anzusprechen ist oder nur in ausführender Funktion für den Großherzog in Erscheinung tritt. Möglich wäre eine Verantwortlichkeit Christines für das gesamte Ausstattungsprogramm der Villa. Eine genauere Betrachtung des Bildprogramms weist dieser Frage letztendlich aber nur sekundäre Bedeutung zu.

Die Reihenfolge der konstitutiven Elemente des Bildprogramms im Inventar ist auch als Bedeutungshierarchie zu lesen: An erster Stelle stehen die Fürstenbildnisse, das Fürstenpaar selbst, nahe Verwandte der Familien Medici und Lothringen sowie Vertreter weiterer, oft höherrangiger Herrscherhäuser wie die traditionell auf die Politik der Toskana einflußnehmenden Häuser Spanien und Frankreich. Hier ergibt sich durch die Bevorzugung regierender Fürsten eine größere Anzahl männlicher Bildnisse, während dieses Verhältnis bezogen auf den familiellen Kontext allerdings umgekehrt ist. Die nächste Ebene wird von der Porträtserie der *gentildonne* gebildet. Für einige dieser Damen bzw. deren Familien konnten Beziehungen zum Florentiner Hof nachgewiesen werden, für eine ganze Reihe weitere sind diese wahrscheinlich. Die Römerinnen und Neapolitanerinnen gehörten ebenfalls der Aristokratie ihrer Heimatstädte an. Es ist somit legitim, hier von einer sozialen Formation des Hofes zu sprechen, allerdings eher von einer idealen als von einer real so zu einem bestimmten Zeitpunkt am Hof der Medici vorhanden gewesenen Hofgesellschaft. Auf diese Weise bestätigt sich eine historische Perspektive, in der die soziale Formation des Fürstenhofes als eine primär weibliche Sphäre wahrgenommen wurde[804]. Die flämischen Landschaften und *passatempi*, von denen nur die Jagd exakt benannt wird, bilden das untere Ende dieser Bedeutungshierarchie und verweisen auf den Außenraum und die darin stattfindenden höfischen Vergnügungen. Dabei spielt die Jagd eine herausragende Rolle. Als Vorbereitung auf den Krieg ist sie eine männlich konnotierte Tätigkeit – womit nicht gesagt werden soll, daß die weiblichen Mitglieder der europäischen Höfe nicht auch daran teilgenommen hätten. Die flämischen Landschafts- und Jagdbilder kulminieren dann auch folgerichtig in der Ikonographie des *Salone delle Guerre*, dessen Lünetten vorzugsweise Kriegsdarstellungen aus den Niederlanden zeigen. Dort stellten um 1600 die Auseinandersetzungen zwischen den Generalstaaten im Norden und den Spaniern in den Südprovinzen einen der zentralen europäischen Kriegsschauplätze und damit einen der wichtigsten Beschäftigungsorte für die die militärische Laufbahn einschlagenden, meist jüngeren Söhne der fürstlichen Familien – wie Ferdinands illegitimer Halbbruder Giovanni de' Medici – dar. Im *Salone delle Guerre* wurde dann auch auf die flämischen Landschaften verzichtet – das Thema war bereits in den Lünetten angeschlagen – und durch die quasi typologischen Darstellungen aus der Moses-Geschichte ersetzt. Somit ist ein untergeordnetes, scheinbar rein dekoratives Sujet wie die flämischen Landschaften durchaus auch ein Bedeutungsträger: Sie repräsentieren in einer auf diese Weise vorhandenen geschlechtersymmetrischen Anlage des Bildprogramms die männliche Seite der höfischen, ihrem Selbstverständnis nach aber immer noch kriegerischen Adelskultur. Dieser – zum Teil in den Freizeitbereich und damit in die politisch gemaßregelte Lebenssphäre verlagerte – Tätigkeitsbereich ist im Außenraum situiert – fern vom Hof und seinen politischen Einflußmöglichkeiten, die die weibliche Seite der höfischen Gesellschaft zunehmend zu nutzen verstehen wird.

3.3.2 Mantua

Im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten für Maria de' Medici besuchte der Herzog von Mantua Vincenzo I. Gonzaga in Begleitung des Großherzogs der Toskana am 13. Oktober 1600 die Villa Artimino[805]. Zu diesem Zeitpunkt war die Ausstattung der Innenräume der Villa mit Bildnissen der Frauenporträtserie gerade begonnen worden. 1599 waren drei, am 12. Oktober 1600 – ein Tag vor dem Besuch – fünf weitere Bildnisse der Serie in Artimino eingetroffen[806]. Sicher hat der Großherzog den Gemahl seiner Nichte Eleonora über das gesamte Projekt der Artimino-Serie unterrichtet, als sie das neu errichtete Landhaus besichtigten. Vincenzo I. Gonzaga war nicht nur mit den Medici verwandtschaftlich verbunden, er war auch Schwager des Erzherzogs Ferndinand II. von Tirol und 1603/04 in das nicht zustande gekommene Heiratsprojekt seiner Tiroler Nichte mit Kaiser Rudolf II. involviert. In diesem Zusammenhang hatte er seinen Hofmaler Frans Pourbus d.J. nach Innsbruck geschickt, um ein vorteilhaftes Porträt seiner Nichte anfertigen zu lassen[807]. Unter diesen Umständen ist es kaum verwunderlich, daß

[804] Vgl. zur Diskussion auch Abschnitt 3.2.1.
[805] Vgl. Caterina Caneva, Vita di corte a Firenze nell'anno 1600, in: Mina Gregori (Hrsg.), Rubens e Firenze, Florenz: La Nuova Italia Ed. 1983, S. 73-84, hier S. 81.
[806] Vgl. Anhang B.18.
[807] Vgl. Abschnitt 3.2.3.

auch in Mantua eine Frauenporträtgalerie geplant wurde, die jetzt explizit nach schönheitlichen Gesichtspunkten zusammengestellt werden sollte.

In einem Brief vom 11. Februar 1604 an den mantuanischen Gesandten in Frankreich, Carlo De Rossi, erläutert der Herzog das Projekt gemeinsam mit seinem Vorhaben, eine Sammlung von Kopien wundertätiger Madonnenbilder zusammenzutragen:

> [...] Al presente faccio fare una capella nella quale desidero di havere li ritratti più simili che sia possibile delle immagini di N.ª S.ra che fanno e hanno fatto miracoli in diverse parti del mondo, sarà perciò contenta V.S. di farmi fare quelli che sono in cotesto Regno di famosa divotione et in quella miglior forma che potrà con il nome de luoghi et altre particolarità, che non guarderò a spese ma desidero che siano fatti di buona mano et eccellente.
>
> Di più faccio fare una camera nella quale penso di raccogliere li ritratti di tutte le più belle dame del mondo, così Principesse come dame private, onde vorrei che parimenti V.S. si pigliasse pensiero di farmi havere li ritratti di quelle più famose di bellezza di cotesto Regno, non tanto vive quanto morte, et non tanto Principesse quanto d'altra conditione, rimettendo a V.S. l'esquisitezza della pittura che da me sarà pagata la spesa prontissim.te.[808]

Das Projekt der Sammlung wundertätiger Madonnenbilder steht im wahrsten Sinne des Wortes noch in der Tradition der Kunst- und Wunderkammern. Der beiden Sammlungsvorhaben – den Madonnen und den Porträts der schönsten Frauen – gemeinsame universale Anspruch ist ebenfalls aus dieser Tradition heraus zu verstehen. Dies gilt auch für die Zielsetzung, die Bildnisse bereits verstorbener Frauen aufzunehmen und damit auch auf einer diachronen Ebene dem universalen Sammlungsinteresse gleichzukommen. Neu sind allerdings am Projekt der Schönheitengalerie – zumindest in dieser Kombination – die soziale Öffnung „nach unten", der Anspruch auf eine qualitätvolle Malerei und die von anderen Sinneinheiten der Gemäldeausstattung weitgehend separierte Versammlung der Porträts in einer eigenen *camera*.

Bei der sozialen Differenzierung der Dargestellten stand dem Herzog vermutlich die relativ geringe und durch die Kleidung noch überspielte soziale Unterscheidung der Artimino-Serie (auf einem hohen Niveau) vor Augen. Es wird deutlich, daß Vincenzo I. Gonzaga keinen besonderen Wert darauf legte, die ständischen Grenzen der sozialen Ordnung in seiner Sammlung der Bildnisse der schönsten Frauen der Welt einzuhalten. Andererseits ist aber auch ersichtlich, daß die *Principesse* weiterhin einen bedeutenden Anteil an dieser Sammlung einnehmen würden. Was die Frage der künstlerischen Qualität angeht, so standen dem Herzog zu diesem Zeitpunkt zwei fähige Maler zur Verfügung, falls die von seinen Agenten gelieferten Gemälde nicht seinen Ansprüchen genügten: Frans Pourbus d.J. und Peter Paul Rubens. Pourbus hatte im Sommer 1603 „in diplomatischer Mission" im Rahmen der Heiratsprojekte Kaiser Rudolfs II. die Innsbrucker Nichte des Herzogs porträtiert und es ist nicht auszuschließen, daß Vincenzo Gonzaga bereits eine Fassung dieser Porträtaufnahme für seine Schönheitengalerie vorgesehen hatte. Der Ort der Porträtgalerie im Palazzo Ducale von Mantua wird in dem Brief mit einer *camera* oder – an anderer Stelle[809] – einem *camerino* angegeben, also einem relativ kleinen, weniger öffentlichen, quasi „intimen" Raum. Eine in der Literatur öfter wiederholte Angabe, die Schönheitengalerie Vincenzos I. habe sich in der (später so benannten) *Galleria degli Specchi* befunden, was eine Kongruenz des Sammlungstyps Porträtgalerie mit dem Bautyp Galerie bedeuten würde, beruht auf einer Fehlinterpretation der Forschung[810].

[808] Zit. n. LUZIO 1913, S. 40.
[809] Vgl. die in Anhang B.19 angeführten Briefzitate.
[810] Bei LUZIO 1913, S. 40, wird gleich nach dem zitierten Brief eine weitere Quelle angegeben, die sich auf den Ausbau

Dies waren die Fakten zu dem geplanten Projekt einer Schönheitengalerie durch Herzog Vincenzo I. von Mantua. Es folgt eine Analyse der Dokumente, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt zur Realisierung bzw. zu den Versuchen einer Realisierung bekannt sind. Zuerst ist die Gruppe von vier niederländischen Damenporträts, (Werkstatt?)-kopien nach Anthonis Mor, zu nennen, die bereits in dem Abschnitt über die *Galería de Retratos del Pardo* behandelt wurden[811]. Ausführung und Material legen nahe, daß diese Bildnisse in den 1560/70er Jahren gefertigt wurden und bereits unter Herzog Guglielmo – möglicherweise im Rahmen eines Vorläuferprojekts zu dem Vincenzos – nach Mantua kamen. Eine zweite Möglichkeit ist, diese Kopien als nach 1600 für die Schönheitengalerie Herzog Vincenzos, der ausdrücklich auch die Bildnisse schon verstorbener Frauen wünschte, hergestellt anzusehen[812].

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist der seinerzeit renommierte, heute aber vor allem in Schriftquellen dokumentierte französische Maler Jeannin Bahuet für die Herzöge von Mantua tätig. In einem Brief des Muzio Manfredi aus Nancy vom 21. Juni 1591 wird der Maler freundschaftlich getadelt, daß er Manfredi noch nicht die Bildnisse der Gräfinnen Mirandola und Sale übersandt habe. Stattdessen wünscht Manfredi jetzt ein Porträt der schönsten Frau von Mantua[813]. Es ist nicht mehr festzustellen, ob diese „Entschädigung“ für die eigentlich verlangten Bildnisse in irgendeinem Zusammenhang mit der frühen Sammeltätigkeit des seit 1587 regierenden Herzog Vincenzo I. steht. Der Brief belegt aber, daß es im späten 16. Jahrhundert auch unterhalb des Ranges der fürstlichen Auftraggeber nicht unüblich war, europaweit nach schönheitlichen Gesichtspunkten ausgewählte Frauenporträts in Auftrag zu geben, zu deren Dargestellten keine familiellen oder sonstigen persönlichen Bindungen bestanden.

Das Projekt einer separaten *camera* für die Bildnisse der *tutte le più belle dame del mondo* ist aber erst mit dem Brief vom Februar 1604 zu belegen. Am 4. April des Jahres berichtet der mantuanische Gesandte in Frankreich, an den der Brief gerichtet war, daß er drei Porträts abschicken werde[814]. Anlaß hierfür war offensichtlich die ablehnende Haltung des Hofmalers Rubens, diese Bildnisse vor Ort in Paris auszuführen. Rubens hatte für den Herzog von Mantua von Mai bis November 1603 einen „kunst-diplomatischen“ Aufenthalt am Hof Philipps III. von Spanien absolviert und sollte auf der Rückreise zur Erstellung der Porträts einen

der genannten Galerie bezieht, die allerdings in keinem Zusammenhang mit dem Quellenmaterial zur Schönheitengalerie steht. Diese beiden Dokumente wurden wohl zuerst versehentlich bei Clinio Cottafavi in Zusammenhang gebracht: Galleria della Mostra nel Palazzo Ducale di Mantova. Relazione del restauro e della ricostruzione con una nota storico-artistica di Nino Giannantoni, Mantua: Società per il Palazzo Ducale di Mantova 1934, S. IX. Darauf beruhend wird der gleiche Fehler bei PRINZ 1970, S. 27, Anm. 64, wiederholt und in der tabellarischen Übersicht der behandelten Galerien und ihrer ikonographischen Ausstattung am Schluß des Buches nochmals besonders suggestiv dargestellt. Diese Darstellung, aus der eine Ausstattung des Bautyps Galerie mit Porträts schöner Frauen als eine der kanonischen Varianten für die Ausstattung von Galerien resultieren würde, ist verführerisch (so geht auch – Prinz folgend – SCHADEE 1974, S. 46f., davon aus, daß Vincenzo zwar von einer *camera* gesprochen hat, der Bau der Galerie aber zum Zweck der Aufnahme des Schönheitenkabinetts gedient habe), leider so aber nicht aufrechtzuerhalten. – Zur Ausstattung der *Galleria degli Specchi* vgl. dagegen jüngst: Renato Berzaghi, La Galleria degli Specchi del Palazzo Ducale di Mantova. Storia, iconografia, collezioni, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 2/1995, S. 49-71.

[811] Vgl. Abschnitt 3.2.1.

[812] Vgl. Justus Müller Hofstede, Bildnisse aus Rubens' Italienjahren, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 2, 1965, S. 89-154, hier S. 148, Anm. 110 – Müller Hofstede weist allerdings die Zuschreibung an den Umkreis des Anthonis Mor zurück und plädiert für französische Damenporträts der Clouet-Zeit als Vorlagen. Durch die Forschungen u.a. von Woodall (vgl. Abschnitt 3.2.1) ist dies allerdings auszuschließen, da eine der Porträtierten eindeutig identifiziert ist.

[813] A. Bertolotti, Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII, Modena 1885, Reprint Bologna: Forni 1969, S. 155. – Zu zwei in jüngerer Zeit Bahuet zugeschriebenen Porträts vgl.: Chiara Tellini Perina, Una proposta per Giovanni Bahuet, in: *Quaderni del Palazzo Te*, 2/1995, S. 92-97.

[814] Vgl. BASCHET 1868, S. 442 m. Anm. 2.

Zwischenaufenthalt in Paris einlegen. Rubens begründete seine ablehende Haltung in einem nicht exakt datierten, vermutlich aber Ende November 1603 geschriebenen Brief:

> Mi parse d'intendere per l'ultima di V. Sig^{ia} Illus^{ma}, la perseverança di Su Altezza Ser^{ma} nelli ordini dati per Francia inanti la mia partença, intorno li quali mi sia lecito dire il parer de la capacità mia a punto proportionata a tal sugetto, si però il Sig^{r} Ducca non ha altro fine (come io credo) in questo viaggio che di quei ritratti. Hora mi confunde alquanto che tanto stringe la tornata in molte lettere al S^{r} Iberti, quanto V. Sig^{ia} medesima nella sua lettera del p^{o} ottobre, non essendo questo negocio de passo, oltra che sempre degli ordini istessi resultano mille inevitabel consequencie. Ho l'essempio de Spagna et Roma in me stesso, ch'ambeduoi hanno prolongate le settimane destinate in tanti mesi. Sa il Sig^{r} Iberti l'inesorabil necessità che strinsero e lui e me *ad jus usurpandum* senza ordine. Credami V. Sig^{ia} Illus^{ma} che Francesi non siano per cedere in curiosità ne a questi ne quelli, principalmente havendo Re e Regina non alieni di questa arte, come approvano le gran opere che pendono interotte, *inopia operariorum*. Io ho del tutto particolar relatione come de le diligencie fatte in Fiandra, Firenze, et di più per mala informatione in Savoia e Spagna per havere huomini di valore. Quali nove (dirò con perdono di V. Sig^{ia} Ill^{ma}) non scoprirei con essa s'io non havessi ja eletto per Padrone il Sig^{r} Ducca in quanto mi sarà conceduta del suo favore Mantova per Patria adoptiva. A me bastava il pretesto ancor che vile di ritratti per ingresso a cose maggiori, si non era, ch'io non posso imaginarmi che l'intencione del Sig^{r} Ducca sia di dare per adesso alcun gusto di me a le Maestà loro, considerato l'incarecimento d'ispeditione. Voglio inferire ch'al judicio mio sarebbe molto più sicuro et avantaggioso de tempo e precio il fargli fare per mezo de Mons^{r} de la Brosse o Sig^{r} Carlo Rossi a qualche pittore prattico di Corte ch'abbià ja tal raccolta in casa, senza ch'iò butti a perdere più tempo, viaggij, spese, salrij (ancora ch'el splendore di S.A. non ripara in cotesto) in opere vili a mio gusto et communi a tutti nel gusto del Sig^{r} Ducca. Con tutto ciò mi rimetto totalmente come buon servitore nel arbitrio d'ogni minimo cenno del Padrone, supplicando però volersi servire di me in casa o fuori, de cose più appropriate al genio mio et al bisogno de l'opere sue incominciate. Qual gracia sarò sicuro d'ottenere ogn'hora che V.S. Ill^{ma} verrà essermi favorevole intercessatrice appresso il Sig^{r} Ducca mio Sig^{re} et in fede di questo mi sià la mano basciata però con ogni humil riverenza.
>
> Di Valliadolid i'A^{o} 1603.
>
> Di V. Sig^{ria} Illus^{ma}
>
> Humiliss^{mo} ser^{re}
>
> PIETRO PAULO RUEBENS.
>
> Al Illus^{mo} Sig^{re} mio et Padrone colendissimo il Sig^{r} Hannibal Chieppio p^{o} secret^{rio} di S.A. S^{ma}. In Mantova.[815]

Die Argumentation dieses bemerkenswerten und deshalb in ganzer Länge zitierten Schreibens wird von der Forschung im allgemeinen aufgegriffen. Danach haben die gattungstheoretisch mindere Stellung des Porträts oder sogar der Porträtkopie und sein Streben nach künstlerischer Autonomie für Rubens den Hauptausschlag gegeben, diese seinem Renommée abträglichen Aufträge auszuführen[816]. Dies ist sicherlich richtig. Doch werden dem „Diplomaten" Rubens auch die politischen Verwicklungen vor Augen gestanden haben, die ein solcher, wenn auch untergeordneter Auftrag auslösen konnte. Die Affäre um das Bildnis der Anna von Tirol, in die sein Mantuaner Kollege Pourbus verwickelt war, war erst wenige Monate alt und

[815] CDR, I, S. 225f. – Erste Hinweise auf Aufträge für durch Rubens in Spanien anzufertigende Damenporträts enthält bereits ein Anfang März 1603 von Herzog Vincenzo an seinen spanischen Residenten Iberti gerichtetes Schreiben (ebd., S. 79ff.).

[816] Vgl. Armand Baschet, Pierre Paul Rubens, peintre de Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue (1600-1608), in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 20, 1866, S. 401-452, Bd. 22, 1867, S. 305-320, bes. Bd. 20, S. 450ff.; CDR, I, S. 228ff., u. MÜLLER HOFSTEDE 1965, S. 111ff. – Zu Rubens Aufenthalt in Mantua vgl. u.a. auch: ders., Frans Pourbus d.J. in Mantua: Anmerkungen zu Rubens' Bildnismalerei in Italien, in: Peter Paul Rubens 1577-1640, Kat. 1, Ausst.kat. Köln: Museen der Stadt Köln 1977, S. 68-75, u. Rubens a Mantova, Ausst.kat. Mantua, Mailand: Electa 1977.

auch später sollte Pourbus in Neapel ähnlich gelagerte Probleme bei der Abwicklung seines Auftrags haben.

Somit ging Vincenzo Gonzaga dazu über, die Aufträge über seinen Pariser Gesandten und über lokale Maler abzuwickeln. Das Projekt scheint trotzdem nicht richtig in Gang gekommen zu sein. 1605/06 werden die Prinzessinnen des Turiner Hofes als mögliche Heiratskanditatinnen des mantuanischen Erbprinzen porträtiert. Es ist möglich, daß die Bildnisse später auch zur Ausstattung des *camerino* verwendet worden sind, in jedem Fall stehen bei der Beschreibung der Modelle und ihrer Bildnisse schönheitliche Gesichtspunkte im Vordergrund:

> [...] Circha al desiderio di V.A.S. di auere un uero ritratto delle SS. Principesse qua già feci sapere a V.A. che non era possibile rubarlo e di maniera che non poteva esere a pieno seruita come ancho credaro arà posuto auere auiso dal signor Fran.co Purbis inuiato qua, [...]. Stia lieta e alegra V.A.S. che ambi doi le Principese riescano giornalmente più gratiose di chiaro uolto e uiua carne e non bruna come i ritratti che si son uisti sin ora mostrano. [...] Di uolti gratiosi e di uita disposta ambe due, la seconda giornalmente cresce di belta e gratia, di graue e uenerando aspetto e carnazione uiua frescha e gratiosa non biancha biancha, ma di saporito colore, la prima e poco più alta come il tempo porta e anchessa di bello e nobile aspetto. Ecco Se.^{mo} Principe li ritratti ch'io li poso dare. [...][817]

Erst für 1607 sind wieder umfangreichere Quellen vorhanden: Unter der Vermittlung von Gianettino Spinola werden eine Reihe Genueserinnen porträtiert. Möglicherweise arbeitet Pourbus auch nach Porträtzeichnungen, die vorher von auswärtigen Höfen übersandt wurden[818]. Schließlich schickt der Herzog wieder einen seiner Maler – in diesem Fall Pourbus – auf eine Reise, um Kunstwerke ausfindig zu machen und für seine Sammlung anzukaufen. Gleichzeitig nutzt er die Gelegenheit und läßt Pourbus die schönsten Frauen Neapels malen. Hinweise hierzu sowie zu späteren Porträtlieferungen aus Neapel sind im entsprechenden Briefwechsel mehrfach vorhanden[819]. Unter anderem soll der Maler Emilia Spinelli porträtieren, deren Bildnis sich auch unter den 1603 für die Villa Ferdinanda geschaffenen *gentildonne di Napoli* der Artimino-Serie befindet[820]. Der Auftrag gestaltete sich aber als nahezu unmöglich – „*per la gelosia del marito*“. Bildnisse von Neapolitanerinnen werden noch bis 1609 nach Mantua geliefert. 1608 hält sich Pourbus in Flandern und Frankreich auf, außerdem schickt ihn Vincenzo zum zweiten Mal nach Innsbruck, um seine Nichte Anna malen zu

[817] Brief des Federico Zuccari an Vincenzo I. Gonzaga vom 1. Januar 1606, zit. n. BERTOLOTTI 1885, S. 161; vgl. auch BASCHET 1868, S. 285-292 (dort der Brief in abweichender Transkription). In diesem Zusammenhang ist auch eine Liste der Prinzen und Prinzessinnen des Turiner Hofes von Interesse, die Giovanni Franceso Balbi 1602 nach Mantua übermittelte und die Genannten nach ihrem Gesundheitszustand beurteilt. Die Beurteilung erfolgte nach wenig differenzierten Kategorien, gibt aber einen Eindruck von der Bedeutung körperlicher Schönheit im höfischen Kontext wieder:

> Philippe-Emmanuel, né le 3 avril 1586, sage, sain, réservé, brun.
> Victor-Amédée, né 8 mai 1587, sain, beau et gai.
> Emmanuel-Philibert, né le 17 avril 1588, sujet aux saignements de nez, gai.
> Madame Marguerite, née le 18 avril 1589, très-sage, de belle santé, mais peu jolie.
> Madame Isabelle, née le 11 mars 1591, sage, saine, très-jolie et gaie.
> Maurice, né le 10 janvier 1598, revêt l'habit ecclésiastique, sain, est de bonne santé.
> Madame Marie, née le 8 février 1594, de beauté médiocre, saine.
> Madame Françoise-Catherine, née le 4 octobre 1595, laide.
> Thomas, né le 22 décembre 1596.

– Zit. n. ebd. (in frz. Übersetzung), S. 285.

[818] Vgl. BASCHET 1868, S. 443f.

[819] Vgl. Anhang B.19.

[820] Vgl. Abschnitt 3.3.1.

lassen[821].

Im Jahr 1611 kann ein französischer Reisender über den Palazzo Ducale in Mantua berichten:

> [...] Dans ce pallais, il y a une belle salle de theatre fort magnifique pour représenter des comédies. Et y a grande quantité de rares et précieux meubles et peintures, et entr'autres les Triomphes de Cesar de la main du fameux painctre Andre Mantegne. Dans la garderobe du duc y a mille sortes de singularitez, tant en habillemens, meubles, statues, portraits, que pierreries, vases riches d'or, d'argent, christal etc. En une chambre sont painctes les principalles villes du monde, en une autre les plus belles dames d'Italie, France, Espaigne. [...][822]

Herzog Vincenzo I. Gonzaga hatte sein Projekt einer Schönheitengalerie in einem eigenen *camerino* des Palazzo Ducale folglich realisiert. Diese Sammlung weiblicher Porträts konnte die Aufmerksamkeit des Besuchers sogar soweit einnehmen, daß er diesen Sammlungskomplex in der an Kunstwerken nicht armen Stadtresidenz der Gonzaga in seiner kurzen Notiz eigens für erwähnenswert hielt. Folglich war eine derartige Galerie noch keine konventionelle oder gewohnte Komponente in der Gemäldeausstattung einer fürstlichen Residenz. Des weiteren wird deutlich, daß die enzyklopädische Tradition der Kunstkammer und des Trachtenbuches mit Blick auf die nationale Herkunft der Dargestellten weiterhin Gültigkeit beansprucht.

Im Gemäldeinventar des Palazzo Ducale von 1627 kommt dieser *camerino* als in sich geschlossene Porträtgalerie bereits nicht mehr vor. Allerdings findet sich eine größere Anzahl nicht einzeln identifizierter Frauenporträts über die verschiedenen Räumlichkeiten verteilt, darunter im *Coridore longo che passa da S. Barbara in Castello* Nummer „*48. Quattro ritratti di damme, cioè doi principesse di Savoia et doi genovese con il busto, incornisati, L. 72*“, „*109. Dodeci quadri con ritrati di diverse dame, itagliane, spagnole e francesse, L. 180*“ und „*151. Settantotto quadri dipintovi ritrati di dame stimati scudi 2 l'uno, L. 936*“ sowie *Nel loco della Mascarada* Nummer „*685. Sette quadri dipintovi ritrati di dame, quattro con cornici e trei senza, L. 240*“ und „*688. Trei quadri di dame con cornice, L. 30*“. In einem *Camerino delle Dame* bezeichneten Raum des Palazzo Ducale befanden sich hingegen keine Frauenporträts; vermutlich wurde die Schönheitengalerie nach dem Tod von Vincenzo I. Gonzaga aufgelöst und auf die übrigen Räume aufgeteilt[823]. Von den Gemälden, die der Schönheitengalerie Vincenzos angehörten, ist heute keines mehr mit Sicherheit zu identifizieren[824].

Die Frauenporträtgalerien in Artimino und Mantua aus der Zeit um 1600 stehen am Ende der Entwicklung des universalen Sammlungswesens des 16. Jahrhunderts. Dies wird in beiden Fällen an der nationalen bzw. regionalen Zuordnung der Dargestellten und an Bezügen zu anderen enzyklopädischen Sammlungskomplexen deutlich. Gleichzeitig ist an beiden Orten eine Tendenz zur Separierung bzw. zur stärkeren Systematisierung – wenn man so will:

[821] Vgl. BASCHET 1868, S. 450ff.
[822] Zit. n. ebd., S. 442 m. Anm. 3.
[823] LUZIO 1913, S. 89-136, bes. S. 94, 96, 100, 115f. u. 134. Vgl. auch MÜLLER HOFSTEDE 1965, S. 147f., Anm. 103, m. Angaben zu weiteren Einträgen.
[824] MÜLLER HOFSTEDE 1965, S. 114f., weist zwei durch Rubens angefertigte Porträtkopien im Palazzo Bianco in Genua (nach François Clouet, *Porträt einer französischen Adeligen*) und in der Dresdner Gemäldegalerie (*Porträt einer jungen Witwe*) versuchsweise der Mantuaner Schönheitengalerie zu, was einiges für sich hat. In einer freundlichen Mitteilung vom 18. September 1996 hat Herr Professor Dr. Justus Müller Hofstede noch einmal darauf hingewiesen, daß es nicht möglich sei, ein heute vorhandenes Damenporträt mit verläßlicher Sicherheit als ehemaligen Bestandteil der Mantuaner Schönheitengalerie zu identifizieren.

eine Tendenz zur Spezialsammlung – erkennbar, die letzten Endes das universale Sammlungsgefüge der Kunst- und Wunderkammern aufhebt. Am Florentiner Hof scheint der primäre Zweck der Artimino-Serie eine mehr oder weniger ideale Repräsentation der höfischen Frau als soziale Formation gewesen zu sein. Dagegen verweist die Indifferenz des Vincenzo I. Gonzaga gegenüber dem gesellschaftlichen Stand der Dargestellten zunächst mehr auf ein noch enzyklopädisches Sammlungsinteresse als auf eine Aufhebung des sozialen Ordnungsgefüges. Weibliche Schönheit hat im Ordnungsgefüge der enzyklopädischen Sammlung letztlich keine andere Funktion wie die Repräsentation körperlicher Anomalien, der bärtigen Frauen oder der Haarmenschen. Sie bestätigen die „Norm" der mikro- wie makrokosmischen Ordnung der Natur aus ihrer Differenz zu derselben heraus. Körperliche Schönheit ist – im Gegenteil zu den Anomalien – in diesem Denken sicherlich eine Abweichung nach „oben", zur Perfektion Gottes (im neoplatonischen Sinn). Trotzdem verweist auch das Mantuaner Sammlungskonzept auf die „irdische" Funktion der Schönheit im Kontext der Hofkultur: Mit dem hohen Stellenwert der Schönheit im bis zum Ende des 17. Jahrhunderts weiterhin einflußreichen platonischen Denken können körperliche Qualitäten von Frauen genutzt werden, um ein Durchbrechen der sozialen Schranken in der höfischen Gesellschaft zu legitimieren. Es ist dann wohl auch kein Zufall, daß jene Emilia Spinelli, deren Porträt der Herzog von Mantua 1607 so dringend zu besitzen wünschte, in der höfischen Porträtgalerie von Artimino bereits vertreten war. Auch dies ist ein weiterer Beleg dafür, daß die Auswahl der Dargestellten der Artimino-Serie auch nach schönheitlichen Gesichtspunkten erfolgte.

Die ideale Konzeption der Schönheitengalerie von Mantua rieb sich noch in anderer Hinsicht an der Realität: So berichtet Pourbus d.J. dem Mantuaner Herzog, daß die Zahl der Frauen Neapels, die für schön gehalten werden, gering sei[825]. Obwohl oder gerade weil der Maler sich in seinem Urteil auf die öffentliche Meinung zurückzieht, kommen in dem Versuch, die Vorstellungen des Herzogs in die Realität umzusetzen, eben diese Realität und die Relativität von Schönheit zum Ausdruck. Auch wird deutlich, daß Vincenzo I. Gonzaga nicht nur künstlerische Qualität verlangte oder ein Idealporträt zu erlangen suchte, sondern auch ein „wirkliches Abbild" der betreffenden Darzustellenden als individuelle Person – unabhängig von der Frage, wie man Individualität um 1600 definierte – beanspruchte. So verwundert es kaum, daß in den Ankündigungen neuer Porträtlieferungen die Bildnisse meist danach qualifiziert werden, wieweit sie der Natur entsprechen. Das höchste Lob lautet dann, ein bestimmtes Porträt sei „*naturalissimo*".

Derartig hohe und komplexe Ansprüche an die Maler lassen auch einiges über die Aufgaben und soziale Stellung der Hofkünstler erkennen. Während Rubens soviel Selbstvertrauen in seine Person und ein ausgeprägtes Selbstverständnis von seiner Aufgabe als (Historien-)maler hat, daß er es sich leisten kann, in einem meisterlich abgefaßten Brief, der von seinen ausgefeilten diplomatischen Fähigkeiten zeugt, die Porträtaufträge des Herzogs abzulehnen, definiert sich Pourbus primär als Porträtmaler. Als auf eine Bildgattung festgelegter Fachmaler in der Nachfolge des Anthonis Mor muß er sich auf die spezifischen Anforderungen seines Berufs einlassen. Daß ihm das nicht immer leicht gefallen ist, bezeugen seine Briefe aus Neapel. So ist es nicht einfach zu beurteilen, ob nicht doch eher Freude dabei mitschwingt, einen Teil seiner Aufträge der Konkurrenz eines lokalen Malers zu überlassen. Diese lokalen Maler besitzen

[825] Vgl. hierzu und zu dem Folgenden die Dokumente in Anhang B.19.

bereits oft – dies kommt sowohl in der Argumentation von Rubens' Brief als auch in der Neapler Korrespondenz des Pourbus zum Ausdruck – einen Werkstattvorrat an Porträtaufnahmen der örtlichen Haute volee, nach dem die jeweiligen Aufträge auch ohne Porträtsitzungen der Darzustellenden ausgeführt werden konnten[826]. Dies war ein erheblicher Vorteil gegenüber einem ortsfremden Maler, der sich erst Zugang zu dem Modell verschaffen mußte, was zudem erschwert wurde, wenn keine familiellen Bindungen zwischen Auftraggeber und Darzustellender bestanden. Nicht nur eifersüchtige Ehemänner, sondern auch die Funktion des Bildnisses innerhalb der höfischen Eheanbahnung standen hier dem Interesse im Wege, schlicht das Bildnis einer schönen Frau in eine enzyklopädische Sammlung einzufügen.

Es war nahezu unmöglich, das Bildnis einer an einem anderen Fürstenhof ansässigen Dame zu erhalten, ohne daß dort und an anderen Höfen, falls dies bekannt wurde, Vermutungen über etwaige Ehepläne des bestellenden Fürstenhofes angestellt wurden. Dies ist sicherlich auch ein Grund, warum Rubens sich weigerte, mit einer solch delikaten Aufgabe an den Pariser Hof zu gehen, die ihm vermutlich viel Ärger und wenig Ruhm eingebracht hätte. Auch ein Fachmaler für solche Aufgaben, der Porträtist Pourbus d.J., scheint schließlich in Neapel an die Grenzen seiner Belastbarkeit geraten zu sein, so daß er 1609, sicherlich mit Erleichterung, dem Ruf einer anderen, auch nicht gerade einfachen Auftraggeberin gefolgt ist und zur Schwester der Herzogin von Mantua, zu Maria de' Medici an den französischen Hof gewechselt ist. Nur wenige Jahre zuvor hatte der Schwager des Mantuaner Herzogs, Ferdinand II. von Tirol, von seinem Hofmaler verlangt, bestimmte Porträts von römischen Damen, wenn nicht anders möglich, heimlich auszuführen[827]. Auch dies zeigt auf, in welche prekären Situationen die fürstlichen Auftraggeber ihre Hofkünstler bringen konnten, gesetzt den Fall, diese weigerten sich nicht, diese Aufträge auszuführen. Falls hier nicht der Zufall im Spiel ist, häufen sich derartige Auftraggeberwünsche in der Zeit um 1600. Dies ist ein eindeutiges Indiz für eine gewandelte Funktion der Porträtgalerie in dieser Zeit: Nicht mehr allein das enzyklopädische Sammeln primär historischer Persönlichkeiten auf einer diachronen Bezugsachse steht absolut im Vordergrund, sondern die synchrone Gegenwart der höfischen Gesellschaft bekommt im 17. Jahrhundert einen wesentlich größeren Stellenwert, auch wenn dies nicht zur Aufhebung der historisch ausgerichteten Porträtgalerie führen wird.

[826] Daß diese Gemälde dann Repliken oder Kopien waren, stand dem Anspruch auf künstlerische Qualität offensichtlich nicht entgegen.

[827] Vgl. Abschnitt 3.2.2.

Kapitel 4

Frauen in der höfischen Gesellschaft – Schönheitengalerien des 17. Jahrhunderts

Frans Pourbus d.J., der in Neapel (mit einiger Mühe) die Porträtaufträge Vincenzos I. Gonzaga anläßlich der Erweiterung von dessen Schönheitengalerie erfüllt hatte, fertigte in seiner späteren Pariser Zeit auch ein Porträt von Giambattista Marino an. Zumindest behauptete dies der berühmte Literat in einem seiner Hauptwerke, der 1619 erschienenen *Galeria*. Diese im 17. Jahrhundert viel- und europaweit gelesene Sammlung ikonischer Gedichte hatte in kunst- und sammlungstheoretischer Hinsicht einen kaum zu unterschätzenden Einfluß und bietet sich für eine einleitende problemorientierte Charakterisierung der Frauenporträtgalerien dieses Jahrhunderts in besonderen Maßen an.

La Galeria ist eine Sammlung von Madrigalen und Sonetten sowie einigen längeren Gedichten, die in die beiden Abteilungen *Pitture* und *Sculture* unterteilt ist. Beide Abteilungen sind außerdem gattungstheoretisch hierarchisierend unterteilt, die Malerei in *Favole*, *Historie*, *Ritratti* und *Capricci*. Ursprünglich intendiert waren Gedichte nach existierenden Kunstwerken, die der Verfasser zum Teil bei zeitgenössischen Künstlern in Auftrag gab, das publizierte Werk enthielt aber mehrheitlich rein fiktionale ikonische Gedichte. Hier interessiert vor allem die Abteilung der *Ritratti* in ihrer nach Geschlechtern differenzierten Untergliederung. So sind die an der Zahl wesentlich umfangreicheren männlichen Porträts nach „Berufs-" bzw. Tätigkeitsfeldern eingeteilt, während die weiblichen Bildnisse primär nach zeitgenössischen moralischen Kriterien in kontrastierender Anordnung angeführt werden: *Donne belle, caste e magnanime* sowie *Belle, impudiche e scelerate* und *Bellicose e virtuose*[828]. Neben der hier zum Ausdruck kommenden tradierten Differenz zwischen Folgen *Berühmter Männer* und *Frauen* ist vor allem anzumerken, daß sich die schönheitliche Konzeption von Weiblichkeit vor die traditionelle (männliche), in die Vergangenheit projezierte heroische Konzeption geschoben hat – entsprechend der zeitlich-systematischen Abfolge der *Berühmten Männer* Marinos von Fürsten, Heroen, Tyrannen und einer größeren Anzahl von Zwischenstufen bis hin zu „moderneren", in den schönen Künsten verankerten Berufen befreundeter Dichter (bezeichnenderweise wird den

[828] Vgl. u.a. eine Auswahl in: Giambattista Marino, Opere, Mailand: Rizzoli 1967, S. 377ff. (Einleitung), 423-428; eine gute Einführung in Leben, Werk und Rezeption Marinos bietet: James V. Mirollo, The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino, New York/London: Columbia UP 1963, zu *La Galeria*: S. 46-52; zu *La Galeria* im Kontext der zeitgenössischen ikonischen Dichtung: ALBRECHT-BOTT 1976, passim; zu Marino als „Kunsttheoretiker" und Sammler vgl.: Gerald Ackerman, Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory, in: *Art Bulletin*, Bd. 43, 1961, S. 326-336, bes. S. 334ff.; eine interessante Abgleichung der in *La Galeria* und dem vorbereitenden Briefwechsel angeführten Kunstwerke mit dem Kunstbesitz Marinos, wie er sich aus dem Nachlaß und den testamentarischen Verfügungen ergibt, bietet: Giorgio Fulco, Il sogno di una 'galeria': nuovi documenti sul Marino collezionista, in: *Antologia di Belle Arti*, 3. Jg., Nr. 9/12, 1979, S. 84-99. Die einzigen Gemäldeserien, die Marino besaß, waren bezeichnenderweise zwölf Landschaften „*con diuerse poesie*" und eine Folge von zwölf „*quadri di teste d'hu[o]mini Illustri senza cornice piccoli*" (ebd., S. 86, 96). Obwohl es möglich ist, hier die Porträts von berühmten Zeitgenossen und Dichtern zu vermuten, die Marino für sich hat anfertigen lassen, ist es aufgrund der kanonischen Anzahl und der Formatangabe wahrscheinlicher, eine konventionelle Serie von *Berühmten Männern* anzunehmen. Zum Verständnis von Marinos *Galeria* in der Tradition der Serien *Berühmter Männer* vgl. auch: BARNES 1989, S. 87f.

Frauen eine derartige Entwicklung nicht zugestanden). Weibliche Schönheit ist nun moralisch doppelkodiert. Entsprechend Marinos kontrastierender Poetik wird die unbedingte neuplatonische Konjunktion von körperlicher Schönheit, moralischer Vollkommenheit und hoher sozialer Stellung aufgehoben[829].

Möglicherweise ist darin nicht nur eine Ablösung von den Regeln älterer poetologischer Konzepte zu erkennen, sondern auch ein Reflex auf sich vollziehende soziale Veränderungen. Die europaweite Rezeption Marinos geht einher mit dem gleichzeitigen bzw. bereits etwas früher einsetzenden, neuerlichen Verbreitungsschub des pastoralen Genres in der Folge von Battista Guarinis *Pastor fido* (1595). Beide Autoren setzen sich über gesellschaftliche Schranken mittels ästhetischer bzw. utopistischer Grenzüberschreitungen hinweg. Die Rezeption der guarinesken Schäferidylle beeinflußte beispielsweise in den Niederlanden der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts literarische und bildnerische Repräsentationen wie Dichtung oder Identifikationsporträts[830].

Auf einem mehr oder weniger der Hochkultur zuzurechnenden Niveau lassen sich diese Tendenzen zum Nichteinhalten sozialer und ethischer Grenzen auch innerhalb der seriellen Repräsentation weiblicher Porträts feststellen: In *Le Miroir des Plus Belles Courtisannes de ce Temps*, einem 1630 in Amsterdam erschienenen Buch von Crispin van de Passe (ca. 1597/98-1670), werden in 40 Radierungen Bildnisse von Kurtisanen als imaginierte Porträtgalerie vorgestellt[831]. De Passe, dessen künstlerische Ausbildung in Utrecht stattfand, negiert im Vorwort explizit jede „verführerische“ Absicht von zweifelhafter Moral, behauptet vielmehr den Zweck der Publikation als zeitgenössisches Kostümbuch vor allem zum Gebrauch der Künstler. Somit wird eine ikonographische Wurzel des *Miroir* vom Verfasser selbst genannt: Das Trachtenbuch ist hier – ebenso wie in der Serie der Niederländerinnen der Münchner Kunstkammer und anderen bereits angeführten Beispielen – eine motivische und semantische Grundlage für die Repräsentation einer Frauenporträtgalerie. Eine weitere Wurzel ist in den venezianischen Kurtisanenkatalogen des 16. Jahrhunderts zu erkennen[832]. Doch müssen auch die Unterschiede zu dieser Tradition benannt werden: Die italienischen Kataloge waren in der Regel nicht illustriert und hatten einen tatsächlichen Gebrauchswert innerhalb einer Stadt oder Region. Dies ist aufgrund des – aus der Tradition der Kostümwerke vermittelten und durch die dreisprachige Ausgabe noch unterstrichenen – europaweiten Vertretungsanspruchs im *Miroir* des de Passe nicht gegeben. Einzelne Porträtmedaillons stehen in der Nachfolge des venezianischen Porträttyps der „schönen Frau“. Andere zeigen deutliche Bezüge zu einem in den Niederlanden neu entwickelten Typus eines pastoralen Identifikationsporträts[833]. Im Ge-

Abb. 112a-b

[829] Zu diesem Leitmotiv in Marinos Lyrik: MIROLLO 1963, bes. S. 13, 19ff., 121-131, u. VON FLEMMING 1996, S. 159f. – Der 11. Gesang von Marinos *L'Adone* thematisiert einzig *Le Bellezze* (vgl. Giovan Battista Marino, L'Adone, 2 Bde. [Tutte le opere, Bd. 2], Mailand: Mondadori 1976, Bd. 1, S. 591-646). Marino beschreibt weiterhin die Schönheit der Königin Maria de' Medici in der terminologischen Tradition der *blasons anatomiques*, einem relativ niederen Genre, als enumerative Auflistung von Körpermerkmalen (vgl. MIROLLO 1963, S. 38f.). Vgl. hierzu und zu der Entwicklung im 16. Jahrhundert: Abschnitt 2.3.

[830] Vgl. Alison McNeil Kettering, The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age, Montclair: Allanheld & Schram 1983; Peter van den Brink (Hrsg.), Het Gedroomte Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw, Ausst.kat. Utrecht, Zwolle: Waanders 1993; allein in Hinsicht auf Porträts: Rose Wishnevsky, Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden, Diss. München 1967, S. 99-103.

[831] Vgl. Seymour Slive, Frans Hals [National Gallery of Art. Kress Foundation Studies in the History of European Art, Bd. 4], 3 Bde., London: Phaidon 1970-74, Bd. 1, S. 89-92, u. KETTERING 1983, S. 51-53.

[832] So auch KETTERING 1983, S. 53. Vgl. hier die Abschnitte 2.4 u. 3.1.3.

[833] Vgl. KETTERING 1983, S. 52.

gensatz zu den oben behandelten venezianischen Frauenporträts des 16. Jahrhunderts, die sich einer eindeutigen funktionalen Festlegung als Kurtisanenporträts in der Regel entziehen[834], ist dies hier durch den Kontext gegeben. De Passe verknüpft folglich tradierte kommunikative Funktionen, ikonographische und formale Muster zu einem neuen Produkt, das so noch nicht da gewesen ist und dessen Gebrauchswert nur fiktiv ist.

Der fiktive Charakter der Folge der Kurtisanenporträts von de Passe ist die grundlegend neue Qualität des *Miroir*; verschiedene praktische Gebrauchswerte offenkundig nur vortäuschend, ist die Stichfolge ein ausgesprochenes „Kunstprodukt". In der bewußt provozierten Spannung von Tradition, Moral und ethischer Grenzverletzung liegt ein nicht zu unterschätzender Anreiz für die zeitgenössische Rezeption. Dies ist als Analogon zu Struktur und Rezeption der Dichtung Marinos aufzufassen; bei beiden Autoren wird ein ethisch mehrschichtiges Bild von Weiblichkeit konstruiert und gleichzeitig nobilitiert: Die „*publique and infamous persons of women*"[835] werden 1640 von de Passe durch die Folge *Les Vrais Pourtraits de quelques unes des plus grandes dames de la Chrestienté, Déguisées en Bergères*[836] quasi fortgesetzt und um ein ethisch „positiv besetztes" Gegenstück ergänzt.

Das Frontispiz des *Miroir des Plus Belles Courtisannes de ce Temps* übersetzt die Stichfolge in eine repräsentative Situation und gibt so eine Anleitung zur Lektüre des Buches: In einem geschlossenen Raum befinden sich vier Personen, zwei Frauen und zwei Männer; durch eine geöffnete Tür wird der Blick auf zwei weitere Frauen im Hintergrund freigegeben. Die Männer tragen im Gegensatz zu den Frauen Straßenkleidung und sind durch Accessoires wie Degen als „Kavaliere" gekennzeichnet. Im Vordergrund hat sich einer der beiden pfeiferauchend an einem Tisch – dessen Decke den Titel des Buches in drei Sprachen enthält – und an einem lodernden Kaminfeuer niedergelassen; er wendet sich „gönnerisch" zurück, wo ihm eine der beiden Frauen ein weibliches Bildnis im Schein einer Kerze präsentiert. Der zweite Herr steht im Mittelgrund bei der anderen Frau, er scheint erst angekommen zu sein und hat seinen Mantel noch nicht abgelegt; beide weisen mit ihren Händen auf eine im oberen Bereich der Wand aufgereihte Folge von Frauenporträts. Die in dieser Szene gezeigten Bildnisse entsprechen den Porträttypen des *Miroir*. Die Handlung ist eindeutig innerhalb eines Bordells lokalisiert. Das Frontispiz gibt also einen ziemlich drastischen Verweis auf eine mögliche Funktion einer Frauenporträtgalerie: Sie dient hier einem männlichen Betrachter bzw. Kunden zur Bewertung und Auswahl der Dargestellten im Sinne körperlicher Verfügbarkeit. Abb. 112a

Es darf allerdings nicht der fiktionale Kontext des *Miroir* vergessen werden. Ebenso wie die einzelnen Porträttypen wird auch diese hier vorgestellte Funktion durch den Zusammenhang des Buches aus einer relativen Ambivalenz in eine fiktionale Eindeutigkeit überführt. Auch darin läßt sich wieder die latente Intention des Buches im spielerischen Aufbrechen der Grenzen ethischer Konventionen erkennen. Doch gibt es hier wieder Anknüpfungspunkte an die soziale Wirklichkeit: Im 1596 in Besançon erstellten Inventar des F. Gaultiot, Sieur d'Ancier, findet sich bereits eine Folge von „Köpfen von Kurtisanen"[837], die unter Umständen auf eine tatsächlich existierende Parallele zu der im Frontispiz des *Miroir* dargestellten Bildfolge verweist; und der französische Schriftsteller Jean François Regnard berichtet 1681 von einer Reise

[834] Vgl. Abschnitt 2.4.
[835] Zitat nach einer Ausgabe des *Miroir* mit englischer Textbeigabe (KETTERING 1983, S. 144, Anm. 33).
[836] Vgl. hierzu: KETTERING 1983, S. 75ff.
[837] Vgl. Jean Adhémar, French Sixteenth Century Genre Paintings, in: JWCI, Bd. 8, 1945, S. 191-195, hier S. 194.

nach Amsterdam, daß die Kunden in den dortigen Bordellen die Prostituierten auf der Grundlage von Porträts auswählten, die an deren Türen angebracht seien, und die Dargestellten erst zu Gesicht bekämen, nachdem sie bezahlt hätten[838].

Im folgenden werden exemplarische Untersuchungen zu Frauenporträtgalerien des 17. Jahrhunderts im höfischen Kontext dargelegt. Die untersuchten Beispiele unterscheiden sich in ihrer Funktion und sozialen Zuordnung zunächt grundlegend von den in dieser Einleitung des Kapitels benannten fiktiven wie tatsächlich existierenden Bildnisfolgen bzw. -galerien. Die in der Dichtung Marinos und bei de Passe exemplarisch beobachteten Strukturen der ästhetischen, ethischen und sozialen Ausweitung und Kontrastierung werden allerdings auch bei der Betrachtung und Bewertung der hier vorgestellten Bildnisfolgen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen. Sie stellen eine wichtige Voraussetzung für die funktionale Transformation der weiblichen Bildnisgalerie im 17. Jahrhundert dar. Dazu gehört auch, daß sich jetzt der Anteil der weiblichen und männlichen Auftraggeber ungefähr die Waage hält. Die Darstellung beginnt mit einem Zentrum der Bildproduktion des 17. Jahrhunderts, den Niederlanden.

4.1 Die Entwicklung der Schönheitengalerie an den Höfen der Oranier und der Stuarts in Den Haag und London

Der Hof von Friedrich Heinrich von Oranien (1584-1647) in Den Haag nahm in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter den europäischen Höfen aufgrund der politischen Konstruktion der Niederlande eine Sonderstellung ein: Die noch junge Dynastie von Oranien-Nassau hatte als ranghöchste Adelsfamilie des Landes die vorrangig mit militärischen Aufgaben besetzte Position der Statthalterschaft innerhalb der republikanischen Ordnung der Provinzen inne. Ihre Souveränität und ihr fürstlicher Rang leitete sich dagegen von dem kleinen Fürstentum Orange in Südfrankreich ab. Andererseits war der finanzielle Spielraum der Oranier in den prosperierenden Niederlanden im Vergleich zu einigen anderen europäischen Fürstenhäusern wesentlich größer. Auch bot das „bürgerliche“ Umfeld der Konstituierung eines Hofes wesentliche, wiederum im Vergleich mit anderen Dynastien, neuartige Impulse. Somit ergab sich ein nahezu schon paradoxer Widerspruch zwischen dem Erfolg dieser Dynastie auf der einen Seite und ihrem Rang und ihrer zumindest offiziell äußerst beschränkten politischen Wirkungsmöglichkeiten auf der anderen Seite. Um diesen Widerspruch zu überspielen bzw. tendenziell aufzuheben, boten sich im 17. Jahrhundert primär zwei Möglichkeiten, die vom Haus Oranien auch beide genutzt wurden: die propagandistische Nutzung von Kunst – der zahlreichen neu errichteten Schlösser und ihrer Ausstattungs- und Bildprogramme – und die Rangerhöhung bzw. Statussicherung mittels konnubialer Verflechtungen zu anderen, möglichst höherrangigen Fürstenfamilien. Beide Aspekte werden bei der folgenden Analyse oranischer Porträtgalerien eine besondere Rolle spielen[839].

[838] Vgl. SLIVE 1970-74, Bd. 1, S. 92.

[839] Nach dem relativ frühen wichtigen Überblicksartikel von C. Willemijn Fock (The Princes of Orange as Patrons of Art in the Seventeenth Century, in: *Apollo*, Dez. 1979, S. 466-475) ist gerade in den letzten Jahren die Literatur zum Haus Oranien-Nassau im 17. Jahrhundert und seiner Kunstförderung beständig angestiegen. Deshalb wird an dieser Stelle nur auf drei große Ausstellungskataloge verwiesen, die die weitere Literatur nahezu komplett erschließen: Peter van der Ploeg, Carola Vermeeren (Hrsg.), Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague, Ausst.kat. Den Haag, Zwolle: Waanders 1997; Marika Keblusek, Jori Zijlmans (Hrsg.), Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms, Ausst.kat. Den Haag, Zwolle: Waanders 1997, u. Horst Lademacher (Hrsg.), Onder den Oranje boom. Dynastie in der Republik. Das Haus Oranien-

4.1.1 Amalie von Solms

Amalie von Solms (1602-1675) heiratete Friedrich Heinrich von Oranien-Nassau im Jahr 1625, kurz bevor dieser die Nachfolge seines Halbbruders Moritz in der Statthalterschaft antrat. Die Eheschließung hatte folglich vor allem den Erhalt der Dynastie als Beweggrund. Amalie hatte ihre Jugend am Heidelberger Hof des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz verbracht. Nach der Schlacht am Weißen Berg 1620 war sie als Hofdame der „Winterkönigin", der Gattin Friedrichs V. und Tochter des englischen Königs Jakob I., in deren Haager Exil gefolgt[840]. Amalie spielte als Gemahlin des Statthalters eine wichtige Rolle bei der Konstituierung einer zeitgemäßen Hofhaltung in Den Haag und bei der entsprechenden Ausstattung bestehender und neu erbauter Residenzen und Landschlösser mit Bildprogrammen und kunsthandwerklichen Objekten. Nach dem Tod ihres Gemahls 1647 hatte sie darüber hinaus einen bedeutenden Anteil bei der Sicherung der Interessen des Hauses Oranien in der statthalterlosen Zeit (1650-1672), wozu sie auch das Mittel einer gezielten Kunstpropaganda nutzte, deren bedeutendstes Ergebnis der *Oranjezaal* im ab 1645 errichteten Huis ten Bosch ist[841].

Im hiesigen Zusammenhang interessieren vorrangig die Phase der Konstituierung des Hofes zu Lebzeiten Friedrich Heinrichs und die Funktion von Porträtgalerien im Kontext der oranischen Kunstpolitik.

Dynastische und heroische Porträtgalerien gehörten zur ikonographischen Grundausstattung der neu erbauten Schlösser des Statthalters. Friedrich Heinrich besaß eine Serie der Zwölf römischen Kaiser – für einen Fürsten von Rang bereits die Mindestanforderung im Kontext der Repräsentation von Herrschaft –, ausgeführt von Rubens und seiner Werkstatt, und seine Gattin verkleinerte Kopien davon[842]. Diese klassische Cäsarenfolge kann als Teil eines umfassenderen Programms von Galerien *Berühmter Männer* gelten, das sich in den statthalterlichen Residenzen und Landschlössern befand. Im von Friedrich Heinrich neu errichteten und als Aufenthalt bevorzugten Schloß Honselaarsdijk verzeichnen die Inventare 103 Porträts im Vorzimmer des Untergeschosses: 15 halbfigurige Darstellungen von Fürsten, darunter Friedrich Heinrich selbst, sein Halbbruder und Amtsvorgänger Moritz, der Winterkönig und die spanischen Könige Philipp II. und Philipp III., sowie 88 kleine Brustbildnisse. Die Auswahl der Dargestellten folgte dem inzwischen bereits tradierten Schema von Ahnen, fremden Dynasten und *Berühmten Männern*. Gruppiert um ein als Kaminstück dienendes Phantasieporträt des berühmten Vorfahren Adolf von Nassau, der 1292 zum römisch-deutschen Kaiser gekrönt worden war, ist der dynastische Anspruch der Bildnisserie offenkundig. Die Abteilung der *Berühmten Männer* enthielt viel „Standardpersonal" in kontrastiver Gegenüberstellung: Dante

Nassau als Vermittler niederländischer Kultur in deutschen Territorien im 17. und 18. Jahrhundert, Textbd. zur Ausst. Krefeld/Oranienburg/Appeldoorn, München: Hirmer 1999.

[840] Sämtliche biografischen Angaben zu Mitgliedern des Hauses Oranien-Nassau folgen in der Regel Reinildis van Ditzhuyzen, Oranje-Nassau. Een biografisch woordenboek, Haarlem: Becht ^{2}1998 [1992], auch wenn dies im folgenden nicht mehr einzeln nachgewiesen wird.

[841] Vgl. Barbara Gaehtgens, Amalia von Solms und die oranische Kunstpolitik, in: LADEMACHER 1999, S. 265-285, m. weiterführender Lit.; zur Phase der Witwenschaft s. auch GAEHTGENS 1995B.

[842] Heute befindet sich diese Serie im Jagdschloß Grunewald, Berlin; die Kopien sind nicht überliefert, oder ihr Standort ist unbekannt. Vgl. S.W.A. Drossaers, Th. H. Lunsingh Scheurleer, Inventarissen van de Inboedels in de Verblijven van de Oranjes 1567-1795, 2. Teil: Inventarissen Nassau-Dietz en Nassau-Dietz-Oranje 1587-1763 [Rijks Geschiedkundige Publicatiën. Grote Serie, Bd. 148], 's-Gravenhage: Nijhoff 1974, S. 109, Nr. 829 (die Repliken), u. Marieke Tiethoff-Spliethoff, Role-Play and Representation. Portrait Painting at the Court of Frederik Hendrik and Amalia, in: KEBLUSEK/ZIJLMANS 1997, S. 161-184, hier S. 174 m. Anm. 58.

neben Ezzelino da Romano, Andrea Alciati neben Attila, Gottfried von Bouillon neben dem spanischen Konquistadoren Hernan Cortez. In der unteren Reihe fanden sich auch einige weibliche Porträts: Mitglieder der eigenen Familie, Elisabeth I. von England, die Infantin Isabella Clara Eugenia und Marguerite de Valois als Frauen der jüngeren Geschichte mit politischem Einfluß neben der Hl. Theresa und Dantes Beatrice. Im statthalterlichen Hof der Linie Nassau-Dietz in Leeuwarden gab es laut Inventar von 1633 eine ganz ähnlich strukturierte Galerie mit etwa 150 Porträts von Familienmitgliedern, Dynasten und militärischen Führern, wiederum mit Adolf von Nassau im programmatischen Zentrum.

Das dritte Beispiel für eine unter Friedrich Heinrich entstandene dynastische Porträtgalerie ist zugleich das konzeptionell interessanteste: Leider ist die etwa 1638 abgeschlossene Porträtausstattung von Huis ter Nieuburg in Rijswijk nur noch nach schriftlichen Dokumenten rekonstruierbar. Wie bei der *Galería de retratos del Pardo* hat sich eine handgeschriebene Liste des Auftraggebers, in diesem Fall von Friedrich Heinrich, erhalten. Und wie dort war die Galerie geschlechtersymmetrisch aufgebaut, nur mit dem Unterschied, daß in Ter Nieuburg die Geschlechter auf zwei Galerien aufgeteilt waren, die jeweils den Wohnappartements des Statthalters und seiner Gemahlin zugeordnet waren. Je 14 Porträts von Kaisern, Königen und Fürsten hingen vermutlich zwischen den Fenstern und an den Schmalseiten der Galerie des Statthalters, dem entsprachen 14 Bildnisse von Kaiserinnen, Königinnen und Fürstinnen (meist die Gemahlinnen der in der Galerie Friedrich Heinrichs dargestellten Herrscher) sowie einer geringen Zahl weniger hochrangiger Aristokratinnen in der dem Appartement der Fürstin zugeordneten Galerie. Unter den Bildnissen waren in beiden Galerien jeweils kleine Szenen mit Episoden aus dem Leben der im Porträt dargestellten Person angebracht. In der handschriftlichen Notiz bezeichnete Friedrich Heinrich sich selbst als „den besten von allen“ und seine Gemahlin als „die junge Fürstin von Oranien, meine Ehefrau“, was paradigmatisch für das typologische Denken des Fürsten ist – in Analogie und im Wettstreit mit Zeitgenossen und Vertretern der jüngeren Geschichte[843].

Die in den neuen Schlössern des Statthalters eingerichteten Ahnen- und Dynastengalerien vermitteln somit eine deutliche Botschaft: Sie sprechen von einer jungen Dynastie, die versucht, mit den älteren europäischen Herrscherhäusern gleichzuziehen, ähnliche auf Alter, Würde und Gleichrangigkeit des eigenen Hauses abzielende dynastische Porträtsammlungen wie in deren Residenzen zu besitzen und vermittels dieser eine gleichwertige dynastische Repräsentation zu erlangen.

[843] Vgl. generell TIETHOFF-SPLIETHOFF 1997, S. 175f.; Peter van der Ploeg, Carola Vermeeren, ‘From the „Sea Prince's“ Monies’: The Stadholder's Art Collection, in: VAN DER PLOEG/VERMEEREN 1997A, S. 34-60, hier S. 44f. (Abb. 15 gibt die handschriftliche Liste zu Ter Nieuburg wieder), u. Jaap van der Veen, Collections of Paintings in the Dutch Republic during the Period of Frederick Henry and Amalia, in: ebd., S. 87-96, bes. S. 90. Nachweise in Inventaren – zu Honselaarsdijk: DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974-1976, T. 2, S. 506-509, Nr. 44-146 (Gemäldeinventar von 1755/1758); zu Leeuwarden: ebd., T. 2, S. 32-40, Nr. 34-196 (vermutlich haben sich davon im Rijksmuseum Amsterdam erhalten: RIJKSMUSEUM KAT. 1976, S. 698-706, Kat.Nr. A 505f., A 516-A 565, C 1516 [sog. Honselaarsdijk-Serie, Herkunft aus Leeuwarden nicht eindeutig gesichert]); zu Ter Nieuburg: DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974-1976, T. 1, S. 470, Nr. 422 (Inventar Honselaarsdijk 1694-1702), S. 504, Nr. 2 u. 8 (Inventar Ter Nieuburg 1702), S. 526f., Nr. 98-127 (Inventar Honselaarsdijk 1707/1719), T. 2, S. 516f. Nr. 249-269 (Gemäldeinventar Honselaarsdijk von 1755/1758) [die Gemälde aus Ter Nieuburg wurden nach dem Tod Wilhelms III. von Oranien nach Honselaarsdijk verbracht]; zum Vergleich mit El Pardo s. hier Abschnitt 3.2.1.

Die Serie der zwölf „französischen Königinnen“

Die erste nachweisbare Porträtgalerie der Amalie von Solms, die kein männliches Pendant hatte, findet sich 1632 im Inventar des Statthalterlichen Quartiers im Haager Binnenhof. In der Galerie der im zweiten Obergeschoß gelegenen Wohnung Amalies war unter insgesamt 46 Gemälden verschiedener Sujets eine Folge von *„Twaelff contrefeytsels van de coninginne ende groote van Vranckrijk, verciert met geslepe steenkens“* verzeichnet, von denen sich sechs im Besitz der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz erhalten haben. Das Inventar der Amalie von Solms von 1654-1668 benennt die „Königinnen“ nur noch als *„Twaelff Fransche schilderijkens van vrouwspersoonen, verciert met valsche gesteente ofte clabbeken“*[844]. Drei der Dargestellten tragen sehr ähnliche Gewänder, von diesen sind wiederum zwei mit Kronen versehen, die dritte hat noch sehr kindliche Züge und trägt ein Diadem. Die übrigen Frauen tragen deutlich unterschiedene Gewänder mit jeweils auch verschiedenem Kopfputz. Aufgrund von Vergleichen mit heute in Versailles befindlichen französischen Bildnissen können die Dargestellten zum Teil identifiziert werden: Die beiden gekrönten Frauen entsprechen Porträtierten, die als Charlotte-Marguerite de Montmorency, Princesse de Condé (1593-1650), und deren Tochter Anne-Geneviève de Bourbon-Condé, Duchesse d'Estouteville und de Longueville (1619-1679), benannt werden[845]. Bei diesen handelt es sich um Mitglieder der französischen Hocharistokratie, um die Mutter und die Schwester des *Grand Condé*. Zwei weitere Dargestellte der Wörlitzer Serie finden sich ebenfalls in Versailles: Die Dame mit dem schwarzen Schleier und – mit größeren Abweichungen – Marie de Bretagne d'Avaugour, Duchesse de Montbazon (1612-1657)[846]. Die sehr uniformen Brustbildnisse der Wörlitzer Serie variieren vor allem die modischen Details der französischen Bildnisse, die aufgrund des Alters der Dargestellten nur kurz vor 1632 – dem Jahr ihrer ersten Erwähnung – entstanden sein können. Der eher kunsthandwerkliche Charakter der Serie läßt die Vermutung zu, daß eine detaillierte Wiedererkennbarkeit nicht in erster Linie Ziel der Darstellung war. Die eigentliche Besonderheit dieser Serie, die Besetzung der Bildoberfläche mit Edelsteinimitaten anstelle einer gemalten Darstellung des Edelsteinbesatzes von Kleidung, Schmuck und Kronen, weist ebenfalls in diese Richtung: Das Spiel mit illusionierten und „echten“ Edelsteinen im Bereich der Kleidung und des Schmucks unterstreicht den Stellenwert dieser Accessoires für die höfische Frau und für ihre schönheitliche Repräsentation in der Öffentlichkeit. Einen weiteren Hinweis geben Zeremonialbücher, die im Zusammenhang mit dem ehelichen Werbungszeremoniell der frühneuzeitlichen Höfe das Porträt der Braut oder des Bräutigams häufig als „diamantenbesetzt“ beschreiben[847]. Auch

Abb. 113-114

[844] DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974-1976, T. 1, S. 192, Nr. 245, u. S. 288, Nr. 1273. Vgl. Wolfgang Savelsberg, Der oranisch-nassauische Bilderschatz in Dessau-Wörlitz, in: LADEMACHER 1999, S. 327-353, hier S. 329 m. Anm. 25; Herrn Savelsberg sei an dieser Stelle auch für die Überlassung von Photographien der Bildnisse gedankt.

[845] Vgl. Claire Constans, Musée National du Château de Versailles: Les Peintures, 3 Bde., Paris: Réunion des musées nationaux 1995, Bd. 1, S. 213, Kat.Nr. 1191 u. 1193 (Auguste de Creuse, Kopien von 1836 nach Vorlagen der Sammlung Montpensier, damals Château d'Eu), Bd. 2, S. 1051, Kat.Nr. 5920 (Frankreich, 17. Jahrhundert).

[846] Ebd., Bd. 2, S. 1024, Kat.Nr. 5736 (*Inconnue en habit de veuve*, mit [falscher] Beschriftung: *Henriette. Marie de France/reine d'Angleterre*, Frankreich, 17. Jahrhundert), bzw. S. 1038, Kat.Nr. 5823 (*Inconnue*, Frankreich, 17. Jahrhundert), u. S. 1022, Kat.Nr. 5725. Vgl. außerdem ebd., S. 993, Kat.Nr. 5563, u. S. 1021, Kat.Nr. 5714.

[847] Vgl. BERNS 1983, S. 53; z.B. Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der großen Herren, Berlin: Rüdiger 1733, S. 136f.: „Hierbey überliefern sie [sc. die Gesandten] bißweilen das Portrait des Hoch-Fürstlichen Herrn Bräutigams, welches starck mit Diamanten besetzt, zum Unterpfand seiner Liebe, mit der Versicherung, daß er sich selbst reservirte, bald im Original darzustellen. [...], bringet vor den Fürstlichen Herrn Bräutigam ein ander Præsent, welches entweder in einem hochschätzbaren Ringe, oder kostbar-eingefaßtem Bildniß der Princeßin

wenn mit großer Wahrscheinlichlichkeit davon auszugehen ist, daß sich der in den Zeremonialbüchern erwähnte Schmuckbesatz auf den Rahmen der Gemälde befand, ist dies von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Bildsemantik der Wörlitzer Serie: Schmuck, Schönheit und der Bereich von Liebe und Ehe werden hier als der Lebenswelt der höfischen Frau zugehörig definiert.

Die französische Provenienz der Gemälde erklärt sich durch die engen Beziehungen der Oranier nach Frankreich. Charlotte de Montmorency war eine Schwägerin von Philipp Wilhelm von Oranien (1554-1618), einem Halbbruder des Friedrich Heinrich. Auch Philipp Wilhelms Mutter und erste Gemahlin Wilhelms I., Anna von Buren, hat wahrscheinlich bereits eine Folge von vier gleichförmigen Damenporträts besessen[848]. Die dritte und die vierte Gattin Wilhelms I., Charlotte de Bourbon (ca. 1546-1582) bzw. Louise de Coligny (1555-1620), die Mutter Friedrich Heinrichs, waren Französinnen. Letztere war verantwortlich für die frühe Orientierung des Statthalters an Paris und der dortigen Hofkunst.

Die Damenporträtserie von Gerard van Honthorst

Eine Porträtfolge von 23 zeitgenössischen Frauen aus dem Familienumfeld und dem Hof Amalies ist in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts von Gerard van Honthorst geschaffen worden. Die gleichförmigen halbfigurigen Bildnisse von etwa 74 x 60 cm Größe, sämtlich mit gemaltem ovalem Bildausschnitt und in identischen schwarzen Rahmen, gruppieren sich interessanterweise um ein Porträt des erstgeborenen Sohnes des Statthalterpaares, Prinz Wilhelm II., dessen Porträt sich formal in die Serie der Damenbildnisse einfügte[849]:

> Vierentwintigh contrefeytsels als een van prins Willem en 23 vrouwpersoonen, te weten de coninginne van Bohemen met drie van haere majesteyts [dochters], princesse Louyse d'Orange, de moeder, ende vrouwe van den jegenwoordigen hertogh van Bouillon, mevrouwe Stranges, de weduwe van graeff Willem van Nassau, de gravinne van den Broeck, de douairière van Brederoode, mevrouwe Chastillon, de frelle van Nassau, de Rijngravinne, de vrouwe van Berverweert, de frelle van Valckensteyn, de jegenwoordige vrouwe van Brederoode, de frelle Maurice de Portugael, de frelle van Brederoode, eene staetjuffrouw van de reine-mère, noch vier vroupersoonen.
>
> *In margine*: Nota. Alle door ordre van haer hoogheyt in de jaere 1660 op Turnhout gesonden.[850]

Diese Zusammenstellung der Bildnisse erscheint zunächst nicht nach programmatischen Prinzipien geordnet. Möglicherweise gibt das Inventar von 1654-1668 auch bereits nicht mehr vollständig die ursprünglich intendierte Anordnung wieder. Nach einer kurzen Betrachtung der familiären Bindungen lassen sich aber Leitlinien der Auswahl und Ordnung erkennen. Eindeutig erkennbar ist zum Beispiel, daß der Inventareintrag nach ständischen und sozialen Kriterien gestaffelt ist: An der Spitze steht die Königstochter Elisabeth Stuart mit ihren Töchtern Elisabeth, Louise Hollandine und Sophie. Es folgt die eigene – fürstliche – Dynastie der Oranier

bestehet, mit zurück [...].“

[848] Vgl. Abschnitt 3.3.2.

[849] 14 verbliebene Bildnisse sind im Besitz des niederländischen Königshauses; s. TIETHOFF-SPLIETHOFF 1997, S. 174.

[850] Inventar der Amalie von Solms von 1654-1668, zit. n. DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974-1976, T. 1, S. 287, Nr. 1272 (die unten folgende Identifizierung einzelner Personen bezieht sich weitgehend auf die dortigen Anmerkungen), des weiteren s. auch ebd., T. 1, S. 369, Nr. 1416, u. S. 371, Nr. 1451 u. 1478 (Zuschreibung an Honthorst).

mit ihren verschiedenen Familienbezügen; am Ende stehen die *staetjuffrouw van de reinemère*, wahrscheinlich eine Hofdame der Maria de' Medici, die nach ihrer Verbannung öfters in Den Haag weilte, und vier – laut Inventar – anonyme Frauenporträts.

Bei den Oraniern nehmen die Mutter Friedrich Heinrichs, Louise von Coligny (deren Mutter, Charlotte de Laval, ebenfalls vertreten ist und somit die älteste Generation innerhalb der Serie repräsentiert), dessen Halbschwestern und wiederum deren Töchter und Schwiegertöchter eine zentrale Stellung ein: Maria Elisabeth und Louise Juliana von Oranien sind Schwestern des Statthalters. Letztere hatte als Gattin des Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz eine Scharnierstellung innerhalb der Dynastie *und* der Porträtserie inne: Sie war die Schwiegermutter der Winterkönigin Elisabeth Stuart und die Großmutter des Großen Kurfürsten, der wiederum die erstgeborene Tochter der Amalie von Solms und des Statthalters, Louise Henriette, heiraten sollte. Deren Bildnis in der Serie ist nicht über das Inventar, sondern über den erhaltenen Bestand gesichert. Von Maria Elisabeth ist auch die Tochter vertreten, Eleonore de Berg. Weitere Schwestern des Statthalters, Charlotte Brabantina und Emilia, sind nur über ihre Töchter präsent: Charlotte de Trémouille, Gattin von James Stanley, Lord Strange, und Mauritia Eleonora von Portugal. Amalie von Solms selbst wird durch ihren Sohn und – nach gegenwärtigem Kenntnisstand – zwei ihrer Töchter repräsentiert, Albertine Agnes und die bereits genannte Louise Henriette. Zwei ihrer Schwestern wurden auch in die Serie aufgenommen, Elisabeth (im Inventar nicht namentlich verzeichnet) und Louise Christine von Solms, letztere die zweite Gemahlin von Johan Wolfert von Brederode.

Dieses bedeutende niederländische und den Oraniern eng verbundene Adelsgeschlecht ist noch mit weiteren Mitgliedern präsent: Theodora von Haeften (nicht absolut gesichert), die Gemahlin von Floris von Brederode; Margaretha Maria von Daun, Gräfin von Falkenstein, Witwe des Bruders von Johan Wolfert, Walraven IV., und eine Tochter Johan Wolferts und der Louise Christine, Sophia Dorothea von Brederode. Anna Margaretha von Manderscheid, die zweite Gattin des Ludwig-Günther von Nassau-Dietz, Mauritia Eleonora von Portugal als Gemahlin von Georg Friedrich von Nassau-Siegen und Wilhelmine von Nassau-Siegen (nicht im Inventar), eine Cousine, für die der junge Wilhelm II. von Oranien offensichtlich eine gewisse Zuneigung verspürte, repräsentieren weitere Linien des Hauses Nassau. Die *frelle van Nassau*, vermutlich eine Tochter des Moritz von Oranien, und Isabella Gräfin von Hornes, Gattin des Lodewijk von Nassau-Berverweerd, Moritz' natürlicher Sohn und Begründer der gleichnamigen Bastardlinie, stehen schließlich stellvertretend für die illegitimen Zweige des Hauses Nassau-Oranien.

Bei einer Analyse dieser Porträtserie fällt zunächst auf, in welch geringen Maßen die eigene Herkunft der Amalie von Solms Berücksichtigung fand. Ihre Kinder und ihre Schwestern stehen dagegen bereits in einem dem oranischen Hof verpflichteten Kontext. Es wird ein Netzwerk oranischer Frauen vorgeführt, das bis zu einem gewissen Grad seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt und auch in der Lage ist, dynastische und politische Verbindungen erfolgreich zu repräsentieren. Elisabeth Stuart, die „Königin ohne Land", in deren Gefolge Amalie als eine „arme deutsche Gräfin"[851] nach Den Haag gelangt war und ihren sozialen Aufstieg begonnen hatte, steht mit ihren Töchtern zwar an der Spitze der sozialen Hierarchie, dafür aber relativ isoliert und nicht mit dem übrigen Beziehungsnetz verwoben. Tatsächlich

[851] So Nicolas Japikse, Die Oranier. Statthalter und Könige in den Niederlanden, München: Callwey 1939, S. 173.

sollte es ihr im Haager Exil trotz großer Anstrengungen lange Zeit nicht gelingen, für ihre Töchter standesgemäße und politisch einträgliche Ehen zu arrangieren[852]. Amalie von Solms dagegen hatte nicht nur ihre Aufgabe als fürstliche *genetrix* mit Erfolg verrichten können – analog zu den militärischen Erfolgen ihres Gemahls. Sie ist auch in der Lage, innerhalb eines offensichtlich gut funktionierenden Netzwerks persönlicher und familieller Verbindungen einen „Thronfolger in einer Republik“ und Garanten des Aufstiegs der oranischen Dynastie zu präsentieren: das Porträt Wilhelms II. in einer Galerie von 23 höfischen Damen- und Mädchenbildnissen.

Obwohl die Bildnisse von Gerard van Honthorst primär dem Prinzip der Familiengalerie verpflichtet sind, wird diese Struktur durch eine Reihe der Dargestellten auf eine zweite Inhaltsebene transzendiert: Die zwar hochrangigen, aber durch die politischen Umstände in den späteren Jahren des böhmischen Exilhofes praktisch auf die Stellung und die Verhaltensweisen und -möglichkeiten von Hofdamen zurückgeworfenen Töchter der Winterkönigin gehören ebenso zu dieser Gruppe wie die Töchter des Johan Wolfert van Brederode. Sie repräsentieren eine höfische Haager *jeunesse dorée* der Jahre um 1650, die in der Schönheitengalerie des Maurits Lodewijk von Nassau-Beverweerd, des Sohnes der in der Honthorst-Serie ebenfalls vertretenen Isabella von Hornes, wiederkehren wird[853]. Die Lebenswelt der Hofdamen war Amalie von Solms vertraut, hatte sie doch selbst ihre Karriere als *demoiselle d'honneur* der Elisabeth Stuart begonnen. Eine aufschlußreiche Gouache des Adriaen van de Venne von ca. 1625/26 zeigt Amalie im Zentrum eines solchen weiblichen Hofstaates[854]. Offensichtlich war sie auch am weiblichen Personal und an den Strukturen des englischen Hofes interessiert, da die wichtige Heirat Wilhelms II. mit der englischen Prinzessin Maria Stuart geschlossen werden sollte.

Die Serie der „englischen Damen“

Eine Serie von *„Twaelff schilderijksen van Engelsche dames, alle verciert met vergulde lijsten“*
Abb. 127a-l wird zuerst im Inventar von 1654-1668 im Huis ten Bosch erwähnt[855]. In diesem von Amalie von Solms nach dem Tod ihres Gemahls zum Witwensitz und Memorialbau für Friedrich Heinrich ausgebauten Landschloß im Haager Forst dekorierten die Bildnisse wahrscheinlich das große Kabinett des Wohnappartements im Obergeschoß auf der Ostseite.

Der zentrale Festsaal des Baus, der *Oranje-Saal*, diente – als programmatisches Zentrum der Anlage – der Erinnerung an den Statthalter in seiner Funktion als Verteidiger des Vaterlandes. Damit verwies er gleichzeitig auf die fortwährende Rolle seiner Witwe bei der Vertretung oranischer Interessen in der statthalterlosen Zeit, die – so die intendierte Aussage – mit denen der Republik koinzidieren. Die gewählten Themen des Saales gehören überwiegend der Gattung Historie an. Friedrich Heinrich hatte für diesen Saal noch eine dynastische Porträtgalerie ähnlich wie in seinen anderen Schlössern geplant[856]. Die Änderung des Bildprogramms durch

[852] Vgl. Marika Keblusek, The Bohemian Court at The Hague, in: KEBLUSEK/ZIJLMANS 1997, S. 47-57, bes. S. 52f.
[853] Vgl. Abschnitt 4.1.2.
[854] Vgl. GAEHTGENS 1999, S. 277 u. Abb. 9. – Zur Organisation des oranischen Hofes unter Friedrich Heinrich vgl. Marieke Tiethoff-Spliethoff, De Hofhouding van Frederik Hendrik, in: *Oranje-Nassau Museum Jaarboek*, 1989, S. 41-62.
[855] DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974-1976, T. 1, S. 281, Nr. 1184.
[856] Vgl. zum *Oranje-Saal*: Hanna Peter-Raupp, Die Ikonographie des Oranjezaal [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 11], Hildesheim/New York: Olms 1980; der jüngere Forschungsstand ist dokumentiert und ergänzt bei VAN DER

seine Witwe ist paradigmatisch für einen argumentativen Wechsel in der Bildpropaganda des 17. Jahrhunderts, indem personengebundene Argumentationsformen verstärkt durch solche der Historie und Allegorie ersetzt bzw. um diese ergänzt werden[857].

Die Ostwohnung des Obergeschosses (über der Wohnung Amalies im Hauptgeschoß) bestand aus der klassischen Raumfolge von *voorkamer*, *bedkamer*, großem und kleinem Kabinett. Die Wohnung war kostbar ausgestattet, doch enthielt vermutlich allein das große Kabinett als einziger Raum des Obergeschosses mit der Frauenporträtserie eine Gemäldeausstattung. Die Wände dieses Kabinetts waren mit weißem, mit Herzen und dem Buchstaben „*S*“ besticktem Satin behangen; das Mobiliar bestand aus drei Stühlen, drei Lehnstühlen und einer Ruhebank. Innerhalb des Gebäudes und innerhalb des Appartements war die Porträtserie demnach der „privateren“ Sphäre der Hauses (Obergeschoß, Kabinett) zugeordnet. Das Vorhandensein der Porträts englischer Damen hat unter anderem zu dem Schluß geführt, die Räume als Wohnung der Maria Stuart, Gemahlin Wilhelms II. von Oranien und Schwiegertochter der Amalie von Solms, zu identifizieren[858].

Die zwölf Porträts haben sich im oranischen Erbe in Schloß Mosigkau bei Dessau erhalten[859]. Es handelt sich um hochrechteckige Brustbildnisse von Damen des englischen Hofes im Format von durchschnittlich 39,5 x 31,5 cm , die als Kopien nach Originalen von van Abb. 127a-l
Dyck ab etwa 1638/39 angefertigt wurden[860]. Es bestehen grundsätzlich zwei Möglichkeiten, wie die Bildnisse in den Besitz der Amalie von Solms gelangt sein können. In beiden Fällen ist aber die angestrebte konnubiale Verbindung der Oranier mit dem englischen Königshaus als Ausgangspunkt zu betrachten. Die Brautwerbung um die Königstochter aus dem Haus Stuart für ihren Sohn und Nachfolger Wilhelm war eines der wichtigsten Prestigeprojekte des statthalterlichen Paares zur Konsolidierung des Ansehens der eigenen Dynastie im Konzert der bedeutenderen europäischen Höfe. Karl I. von England willigte erst im Frühjahr 1641 nach längeren Verhandlungen in das Projekt ein, obwohl der politische Erfolg und die wirtschaftliche Macht des Hauses Oranien bereits vor diesem Zeitpunkt – in den Anfängen des Englischen Bürgerkriegs – einen wesentlichen Sicherungsfaktor für die angeschlagene Position der englischen Monarchie darstellen mußte. Quasi als Ausgleich für ihren mit dieser Heirat verbundenen Statusverlust wurde Maria Stuart der neu geschaffene Titel einer *Princesse Royale* zuerkannt. Auseinandersetzungen um Rang und Status kennzeichneten in der Folge dann auch das Verhältnis der Prinzessin zu ihrer Schwiegermutter[861].

PLOEG/VERMEEREN 1997B, S. 49-55, u. bei GAEHTGENS 1999, S. 278-282.

[857] Vgl. Kap. 5.

[858] Th. H. Lunsingh Scheurleer, De woonvertrekken in Amalia's Huis in het Bosch, in: *Oud Holland*, Jg. 84, 1969, S. 29-66, bes. S. 63. – Durch das Inventar ist nur das Vorhandensein der Gemälde in Huis ten Bosch gewährleistet, nicht ihre räumliche Lokalisierung und Hängung. Da das Hauptgeschoß in seiner Ausstattung und seinem Bildprogramm aber weitgehend gesichert ist, bleibt das wesentlich niedrigere Obergeschoß als einzig sinnvolle Alternative für die Hängung der Frauenporträtserie. In Analogie zum Hauptgeschoß war die Ostwohnung wohl für eine Bewohnung durch eine Frau vorgesehen: Das Hauptgeschoß war vor dem Tod Friedrich Heinrichs allein für das Statthalterpaar reserviert. Somit bleibt in dieser idealen Vorstellung das Obergeschoß für seinen Nachfolger und dessen Gattin: Wilhelm II. und Maria Stuart.

[859] Vgl. Kap. *Ausblick*.

[860] Die genaueren Entstehungsumstände werden unten in Zusammenhang mit der Entstehung englischer Schönheitengalerien im Abschnitt 4.1.3 erläutert. Dort auch die entsprechenden Literaturangaben.

[861] Zu den Beziehungen zwischen Oranien und Stuart und den Eheverhandlungen vgl. Pieter Geyl, Orange and Stuart 1642-72, London: Weidenfeld and Nicolson 1969 [1939], bes. S. 1-162; einige Positionen Geyls werden modifiziert von Simon Groenveld, Frederik Hendrik en de Stuarts, 1640-1647. Herziening van de opvattingen van Pieter Geyl, in: *Oranje-Nassau Museum Jaarboek*, 1985/1986, S. 7-28.

Wenn man von einem Entstehungsdatum der Porträtserie um 1640 ausgeht, besteht somit die Möglichkeit, daß Amalie die Serie im Vorfeld der Eheverhandlungen mit den Stuarts in Auftrag gegeben hat, um sich ein „Bild“ von einigen bedeutenden Damen des Londoner Hofs und der englischen Aristokratie machen zu können und um ein grundlegendes Interesse an der Größe und am Reichtum des englischen Hofes zu bekunden, auch wenn dies mit den tatsächlichen politischen Bedingungen der Stuart-Monarchie kaum noch in Einklang stand. Da es sich bei den Vorlagen teilweise bereits um Frauenporträts handelte, die nach schönheitlichen Gesichtspunkten zusammengestellt wurden[862], ist aber weniger von einem Interesse an einer einzelnen Person als von einer Repräsentation der höfischen Lebenswelt der englischen Aristokratie insgesamt auszugehen, unter anderem eben auch in der Schönheit ihrer Frauen und der Qualität des bevorzugten Malers, die dann anerkennend der neuen Verwandtschaft hätte vorgezeigt werden können. Ein solches Vorgehen der Oranier wäre diplomatischen Kreisen in England sicherlich nicht verborgen geblieben und hätte sich in offiziellen Berichten oder Briefen niedergeschlagen. Derartige Dokumente sind aber nicht überliefert.

Aus diesem Grund ist es wahrscheinlicher, daß die englische Königin Henrietta Maria bei ihrem ersten Besuch mit der *Princesse Royale* im März 1642 in Den Haag – die Ehe der 10jährigen Prinzessin mit dem 15jährigen Prinzen war im Mai des vorangegangenen Jahres geschlossen worden – die Serie als Gastgeschenk mitgebracht hat. Ein Auftrag von einem englischen Auftraggeber ist leichter nachzuvollziehen; möglicherweise hat das englische Königshaus die Serie selbst bestellt, oder diese wurde den Monarchen von einem hohen Adeligen des Landes geschenkt.

In jedem Fall wurde mit der Verbringung der Bildnisse nach Den Haag auch ein Stück des englischen Hofes in die Niederlande transferiert: Unter Umständen sollte dieser „virtuelle“ Hofstaat den hohen Rang der Prinzessin unterstreichen oder diese einfach nur vor Heimweh schützen. Es ist aber nicht gesichert, ob die Bildnis überhaupt der *Princesse Royale* zur Ausstattung ihrer persönlichen Wohnung zur Verfügung standen und ob die Ostwohnung des Obergeschosses des Huis ten Bosch tatsächlich von ihr genutzt wurde (vor dem Bau des Huis ten Bosch müssen die Gemälde ohnehin in einem anderen Zusammenhang gehangen haben), oder ob die Porträts nicht direkt an Amalie von Solms gelangten.

Die Porträtserie höfischer Frauen mußte Amalie von Solms jedenfalls an ihre eigene Herkunft aus dem Kreis der Hofdamen der Tante ihrer Schwiegertochter erinnern. Der Anteil ihrer eigenen körperlichen Schönheit an ihrer Eheschließung mit dem oranischen Fürsten und an ihrem daraus resultierenden sozialen Aufstieg wurde auf diese Weise indirekt ebenfalls zur Darstellung gebracht.

4.1.2 Die Porträtgalerie des Maurits Lodewijk von Nassau-Beverweerd

In der Nachfolge der Porträtserien im Besitz der Amalie von Solms und mutmaßlich angeregt durch die Porträts der englischen Damen läßt sich in der Haager Aristokratie um 1650 mindestens noch eine weitere Frauenporträtgalerie ausmachen, deren Konzeption nicht allein auf familiellen Kriterien basierte, sondern auch schönheitliche Aspekte und die „öffentliche

[862] Vgl. Abschnitt 4.1.3.

Funktion“ der Dargestellten in der Haager Gesellschaft miteinbezog[863]. Die Serie, wie sie gegenwärtig überliefert ist, besteht aus 21 Frauenporträts gleichen Formats (78,5 x 58 cm), Abb. 115a-l
von denen drei von Gerard van Honthorst signiert und zwei auf 1649, das dritte auf 1651 datiert sind. Zehn weitere Bildnisse stammen aus den Jahren 1650-55, drei weitere von 1665-70 und die letzten fünf von 1690/1710. Von den Dargestellten lassen sich momentan ungefähr die Hälfte mit einiger Sicherheit identifizieren. Auftraggeber war (abgesehen von der letzten Erweiterung) Maurits Lodewijk von Nassau-Beverweerd (1631-1683)[864], der erstgeborene Sohn von Lodewijk von Nassau-Beverweerd und dessen Gemahlin Isabella von Hornes, deren Porträt bereits in der Honthorst-Serie der Amalie von Solms vertreten war. Maurits Lodewijk stammte also aus einer auf Moritz von Oranien zurückgehenden illegitimen Nebenlinie der Oranier und hatte somit beste Verbindungen zum statthalterlichen Hof und zu den gehobenen Kreisen der Stadt[865].

Zwei der ersten drei – von van Honthorst gemalten – Bilder der Serie und vermutlich auch das dritte stellen Schwestern des Auftraggebers dar: Elisabeth (1633-1718), Emilia (1635-1688)[866] und Mauritia Margaretha (ca. 1637-1671)[867]. Außerdem ist seine katholische Gattin, Anna Isabella von Beyeren-Schagen, die Maurits Lodewijk 1669 heiratete, zweimal dargestellt[868]. Der familielle Kontext ist demnach zu Beginn auch bei dieser Galerie gegeben. Abb. 115a-c
Die Erweiterung der 50er Jahre bringt dann vor allem prominente weibliche Mitglieder der gehobenen Haager Gesellschaft aus dem Umkreis des statthalterlichen Hofes und der verschiedenen fürstlichen Exilanten aus dem Haus Stuart: Die zwei jüngsten Töchter der Winterkönigin, Henriette Maria und Sophie von der Pfalz, sind ebenso darunter wie zwei Töchter des Feld-

[863] Ein weiterer Hinweis auf eine Porträtserie niederländischer Damen außerhalb des engeren Kreises des oranischen Hofes und der Niederlande findet sich im Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659: „688 bisz 698. Elff Contrafait von Öhlfarbb auf Leinwat der vornembsten Damen in Niderlandt. In schwartzen Ramen, 4 Spann 3 Finger hoch vnndt 3 Spann 7 Finger braith. Von Johann Lieuens Originalia.“ (Adolf Berger, Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in: JbKW, Bd. 1, 1883, S. LXXIX-CLXXVII, Reg. 495, hier S. CXLVIII) – Über die Folge ist aber weiter nichts bekannt; s. H. Schneider, Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke, mit einem Supplement v. R.E.O. Ekkart, Amsterdam: Israël 1973, S. 160, Kat.Nr. 290.

[864] Dies ist quellenmäßig nicht zu belegen. Prinzipiell könnte auch dessen Vater die Serie in Auftrag gegeben oder doch zumindest begonnen haben. Die identifizierbaren Dargestellten der zwischen 1649 und 1655 angefertigten Gemälde sind in der Regel – abgesehen von den 1633, 1635 und um 1637 geborenen Schwestern – vier bis fünf Jahre älter als Maurits Lodewijk. Ein der Serie in Format und Anlage ähnliches Porträt des Vaters befindet sich wie die Serie in Besitz des Instituut Collectie Nederland (Rijswijk). Dies begründet aber keine Zuweisung an den Vater. Aufgrund verschiedener persönlicher Bezüge zu einzelnen Dargestellten (s.u.) ist von dem Sohn als Auftraggeber auszugehen.

[865] Sämtliche Sachangaben zu Maurits Lodewijk von Nassau-Berverweerd und seiner Porträtsammlung folgen: Marieke Tiethoff-Spliethoff, Twee zeventiende-eeuwse schilderijenreeksen van Beverweerd, in: *Antiek*, XV/7, 1981, S. 383-390, u. M. De Boer, De galerij der schoonheden. Huygens en de hofdames van de stadhouder, in: *De prate-banck. Informatiebulletin van Vereniging Hofwijk*, Bd. 3, 1996, Nr. 1, S. 1-8.

[866] Von ihr existiert in der Serie noch ein mutmaßliches, etwas späteres Bildnis, das ursprünglich aus formalen Gründen wohl nicht zur Serie gehörte, aber mit dieser überliefert wurde (Inv.Nr. C 277). Im Gegensatz zu den anderen findet sich hier kein ovaler Bildausschnitt, außerdem ist es szenisch angelegt: Die Dargestellte hat sich gerade aus einem vor ihr auf einem Tisch plazierten Schmuckkästchen bedient, während ein farbiger Diener ihr einen Spiegel vorhält. Die Thematisierung weiblicher Schönheit und weiblicher Schönheitsmittel und der wohl intendierte Kontrast zur „Häßlichkeit“ des Schwarzen fügt sich somit aber gut in das Gesamtkonzept der Serie ein (zum Motiv des farbigen Dieners vgl. Paul H.D. Kaplan, Titian’s ‘Laura Dianti’ and the origins of the motif of the black page in portraiture, in: *antichità viva*, Bd. 21, 1982, H. 1, S. 11-18, H. 4, S. 10-18). In der Royal Collection (St. James’s Palace) findet sich eine qualitätvollere Variante des Bildnisses (der Bildausschnitt ist etwas kleiner) unter der Bezeichnung „Sophia von der Pfalz“ (vgl. Christopher White, The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen, Cambridge u.a.: Cambridge UP 1982, S. 58, Kat.Nr. 78). Kleidung und Accessoires der dargestellten Frauen sind nahezu identisch, die Physiognomien äußerst schwer zu beurteilen. Eine Identität beider Frauen ist möglich, wenn man nicht annehmen will, daß der Maler im Sinne von Serienproduktion nur die geringste mögliche Anzahl von Details zur Kennzeichnung verschiedener Bildnisse abgewandelt hat.

[867] Inv.Nr. C 280.

[868] Diese beiden Bildnisse gehören allerdings erst der zweiten Erweiterungsphase 1665-1670 an (Inv.Nr. C 281f.).

Abb. 115d-g marschalls Johan Wolfert von Brederode. Zum Teil waren dieselben Vertreterinnen aus diesen beiden Familien bereits in der Honthorst-Serie der Amalie von Solms vorhanden.

Die Töchter des Johan Wolfert von Brederode, Amalia Margaretha (1626/27-1663/65) und Anna Trajectina (1625/6-1672), spielten eine zentrale Rolle in der Haager Salonkultur des 17. Jahrhunderts. Amalia Margaretha, Gemahlin des Barons von Slavata[869], der mit dem Gefolge des Winterkönigs aus Böhmen in die Niederlande gelangt war, gründete mit anderen in den ersten Jahren der statthalterlosen Zeit 1652 den *Ordre de l'union de la Joye*, dessen selbsterklärtes Ziel die Vertreibung der *Dame Melancholie* war. Frau von Slavata selbst war die „Großmeisterin", ihre Schwester Anna Trajectina die „Koadjutorin" dieser Gesellschaft, die in ihrer Organisationsform und ihren literarischen Produkten deutliche Anklänge an die Salonkultur in Frankreich zeigt. Amalia Margaretha charakterisiert Aufgaben und Funktion des Ordens in einem an Constantijn Huygens (1596-1687) gerichteten Brief vom 5. Juli 1653 unter anderem mit den bereits genannten Eigenschaften:

> Vous vous humiliez de si bonne grace pour demander ce pretieux ordre, que je croy que tous mes chevaliers m'accuseroyent d'injustice et de peu d'indulgence envers eux et envers moy mesme, si je ne vous accorday vostre demande, et si je me privois du contentement d'avoir quelque sorte de pouvoir sur le plus digne chevalier qui sera jamais; voila pourquoy je vous envoye cette belle medaille, et je ne doute pas ou vous observerez toutes les loix aussy serieusement qu'il est requis. En mon absence ma coadjutrice vous pourra recevoir comme il appartient, lorsque vous serez arrivéz à la Haye,
>
> Ou je scay que toute ma bande,
> La plus gaye de la Hollande,
> Vous diront mille belles choses
> Tantost en verse, tantost en prose,
> Pour vous recevoir dignement
> En joye et contentement,
> Chassant dame melancholie
> Qui ne fit jamais en sa vie
> Que de maux de coeur et de teste
> et troubla mainte belle feste.
> Pour Monsieur son cousin germain,
> autrement nommé le chagrin,
> On le hastera bien d'aller
> S'il ne se veut pas reculer,
> Et quand il devroit aller l'amble,
> Le pas, le trot si bon luy semble,
> Il partira a la mesme heure
> Pour chercher ailleurs sa demeure.
> Mais c'est assez raisonné de la sorte;
> Ma muse va choisir la porte,
> Après m'avoir inspiré ces beaux vers
> Qui seroyent bons s'ils n'estoyent de travers.
> Elle me quitte, la cruelle,
> Et me faudra signer sans elle,
> Mais neantmoins sera toute ma vie
> Vostre bien humble servante Amelie,
> Et si vous voulez, je me diray sans cesse
> Vostre gaye et Grande Maitresse.
> A G. Berg [sc. Geertruidenberg], le samedy,
> A quatre heures apres midy,

[869] Vgl. auch ihr Bildnis in Dessau-Mosigkau, ebenfalls von der Hand des Gerard van Honthorst; s. zuletzt VAN DER PLOEG/VERMEEREN 1997, S. 154f., Kat.Nr. 13 (Carola Vermeeren).

Le 5me de ce mois,
Mille six cent cinquante et trois.[870]

In diesen programmatischen Gelegenheitsversen der *Amelie, Grande Maitresse du prétieux Ordre de l'union de la Joye*, wie die Absenderangabe lautet, wird die höfische Freizeitkultur – hier vor allem die Poesie, aber auch Musik und Tanz – gegen Melancholie und Kummer motiviert. Die statthalterlose Zeit beförderte offensichtlich mit der Schwächung des Haager Hofes als kulturellem Zentrum die Entstehung einer weiblich organisierten Salonkultur zur Kompensation der entstandenen Leerstelle. Inwieweit hier direkte Einflüsse der französischen *préciosité* zu fassen sind, ist gegenwärtig noch nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Jedenfalls ist die prominente Stellung des Begriffs *prétieux* bei der Bezeichnung des Ordens auffällig. Die an höfischen Ritterorden orientierte Organisationsform mit einer Großmeisterin und weiteren Rängen fügt sich weitestgehend in das Bild weiblicher Ordensgründungen des 17. Jahrhunderts.

Mit Blick auf den kulturellen Austausch zwischen den europäischen Zentren ist in diesem Zusammenhang unter Umständen auch eine Bemerkung von Tallemant des Réaux in seiner *Historiette* zu Madame de Brégis von Bedeutung, wo er deren Aufenthalt mit ihrem Gatten in Den Haag und ihren dortigen Salon erwähnt[871]. Dort wird ebenfalls der Prince de Tarente genannt. Die Princesse de Tarente wiederum gilt als die Urheberin eines der ersten literarischen Porträts im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Auch Mademoiselle de Montpensier, eine Hauptvertreterin dieser Gattung, berichtet, daß ihr Ende 1657 zwei ihrer Freundinnen, die eben genannte Princesse de Tarente und die Duchesse de la Trémouille, ihre Porträts zeigten, die diese in Holland hatten anfertigen lassen. Sie habe daraufhin auf der Grundlage dieser ihr neuartig erscheinenden *manière d'écrire* ihr eigenes Porträt entworfen[872]. Montpensier verschleift also mit dieser Aussage bewußt die Unterscheidung zwischen gemalten und geschriebenen Bildnissen.

Diese Hinweise auf eine wesentliche Mitwirkung der Niederlande an der Entstehung der „französischen" Gattung des literarischen Porträts haben in der bisherigen romanistischen Forschung eher Irritationen ausgelöst, als daß dieser Möglichkeit einer übernationalen Entstehung eines literarischen Phänomens eine ernstzunehmende Plausibilität eingeräumt worden wäre. Sicherlich war die gegenseitige Beeinflussung in den Niederlanden auf die französischsprachige, internationale Hofkultur von Den Haag beschränkt[873]. Ein – im einzelnen natürlich nur

[870] J.A. Worp (Hrsg.), De Briefwisseling van Constanijn Huygens (1608-1687) [Rijks Geschiedkundige Publicatiën, Grote Serie, Bd. 28], Teil 5: 1649-1663, 's-Gravenhage: Nijhoff 1916, S. 179f., Nr. 5297. Huygens richtete mehrere Gedichte an Amalia Margaretha von Brederode; s. die Verweise bei DE BOER 1996, Anm. 37; vgl. auch zur Einführung in Huygens' Lyrik und ihre vielfältigen Funktionszusammenhänge die Auswahl von Gedichten mit englischer Übersetzung: A Selection of the Poems of Sir Constantijn Huygens (1596-1687), hrsg. v. Peter Davidson und Adriaan van der Weel, Amsterdam: Amsterdam UP 1996. – Abgesehen von den wenigen Stellenverweisen auf ältere Literatur bei TIETHOFF- SPLIETHOFF 1981, S. 385, scheint die niederländische Salonkultur (besonders in ihrer Beziehung zu Frankreich) noch nicht ausreichend erforscht zu sein.

[871] „A La Haye au retour de Suède, Brégis disoit à la reine de Bohème, qu'il avoit fait pari, à qui tireroit le mieux à coups de pistolet, avec je ne sais quel prince d'Allemagne, dont il vantoit fort l'adresse. 'Ce prince, madame, tire et donne droit au milieu d'une *richedalle* [sc. Reichstaler]. Moi, dit-il en retroussant son chapeau, qu'il mit exprès pour cela, et avançant le bras droit, avec mes pistolet de Langon, madame, je donne dans le même trou.' Je vous laisse à penser si on se moqua de lui. Cette cour de La Haye n'étoit pas trop mal polie." (Les Historiettes de Tallemant des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle, Bd. 7, Paris: Garnier [3]1861, S. 172f.)

[872] FRANZ 1905, S. 51f., 54.

[873] Der 1647 verstorbene Statthalter Friedrich Heinrich war durch seine Mutter, Louise de Coligny, und seinen Paten, Heinrich IV. von Frankreich, ausgesprochen frankophil orientiert.

schwer nachzuweisender – Einfluß der „republikanischen“ Kultur und Gesellschaftsform der Niederlande auf das literarische Konzept der Porträts sollte aber zumindest in Erwägung gezogen werden[874]. Die Porträtgalerie des Maurits Lodewijk von Nassau-Beverweerd mit den dort dargestellten Vertreterinnen des *Ordre de l'union de la Joye* ist jedenfalls ein wichtiges Indiz für die bedeutende Rolle gemalter und möglicherweise auch literarischer Porträtserien in der niederländischen Hofkultur um 1650.

Constantijn Huygens stand auch in engem Kontakt zu den beiden in der Galerie des Maurits Lodewijk vertretenen jüngsten Töchtern der Winterkönigin, Henriette Marie und Sophie. Einen Besuch der beiden und der Prinzessin von Hohenzollern in seiner Gemäldesammlung verarbeitete Huygens in einem Gedicht, in dem er selbst als Paris die schönste der drei Frauen zu bestimmen hat, aber die Aufgabe als unlösbar erachten muß[875]. Diese galante Anspielung auf Mythos und Wirklichkeit ist auch für die Klassifizierung der Beverweerd-Galerie als Schönheitengalerie von gewisser Bedeutung. Eine weitere Dargestellte der Serie, Mary Killi-
Abb. 115h grew als Diana (geb. 1627)[876], kann wiederum stellvertretend für die Laufbahn einer Hofdame im Umfeld des Haager Hofes betrachtet werden. Mary Killigrew kam 1644 im Gefolge der Maria Stuart in die Niederlande und heiratete dort 1648 den illegitimen Sohn Friedrich Heinrichs, Frederik von Nassau-Zuylestein. Die Heirat mit dem anglophilen Fürstensohn ist als sozialer Aufstieg zu bewerten, besonders da der Statthalter seinen Sohn mit umfangreichen Gütern ausgestattet hatte[877].

Eine andere Hofdame der Maria Stuart in Den Haag (ab 1654) und Exilantin in Folge des Englischen Bürgerkriegs war Anne Hyde (1637-1671), die Tochter des englischen Lordkanzlers (ab 1657) Edward Hyde, Earl von Clarendon (ab 1661). Ihr Porträt in der Serie ist vermut-
Abb. 115i lich eine Kopie nach einem verlorengegangenen Original von Adriaen Hannemann, das 1655 im Auftrag ihres Vater angefertigt wurde[878]:

> I have humbly besought the girle to sitt att Hunnimann's for her picture, but my wife says, that excepte you governe the whole affayre, order the tyme of her sittinge, when shee looks moste like an angell, directe her dressinge and posture and the like, it will be but a sorry picture, therefore looke to it.[879]

[874]Eine Erörterung des Problems jüngeren Datums findet sich bei PLANTIÉ 1994, S. 188-191. Die Autorin kann – mit Skepsis und sichtlichem Unbehagen – eine „Geburt“ des literarischen Porträts in einem französischen Zirkel in Den Haag akzeptieren; sie unterstreicht weiterhin mit Nachdruck die Aussage von FRANZ 1905, „Das eigentliche Stammporträt ist das der Princesse de Tarente (S. 54).“ Die Princesse de Tarente ist eine durch Heirat nach Frankreich gekommene hessische Prinzessin. – Der Verweis Plantiés auf die Rolle von Rembrandt und Frans Hals für die niederländische Porträtkunst ist wohlmeinend, trifft aber nicht den Geschmack des Haager Hofes. Hier muß in erster Linie Gerard van Honthorst genannt werden, der als Porträtist der höfischen Zirkel die mondäne Konzeption der Porträtmalerei entscheidend geprägt hat.

[875]Vgl. DE BOER 1996, S. 6.

[876]Tochter von Sir William Killigrew (1606-1695) und Nichte des Dramatikers Thomas Killigrew (1612-1683); vgl. zu diesen: Malcolm Rogers, 'Golden Houses for Shadows': Some Portraits of Thomas Killigrew and his Family, in: David Howarth (Hrsg.), Art and Patronage in the Caroline Courts. Essays in honour of Sir Olivar Millar, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1993, S. 220-242. – Der Stuart-Anhänger Thomas Killigrew hielt sich in den 1650er Jahren häufig bei den englischen Exilanten in den Niederlanden auf.

[877]In der Sammlung von Parfümrezepten des Constantijn Huygens befindet sich unter anderem ein Rezept für Pomade, das er von Mary Killigrew erhalten hatte (vgl. DE BOER 1996, S. 6f.) – auch dies ein Beispiel für den hohen Stellenwert höfischer Freizeitkultur im sozialen Austausch zwischen den Hofleuten.

[878]TIETHOFF-SPLIETHOFF 1981, S. 385f.

[879]Brief von Edward Hyde vom 11. Juni 1655, zit. n. Oliver Millar, A Subject Picture by William Dobson, in: *Burlington Magazine*, Bd. 90, 1948, S. 97ff., hier S. 98. – Eine versuchte Identifizierung des Originals (vgl. Margaret R. Toynbee, Adriaen Hannemann and the English Court in Exile: An Additional Note, in: ebd., Bd. 93, 1951, S. 329f.) ist nicht haltbar (s. u.a. O. ter Kuile, Adriaen Hanneman, 1604-1671, een haags portretschilder, Alphen aan de Rijn: Canaletto 1976, S. 125).

Diese Sorge von Anne Hydes Eltern um die schöne Erscheinung ihrer Tochter im Bildnis und damit auch in der Öffentlichkeit war offensichtlich unbegründet: Nicht nur der Auftraggeber der Beverweerd-Serie, Maurits Lodewijk, war nachweislich in sie verliebt[880], sondern auch Jakob Stuart, Duke von York, Bruder des zukünftigen englischen Königs und möglicher Thronerbe, war mit ihr liiert, und eine Schwangerschaft war die Folge. Auf Befehl des gerade wiedereingesetzten englischen Königs Karl II. heiratete sein Bruder im September 1660 Anne, das Kind wurde im Oktober geboren. Die erste Duchess von York war die Mutter von zwei Königinnen (Maria II. und Anna) und die Auftraggeberin einer bedeutenden Frauenporträtgalerie, der *Windsor Beauties*[881]. Das Vorhandensein ihres Bildnisses in der Beverweerd-Galerie ist somit besonders beachtenswert. Auch wenn nicht nachzuweisen ist, daß Anne Hyde Kenntnis von dieser Galerie hatte, kann dies doch als weiterer Beleg für die engen Verbindungen zwischen der oranischen und englischen Hofkultur gelten.

Die Ehe der ehemaligen Hofdame Anne Hyde mit einem Königssohn und späteren Monarchen zeigt die sozialen Aufstiegsmöglichkeiten der höfischen Frau im 17. Jahrhundert auf. Zwar war das Zustandekommen dieser Heirat nur unter den Bedingungen des englischen Exilhofs in Den Haag möglich gewesen und wurde von den Zeitgenossen, besonders von Annes Vater, der das Übertreten der Standesgrenzen durch seine Tochter zunächst nicht akzeptieren konnte[882], als eine besondere Ausnahme angesehen. Doch kamen solche standesübergreifende Ausnahmesituationen während des 17. Jahrhunderts im Vergleich zum 16. Jahrhundert häufiger vor; es ist daran zu erinnern, daß Amalie von Solms ebenfalls ein Beispiel für eine solchen sozialen Aufstieg im Umfeld des frühneuzeitlichen Fürstenhofes ist.

Die in der Galerie dokumentierte Verbindung zu den Stuarts und zur englischen Aristokratie ist auch durch die politische und persönliche Orientierung der Nassau-Beverweerd bedingt. Lodewijk von Nassau-Beverweerd galt als ein Vertrauter der *Princesse Royale* Maria Stuart. Nachdem 1660 die Monarchie in England restauriert worden war, leitete er eine offizielle Delegation der Republik, um den neuen König Karl II. zu beglückwünschen. Danach war er für zwei Jahre Sondergesandter in London. Seine beiden ältesten Töchter Emilia und Elisabeth – die in der Porträtserie vertretenen Schwestern des Maurits Lodewijk – verheiratete er an Vertraute des englischen Königs; die dritte Tochter heiratete später ebenfalls einen englischen Adeligen. Elisabeth wurde 1681 Oberkammerzofe der englischen Königin. Nach dem Tod ihrer Eltern verbrachte auch die jüngste der Schwestern, Charlotte Philiberte, die meiste Zeit ihres Lebens in England. Sie wurde in ihrem Todesjahr 1702 Hofdame bei Königin Anna. In deren Regierungszeit wurde ein Bildnis der Emilia von Willem Wissing der Serie der *Windsor Beauties* hinzugefügt[883].

Bei diesen engen Verbindungen ist es zunächst nicht verwunderlich, daß sich unter den Bildnissen aus der letzten Erweiterungsphase der Beverweerd-Galerie von etwa 1690/1710 zwei Kopien nach dem englischen Hofmaler Godfrey Kneller befinden. Eine Dargestellte läßt sich als Lady Mary Somerset, Duchess von Ormonde, identifizieren, deren Porträt um 1690 Abb. 115j
von Kneller gemalt wurde[884]. Ein anderes Bildnis, stilistisch und aufgrund des am Ende des

[880] Vgl. die Quellennachweise bei TIETHOFF-SPLIETHOFF 1981, S. 326.
[881] Vgl. Abschnitt 4.1.4.
[882] Hierin ist er durchaus Kardinal Mazarin in bezug auf seine Nichten vergleichbar (s. Abschnitt 4.3).
[883] Vgl. Abschnitt 4.1.4.
[884] Original verloren; Replik im Besitz des Duke von Beaufort, Badminton House. Vgl. TIETHOFF-SPLIETHOFF 1981,

17. Jahrhunderts modischen *undress* ebenfalls aus dem Umkreis Knellers stammend bzw. eine Kopie nach einem Orignal von dessen Hand, trägt eine alte Aufschrift mit dem Namen der Abb. 115k Charlotte von Nassau-Odijk (1677-1715), einer Nichte des Maurits Lodewijk. Diese Identifizierung ist nachvollziehbar, da Charlotte von Nassau-Odijk 1708 in einen nach England ausgerichteten Zweig der Familie einheiratete. Andererseits ist zumindest die Kopie in der Beverweerd-Galerie dermaßen standardisiert, daß sie durchaus auch mit anderen Dargestellten Knellers in Beziehung gesetzt werden kann; es besteht beispielsweise auch – gespiegelt – eine große Ähnlichkeit mit Margaret Cecil, Countess von Ranelagh, aus der Schönheitengalerie von Hampton Court [885].

In der letzten Erweiterungsphase der Galerie zeigt sich demnach zum einen die Tendenz, das familiell orientierte Ausgangskonzept – wenn die alte Aufschrift korrekt ist – weiterzuführen, zum anderen sind die offensichtlichen Kopien nach Kneller nicht nur der englischen Verwandtschaft und Bekanntschaft geschuldet, sondern auch einem deutlichen Interesse am Porträtstil des Malers der *Hampton Court Beauties*[886]: An schönheitlichen Kriterien ausgerichtete Damenporträts sind zumindest zum Teil das Motiv zur Erweiterung der Bildnisgalerie. So ist es Abb. 115l auch zu erklären, daß sich zwei Bildnisse dieser Phase an französischen Mustern ausrichten[887]. Das Bild der schönen Frau an den europäischen Höfen ist nun ein wesentlicher Impuls des Porträtsammelns.

Nach der *Anglo-Dutch Revolution* von 1688/89 und der Besteigung des englischen Throns durch den Statthalter der Niederlande erwies sich eine Auffrischung der Beziehungen nach England durch die Nassau-Beverweerd offensichtlich als opportun[888]. Die Verbindungslinien des Hauses zum Londoner Hof wurden durch die englischen Heiraten der Schwestern des Maurits Lodewijk begründet. Es erscheint nur als folgerichtig, diese durch weibliche Familienmitglieder am englischen Hof fundierte Einflußsphäre auch in der Beverweerd-Galerie durch die Bildnisse der Protagonistinnen dokumentieren zu wollen. Daß dabei die am englischen Hof unter Maria II. in besonderen Maßen als höfisches Repräsentationsmedium genutzte Schönheitengalerie eine bedeutende Rolle spielte, versteht sich von selbst.

4.1.3 Anthonis van Dyck und die Entwicklung der Schönheitengalerie in England

Die vielfältigen Bezüge zu den Stuarts, die sich bei den Porträtserien am und im Umkreis des oranischen Hofes herausgestellt haben, führen folgerichtig zu einer näheren Betrachtung der englischen Porträtproduktion. In England haben sich bereits aus dem frühen 17. Jahrhundert Serien oft großformatiger, ganzfiguriger Porträts erhalten, darunter die William Larkin Abb. 116 zugeschriebene sogenannte Suffolk-Serie (bzw. *Berkshire Mariage Set*, ca. 1614-1618). Diese

S. 384, Anm. 7, u. J. Douglas Stewart, Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait, Oxford: Clarendon 1983, S. 122, Kat.Nr. 551-554. Catharine McLeod (National Portrait Gallery, London) bestätigt die Identifikation der Dargestellten, vermutet aber Michael Dahl als ausführenden Maler (freundliche Mitteilung vom 20. März 2000).

885 Vgl. Abschnitt 4.1.5.

886 Vgl. Abschnitt 4.1.5; zu *undress*, Mode und informeller Kleidung im Porträt vgl. auch die Abschnitte 4.1.3 u. 4.1.4.

887 Inv.Nr. C 286f.

888 Zum Begriff und zur Begründung des Begriffs der *Anglo-Dutch Revolution* (anstelle von *Glorious Revolution*) und den daraus resultierenden politischen Implikationen vgl. Dale Hoak, The Anglo-Dutch Revolution of 1688-89, in: ders., Mordechai Feingold (Hrsg.), The World of William and Mary. Anglo-Dutch Perspectives on the Revolution of 1688-89, Stanford: Stanford UP 1996, S. 1-26.

Serie besteht aus sieben weiblichen Porträts, vermutlich zu ergänzen um zwei weitere, männliche Bildnisse. Der Aufwand und die Detailgenauigkeit, die der Maler in diesen Bildnissen der Kleidung zukommen läßt, hat die Bezeichnung *costume piece* für solche Gemälde gebräuchlich werden lassen. Dies darf aber nicht dazu verleiten, die Porträts mit Trachtenbildern oder Kostümdarstellungen zu verwechseln. Die gemeinsame Hängung der Bildnisse ist erst ab 1801 dokumentiert. Die einheitlichen Rahmen aus der Zeit um 1700 und das einheitliche Format lassen aber die Zusammengehörigkeit der gesamten Serie als wahrscheinlich erscheinen. Als Anlaß für die Entstehung der Serie wurde die 1614 erfolgende Heirat von Thomas Howard (ca. 1590-1669), ab 1622 Earl von Berkshire, mit Elizabeth Cecil angenommen. Die Dargestellten gehören – mit einer Ausnahme – verschiedenen Generationen beider Familien an, die Mütter von Braut und Bräutigam, die Schwestern der Braut, eine Schwägerin des Bräutigams (Gemahlin eines Bruders) und eine Nichte der Mutter des Bräutigams aus deren erster Ehe. Es könnte sich also um das seltene (und nicht vollständig zu Ende geführte) Beispiel einer „weiblichen Genealogie“ handeln, als Auftrag der ambitiösen Mutter des Bräutigams, Catherine Knevet, Countess von Suffolk, und als Geschenk an das Brautpaar. Catherine Knevet und ihre Tochter galten auch als ausgesprochene Schönheiten[889].

Mit der Ankunft und dem Aufenthalt von Anthonis van Dyck (1599-1641) in England 1632-1641 ändern sich Porträtstil und Porträtauffassung, die bis dahin die Malerei für den englischen Hof und die Aristokratie bestimmt haben, tiefgreifend und umfassend: Der Wandel vollzieht sich von dem ikonischen Formalismus und emblematischen Symbolismus des Porträts der späten Tudor- und frühen Stuart-Zeit hin zu einer einheitlichen Komposition von Figur und Umgebung[890]. In diesem Zusammenhang interessieren hier vor allem die Aspekte der schönheitlichen Repräsentation im Frauenporträt und der zu diesem Zweck bewußt eingesetzten Funktion der Kleidung. Van Dyck entwickelte in London seine an Rubens geschulte, flämische Palette weiter, er öffnete das Porträt für verschiedene, zum Teil szenisch ins Bild gesetzte Hintergrundmotive, Landschaftsräume und Assistenzfiguren, die die Bildnisse inhaltlich aufladen, verschiedene Interpretationen zulassen oder mit einem eventuell intendierten Thema eines Indentifikationsporträts koinzidieren. Aufgrund der immer vollen Auftragsbücher gerade im Porträtbereich war das Niveau von Innovation und malerischer Ausführung allerdings nicht immer gleichbleibend. Der Maler war gezwungen, mit einer großen, aber gut organisierten Werkstatt zu arbeiten, deren Mitarbeiter in der Öffentlichkeit aus geschäftlichen Gründen unbekannt blieben.

Abb. 116

Die Frage einer „Idealisierung“ physiognomischer Züge durch van Dyck vor allem bei weiblichen Bildnissen ist nicht so leicht zu entscheiden, wie dies öfters behauptet wird. Zwar hat eine gern zitierte Feststellung der Sophie von der Pfalz über ihre Tante Königin Henrietta Maria, daß sie deren Abbild im Porträt in keiner Weise mit der Realität zur Deckung bringen konnte, sicherlich ihre Relevanz, doch gibt es auch gegenteilige Urteile. Die Countess von

[889] STRONG 1969, S. 318f., Nr. 330ff., S. 330f., Kat.Nr. 354-357, u. Roy Strong, William Larkin. Icons of Splendour, Mailand: FMR 1995, S. 84-99, Kat.Nr. 18-24; vgl. Gervase Jackson-Stops (Hrsg.), The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting, Ausst.kat. Washington, New Haven/London: Yale UP 1985, S. 130, Kat.Nr. 54 (Oliver Millar, mit einiger Reserve gegenüber Strong in Hinblick auf Zuschreibung und Deutung), u. zur Deutung von Porträttyp und Raumauffassung u.a.: Marie-Madeleine Martinet, Le corps observé et l'espace de l'observateur dans l'iconographie de la Renaissance anglaise, in: CÉARD/FONTAINE/MARGOLIN 1990, S. 213-216, bes. S. 215.

[890] Vgl. zur formalen Charakterisierung der englischen Porträtmalerei in diesem Zeitraum u.a.: David Piper, The English Face, hrsg. v. Malcolm Rogers, London: National Portrait Gallery ^{2}1992 [1978], S. 49 u. 75-85 (van Dyck).

Sussex etwa befand ihr 1639/40 entstandenes Porträt als „*very ill favourede*" und „*the face [...] so bige and so fate*"[891].

Die tendenzielle Idealisierung der Gesichtszüge ist aber nicht das einzige, vermutlich auch nicht einmal das wichtigste Verfahren zur schönheitlichen Konzeption des weiblichen Porträts bei van Dyck. Schon ein Zeitgenosse des Malers, William Sanderson, stellte 1650 fest, daß van Dyck der erste Maler gewesen sei, „*that e're put Ladies dresse into a careless romance*"[892]. Gemeint ist damit zum einen, daß die Dargestellten nicht mehr in ihrem standesmäßig hochrangigsten Kostüm und ihrer offiziellen, zeitgenössischen Tageskleidung erscheinen müssen, sondern in privateren Gewändern, in *undress* und in tendenziell historischen Kostümen ins Bild gesetzt werden[893]. Zum anderen gibt dieses inoffzielle, historisierende bzw. überzeitliche Gewand dem Maler die Möglichkeit, z.B. in dynamischen Drapierungen Freiraum für die Bravour seiner malerischen Technik zu gewinnen. Er hat so Möglichkeit, die angestrebte schönheitliche Umsetzung der Modelle bzw. damit in Beziehung stehende Eigenschaften – wie die *sprezzatura* der Malerei in Übertragung auf die *sprezzatura* der Modelle – in seine Porträtgestaltung aufzunehmen. Auf diese Weise war der flämische Meister in der Lage, Frauen- und Kunstschönheit in seinen weiblichen Porträts zu vereinen und einen Porträttyp zu schaffen, der in Reihung einheitlich erscheint, ohne die individuellen Eigenschaften der einzelnen Dargestellten und der einzelnen Bildnislösungen zu negieren[894].

Dies wurde bereits von den Zeitgenossen registriert, wie die Sammeltätigkeit von Algernon Percy, 10. Earl von Northumberland (1602-1668), belegt. Eine Gruppe von vier weiblichen Abb. 118-121 Porträts van Dycks – sämtlich Originale –, das Set der sogenannten *Four Countesses* im *White and Gold Room* von Petworth House (West Sussex), stammt aus dessen ursprünglich noch weitere weibliche Porträts von van Dyck umfassenden Nachlaß, die ein 1671 erstelltes Inventar der Sammlung von Northumberland House in London aufführt[895]. Entgegen der älteren Forschung nimmt man inzwischen an, daß diese Porträts vermutlich nicht von Algernon Percy[896], sondern von den Dargestellten bzw. deren Familien in Auftrag gegeben wurden. Demzufolge wurden die Gemälde sukzessive vom 10. Earl von Northumberland erworben oder diesem geschenkt. Zwar bestehen – wie in der Beverweerd-Galerie – familielle Bezüge zwischen den Dargestellten untereinander und/oder zu dem Sammler, doch können weder diese noch religiös-politische

[891] Grundlegend für die Beschäftigung mit Van Dyck in England bleibt: Oliver Millar, Van Dyck in England, Ausst.kat. London: National Portrait Gallery 1982 (Sophie von der Pfalz und die Countess von Sussex hier S. 26f.); einen knapperen Überblick auf der Basis von Millar bietet die Zusammenschau von Malcolm Rogers, Van Dyck in England, in: Christopher Brown, Hans Vlieghe (Hrsg.), Van Dyck 1599-1641, Ausst.kat. Antwerpen/London, München: Hirmer 1999, S. 79-91.

[892] Vgl. hierzu: Emilie E.S. Gordenker, Careless Romance: Van Dyck and Costume in Seventeenth-Century Portraiture, Diss. New York 1998, bes. S. 134-145.

[893] Die bei van Dyck und späteren englischen Porträtmalern vorkommenden Kostümformen umfassen im wesentlichen *undress* bzw. *Romantic dress*, *pastoral costume* und *Roman dress*. Diese Unterscheidung wurde von Diana de Marly (z.B. Undress in the Œuvre of Lely, in: *Burlington Magazine*, Bd. 120, 1978, S. 749f.) herausgearbeitet und zuletzt von GORDENKER 1998, S. 234-246, modifiziert und in ihrer Bedeutung weiter differenziert. Dort auch eine vollständigere Bibliographie zur diesbezüglichen Forschung.

[894] Vorläufer sind hier Tizian und die venezianische Schule (vgl. Abschnitt 2.4).

[895] Die Gruppe umfaßte zu diesem Zeitpunkt acht Gemälde. Vgl. Dokument B.20 im Anhang. Vier dieser Gemälde werden bereits in *Richard Symond's notes on the pictures at Northumberland House* von 1652 zusammenhängend erwähnt (Nr. 11-13, 17). Vgl. Jeremy Wood, Van Dyck and the Earl of Northumberland: Taste and Collecting in Stuart England, in: Susan J. Barnes, Arthur K. Wheelock Jr. (Hrsg.), Van Dyck 350 [Studies in the History of Art, Bd. 46], Washington: National Gallery of Art, Hanover/London: UP of New England 1994, S. 281-324, hier S. 303.

[896] Entgegen Oliver Millar, Notes on British Painting from Archives: III, in: *Burlington Magazine*, Bd. 97, 1955, S. 255f.; MILLAR 1982, S. 83ff., Kat.Nr. 40f., u. JACKSON-STOPS 1985, S. 139, Kat.Nr. 64 (Oliver Millar).

Verbindungen unter den Porträtierten die überlieferte Zusammenstellung von Porträts schöner Frauen zu einer Gruppe begründen[897]. Die Kunstschönheit von van Dycks Porträtmalerei und die Schönheit der dargestellten Frauen bleibt als einzige umfassende Klammer zwischen diesen Bildnissen bestehen.

Bei den *Four Countesses* handelt es sich um die vier Bildnisse, die im Erbgang nach Petworth gelangten, dort seit den späten 1750er Jahren den *White and Gold Room* dekorieren[898] Abb. 117 und in der gleichen Konstellation auch Teil einer von Pierre Lombart gestochenen Porträtserie sind (s.u.). Diese Folge umfaßt die Bildnisse von Elizabeth Cecil, Countess von Devonshire[899], Abb. 118-125 Lucy Percy, Countess von Carlisle (1599-1660)[900], Dorothy Sydney, Countess von Sunderland (1617-1684)[901], und Anne Carr, Countess von Bedford (1615-1684)[902]. Spätestens 1671 gehörten zu dieser Gruppe noch die Porträts von Anne Boteler, Countess von Newport (gest. 1669)[903], von Catherine Bruce, Gattin von William Murray[904], von Olivia Porter (gest. Abb. 126 1663)[905] und ein zweites Bildnis der Countess von Carlisle.

Diese um 1637/38 entstandenen Frauenporträts van Dycks sind, soweit erhalten bzw. korrekt identifiziert, sämtlich gleichformatige Kniestücke; sie repräsentieren das typologische Spektrum des Malers in diesem Bereich weitestgehend, was wiederum auf unterschiedliche Bildnisanlässe schließen läßt. Olivia Porter ist zum Beispiel in einem bewegten, antikisierend- Abb. 126 arkadischen Gewand in einer kargen, felsigen Landschaft dargestellt. Im Bildnis von Anne Carr sind die Strategien zur Entzeitlichung verhaltener angelegt: Ihr Gewand bleibt zeit- Abb. 121 genössisch, ist aber vereinfacht und wirkt vor allem durch den großzügigen Farbklang und die Möglichkeiten der stofflichen Wiedergabe in der Malerei van Dycks. Das locker drapierte Tuch, die elegante Haltung des Handschuhs, die Blütenknospe im Dekolleté – diese Accessoires geben der Dargestellten den Ausdruck einer *careless romance*. Die Vase im Hintergrund als Analogon zum weiblichen Körper – im Bildnis der Dorothy Sydney findet sich ein solches Abb. 120

[897] WOOD 1994, S. 290f.; vgl. auch TASCH 1996, S. 47f. (die dortige recht rigide Definition einer Schönheitengalerie [S. 46: „Auftragsarbeit für eine bestimmte Raumsituation", „einheitliche Behandlung der Gemälde bezüglich des Formats, des Bildausschnitts, der Präsentation der Modelle" u. „Anpassung der individuellen Physiognomie an eine übergeordnete Schönheitsnorm"] ist mit dem tatsächlichen Sammlungwesen aber nicht immer in Übereinstimmung zu bringen).

[898] Vgl. Gervase Jackson-Stops, The Building of Petworth, in: *Apollo*, 1977, S. 324-333, hier S. 330; St. John Gore, Old Masters at Petworth. The background to the inventories recording the acquisitions of the 10th Earl of Northumberland and of the 2nd Earl of Egremont, in: Gervase Jackson-Stops u.a. (Hrsg.), The Fashioning and Functioning of the British Country House [Studies in the History of Art, Bd. 25], Washington: National Gallery of Art, Hanover/London: UP of New England 1989, S. 121-131, hier S. 125, sowie in dieser Arbeit das Kapitel *Ausblick*.

[899] Jüngere Schwester der ersten Gemahlin von Algernon Percy; Erik Larsen, The Paintings of Anthony van Dyck, 2 Bde., Freren: Luca 1988, Bd. 2, S. 329, Kat.Nr. 838.

[900] Schwester von Algernon Percy; ebd., Bd. 2, S. 309, Kat.Nr. 781.

[901] Tochter des Earl von Leicester, dessen Gemahlin eine Schwester von Percy war; ebd., Bd. 2, S. 396, Kat.Nr. 1014, u. MILLAR 1982, S. 83, Kat.Nr. 40.

[902] Enkelin von Catherine Knevet, der mutmaßlichen Auftraggeberin der Suffolk-Serie (s.o.), in der Knevet auch dargestellt war (STRONG 1995, S. 90, Kat.Nr. 20); LARSEN 1988, Bd. 2, S. 305, Kat.Nr. 768; MILLAR 1982, S. 83ff., Kat.Nr. 41; JACKSON-STOPS 1985, S. 139, Kat.Nr. 64 (Oliver Millar), u. BROWN/VLIEGHE 1999, S. 322, Kat.Nr. 98 (Judy Egerton).

[903] Noch 1764 in Petworth verzeichnet; vgl. WOOD 1994, S. 321, Anm. 152.

[904] Häufig fälschlich als Countess von Dysart bezeichnet (nach der ihrem Gatten erst nach ihrem Tod verliehenen Grafenwürde); zum Bildnis in Petworth House vgl. MILLAR 1982, S. 78, unter Kat.Nr. 36, u. LARSEN 1988, Bd. 2, S. 486, Kat.Nr. A 221/2.

[905] Gattin von Endymion Porter, Schwester der vorhergenannten Anne Boteler, beides Konvertitinnen zum Katholizismus und im Bürgerkrieg auf der Seite der Royalisten, damit im Gegensatz zu dem puritanischen und der Seite des Parlaments zuneigenden 10. Earl von Northumberland und zu dessen Schwester Lady Carlisle (vgl. WOOD 1994, S. 291 m. Anm. 64); das Bildnis in Alnwick Castle, Duke of Northumberland, vgl. MILLAR 1982, S. 78, Kat.Nr. 36, u. WHEELOCK/BARNES 1990, S. 310ff., Kat.Nr. 83.

Gefäß im Vordergrund – ist ein traditioneller Verweis auf weibliche Schönheit, wie er auch bei
Abb. 119 Firenzuola vorkommt[906]. Im Porträt der Lucy Percy ist es das Motiv des Brunnen, in den die Dargestellte ihre Hand hält, das hier eine ähnliche – noch mehr auf die generative Funktion des weiblichen Körpers ausgerichtete – Aufgabe erfüllt[907].

Die Verweise auf Schönheit, Jugend und Fertilität der Dargestellten deuten auf eine mögliche Werbe- oder Dokumentfunktion dieser Bildnisse im Rahmen aristokratischer Eheanbahnung bzw. -schließung. Um das Jahr 1637 galten nicht weniger als drei der in den hier behandelten Porträts dargestellten Frauen als „reif für die Ehe". Anne Carr galt wegen ihrer berüchtigten Mutter Frances Howard, die einen Monat nach der Geburt ihrer Tochter Anne im Tower eine Gefängnisstrafe wegen Mordes antreten mußte, als nicht gerade die beste Partie. Trotzdem heiratete sie im Juli 1637 William, Lord Russel, den späteren Earl von Bedford. Von diesem war allgemein angenommen worden, daß er seine Ehepartnerin unter den drei genannten jungen Frauen auswählen würde. Seine Wahl traf nicht die Vorstellungen seines Vaters, dieser gab aber sein Einverständnis gegen das Versprechen einer hohen Mitgift, die nie ausgezahlt werden konnte[908]. 1661 läßt der Earl von Bedford eine Kopie des Bildnisses seiner Frau nach der Vorlage im Besitz von Northumberland anfertigen[909]. Dies unterstreicht den Stellenwert dieses Porträts als Dokument der Eheschließung von Anne Carr und William Russell.

Abgesehen von Olivia Porter sind sämtliche Damen der Northumberland-Porträts – verklei-
Abb. 127a-l nert und auf Brustbilder reduziert – in der Folge der „englischen Damen" aus Huis ten Bosch vertreten (heute in Schloß Mosigkau bei Dessau)[910], d.h., etwa die Hälfte der Bildniskopien, die in die Niederlande gelangten, hat ihre Vorlage in der Sammlung des 10. Earl von Northumberland. Größtenteils erhaltene, rückseitige Beschriftungen mit – wenn auch nicht immer problemlos lesbaren – Namensangaben erleichtern die Identifikation der in dieser Serie dargestellten Frauen. Aus der Angabe des Mädchennamens der 1638/39 verheirateten Countess von Devonshire auf der Rückseite ihres Bildes (*Madsll Elizabeth Cecill fille du compte de Salisburry*) läßt sich unter Umständen ein *terminus ante quem* für die Entstehung der Serie ableiten; es ist aber auch möglich, daß hier nur eine alte Bezeichnung des Originalbildnisses auch in der Zeit nach der Eheschließung weiter genutzt worden ist, was gut mit dem Alter der Dargestellten in van Dycks Porträt in Petworth übereingeht[911]. Dies ist ein in weiterer Hinweis darauf, daß die meisten der aus dem Besitz des 10. Earl von Northumberland stammenden Bildnisse ursprünglich eine Werbefunktion im Kontext aristokratischer Ehevermittlung erfüllten. Für weitere fünf Bildnisse dieser Serie lassen sich noch Vorlagen von van Dyck ermitteln; davon können mit Sicherheit die Schwestern Elizabeth, Lady Thimbleby, und Dorothy Savage, Viscountess Andover (1611-1691)[912], weiterhin Catherine Wotton, Lady Stanhope (1609-1667), Anne Sophie Herbert, Countess von Carnarvon, und – etwas unsicherer – Elizabeth Howard (eine weitere Enkelin der Catherine Knevet, Countess von Suffolk) identifiziert werden. Für

[906] FILIPCZAK 1990, S. 61f.; vgl. hier Abschnitt 2.3.
[907] FILIPCZAK 1990, S. 60f.
[908] MILLAR 1982, S. 83, unter Kat.Nr. 41.
[909] WOOD 1994, S. 290.
[910] Vgl. Abschnitt 4.1.1.
[911] Vgl. LARSEN 1988, Bd. 2, S. 329, Kat.Nr. 838.
[912] Diese Bildnisse folgen ihrem vermutlich ebenfalls aus Anlaß der Hochzeit der jüngeren Schwester entstandenem Doppelporträt in der Londoner National Gallery.

ein mögliches Bildnis der Diana Cecil, Countess von Oxford und später von Elgin (1596-1654) kann weder ein konkretes Vorbild von van Dyck zugeordnet werden, noch ist ihre Identität gesichert[913].

In dem Fall, daß die Serie der zwölf englischen Damen – wie oben bereits erwähnt[914] – erst 1642 aus Anlaß des Besuchs der Königin Henrietta Maria in Den Haag angefertigt wurde (eine spätere Entstehung ist nahezu auszuschließen), ergäben sich einige Schwierigkeiten, die aus der Frage ihres Verhältnisses zu der Gruppe von Frauenporträts van Dycks im Besitz Northumberlands resultieren: Da nahezu die Hälfte der in die Niederlande gesandten Bildnisse nach Vorlagen aus dessen Besitz gearbeitet waren, liegt die Vermutung nahe, daß die Gruppe der Northumberland-Porträts zu diesem Zeitpunkt bereits als Set zusammengefaßt gewesen war. Dies würde sich aber nicht mit der These in Einklang bringen lassen, daß der politisch dem Parlament zuneigende 10. Earl diese Porträts erst im Verlauf der Bürgerkriegsjahre von ihren meist royalistisch gesinnten Besitzern erworben hat[915]. Differenzen zwischen der politisch-religiösen wie ästhetischen Vorstellungswelt des Sammlers einerseits und der königlichen Auftraggeberschaft der Porträtserie in ihrer Repräsentation des frühneuzeitlichen Hofes andererseits würden dann ebenfalls noch zur Debatte stehen.

Wahrscheinlicher ist es, daß die Serie der zwölf Engländerinnen als Bildnisreihe von – in einer vor allem auf den Hof konzentrierten Öffentlichkeit – bekannten weiblichen Mitgliedern der englischen Aristokratie um 1640 in der Werkstatt van Dycks und auf der Grundlage dort dann bereits vorhandener Porträtkopien entstanden ist. Ähnlichen Serien haben sich beispielsweise auf Schloß Darnaway, in der ehemaligen Sammlung Craven und in einem Teil einer Bildnisfolge in Hampton Court erhalten[916]. Percy konnte sich in diesem Fall bereits an den kleinformatigen Serien orientiert haben, als er begann, die Originalbildnisse zusammenzutragen. Eine möglicherweise noch in Frage kommende andere (Teil-)lösung wäre, daß der Earl von Northumberland die Porträts der ihm verwandtschaftlich näher stehenden Frauen tatsächlich selbst in der zweiten Hälfte der 30er Jahre in Auftrag gegeben und später um mehr-

[913] Die einheitlichen Rahmen der Bildnisserie vom Typus der *Sunderland frames* sind vermutlich noch original. – Zu den zwölf Frauenporträts in Dessau-Mosigkau und ihrer Identifizierung vgl. grundsätzlich (mit Hinweisen u.a. von Oliver Millar, Malcolm Rogers und Alastair Laing): Wolfgang Savelsberg, Eine ‘Beauty-Gallery’ im Schloß Mosigkau. 12 englische Hofdamenporträts nach Anton van Dyck in der Sammlung einer anhalt-dessauischen Fürstentochter, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 55, 1994, S. 185-204; ders., Die Gemälde, in: Schloß Mosigkau – Das Braune Kabinett, Ausst.kat. Dessau 1994, S. 19-30 u. S. 58-63, Kat.Nr. 2-13, u. VAN DER PLOEG/VERMEEREN 1997, S. 164-169, Kat.Nr. 16 (Wolfgang Savelsberg). Die bei Savelsberg noch mit einem Fragezeichen versehene Benennung der Anne Boteler ist aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu den Porträts des 10. Earl von Northumberland weiter gesichert. Die auf Millar und Rogers zurückgehende Zuschreibung der Bildnisse an van Dycks Werkstattmitarbeiter Remigius van Leemput auf der Grundlage weiterer Serien und alter Zuschreibungen (s.u.) muß aufgrund der noch ungenügenden Kenntnisse zu van Dycks Mitarbeitern in seiner Londoner Werkstatt hypothetisch bleiben. Vermutlich ist die Beteiligung mehrerer Hände auch an einer Serie nicht auszuschließen.

[914] Vgl. Abschnitt 4.1.1.

[915] So WOOD 1994, S. 291, mit dem berechtigten Hinweis, daß originale Porträtaufnahmen nur selten von ihren Auftraggebern an Dritte verschenkt wurden.

[916] Vgl. (mit weiteren Beispielen) Oliver Millar, Philipp, Lord Wharton, and his collection of portraits, in: *Burlington Magazine*, Bd. 136, 1994, S. 517-530, hier S. 520 u. 530 (Check-List V). – Die Sammlung Craven wurde am 27. November 1968 bei Sotheby’s in London versteigert (vgl. zu dieser Sammlung: Carola Oman, The Craven Collection, in: *Art at Auction. The Year at Sotheby’s & Parke-Bernet*, 1968-1969, S. 121-130). Zur Serie in Hampton Court s. Oliver Millar, The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, London: Phaidon 1963, Textbd., S. 117ff., Kat.Nr. 218-230 (Portraits of Ladies, after van Dyck, Lely and Samuel Cooper). Das Remigius van Leemput zugeschriebene Set untergliedert sich nochmals in drei Untergruppen, die über ihr Format definiert sind. Die Vorlagen beginnen zeitlich mit van Dyck und setzen sich bis zu Lely und Cooper fort (s. auch die folgenden Abschnitte dieses Kapitels). Mit Northumberland und Mosigkau übereinstimmend sind Anne Carr, Dorothy Sydney und vermutlich Anne Boteler (bei MILLAR 1963, S. 118, Kat.Nr. 223, noch als Diana Rusell, Countess von Bradford).

heitlich aus dem Besitz von Royalisten stammende Frauenporträts, die diese aufgrund der äußeren Umstände veräußern mußten, nach vorzugsweise ästhetischen Gesichtspunkten und dem Bekanntheitsgrad der Dargestellten in der Öffentlichkeit ergänzt hat. Aber auch dann dürfte die Gruppe der Northumberland-Porträts kaum als ideeller Vorläufer, und noch weniger als tatsächliche Vorlage der kleinformatigen Serien oder für Teile von diesen gedient haben.

Die Gründe für die Entstehung solcher autonomer kleinformatiger Frauenporträtserien müssen also im engeren Umfeld des englischen Hofes gesucht werden. Außer Catherine Bruce, Catherine Wotton und Elizabeth Howard haben sämtliche Dargestellte der heute in Mosigkau befindlichen Reihe zwischen 1631 und 1640 an den *court masques* des Stuart-Hofes teilgenommen[917]. In kaum einer anderen Rolle waren die Hofdamen der Königin Henrietta Maria als soziale Formation so präsent und für die Öffentlichkeit „sichtbar" als in den *masques*.

Masques waren eine „multimediale" höfische Repräsentations- und Unterhaltungsform aus Elementen von Theater, Tanz, Musik und Oper, die von den Mitgliedern des Hofstaats selbst aufgeführt wurden. In der Ära der Königin Henrietta Maria – Tochter der Maria de' Medici – waren die Themen der Stücke in besonderen Maßen von der französischen protofeministischen *préciosité*, also von neoplatonischen Schönheits- und Liebeskonzeptionen, und dem Katholizismus der Königin beeinflußt. Folglich wies die Aufführungspraxis der *masques* auch Parallelen zur Inszenierung des katholischen Kultus auf.

Die zentralen Themen dieser idealen Repräsentation des Stuart-Hofes waren somit Liebe und Ehe, vor allem die harmonische Ehe des Königs und der Königin als allegorische Repräsentation eines harmonischen Verhältnisses der Konfessionen und des gesellschaftlichen Friedens. Prominente Hofdamen konvertierten zum Katholizismus oder hingen heimlich dieser Konfession an, was im Gegensatz zur intendierten Aussage der königlichen *masques* zu großen Spannungen innerhalb des Londoner Hofes führte. Darunter waren Olivia Porter, deren Schwester Anne Boteler, Countess von Newport, und die Countess von Carnarvon als prominente *masquers*, deren Bildnisse sich unter den Northumberland-Porträts und/oder in der Mosigkau-Serie befanden[918].

Es ist demnach davon auszugehen, daß die um 1640 entstehenden Porträtserien nach Vorlagen van Dycks die soziale Formation der Stuart-Hofdamen, wie sie sich besonders – aber nicht ausschließlich – in den *masques* formierten, repräsentieren sollten. Dies gilt jenseits konfessioneller Spannungen, denn schließlich fanden sich unter den weiblichen *masquers* auch prominente puritanisch gesinnte Vertreterinnen wie die Schwester Northumberlands, Lucy Countess von Carlisle. Als Auftraggeberin kann eigentlich nur die Königin selbst oder ein anderes hochrangiges Mitglied ihres Hofstaats in Frage kommen. Als Henrietta Maria 1642 das Set der Mosigkauer Porträts mit nach Den Haag nimmt, ist dieser Aufenthalt bereits ein erstes, durch den beginnenden Bürgerkrieg bedingtes Exil. Zu diesem Zeitpunkt fanden – ebenfalls bedingt durch die politischen Ereignisse – bereits keine *masques* mehr statt. Das letzte aufgeführte Stück war *Salmacida Spolia* im Januar 1640; unter den weiblichen Teilnehmenden fanden sich unter anderem Lady Andover und die Countesses von Newport und von Carnarvon, sämtlich

[917] Dieser wichtige Hinweis bei SAVELSBERG 1994A, S. 204, Anm. 89.

[918] Vgl. u.a. VEEVERS 1989, passim (eine nützliche Übersichtstabelle auf S. 87); eine repräsentative Auswahl von *masques* bei LINDLEY 1995; vgl. im Kontext dieser Arbeit zu früheren *masques* die kurzen Anmerkungen zur *Masque of Queens* in Abschnitt 1.3.3 sowie zur neoplatonischen Schönheitskonzeption Abschnitt 2.3.

in der Mosigkau-Serie.

Folglich bestehen gute Gründe für die Annahme, daß die Mosigkauer Frauenporträtserie, als erste dieser Serien überhaupt, als Set von Erinnerungsstücken für die Königin angefertigt wurde – entsprechend der primären Memorialfunktion eines jeden Porträts. Später verblieb das Set dann in Den Haag und wurde an ihre Tochter oder deren Schwiegermutter weitergegeben.

Van Dyck traf mit seinen Bildnissen die Voraussetzungen für die Repräsentation dieser höfischen Sozialformation und die serielle Herstellung ihrer Porträts in mehrfacher Hinsicht: Seine Werkstatt besaß vermutlich als einzige Institution in England die Vorlagen für die Serienporträts – und genügend Mitarbeiter für deren Ausführung. Des weiteren trifft sich die oben angeführte Strategie der Entzeitlichung in van Dycks Porträts mit der idealen Bildwelt der *masques* – im Sinne einer tendenziell unbestimmten sozialen Verortung der Aufführenden im Stück wie der Dargestellten im Bildnis. Und schließlich gibt die schon von den Zeitgenossen festgestellte Eigenschaft der *careless romance* in van Dycks weiblichen Porträts einen Imaginationsraum frei, in dem sich die nur angedeutete Erotik und Sinnlichkeit seiner Farbmalerei flämischer Provenienz mit der höfischen neoplatonischen Schönheitskonzeption verbinden konnte.

Die höfische Frauenporträtserie konnte, nachdem sie einmal entstanden war, in verschiedener Weise rezipiert und funktionalisiert werden und sich dabei auch von ihren ursprünglichen Entstehungsbedingungen entfernen. Die schönheitliche Konzipierung der Bildnisse – von Modell *und* Malerei[919] – konnte dabei die ursprüngliche, primäre Funktion der Repräsentation einer bestimmten sozialen Formation von Hofdamen überspielen und in den Hintergrund drängen. Der 10. Earl von Northumberland wird in den Bürgerkriegsjahren seine Sammlung nach diesen schönheitlichen Gesichtspunkten erweitert, aber die Dargestellten und ihre Stellung am Hof Karls I. noch gut in Erinnerung gehabt haben. Für andere Auftraggeber werden andere Aspekte in diesem Angebot an möglichen Bedeutungen und Funktionen Vorrang gehabt haben.

Philipp, Lord Wharton (1613-1696), besaß ebenfalls eine kleinformatige Porträtserie vorzugsweise von Familienmitgliedern und anderen englischen Adeligen, wobei unter letzteren der Anteil der weiblichen Porträts wesentlich größer ist. Unter seinen großformatigen van Dyck-Porträts von nicht mit ihm verwandten Zeitgenossen befanden sich nach derzeitigem Kenntnisstand – außer dem Bildnis des Erzbischofs von Canterbury William Laud – nur weibliche Dargestellte, darunter einige, die ebenfalls unter den Northumberland-Porträts und in der Mosigkau-Serie ihren Platz haben: Anne Carr, Countess von Bedford, Elizabeth Clifford, Lady Dungarvan, spätere Lady Clifford von Lanesborough und Countess von Burlington (geb. 1613), Lucy Percy, Countess von Carlisle, Catherine Wotton, Lady Stanhope, Anne Cavendish, Lady Rich (ca. 1611-1638), Margaret O'Brien, Lady Herbert und spätere Marchioness von Worcester[920].

[919]Dies konnte bei den Serien aufgrund des Formats, des verkleinerten Bildausschnitts und der bescheideneren Qualität der Kopisten nicht vollends durchgehalten werden, dafür können bei der Mosigkau-Serie immerhin die exquisiten *sunderland frames* einen gewissen Ausgleich schaffen.

[920]Die kleinformatige Serie befindet sich heute im Pennington-Mellor-Munthe Trust. Das Porträt der Anne Carr ist eine etwas spätere Aufnahme als die in Petworth; sie stammt laut Inschrift aus dem Jahr 1639. Typologisch folgt das Gemälde dem ebenfalls der Reihe der *Four Countesses* in Petworth angehörenden Bildnis der Catherine Bruce. Vgl. MILLAR 1994, S. 527-530, Nr. 17-22 u. Check-List V, sowie George Vertue, Note Books, Bd. 1 [Walpole Society, Bd. 18], Oxford: Oxford UP 1930, S. 109.

Lord Wharton hatte 1656 nachweislich versucht – und war damit wahrscheinlich auch erfolgreich –, Bilder aus dem Besitz von Sir Henry Vane zu erwerben. Dieser gehörte zu demjenigen Personenkreis, der aus dem Bürgerkrieg glücklos und verschuldet hervorging[921]. Damit ergeben sich in der Struktur von Whartons Porträtsammlung und ihrem Erwerb deutliche Parallelen zu der Sammlung des 10. Earl von Northumberland. Man kann sogar davon ausgehen, daß sich um 1650 ein relativ festgelegter Corpus von van Dyckschen Damenporträts herauskristallisiert hat, die ein Sammler besitzen sollte, der auf seine Rolle in der Öffentlichkeit etwas hielt. Die Bezüge waren dabei sowohl ästhetisch als auch persönlich; die persönlichen Bezüge des Besitzers zu den Dargestellten seiner Bildnisse konnten familiell sein, waren aber zunehmend – und dies ist das Neue – von dem öffentlichen Bekanntheitsgrad der dargestellten Frauen bestimmt.

Die Tendenz zur Entkontextualisierung des Bezugs zwischen ursprünglicher Auftraggeberschaft und weiblichem Bildnis wurde durch die graphische Reproduktion von van Dycks Werken noch entschieden verstärkt. Der französische Stecher Pierre Lombart (1613-1681) schuf Abb. 122-125 gegen Ende seines Londoner Aufenthalts die Serie *Les douze beautés*, in England als Folge der *Countesses* bekannt. Ungeachtet dieser Benennung finden sich darunter auch zwei Herren, Philip Earl von Pembroke und Henry Earl von Arundel, die aber in der öffentlichen Wahrnehmung – wie die Serientitel belegen – weitgehend marginalisiert und ignoriert wurden. Das etwa 1661/62 entstandene Set wurde etwa gleichzeitig in Paris und London publiziert und ist die erfolgreichste postume Graphikfolge nach van Dyck. Nach dem Tod Lombarts wurde die Serie in England weiter gedruckt und beispielsweise noch 1708 als „*being one of the best performances in graving, and very proper to adorn rooms, closets etc.*“ angekündigt. Außer den *Four Countesses* in Petworth beinhaltet die weibliche Reihe noch Elizabeth Countess von Castelhaven, Lady Penelope Herbert (1620-1647), Anne Countess von Morton (gest. 1654), Margaret Countess von Carlisle (später von Manchester, 1618-1676), Anne Sophie Countess von Carnarvon und Rachel Countess von Middlesex (1613-1680). Die äußerst qualitätvollen Porträtstiche tragen eine Bildunterschrift und sind von Imitationen zeitgenössischer Rahmen eingefaßt[922]. Es ist verlockend, die Anfertigung einer Serie von mehrheitlich bedeutenden Damen des Stuart-Hofes kurz nach 1660 in einer direkten Verbindung mit der Restauration der britischen Monarchie zu sehen, doch kann eine solche bisher nicht nachgewiesen werden. Sicher ist allerdings, daß das Set der *Countesses* einen Prototyp für eine virtuelle, also erst im Medium der Reproduktionsgraphik zusammengestellte Schönheitengalerie darstellt, das vorbildlich war für die graphische Publikation realer Schönheitengalerien wie der *Hampton Court Beauties* oder der Porträtsammlung von Lord Wharton. Erst im 19. Jahrhundert sollten – dann allerdings sehr stereotype – Stichwerke mit Porträts schöner Frauen ihre größte Popularität erreichen.

Zur Relativierung des bisher Gesagten kann die noch 1638/40 zu Lebzeiten van Dycks ent-

[921] MILLAR 1994, S. 519f. u. 530 (Anhang I-III).

[922] Vgl. Freeman O'Donoghue, Henry M. Hake, Catalogue of Engraved British Portraits preserved in the British Museum, 6 Bde., London: Trustees of the British Museum 1908-1925, Bd. 1: S. 155, 341, 346, 360, Bd. 2: S. 48, 513, Bd. 3: S. 148, 232f., 285, Bd. 4: S. 223; F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, Bd. 6: Douffet-Floris, Amsterdam: Hertzinger 1952, S. 119, Nr. 409-420; Antony Griffiths, The Print in Stuart Britain 1603-1689, Ausst.kat. London: British Museum Press 1998, S. 178-183, bes. Kat.Nr. 119f., Zitat n. S. 183, u. Ger Luijten, Van Dyck inimitable en cuivre: des gravures de 1640 jusqu'à 1800, in: Carl Depauw, Ger Luijten (Hrsg.), Antoine van Dyck et l'estampe, Ausst.kat. Antwerpen/Amsterdam: Antwerpen Open/Rijksmuseum 1999, S. 291-304, hier S. 296f.

standene Stichfolge *Ornatus Muliebris Anglicanus* von Wenceslaus Hollar herangezogen werden, da auch die Porträts van Dycks noch immer im Kontext von Kostümbüchern und der Repräsentation von geographischen Eigenheiten im weiblichen Bildnis rezipiert werden konnten: In eine Folge ständisch gestaffelter, ganzfiguriger Kostümdarstellungen sind van Dycks Porträts von Mary Villiers, Duchess von Lenox und Richmond, Martha Countess von Monmouth und einer Dame aus der Familie Spencer in der Tate Gallery mit nur leichten Veränderungen aufgenommen worden[923]. Dies ist aber ein Einzelfall ohne grundsätzlichere Bedeutung. Letztlich widersprechen sich beide Rezeptionsformen nicht.

Die Rezeption von van Dycks englischen Frauenporträts wurde auf dem Kontinent auch im Medium der Malerei – nicht nur in den *beautés* der Graphik – von primär schönheitlichen Gesichtspunkten geleitet. Das Inventar des Antwerpener Schmuckhändlers Diego Duarte von 1682 gibt unter anderem darüber Auskunft. Hier finden sich von van Dyck „*Twee conterfeytsels van 2 Engelsche Dames halft lyff d'eene de Gravinne van Northumberland, de andere van Joufrouwe Ogle*“ und „*Een conterfeytsel vande schoone hertoginne van Richmond in haer cleet van staet levensgrootte*“, aber auch Beispiele für den venezianischen Porträttyp der „schönen Frau“ von Palma Vecchio, „*Een conterfeytseltien van Italiaans vrouken curieus geschildert*“, „*Een conterfeytsel van de vermaerde bella Laura del Petrarcha*“, “*Een vrouwen konterfeytsel half lijf*“ und „*Een Magdalena halflyf met een hant*“[924].

Kurz nach van Dycks Tod kommt Peter Lely (1618-1680) – ein Maler aus dem niederländischen Kunstkreis – nach England. Er kann schon bald bedeutende Auftraggeber gewinnen, die offensichtlich seine Fähigkeit zur Assimilierung des van Dyckschen Porträttyps schätzen. Zu diesen gehört der 10. Earl von Northumberland, der Frauenporträts in Auftrag gibt, die unmittelbar an van Dycks Northumberland-Porträts anschließen[925]. Die kleinformatige Hampton Court-Serie, die sich in der königlichen Sammlung zum ersten Mal unter Königin Anna nachweisen läßt, faßt für kleinformatige van Dyck-Serien typische Bildnisse mit von Lely gemalten Vertreterinnen des Restaurationshofes zusammen[926]. So wird auch hier eine Genealogie der Maler und der Porträtserien bestätigt.

4.1.4 Die *Windsor Beauties* und der Restaurationshof der Stuarts

Nach der Restauration der britischen Monarchie wurde die umfangreichste Frauenporträtserie von Anne Hyde, der ersten Gemahlin des Bruders des englischen Königs und späteren Thronfolgers Jakob, Herzog von York, bei Peter Lely in Auftrag gegeben. Die Quellen zur Entstehung der sogenannten *Windsor Beauties* sind allerdings nach gegenwärtigem Kenntnisstand eher dürftig. Neben dem unten noch angeführten Tagebuch von Samuel Pepys sind es die Memoiren des Chevalier de Grammont, die darüber Auskunft geben: Abb. 128-137

> There was in London a celebrated portrait-painter called Lely, who had greatly improved himself by studying the famous Vandyke's pictures, which were dispersed all over England in abundance. Lely imitated Vandyke's manner, and approached the nearest to him of all the

[923] Vgl. Richard T. Godfrey, Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England, Ausst.kat. New Haven, New Haven/London: Yale UP 1994, S. 13 u. S. 75f., Kat.Nr. 41; vgl. hier Abschnitt 3.1.3.

[924] DOGAER 1971, S. 205, Nr. 24 u. 29ff., S. 209f., Nr. 72 u. 77; zum venezianischen Porträttyp der „schönen Frau“ vgl. hier Abschnitt 2.4.

[925] R.B. Beckett, Lely, London: Routledge and Kegan Paul 1951, S. 10, u. MILLAR 1982, S. 83, unter Kat.Nr. 40.

[926] Letztere treten zum Teil auch bei dessen *Windsor Beauties* auf. – Vgl. MILLAR 1963, S. 117ff., Kat.Nr. 218, 221, 229f. (nach Lely), u. hier den folgenden Abschnitt.

> moderns. The Duchess of York, being desirous of having the portraits of the handsomest persons at court, Lely painted them, and employed all his skill in the performance; nor could he ever exert himself upon more beautiful subjects. Every picture appeared a masterpiece; and that of Miss Hamilton appeared the highest finished: Lely himself acknowledged that he had drawn it with a particular pleasure. The Duke of York took a delight in looking at it, and began again to ogle the original [...].[927]

Einen ungefähren *terminus ante quem* für die Datierung bieten ein Bericht des Londoner Agenten des toskanischen Großherzogs vom Juni 1667[928] und der Tagebucheintrag von Samuel Pepys vom 21. August 1668[929]. So bleiben zunächst nur die Gemälde für eine erste genauere Bestimmung der Entstehungsumstände. Die heute zehn (davon eine Kopie), im ersten bekannten Inventareintrag von 1674 (s.u.) elf Porträts messen ca. 125 x 102 cm und zeigen die Dargestellten als Dreiviertelfigur. Entsprechend einem allgemeinen Trend in der höfischen Porträtmalerei nach 1650 ist weiterhin der Typus des Identifikationsporträts ein verbindendes Moment der Serie. Die Verweise auf die Rollen, in denen die Frauen auftreten, sind aber zumeist sehr allgemein gehalten. Lely greift mit der überzeitlichen (Ver-)kleidung der Dargestellten und ihrer mehrheitlichen Einbettung in einen arkadischen Landschaftsraum bereits bei van Dyck angelegte Motive auf. Dessen Farbmalerei versucht Lely vor allem bei Gewändern und Drapierungen gleichzukommen. Der Grad des *undress*, z.B. des *nightgowns*, und die großzügige Dekolletierung gehen aber deutlich über den flämischen Vorgänger hinaus. Auch die im Vergleich zu van Dyck eindeutiger erotische Kodierung der Bildnisse – außer durch die genannten Merkmale besonders durch die Akzentuierung des Blicks als *sleepy* oder *languishing eyes* (durch die Überbetonung der unteren Partie der Augenlider) – ist ein weiteres Merkmal der Serie[930].

Die traditionelle Zuweisung der über die verschiedenen Inventare gesicherten Namen an einzelne Dargestellte ist nicht immer über jeden Zweifel erhaben. Doch abgesehen von den Schwestern Brooke ist der Spielraum hier bei den meisten Personen nicht besonders groß. Für eine Reihe bedeutender Persönlichkeiten des Restaurationshofes in der Serie ist die Identifikation durch den Vergleich mit anderen Porträts abgesichert. Die biographischen Daten zu den einzelnen Dargestellten sind ohnehin weitestgehend unabhängig von ihren Porträts aufzu-

[927] Zit. in der englischen Übersetzung von Horace Walpole nach der Ausgabe: Anthony Hamilton, Memoirs of the Count de Grammont, New York: Dodd, Mead 1928, S. 132f. – Die sogenannten Memoiren des Comte de Grammont wurden wahrscheinlich erst 1704/05 von dessen Schwager Anthony Hamilton als fiktive Autobiographie verfaßt. Aus diesem Grund sind sie nicht für eine über die reinen Sachangaben hinausgehende historische Verortung des Bildzyklus geeignet. Da der Autor jedoch der Bruder einer der Dargestellten war, ist wiederum an den grundsätzlichen Fakten nicht zu zweifeln.

[928] Vgl. MILLAR 1963, S. 21, u. hier Abschnitt 4.5.1. – Der Bericht ist aber nicht zweifelsfrei auf die *Windsor Beauties* zu beziehen.

[929] Zum vollständigen Zitat von Pepys s.u.

[930] Zu Lely und der Windsor-Serie vgl. (in Auswahl): C.H. Collins Baker, Lely and the Stuart Portrait Painters, 2 Bde., London: Warner/Medici Society 1912, Bd. 1, S. 165-168; BECKETT 1951, bes. S. 18-21; MILLAR 1963, S. 124ff., Kat.Nr. 257-266; J. Douglas Stewart; Pin-ups or Virtues? The Concept of the „Beauties“ in Late Stuart Portraiture, in: English Portraits of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Papers read at a Clark Library Seminar, Los Angeles: University of California 1974, S. 1-43; Oliver Millar, Sir Peter Lely 1618-1680, Ausst.kat. London: National Portrait Gallery 1978, bes. S. 15 u. S. 62f., Kat.Nr. 45; Malcolm Rogers, Some Beauties of Sir Peter Lely, in: *Connoisseur*, Bd. 200, 1979, S. 106-113; TASCH 1996, S. 60-76 (dort weitere Lit. auf S. 59, Anm. 18), u. Susan Shifrin, ‘A Copy of my Countenance’: Biography, Iconography, and Likeness in the Portraits of the Duchess Mazarin and her Circle, Diss. Bryn Mawr College 1998, S. 238-257. Zu den Gewändern vgl. DE MARLY 1978 u. GORDENKER 1998, S. 268-283; im Kontext von van Dyck und mit einem besonderen Blick auf die Gewänder wurden die Porträts zuletzt betrachtet von Diana Dethloff, Van Dyck’s Legacy: Lely and the Court of Charles II, Vortrag gehalten auf dem Symposium *The Court Painter in Early 17th-Century Europe: Van Dyck and his Contemporaries*, London, National Gallery, 26./27. November 1999. Eine Ausstellung mit Schwerpunkt auf dem weiblichen Porträt in England 1660-1680 wird von der National Portrait Gallery, London, und dem Yale Center for British Art, New Haven, für Herbst/Winter 2001/02 vorbereitet.

nehmen. Eine Analyse der Sozialstruktur der *Windsor Beauties* muß sich ebenfalls in erster Linie auf die historische Überlieferung berufen, da die bereits angedeutete Tendenz zur Unbestimmtheit der sozialen Verortung im *undress* aus den Gemälden wenig Material erschließen läßt (einzig die gewählten Rollen können hier ein wenig Aufschluß geben).

Die Besprechung der einzelnen Bildnisse erfolgt hier auf der Grundlage und in der Reihenfolge des Katalogs der königlichen Sammlungen[931].

Die Gemälde

Barbara Villiers, spätere Duchess von Cleveland (ca. 1641-1709), wurde von Lely als Minerva vor dem Hintergrund einer stürmischen Landschaft dargestellt. Die aus niederem Adel stammende spätere Duchess war in den 1660er Jahren die erste *maitresse en titre* Karls II. von England und bekleidete das Amt einer *Lady of the Bedchamber* im Hofstaat der Königin. 1659 hatte sie den Bürgerlichen Robert Palmer geheiratet. Die Verbindung zum König brachte dem Paar die Erhebung zum Earl und zur Countess von Castlemaine; mit ihrem Ausscheiden aus der Funktion der Mätresse wurde Villiers zur Duchess von Cleveland erhoben. Ihre Karriere am englischen Hof ist insofern charakteristisch für die Entwicklung der höfischen Gesellschaft im späteren 17. Jahrhundert[932]. Ihre außergewöhnliche körperliche Schönheit wird von den Zeitgenossen durchgängig erwähnt, ebenso ihre Versuche zur Absicherung ihrer sozialen Stellung durch ein Netzwerk von Beziehungen zu weiteren wichtigen Hofleuten. In den Kommentaren der Zeitgenossen wurde dies zwar bereits als Vorwurf formuliert, was jedoch eindeutig durch die Verletzung sozialer Hierarchien durch Villiers motiviert war und erst mit dem beginnenden 18. Jahrhundert unter verallgemeinernden moralischen Gesichtspunkten allein negativ gewertet wurde. Abb. 128

Die Verkleidung als Minerva folgt einem in Frankreich entwickelten Typus, der vermutlich mit einem Porträt der Stuart-Prinzessin und Schwägerin Ludwigs XIV., Henrietta Anna Duchesse d'Orléans (1644-1670), an den englischen Hof gelangte. Spätestens seit der Regierungszeit von König Jakob II. hing dieses Bild für wenige Jahre zusammen mit den *Windsor Beauties* in Schloß Windsor[933]. Die Darstellung der Barbara Villiers als antike Göttin, deren Accessoires sogar das Bildfeld zu sprengen drohen (besonders im Vergleich zur Kopfhöhe der übrigen Dargestellten der *Windsor Beauties*), ist das sozial höchstrangige und an Attributen elaborierteste Porträt der gesamten Serie[934].

Frances Stuart, Duchess von Richmond (1648-1702), wurde von Lely ebenfalls als antike Abb. 129

[931] MILLAR 1963, S. 124ff., Kat.Nr. 257-266.

[932] Die Entwicklung der Hof- und Residenzenforschung läßt in den nächsten Jahren weitere Ergebnisse zur Stellung der Frauen an den europäischen Höfen im 17. Jahrhundert erwarten. Dann werden komparatistische Studien zu Funktion und sozialer Position einer Mätresse auf einer exakteren Materialbasis möglich sein.

[933] Vgl. Anhang B.21. In den Inventaren wird das Porträt dann – wie die übrigen Bilder der Serie – Lely zugeschrieben.

[934] Diese Bemerkungen zu Dargestellten und Bildnistypen der *Windsor Beauties* beziehen sich unter anderem auf Beobachtungen von TASCH 1996 (zu Barbara Villiers: S. 65ff.). Zum Identifikationsporträt als Minerva besonders am französischen Hof vgl. DOWLY 1955 u. allgemein PFEIFF 1990; s. auch hier Abschnitt 1.3.3. Das erwähnte Porträt der Duchesse d'Orléans befindet sich in der Royal Collection: MILLAR 1963, S. 134, Kat.Nr. 304. Entgegen der dortigen Angabe, die auch von TASCH 1996, S. 67 m. Anm. 42, übernommen wurde, ist das Bild bereits unter der Herrschaft Jakobs II. zusammen mit den *Windsor Beauties* nachzuweisen, was der von Tasch und auch hier vertretenen These einer Beeinflussung des Porträts der Duchess von Cleveland durch dieses Bild eine noch größere Wahrscheinlichkeit einräumt. – Zu den Porträts der Duchesse d'Orléans und der Duchess von Cleveland ist Ende 1999 eine Dissertation von Julia Marciari Alexander an der Universität Yale abgeschlossen worden. Ich danke ihr für die Zusendung ihres Exposés.

Göttin – als Diana – porträtiert. Doch im Gegensatz zum Bildnis der Duchess von Cleveland sind hier die Attribute auf den Bogen in der linken Hand beschränkt. *La belle Stuart* war *Maid of Honour* der Duchess von York, der Auftraggeberin der Serie, und *Lady of the Bedchamber* der Königin Katharina von Braganza. Die aufgrund ihres Amtes als „Ehrenfräulein“ bereits mit jungen Jahren am Hof tätige Stuart war eine der begehrtesten Schönheiten in Whitehall, die allerdings bis zu ihrer heimlichen Ehe mit dem Duke von Richmond 1667 sämtliche Bewerber – den König eingeschlossen – abweisen konnte, ohne deren Gunst zu verlieren. Vermutlich ist die Identifikation mit der keuschen Jagdgöttin als Allusion auf ihre der Öffentlichkeit des Hofes bekannte Standhaftigkeit gegenüber den männlichen Werbeversuchen zu verstehen. Die durch das Thema motivierte Plazierung in einer arkadischen Waldlandschaft niederländischer Provenienz bindet das Porträt in den pastoralen Themenkreis des größeren Teils der Windsor-Serie ein[935].

Abb. 130 Das in der Reihe vorherrschende arkadische Grundthema wird im Bildnis der Mary Bagot, Countess von Falmouth und spätere Countess von Dorset (1645-1679), als Schäferin oder Nymphe in Reinform präsentiert. Das *undress* ist in diesem Bild besonders ausgeprägt: Ihr locker in weiten Stoffbahnen drapiertes Gewand zeigt Bezüge zum venezianischen Porträttyp der „schönen Frau“, besonders zu der nur mit einer *camicia* bekleideten, sogenannten *Flora*
Abb. 73 Tizians, die dadurch ebenfalls als Nymphe kodiert ist[936]. Dies suggeriert in beiden Fällen eine sexuelle Verfügbarkeit, verstärkt durch den nah herangeführten Betrachterstandpunkt und die sinnliche, durch den Farbauftrag herausgearbeitete Gewandführung. Im Porträt der Mary Bagot wird der Betrachter jedoch durch das ihn aus erhöhter Position fixierende Blickmotiv (das in ähnlicher Weise in der gesamten Serie vorkommt, hier aber besonders eindringlich ist) gleichzeitig wieder distanziert. Die erotische Aufladung des Bildnisses ist also keinesfalls ungebrochen: Aus diesem Vorzeigen eines erotischen Potentials kann kaum auf persönliche Eigenschaften oder den Familienstand der Mary Bagot geschlossen werden[937].

[935]Weitere Beobachtungen zur Bildnistradition der gewählten Rolle als Diana bei TASCH 1996, S. 67ff. (zum Hofamt der *Maid of Honour* in England s. ebd., S. 67f., Anm. 44); zum Identifikationsporträt als Diana vgl. außerdem (mit Bezug auf die französische *préciosité*) BARDON 1970, u. (allgemeiner) Friedrich Polleroß, „Ergetzliche Lust der Diana“: Jagd, Maskerade und Porträt, in: Wolfgang Adam (Hrsg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 795-820. – Die frühe Datierung des Bildnisses der Frances Stuart bei MILLAR 1963, S. 125, Kat.Nr. 258, auf ca. 1662 wird dort nicht weiter begründet. Die Dargestellte wäre in diesem Fall etwa 14 Jahre alt, was nicht im Widerspruch zu ihrem Hofamt stände, aber im Bildnis nicht unbedingt verifiziert werden kann. Ob in diesem Alter die Verkleidung als Diana in der hier beschriebenen Weise zu deuten ist, bleibt dann ebenfalls fraglich. Der Verf. datiert das Bild aufgrund der Quellenlage wie – mit zwei Ausnahmen – alle anderen Gemälde der Reihe auf 1666-1667 (s.u.). Dies würde auch mit der größten Popularität der Dargestellten kurz vor ihrer Eheschließung 1667 übereinstimmen.

[936]Vgl. Abschnitt 2.4

[937]Dies steht im Gegensatz zu TASCH 1996, S. 70, die u.a. mit Blick auf die von Hamilton (trotz des retrospektiven Charakters und der latenten Ironie von dessen Wertungen [s. Anm. 927]) über Bagot überlieferte Eigenschaft, „to have both virtue and beauty“, auf die 1665 erfolgende Witwenschaft der Dargestellten verweist und daraus schließt, daß das Bildnis vor diesem Datum entstanden sein muß, da es ansonsten als eindeutiger Schicklichkeitsverstoß zu werten sei. Es finden sich aber im englischen Porträt dieser Zeit erstaunlich wenige Beispiele, die den Witwenstand der Dargestellten explizit ins Bild setzen. Lely übernimmt von van Dyck dessen Strategien der Entzeitlichung und unbestimmten sozialen Verortung im Bildnis (s. Abschnitt 4.1.3); dies steht in Widerspruch zu einer Kennzeichnung des Witwenstandes im Porträt. In Umkehrung ist es zweifelhaft, ob die Konvention einer dem Familienstand entsprechenden Darstellung wirklich eingehalten werden mußte.

Es gibt dagegen eine Reihe von Quellen aus dem 17. und 18. Jahrhundert – am berühmtesten ist Madame de Sévigné –, die öffentlich wie privat den Witwenstand als erstrebenswert erachteten, da er eine relative Unabhängigkeit mit sich brachte (vgl. Olwen Hufton, Arbeit und Familie, in: DUBY/PERROT 1994, S. 27-59, hier S. 56, u. Jean-Paul Desaive, Ambivalenzen des literarischen Diskurses, in: ebd., S. 279-310, hier S. 297f.). Außerdem haben besonders vom Kontinent stammende Reisende im England des 17. Jahrhunderts beobachtet, daß Frauen hier größere Bewegungsfreiheiten zugestanden wurden – gerade im öffentlichen Raum, der in anderen Ländern vor allem den Männern vorbehalten war.

Bei dem Porträt der Elizabeth Hamilton, Comtesse de Grammont (1641-1708), ergibt sich durch ihre Abreise nach Frankreich 1663 ein relativ sicherer *terminus ante quem*. In diesem Jahr heiratete sie den Comte de Grammont, den fiktiven Autor der erwähnten Memoiren, deren tatsächlicher Verfasser der Bruder der Dargestellten, Anthony Hamilton, war. Das Bildnis ist vor den übrigen Gemälden der Serie entstanden (s.u.). Es unterscheidet sich stilistisch und typologisch deutlich von diesen. Ursprünglich gehörte es wohl nicht zu der Serie, sondern wurde dieser bei deren Konzeption angegliedert oder war sogar einer der Ausgangspunkte für die Idee einer Folge von Hofdamenbildnissen. Möglicherweise ist es aufgrund des Abschieds der Elizabeth Hamilton vom englischen Hof gemalt worden und wurde von ihr dem Duke und der Duchess von York aus diesem Anlaß geschenkt. Die primäre Aufgabe dieses Porträts wäre demnach seine Memorialfunktion gewesen. Auch die im Vergleich mit den anderen Gemälden der Serie noch etwas exquisitere Farbbehandlung in den sorgfältig nuancierten Gewandpartien spricht für einen zuerst einzelnen Auftrag an Lely – unabhängig von der Serie. Mit Sitzmotiv, Säule und Vorhang sind in diesem Bildnis mehr Würdeformeln versammelt als in jedem anderen der Windsor-Porträts. Die Verkleidung als Hl. Katharina ist dagegen mit Mätyrerpalme und dem attributiven Rad nur dezent angelegt. Der Bildhintergrund bleibt unbestimmt; er läßt keine spezifischen Vegetationsmotive erkennen. Im Gegensatz zu den meisten, deutlich im Außenraum situierten Bildern der *Windsor Beauties* ist eine solche Lokalisierung nur bei dem noch nicht besprochenen Bildnis der Anne Digby gegeben. Dieses ist aber eine Kopie nach einer Vorlage aus der Sunderland-Schönheitenserie in Althorp und war ursprünglich für diese Reihe konzipiert worden[938]. Abb. 131

Der Typus des religiösen Identifikationsporträts erhielt in England eine neue Aktualität durch die katholische Gemahlin Karls II., Katharina de Braganza. In den ersten Jahren nach 1660 wurde diese durch ihren Maler Jacob Huysmans unter anderem als Hl. Katharina dargestellt. Es ist davon auszugehen, daß Elizabeth Hamilton und Lely auf diese neuen Entwicklungen reagierten und eine Darstellungsform wählten, die um 1663 gerade neu und *en vogue* war und gleichzeitig höchsten sozialen Ansprüchen genügte[939].

Die Schwiegertochter des 10. Earl von Northumberland, Elizabeth Wriothesley, Countess Abb. 132

Vgl. die Reisenotizen Magalottis von 1669: „[...] la libertà che godono in Londra le donne, alle quali non è proibito 'l camminare sì di notte senza accompagnamento veruno la città, come di giorno, andando a piedi o in carrozza o incognite con la maschera o senza, come più gli piace, senza soggezione di saluti; [...]“ (zit. n. Anna Maria Crinò (Hrsg.), Un Principe di Toscana in Inghilterra e in Irlanda nel 1669 [Temi e Testi, Bd. 13], Rom: Ed. di Storia e Letteratura 1968, S. 135).

[938] Daß der Bruder der Dargestellten, Anthony Hamilton, aus einer retrospektiven Perspektive 40 Jahre später und in einem tendenziell fiktiven Kontext das Bildnis seiner Schwester in den Mittelpunkt der Windsor-Serie stellt (vgl. hierzu Anm. 927), ist nur verständlich, aber aufgrund der Abreise der Countess 1663 auch nach der bisherigen Datierung der Bildnisse nach MILLAR 1963 völlig unwahrscheinlich.

[939] TASCH 1996, S. 69f., betont entgegen der hier vorgetragenen Interpretation die Gemeinsamkeiten des Porträts der Elizabeth Hamilton mit den übrigen der Reihe. Zu den erwähnten Bildnissen der Katharina de Braganza vgl. ebd., S. 76f. Die dortige Einschätzung zur Konkurrenzsituation der Maler und zu den Verbreitungswegen der Bildnistypen kann nur unterstrichen werden. – Der Typus des religiösen Identifikationsporträt hatte besonders unter den europäischen Königinnen und Fürstinnen einen hohen Verbreitungsgrad – mit einer nochmaligen Konzentration in den 1660er Jahren. Die Verkleidung als Heilige war für Fürstinnen besonders angemessen, da bei diesem Personenkreis Schicklichkeitsvorstellungen stärker Berücksichtigung fanden und eine Identifizierung mit dem größten Teil der weiblichen Heiligen unbedenklich und nobilitierend war. Vgl. zu sakralen Identifikationsporträts allgemein und mit besonderem Schwerpunkt auf Bildnissen der Habsburger POLLEROSS 1988; zu der schon als notorisch zu bezeichnenden Nutzung des Heiligenthemas im Porträt der Vittoria della Rovere hier Abschnitt 4.5.2. In Frankreich ist der Typus des religiösen Identifikationsporträts dagegen eher selten. Vgl. an überlieferten Beispielen das Bildnis der französischen Königin als Hl. Helene von 1665 in einer französischen Privatsammlung und ein Frauenporträt als Hl. Katharina, um 1655/65, im Musée des Beaux-Arts von Orléans, s. VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997, Abb. S. 92f., u. S. 258, Kat.Nr. 118 (Emmanuel Coquery).

von Northumberland (1646-1690), ist ohne Bezug auf eine näher zu bestimmende Rolle dargestellt. Zeigegestus und Haltung erinnern an Lelys Bildnis der Tochter des 10. Earl, Elizabeth Percy, in Petworth und an ein offenkundiges Vorbild für beide Gemälde: van Dycks Bildnis der Dorothy Sydney aus dem Set der *Countesses* in Petworth. Die Situierung vor einem arkadischen Landschaftshintergrund und die attributive Zuordnung einer gebrochenen Säule weist ebenfalls deutlicher als in den anderen Bildnissen der Serie auf die Überzeitlichkeit und weibliche Eigenschaften konnotierende van Dycksche Bildwelt der *Countesses* zurück. Die gebrochene Säule im Hintergrund – ein konventionelleres Symbol als die in ihrer inhaltlichen Dimension offeneren Motive wie Vase und Brunnen bei den *Four Countesses* – wurde als Emblem der *constantia* und Hinweis auf eheliche Treue gedeutet. Naheliegender ist aber eine Deutung als konventionalisiertes Motiv der Vergänglichkeit. Elizabeth Wriothesley, seit 1662 verheiratet, war zum Zeitpunkt der Bildnisaufnahme (auch nach der bisherigen Datierung auf etwa 1665) keine ledige Frau mehr. Der Ehestand schloß somit, wie bei einigen anderen Dargestellten, ihre Aufnahme in die Windsor-Serie nicht aus.

Abb. 120

Samuel Pepys sah Elizabeth am 31. März 1667 im Haus ihres Vater und bemerkte in seinem Tagebuch: „*my Lady Piercy, a beautiful lady indeed*“; eine Feststellung die John Evelyns Tagebucheintrag vom 10. Oktober 1683 bestätigt: „*y^e^ most beautifull Countesse of Northumberland*“. Weniger freundlich urteilte allerdings Madame de La Fayette in einem Brief vom 15. April 1673 an Madame de Sévigné, als sich die Countess in Paris aufhielt: „[...] *elle me parut une femme qui a été fort belle, mais qui n'a plus un seul trait de visage qui se soutienne, ni où il soit resté le moindre air de jeunesse; j'en fus surprise; elle est avec cela mal habillée, point de grace, enfin j'en fus point du tout éblouie*“[940].

Abb. 133 Im Bewegungsmotiv weniger dynamisch als das vorher besprochene Porträt, ansonsten aber in der Motivik diesem sehr ähnlich ist das Bildnis der Henrietta Boyle, Countess von Rochester (1646-1687). Sie heiratete 1665 Lawrence Hyde, einen Bruder der Auftraggeberin der Windsor-Serie, und wurde so Schwägerin der Duchess von York. 1677 und 1682 bekleidete sie das Hofamt der Gouvernante der Prinzessin Anna, der Tochter der zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Duchess von York. In diesem Bild ist es das Motiv des Blumenpflückens, das einen direkten Bezug zu van Dycks Frauenporträts, wiederum vor allem zu dem der Dorothy Sydney, herstellt. Auch hier ist der Motivkreis als eine Umschreibung von weiblicher Schönheit, Ehe und Fertilität zu verstehen[941].

Abb. 120

Abb. 134 Das Bildnis von Anne Digby, Countess von Sunderland (ca. 1646-1715), fällt allein deshalb aus dem Rahmen der Serie, weil es als einziges Gemälde eine Kopie ist. Das Original gehört zu der wahrscheinlich nur wenig später als die *Windsor Beauties* und als Reflex auf diese begonnenen Frauenporträtserie auf dem Landsitz ihres Gatten Robert Spencer, dem 2. Earl von Sunderland, in Althorp. Das dortige Bildnis wurde kurz nach seiner Entstehung mit dem Datum 1666 beschriftet[942]. Ein umfangreicher Umbau von Althorp fand in den Jahren vor 1670 statt. Zu diesem Zeitpunkt wird auch die Porträtserie angelegt worden sein. Diese bewußte Ori-

[940] Vgl. zu den Quellen, zu weiteren biographischen Angaben und zu weiteren Porträts: Richard W. Goulding, Wriothesley Portraits, in: *Walpole-Society*, Bd. 8, 1919-1920, S. 1-94, hier S. 43f. u. 89-93, Nr. Q.i-Q.xxi. Zu den Bezügen zu van Dyck s. Abschnitt 4.1.3 und FILIPCZAK 1990, bes. S. 60ff. Die Deutung der gebrochenen Säule als Hinweis auf eheliche Treue bei TASCH 1996, S. 71.

[941] Vgl. zu diesem Porträt auch Richard Wendorf, The Elements of Life. Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England, Oxford: Clarendon 1990, S. 67f. u. TASCH 1996, S. 70 (für eine Deutung als Brautbild).

[942] MILLAR 1963, S. 126, Kat.Nr. 263.

entierung an den neuesten Tendenzen der Kunstpatronage des königlichen Hofes scheint eine gezielte Maßnahme der politischen Treuebekundung gewesen zu sein, die die spätere politische Karriere des Earl von Sunderland mitzubegründen verhalf. Das Porträt von dessen Gattin wurde somit entweder der Duchess von York geschenkt oder von dieser angefordert, nachdem ihr das Galerie-Projekt in Althorp bekannt geworden war. Dementsprechend unterscheidet sich das Bildnis von Anne Digby formal und typologisch von den übrigen *Windsor*-Porträts – mit der Ausnahme des Porträts der Elizabeth Hamilton. Hierin ist es diesem auch vergleichbar: Abb. 131
Das Bildnis ist in einem Innenraum situiert; es gibt somit keine Verweise auf eine arkadische Landschaft. Als Würdeformeln dienen ein Vorhang und ein kostbares metallenes Gefäß auf einem Sockel. Eine Verkleidung als Identifikationsporträt läßt sich nicht erkennen[943].

Die Porträts der Schwestern Margaret (ca. 1647-1667) und Frances Brooke (gest. 1690) zei- Abb. 135-136
gen bürgerliche Frauen, die in die Londoner Hofgesellschaft aufgestiegen sind. Es sind Varianten des bereits vorgestellten arkadischen Bildnistypus, wobei – entsprechend der traditionellen, aber nicht ganz gesicherten Benennung – Margaret, Lady Denham, in einem abgeschlossenen, eher interieurhaften Außenraum plaziert ist; sie hat einen Arm auf der ornamentierten Lehne einer Bank oder eines Stuhls gelagert und ist im *nightgown*, einem zeitgenössischen, informellen Hauskleid dargestellt. Ihre Schwester Frances, Lady Whitmore, lagert auf einem Felsen; im Hintergrund links ist ein Ausblick in eine weite Landschaft unter einem dämmrigen Himmel wiedergegeben. Dieser weniger abgeschlossenen, weniger zivilisierten arkadischen Lokalisierung entsprechen die dramatische Positionierung der Figur in einem großzügig drapierten, antikisierenden Gewand und die ausgreifende Gestik: Die Dargestellte weist mit der Linken elegant-pathetisch auf ihr Herz. In den beiden Bildnissen sind also verschiedene Modi oder Tonarten innerhalb des Genres des pastoralen Porträts angeschlagen. Allerdings gibt es keine Hinweise darauf, daß auf diese Weise eine spezifische Aussage über die jeweilige Dargestellte getroffen werden soll. Ähnliches gilt für die Attribute. Das Blumenkörbchen auf dem Schoß der Lady Denham ließe eine Deutung als Flora zu. Bei ihrer Schwester ist eine derartige Eingrenzung nicht möglich.

Nach derzeitigem Kenntnisstand zur Biographie der Schwestern sind solche Analogien zwischen Darstellungstypus und/oder -modi und den persönlichen Daten der Dargestellten auch nur sehr bedingt zu schließen. Aussagen zu Form, Funktion und Bedeutungsgehalt der Bildnisse sind kaum mit Sicherheit zu treffen, wenn man nicht allein auf die Memoiren und Skandalchroniken der Zeit zurückgreifen will. Gesichert ist, daß die 18jährige Margaret 1665 den 79jährigen Sir John Denham heiratete, sie die Mätresse des Duke von York war und bereits 1667 verstarb – dem *terminus ante quem* für ihr Bildnis. Hamilton berichtet, daß sie ihre Position als Mätresse durch ein Hofamt bei der Duchess von York abzusichern wünschte[944]. Falls dies nicht den Tatsachen entspricht, belegt es immerhin eine zeitgenössische Sicht auf die sozialen Aufstiegs- und spezifischen Karrieremöglichkeiten für Frauen am englischen Hof, wenn auch bisher nur aus einer dezidiert männlichen Perspektive. Nimmt man die Position der Lady Denham als (noch) nicht durch ein Hofamt institutionalisierte Mätresse des Bruders des englischen Königs zusammen mit der Andeutung einer möglichen, seit der Renaissance

[943] Zu Althorp s. in diesem Abschnitt weiter unten. Es ist nicht verständlich, warum TASCH 1996 dieses Bildnis mit dem Hinweis, daß es eine Kopie ist, nicht behandelt. Das Bild ist bereits im ersten bekannten Inventar von 1674 aufgeführt (s. Anhang B.21).
[944] HAMILTON 1928, S. 118f., 133.

sehr doppeldeutig zu verstehenden Flora-Ikonographie[945] und dem ostentativ im Schoß der Dargestellten situierten Blumenkörbchen, dann könnte hier eine Sinnschicht angedeutet sein, die die Dargestellte und unmittelbare Konkurrentin der Auftraggeberin als Prostituierte diffamiert. Doch wird dies keinesfalls eindeutig formuliert; sicher ist nur die Deutung als weniger auf Gefühlsentäußerung angelegtes Gegenstück zu dem an van Dyck orientierten, pathetischen Modus im Bildnis ihrer Schwester.

Abb. 137 Auf einer ähnlichen Ebene wie Margaret Brooke wird Jane Needham, Mrs. Myddelton (1646-1692), charakterisiert: Im Gegensatz zu den beiden Schwestern ist sie wie die meisten *Windsor Beauties* stehend dargestellt. Wie bei Frances Brooke und Elizabeth Wriothesley scheint der arkadische Landschaftshintergrund eher etwas rauh und unwirtlich angelegt zu sein, doch bleibt die Dargestellte davon unbeeindruckt. Sie steht – quasi statuarisch abgelöst – vor dem Bildgrund und konzentriert sich allein, wenn auch nicht sonderlich interessiert, auf den Betrachter. Bei ihr ist das *undress* besonders nachlässig, der von ihr graziös über dem Schoß gehaltene Korb mit Früchten und Getreide droht ihr beinahe zu entgleiten. Mit dieser Allusion auf Pomona wird die bürgerliche Aufsteigerin mit der römischen Göttin der Fruchtbarkeit und einer klassischen Verführten bei Ovid identifiziert. Deutlich ist die Niveaudifferenz zu den Identifikationsporträts der Barbara Villiers und der Frances Stuart in bezug auf den Rang der mythologischen Figuren. Mit der Fertilität und damit ein menschliches Grundbedürfnis evozierenden Jane Needham wird die bürgerliche Frau deutlich in ihre Schranken verwiesen. Die Anspielung auf Pomona als Opfer einer sexuellen Verführung weist vermutlich auf ihre Rolle im Umfeld des englischen Hofs hin: Die selbst von einem „Moralisten" wie John Evelyn als „*that famous, & indeede incomparable beautifull Lady*"[946] bezeichnete Jane Needham hatte 1660 Charles Myddelton geheiratet. Offenkundig konnte sie durch ihre außerehelichen Liebesbeziehungen sich und ihrem Gatten eine materiell abgesicherte Lebensführung im Umfeld des Hofes ermöglichen, ohne dort in offiziellen Positionen zu erscheinen. Sie hatte auch genügend persönlichen Spielraum, um die Malerei zu ihrer Freizeitbeschäftigung zu machen[947].

Das Porträt der Schwester der Duchess von York, Frances Hyde, das laut Inventar von 1674 zu der Serie gehörte[948], hat sich nicht erhalten. Das Aufnehmen von Familienangehörigen verweist auf die Tradition solcher Galerien, die hier allerdings schon deutlich zurückgenom-

[945] Vgl. Abschnitt 2.4.

[946] John Evelyn, The Diary, hrsg. v. E.S. de Beer, 6 Bde., Oxford: Clarendon 1955, Bd. 4, S. 334.

[947] Vgl. zu biographischen Angaben: MILLAR 1963, S. 126, Kat.Nr. 266; Antonia Fraser, The Weaker Vessel. Woman's lot in seventeenth-century England, London: Weidenfeld and Nicolson 1984, S. 461-464, u. TASCH 1996, S. 69 m. Anm. 50. Die Deutung als Pomona zuerst bei BUSCH 1993, S. 126, ohne Begründung und Bezug zur Serie. Durch eine Deutung der Margaret Brooke als Flora wird diese Lesart allergings kohärent. Pomona ist eine untergeordnete Göttin der Baum- und Gartenfrüchte vom Rang einer Nymphe. Die Verbesserung der Garten- und Landökonomie, die ihr zukam, läßt sich durchaus als bürgerliche Tätigkeit verstehen, die von aristokratischer Libertinage gestört wird. Lemprière schreibt: „Many of the gods of the country endeavoured to gain her affection, but she received their addresses with coldness. Vertumnus was the only one who, by assuming different shapes, and introducing himself into her company, under the form of an old woman, prevailed upon her to break her vow of celibacy and to marry him (John Lemprière, Lemprière's Classical Dictionary of Proper Names mentioned in Ancient Authors, Ausg. v. F.A. Wright, London: Routledge & Kegan Paul 1951, S. 508)". Hederich definiert sie als „eine Hamadryas, welche ihr Vergnügen am Gartenbaue, und Erziehung guter und fruchtbarer Bäume hatte, hierbey aber weder die Liebeshändel, noch sonst etwas achtete. Indessen stelleten ihr doch Priapus, die Satyren und andere Feldgötter fleißig nach, vor denen sie aber ihren Garten so zu verwahren wußte, daß sie ihr nicht beykommen konnten (Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig: Gleditsch ^{2}1770, Sp. 2062)". Darauf schildert Hederich ausführlich die ovidische Verführungsszene durch Vertumnus. Dieses am Ende doch erfolgende Nachgeben gegenüber sexuellen Avancen hat letzlich die mythologische Rolle der Pomona entscheidend geprägt.

[948] Vgl. Anhang B.21.

men wurde. Außer Frances Hyde war noch die Schwägerin der Herzogin, Henrietta Boyle, in der Serie vertreten. Möglicherweise wurde das Bildnis von Frances Hyde später aufgrund der engen Verwandtschaft zu den letzten beiden Stuart-Königinnen aus der Serie genommen.

Betrachtet man die regionale Herkunft der bei den *Windsor Beauties* vorkommenden Porträttypen, besonders bei den Identifikationsporträts, so fällt eine deutliche Orientierung an Modellen auf, die in der internationalen europäischen Hofkultur nach 1660 – vor allem in Frankreich – entwickelt wurden. Nach dem langjährigen Aufenthalt der Stuarts im Exil auf dem Kontinent kann dies auch kaum verwundern. Es ist zurecht festgestellt worden, daß die englische Hofkultur der Restaurationszeit kaum Anknüpfungspunkte an den Hof Karls I. vor dem Bürgerkrieg aufweist. Man hat dies vor allem aus dem nahezu vollständigen Verschwinden der *court masque* aus dem höfischen Unterhaltungs- und Repräsentationsprogramm geschlossen. Auch die komplexen allegorischen Porträtschöpfungen van Dycks waren eng an das ideologische Umfeld des ersten karolinischen Hofes gekoppelt. Diese waren jedoch im Œuvre des Malers immer Sonderfälle von relativ geringer Zahl, die deutlich von der eher allgemeinen, meist arkadischen Symbolik des weitaus größeren Teils seines Porträtschaffens, wie der *Countesses*, zu unterscheiden sind. Diese kleine Gruppe allegorischer Porträts van Dycks besteht nicht aus einfachen Identifikationsporträts im Sinne einer Verkleidung als *eine* historische oder mythologische Person bzw. als konventionalisierte Personifikation. Diese sind vielmehr Bildnisse mit individualisierter allegorischer Konzeption, d.h. mit einer größeren Anzahl an Attributen und häufig auch mit Assistenzfiguren[949].

Lelys van Dycks-Rezeption beschränkte sich auf die auf einem internationalen Parkett geläufigen und im Werk des Flamen wesentlich häufiger vorkommenden Porträts mit pastoralen Allusionen. Die pastoralen Identifikationsporträts arbeiteten mit einem recht einfachen Apparat an Verweisen und hatten seit Beginn des Jahrhunderts besonders in den Niederlanden einen Verbreitungsschwerpunkt. Andere Typen wie die religiöse und mythologische Verkleidung als Heilige oder als Minerva können – wie gesagt – vom französischen Hof hergeleitet werden. Eine Bezugnahme der Identifikationsporträts der Windsor-Serie auf van Dycks allegorische Porträts aus der Zeit vor dem Bürgerkrieg ist also eher unwahrscheinlich. Eine beginnende Entsemantisierung bzw. ein genereller Abbau traditioneller Ikonographie innerhalb des Identifikationsporträts kann auf dieser Grundlage nicht festgestellt werden. Weiterhin kann hieraus geschlossen werden – wenn man die europaweite Verbreitung gerade dieses Typus' des höfischen Identifikationsporträts in den 1660er Jahren betrachtet –, daß Schönheitengalerien im allgemeinen oder die *Windsor Beauties* im besonderen keine hervorgehobene Rolle als Präsentationsort dieses Porträttyps spielen: Es besteht keine außergewöhnliche Affinität zwischen dem Typus des Identifikationsporträts und der Frauenporträtgalerie, die über das allgemeine Vorkommen des Porträttyps hinausgeht[950].

[949] Z.B. Venetia Digby als Prudentia, National Portrait Gallery, London; Lady Mary Villiers mit Lord Arran als Venus und Cupido, North Carolina Museum of Art, Raleigh; Rachel de Ruvigny, Countess von Southampton, als Fortuna, National Gallery of Victoria, Melbourne.

[950] Zu van Dycks allegorischen Porträts und ihrer Verknüpfung mit dem kulturellen Phänomen der *masque* s. zuletzt TASCH 1996, S. 9-45, 87ff.; die hier relativierten bzw. in Frage gestellten Thesen ebd., S. 46-55 u. 95; zum pastoralen Porträt in England und den Niederlanden ebd., S. 89-95, die entsprechenden Passagen bei KETTERING 1983 u. die Einleitung zu diesem Kapitel.

Beauties *und* Flagmen*: Datierung, Lokalisierung und Typologie der Serie*

Datierung

Abgesehen von dem oben erwähnten, aber nicht mit letzter Gewißheit auf die Windsor-Serie zu beziehenden Bericht des Florentiner Agenten in London von 1667 ist die Tagebuchaufzeichnung des Samuel Pepys vom 21. August 1668 die früheste datierte Quelle, die die Windsor-Serie erwähnt:

> Up betimes and with my people again to work, and finished all before noon; and then by water to White-hall and there did tell the Duke of York that I done; and he hath to my great content desired me to come to him at Sunday next in the afternoon to read it over, by which I have more time to consider and correct it. So back home and to the Change, in my way calling at Morris's my vinter's, where I love to see su moher, though no acquaintance hasta this day con her. Did several things at the Change, and so home to dinner.
>
> After dinner, I by coach to my bookseller's in Duck-lane and there did spend a little time and regarder su moher, and so to St. James's, where I did a little ordinary business; and by and by comes Monsieur Colbert, the French Imbassador to make his first visit to the Duke of York, and then to the Duchess. And I saw it: a silly piece of ceremony, he saying only a few formal words. A comely man, and in a black suit and cloak of silk; which is a strange fashion now, it hath been so long left off. This day I did first see the Duke of York's room of pictures of some Maids of Honour, done by Lilly; good, but not like. Thence to Reeves and bought a reading-glass; and so to my bookseller's again, there to buy a *Book of Martyrs*, which I did agree for; and so after seeing and beginning acquaintance con his femme, but very little, away home; and there busy very late at the correcting my great letter to the Duke of York; and so to bed.[951]

Der Verfasser gehörte nicht zum engsten Kreis des Hofes, und so ist es zweifelhaft, daß die *Windsor Beauties*, die durch ihre Gewandtypen schließlich als in einer Privatsphäre befindlich verstanden werden können, nur einem ausgewählten Publikum zugänglich waren. Vielmehr ist davon auszugehen, daß die Bilder von Anfang an – wie andere Kunstwerke im Rahmen der höfischen Repräsentation auch – der gesamten Hoföffentlichkeit, d.h. dem Hof, der Aristokratie, den Vertretern des gehobenen Beamtentums, der Oberschicht der Hauptstadt und auch den Gesandten und ausländischen Reisenden von Stand präsentiert wurden.

Ein solcher ausländischer Besucher, der Florentiner Lorenzo Magalotti machte bei seinem Londoner Aufenthalt 1667/68 eine Beobachtung, die unter Umständen ebenfalls für die Datierung der *Windsor Beauties* von Bedeutung ist: Er sah in Lelys Werkstatt die Skizze zu einem Auftrag des Königs, einer arkadischen Szene, in der die schönsten Damen des Hofes in Lebensgröße als Nymphen dargestellt werden sollten[952]. Es liegt nahe, dies in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Windsor-Serie zu stellen, bei der ebenfalls – mit einzelnen, bereits angeführten Ausnahmen – ein arkadisches Grundthema vorhanden ist.

Ferner erwähnt Hamilton die *Beauties* in Zusammenhang mit Margaret Brooke, ihrer am 25. Mai 1665 geschlossenen Ehe mit „old Denham“ und ihren Versuchen, ihre Stellung als

[951] Samuel Pepys, The Diary, Bd. 9: 1668-1669, London: Bell and Sons 1976, S. 283ff. – Die etwas eigentümlichen Einflechtungen aus romanischen Sprachen sind für Pepys typisch, wenn er seine erotisch konnotierten Begegnungen mit Frauen beschreibt.

[952] „*Artisti più famosi di Londra. Pittori.* Lelley, la sua professione è di far ritratti, dove si porta benissimo. Non è mai stato in Italia, con tutto ciò la sua maniera si può dir molto buona, essendovi spirito, forza, e rilievo. Il Re gli fa fare un bellissimo quadro, che rappresenta come un'Arcadia, dove di ninfe saranno dipinte tutte le più belle Dame della Corte e di Londra della grandezza di naturale. Ho veduto lo sbozzo che è molto bello. Madama di Castelmaine non è voluta entrarvi dicendo che si trovarebbe intricata fra tante femine senza nissun huomo.“ – Zit. n. Anna Maria Crinò, I letterati della Restaurazione nella Relazione magalottiana del 1668 [Biblioteca degli Eruditi e dei Bibliofili, Bd. 24], Florenz: Sansoni 1956, S. 22f.

Mätresse des Duke von York durch ein Hofamt abzusichern. Das sind Ereignisse, die – wenn sie überhaupt in allen Einzelheiten auf realen Begebenheiten beruhen – nur zwischen 1665 und 1667 stattgefunden haben können. Der fiktive Memoirenschreiber verließ England bereits 1663, kämpfte aber 1666 im Seekrieg gegen die Niederlande wieder auf englischer Seite. Der immer gut unterrichtete Samuel Pepys registriert die Affäre des Duke of York und der Lady Denham zuerst am 10. Juni 1666 in seinem Tagebuch[953]: Hamiltons Schilderung, in der keine konkreten Daten genannt werden und die Ereignisse eher einer fiktionalen als chronologisch korrekten Dramaturgie folgen, ist somit in keiner Weise für eine zeitliche Einordnung verwertbar.

In seinen Tagebüchern bezieht sich Pepys zwischen 1662 und 1668 mehrfach auf Frauenporträts von Lely und anderen Malern, doch sind von den in der Windsor-Serie Dargestellten nur Barbara Villiers und Frances Stuart erwähnt und keines der genannten Bilder läßt sich mit Sicherheit mit ihren Porträts in der Serie in Verbindung bringen[954]. Eine Chronologie der Gemälde nach stilistischen Anhaltspunkten ist auf der Basis des gegenwärtigen Forschungsstandes nahezu unmöglich[955]. Collins Baker möchte 1912 die Serie etwa zwischen 1662 und 1666 ansetzen[956], Beckett datiert 1951 die *Beauties* auf 1666-1668, mit der Ausnahme von Elizabeth Hamilton und Eleanor Needham (letztere gehört ohnehin nicht zur ursprünglichen Serie), die einer früheren und „besseren" Periode des Künstlers angehören würden[957]. Diese Datierungsvorschläge beruhen kaum auf stichhaltigen Argumenten, dafür aber auf einer Reihe von Annahmen und Vorurteilen, wie sich unten noch zeigen läßt. Erst Millar zieht 1963 biographische Daten zur genaueren zeitlichen Eingrenzung der einzelnen Porträts heran, die jeweils genannten Datierungen von 1662 bis 1665 werden aber ebenfalls nicht diskutiert[958].

Stilanalytisch orientierte Datierungsverfahren fallen hier somit gegenwärtig aus; ein anderer Ansatzpunkt ist der Versuch, eine Porträttypologie zu den einzelnen Dargestellten zu verfolgen. Frances Stuart ist 1662 zum Beipiel etwa 14 Jahre alt, am Ende des Jahrzehnts hat sich ihr Auftreten im Bildnis deutlich gewandelt[959]. Allerdings ist es schwer, innerhalb eines Zeitraums von nur vier bis fünf Jahren – trotz der Jugend der Dargestellten – einen solchen Wandel für eine gesicherte Chronologie heranzuziehen. Weiterhin muß hier die Bemerkung von Pepys Berücksichtigung finden, daß die Porträts gut, aber den Dargestellten nicht ähnlich seien. Zwar bezieht sich Pepys hier auf die Differenz zwischen Original und Abbild und nicht auf das Problem verschiedener, mit einem bestimmten Lebensalter vage in Beziehung stehender typi-

[953] PEPYS 1970-1983, Bd. 7, S. 158f.

[954] Eine Zusammenstellung der Belegstellen gibt BAKER 1912, Bd. 2, S. 136f. – Zu Pepys' Sichtweise von Porträtmalerei vgl. Michael Wiemers, Der „Gentleman" und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 41], Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1986, S. 250-257.

[955] Hierzu fehlt immer noch eine umfassende wissenschaftliche Monographie mit Werkkatalog. Das letzte Werk in diese Richtung, BECKETT 1951, ist unzureichend. Der Austellungskatalog der National Portrait Gallery von 1978 (MILLAR 1978) ist die beste Publikation zu Lely, aber – da auf der Basis einer Ausstellung – nicht umfassend genug.

[956] BAKER 1912, Bd. 1, S. 167.

[957] BECKETT 1951, S. 19.

[958] MILLAR 1963, S. 124ff. – Er verweist lediglich auf eine Handstudie im Ashmolean Museum (Oxford; s. ebd., Vergleichsabb. 37), die Vorzeichnungen für die Hände von Frances Stuart (Kat.Nr. 258) und Mary Bagot (Kat.Nr. 259) enthält, deren Porträts er aber auf nicht später als 1662 (Frances Stuart) bzw. auf 1664-1665 (Mary Bagot) datiert. Vermutlich handelt es sich dabei um eine Studie, die im Werkstattbetrieb für verschiedene Porträtentwürfe genutzt werden konnte. Sollte das Blatt aber als Vorstudie für die Windsor-Serie entstanden sein, würde dies allerdings für eine gleichzeitige Datierung der beiden Porträts sprechen. In jedem Fall wird deutlich, wie schwierig ein auf stilistischen bzw. technischen Beobachtungen beruhender Datierungsversuch zu Lelys Porträts der 1660er Jahre ist.

[959] Diesen Hinweis verdanke ich einem Gespräch mit Catharine McLeod, London, 27. November 1999.

sierter Bildnisaufnahmen einer Person. Doch charakterisiert seine Aussage ein grundlegendes Problem innerhalb der Funktionalisierung von Porträts: Dies führt zu der Feststellung einer Korrelation zwischen dem gewählten Bildnistyp und seiner Funktion innerhalb der Galerie: Frances Stuart konnte aus diesem Grund als keusche Göttin der Jagd im arkadischen Habitus der Windsor-Serie in einem jugendlicheren Bildtyp auftreten als in anderen Funktionskontexten von Porträts.

Ein zweites Set von Serienporträts Lelys wird traditionell zu den *Windsor Beauties* in Beziehung gesetzt: Es sind die Porträts der *flag-officers* (Admirale) des Duke von York in der Seeschlacht von Lowestoft am 3. Juni 1665 (im Rahmen des Zweiten Englisch-Niederländischen Krieges). Am 18. April 1666 sah Pepys die Bilder der *flagmen* in Lelys Werkstatt:

> 18. And by coach with Sir W. Batten and Sir Tho. Allen to White-hall: and there, after attending the Duke as usual, and there concluding of many things preparative to the Prince and the Generalls going to sea on Monday next – Sir W. Batten and Sir Tho. Allen and I to Mr. Lillys the painter's, and there saw the heads, some finished and all begun, of the Flaggmen in the late great fight with the Duke of Yorke against the Dutch. The Duke of York hath them done to hang in his chamber, and very finely they are done endeed. There is the Prince's – Sir G. Askues, Sir Thomas Teddiman's, Sir Chris. Mings, Sir Joseph Jordan, Sir Wm. Barkley, Sir Tho. Allen, and Captain Harman's, as also the Duke of Albemarles – and will be my Lord Sandwiche's, Sir W Pen's, and Sir Jerem. Smiths. Being very well satisfied with this sight, and other good pictures hanging in the house, we parted; [...][960]

Im Juli des gleichen Jahres kam Pepys noch einmal auf die Serie zu sprechen:

> Thence with Sir W Pen home, calling at Lillys to have a time appointed when to be drawn among the other Commanders of Flags the last year's fight. And so full of work Lilly is, that he was fain to take his table-book out to see how his time is appointed; and appointed six days hence him to come, between 7 and 8 in the morning.[961]

Pepys hatte als Angestellter der Flottenverwaltung und entfernter Verwandter eines der Dargestellten, des Earl von Sandwich, sicherlich ein besonderes Interesse, diese Porträtserie noch in der Werkstatt des Malers zu betrachten. Außerdem war er jeweils mit einem der Dargestellten der Serie in Lelys Werkstatt. Die Besuche dienten wahrscheinlich sogar der offiziellen Kontrolle der Auftragsausführung. Bemerkenswert ist, wie groß die Bildnisproduktion zu diesem Zeitpunkt in Lelys Werkstatt war. Wenn gleichzeitig dort auch die Windsor-Serie in Arbeit gewesen wäre, hätte Pepys dies vermutlich noch nicht einmal wahrgenommen, besonders da aufgrund seiner offiziellen Position seine ganze Aufmerksamkeit den Porträts der Flaggoffiziere zu gelten hatte. Beide Serien sollten auch in ihrer Entstehung in einem engen Zusammenhang gesehen werden. Die noch folgende Analyse der Rauminventare der Stuart-Zeit wird ihre komplimentäre Anlage noch deutlicher zum Vorschein bringen. Es ist aus diesem Grund anzunehmen, daß die Konzeption der beiden gleichformatigen Serien parallel erfolgt sein muß. Auf die inhaltlichen Implikationen dieser Schlußfolgerungen wird ebenfalls noch zurückzukommen sein. Hier soll dies zunächst nur als ein weiterer Hinweis zur Datierung der Windsor-Serie sein.

Die Rekonstruktion der Entstehung und Datierung der Serie stellt sich somit folgendermaßen dar: Es gibt keinerlei Hinweise, daß die Serie der *Windsor Beauties* vor 1665 konzipiert wurde. Anlaß und Entstehungszeit der *Flagmen* sind hingegen gesichert. Nach dem

[960] PEPYS 1970-1983, Bd. 7, S. 102.
[961] Ebd., S. 209.

gegenwärtigen Forschungsstand bleibt nur die Schlußfolgerung, daß die Damenporträtserie gleichzeitig oder etwas später als die Serie der Flaggoffiziere entstanden ist. Pepys registriert quasi als Beamter der Flottenverwaltung die Folge der Seeheroen; seine Dokumentation im Tagebuch mag aus diesem Grund etwas exakter und früher erfolgt sein als seine sonstigen dortigen Vermerke zu Porträts am Hof. Allerdings zeigen schon die wenigen hier zitierten Auszüge aus dem Tagebuch, daß Pepys beinahe täglich Umgang mit dem Duke von York in dessen beiden Amts- und Wohnsitzen in Whitehall und St. James's Palace hatte. So ist es wiederum kaum annehmbar, daß die Serie der *Windsor Beauties* mehrere Jahre vor dem Tagebucheintrag am 21. August 1668 dort installiert gewesen sein kann, ohne daß Pepys dies nicht wahrgenommen und registriert hätte, besonders da er in seinen *Diaries* immer ein besonderes Interesse an den Dargestellten der Serie und ihren Bildnissen gezeigt hatte.

Nach den bisher zusammengetragenen Fakten ist demnach davon auszugehen, daß die Windsor-Serie als einheitliches Set überwiegend 1666-1667 entstanden ist. Die Reihe wurde relativ einheitlich als Bildnisfolge in einem arkadischen Umfeld angelegt; möglicherweise mit dem Bildnis der Frances Stuart als Ausgangspunkt. Die in diesem Bild noch deutlicher angelegte mythologische Allusion wurde dann in den folgenden Bildnissen zurückgenommen bzw. verallgemeinert. Allein das Porträt der Favoritin des Königs macht hier eine Ausnahme: Barbara Villiers als Minerva durchbricht die Isokephalie der Serie mit Helm und Federbusch; mythologische Einkleidung und Situierung heben sie deutlich von den andern ab. Da die Anzahl der Bilder in der Serie ungerade ist, war ihr Bildnis unter Umständen der Kulminationspunkt in einer Hängung, in der die anderen Gemälde dieses Bild flankierten, z.B. als Kaminstück in der Mitte einer Wand. Die Porträts der Elizabeth Hamilton und der Anne Digby gehören nicht zu dieser Gruppe: Das Bildnis der ersteren fällt stilistisch, durch seine Anlage als religiöses Identifikationsporträt und die Tatsache, daß es als einziges Bild der *Windsor Beauties* auf der Vorderseite mit PL signiert ist, aus diesem Kreis heraus. Die biographisch begründete Datierung auf 1663 ist hier stichhaltig, und es ist anzunehmen, daß dieses Porträt nachträglich, aber nicht wesentlich später als 1666/67 in die Serie eingefügt wurde. Ähnliches gilt für das Bildnis der Anne Digby: Es wurde als Original für die Serie in Althorp gemalt und kam als Schenkung oder Bestellung in Form einer Kopie bald nach 1667 zu den *Windsor Beauties*[962].

Abb. 128

Abb. 131, 134

Lokalisierung und Hängung

Der älteste zur Zeit bekannte Inventareintrag der Windsor-Serie stammt von 1674 und ist damit erst nach dem Tod der ersten Duchess von York erstellt worden[963]. Dieses Inventar des Herzogs von York in der Bodleian Library ist prinzipiell nach Sachgruppen unterteilt; der Abschnitt *Furniture of Roomes constantly up* (fol. 6r-8r) ist allerdings als Rauminventar organisiert. Die Beschreibung der Räume folgt aus unerklärlichen Gründen aber nicht der Abfolge der Appartements des Herzogspaars in Whitehall und St. James's Palace, was die Rekonstruktion der Raumfolgen erschwert. Die Windsor-Serie ist im *White Room* (fol. 7r) aufgeführt, ein Raum, bei dem die in diesem Inventar meist übliche Lokalisierung in Whitehall bzw. St. James's leider fehlt. Bisher wird der *White Room* von der Forschung in Whitehall situiert[964], es gibt aber gute Gründe für eine Lokalisierung des *White Room* im St. James's Palace.

[962] Vgl. auch die detaillierteren Beweisführungen im vorangegangenen und im folgenden Unterabschnitt.
[963] Vgl. Anhang B.21.
[964] MILLAR 1963, S. 124, folgend, wird dies in der gesamten relevanten jüngeren Literatur so angegeben.

Der Grund für die bisherige Verortung des *White Room* in Whitehall ist wohl der auf diesen Raum folgende Inventareintrag des *Duchesses dressinge roome at Whitehall.* Die im Inventar vorangehenden Räume befinden sich aber in St. James's, darunter ein weiterer *Duchesses Dressing roome* und eine wohl auf diesen bezogene *passage betweene the white Roome and the dressing Roome* (fol. 7v). Pepys hält sich an dem Tag, an dem er die Serie erwähnt, sowohl in Whitehall als auch in St. James's auf; die Nennung der Serie ist aber eindeutig seinem Aufenthalt in St. James's zugeordnet[965].

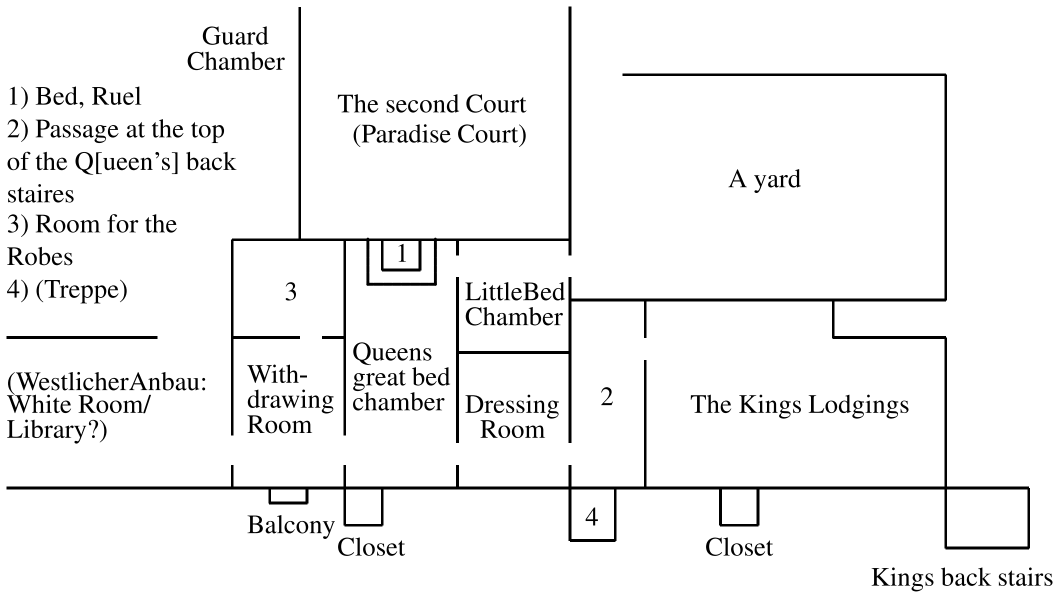
St. James's Palace war der Hauptwohnsitz des Duke und der Duchess von York und wurde aus diesem Grund ab 1660 mit großem Aufwand instandgesetzt. Während des Interregnum war das Gebäude zweckentfremdet worden und diente als Kaserne und militärisches Hauptquartier. Das herzogliche Appartement befand sich nach der Wiederinstandsetzung an der Gartenfront des Gebäudes. Die Innenaustattung war so reich, daß ein französischer Besucher zu der Auffassung gelangen konnte, daß das Herzogspaar besser untergebracht sei als der König oder die Königin. Die aufwendigste Ausstattung fand sich nach den Dokumenten der *King's Works* im Schlafzimmer der Duchess, doch ist eine Rekonstruktion der Raumfolge aufgrund des unzureichend überlieferten Planmaterials schwierig. In einem einfachen und unvollständigen Grundriß des Palastes von 1689 ist zumindest das Frauenappartement mit einzelnen Räumen bezeichnet, die nur selten mit der Benennung von 1674 übereingehen, aber hinter dem dortigen *Dressing Room* ist zumindest eine *passage* verzeichnet, so daß der *White Room* in dem Gebäudetrakt zu lokalisieren wäre, der hier summarisch als *The Kings Lodgings* bezeichnet ist. Dies wäre durchaus möglich, da es nicht gesichert ist, ob sich die Wohnung des Duke in diesem Gebäudetrakt oder in einem Neubau auf der Westseite des Appartements der Duchess befand, der im Hauptgeschoß drei miteinander verbundene Räume aufwies[966]. Allerdings ist der in den sogenannten *King's Lodgings* auf das Appartement der Duchess folgende – dann als *White Room* zu identifizierende – Raum zumindest nach dem auf späteren Plänen überlieferten Zustand relativ klein. Aus diesem Grund ist es ebenfalls und sogar mit größerer Wahrscheinlichkeit denkbar, den *White Room* zusammen mit der Bibliothek in dem eben genannten, noch unter der Herrschaft Karls II. vor 1682 errichteten Westflügel zu lokalisieren, besonders da diese beiden Räume zu den wenigen im Inventar von 1674 gehören, die weder der Duchess noch dem Duke eindeutig zugeordnet waren und somit allgemeine repräsentative Funktionen übernommen haben werden. Nach der zweiten Eheschließung des Duke von York 1673 wurde das Appartement der Duchess für dessen zweite Gattin Maria von Modena umgestaltet. Der Plan von 1689 gibt also diesen späteren Zustand wieder, während man davon ausgehen kann, daß das Inventar von 1674 noch weitgehend dem Zustand unter Anne Hyde vor diesen Veränderungen folgt.

Nach Aussage der Quellen war gerade das Appartement der Duchess besonders aufwendig ausgestattet[967], was durch die Ausstattungsvermerke im Inventar von 1674 nur bestätigt

[965] Auch in der jüngsten Monographie zu Whitehall findet sich kein Hinweis auf einen *White Room* im Appartement des Duke und der Duchess von York; s. Simon Thurley, Whitehall Palace. An Architectural History of the Royal Apartments, 1240-1698, New Haven/London: Yale UP 1999, bes. S. 124f. – Simon Thurley bestätigte dagegen auf Anfrage die These des Verf. in einer freundl. Mitteilung vom 5. Juni 2000.

[966] Vgl. H.M. Colvin u.a., The History of the King's Works, Bd. 5: 1660-1782, London: Her Majesty's Stationery Office 1976, S. 233-236 u. Taf. 25f. (s. hier Textabb. 4.1).

[967] Ebd., S. 233, u. freundl. Mitteilung von Susanne Groom, Historic Royal Palaces, East Molesey (Surrey), vom 21. Juli 1997.



Textabb. 4.1: Schematischer Grundriß der Staatsappartements des St. James's Palace, nach einem Plan von 1689 (Ergänzungen in Klammern)

wird. Auch dies spricht für eine Verortung der *Windsor Beauties* in St. James's, da die Frauenporträtfolge als wichtigster und umfangreichster Auftrag innerhalb der Kunstpatronage der Duchess von York die einzigen Gemälde in den herzoglichen Appartements und Repräsentationsräumen des Palastes waren, soweit dies aus dem Inventar von 1674 zu erschließen ist. Die Räume waren in der Regel mit Goldledertapeten oder Wandbehängen aus Damast und Seide ausgestattet, daneben ist das übliche Mobiliar an Bestuhlung, Tischen (häufig aus tropischen Hölzern: *Jemaica wood*), Spiegeln usw. vorhanden[968], doch ist der sonstige Gemäldebesitz des Duke von York auf zwei Räumlichkeiten, dem *office* und dem *Green Mohair Closet* in Whitehall, konzentriert. Beide Sammlungsbestände sind als Gemäldekabinette angelegt, scheinen aber nicht übermäßig wertvoll gewesen zu sein. Schwerpunkte liegen auf Porträts der königlichen Familie sowie der englischen und der europäischen Hocharistokratie, Landschaften und unbenannten Porträts. Daneben finden sich in weit geringerer Zahl religiöse und mythologische Sujets. Auffällig ist das häufige Vorkommen von unbenannten Frauenporträts, besonders im *Green Mohair Closet*, wo auch Bildnisse von Dargestellten der *Windsor Beauties* verzeichnet sind: Mrs. Myddelton, die Duchess von Cleveland und die Countess von Rochester (fol. 17v, Nr. 43, 47, 51).

Im Gegensatz zu diesen Gemälden ist die Windsor-Serie im Inventar direkt einer bestimmten Raumausstattung und damit einem spezifischen Raumprogramm zugeordnet. In ähnlicher Form sind im Inventar der Bodleian Library nur noch Lelys Bildnisse der Flaggoffiziere und das des Duke in der *Great Chamber* von Culford Hall situiert (fol. 22v). Dieser Raum ist durch seine Position im Inventar eindeutig als der wichtigste Repräsentationsraum gekenn-

[968] Vgl. Anhang B.21; zu den verschiedenen Austattungselementen wie Mobiliar und Textilien vgl. die wertvollen Angaben und Begriffserläuterungen bei Peter Thornton, Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland, New Haven/London: Yale UP 1978.

zeichnet. Daneben finden sich dort nur noch in den Schlafzimmern des Königs und des Herzogs Gemälde, und zwar Porträts von Familienmitgliedern. Die weibliche Porträtgalerie und die männliche Bildnisfolge im Besitz des Duke und der Duchess von York sind somit funktional und programmatisch komplimentär angelegt.

Die Ausstattung des *White Room* ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich: Nicht nur daß der Raum keinem der Appartements im Inventar eindeutig zugeordnet ist, er ist auch durch die in den herzoglichen Räumen nur dort vorkommenden Wandbehänge aus – wohl namensgebenden – weißem *Sarcenet*, einem Seidenstoff, und blauem Mohair ausgezeichnet. Hinzu kommt der singuläre Gemäldebestand: Unterhalb der Frauenporträts befanden sich „*six narrow long pictures*“, die überzeugend mit Gemälden von Andrea Schiavone (1522-1563) in Hampton Court und Kensington identifiziert worden sind[969]. Dieser Bestand an Gemälden eines italienischen Alten Meisters war der wohl mit Abstand wertvollste Teil des Gemäldebesitzes des Duke von York[970]. Von diesen sieben Gemälden sind sechs heute in Hampton Court aufbewahrte Stücke mit durchschnittlich 105-107 cm (bzw. ein Paneel mit 116,3 cm) nur unwesentlich breiter als die Porträts der Windsor-Serie (ca. 101-103,5 cm), während die in Kensington befindliche *Wegführung der Briseis* (nach älterer Deutung ein *Raub der Helena*) mit 19,2 x 172 cm deutlich breiter ist und sich somit kaum im *White Room* befunden haben wird.

Abb. 138-144

Die Sujets des im *White Room* zu lokalisierenden Sets sind relativ unbestimmt. Als nahezu allen Darstellungen gemeinsame Klammer kann die pastorale Situierung der Szenen gelten; von diesen können drei aufgrund alter Inventarangaben mit der alttestamentlichen Geschichte von Jakob und Esau in Verbindung gebracht werden: *Das Zusammentreffen von Jakob und Rahel* sowie von *Jakob und Esau* und der *Segen Jakobs*. Die Identifizierung und Deutung der einzelnen Szenen bereitet allerdings größte Schwierigkeiten und soll hier nicht weiter verfolgt werden. Es soll nur festgehalten werden, daß die Ikonographie dieses Sets Bedeutungsebenen enthält, die im wesentlichen durch das Zusammentreffen von Mann und Frau und die Begründung einer ehelichen Gemeinschaft – und weitere familielle *rites de passage* zwischen den Generationen – in einem bei- bzw. übergeordneten pastoralen Kontext kodiert sind[971].

Die Technik – Leinwand auf Holztafel – und das Format der Schiavone-Tafeln verweisen eindeutig auf ihre Herkunft aus einer italienischen Innenraumdekoration oder auf ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem Ehebett des 16. Jahrhunderts (weniger wahrscheinlich: einem *cassone*). Damit stehen die Bilder in der Tradition der unter dem Sammelbegriff *cassone*-Malerei zusammengefaßten Ausstattungskunst, die im Kontext einer Eheschließung für die *camera* der Brautleute angefertigt wurde[972]. Die zugehörige, aber nicht in den *White Room* integrierte Tafel mit der Briseis-Episode aus der Ilias – Achill muß die schöne Kriegs-

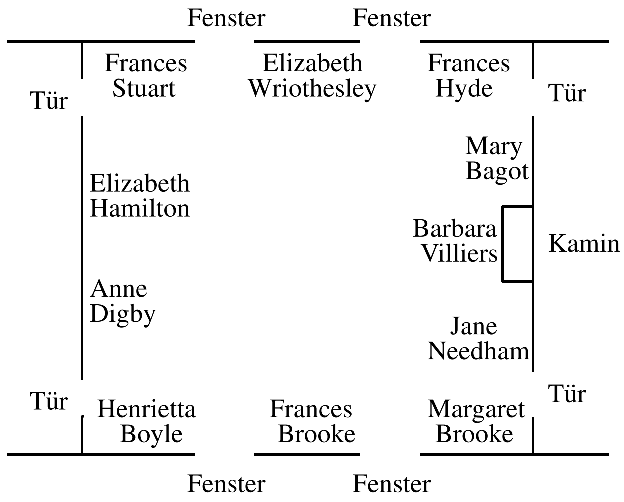
Abb. 144

[969] MILLAR 1963, S. 124. Diese Bilder sind vor 1674 nicht in den königlichen Inventaren nachzuweisen. Die einzigen noch in Frage kommenden Bestände in der königlichen Sammlung, von Polidoro da Caravaggio (vgl. Abschnitt 4.1.6), waren zu diesem Zeitpunkt bereits im Besitz des Königs, des Bruders des Duke. Die Bezeichnung als *narrow long picture* bzw. *piece* in den zeitgenössischen Inventaren ist charakteristisch für diese Gattung von Bildern.

[970] Vgl. die Wertschätzung des komplimentären Sets von Polidoro da Caravaggio im Besitz der Krone. Dieses Set wurde von dem 10. Earl von Northumberland im Interregnum aus dem Besitz Karls I. erworben, nach der Restauration aber wieder an die Krone zurückgegeben, nicht ohne aber vorher Kopien davon anfertigen zu lassen (vgl. WOOD 1994, S. 297, u. hier Abschnitt 4.1.6).

[971] Vgl. zu den Tafeln: John Shearman, The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen, Cambridge u.a.: Cambridge UP 1983, S. 228-231, Kat.Nr. 241-247.

[972] Vgl. hier Abschnitt 1.2.1 u. zum Überblick TINAGLI 1997, S. 21-46.



Textabb. 4.2: Hängungsschema der *Windsor Beauties*, basierend auf dem Inventar von 1674 und der Annahme eines zweiachsigen, beidseitig durchfensterten Raumes im westlichen Anbau des St. James's Palace; die sechs Schiavone-Tafeln verteilen sich nach dieser Hypothese auf die beiden Fensterseiten, das Bildnis der Barbara Villiers nimmt entsprechend seiner Komposition eine zentrale Stellung ein

gefangene Agamemnon überlassen, dieser sie aber später wieder zurückgeben, so daß Briseis auf eine Ehe mit Achill hoffen konnte – weist noch deutlicher in diese Richtung. Es besteht somit Grund zu der Annahme, daß diese mittels Form, Inhalt und ursprüngliche Funktion tradierte Kodierung der Schiavone-Tafeln als Informationsträger einer „weiblichen" Ikonographie – bezogen auf Ehe, Liebe, Fertilität, Familie und Haushalt – bewußt eingesetzt wurde, als diese unter sechs der Windsor-Porträts montiert wurden. Damit wurde der Raum, obwohl er im Inventar nicht direkt dem Appartement der Duchess zugeordnet und der daher als der gemeinsame Repräsentationsraum des herzoglichen Paares aufzufassen ist, ebenfalls als der weiblichen Sphäre zugehörig kodiert. Dies würde für den besonderen Grad an Einflußnahme und Selbstwertgefühl sprechen, der für Anne Hyde in ihrer sozialen Aufsteiger-Position als Duchess von York – zumindest bis zu den späten 60er Jahren – auch aus anderen Quellen überliefert ist. Der St. James's Palace als Hauptresidenz des herzoglichen Paares war somit in erster Linie auf die Repräsentation der Duchess und das Netzwerk der anderen Frauen am englischen Hof abgestimmt. Der *White Room* besaß mit den Frauenporträts, den wertvollen Tafeln eines italienischen Meisters und der kostbaren Wandbespannung eine Ausstattung, die eine Vielzahl an Möglichkeiten der visuellen Einflußnahme ausspielte. Nach seinem Antritt der Thronfolge 1685 trug Jakob dem in gewissem Sinne Rechung, indem er St. James's der Königin als Wohnsitz überließ. Bis dahin kam diese Aufgabe vor allem dem Somerset House zu. Die Schiavone-Tafeln – ab 1697 in Kensington – blieben bis zu ihrer musealen Überführung nach Hampton Court 1833 ebenfalls immer Teil der Ausstattung des Appartements der Königin.

Vermutlich kamen die Schiavone-Tafeln mit den Porträts der Windsor-Serie in den Besitz der Prinzessin Anna, entweder gleich nach dem Tod ihrer Mutter 1671 als deren Erbe oder aufgrund einer späteren Überlassung durch ihren Vater. Ende der 80er Jahre des 17. Jahrhunderts befanden sich die Bilder im *Princesse's Dressing-Room* in Windsor[973]; das Bildnis ihrer Tante mütterlicherseits, Frances Hyde, wurde gegen ein Bildnis ihrer Tante väterlicherseits ausgetauscht, der ersten Duchesse d'Orléans, die Anna in jungen Jahren bei ihrem Aufenthalt in Frankreich 1668-1670 kennengelernt hatte[974]. Dieses Bildnis ist im Inventar von 1688/89 ebenfalls Lely zugeschrieben, vermutlich handelt es sich jedoch um das Bildnis als Minerva von einem französischen Künstler in königlichem Besitz[975]. Die Windsor-Serie erscheint im Prinzesinnenappartement weiterhin als der dominierende Akzent der Raumdekoration, allerdings ergänzt um drei Porträts mit familiärem Hintergrund: „*Princess Henrietta*", Lely zugeschrieben, ein weiteres Bildnis der Duchesse d'Orléans, vermutlich vor ihrer Ehe mit dem Bruder des französischen Königs[976]; ein Porträt des Duke von Gloucester, vermutlich nicht Annas erst 1689 geborener Sohn, sondern ihr 1660 21jährig verstorbener Onkel[977]; und schließlich ein Bildnis von Annas Schwager, Wilhelm von Oranien. Falls die Zuschreibung des letztgenannten Bildes an Honthorst zutrifft bzw. stilistische Ähnlichkeiten zu diesem aufweist, kann es sich dabei nur um ein Jugendbildnis handeln. Ein in den Aufzeichnungen von Thomas Hearne überlieferter Gemäldekatalog spezifiziert das Gemälde dann auch als „*in Armour when young at length*"[978]. Die Jugendbildnisse erscheinen als folgerichtige Ergänzung der Frauenporträts, wenn man diese von einer generativen Funktion von Weiblichkeit aus betrachtet. In den Wohnräumen ihrer Tochter Prinzessin Anna in Windsor ist die Schönheitengalerie der Anne Hyde jetzt eindeutig einem Frauenappartement zugeordnet.

Mit dem Regierungsantritt Annas 1702 wird die Schönheitengalerie in deren neue Wohnräume im Königinnenappartement von Windsor übertragen. Situiert wird die Galerie wieder in dem auf das Schlafzimmer folgenden Raum, also im privateren Teil des Staatsappartements, hier der *Queens waiting, or private Eating Room.* Hinzu kommt als Kaminstück das Bildnis von Eleanor Needham, Lady Byron (1627-1664), als Hl. Katharina[979], das typolo-
Abb. 131 gisch, stilistisch und zeitlich dem Windsor-Porträt der Elizabeth Hamilton nahesteht und sich somit bruchlos in die Serie einfügt. Das Bildnis der Duchesse d'Orléans dagegen bleibt an seinem alten Platz im Prinzesinnenappartement zurück. Als Supraporten dienen im *Queen's Private Eating Room* zunächst noch drei Landschaften, die aber bald gegen weitere Frauenporträts ausgetauscht werden, die von dem 1687 verstorbenen Lely-Schüler Willem Wissing

[973] Anna nutzte ihre dortigen Wohnräume vor 1688/89 und wieder verstärkt nach 1695, nachdem sie sich offiziell mit Wilhelm III. ausgesöhnt hatte. Während des Streits mit ihrer Schwester Maria bewohnte sie dagegen mit Prinz Georg von Dänemark bei ihren Aufenthalten dort ein kleines Haus im *Windsor Great Park*. Vgl. Edward Gregg, Queen Anne, London/Boston/Henley: Routledge & Kegan Paul 1980, S. 38f., 46, 52 u. 107.

[974] Der Austausch der Porträts war also vollkommen von persönlicher Zu- bzw. Abneigung bestimmt: Die Duchesse d'Orléans hatte sich bis zu ihrem Tod 1670 um ihre junge Nichte in Frankreich gekümmert, während Anna ihre zeitweillige Gouvernante Frances Hyde nicht mochte (ebd., S. 8 u. 17f.).

[975] Zu sämtlichen, auch folgenden, auf historischen Inventaren beruhenden Angaben vgl. Anhang B.21. Zum Bildnis der Duchesse d'Orléans als Minerva (MILLAR 1963, S. 134, Kat.Nr. 304) s.o. auch die Besprechung des Windsor-Porträts der Barbara Villiers.

[976] In der königlichen Sammlung kommt hierfür nur ein Bildnis von John Michael Wright in Frage, das aber zur Zeit der Königin Anna mit größerer Wahrscheinlichkeit in St. James's hing. Vgl. MILLAR 1963, S. 129f., Kat.Nr. 286.

[977] Vermutlich ebd., S. 122, Kat.Nr. 248.

[978] In der Royal Collection trifft diese Benennung nur auf ein Bildnis von Caspar Netscher von etwa 1670 zu (WHITE 1982, S. 83f., Kat.Nr. 122). Es wurde zwar erst von Georg IV. 1824 erworben, der Vorbesitzer Friedrich, Duke von York, war allerdings ein Mitglied der königlichen Familie, der Bruder des Königs. Entgegen der Angabe bei WHITE 1982 kann also davon ausgegangen werden, daß sich das Bild bereits früher im Besitz des englischen Königshauses befand.

[979] MILLAR 1963, S. 123, Kat.Nr. 253.

stammen[980]. Damit ist das Versammeln von Frauenporträts aus der Regierungszeit Karls II. die alleinige ikonographische Leitlinie, der die Dekoration des Raumes folgt. Die Dargestellten stammen aus dem Umfeld des englischen Hofes. Anna war in ihrer Jugend zum Teil mit ihnen vertraut: Emilia von Nassau-Beverweerd, Schwester des Maurits Lodewijk und bereits in dessen Schönheitengalerie mit einem Jugendbildnis vertreten[981], hatte mit Anna im Sommer 1678 Den Haag besucht. Eine weitere Dargestellte, Mrs. Nott, war vermutlich die Enkelin des *Usher of the Privy Chamber* Karls II., und bei der dritten von Wissing Porträtierten, Mrs. Lawson, könnte es sich um eine Mätresse des Königs aus dem Jahr 1681 handeln, was ebenfalls von der Dargestellten im Kaminstück, Lady Byron, für die Zeit vor der Restauration behauptet wurde. Allerdings werden weder spezifische persönliche Beziehungen – außer vielleicht bei Emilia von Nassau-Beverweerd – noch die möglicherweise nicht ganz standesgemäße Herkunft bzw. ein solches, nicht standesgemäßes Verhalten ausschlaggebend für die Ergänzung der Schönheitengalerie gewesen sein: Nicht umsonst ist Wissing derjenige Lely-Schüler, der die sinnliche Porträtauffassung Lelys am weitestgehenden in die späte Regierungszeit Karls II. und damit in die 80er Jahre hinein transportierte. Somit werden die *Windsor-Beauties* stilistisch und ideologisch folgerichtig ergänzt. Die Porträts schöner Frauen des Restaurationshofes an einer zentralen Position innerhalb des Staatsappartements von Windsor enthalten eine verschlüsselte Aussage seiner Bewohnerin. Es ist dies die Opposition Annas zur vorangegangenen Regierungszeit und zum Regierungsstil ihrer Schwester bzw. ihres Schwagers. Indem die visuelle Repräsentation des zweiten karolinisch-jakobitischen Hofes in den Hofdamenporträts aufrecherhalten bzw. reinstalliert wurde, erhielt Königin Anna die Illusion einer ungebrochenen Stuart-Sukzession aufrecht. Ihre Beweggründe waren dabei vermutlich eher persönlicher als politischer Natur: Die *Hampton Court Beauties* ihrer Schwester Maria von 1690-1693 sind – in ihrer deutlichen stilistischen und konzeptionellen Differenz zu den Bildnissen Lelys – somit nicht so sehr als Fortsetzung, denn als Konkurrenzprojekt mit anderen ideologischen Schwerpunkten zu den im Erbe Annas befindlichen *Windsor Beauties* zu verstehen[982].

In den Aufzeichnungen Hearnes von 1733 werden die Anfang des 18. Jahrhunderts gefundenen Ausstattungsprinzipien des *Private Eating Room* nur bestätigt, indem als weiterer Neuzugang nur ein Porträt Lelys von Susan Armine, Lady Bellasis, als Kaminstück verzeichnet ist[983]. In George Bickhams *Deliciae Britannicae*, einer historisch-touristischen Beschreibung von Hampton Court und Windsor Castle von 1742, wird der Raum erstmals *Beauty Room* genannt. Es ist bezeichnend, daß diese nicht mehr der zeremoniellen Funktion innerhalb des Staatsappartements folgende Benennung des Raumes in einer Beschreibung außerhalb eines offiziellen Kontexts erfolgt. Die einzelnen Bildnisse wurden schon seit Beginn des Jahrhunderts als *beauties* bezeichnet, so beispielsweise bei Vertue. Die Benennung des gesamten Raumes als *Beauty Room* stellt einen noch weitergehenden Schritt dar: Nicht mehr die einzelnen Schönheiten des Hofes, an deren Biographie und Funktion am Hof die Erinnerung inzwischen verblaßt sein mag, stehen im Mittelpunkt des Interesses, sondern die gesamte Raumkonzeption als Doku-

[980] Ebd., S. 139f., Kat.Nr. 326ff.
[981] Vgl. Abschnitt 4.1.2.
[982] Vgl. Abschnitt 4.1.5. – Daß Anna durchaus eine eigene Meinung in künstlerischen Angelegenheiten hatte, belegen die von Margaret Toynbee publizierten Briefe (Princess (afterwards Queen) Anne as a Patroness of Painters, in: *Burlington Magazine*, Bd. 112, 1970, S. 149-153).
[983] Vgl. BECKETT 1951, S. 37f., Kat.Nr. 39, 60, u. MILLAR 1963, S. 123, Kat.Nr. 253. Die Dargestellte galt als Mätresse Karls II.

ment weiblicher und gemalter Schönheit. Damit ist ein wesentlicher Wechsel in der Rezeption der *Windsor Beauties* vollzogen.

Typologie der Serie

Die Serie der Flaggoffiziere befand sich seit der Regierungszeit Königin Annas ebenfalls in Windsor. Sie hing im *King's Eating Room below Stairs* und war damit innerhalb der funktionalen Struktur der Raumfolge ähnlich situiert wie die *Windsor Beauties* im Königinnenappartement oder die *Hampton Court Beauties* nach dem Abriß der Water Gallery in Hampton Court[984]. Das Set umfaßte jetzt die Bildnisse von 13 Flaggoffizieren bzw. – je nach Lesart – von Prinz Rupprecht und zwölf Flaggoffizieren. Ergänzt wurde es durch ein ganzfiguriges Jugendporträt Wilhelms III. in römischer Gewandung[985]. Durch diese Hängung wurde nachträglich bestätigt, was möglicherweise bereits von Anfang an für das Set intendiert war: eine Angleichung an die Ikonographie *Berühmter Männer* durch die Übernahme von Elementen aus der Folge der Zwölf Cäsaren von Tizian. Die energische Wendung des Kopfes einiger *flagmen* gegen den Körper und der Blick über die Schulter findet sich bei Tizians *Titus*, ebenso ist der Kommandostab bei einigen Offizieren als markantes Element aus der Tizian-Serie übernommen wurden. Offenbar wollte der Duke von York mit seinem Auftrag an die Regierungszeit seines Vaters vor dem Bürgerkrieg anknüpfen: Die Tizian-Cäsaren waren Teil der 1627 in Mantua erworbenen Kunstgegenstände und sieben von ihnen hingen unter Karl I. an prominenter Stelle in der Galerie von St. James's. Als Vorlage hätte Lely auf die Reproduktionsstiche von Aegidius Sadeler zurückgreifen können[986].

Abb. 145-146

Es ist offensichtlich, daß dies als ein erster Versuch der Wiederaufnahme fürstlicher Kunstpatronage nach Bürgerkrieg und Interregnum zu verstehen ist. Bereits Sadeler hatte eine Folge von römischen Kaiserinnen zur komplimentären Ergänzung von Tizians Cäsaren-Folge „hinzuerfunden". Bei der Umsetzung der Thematik in die Gegenwart der Flaggoffiziere der Schlacht von Lowestoft war es nur folgerichtig, auch ein weibliches Pendant auszuführen. Dabei konnte an Vorbildern am Hof Karls I. auf die Frauenporträts van Dycks und möglicherweise auf die bereits entstandenen bzw. kompilierten weiblichen Porträtfolgen in England zurückgegriffen werden. Dabei soll nicht die unbedingte Vorläuferschaft einer männlichen Serie propagiert werden. Es konnte genauso das Konzept der *Windsor Beauties* vor der Folge der Flaggoffiziere entstanden sein, nur sprechen die Indizien der Quellenlage eher für eine frühere oder gleichzeitige Konzeption der *Flagmen*. Vor allem aber ist es wichtig festzuhalten, daß hier – vermutlich erstmalig – eine zeitgenössische männliche und eine zeitgenössische weibliche Porträtfolge mit gleicher Berechtigung konzipiert wurden, und dies gilt unabhängig von der Frage, welche dieser Serien zuerst entstanden ist.

Althorp und andere verwandte Serien

Eine unmittelbare Rezeption fand die Windsor-Serie in Lelys Frauenporträts für Robert Spencer, 2. Earl von Sunderland, in dessen Landsitz Althorp. Das Landhaus des Earl wurde

[984] Vgl. Abschnitt 4.1.5.

[985] Wahrscheinlich das Bildnis von Jan de Baen in der Royal Collection. Vgl. WHITE 1982, S. 16, Kat.Nr. 12.

[986] Vgl. MILLAR 1963, S. 123f., Kat.Nr. 252 u. 254, u. MILLAR 1978, S. 58ff., Kat.Nr. 40; zu der Cäsaren-Folge Tizians: Harold E. Wethey, The Paintings of Titian, Bd. 3: The Mythological and Historical Paintings, London: Phaidon 1975, S. 235-240, Kat.Nr. L-12, u. (für ihre Hängung in St. James's) HOWARTH 1997, S. 141.

in den späten 1660er Jahren umfassend renoviert und erweitert, und es ist anzunehmen, daß in diesem Zusammenhang die Aufträge für eine Reihe von Frauenporträts erfolgten, die spätestens seit dem 18. Jahrhundert in der Galerie von Althorp nachzuweisen sind. Einige der Dargestellten sind mit denen der Windsor-Serie identisch. Als Vorlage dienten jedoch meist andere Bildnisse. In einigen Fällen sind die Althorp-Porträts selbst originale Bildnisaufnahmen. Am Beginn stand wohl das Porträt der Gattin des Auftraggebers, Anne Digby, das ein Datum von 1666 trägt und noch unabhängig von dem Gedanken einer Serie entstanden sein kann (da es zuerst 1746 zusammen mit dem Bildnis ihres Gatten gelistet wurde). Von diesem Bildnis gelangte eine Wiederholung nur wenig später in die Windsor-Serie. Die Auftraggeberin der *Windsor Beauties* Anne Hyde konnte und mußte – als Hommage – in Althorp ebenfalls vertreten sein, wie auch die Duchess von Cleveland, deren pathetisches Windsor-Bildnis als Minerva hier durch nur leichte Abänderungen etwas unpassend zu einer pastoralen Version als Schäferin umgedeutet wurde. Weiterhin finden sich Porträts von Margaret Brooke und von zwei nicht genau identifizierten Frauen, außerdem Werkstatt- bzw. Schulversionen von Bildnissen von Jane Needham (auf das sich wahrscheinlich eine Bezahlung an Lely von 1666 bezieht) und Elizabeth Wriothesley. Wie die Windsor-Sammlung wurde auch der Bestand in Althorp später ergänzt. Hierzu zählen sicherlich die Porträts von Louise de Kerouaille, Duchess von Portsmouth, und der Eleanor Needham; ein Bildnis der Elizabeth Hamilton ist erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts nachzuweisen. Im 18. Jahrhundert sind in der Galerie die Darstellungen von zwei weiteren berühmten und schönen Frauen des 16. und 17. Jahrhunderts vertreten, eine traditionell Kneller zugeschriebene *Madam Mazarine* und *La Belle Gabrielle* d'Estrées.

Abb. 147

Abb. 148

Leider haben sich aus dem 17. Jahrhundert keine Inventare erhalten; 1746 sind sechs von Lelys Frauenporträts geschlossen an „*The lower end of the Gallary*" verzeichnet (allerdings mit dem Hinweis, daß vier bzw. fünf davon sich zu diesem Zeitpunkt in Wimbledon befinden), 1750 sind sie mehr oder weniger über die Galerie verteilt. Einen weiteren vereinheitlichenden Effekt mögen die nach dem Auftraggeber benannten *Sunderland frames* gehabt haben. Doch darf man hier nicht vergessen, daß dazu auch nachträgliche Neurahmungen beigetragen haben können.

Die Bildnisse sind zwar im allgemeinen keine Kopien nach den *Windsor Beauties*; die Varianten zu zwei Windsor-Porträts (neben dem der Duchess von Cleveland das Bildnis der Margaret Brooke) lassen aber das Produktionsverfahren in Lelys Werkstatt deutlich werden: Es sind eigenständige Porträts auf der Basis bewährter Formulierungen. Zweck dieser vermutlich nur wenig später als die Windsor-Serie entstandenen Porträts dürfte die Imitation der jüngsten Tendenz der Kunstpatronage der königlichen Familie gewesen sein. Auf diese Weise konnte der Earl von Sunderland seine Loyalität zum neu installierten Königshaus und gleichzeitig auch sein eigenes Prestige bekunden[987].

[987] Vgl. zu den Porträts in Althorp: K.J. Garlick, A Catalogue of Pictures at Althorp [Walpole Society, Bd. 45], Glasgow: Maclehose 1976, S. 44, Kat.Nr. 346, S. 49-52, Kat.Nr. 388, 391-395, 397ff., 404, 406, S. 96ff., v.a. Nr. 75, 110-115, u. S. 113ff. (Inventare von 1746 u. 1750); MILLAR 1978, S. 62f., Kat.Nr. 45, u. TASCH 1996, S. 49 u. S. 93f.; s. außerdem die zum Teil recht bissigen Bemerkungen zu einzelnen Porträts von Horace Walpole (z.B. „*Mrs Middleton, recorded by Grammont, fatter and not so handsome as that among the beauties at Windsor*"), in: Journals of Visits to Country Seats, &c., in: *Walpole Society*, Bd. 16, 1927-1928, S. 9-80, hier S. 31ff. – Vgl. zum Bildnis der Ortensia Mancini, Duchesse de Mazarin, in Althorp: SHIFRIN 1998, S. 100-103 u. S. 271f., Kat.Nr. I.A. (als Ferdinand Voet nach Maratta).

Im Badezimmer von Windsor findet sich Anfang des 18. Jahrhunderts zur Zeit der Königin Anna ein Set von „*14 Ladies Heads*“, die in den Inventaren Remigius van Leemput zugeschrieben werden[988]. Es handelt sich dabei um das bereits erwähnte Set von Bildniskopien
Abb. 149 nach van Dyck, darunter einige der Northumberland-*Countesses*[989], das bezeichnenderweise um *beauties* der Restaurationszeit erweitert wurde. Von den Dargestellten der Windsor-Serie finden sich hier Barbara Villiers, Jane Needham, Frances Stuart sowie – mit nicht unbedingt gesicherter Identität – Elizabeth Wriothesley und Henrietta Boyle. Als Vorlagen dienten in der Regel nicht die Porträts der Windsor-Serie, sondern andere Bildnisaufnahmen Lelys bzw. – im Fall der Frances Stuart – eine unvollendete Bildnisminiatur von Samuel Cooper[990]. Somit wird das Set kaum von einem Mitglied des Königshauses in Auftrag gegeben worden sein. Vermutlich wurde es erst von Königin Anna für die Ausstattung von Windsor erworben. Diese kleine Schönheitengalerie von Vertreterinnen der karolinischen Höfe des 17. Jahrhunderts im *Bathing Room* bestätigt den bereits konstatierten großen Stellenwert solcher Bildnisreihen im Bildprogramm des Schlosses. Noch mehr in den privaten Bereich gerückt als die großformatigen *Windsor Beauties*, unterstreichen die kleinen Bildnisse die Bedeutung des Sujets für die Selbstdefinition und Selbstrepräsentation der Königin Anna. Im späteren 18. Jahrhundert wurde das kleine Bildnis-Set ebenfalls in den *Beauties Room* des Staatsappartements der Königin verbracht, wodurch dessen Funktion als Sammlungsraum für Frauenporträts vor allem des 17. Jahrhunderts noch ausgeweitet wurde.

Eine im Vergleich zu den vorangegangenen Beispielen eher private Auswahl von Porträts schöner Frauen findet sich in der Sammlung von Ralph Bankes (ca. 1631-1677) sowie von dessen Sohn und Enkel in Kingston Lacy. Sir Ralph besaß eine Werkstattreplik des Porträts
Abb. 137 der Jane Needham, Mrs. Myddelton, nach der Vorlage in der Windsor-Serie , und möglicherweise auch bereits Lelys Original des Porträts von Elizabeth Trentham, Viscountess Cullen (1640-1713), einer berühmten Schönheit der Restaurationszeit, zu der Bankes – soweit bekannt – keine persönlichen Beziehungen hatte und die auch nicht in den engeren Kreisen des Hofes figurierte. Die Tatsache, daß es sich bei ihrem Bild um ein Original handelt, kann auch darauf hindeuten, daß ihr Bildnis erst postum durch den Sohn oder – noch wahrscheinlicher – den Enkel von Ralph Bankes im 18. Jahrhundert erworben wurde, der nachweislich ältere Porträts sammelte und neben den bereits genannten noch zwei weitere, ähnliche Frauenporträts besaß: das Bildnis der Elizabeth Howard, Lady Felton, als Kleopatra von Benedetto Gennari (ca. 1680) – die Mätresse des Duke von Monmouth, des 1685 nach einer Rebellion gegen Jakob II. hingerichteten illegitimen Sohnes Karls II. – und das Porträt von Knellers Mätresse Mrs. Voss mit ihrer Tochter Catherine von der Hand des Malers[991]. Der hier im Vergleich zu den bisher behandelten englischen Serien bzw. Sammlungen stärker in den Vordergrund tretende Aspekt des Status der Dargestellten als Mätressen mag einen gewissen männlichen Blickpunkt widerspiegeln. Der allgemeine (Rück-)blick auf das Frauenporträt der Restaurationszeit als prägnanter Repräsentant dieser Epoche eignet den Bildnissen der Sammlung Ban-

[988] Vgl. Anhang B.21.
[989] Vgl. Abschnitt 4.1.3.
[990] MILLAR 1963, S. 117ff., Kat.Nr. 218-231, bes. Kat.Nr. 218, 227 u. 229f. – Ein ähnliches Set findet sich in Woburn Abbey.
[991] Vgl. Alastair Laing, Sir Peter Lely and Sir Ralph Bankes, in: HOWARTH 1993, S. 107-131, hier S. 117ff., u. Kingston Lacy, London: National Trust 1994, S. 48, Nr. 4, S. 62, Nr. 72f.

kes aber ebenso wie dem *Beauty Room* im Königinnenappartement von Schloß Windsor im 18. Jahrhundert.

Neoplatonic Love, Beauty *und die höfische Gesellschaft der englischen Restauration*

Die Darstellung von Männern entsprechend einem gesellschaftlich sanktionierten Rollenbild kriegerischer *virtus* und von Frauen nach einem komplimentären Rollenbild von körperlicher und moralischer Schönheit ist ein ethisches Grundmuster der Geschlechterrepräsentation des gesamten 17. Jahrhunderts. Diese Differenz ist in der Konstruktion von *gender* in den Bildnissen van Dycks mittels Kostüm, Setting und Accessoires bereits vollständig angelegt[992]. So wurden die *Windsor Beauties* und die Flaggoffiziere dann auch folgerichtig als komplimentäre Sets rezipiert, als Cosimo III. de' Medici beispielsweise Anfang der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts bei Lely sowohl Bildnisse von *beauties* als auch Porträts von militärischen Befehlshabern bestellte. In einem breiteren kulturellen Kontext sind die Galerien von Château Bussy-Rabutin ebenso anzuführen wie die Kombination von Frauenporträts mit den Bildnissen von *generali ollandesi* 1682 in Turin bzw. mit einer Schlacht und einem berittenen Krieger 1783 in der Sammlung Colonna[993]. Im literarischen Feld und in den allgemeinen kulturellen Standards des 16. und 17. Jahrhunderts ist diese Kodierung der Geschlechter und ihre Verkettung untereinander zumindest von männlicher Seite fest verankert, wie relativ willkürlich ausgewählte Beispiele wie Giovio, Brantôme, Marino und andere belegen[994].

Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein zählten die Bildnisse der Flaggoffiziere zu Lelys qualitätvollsten Werken, während die *Beauties* einem eduardianischen Betrachter wie Collins Baker nur akzeptabel waren, wenn ihre sinnlichen Brillanz durch einen moralischen Blick auf die *Flagmen* geläutert werden konnte[995]. Beckett galten sie noch 1951 als Produkte des malerischen Niedergangs[996]. Erst jüngere Untersuchungen haben zum Vorschein gebracht, daß nur

[992] Vgl. GORDENKER 1998, S. 220-234.

[993] Vgl. die Abschnitte 4.5.1, 4.2.2 u. 4.4.2 (m. Anhang B.26); zur Sammlung Colonna Anhang B.24, Katalog von 1783, Nr. 1201f.

[994] Z.B. der 1551 von Paolo Givio verfaßte *Dialogo delle Imprese militari e amorose*, die Beschreibung des Zusammentreffens von Männern und Frauen in militärischen Termini in Brantômes *Les Dames galantes* (besonders im Kapitel *Discours sur ce que les belles et honnestes dames ayment les vaillans hommes, et les braves hommes ayment les dames courageuses*), Marinos *Galleria*, Monteverdis Madrigal zu der bereits aus der Antike tradierten Sentenz *Ogni Amante è Guerrier* aus dessen die Thematik von Mars und Amor umspielenden Achten Madrigalbuch oder Madame de La Fayettes Gegenüberstellung der piktorialen Repräsentation der Geschlechter in der *Princesse de Clèves*, wo die Protagonistin in einer schönheitlich aufgefaßten Porträtminiatur, der Protagonist dagegen in einer Schlachtengalerie präsentiert wird (vgl. zu Giovio Abschnitt 3.1.1; Brantôme folgt der Ausgabe: Les Dames galantes, Paris: Gallimard 1981 (hier: S. 353-439); zu Marino vgl. die Einleitung zu diesem Kapitel; das Madrigal Monteverdis (1567-1643) findet sich 8. Madrigalbuch *Madrigali guerrieri et amorosi...*; zu Madame de La Fayette vgl. Abschnitt 1.4 u. Kap. 5).

[995] BAKER 1912, Bd. 1, S. 167-171. – Das berühmteste moralische Verdikt zu den *Windsor Beauties* – von William Hazlitt – stammt aber bereits vom Beginn der viktorianischen Ära: „Look at this portrait [sc. van Dycks Lady Venetia Digby], breathing the beauty of virtue, and compare it with the 'Beauties' of Charles II.'s court, by Lely. They look just like what they were – a set of kept-mistresses, painted, tawdry, showing off their theatrical or meretricious airs and graces, without one trace of real elegance or refinement, or one spark of sentiment to touch the heart. Lady Grammont is the handsomest of them; and, though the voluptuous in her attire and attitude, the most decent. The Duchess of Portsmouth [sic: Cleveland ?], in her helmet and plumes, looks quite like a heroine of romance or modern Amazon; but for an air of easy assurance, inviting admiration, and alarmed at nothing being thought coy, commend us to my lady – above, in the sky-blue drapery, thrown carelessly across her shoulders! As paintings, these celebrated portraits cannot rank very high. They have an affected ease, but a real hardness of manner and execution; and they have that contortion of attitude and setness of features which we afterwards find carried to so disgusting and insipid an excess in Kneller's portraits." – William Hazlitt, The Complete Works, Bd. 10: Sketches of the Principal Picture Galleries in England and Notes of a Journey through France and Italy, London/Toronto: Dent 1932, S. 38f. (The Pictures of Windsor Castle, 1824).

[996] BECKETT 1951, S. 19.

die Frauenbildnisse bis in die Details der Kleidung eigenhändig sind, wogegen Lely bei den Flaggoffizieren nur den Kopf selbst gemalt und dann die endgültige Ausführung des Gewandes seinen Mitarbeitern überlassen hat[997]. Es läßt sich nur selten so augenscheinlich wie hier nachweisen, wie ethische Vorurteile und zeitgebundene ideologische Konzeptionen von *gender* scheinbar vorurteilslose stilkritische Beobachtungen geprägt haben. Doch bleibt bei einer an den Begriffen von Subjekt und Individuum orientierten Kunstgeschichte des Porträts noch immer die Tatsache bestehen, daß die Köpfe der *Flagmen* aus heutiger Sicht durchaus ausdrucksstarke eigenhändige Arbeiten des Malers sind, während die *Windsor Beauties* bereits nach der Aussage des Zeitgenossen Pepys *„good, but not like*" seien. Nach diesem traditionellen Verständnis der „Qualität" eines Porträts wären die Bildnisse der Flaggoffiziere noch immer als künstlerisch – und damit auch in Hinblick auf ihre gesellschaftliche Bedeutung – höherrangig zu bewerten als die *Beauties*, da in ihnen ein größerer Grad an „Individualität" verwirklicht sei.

Es wurde bereits darauf verwiesen, daß dieser Sichtweise ein ganz bestimmtes Konzept von *gender* zugrundeliegt, nach dem aber die Funktionsweise der weiblichen Porträts nicht adäquat dargestellt werden kann. Bereits der Hinweis von Pepys deutet darauf hin, daß die Qualität dieser Bildnisse nicht in Eigenschaften aufgehoben ist, die sich in ihrem Grad an „Ähnlichkeit" als Ausdruck von „Individualität" messen lassen[998]. Durch den jeweiligen Funktionszusammenhang innerhalb der höfischen Repräsentation mußten in männlichen und weiblichen Bildnissen unterschiedliche formale und typologische Strategien angewandt werden, um die Anforderungen der sozialen Konstruktion der Geschlechter im Kontext des Hofes erfüllen zu können.

Auch die Bildnisse der Flaggoffiziere folgen in ihrem Aufgreifen des Typus' der Cäsarendarstellung Konventionen, und die vermeintliche „Individualität" ihrer Köpfe kann ebenso als Kodierung von Entschlossenheit und Energie im Sinne eines militärischen Tugendkanons gelesen werden. Für deren bestmögliche Ausführung war eben die Hand des Meisters nowendig, wogegen der Darstellung der Gewänder in diesem Zusammenhang eine nur geringe Rolle zukam. Bei den weiblichen Bildnissen ist dies anders: Sie folgen ebenfalls einem Typus, der aber jünger ist und in dieser Ausprägung erst mit den Frauenbildnissen van Dycks formuliert wurde. Die Repräsentation der Gewänder hat hier einen ganz anderen Stellenwert, wie auch in der Realität des Hofes den Gewändern – als Teil der schönheitlichen Repräsentation der Hofdame – ein wesentlich höherer Rang eingeräumt werden mußte als der funktionalen militärischen Kleidung. Die Distanz des Standpunkts in Verbindung mit der Nähe von Bildausschnitt, Frontflächenentbreitung und der Farbbahnen der Gewänder in den *Windsor Beauties* dient ebenso diesem Zweck wie die insgesamt größere Distanzierung der Flaggoffiziere gegenüber dem Betrachter deren Konzeption von militärischer Entschlossenheit und Unnahbarkeit entgegenkommt.

Die schönheitliche Stilisierung der Gesichter bei Lely folgt wie die pastorale Verortung der Figuren den Strategien der Entzeitlichung und der sozialen Unbestimmtheit, wie sie bereits in den Frauenporträts van Dycks angelegt sind. Damit erfüllt die Darstellungsform der Gemälde

[997] MILLAR 1978, S. 58ff., Kat.Nr. 40 (m. Röntgenaufnahme).

[998] Vgl. WENDORF 1990, S. 105; Marcia Pointon, Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven/London: Yale UP 1993, S. 79-85, u. TASCH 1996, S. 62. – Zu diesem Problem und einem ähnlichen Urteil bei Dryden vgl. auch: James Anderson Winn, „When Beauty Fires the Blood". Love and the Arts in the Age of Dryden, Ann Arbor: University of Michigan Press 1992, S. 316f.

eine der zentralen Anforderungen an die höfische Frau: Sie hatte schön zu sein. Selbst ein gegenüber den meisten Verhaltensweisen und kulturellen Ausdrucksformen des Restaurationshofes kritisch eingestellter Beobachter wie John Evelyn nahm die Frauen bei Hof primär als *beauties* wahr, die Männer als *noblemen*, wie sein Tagebucheintrag vom 23. November 1660 zeigt:

> Being this day in the *Bed-Chamber* of the *Princesse Henrietta* (where were many great Beauties, & noblemen) I saluted divers of my old friends & acquaintance abroad; his *Majestie* carying my Wife to salute the *Queene* & *Prin[c]esse*, & then led her into his Closet, & with his owne hands shew'd her divers Curiosities.[999]

Diese generelle Bedeutung der Schönheit für die Repräsentation der weiblichen Mitglieder des Hofes führt zu der Frage, inwieweit hier Schönheit noch neoplatonisch konnotiert war. Einer der ersten Versuche der wissenschaftlichen „Rehabilitierung" der *Windsor Beauties* erfolgte dadurch, daß durch eine betont neoplatonische Lesart etwaige Zweifel an der moralischen Integrität von Dargestellten wie Darstellungsform aufgehoben wurden[1000]. Dies wiederum wurde als eine nachträgliche Sublimierung des immer noch irritierenden Gehalts der Bildnisse gewertet, die auf einer historisch nicht gerechtfertigten Fortschreibung der Formen höfischer Kultur unter Karl I. und Henrietta Maria in die Zeit der Restauration basiere. Vor allem das fast vollständige Verschwinden der *court masque* aus dem höfischen Unterhaltungs- und Repräsentationsprogramm der Restaurationszeit wurde als Beleg für den umfassenden Wandel der Hofkultur nach der traumatischen Erfahrung von Bürgerkrieg und Interregnum gewertet, mit dem auch die neoplatonische Liebeskonzeption ihre Bedeutung verloren habe[1001]. Dem kann man zunächst nur zustimmen: Der Unterschied zwischen den beiden karolinischen Hofkulturen ist aufgrund der Diskontinuität der königlischen Herrschaft tiefgreifend, und das Beispiel des Verschwindens der *masque* mit ihrer komplexen Schönheits- und Liebesallegorik illustriert dies zutreffend. Allerdings konnte am Beispiel der *Flagmen* bereits nachgewiesen werden, daß nur wenige Jahre nach der Restauration gezielt und bewußt auf ein Bildprogramm Karls I. zurückgegriffen wurde und daß die *Windsor Beauties* selbst einen deutlichen Rückbezug auf die pastoralen Bildnisformeln van Dycks darstellen. Weiterhin ist der höfische Neoplatonismus im 17. Jahrhundert immer noch ein in ganz Europa zu weit verbreitetes Phänomen, als daß man seinen Niedergang in England allein an dem Verschwinden der *masque* festmachen könnte, die zudem in dieser verfeinerten und komplexen – neoplatonischen – Variante noch stark an die Person der Königin Henrietta Maria gebunden war[1002].

In welcher Form kann demnach die höfische Liebes- und Schönheitsallegorik des Neoplatonismus für Lelys Frauenporträts noch von Bedeutung gewesen sein? Zunächst muß festgehalten werden, daß in England neoplatonisches Gedankengut in der Philosophie und – noch wichtiger – in der Dichtung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weiterhin relevant und verbreitet war. Ebenso kommt hinzu, daß dieses Gedankengut in dieser Zeit einer zunehmend parodisierenden Verarbeitung in Satire und Komödie ausgesetzt war[1003], was ein be-

[999] EVELYN 1955, Bd. 3, S. 261f. – Ähnlich charakterisiert Evelyn einzelne Dargestellte der Windsor-Serie (s.o. die Besprechung der einzelnen Gemälde).
[1000] STEWART 1974.
[1001] TASCH 1996, S. 62ff.
[1002] Vgl. VEEVERS 1989.
[1003] Vgl. zu den entsprechenden Quellen STEWART 1974, S. 7 m. Anm. 14f.; vgl. z.B. auch Lord Rochesters Gedicht *The Platonic Lady* (Lord Rochester, Complete Poems, London: Everyman/Dent 1996, S. 101).

zeichnendes Licht auf die bereits relativierende Rezeption solcher Ideen in der Restaurationszeit wirft[1004]. Dies steht in Einklang mit den bereits beschriebenen Tendenzen im Italien des späteren 16. Jahrhunderts, wo eine sinnliche Aufladung der neoplatonischen Schönheitskonzeption und eine eindeutige Verschiebung zugunsten der irdischen Venus bereits angelegt sind. Und geht auch überein mit der kontrastiven Ästhetik in der Poetik Marinos zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die harmonische Konstrukte bewußt mißachtet[1005]. Gleichzeitig kommt es mit der Restauration von 1660 und der Ehe der Prinzessin Anna Henrietta mit dem Bruder Ludwigs IV. zu einem verstärkten Einfluß der französischen Hofkultur und auf diesem Weg zu einem neuerlichen Einströmen der spätpreziösen Variante des Neoplatonismus[1006], wobei die Leitfigur eben nicht mehr Königin Henrietta Maria, sondern ihre Tochter Anna Henrietta ist. Ihren sichtbaren Ausdruck findet diese Einflußlinie am englischen Hof in den bereits angesprochenen Identifikationsporträts als Minerva. Wenn also neoplatonisches Gedankengut in den *Windsor Beauties* vorhanden ist, so hat es seine Grundlagen in der allgemeinen Hofkultur des 17. Jahrhunderts in Europa, es ist aber kein explizites, auf platonischen Vorstellungen basierendes Bildprogramm in dem Gemäldezyklus zu erkennen[1007].

Einerseits ist das Verständnis des Neoplatonismus um 1660 also bereits „doppelbödig“: Es besteht ein Bewußtsein für dessen ideale und als realitätsfern gedeutete Konstruktion, und man spielt mit dem daraus resultierenden Kontrast. Andererseits kann die neoplatonische Schönheits- und Liebeskonzeption von den Frauen am Hof immer noch „ernsthaft“ und erfolgreich zur Stärkung ihrer eigenen Position genutzt werden, indem die in der Realität auf sozialen Vorgängen und Strukturmerkmalen der höfischen Gesellschaft beruhenden, neuen Möglichkeiten des gesellschaftlichen Aufstiegs darin ideologisch eingekleidet werden. Wie bei Königin Henrietta Maria am ersten karolinischen Hof (trotz deren offenkundiger Häßlichkeit) gingen Schönheitskonzeption und Protofeminismus hier eine Liaison ein, doch war jetzt die soziale Basis wesentlich breiter.

Anne Hyde als Auftraggeberin war sich dieser Möglichkeit offensichtlich bewußt, war doch ihr eigener sozialer Aufstieg als Hofdame bei Maria Stuart in Den Haag aufgrund ihrer sich aus dieser Stellung ergebenden Heirat mit dem Bruder des Königs ein Musterbeispiel für die neuen Möglichkeiten von Frauen in der höfischen Sozialformation. Leider sind bisher nur wenige Quellen bekannt, die ihre Funktion als Auftraggeberin weiter erhellen könnten[1008]. Nach Hamilton – der einzigen, wenn auch problematischen, gegenwärtig für die Beantwortung dieser Frage zur Verfügung stehenden Quelle – wurden die in der Windsor-Serie vertretenen Frauen von ihr ausgewählt. Hierbei ist es nochmals wichtig zu betonen, daß es sich bei die-

[1004] Zur Charakterisierung der literarischen Kultur nach der Restauration s. auch Steven N. Zwicker, Lines of Authority. Politics and English Literary Culture, 1649-1689, Ithaca/London: Cornell UP 1993, S. 90-129. – Hier findet sich eine intelligente Deutung der *Politics of Pleasure* in der Literatur nach 1660 – ohne neoplatonische Bezüge.

[1005] Vgl. hierzu Abschnitt 2.3 u. die Einleitung zu diesem Kapitel.

[1006] Vgl. Abschnitt 4.2.

[1007] Hier muß STEWART 1974, S. 6-14, deutlich widersprochen werden. Die von Stewart als Beleg für ein neoplatonisches Programm angeführten Bildmotive (ein Delphin in der Gartenskulptur, ein Füllhorn, eine Rose) sind viel zu allgemein gehalten, als daß daraus ein geschlossenes Bildprogramm abgeleitet werden könnte. – Zum generellen Problem neoplatonischer Deutungen von Kunstwerken vgl. Horst Bredekamp, Götterdämmerung des Neoplatonismus, in: Andreas Beyer (Hrsg.), Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie [Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 37], Berlin: Wagenbach 1992, S. 75-83.

[1008] Ihre Auftraggeberschaft für die *Windsor Beauties* ist bisher nur durch Hamilton gesichert. Eine Anfrage nach einem möglichen persönlichen Inventar beim Public Record Office in Richmond (freundliche Mitteilung von Amanda Bevan, 10. Juli 1997) war negativ. Dies heißt jedoch nicht, daß andere Dokumentbestände nicht doch brauchbare Informationen enthalten könnten.

sen Gemälden (außer dem der Anne Digby) – im Gegensatz zu den meisten anderen, nach einem a priori vorhandenen Konzept geplanten Schönheitengalerien – um originale Bildnisaufnahmen handelt, von denen auch nur in Ausnahmefällen zeitgenössische Kopien vorhanden sind[1009]. Die Bildnisse entstanden also außerhalb der gewöhnlichen, d.h. familiären Bahnen von Porträtaufträgen und waren auch nicht im Besitz der Dargestellten: Somit waren sie einer auf diese Weise begründeten Weiterverbreitung durch Kopien weitgehend entzogen. Darin spiegelt sich nochmals das Prestige des Auftrags und der intendierte besondere Stellenwert der Serie.

Die Dargestellten stammten sämtlich aus dem Umfeld des englischen Hofes, das Amt der Hofdame als berufliche und soziale Organisationseinheit war aber *nicht* das verbindende Element und Kriterium der Auswahl: Die Frauen der Windsor-Serie hatten weder alle ein Hofamt bei der Herzogin, noch bei der Königin Katharina von Braganza inne[1010]. Eine solche Differenzierung ist aber schon aus dem Grund wichtig, da solche „Hofbeamtinnengalerien" vor allem in Deutschland tatsächlich existierten und noch bis ins 18. Jahrhundert üblich waren[1011]. Die Duchess von York folgte also nicht einer vorgegebenen Struktur der höfischen Ordnung, sondern setzte eine privatere, eigene Auswahl nach von ihr bestimmten Kriterien, die aber vermutlich näher an den tatsächlichen Einflußlinien der höfischen Gesellschaft orientiert waren, als dies die offizielle Hierarchie des Hofes wiedergeben würde. Trotzdem wurde auch von Zeitgenossen wie Pepys die Gesamtheit der Bildnisse der Windsor-Serie als „*some Maids of Honour*" beschrieben. Das Hofamt der *Maid of Honour* war bereits so weitgehend zum Synonym für eine erfolgreiche weibliche Karrierestrategie bei Hof geworden, daß es gar nicht mehr von Bedeutung war, ob eine Dargestellte tatsächlich mit einem Hofamt versehen war. Allein die Tatsache, daß das Bildnis einer Frau aus dem Umfeld des Hofes in der Windsor-Serie vertreten war, mußte darauf hinweisen, daß sie erfolgreich am Hof auftreten konnte und somit der sozialen Formation der Hofdamen angehörte. *Beauties* und *Maids of Honour* konnten synonym gebraucht werden, um die Stellung und Möglichkeiten von Frauen am Hof zu umschreiben.

Wenn Anne Hyde ihre Schönheitengalerie somit als ein Medium ansah, ihren sozialen Aufstieg in der höfischen Gesellschaft darzustellen, so bot die Bildnis-Serie gleichzeitig auch die Gelegenheit, in die dadurch geschaffene soziale Unordnung wiederum regulierend einzugreifen. Die Möglichkeit dazu bereitete das Medium des Identifikationsporträts. Zwar enthält die Galerie auch die Bildnisse von sozialen Aufsteigerinnen, deren Ausgangspunkt für ihre Karriere noch unter dem der Auftraggeberin lag, doch mittels Rollenzuweisung im Porträt konnte die soziale Stratifizierung weiter aufrechterhalten werden. Offensichtlich fand Anne Hyde ihre eigene Karriere und soziale Stellung am ehesten in der Laufbahn der Barbara Villiers gespiegelt, der zum Zeitpunkt der Enstehung der Serie unangefochtenen Mätresse des

[1009] Auf dieses Problem wies mich Catharine McLeod in einem Gespräch am 27. November 1999 hin. – Generell sind Porträts der Dargestellten in Lelys Nachlaß hingegen häufig vertreten oder auch als komplette Sätze von Kopien verbreitet gewesen. Vgl. Sir Peter Lely's Collection, in: *Burlington Magazine*, Bd. 83, 1943, S. 185-191, u. Diana Dethloff, The Executor's account book and the dispersal of Sir Peter Lely's collection, in: *Journal of the History of Collections*, Bd. 8, 1996, S. 15-51, sowie VERTUE, I, S. 72f.

[1010] Auf die unterschiedliche soziale Herkunft und Position der dargestellten Frauen innerhalb der höfischen Hierarchie hat zuletzt TASCH 1996, S. 64-72, bei ihrer Besprechung der einzelnen Bildnisse aufmerksam gemacht. Eine generalisierende Benennung der *Windsor Beauties* als Hofdamen der Herzogin bzw. der Königin findet sich aber noch bis in die jüngste Forschungsliteratur, so bei GRIFFITHS 1998, S. 183.

[1011] Vgl. bes. Abschnitt 3.1.2 u. Kap. *Ausblick*.

Königs und somit ihre „Quasi-Schwägerin“, die eine legitimierte Stellung nur deshalb nicht erreichen konnte, weil der Monarch noch höherrangig als sein Bruder war. Sie ist in der „heroischsten“ Bildnisprägung der Serie als olympische Göttin wiedergegeben und steht mit ihrer Rolle als Minerva in der Hierarchie deutlich über den anderen Dargestellten. Ähnliches gilt für Frances Stuart als Diana, nur ist hier diese Auffassung bereits deutlich ins Pastorale gewendet. In diesem etwas unbestimmten Bereich des Pastoralen und Arkadischen bewegen sich auch die meisten anderen Bildnisse. Nur die beiden Darstellungen von zwei ausgesprochen bürgerlichen Aufsteigerinnen, Jane Needham und Margaret Brooke, durchbrechen dieses Niveau deutlich „nach unten“: Allusionen auf Pomona bzw. Flora siedeln sie im unteren Bereich der antiken Götterwelt an und verweisen auf ihre sexuelle Verfügbarkeit als Mittel ihres sozialen Aufstiegs, zumal Margaret Brooke zu diesem Zeitpunkt noch die Mätresse des Duke von York war, des Gatten der Auftraggeberin.

Damit ist das Problem der erotischen Kodierung der Windsor-Bildnisse angesprochen: Blickführung, Nahsichtigkeit, der fixierende und zugleich desinteressierte Blick der Dargestellten, *déshabillé* und Dekolletierung finden sich so aber auch in den meisten anderen Frauenporträts von Peter Lely und haben größtenteils ihre Wurzeln im venezianischen Porträttyp der „schönen Frau“ der Renaissance[1012]. Erotisierung ist also eine Komponente der Bildnismalerei der Restaurationszeit, die bis zu einem gewissen Grad generell die Darstellung von Frauen im höfischen Umfeld betrifft. Zur Entstehungszeit von Lelys Bildnissen resultierten daraus offensichtlich keine negativen Einschätzungen der Gemälde, wohl aber wurde besonders die Entblößung der Brust von den Zeitgenossen in Traktaten als moralisch verwerflich diskutiert[1013]. Inwieweit in der höfischen Mode tatsächlich die Brust entblößt wurde und ob dabei die Freilegung der Brustwarzen der kritische Punkt gewesen ist, ist nur schwer zu beantworten, ebenso wie die Verknüpfung von Scham und Bedeckung der Brust mit einem bestimmten Grad des Zivilisationsprozesses im 17. Jahrhundert nicht zu behaupten ist[1014]. Unter den von Lely überlieferten Porträts finden sich nur wenige, auf denen die Dargestellten mit entblößter Brustwarze figurieren. Im Gegensatz zur vollkommenen Freilegung der linken Brust im Bildnis der Diana Kirke, spätere Countess von Oxford (ca. 1665-1670; Paul Mellon Collection, New Haven)[1015], nimmt sich das Dekolleté bei den *Windsor Beauties* beispielsweise noch recht züchtig aus. Diana Kirke (gest. 1719) galt den Zeitgenossen wegen ihrer Lebensführung in den ersten Jahren der Stuart-Restauration als notorische Mätresse. Folglich wurde vorgeschlagen, daß dieses Bildnis nur dem privaten Gebrauch diente – „*for the private enjoyment of her lover Lord Oxford*“[1016]. Zwar ist eine solche funktionale Begründung der Bildgestalt durchaus denkbar, verlagert andererseits aber nur das Problem. Das Bildnis der Diana Kirke markiert in jedem Fall eine Grenze, die die *Windsor Beauties* nicht überschreiten. In dieser Hinsicht halten sie sich an die Konvention.

[1012] Vgl. hierzu Abschnitt 2.4.

[1013] Vgl. Aileen Ribeiro, Dress and Morality, London: Batsford 1986, S. 82, und DUERR 1997, S. 46-52.

[1014] Vgl. die Diskussion dieser Fragestellung bei DUERR 1997 u. hier in Abschnitt 2.4.

[1015] MILLAR 1978, S. 33, Kat.Nr. 46. Vermutlich nicht umsonst findet sich dieses Gemälde auf dem Umschlag von DUERR 1997, allerdings mit einer zu frühen Datierung (um 1650) und einer kaum zutreffenden, die Entblößung der Brust relativierenden Deutung als mythologisches Porträt (S. 77). Aber allein das Motiv der Rose läßt die Dargestellte noch nicht zur Göttin Venus werden, auch wenn diese Allusion sicherlich gemeint ist.

[1016] So ROGERS 1979, S. 112. – Vgl. zum Problem jüngst auch SHIFRIN 1998, S. 122-175. Shifrin diskutiert das Thema im Kontext von Amazonendarstellungen und Mätressenporträts und erkennt darin zum einen eine heroische Angleichung an ein männliches Verhaltensmodell (entblößte Brust der Amazone), zum anderen die erotisierende Entblößung der Brüste als „Machtmittel“ der höfischen Frau und Mätresse.

4.1.5 Die *Hampton Court Beauties* der Königin Maria II. von England

Nach der *Anglo-Dutch Revolution* von 1688/89 – dem Sturz ihres Vaters – wurde die erstgeborene Tochter der Anne Hyde als Maria II. (1662-1694) Königin von England, ihr Gatte Wilhelm III. von Nassau-Oranien wurde König. Das neu installierte Königspaar bevorzugte den Kensington Palace und vor allem den flußaufwärts an der Themse gelegenen Hampton Court Palace als Residenzen, beide – besonders aber der letztere – in einiger Entfernung zum Stadtzentrum von London gelegen. Dieser Auszug aus der Stadt als dem traditionellen Zentrum der Macht ist deutlich an Versailles orientiert, und so wurde der barocke Umbau des alten tudorzeitlichen Gebäudekomplexes von Hampton Court nur kurze Zeit nach Regierungsantritt 1689 durch Christopher Wren auf der Grundlage verschiedener französischer Vorbilder (Versailles, aber auch der Louvre) begonnen. Die Planung – Wrens *grand scheme* – sah zunächst den nahezu vollständigen Abriß des Tudorpalastes vor (mit Ausnahme der *Great Hall* Heinrichs VIII.). Ausgeführt wurden aber nur zwei neue Flügel auf der Gartenseite: im Süden die auf den Privy Garden und die Themse ausgerichtete *Kings's Side* mit der Wohnung des Königs und im Osten die Wohnung der Königin in der auf den Park gehenden *Queen's Side*[1017].

Gleichzeitig mit dem Beginn des Umbaus des Hauptschlosses und der naturgemäß dadurch verursachten Minderung des Wohnkomforts ließ sich Königin Maria ab Juli 1689 einen zum Schloßkomplex gehörigen Bau aus dem 16. Jahrhundert als persönlichen Rückzugsort zu Zwecken der privateren Unterhaltung einrichten: Dieses Gebäude war etwas vom Kernbau entfernt zwischen Privy Garden und Themse gelegen, langgestreckt und unregelmäßig mit Türmen und Pavillons versehen. Es wurde als Thamse bzw. Water Gallery bezeichnet, da dessen ursprüngliche Funktion die eines „privaten“ Landeplatzes für die auf der Themse eintreffenden Bewohner und Besucher von Hampton Court war, die auf diese Weise auf halber Strecke trockenen Fußes bis an den Privy Garden heran zum Schloß geführt wurden.

Die Water Gallery wurde 1700 abgerissen, um der Erweiterung des Privy Garden Platz zu machen. Im wesentlichen geben zwei Reisebeschreibungen aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts Auskunft über Gestalt und Ausstattung der Gallery. Etwa 1696 besuchte Celia Fiennes Hampton Court und die Water Gallery:

> [...] the old buildings were on the other side the Privy Garden; there was the Water Gallery that opened into a ballcony to the water and was decked with China and fine pictures of the Court Ladyes drawn by Nellor; beyond this came severall roomes and one was pretty large, at the four corners were little roomes like closets or drawing roomes one pannell'd all with Jappan another with Looking Glass and two with fine work under pannells of Glass; there was the Queens Bath and a place to take boat in the house; [...][1018]

Daniel Defoe berichtet in seiner zuerst 1724-1727 publizierten *Tour Through the Whole Island of Great Britain* über die Water Gallery:

> This her Majesty Queen Mary was so sensible of, that while the King had ordered the pulling down the old apartments, and building them up in that most beautiful form, which we see them now appear in, her majesty, impatient of enjoying so agreeable a retreat, fixed

[1017] Vgl. Hampton Court Palace 1689-1702 [The Wren Society, Bd. 4], Oxford: Oxford UP 1927; ein Supplement dazu in: The Royal Palaces of Winchester, Whitehall, Kensington and St. James's 1660-1715 [The Wren Society, Bd. 7], Oxford: Oxford UP 1930, S. 197-205; Kerry Downes, English Baroque Architecture, London: Zwemmer 1966, S. 34-43, u. COLVIN 1976, S. 153-174.

[1018] Celia Fiennes, The Journeys, hrsg. v. Christopher Morris, London: Cresset ^{2}1949 [1947], S. 59f.

> upon a building, formerly made use of chiefly for landing from the river, and therefore called the Water Gallery. [Here she ordered all the little, neat, curious Things to be done, which suited her own Conveniency; and made it the pleasantest little Palace within Doors, that could possibly be made; though its Situatuion would not allow it to stand after the Great Building was finished.]
>
> The Queen had here her gallery of beauties, being the pictures, at full length, of the principal ladies attending upon her majesty, or who were frequently in her retinue; and this was the more beautiful sight, because the originals where all in being, and often to be compared with their pictures. Her majesty had here a fine apartment, with a set of lodgings, for her private retreat only, but most exquisitely furnished, particularly a fine chintz bed, then a great curiosity; another of her own work, while in Holland, very magnificent, and several others; and here was also her majesty's fine collection of Delft ware, which indeed was very large and fine; and here was also a vast stock of fine china ware, the like whereof was then not to be seen in England; the long gallery, as above, was filled with this china, and every other place, where it could be placed, with advantage.[1019].

Abb. 150-157

Beide Beschreibungen benennen ein achtteiliges Set von Frauenporträts von Godfrey Kneller (etwa 1646-1723) als ein bedeutendes, wenn nicht als das wichtigste Merkmal der Ausstattung der Water Gallery; und in beiden Fällen werden die Dargestellten durch ihre Rolle am Hof, bei Defoe noch über ihre körperliche Schönheit definiert. Defoe spricht sogar von einer *Gallery of Beauties.* In dieser Hinsicht bestätigt die frühe Rezeption der *Hampton Court Beauties* die Konzeption der *Windsor Beauties*, wie sie oben vorgestellt wurde. Das Thema der Schönheitengalerie wurde mit der Windsor-Serie in England vollständig etabliert – quasi als eigenständige Gattung oder autonomes Sujet der Porträtmalerei –, die Hampton Court-Serie konnte somit ein bereits formuliertes Thema aufgreifen, ohne daß jetzt noch eine Serie gleichwertiger männlicher Pendants hergestellt werden mußte. Die Frauenporträtserie ist jetzt ein von männlichen Porträtserien autonomes Verfahren zur Repräsentation geschlechtsspezifisch festgelegter Sozialformationen, wogegen sich das heroische Modell männlicher Repräsentation offensichtlich in England in einer Krise befindet bzw. durch andere Spezifika ersetzt wird, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als *British Worthies* wiederum nicht mehr zu den auf den Hof orientierten Frauenporträtgalerien kompatibel sind[1020].

Wie die *Windsor Beauties* sind ihre für die Water Gallery von Hampton Court geschaffenen Nachfolger originale Porträtaufnahmen. Kneller schrieb am 16. Januar 1690 an Pepys, daß „*the duchess of Grafton comes to set for the Queen at 2 of the Clok*"[1021], wobei es sich mit großer

Abb. 150

Wahrscheinlichkeit um das Porträt aus der Hampton Court-Serie handelte. Weniger zuverlässig ist die Frage zu beantworten, ob zu diesem Zeitpunkt bereits der Auftrag zur gesamten Serie

[1019] Daniel Defoe, A Tour through the Whole Island of Great Britain, hrsg. v. Pat Rogers, Harmondsworth: Penguin 1971, S. 183, u. die Ausgabe London: Rivington u.a. ^{7}1769, Bd. 1, S. 266 (vor allem für den Abschnitt in eckigen Klammern).

[1020] Zu den *British Worthies* s. u.a. Adrian von Buttlar, Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs [Studia Iconologica, Bd. 4], Mittenwald: Mäander 1982, S. 157-164; vgl. auch Kap. 5. – Kneller malte später zusammen mit Dahl für Königin Anna und ihren Gemahl Georg von Dänemark eine Folge von 14 Admiralen, die in der *Little Gallery* des Kensington Palace hingen (vgl. MILLAR 1963, S. 25, 142, 151f., Kat.Nr. 386-394). Diese Folge kann als Fortsetzung von Lelys *Flagmen* verstanden werden, doch bestanden zwischen den Auftraggebern und den Dargestellten keine persönlichen Beziehungen – zumindest nicht in ähnlicher Weise wie zwischen den *flagmen* und dem Duke von York –, noch gab es zu dieser Folge ein weibliches Pendant. Die Serie repräsentierte jetzt die englische Seemacht und deren Erfolge im Spanischen Erbfolgekrieg in einem abstrakteren Sinn. In ähnlicher Weise abstrakt-ideologisch bzw. parteipolitisch begründet war auch das verbindende Band zwischen den Mitgliedern des *Kit-cat Clubs*, einer Vereinigung von der *Whig party* nahestehenden Politikern, Schriftstellern und Militärs, die Kneller ab 1697 in einer berühmten Porträtserie darstellte (vgl. STEWART 1983, S. 65-68, u. zum Problem: R.O. Bucholz, The Augustan Court. Queen Anne and the Decline of Court Culture, Stanford: Stanford UP 1993, S. 241f.).

[1021] Zit. n. MILLAR 1963, S. 146, Kat.Nr. 351-358.

bestand oder ob dieses Gemälde noch als Einzelstück konzipiert war. Am unteren Rand ist ein Streifen angestückt, der das Bild auf die Höhe der übrigen Bilder des Sets anpaßt, doch kann dies sowohl durch eine nachträgliche Erweiterung zur Serie als auch durch die Tatsache bedingt sein, daß der Raum der Water Gallery, für den die Gemälde bestimmt waren, zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt war und sich die Anpassung aufgrund der Wandgliederung ergab. Jedenfalls sprechen noch einige andere, noch zu erwähnende Argumente dafür[1022], daß die *Hampton Court Beauties* – im Gegensatz zu ihren von Lely gemalten Vorgängern und auch zu ihrer späteren Hängung im Hauptschloß – in der Water Gallery relativ wandfest angebracht und möglicherweise auch in eine Vertäfelung eingesetzt waren. 1693 wurde Kneller dann für das komplette Set von acht Gemälden („*Eight pictures drawne att Length viz. The Dutchess of Grafton, The Countesse of Monmouth The Countesse of Dorsett The Lady Stowoll The Lady Diana Vere The Lady Mary Benting The Lady Middleton and Mrs. Scroop*")[1023] bezahlt, und auch dies spricht dafür, daß zu Jahresbeginn 1690 bereits die Schönheitengalerie komplett in Auftrag gegeben war[1024].

Die Auftragsvergabe für die *Hampton Court Beauties* innerhalb der Neuausstattung der Water Gallery war demnach eine der ersten Handlungen im Rahmen der Kunstpatronage der Königin Maria in England. Die Bildnisse folgen dem im vorhergehenden Jahrzehnt im wesentlichen durch Kneller selbst verbreiteten ganzfigurigen Typus, der Elemente offizieller Porträts wie Format und einzelne Motive, z.B. den Hermelinbesatz in einigen Bildnissen (so bei der Duchess von Grafton), mit der von Lely übernommenen Tendenz zum *déshabillé* in der Kleidung verbindet[1025]. Die Stillage dieser Porträts läßt sich mit dem Begriff der „grandeur" umschreiben; Kneller verdankt diese Stilbildung der Verbindung seiner nordeuropäischen Herkunft mit seiner römischen Schulung bei Carlo Maratta[1026]. Knellers Formensprache entspricht also durchaus einem höfischen Klassizismus, wie er auch unter Ludwig XIV. ab etwa 1670 in Versailles gepflegt wurde[1027]. Deutlich ist die Weiterentwicklung im Vergleich zu den Lösungen van Dycks und Lelys in den Bereichen des pastoralen und des Identifikationsporträts, wobei die Allusionen verhaltener angegeben werden und nur noch selten eine Identifikation von Dargestellter und Rolle erfolgt; der Verweis auf die Rolle wird dagegen in einer für den Betrachter relativ offenen Konstruktion vorgetragen, meist als Hintergrund-Motiv (wie das Sockelrelief bei

[1022] Vgl. S. 304.
[1023] Zit. n. SHIFRIN 1998, S. 230, Anm. 366.
[1024] Vgl. zu den grundlegenden Daten und Fakten: MILLAR 1963, S. 146ff., Kat.Nr. 351-358 (dort 1691 als Datum der Vollendung), u. Anhang B.21 im Inventar der Königin Anna zu Hampton Court (Nr. 96-103). – Aufgrund der Tatsache, daß die Mezzotinto-Bildfolge nach den *Hampton Court Beauties* von John Faber jun. zusätzlich noch Bildnisse von Königin Maria, den Duchesses von Manchester und Marlborough und der Countess von Clarendon aufgenommen hat, geht TASCH 1996 (S. 100, Anm. 16) davon aus, daß die ursprüngliche Zahl der Bildnisse unklar sei (ebenso geht SCHADEE 1974, S. 59, von der falschen Annahme aus, daß vier Bildnisse verloren sind). Dies ist aber aufgrund der Übereinstimmung der Anzahl in Knellers Bezahlung von 1693 und im Inventar der Königin Anna von etwa 1705-1710 nahezu auszuschließen. Die Ergänzung der Stichfolge u.a. um die Königin und die Duchess von Marlborough, die erst später als Vertraute Königin Annas Berühmtheit erlangen sollte, folgt der Logik des Mediums, das eine Erweiterung zuläßt. Die Serie wird folglich um Personen erweitert, die aus der Retrospektive als zugehörig erscheinen bzw. das in den *Hampton Court Beauties* ausgesprochene Schönheits- und Weiblichkeitsideal ebenso erfüllen.
[1025] Vgl. hierzu STEWART 1983, S. 26f. Frühere Beispiele ganzfiguriger Frauenporträts bei Kneller ebd., S. 102, Kat.Nr. 229 (Countess von Dorchester, Abb. 28c), S. 124, Kat.Nr. 581, 583f. (Duchess von Portsmouth, Farbtaf. I, Abb. 28b). – Weitere Ergebnisse zu Kneller läßt die unter dem Titel *Schönheit als Tugend. Sir Godfrey Kneller und die englische Porträtmalerei um 1700* von Katrin Herbst in Berlin begonnene Dissertation erwarten.
[1026] Zu Knellers Italien-Aufenthalt vgl. STEWART 1983, S. 6-10.
[1027] Der Verf. setzt sich damit, wie unten noch weiter ausgeführt werden wird (s. Abschnitt 4.1.7), von der bisherigen Forschung ab, die die Stilbildung des Malers vor allen Dingen mit der antihöfischen Whig-Ideologie vor und nach der sogenannten *Glorious Revolution* in Verbindung bringt.

der Countess von Dorset oder die Statue der Minerva, auf die die Countess von Peterborough
Abb.152, 154 mit einer Geste ihrer Hand verweist)[1028]. Knellers Porträttyp einschließlich seiner ideologischen Verortung war also bereits zum Zeitpunkt des Hampton Court-Auftrags vollständig entwickelt[1029]; die eigentlichen Anforderungen an den Maler bestanden in der Konzeption der Porträts als thematisch relativ geschlossenem Bildzyklus und ihrer Verortung in einem in besonderer Weise auf den Außen- bzw. Naturraum bezogenen Gebäude.

Die dargestellten Frauen sind in ihrer Stellung zum Hof durchaus den *Windsor Beauties* vergleichbar: Einige wie Mary Compton (*Lady of the Bedchamber* der Königin Maria) hatten wichtige Hofämter inne, andere hatten einflußreiche Hofleute geheiratet, waren wie Mary Bentinck deren Kinder oder galten einfach wie die bürgerliche Mary Scrope als die schönste Frau des Hofes. Die Bildnisse waren ein sichtbares Zeichen für den gesellschaftlichen Erfolg der Generation der *Windsor Beauties*. Die Countess von Dorset war die zweite Gattin von Charles Sackville, der in erster Ehe mit einer der Dargestellten der Windsor-Serie, Mary Bagot, verheiratet war. Diana de Vere ist die Tochter der ebenfalls bereits erwähnten Diana Kirke – aus deren (für den Bräutigam) nicht standesgemäßen Ehe mit dem Earl von Oxford; ihre Tochter heiratete einen illegitimen Sohn Karls II. von dessen Mätresse Nell Gwynn[1030]: ein deutliches Zeichen für Kontinuität der höfischen Gesellschaft von der Restaurationszeit bis zur Epoche Wilhelms III. – trotz der „*Glorious Revolution*".

Die innere Disposition der Water Gallery ist, bedingt durch den frühen Abriß, nach gegenwärtigem Kenntnisstand nur ungenügend überliefert. Durch die Rekonstruktion des Privy Garden in den Jahren bis 1995 konnte zumindest der ehemalige Standort und das zugehörige Quellenmaterial eingehender gesichtet werden. Die langgestreckte Anlage – eine Folge von
Abb. 158 turmartigen Pavillons und Trakten – bildete eine im Süden von Hampton Court gelegene diagonale Zugangsachse zum Schloß, die die auf dem Wasser Ankommenden vom Fluß zum Privy Garden führte. Schon 1689 stand der Tudorbau einer Erweiterung des Privy Garden im Weg, die aber zu diesem Zeitpunkt fallen gelassen wurde, entweder weil das Projekt hinter den Schloßausbau zurückgestellt wurde oder weil Queen Mary das Gebäude bereits okkupiert hatte und nicht aufgeben wollte[1031]. Die Neustrukturierung von Hampton Court hätte eine vollkommene Umorientierung der Schloßanlage zur Folge gehabt: Die Modernisierung nach dem Vorbild von Versailles bedeutete auch, daß die Zugangssituation auf das modernere Verkehrsmittel der Kutsche und auf eine repräsentative Achse hin ausgerichtet werden sollte. Die bisherige Eingangssseite vom Fluß her wurde folglich zur privateren Gartenseite. In der Praxis wird aber auch noch zur Zeit Wilhelms III. die Themse der bevorzugte Verkehrsweg nach Hampton Court gewesen sein. Die Flußseite behielt somit ihren Charakter von eingeschränkter Öffentlichkeit, und es erscheint zunächst recht merkwürdig, daß Königin Maria die hier gelegene Water Gallery als ihren – wie die Quellen immer wieder betonen – privaten Rückzugsort

[1028] Vgl. hierzu die exemplarischen Bildanalysen bei TASCH 1996, S. 103-107.

[1029] TASCH 1996, S. 102f., sieht dagegen einige der beschriebenen stilistischen Elemente aus der besonderen Konkurrenzsituation zu Lelys *Windsor Beauties* heraus entstehen.

[1030] Vgl. zu den Biographien die bereits angeführten Angaben bei MILLAR 1963 (S. 146ff.), wichtige Hinweise und Rückschlüsse bei TASCH 1996, bes. S. 104 u. 106. Die Autorin stellt ebenfalls fest (S. 108), daß die Dargestellten der *Hampton Court Beauties* mit 20-25 Jahren durchschnittlich etwa fünf Jahre älter sind als die der Windsor-Serie. Sie vermutet, daß die Hofdamen möglicherweise später in den Hofdienst kamen, was einiges für sich hat, aber erst durch weitere Forschung zur Sozialstruktur des englischen Hofes geklärt werden kann.

[1031] Vgl. David Jacques, The history of the Privy Garden, in: Simon Thurley (Hrsg.), The King's Privy Garden at Hampton Court Palace 1689-1995, London: Apollo 1995, S. 23-42, hier S. 27 m. Abb. 39b.

wählte. Dies gilt in besonderen Maßen, da bereits 1689 für die Planer des barocken Hampton Court feststehen mußte, daß das Gebäude möglichst bald zu verschwinden habe: Es war stilistisch altmodisch, hatte seine ursprüngliche Funktion verloren und versperrte die für die Erscheinung der Gesamtanlage so wichtige Blickachse zum Fluß, indem es eine Erweiterung des Privy Garden nicht zuließ. Der Ausbau der Water Gallery für Queen Mary war demnach entweder von vornherein nur eine Übergangslösung oder sie hatte, möglicherweise während der Abwesenheit ihres Gatten, vollendete Tatsachen geschaffen und sich über die anstehenden Planungen hinweggesetzt[1032].

Der Umbau der Thamse Gallery geschah unter großem Aufwand; es wurden Teile des Äußeren überarbeitet und vor allem die Fenster modernisiert, allein 21 neue Fenster wurden im Obergeschoß eingebaut. Die Innendisposition läßt sich nur aufgrund der genannten Beschreibungen und teilweise auch mittels der erhaltenen Rechnungen erschließen: Im Untergeschoß befanden sich ein Badezimmer, die Molkerei oder „Milchwirtschaft“ und eine Grotte in einem ehemaligen Treppenturm. Das Hauptgeschoß beinhaltete unter anderem „*a great room next the Thames*“ und eine *gallery* als Haupträume sowie vier *closets* in den Ecken dieser *gallery* (nach der Beschreibung von Fiennes und den Rechnungsbelegen); die Räumlichkeiten wurden vor allem nach ihren Ausstattungsgegenständen bzw. -materialien benannt, darunter ein Marmorzimmer (*marble room*), Lackzimmer (*japan room*), Spiegelkabinett (*looking-glass room*) und ein *Delft Ware Closet.* Blau-weiße Delfter Kacheln nach Entwurf von Daniel Marot zierten teilweise diese Räume. Abb. 159 Die Water Gallery der Queen Mary transformierte also einen zumindest galerieähnlichen Gebäudetrakt mit den seit der Renaissance dem Bautypus „Galerie“ entsprechenden Funktionen eines halböffentlichen Wandelraums in eine Galerie als Sammlungsgebäude, zumindest was den Teil der Gallery betrifft, der vorzugsweise zur Aufbewahrung der Sammlungen der Königin diente. Diese Sammlungen waren vor allem von Ostasiatika dominiert, Lack und Porzellan. Damit transferierte die Königin einen Gutteil der niederländisch-oranischen Sammlungs- und Wohnkultur nach London, wie sie zu diesem Zeitpunkt in England noch kein Äquivalent hatte[1033].

Die Schönheitengalerie war in dem auf der Flußseite gelegenen Pavillon untergebracht, in dem „*great room next the Thames*“ – einem der beiden größten Räume der Water Gallery – „*opened into a ballcony to the water*“. Somit war keineswegs eines der kleinen Kabinette mit den Frauenporträts ausgestattet, sondern einer der großen repräsentativen Räume, der direkt

[1032] Hierfür spricht auch, daß die Water Gallery 1694 in einer zweiten Bauphase weiter ausgebaut wurde.

[1033] Vgl. WREN SOCIETY 1927, S. 26-29, 44f.; COLVIN 1976, S. 157f. – Zur Ausstattung mit Porzellan und Delfter Fayencen sowie Marias diesbezüglicher Sammlung: Arthur Lane, Daniel Marot: Designer of Delft Vases and of Gardens at Hampton Court, in: *Connoisseur*, Bd. 123, 1949, S. 19-24; ders., Queen Mary II's Porcelain Collection at Hampton Court, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, Bd. 25, 1949-1950, S. 21-31; John Ayers, The ceramics surviving at Hampton Court, in: *Apollo*, Aug. 1994, S. 50-54, u. A.M.L.E. Erkelens, 'Delffs Porcellijn' van koningin Mary II. Ceramiek op Het Loo uit de tijd van Willem III en Mary II, Ausst.kat. Apeldoorn, Zwolle: Waanders 1996; zur weiteren Ausstattung und den beteiligten Künstlern s. u.a.: Marianna Takács, Néhány adalék Bogdány Jakab és Stranover Tóbiás angliai müködéséhez, in: *Müvészettörténeti értesítö*, Bd. 37, 1988, S. 194-202 (m. engl. Zusammenfassung; Bogdány wurde 1694 für Malereien im Spiegelkabinett bezahlt), u. Adriana Turpin, A table for Queen Mary's Water Gallery at Hampton Court, in: *Apollo*, Jan. 1999, S. 3-14. – Zur Sammlungs- u. Geschmackskultur in England unter Königin Maria II. und König Wilhelm III. allgemein vgl.: Rieke van Leeuwen (Hrsg.), Paintings from England. William III and the Royal Collections, Ausst.kat. Den Haag: Mauritshuis/SDU 1988; Lois G. Schwoerer, The Queen as Regent and Patron, in: Robert P. Maccubbin, Martha Hamilton-Phillips (Hrsg.), The Age of William III & Mary II. Power, Politics, and Patronage 1688-1702, Ausst.kat. Williamsburg/New York/Washington 1989, S. 217-224, u. Martha Hamilton-Phillips, Painting and Art Patronage in England, in: ebd., S. 244-258.

auf den traditionellen Zugangsweg nach Hampton Court hin ausgerichtet war und möglicherweise als Empfangsraum für die auf der Themse Ankommenden diente[1034]. Die Gemälde waren hier wahrscheinlich in eine wandfeste Dekoration eingelassen[1035], zumindest aber auf eine festgelegte Hängungssituation hin zugeschnitten, wofür nicht nur die bereits erwähnte Erweiterung des Bildnisses der Isabella Bennet, sondern auch das etwas schmalere Format der
Abb. 151, 153 Porträts von Diana de Vere und Mary Bentinck spricht. Die Bildanlage der *Hampton Court Beauties* ist ganz auf diese landschaftlich besondere Situierung der Galerie mit ihrem Blick auf Land und Wasser hin ausgerichtet: Die Frauen sind im Bildraum mehrheitlich an einer Nahtstelle zwischen Innen und Außen plaziert, der Ausblick öffnet sich auf eine Landschaft
Abb. 153 oder – bei Mary Bentinck – auf ein Schiff in der Ferne einer Wasserfläche, und auch die modifizierende Übernahme des pastoralen Motiv- und Identifikationsrepetoires von van Dyck und Lely dient dieser Intention[1036].

Die Water Gallery war also mehr als eine *maison de plaisance* der Königin Maria: Die Gallery fungierte gleichzeitig als Sammlungsgebäude, in dem – soweit ersichtlich – die Gegenstände vor allem nach ihrer materiellen Beschaffenheit arrangiert waren, und repräsentierte so noch den Sammlungsuniversalismus einer fürstlichen Kunstkammer. Bei der Auswahl der Objekte war offenkundig die niederländische Sammlungskultur und Geschmacksbildung infolge der 1677 geschlossenen Ehe der Fürstin mit dem oranischen Prinzen Wilhelm maßgebend. Unter Umständen ist der Auftrag für die Schönheitengalerie ebenfalls aus einer englisch-niederländischen Traditionsbildung heraus zu verstehen. Daß in diesem prestigeträchtigen Sammlungsprojekt der neuen Königin die Gattung der Malerei im wesentlichen durch die Schönheitengalerie Knellers repräsentiert wurde, zeigt den Stellenwert, den diese Sammlungsform um 1700 beim englischen Fürstenhaus einnahm.

Aufgrund der Funktion des Gebäudes als *maison de plaisance* und auch wegen seiner aufwendigen Ausstattung mit blau-weißen Delfter Kacheln und ostasiatischem Kunsthandwerk hat die Forschung Bezüge zum *Trianon de Porcelaine* in Versailles gesehen und der Water Gallery einen bedeutenden Platz in der Entwicklungsgeschichte der *maison de plaisance* zwischen Trianon und den Parkbauten des deutschen Rokoko zugewiesen[1037]. Selbst wenn man die Funktion der Water Gallery auf den einer *maison de plaisance* reduziert und den Aspekt der Nutzung als Sammlungsgebäude unberücksichtigt läßt, ist dies nicht ganz stichhaltig. Queen Mary begibt sich mit ihrer Nutzung des Gebäudes als Ort des Rückzugs vom offiziellen Haupt-

[1034] Die mangelhafte Quellensituation, vor allem das Fehlen von Ansichten aus dieser Bauphase, verhindert genauere Aussagen hierzu.

[1035] Die wandfeste Dekoration war nach den erhaltenen Rechnungen eher schlicht gehalten; für den *great room* sind u.a. „Italian Picture frame Mouldings with 3 Inrichments“ über zwei Kaminstücken überliefert (vgl. COLVIN 1976, S. 157f.).

[1036] Diese wichtigen Beobachtungen bei TASCH 1996, S. 105 u. 107.

[1037] DOWNES 1966, S. 41, u. TASCH 1996, S. 101. Nach dem Abriß der Thames Gallery wurde von dem Architekten William Talman um 1700 ein neuer Pavillon u.a. in der Achse des Schlosses jenseits des Flusses geplant, aber nicht realisiert. Es ist aber nicht gesichert, ob diese von der Forschung sogenannten „Trianon“-Projekte überhaupt die Funktionen der alten Water Gallery übernehmen sollten, auch wenn von dieser altes Baumaterial wiederverwendet werden sollte. Zu den diesbezüglichen Plänen vgl. John Harris, The Hampton Court Trianon Designs of William and John Talman, in: JWCI, Bd. 23, 1960, S. 139-149; DOWNES 1966, S. 41f., u. COLVIN 1976, S. 167. – Die begriffliche Definition einer *maison de plaisance* bezieht sich hier nicht auf das umfassendere Verständnis des Begriffs, den Katharina Krause – als Ort der Villegiatur – aus der Betrachtung der Ile-de-France im 17. Jahrhundert gewonnen hat (Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730) [Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 68], München/Berlin: Dt. Kunstverl. 1996, bes. S. 8f.), sondern auf einen u.a. zu Wohnzwecken dienenden Pavillon als Satellit einer größeren Schloßanlage.

schloß in eine eingeschränkte Öffentlichkeit nicht etwa in die Tradition des Versailler Trianons, sondern sie setzt zunächst einfach eine Nutzung fort, die durch eine vorhergehende Bewohnerin installiert wurde: Bereits für Barbara Villiers, die Mätresse Karls II., wurde ein neuer Balkon angebaut und 1663 eine „Milchwirtschaft“ eingerichtet[1038]. Angrenzende Türme aus der Tudorzeit wurden als Sommerhäuser, einer wurde möglicherweise als Badehaus genutzt[1039]. Somit war außer einer nicht nachzuweisenden, früheren Nutzung als Sammlungsraum nahezu das gesamte Nutzungsprofil der Water Gallery durch die Mätresse Karls II. vorgebildet. Wenn man also an einer Funktionsbestimmung als „Trianon“ festhalten will, so nur als ein „Trianon“, das zeitlich dem Versailler Trianon vorausgeht. Diese Tradition in der Nutzung der Water Gallery durch eine Frau in bevorzugter Stellung am Hof – durch eine Mätresse und später durch eine legitime Königin – zeigt nochmals auf, wie die höfische Kultur der Restaurationszeit quasi bruchlos in die Regierungszeit Marias II. und Wilhelms III. übergeht.

Nach dem Tod der Königin 1694 ruhen zunächst die Bautätigkeiten in Hampton Court für einige Jahre. Ab 1697 wächst das Interesse Wilhelms III. an dem Projekt wieder, und die Königswohnung im Südflügel wird in der Folge fertiggestellt[1040]. Das Staatsappartement des Abb. 160
Königs nimmt die gesamte Breite des Obergeschosses nach Süden hin ein, darunter befindet sich im Erdgeschoß das private Appartement Wilhelms mit der Orangerie. Der westlichste dieser Räume ist der *Private Dining Room*, wohin der König die *Hampton Court Beauties* nach dem Abriß der Water Gallery 1700 verbringen ließ. Wieder ist es Celia Fiennes, die einen der frühesten Berichte über das neue Appartement überliefert (ca. 1701/03):

> [...] out of the cloysters you enter the private appartment under the chambers of the private lodgings, where is an anty-room full of cane chaires; next is the constant dineing-roome where are hung all the pictures of the Ladyes of the Bed Chamber in Queen Maryes time that were drawn by Nellor and were then hung in the Water Gallery before that was pulled down; within this is a drawing room with pictures – I think here was the old Queen Mother [sc. Henrietta Maria] with some of her Children over the Chimney – this appartment goes out into a tarress walk of gravel and so into the flower garden [...][1041]

Fiennes betrat das Privatappartement durch das Speisezimmer von den Innenhöfen her; Wilhelm III. stand am Ende seiner offiziellen Raumfolge im Obergeschoß – anschließend an das Kabinett – eine private Hintertreppe zur Verfügung, über die er in das Erdgeschoß gelangen konnte. Die privaten Räumlichkeiten des Königs verteilten sich zu gleichen Teilen auf beide Enden der langgestreckten Galerie: Von der Hintertreppe gelangte man in drei *Closets*, die ebenfalls – in des Königs Abwesenheit – durch den Earl von Albemarle genutzt werden konnten und vorzugsweise als Malereikabinette eingerichtet waren. Das Staatsappartement im Obergeschoß zeigte eine Auswahl von Mitgliedern der Stuart-Dynastie, die beispielsweise im *East Closet* des privaten Appartements mit van Dycks Ölskizze zum Reiterporträt Karls I. ihre Fortsetzung fand. Der intimere Modus der Ölskizze koinzidiert hier quasi mit dem privaten Charakter der Räumlichkeit. Insgesamt zeugt die Auswahl an Porträts in den Königsappartements von dem Versuch, den Oranier in einer legitimen Nachfolge der Stuart-Monarchie zu

[1038] Überhaupt sollte dieses Phänomen, das gern dem 18. Jahrhundert als Symptom eines Eskapismus „zurück zur Natur“ zugewiesen wird, stärker innerhalb der höfischen Festkultur des 17. Jahrhunderts gesehen werden. Karl II. hielt beispielsweise Kühe im St. Jamses's Park, deren Milch er mit Wein mischte. Vgl. JACQUES 1995, S. 26.
[1039] Ebd. – Das Appartement der Duchess von Cleveland befand sich im Südosten des Palastes.
[1040] Vgl. zuletzt Simon Thurley, The building of the King's Apartments, in: *Apollo*, Aug. 1994, S. 10-20.
[1041] FIENNES 1949, S. 356f.

präsentieren. Wenn die Beobachtung von Fiennes zutrifft, wurde das Ausstattungskonzept der Kabinette – mit einem Porträt der Gemahlin und der Kinder Karls I. – im *Private Drawing Room* am anderen Ende der Orangerie weitergeführt[1042]. Die Wohnräume sind durchgehend vertäfelt; in der offiziellen Raumfolge dominieren allerdings Tapisserien und Wandbehänge, wogegen in den Privaträumen das Holz als Träger des kleinteiligeren Gemäldebestands eine größere Rolle spielt[1043].

Abb. 161 Die Gemäldeausstattung des *Private Dining Room* differiert somit in mehrfacher Hinsicht von der des übrigen Appartements: Dem Bildprogramm liegt weder – zumindest aus der Perspektive Wilhelms III., wenn man von einer Demonstration höfischer Kontinuität einmal absieht – eine ausgesprochen politische Ikonographie zugrunde, noch handelt es sich um eine Ansammlung alter Meister, die – unter anderem – nach künstlerischen Kriterien ausgewählt wurden, wie in den vorhergehenden Räumlichkeiten. Die Daten der Ausstattung des *Dining Room* legen zudem nahe, daß die Wandtäfelung eigens für die Aufnahme des Porträtzyklus angepaßt werden konnte[1044]. Es liegt nahe, dieses Eßzimmer – mit seinem spezifischen, aus den Porträts der Hofdamen der verstorbenen Königin bestehenden Bildprogramm – als einen fast schon in modernem Sinne privaten Memorialraum Wilhelms III. zu deuten – „privat" zumindest im Sinne von „nicht-öffentlich"[1045].

Zu den acht ganzfigurigen Bildnissen Knellers kam hier noch das halbfigurige Bildnis der Mrs. Lawson von Wissing als Kaminstück. Unter Königin Anna wurde dieses jedoch durch ein anderes Frauenporträt – vermutlich ein Bildnis Wissings von Königin Maria[1046] – ersetzt und das Porträt der Mrs. Lawson den *Windsor Beauties* bei ihrer Überführung aus dem Prinzessinnen- in das Staatsappartement von Windsor hinzugefügt[1047]. Dies zeigt nicht nur die Kompatibilität der beiden Schönheitengalerien, sondern auch die Konkurrenz zwischen beiden Serien oder vielmehr zwischen ihren Besitzerinnen auf. Die *Hampton Court Beauties* sind somit nicht allein ein Äquivalent zu den *Windsor Beauties* – und Königin Maria Auftraggeberin in *imitatio* ihrer Mutter Anne Hyde: Der Auftrag sollte vermutlich vor allem auch Queen Mary in den Besitz einer eigenen Schönheitengalerie bringen und die ältere Serie Lelys im Anspruch übertreffen – jene ältere Serie, die sich im Besitz ihrer – ungeliebten – jüngeren Schwester Prinzessin Anna befand[1048]. Der Besitz der Serie als „Erbe" Jakobs II. konnte somit in diesen ersten schwierigen Jahren der noch nicht gesicherten Legitimität des neuen Herrscherpaares durchaus von – zumindest symbolischer – Bedeutung sein.

[1042] Im Gegensatz zu den übrigen Räumen ist die Ausstattung dieses Raumes nur ungenügend überlierfert.

[1043] Vgl. zu Überlieferung, Rekonstruktion und Deutung des Gemäldebestands des Königsappartements: Susan Jenkins, A sense of history. The artistic Taste of William III, in: *Apollo*, Aug. 1994, S. 4-9. – Es gibt allerdings dokumentarische Hinweise (von Januar 1699/1700) auf Wandbehänge im *Private Eating Room* (vgl. dies., William III at Hampton Court. The King's private eating room, in: ebd., Nov. 1993, S. 311-315, hier S. 314 m. Anm. 24). Wie dies allerdings mit dem Bildzyklus der *Hampton Court Beauties* in Übereinstimmung zu bringen ist, ist unklar. Möglicherweise hingen die Bilder über den Textilien, oder die Behänge wurden durch die Bilder ersetzt.

[1044] Vgl. zu den Daten der Ausstattung: JENKINS 1993.

[1045] Die lange und aufrichtige Trauer Wilhelms III. um seine Gattin ist durch eine ganze Reihe zeitgenössischer Zeugnisse belegt. Nicht nur der große Einschnitt in das Bauprogramm von Hampton Court, sondern auch der Bruch mit seiner langjährigen Mätresse Elizabeth Villiers zu diesem Zeitpunkt und einige persönliche Zeugnisse sind Anzeichen hierfür. – Vgl. SCHWOERER 1989, S. 223f.

[1046] MILLAR 1963, S. 139, Kat.Nr. 324.

[1047] Zur Hängung vgl. das Inventar von 1705/10 in Anhang B.21, Nr. 96-103.

[1048] Die Beziehungen zwischen dem Königspaar und der voraussichtlichen und auch tatsächlichen Thronerbin Anna waren äußerst gespannt, was auch im unvermeidbaren täglichen Umgang zu Problemen führte. Vgl. u.a. JENKINS 1993, S. 314.

Die Rezeption der *Hampton Court Beauties* wurde bald unabhängig von ihrem höfischen Entstehungskontext durch das in diesen Porträts verkörperte Schönheits- und Weiblichkeitsideal bestimmt. Kneller selbst sah in den Bildnissen offenkundig ideale Beispiele seiner Bildnismalerei: Ergänzt um weitere Frauenporträts hingen in seinem Landhaus in Whitton „*12 small Copies in oyl. y^e^ beauties of Hampton Court*“[1049]. Für Daniel Defoe waren die Porträts „*the more beautiful sight, because the originals where all in being, and often to be compared with their pictures*“ (s.o.), er bezog also sein ästhetisches Vergnügen noch aus dem Vergleich zwischen Ideal und Wirklichkeit – einem alten Problem der Porträttheorie. Ein halbes Jahrhundert später repräsentierte die Porträtserie vor allem eine ideale Konzeption weiblicher Schönheit, besonders auch als Habitus- und Bewegungsideal: Henry Fielding zitierte die *Beauties* als visuelle Metapher, als er in *Tom Jones* die Eigenschaften der Sophie Western beschrieb: „*She was most like the picture of Lady Ranelagh*“[1050].

Defoe dagegen rezipierte um 1700 die Schönheitengalerie von Hampton Court noch im tradierten Sinn eines Länderparagone, nur daß die verschiedenen Nationen und Regionen nicht in *einer* Galerie versammelt waren. Bei seiner Beschreibung von Windsor bemerkt er zu einem Porträt der Louise de Kéroualle, Duchess von Portsmouth, der aus Frankreich stammenden Mätresse Karls II.:

> [...] of which ‘twas said, King *Charles II.* should say, ’Twas the finest Painting, of the finest Woman in *Christendom*; but our *English* Ladies of *Queen Mary’s* Court, were of another Opinion, and the Gallery of Beauties, [...] which her Majesty placed in the Water Gallery at *Hampton Court*, shews several as good Faces, and as good Painting.[1051]

4.1.6 Die *Petworth Beauties* der Duchess von Somerset: Die Frauengalerie als offizielle Repräsentation

Der Sohn des 10. Earl von Northumberland[1052], der mit der *Windsor Beauty* Elizabeth Wriothesley verheiratete Joceline Percy, verstarb früh (1670) und hinterließ den nicht unbeträchtlichen Familienbesitz seiner zu diesem Zeitpunkt dreijährigen Tochter Elizabeth Percy (1667-1722). Damit wurde sie Spielball einer vor allem an ihrem Vermögen orientierten Heiratspolitik und in der Folge „Hauptdarstellerin“ einer der in der Öffentlichkeit der – an Skandalen nicht gerade armen – Restaurationszeit am meisten diskutierten Affären. Mit zwölf Jahren wurde Elizabeth von ihrer Großmutter an den 17jährigen Henry Cavendish, Earl von Ogle, verheiratet, der allerdings bereits im darauffolgenden Jahr auf seiner kontinentalen *Grand Tour* verstarb. Die vermögende junge Witwe wurde daraufhin von Karl II. für einen seiner Bastardsöhne umworben, doch die Großmutter entschied sich für eine Geldheirat der Enkelin mit Thomas Thynne von Longleat. Dieser war Lady Elizabeth so unangenehm, daß sie vor ihm nach Holland floh. Ihr zwischenzeitlicher Geliebter, Graf Karl von Königsmark, ließ Thynne ermorden, und Elizabeth Percy war wieder verwitwet. 1682 heiratete die dann 15jährige, zweifache

[1049] VERTUE, II, S. 68.
[1050] Zit. n. MILLAR 1963, S. 148, Kat.Nr. 356. – Die deutsche Ausgabe nach der Übersetzung von Bode hat diesen Vergleich dann bezeichnenderweise herausgekürzt. Vgl. Henry Fielding, Tom Jones. Roman. Nach der Übersetzung v. J. J. Chr. Bode, bearbeitet von Fritz Güttinger, Zürich: Manesse 1995.
[1051] Zit. n. MILLAR 1963, S. 147. – Zur hier zum Ausdruck kommenden komparativen Rezeptionsweise in der Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. bes. die Abschnitte 3.1.3 u. 3.2.2.
[1052] Vgl. Abschnitt 4.1.3.

Witwe Charles Seymour, 6. Duke von Somerset (1662-1748), und ihr Leben geriet dadurch in merklich ruhigeres Fahrwasser.

Der 6. Duke ließ Petworth, einen der Landsitze aus dem Erbe der Percy, zu „herzoglichem" Format ausbauen und orientierte sich dabei an französischen Mustern, die sein Schwiegervater Ralph Montagu, der zweite Gatte der Elizabeth Wriothesley, in England einführte und die ab 1688 auch den Geschmack des Londoner Hofes unter Wilhelm III. prägten. Der Hauptvertreter dieses *Franco-Dutch Baroque Style* in England, Daniel Marot, war mit großer Wahrscheinlichkeit auch in Petworth tätig.

Der Duke und die Duchess von Somerset waren erfolgreiche Hofleute. Beide versahen Hofämter unter Wilhelm III. und Maria II. sowie unter Anna. Elizabeth war 1711-1714 *Groom of the Stole* von Königin Anna[1053].

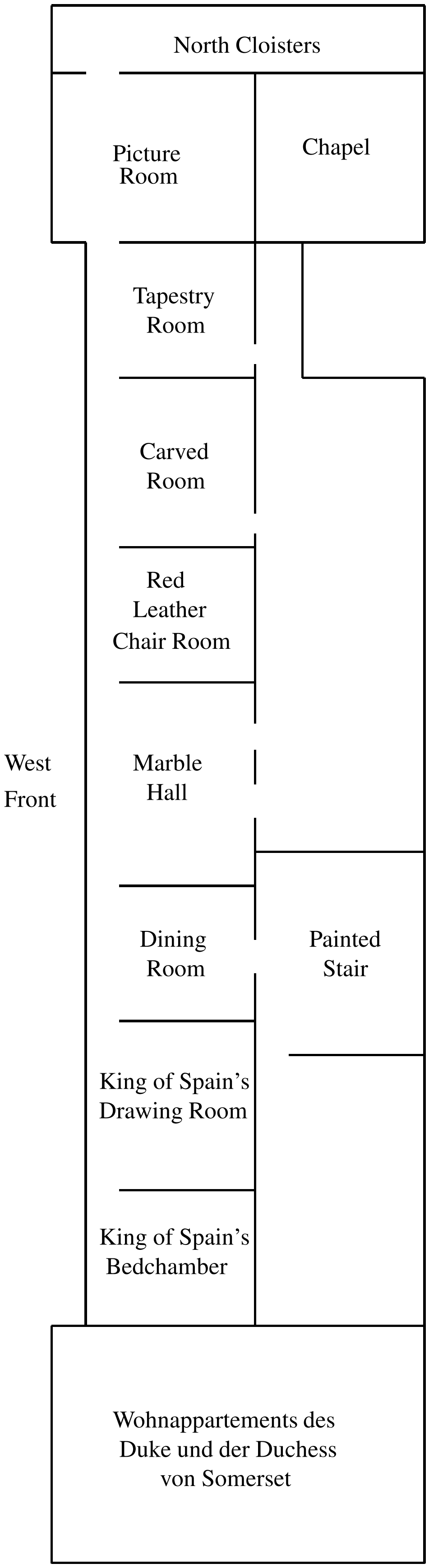
Diese etwas längere biographische Einführung ist notwendig, um in der Folge die historische, ideologische und familiäre Verortung der ab 1688 einsetzenden Umbau- und Ausstattungsphase von Petworth und der Einrichtung des dortigen *Beauty Room* im politischen Kontext zwischen der Restauration und der Regierungszeit der Königin Anna besser einschätzen zu können.

Die neuen Repräsentationsräume von Petworth bilden eine Zimmerflucht an der Westfront des Gebäudes. Von einer zentralen Eingangshalle, der *Marble Hall*, ausgehend, ging zur Zeit des 6. Duke eine Enfilade von vier Räumen nach Norden – *Red Leather Chair Room* (heute: *Little Dining Room*), *Carved Room*, *Tapestry Room* (heute beide Räume zum *Carved Room* zusammengefaßt) und der *Picture Room* (heute: *Red Room*) im Nordpavillon – sowie eine Enfilade von drei Räumen nach Süden – der *Dining Room* (heute: *Beauty Room*), der *King of Spain's Drawing Room* (heute: *White and Gold Room*) und die *King of Spain's Bedchamber* (heute: *White Library*). Die Wohnräume des Duke und der Duchess von Somerset nahmen den Südpavillon ein, das Haupttreppenhaus schließt sich im Osten an den *Beauty Room* an. 1714 verursachte ein Brand große, aber in ihrem Umfang nicht genau abschätzbare Zerstörungen im Haupttreppenhaus und den umgebenden Räumen, so daß sich in den folgenden Jahren eine Phase der Wiedereinrichtung anschloß.

Die eigentümliche Bezeichnung der beiden letztgenannten Räume beruht auf einem Besuch des späteren Kaisers Karl VI. in Petworth von 1703, zu diesem Zeitpunkt – im Spanischen Erbfolgekrieg – war er der Kandidat der anti-französischen Koalition für den spanischen Thron. Der hochrangige Besuch wurde von dem besonders auf die Einhaltung von Rangunterschieden und Zeremoniellen bedachten Charles Seymour, genannt der *Proud Duke*, entsprechend gewürdigt, unter anderem wurde das *'state' dining* in dem an die *Marble Hall* angrenzenden *Dining Room* abgehalten. Ob der Raum zu diesem Zeitpunkt bereits mit der hier zu besprechenden Schönheitengalerie von Michael Dahl (1659-1743) ausgestattet war oder ob diese erst nach dem Feuer von 1714 installiert wurde, ist nur schwer zu entscheiden.

Laut den Inventaren von 1749/50 und 1764 und den Aufzeichnungen eines erst nach dem

[1053] Vgl. FRASER 1984, S. 318ff., u. Christopher Rowell, Petworth House, London: National Trust 1997, S. 67-74; zu Petworth und der hier interessierenden Bau- und Ausstattungsphase vgl. weiterhin: *Apollo*, Mai 1977, darin bes. JACKSON-STOPS 1977, u. St. John Gore, Three Centuries of Discrimination, S. 346-357; Gervase Jackson-Stops, Petworth House, London: National Trust ^{6}1994 [1978], bes. S. 58-61, u. GORE 1989; zur Frühphase des *Franco-Dutch Baroque Style* in England vgl. Gervase Jackson-Stops, Daniel Marot and the 1st Duke of Montagu, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 31, 1980, S. 244-262.



Textabb. 4.3: Schematischer Grundriß der Repräsentationsräume von Petworth in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (nach einem Plan in ROWELL 1997)

Tod der Duchess erfolgenden Besuch Vertues[1054] war der Raum mit sieben ganzfigurigen Porträts des schwedischen Malers Dahl ausgestattet (Vertue zählte nur sechs), vollendet wurde die Serie durch ein Porträt Knellers der Sarah Jennings, Duchess von Marlborough (1660-1744), der Vertrauten der Königin Anna. Queen Annes Porträt von Kneller über dem Kamin wurde möglicherweise erst später hinzugefügt, da es weder in den frühen Inventaren noch bei Vertue Erwähnung findet[1055]. Von Dahl stammen folgende Bildnisse: Anne Capel, Countess von Carlisle (1674-1752), eine weitere Enkelin – neben Elizabeth Percy selbst – des 10. Earl von Northumberland, Schwägerin der *Hampton Court Beauty* Mary Bentinck und „Quelle" von Horace Walpole[1056]; Rachel Russell, Duchess von Devonshire (1677-1725), Tochter des „*Whig martyr*" William, Lord Russell, Enkelin der van Dyck-*Countess* Anne Carr[1057] und Cousine der Duchess von Somerset; Juliana Alington, Viscountess Howe (ca. 1665-1747); Barbara Talbot, Viscountess Longueville (1671-1763); Lady Mary Somerset, Duchess von Ormonde (1665-1733)[1058]; Margaret Sawyer, Countess von Pembroke (heiratete 1684 Thomas Herbert, gest. 1706); Jane Temple, Countess von Portland (1672-1751), die in zweiter Ehe den Vertrauten Wilhelms III., William Bentinck, Earl von Portland, heiratete und somit die Stiefmutter der Mary Bentinck wurde (das Bildnis entstand wahrscheinlich ungefähr zur Zeit der Eheschließung)[1059]. Diese wenigen Angaben machen bereits deutlich, daß die Dargestellten zu der gleichen sozialen Schicht gehören wie die *Hampton Court* oder die *Windsor Beauties* und daß sie sich in einer ähnlichen Stellung zum Hof befanden. Allenfalls das Fehlen bürgerlicher Aufsteigerinnen ist auffällig; möglicherweise ist dies ein Zeichen für eine stärkere soziale Abschottung, nachdem sich die politischen Verhältnisse nach Restauration und *Revolution* merklich beruhigt hatten, und sicherlich ein Zeichen für das ausgeprägte Standesbewußtsein des *Proud Duke*.

Abb. 162-168

Typologisch und stilistisch hält Dahl einen Mittelweg zwischen Kneller, Lely und den be-

[1054] VERTUE, II, S. 81:

> at Petworth the Duke of Somersetts house.
>
> in the Hall. paintings of Zeeman (reformers)
>
> Dutches of Marlborough. whole lenght Knellr. a fine picture
>
> 6 whole lenghts Ladyes painted by Mr. Dahl. beauties. these are very well & deserve the characters of the best works of Mr. Dahl
>
> the stair Case painted by Laguerre. & Cieling a noble great work.. gods & goddesses. Pandora in the Middle. –
>
> in the room (calld the Kings Room. at lenght the picture of the King of Spain now Emperor Charles. who lay there. His picture painted by Kneller. a compleat fine picture.
>
> [...]

In VERTUE, III, S. 43, stellt der Autor eine Verknüpfung der *Petworth Beauties* mit den Bildnissen der Admirale von Kneller und Dahl her (vgl. Anm. 1020).

[1055] Es wird aber bei STEWART 1983, S. 92, Kat.Nr. 49, auf das gleiche Jahr datiert (1705) wie das Bildnis der Duchess von Marlborough (s.u.) und könnte deshalb zusammen mit diesem für den gleichen Kontext in Auftrag gegeben worden sein. Daß diese beiden Bildnisse nicht von Dahl stammen, hängt offenkundig damit zusammen, daß Anna im Gegensatz zu ihrem Gatten den Stil Dahls nicht schätzte (vgl. TOYNBEE 1970, S. 149 u. 152).

[1056] Vgl. Abschnitt 4.1.7.

[1057] Vgl. Abschnitt 4.1.3 u. Abb. 121.

[1058] Ein mit großer Wahrscheinlichkeit als Duchess von Ormonde zu identifizierendes Porträt befindet sich in der Beverweerd-Galerie (s. Abschnitt 4.1.2).

[1059] Vgl. zu den Bildnissen: NISSER 1927, S. 91-96 u. Kat.Nr. 34, 55, 81, 98, 111, 114, 118; JACKSON-STOPS 1978, S. 34f., Nr. 195ff., 201f., 204, 206, 208, 210, u. ROWELL 1997, S. 19f. – Außerdem ist für Hinweise und Diskussion den Herren Dr. Alastair Laing (Adviser on Pictures and Sculpture, National Trust, London), Brief vom 3. Januar 1997, und Dr. Christopher Rowell (Historic Buildings Representative, National Trust, Southern Region, Polesden Lacey, Dorking), Briefe vom 13. September 1999 u. 26. November 1999, zu danken.

reits bei diesen üblichen Rückgriffen auf van Dyck ein. Der ganzfigurige Typus, die Bedeutung der Architektur für die Bildkonstruktion und der gravitätisch-schwere Habitus zeigen deutliche Anleihen an Kneller, während die sinnlich-erotische Auffassung von Malweise und Gegenstand an Lely gemahnt. Der *Tory* Dahl greift in dieser Hinsicht eindeutig auf die in Besitz der Prinzessin, ab 1702 Königin Anna befindlichen *Windsor Beauties* zurück und gibt somit eine über Stil und Ausdruck kodierte Loyalitätsadresse an die Thronfolgerin bzw. Königin – sicherlich durchaus im Sinne der Auftraggeber.

Damit stellt sich die Frage der Datierung. Für Dahl sind Bezahlungen des Duke von Somerset für die Jahre 1695, 1708 und 1713 überliefert, doch scheinen die Bildnisse der Schönheitengalerie nicht darunter gewesen zu sein. Bisher wurde die Petworth-Serie aufgrund einer Mitteilung des Malers Murray an Vertue, die die Umstände der ersten Aufträge des Duke an Dahl wiedergibt, auf 1696/97 datiert[1060]. Der bis dahin bevorzugte Maler Seymours war John Closterman gewesen, aufgrund von Streitigkeiten bei einem Bilderkauf jedoch, die sich auf der Basis des genannten Geldwerts auf 1695/96 datieren lassen, wurde dieser durch Dahl ersetzt:

> But this so disoblig'd the Duke, that from his [sc. Clostermans] Friend, he became his greatest enemy. and from him went to M[r]. Dahl, & to sett him to work had his own picture drawn – gave it – to several persons of distinction, and engagd them to sett to M[r]. Dahl for their pictures which he then painted all at full lenght being several ladies and is now the ornament of one of his fine roomes at Petworth – this gave an advantageous turn to M[r]. Dahl implyoments and good fortune.[1061]

Diese seltene Quelle zur Entstehung einer Schönheitengalerie legt eine Datierung in die frühen Jahre der Patronage Dahls durch den Herzog und eine gewisse Zeitspanne für ihre Herstellung nahe. Es darf also eine Entstehung in den Jahren um 1700 angenommen werden. Dies geht auch mit dem Alter der Dargestellten überein, die noch etwas älter als die *Hampton Court Beauties* sind, aber nicht wesentlich später als um die Jahrhundertwende porträtiert worden sein dürften. Bereits 1706 verstirbt zudem eine der Porträtierten, die Countess von Pembroke, Margaret Sawyer[1062].

Damit ist noch nicht entschieden, ob die Serie nach ihrer Fertigstellung sofort in den *Dining Room* neben der *Marble Hall* gehängt wurde; allerdings geben die bekannten Quellen keine Auskunft über einen anderen Hängungsort. Bei dem Besuch des Erzherzogs Karl, des „*King of Spain*“, 1703 wurde in einer Beschreibung das Haus als „*not near finished*“ bezeichnet[1063], obwohl sich der Umbau schon über ein Jahrzehnt hinzog. Es ist also möglich, das aus Anlaß des hohen Besuchs einige Räume nur provisorisch und temporär ausgestattet waren. Knellers auf 1705 datiertes Porträt der Duchess von Marlborough[1064] gibt aber einen deutlichen Hinweis für den Zeitpunkt der Vollendung der Schönheitengalerie als Ensemble. 1705 dürften die sieben Frauenporträts von Dahl in Petworth angekommen gewesen sein, und das Gemälde Knellers rundete die Serie auf die Anzahl von acht Bildnissen entsprechend den *Hampton Court Beauties* auf. Daß als letzte Dargestellte die Duchess von Marlborough für die Vollendung der Galerie gewählt wurde, erklärt sich ohne Widerspruch aus der politischen Situation

[1060] NISSER 1927, S. 92.
[1061] VERTUE, IV, S. 21.
[1062] Somit ist eine Datierung der Serie zwischen dem Brand von 1714 und der Ausmalung des Treppenhauses 1718-1720, wie sie ROWELL 1997, S. 19 (wiederholt im o.g. Briefwechsel), vornimmt, äußerst unwahrscheinlich.
[1063] Zit. n. JACKSON-STOPS 1978, S. 58.
[1064] STEWART 1983, S. 117, Kat.Nr. 473.

der ersten Regierungsjahre der Königin Anna. Die Duchess und ihr Gemahl waren die politisch einflußreichsten Favoriten der Königin, sie hatte das Hofamt *Groom of the Stole* inne, mit dessen Abzeichen, einem Schlüssel, der den Zugang zu den privaten Räumen der Königin ermöglichte, sie auf ihrem Porträt in Petworth dargestellt ist. Nach ihrer Entmachtung 1710/11 fiel dieses Amt dann der Duchess von Somerset zu, was als ein zusätzlicher *terminus ante quem* für die Petworth-Serie zu werten ist.

Die politische Funktion der Schönheitengalerie liegt somit eindeutig in ihrer Repräsentation des weiblich dominierten Londoner Hofes, die Serie bekundete die Loyalität des herzoglichen Paares zur Königin und zu den einflußreichen Hofkreisen[1065]. Und seine – wie die Ernennung der Duchess zum Amt des *Groom of the Stole* bezeugt – erfolgreiche Karriere läßt darauf schließen, daß diese Strategie erfolgreich war. Um diesen Zweck erfüllen zu können, mußte die Schönheitengalerie im öffentlichen, offiziellen Bereich des Hauses, den *state rooms*, plaziert sein. Vielleicht fiel die Wahl auf den *Dining Room* zur Unterbringung der Gemälde – ebenfalls wie die Limitierung der Anzahl der Bildnisse auf acht – in Anlehnung an den *Private Dining Room* Wilhelms III. in Hampton Court. Jedenfalls ist die Verlagerung der Frauenporträtserie aus dem *private apartment* in die öffentliche Sphäre der *state rooms* aus der Perspektive eines Höflings nur folgerichtig, wenn seine Botschaft bei dem Monarchen und am Hof auch ankommen sollte.

Bei dem Brand von 1714, der vor allem in dem an den *Dining Room* angrenzenden Treppenhaus starke Zerstörungen hervorrief, waren die *Petworth Beauties* entweder noch nicht im *Dining Room* installiert, mit größerer Wahrscheinlichkeit aber wurden sie vor dem Feuer gerettet oder dieses griff nicht auf den Raum über. Die Neudekorierung des Treppenhauses durch Louis Laguerre nach dem Brand 1718-1720 machte die besondere Stellung der Duchess
Abb. 169 am Hof *und* als Erbin des Percy-Besitzes noch einmal besonders deutlich. Das Dekorationsschema folgt in etwa der Ausmalung der *King's Staircase* in Hampton Court durch Antonio Verrio (ca. 1700), das generelle Bildprogramm zeigt Szenen der Geschichte von Prometheus und der Pandora[1066], aber auf der Südwand findet sich die Duchess von Somerset in einem Triumphwagen, begleitet von ihren Kindern und von Personifikationen: Der *Proud Duke* legte zwar im täglichen Umgang ein übermäßiges Standesbewußtsein zutage, wußte aber doch, daß er seine Stellung vor allem der Herkunft seiner Frau und ihrem Vermögen verdankte, und gab dies der Öffentlichkeit mittels der Ikonographie des Treppenhauses zu verstehen.

Spätestens nach dem Brand 1714 und vor der Inventarisierung 1749/50 waren die Frauenporträts gemäß den Angaben des zu diesem Zeitpunkt erstellten Inventars in die Wandverkleidung des *Dining Room* integriert: Zwischen den Bildern befanden sich schmale Paneele mit „*3 Plates of Silver'd Glass in each*", über den Porträts – außer bei den beiden, die als Supraporten dienten – waren Kopien nach den *long and narrow pieces* von Polidoro da Caravaggio angebracht[1067], die der 10. Earl von Northumberland 1661 anfertigen ließ, bevor er die Originale nach der Restauration an das Königshaus zurückgab, und von diesem immer

[1065] Zum Verhältnis der Duchess zur Königin vgl. auch GREGG 1980, S. 274, 299, 330f., 351ff. u. 397f., u. BUCHOLZ 1993, passim (s. Index).

[1066] Die Figur des Prometheus wurde von der Forschung als Allusion auf das Feuer von 1714 verstanden (vgl. JACKSON-STOPS 1978, S. 12). Dem Pandora-Thema und seinen Implikationen für die Ehe-Ikonographie kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Vgl. jedoch als Ausgangspunkt: PANOFSKY 1962.

[1067] Vgl. Alastair Laing, In Trust for the Nation. Paintings from National Trust Houses, Ausst.kat. London: National Trust 1995, S. 233, u. ROWELL 1997, S. 19 (m. Zitat).

hoch geschätzt wurden[1068]. Das Dekorationsschema zeigte demnach deutliche Parallelen zu der Hängung der *Windsor Beauties* 1674 im *White Room* und beruhte auf einer Tradition der Kombination von Alten Meistern mit Porträts von *beauties* in der Hängungspraxis, wie sie der 10. Earl bereits selbst in Northumberland House installiert hatte, wo er die Porträts der *Countesses* von van Dyck zusammen mit den Polidoro-Kopien gehängt hatte[1069], die dann auf die zeitgenössischen Dahl-Porträts übertragen wurden. Diese Hängung der *Petworth Beauties* und vor allem ihre feste Anbringung in der Wandverkleidung mußten im Lauf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bald etwas altmodisch gewirkt haben. Offenbar ging es bereits um die „Modernisierung" eines traditionellen Bildprogramms, das königliches Format, aber auch Wurzeln in der Geschichte des eigenen Hauses hatte.

Wie die Schiavone-Tafeln unter den *Windsor Beauties* im *White Room* gehörten auch die *long and narrow pieces* des Polidoro der Gattung der italienischen Hochzeitsmöbel an und datieren in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts, vermutlich fungierten sie ursprünglich als Teil einer Raumdekoration oder eines *spalliere*, *cassone* oder *letuccio*. Die hohe Wertschätzung der Gemälde basiert sicherlich zu einem guten Teil darauf, daß sie zu den wenigen Stücken gehörten, die die antikisierende Stilebene und die Bildwelt Raphaels nach England trugen, wie sie die Loggien, der Baderaum des Kardinals Bibbiena und die Psyche-Loggia der Farnesina repräsentieren. Aber auch ihre ursprüngliche Funktion als Hochzeitsmöbel und die entsprechende Ikonographie spielten eine gewichtige Rolle. Nicht umsonst wurden die Kopien für den Earl wieder auf Holztafeln gemalt[1070], das Medium der Hochzeitsmöbel also beibehalten. Die konsequente Hängung der Polidoro-Kopien zusammen mit Frauenporträts führt zudem zu einer gegenseitigen Bestärkung der ikonographischen Aussage beider Bildtypen im Bereich der Hochzeits- und Fertilitätsikonographie, zudem wird das generelle Verständnis der Ikonographie der Frauenporträts eindeutig in diese Richtung gerückt. Die Polidoro-Paneele stehen unter dem Generalthema der Puttenspiele. Deren *Amor vincit omnia* zeigt die Bildwelt eines verallgemeinerten und ins Profane gewendeten Neoplatonismus auf, wie er sich auch in der englischen Literatur des 17. Jahrhunderts gehalten hat und wie er spätestens seit van Dyck die Motivik des weiblichen Porträts dominiert (die Problematik neoplatonischer Motive in Porträts der elisabethanischen und jakobitischen Zeit sei hier einmal ausgeklammert)[1071]. Am ehesten ist noch die Tafel *Eroten im Spiel mit Schwänen* dem neoplatonischen Denken verpflichtet. Tafeln wie *Nymphe, Eroten und Satyrn* zeigen dagegen in wesentlich direkterer Weise die erotischen Konnotationen dieser Motivwahl, auch wenn die Überwindung animalischer Begierden in dem Putto, der einen Satyrn mit einem Ast züchtigt, noch angedeutet ist[1072].

Abb. 170-171

Abb. 170

Abb. 171

Die Schönheitengalerie im *Dining Room* von Petworth vereinigte in ihrer funktionalen Orientierung an den *Hampton Court Beauties* (Situierung im Speisezimmer, Anzahl der Gemälde), ihrem Hängungsschema nach der ersten überlieferten Hängung der *Windsor Beauties* von 1674 und der Northumberland-*Countesses* sowie der formalen und typologischen Verschmelzung der Vorbilder van Dyck, Lely und Kneller einige der grundlegenden Strukturen und Merkmale

[1068] Vgl. WOOD 1994, S. 297f.
[1069] Vgl. die Abschnitte 4.1.3 u. 4.1.4 sowie im Anhang B.20, Nr. 23ff., u. B.21 (Inventar von 1674, fol. 7r).
[1070] Wie Anm. 1068.
[1071] Vgl. Abschnitt 4.1.4.
[1072] Vgl. zu den Originalen in Hampton Court (die hier auch anstelle der Kopien in Petworth für die Abbildungen herangezogen werden) vor allem: SHEARMAN 1983, S. 196-200, Kat.Nr. 200-205, sowie, mit einem eindeutigen Schwerpunkt auf Fragen der Datierung und des Stils: GNANN 1997, S. 198-214.

englischer Schönheitengalerien des 17. Jahrhunderts in sich. Es ist folglich nicht verwunderlich, wenn – nach einer Umfunktionalisierung des Raums vom Speisezimmer zu einem Vorzimmer – das Inventar von 1764 diesen Raum jetzt als *Beauty Room* bezeichnet[1073]. Das 19. Jahrhundert konnte anscheinend diese einseitige Betonung weiblicher Eigenschaften und Qualitäten nicht mehr tolerieren und verlangte offenkundig nach einem männlichen Widerpart – in (unbewußter?) Anlehnung an weit ältere Muster der Ikonographie *Berühmter Männer* und Frauen. Denn nur so ist es zu erklären, weshalb in der 1820er Jahren George Wyndham, 3. Earl von Egremont (1751-1837), gerade in diesem Raum eine Gedenkstätte für Napoleon und Wellington einrichten ließ: Eine Büste Wellingtons an der Nordwand wird flankiert von Ansichten der Schlachten von Vittoria und Waterloo, Napoleon als Erster Konsul ist in einem Gemälde von Thomas Philipps vertreten. Auf der Ostwand zeigen zwei Gemälde von Adam Frans van der Meulen (1632-1690) Ludwig XIV. bei einer Hirschjagd und in Maastricht – als quasi typologischen Vorläufer Napoleons. Auch bei Entfernung der Kopien nach Polidoro da Caravaggio war für dieses Bildprogramm im *Beauty Room* nicht genügend Hängefläche vorhanden. Die Lösung des Problems war einfach – die Frauenporträts von Dahl wurden auf Dreiviertelfigur verkürzt:

> [...] the most favourable [sc. Wand] was occupied by three large whole-length portraits, fixed in the panels; upon which his lordship said, 'Well, I will put them there, and your bust of the Duke in the center.' Chantrey [sc. der Bildhauer der Büste] then observed that the three portraits must in that case be removed. 'No', said the Earl, 'I have no place for them.' 'What then is to be done?' was the natural question; to which the Earl answered, 'I will cut off their legs, I do not want their petticoats; their heads shall be placed in three small panels above, and the battles with the marble bust of the Duke shall be placed below them;' and this was done.[1074]

4.1.7 *Conclusio*: *Beauties* aus eigenem Recht – Der Funktionswandel der Frauengalerie am englischen Hof

Die Entwicklung der Schönheitengalerie im England des 17. Jahrhunderts (mit Einschränkungen auch in den Niederlanden) zeigt einige charakteristische Züge, die in dieser Form singulär sind. Zwar erfolgt auch in anderen europäischen Ländern – wie die nachfolgenden Abschnitte zeigen werden – eine fortschreitende Transformation der Frauenporträtgalerie nach schönheitlichen Kriterien und auch dort steht die Repräsentation der höfischen Frau im Mittelpunkt des Interesses. Doch nirgends läßt sich dieser Prozeß so gut nachvollziehen und wurde auch bereits schon von den Zeitgenossen in dieser Hinsicht reflektiert wie in Großbritannien und den Niederlanden. Diese Entwicklung läßt sich an einer Reihe von besonderen Kennzeichen festmachen. Zum einen ist der besondere Stellenwert der originalen Bildnisaufnahme in der englischen Frauenporträtgalerie zu nennen: Es gibt in englischen Sammlungen natürlich auch kopierte Serien – einige davon wurden hier auch vorgestellt –, aber meist sind eine oder sogar mehrere „originale" Galerien Vorbild, die entsprechend ergänzt und kombiniert werden konnten. Im übrigen Europa findet sich dazu – zumindest im 17. Jahrhundert – kaum ein Äquivalent. Selbst die „originalen" Bildnisserien folgen meist bereits schon vorhandenen Porträtaufnah-

[1073] Freundl. Mitteilung von Dr. Christopher Rowell im o.g. Briefwechsel.

[1074] Zit. n. ROWELL 1997, S. 19. – Bei einer 1995/96 erfolgten Restaurierung wurde festgestellt, daß nicht ganz so brutal vorgegangen wurde, wie das Zitat es nahelegt. Die Gemälde wurden nur eingerollt, so daß eine Wiederherstellung der vollständigen Porträts jederzeit möglich ist.

men, und die Anzahl der Kopien nach diesen Serien ist dann nahezu unüberschaubar. Mit diesem Gesichtspunkt in Zusammenhang steht das Bildformat. Während in den englischen Schönheitengalerien die allgemeine Entwicklung hin zu ganzfigurigen Bildnissen mitvollzogen wird, dominiert im übrigen Europa weiterhin das Brustbild. Ein weiterer Faktor findet sich darin, daß die begriffliche Bestimmung der Serienporträts als *beauties* spätestens zu Beginn des 18. Jahrhunderts in England weitaus festgelegter ist, als dies auf dem Kontinent der Fall ist. Einen kontinentalen Reflex der britischen Gesamtentwicklung hin zur „autonomen“ Schönheitengalerie findet sich am ehesten in der letzten Erweiterungsphase der Beverweerd-Galerie[1075] – allerdings mit einer durch die Vorgaben der Serie bedingten Rückstufung auf das Format des Brustbildes.

Folglich hatte die Schönheitengalerie bei der Repräsentation des englischen Königshauses und der englischen Aristokratie einen wesentlich höheren Stellenwert als auf dem Kontinent: Waren solche Aufträge zu Porträtserien für weibliche Angehörige der Krone noch eine Art der Vergewisserung der eigenen Stellung innerhalb des neuen und noch nicht konsolidierten Personals des Hofes – in diesem Sinn also eine Art der Selbstrepräsentation –, bewirkte der vergleichsweise bedeutende Umfang dieser königlichen Kunstpatronage eine veränderte Funktion solcher Galerien bei dem imitierenden Adel. Hier wurde die Schönheitengalerie eine vor allem nach außen gerichtete Loyalitätsadresse an den Hof und eine Darstellung des eigenen Status in diesem Kontext. Nirgends läßt sich dieser Schritt deutlicher festmachen als in Petworth: Die *Petworth Beauties* repräsentieren den Funktionswandel der Frauenporträtgalerie zur „autonomen“ Schönheitengalerie in Reinform. Sie sind Teil der offiziellen Raumfolge, es existiert kein männliches Gegenstück (zumindest bis zur Einrichtung der Gedenkstätte für Wellington und Napoleon im 19. Jahrhundert) und sie exemplifizieren die Stellung und die neuen Möglichkeiten der sozialen (nicht beruflichen) Formation der Hofdamen am frühneuzeitlichen Fürstenhof.

Allein ein Problem bleibt: Es ist das Konzept eines ideologischen Wandels zwischen dem Porträt der Restaurationszeit und dem der Zeit nach der *Anglo-Dutch Revolution* 1688/89 – also zwischen Lely und Kneller bzw. zwischen den *Windsor* und den *Hampton Court Beauties* –, das die englische Porträtforschung bis in die gegenwärtige Zeit bestimmt. Danach habe schon vor der *Revolution* von 1688/89 ein tiefgreifender ideologischer und ethischer Wandel eingesetzt, deren Träger die politische Gruppierung der *Whigs* war und der in puritanischer Tradition zum bürgerlichen Wertekanon der viktorianischen Zeit geführt habe. Ausdruck dieses Wandels in der Malerei sei unter anderem der Porträttyp und der Porträtstil Knellers gewesen. Dieser repräsentiere den neuen bürgerlichen Wertekanon im Bildnis: „*the polite mask of the Augustan age*“[1076]. Die jüngsten Entwicklungen der historischen Forschung zur *Anglo-Dutch Revolution* und die seit einigen Jahren einsetzende Kritik an Begriff und Konzept des Absolutismus in der bisherigen Geschichtsschreibung lassen aber diese Deutung mehr

[1075] Vgl. Abschnitt 4.1.2.

[1076] So die Überschrift des entsprechenden Kapitels bei PIPER 1992, S. 107-118; die Vorstellung eines ideologischen Bruchs zwischen der Porträtmalerei Lelys und Knellers und dessen Deutung als Ausdruck einer neuen bürgerlichen Kultur wird ungebrochen bis in die neueste Literatur vertreten. Vgl. u.a. STEWART 1983, S. 45; Desmond Shawe-Taylor, The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture and Society, London: Barrie & Jenkins 1990, S. 101ff., u. TASCH 1996, S. 110f. – Zu den hier in Frage kommenden Charakteristika der Porträtmalerei Knellers vgl. Abschnitt 4.1.5.

als zweifelhaft erscheinen[1077]. An dieser Stelle sollen deshalb allein aus der hier vorgestellten Perspektive der englischen Schönheitengalerie entwickelte Gesichtspunkte zur Diskussion dieser Frage herangezogen werden. Zu diesem Zweck werden jeweils kurz die Auswirkungen der Ereignisse von 1688/89 auf die gesellschaftliche Stellung einzelner Porträtierter und Auftraggeber sowie auf die allgemeine kulturelle Entwicklung erörtert, der Porträttyp und -stil Knellers in Hinblick auf die Herkunft und die angeblich darin verkörperten neuen moralischen Werte analysiert und schließlich anhand einer von Walpole überlieferten Anekdote zur kritischen Aufnahme der *Hampton Court Beauties* die Problematik noch einmal rekapituliert.

Der Übergang zur neuen Regierung von Wilhelm III. gestaltete sich für den größten Teil der politischen Elite Englands erstaunlich reibungslos. Den meisten gelang es, sich rechtzeitig von Jakob II. abzusetzen und in dem neuen System wieder wichtige Ämter zu bekleiden. Als Beispiel können hier der Duke und die Duchess von Somerset dienen. Selbst die frühe Skandalbiographie der Duchess tat ihrer Karriere keinen Abruch, obwohl diese sich sicherlich nicht mit den Maßstäben des angeblich von nun an maßgeblichen neuen Wertekanons in Übereinstimmung bringen ließ[1078]. Es hat eher den Anschein – ohne das hier näher ausführen zu können –, daß der für die heutige Geschichtsschreibung relativ unspektakuläre Dynastiewechsel von 1714 auf zeitgenössische Karriereplanungen wesentlich größeren Einfluß hatte. Auch das Herzogspaar von Somerset verlor dadurch seinen Einfluß bei Hof, wogegen es alle vorhergehenden Regierungswechsel seit Karl II. nicht nur unbeschadet überstanden hatte, sondern auch seinen Einfluß jedesmal vergrößern konnte. Auf die literarische Kultur hatte die *Revolution* zunächst kaum sichtbare Auswirkungen, besonders wenn man die jeweils immensen Auswirkungen von Bürgerkrieg, Interregnum und Restauration auf die Literatur dagegenstellt[1079].

Es wurde bereits bei der Erörterung der Porträts der Hampton Court-Serie darauf hingewiesen, daß Knellers Porträtstil und -typologie vor allem das Produkt einer geschickten Verbindung lokaler englischer Traditionen in der Nachfolge von van Dyck und Lely mit den Ergebnissen seiner kontinentalen Herkunft und Ausbildung ist. Die relative Zurücknahme der sinnlichen Wirkung von Farbe und die verstärkte Aufnahme von Elementen des offiziellen, sogenannten Staatsporträts in der Porträtmalerei Knellers können als Ergebnis eines internationalen Klassizismus gewertet werden, den der Maler in dieser Form bei Carlo Maratta in Rom kennengelernt hatte. Es sind aber auch Charakteristika – ebenso wie die auch Kneller eigene Verschmelzung von Elementen der nordeuropäischen mit solchen der italienischen Malerei –, die auf die gleiche Weise die Porträtmalerei am Hof Ludwigs XIV. im späteren 17. Jahrhundert ausmachen[1080]. Man kann diesen Klassizismus als Ausdruck der Triebbeherrschung in der höfischen Gesellschaft verstehen wie auch als Äquivalent zur Triebkontrolle in der kapi-

[1077] Zur jüngeren Forschung und Bewertung der *Anglo-Dutch Revolution* vgl. vor allem HOAK 1996; die erneute Diskussion um den Absolutismus-Begriff wurde durch die epochale Studie von Nicholas Henshall, The Myth of Absolutism: Change and Continuity in Early Modern European Monarchy, London/New York: Longman 1992, ausgelöst.

[1078] Die frühe Biographie der Duchess wurde keineswegs vergessen. Noch Ende 1712 wurde mit Anspielungen darauf versucht, ihr zu schaden. Sie überstand aber die Affäre unbeschadet, wogegen der Autor des gegen sie gerichteten Pamphlets, Jonathan Swift, einen erheblichen Rückschlag seiner Karriere hinnehmen mußte (vgl. GREGG 1980, S. 352f.).

[1079] Vgl. hierzu ZWICKER 1993, S. 173-199.

[1080] Vgl. hierzu den noch nicht publizierten Beitrag von Emmanuel Coquery, The Painter and the Sunrise, or the Birth of the Court Portrait in France, gehalten auf dem Symposium *The Court Painter in Early 17th-Century Europe: Van Dyck and his Contemporaries*, National Gallery London, 26/27. November 1999; basierend auf Material, das aber in ihrer inhaltlichen Dimension dort noch nicht präzisiert ist, in: VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997, bes. S. 59-72.

talistischen *Whig*-Gesellschaft auffassen. Nur ist es nicht sinnvoller, dieses Merkmal an die englische höfische Kultur zu binden, aus der ja auch die Mehrzahl der Auftraggeber Knellers stammten (abgesehen u.a. vom *Kit-cat-Club*), parallel zur Übernahme des *Franco-Dutch Baroque Style*? Man hat die sinnliche Selbstkontrolle in der Malweise Knellers als Ergebnis einer angeblich seit den 1670er Jahren aufkommenden engeren Auslegung überkommener Moralvorstellungen in bürgerlichem Sinn gedeutet. Nur sind die Dekolletés bei Kneller nicht genauso tief bzw. hoch ausgeschnitten wie bei Lely (es gibt bei Kneller allein keine völlig entblößten Brüste mehr, aber die waren ja auch bei Lely eine absolute Ausnahme)? Das Vorkommen des *déshabillé* selbst in sogenannten Staatsporträts der Königin Maria II. hat man mit einem Effekt der Gewöhnung seit Lely erklären wollen[1081]. Doch bleibt für einen Moralisten nicht der tiefe Ausschnitt eines Kleides schlicht eine Tatsache, die es zu bekämpfen gilt, selbst wenn dies seit etwa 40 Jahren in der Porträtmalerei üblich wäre? Die hier entstehenden Fragen zeigen somit mit aller Deutlichkeit, daß die Verkettung von Porträtstil und -typologie mit gesellschaftlichen Veränderungen und ideologischen Prozessen nicht so einfach vorgenommen werden kann, wie dies bisher geschehen ist[1082].

Das abschließende Beispiel einer angeblichen Beurteilung Wilhelms III. der Porträtgalerie seiner Gemahlin in der Water Gallery macht die Problematik noch einmal vollends deutlich. In den *Anecdotes of Painting* berichtet Horace Walpole über den Auftrag zu den *Hampton Court Beauties* durch Königin Maria und die angebliche Reaktion Wilhelms III. darauf:

> They were painted in his reign, but the thought was the queen's, during one of the king's absences; and contributed much to make her unpopular, as I have heard from the authority of the old Countess of Carlisle [sc. Schwägerin von Mary Bentinck], daughter of Arthur, Earl of Essex, who died within these few years, and remembered the event. She added, that the famous Lady Dorchester advised the queen against it saying, 'Madam, if the King were to ask for the portraits of all the wits in his court, would not the rest think he called them fools?'[1083]

Nicht umsonst heißt Walpoles Buch zur Geschichte der Malerei in England *Anecdotes*, aber wie bei jeder Anekdote ist auch hier der unzweifelhaft vorhandene wahre Kern nur schwer zu entschlüsseln. Ein besonderes Problem ergibt sich hier noch aus der Vielzahl an Perspektiven, aus denen der Vorgang geschildert wird. Walpole gibt einen nach vielen Jahren aus der Erinnerung hervorgeholten Bericht einer anderen Person wieder, der zudem noch die Aussage einer weiteren Person enthält. Warum soll der Auftrag zur Schönheitengalerie von Hampton Court Königin Maria „unbeliebt“ gemacht haben, und wenn ja, bei wem? Aus dem Fortgang der Ankedote wird deutlich, daß dies zuerst nur der König, dann aber auch ihr eigener weiblicher Hofstaat gewesen sein kann. Als Grund möchte man zunächst den vielleicht eigenmächtigen Umbau und die Ausstattung der Water Gallery mit der Hampton Court-Serie durch Mary annehmen, aber aus der Aussage der Lady Dorchester geht eindeutig hervor, daß die Porträts selbst und noch mehr die darin Dargestellten Anlaß für den angeblichen Unmut Wilhelms III.

[1081] So de Marly 1978, S. 750.

[1082] Auch ein Vertreter des 19. Jahrhunderts wie William Hazlitt hat Kneller nie als Vorläufer seiner eigenen Zeit gesehen, sondern als einen schlechten Nachahmer Lelys. Bei seiner Beschreibung von Hampton Court sagt er beispielsweise lapidar: „We shall pass over the Knellers, the Verrios, and the different portraits of the Royal Family, [...]“ (Hazlitt 1932, S. 42).

[1083] Horace Walpole, Anecdotes of Painting in England, 3 Bde., London: Sonnenschein, Lowrey 1888, Bd. 2, S. 206f., Anm. 2.

gewesen sein müssen. Der wesentliche Kritikpunkt lag in der notgedrungen vorgenommenen Auswahl an Hofdamen für die Galerie, wodurch natürlich eine Zurücksetzung anderer weiblicher Mitglieder ihres Hofes verbunden war. Ein bewährtes Mittel des frühneuzeitlichen Hofes, das der Gunstbezeugung, hat hier offenbar zu Spannungen innerhalb des Londoner Hofes geführt, die entgegen dem Zweck einer solchen Maßnahme die Herrschaftsausübung erschwert anstatt erleichtert hat und den König mit unerwarteten Problemen belastete: auch dies ein interessanter Hinweis auf die politische Funktion einer solchen Galerie.

Das Gegensatzpaar *wits* und *fools* kann aber auch als eine ironische Anspielung auf die „Nichtigkeit“ einer solchen an Schönheit und öffentlicher Stellung von Frauen orientierten Porträtgalerie gelesen werden – ganz im Sinn der „neuen“ bürgerlichen Moral- und Wertvorstellungen. Dann aber hätte, wenn man der hier angezweifelten, „bürgerlichen“ Lesart der englischen Porträtmalerei des ausgehenden 17. Jahrhunderts folgt, der Porträtstil Knellers als Transportmittel dieser nach der *Revolution* angeblich vorherrschenden Ideologie vollständig versagt, was schon aufgrund des anhaltenden Erfolgs dieses Porträtmalers ohne jede Überzeugungskraft ist. Und warum hätte sich Wilhelm III. nach dem Tod seiner Gemahlin in seinem *Private Dining Room* mit den Porträts von „*all the wits of his court*“ umgeben sollen, wenn diese nicht eine zentrale Funktion an seinem Hof eingenommen hätten?

Die moralische Differenzierung zwischen den Frauenporträts Knellers und Lelys ist also allenfalls graduell aufrechtzuerhalten, aber in keiner Weise im Sinne einer Unterscheidung zwischen sinnlicher Verführung durch die Restauration versus augusteische Strenge nach 1688/89. Man könnte sogar eher von einer binären piktorialen Kodierung nach einem Rubens- bzw. Poussin-Modus sprechen[1084], um Termini der zeitgenössischen Kunsttheorie zu gebrauchen, wobei jeder der beiden Maler in exemplarischer Weise einen der beiden Modi repräsentiert. Dies würde den jeweiligen Porträtstil von Lely und Kneller sogar unabhängig von einer etwaigen intendierten Ausdruckhaftigkeit setzen. Doch dürfte deutlich geworden sein, daß die jeweilige höfische Kultur und ihre Anforderungen an den einzelnen für eine allein kunsttheoretisch fundierte Porträtauffassung, frei von den tradierten oder auch neueren Funktionen eines Bildnisses, keinen Spielraum ließ.

4.2 Frankreich und die Tradition des preziösen Porträts

Nach dem Ende der Fronde und der Re-Etablierung des Hofes in Frankreich verlagerte sich die Perspektive der weiblichen preziösen Salonkultur wieder verstärkt auf eine Innensicht und Selbstreflexion, die mit einer nur selten – und dann nur indirekt – widersprochenen Bestätigung der zentralen Stellung des Hofes einherging. Eines der bedeutendsten Medien dieser Kultur war das literarische Porträt – jetzt vor allem zur Selbst- und Fremdrepräsentation der eigenen sozialen Formation genutzt[1085].

Die Frage nach bildkünstlerischen Äquivalenten zu den Porträts in Textform führt zu den Vettern Charles und Henri Beaubrun (1602-1692 bzw. 1603-1677), die als Hofmaler in Frankreich bis etwa 1660 eine führende Stellung im Porträtfach innehatten. Deren Porträtstil zeichnete sich durch eine gewisse Statik in der Positionierung der Dargestellten im Bildraum und

Abb. 173

[1084] Vgl. dazu Svetlana Alpers, The Making of Rubens, New Haven/London: Yale UP 1995, S. 89-100.
[1085] Vgl. hierzu die Abschnitte 1.4 u. 4.1.2 m. der dort angegebenen Lit.

ihre Akkuratheit in der Wiedergabe von Kleidung, Schmuck und Standesabzeichen aus. Flämischen Einfluß läßt ihre Malweise nicht erkennen, allein die größerformatigen Bildnisse lassen je nach Intention eine pastorale Situierung zu, die an van Dyck oder auch an niederländische Beispiele gemahnt. Hierin folgen sie aber nur einem allgemeinen Trend in der Mitte des 17. Jahrhunderts hin zum Identifikationsporträt[1086]. Diese Eigenschaften ließen ihre etwas „trockenen“ Porträts durchaus zu geeigneten Gegenstücken ihrer literarischen Äquivalente werden. Was die Sachlichkeit und relative Wirklichkeitsabbildung der Beaubrunschen Bildnisse nicht verrät, konnten die literarischen Porträts ergänzend ausdeuten. Das gemalte Bildnis war eine hilfreiche Folie hierfür.

Mit der Re-Etablierung des Hofes gegen 1660 schwand allerdings die Akzeptanz der Hofmaler Beaubrun zusehends. Dies wird in der Regel mit der Konkurrenz jüngerer Maler, vor allem auch mit der Rückkehr Pierre Mignards aus Italien begründet, wofür es bereits zeitgenössische Aussagen gibt. Wesentlich länger, etwa bis zum Ende der 60er Jahre, wird an ihrem Porträtstil allerdings durch die Königinmutter Anna von Österreich und deren Schwiegertochter und Nichte Königin Maria Theresia festgehalten – sowie – und dies in besonderen Maßen – durch die Vertreter der preziösen Kultur. Daß der Porträttyp der Beaubruns nicht nur stilistisch, sondern bis zu einem gewissen Grad auch ideologisch von Zeitgenossen in Richtung auf die preziöse Kultur und die hocharistokratische Opposition ausgedeutet wurde, belegt bereits eine Aussage vom Ende des 17. Jahrhunderts. In seinem Akademievortrag vom 3. Februar 1691 mit dem Titel *Mémoire historique des principaux ouvrages de Messieurs Beaubrun* erläutert Guillet de Saint-Georges:

> Leur application à faire des portraits avoit toujours un succès extraordinaire; et ce fut en ce temps-là qu'on s'avisa d'en faire de bien singuliers en France; car pendant les années 1656, 1657 et 1658, par une espèce de mode générale que la cour et la ville suivoient avec une égale ardeur, chacun faisoit son propre portrait en composant des discours et en écrivant des lettres, où l'on se représentoit soi-même avec les plus remarquables qualités du corps et de l'esprit. Ainsi la plume étoit devenue un pinceau très-commun. Nos cavaliers les plus galants et nos dames les plus spirituelles se piquoient et se faisoient un plaisir de ces sortes d'expressions, et quand on étoit las de se peindre soi-même, on figuroit les autres par des traits, tantôt fidèles tantôt flatteurs, et bien souvent satiriques. Le sieur Barbin en fit imprimer un livre, et ce fut là qu'on fit souvent les éloges de MM. les Beaubrun pour faire une allusion de portrait à portrait. Entre autres M^{me} la marquise de Kergen en parla avantageusement [...] quand elle fit son portrait pour l'envoyer à une dame de ses amies. Ce qu'elle en avoit publié par écrit étoit chaque jour répété de vive voix par un grand nombre de dames qui se rendoient chez eux pour se faire peindre; car enfin leur pinceau n'étoit pas moins estimé parmi les personnes du beau sexe pour la ressemblance fidèle et pour la délicatesse du coloris que pour les attitudes agréables, tant ils étoient ingénieux à donner aux dames qu'ils peignoient un air avantageux et une belle disposition d'habits et de coiffure; ce qui manquoit jamais de produire un bel effet.[1087]

Neben den gegenüber der königlichen Zentralgewalt und dem Hof kritisch eingestellten ge-

[1086] Vgl. zu den Beaubruns: Georges Wildenstein, Les Beaubruns, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 102, 1960, S. 261-274; BATICLE 1960; Jacques Wilhelm, Quelques œuvres oubliées ou inédites des peintres de la famille Beaubrun, in: *Revue de l'Art*, Nr. 5, 1969, S. 19-32; S. Kerspern, Beaubrun, Charles (de) u. Henri (de), in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 8, München/Leipzig: Saur 1994, S. 56f. (m. weiterer Lit.), u. VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997, S. 198f. m. Kat.Nr. 2 (Emmanuel Coquery).

[1087] Guillet de Saint-Georges, Henri et Charles de Beaubrun, in: Mémoirs inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale, Bd. 1, Paris: Dumoulin 1854, S. 437-446, hier S. 443f. – Zur Beziehung von preziöser Kultur und Porträtkunst (bes. der Beaubruns) vgl. auch: Anthony Blunt, The Précieux and French Art, in: D. J. Gordon (Hrsg.), Fritz Saxl 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from his friends in England, London u.a.: Nelson 1957, S. 326-338, hier S. 334-338.

sellschaftlichen Gruppen und der entsprechenden ideologischen Kodierung des Porträts findet sich in den 1650er Jahren noch die promonarchische bürgerliche Strömung der preziösen Kultur. Bereits in der *Histoire d'Elise* im siebten Band des zehnbändigen *Grand Cyrus* (1649-1653) beschreibt Madeleine de Scudéry eine fiktive Schönheitengalerie im höfischen Kontext[1088]. Projeziert in die ferne Vergangenheit des phönizischen Hofes, handelt die Binnennovelle von der schönen *fille de qualité* Elise und ihrer Weigerung, die Liebe des jungen Herrschers zu erwidern. In dieser Hinsicht hatte sie sich bereits dessen verstorbenem Vater verweigert. Dem jungen König möchte sie noch nicht einmal ein Porträt zubilligen, wohl im Bewußtsein der traditionellen Funktion des Porträts bei der höfischen Eheanbahnung. Um seiner Liebe jedoch ein Denkmal zu setzen – „*dans la pensée d'eterniser la memoire de sa passion pour Elise*" –, wollte er ihre Statue inmitten einer neu auszustattenden Skulpturengalerie der Bildnisse der schönsten Frauen seines Hofes aufstellen:

> [...] ce ieune Prince ayant fait acheuer vne grande Galerie que le feu Roy son Pere auoit fait commencer, se mit dans la fantasie de vouloir y mettre deux rangs de Statue de femmes: & de choisir pour cela, toutes les belles de sa Cour [...][1089]

Obwohl ein nicht ganz über jeden Zweifel erhabener Schlüssel die bei Scudéry genannten Figuren als prominente Personen von *la cour et la ville* der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausweist (danach sind der junge König als Ludwig XIII., Elise als Angélique Paulet und drei weitere Hofschönheiten als die Marquise de Rambouillet mit ihren beiden Töchtern Julie und Angélique zu identifizieren)[1090], ist eine Schönheitengalerie unter Ludwig XIII. gegenwärtig nicht nachweisbar. Erst unter seinem Sohn ist eine solche Galerie in der ersten Ausstattungsphase von Versailles an prominenter Stelle vertreten.

4.2.1 Versailles

Madeleine de Scudéry konnte 1669 – über 15 Jahre nach der Abfassung der *Histoire d'Elise* – dann doch eine reale Damengalerie im Besitz eines französischen Königs beschreiben. In der Rahmenhandlung ihrer Novelle *Promenade de Versailles* wird eine fiktive ausländische Prinzessin – *la Belle Etrangère* – und ihre adlige französische Begleitung durch das Schloß von Versailles geführt. Über das *Cabinet des filigranes* im Appartement des Königs heißt es dort:

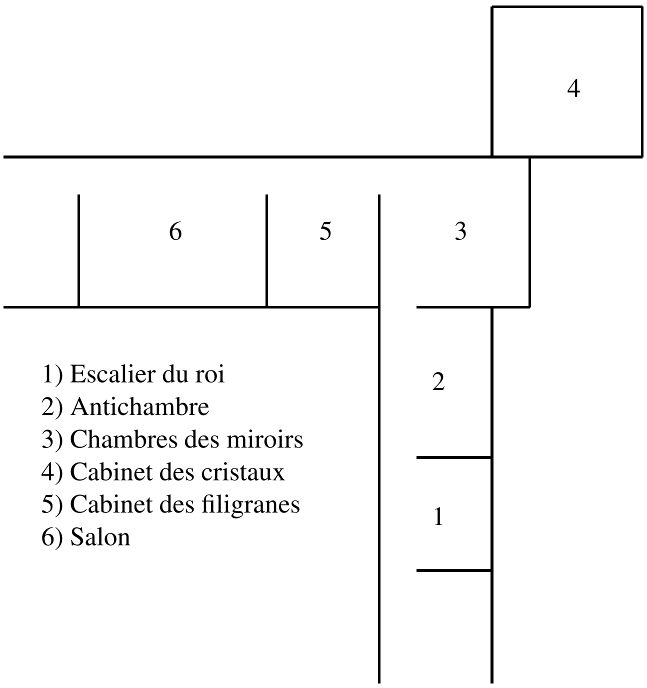
> Ensuite toutes ces personnes estant passées dans le grand cabinet, elles firent encore vne exclamation pleine d'étonnement, qui me témoigna qu'elles estoint fort surprises de la magnificence d'vn si beau lieu. La belle Etrangére s'arresta d'abord à la face, qui est opposée aux croisées, où l'on voit des pilastres de miroirs entremêlez d'autres pilastres à feuïllages dorez sur vn fonds de lapis avec les chiffres du Roi; ce qui fait vn effet merveilleux par

[1088] Vgl. Christa Schlumbohm, Les plus belles femmes de la Cour. Reale und fiktive Schönheitengalerien in der Ära Ludwigs XIV., in: Bernhard König, Jutta Lietz (Hrsg.), Gestaltung – Umgestaltung. Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen, Tübingen: Narr 1990, S. 321-353, hier S. 323ff.

[1089] Zitate n. ebd., S. 324. – Die Wahl der Skulptur als Medium mag verschiedene Gründe haben: Zunächt gelingt Scudéry auf diese Weise eine Projektion der Handlung in eine ferne Antike, aus der sich bekanntlich vor allem Skulpturen erhalten haben. Weiterhin ist eine Orientierung an Ariosts Mamorbildnissen des Keuschheitsbrunnens im 42. Gesang des *Orlando furioso* (ebd., S. 325; vgl. Abschnitt 1.3.1) und an den Stichen zu Pierre Le Moynes *Galerie des Femmes Fortes* von 1647 (vgl. Abschnitt 1.3.3) möglich. Bei letztgenannter Vorlage wäre die ideologische Umwertung der *Femmes Fortes* durch Scudéry offenkundig.

[1090] Vgl. SCHLUMBOHM 1990, S. 324. – Diese Personenkonstellation wird von TALLEMANT DES RÉAUX 1996, S. 273f., bestätigt, allerdings in völligem Gegensatz zu Scudéry ausgedeutet.

la reflexion tant de beaux objets dans ces pilastres transparens qui sont tous couronnez des soleils d'or. Elle regarda ensuite vn nombre infini de choses magnifiques & rares, qui sont sur divers rangs de superbes tablettes, dont la multitude & le brillant éclat oste la liberté du choix, & dont le grand amas fait un objet fort surprenant. Pendant que la belle Etrangére regardoit tant de belles filigranes d'or & d'argent, Glicere considéroit de petits obelisques d'orfévrerie, des corbeilles, des vases, des guéridons, des brasiers, des cassolettes, & mille autre choses, ne pouvant assez s'étonner de voir aussi des fauteuïls de filigrane d'argent sur vn fonds bleu, où l'on voit le soleil à tous les dossiers, & dont le prix fait assez connoistre beauté. Cependant les siéges & les écrans sont tous d'vn mesme travail: mais ce qui arresta le plus les Dames, furent les portraits qui sont dans ce cabinet, & sur tout celuy de la Reine, dont ils admirérent la beauté. Et comme la belle Etrangére me demandoit beaucoup de choses de cette charmante Princesse, je luy dis que si j'entreprenois de luy en apprendre tout ce qui s'en pourroit dire nous ne verrions pas Versailles; Il suffit ajoûtaije qu'aprés avoir vû par sa peinture qu'elle est parfaitement belle, de savoir que la beauté de son ame surpasse celle de ses yeux, qui sont pourtant les plus beaux yeux du monde; & qu'enfin sa vertu la met autant audessus des autres, que son rang & sa naissance. La belle Etrangére loüa aussi avec exagération la beauté d'vn grand nombre de Dames, dont les portraits sont placez, & dans ce cabinet, & dans les autres appartemens du Palais; & elle avoüa n'avoir rien vû de si charmant en son païs.[1091]



Textabb. 4.4: Schematischer Grundriß des Königsappartements in der NW-Ecke des Schlosses von Versailles, Zustand von 1665-1669 (nach SAULE 1992, Abb. 4)

Die erste Ausstattungsphase von Versailles unter Ludwig XIV. von 1661-1668 steht in einem deutlichen Kontrast zu den späteren Staatsappartements der Erweiterungsphase (*enveloppe*) ab etwa 1670: Ein politisches Bildprogramm ist kaum auszumachen, politische Symbolik allerdings bereits deutlich akzentuiert, vor allem in der erstmaligen Nutzung des Sonnenemblems. Das von Scudéry beschriebene Preziosen-, Spiegel- und Schönheitenkabinett im Appartement

[1091] Madeleine de Scudéry, La Promenade de Versailles, Paris: Barbin 1669, S. 47-50; vgl. dazu u.a. Daniela Dalla Valle, Le merveilleux et la vraisemblance dans les descriptions des romans baroques: *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry, in: *XVII^e Siècle*, Jg. 38, 1986, S. 223-230.

Abb. 172 des Königs war Teil einer aus *Chambre du Roi* (ab 1665 *des Miroirs*), *Salon* und eben diesem *Cabinet des filigranes* bestehenden Raumfolge im Hauptgeschoß der nördlichen Hälfte des Corps de logis und wurde 1665 eingerichtet.

Die beiden anderen genannten Räume folgten zwei differenten Ausstattungstraditionen: Die *chambre* des Königs war nach französischen Mustern ausgestattet, wurde aber nach dem Umzug des Königs in das Appartement seiner verstorbenen Mutter 1665 durch die Anbringung von Spiegeln und Chinoiserien dem Kabinett angeglichen. Der Salon zeigte hingegen den bereits von Mazarin und der Königinmutter bevorzugten italienischen Ausstattungsstil, der später auch die Staatsappartements in Versailles prägen sollte[1092].

Exaktere Beschreibungen oder Inventare dieser ersten Wohnung Ludwigs XIV. in Versailles haben sich nicht erhalten. So müssen Rückschlüsse über Art der Präsentation, Format oder Typologie der Damenporträts aus den vorhandenen Dokumenten und dem heutigen Gemäldebestand in Versailles gezogen werden. Im November 1663 richteten die Beaubruns, die laut dem oben zitierten Guillet de Saint-Georges nur wenige Jahre zuvor – innerhalb der *vogue* des literarischen Porträts – noch kaum unter Mangel an Aufträgen litten, ein Gesuch an Colbert, das ihnen wieder Arbeit beschaffen sollte:

> Monseigneur, si le Roy n'a la bonté de dire vn mot aux dames pour les animer à se faire peindre, nous ne saurions rien aduancer à raison de leur négligence, et si vous ne nous faites la grace d'estre vn peu fauorable à nos recompenses, nous ne scaurions nous faire sécourir pas des habiles gens dont nous avons affaire; nous sommes bien malheureux que le Roy nous désir taxer au dessoubz des payements que nous avons du public; pour peu que Sa Majesté daignast penser à l'ancienneté des nos seruices tant en qualité de domestiques que de celle de peintres dès le commencement de son enfance, que l'vn de nous souuent a eu lhonneur de faire jouer, Sa Majesté auroit pour nous quelques pensée plus aduantageuse; les petits paimenes des ouurages de la nature de celle cy deshonnore leurs autheurs; nous sommes au désespoir, monseigneur, si vous n'avez la bonté des nous exempter de ce mal; vous pouuez de sy grandes choses qu'il vous sera fort facile de changer nostre fortune présente en une meilleure, [...][1093]

Aus diesem bemerkenswerten Schreiben geht keineswegs hervor, daß zu diesem Zeitpunkt durch Ludwig XIV. bereits eine Schönheitengalerie in Auftrag gegeben gewesen sei und sich nur die Damen weigerten, sich von den Beaubruns malen zu lassen, wie dies öfters behauptet wurde[1094]. Vielmehr scheinen die beiden Maler, nachdem sie den Markt für gemalte Pendants zu den literarischen Porträts befriedigt hatten und diese Mode zudem deutlich zurückgegangen war, unter einer Absatzkrise gelitten zu haben. Folglich wollten sie ihr bisher erfolgreichstes Produkt mit Hilfe merkantilistischer Wirtschaftsförderung reaktivieren und hatten auch Erfolg damit; 1664 wurden sie vom König für 16 Frauenporträts unterschiedlichen Formats bezahlt:

> Aux Be[a]ubrun 4200.- livres peintre[s] pour leur paiement de seize portraits de dames que Sa Maj. a ordoné estre faictes pour mettre dans les appartements du chasteau de Versailles, svacoir cinq grands de corps entiers à raison de 400.- livres chacun et onze à demi corps à raison de 200 livres chacun.[1095]

[1092] Vgl. Pierre de Nolhac, Versailles et la cour de France, Bd. 1: La création de Versailles, Paris: Conard 1925, S. 121f.; Béatrix Saule, Le premier goût du roi à Versailles. Décoration et ameublement, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 134. Jg., Okt. 1992, S. 137-148, u. KRAUSE 1996, S. 31ff.

[1093] Zit. n. Auguste Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, 2 Bde., Genf: Slatkine 1970 [Reprint d. 2. Aufl. Paris 1872], Bd. 1, s.v. Beaubrun, S. 133-136, hier S. 135 (Mél. Colb. 118, f° 6/7, vgl. SAULE 1992, S. 148, Anm. 70).

[1094] So z.B. bei SCHLUMBOHM 1990, S. 325f. – Als Begründung wird meist der angeblich altmodische Porträtstil der Beaubruns angeführt.

[1095] Mél. Colb. 268, f° 19. – Zit. n. SCHADEE 1974, S. 49.

Im folgenden Jahr erhielten die Maler 2600 Livres für zehn Damenporträts, in diesem Fall drei ganzfigurige (wieder zu 400 Livres das Stück) und sieben halbfigurige Bildnisse (zu 200 Livres), bestimmt für Versailles, den Louvre und Fontainebleau[1096]. Diese Bezahlungen gehen überein mit der Neuausstattung des *Cabinet des filigranes* in Versailles von 1665. Im 1666 begonnenen *Garde-Meuble*-Inventar, das leider nicht nach Räumen geordnet ist, können ebenfalls eine Reihe namentlich bezeichneter Bildnisse mit diesen Bezahlungen in Verbindung gebracht werden[1097]. Diese wiederum lassen sich mit in Versailles vorhandenen Damenporträts in Beziehung setzen, bei denen die Namen der Porträtierten am oberen Bildrand mit goldenen Lettern angebracht sind. Diese Inschriften überschneiden allerdings teilweise die bei einem Teil der Bilder vorhandenen achteckigen Bildfelder (außerdem wurden oktogonale Originalformate zu Rechtecken erweitert), was zusammen mit bei einigen Gemälden abweichenden Formaten dazu berechtigt, eine Reihe – wenn nicht alle – der Porträts als frühe Kopien anzusprechen[1098]. Es ist nicht mehr festzustellen, ob die meisten der 1666 genannten Bildnisse verschiedenen Formats im *Cabinet des filigranes* hingen oder ob dort nur eine distinkte Serie untergebracht war. Als eine solche Serie lassen sich die Bildnisse in achteckigem Format bezeichnen. Ein großformatiges Porträt der Beaubruns über dem Kamin, das die Königin *en habit de carnaval* zeigte, ist dagegen eindeutig zu identifizieren[1099]. Abb. 173

Im Februar 1682 wurden fünf ganzfigurige und zwei annähernd ganzfigurige Damenbildnisse aus dem 1666 verzeichneten Bestand nach Clagny gebracht. Das Schloß von Clagny war 1675-1682 in der Nähe des Versailler Hauptschlosses für Ludwigs Mätresse Madame de Montespan und die natürlichen Kinder des Königs errichtet worden[1100]. Möglicherweise dienten sie dort zur Gemäldeausstattung eines bestimmten Raumes oder Appartements[1101].

Die Dargestellten des im Inventar von 1666 überlieferten Porträtbestandes gehören zumeist der französischen Hocharistokratie an. Beispielsweise sind die Töchter aus zweiter Ehe des Gaston d'Orléans, des Onkels des Königs, prominent vertreten. Zwei von diesen hatten ausländische Fürsten – von Savoyen und Toskana – geheiratet. Weiterhin ist die französischstämmige Fürstin von Monaco vertreten. Da der König selbst keine Schwestern hatte, wurde die königliche Heirats(außen)politik vor allem durch diese Frauen symbolisiert. Außer den Personen der Maler spricht also wenig für eine Deutung dieser ständisch distinguierten Frauengalerie im Sinne einer Öffnung des Hofes zur „bürgerlichen" Bewegung des Preziösentums[1102]. Die oben zitierte Beschreibung des Porträts der Königin im *Cabinet des Filigranes* durch Mademoiselle de Scudéry verläuft dann auch eher in den konventionellen Bahnen einer neoplatonischen Analogie von Körper- und Seelenschönheit. Allerdings stehen die Bildnisse der königlichen Mätressen Louise de La Vallière, die in der oktogonalen Serie mit einem Bildnis von Nocret

[1096] Vgl. JAL 1872, Bd. 1, S. 136.
[1097] Vgl. Anhang B.22 m. Einzelidentifikationen.
[1098] Vgl. ebd. – Zur heutigen, nicht historischen Hängung der Porträts s. Claire Constans, L'évocation de l'appartement de Madame de Maintenon, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Jg. 26, 1976, S. 197-207, hier S. 203.
[1099] Vgl. SAULE 1992, S. 144 u. Abb. 7.
[1100] Vgl. u.a. Robert W. Berger, A Royal Passion. Louis XIV as Patron of Architecture, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1994, S. 84-90, u. KRAUSE 1996, S. 66-71.
[1101] Diese frühe Ausgliederung ist vermutlich dafür verantwortlich, daß sich von diesen Bildern im heutigen Bestand von Versailles kaum noch Spuren – auch nicht als Kopien – finden lassen.
[1102] Diese Deutung in SALONS KAT. 1968, S. 71, Kat.Nr. 269-290, unter der Überschrift *Le Cabinet de Dames de Louis XIV: La „Préciosité", mouvement bourgeois, gagne la Cour après 1660.*

Abb. 174 vertreten war[1103], und der Madame de Montespan, die zum Zeitpunkt der Entstehung der Serie noch nicht Mätresse, aber schon *fille d'honneur* bei der Königin war[1104], exemplarisch für die neuen Möglichkeiten der Frauen am frühneuzeitlichen Hof. Ähnliches gilt für das Porträt der *Madamoiselle Stuart* in ganzer Figur, ein Bildnis der englischen Hofschönheit Frances Stuart und ein Dokument für den internationalen Austausch zwischen den Höfen[1105]. Wie Madame de Montespan hatten auch einige andere der dargestellten Frauen ein Hofamt inne, so die beiden *dames du palais* der Königin, die Marquise d'Humières und die Comtesse de Guiche.

Im Rahmen einer merkantilistischen Arbeitsbeschaffungsmaßnahme erscheint das Projekt einer Schönheitengalerie im Königsappartement von Versailles nicht gerade als Ergebnis einer gezielt planmäßigen Ausstattung. Der prominente Anbringungsort sicherte aber den Bildnissen eine beständige Aufmerksamkeit der Besucher. Mit dem Umzug des Königs in das ehemalige Appartement seiner Mutter im Erdgeschoß 1665 vermittelte das Königsappartement im Obergeschoß zudem dann eher den Eindruck einer Kunstkammer als den einer Königswohnung. Hierin zeigen sich deutliche Parallelen zum etwa gleichzeitig eingerichteten *Gabinetto della Macchina* im Turiner Palazzo Reale in Savoyen, wohin Ludwigs jüngere und bereits 1664 verstorbene Cousine Franziska verheiratet worden war. Die dortige Bildnisserie ist sowohl stilistisch als auch in ihrem ständischen Aufbau der Versailler Folge vergleichbar und vermutlich bereits um 1658 entstanden[1106].

Durch den großen Aufwand, der in den 1660er Jahren beim Ausbau von Versailles betrieben wurde, konnte insbesondere der ausländische Besucher leicht vergessen, daß es sich bei dem Schloß nicht um die Residenz des Königs handelte, sondern um eine einfache *maison de plaisance* bzw. *de campagne*. Dadurch konnten die Beurteilungskriterien in Richtung einer – dann vermißten – Staatsikonographie verschoben und das Vorherrschen des Preziosen, Kuriosen und Exotischen negativ beurteilt werden[1107]. 1668 konnte der Florentiner Lorenzo Magalotti unter mehrfachem Verweis auf die Frauenporträts programmatisch festhalten:

> La bellezza di Versaglia non è bellezza né maestà di palazzo reale: ell'è vaghezza e galanteria di stipo, e di stipo da tener in camera di dame. [...] il tutto tende a dilletare e rallegrar l'occhio e nullo ad affaticar la mente, così non v'è né statue né quadri, toltone ritratti di principesse e di dame posti anché su'cammini e le porte: e fra questi quello della Valiera vi s'incontra più spesso che quello di S. Cristoforo per il Tirolo [...] Dirò adesso qualche cosa di quel famoso gabinetto di filigrane, dove entrando il Bernino, con espettazione che dovesse trasecolare, non fece alcun motivo, anzi lo giudicò un altarino da monache. Nel che io stimo ch'egli giudicasse rettamente, ma con rigore indiscreto, perché finalmente bisogna distinguere tra un ardornamento d'un gabinetto d'una donna e quello d'una galleria d'un re [...][1108]

Während Magalotti die als weiblich kodiert verstandene Ikonographie des Schlosses von Versailles mit zurückhaltendem Wohlwollen beschrieb, war der von ihm erwähnte Bernini bei seinem Aufenthalt in Frankreich 1665 weniger rücksichtsvoll und kritisierte nicht nur Versail-

[1103] Anhang B.22, Nr. 89.
[1104] Ebd., Nr. 96.
[1105] Ebd., Nr. 109; vgl. Abschnitt 4.1.4.
[1106] Vgl. Abschnitt 4.4.1.
[1107] Vgl. zu diesem Problem umfassend: KRAUSE 1996, S. 27-34; zur ideologischen Umdeutung nach 1670: ebd., S. 43-59.
[1108] Zit. n. ebd., S. 32.

les, sondern auch das Königsappartement des Louvre als das einer Frau[1109]. Eine effiminierte Stillage in Versailles stellte neben den Italienern aber auch der Engländer Christopher Wren fest, der das Schloß etwa zur gleichen Zeit wie Bernini besuchte und mit diesem in Paris auch zusammentraf:

> The Palace, or if you please, the Cabinet of *Versailles* call'd me twice to view it; the Mixtures of Brick, Stone, blue Tile and Gold make it look like a rich Livery: Not an Inch within but is crouded with little Curiosities of Ornaments: the Women, as they make here the Language and Fashions, and meddle with Politicks and Philosophy, so they sway also in Architecture; Works of Filgrand, and little Knacks are in great Vogue; but Building certainly ought to have the Attribute of eternal, and therefore the only Thing uncapable of new Fashions. The masculine Furniture of *Palais Mazarine* pleas'd me much better, where is a great and noble Collection of antique Statues and Bustos, (many of Porphyry) good Basso-relievos; excellent Pictures of the great Masters, fine Arras [...], the best of which now furnish the glorious Appartment of the *Queen Mother* at the *Louvre*, which I saw many Times.[1110]

Wren spielt hier offensichtlich auf ein Erklärungsmuster an, das auch Chantelou gegenüber Bernini gebrauchte: Dieser erklärte, daß „*ces propretés de cabinets et de cristaux s'étaient introduites dans la Régence, qui était un gouvernement de femmes, que Monsieur le Cardinal Mazarin les avait cultivées pour entretenir et divertir le Roi*"[1111]. Tatsächlich waren 1662 neben den Wohnräumen des Königs, seines Bruders und seines Sohnes, der aber noch ein Kleinkind war, sämtliche weiteren Appartements des Schlosses von Versailles für weibliche Mitglieder der königlichen Familie (die Königinmutter, die Königin, die Duchesse d'Orléans und die Grande Mademoiselle) bestimmt[1112]. Die großen Hoffeste der 1660er Jahre in Versailles waren ebenfalls von den Frauen bei Hof dominiert. Die Tischordnungen und die Tänze sahen in der Umgebung des Königs und seiner engsten Familie nur Frauen und die zum Teil in großer Zahl vor[1113]. Bei der Repräsentation des französischen Hofes in diesen ersten Jahren der Alleinherrschaft Ludwig XIV. spielten Männer im Kontext der Festkultur offensichtlich noch nicht einmal eine Nebenrolle. Die Frauenporträtserie der Beaubruns traf hier folglich auf äußerst günstige Rezeptionsbedingungen. Trotzdem darf nicht vergessen werden, daß die Entstehungsumstände der Serie und die Bildnisse selbst nicht für einen geplanten, programmatischen Gebrauch in der ersten Ausstattungsphase von Versailles sprechen. Erst das Zusammentreffen mit der kunsthandwerklich bestimmten und preziosen übrigen Ausstattung des Schlosses sicherte den Bildnissen in dem nur kurzen Zeitraum von 1665 bis 1669, in dem sie im Appartement des Königs hingen, ihre relative Prominenz.

4.2.2 „*Les plus belles femmes de la Cour*" und die Mätressen des Königs: Château Bussy-Rabutin als Anti-Versailles?

Das königliche Beispiel einer Schönheitengalerie, wenn auch nur kurzzeitig an so prominenter Stelle wie im Königsappartement von Versailles gehängt, hatte vor allem Parallelen und Nachfolger in den Wohnsitzen der französischen Hocharistokratie, so bei dem Bruder des Königs,

[1109] Vgl. Cecil Gould, Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History, London: Weidenfeld and Nicolson 1981, S. 89.
[1110] Zit. n. Lydia M. Soo, Wren's „Tracts" on Architecture and Other Writings, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1998, S. 104f. – Unter den Künstlern nennt Wren dort Beaubrun eigens als Maler „in Portraits for Women".
[1111] Zit. n. SAULE 1992, S. 145.
[1112] Vgl. ebd., S. 138.
[1113] Vgl. die Zusammenstellung der entsprechenden Quellen bei SCHLUMBOHM 1990, S. 327ff.

Philippe d'Orléans, und bei den Condé in Chantilly[1114]. Bezeichenderweise sind die Frauenbildnisse dort auch dann noch präsent, als sich die offizielle Versailler Bildpropaganda von diesem wenig heroischen Sujet längst abgewandt hatte. Das Festhalten an der Repräsentationsform der Porträtgalerie, vor allem in Chantilly[1115], weist auf einen Rest oligarchisch-hocharistokratischen Selbstverständnisses hin, das der allein auf die Person des Königs bezogenen Bildpropaganda in Versailles nach 1670 entgegenstand.

Eine andere Form der Opposition, wenn auch eng mit den hocharistokratischen Idealen in Beziehung stehend, verkörperte der Militär und Literat Roger de Bussy-Rabutin (1618-1693). Mit einer Folge von literarischen (meist weiblichen) Porträts – eingebunden in dessen *Histoire amoureuse des Gaules* –, die nur allzu leicht mit realen Personen des Hofes identifiziert werden konnten, hatte Bussy-Rabutin das Mißfallen des Königs erregt und wurde dafür, nach einem Aufenthalt in der Bastille, 1666 auf seine Güter in Burgund verbannt[1116]. In gewissem Sinne wurde er somit Opfer seiner mangelnden Unterscheidungsfähigkeit zwischen realem und institutionellem Körper des Königs, wenn auch einschränkend festgehalten werden muß, daß die Publikation der *Histoire amoureuse* ohne sein Wissen und gegen seinen Willen geschah und auch die Person des Königs selbst in diesem Roman kaum betroffen wird[1117]. Die folgenden Jahre beobachtete Bussy-Rabutin das Hofleben folglich aus der Perspektive der Provinz. Um seine Lage wenigstens soweit zu verbessern, wie es in seiner Macht stand, modernisierte er in den ersten Jahren seines Exils das Innere seines Schlosses in Bussy-le-Grand und stattete die Räume mit individuellen Bildprogrammen aus, die auf seine Person und seine Stellung in der Gesellschaft bezogen sind.

Abb. 175 Schloß Bussy-Rabutin, nordwestlich von Dijon im Departement Côte d'Or gelegen, geht auf eine mittelalterliche, nahezu quadratische Anlage mit vier markanten runden Ecktürmen zurück. Im 16. Jahrhundert wurde die Erneuerung des Baus begonnen, wovon die beiden seitlichen Galerietrakte der jetzigen Dreiflügelanlage zeugen; die Errichtung des neuen Corps

[1114] Im Nachlaßinventar von Philippe d'Orléans vom 17. Juni 1709 finden sich mehrere meist kleinformatige Frauenporträtserien (Archives nationales, MC CXIII, 189):

- Palais Royal: In einem Salon des Grand Appartement sind „*6 petits tableaux ovales*" mit „*dames de la cour*" verzeichnet.
- St. Cloud: In der *Salle des Bains* befanden sich 28 rechteckige Damenporträts im Wert von insgesamt 75 Livres, weiterhin 35 Bilder (*ronds*) mit der Geschichte des Amadis. In der angrenzenden ersten *chambre des bains* hingen „*neuf tableaux carrez representant divers portraits des dames de la cour*" im Wert von 27 Livres und 21 weitere runde Bilder, für die kein Thema genannt wird. Die Lokalisierung der Damenbildnisse im Badeappartement bildet eine interessante Parallele zur Hängung der kleinformatigen Frauenporträtserie an ähnlicher Stelle in Hampton Court unter Königin Anna (vgl. Abschnitt 4.1.4).

Für die Ausstattung von Schloß Chantilly mit Damenporträts erhielt der Maler Thomas Pesne 1691-1695 von den Condé Bezahlungen in erheblicher Höhe, und nur ein kleiner Teil dieser Bildnisse stellte weibliche Familienangehörige dar. Aufgrund der Quellenlage ist einer genauere Lokalisierung dieser Bildnisse in den Räumen des Schlosses nicht mehr möglich. – Diese Informationen wurden dem Verf. freundlicherweise von Frau Professor Katharina Krause (Marburg) in einem Schreiben vom 2. Juli 1999 mitgeteilt, wofür an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

[1115] Eine intendierte Kombination von Feldherrenporträts mit tatsächlich ausgeführten Schlachtenbildern in der Galerie des kleinen Schlosses von Chantilly wurde erst nach dem Tod des *Grand Condé* 1686 aufgegeben (vgl. KRAUSE 1996, S. 130-133).

[1116] Zur Biographie vgl. zuletzt: Jacqueline Duchêne, Bussy-Rabutin, Paris: Fayard 1992; zur *Histoire amoureuse* vgl. die von Antoine Adam besorgte moderne Ausgabe: Roger de Bussy-Rabutin, Histoire amoureuse des Gaules, Paris: Garnier-Flammarion 1967; neuere Forschungsergebnisse zu nahezu allen Wirkungsbereichen von Bussy-Rabutin finden sich in dem Kolloquiumsband anläßlich seines 300. Todestags: Thérèse Noblat-Rérollet, Jacqueline Queneau, Daniel-Henri Vincent (Hrsg.), Bussy-Rabutin. L'homme et l'œuvre, Dijon/Bussy-le-Grand 1995.

[1117] Den König und seine Liebe zu Maria Mancini (vgl. Abschnitt 4.3) hatte Bussy-Rabutin allerdings bereits 1659 thematisiert (vgl. DUCHÊNE 1992, S. 140f.), was ihm damals schon einige Monate Verbannung einbrachte.

de Logis erfolgte etwa 1620-1649[1118]. Der Ausbau des Inneren wurde, wie gesagt, erst in den ersten Jahren von Bussy-Rabutins Exil ausgeführt. Den Abschluß der Arbeiten und das damit erreichte Ausstattungsprogramm faßte der Bauherr in einem schon als programmatisch zu bezeichnenden Brief an Mme du Bouchet vom 24. August 1671 zusammen:

> Je suis bien aise que nôtre ami Hauterive ait trouvé ma Maison de Bussy à son gré. Il y a des choses fort amusantes qu'on ne trouve point ailleurs: par exemple, j'ai une Gallerie où sont les Portraits de tous les ROIS de France de la derniere race depuis Hugues Capet jusqu'au ROI, & sous chacun d'eux un écriteau, qui apprend tout ce qu'il faut savoir de leurs actions. D'un autre côté sont les hommes d'État & de Lettres. Pour égayer tout cela; on trouve en un autre endroit les Maîtresses & les bonnes Amies des ROIS depuis la belle Agnès Maîtresse de Charles VII. Une grande antichambre précede cette galerie, où sont les Hommes Illustres à la Guerre depuis le Comte de Dunois, avec des souscriptions qui en parlant des leurs actions, apprennent ce qui s'est passé dans chaque Siècle où ils ont vêcu. Une grande chambre est ensuite, où est seulement ma famille, & cet appartement est terminé par un grand Salon où sont les plus belles femmes de la Cour, qui m'ont donné leurs Portraits. Tout cela compose quatre pieces fort ornées, & qui font un abregé d'histoire ancienne & moderne, qui est tout ce que je voudrois que mes enfans sussent sur cette matiere.[1119]

Bevor ein Besucher jedoch den Porträt-Kosmos von Bussy-Rabutin im Wohngeschoß des Schlosses erreichte, konnte er in der *Salle des devises* des Untergeschosses einen weiteren Aspekt von Bussys Bildwelt kennenlernen. Der in dem oben zitierten Brief von 1671 noch nicht genannte Raum wurde vermutlich später eingerichtet, zumindest aber über einen längeren Zeitraum nach einem einheitlichen Plan mit Bildern ausgestattet. Die Wände zeigen in einem oberen Register Ansichten von zumeist berühmten französischen Bauten des 16. und 17. Jahrhunderts, teilweise erst nach Bussys Tod vollendet (folglich sind diese Darstellungen auch erst nach dessen Tod hier angebracht worden), und darunter großformatige emblematische Bild-Text-Kompositionen, die namensgebenden Devisen[1120]. Der Saal im Untergeschoß erweitert folglich das tradierte personengebundene enzyklopädische Programm des Obergeschosses auf ebenso traditionelle Weise in eine geographische Dimension und ergänzt die historisch-zeitliche um eine räumliche Achse. Allerdings wird bereits hier das Enzyklopädische für eine individuelle Interpretation genutzt. Nicht nur die Devisen, sondern auch die Architekturveduten haben eine solche Funktion: Handelt es sich bei diesen um zumeist bedeutende öffentliche Gebäude und Schlösser des Königs und anderer herausragender Persönlichkeiten, sind La Baume und Berni allein durch die Biographie Bussy-Rabutins persönlich konnotiert und nur durch diese innerhalb der Folge berühmter Gebäude zu begründen. Abb. 176

Die Porträtserien der Beletage folgen zunächst ebenfalls bewährten Mustern. In der Galerie des Südflügels befanden sich zu Bussys Lebzeiten vier Serien: Die Galerie der französischen Könige von Hugo Capet bis Ludwig XIV., die Serien der Staatsmänner und der Literaten und Abb. 177

[1118]Zu Schloß Bussy-Rabutin vgl.: Maurice Dumolin, Le château de Bussy-Rabutin, Paris: Laurens 1933; Georges Poisson, Le château de Bussy-Rabutin, in: *Les Monuments Historiques de la France*, 1/1972, S. 60-68, u. Daniel-Henri Vincent, Le château de Bussy-Rabutin, Sonderdruck aus: *Monuments Historiques*, Nr. 180, 1992.

[1119]Zit. n. SCHLUMBOHM 1990, S. 346.

[1120]Eine Auflistung des Bestands in: DUMOLIN 1933, S. 39-46. Zum gegenwärtigen Forschungsstand und zur Interpretation des Bildprogramms vgl. jüngst: Marc-Georges Court, État des lieux, légendes, devises: éléments et théorie pour une étude iconographique du château de Bussy-Rabutin, in: NOBLAT-RÉROLLET/QUENEAU/VINCENT 1995, S. 121-130, bes. S. 121f. – Gerade im Bereich der Devisen sind nach dem Tod Bussy-Rabutins eine Reihe von Umgruppierungen innerhalb des Schlosses erfolgt.

schließlich die Folge der königlichen Mätressen[1121]. Die Kriegshelden versammelte Bussy-
Abb. 178 Rabutin, der selbst mit Stolz auf seine militärische Karriere zurückblickte, separat in der *grande antichambre*. Die Reihe der 65 Bildnisse beginnt mit Bertrand de Guesclin, dem in Folgen *Berühmter Männer* häufig vertretenen Feldherren des Hundertjährigen Krieges, und endet mit Bussy-Rabutins Zeitgenossen de Grammont, Marschall von Frankreich. In den Wandfeldern unterhalb der Porträtgalerie sind Devisen eingelassen, einige davon wurden nach 1781 in die *Salle des devises* umgesetzt[1122]. Die Bildunterschriften zu den Feldherrenbildnissen bestätigen die bereits in der *Salle des devises* festgestellte Praxis, ein seit dem 16. Jahrhundert überkommenes, standardisiertes Motiv profaner Bildprogramme durch individuelle Kommentare neu auszudeuten: Louis de Clermont wurde danach von dem Gatten seiner Mätresse ermordet, der Herzog von Buckingham ist der „*gal admiral d'Angleterre et favori de Ch^{es} Stuart*“ und die Reihe der *Mestres de camp de la cavalerie légère* erlaubt es Bussy, sein eigenes Bildnis in die Serie aufzunehmen[1123].

Noch deutlicher wird dieses Verfahren in der Galerie bei der Gegenüberstellung der Serien der Könige und der *Berühmten Männer* mit den Bildnissen der königlichen Mätressen, „*pour égayer tout cela; on trouve en un autre endroit les Maîtresses et les bonnes Amies des ROIS*“, wie Bussy-Rabutin es in seinem oben zitierten Brief an Mme du Bouchet formuliert hat. Dieses „Erheitern“ als Zweck der weiblichen Bildnisse trifft sich mit Bussys Feststellung im selben Brief, das Bildprogramm enthalte „*choses fort amusantes*“. Nicht die Königinnen bilden das weibliche Äquivalent zu den Königen, sondern deren Mätressen seit Agnès Sorel[1124], deren Anordnung somit ebenfalls dem übergreifenden chronologischen Ordnungsprinzip gehorcht, wenn auch individuelle Vorgaben der Herrscher eine gewisse Konzentrierung auf die Zeit Heinrichs IV. erzwangen, soweit sich dies aus dem heutigen Bestand noch ableiten läßt[1125]. Damit zeigt Bussy-Rabutin tatsächliche Machtverhältnisse und Einflußlinien auf, fügt aber auch in den offiziellen Rahmen der Porträtgalerie ein Element ein, das dort nach zeitgenössischen Vorstellungen eigentlich keinen Platz erhalten durfte. Die konventionelle Galerie *Berühmter Männer* stellt somit die offizielle Version eines Geschichtsverständnisses dar, die in einer Art Subversion kommentiert wird. Das Geschlechterverhältnis, das darin zum Ausdruck kommt, findet sich auch in Bussy-Rabutins literarischer Produktion: In den *Maximes d'amour* gibt der Autor quasi eine konventionelle und idealisierte Version des Umgangs zwischen den Geschlechtern, die in der *Histoire amoureuse des Gaules* subversiv konterkariert werden, indem Bussy das ideale Konzept mit den Erfahrungen seiner Lebenswirklichkeit konfrontiert

[1121] Vgl. DUMOLIN 1933, S. 85-89, u. COURT 1995, S. 123f. – Davon ist heute nur noch die Folge der Könige einigermaßen intakt vorhanden (von Hugo Capet bis Heinrich II. als Originalbestand). Im 19. Jahrhundert ersetzten die ursprünglich in der *chambre* situierten Familienmitglieder der Rabutin die bis dahin erfolgten Verluste. Zu diesen gehören nahezu alle Literaten und zu einem größeren Teil die Mätressen und die Staatsmänner. Weiterhin findet sich in der Galerie eine Serie der Herzöge von Burgund, die Bussy im oben zitierten Brief nicht erwähnt.

[1122] Vgl. DUMOLIN 1933, S. 46-54.

[1123] Ebd., S. 50-54, Nr. 19, 37, 52-62.

[1124] Zu Agnès Sorel vgl. auch Abschnitt 2.4.

[1125] Im heutigen Bestand lassen sich noch folgende Bildnisse mit Bussy-Rabutin in Zusammenhang bringen: Agnès Sorel (Mätresse Karls VII., Bildnis wohl nicht original), Marie Touchet (Mätresse Karls IX.), Anne de Pisseleu, Duchesse d'Etampes (Mätresse von Franz I.), Diane de Poitiers (Mätresse Heinrichs II.), Henriette de Balzac d'Entragues, Charlotte des Essarts, Jacqueline de Beuil u. Gabrielle d'Estrées (Mätressen Heinrichs IV.); vgl. DUMOLIN 1933, S. 57f., Nr. 1ff., 5-8, 12. – Im 19. Jahrhundert wurde die Reihe ergänzt; hiervon ist vor allem die Kopie der *Belle Ferronnière* aus dem Louvre von Interesse (ebd., S. 58, Nr. 10), die als Mätresse von Franz I. figuriert. Damit bestätigt sich die Funktion des Porträttyps der „schönen Frau“ in diesem Kontext (vgl. Abschnitt 2.1.1).

und zum Teil entmystifiziert[1126].

Der von Bussy-Rabutin 1671 erwähnte „*grand Salon où sont les plus belles femmes de la Cour qui m'ont donné leurs Portraits*" ist mit dem *Salon de la Tour Dorée* im westlichen Rundturm zu identifizieren[1127]. Daraus ergeben sich die kreisförmige Grundrißgestalt des *salon* wie auch seine relative Höhenausstreckung als besondere Qualitäten des Raums. Die ab 1667 entstehende Schönheitengalerie Bussy-Rabutins ist hier in ein komplexes Dekorations- und Bildprogramm eingebunden. Weitgehend singulär ist zu diesem Zeitpunkt das von Bussy genannte persönliche und systematische Akquisitionsverfahren: Der Auftraggeber tritt brieflich mit den ihm zumeist unmittelbar bekannten Hofdamen in Kontakt und fordert sie zur Übersendung eines Porträts auf; gleichzeitig verfaßt er häufig bereits die zugehörige Bildunterschrift, die der Dargestellten – je nach Inhalt – wie im Fall der Comtesse de Guiche auch mitgeteilt wurde, um diese zur baldigen Ablieferung ihres Porträts zu bewegen[1128]. Abb. 179

Der Wandaufbau des *Salon de la Tour Dorée* ist in drei Register unterteilt, hinzu kommt die gegliederte Decke als weiterer Träger des Bildprogramms. Ein umlaufendes Gesims mit einer Art glattem Fries weist die unteren beiden Register der Fensterzone zu. Jede der drei Wandzonen weist ein eigenes ikonographisches Leitthema auf: Das untere Register zeigt Themen der Mythologie, links und rechts des Eingangs *Cephalus und Procris* und *Pygmalion*, dann fortlaufend *Der Sturz des Phaethon*, *Der Raub der Europa*, *Der Sänger Orpheus unter den Tieren* und *Venus und Adonis*, jeweils mit Inschriften Bussys in der Sockelzone. Daneben finden sich an Kamin und Wandschrank vier Herkulestaten, zum Teil mit Devisen; in den Laibungen der Fenster Putten mit Banderolen, französische und lateinische Inschriften (nach Ovid), am größten Fenster zwei Herkulestaten[1129]. Die durchweg ovidischen Sujets der Gemälde thematisieren zumeist die Liebe und das Verhältnis der Geschlechter. Selbst die beiden auf den ersten Blick weniger in diesen Zusammenhang gehörenden Darstellungen, Phaethon und Orpheus, sind in dieser Hinsicht zu verstehen. Die Kühnheit und Risikobereitschaft des Phaeton mit ihren möglichen negativen Folgen – Bussy zählt *honte*, *regret*, *mort* und *adversité* auf – ist eine Grundvoraussetzung für den Liebenden, wie der Bauherr in seiner eigenen Biographie deutlich machte. Der von Bussy für die Wirkkraft seiner Kunstleistung gerühmte Sänger Orpheus ist in dieser Lebensphase bei Ovid ein *exemplum* für die Entsagung der Frauenliebe („ [...] *omnemque refugerat Orpheus Femineam Venerem*", *Metam.*, X, 79f.).

Die gewünschte Lesart des Geschlechterverhältnisses in den übrigen Darstellungen gibt Bussy-Rabutin in den weiteren Inschriften dann selbst vor: Pygmalion ist für ihn ein Modell für den betrogenen und enttäuschten Liebhaber. Für diesen ist es besser, eine Frau aus Elfenbein zu lieben, um der Enttäuschung zu entgehen[1130]. Die gegenüberliegende Szene der Geschichte von Cephalus und Procris, in der der verkleidete Cephalus die Treue seiner Gattin durch Geschenke auf die Probe stellen will, wird von Bussy-Rabutin hingegen ganz pragma-

[1126] Vgl. DUCHÊNE 1992, S. 169-179, bes. S. 177.
[1127] Vgl. zur *Tour Dorée* und der dortigen Schönheitengalerie: DUMOLIN 1933, S. 66-85; SCHLUMBOHM 1990, S. 332-346; DUCHÊNE 1992, S. 211-215, u. COURT 1995, S. 123 u. passim.
[1128] Vgl. die Briefauszüge in Anhang B.23.
[1129] Vgl. die Wiedergabe der Inschriften in modernem Französisch bei: DUMOLIN 1933, S. 70f., 84f.
[1130] Tout le monde en amour est tous les jours dupé;
Les femmes nous en font accroire;
Si vous voulez aimer et n'être point trompé,
Aimez une femme d'ivoire (zit. n. ebd., S. 70).

tisch gedeutet. Es sei besser in einer Paarbeziehung – mit Blick auf das zukünftige, durch Eifersucht begründete Unglück des Paares – nicht über alle Gefühle und Tätigkeiten seines Partners aufgeklärt zu sein[1131]. Eine gewisse ausgleichende Gerechtigkeit von Täuschung und Verführung zwischen den Geschlechtern erkennt er bei dem Raub der Europa[1132], während Venus und Adonis ihm ein Modell für die Realitätsferne ewiger Liebe ist[1133].

Das zweite Register nimmt die unten noch genauer zu besprechende Porträtgalerie der *plus belles femmes de la cour* ein: Über dem Eingang findet sich das Doppelporträt der Schwestern d'Angennes – der Maréchale de la Ferté-Senneterre und der Comtesse d'Olonne –, flankiert von den Bildnissen der Marquise d'Humières und der Madame de Montmorency, auf das im Uhrzeigersinn die Porträts der Marquise de Gouville, der Herzogin von Mecklenburg[1134], der Comtesse de Fiesque, der Marquise de Montglas, der Duchesse du Plessis-Praslin und der Marquise de la Baume folgen, jeweils mit einer von Bussy verfaßten Bildunterschrift. Der Autor hat zudem sein eigenes Porträt dem Eingang gegenüber in die Damenriege integriert, dort flankiert von den Bildnissen der Comtesse de Fiesque und der Marquise de Montglas[1135]. Damit zeigt er zum einen seine persönliche Verbundenheit – im Positiven wie im Negativen – zu den Dargestellten, zum anderen bestätigt Bussy-Rabutin, der im Bildnis als antiker Feldherr auftritt und in der Bildunterschrift allein seinen militärischen Rang angibt, ein tradiertes Grundmuster des Konnexes zwischen männlichen und weiblichen Porträtgalerien als die Verbindung von militärischer Funktion und körperlicher Schönheit[1136]. Der Briefwechsel von Bussy-Rabutin und auch der im 19. Jahrhundert im Format zum Teil stark beschnittene Porträtbestand in anderen Räumen des Schlosses deuten darauf hin, daß weitere weibliche Bildnisse – darunter Porträts der Mme de Sévigné, der Mme de Sablière (?), der Duchesse d'Orval[1137], der Marquise de Thianges[1138], der Mlle d'Armantière und der Comtesse de Guiche[1139] – in der Galerie geplant und im wesentlichen auch ausgeführt waren.

Dies berechtigt zu der Annahme, daß sich die Schönheitengalerie ursprünglich auch auf das oberste Register der Wandgliederung erstreckte bzw. zumindest erstrecken sollte. Umstritten ist, ob die hier angebrachte Serie von 14 inschriftlich bezeichneten Porträts von Vertretern der Politik und des öffentlichen Lebens, vor allem Mitglieder des Königshauses, bereits

[1131] Eprouver si sa femme a le cœur précieux
C'est être impertinent autant que curieux;
Un peu d'obscurité vaut, en cette matière,
Mille fois mieux que la lumière (zit. n. ebd., S. 71).

[1132] Les femmes font mille façons
Pour duper les pauvres garçons;
Les garçons feignent mille flammes
Pour attraper les pauvres femmes (zit. n. ebd., S. 70).

[1133] Il est bien malaisé que l'on s'aime toujours;
Cependant on a vu d'éternelles amours (zit. n. ebd.).

[1134] Dies ist eine Kopie des 19. Jahrhunderts.

[1135] Das Porträt von Bussy-Rabutin als antiker Feldherr wurde von Charles Le Brun ca. 1655/56 gemalt. Laut COURT 1995, S. 123, Anm. 9, gehören die Porträts Bussys und der Marquise de Montglas nicht zur Originalplanung. Dies ist aber aufgrund der Korrespondenz Bussy-Rabutins weder zu beweisen, noch zu widerlegen.

[1136] So heißt es z.B. in der *Histoire amoureuse des Gaules*: „[...], le prince de Marsillac [...] fut conseillé s'attacher à Mme d'Olonne, et on lui dit qu'il était en âge de faire parler de lui; que les femmes donnaient de l'estime aussi bien que les armes; que Mme d'Olonne étant une des plus belles femmes de la cour, [...] (BUSSY-RABUTIN 1967, S. 50)"; vgl. SCHLUMBOHM 1990, S. 343f.; zur Argumentation s. auch die Verweise in Anm. 993.

[1137] Vgl. zu den beiden letztgenannten Porträts: DUMOLIN 1933, S. 57, Nr. 4 (die Angaben zu Provenienz und Zuschreibung sind allerdings zweifelhaft, s.u.), u. S. 64, Nr. 22.

[1138] Schwester der Mme de Montespan und Mutter der Diane-Gabrielle de Thianges (s. den folgenden Abschnitt 4.3).

[1139] Vgl. zu den Genannten u.a. die Briefauszüge in Anhang B.23.

von Bussy-Rabutin begonnen wurde[1140]. Die Aufnahme des Regenten für den jungen Ludwig XV., Philippe d'Orléans, unter die Porträts kann selbstverständlich nur nach dem Tod Bussy-Rabutins erfolgt sein, doch der überwiegende Teil der Bildnisse stellt Persönlichkeiten der ersten Hälfte und der Mitte des 17. Jahrhunderts dar, an denen in erster Linie nur der Bauherr selbst ein besonderes Interesse haben konnte. So ist es wahrscheinlich, daß die Planänderung noch von Bussy-Rabutin selbst vorgenommen wurde. Das Bildprogramm der *Tour Dorée* fand somit durch die Darstellung von Vertretern des politischen Kosmos, die seine Geschicke bestimmt hatten bzw. noch immer bestimmten, einen durchaus folgerichtigen und logischen Abschluß. Auf diese Weise vervollständigt die Darstellung von Persönlichkeiten der Zeitgeschichte die Repräsentation von Bussys eher persönlichen, aber in der Folge immer auch politischen Beziehungen in den Frauenporträts. Die Porträts dieser Wandzone zeigen – wieder beginnend über dem Eingang und im Uhrzeigersinn – Ludwig XIV. (mit der Inschrift: *Louis XIV, Roy de France, les délices et la terreur du genre humain*), dessen Gemahlin Königin Maria Theresia, seinen Bruder Philippe d'Orléans, gefolgt von dessen erster Gemahlin Anne Henriette d'Angleterre und dessen Sohn aus zweiter Ehe, dem Regenten Philippe d'Orléans, darauf dessen Mutter Liselotte von der Pfalz, dann Gaston d'Orléans, Charlotte de Montmorency, Princesse de Condé, deren Gatte Henri de Bourbon, Prince de Condé, und beider Sohn Louis, der *Grand Condé*, dann Richelieu, Ludwig XIII., Anna von Österreich und Mazarin.

Die Decke übernimmt die – im 19. Jahrhundert erneuerten – architektonischen Gliederungselemente der oberen Wandzone: Um ein kreisrundes Mittelbild, das einen Adler, der einen anderen Vogel jagt, und ein Spruchband mit der Devise *In caedes explicat alas* zeigt, sind weitere Bildfelder mit bekrönten Lilienbannern der Kavalerie und den ineinander verschränkten Monogrammen Bussy-Rabutins und der Marquise de Montglas in den inneren Kompartimenten, Soldaten mit Trophäen aus Waffen, Fahnen, Wappen und Devisen, alternierend mit weiblichen Personifikationen der vier Jahreszeiten, die die Wappen befreundeter Familien halten, in den äußeren Kompartimenten angebracht. Die Decke zeigt also die für Bussy-Rabutin charakteristische Verbindung eines militärischen Leitthemas mit persönlicher *gloire*, aber auch mit seinen Beziehungen zu Frauen, personalisiert in der Marquise de Montglas. Er konterkariert mit dieser Konzeption seines persönlichen Ruhms die Vergänglichkeit der Jahreszeiten – in der immanenten Gleichsetzung der Personifikation des Winters mit der des Todes.

Die Wandgliederung der *Tour Dorée* läßt sich aber nicht nur als Abfolge horizontaler Register lesen, sondern auch als eine Figuration zweier Triumphbogenmotive, die das erste und das zweite Register übergreift. Das Porträt Bussy-Rabutins – dem Eingang gegenüber – wird nach dieser Lektüreanweisung von den Bildnissen der Comtesse de Fiesque und der Marquise de Montglas gerahmt, als „Basis" dienen die Darstellungen von Orpheus und von Venus und Adonis. Über der Eingangstür ist das Doppelporträt der Schwestern d'Angennes das zentrale Motiv der zweiten Triumphbogenfiguration, flankiert von den Bildnissen der Marquise d'Humières und der Mme de Montmorency. Dieser *triomphe des dames* wird durch die ovidischen Szenen von Cephalus und Procris und von Pygmalion „gestützt", quasi als erweiterte Lektüreanweisung für die darüber befindlichen Damenporträts und für einen vorzugsweise männlichen Betrachter – besonders wenn man die ovidischen Szenen entsprechend der Inschriften Bus-

[1140] Einzig VINCENT 1992 spricht sich zuletzt eindeutig für eine Datierung des Ensembles im dritten Register in das 18. Jahrhundert aus.

sys als Anweisung zu einer „epikureisch-stoischen“ Gelassenheit im Umgang zwischen den Geschlechtern versteht. Da die *femme d'ivoire* nun einmal kein wirklicher Ersatz für die Beziehung zwischen den Geschlechtern sein kann, ist es besser, seine Eifersucht in Grenzen zu halten und nicht über alle Gefühle und Verhaltensweisen der Frauen informiert sein zu wollen.

Eine weitere Kommentarebene zu den Frauenbildnissen stellt die Motivik der rahmenden Paneele dar. Die dort dargestellten Amoretten – mit einem ganzen Arsenal an Pfeilen, Bögen und Köchern – und Blumenvasen und -gehänge, in die ebenfalls Köcher und die Waffen des Liebesgottes eingearbeitet sind, verweisen auf den amourösen Kontext der schon traditionell mit Liebe und Fruchtbarkeit konnotierten Frauenporträts[1141]. Besonders deutlich wird dies anhand des im gleichen Register eingesetzten Porträts von Bussy-Rabutin: Bei diesem einzigen männlichen Bildnis des Wandabschnitts fehlt dann folglich die Amorettenrahmung, stattdessen findet sich ein Flechtband unter anderem mit Lilienmotiven, die auf die (unerfüllte) militärisch-politische Funktion des Auftraggebers verweisen.

Die Korrespondenz Bussy-Rabutins enthält die Namen von zwei Malern bzw. Werkstätten, die Frauenporträts für die *Tour Dorée* angefertigt haben: Das Bildnis der Marquise de Gouville als karnevaleske Amazone wurde von Justus van Egmont (1601-1674) angefertigt, das einer nicht näher bezeichneten *comtesse* von den Beaubruns[1142]. Diesen sind die weitaus größte Zahl der Bildnisse in der Schönheitengalerie Bussy-Rabutins zuzuschreiben[1143], das prominente Doppelporträt der Schwestern d'Angennes wurde allerdings von Egmont hergestellt[1144]. Damit fiel die Wahl auf zwei ungefähr gleichaltrige Maler bzw. deren Werkstätten, die ihren größten Publikumserfolg etwa 1650-1660 hatten, 1667 allerdings nicht mehr die Leitlinien französischer Porträtmalerei bestimmten. Egmont stellt dabei eine flämische Option zu den Beaubruns dar, was vor allem im Kolorit des d'Angennes-Doppelporträts zum Ausdruck kommt; ideologisch ist seine Porträtauffassung aber kaum von der der Beaubruns zu unterscheiden.

Beide Optionen erfüllen die Anforderungen einer von Salonkultur und Preziösentum geprägten weiblichen Auftraggeberschaft. Die Verkleidung als karnevaleske Amazone im Gouville-Porträt von Egmont steht ebenso in dieser Tradition wie die meditativ-versunkene Haltung einiger von den Beaubruns porträtierter Frauen[1145]. Die sämtlich dreiviertelfigurigen Bildnisse der Schönheitengalerie in der *Tour Dorée* sind überwiegend als Sitzfiguren gestaltet, andere zeigen die Dargestellte stehend bzw. schreitend. Vorherrschend ist eine Lokalisierung im Innenraum, eine Darstellung im Außenraum ist meist thematisch bedingt. Das Porträt der Marquise de la Baume zeigt diese beispielsweise als büßende Maria Magdalena in

[1141] Diese Dekorationselemente lassen sich mit den im *White Room* des St. James's Palace und in Petworth in gleicher Funktion genutzten Paneelen von italienischen Hochzeitsmöbeln vergleichen (s. die Abschnitte 4.1.4 u. 4.1.6).

[1142] Vgl. DUMOLIN 1933, S. 74ff., u. WILHELM 1969, S. 29. – Die Identifikation der *comtesse* erfolgt im allgemeinen mit der Comtesse de Fiesque, alternativ wurde von SCHLUMBOHM 1990 (S. 340, Anm. 61) die Duchesse du Plessis-Praslin vorgeschlagen, wobei (zumindest in bezug auf die Bildlegende Bussy-Rabutins) der Adelstitel nicht korrekt angegeben wäre. Stilistisch sind ohnehin beide Bildnisse den Beaubruns und ihrem Umkreis zuzuweisen.

Da Egmont sich ab den 1650er Jahren vorzugsweise wieder in Antwerpen aufhielt, ist bei dem ausführenden Künstler für die ihm zugeschriebenen Bildnisse auch an einen seiner Söhne zu denken, die aber stilistisch vollkommen auf der Linie ihres Vaters blieben.

[1143] So die Porträts der Mme de Montmorency, der Comtesse de Fiesque, der Marquise de Montglat, der Duchesse du Plessis-Praslin, der Marquise de la Baume, der Marquise d'Humières und der Mme de la Sablière (Identifizierung der letzteren strittig; hängt nicht in der *Tour Dorée*, sondern in der *chambre*, ist aber typologisch und kompositorisch eng dem Bildnis der Duchesse du Plessis-Praslin verwandt).

[1144] Vgl. VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997, Abb. S. 50, m. einer Datierung auf 1650-1655 (Emmanuel Coquery).

[1145] Vgl. zum Identifikationsporträt als Amazone Abschnitt 1.4.

der Wildnis[1146]. Die Darstellung der Mme de la Baume als Büßerin koinzidiert mit der von Bussy-Rabutin verfaßten Bildunterschrift, die die Dargestellte und ihre Schönheit zunächst nur lobt, um sie dann in einer Wendung des Nachsatzes als *infidèle* zu charakterisieren[1147]. Die Marquise hatte Bussys Manuskript der *Histoire amoureuse* wider besseres Wissen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und damit dem Autor letztlich die Haft in der Bastille und die darauffolgende Verbannung nach Burgund eingebracht.

Die Bildlegenden unter den Porträts stellen Bussys direkteste Form der Kommentierung seiner Galerie von *bonnes amies* dar. Sie sind individuell formuliert und differenziert in der Beurteilung der Dargestellten. Die Texte geben Auskunft über persönliche Enttäuschungen, wie bei seinem Urteil über seine langjährige Geliebte de Montglat, die ihn während seiner Festungshaft in der Bastille verließ, über fortgesetzte Spottlust und ironische Doppelbödigkeit, die vor allem diejenigen Dargestellten traf, deren Verhalten schon in der *Histoire amoureuse* thematisiert wurde (so die Comtesse d'Olonne und die Herzogin von Mecklenburg), aber auch über aufrichtige Bekundungen von Freundschaft und Zuneigung, wie sie vor allem seinen *bonnes amies* in der Hauptstadt zukamen, mit denen er während des Exils in regem Briefkontakt stand[1148]. Die Bildlegenden sind also nicht wie die der etwa zeitgleichen Schönheitengalerie der Villa Benedetti in Rom einfach einem – in diesem Fall misogynen – Allgemeingut entnommen[1149]. Sie sind aber auch nicht in jedem Fall – um in Bussys eigener Terminologie zu bleiben – *choses fort amusantes* und die zugehörigen Bildnisse aus diesem Grund auch keine einfachen Äquivalente zu männlichen Porträtserien, wie dies für die Serie der Mätressen in der Galerie des Schlosses gilt.

Der Autor nutzt allerdings die räumliche Distanz zu den *bonnes amies*, um im Briefwechsel mit den Dargestellten ein Spiel mit dem (für diese in der Regel nicht vor Ort zu überprüfenden) tatsächlichen Inhalt der Bildlegenden und mit in Paris kursierenden Gerüchten und Mutmaßungen darüber zu treiben[1150]. Dies scheint für Bussy-Rabutin ein Mittel gewesen zu sein, um sein Exil psychisch verarbeiten zu können und spielerisch das Verhältnis von Zentrum und Peripherie umzukehren, indem er durch die *Tour Dorée* einen Ansatzpunkt geistiger Beschäftigung der *monde* aus Paris in die Provinz verlegte.

Im Briefwechsel Bussy-Rabutins mit den zu porträtierenden Frauen ergibt sich eo ipso – aufgrund seines Gegenstands – ein Schönheitsdiskurs: Auch wenn Bussy keinen Zweifel daran aufkommen läßt, daß der Gegenstand seiner Porträtgalerie die *plus belles femmes de la cour* sind, ist er im Einzelfall wesentlich kulanter. Keine abstrakte Norm oder die öffentliche Meinung sind ihm Leitlinie, sondern die persönliche Beziehung zu der Dargestellten. Da diese in ihrer Wertigkeit sehr unterschiedlich sein kann, geht es ihm auch nicht um ein abstraktes, neoplatonisches Ideal der Seelenschönheit. Die Korrektur von etwaigen störenden Momenten durch den Maler ist nicht nur erlaubt, sondern wird von Bussy sogar nahegelegt. Da die *bonnes amies*, wie der Auftraggeber selbst, zum Teil bereits in die Jahre gekommen sind, sind solche Korrekturen schon aufgrund der ansatzweise retrospektiven Perspektive des Exilanten

[1146] Vgl. zum Kontext: Françoise Bardon, Le Thème de la Madeleine Pénitente au XVIIeme Siècle en France, in: JWCI, Bd. 31, 1968, S. 274-306.

[1147] Vgl. die Wiedergabe der Porträtunterschriften in Anhang B.23.

[1148] Eine ausführliche Analyse der Bildlegenden und des diesbezüglichen Briefwechsels findet sich bei SCHLUMBOHM 1990, S. 336-340, so daß hier auf weitere Einzelnachweise verzichtet werden kann.

[1149] Vgl. dazu den folgenden Abschnitt 4.3 und Dok. B.25 im Anhang.

[1150] Vgl. Anhang B.23.

angebracht[1151].

Trotzdem ist die Funktionalisierung von körperlicher Schönheit – gerade im höfischen Kontext – ein zentrales Thema der Bildunterschriften. Nirgends wird dies deutlicher als in der Legende zum Porträt der Comtesse d'Olonne, einer der Protagonistinnen der *Histoire amoureuse des Gaules* und laut Bussy-Rabutin „*la plus belle femmes de son temps*", die aber „*moins fameuse pour sa beauté que pour l'usage qu'elle en fit*" sei. Auch bei den *bonnes amies*, mit denen der Autor während seines Exils in Briefkontakt stand, schwingt eine gewisse Doppeldeutigkeit mit, da dieser Ausdruck (*bonne amie*) von Zeitgenossen und auch von Bussy selbst ebenso für den Status einer Mätresse gebraucht wurde[1152]. Der soziale Status der Dargestellten ist in der Regel ein der sozialen Position Bussys vergleichbarer aristokratischer Stand; im Gegensatz zu den bereits besprochenen englischen Beispielen – immerhin von Auftraggeberinnen aus der königlichen Familie – ist eine Öffnung der Galerie für sozial niedriger stehende Frauen nicht zu erkennen[1153]. Dagegen finden sich einige Überschneidungen mit der königlichen Schönheitengalerie von Versailles: Die Marquise d'Humières und die Comtesse de Guiche, die beide ein Hofamt innehatten, die Comtesse d'Olonne und möglicherweise auch die Herzogin von Mecklenburg[1154] finden sich in beiden Porträtfolgen.

Im Gegensatz zu der vermutlich relativ planlosen Präsentation der Frauenporträtserie von Versailles im Kontext eines Preziosenkabinetts – zumindest deutet nichts am erhaltenen Bestand und an der Praxis der Auftragsvergabe in Versailles auf eine geordnete Hängung der Bildnisse nach inhaltlichen Gesichtspunkten hin – zeigt die *Tour Dorée* von Bussy-Rabutin eine programmatische Konzeption, die eine deutliche Kritik an Versailles als künstlerischem und politischem System formuliert: Zunächst ist die Frauenporträtgalerie von Bussy-Rabutin ein Dokument eines funktionierenden aristokratischen Netzwerks, dem weder königlicher Zentralismus noch königliche Willkür (so muß Bussy seine Exilierung verstanden haben) etwas anhaben können. Die Hängung der Damenbildnisse in der „Beletage" der architektonischen Wandgliederung und der Triumphbogenmotive verweist die Vertreter der Politik, wenn sie denn von Bussy-Rabutin überhaupt hier vorgesehen waren, in die Attika oder vielmehr in den Bereich einer irregulär breiten Frieszone. Die differenzierte Kommentierung der Bildnisse ist Ausdruck dieser auf individueller Kommunikation beruhenden Adelskultur. Der Rückgriff auf die zu diesem Zeitpunkt am Hof kaum noch mit Aufträgen versehenen Maler Beaubrun (besonders nach dem Tod der Anna von Österreich 1666), deren Porträtkunst aber als bildkünstlerisches Äquivalent zum literarischen Porträt der Salonkultur – als „preziöses" Porträt – gelten kann, ist ein weiterer Hinweis auf ein oppositionelles Modell zu Versailles. Die *Tour Dorée* stellt eine Korrektur zum *Cabinet des filigranes* in Versailles dar, indem hier die Bildnisse der Beaubruns und Egmonts durch die Gesamtkonzeption des Bildprogramms und die Bildlegenden „zum Sprechen" gebracht werden, wogegen sie dort nur Teil einer überaus kostbaren Ausstattung in der Art einer Kunstkammer waren.

Die Position Bussy-Rabutins zur preziösen Kultur und besonders zu deren protofeministischer Stoßrichtung war allerdings von gleichzeitiger Nähe und Distanz bestimmt: Deutlich

[1151] Vgl. vor allem den Briefwechsel mit Mlle d'Armantière (12. u. 16. Februar 1667), mit der Marquise de Gouville (5. Juli u. 12. August 1667) u. mit Mme de Montmorency (15. Dezember 1671) in Anhang B.23.
[1152] Vgl. SCHLUMBOHM 1990, S. 342.
[1153] Vgl. die Abschnitte 4.1.4 u. 4.1.5.
[1154] Vgl. CONSTANS 1995, Bd. 2, S. 1028, Kat.Nr. 5761.

wird dies unter anderem in einem Brief vom 26. April 1670[1155], in dem er sich ein Porträt der Mme de Caumont, „*une grande femme, jeune, blonde, avec de grands yeux noirs*“, ausmalt, „*un grand éclat*“, ebenso gut „*une ruelle en peinture*“ wie „*un lit en original*“. Diese Feststellung ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Der Vergleich der Malerei mit der *ruelle*, dem Bettgäßchen als dem archetypischen Versammlungsort der frühen weiblichen Salonkultur, läßt diesen Begriff zu einem künstlerischen Bewertungsmaßstab werden, der im Rückschluß ebenso die weibliche Salonkultur als maßstabgebend nobilitiert. Dieser Versammlungsort einer eigenständigen weiblichen Kultur mußte für einen (männlichen) Außenstehenden aber auch einen Moment des Unzugänglichen und somit auch des Bedrohlichen in sich tragen, wie der Untertitel des *Grand Dictionnaire des précieuses* (1660) von Antoine Beaudeau de Somaize belegt: *la clef de la langue des ruelles*, ein Wörterbuch, das die weibliche Salonkultur dem (männlichen) Rezipienten verständlich, zugänglich und damit auch „beherrschbar“ machte. So ist es nicht verwunderlich und auch nicht allein eine frivole Anzüglichkeit, daß Bussy-Rabutin das „Original“ der Mme de Caumont lieber im Bett als im Bettgäßchen situiert. Die Kunstleistung der weiblichen Salonkultur wird von Bussy-Rabutin somit in jeder Hinsicht anerkannt, aber für die soziale Situierung der Frauen wird dann doch der traditionellere Ort vorgezogen.

Die Schönheitengalerie Bussy-Rabutins ist nicht das einzige adelige Beispiel für diese Sammlungsform im Frankreich des späteren 17. Jahrhunderts. Allerdings rekrutierte sich das Personal dieser Galerien meist aus den aktuellen Mätressen des Königs, und auch der Konnex zu militärisch konnotierten männlichen Bildnissen Bildprogrammen aus wurde meist noch eingehalten, wie dies bei dem Kabinett mit vier in die Wandverkleidung eingelassenen Porträts der Mlle de La Vallière, der Mme de Montespan, der Mme de Ludres und der Mlle de Fontanges (vermutlich nach 1679) in Schloß Saint-Marcel-de-Félines der Fall war[1156]. Besonders im Ausland fand diese Form der Schönheitengalerie eine rege Rezeption, so in der Villa Benedetti in Rom[1157], aber auch als Annex zu den Bildnissen des französischen Königspaares in den Niederlanden[1158]. Solche Mätressengalerien dienten selbstverständlich auch der ausländischen Kritik an der Person Ludwigs XIV. und der von ihm betriebenen französischen Expansionspolitik. Während des Devolutionskrieges 1665 begleiteten nicht nur die Königin, sondern auch Mlle de La Vallière und Mme de Montespan den König auf seinem Feldzug in die Niederlande. In der antifranzösischen Pamphletistik wurden Ludwigs militärische Niederlagen Abb. 180
dann auch als Rückzug zu seinen Mätressen dargestellt: „*Bella fugis, bellas sequeris* – Vor den Kriegen läufst du davon, den Schönen läufst du hinterher“[1159].

[1155] Vgl. Anhang B.23.
[1156] Vgl. SCHLUMBOHM 1990, S. 348-351.
[1157] Vgl. den folgenden Abschnitt 4.3 und Anhang B.25.
[1158] So im Inventar der Albertine-Agnes von Nassau-Oranien in Leeuwarden (1681): „Vier conterfeitsels: coning van Vranckrijck, coneginne, met sijn Montespan en Vallière (DROSSARS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974-1976, Bd. 1, S. 107, Nr. 774)“. – Eher einen Schwerpunkt auf auch literarisch tätige französische Frauen überwiegend des 17. Jahrhunderts legt dagegen eine Galerie von zwölf Porträts (Madeleine de Scudéry, Ninon de Lenclos, Françoise de Motteville, Marie de Sévigné, Marie Madeleine de La Fayette, Mme de Villedieu, Antoinette Deshoulières, Anne-Thérèse de Lambert, Françoise de Grignan, Anne Dacier, Pauline de Simiane u. Gabrielle du Châtelet) aus dem Nachlaß der schwedischen Königin Luise Ulrike von Preußen (1720-1782). Vgl. Sam Owen Jansson, Det Stenbockska fideikommissbiblioteket, in: *Fataburen*, 1953, S. 95-108, hier S. 99f.
[1159] Vgl. Peter Burke, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin: Wagenbach 1993, S. 189-192, Zitat: S. 189.

4.3 Maria Mancini, die Colonna und die Schönheitengalerien in Rom

4.3.1 Die Colonna in Rom: Die Inventare

In einem 1664 verfaßten Inventar des Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689), *Gran Contestabile* von Neapel und Sproß einer der ältesten und angesehendsten Adelsfamilien von Rom, finden sich 18 Stiftzeichnungen von Frauenporträts auf dunkelblauem Papier, jede unter Glas und somit zur Wanddekoration nutzbar[1160]. In einer Beilage des Inventars, das den im Casino dell'Aurora befindlichen Bildbesitz verzeichnet, erscheinen die Zeichnungen erneut – an erster Stelle des Bestands. Das Casino befand sich zu diesem Zeitpunkt im Besitz der Famie der Gemahlin Colonnas, Maria Mancini (1639-1715). Das Gartencasino gehört zu dem Baukomplex des 1611-1616 für Kardinal Scipione Borghese erbauten Palazzo Pallavicini Rospigliosi und erhielt seinen Namen aufgrund des Deckenfreskos von Guido Reni. Nach bereits zweifachem Besitzerwechsel wurde der Palast durch Kardinal Mazarin (1602-1661) erworben. Der französische Erste Minister war der Onkel der Maria Mancini. Zwischen 1647 und 1655 ließ der Kardinal seine sieben Nichten, die Töchter seiner beiden Schwestern, nach Paris holen, Maria Mancini traf dort vor 1654 ein. Die jungen römischen Damen stellten für den sich gerade von den Wirren der Fronde erholenden französischen Hof einen relativen Kulturschock dar, vergleichbar mit der *offensive baroque*[1161] der für Mazarin arbeitenden italienischen Künstler und mit – aber sicherlich nicht ganz so bedeutungvoll wie dieser – dem Salon der Marquise de Rambouillet[1162], ebenfalls italienischer Abstammung, am Anfang des Jahrhunderts. Der junge Ludwig XIV. hatte zunächst eine Liaison mit Marias älterer Schwester Olimpia, doch 1658/59 verliebte er sich in Maria und wollte sie heiraten, was ihr Onkel aus Gründen der Staatsräson jedoch unterband – der gerade geschlossene Pyrenäenfrieden gebot ohnehin eine spanische Heirat. 1661 verheiratete Mazarin seine Nichte schließlich mit Lorenzo Onofrio Colonna. Aus der Ehe gingen drei Söhne hervor, doch sie verlief nicht glücklich: 1672 floh Maria Mancini gemeinsam mit ihrer Schwester Ortensia aus Rom, trotz Bemühungen Colonnas kehrte sie auch nicht mehr zu diesem zurück[1163].

Abb. 181

1664 lebte Maria Mancini aber noch in Rom, und es ist offenkundig, daß sie das im Besitz ihrer Familie befindliche Casino dell'Aurora mehr oder weniger unabhängig von ihrem Gatten bewohnte und auch ausgestattet hatte. Die 18 Porträtzeichnungen werden ebenfalls aus ihrem Besitz stammen, besonders da die benutzten Medien, Stiftzeichnungen auf blauem Papier,

[1160] Sämtliche hier und im folgenden genannten Inventarauszüge finden sich in Anhang B.24, hier: Lorenzo Onofrio Colonna, Rom, 1664, Nr. 52.

[1161] Vgl. LAURAIN-PORTEMER 1973.

[1162] Vgl. hierzu u.a.: DULONG 1994, S. 420-424.

[1163] Die Literatur zu den Nichten Mazarins ist umfang- und anekdotenreich. Am materialreichsten, aber romantisierend, apologetisch und relativ veraltet: Lucien Perey (Pseudonym v. Clara Adèle Luce Herpin), Une Princesse Romaine au XVIIe Siècle. Marie Mancini Colonna, Paris: Lévy 1896. Die neueste seriöse, auf einer erweiterten Quellenbasis geschriebene Biographie stammt von Claude Dulong, Marie Mancini. La première passion de Louis XIV, Paris: Perrin 1993, und sollte im Zweifelsfall konsultiert werden. Der renommierten französischen Historikerin gelingt es aber auch nicht immer, das schwierige Gebiet der nicht öffentlichen Seite von Mancinis Biographie vollends zu durchleuchten. Einen recht seriösen Überblick – mit den bereits zu Dulong genannten Einschränkungen – bietet zudem (allerdings mit einem falschen Todesjahr): Jacques Hillairet, Les Mazarinettes ou Les sept Nièces de Mazarin, Paris: Minuit 1976, zu Maria Mancini S. 111-126. Die 1678 in Leiden erschienene Autobiographie der Maria Mancini dient weiterhin, trotz der problematischen Eigenheiten dieses Genres, als eine wichtige Quelle. Vgl. z.B.: Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini, hrsg. v. Gérard Doscot [Le Temps retrouvé, Bd. 5], Paris: Mercure de France 1965, S. 91-207 (nach der Ausgabe v. 1678). Zu Lorenzo Onofrio Colonna vgl.: Gino Benzoni, Colonna, Lorenzo Onofrio, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 27, Rom: Enciclopedia Italiana 1982, S. 352-361.

nach Frankreich weisen, wo diese Art von Porträts spätestens seit den Clouets eine langanhaltende Tradition hat[1164], wogegen sich in Italien keine solche spezifische Sammlungstradition in diesem Ausmaß nachweisen läßt. Möglicherweise handelt es sich um Erinnerungsbilder an Frauen des französischen Hofes. In dem im Inventar als *Camerone* bezeichneten zentralen Raum des Casino befanden sich 1664 das berühmte Muschelbett der Maria Mancini, das Johann Paul Schor anläßlich der Geburt ihres ersten Sohnes anfertigte und das noch im folgenden Jahrhundert in keiner Reisebeschreibung Roms fehlen wird[1165], und vier Gemälde: ein Porträt der Maria Mancini, eine Madonna, und zwei Landschaften – ein *Bad der Diana* von Gaspard Dughet (im Inventar fälschlich als Lorrain) und Carlo Maratta, heute in Chatsworth[1166], und ein *paesino, e marina* von Lorrain. Abb. 182

Dieses letztgenannte Werk soll hier mit *Psyche vor dem Palast Amors* (*The Enchanted Castle*) der Londoner National Gallery identifiziert werden. Die gesicherte Datierung des Bildes geht überein mit der der nachträglichen Beilage zum Inventar vom 16. März 1664. Die angegebenen Abmessungen sind nahezu identisch mit denen des Londoner Bildes, besonders wenn man sie in Relation zu denen des sicher identifizierten Bildes in Chatsworth umrechnet. Auch die knappe Benennung als *paesino, e marina* ohne Erwähnung des Palastes und der weiblichen Figur geht mit der in dem Inventar verfolgten Inventarisierungspraxis überein, die in der Regel auf eine kurze, klassifizierende Formulierung aus ist, besonders da der Verfasser des Inventars wahrscheinlich nicht in der Lage war, das ungewöhnliche Sujet zu erkennen. Kurz vor 1700 gehen zudem das Bild in den Besitz des Niccolò Maria Pallavicini (vor 1696) und der Palast mit dem Casino in den Besitz seiner Cousine Maria Camilla Pallavicini[1167] und deren Gatten Giovanni Battista Rospigliosi über (1686?). Außerdem weist die frühe Provenienz des Dughet/Maratta Parallelen zu der des Lorrain auf: Auch dieses Bild gelangt über die Sammlung des Niccolò Maria Pallavicini nach England[1168]. Abb. 183

[1164] Vgl. u.a. Louis Dimier, Histoire de la Peinture de Portrait en France au XVIe siècle, 3 Bde., Paris/Brüssel: van Oest 1924-1926; zu den Clouets zuletzt JOLLET 1997; zur Fortsetzung dieser Tradition in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts u.a.: Jean Adhémar, Les Dessins de Daniel Dumoustier du Cabinet des Estampes, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 112. Jg., März 1970, S. 129-150.

[1165] Vgl. zu den Arbeiten von Schor für Maria Mancini: Elena Tamburini, Le feste dei Colonna. La Contestabilessa e Giovanni Paolo Schor, in: Marcello Fagiolo (Hrsg.), La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870, 2 Bde., Ausst.kat. Rom, Turin: Allemandi 1997, Bd. 2, S. 134-139; dies., Due Teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689) [Biblioteca del Cinquecento, Bd. 74], Rom: Bulzoni 1997, passim, bes. S. 90ff. u. 182, Anm. 6, u. Stefanie Walker, Frederick Hammond (Hrsg.), Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: Ambiente Barocco, Ausst.kat. New York/Kansas City, New Haven/London: Yale UP 1999, S. 140ff., Kat.Nr. 21 (Stefanie Walker). – Noch nach beinahe 15 Jahren beschreibt Maria Mancini dieses Bett ausführlich in ihren Memoiren: „[...] je me mis dans un lit qu'on m'avait préparé pour mes premières couches, et qui ne servit que cette fois-là, et dont la nouveauté, aussi bien que la magnificence, causa une admiration générale. C'était une espèce de coquille qui semblait flotter au milieu d'une mer, si bien représentée, qu'on eût dit qu'il n'y avait rien de plus véritable, et dont les ondes lui servaient de soubassement. Elle était soutenue par la croupe de quatre chevaux marins, montés par autant de sirènes, les uns et les autres si bien taillés et d'une matière si propre et si brillante de l'or, qu'il n'y avait pas des yeux qui ne s'y fussent trompés et qui ne les crussent de ce précieux métal. Dix ou douze Cupidons étaient les amoureuses agrafes qui soutenaient les rideaux d'un brocard d'or très-riche, qu'ils laissaient pendre négligemment, pour ne laisser voir que ce qui méritait d'être vu de cet éclatant appareil, servant plutôt d'ornement que de voile.“ (MANCINI 1965, S. 126).

[1166] Marie-Nicole Boisclair, Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615-1675), Paris: Arthéna 1986, S. 223f., Kat.Nr. 164.

[1167] Diese ist auch in der Porträtserie des Palazzo Chigi von Ariccia vertreten (s.u.).

[1168] Vgl. zum Casino und den verschiedenen Besitzerwechseln: Howard Hibbard, Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 23, 1964, S. 163-192; die Besitzerwechsel und ihre Daten werden auf S. 164, Anm. 6, angegeben. Federico Zeri, La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti, Florenz: Sansoni 1959, S. 12 u. 15, gibt 1704 als Ankaufsdatum an, führt dafür aber keinen Beleg an, während für das frühere Datum ein publizierter *avviso* spricht. Zeris Datierung übernimmt: Angela Negro, Il giardino dipinto del Cardinal Borghese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma, Rom: Àrgos

Die *Landschaft mit Psyche vor dem Palast Amors*, die Lorrain als zweiten Auftrag für Colonna 1664 anfertigte und der 1666 als Pendant noch eine *Landschaft mit Psyche, vor dem Ertrinken gerettet* folgen sollte[1169], ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zunächst ist die Auswahl des Sujets ungewöhnlich. 1663 hatte der Maler zwar die für einen Psyche-Zyklus häufige Darstellung des Beginns der Erzählung des Apuleius, *Der Vater Psyches opfert im Apollo-Tempel von Milet*, dargestellt, aber für einen anderen Auftraggeber[1170]. Die beiden für Colonna ausgewählten Szenen setzen sich schon dadurch von diesem Bild ab, daß sie selten dargestellt und somit für einen nicht eingeweihten Betrachter nur schwer zu erkennen sind; zudem zeigen beide Bilder die Protagonistin in einer Situation der Verlassenheit und seelischen Niedergeschlagenheit, die im späteren Bild noch in dem Selbstmordversuch der Psyche eskaliert, der ob der scheinbaren Teilnahmslosigkeit der umgebenden idyllischen Natur noch verzweifelter wirkt. Der Fluß verhindert letztlich allerdings doch die Ausführung der Tat – in der Gestalt eines Putto.

Im ersten Bild wird die sehr maskulin wirkende Gestalt der – durch den Melancholie-Gestus der Hand als in Gedanken versunken charakterisierten – Psyche durch die großformatige Architektur im Hintergrund hinterfangen: eine Komposition aus einem Festungsbau auf einem Felsen und einem Casino in zeitgenössischer römischer Architektursprache (z.B. Fassade des Petersdoms sowie Villa Doria-Pamphili): Durch die Menschenleere eines solchen öffentlichen Bauwerks wird der innere Zustand der Psyche in architektonische Formen übersetzt.

Diese Umstände und das Sujet lassen die Frage evident werden, ob die Themenwahl der Bilder nicht von Maria Mancini angeregt wurde. Das „Amor und Psyche"-Sujet ist ein traditionelles Hochzeitsthema. Als Selbstrepräsentation der Maria Mancini kann die Szene als Allusion auf ihr „Exil" in Italien nach der durch ihren Onkel vereitelten Ehe mit Ludwig verstanden werden[1171]. Aus der Perspektive Colonnas und in Übereinstimmung mit dem Handlungsverlauf bei Apuleius kann die Szene auch einfach die Ankunft der Braut aus Frankreich nach einer ereignisreichen Reise und der Überquerung der Alpen bedeuten[1172]. Die Herkunft

---

1996, S. 32. Zum wandfesten Bildprogramm des Casino dell'Aurora aus der Bauphase unter Scipione Borghese vgl. zuletzt: Ralph Ubl, Guido Renis *Aurora*. Politische Funktion, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 1 (= JbKW, Bd. 93), 1999, S. 209-241. Zur Geschichte der Sammlung des Niccolò Maria Pallavicini vgl. zuletzt ausführlich: Stella Rudolph, Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo, Rom: Bozzi 1995, hier S. 20 u. 27ff. Auch dort wird das Datum des Ankaufs des Palazzo mit 1704 angegeben (S. 12). Zur weiteren Provenienz von Lorrains *Enchanted Castle* vgl. Marcel Röthlisberger, Claude Lorrain. The Paintings, 2 Bde., New York: Hacker ²1979 [1961], Bd. 1, S. 384-387, Kat.Nr. LV 163. 1981 wurde das Bild von der Londoner National Gallery angekauft. Auch Baldinucci erwähnt das Bild Lorrains nur als Psyche „alla riva del mare" ohne Nennung der Architektur (vgl. RUDOLPH 1995, S. 20). Zur Provenienz des Dughet/Maratta vgl. auch Lit. in Anm. 1166. Eine gute Zusammenstellung zu Auftraggeberschaft, Hängung und Funktion von Lorrains römischen Landschaften bietet: Rosemary Maclean, 'O Gran Principe O Gran Prelato': Claude's Roman Patrons and the Appeal of his Landscape Easel Paintings, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 137, 1995, S. 223-234; zu einer in Aufträgen Agostino Chigis an Lorrain von 1658 zum Ausdruck kommenden Konkurrenzsituation zu Lorenzo Onofrio Colonna (in der Brautwerbung um Virginia Borghese): ebd., S. 230.

1169 RÖTHLISBERGER 1979, Bd. 1, S. 396f., Kat.Nr. LV 167.

1170 Ebd., Bd. 1, S. 369-373, Kat.Nr. LV 157.

1171 So H. Diane Russell, Claude's Psyche Pendants: London and Cologne, in: Pamela Askew (Hrsg.), Claude Lorrain 1600-1682: A Symposium [Studies in the History of Art, Bd. 14], Washington: National Gallery of Art 1984, S. 67-81, hier S. 77-79.

1172 So Michael Levey, 'The Enchanted Castle' by Claude: subject, significance and interpretation, in: *Burlington Magazine*, Bd. 130, 1988, S. 812-820, bes. S. 817. – Levey kann die szenische Struktur des Bildes mittels Vergleich mit einer mehrere Szenen der Psyche-Geschichte simultan wiedergebenden Graphik und einer dicht am Originaltext des Apuleius bleibenden Lektüre exakter als bisher in die klassische Szenenfolge einordnen. Außerdem versucht Levey, in Architektur und Landschaft der Pendants Besitztümer der Colonna zu erkennen.

seiner Braut, obwohl Italienerin, aus Frankreich war Colonna offenbar bedeutsam, die Heirat wird in zeitgenössischen Quellen auch als *matrimonio 'francese'* bezeichnet[1173]. Allerdings bleibt es bei einer derartigen Argumentation schwierig zu begründen, warum gerade diese beiden kritischen Momente aus der Psyche-Geschichte ausgewählt wurden. Der Betrachter kennt zwar den guten Ausgang der Geschichte und weiß, daß der Palast Amor/Colonnas der Psyche/Mancini nur eine positive Überraschung bereithält, die jede (Angst-)Vorstellung von einer Reise in ein unbekanntes „Exil" als unbegründet erscheinen läßt. Doch hat eine solche Lesart ein relativ aufgeklärtes Verständnis von Selbstkonzeption und eine bewußte Subjektkonstituierung zur Bedingung.

Der noch relativ erfolgversprechende Verlauf der ersten Ehejahre der Colonna läßt eine solche Deutung jedoch zu. Die Darstellung gerade dieser Episoden aus der Psyche-Geschichte – von Prüfung und schlußendlichem gutem Ausgang – durch Lorrain lassen ihre Ehe zwischen Italien und Frankreich für beide Seiten des Paares als folgerichtig und konsequent erscheinen. Hinzu kommt, daß Maria Mancini im Umfeld des französischen Hofes mit der preziösen Kultur und der dort zu dieser Zeit gerade sich auf ihrem Höhepunkt befindlichen Gattung des literarischen Porträts vertraut war[1174]. Hier konnte sie Techniken erlernt haben, ihr Selbst in anderen, angenommenen Identitäten auszudrücken und ihre Biographie in romaneske Formen zu kleiden.

Auf dem Gelände des heutigen Palazzo Pallavicini Rospigliosi befand sich zudem noch ein Casino di Psiche mit einem Gemäldezyklus zur Psyche-Geschichte, den Ludovico Cardi, genannt Il Cigoli, bereits 1611-1613 ausgeführt hatte; die Außenseite dieses Casino hatte Guido Reni mit den Figuren von Apollo und Diana ausgestaltet[1175].

Im *Camerone* des Casino dell'Aurora war noch nicht das erst 1666 entstandene zweite Psyche-Bild Lorrains für Colonna als Pendant zum *Enchanted Castle* gehängt, sondern eine Gemeinschaftsarbeit von Dughet und Maratta, das oben bereits genannte *Bad der Diana*. Damit Abb. 184
ist eine weitere preziöse Identifikationsfigur gegeben, wenn auch in einer eher konventionellen Szene: die keusche Jägerin, die sich den Zumutungen einer (nicht freiwillig gewählten?) Ehe oder auch nur dem Blick eines Mannes (in der Figur des Aktäon) nicht aussetzt[1176]. Daneben fanden sich eine Madonna mit Kind, vor allem aber – und an erster Stelle im Inventar genannt – ein Porträt der Maria Mancini als einziges Bildnis in diesem zentralen Raum. Bemerkenswert ist also das Fehlen anderer Porträts, vor allem eines Bildnisses ihres Gatten. Das Porträt der Maria Mancini kann hier – ebenso wie die beiden Landschaften – als Reflektionsebene des eigenen Subjekts verstanden werden.

Eine bemerkenswert große Anzahl der gesicherten Bildnisse der Maria Mancini sind Identifikationsporträts, einige davon lassen sich mit Rollen in Verbindung bringen, die im zeit-

[1173] Vgl. BENZONI 1982, S. 352.

[1174] Vgl. hierzu die Abschnitte 1.3.3 u. 1.4.

[1175] Vgl. HIBBARD 1964, S. 167f., Franco Faranda, Ludovico Cardi detto il Cigoli, Rom: De Luca 1986, S. 99ff. u. S. 171, Kat.Nr. 84, u. NEGRO 1996, S. 28. Eine konventionellere Umsetzung der von Lorrain gewählten Szene vor dem Palast findet sich bei Cigoli in der Lünette mit der schlafenden Psyche. – Die Fresken Cigolis befinden sich jetzt im Museo di Palazzo Braschi (Museo di Roma), die Bilder von Reni sind verloren, aber in ihrer Gestalt teilweise überliefert.

[1176] Allerdings ist auch eine wesentlich alltäglichere Assoziation möglich. Als Maria Mancini und ihre Schwester Ortensia 1671 ein Bad im Tiber errichten lassen, berichtet ein *Avviso*: „Si è fabricato un nobilissimo bagno nell'isola di San Bartolomeo ove la sera vanno a tuffarsi diverse Diane romane con pericolo evidente di convertire in cervi la multiplicità degli Atteoni che le stanno con crepacuore a vedere." – Zit. n. TAMBURINI 1997B, S. 123.

genössischen Theater Colonnas vorkamen. Neben dem noch zu besprechenden Rollenporträt als Kleopatra ist hier das ganzfigurige Bildnis als Armida im Palazzo Colonna in Rom zu nennen[1177].

Ein ähnliches Stück aus der Zusammenarbeit Dughets und Marattas wie das *Bad der Diana*,
Abb. 185 die noch heute im Palazzo Colonna von Paliano befindliche *Landschaft mit dem Urteil des Paris*, zeigt deutliche Bezüge zu einer *festa teatrale* von 1668 mit dem Titel *Pomo d'oro* – mit einer Venus-Allusion auf Maria, wie sie bereits in Schors Prunkbett von 1663 enthalten war. Es können sogar physiognomische Übereinstimmungen zwischen den Protagonisten des Bildes und dem Ehepaar Colonna festgestellt werden.

Auf dem *Carro* beim Karneval von 1668 trat der Konnetabel mit seiner Gattin und anderen in den Masken der Planeten auf, Maria als Venus, die Mätresse ihres Gatten, Cristina Paleotti als Juno (nach anderer Version warf diese ohne Maske Konfekt unter das Volk) – also die Gemahlin als Liebesgöttin und die Geliebte als Göttin der Ehe. Am 4. März des folgenden Jahres traten Colonna und Maria Mancini als Odysseus und Kirke auf, wobei diese das Gefolge ihres Gatten in Schweine verwandelte[1178]. Diese Beispiele machen deutlich, wie Maria Mancini ihre eigene Vita in den Masken von Porträt und szenischer Darstellung kreativ aufarbeitete – eine Methode der Selbstvergewisserung, wie Mancini sie in der preziösen Kultur Frankreichs kennengelernt hatte[1179].

Das nächste Inventar des römischen Besitzes von Lorenzo Colonna wird 1679 erstellt, nachdem Maria Mancini Rom bereits seit sieben Jahren verlassen hatte. Hier erscheinen unter *Quadri diversi* zwölf kleine Damenporträts sowie 19 kleine Porträts von Damen und Herren – und „*in palazzo*“ eine Frauenporträtgalerie mit 23 Bildnissen römischer Damen von der Hand
Abb. 181 des in Rom tätigen flämischen Malers Ferdinand Voet „*con uno di Claudio Felice Imperatore*“, vermutlich ein Bildnis der 1676 verstorbenen Kaiserin Claudia Felicitas, die durch einen Übertragungsfehler das Geschlecht gewechselt hat.

Die Landsitze wiederholen das Ausstattungsprogramm des Stadtpalastes in Abbreviatur: In Paliano finden sich Porträtgalerien von männlichen Mitgliedern der Familie Colonna, von Kirchenmännern, *Berühmten Männern* und von Frauen, so z.B. 1673 „*Otto quadri grandi di diversi retratti di Donne Papi, Cardinali et altri huomini Ill.ri*“[1180].

Im Nachlaßinventar Colonnas von 1689 wird das Appartement der Maria Mancini exakt beschrieben. Besondere Aufmerksamkeit kommt hier einem Bildzyklus von acht Gemälden zu, der im ersten und vermutlich auch im zweiten Vorzimmer als Supraporten diente[1181]. Der

[1177] Armida war auch Thema der beiden Tasso entlehnten Deckenbilder der beiden Nebenräume des Casino dell'Aurora aus der ursprünglichen Ausstattungsphase. Vgl. UBL 1999, S. 214-219.

[1178] Vgl. BENZONI 1982, S. 354; TAMBURINI 1997A u. TAMBURINI 1997B, S. 102f. 106f., 111f., 412f. u. Abb. 4, 7. – Zu dem noch heute in der Sammlung Colonna befindlichen Dughet/Maratta vgl.: Alvar Gonzáles-Palacios (Hrsg.), Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma, Ausst.kat. Rom: Leonardo – De Luca 1991, S. 120, Kat.Nr. 23 (Eduard A. Safarik, Gabriello Milantoni).

[1179] Vgl. zu Subjektkonstituierung, Maske/Theater und preziöser Kultur u.a.: Jutta Held, Antoine Watteau: Einschiffung nach Kythera. Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft, Frankfurt a.M.: Fischer 1985, S. 51f. – Die Beziehung der Maria Mancini zur französischen preziösen Kultur muß noch genauer untersucht werden. 1661 wurde z.B. der zweiten Auflage von Molières *Les Prétieuses Ridicules* eine *Epitre* an Maria Mancini vorangestellt. Vgl. TAMBURINI 1997B, S. 44 (m. Anm. 72) u. S. 82; s. auch DULONG 1993, S. 54 u. 107ff.

[1180] Vgl. Anhang B.24, Paliano 1666 u. 1673.

[1181] Ebd., Lorenzo Onofrio Colonna, Rom 1689, Nr. 885f. – Einen ersten Überblick über die Ausstattung des Stadtpalastes der Colonna bietet Eduard A. Safarik, La dimora del fasto, in: GONZÁLES-PALACIOS 1991, S. 25-28. Zur Freskenausstattung des Palazzo vgl. Susan J. Bandes, Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna, Rome, in: *Burlington Magazine*, Bd. 123, 1981, S. 77-88. Das Appartement der Maria Mancini wurde 1671/1672 zum Teil von

Zyklus beginnt im ersten Vorzimmer als Folge von Darstellungen *Berühmter Frauen*[1182]: Das erste beschriebene Bild zeigt *Kleopatra und Mark Anton* (das Inventar macht deutlich, daß er nicht die Hauptfigur ist: „*un marcantonio*“) – laut dem gedruckten Katalog der römischen Sammlung der Colonna von 1783 „*gli Armori di Cleopatra, e Marco' Antonio*“ und Ludovico Gimignani (1643-1697) zugeschrieben[1183] –, gefolgt von einer, seltener dargestellten, jugendlichen *Semiramis*[1184], von *Esther vor Ahasver* und von *Moses und die Tochter des Pharao*. Die Fortsetzung des Zyklus im zweiten Vorzimmer kehrt aber den triumphalen Beginn einer protofeministischen weiblichen Ikonographie in ihr Gegenteil um: Die Verführungsmacht weiblicher Schönheit der Kleopatra aus dem ersten Vorzimmer wird hier im *Selbstmord der Kleopatra* – „*morsichata dalla vipera in una sinna*“ – zur Zerstörung weiblicher Schönheit durch den Tod. Das Motiv des schwarzen Pagen wird die Schönheit des weiblichen Körpers noch betont haben[1185]. Die spezifische Bedeutung der letzten drei Themen dieses Raums entschlüsselt sich nicht sogleich: ein *Urteil des Salomon* sowie *Kain und Abel* und eine Szene, die der Verfasser des Inventars offensichtlich nicht kannte, die sich aber eindeutig als *Rebekka und Eliezer* identifizieren läßt. Diese Themenkombination kann folgendermaßen gedeutet werden: die Rebekka-Szene als Brautwerbung allein auf materieller Basis, Kain und Abel und das Salomons-Urteil als Problematisierung von Erziehung und „Ärger mit dem Nachwuchs“, somit als Warnung an die bzw. als kritische Selbstrepräsentation der Bewohnerin, sich in diesen Fragen jenseits patriarchaler Autorität zu viel Einfluß anzumaßen. Dies erscheint als die einzig mögliche kohärente Lesart des Bildprogramms: ein weiterer Beleg dafür, daß Maria Mancini die Konstituierung ihres eigenen Subjekts in einem kreativen Umgang mit tradierten Bildthemen transponierte.

Die Frauenporträtgalerie von Ferdinand Voet ist in diesem Inventar ebenfalls verzeichnet, zusammen mit einem Porträt der Maria Mancini und aufgrund von Unterschieden bei der Rahmung auf mehrere Inventarnummern gesplittet[1186]. Aufschlußreicher ist allerdings die Hängung, wie sie in dem Inventar von 1714 und dem gedruckten Katalog von 1783 überliefert wird. Ein Appartement im Erdgeschoß des Palazzo Colonna enthält 1714 ein nach Gemäldegattungen geordnetes Bildprogramm: Es finden sich ein Raum, in dem vor allem Stilleben hängen, gefolgt von einer vom Thema der Landschaft dominierten *camera*, dann wieder ein Raum vor allem mit Stilleben. Auf eine sogenannte *Saletta della Porticella delle Colonette* folgt eine *camera* mit der Frauenporträtgalerie von Voet, in typischer Weise ergänzt um jüngere Bildnisse, z.B. der Schwiegertochter Maria Mancinis, weiterer Fürstinnen und von 13 jugendlichen Vertretern des Hauses Colonna, darunter die drei Söhne des Lorenzo Onofrio[1187]. Die diesen Raum dominierenden weiblichen Bildnisse repräsentieren entsprechend dem übergrei-

Dughets Schüler Crescenzio Onofri freskiert (ebd., S. 78).

[1182] Vgl. hierzu generell Kap. 1.

[1183] Anhang B.24, Filippo III Colonna, 1783, Nr. 1197.

[1184] Von Ludovicos Vater, Giacinto Gimignani (1611-1671), sind ein *Gastmahl der Kleopatra* und eine *Semiramis* (allerdings in der am häufigsten dargestellten Szene des Aufruhrs von Babylon) von 1647 in Stichen überliefert. Vgl. FEMMES FORTES 1995, S. 292, Kat.Nr. 142 (Barbara Baumgärtel) u. S. 323, Kat.Nr. 168 (Silvia Neysters). Außerdem findet sich in dessen erhaltenem Œuvre an Staffeleibildern verhältnismäßig häufig des Thema der Rebekka am Brunnen (s.u.). Vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 14, Leipzig: Seemann 1921, S. 57f., s.v. Gimignani, Giacinto.

[1185] Dazu Anm. 866 m. Lit.

[1186] Nr. 1440-1444.

[1187] Anhang B.24, Filippo II Colonna, 1714, Rom, Nr. 240-250. – Die Kinderbildnisse belegen wiederum die generative Funktion der in den anderen Bildnissen dargestellten Frauen.

fenden Bildprogramm dieser Räumlichkeiten die Gattung „Porträt“ als solche.

Eine weitgehend identische Situation findet sich im Gemäldekatalog von 1783: In der *stanza detta dei ritratti verso il giardino* im *Appartamento terreno verso il cortile grande* sind jetzt 40 Frauenporträts unter einer Katalognummer zusammengefaßt, bezeichnet als „zum größten Teil“ von Ferdinand Voet. Hinzu kommen zehn weitere ähnliche Bildnisse, ein genrehaftes Bild eines Mädchens mit einem Hund und drei „alte“ Porträts auf Holz[1188]. Im folgenden Raum dominieren wieder Stilleben von flämischen Meistern, darunter aber auf zwei Wänden fünf Frauenporträts in gemalten Blumengirlanden[1189]. Nachdem in den vorherigen Räumen wie in diesem Raum jeweils eine Gattung – Stilleben, Landschaft, Porträt – vorherrschte, repräsentieren diese fünf Gemälde – in der Tradition der flämischen Erfindung des Bildmedaillons im Blumenkranz – die Synthese der Gattungen Porträt und Stilleben. Hierbei treffen sich zwei „niedere“ Gattungen; das Frauenporträt im Blumenkranz beinhaltet durch die Flora-Allusion zudem einen regenerativ-erotischen Aspekt[1190].

Abb. 186 In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Beispiel für die Kontamination der beiden Gattungen Porträt und Stilleben in der römischen Malerei des späteren Seicento in Betracht zu ziehen: Dieser Bildtyp – die bekanntesten Exemplare sind der Zusammenarbeit des Stillebenmalers Abraham Bruegel (1631-ca. 1690) mit den Porträtmalern Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) und Carlo Maratta zugeschrieben – vereinigt ein opulentes Frucht- und Blumenstilleben mit einem *déshabillé*-Porträt im Darstellungstyp der Mancini-Schwestern[1191].

Zum Abschluß dieser Sichtung der schriftlichen Überlieferung zu Frauenporträtgalerien in Verbindung mit „weiblicher“ Ikonographie in den Inventaren des römischen Palazzo Colonna soll noch eine deutsche Reisebeschreibung aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herangezogen werden – als Beleg für die in diesem Ensemble zum Tragen kommende historische
Abb. 182 Relevanz. In seiner Beschreibung des Palazzo erwähnt Johann Georg Keyßler:

> Ein ganz verguldetes Bett, so von Metall zu seyn scheinet, aber in der That nur von Holz ist, könte vor einen Triumph=Wagen Neptuni angesehen werden, und hat der Mariae Mancini, des Cardinals Mazarin Niece, welche wegen der Liebe des Königs Ludovici XIV. und ihrer darauf erfolgten unglücklichen Ehe mit dem Connetable Colonna berühmt ist, zum Wochen=Bette gedienet. Es ist dasselbe als eine Muschel, welche von vier See=Pferden gezogen wird, gearbeitet, und gehören zu dessen Auszierung und Bedeckung 170. Ellen oder *Canne* vom *brocato d'oro*. Aus dem Zimmer, worin dieses Bett stehet, gehet man gleichfals über eine brücke [sic] in den Garten. In dem untersten Stockwerke, welches wegen seiner Kühle zur Sommer=Wohnung gebrauchet wird, sind die aus dem Haus Colonna entsprossene, oder in selbiges durch Heiraten gekommene Damen, abgemahlet. In ihrer Zahl findet sich auch die vorgedachte Mancini, die aber hier schöner wie im Poggio Imperiale bey Florenz vorgestellet ist.[1192]

[1188] Ebd., Filippo III Colonna, Rom, 1783, Nr. 50-54.

[1189] Ebd., Nr. 61, 63, 65.

[1190] Vgl. z.B. die beiden Frauenporträts im Blumenkranz von Daniel Mytens d.J. (datiert 1680) in Dessau-Mosigkau; s. Horst Dauer, Staatliches Museum Schloß Mosigkau: Katalog der Gemälde. Alter Bestand, Dessau 1988, S. 33f., Kat.Nr. 51f., Abb. 59f.

[1191] Vgl. Stefano Bottari, La „bella“ raccoglitrice di frutta, in: *Arte Antica e Moderna*, Nr. 12, Okt.-Dez. 1960, S. 413-416 u. Taf. 141a-142b. – Zu ähnlichen Beispielen einer Zusammenarbeit Marattas mit einem Stillebenmaler vgl. Stella Rudolph, Carlo Maratti figurista per pittori di nature morte, in: *antichità viva*, Jg. 18, Nr. 2, 1979, S. 12-20 (Abb. 4f. im Palazzo Colonna), u. RUDOLPH 1995, S. 86-98. Ein weiteres Beispiel in: Manuela Mena, La obra de Carlo Maratta en la década de 1650, in: *Antologia di Belle Arti*, Jg. 2, Nr. 7/8, Dez. 1978, S. 179-190, hier S. 188f.

[1192] Johann Georg Keyßler, Neueste Reise durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien, und Lothringen, 2 Bde., Hannover: Förster 1740/41, Bd. 2, S. 82 (zu Poggio Imperiale vgl. Abschnitt 4.5.2). Auch der schwedische Architekt Nicodemus Tessin richtet auf seiner italienischen Reise von 1687/88 sein Augenmerk bei der Beschreibung des Palazzo Colonna zu einem großen Teil auf das Prunkbett: „Dass bett vom Giov. Paolo Tedesco, so 20000 Sc. soll

Die Verkettung von „Wochenbett“, der Person der Maria Mancini und der Frauenporträtgalerie ist bezeichnend, ebenso die Vorstellung, die Reihe weiblicher Bildnisse sei in einem rein familiellen Kontext begründet. Um hier Klarheit zu schaffen, ist eine Analyse der von Ferdinand Voet geschaffenen Porträtserie unumgänglich, doch stellt sich hier das große Problem, daß der Bestand und Aufenthalt dieser Serie gegenwärtig nicht bekannt ist und sich auch in öffentlichen Sammlungen kein Bild mit einer derartigen Provenienz einwandfrei nachweisen läßt. Sicher ist nur, daß sich die Porträts 1679 zum ersten Mal in den Inventaren Colonnas nachweisen lassen und daß sie folglich zwischen dieser und der vorhergehenden Inventarisierung des Stadtpalasts von 1664 entstanden sein müssen. Aus diesem Grund sollen hier zwei erhaltene bzw. dokumentierte Serien – eine Frauenporträtserie von Voet und dem Kopisten Vegli im Palazzo Chigi von Ariccia und eine weitere Galerie, die sich noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Castel Carnasino am Comer See befand – im Mittelpunkt des Interesses stehen. Auf dieser Basis soll dann das komplexe Netz von Frauenporträtgalerien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom zumindest ansatzweise rekonstruiert werden.

4.3.2 Die Chigi in Ariccia: Die Gemälde

Der Erwerb von Ariccia in den Albaner Bergen in der Nähe Roms durch die Chigi 1661 war eine für die römische Adelsgesellschaft des 17. Jahrhunderts typische Maßnahme: Durch den Kauf prestigeträchtiger feudaler Besitztümer in der Nähe der Stadt konnte der Rang und der Status einer neu aufgestiegenen Nepotenfamilie erhöht werden. Sechs Jahre zuvor – 1655 – war der Sieneser Kardinal Fabio Chigi zu Papst Alexander VII. gewählt worden.

Die Chigi bauten das neu erworbene Feudum, mit dem ein Herzogstitel verbunden war, standesgemäß aus. Die Kollegiatskirche gegenüber dem Palast wurde durch Bernini neu errichtet, der Palast selbst umgebaut[1193]. Die Porträtausstattung im Inneren des Palazzo folgte den Konventionen der Zeit: eine Ahnen- und Familiengalerie mit 44 Bildnissen im Jahr 1672, deren Anzahl sich bis 1705 auf 94 erhöht hatte (davon heute noch 60 im Palazzo vorhanden), sowie Galerien mit Papst- und Kardinalsbildnissen[1194]. Dazu kam die Schönheitengalerie mit ursprünglich – vor Diebstählen um 1970 und dem Verkauf des Palastes durch die Chigi an die Abb. 187
Gemeinde Ariccia 1986/88 – 37 Porträts[1195].

gekostet haben, stehet anitzo unter abseitz in einer alcoven, nembl. nur bloss die Scuplture darvon. In der grossen decken darüber seijendt 260 Cannen goldbrocard gewesen mit violet vermengt; wie ess in der parade dass erste mahl ist gestanden, haben die Visiten der Damen 40 tage nach einander gewehret. [...] Dass inwendige bett wahr nicht rundt, wie eine muschel, wie es dass Kupfferstyck vorstellt, sondern wahr ablengigt wie ein ordinaire bett im ecken, undt rundt herumb wahr es concertiret undt erhoben mit solchen extremiteten wie an der muschel vom Dossier. [...] (Nicodemus Tessin, Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien, hrsg. v. Osvald Sirén, Stockholm: Norstedt & Söners 1914, S. 175f.)“.

1193 Vgl. hierzu umfassend: Axel Christoph Gampp, Die Peripherie als Zentrum. Strategien des Städebaus im römischen Umland 1600-1730. Die Beispiele Ariccia, Genzano und Zagarola [Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 30], Worms: Werner 1996, S. 40-133.

1194 Vgl. Almamaria Mignosi Tantillo, I Chigi ad Ariccia nel ’600, in: L’arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del ’600 e del ’700, 2 Bde., Ausst.kat. Rom: Quasar 1990, Bd. 2, S. 69-114, hier S. 84, u. GAMPP 1996, S. 125.

1195 Von der Gemeinde Ariccia wurden elf dieser Bildnisse erworben, die der Principe Agostino Chigi 1991 um zehn weitere ergänzte, so daß der gegenwärtige Bestand im Palazzo 21 Porträts umfaßt. Zu den Modalitäten des Ankaufs s. Francesco Petrucci, Nuovi contributi sulla committenza Chigi nel XVII secolo. Alcuni dipinti inediti nel Palazzo di Ariccia, in: *Bollettino d’Arte*, Nr. 73, Mai-Juni 1992, S. 107-126, hier S. 119f., Anm. 1 u. 4. – Neben den Porträtserien gehörte zur Gemäldeausstattung des Palazzo Chigi im Appartement des Kardinals Flavio Chigi u.a. auch eine Folge von vier Gemälden mit Windhunden vor dem Hintergrund verschiedener Chigi-Besitzungen (darunter Ariccia), wodurch sich der Palazzo in die Bildprogramme herrschaftlicher Landsitze einreiht, wie sie in dieser Arbeit bereits mit der Medici-Villa Artimino (Abschnitt 3.3.2) angeführt wurden. Vgl. MIGNOSI TANTILLO 1990, S. 81, m. Abb. 13 u.

Das älteste bekannte Dokument, das sich mutmaßlich auf die Schönheitengalerie von Ariccia bezieht, ist eine Bezahlung der Chigi an Voet vom 4. August 1672 über „*scudi sessanta m.ta, sono p. prezzo et intiero pagamento di diversi ritratti in tela alti p.mi 3 l'uno fatti p. n.ro serv. Che con sua ric.ta saranno ben pagati. Dal n.ro Palazzo a SS.ti Ap.li*"[1196], den die
Abb. 188 Chigi 1661 von einem Mitglied der Familie Colonna, Stefano Colonna, gekauft hatten[1197]. Am 18. August wurden die Rahmen für die „*Ritratti di diverse Dame p. il Giardino*" bezahlt[1198], woraus hervorgeht, daß die Bildnisserie ursprünglich für das hier „*Giardino*" genannte Casino alle Quattro Fontane vorgesehen war, in dem Kardinal Flavio Chigi auch seine Kunst- und Wunderkammer, sein *Museo di Curiosità*, untergebracht hatte[1199].

Sollte hier tatsächlich eine an das 16. Jahrhundert gemahnende Verbindung von Kunstkammer und Schönheitengalerie intendiert gewesen sein[1200], so hat diese nicht lange angedauert. Bereits am 26. Januar 1673 werden „*Ritratti di Dame n. 19 di mezza tela da imp*re *con sue cornici color di noce filettate d'oro*" im Inventarbuch von Ariccia verzeichnet[1201]. Diese Zahl von 19 weiblichen Bildnissen wird in den folgenden Jahren um weitere Porträts ergänzt. 1679 erhält der nur als Kopist in Erscheinung tretende Maler Pietro Paulo Vegli(a) Bezahlungen für insgesamt 36 Frauenporträts, die er von Januar bis Mai des Jahres in drei Tranchen für die in der Nähe von Siena – der Heimatstadt der Chigi – nach Plänen von Carlo Fontana neu errichtete Chigi-Villa Cetinale liefert[1202]. Es ist offenkundig, daß es sich dabei um Kopien nach der Frauenporträtserie von Ariccia handeln muß (der Maler erhält nur 57,60 Scudi für den gesamten Auftrag), die als inzwischen etabliertes Ausstattungsmerkmal einer Villa auch in Cetinale nicht fehlen durfte[1203]. Die Anzahl der Frauenbildnisse der Ariccianer Serie verändert sich von diesem Zeitpunkt bis zum Verkauf des Palazzo 1986/88 kaum noch. Im Inventar von 1705 wird ihre Zahl bereits mit den erhaltenen 37 angeben:

Stanza del Gabinetto dei Ritratti

Numero trentasette pezzi di quadri rappresentati diverse Dame romane
Due soprafinestre rappresentate Marine longhi pal 5 alti 2
Tre pezzi di quadri con fiori alti pal 3 larghi 1 1/2

Bd. 1, Kat.Nr. VIII.

1196 Vincenzo Golzio, Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi, Rom: Palombi 1939, S. 292, Nr. 139.

1197 Vgl. zu Kauf, Umbau und Nutzung des Palastes an der Piazza SS. Apostoli (aufgrund des Weiterverkaufes an die Odescalchi im 18. Jahrhundert seitdem Palazzo Chigi-Odescalchi genannt): Patricia Waddy, Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan, Cambridge, Mass./London: MIT Press 1990, S. 291-320.

1198 Vgl. Francesco Petrucci, Monsù Ferdinando ritrattista. Note su Jacob Ferdinand Voet (1639-1700?), in: *Storia dell'Arte*, Bd. 84, 1995, S. 283-306, hier S. 288.

1199 Vgl. Giovanni Incisa della Rocchetta, Il Museo di Curiosità del Cardinale Flavio Chigi Seniore, in: *Roma. Rivista di Studi e di Vita Romana*, Jg. 3, 1925, S. 539-544. Von dieser Anlage sind keine Überreste mehr vorhanden. Wie bei der Chigi-Villa Cetinale (s.u.) gehörte zu dem *Giardino* auch eine Eremitage, die dem Kardinal als Rückzugsraum diente (vgl. Luigi Càllari, Le ville di Roma, Rom: Bardi 1934, S. 336, u. Isa Belli Barsali, Ville di Roma [Ville Italiane: Lazio, Bd. 1], Mailand: SISAR 1970, S. 65f., 92 [Anm. 51] u. 334).

1200 Vgl. Kap. 3.

1201 Mignosi Tantillo 1990, S. 112, Nr. 167.

1202 Golzio 1939, S. 218f., Nr. 884, 1015 u. 1047.

1203 Zu Cetinale vgl. ebd., S. 203-227, u. zuletzt, allerdings mit deutlichem Schwerpunkt auf Architektur, Skulptur und Garten: Carsten Bach-Nielsen, Cetinale: A Chigi Villa near Siena, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, Bd. 24, 1997, S. 113-127, u. Alessandro Angelini, Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, Siena: Banca Monte dei Paschi 1998, S. 224-248. – Es ist wahrscheinlich, daß Vegli in den 1670er Jahren auch den Teil der Bildnisse der Ariccia-Serie geliefert hat, der nicht von Voet selbst erstellt wurde. Unter den Vorlagen zu diesen werden sich auch solche befunden haben, die nicht von Voet stammten. Im Dezember 1677 erhält Vegli beispielsweise eine Bezahlung für neun Porträts (Golzio 1939, S. 293, Nr. 3901), darunter vier weibliche Bildnisse, von denen eines als Principessa di Venafro bezeichnet wird, die in der Ariccia-Serie vertreten ist.

> Due sedie di vacchetta alla spagnola [...][1204]

Im Gegensatz zu dieser doch recht umfassenden Materialbasis, die eine relativ exakte Rekonstruktion der Entstehung der Ariccia-Serie zuläßt, liegt die frühe Geschichte der Frauenporträts Voets für die Colonna ziemlich im Dunkeln. Gegenwärtig lassen sich diese nur durch das Inventar von 1679 und eine Bezahlung von 192 Scudi an Voet – die einzige bekannte zwischen 1661 und 1683 – durch Lorenzo Onofrio Colonna für „*diversi ritratti grandi e piccoli fatti da lui p. serv. nro. a tt.o il pnte. giorno*“ am 3. März 1673 erstmalig nachweisen[1205], also sieben Monate nach der Bezahlung für die ersten 19 Ariccia-Porträts durch die Chigi. Dies hat zu der Annahme geführt, daß die Schönheitengalerie im Palazzo Chigi vor der Porträtfolge der Colonna entstanden ist und folglich als Ausgangspunkt für alle weiteren derartigen Galerien nach diesem Vorbild im Italien des späteren Seicento verstanden werden kann[1206]. Dies könnte dadurch gestützt werden, daß Kardinal Flavio Chigi bei seiner Reise nach Frankreich 1664 die Frauenporträtsammlung Ludwigs XIV. in Versailles mit eigenen Augen gesehen haben wird[1207] und diese Sammlungsform – wie die Schloßanlage selbst in seiner Villa Versaglia (= Versailles) – als Ausdruck einer am Beispiel des französischen Hofes orientierten Kunstpatronage nach Italien „importiert“ haben könnte[1208].

Trotzdem sind einige Zweifel an dieser These angebracht: Zu diesem Zweck sollen zunächst die Bezahlungen und vor allem die Preise für bestimmte von Voet gelieferte Gemälde genauer befragt werden. Die von Colonna bezahlte Summe von 192 Scudi für Porträts ist relativ hoch. Für die 19 Ariccia-Bildnisse erhält der Maler 1672 von den Chigi nur 60 Scudi. 1674 zahlt Flavio Chigi für sein *rittratino* von Voet 12 Scudi, für ein *ritratto in tela d'Imperatore* des Kardinals von 1679 werden 24 Scudi bezahlt[1209]. Eine gewisse Ausnahme stellen die 180 Scudi „*per ritratti di S.M.*“ der Christina von Schweden dar, doch wird bereits aus der Formulierung deutlich, daß es sich hierbei um mehrere Bildnisse der Königin und keinesfalls allein um das kleine Porträt in den Uffizien handelt[1210]. Die größten Einnahmen erzielte der Maler jedoch mit Kopien nach Historienbildern, für die er bis zu 70-80 Scudi pro Kopie erzielen konnte, während eigenständige Historienkompositionen bisher unbekannt geblieben und vermutlich auch nie entstanden sind[1211]. Die Bezahlungen der Chigi an Voet für einzelne Aufträge sind also vergleichsweise niedrig, folglich muß die Bezahlung Colonnas vom März 1673 sich auf mehrere und zum Teil auch weiter zurückliegende Porträtaufträge beziehen, wofür auch die Angabe „verschiedene große und kleine Bildnisse“ spricht. Das Colonna-Inventar von 1679

1204 Zit. n. MIGNOSI TANTILLO 1990, S. 114; dort eine umfassendere Wiedergabe des Inventars.

1205 PETRUCCI 1995, S. 288.

1206 Ebd., S. 288f. – SHIFRIN 1998, S. 231-237, folgt im wesentlichen dieser These.

1207 Vgl. Abschnitt 4.2.1.

1208 So ANGELINI 1998, S. 210; zur Villa Versaglia vgl. u.a.: Renato Lefevre, Le rovine di „Villa Versaglia“ a Formello, in: *Collqui del Sodalizio*, 2. Serie, Nr. 7-8, 1980/84, S. 199-205.

1209 GOLZIO 1939, S. 294 u. 296, Nr. 139, 1665 u. 1401.

1210 NORDENFALK 1967, S. 125 (Zitat), u. Didier Bodart, Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, Ausst.kat. Florenz: Centro Di 1977, S. 342f., Kat.Nr. CXXX.

1211 Der Salzburger Domdechant Wilhelm von Fürstenberg zahlt 1666 an Voet insgesamt 521 Scudi für elf solche Kopien, 1667 wurden für einen weiteren derartigen Auftrag 415 Scudi als Bezahlung vereinbart. Vgl. zu dieser bisher nur wenig bekannten Seite des Malers: Jochen Luckhardt, Ferdinand Voet als Kopist in Rom und die Gemäldesammlung des Salzburger Domdechanten Wilhelm von Fürstenberg, in: Ekkehard Mai, Karl Schütz, Hans Vlieghe (Hrsg.), Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Köln: Locher 1994, S. 132-143, hier bes. S. 135. – Die Spezialisierung des Malers auf Porträts sowie anspruchsvolle Kopien nach Hauptwerken der Malerei und nach seinen eigenen Porträts zeugt von dessen Pragmatismus. Gleichzeitig belegt dies eine aus heutiger Perspektive weniger bekannte Seite der Gemäldeproduktion im italienischen Seicento.

weist dem flämischen Maler nur die 24 Frauenbildnisse zu, allerdings sollte noch eine geringere Anzahl von Bildnissen ohne Angabe des Malers einkalkuliert werden, so die noch heute im Palazzo Colonna befindlichen Porträts Lorenzo Onofrios und seiner Söhne Filippo und Marcantonio[1212]. Somit scheinen die Aufträge Colonnas anspruchsvoller gewesen zu sein, was sich ebenfalls aus der Höhe des Geldbetrags ergibt. Für eine angenommene Anzahl von 30 Bildnissen wären durchschnittlich etwa 6 1/2 Scudi bezahlt worden[1213], wogegen Voet für die Ariccia-Serie pro Bild nur gut drei Scudi erhält. Vergleicht man dies wiederum mit der Bezahlung an den relativ unbedeutenden Kopisten Vegli, der für die Kopien für Cetinale 1,60 Scudi pro Bild erhält, so wird deutlich, daß die Kopien für Ariccia von einem vergleichsweise renommierten Maler wie Voet zu diesem Preis nur ohne größeren Aufwand bei der Herstellung geliefert worden sein können – mit einer bereits vorhandenen Serie als Vorlage.

Aber auch die Colonna-Serie enthielt Kopien, vermutlich sogar zum größeren Teil; dies ergibt sich wiederum aus dem Preis und der Tatsache, daß sich darunter mindestens ein Bild befand, daß nach einer fremden Vorlage gemalt werden mußte, nämlich das der Kaiserin Claudia Felicitas von Tirol (1653-1676). Diese, Tochter einer Medici-Prinzessin, wurde erst 1673 Kaiserin, als zweite Gattin Leopolds I.; ihr Bildnis kann aber wegen ihrer prominenten italienischen Wurzeln bereits vor diesem Datum der Serie angehört haben. Der römische Maler Giovanni Maria Morandi arbeitete z.B. 1666 für die Tiroler Habsburger und hat in dieser Zeit auch ein Porträt der jungen Erzherzogin gefertigt[1214]. Er wird eine Porträtvorlage nach Rom mitgebracht haben. Das Bildnis der Habsburgerin als Loyalitätsadresse an das Kaiserhaus zeigte die jahrhundertealte politische Orientierung der Colonna auf. Ein heute noch in der Galleria Colonna in Rom befindliches, dem Umkreis Ferdinand Voet zugeschriebenes Damenporträt weist in eine ähnliche Richtung wie das nur dokumentarisch belegte Bild der Kaiserin[1215]: Das in ein Oval eingeschriebene Bildnis (71 x 56 cm) zeigt deutliche Bezüge zu Stil und Porträtauffassung des Gerrit van Honthorst – dem Maler niederländischer Schönheitengalerien[1216] –, und es läßt darauf schließen, daß die ursprüngliche Colonna-Serie mit diesem Bild noch mindestens ein weiteres Porträt nicht-römischer Damen enthielt.

Wie auch die späteren Ergänzungen um die Bildnisse der Königinnen von Spanien bezeugen[1217], war die Colonna-Serie in ihrer Einbeziehung von Herrscherinnenporträts tradierten, aber in der zeitgenössischen Praxis durchaus weitverbreiteten Hängungsmustern verpflichtet, bei denen Hierarchie und Loyalitätsbekundung im Bildnis weiterhin eine große Rolle spielten. Die Aufnahme von Frauenporträts aus einem anderen Kulturbereich steht dementsprechend in der Tradition eines enzyklopädischen Sammlungsinteresses[1218]. Demgegenüber zeigt die Porträtsammlung von Ariccia in ihrer konsequenten Beschränkung auf „*diverse dame romane*“ (Ariccia-Inventar von 1705) einen wesentlich einheitlicheren Charakter, der in seiner

[1212] Diese Bildnisse bei PETRUCCI 1995, S. 303. Vgl. auch ZERI 1959, S. 279, Kat.Nr. 529, u. hier Anhang B.24, Filippo II Colonna, 1714, Nr. 240.

[1213] Eine Berechnung des Preises auf der Basis der durch das Inventar von 1679 sicher zugeschriebenen 24 Gemälde hat einen Preis von genau acht Scudi pro Bild zum Ergebnis.

[1214] Ganzfigurig als Diana; vgl. HEINZ/SCHÜTZ 1976, S. 160f., Kat.Nr. 136.

[1215] Vgl. Eduard A. Safarik, Catologo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti, Rom: Bramante 1981, S. 141, Kat.Nr. 199.

[1216] Vgl. die Abschnitte 4.1.1 u. 4.1.2.

[1217] Anhang B.24, Filippo II Colonna, Rom, 1714, Nr. 246 u. 248.

[1218] Für beide Aspekte bietet sich unter den zeitgenössischen Sammlungen besonders die der Vittoria della Rovere in Poggio Imperiale zum Vergleich an (Abschnitt 4.5.2).

Auswahl im Vergleich zur Colonna-Serie auf eine in einigen Aspekten geänderte Sammlungskonzeption schließen läßt.

Das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis der beiden Serien wurde aber hier noch nicht abschließend geklärt. Für alle weiteren Betrachtungen ist zunächst eine Übersicht über die Porträts der Ariccia-Serie und ihre Dargestellten notwendig.

Das Ariccia-Set besteht aus 37 halbfigurigen Frauenporträts; die Bildnisse sind zum Teil im hochrechteckigen Bildfeld noch einmal in ovale Bildausschnitte eingeschrieben und von unterschiedlicher Qualität[1219]. Die Dargestellten lassen sich in folgende Gruppen einteilen[1220]: Aus der Familie Mancini sind drei Mitglieder vertreten – die Gattin des Konnetabel, ihre Schwester Ortensia, Duchesse de Mazarin, und ihre Schwägerin Diane-Gabrielle de Thianges, Duchesse de Nevers[1221]. Letztere, eine Nichte der Madame de Montespan, hatte 1670 einen Bruder der Maria Mancini geheiratet und war mit diesem bald darauf nach Rom gekommen, wo er den Palazzo Mazzarini (= Rospigliosi Pallavicini) geerbt hatte. Auch die Duchesse de Mazarin, die Haupterbin des Kardinals, hielt sich in den Jahren um 1670 in Rom auf. Es ist also festzuhalten, daß unter den Porträts von Ariccia nur diejenigen Nichten des Kardinals (bzw. die Gattin seines Neffen) vertreten sind, die sich auch tatsächlich zu dieser Zeit in Rom aufgehalten haben[1222].

Die Colonna sind mit drei Familienmitgliedern vertreten: die ältere Schwester des Konnetabel Lucrezia, Duchessa di Bassanello (geb. 1632), seine Schwägerin Clelia Cesarini Colonna, Principessa di Sonnino (geb. 1655), und deren Schwester Giulia Cesarini. Andere bedeutende Adelsfamilien Roms – vor allem auch die jüngeren Papst- und Nepotenfamilien – kommen ebenfalls vor: Maria Virginia Borghese und ihre Schwägerin Eleonora Boncompagni Borghese, Principessa di Sulmona (geb. 1642); drei Damen aus dem Geschlecht der Pamphilj[1223]; die Altieri mit den Schwestern Ludovica Orsini, Duchessa di Gravina, und Laura Altieri, Principessa Altieri, beides Nichten des von 1670-1676 regierenden Papstes Clemens X. Altieri, und zwei Nichten seines Vorgängers Clemens IX. Rospigliosi (reg. 1667-1669), Maddalena und Caterina Rospigliosi, zudem Maria Pallavicini, Duchessa di Zagarola, die Giambattista Rospigliosi geheiratet hatte. Die nicht in der ersten Reihe der römischen Aristokratie stehende

[1219] Giovanni Incisa della Rocchetta, Due Ritratti del Cardinale Flavio I Chigi, in: *Colloqui del Sodalizio*, Bd. 2, 1951/54, S. 54-60, hier S. 57, hat folgende Bildnisse der Ariccia-Serie Voet zugeschrieben: Diane-Gabrielles de Thianges, Francesca Mattei, Eleonora Borghese, Erminia Santa Croce Lancelotti, Francesca Greppi Fani, Maria Ippolita Olgiatti Buratti, die Marchesa Sacchetti, Maria Pallavicini Rospigliosi, Anna Doria Pamphilj, Maria Ortensia Bisca del Drago, Anna Caffarelli Minuttiba u. Maria Isabella Capranica Cerri. – Diese Zuschreibungen sind allerdings nicht über jeden Zweifel erhaben und sind eher als Ausgangspunkt für eine stilistische Diskussion zu begreifen.

[1220] Zum Personal der Schönheitengalerie von Ariccia vgl.: Lada Nikolenko, The Source of the Mancini-Mazarini Iconography. Catalogue of Portraits in the Chigi d'Ariccia Collection, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 112, Sept. 1970, S. 145-158. – Der Artikel stellt gegenwärtig noch immer die beste Grundlage für die biographische und kulturgeschichtliche Erforschung der Galerie dar, auch wenn verschiedene Angaben zu Maler, Provenienz und einzelnen Bildnissen inzwischen anders dargestellt werden müssen. Zum Beispiel geht Nikolenko von der falschen Annahme aus, daß es sich bei den Damenporträts in Ariccia um die Kopien von Vegli für Cetinale von 1679 handeln würde.

[1221] Es existieren eine Reihe weitere Versionen von dem Bildnis der letzteren, u.a. im Museum von Agen, die von SHIFRIN 1998, S. 177f., 217-222 u. 293-296, Kat.Nr. VII.A-J, als Porträt der Ortensia Mancini als Flora gedeutet werden. Die Autorin nimmt damit nicht nur in Kauf, daß Ortensia Mancini folglich zweimal in der Ariccia-Serie vertreten wäre, sie ignoriert auch die zweimal – unabhängig voneinander: in Ariccia und Castel Carnasino (s.u.) – schriftlich überlieferte Identifikation der Dargestellten, während keine der anderen Versionen eine gesicherte Identifikation aufweist. Shifrins Identifizierung ist somit nicht haltbar, zudem erscheint ihre Deutung des Bildnisses aufgesetzt.

[1222] Vgl. MANCINI 1965, S. 144-149.

[1223] Flaminia Pamphilj Savelli, Principessa di Venafro; Anna Pamphilj, Principessa Doria, u. Teresa Pamphilj Cibo, Principessa di Carrara.

Familie Sacchetti findet sich mit drei Dargestellten wieder[1224]. Aus anderen Familien der italienischen Aristokratie stammen einzelne Vertreterinnen in der Galerie[1225].

Eine besondere Stellung nimmt das Porträt der Cristina Dudley Paleotti ein. Die Urenkelin von Robert Dudley, Earl von Leicester und Vertrauter von Königin Elisabeth I. von England, – laut einem Zeitgenossen eine Frau von „*poca onestà*“[1226] – war eine spätere Vertraute der Maria Mancini und die Geliebte des Konnetabel[1227]. In der Galerie von Ariccia finden sich auch zwei Cousinen von ihr – vermutlich aufgrund dieser familiellen Bindungen –, Anna Maria Carpegna Naro und Vittoria Carpegna Cavallieri.

Eine letzte zu besprechende Gruppe von Porträtierten der Ariccia-Serie hat möglicherweise eine sozial niedrigere Herkunft als die bisher genannten Frauen zum gemeinsamen Nenner. Es sind dies: Anna Mei Bottini, Maria Ortensia Biscia del Drago, Maria Ippolita Olgiatti Buratti und deren Verwandte Maria Isabella Buratti Moroni. Der sienesische Maler Bernardino Mei arbeitete in den 1660er Jahren für die Chigi, auch in Ariccia. Ähnliches gilt für einen Giorgio Biscio. Die Buratti waren eine im 17. Jahrhundert tätige römische Architektenfamilie. Vermutlich gaben diese Tätigkeiten den weiblichen Mitgliedern ihrer Familien die Möglichkeit zum sozialen Aufstieg durch Heirat oder brachten ihnen zumindest die Akzeptanz ihrer körperlichen Attraktivität in der Porträtgalerie ein[1228].

Bei einer analysierenden Betrachtung der hier zusammengetragenen biographischen, familiellen und sozialen Daten zu den Dargestellten der Ariccia-Serie fällt auf, daß der Schwerpunkt der familiellen Beziehungen eindeutig auf den Colonna/Mancini liegt, gefolgt von den jüngeren Papst- und Nepotenfamilien Borghese, Pamphilj, Altieri[1229] und Rospigliosi. Die Töchter dieser Häuser waren begehrte Ehepartnerinnen, sie versprachen hohe Vermögenswerte als Mitgift, Ämter und politischen Einfluß. Lorenzo Onofrio Colonna und der damalige Papstnepot Agostino Chigi warben 1658 beispielsweise beide um die Hand der Maria Virginia Borghese. Erfolgreich war der Vertreter der Papstfamilie, obwohl die Colonna in der römischen Aristokratie einen wesentlich höheren Rang einnahmen[1230]. Colonna machte noch im folgenden Jahrzehnt seiner entgangenen Braut den Hof, so daß ihr Porträt in der Ariccia-Serie nicht verwundert; bemerkenswert ist allerdings, daß ihr Bildnis das einzige der Serie ist, daß einen familiellen Bezug zu den Chigi aufweist.

Außerdem lassen sich die Dargestellten deutlich in zwei verschiedene Generationen einteilen, soweit dies der überlieferte Datenbestand zuläßt: Die ältere Generation heiratet um 1660[1231], zu ihr gehören auch die Mancini-Schwestern; die zweite Gruppe ist jünger und heira-

[1224] Die sogenannte Marchesa Sacchetti (Titel unsicher), Maria Francesca Sacchetti Teodoli, Ottavia Sacchetti de' Nerli.

[1225] Francesca Vigivano Mattei, Duchessa di Paganica; Lucrezia di Girolamo Piccolimini de' signori d'Orcia; Erminia Santa Croce Lancelotti; Francesca Greppi Fani; Ottavia Renzi Strozzi; Giacinta Conti Cesi, Duchessa d'Acquasparta; Maria Isabella Massimo Muti Papparuzzi; Marta Ghezzi, Marchesa Baldinotti; Anna Caffarelli Minuttiba; Maria Isabella Capranica Cerri u. Signora Cevola Vaini.

[1226] Zit. n. BENZONI 1982, S. 354.

[1227] Vgl. MANCINI 1965, S. 133-136: „Alors, comme si je [sc. Maria Mancini] n'eusse pas encore eu assez de raison de me tourmenter des jalousies du deshors, la fortune m'en apporta un nouveau sujet dans ma maison en la personne d'une marquise [sc. Cristina Paleotti] qui vint loger chez nous. Sa jeunesse et sa beauté lui attiraient les yeux de tout le monde. Ceux du Connétable ne furent pas exempts de ce commun tribut; [...] (S. 133)“; s. auch hier Abschnitt 4.4.2.

[1228] Vgl. NIKOLENKO 1970, S. 153-156, Nr. 14, 20, 25 u. 32.

[1229] Aufgrund der ausgesprochenen Feindschaft der Colonna gegenüber den Altieri während deren Pontifikat 1670-1676 sind deren Bildnisse vermutlich allein durch die Chigi in den Bestand von Ariccia gelangt. In Castel Carnasino (s.u.) finden sich dann folglich auch keine Altieri-Bildnisse.

[1230] MACLEAN 1995, S. 230 m. Anm. 29.

[1231] Beispielsweise: Eleonora Boncompagni Borghese, Maria Virginia Borghese Chigi, Maria Isabella Massimo Muti tet 1670 und später[1232]. Es ist anzunehmen, daß einige Vertreterinnen dieser jüngeren Fraktion zu den späteren Ergänzungen der Serie gehören und auch nach anderen Kriterien ausgewählt wurden.

Ein Grund für den geringen Anteil der Chigi am Personal der Galerie von Ariccia mag darin liegen, daß die sienesische Nepotenfamilie noch nicht lange genug in Rom etabliert war, um hier stärker präsent zu sein. Vielleicht erklärt dies auch die Anwesenheit von Frauen, die nicht aus den Adelskreisen der Stadt stammen, dafür vermutlich dem Klientel der Chigi angehörten. Diese wären dann ein eigener Beitrag der Chigi zur Formation eines Korpus von Bildnissen, die über verschiedene Kopien auch an andere Galerien weitergegeben wurden. Kardinal Flavio Chigi hatte selbstverständlich ebenso wie Lorenzo Onofrio Colonna persönlichen Umgang mit den Damen der römischen Gesellschaft und es ist aus dieser Perspektive ebenso gut möglich, daß er als primärer Auftraggeber in Frage kommt[1233]; die Anwesenheit von Colonnas weiblicher Verwandschaft, vor allem seiner älteren Schwester Lucrezia, weist jedoch eindeutig auf den Konnetabel als Autraggeber des ursprünglichen Sets. Lucrezia Colonna war 1632 geboren und ist damit mit Abstand die älteste Dargestellte der Ariccia-Serie, sie ist etwa 15 Jahre älter als der Durchschnitt. Nach dem vorhandenen Datenbestand ist die 1639 geborene Maria Mancini die nächst älteste; es liegt also bereits ein deutlicher Altersunterschied zu ihrer Schwägerin vor. Deren Bildnis kann demnach nur familiell begründet und über ein Set von Kopien nach Colonna-Vorlagen in die Porträtgalerie der Chigi gelangt sein[1234].

Es gibt eine Reihe an Überschneidungen zwischen der Ariccia-Serie und dem zweiten hier zu behandelnden Set an Frauenporträts: Dieses befand sich noch Anfang des 20. Jahrhunderts in Castel Carnasino am Comer See. Das Schloß war zu dieser Zeit im Besitz eines Zweiges der Familie Odescalchi. In einer langen Galerie hingen 14 weibliche Bildnisse, die in Typus und Stil weitgehend mit denen der Ariccia-Serie übereinstimmen[1235]. Aufgrund einer alten

Papparuzzi, Maria und Ortensia Mancini.

[1232] Beispielweise: Diane-Gabrielle de Thianges, Flaminia Pamphilj Savelli, Lucrezia Piccolomini, Clelia Cesarini Colonna.

[1233] Eine zeitgenössische Quelle charakterisiert Chigis Verhältnis zu Frauen wenig schmeichelhaft. Er verbrauche sein Jahresgehalt vor allem „con questo e quello, per non dir con questa e quella mentre si tiene per certo che gli sono nati più di mezza dozene di Bastardi dall'amicitie di diversi Corteggiane, ma per me credo che li danno a lui, ma non sono suoi (zit. n. GAMPP 1996, S. 41)." Angeblich hatte der Kardinal auch eine Affäre mit Maria Mancini. In der in ihrem Wahrheitsgehalt äußerst zweifelhaften, apokryphen Kölner Ausgabe ihrer Memoiren von 1676 berichtet diese vermeintlich: „Ce n'estait pas seulement avec Monsieur le Connétable, que nous cultivions la connoissance: quoy que je fusse seule, je ne laissois pas d'agir de la sorte. Si Monsieur le connétable estoit hors de Rome, le cardinal avoit la bonté de me tenir compagnie presque à toute heure; si je le recontrois par la ville, je m'arrêtois avec luy, pour dire le mot pour rire; si je le trouvois dans des églises, je ne luy permettois pas de s'en retourner seul au logis, et, souvent, j'allois le prendre pour nous promener ensemble; et il me souvient d'un jeudi qu'on devoit faire la congrégation de la Segnature de Justice, dont il est Préfait pour des affaires de conséquence, à luy recommandées par plusieurs Cardinaux, m'étant levée de bonne heure, j'allay, dans mon carrosse, à sa porte, le faisant supplier de descendre, et quand il fut dans le carrosse, quoy qu'il fut habillé seulement à moitié, je commanday au cocher de tirer à la hâte vers la Porte Saint Paul, et nous fûmes dehors jusques au soir, et les dépêches l'attendent peut-être encore (zit. n. INCISA DELLA ROCCHETTA 1951/54, S. 58)." In der gesicherten Ausgabe Leiden 1678 (MANCINI 1965) wird Chigi dagegen wesentlich beiläufiger erwähnt. DULONG 1993, bes. S. 157 u. 178f., tendiert letztlich zu der Annahme einer Affäre mit Chigi.

Verglichen mit den Papstnepoten des früheren Seicento oder mit Colonna war auch die Kunstpatronage des Kardinals keineswegs von ähnlicher Bedeutung. Vgl. Francis Haskell, Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven/London: Yale UP ²1980 [1963], S. 139f. u. 154f.

[1234] Daß die Chigi Kopien nach Gemälde-Vorlagen aus dem Besitz der Colonna anfertigen ließen, ist auch dokumentarisch zu belegen: 1678 wurden „quattro quadri di tre p.mi copiati da quelli del S. Contestabile, quali rappresentano diverse feste di Venetia" bezahlt (GOLZIO 1939, S. 293, Nr. 541).

[1235] Die einzige Quelle hierzu ist bislang folgende Publikation: Isnardo Prada, I Ritratti di Casa Odescalchi – Coopmans – San Pietro. Castel Carnasino – Como, Mailand 1917 (Exemplar in der Biblioteca Comunale Milano, Mailand).

durchlaufenden Numerierung der Bildnisse wird deutlich, daß das Set nicht mehr vollständig ist, da einige Nummern fehlen. Außerdem sind die Namen der Dargestellten überliefert. Auf dieser Grundlage läßt sich feststellen, daß sich von den 14 Bildnissen in Carnasino fünf auf eine Porträtaufnahme beziehen, die auch in der Ariccia-Serie Verwendung fand (Diane-Gabrielle de Thianges, Maria Isabella Massimo Papparuzzi, Francesca Greppi Fani, Eleonora Boncompagni Borghese, Clelia Cesarini Colonna), weiterhin finden sich fünf der Dargestellten ebenfalls in Ariccia, dort allerdings mit einer anderen Porträtvorlage (Anna Maria Carpegna Naro, Marta Ghezzi, Giacinta Conti Cesi, Ortensia Mancini, Vittoria Carpegna Cavallieri), und nur drei sind allein in Carnasino vertreten (Giulia Colonna, sogenannte *naturale del Principe del Gallicano*; Isabella Strozzi, Marchesa Costaguti; Antonia de' Magistri detta Florinda). Ein letztes Bildnis besitzt keine Namensaufschrift und weicht auch stilistisch von den übrigen ab, so daß die Vermutung naheliegt, daß dieses Gemälde nicht dem ursprünglichen Set angehörte und allein aus Gründen der Symmetrie in die Galerie aufgenommen wurde.

Wie in Ariccia sind die Bildnisse von Carnasino von unterschiedlicher Qualität. Die Urheberschaft von Voet – zumindest als Replik nach eigener Vorlage – ist jedoch bei dem überwiegenden Teil der Porträts anzunehmen. Die Aufschrift auf dem Bildnis der Diane-Gabrielle de Thianges zeigt in Carnasino eine ähnliche Verballhornung ihres Namens wie auf dem Exemplar in Ariccia[1236]. Auf der Rückseite der Gemälde befindet sich ein altes Siegel, angeblich mit dem Wappen der Fürsten von Gallicano[1237]. Diese Besonderheiten der Carnasino-Serie, besonders das Wappen auf der Rückseite und die Ergänzung um eine illegitime Tochter der Colonna, legen die Vermutung nahe, daß es sich bei dieser Serie tatsächlich um einen Teil der Frauenporträtgalerie des römischen Stadtpalastes der Colonna handelt. Doch könnte dieser Teil erst nach 1783 an den Comer See gelangt sein, und die genaueren Umstände eines solchen Transfers sind noch nicht geklärt[1238].

Das Bildnis der Anna Mei Bottini belegt den weiteren Austausch zwischen den Sammlungen der Colonna und der Chigi, quasi als Rückkopplung, falls die hier beschriebene Zugehörigkeit der Mei zur Klientel der Chigi zutreffend ist. Allerdings findet das Bildnis der Antonia de' Magistri kein Äquivalent in der Ariccia-Serie: Das Porträt der angeblichen Dichterin[1239] be-

Trotz inzwischen nicht mehr haltbarer Angaben zu Maler und Provenienz bieten Text und vor allem die Abbildung sämtlicher Bildnisse eine brauchbare Forschungsgrundlage.

[1236] „de Dames" bzw. „de Damas" in Ariccia (laut INCISA DELLA ROCCHETTA 1951/54, S. 57). In Carnasino außerdem „Meillers" für Meilleraye.

[1237] Laut PRADA 1917, S. 17, Anm. 1. – Mit *Principe di Gallicano* bezeichnet Prada generell Lorenzo Onofrio Colonna, obwohl dieses Fürstentum zu diesem Zeitpunkt nicht mehr im Besitz der Colonna war. Da Pradas Argumentation allein darauf abzielt, die Bildnisse als Teil der ursprünglichen Colonna-Sammlung zu benennen, wird es sich um das Wappen Colonnas gehandelt haben.

[1238] Die von PRADA 1917 vorgeschlagene Provenienz ist vollkommen unhaltbar. Er geht davon aus, daß die Porträts sich bereits 1661 in dem von Stefano Colonna an die Chigi verkauften Stadtpalast an der Piazza SS. Apostoli befanden, den er mit dem gegenübergelegenen, von Lorenzo Onofrio bewohnten eigentlichen Hauptpalast der Colonna verwechselt. Die Porträts hätten sich somit als Teil des Mobiliars auch noch dort befunden, als der Palazzo später von Kardinal Livio Odescalchi gemietet und dann im 18. Jahrhundert von dessen Familie gekauft wurde. Mit einem Teil des Mobiliars seien die Bilder dann Mitte des 18. Jahrhunderts in das im Besitz der Odescalchi befindliche Castel Carnasino gekommen. Außer den genannten Argumenten spricht natürlich gegen diese Hypothese, daß die Porträts von Voet mindestens bis zum Katalog von 1783 immer in Colonna-Besitz auftauchen. Zudem bezieht sich die von Prada (S. 12) zitierte Beschreibung von 1697 eindeutig auf den Palazzo Colonna (vgl. Filippo Rossi, Descrizione di Roma moderna, Rom: Rossi 1697, S. 366: „[...] essendoui nell'altra [camera] poco distante, adornata con molti ritratti di dame Italiane e Francese, vn letto messo ad oro, accompagnato dà Caualli marini, e dà due Colonne di Verde antico"). Außerdem sind 1660 einige der dargestellten Frauen noch Kinder. Ebenso ist Pradas Zuschreibung der Bilder an Pierre Mignard obsolet; der Maler hatte Italien ohnehin bereits 1657 verlassen.

[1239] NIKOLENKO 1970, S. 158, Anm. 34. Nikolenkos Angabe, die Dargestellte könnte ein Mitglied der – erst 1690 zeugt wieder die offenere, aber auch traditionellere Konstruktion der Frauenporträtgalerie der Colonna. Die Galerie von Carnasino enthält zudem keine Vertreterinnen der jüngeren Papstfamilien, was nicht allein mit ihrer nur fragmentarischen Überlieferung zu erklären ist. Dagegen trifft die Chigi-Sammlung von Ariccia eine – mit Ausnahmen[1240] – vorzugsweise auf die körperliche Attraktivität der Porträtierten abzielende Auswahl, die somit als das wesentliche Auswahl-Kriterium der Ariccia-Serie erscheint.

An dieser Stelle muß demnach die Analyse der stilistischen und ideologischen Formierung des von Voet vertretenen Porträttyps erfolgen. Das in Ariccia vertretene Bildnis der Maria Mancini zeigt diese bereits in etwas fortgeschrittenem Alter, zumindest nicht mehr so jugendlich wie die meisten anderen der dort dargestellten Frauen, was auch ihrem tatsächlichen Alter um 1670 entspricht[1241]. Des weiteren ist dieses Bildnis in den Mitteln zur Repräsentation der Person wesentlich stärker zurückgenommen und „sachlicher“ als andere Bildnisse der Maria Mancini. Im Gegensatz etwa zum Berliner Porträt erfolgt keine Allusion auf eine historische Person, die als vermittelnde Instanz auftritt, und das *déshabillé* ist nicht so weitgehend wie dort, wo die linke Brust nahezu entblößt ist. Abb. 181

Das Berliner Porträt[1242], in dem die Dargestellte zudem deutlich jünger ist als in Ariccia, muß somit als Ausgangspunkt für die Analyse der Entstehung des in Rom so erfolgreichen Voetschen Porträttyps dienen. Aufgrund der genannten biographischen Gesichtspunkte ist dieses Bild spätestens um 1665 anzusetzen. Es wurde sogar vermutet, daß das Porträt Teil der Carnasino-Serie ist[1243]. Jedenfalls verzichtet Maria Mancini im späteren Ariccia-Porträt be-

gegründeten – *Accademia dell'Arcadia* sein, kann zumindest für den Zeitpunkt der Anfertigung des Porträts nicht zutreffen (möglicherweise aber eine Teilnahme an der von Christine von Schweden gegründeten Vorgänger-Organisation der Akademie). – Das Porträt, das im übrigen vollständig dem die Serie bestimmenden Typus entspricht, fällt dadurch auf, daß die Dargestellte den Betrachter mit einem wesentlich wacheren und direkteren Blick fixiert als die übrigen Porträtierten.

[1240] Darunter die wohl von den Colonna übernommene ältere Schwester des Konnetabel, Lucrezia, und die Angehörigen der 1667-1669 regierenden Papstfamilie Rospigliosi. Die weiblichen Mitglieder der Nepotenfamilien scheinen in besonderen Maßen von den Chigi in den Bestand der römischen Frauenporträtgalerien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingebracht worden zu sein. Diese entsprachen – trotz der Konkurrenz – ihrer eigenen sozialen Stellung.

[1241] DULONG 1993, S. 173, geht sogar davon aus, daß das Porträt der Maria Mancini in Ariccia fehlte. Dann müßte das mit ihrem Namen bezeichnete Bildnis eine andere Frau darstellen. Da aber die Benennungen in Ariccia in der Regel durch die Serie von Castel Carnasino bestätigt werden, sind solche Zweifel zwar nicht vollkommen auszuschließen, aber ohne weitere Hinweise in diese Richtung nicht angebracht. Möglicherweise hatte die Autorin auch den jetzigen Zustand der Galerie vor Augen, bei dem das Porträt tatsächlich fehlt.

[1242] Zuerst von Nicolai 1779 im Berliner Schloß erwähnt als „P. Mignard, Maria Mancini, die Nichte des Kardinal Mazarin, als Kleopatra“. Vgl. Helmut Börsch-Supan, Höfische Bildnisse des Spätbarock, Ausst.kat. Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten 1966, S. 114, Kat.Nr. 39 (noch als Pierre Mignard); Gemäldegalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Katalog der ausgestellten Werke des 13.-18. Jahrhunderts, Berlin: Gebr. Mann 1975, S. 461f., Inv.Nr. 465; Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Berlin: Nicolai 1996, S. 127, Kat.Nr. 465 (als Clelia Cesarini Colonna), u. SHIFRIN 1998, S. 103ff. u. 277, Kat.Nr. II.A (als Ortensia Mancini; zum Thema der Kleopatra im 17. Jahrhundert, bes. im Bildnis, vgl. ebd., S. 75-121).

[1243] PRADA 1917, S. 19. – Das wesentliche Argument liegt dabei auf den identischen Maßen des Berliner Bildes und denen der Carnasino-Serie, was aber aufgrund der zur Entstehungszeit bereits weitgehend normierten Leinwandgrößen kein besonders weitreichendes Argument ist. Eine exakte Übereinstimmung würde aber doch einen gewissen Hinweis geben. Qualitativ scheint das Berliner Bild besser als die meisten Gemälde der Carnasino-Serie zu sein, was wegen der grundsätzlich immer differierenden Qualität der Gemälde in Ariccia und Carnasino auch kein zwingendes Gegenargument darstellt. Ohnehin müßte das Berliner Bild früher als die übrigen Bilder der Colonna-Serie entstanden sein – quasi als ein vorbildlicher Prototyp. Im Gegensatz zu der Ariccia-Serie und wahrscheinlich auch zu dem Großteil der Carnasino-Serie ist das Bild als ein Original anzusprechen. Im Falle einer direkten Provenienz von den Colonna stellt sich damit aber wieder die Frage nach der Bewertung der Bezahlung von 1673, und ob wirklich einige Jahre zurückliegende, frühere Aufträge des Konnetabel an Voet in den 1660er Jahren auszuschließen sind (s.o.). Für Prada war noch die Existenz des unbenannten, offensichtlich nicht zur Serie gehörenden Bildnisses in der Galerie ein Argument dafür, daß dieses Bild das zuvor verkaufte Berliner Bild ersetzte. Die Provenienz von Rom nach Berlin muß aber nicht unbedingt über Castel Carnasino gelaufen sein, da die dortige Reihe bereits nicht mehr vollständig war, sondern kann sich auch direkt von Rom nach Berlin vollzogen haben. Prada nimmt strengere reits auf eine allzu ostentative Selbstrepräsentation mittels Identifikationsporträt und sensueller Wirkung des weiblichen Körpers. Eine Diskussion der Konstruktion des sich im Berliner Bild konstituierenden Typus des weiblichen Porträts bei Voet – in Ikonographie, Stil und Weiblichkeitskonzeption – soll im folgenden dazu beitragen, die Konzeption der römischen Frauenporträtgalerien der zweiten Hälfte des Seicento in ihrer Funktion exakter zu beschreiben.

Das besondere Interesse der Maria Mancini für die Kleopatra-Ikonographie läßt sich mit einer Episode ihrer frühen Biographie erklären: Als die Verhandlungen für die spanische Hochzeit Ludwigs XIV. bereits fortgeschritten waren, erwarb der König von seiner in Saint-Germain im Exil lebenden Tante Königin Henrietta Maria eine äußerst wertvolle Perlenkette, die er Maria Mancini schenkte. Wenig später trat diese im Juni 1659 eine Reise in das von ihrem Onkel aufgetragene „Exil“ Brouage bei La Rochelle an, um weitere Komplikationen bei der Eheschließung Ludwigs mit der Infantin Maria Theresia zu vermeiden[1244]. Dieses Abschiedsgeschenk, als das es sich herausstellen sollte, verweist – aus einer auf diese Episode zurückblickenden Perspektive – auf ein anderes historisches Zusammentreffen einer Frau mit einem mächtigen Mann und auf ein anderes berühmtes Schmuckstück, eben jene unschätzbar wertvolle Perle, die Kleopatra beim Gastmahl für Marcus Antonius laut Plinius d.Ä. aufgelöst und getrunken haben soll. Die Szene ist neben dem Tod der Kleopatra die am häufigsten dargestellte Episode aus dem Leben dieser Heroine in der bildenden Kunst. Im Palazzo Colonna waren – wie bereits beschrieben – beide Szenen in den aufeinanderfolgenden *anticamere* der Konnetabel zu sehen. Wie die Rezeption der meisten tradierten Taten aus dem Kanon der *Berühmten Frauen* war auch das Verständnis des Gastmahls der Kleopatra doppelkodiert: Als Sinnbild der *luxuria* konnte es als Synonym für ein weibliches Laster verstanden werden; ebenso war aber auch eine Lektüre möglich, die das Auflösen der Perle als Geste der Geringschätzung von deren eigentlichem wie symbolischem Wert interpretiert.

Im Berliner Bild hält Maria Mancini eine große tropfenförmige Perle im ihrer linken Hand. Weiteren Perlschmuck trägt sie als Halskette und als Ohrgehänge. Allein die Geste der Hand verweist auf Kleopatra, ein Gefäß ist nicht dargestellt. Daneben spielt aber noch die entblößte linke Brust auf die zweite häufig dargestellte Szene ihrer Geschichte an, ihren Tod durch den Schlangenbiß. Der inhaltliche Schwerpunkt liegt aber eindeutig auf der Perle in ihrer Hand. Dargestellt ist der Moment, kurz bevor das wertvolle Kleinod zerstört wird. Das bedeutungsmäßig und vermutlich auch nach Geldwert wertvollste Schmuckstück, das Maria in den ersten Jahren ihrer Ehe besessen hatte, stammte nicht von Colonna, sondern war die Perlenkette von Ludwig XIV. In einer Geste der Geringschätzung sagt sich Maria Mancini hier von dieser Beziehung los. Sie ist jetzt eine Fürstin mit einem eigenständigen Handlungsspielraum. Die kreative, spielerische Nutzung des Identifikationsporträts gibt ihr die Möglichkeit zu einer äquivalenten Symbolik[1245].

Schicklichkeitsvorstellungen als Grund für den Verkauf gerade dieses Bildes an. Der ausschlaggebende Grund wird aber in der Berühmtheit der dargestellten Person und dem deshalb zu erzielenden höheren Verkaufserlös gelegen haben.

[1244] Später erhielt sie aus Anlaß ihrer Heirat mit Colonna noch ein umfangreiches Vermögen in Form von Juwelen und anderen Schmuckstücken geschenkt (im Wert von 200.000 Scudi aus dem Besitz des Kardinals und von 200.000 Franc durch den König). Vgl. BENZONI 1982, S. 352f. – Noch im 18. Jahrhundert wurde dieser Schmuck in der Familie Colonna weitervererbt. Generell dienten Schmuck und Wertsachen zur finanziellen Absicherung der Braut im Falle der Nichteinhaltung des Ehevertrages durch die Familie des Bräutigams. Vgl. KURZEL-RUNTSCHEINER 1993.

[1245] Die Wiederholung des Kleopatra-Themas im Appartement der Maria Mancini im Palazzo Colonna macht m.E. jegliche Frage danach obsolet, ob in dem Berliner Bild tatsächlich Maria Mancini oder etwa ihre Schwester Ortensia

Ein Pierre Mignard (1612-1695) zugeschriebenes Ovalporträt zeigt Maria Mancini, wie sie ostentativ eine Perlenkette mit beiden Händen vorweist[1246]. In dieser Form – ohne die Einbindung in eine szenische Darstellung – ist die Präsentation dieses Accessoires in der Porträtmalerei um 1660 eher selten, viel häufiger ist ein Blumenstrauß, -zweig oder -kranz. Auch hier ist das Geschenk des Königs zu vermuten, das sich aber noch des ungebrochenen Besitzerstolzes der Dargestellten erfreut, zumal Mignard dieses Bild nur nach seiner eigenen Ankunft in Paris 1659 und der Abreise Mancinis 1661 gemalt haben kann[1247]. Bedeutsam ist dieses Bildnis vor allem wegen seines offenkundigen Einflusses auf die Formation des römischen Frauenporträts bei Voet in den 1660er Jahren[1248]. Dieser Prozeß wird allerdings noch dadurch kompliziert, daß Mignard bis 1657 selbst noch in Rom tätig war. In einer Form von Re-Import kam dessen Bildnistyp wieder nach Rom zurück, als Darstellung eines schlagartig prominent gewordenen Mitglieds der römischen Gesellschaft, entweder von Mancini selbst mitgebracht oder durch den bei Eheanbahnungen üblichen Austausch von Porträts. Abb. 190

dargestellt ist. Die hier anschließende Besprechung des Mignard-Porträts Mancinis gibt weitere Argumente für ihre Identität. – Eine Identifikation der im Berliner Bild Porträtierten als Ortensia Mancini wurde zuerst vorgeschlagen von: Jacques Wilhelm, Some unpublished portraits by Jacob-Ferdinand Voet, or from his atelier, in: *Connoisseur*, Bd. 162, 1966, S. 251-256, hier S. 254f.; zuletzt wiederholt von PETRUCCI 1995, S. 301 m. Anm. 36; dems., Gaulli, Maratti e Voet: Nuove Attribuzioni, in: *Firmantiquari. Arte Viva*, 9, 1996, S. 54-64, hier S. 63, u. SHIFRIN 1998, S. 103ff. Ein Verweis auf das Doppelporträt Voets der Royal Collection in Windsor (s. auch Lada Nikolenko, Pierre Mignard. The Portrait Painter of the Grand Siècle, München: Nitz 1983, S. 111, Kat.Nr. 51) durch Petrucci und Shifrin spricht sogar eher für die hier vorgetragene Identifikation. Das Bildnis in Windsor trägt folgende Inschrift: „Hortense Mancini, nièce de Mazarin predit à sa Sœur Marie eprise en secret du jeune Louis XIV qu'elle doit epouser un roi jeune et charmant" (Zitat n. SHIFRIN 1998, S. 103f.). Diese Inschrift benennt eindeutig die im Typus des Berliner Porträts dargestellte Frau als Maria Mancini, mit einem etwas fülligeren Gesicht und der zweiten, „weissagenden" Person zugewandt. Diese tendiert zum Profil und zeigt kaum porträthafte Züge. Offensichtlich nutzte der Maler die Berühmtheit einer seiner Porträtkundinnen – nämlich der Maria Mancini – um (möglicherweise sogar ohne konkreten Auftrag und für einen freien Markt) diese genreartige Komposition herzustellen. Das Bild ist somit weniger als ein Doppelporträt, sondern eher als genreartiges Bildnis mit Assistenzfigur anzusprechen.

[1246] Vgl. Georges de Lastic, Contribution à l'œuvre de Pierre Mignard, portraitiste, in: BSHAF, 1980, S. 167-176, hier S. 169f.; NIKOLENKO 1983, S. 70f., u. VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997, S. 228, Kat.Nr. 59 (Der Verfasser des Katalogeintrags, Emanuel Coquery, hält auch eine Zuschreibung an Claude Lefebvre für möglich. Dies scheint m.E. wegen der klassizierenden Stilbildung in diesem Porträt auszuschließen zu sein [s.u.], wogegen Lefebvre ein größeres Interesse an gekonnter Gegenstandswiedergabe hatte.). LASTIC 1980, S. 175, Anm. 20, verweist zur Identifizierung auf ein Maratta (bzw. Baciccia oder Mignard) zugeschriebenes Porträt der Maria Mancini, ehemals zusammen mit drei weiteren „Mancini"-Porträts in der ungarischen Botschaft in Rom (m. Abb. in Jacques Bousquet, Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle, Montpellier: A.L.P.H.A. 1980, Taf. 37). Das bei Bousquet falsch zugeschriebene und falsch identifizierte Bild (S. 180f.) zeigt aber Clelia Cesarini Colonna, die 1655 geborene Schwägerin Mancinis, in der gleichen Version wie in den Ariccia- und Carnasino-Serien. Lastic spricht allerdings auch von der Darstellung der rechten Hand in diesem Bild, die tatsächlich aber dort gar nicht dargestellt ist. Hier muß also eine grundlegende Verwechslung vorliegen. Zu dem ehemals in der ungarischen Botschaft befindlichen Set von vier Frauenporträts und ihrer Zuschreibung an Maratta vgl.: THIEME/BECKER 1907-1950, Bd. 24, S. 52ff., s.v. Maratti, Carlo (Heinrich Bodmer; erstmalige Zuschreibung); Amalia Mezzetti, Contributi a Carlo Maratti, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S., Jg. 4, 1955, S. 253-354, hier S. 351 (nicht Maratta zugeschrieben; verweist auf Nähe einzelner Bilder zu Mignard und Ferdinand Voet), u. Stella Rudolph, An instance of Time thwarted by Love: Carlo Maratti's portrait of an unusual lady, in: *Labyrinthos*, XI-XII, 21/24, 1992/93, S. 191-213, hier S. 208, Anm. 1 (korrekte Benennung des o.g. Porträts als Clelia Cesarini Colonna; hält aber an der Zuschreibung an Maratta fest und bezeichnet das Bild als Prototyp für Kopien in der Art des Ferdinand Voet; solange die von der Autorin seit langem angekündigte Monographie zu Maratta aber nicht erschienen ist, ist eine weitere Diskussion dieser These nicht möglich [jüngst hat SHIFRIN 1998, S. 271f., Kat.Nr. I.A., bei dem Althorp-Porträt von Ortensia Mancini eine Kopie Voets nach Maratta in Erwägung gezogen]; der Verf. hält sie aber für eher unwahrscheinlich). Zum Verhältnis der Porträtmalerei Marattas zu Voet vgl. auch: MENA 1978, S. 188f., u. das Beispiel des Porträts der Maddalena Rospigliosi von Maratta im Palazzo Barberini (ca. 1667/68), das die Gemeinsamkeiten, aber auch die Unterschiede der Porträtmalerei der beiden Künstler deutlich macht (vgl. zuletzt WALKER/HAMMOND 1999, S. 148f., Kat.Nr. 26 [Lorenza Mochi Onori]).

[1247] Der Verf. weist ausdrücklich darauf hin, daß nicht jedes Frauenporträt des 17. Jahrhunderts mit einer Perlenkette ein Porträt der Maria Mancini ist – ein Eindruck, der vor allem in der älteren Literatur manchmal erweckt wird. Nur wo die ostentative Attributfunktion der Perle gemeinsam mit ikonographischen, stilistischen und biographischen Gesichtspunkten übereingeht, ist dieses Argument aussagekräftig.

[1248] Nicht umsonst wurde das Berliner Bild bis 1966 Mignard zugeschrieben.

Mignard hatte in Rom drei berühmte Madonnenbilder geschaffen, die aber als verloren gelten und nur in Stichen und Kopien Sassoferratos überliefert sind. Diese Bilder sind durch eine retrospektive Orientierung an Raphael und den Carracci charakterisiert und stehen für die Konstanz des römischen Klassizismus in den 1650er Jahren[1249]. Die Madonnen wurden bald unter dem Namen *Mignardes* bekannt und blieben ein Charakteristikum von Mignards früher Biographie, insbesondere da bis heute über sein italienisches Œuvre, vor allem über die dort entstandenen Porträts, noch immer Unklarheit herrscht – trotz seines frühen Ruhms in Italien. Als Modell für diese Madonnen und andere weibliche Figuren diente ihm zu dieser Zeit angeblich seine Gemahlin Anna Avolara. Ein Porträt Papst Alexanders VII. von Mignard im Inventar Mazarins bezeugt, daß er bereits in Italien für den Kardinal gearbeitet hat; auch ein Porträtauftrag der Colonna ist überliefert[1250].

Diese wenigen Daten, vor allem das Fehlen erhaltener weiblicher Porträts aus der Zeit vor dem Mancini-Porträt, erschweren Aussagen über die Formation des klassizierenden Porträt-Stils Mignards in seiner italienischen Periode, auch wenn die bekannten Fakten Mignards Bildnis der Nichte Mazarins als folgerichtiges Ergebnis dieser Entwicklung erscheinen lassen: Das Ovalporträt der Maria Macini ist durch den pyramidalen Aufbau der Büste, eine delikate Lokalfarbigkeit, besonders im Gelb und im Blau des Gewands, und ein Inkarnat gekennzeichnet, das mit dem Schimmer der Perlen zu konkurrieren scheint. Das Bild hält präzise die Waage zwischen formaler Strenge und sinnlicher Attitüde, was besonders in der Art und Weise deutlich wird, wie der gemalte Spitzenbesatz die exakt umschriebenen Hautpartien umspielt. Der klar komponierte Aufbau läßt eine klassizierende Grundhaltung erkennen; die Draperien entheben die Dargestellte tendenziell der zeitgenössischen Mode und der Alltagswirklichkeit, nähern sie der idealen und überzeitlichen Sphäre eines Identifikationsporträts. In diesem wahrscheinlich frühesten erhaltenen Frauenporträt Mignards – kurz nach dessen Rückkehr aus Italien entstanden – ist also noch deutlich die römische Stilbildung des Malers zu erkennen.

Der in Rom ausgebildete Porträtstil Mignards und anderer römischer Maler ist aber nur eine der Quellen für die Frauenporträts des Flamen Ferdinand Voet. Der 1639 in Antwerpen geborene und ab 1663 in Rom nachweisbare Maler greift ebenso auf seine regionalen Wurzeln, d.h. auf die Schule van Dycks, zurück[1251]: Das Berliner Bildnis erinnert z.B. an van Dycks Porträt der Margaret Lemon in Hampton Court[1252], das wiederum den venezianischen Porträttyp der „schönen Frau“ widerspiegelt[1253]. In der Verbindung von klassizierend-italienischen Elemen-

[1249] Vgl. Jean-Claude Boyer, François Macé de Lépinay, The ‘Mignardes’, Sassoferrato and Roman classicism in the 1650s, in: *Burlington Magazine*, Bd. 123, 1981, S. 69-76.

[1250] BOUSQUET 1980, bes. S. 30-36, 40 u. 143; NIKOLENKO 1983, S. 5, 7 u. 136f., u. VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997, S. 225f. (Thierry Bajou).

[1251] Die wichtigste Literatur zu Voet: Pierre Bautier, Un portraitiste flamand en Italie au XVIIe siècle: Jacob-Ferdinand Voet, in *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bd. 2, 1939, S. 173-183; ders., Notice complémentaire sur les portraits attribués à Jacob-Ferdinand Voet, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Bd. 25, 1956, S. 151-160 (die dort angegebenen Identifizierungen der Dargestellten sind z.T. nicht haltbar; Abb. 6 ist nicht als Maria Anna Mancini, sondern als Maria Ippolita Olgiatti Buratti zu identifizieren); WILHELM 1966 (Abb. 6 [„young woman“] stellt Diane-Gabrielle de Thianges dar, Abb. 13 [„one of the Mancini“] Maria Ippolita Olgiatti Buratti); Didier Bodart, Les Peintres des Pays-Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle, Bd. 1 [Études d'Histoire de l'Art – Institut Historique Belge de Rome, Bd. 2], Brüssel/Rom 1970, S. 193-202; Arnauld Brejon de Lavergnée, Deux portraits de Jacob-Ferdinand Voet, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, Jg. 33, 1983, S. 372ff., u. PETRUCCI 1995. – Außerdem hat Francesco Petrucci eine Monographie zu Voet angekündigt.

[1252] Dieser wichtige Hinweis bei BÖRSCH-SUPAN 1966, S. 114, wenn auch noch unter der Annahme getroffen, daß es sich bei dem Künstler des Porträts um Pierre Mignard handelt.

[1253] Margaret Lemon war in England van Dycks Mätresse. Zur Kodierung ihres Namens (Lemon) als den einer schönen ten mit nordisch-flämischem Sensualismus sind Voets Bildnisse also durchaus der Stilbildung in englischen Porträts wie der *Hampton Court Beauties* vergleichbar[1254]; allerdings bleibt in Italien das relativ kleinformatige Brustbild die Regel.

Neben diesen Bezügen zu schon als klassisch zu bezeichnenden Formulierungen von Porträts „schöner Frauen“ ist in den um 1670 entstandenen römischen Schönheitengalerien vor allem ein aktualisierender Bezug vorherrschend: die *moda francese*. Hierin unterscheiden sich die Porträts von Ariccia und Castel Carnasino deutlich von den etwa zeitgleichen englischen Porträtserien „schöner Frauen“. Auch von der Berliner Maria Mancini als Kleopatra mit ihrer Tendenz zur überzeitlichen Verortung der Dargestellten weichen diese Bildnisse bereits wieder ab.

Die Ankunft von Maria Mancini in Rom 1661 markiert einen Fixpunkt des Einflusses der französischen Mode in der Stadt. Vieles, was die Konnetabel in den folgenden Jahren bei den Fest- und Theaterveranstaltungen der Colonna tat oder an Kleidung trug, wurde als Ausdruck der *moda francese* verstanden. Diese Situation wurde noch verstärkt, als um 1670 nacheinander noch ihre Schwester Ortensia und ihre Schwägerin Diane-Gabrielle de Thianges aus Frankreich eintrafen. Selbst das im Juli 1671 von den beiden Mancini-Schwestern errichtete Bad im Tiber wurde von einem Zeitgenossen als Ausdruck des französischen Einflusses aufgefaßt:

> Coll'occasione de' correnti caldi estivi, hanno madama Colonna e la duchessa Mazzarina eretto alla riva del Tevere a Ponte Molle alcune caselle o piccioli bagni, circondati da un argine di canne poste insieme, dove esse con le loro dame vanno a bagnarsi ricoperte di lunghe camice; bagnandosi parimente fuori del detto ricoperto o sia steccato gli altri cavalieri della loro conversazione e compita la detta funzione si ritirano le dame a vestirsi sotto a un gran padiglione ivi innalzato, asserendo di far ciò secondo la moda francese, quale però sin a ora non si ha potuto introdurre immitazione presso le dame romane.[1255]

Maria Mancini – gebürtige Italienerin, aber Wahlfranzösin – war sich dieser nationalen Differenz bewußt. Aus Anlaß der Ankunft ihrer Schwester in Italien vermerkt sie in ihren Memoiren:

> Comme elle venait de France avec les idées encore fraîches des plus agréables modes du pays, elle venait aussi avec l'esprit tout rempli de l'humeur de la nation, qui, s'attachant seulement à l'extérieur, règle son estime sur la manière dont on est habillé, et, malheureusement, cette circonstance nous manquant, à la Marquise [Paleotti] et à moi, après une réception assez froide, le méchant air de notre équipage s'attira le mépris qu'il méritait.[1256]

Ihre Flucht aus Rom am 29. Mai 1672 begründet sie unter anderem folgendermaßen:

> [...] j'avais déjà formé de me retirer en France comme le pays de mon éducation, la résidence de la plus grande partie de mes parents, et enfin le centre de mon génie.[1257]

Die französische Mode in der Kleidung wirkte sich vor allem in einer Vergrößerung des Dekolletés aus, was den zeitgenössischen Beobachtern natürlich nicht entging. Der Zusammenhang zwischen dieser Erotisierung der weiblichen Kleidung und dem französischen Einfluß wurde auch in anderen Lebensbereichen erkannt. Der oben zitierte Bericht zum Bad der

Frau vgl. FILIPCZAK 1990, S. 64.
[1254] Vgl. die Abschnitte 4.1.5 u. 4.1.7.
[1255] Zit. n. TAMBURINI 1997B, S. 123.
[1256] MANCINI 1965, S. 135.
[1257] Ebd., S. 148.

französischen Damen und ihres Gefolges im Tiber zeigt deutlich auf, wie genau die Römer beobachteten, ob etwa Grenzen der Schicklichkeit übertreten wurden; ausgereizt wurden diese aus römischer Perspektive in jedem Fall. Doch scheinen sich – zumindest in den einer ausgewählten Öffentlichkeit zugänglichen römischen Schönheitengalerien – keine Porträts von prominenten weiblichen Mitgliedern der römischen Gesellschaft befunden zu haben, die die Dargestellten mit völlig entblößter Brust zeigten.

Das Publikum, dem das Identifikationsporträt der Maria Mancini als Kleopatra zugänglich war, ist dagegen schwerer zu bestimmen. Es gibt nur wenige Hinweise für eine Verbreitung des Typus außerhalb des Palazzo Colonna. Ein in Florenz aufbewahrtes *déshabillé*-Porträt von Voet[1258], bei dem eine Identifizierung der Dargestellten als Maria Mancini möglich ist, zeigt diese allerdings ebenfalls mit entblößter Brust, hier sogar ohne jede offensichtliche Allusion auf eine historische oder mythologische Person. Das Spiel zwischen der Entblößung als Mittel zur Transponierung der Dargestellten in eine überzeitliche, der Realität enthobene Ebene auf der einen Seite und der Identifikation mit einer solchen überzeitlichen Figur als Mittel zum bewußten *decorum*-Verstoß – mehr in gesellschaftlicher als in künstlerischer Hinsicht – auf der anderen war vermutlich selbst für die Zeitgenossen nicht immer ohne weiteres aufzulösen[1259].

Die Erotisierung des weiblichen Bildnisses wirkte egalisierend auf Standesunterschiede, auch wenn dabei die Realität nicht mit der Kunstwelt verwechselt werden durfte. In einem Bericht, der mehr als eine Anekdote zu sein scheint, schreibt der modenesische Gesandte Rangoni am 15. November 1670 aus Rom über Voet, daß sich der Maler in ein Modell, deren Porträt er anfertigte, verliebt habe:

> Ferdinando pittore ha girato un poco inamorato di qualche Principessa che dipinge, e forse q.ta era la causa perchè egli ricusò di essere q.to inverno fuori di Roma; non so come sia per ritornare in essere.[1260]

Auch war der neue weibliche Porträttyp, der in Folge der *moda francese* um 1670 die römische Porträtproduktion dominierte, untrennbar mit den neuen Freiräumen konnotiert, die sich Maria Mancini und ihre weibliche französische Verwandtschaft in der männlich bestimmten römischen Gesellschaft geschaffen hatten. Das neue Bekenntnis zur eigenen Körperlichkeit und die offensichtliche Weigerung der beiden Mancini-Schwestern, von männlich bestimmten Strukturen, vor allem von der Ehe, abhängig zu sein, gehörten zusammen. Durch ihre Memoiren war diese Stellungnahme der Schwestern zu Geschlechterfragen bald europaweit präsent. Das Odescalchi-Pontifikat ab 1676 bereitete aber durch strengere Moralvorschriften und drastische Einschränkungen im Bereich der Kunstpatronage diesem Porträttyp in Rom ein abruptes Ende. Obwohl Voet auch für die Odescalchi gearbeitet hatte[1261], wurde der Künstler mit der *moda francese* im Porträt derart gleichgesetzt, daß er zwischen 1678 und 1679 aus dem Kirchenstaat ausgewiesen wurde, „*per essere il suo pennello strumento alla libidine, e la sua casa un continuo ricetto di dame e cavalieri che compravano ritratti*"[1262].

[1258] BODART 1977, S. 342, Kat.Nr. CXXIX, u. Pierre Rosenberg, Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine, Ausst.kat. Florenz: Centro Di 1977, S. 123, Kat.Nr. 74 (als Pierre Mignard nach Ferdinand Voet?).

[1259] Vgl. zum Problem wiederum den Abschnitt 2.4 sowie den Abschnitt 4.1.4; zur französischen Mode am Hof Ludwigs XIV. unter diesem Aspekt s. DUERR 1997, S. 48-52.

[1260] Zit. n. BODART 1970, S. 202, Anm. 2.

[1261] Vgl. zuletzt: Tomaso Montanari, Jacob Ferdinand Voet e Livio Odescalchi, in: *Prospettiva*, Nr. 81, 1996, S. 52-55.

[1262] Zit. n. ebd., S. 52 m. Anm. 3. – Bereits unter dem Nachfolger des Odescalchi-Papstes, Alexander VIII. Ottoboni, Endgültig verließ Voet Rom 1681, wohl auch wegen des allgemeinen Rückgangs an künstlerischen Aufträgen. In den wenigen Jahren von etwa 1670-80 hatten die Schönheitengalerien mit Porträts aus seiner Schule in den Ausstattungsprogrammen der römischen Paläste und Villen eine große Verbreitung gefunden: Porträts einer aus dem Besitz der Altieri stammenden Schönheitengalerie befinden sich noch in der *Sala delle Belle* im Palazzo Altieri in Oriolo Romano nördlich des Lago di Bracciano (dort auch die umfangreiche Papstgalerie der Altieri)[1263], ein anderer Teil derselben Sammlung ist im in der Nähe gelegenen Veiano[1264]. Ein weiterer Standort einer weitgehend mit der Ariccia-Serie übereinstimmenden Schönheitengalerie ist der Palazzo Giustiniani-Odescalchi in Bassano di Sutri, ebenfalls unweit des Lago di Bracciano gelegen[1265]. Abb. 189

Nur noch schriftlich überliefert ist die Ausstattung mit Frauenporträts der Villa Il Vascello, die sich der Agent des Kardinals Mazarin in Rom, Elpidio Benedetti, um 1663 in der Nähe der Porta San Pancrazio errichten ließ. Dieser vererbte das Gebäude an den Bruder der Maria Mancini, den Gatten der Diane-Gabrielle de Thianges, Duc de Nevers; eine Quelle von 1750 benennt die Villa als *Benedetti poi Mancini oggi Giraud.* Der später gebräuchliche Name leitet sich von der assoziationsreichen architektonischen Form der Villa her, „*edificata a similitudine d'un vascello sopra uno scoglio*“.

Das ikonographische Programm stellte Bezüge zu Frankreich her: Eine Außenwand wies Porträtmedaillons von Heinrich IV., Ludwig XIII. und Ludwig XIV. auf, Porträts französischer Könige fanden sich auch im Inneren. Der aufwendigste Teil der künstlerischen Ausstattung war sicherlich das *Aurora*-Deckenfresko von Pietro da Cortona in der zentralen Galerie des Hauptgeschosses [1266]. Der deutsche Reisende Johann Georg Keyßler hält sich allerdings bei seiner 1741 publizierten Beschreibung nahezu ausschließlich in der Galerie des Erdgeschosses auf:

änderte sich diese Einstellung wieder, wie Keyßlers Beschreibung des Amtssitzes von dessen Großneffen Pietro Ottoboni (1667-1740) in der *Cancellaria* nahelegt: „[...] Bey dem Bette des Cardinals siehet man eine ungenante Heilige gemahlt, mit welcher er ehemals in gar vertrautem Umgange gelebt, also daß sie so viel Theil in seinem Bette als in seinem Herzen eingenommen; wie denn auch die schönsten Gesichter in vielen andern geistlichen Gemälden, die eigentlich Porträte seiner Maitressen seyn sollen. Selbst des Cardinals Bediente können sich nicht allezeit des Lachens enthalten, wenn sie diese Heilige nennen sollen, und geben sie zuweilen zu verstehen, in welcher Strasse diese oder jene Beata sich noch aufhalte. Es ist solches vor diesen Pallaste nichts besonders, sondern manches Bild der H. Maria oder einer andern Heiligen, die auf dem Altare mit grosser Andacht verehret wird, ist oftmals nichts anders als das Portrait einer Schönheit, welche dem Mahler oder demjenigen, der durch ein solches Geschenk sich eine Stuffe in den Himmel zu bauen gedenket, zu Abkühlung seiner sündlichen Lüste dienet.“ (KEYSSLER 1740/41, Bd. 2, S. 58) – Zu den genannten Räumlichkeiten vgl. zuletzt: Edward J. Olszewski, Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancellaria, in: WALKER/HAMMOND 1999, S. 93-111.

[1263] Zum Palazzo Altieri in Oriolo Romano vgl.: Michele Bentivoglio, Marina Magnani Cianetti, Il Palazzo Altieri a Oriolo Romano, in: *Bollettino d'Arte*, Jg. 68, Mai-Juni 1983, S. 59-74.

[1264] BODART 1977, S. 344, Kat.Nr. CXXXIII.

[1265] Vgl. die den *Palazzi Giustiniani a Bassano di Sutri e a Roma* gewidmete Ausgabe des *Bollettino d'Arte*, Jg. 42, 1957 (darin u.a.: Paolo Portoghesi, Il Palazzo, la Villa, e la Chiesa di S. Vincenzo a Bassano, S. 222-240). Der Palazzo und die Villa sind der Drehort der entsprechenden Szene in Fellinis *La Dolce Vita* (s. Einleitung). – Ähnliche Bestände noch im Palazzo Spinola in Genua (vgl. Pasquale Rotondi, La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova, Mailand: Ricordi 1967, S. 132-135 [Zuschreibung an Mignard], 148f. u. 185ff. [Inventar, bes. Nr. 46, 65, 101, 103, 138 u. 149]) und in den florentinischen Sammlungen (BODART 1977, S. 298, Kat.Nr. 133, u. S. 342ff., Kat.Nr. CXXIX, CXXXI-CXXXIV; die *Dame mit entblößter Brust* hat angeblich eine französische Provenienz, dies ist möglicherweise aber nur durch eine ältere Zuschreibung an Mignard bedingt). PETRUCCI 1995, S. 283, nennt als weitere auftraggebende Familie für Frauenporträtgalerien aus dem Umkreis des Voet noch die Carpegna; NIKOLENKO 1970, S. 157, als weitere Standorte noch den Palazzo Albertoni in Montevecchio und Schloß Prinetti in Merate. Zu einem Bestand im Schloß Racconigi vgl. Abschnitt 4.4.2; zu einzelnen Bildnissen mit Bezug zu römischen Schönheitengalerien vgl. auch die weitere Literatur zu Voet (s. vor allem Anm. 1251).

[1266] Vgl. CÀLLARI 1934, S. 267-273, u. BELLI BARSALI 1970, S. 408f. (Zitate: ebd., S. 408). Die Villa wurde 1849 durch ein Bombardement schwer beschädigt und ist nur noch als Ruine erhalten.

> La Villa Benedetti nahe vor der Porta di S. Pancratio ist vom Abbé Elpidio Benedetti, einem Französischen Agenten am Päbstlichen Hofe, angeleget und mit vielen hundert artigen und nützlichen Sentenzen, Lehren und Sprüchwörtern, innen und aussen an den Wänden angefüllet worden. In der ersten Galerie des untersten Stockwerkes sind viele Porträte von Französischen und Italienischen Frauenzimmer zu sehen, worunter sich Comtesse Laura Marescotti, Mesdames Colonna, Montespan und Valiere befinden. Die häufigen Inscriptiones, welche man in diesem Zimmer bemerket, sind alle wider das schöne Geschlecht gerichtet, [...].[1267]

Im folgenden gibt Keyßler einen umfangreichen Auszug aus diesen misogynen – und, falls man die dargestellten Frauen als Vetreterinnen eines Protofeminismus verstehen will, auch antifeministischen – Inschriften. Frauenporträts und Inschriften finden sich bereits in der ersten umfassenden Beschreibung der Anlage von 1677 durch Matteo Mayer, der allerdings die Dargestellten der Schönheitengalerie nicht benennt. Er gibt die Funktion des Raumes als Sommerspeisesaal an und nennt sämtliche Inschriften, die in lateinischer, italienischer, französischer, spanischer und deutscher Sprache verfaßt sind und somit ein quasi enzyklopädisches Allgemeingut über das weibliche Geschlecht zu repräsentieren vorgeben[1268]. Diese frühe Funktionalisierung einer Schönheitengalerie – noch dazu aus dem direkten Umfeld der Mancini – in einem misogynen Kontext ist bemerkenswert. Das Vorhandensein der beiden ersten *maîtresses en titre* Ludwigs XIV. – im Gegensatz zu den bisherigen, allein auf Rom konzentrierten Beispielen – weist dies eindeutig als eine Reaktion auf die neuen Einflußmöglichkeiten aus, die Frauen an einem frühzeitlichen Hof wahrnehmen konnten. Die Villa zeigt sich so als Zufluchtsort vor dem Hofleben[1269].

4.4 Savoyen

Das Herzogtum Savoyen im Nordwesten der Apenninhalbinsel befand sich seit jeher im Spannungsfeld zwischen italienischem und französischem Einfluß[1270]. Es verwundert somit nicht, daß sich hier im 17. Jahrhundert auch im Bereich der Frauenporträtgalerien französische und römische Einflußlinien kreuzen.

Die beherrschende politische Gestalt Savoyens um die Mitte des 17. Jahrhunderts war Christine von Frankreich (1606-1663), Tochter Heinrichs IV. und der Maria de' Medici und von 1637 bis 1648 Regentin für ihren minderjährigen Sohn Karl Emanuel II. (1634-1675). Zu ihren Lebzeiten war in kultureller Hinsicht die Auseinandersetzung mit dem Hof in Paris vorherrschend; ihr Sohn Karl Emanuel orientierte sich zumindest im Bereich der Frauenporträtgalerien auch nach Rom.

[1267] KEYSSLER 1740/41, Bd. 2, S. 113. – Vgl. Rossini 1771: „[...] nella Galleria prima dabbasso [...] molti ritratti di Dame Francesi e Italiane tra le quali Madama di Montespan, Madama La Valiere, Madama Colonna, la contessa Laura Marescotti, il ritratto del Cavalier Bernini (zit. n. BELLI BARSALI 1970, S. 408)."

[1268] Mayer und Keyßler – letzterer hat sicherlich das Buch von Mayer zu Rate gezogen – werden hier als Anhang B.25 wiedergegeben. Der umfangreichere Teil des Inschriftenprogramms, der nicht unmittelbar auf die Schönheitengalerie bezogen ist, wird durch Auszüge aus der Auswahl Keyßlers angeführt. – Bezeichnenderweise fanden sich an den Fensterläden der Galerie die Brustbilder *Berühmter Frauen* der römischen Antike als typologische Vorläufer der porträtierten Frauen. Diese wie jene werden dadurch negativ kodiert.

[1269] Vgl. Anhang B.25.

[1270] Bis in das 16. Jahrhundert war Piemont vorwiegend französischsprachig.

4.4.1 Die Porträtserie des Palazzo Reale in Turin

Christine von Frankreich, der aufgrund ihrer königlichen Abstammung der Ehrentitel *Madama Reale* zukam, entwickelte eine umfangreiche Kunstpatronage und ließ in und um Turin mehrere Schlösser und Villen neu errichten oder ausbauen. Ihr Appartement im Turiner Palazzo Reale wurde in den Jahren ab 1660 ausgestattet. Dabei wurde der *Gabinetto della Macchina* mit einem Fries versehen, in den 57 Frauenporträts eingelassen waren. Vier Reiterbildnisse von Fürsten befanden sich laut Inventar spätestens 1682 an den Wänden darunter. Amoretten mit Vögeln und Blumen schmückten ein Deckenbild; diese Motivik fand sich auch an anderer Stelle im Raum, z.B. am Ruhebett. Auffallend ist eine relativ große Anzahl an Spiegeln, die eine Benennung als Spiegelkabinett rechtfertigen würden. Namensgebend war allerdings eine Uhr, die Stunden, Monate und Mondphasen anzeigte und an prominenter Stelle mit dem Wappen von Savoyen versehen war. 1682 gehörten zum Inhalt des Kabinetts noch drei Gruppen von elaborierten Buch- und Druckwerken: 1. ein Stammbaum des Hauses Savoyen, 2. das *Theatrum Sabaudiae* von 1682 und die Publikation des Jagdschlosses Veneria Reale von 1679, 3. eine Folge von illustrierten Kodices, die die Hofballette unter Christina von Frankreich und Karl Emanuel II. dokumentieren[1271]. Die Ikonographie des Kabinetts war somit 1682 eindeutig festgelegt: Der Raum veranschaulicht die Herrschaft der Dynastie Savoyen (Stammbaum, Reiterbildnisse) – in Kosmos und Zeit (Uhr) – über Raum (*Theatrum Sabaudiae*, Veneria-Publikation) und (höfische) Gesellschaft (Ballette, Veneria-Publikation, Frauenporträtserie)[1272].

Beim Tod der Christine von Frankreich 1663 befanden sich noch nicht die erst später publizierten aufwendigen Druckwerke in diesem Raum, möglicherweise beschränkte sich das Bildprogramm auf die Frauenporträtserie im Fries und die Thematisierung der Liebe im Deckenbild. Die illustrierten Bücher zu den Hofballetten können sich aber bereits hier befunden haben, auch eine Konterkarierung des „weiblichen“ Themas von Decke und Fries durch die männlichen Reiterbildnisse ist zu diesem Zeitpunkt nicht auszuschließen. Die Uhr kam 1645 in den Besitz der Fürstin.

Die kleinen Bildnisse, von denen sich 37 erhalten haben, zeigen Brustbilder von Damen in ovalem Bildausschnitt. Umgeben sind sie von einem Inschriftenband, das den Namen der Dargestellten wiedergibt, und von Schmuckornamenten in den verbleibenden Zwickeln. Die Benennung der Bildnisse im Inventar als *principesse e dame diverse* gibt die soziale Struktur der Porträtserie zutreffend wieder: Im erhaltenen Bestand lassen sich die Bildnisse der beiden Gattinnen Karl Emanuels II. – Franziska von Orléans-Valois (1648-1664) und Maria Johanna von Savoyen-Nemours (1648-1724) –, der *Princesse Royale* Maria Stuart und der portugiesischen Infantin nachweisen; der weitaus größere Teil zeigt jedoch Vertreterinnen des piemontesischen Adels (Provana, Saluzzo, Simiana, Solaro, Ferraris, Langosca, Valperga, Broglia, Ponte San Martino d'Agliè e di Parella u.a.), von denen einige Hofämter innehatten. Giovanna

Abb. 191

[1271] Vgl. das Inventar von 1682 in Anhang B.26, ausführlich in: Michela di Macco, Quadreria di Palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684, in: Giovanni Romano (Hrsg.), Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province [Arte in Piemonte, Bd. 3], Turin: Cassa di Risparmio 1988, S. 41-138, hier S. 129-138. – Zu den Balletten vgl. Mercedes Viale Ferrero, Feste delle Madame Reali di Savoia, Turin: Istituto Bancario San Paolo 1965.

[1272] Zur Deutung von Uhr und Atlas vgl. Giuseppe Brusa, Andreina Griseri, Il meraviglioso microcosmo meccanico di Cristina di Francia, in: Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabaude, Ausst.kat. Turin: Fabbri 1988, S. 75-89, hier S. 87; Andreina Griseri, Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia, Turin: Istituto Bancario San Paolo 1988, S. 102ff., u. BREDEKAMP 1993, S. 31ff.

Ginevra Scaglia, Marchesa di Dogliani, war beispielsweise *damigella d'onore*, Cristina Wilcardel *dama d'onore di Madama Reale* und Maria Caterina Benso di Cavour *dama di Palazzo*. Wie die verwandtschaftlichen Beziehungen und die nationale Herkunft von Auftraggeberin und einigen Dargestellten weisen auch Stil und Porträtauffassung deutlich nach Frankreich, in den Umkreis der Beaubruns: Eine wechselseitige Beeinflussung beider Höfe ist hier vorauszusetzen. Franziska von Orléans-Valois ist ebenfalls in der Frauenporträtserie von Versailles vertreten[1273].

In der Residenz der französischen Prinzessin und Tochter der Maria de' Medici ist – wie kaum anders zu erwarten? – auch die Ikonographie der *Femmes Fortes* im Bildprogramm vertreten: Im Fries der *Camera della Concordia* waren zwölf Gemälde mit „*fatti Eroici di diverse principesse forastiere maritate nella Real casa di Savoja con molte figure*" nach einem von Emanuele Tesauro entworfenen Programm angebracht. Das Appartement, zu dem die *Camera* gehörte, war anläßlich der Hochzeit Karl Emanuels mit Franziska von Orléans-Valois 1663 für die neue, aus Frankreich stammende Herzogin eingerichtet worden[1274]. Der Anbringungsort des „Heroinen"-Zyklus befand sich demnach an einer zu dem der Frauenporträtserie analogen Stelle. Die Gemälde wurden von verschiedenen Künstlern angefertigt, die im April 1663 dafür bezahlt wurden.

Die ideologische Dimension dieses Programms liegt auf der Hand: Es betont die bedeutende Rolle der aus Frankreich stammenden fürstlichen Gattinnen; in der jungen Braut spiegelt sich die Stellung der französischen Königstochter Christine als Regentin Savoyens von 1637 bis 1648. Entgegen der Angabe des Inventars waren aber vor allem savoyische Prinzessinnen vertreten, darunter solche, die an andere europäische Höfe verheiratet waren. Das Personal zeigt heroisierend-romaneske und normierte Weiblichkeitsentwürfe wie den *Trionfo di Beatrice* als Kavalkade einer Heroine[1275], die Vita der Ludovica, die sich dem klösterlichen Leben weiht, oder mit Bona von Savoyen die Regentin Mailands für den jungen Gian Galeazzo Sforza. Daß letztere bereits nach kurzer Zeit von ihrem Schwager Ludovico il Moro auf eine abgelegene Festung verbannt und von jedwedem politischen Einfluß entfernt wurde, mußte bei der entsprechenden Darstellung selbstverständlich unterschlagen werden. Hier zeigt sich deutlich die Problematik einer Situation zwischen Anspruch und Wirklichkeit, die der Versuch einer Aktualisierung der Ikonographie *Berühmter Frauen* mit sich brachte.

Die vier Supraporten des Raumes knüpfen thematisch an die Frieszone an, sind aber nicht kohärent. Interessant ist in diesem Zusammenhang – neben der Thematik des Mythos von Orpheus und Eurydike – die Darstellung der Krönung eines Kindes durch eine Fürstin, die die weibliche Rolle bei der Konstituierung von Herrschaft hervorhebt. Erhalten hat sich die *Hypsikratea* von Amanzio Prelasca (*una donna armata in atto di montare a cavallo*). Eine solche klassische *Femme Forte* neben anderen weiblich kodierten Sujets läßt auf einen individualisierten Umgang und eine kreative Nutzung der vorgegebenen Muster schließen, die die ideologischen Probleme des aktualisierenden Frieses umgehen und auch die inhaltlichen

[1273] Vgl. VIALE FERRERO 1965, S. 47 u. 49; GRISERI 1988, S. 89ff., 97, 100 u. 102, u. Michela di Macco, Giovanni Romano (Hrsg.), Diana Trionfatrice. Arte di Corte nel Piemonte del Seicento, Ausst.kat. Turin: Allemandi 1989, S. 140f., Kat.Nr. 146ff. (Paolo San Martino); zu Versailles vgl. Abschnitt 4.2.1.

[1274] Vgl. Anhang B.26; Andreina Griseri, L'Immagine ingrandita. Tesauro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città, in: *Studi Piemontesi*, Bd. 12, 1983, S. 70-79, hier S. 76ff.; DI MACCO 1988, S. 66, 136ff. m. Anm. 40f. u. Abb., u. DI MACCO/ROMANO 1989, S. 119-122, Kat.Nr. 132ff. (Michela di Macco).

[1275] Hierin Vorläufer für die großen Reiterdoppelbildnisse in der Veneria Reale; s. die folgenden Abschnitte 4.4.2 u. 4.4.3.

Limitierungen des Sujets der *Femmes Fortes* aufheben[1276].

4.4.2 Die Galerie Karl Emanuels II. von Savoyen

Karl Emanuel II. von Savoyen betrieb einen erheblichen Aufwand für die Ausstattung der in Piemont neu errichteten oder modernisierten Landschlösser und Villen, die zumeist bereits unter seiner Mutter begonnen worden waren und in deutlicher Konkurrenz zu Projekten anderer europäischer Höfe – vor allem wieder zu Frankreich[1277] – standen. Zu diesem Zweck bestellte er unter anderem Gemälde nahezu sämtlicher bekannter Gattungen. In einem Brief an seinen römischen Residenten Gazelli vom 7. Dezember 1672 formuliert der Herzog eine umfangreiche Gemäldebestellung:

> Voglio havere delli quadri di prospettiva, paesi, frutti, battaglie, marine, bambocci, faccie di belle donne istoriate, li più grandi di tela d'imperatore, e li più piccoli d'un terzo di raso; ma non voglio spender più di tre in quattro doppie il pezzo. [...][1278]

Ein Monat später wird das Sujet der intendierten Bildnisserie weiter spezifiziert: „*In quanto alle faccie di belle donne, s'intende che debbono consistere in ritratti di mezzo busto*"[1279]. Gegenüber dem savoyischen Minister San Tomaso pries sich Giovanni Peruzzini (ca. 1629-1694) noch in einem Brief vom 7. November 1674 als Maler „*di figure, paesi, marine, frutti, fiore, ocelami, pesci, armerie, bambocciate, battaglie, prospettive, ritratti, dipingendo a fresco, a guazzo, in grande, in piccolo, a tempera, et in miniatura* [...]", womit er beinahe wörtlich die Anforderungen des Herzogs wiederholte, sogar überbot und natürlich auf eine Anstellung als Hofmaler spekulierte, die er schließlich auch erhielt[1280]. Der Alleskönner wies sich durch diese Auflistung trotzdem vor allem als Maler von Galeriebildern kleineren Formats in den „niederen" Gattungen aus, und bei einem Vergleich mit seinem bis dahin geschaffenen Œuvre, vor allem religiöse Sujets in kirchlichem Auftrag, wird deutlich, daß er sich hier bestimmten Anforderungen anpaßte oder ganz allgemein einen Bereich des höfischen Geschmacks abdecken wollte, in dem er sich gute Chancen ausrechnete.

Bereits am 20. März 1673 wird dem Herzog von Savoyen aus Rom eine umfangreiche Lieferung an Gemälden übersandt, darunter zwei Schlachtenbilder von Salvator Rosa, angeblich nur „*ritoccate*", vermutlich aber kopiert von Giovanni Peruzzini, zwei Landschaften von Peruzzinis Bruder Francesco, weitere Landschaften, Veduten, Bambocciaden und Stilleben, Historien, davon je eine von Annibale Carracci und Francesco Albani, sowie:

> 8. Rittratti sette di Ferdinando Voet, e l'altro vestito alla persiana, con la mano che tiene un vezzo di perle che li casca dal collo, dal Sig. Giovanni Peruzzini. [...] Ritratti conforme al numero di sopra. 1. La Contessa Stella. 2. Madamigella Constanza. 3. La Duchessa di Nivers [sc. Diane-Gabrielle de Thianges]. 4. La Principessa di Sonnino [sc. Clelia Cesarini Colonna]. 5. La Marchesa Strozzi [sc. Ottavia Renzi Strozzi?]. 6. La Marchesa [Cristina]

[1276] Vgl. dagegen Abschnitt 1.3.

[1277] Vgl. KRAUSE 1996, S. 54 (dort Karl Emanuel versehentlich als ein – nicht existierender – Karl Amadeus II.).

[1278] Zit. n. Alessandro Baudi di Vesme, Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XIII secolo, 4 Bde., Turin: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti 1963-1982, Bd. 2, S. 513.

[1279] Ebd., S. 513f. (4. Januar 1673).

[1280] Vgl. Gaudenzio Claretta, Relazioni d'insigni artisti e virtuosi in Roma col Duca Carlo Emanuele II di Savoia, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, Bd. 8, 1885, S. 511-554, hier S. 522-526; BAUDI DI VESME 1963-1982, Bd. 3, s.v. Peruzzini, Giovanni, S. 815-824 (Zitat S. 820), u. DI MACCO 1988, S. 80.

> Paleotti. 7. La Marchesa Cerri [sc. Maria Isabella Capranica Cerri]. 8. La bellissima Nina Scarpellina, giovine di 15 anni, corteggiana, fatta dal Sig. Gio. Peruzzini.[1281]

Bemerkenswert sind die frühe Rezeption des in dieser Form erst kurz zuvor in Rom entstandenen Ausstattungskonzepts der Schönheitengalerie und die Tatsache, daß zu diesem Zweck Kopien von in Rom vorhandenen Porträts angefordert wurden, also nicht daran gedacht wurde, den eigenen Hof auf diese Weise zu repräsentieren[1282]: Die meisten der hier genannten Bildnisse lassen sich auch in den Serien von Ariccia und Castel Carnasino nachweisen[1283]. Wieder scheint die Konkurrenz zwischen den Höfen und den führenden Familien Italiens der ausschlaggebende Faktor zu sein, der eine schnelle Übernahme von repräsentativen Ausstattungsprogrammen begünstigte. Möglicherweise hat aber auch Ortensia Mancini, die 1672 aus Rom nach Turin überwechselte, zur Beschleunigung dieses Prozesses beigetragen.

Das in den Briefen Karl Emanuels angegebene Format als Brustbild entspricht den Frauenporträts von Voet als maßgebende Vorlagen. Aussagekräfiger ist seine Benennung des Sujets als *belle donne*, nicht als *dame*, *principesse* oder nur *donne*, wie dies in den bisher zitierten römischen Quellen nahezu durchgängig der Fall war. Aus der Distanz verschwinden also die sozialen Unterschiede und biographischen Eigenheiten, und für den Herzog als männlichen Betrachter wird allein die körperliche Attraktivität der dargestellten Frauen ausschlaggebend.

Karl Emanuel erweiterte die aus Rom übernommene Galerie an Porträtkopien eigenständig; vor allem war er offensichtlich daran interessiert, von bereits unter den römischen Kopien vertretenen Frauen Originalporträts zu erhalten. So ließ er im Mai 1674 Cristina Paleotti, die zu diesem Zeitpunkt zusammen mit Maria Mancini in Mailand weilte, durch seinen Ersten Minister San Tomaso eine Leinwand mit der Bitte um ein Porträt zukommen. Im Juli des Jahres wurde das Bildnis übersandt. Die Tatsache, daß der Herzog die Leinwand gleich zur Verfügung stellte, läßt darauf schließen, daß ein bestimmtes Format für eine Serie unbedingt eingehalten werden mußte[1284].

Bildnisse der Maria Mancini und ihrer Schwester Ortensia – von identischer Größe – befanden sich laut Inventar von 1682 in der *Stanza Grande* des Turiner Palazzo Reale[1285]. Beide hielten sich längere Zeit in Savoyen auf, Maria kam dort zu Beginn des Jahres 1673 an. Es ist also möglich, daß es sich bei beiden Porträts um in Turin gefertigte Originale handelte.

[1281] Zit. n. BAUDI DI VESME 1963-1982, Bd. 3, S. 818f. – CLARETTA 1885, S. 529f., gibt die Stelle mit z.T. hiervon abweichenden Lesarten wieder, z.B. anstatt Stella bei Claretta „Nelle“ (Verballhornung von Meilleraye [= Ortensia Mancini]?, vgl. „Meillers“ in Castel Carnasino [in Abschnitt 4.3]) und anstatt Paleotti „Falcotti“.

[1282] Das Beispiel wurde in Savoyen aufgegriffen und weitergeführt: Im Schloß des Carlo Francesco di Masino befindet sich eine umfangreiche Sammlung weiblicher Porträts (vgl. DI MACCO 1988, S. 125). – Weiterhin hielt sich Ferdinand Voet nach seinem Fortgang aus Rom um 1682 für einige Zeit in Piemont auf. Aus dieser Phase stammen einige qualitätvolle Frauenporträts, außerdem haben sich Kopien von einheimischen Malern nach Vorlagen des Flamen erhalten, die auf den Typus der *Belle Donne*-Porträts zurückgreifen (vgl. DI MACCO/ROMANO 1989, S. 42, Kat.Nr. 45 [Michela di Macco], u. Cristina Mosetti, Un committente della nobilità di corte: Ottavio Provana di Druent, in: Giovanni Romano (Hrsg.), Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco [Arte in Piemonte, Bd. 7], Turin: Cassa di Risparmio 1993, S. 253-354, hier S. 258f. u. 327, Anm. 2).

[1283] Ein Teil dieser Porträts von Ferdinand Voet für die Schönheitengalerie Karl Emanuels II. hat sich auf Schloß Racconigi in Piemont erhalten. Vgl. z.B. Noemi Gabrielli, Racconigi, Turin: Istituto Bancario San Paolo 1972, S. 219, Abb. unten, bezeichnet als Olimpia Mancini, wahrscheinlich jedoch Flaminia Pamphilj Savelli, Principessa di Venafro.

[1284] Corrado Ricci, Il Ritratto di Cristina Paleotti, in: *Bollettino d'Arte*, Jg. 11, 1917, S. 1-6. Als Maler des Bildnisses wird der zu diesem Zeitpunkt in Mailand nachweisbare Paul Mignard, Neffe des Pierre Mignard, angenommen. Das Porträt wurde mit einem Bildnis der Cristina Paleotti in der Galleria Sabauda identifiziert, das aber den Ariccia-Typus wiedergibt und mit großer Wahrscheinlichkeit mit der 1673 aus Rom übersandten Voet-Kopie identisch ist. – Zur Biographie der Cristina Paleotti vgl.: ders., Vita Barocca, Mailand: Cogliati 1904, S. 93-147.

[1285] Vgl. Anhang B.26.

Die Gemäldeausstattung der *Stanza Grande* zeigt einen zeittypischen Zuschnitt. Neben den mythologischen Sujets der Supraporten, einer Venus-Darstellung, einem Marienbild in Pastell und einer Landschaftszeichnung vor allem Herrscherporträts und weitere Bildnisse aus diesem Umfeld: ein Bildnis von Karl Emanuels Schwester Adelaide, zwei von deren Gatten Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern, eines von König Johann III. Sobieski von Polen und schließlich eines der Duchesse de Ventadour, Ehrendame von Liselotte von der Pfalz und später Gouvernante von Ludwig XV. Die Porträts der Mancini-Schwestern sind aber nicht in dieser Folge aufgeführt, sondern separat, bezeichnenderweise vor einer Serie von sechs Porträts von *Generali Ollandesi*. Damit stehen die Porträts der *Belle Donne* als Stellvertreter der Kategorie der *Berühmten Frauen* in einer für das Genre charakteristischen Gegenüberstellung mit Bildnissen *Berühmter Männer* – Vertretern des niederländischen Militärs, wahrscheinlich aus den Auseinandersetzungen mit den Spaniern in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und/oder den Seekriegen mit England ab 1652. In dieser Konfrontation von Porträts finden sich zum wiederholten Male tradierte Geschlechterrollen als heroische Modelle wieder, die den militärischen Bereich als „männlich" und den Bereich der Schönheit, Liebe und generativen Funktion als „weiblich" kodiert präsentieren[1286].

Die aus Rom importierten Frauenporträts lassen sich aber nicht im Inventar des Palazzo Reale von 1682 nachweisen. Dies und die intendierte Konformität der Serie lassen auf eine einheitliche Hängung in einem der Landschlösser oder einer der Villen des savoyischen Hofes im Umkreis von Turin schließen. Das damals avancierteste Projekt in dieser Hinsicht war die ab 1658 geplante Anlage von Veneria Reale mit dem Jagdschloß Reggia di Diana im Zentrum, Abb. 192 das in den frühen 1670er Jahren nach Abschluß der größeren Dekorations- und Ausstattungsarbeiten nur noch mit kleineren Galeriebildern versehen werden mußte[1287]. So ist die Vermutung gerechtfertigt, daß neben den anderen oben genannten, von Karl Emanuel in Rom bestellten Galeriebildern auch die Schönheitengalerie ihren Platz in der Veneria finden sollte. Das älteste derzeit zugängliche Inventar der Veneria von 1711 ist aber hinsichtlich der Sujets der Gemälde nicht aussagekräftig genug und auch erst nach den 1693 erfolgten französischen Zerstörungen und Plünderungen sowie dem nachfolgenden Bau eines neuen Pavillons entstanden. Ein weiteres Inventar von 1691 ist gegenwärtig nicht auffindbar[1288].

Die Ergänzung der sieben Frauenporträts von Voet um Peruzzinis Bildnis der „*bellissima Nina Scarpellina, giovine di 15 anni, corteggiana*" (in der Lieferung aus Rom vom März 1673) verweist auf einen deutlichen Perspektivwechsel auf die römischen Damenporträts aus dem Blickwinkel des sayoyischen Fürsten. Das in Rom rudimentär noch vorhandene ständische Repräsentationssystem der Schönheitengalerien – wie das Wissen um die Biographie der Dargestellten – wird hier endgültig aufgehoben zugunsten eines erotisierten Blicks auf die *belle*

[1286] Vgl. u.a. den Abschnitt 4.1.4 (m. Anm. 993).

[1287] Vgl. zu Veneria Reale vor allem Camilla Barelli, Silvia Ghisotti, Decorazione e arredo in un cantiere del Seicento: Venaria Reale, in: ROMANO 1988, S. 139-162; Literaturangaben auch bei KRAUSE 1996, S. 335, Anm. 134. Maria Mancini hat die Veneria bei ihrem Aufenthalt in Savoyen 1673 öfters besucht (vgl. DULONG 1993, S. 238-246) und in ihren Memoiren beschrieben: „[...] je fus à la Venerie, maison très fertile en toutes sortes de chasse et de divertissements (MANCINI 1965, S. 171)."

[1288] Vgl. BARELLI/GHISOTTI 1988, S. 152f. (m. Anm. 41), 156f. u. 158-162 (Abdruck des Inventars von 1711). – Die Sujets der Gemälde werden im Inventar von 1711 häufig gar nicht genannt. Die „trenta sei quadri oue deuonsi dipingere li ritratti de Re di francia" in der *Settima Stanza* und die „Quadri numero quaranta due, oue deuonsi dipingere i ritratti de Re d'Inghilterra", in der *Ottava Stanza* (ebd., S. 161; vgl. auch KEYSSLER 1740/41, Bd. 1, S. 272) verweisen auf geplante, aber zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht realisierte dynastische Galerien, die den Anspruch der savoyischen Herrscher auf den Königstitel unterstreichen sollten.

donne und des galanten Gesprächs um die tatsächliche oder vermeintliche *chronique scandaleuse* ihrer Person. In dieser Hinsicht ist es bedeutend, daß Karl Emanuel II. in Veneria Reale eine größere Anzahl erotischer Aktbilder besaß[1289]. Offensichtlich wurden auch solche Gemälde mit lasziven Themen um 1673/74 aus Rom besorgt, wie aus einem Schreiben des Mauriziano Fouchet vom 9. Januar 1674 an den Herzog hervorgeht:

> Je obéirai aussi à l'ordre qu'il plait à V.A.R. de me donner pour des tableaux osceni, si je trouve que je puisse immaginer que soyent du gout de V.A.R. Je ne suis nullement scrupuleux sur cette matière, ni sur tout ce qui peut y avoir quelque rapport.[1290]

4.4.3 Die Galerie der Kurfürstin Henriette Adelaide von Savoyen in München

Henriette Adelaide von Savoyen (1636-1676), Gemahlin von Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern, setzte im Gegensatz zu ihrem Bruder Karl Emanuel – mit dem sie im übrigen aber in einem regen Austausch stand – die Tradition ihrer Mutter fort. Die Frauenporträtgalerie diente ihr in erster Linie der Repräsentation des eigenen Hofes und ist nicht von der erotisierten Konzeption der *belle donne*-Galerie ihres Bruders beeinflußt.

Die Braut des bayerischen Kurfürsten kam 1652 nach München und traf am dortigen Hof zunächst auf große Widerstände. Ihre aus dem Haus Habsburg stammende Schwiegermutter und andere konservative Hofkreise versuchten den Spielraum der „welschen“ oder „Savoyschen Dame“ zu beschränken. Erst mit dem Wechsel der bayerischen Politik zu einer tendenziell profranzösischen Ausrichtung und schließlich mit der Geburt eines Thronfolgers erlangte die Enkelin Heinrichs IV. von Frankreich und der Maria de' Medici – nach zehn Jahren Aufenthalt am Münchner Hof – eine eigenständige Machtposition, so daß sie die Hof- und Festkultur entscheidend beeinflussen und am französischen Vorbild ausrichten konnte[1291].

Als erste eigenständige Baumaßnahme konnte Henriette Adelaide 1658 in der Münchner Residenz die Einrichtung einer kleinen Galerie für die in ihrem Besitz befindliche, umfangreiche Porträtsammlung veranlassen. Zu der Baumaßnahme gehörte auch ein an die Galerie anschließendes Kabinett, dessen zentrales Deckenbild *Minerva als Personifikation weiblicher Tugenden* erhalten ist[1292]. Ab 1664 konnte die Kurfürstin aber mit der Erweiterung und Ausstattung eines neuen Wohnappartements in der Residenz beginnen, wofür sie sich von ihrem Bruder Karl Emanuel Zeichnungen für „Decken und Alkoven“ übersenden ließ. Die Raumfolge der neuen Kurfürstinnenwohnung umfaßte zwei Vorzimmer und ein Audienzzimmer als offizielle Repräsentationsräume, Wohn- und Schlafzimmer und Kabinett als eher private Gemächer sowie eine Galerie – flankiert von *Liebeskabinett* und *Rosen- und Lilienzimmer*. Wie der Briefwechsel der Kurfürstin mit dem Bruder und die deutlichen Parallelen zu den nur

---

[1289] Vgl. Augusto Telluccini, Un „Auto-Da-Fé“ di Carlo Emanuele III, in: *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1920, S. 300-322, bes. S. 315f. u. 321f.

[1290] Zit. n. CLARETTA 1885, S. 531.

[1291] Vgl. zur Biographie der Kurfürstin Henriette Adelaide: Roswitha von Bary, Henriette Adelaide von Savoyen. Kurfürstin von Bayern, München: Süddeutscher Verl. 1980, sowie u.a. die älteren Studien von Gaudenzio Claretta, Adelaide di Savoia, Duchessa di Baviera, e i suoi tempi, Turin: Paravia 1877; Carlo Merkel, Adelaide di Savoia. Elettrice di Baviera, Turin/Florenz/Rom: Bocca 1892, u. Michael Strich, Kurfürstin Adelheid von Bayern, in: *Historisches Jahrbuch*, Bd. 47, 1927, S. 63-96 (Zitat n. ebd., S. 72).

[1292] Vgl. VON BARY 1980, S. 235, u. Anna Bauer-Wild, Brigitte Volk-Knüttel, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, hrsg. v. Hermann Bauer u. Bernhard Rupprecht, Bd. 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Stadt und Landkreis München, Teil 2: Profanbauten, München: Süddeutscher Verl. 1989, S. 216ff.

wenige Jahre zuvor begonnenen neuen Raumfolgen im Palazzo Reale in Turin nahelegen, ist der „Import“ des gesamten Bildprogramms oder zumindest von Teilen davon aus Savoyen anzunehmen. Vermutlich ist der Konzeptentwurf dem savoyischen Gelehrten Emanuele Tesauro zuzuschreiben, der maßgeblich an der Programmatik des Palazzo Reale und später auch am Deckenprogramm des ebenfalls für Henriette Adelaide errichteten Schlosses Nymphenburg beteiligt war[1293].

Die Ikonographie des Kurfürstinnenappartements formulierte ein ausführliches Programm: Das Erste Vorzimmer stand noch ganz in der Tradition der Mutter der Fürstin, Christine von Frankreich, und der Ikonographie der *Femmes Fortes*; teilweise lassen sich Bezüge zu Le Moyne direkt nachweisen: Dieses *Heldinnenzimmer* zeigte an der Decke die Bilder von Artemisia, Cloelia, Hersilia und Zenobia, gruppiert um das zentrale Bild der Hypsikratea, und unter den Fenstern vier auf das Hauptthema bezogene Embleme. Das auf den ersten Blick so martialische Bildprogramm stellt Herrscherinnen dar, die treu zu ihren Gatten stehen, deren Tätigkeitsbereich ebenso wie diese erfüllen können oder deren Politik auch noch nach deren Tod ausführen (Hypsikratea, Artemisia, Zenobia), und Frauen, die eigenständig mutig handeln (Cloelia) oder auf Konflikte unter Männern mäßigend und vermittelnd einwirken (die Sabinerin Hersilia). Nur wenige Jahre später wird ein solches Bildprogramm in einer nahezu gleichen Personenkonstellation die *Antichambre de la Reine* in Versailles ausgestalten[1294]. Beim Residenzbrand von 1674 wurde diese Ausstattung noch zu Lebzeiten der Kurfürstin zerstört und nicht wieder hergestellt.

Im Zweiten Vorzimmer, dem sogenannten *Liebeszimmer*, thematisieren die Deckenbilder die Beziehung zwischen den Geschlechtern anhand mythologischer Paare aus Ovids *Heroides* und dessen *Ars Amatoria*, wieder begleitet von thematisch bezogenen Emblemen unter den Fenstern. Im Gegensatz zu dem vorhergehenden Raum sind jetzt die Männer „gleichberechtigt“ vertreten. Das zentrale Bild, *Euadne und Kapaneus*, und die Darstellung von *Hero und Leander* zeigen Frauen, die aus Liebe zu ihrem Gemahl bzw. Geliebten diesem in den Tod folgen, wogegen *Acontius und Cydippe* und *Atalante und Hippomenes* Männer darstellen, die durch eine List ihre Partnerin gewinnen. Nur *Herkules und Omphale* zeigt ein Thema aus dem Bereich der traditionellen „Weiberlisten“. Allerdings drängt der Maler Pietro Liberi diesen Aspekt zugunsten einer erotischen Präsentation des weiblichen Körpers und der Darstellung einer innigen Paarbeziehung zurück; allein die Putten tragen Spinnrocken und Spindel heran, die die äußeren Zeichen der inadäquaten Beschäftigung des Herkules und der Umkehrung des traditionellen Geschlechterverhältnisses sind. Insgesamt zeigt die Decke des *Liebeszimmers* ein Programm, das Frauen als aufopfernde Leidensheldinnen, Männer aber als erfinderische Liebende zeigt, die nur selten einmal ihre gesellschaftlich determinierte Rollenerwartung angesichts einer verführerischen Frau vergessen.

[1293] Grundlegend für die Beschäftigung mit dem Bildprogramm des Kurfürstinnenappartements: BAUER-WILD/VOLK-KNÜTTEL 1989, S. 219-274 (darin eine umfassende Bestandsaufnahme und eine an zeitgenössischen Quellen orientierte Interpretation); vgl. außerdem Reinhold Baumstark, Abbild und Überhöhung in der höfischen Malerei unter Henriette Adelaide und dem jungen Max Emanuel, in: Hubert Glaser (Hrsg.), Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700, 2 Bde., Ausst.kat. München: Hirmer 1976, Bd. 1, S. 171-205, hier S. 184f., VON BARY 1980, S. 235-243; Cornelia Kemp, Das Herzkabinett der Kurfürstin Henriette Adelaide in der Münchner Residenz. Eine preziöse Liebeskonzeption und ihre Ikonographie, in: MJbBK, 3. F., Bd. 33, 1982, S. 131-154, u. Samuel John Klingensmith, The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800, Chicago/London: Universtity of Chicago Press 1993, S. 36-40.

[1294] Vgl. Abschnitt 1.3.3.

Das Audienzzimmer der Kurfürstin, der *Goldene Saal*, formulierte ein Deckenprogramm (ergänzt um die Friese), das – dem Ort angemessen – Herrscher der Antike aus verschiedenen Kontinenten bei der Audienz zeigte. Historische Frauengestalten spielen in diesem ranghöchsten Raum keine Rolle mehr (abgesehen von einigen später angebrachten Supraporten). Die Folge der Repräsentationsräume der Kurfürstin ist demnach in einem rangmäßig aufsteigenden Sinn als „weiblich (*Heldinnenzimmer*) – weiblich/männlich (*Liebeszimmer*) – männlich (Audienzzimmer)“ kodiert.

In den Wohnräumen der Henriette Adelaide, dem sogenannten *Grotten*- und dem *Schlafzimmer*, bestand das Bildprogramm aus der allegorischen Darstellung *Majestät und Liebe* umgeben von vier Emblemen im *Grottenzimmer* sowie dem zentralen Bild *Der Ruhm der Tugenden Henriette Adelaides* umgeben von den Tugenden *constantia*, *prudentia*, *amicitia* und *virtus* im *Schlafzimmer*. Das Programm verbindet also Herrschertugenden mit der übergreifenden Liebesthematik zur Formulierung einer spezifisch weiblichen Herrschaftsauffassung. Allerdings wird in der unmittelbaren Umgebung der Fürstin auf die Thematik der *Berühmten Frauen* vollständig verzichtet: Allegorien und Personifikationen vermittelten „reine“ Konzeptionen von Tugenden, ohne den Gefahren von Subversion, gegenteiligen Überlieferungen und misogyner Varianten der exemplarischen weiblichen Figuren ausgesetzt zu sein. Aus ähnlichen Gründen hatten weibliche Mitglieder des französischen Königshauses für Identifikationsporträts vorzugsweise die Figur der Minerva gewählt, und kaum historische weibliche Gestalten als *exempla* herangezogen (allenfalls noch, aber selten: weibliche Heilige).

Der – auch auf der Ebene der Ikonographie – persönlichste Raum der Kurfürstin ist das an das Schlafzimmer angrenzende *Herzkabinett*. Hier zeigt sich die Verbundenheit der Auftraggeberin mit der aktuellen französischen preziösen Literatur, die ihren beredtesten Ausdruck in der Umsetzung der *Carte de Tendre* aus dem ersten Band von Madeleine de Scudérys Roman *Clélie* von 1654 als *PAESE DELL'INCLINATIONE* im Kabinett findet. Das äußerst komplexe Bildprogramm kann hier nicht im einzelnen erläutert werden; in diesem Zusammenhang ist aber der einzige Bezugspunkt dieser allegorischen Bildwelt zur Realität des Hofes durchaus von Interesse: Gegenüber dem Eingang, auf der Ostwand des Kabinetts, findet sich
Abb. 193 mittig im Fries ein Gruppenporträt von drei Hofdamen der Kurfürstin an einer in der Systematik des Dekorationsprogramms äquivalenten Position zu der Landkarte des *PAESE* und der dieser schräg gegenüberliegenden *CITTA DELL'AMICIZIA*. Die drei Hofdamen werden in einer vom Kurfürstenpaar bei Ranuccio Pallavicino in Auftrag gegebenen Beschreibung der Residenz benannt:

> Trè quadri la cintura del muro circondano; nel primo trè sue Dame non men belle di volto che nel candor della fede molto accette al core, e spiritoso genio di S.A.E. la Co: Cattarina Anastasia Törring, la Co: Anna Maria Törring di Seefeld, nata di Casa d'Agliè, Marchesa di S. Germano, e la Co: Cattarina di Spaur, studiose ne' lauori di sta riccamano sùl telaio un panno vago nella moltiplicità di tanti cori, trapunti dall'ago, chì coronato di spine, chì corcato in un cesto di Sospiri, chì stretto dalle catene, chì aperto dalla chiave Passapertutto, chì annegato nell'acque, chì sollevato in un asta, chì dalle punte d'acuti dardi traffito [...]. [...] graziossime Aracni: che tali posso decriverle à competenza di Serenissima Pallade; nè sdegneranno l'onore del titolo, pur che lor venga dato in premio della loro schiettezza, non già in pena di qualche sognata emulazione [...][1295]

[1295] Ranuccio Pallavicino, I trionfi dell'architettura nella sontuosa Residenza di Monaco, Augsburg: Vzschneider 1680 [München: Straub 1667], S. 70f.

Zwei der Hofdamen – Katharina Anastasia von Törring und Anna Maria von Törring-Seefeld – sind demnach savoyischer Herkunft, aber bayerisch verheiratet, und stehen in enger persönlicher Beziehung zur Kurfürstin[1296]. Pallavicino bemerkt zunächst, daß die Dargestellten nicht „nicht unhübsch“ seien, geht er aber sogleich zu einer umfassenden Beschreibung ihrer Tätigkeit über, dem Besticken einer Decke mit Herzmotiven. Hier weicht die Beschreibung von der Darstellung ab, denn auf dem Bild finden sich nur gleichförmige Herzen, die benannten Motive sind aber zum Teil in anderen Darstellungen des Herzkabinetts zu erkennen[1297]. Die Tätigkeit der Hofdamen ist zwar eindeutig weiblich kodiert, doch machen bereits die Benennung der Frauen als *studiose* und die darauffolgende ausführliche Beschreibung der Herzen deutlich, daß die Betätigung als Stickerin nur der Anlaß einer umfassenderen Selbstrepräsentation ist.

Pallavicino erkennt in dem Bildnis ein Identifikationsporträt der Hofdamen als „Arachnen“, die Kurfürstin wird als Minerva bezeichnet. Damit ist die Fürstin in einer für sie durchaus geläufigen mythologischen Rolle präsent, allerdings mußte das Konkurrenzverhältnis zwischen der Göttin und der Figur der Arachne im Mythos in ein Vertrauensverhältnis umgekehrt[1298], der Mythos also um seine bedrohliche Dimension im Verhältnis zwischen Mächtigen und Untergebenen beschnitten werden. Offenkundig wurde eine solche negative Interpretation in Kauf genommen, um ein mythologisches Äquivalent zu der sozialen Formation der Hofdamen und zu ihrer Fürstin zu erhalten, das über eine Neudefinition einer „weiblichen“ Tätigkeit eine gemeinsame weibliche Identitätsstiftung zu erlangen sucht.

In München hat sich außerdem eine umfangreiche großformatige Serie weiblicher Bildnisse erhalten, bei der ein Zusammenhang mit Henriette Adelaide von Savoyen naheliegend, aber deren Auftraggeber bzw. Auftraggeberin, Entstehungszeit und künstlerische Autorschaft zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht eindeutig zu benennen ist. Es handelt sich dabei um eine Folge von angeblich ursprünglich 40 paßförmigen Gemälden im Format von etwa 155 x 111 cm, Abb. 194-195
zum größten Teil im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und des Bayerischen Nationalmuseums[1299].

Von den Dargestellten lassen sich eine Contessa Caseletti und mit großer Wahrscheinlichkeit die Contessa Gieronima Osasco identifizieren[1300], die ab 1652 als Hofdame der Kurfürstin Henriette Adelaide tätig war[1301]; in der vermutlich zugehörigen kleineren Serie befanden sich

[1296] Vgl. z.B. MERKEL 1892, S. 101, 382f.

[1297] BAUER-WILD/VOLK-KNÜTTEL 1989, S. 246f.

[1298] Vgl. KEMP 1982, S. 142. – Außerdem leitet die Autorin aus der Aufgliederung der Tätigkeit der Figuren (Ausschütten des Garns, Sticken, Abschneiden des Fadens) ein Parzenmotiv ab. Da sich dies aber nicht durch die quasi offizielle Bildbeschreibung Pallavicinos bestätigen läßt, soll dies nicht weiter berücksichtigt werden.

[1299] Inv.Nr. 3698-3702, 3704f., 3707f., 3710-3713, 3715, 3718, 3720-3723, 3725, 3727ff., 3731, 4344, 4346f. (Staatsgemäldesammlungen); Inv.Nr. R 7518-7523, R 7525, R 7609 (Nationalmuseum); zum Teil im Foyer des Cuvilliés-Theaters, München, ausgestellt, zu einem geringeren Teil kriegszerstört (freundl. Mitteilung von Herrn Dr. Peter Volk vom 8. Januar 1998); geringfügige Größenabweichungen sind vorhanden. Vgl. auch VOLL/BRAUNE/BUCHHEIT 1908, S. 47ff., Kat.Nr. 140-147, u. NIKOLENKO 1990, S. 22-30: Dort wird die ursprüngliche Anzahl der Gemälde mit 40, die Provenienz als wahrscheinlich aus Schleißheim angegeben. Zu einer vermutlich ebenfalls zugehörigen Serie (nur im Format etwas kleiner, ca. 125 x 95 cm) s.: Adolf Feulner, Katalog der Gemälde im Residenzmuseum München und in Schloß Nymphenburg [Inventare der Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts in Bayern, 1. Reihe / Gemälde, Bd. 1], München: Schmidt 1924, S. 37-40, Kat.Nr. 142f. u. 151-157 (fälschlich als Pierre Gobert; vgl. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Die französischen Maler am Hofe Max Emanuels, in: GLASER 1976, Bd. 1, S. 207-220, hier S. 216). Diese Bildnisfolge befindet sich im Gartensaal von Schloß Dachau.

[1300] Inv.Nr. 3701 sowie VOLL/BRAUNE/BUCHHEIT 1908, S. 47f., Kat. Nr. 141. Bei einem weiteren Bildnis ist rückseitig immerhin noch „Sa M^{sa} di S. M[...]“ (Marchesa di San Martino?) zu lesen (ebd., S. 48, Kat.Nr. 144).

[1301] Freundl. Mitteilung von Frau Dr. Roswitha von Bary vom 13. Januar 1997.

laut rückseitiger Bezeichnung noch die Contessa di Rivalta und die Marchesa d'Oliani[1302]. Dies legt nahe, die Serie als eine Folge von Bildnissen italienischer Frauen anzusprechen, und zwar aus dem Umkreis der Henriette Adelaide von Savoyen.

Die Bildnisse werden in der Regel Giovanni Battista Curlando (1648-1710) zugeschrieben[1303]. Diese Zuschreibung der gesamten Serie an den bislang erst nach dem Tod der Kurfürstin in München nachweisbaren, vor allem in Turin arbeitenden Maler ist aus stilistischer Sicht aber keineswegs zwingend; vielmehr ist ein Maler als Produzent der Serie anzunehmen, der nur wenig eigenständig war, vermutlich sogar mehrere Künstler, die die ab etwa 1660 gültigen typologischen und stilistischen Motive der europäischen Porträtmalerei aufnehmen und fortsetzen konnten. Trotz der relativen Gleichförmigkeit der Serie ist aus diesem Grund auch möglich, daß die Bildfolge nach einem einmal entwickelten Modell über einen längeren Zeitraum entstanden ist bzw. zu einem späteren Zeitpunkt für einen erst dann festgelegten Ausstattungszusammenhang erweitert wurde.

Die dreiviertel- bis ganzfigurigen Bildnisse zeigen die Dargestellten in einem Naturraum, etwa zwei Drittel davon stehend bzw. schreitend, die anderen sitzend. Die Kleidung zeigt meist zeitgenössische Elemente kombiniert mit Überzeitlichkeit signalisierenden, oft durch die Luft- bzw. die Eigenbewegung aufgebauschten Draperien. Die Gestaltung des Umfelds und des Hintergrunds weist zum einen deutlich auf die pastorale Tradition der Bildnismalerei besonders van Dycks mit Felsenlandschaften, Brunnen- und Quellmotiven[1304], zum anderen sind das Meer und die maritime Landschaft für einen subalpinen Kontext ungewohnt häufige Themen. Entsprechend der semantisch aufgeladenen Hintergrundgestaltung enthalten die Bildnisse zahlreiche Accessoires, die sie weiter symbolisch ausdeuten bzw. als Identifikationsporträts definieren. Das Grundmuster der Bildnisauffassung verdankt sich den französischen „preziösen" Porträts besonders der Beaubruns[1305], von denen Schreitmotive, Gestik und Körperhaltung übernommen zu sein scheinen, was vor allem bei denjenigen Bildnissen deutlich wird, die die Dargestellten weitgehend ohne weitere Accessoires wiedergeben.

Dementsprechend ist die mythologische Rolle der Diana unter den (preziösen) Identifikationsporträts der Serie überdurchschnittlich vertreten, des weiteren figuriert die Contessa Caseletti als armierte Amazone. Das pastorale Thema wird neben den genannten Motiven auch durch eine Flöte als Accessoire repräsentiert. Einige Hündchen, oft geschmückt oder mit z.T. namentragenden Halsbändern (etwa „Rosalinda") versehen, sind weniger als Symbol ehelicher Treue, sondern als Gefährten der höfischen Freizeitkultur zu verstehen. Ähnlich ist eine Dame mit den Beigaben Angel und Fisch im Rahmen höfischer Vergnügungen etwa am Starnberger See zu lokalisieren.

Abb. 194

Das auffälligste Motiv der Serie ist allerdings das häufige Vorkommen des Meeres als Hintergrundmotiv – zumeist stürmisch und mit einem Schiff auf der Oberfläche. Weder Bayern noch Piemont als subalpine Staaten geben dafür eine Grundlage. Allerdings ließ das kurfürstliche Paar ab 1662 für Lustfahrten auf dem Starnberger See einen Nachbau der Staatsbarke des venezianischen Dogen, des *Bucintoro*, mitsamt einer Flotte untergeordneter Schiffe anfertigen.

[1302] FEULNER 1924, S. 37f., Kat.Nr. 142f.

[1303] Allerdings werden in älteren Inventaren auch die Maler Antonio Triva und Paul Mignard genannt.

[1304] Aus dem Motivkanon von „Diana und ihre Nymphen" ist die fußwaschende Nymphe beispielsweise für ein eher ungewöhnliches Identifikationsporträt herangezogen worden (Inv.Nr. 3702).

[1305] Vgl. Abschnitt 4.2.

Der bayerische *Bucintoro* enthielt eine Raumfolge für das Fürstenpaar und einen Speisesaal, so daß die Nutzung des Schiffes kaum von der eines fürstlichen Landhauses abwich[1306]. Offenkundig regte die Funktion des venezianischen Vorbilds für dieses Schiff – die symbolische Vereinigung der Stadt Venedig mit der See – das Thema des Meeres auch für die höfischen Vergnügungen im Voralpenland an: Der Salzburger Erzbischof wurde 1672 beispielsweise mit verschiedenen Festveranstaltungen auf dem Starnberger See unterhalten, darunter auch Perlenfischen[1307]. Es ist also naheliegend, nicht nur das Thema des Meeres – einige Damen halten unter anderem ostentativ einen Korallenzweig in der Hand –, sondern auch den so häufig und überreich in der Porträtserie vorgeführten Perlschmuck in diesem Kontext zu verorten. Das Preziose geht hier mit dem Preziösen überein, und das Thema der Perlen wird hier ähnlich variiert wie das Thema der Herzen im *Herzkabinett* der Kurfürstin[1308].

Trotz dieser deutlichen Hinweise auf eine Auftraggeberschaft der Henriette Adelaide von Savoyen sind eine Verortung oder auch nur eine exaktere Datierung weiterhin schwierig. Die Angaben zur Provenienz der Serie weisen nach Schloß Schleißheim, doch sind die Gemälde weder im Inventar des Alten Schlosses von 1692 auffindbar[1309], noch lassen die Größe und Aufteilung der Räume und das vorhandene Dekorationssystem aus Stuck die Hängung einer derartig umfangreichen und großformatigen Gemäldefolge zu. Ausreichend Raum für eine solche Porträtfolge auf der Domäne Schleißheim boten erst die ab 1694 mit Unterbrechungen errichteten und bereits nach 1750 wieder abgerissenen Galerietrakte bzw. Zirkelbauten des Abb. 196
1684 begonnenen Schlosses Lustheim[1310].

Im Falle einer solchen Verortung kann der Gemäldezyklus – zumindest in seiner heute überlieferten Form – erst unter dem Sohn der Kurfürstin Henriette Adelaide, Maximilian II. Emanuel (1662-1726), entstanden sein. Die Bildnisse selbst geben Hinweise in diese Richtung: Bei einer Reihe der Gemälde sind die Ecken angestückt; das Porträt der Contessa Caseletti Abb. 194
war beispielsweise ursprünglich nur ein Brustbild, wie sich noch deutlich erkennen läßt. Dies spricht dafür, daß die Serie zu einem bestimmten Zeitpunkt und für einen bestimmten Dekorationszusammenhang erweitert wurde. Der größere Teil der Serie wäre somit noch unter Henriette Adelaide begonnen und dann durch Max Emanuel erweitert, vor allem aber im Format vergrößert worden[1311], um damit die Galerietrakte von Schloß Lustheim auszustatten. Die Frauenporträtfolge, die erst ab den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts dort installiert worden sein kann, wäre aber nicht das einzige Element im Bildprogramm von Schloß Lustheim, das an die Mutter des Kurfürsten, deren savoyische Herkunft und den verbliebenen savoyischen Einfluß vor allem im Bereich der Kultur erinnert hätte[1312]: Funktion und Bildprogramm von Lustheim

[1306]Vgl. u.a. KLINGENSMITH 1993, S. 71ff.

[1307]Vgl. ebd., S. 72f.

[1308]Eine komplette Aufschlüsselung des in diesen Bildnissen enthaltenen, im wesentlich durch die Accessoires vermittelten allegorischen Gehalts würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit übersteigen.

[1309]BayHStA München, HR I Fasz. 209, Nr. 10, Inventar des Alten Schlosses in Schleißheim von 1692. – Das Inventar verzeichnet im wesentlichen nur mobile Gegenstände. Da die Gemälde in ihrer jetzigen Form offensichtlich aber einer wandfesten Ausstattung angehörten, gibt das Nichtvorhandensein der Serie im Inventar allein keinen hinreichenden Hinweis darauf, daß sich die Gemälde nicht doch im Alten Schloß Schleißheim befunden haben könnten.

[1310]Fernmündl. Mitteilung von Herrn Götz, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Bauamt), München, vom 21. Juli 1999. – Zu den Zirkelbauten s. Sabine Heym, Schloß Lustheim. Jagd- und Festbau des Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 109, H. 2, 1984, S. 7-125, hier S. 57-78.

[1311]Die heute im Gartensaal von Schloß Dachau befindliche kleinere Porträtserie (vgl. Anm. 1299) würde dann einen Restbestand dieser Serie, der nicht zu paßförmigem Format umgearbeitet wurde, darstellen.

[1312]Zu dem nach dem Tod der Henriette Adelaide anhaltenden savoyischen Einfluß vgl. u.a. MERKEL 1892, S. 144f., u.

Abb. 192, 196 sind zum Beispiel deutlich an der Veneria Reale bei Turin orientiert. Das Deckenprogramm zeigt in beiden Schlössern einen Diana-Zyklus; noch bezeichnender ist aber, daß sich im zentralen Saal der jeweiligen Anlage eine Folge großformatiger Jagdporträts von Mitgliedern des Fürstenhauses befindet, dessen Autorschaft in Lustheim für Curlando gesichert ist[1313].

Spätestens unter Max Emanuel hatte dann auch die römische Schönheitenserie im Besitz des savoyischen Herzogs Karl Emanuel II., des Onkels des bayerischen Kurfürsten, München
Abb. 195 erreicht: Eine der Dargestellten der Münchner Serie folgt bis in einzelne Details der Kleidung und Frisur einem Prototyp von Ferdinand Voet, etwa dem Bildnis der Giulia Cesarini
Abb. 187 in Ariccia. Als Vorlage diente wohl ein aus Turin stammendes Gemälde. Die Porträtgalerie der Hofdamen der Kurfürstin Henriette Adelaide sollte so unter ihrem Sohn Max Emanuel offensichtlich zu einer „römischen“ Schönheitengalerie transformiert werden.

4.5 Florenz

4.5.1 Cosimo III. de' Medici: Die neue Kultur des universalen Sammelns

Cosimo III. de' Medici (1642-1723) gehörte trotz der schwindenden politischen Bedeutung seines Hauses zu den letzten bedeutenden Kunstsammlern aus dieser Familie. Die Universalität des vorhandenen Kunstbesitzes wurde durch ihn weiter fortgesetzt, ergänzt und als Schatzkammer in der Tribuna der Uffizien konzentriert[1314].

Auf einer *Grand Tour* durch Europa reiste Cosimo 1667-1669 – vor seiner Regierungsübernahme – auch durch die Niederlande und Großbritannien. Das „Sammeln“ von Kenntnissen über die verschiedenen Nationen und Regionen einer *Grand Tour* ging hier überein mit dem Sammeln von Kunstwerken bzw. der Auftragsvergabe für solche. Diese Artefakte dienten teilweise immer noch der visuellen Repräsentation und Vermittlung landestypischer Eigenschaften und setzten somit die Tradition der Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts fort. So gab der Erbprinz in den Niederlanden und in England auch je eine Damenporträtserie in Auftrag. Ebenso versuchte er, die Bildnisse *Berühmter Männer*, vor allem von Feldherren und Seehelden, aber auch von berühmten Gelehrten, zu erwerben.

Die Aufträge für die niederländischen Frauenporträts sind durch die Briefwechsel Cosimos mit Nicolaas Heinsius in Den Haag und dem Brüsseler Agenten Donato Alamanni gut dokumentiert[1315]. Cosimo bestellte die Gemälde erst nach seinem Aufenthalt vor Ort. Am 6. Februar 1668 orderte er von Den Haag aus bei Alamanni in Brüssel die Bildnisse der Damen Lalaing und De Lahaut. Nachdem er nach Amsterdam weitergereist war, folgten ab dem 12. Februar die Aufträge an Heinsius in Den Haag für die Porträts von zwei Töchtern des Admirals van Wassenaer-Obdam (Agnes [1637-1698], Johanna Katharina [geb. 1641] oder Amalia [geb. 1643]) und der beiden Töchter des Johan von Ghent (Anna Sybilla [1637-1719], Wilhelmina bzw. Margarete[1316]) sowie der Anna Isabella von Beyeren-Schagen (1636-1716),

HEYM 1984, S. 16.

[1313] Vgl. Viktoria Berg, Die Lustheimer Fresken, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1968, S. 86-102; BAUMSTARK 1976, S. 176ff., u. HEYM 1984, S. 46-49.

[1314] Vgl. Marco Chiarini, Il Granduca Cosimo III dei Medici e il suo contributo alle collezione fiorentine, in: Paola Barrochi, Giovanni Ragionieri (Hrsg.), Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria, Florenz: Olschki 1983, S. 319-329.

[1315] Vgl. Anhang B.27.

[1316] Über sie liegen keine genaueren biographischen Angaben vor; selbst die Informationen zu ihrem Namen sind widersprüchlich.

dem Fräulein von Warfusée. Heinsius sollte die Aufträge an einen ortsansässigen Maler vergeben. Aus eigenen Stücken ergänzte Heinsius die Lieferung um ein von Pieter Nason gemaltes Bildnis der Sophia Amalia von Nassau-Siegen (1650-1688).

Die Ausführung des Brüsseler Auftrags zog sich länger hin: Nachdem der Erbprinz im Februar die ersten beiden Porträts bestellt hatte, verlangte er im Mai noch das Bildnis der Frau van Grimberghen. Im Juni und August wurden dann diese Gemälde ausgeliefert. Alamanni nutzte zudem die Gelegenheit der Korrespondenz, um Cosimo darauf hinzuweisen, daß die Auswahl der Porträtierten den Neid anderer Damen in Brüssel hervorgerufen habe. Diese Konkurrenz um die fürstliche Gunst beantwortete Cosimo, indem er versprach, bei seinem nächsten Aufenthalt in den Niederlanden auch die übrigen Damen um ihr Porträt zu bitten. Zum Dank erhielten die Brüsseler Damen noch je ein Bologneser Schoßhündchen als Geschenk, die eigens aus Italien in die Niederlande gebracht wurden[1317].

In den Florentiner Gemäldesammlungen hat sich ein Set von sieben Frauenporträts erhalten[1318], das mit den Aufträgen von 1668 in Verbindung zu bringen ist. Die dreiviertelfigurigen Bildnisse folgen der durch van Dyck und die niederländische pastorale Tradition geprägten Typologie und zeigen die Dargestellten im Außenraum – zum Teil mit Blumen als Accessoires oder mit einem Pagen, der einen Blumenkorb reicht, manchmal auch mit einer Muschel an einem Brunnen oder in der Personifikation der Diana. Als Maler wird Jan de Baen (1633-1702) angenommen. Das von Heinsius an Cosimo geschenkte Bildnis der Sophia Amalia von Nassau-Siegen von Pieter Nason (1612- ca. 1688) ist nicht sicher zu identifizieren; ein diesem Maler zugeschriebenes weibliches Bildnis in Florenz ist allerdings typologisch den vorhergenannten Porträts zuzuordnen[1319]. Die Bildnisse entsprechen somit dem in Den Haag zu dieser Zeit üblichen Porträttyp und weichen deutlich von den Brustbildnissen der etwa 20 Jahre zuvor begonnenen Beverweerd-Galerie ab[1320]. Trotzdem kann diese Porträtgalerie Cosimo III. bei seinem Besuch in Den Haag zu seinen eigenen Porträtaufträgen bewegt haben, da eine der Porträtierten, Anna Isabella von Beyeren-Schagen, im darauffolgenden Jahr, 1669, Maurits Lodewijk von Nassau-Beverweerd heiratete.

Abb. 197-198

Im Briefwechsel mit Heinsius kommen die Intentionen Cosimos deutlich zum Ausdruck: An erster Stelle steht die Schönheit der Dargestellten, die allerdings mit einem hohen sozialen Stand verknüpft sein muß. Es handelt sich immer um Frauen aus der lokalen Aristokratie. Außerdem sollen die Bildnisse zur Erinnerung an die Reise dienen, also der persönlichen *memoria* des Erbprinzen[1321]. Das durchaus noch vorhandene enzyklopädische Interesse, wie es im 16. Jahrhundert vorherrschte, wird hier durch ein individuelles Moment variiert[1322]. So

[1317] Vgl. G.J. Hoogewerff (Hrsg.), De twee reizen van Cosimo de' Medici Prins van Toscane door de Nederlanden (1667-1669). Journalen en documenten [Werken Historisch Genootschap, 3. Serie, Bd. 41], Amsterdam: Müller 1919, S. XIVff., 340-45, 370-374; H. Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem: Bohn 1942, S. 180f.; CHIARINI 1983, S. 325f., u. ders., I Dipinti Olandesi del Seicento e del Settecento [Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia: Gallerie e Musei Statali di Firenze], Rom: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali 1989, S. 601f.

[1318] CHIARINI 1989, S. 602-611, Kat.Nr. 92.290-92.296.

[1319] Ebd., S. 370f., Kat.Nr. 56.180. Vgl. auch Lech Brusewicz, The Paintings by Pieter Nason in Polish Collections, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie*, Bd. 19, 1978, S. 1-48, bes. S. 4f., S. 41f., Kat.Nr. 11, S. 46f., Kat.Nr. 14. Die stilistische Unterscheidung zwischen Jan de Baen und Pieter Nason ist nicht immer leicht zu treffen. Für Nason ist ebenfalls ein Bildnis einer Dame der Familie Wassenaer von 1669 überliefert. Brusewicz spricht sich dafür aus, den Maler der Damenporträts Cosimos mit Nason zu identifizieren.

[1320] Vgl. Abschnitt 4.1.2.

[1321] Vgl. v.a. den Brief vom 12.Februar 1668 in Anhang B.27.

[1322] Vgl. z.B. die deutlichen Unterschiede zu den römischen Porträtaufträgen des Ferdinand von Tirol von 1591/92 (Ab-stellt Cosimo den zuvor nicht berücksichtigten Brüsseler Damen nicht einfach in Aussicht, ihre Bildnisse noch zusätzlich zu bestellen, sondern will dies erst von einer weiteren Reise in die Niederlande abhängig machen. Ohne diese konkrete funktionale Einbindung machen solche Aufträge für den Erbprinzen offensichtlich wenig Sinn. Die Frauenporträts sind – wie viele andere mitgebrachte Erinnerungsstücke – Dokumente der *Grand Tour* eines zukünftigen Landesherrn, die die enzyklopädische Erkenntnis der Welt mit dem individuellen Erleben verknüpfte.

Die Bildnisse, die Cosimo III. in den Niederlanden anfertigen ließ, sind daher eindeutig als Schönheitenserie definiert. Als er 1669 England bereiste, setzte er diese Sammlungspolitik – noch gesteigert unter dem Eindruck der *Windsor Beauties*[1323] – konsequent fort. Bereits im Juni 1667 hatte Bernardino Guasconi über den Maler der Windsor-Serie an den Großherzog der Toskana berichtet:

> Circa a Pittori a Olio vi a lilli, huomo veramente insigne, ma fa in grande di circa due braccia delle nostre, che in vero saria una colletione miracolosa per ardonare una stanza, con ricche cornici indorate. Ma il suo prezzo è di lire venti luno almeno e non sono stimate inferiori a quelle di Vandeck.[1324]

Während seines Aufenthalts in England gab Cosimo dann eine Reihe von Porträts bei Lely
Abb. 199-201 in Auftrag, darunter waren Bildnisse von Mitgliedern des englischen Königshauses und ein Set von drei Bildnissen englischer Damen: Barbara Villiers, Duchess von Cleveland, Mary Butler, Lady Cavendish (verh. 1662), und möglicherweise Laetitia Cheke, geb. Russel. Die Lieferung erreichte Florenz erst im Sommer 1673, nachdem sie in die Hände niederländischer Piraten gefallen war und nur aufgrund des Einschreitens Wilhelms III. von Oranien schließlich doch noch in den Besitz des Großherzogs gelangte. Im gleichen Jahr bestellte Cosimo – offenkundig
Abb. 202 zur Ergänzung der Reihe – über seinen Londoner Residenten Terriesi bei Lely das Porträt der Elizabeth Wriothesley, Countess von Northumberland, zusammen mit einem heute verlorenen Bildnis von Henry Bennet, späterem Earl von Arlington. Letzteres sollte wohl gemeinsam mit den am 21. August 1674 bei Lely bestellten Bildnissen des Prinzen Ruprecht und des Thomas Butler, Earl von Ossory, einer Folge männlicher Porträts zugeordnet werden[1325]:

> Vorrei che ella mi facesse fare prontamente i ritratti del s.^{r} principe Roberto e del s.^{r} Conte d'Ossery e basterà solo la testa col busto, perchè possano adequare altre simili immagini di Condottieri piu famosi sul mare co' quali vado ornando la mia Galleria.[1326]

In den englischen Bildnisaufträgen des Großherzogs der Toskana und in der Anlage seiner Bildnisgalerie spiegelt sich weiterhin, wie bei einer Reihe bereits behandelter, älterer und

schnitt 3.2.2), der die Dargestellten offensichtlich nicht persönlich kannte. Diese sollten nicht einmal erfahren, daß von ihnen Porträts angefertigt werden sollten.

[1323] Vgl. Abschnitt 4.1.4.

[1324] Zit. n. Anna Maria Crinò, Oliver Millar, Sir Peter Lely and the Grand Duke of Tuscany, in: *Burlington Magazine*, Bd. 100, 1958, S. 124-130, hier S. 127.

[1325] Beide Porträts haben sich in Florenz erhalten.

[1326] Zit. n. CRINÒ/MILLAR 1958, 128. – Zu den genannten Porträts vgl.: ebd., S. 124-130; CHIARINI 1983, S. 324f.; ders., La memoria storica attraverso le collezioni di ritratti di Cosimo III de' Medici, in: GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989-1993, Bd. 3, S. 217-226, hier S. 220ff., u. CHIARINI 1989, S. 241-244, Kat.Nr. 40.117f., S. 247-253, Kat.Nr. 40.120-40.123. – Von Louise de Kéroualle, Duchess von Portsmouth und Mätresse Karls II. von England seit dem Beginn der 1670er Jahre, bestellte Cosimo III. zusätzlich zu den hier genannten Aufträgen 1672 eine Porträtminiatur, die ihr Ziel aufgrund vielfältiger Umstände (Abwesenheit des Malers, Treppensturz der Darzustellenden) allerdings erst 1 1/2 Jahre später erreichte. Der umfangreiche Briefwechsel hierzu belegt die Bedeutung, die diesen Frauenporträts beigemessen wurde (vgl. Anna Maria Crinò, Una miniatura di Louise de Kéroualle, Duchessa di Portsmouth, agli Uffizi [Biblioteca degli Eruditi e dei Bibliofili, Bd. 11], Florenz: Sansoni 1954).

auch zeitgleicher Beispiele[1327], die tradierte Differenzierung der Funktionsbereiche zwischen den Geschlechtern, indem die weiblichen Bildnisse nach schönheitlichen Kriterien und die männlichen nach dem militärischen Ruhm der Dargestellten ausgewählt wurden. Ebenfalls bedeutsam ist, daß Cosimo auch bei seinen Londoner Bildnisaufträgen das enzyklopädische Sammlungsprinzip durch individuelle Auswahlkriterien modifizierte. So war zum Beispiel die Windsor-Serie sicherlich Vorbild für die Damenporträtaufträge an Lely, und zwei der vier Dargestellten der für Florenz bestimmten Porträts finden sich auch unter den *Windsor Beauties*. Doch sind sie keine Kopien der dortigen Bildnisse, sondern folgen anderen Mustern. Die übrigen Dargestellten, Mary Butler und Mrs. Cheke, sind dagegen in keiner der prominenten englischen Schönheitengalerien vertreten. Hier scheinen die persönlichen Reiseerinnerungen Cosimos allein ausschlaggebend gewesen zu sein.

Wie wichtig es war, die schönsten Frauen eines Landes oder Hofes zu kennen, bevor man sich auf eine Reise dorthin begibt, um vor Ort ein möglichst vollständiges und adäquates Bild dieses Landes zu gewinnen, zeigt die Liste von Londoner Schönheiten am Ende eines Berichts des Florentiner Gesandten Lorenzo Magalotti von 1668. Magalotti versucht einen umfassenden Überblick über die bedeutendsten Literaten, Gelehrten, Universitätslehrer, Künstler und Wissenschaftler der Restaurationszeit zu geben:

> Per ultimare non saprei come meglio chiudermi queste memorie e raccomodar la bocca a chi haverà havuto pazzienza di leggerle, così come elle mi son uscite della penna con le strettezze del tempo onde sempre angustiata la vita d'un passeggiere che con obligarlo a pronunziare i nomi delle più belle e più leggiadre Donne di Londra. Io mi protesto (della prima in fuori) di scriverle con quell'ordine che soverranno alla mia memoria, e domando perdono a quelle che saranno taciute assicurandole che non invidia, e maligno pensiero lo farà tralasciare, ma solo la mia disgrazzia che in si breve tempo non mi ha per aventura permesso di tutte conoscerle, o ammirarle.
>
> Francesca Teresa Stuard Duchessa di Richemont, e di Lenoy.
>
> Mistris Stuard sua sorella.
>
> My lady Castelman.
>
> Mylady Wells figlia d'onore della Regina. Mistris Heward figlia d'onore della Duchessa. Mistriss Cercin. Madam Middleton. Madam Roberz. Madam Rossel. Mis. Wilmer. Madam Carby. M. floyd. Mis Lady Shreusbery per lei disfidò il suo marito il Duca di Bucquingam cinque mesi sono, e ne rimase ferito e poi morto. Mis. Hawel Mis Hawel Cugine. Mis L. Carnegly. Vicecontessa d'Helifax. Mis. Regnal. Miss Gray. Mis. Diana Varrey figliuola del Conte di Bedfort. M. Hungheferd. M. Enrighetta Haide moglie del secondo genito del Conte di Clarendon già Cancelliere. Due Sorelle franshaw. Due altre sorelle Monins. Mylady Peynes. Madama Sotthuel in dubbio, essendo la Corte divisa in chi la stima bellissima, in chi ragionevolmente brutta. Ell'è moglie del Cavaliere Robert Sottherel, che è stato lungo tempo a Firenze ed hora per la seconda volta inviato dal suo Re in Portugallo.[1328]

4.5.2 Vittoria della Rovere und die Porträtgalerien von Poggio Imperiale als Mittel weiblicher Repräsentation

Eine genaue Lokalisierung der Porträtgalerie Cosimos III. im Palazzo Pitti ist auf der gegenwärtig bekannten Quellenbasis nicht möglich. Bereits 1691, also noch zu Lebzeiten des Großherzogs, lassen sich die auf den Reisen von 1668 und 1669 erworbenen niederländischen

[1327] Vgl. die Verweise in Anm. 993.
[1328] Zit.n. CRINÒ 1956, S. 24f.

und englischen Frauenporträts in der Villa Poggio Imperiale nachweisen. Dieser Sommersitz der Mutter Cosimos, Vittoria della Rovere (1622-1694), liegt vor den Toren der Stadt Florenz.

Abb. 203-204 Das Landgut der späteren Villa Poggio Imperiale kam 1615 – endgültig 1622 – in den Besitz der Großherzogin Maria Magdalena von Österreich (1589-1631), die das Anwesen und das Landhaus erheblich vergrößern ließ. Aufgrund ihrer kaiserlichen Herkunft verlieh die Bauherrin ihrem Landsitz den Namen *Villa del Poggio Imperiale*. Ausdruck ihres Selbstverständnisses war auch ein 1623-1625 für die Villa geschaffener, szenischer Bildzyklus *Berühmter Frauen*: Artemisia, Semiramis, Lukretia und Sophonisbe[1329]. Der Sohn Maria Magdalenas, Ferdinand II. de' Medici (1610-1670), übertrug das Anwesen 1659 seiner Gattin Vittoria della Rovere, so daß die Villa in einer weiblichen Traditionslinie verblieb. Vittoria nutzte die Villa als Aufbewahrungsort ihrer umfangreichen Kunstsammlungen und erweiterte 1681-1683 die Anlage ebenfalls[1330].

Wie Maria Magdalena von Österreich als Mitglied des Kaiserhauses für sich eine gesonderte Stellung beanspruchen konnte, so erreichte Vittoria della Rovere als Großherzogin das gleiche Ziel mit Blick auf ihre Herkunft als Erbprinzessin des in männlicher Linie ausgestorbenen Fürstenhauses von Urbino. Die ostentative Versammlung und Zurschaustellung ihres Kunstbesitzes aus dem della Rovere-Erbe in Poggio Imperiale war somit auch eine politische Demonstration. Ein weiteres Moment dieser ostentativen Selbstrepräsentation mag man in dem häufigen Gebrauch des Typus des sakralen Identifikationsporträts erkennen, den Vittoria della Rovere zeitlebens mit einer besonderen Bevorzugung der Verkleidung als weibliche Heilige pflegte[1331].

Die Ausstattung der Villa zu Lebzeiten der Vittoria della Rovere reflektieren Inventare von 1691 und 1695, die bisher vor allem in bezug auf Nutzungskonzeption und Mobiliarausstattung sowie in bezug auf die Antikensammlung analysiert und komprimiert wiedergegeben bzw. zu geringen Teilen publiziert wurden[1332].

Unter Vittoria della Rovere bildeten die vier großformatigen Heroinenhistorien der Maria Magdalena von Österreich weiterhin das Bildprogramm der *sala*, die den Zugang zum Sommerappartement der Großherzogin im Erdgeschoß des Ostflügels darstellte[1333]. Solche Bezüge zu ihrer Vorgängerin aus dem Habsburger Kaiserhaus werden sich noch öfters im Dekorationsprogramm der Villa finden[1334]. In der *Prima Camera* dieses Appartements bewahrte die Großherzogin das bedeutendste Stück ihrer Sammlung auf, Tizians *Venus von Urbino* – zusammen mit der noch von Keyßler eigens erwähnten Wachsbüste der Ortensia Mancini, Duchesse de

[1329] Anhang B.28, ASF, Guardaroba Mediceo 991, Nr. 2f.; vgl. u.a. Silvia Meloni Trkulja, I Quadri della Sala dell'Udienza, in: *antichità viva*, Jg. 7, 1973, Nr. 5, S. 44ff., u. FEMMES FORTES 1995, S. 322, Kat.Nr. 167 (Silvia Neysters); grundsätzlich hierzu Kap. 1.

[1330] Zur Villa Poggio Imperiale vgl. jüngst: Michael Bohr, Die Villa del Poggio Imperiale und die Skizzenbücher des Architekten Diacinto Maria Marmi: Zur Bautypologie und Innenraumgestaltung mediceischer Profanbauten um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, in: Flor Mitt, Bd. 38, 1994, S. 337-417, hier vor allem S. 339-348 u. S. 402, Anm. 4 (Angaben zu älterer Lit.).

[1331] Vgl. die Beispiele bei POLLEROSS 1988, Bd. 1, S. 16, 50, 143, 215, 327f., 348, 354, 359 u. 366.

[1332] BOHR 1994, bes. S. 389-401 (komprimierte Wiedergabe des Inventars von 1695 [ASF, GM 1088] in deutscher Übersetzung und mit Schwerpunkt auf dem Mobiliar), u. Gabriella Capecchi, Lucia Lepore, Vincenzo Saladino (Hrsg.), La Villa del Poggio Imperiale [Collezioni Fiorentine di Antichità, Bd. 1], Rom: Bretschneider 1979, bes. S. 152-186 (die Antikensammlung betreffende Inventarauszüge).

[1333] Anhang B.28, ASF, Guardaroba Mediceo 991, Nr. 2f. – Dort auch Angaben zur Identifizierung der Räume anhand des Grundrisses in Abb. 204.

[1334] So verzeichnet das Inventar Guardaroba Mediceo 991 in der *sala* des gegenüberliegenden Appartements die Porträts der Erzherzogin und ihrer sieben Schwestern (ebd., Nr. 144).

Mazarin[1335]. Ansonsten ist die Gemäldeausstattung in der Wohnung der Großherzogin betont zurückhaltend. Erst der kleine *Stanzino Dipinto* am Ende der Raumfolge beinhaltete eine kleinformatige Ahnengalerie der della Rovere sowie eine Serie mit *quadrettini* von Herrschern und *Berühmten Männern*, die vermutlich aus dem urbinatischen Erbe stammten[1336]. Weiterhin fanden sich dort religiöse und mythologische Sujets. Ebenso war der folgende *Stanzino della Stufa* mit einer Familiengalerie der Medici ausgestattet[1337], der weitere Gemälde, vor allem auch unbekannte Frauenbildnisse, angelagert waren. Ein Malereikabinett dieser Art bildete auch die *Stanza dell'Aurora* des Großherzoginnenappartements. Unter Gemälden meist niederer Gattungen wie Stilleben und Genre und wenigen religiösen und mythologischen Sujets sind dort die Porträtfolgen der Herrscherhäuser von Urbino und Savoyen verzeichnet[1338]. Die *Stanza dell'Aurora* und die beiden *stanzini* fungierten also als eher bescheidene Gemäldekabinette mit einem eindeutigen Schwerpunkt auf familiellen und historischen Porträtserien.

Dem Sommerappartement der Großherzogin gegenüber war das Gästeappartement des Westflügels situiert. Zum Zeitpunkt der Inventarisierung 1691 wurde es von ihrem Enkel Gian Gastone genutzt. Die Porträtausstattung dieses Appartements wird von dynastischen Bildnissen bestimmt, vor allem durch die Bildnisse regierender italienischer Fürsten und ihrer Gattinnen in der *sala* und durch die Füstinnen- und Damengalerie in der *Quarta Camera*[1339], in der durch das Inventar nur die beiden Kaiserinnen Claudia Felicitas von Tirol und Eleonore von Pfalz-Neuburg identifiziert werden können. Der vor dieser *camera* liegende *camerino* enthielt zudem zwei weibliche Doppelporträts und zwei weitere unter einer Inventarnummer zusammengefaßte Damenbildnisse, bei denen offensichtlich die von ihnen getragene Mode und nationale Herkunft die inhaltliche Klammer für ihre gemeinsame Hängung war. Zur gleichen Kategorie gehört das in die räumlich folgende Fürstinnengalerie gehängte Damendoppelbildnis, bei dem der Verfasser des Inventars eigens hervorhebt, daß die Kleidung der „*vltima Moda venuta di Francia*“ entspreche[1340]. Es ist hier also noch von einer – allerdings an die Aktualität modischer Strömungen angepaßten – Frauenporträtfolge in der Tradition der an lokalen Trachten orientierten Frauenbildnisserien der Kunst- und Wunderkammern auszugehen[1341].

In dem zur Gartenseite ausgerichteten Bautrakt der Villa befand sich im Erdgeschoß das sogenannte *Appartamento Nuovo*. 1691 wurde es durch Kardinal Francesco Maria de' Medici bewohnt. Trotz dieser Nutzung durch den jüngsten Sohn der Vittoria della Rovere demonstrierte die Großherzogin die Tradition der Villa als Sitz der toskanischen Großherzog*innen* durch die ostentative Präsentation ihrer eigenen Marmorbüste und der ihrer Vorgängerin Maria Magdalena von Österreich im zentralen *Salone* dieses Appartements[1342].

Die Wohnräume waren zu beiden Seiten dieses zentralen Saals aufgereiht. Die *Prima* und die *Seconda Camera* liegen von der Eingangsseite aus rechts. Hier befanden sich insgesamt 105 Porträts und ein Bild der Hl. Cäcilie (quasi auch ein Porträt)[1343], davon – abgesehen von

[1335] Ebd., ASF, Guardaroba Mediceo 992, Nr. 2; die Mazarin-Büste ebd. auf fol. 3v; der betreffende Auszug aus dem Reisebericht Keyßlers ist ebenfalls in Anhang B.28 abgedruckt. – Zu Ortensia Mancini vgl. auch Abschnitt 4.3.
[1336] Anhang B.28, ASF, Guardaroba Mediceo 992, Nr. 52-84; vgl. SANGIORGI 1976, S. 319, Nr. 2.
[1337] Anhang B.28, ASF, Guardaroba Mediceo 992, Nr. 96-103.
[1338] Ebd., Nr. 141 u. 143.
[1339] Ebd., bes. Nr. 149-158 u. 192-199.
[1340] Ebd., Nr. 187ff. u. 198.
[1341] Vgl. bes. die Abschnitte 3.1.3 u. 3.2.2.
[1342] Anhang B.28, Guardaroba Mediceo 992, fol. 40r.
[1343] Ebd., Nr. 207-310.

einem Kinderbildnis Cosimos III. – 42 Frauenporträts in der *Prima Camera*[1344]. In diesen Bestand sind die Schönheitengalerien englischer und niederländischer Damen aus dem Besitz Cosimos III. an führender Stelle eingegangen, wobei die Niederländerinnen im Inventar komplett als englische Damen geführt werden. Auch die Namen der Dargestellten interessieren Vittoria della Rovere offensichtlich nicht, wogegen ihr Sohn bei der Auftragsvergabe nur wenige Jahre zuvor noch großen Aufwand betrieben hatte, um gerade die Bildnisse bestimmter Frauen zu erhalten, die er auf seiner *Grand Tour* durch Nordeuropa meist persönlich kennengelernt hatte[1345]. Die Bildnisse der englischen und niederländischen Damen werden jeweils zu Beginn der Inventareinträge zu den beiden Räumen aufgeführt – neun Bildnisse in der *Prima* und fünf in der *Seconda Camera*[1346]. Daraus läßt sich ableiten, daß die Schönheitengalerien das bedeutendste Ausstattungselement der Raumfolge darstellten.

Abb. 197-198, 199-202

Stilistisch wurden die Gemälde Lelys aber offensichtlich doch von den Werken niederländischer Meister unterschieden: Die Bildnisse der Engländerinnen hingen zusammen in der *Seconda Camera*[1347], wogegen die niederländischen Porträts in der *Prima Camera* ihren Platz hatten[1348]. Hier wird die Folge durch ein Bildnis der englischen Königin Maria Beatrice d'Este, der zweiten Gemahlin Jakobs II., abgeschlossen, um nach dem Kinderbildnis Cosimos III. in eine Serie von sechs Porträts venezianischer Damen überzugehen[1349]. Es folgen Bildnisse von weiblichen Mitgliedern der italienischen Aristokratie, durchsetzt von einigen europäischen Fürstinnen, anderen hochrangigen Damen des übrigen europäischen Adels und der Großherzogin Vittoria della Rovere selbst[1350].

In der *Seconda Camera* folgen auf die fünf Bildnisse Lelys zunächst verschiedene Porträts von Mitgliedern europäischer, vor allem italienischer Adelshäuser, wobei die männlichen Dargestellten bezeichnenderweise sämtlich noch als Jünglinge wiedergegeben sind[1351]. Als Äquivalent zu den Bildnissen der Venezianerinnen im Ersten Zimmer kann hier die Serie von zehn Porträts von Hofdamen der Vittoria della Rovere gewertet werden[1352]. Daran wird die Koordination in der Ausstattungssystematik der beiden Räume nochmals deutlich. Mehrheitlich dynastische Porträts europäischer Herrscherhäuser – mit einem Schwerpunkt auf Frankreich – bilden die zweite Hälfte der Porträtausstattung der *Seconda Camera*: Die Dargestellten gehören beiden Geschlechtern an, doch überwiegen eindeutig die weiblichen Bildnisse[1353].

Abb. 205

Das Appartement des Großherzogs befand sich im 1. Obergeschoß des Westflügels. In der dortigen *sala* war eine Wandbespannung mit den Porträts der Großherzoginnen angebracht, der von Reisenden stets große Aufmerksamkeit zuteil wurde[1354]. Die Besucher der Villa beein-

[1344] Ebd., Nr. 207-249.
[1345] Vgl. den vorhergehenden Abschnitt.
[1346] Anhang B.28, Guardaroba Mediceo 992, Nr. 208-216, 250-254.
[1347] CHIARINI 1989, Kat.Nr. 40.120 = Guard. Mediceo 992, Nr. 252; Kat.Nr. 40.121 = Nr. 251; Kat.Nr. 40.122 = Nr. 253; Kat.Nr. 40.123 = Nr. 250.
[1348] CHIARINI 1989, Kat.Nr. 56.180 = Guard. Mediceo 992, Nr. 209; Kat.Nr. 92.290 = Nr. 210; Kat.Nr. 92.291 = Nr. 214; Kat.Nr. 92.292 = Nr. 213; Kat.Nr. 92.293 = Nr. 216; Kat.Nr. 92.294 = Nr. 211; Kat.Nr. 92.295 = Nr. 208 (?); Kat.Nr. 92.296 = Nr. 212.
[1349] Anhang B.28, Guardaroba Mediceo 992, Nr. 219-224. – Das Bildnis einer venezianischen Nonne (Nr. 207) ist möglicherweise in diesen Kontext zu stellen.
[1350] Ebd., Nr. 225-249.
[1351] Ebd., Nr. 255-263.
[1352] Ebd., Nr. 264-273.
[1353] Ebd., Nr. 274-309, darunter 27 weibliche Bildnisse.
[1354] Ebd., fol. 53r u. die Berichte von Tessin u. Keyßler. – Vgl. Karla Langedijk, Jacopo Ligozzi al Casino di San Marco e al Poggio Imperiale: il paramento delle Granduchesse, in: GREGORI 1983, S. 103-111.

druckte an diesen textilen Bildnissen besonders das raffinierte Wechselspiel zwischen *imitatio* und Realität durch die Verwendung wertvoller Kleidungsstücke in einem ungewöhnlichen Medium. Der daraus resultierende, materialästhetisch vermittelte Wert wurde wiederum geschickt zur Repräsentation einer eigenen weiblichen Genealogie der Großherzoginnen von Toskana genutzt – gruppiert um die Figur der französischen Königin Maria aus dem Hause Medici. Die textilen Bildnisse waren schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden und dokumentierten somit, wie die Villa, eine weiblichen Traditionslinie.

Die *Loggetta* des Großherzogs beinhaltete eine Familiengalerie, welche die Beziehungen der Medici zu verwandten fürstlichen Familien, besonders zum Kaiserhaus, zum Thema hatte. Zudem zeigte eine eigene Reihe von vier Bildnissen Kardinäle aus dem Hause Medici[1355]. Der weitaus größte Bestand an Porträts im 1. Obergeschoß befand sich allerdings in der den zentralen Innenhof auf vier Seiten umschließenden *Galleria del Giro*: Diese große Porträtgalerie umfaßte 96 Mitglieder europäischer Fürstenhäuser des 17. Jahrhunderts, oft die Regenten neben ihren Ehepartnern, aber auch hier überwog mit mindestens 56 Gemälden der Anteil der weiblichen Bildnisse[1356].

Komplimentär zum Appartement des Großherzogs im Piano Nobile lag die Zweite Wohnung der Vittoria della Rovere. Die *sala* war hier als Bildersaal – *Sala de' Quadri* – eingerichtet. Vorherrschend waren religiöse Sujets, Heiligenbilder und einige Porträts vor allem von Meistern des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie von Sustermans. Wie im darunter gelegenen Sommerappartement der Herzogin war in diesem Appartement die Porträtgalerie als Bilderkabinett im mutmaßlich privateren, hinteren Teil der Raumfolge – im *Camerino* – installiert. Das vorherrschende ikonographische Programm in diesem Raum war das einer Prinzessinnen- und Prinzengalerie. Neben diesen als Kinder und Jugendliche dargestellten Mitgliedern der europäischen Hocharistokratie fanden sich wieder drei Bildnisse von Hofdamen der Vittoria della Rovere, eine Folge von acht Pastellporträts von Familienmitgliedern der Medici, ein Pastellporträt der französischen Königsamilie und die für eine fürstliche Bildersammlung anscheinend immer noch unentbehrlichen Bildnisse von Petrarca und Laura – „*sua moglie*"[1357]. Ein Tondo mit einer Venus hat zudem ein Frauenporträt zum Gegenstück, dessen im Inventar geschilderte Charakteristika dem venezianischen Porträttypus der „schönen Frau" entsprechen[1358].

Nach diesem Überblick über die Porträtausstattung im ikonographischen Gesamtkontext der Villa Poggio Imperiale sollen die Schönheitengalerien in der *Prima* und *Seconda Camera* des *Appartamento Nuovo* im Erdgeschoß an dieser Stelle noch eingehender analysiert werden. Ein Vergleich der Porträtbeschreibungen im Inventar zeigt bei den englischen und niederländischen Frauenporträts einige Charakteristika auf, die bei dem übrigen Bestand kaum vorkommen. Zum einen ist auf das Vorherrschen und die Benennung pastoraler Sujets in diesen Bildnissen hinzuweisen, was die spezifischen Eigenschaften der niederländischen und van Dyckschen Porträtproduktion im europäischen Kontext des 17. Jahrhunderts nochmals deutlich werden läßt. Zum anderen – und aus dem zuerst genannten Gesichtspunkt resultierend – ist die häufige Anführung von Handlungsmotiven zu nennen, die meist durch ein pastorales Accessoire (ein

[1355] Anhang B.28, Guardaroba Mediceo 992, Nr. 338-360.
[1356] Ebd., Nr. 496-591.
[1357] Ebd., Nr. 650-691.
[1358] Ebd., Nr. 676f. – Vgl. Abschnitt 2.4.

Brunnen, ein Blumenkorb) motiviert sind. Die anhaltend genaue und objektive Beschreibungsform des Verfassers des Inventars läßt eine solche Differenz durchaus als bedeutungsvoll und nicht etwa als zufällig erscheinen: Die pastoralen Porträts aus dem Norden bilden eine distinkte Gruppe im Vergleich mit der großen Zahl der übrigen höfischen Frauenporträts in der Villa Poggio Imperiale.

Das *déshabillé* der englischen Damen wird ebenfalls beschrieben, aber nicht begrifflich erfaßt – die Beschreibung lautet beispielsweise „*con Manto dorato, che si scopre parte della Camicia*“[1359]. Bei der Porträtserie der adligen Venezianerinnen wird das informelle Kleidungsstück dagegen eindeutig benannt – „*Veste da Camera*“ – und in zwei Fällen auch das *déshabillé* begrifflich erfaßt – „*spettorezzata*“[1360]. Dies läßt sich wohl darauf zurückführen, daß der italienische Verfasser mit der italienischen Mode anscheinend besser vertraut war. Außerdem sieht er keinen Widerspruch zwischen einer Benennung der Dargestellten als Edeldame und einer „*Veste da Camera spettorezzata*“. Beide Motive, informelle Kleidung und *déshabillé*, bilden – neben der vergleichbaren sozialen Stellung der Dargestellten – eine inhaltliche Klammer zwischen den „englischen Damen“ und der Porträtserie der Venezianerinnen. Darin liegt folglich ihre gemeinsame Hängung in der *Prima Camera* begründet.

Abb. 206 Die sechs venezianischen Frauenporträts haben sich in Florenz erhalten und stammen von dem venezianischen Maler Girolamo Forabosco (1604/05-1679). Die etwa gleichformatigen Brustbilder zeigen die Dargestellten en face, mit ähnlicher Armhaltung und der bereits genannten informellen Kleidung. Die Bildnisse sind charakteristisch für das Œuvre des Malers. Eine Differenzierung zwischen den Frauen erfolgt vor allem mittels der beigegebenen Accessoires – der Schönheitsmittel wie Schmuckstücke, Handschuhe, Fächer. Auf der Rückseite eines der Gemälde ist der Name der Dargestellten überliefert: Contessa Ginevra Baglioni Lignani. Sie stammte vermutlich nicht aus Florenz. Auch die Inventareinträge von 1691, die venezianischen Edeldamen, der venezianische Wirkungskreis des Malers und die ungefähre Datierung der Bilder auf etwa 1625/30 sprechen dafür, daß die gesamte Serie nicht für Vittoria della Rovere oder für einen anderen Florentiner Kontext geschaffen wurde, sondern in Venetien entstanden war[1361]. Möglich wären ein ähnlicher Entstehungskontext wie bei den von Cosimo III. auf seiner *Grand Tour* in Auftrag gegebenen englischen Damenporträts oder ein Ankauf zur Ausstattung der Villa Poggio Imperiale durch Vittoria della Rovere – als quasi autonome Kunstwerke. Die relative Verbreitung dieses Porträttyps des Forabosco in europäischen Sammlungen – ein Wiener Exemplar stammt beispielsweise aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm[1362] – läßt auch den Schluß zu, daß diese Bildnisse oder auch ganze Schönheitengalerien wie die Florentiner Serie bereits als Sammelobjekte entstanden, ohne daß der individuelle Bezug zu den Dargestellten dadurch aufgegeben worden wäre.

Einen eindeutigen Bezug zur Auftraggeberin Vittoria della Rovere hatte allerdings die Serie der Hofdamenporträts, die das Äquivalent der *Seconda Camera* zu den venezianischen Bildnissen des Ersten Zimmers darstellen. Die Dargestellten hatten das Amt einer Hofdame der

[1359] Anhang B.28, Guardaroba Mediceo 992, Nr. 253.
[1360] Ebd., Nr. 219-224; *spettorezzata*: Nr. 219 u. 221.
[1361] Vgl. Marco Chiarini, Angelo Tartuferi (Hrsg.), Capolavori sconosciuti a Palazzo Pitti. Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo, Ausst.kat. Florenz: Fabbri 1995, S. 52f., Kat.Nr. 22f., sowie Wart Arslan, Osservazioni su Niccolò dell'Abate, Paris Bordon, Forabosco, in: *Le Arti*, XVII, 1938/39, S. 77-81, hier S. 80f.
[1362] Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. 3518.

Großherzogin inne, werden im Inventar namentlich genannt und häufig auch mit ihrer Herkunft aus toskanischen Städten – je einmal auch aus Rom und aus Padua – bezeichnet[1363]. Dieses Ländermuster – Engländerinnen, Venezianerinnen, florentinische Hofdamen hauptsächlich aus der Toskana – ist ein Ordnungsprinzip der beiden Porträtkabinette, dessen Herkunft noch immer auf die Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts verweist[1364]. Bedeutsamer ist aber der Stellenwert, der jeweils der Repräsentation der weiblichen höfischen Gesellschaft eingeräumt wird[1365]. Bemerkenswert ist auch, daß die Hofdamengalerien zumindest im Inventar von 1691 zu einer Umkehrung der traditionellen Rangordnung führen: Die eigentlich höherrangigen Fürstinnenbildnisse werden nach- bzw. untergeordnet verzeichnet.

4.5.3 Die *Bellezze Ovali* der Violante Beatrix von Bayern

Der Enkel der Vittoria della Rovere Ferdinand, Erbprinz der Toskana (1663-1713), hatte 1689 Violante Beatrix von Bayern (1673-1731), eine Tochter der Henriette Adelaide von Savoyen[1366], geheiratet. Kaum in Florenz eingetroffen, gab sie bereits eine Serie ovaler Frauenporträts in Auftrag, die zumeist von dem Luccheser Maler Antonio Franchi (1638-1709) ausgeführt wurden. Nach ihrem Tod werden im Inventar der Villa Lappeggi – ihrem Witwensitz seit 1713 – 66 dieser Ovalporträts verzeichnet, von denen gegenwärtig immerhin noch 48 in den Uffizien nachzuweisen sind[1367]. Abb. 207

Franchis Biograph Baldinucci benennt den Auftrag zu der Schönheitengalerie folgendermaßen:

> Fece il ritratto pure del Ser.mo Principe Ferdinando di Toscana due volte; e quello ancora della Ser.ma Principessa Violante di Baviera venuta in quel tempo in Firenze sposa del Ser.mo Principe Ferdinando, e per ordine di detta Principessa ritrasse per ornamento de' suoi gabinetti alcune delle più vaghe e leggiadre dame, che ornassero in quei tempi le città di Firenze e di Lucca.[1368]

Der Erbprinz selbst hatte schon 1687 bei Franchi „*copie d'altre belle donne*" bestellt[1369], so daß zwischen beiden Aufträgen gewisse Korrelationen bestehen können. Baldinuccis Charakterisierung der Dargestellten als aus Florenz und Lucca stammend trifft nur zum (größeren) Teil zu: Tatsächlich sind Frauen aus nahezu allen größeren Städten der Toskana und aus den meisten Regionen Italiens vertreten; entsprechend der Herkunft der Auftraggeberin finden sich auch eine größere Zahl deutscher Damen[1370] und einige wenige europäische Fürstinnen. Das

---

[1363] Anhang B.28, Guardaroba Mediceo 992, Nr. 264-273.

[1364] Dieses Ordnungsprinzip wurde auch im *Camerino* des Sommerappartements festgestellt. – Vgl. die Abschnitte 3.1.3 u. 3.2.2.

[1365] Keyßler deutet die Lely-Porträts in einer für eine Außensicht im 18. Jahrhundert typischen Weise als Mätressen Karls II. von England, belegt damit aber immerhin ihren Wiedererkennungswert (s. Anhang B.28).

[1366] Vgl. Abschnitt 4.4.3.

[1367] UFFZI KAT. 1979, S. 730-736, Kat.Nr. Ic822-Ic869 (Licia Bertani Bigalli).

[1368] Francesco Saverio Baldinucci, Vita di Antonio Franchi, hrsg. u. kommentiert v. Francesca Nannelli, in: *Paradigma*, Bd. 1, 1977, S. 333-369, hier S. 339f. – Zu weiteren Quellen der Auftragsvergabe vgl. den Kommentar von Nannelli (ebd., S. 340ff., Anm. 26). Des weiteren: Mina Gregori, Ricerche per Antonio Franchi, in: ebd., S. 65-89, hier S. 81-85, u. Gerhard Ewald, Alcuni Ritratti di Ignoti del Tardo Barocco Fiorentino, in: *antichità viva*, Jg. 8, 1974, Nr. 3, S. 36-39, hier S. 36.

[1369] Vgl. Nannelli in BALDINUCCI 1977, S. 341, Anm. 26. – Zu den Gemäldesammlungen Ferdinands vgl. auch: Elisabeth Epe, Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici Erbprinz von Toskana [Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 6], Marburg: Jonas 1990, hier bes. S. 33.

[1370] Die mit dem Pfälzer Wittelsbacher Johann Wilhelm verheiratete Schwägerin der Violante Beatrix, Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743), besaß eine ähnliche Frauenporträtgalerie in ovalem Format auf Schloß Bensberg. Vgl. Ek-

Inventar der Villa Lappeggi von 1732 nennt in der Regel die Herkunft der Dargestellten[1371]. Maria Caterina Bentivoglio Pepoli schenkte beispielsweise Violante Beatrix ihr Porträt und übersandte es ihr aus Venedig:

> [Wenn mein Porträt] non havrà altro di buono per esser annoverato fra le bellezze de l'altre Dame, che coronano il di Lei gabinetto, havrà almeno la perfezione de i tratti de l'insigne pennello del famoso Sig.r Bombelli.[1372]

Die Zusammenstellung der Porträts in der Schönheitengalerie der Violante Beatrix folgte demnach dem überkommenen Ordnungsprinzip der nationalen und regionalen Zugehörigkeit, das in Florenz bereits um 1600 in der Villa Artimino und später bei Vittoria della Rovere Anwendung gefunden hatte[1373]. Die genannten Quellen berichten einhellig von einem Kabinett bzw. von Kabinetten als Sammlungsraum der Porträtserie, vermutlich im Appartement der Auftraggeberin im Palazzo Pitti. Wie bei dem Porträtbestand im Sommerappartement der Vittoria della Rovere in der Villa Poggio Imperiale ist also von einer Zuordnung der Porträtgalerie zu dem privateren Bereich der Raumfolge auszugehen. In den Inventaren ist die Serie der Ovalporträts allerdings zuerst 1732 im Witwensitz der Violante Beatrix in Lappeggi nachweisbar. Das dortige Hängungsschema im *Appartamento Verde* soll hier am Beispiel der *Prima* und der *Seconda Camera* kurz charakterisiert werden[1374]:

In jedem der beiden Räume finden sich neben den Porträts der Schönheitenserie Bildnisse von Familienmitgliedern – im Ersten Zimmer vorherrschend Medici und einige Wittelsbacher (Philipp V. von Spanien ist ein Sohn der mit dem französischen Dauphin verheirateten Schwester der Violante Beatrix), im Zweiten Zimmer nur Wittelsbacher. Die Schönheitengalerie überwiegt aber zahlenmäßig. Auch hierin sind Parallelen zu Poggio Imperiale zu erkennen, und zwar zum *Appartamento Nuovo* im Erdgeschoß (Verbindung von Schönheitengalerie und dynastischen Porträts). Eine aristokratische Herkunft der Dargestellten scheint keine Voraussetzung für deren Aufnahme in die Schönheitengalerie der Violante Beatrix gewesen zu sein, doch überwiegen eindeutig adelige Damen[1375]. In der *Seconda Camera* wird die Serie außerdem durch einige Bildnisse in Pastell ergänzt[1376]. Neben der Porträtauffassung Franchis[1377] und der durchgängigen Ovalform ist dies ein Hinweis für einen typologischen Wechsel am Übergang zum Settecento. Nicht umsonst befanden sich im Besitz der Violante Beatrix in Lappeggi auch Repliken von drei Pastellporträts modenesischer Prinzessinnen[1378], die deren Vater bei Rosalba Carriera in Auftrag gegeben hatte, um sie zum Zweck der Eheanbahnung nach Paris zu schicken. Hier treffen sich eine tradierte Bildnisfunktion und ein neuer, maßgeblich von der venezianischen Malerin entwickelter Porträttyp, um zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch eine veränderte Struktur der Frauenporträtgalerie zu begründen[1379].

Abb. 248

kehard Mai, Porträtkunst und höfisches Porträt, in: Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz, Ausst.kat. Düsseldorf: Stadtmuseum 1988, S. 57-69, hier S. 65 m. Anm. 37, u. ebd., S. 257, Kat.Nr. L 1-4.

[1371] Vgl. Anhang B.29.

[1372] Brief vom 29. Dezember 1689; zit. n. Nannelli in BALDINUCCI 1977, S. 341f., Anm. 26.

[1373] Vgl. die Abschnitte 3.3.1 u. 4.5.2.

[1374] Anhang B.29.

[1375] In Inv.Nr. 64 (ebd.) führen zudem die Bildnisse der Fürstinnen die Auflistung der Damenporträts an.

[1376] Ebd., Nr. 70.

[1377] Vgl. GREGORI 1977, S. 84f.

[1378] Anhang B.29, Nr. 32.

[1379] Vgl. hierzu und zu Rosalba Carriera das Kap. *Ausblick*.

4.6 Deutschland um 1700

4.6.1 Kopierte Schönheit – Import aus Paris? Die Schönheitengalerien des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern

Kurfürst Max Emanuel von Bayern (1662-1726) konnte bei der Ausstattung seiner Schlösser mit Frauenporträtgalerien bereits auf eine längere Familientradition zurückgreifen: Er war ein Sohn der Henriette Adelaide von Savoyen und Bruder der Violante Beatrix. Vermutlich ließ Max Emanuel in den 1690er Jahren die Zirkelbauten von Schloß Lustheim – in Architektur und Bildprogramm noch ganz ein Memorialbau der savoyischen Herkunft seiner Mutter – mit einer noch von Henriette Adelaide begonnenen Porträtgalerie italienischer Damen ausstatten[1380].

Spätestens mit dem Spanischen Erbfolgekrieg erfolgte der politische Wechsel Bayerns auf die Seite Frankreichs, was auch ein endgültiges Vorherrschen französischer kultureller Muster am Münchner Hof bedeutete. Zuvor hatten wie in Österreich italienische Künstler und Kunstformen dominiert, allerdings bereits in einer frankophilen Variante – bedingt durch die geographische Zwischenstellung Savoyens und die Herkunft von Henriette Adelaides Mutter aus dem französischen Königshaus.

Der Krieg bewirkte 1704-1715 die Abwesenheit des bayerischen Landesherren von den Stammlanden, einige Jahre davon verbrachte er am französischen Hof. Die beiden großen vor dem Krieg begonnenen Schloßbauprojekte Max Emanuels, in Schleißheim und Nymphenburg, werden erst nach seiner Rückkehr aus dem Exil weitergeführt[1381].

Im Gemäldebestand von Schloß Nymphenburg finden sich zwei Frauenporträtserien des französischen Malers Pierre Gobert (1662-1744), von denen die kleinerformatige – wahrscheinlich nicht eigenhändige – Serie ursprünglich in einem Appartement im Obergeschoß der Badenburg hing, einem 1718-1721 errichteten Badepavillon im Park von Schloß Nymphenburg. Beide Serien werden erst nach Max Emanuels Tod in den Schloßinventaren erwähnt[1382], doch bestätigen Zahlungsanweisungen an Gobert von 1716 und 1718 die Auftraggeberschaft des Kurfürsten[1383]. Abb. 208-220

Bei der ursprünglich 16 Kniestücke umfassenden größeren Serie handelt es sich um Porträts französischer Frauen mit Accessoires oder in mythologischen Verkleidungen. Gegenwärtig sind im Bestand von Schloß Nymphenburg noch sieben Gemälde dieser Serie nachzuweisen: Marie Anne de Bourbon-Conti (1689-1720) als Venus mit Amor, Louise Anne de Charolais (1695-1758), Marie Louise Elisabeth de Bourbon-Orléans, Duchesse de Berry (1695-1719) als Flora, Marie Anne de Clermont (1697-1741) mit einem Hündchen, Marie Victoire Sophie de Noailles, Marquise de Gondrin (1707 verh. m. Louis de Pardaillon) als Venus mit Amor, die Marquise (Marie Sophie?) de Courcillon als Venus mit Armor und die Princesse de Montbaizon als Flora[1384]. Abb. 208-212

[1380] Vgl. Abschnitt 4.4.3.

[1381] Vgl. die Beiträge in GLASER 1976, zur Biographie Max Emanuels auch: Hans Rall, Gerhard Hojer, Kurfürst Max Emanuel, der „Blaue König“, München/Zürich: Schnell & Steiner 1979.

[1382] Ab 1751 (vgl. z.B. das Inventar in Anhang B.30 von 1767).

[1383] VON HOHENZOLLERN 1976, S. 216.

[1384] Anhang B.30, Nr. 229, 225, 224, 228, 227, 221 u. 226; Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Inv.Nr. Ny.G0012-Ny.G0016, Ny.G0061 (= ResMü.G0145-ResMü.G0150) u. ResMü. G0144 (für die Mitteilung der gegenwärtigen Inventareinträge sei Herrn Dr. Peter O. Krückmann, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München, Schreiben vom 17. Mai 1999, gedankt); vgl. FEULNER 1924, S. 27ff., Kat.Nr. 144-150; VON HOHENZOLLERN 1976, S. 216 (dort nicht mehr Gobert zugeschrieben: FEULNER 1924, Gobert greift wie andere französische Porträtmaler der Zeit um und nach 1700 verstärkt auf das Vorbild van Dycks und dessen pastoralen Porträttyp zurück. Im Bereich des mythologischen Identifikationsporträts erfolgt eine Fusion des flämischen Modells mit der französischen Tradition: Es herrschen jetzt erotisch kodierte Rollenmuster vor, so die Venus-Ikonographie, wobei die beigegebenen Amor-Knaben die Möglichkeit zur Darstellung des eigenen Nachwuches bieten. Aber auch die Verkleidung als Flora, Pomona, Hebe, Iris, Aurora – deren gemeinsamer Nenner die Allusion auf eine jugendliche Schönheit ist – wird genutzt, um sich auf diese Weise von älteren Mustern des Rollenporträts abzusetzen. Die Rolle als keusche Diana bleibt aber im Repertoire erhalten. Insgesamt läßt sich im Bereich des Identifikationsporträts eine Tendenz zur Standardisierung und damit auch zur Beliebigkeit der Rollenkonzeption feststellen. Die Jugendlichkeit der gewählten mythologischen Rollen erhält einen bevorzugten Stellenwert trotz der vergleichsweise niederen Position dieser Göttinnen in der Rangfolge der Olympier[1385].

Die Lebensdaten der Dargestellten der erhaltenen Bildfolge lassen eine Datierung der Serie vor 1710 nicht zu. Ihre Porträts hingen im Speisesaal des Ersten Nördlichen Schloßpavillons[1386], wogegen der Porträtbestand der angrenzenden Kleinen Galerie mit einer Ausnahme nicht mehr in Nymphenburg nachweisbar ist[1387]. Die ursprünglich im Speisesaal lokalisierte Galerie vereinigte Bildnisse von Frauen, die nicht nur ihre in der zeitgenössischen Memoirenliteratur bezeugte körperliche Schönheit gemein haben[1388], sondern zudem auch einer spezifischen sozialen Formation innerhalb der französischen Aristokratie angehörten: Es handelt sich zumeist um Mitglieder der Häuser Orléans und Condé, die aus Ehen mit illegitimen Töchtern Ludwigs XIV. von dessen Mätresse Madame de Montespan hervorgegangen sind. Im Inventar von 1769 nimmt im Speisesaal das Porträt der Duchesse de Berry die erste Position ein. Sie war eine Tochter von Philipp II. d'Orléans, Regent von 1715 bis 1723, und der Françoise Marie de Blois. Die Duchesse war mit einem Enkel Ludwigs XIV. verheiratet. Weiterhin finden sich in der Bildfolge des Speisesaals mit Louise Anne de Charolais und Marie Anne de Clermont zwei Töchter von Louis III. de Condé und der Louise Françoise de Nantes. Die Mütter der drei Frauen, Bastarde nach überkommener Anschauung, hatten nicht nur in die französische Hocharistokratie, sondern sogar in die Nebenlinien des Königshauses eingeheiratet, was die traditionell mit der bourbonischen Hauptlinie um die Macht konkurrierenden Häuser Orléans und Condé als nicht standesgemäß empfinden mußten[1389].

Kat.Nr. 142f. u. 151-158), u. NIKOLENKO 1990, S. 32-40 (vor allem biographische Angaben zu den Dargestellten).

[1385] Leider ist die Forschungslage zu Pierre Gobert zur Zeit eher dürftig. Als Basis für Leben und Werk dient noch immer: Eugène Thoison, Recherches sur les artistes se rattachant au Gâtinais: Pierre Gobert, in: *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1903, S. 98-137, u. 1906, S. 296-305. VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997, S. 209 m. Kat.Nr. 22 (Christophe Hardouin), bringt keine über Thoison hinausgehenden Ergebnisse. Möglicherweise gab aber die Versailler Ausstellung über Goberts bekannteren Kollegen Nattier im Winter 1999/2000 Anstöße für eine weitergehende Forschung. Einen neueren Überblick über den Bestand an Gemälden Goberts in Spanien bietet dagegen: Juan J. Luna, Pinturas de Pierre Gobert en España, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 49, 1976, S. 363-385 (vgl. darin Abb. 14 u. 16: Frauenporträts mit jeweils zwei Amoretten bzw. Kindern, die eine Deutung als Kinder der Dargestellten nahelegen). – Zur Weiterentwicklung des weiblichen Identifikationsporträt im Frankreich des 18. Jahrhunderts vgl. u.a.: Andrea Bartelt, Das mythologische Porträt in der französischen Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Magisterarbeit Heidelberg 1993 (unpubliziert), u. Kathleen Nicholson, The ideology of feminine 'virtue': the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture, in: WOODALL 1997, S. 52-72.

[1386] Anhang B.30, Nr. 224-229.

[1387] Ebd., Nr. 214-223.

[1388] Vgl. NIKOLENKO 1990, S. 34-40.

[1389] Der Duc de Saint-Simon überliefert beispielsweise die zunächst deutliche Ablehnung der Liselotte von der Pfalz gegen die nicht standesgemäße Ehe ihres Sohnes Philippe d'Orléans. Vgl. Louis de Rouvroy Duc de Saint-Simon, Die

Marie Anne de Bourbon-Conti, eine weitere Dargestellte der Serie und Enkelin einer der Nichten Mazarins, heiratete Louis IV. Henri de Condé – auch er ein Enkel der Madame de Montespan und Bruder der Demoiselles de Charolais und de Clermont. Die Marquise de Gondrin wiederum war die Schwiegertochter des einzigen legitimen Sohnes der Madame de Montespan. Von den Porträts im Speisesaal ist einzig bei der sogenannten Princesse de Montbaizon kein Bezug zu Madame de Montespan nachzuweisen.

Die Schönheitengalerie im Speisesaal ist somit ein Dokument für die höfische Karriere und den über Generationen hinweg fortdauernden gesellschaftlichen Erfolg einer Hofdame und Mätresse des Königs. Auch ist die hier repräsentierte soziale Formation Ausdruck für die wieder gestärkte Position der bourbonischen Nebenlinien in der Spätzeit Ludwigs XIV. und der Régence, auch wenn diese durch Mesalliancen mit der illegitimen Nachkommenschaft des Königs begründet wurde. Gesellschaft und Mentalität der Régence spiegeln sich in den gewählten mythologischen Rollen wie in den biographischen Details wider. Das dreimalige Vorkommen der Venus-Ikonographie in den Bildnissen des Speisesaals ist in dieser Hinsicht programmatisch für die gesamte Serie.

Die sozial immer noch hoch stehenden, aber nicht mehr dem engeren Kreis um die Prinzen von Geblüt angehörigen Dargestellten in der Kleinen Galerie weisen in eine ähnliche Richtung: Catherine-Madeleine Pécoil de Villedieu, Duchesse de Brissac (1707-1770)[1390], war am französischen Hof für ihre körperliche Schönheit bekannt. Die Marquise Armande-Félicité de Nesle, geb. de Mazarin (1691-1729), führte wie die Duchesse de Berry, die Tochter des Regenten, und wie die Demoiselle de Charolais ein nonkonformes Privatleben. Im Jahr 1718 ist ein Duell zwischen ihr und der Comtesse de Polignac überliefert[1391]. Bei dieser Auseinandersetzung um einen Geliebten wurden die tradierten *gender*-Rollen umgekehrt. Die Phase der Regentschaft ist insgesamt gekennzeichnet durch dieses Ausbrechen der gesellschaftlichen Eliten aus den Beschränkungen durch das politische System Ludwigs XIV.

Da Max Emanuel von Bayern sich in den Jahren bis 1715 in Frankreich aufhielt und den größeren Teil der Dargestellten sicherlich persönlich kannte, ist es sehr wahrscheinlich, daß der bayerische Kurfürst die Porträtserie vor Ort bei Gobert in Auftrag gab und die Modelle selbst auswählte[1392]. Doch haben sich in Versailles und in anderen europäischen Sammlungen aus ursprünglich höfischem Kontext weitere Frauenporträts von Gobert erhalten, die eine serielle Produktion von Bildnissen bekannter Damen des französischen Hofes – besonders zur Zeit der Régence – für einen europäischen Markt nahelegen: In Versailles findet sich ein Porträt der Marie Anne de Bourbon-Conti, das das Motiv des Äffchens der Münchner Demoiselle de Charolais wiederholt[1393]. Porträts einer jüngeren Schwester der Duchesse de Berry, Charlotte-Aglaé d'Orléans, Herzogin von Modena (1700-1761), hängen sowohl in Versailles als auch

Memoiren, 4 Bde., Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1991, Bd. 1, S. 20-24, Bd. 3, S. 225f.

1390 Aufgrund ihrer Lebensdaten ist ihre Identifikation mit dem Münchner Porträt nicht ganz gesichert. Möglicherweise wurde das Bildnis auch etwas später, nach 1720, geliefert.

1391 Vgl. NIKOLENKO 1990, S. 41-44; s. auch: Marcel Pollitzer, Le Maréchal galant. Louis-François Armand Duc de Richelieu, Paris: Nouvelles Èditions Latines 1952, S. 56-61, 73-76; zur Duchesse de Berry: SAINT-SIMON 1991, Bd. 3, bes. S. 112ff., 224ff., Bd. 4, bes. S. 34-38, 129-133, 138-143.

1392 Ein Aufenthalt Goberts in Bayern, der vermutlich aufgrund der relativ großen Zahl seiner Werke in München und großer dokumentarischer Lücken in seiner Biographie zwischen 1680 und 1700 angenommen wurde, entbehrt jeder quellenmäßig belegten Grundlage. Für die hier besprochenen Porträts kommt eine Entstehung vor 1700 ohnehin nicht in Frage.

1393 NIKOLENKO 1990, S. 34, u. CONSTANS 1995, Bd. 1, S. 399, Kat.Nr. 2253.

in Kassel-Wilhelmshöhe[1394]. Aus Kassel haben sich noch drei weitere weibliche Porträts von Gobert erhalten[1395], von denen eines dem Bildnis der Élisabeth-Charlotte d'Orléans, Herzogin von Lothringen (1676-1744)[1396], in Versailles entspricht, während die Dargestellte eines der anderen der Angabe aus dem Nymphenburger Inventar von 1769 zu folgen scheint, „als wen sie einen Mohren waschen wollte“[1397]. Das Münchner Bildnis der Marquise de Gondrin findet sich mit einer Variante (Armhaltung des Amorknaben) in Florenz wieder[1398]. Ein im Nymphenburger Inventar von 1769 im Schlafzimmer der Markgräfin von Baden-Baden Gobert zugeschriebenes Porträt der „ehemalige[n] Prinzesin von Bourbon mit ihrer Tochter“[1399], Louise Françoise de Nantes (Mutter von Louise Anne de Charolais und Marie Anne de Clermont sowie Schwiegermutter von Marie de Bourbon-Conti), geht zudem vermutlich auf das gleiche Original zurück wie ihr Bildnis im Palacio de Riofrío von Segovia[1400].

Eine Ergänzung des Nymphenburger Porträtbestands Goberts, für den Zahlungsanweisungen von 1716 und 1718 vorliegen, um die Gruppe der Damen aus den Häusern Orléans und Condé-Conti kann folglich auch erst nach der Rückkehr des Kurfürsten und der Wiederaufnahme der Ausstattung der Appartements erfolgt sein. Die Porträts der anderen Frauen sprechen jedoch für eine persönliche Auswahl durch Max Emanuel aus der Zeit seines Exils, sie lassen sich bisher kaum in anderen europäischen Sammlungen nachweisen[1401].

Abb. 221 Lokalisiert war die Schönheitengalerie im Erdgeschoß des Ersten Nördlichen Schloßpavillons (in einem Plan von ca. 1720 *Grosser Bavillion gegen der Capellen* genannt), in dessen erstem Obergeschoß ab 1716 für den Kurfürsten eine neue Wohnung eingerichtet wurde. Die darunterliegenden Räumlichkeiten mit Spiegelsaal, Kabinett, Kleiner Galerie und Speisesaal erfüllten im Vergleich zu den Sälen im Hauptpavillon privatere gesellschaftliche Funktionen. 1781 beschrieb Gottfried von Rotenstein die heute verlorene Raumfolge:

> Die untern Zimmer zu ebener Erde, rechts: – 1. Eine Gallerie worinnen 10 Portraits, von den schönsten Damen des französischen Hofes von den Zeiten Ludewig XIV. – 2. Ein Zimmer worinn 6 Portraits von französischen sehr schönen Damen. – 3. Ein Zimmer mit rothen Damast und Gold. – Das 4te ist das große Spiegelzimmer, darinnen gespielt wird. Die Tapeten sind von Silbermoor mit Sammetblumen von grüner und rother Farbe; das übrige von der Wand ist hellblau und Gold; es hat 6 sehr große Trumeaux, zwey kristallene Kronleuchter zu 16 Lichtern; 12 Wandleuchter zu 24 Lichtern; ein Kamin von grau und weisgeprenkten Marmor.[1402]

[1394] CONSTANS 1995, Bd. 1, S. 399, Kat.Nr. 2254, u. BÖRSCH-SUPAN 1966, S. 78, Kat.Nr. 21 (Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Inv.Nr. 20574). – Möglicherweise befand sich 1769 eine Version dieses Porträts auch im Schlafzimmer der Markgräfin von Baden-Baden in Nymphenburg (vgl. Anhang B.30, Nr. 176).

[1395] Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Inv.Nr. 20575, 91362 u. G.K. I. 11403 (letzteres gegenwärtig nicht nachweisbar). Die Provenienz der möglicherweise ursprünglich zu einer Schönheitengalerie gehörigen Bildnisse läßt sich nach gegenwärtigem Forschungsstand bis zum Residenzpalais in Kassel (Rotes Palais) vom Anfang des 19. Jahrhunderts nachweisen. Freundl. Mitteilung von Frau Dr. Friedl Brunckhorst, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, vom 2. November 1999.

[1396] Tante von Marie Louise Elisabeth und Charlotte Aglaé d'Orléans, vgl. CONSTANS 1995, Bd. 1, S. 400, Kat.Nr. 2265.

[1397] Anhang B.30, Nr. 306.

[1398] ROSENBERG 1977, Kat.Nr. L (Ritratto di dama con amorino).

[1399] Anhang B.30, Nr. 177.

[1400] LUNA 1976, S. 368-371. Ein Bildnis ihrer ältesten Tochter Louise Elisabeth de Bourbon-Conti befindet sich ebenfalls in Spanien (ebd., S. 376). Der spanische Bestand an Gemälden Goberts ist im wesentlichen durch die bourbonische Erbfolge in Spanien begründet.

[1401] Dieser Problemkreis kann allerdings erst durch eine grundlegende monographische Bearbeitung von Goberts Werk gelöst werden, die allerdings noch ein Desiderat der französischen Kunstgeschichte ist.

[1402] Gottfried von Rotenstein, Reise nach Bayern im Jahre 1781, 2. Abschnitt, in: Johann Bernoulli (Hrsg.), Archiv zur neuern Geschichte, Geographie, Natur- und Menschenkenntniß, Bd. 3, Leipzig: Beer 1786, S. 231-288, hier S. 241f. – Eine ähnliche Beschreibung lieferte Johann Georg Keyßler bereits 1740: „Man siehet in etlichen Zimmern

Die Lokalisierung der Schönheitengalerie in dem Speisezimmer im Erdgeschoß entsprach der Verortung der Frauenporträts der Villa Benedetti oder der *Hampton Court Beauties* im *Private Dining Room* Wilhelms III. von Oranien in Hampton Court[1403]. In der Kleinen Galerie und im Speisesaal war die Schönheitengalerie die alleinige Gemäldeausstattung, abgesehen von dem Kaminstück im Speisesaal, das ein thematisch an die Porträtserie angeglichenes Bildnis eines 1769 nicht zu identifizierenden Prinzen zeigte[1404].

Folglich ergibt sich auch in München eine Zuordnung der Frauenporträtgalerie zum privateren Bereich der höfischen Freizeitkultur.

Eine ähnliche Funktion wie das Appartement im Ersten Nördlichen Pavillon erfüllte in der 1718-1721 errichteten Badenburg das kleine Appartement im Obergeschoß. Wiederum abgesehen von dem Kaminstück, das ein Porträt von Max Emanuels Sohn Clemens August, Kurfürst von Köln (1700-1761), zeigte, bestand die Gemäldeausstattung allein aus einer Schönheitengalerie. Es handelt sich um eine Folge von neun Kniestücken, die verkleinerte Abb. 215-220 Wiederholungen der Porträts Goberts im Hauptschloß sind, soweit sich dies anhand der in der Großen Serie noch erhaltenen Bildnisse der Fürstin von Bourbon-Conti und der Demoiselle de Clermont überprüfen läßt. Mit Ausnahme dieser beiden Dargestellten und der Comtesse Françoise de Polignac fanden sich die Vorlagen für die Gemälde in der Kleinen Galerie vor dem Speisesaal: die Marquise de Nesle, die Duchesse de Brissac, Madame de la Motte (Thérèse de la Roche Carbon?), die Duchesse de Luxembourg und die Marquise de Villefranche[1405]. Die Vorlage für die Comtesse de Polignac befand sich 1769 in einem anderen Appartement des Hauptschlosses[1406]. Diese Fakten und die geringere Qualität der Bilder legen nahe, daß die Kopien erst in Deutschland zur Ausstattung der Badenburg angefertigt wurden.

Der Badepavillon Max Emanuels war im frühen 18. Jahrhundert in Europa in dieser Größe Abb. 222 und Ausstattung nahezu singulär. Es ist aber – auch in Hinblick auf Goberts Schönheitengalerie – nicht unbedeutend, daß sich der Fürst de Conti – also der Vater bzw. nahe Verwandte einiger der in der Galerie dargestellten Frauen – um 1705 bei seinem Château d'Issy einen ähnlichen Badepavillon hatte errichten lassen, allerdings mit einem wesentlich kleineren Baderaum. Als weitere Vorbilder kommen türkische Bäder in Frage, und auch dieses exotistische Verständnis scheint auf die spätere Deutung der Schönheitengalerie in der Badenburg Einfluß genommen zu haben[1407]. Die Ausstattung eines Gartenpavillons oder eines Sommerschlosses mit einer Schönheitengalerie hat, wie unter anderem ein Vergleich mit der Water Gallery in Hampton Court nahelegt, bereits seine eigene Tradition und wird im 18. Jahrhundert noch

die Portraite von dem schönsten Frauenzimmer des Fränzösischen Hofes, nebst den Gemählden von den Schlössern Dachau, Stahrenberg, Sleisheim, Nymphenburg etc. (KEYSSLER 1740/41, Bd. 1, S. 77)".

[1403] Vgl. die Abschnitte 4.3 u. 4.1.5.

[1404] Vgl. Anhang B.30, Nr. 230.

[1405] Vgl. ebd., Nr. 298-307; Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Inv.Nr. Ny.G0002-Ny.G0010 (= ResMü.G0159-ResMü.G0167); FEULNER 1924, S. 40f., Kat.Nr. 159-167; VON HOHENZOLLERN 1976, S. 216, u. NIKOLENKO 1990, S. 41-50. Die Angabe von Nikolenko, das Set habe ursprünglich ebenfalls aus 16 Bildnissen bestanden, wird durch die historischen Inventare nicht bestätigt.

[1406] Vgl. Anhang B.30, Nr. 183. Das Bild ist vermutlich identisch mit dem heute in den Bayerischen Gemäldesammlungen aufbewahrten Exemplar, das hier auch abgebildet wird (Abb. 215).

[1407] Vgl. zur Badenburg u.a. Gesche von Deessen, Die Badenburg im Park von Nymphenburg [Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 9], München: tuduv 1986; Ulrika Kiby, Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phämomen von Chinoiserie und Orientalismus im Bayern und Europa des 16. bis 18. Jahrhunderts; seine politische Relevanz [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 53], Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1990, S. 44-53, 110-139, u. KLINGENSMITH 1993, S. 102f.

weitere Nachfolger finden[1408]. Damit wird ein solches Ausstattungsprogramm wiederum in die Nähe der höfischen Freizeitkultur gesetzt.

Die Badenburg vermittelte einem Besucher des späteren 18. Jahrhunderts allerdings anscheinend auch ein wenig die Atmosphäre eines Serails, wohl vermittelt durch die Anleihen aus türkischen Badeanlagen. Nur so ist zu erklären, warum 1781 der Reisende Gottfried von Rotenstein, der zuvor noch – wie oben zitiert – die Porträtserie Goberts im Hauptschloß als „schönste Damen des französischen Hofes von den Zeiten Ludewig XIV." erkannt hatte, die Kopien aus dieser Serie bei seiner Beschreibung der Badenburg als Mätressen des Kurfürsten Karl Albrecht (1697-1745, als Kaiser: Karl VII.) deutete:

> [...] Von hier gehet man eine Treppe hinauf und kömmt in 2 Zimmer. In dem einen sind die Bilder der Maitressen von Kaiser Carl VII. 9 an der Zahl, mit weiß und goldnen Rahmen; es waren lauter französische Damen; besonders gefiel mir, gewisser Ursachen wegen, eine Blondine mit sehr schönen blauen Augen und einem schönen vollen länglicht ovalen Gesichte von schöner Weiße; sie hatte ein grünes Kleid an; neben ihr stehet ein Mohr bey einer Fontaine, aus welcher sie ihm das Gesicht wäscht; das Bett ist mit chinesischem Atlas bezogen.[1409]

[1408] Vgl. die in Anm. 721 gegebenen Verweise.

[1409] VON ROTENSTEIN 1786, S. 260f. – In einem Inventar von 1750 wird die Raumfolge dagegen als „appartement du Prince Electoral, enfant [!]" bezeichnet (BayHStA, HR I, Fasz. 200/12/1).

4.6.2 Von Königin Sophie Charlotte in Preußen zu Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth – Die Frauenporträtgalerie im Umfeld des preußischen Hofes

Uber die die conterfeyen der schönsten von Engelland / die jetziger Churfürstin zu Brandenburg von daher geschicket worden.

Die schönen Engelländerinnen /
die man zum wunder überschickt /
Entsatzten sich ob dem beginnen /
Als sie Charlotten angeblickt.
Was habt ihr / alle Königreich /
(Sprach jede) dieser Fürstin gleich?
Schickt ihr auch eure Königinnen /
Ihr werdet dennoch nicht gewinnen.

Darüber / daß Ihre Churfürstl. Durchl. diese conterfeyen in dero zimmer setzen lassen.

Ihr schönen aus dem Engellande /
Seyd wohl die glücklichsten der welt /
Daß man euch / über eurem stande /
In unser Fürstin zimmer stellt!
Doch ist es auch bey eurem glücke
Um euren gantzen ruhm geschehen /
Wo bleiben eure schönen blicke /
Sehn wir Charlotten bey euch stehn?[1410]

Diese panegyrischen Gelegenheitsgedichte des Johann von Besser, Zeremonienmeister am brandenburgischen Hof, an Kurfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg (1668-1705, ab 1701 Königin in Preußen) geben trotz oder gerade wegen ihres literarisch sicherlich durchschnittlichen Charakters einige interessante Hinweise auf die Entwicklung und Rezeption von Schönheitengalerien. Zum einen belegen die Verse, daß die Kurfürstin vor 1697 – dem Erscheinungsjahr von Neukirchs Anthologie, in der die Gedichte abgedruckt sind – aus England eine Schönheitengalerie erhielt und daß diese offensichtlich ein (diplomatisches?) Geschenk war. Zum anderen zeigt von Besser die Themenkreise auf, nach denen diese Porträts rezipiert wurden: weibliche Schönheit, Länderparagone und sozialer Stand.

Sophie Charlotte war eine Tochter der Sophie von der Pfalz, Kurfürstin von Hannover, die selbst in mehreren niederländischen Frauenporträtgalerien vertreten war[1411]. Zum Zeitpunkt der Übersendung der Porträts stand ihre Mutter an zweiter Stelle der englischen Thronfolge, gesetzt den Fall, daß die Prinzessin und spätere Königin Anna keinen männlichen Nachfolger mehr bekommen sollte, was schließlich auch eintraf: 1701 wurde Sophie von der Pfalz zur offiziellen englischen Thronerbin erklärt; ihr Sohn wurde 1714 als Georg I. König von England, nachdem sie im gleichen Jahr verstorben war. Unter diesen Umständen ist es verständlich, daß auch Sophie Charlotte mittels einer Frauenporträtgalerie über den englischen Hof „informiert“ wurde.

[1410] Johann von Besser, zit. n.: Benjamin Neukirchs Anthologie Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte anderer Theil. Nach dem Erstdruck vom Jahre 1697 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten [Neudrucke deutscher Literarturwerke, N.F., Bd. 16], Tübingen: Niemeyer 1965, S. 23f. – Den freundl. Hinweis auf von Besser verdanke ich Frau Sabine Koloch M.A., Marburg.

[1411] Vgl. die Abschnitte 4.1.1 u. 4.1.2.

Die Kurfürstin hatte die englischen Bildnisse zum größten Teil in die Vorkammer zum Audienzgemach in ihrem Sommerschloß Lietzenburg – nach ihrem Tod in Charlottenburg unbenannt – hängen lassen, einige fanden sich auch in der Grünen Vorkammer zu ihrem dortigen Schlafzimmer, wie sich im Nachlaßinventar von 1705 nachweisen läßt[1412]. Es ist aufgrund der Bau- und Ausstattungsgeschichte von Schloß Charlottenburg davon auszugehen, daß sich das von von Besser erwähnte „zimmer“, in das die Kurfürstin die englischen Porträts laut dieser Quelle hatte hängen lassen, noch nicht in dem neuen Sommerschloß befunden hatte. Die sogenannte Erste Wohnung Sophie Charlottes dort wurde erst am 11. Juli 1699 eingeweiht, so daß die englische Schönheitengalerie zusammen mit anderen Ausstattungsstücken nur kurze Zeit vorher dorthin überführt worden sein wird[1413].

Diese Wohnung der Kurfürstin liegt im Erdgeschoß des Schlosses und betont so dessen Charakter als *maison de plaisance.* Die Raumfolge gruppiert sich um den Ovalen Saal im Zentrum. In diesem und in den zu beiden Seiten gelegenen Vorkammern bestand die heute nicht mehr vorhandene Gemäldeausstattung ausschließlich aus Porträts[1414]. Mit diesem ikonographischen Schwerpunkt folgten sie einem für Repräsentationsräume in fürstlichen Landschlössern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblichen Ausstattungsschema, wie es etwa für die erste Ausstattungsphase von Versailles unter Ludwig XIV. (als das Schloß allein die Funktion einer *maison de plaisance* zu erfüllen hatte), in Château Bussy-Rabutin oder in Poggio Imperiale dokumentiert ist[1415]. Das weibliche Bildnis kommt wesentlich häufiger vor. Im Ovalen Saal und in der Vorkammer zum Audienzgemach haben Dynastie und Familie noch Vorrang: Naturgemäß dominieren die Häuser Hohenzollern und Hannover, aufgrund der Erbfolge Hannovers sind zudem Wilhelm III. von England, dessen Gemahlin Maria II. und deren Schwester Königin Anna noch an vorderer Stelle vertreten. Frankreich ist durch den Dauphin, seine Familie und die Nebenlinien Orléans und Conti präsent. Ludwig XIV. selbst kommt dagegen nicht vor.

Alle weiteren Gemälde in diesen Räumen, die nicht Bildnisse fürstlicher Personen darstellten, waren Frauenporträts: Im Ovalen Saal fanden sich vor allem mehrere Serien ungenannter französischer Damen, darunter zwei kleinerformatige Serien zu acht bzw. zwölf Einzelbildnissen, letztere offenkundig ein Pendant zu einer Folge von zwölf Bildnissen von Mitgliedern des französischen Königshauses. Außerdem waren dort zwei Serien mit allegorischen Frauenporträts, die die Vier Kontinente repräsentierten.

In der Vorkammer zum Audienzgemach verzeichnet das Inventar nach einer Reihe fürstli-

[1412] Vgl. Anhang B.31, Nr. 93-100, 195, 205, 207.

[1413] Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von Schloß Charlottenburg unter Sophie Charlotte vgl. Margarete Kühn, Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin: Charlottenburg, 1. Teil: Schloß Charlottenburg, Berlin: Gebr. Mann 1970, bes. Textbd., S. 11-20 u. 29-83, sowie zuletzt verschiedene Beiträge in: Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen, Ausst.kat. Berlin, München/London/New York: Prestel 1999.

[1414] Zum Gemäldebesitz Sophie Charlottes vgl.: Gerd Bartoschek, Die Gemäldesammlung der Königin Sophie Charlotte im Schloß Charlottenburg, in: SOPHIE CHARLOTTE KAT. 1999, S. 146-152.

[1415] Vgl. die Abschnitte 4.2.1, 4.2.2 u. 4.5.2. – In Deutschland vgl. z.B. auch den wie Versailles aus einem Jagdschloß hervorgegangenen, 1698-1706 errichteten Residenzbau in Rastatt: Der dortige Bildersaal im Markgräfinnenflügel war vor allem mit Fürsten- und Fürstinnenbildnissen ausgestattet, dazwischen befand sich aber auch eine einheitliche Folge von mindestens vier Herman Verelst zugeschriebenen, ganzfigurigen Frauenporträts in Lebensgröße in orientalisierender Kleidung, sogenannte Wiener Hofdamen (vgl.: Der Türkenlouis, Ausst.kat. Karlsruhe 1955, S. 143, Kat.Nr. 312; Gerda Franziska Kircher, Die Einrichtung des Rastatter Schlosses im Jahre 1772, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, Bd. 103, 1955, S. 176-249, hier S. 236ff., Nr. 14, 18, 38 [?], 44 u. 47; dies., Zähringer Bildnissammlung im Neuen Schloß zu Baden-Baden, Karlsruhe: Braun 1958, S. 166, Kat.Nr. 823-826, u. Ulrike Grimm, Wolfgang Wiese, Was bleibt. Markgrafenschätze aus vier Jahrhunderten für die badischen Schlösser bewahrt, Ausst.kat. Schwetzingen 1996, S. 28).

cher Bildnisse zunächst das Porträt des Fräulein Loh und dann die Serie der acht Ovalporträts englischer Damen. Im Gegensatz zu sämtlichen bisher genannten französischen weiblichen Serienporträts werden die Dargestellten der englischen Bildnisse im Inventar identifiziert, da sich ihre Namen auf der Rückseite der Gemälde befunden hatten. Des weiteren waren in der Vorkammer zum Audienzgemach vier Bildnisse französischer Frauen angebracht, zwei davon als Supraporten. Abb. 223-224

Die Grüne Vorkammer ist bis auf wenige Ausnahmen als Frauenporträtgalerie eingerichtet. Es herrschen im Inventar namentlich nicht identifizierte und auch national nicht weiter unterschiedene Damenbildnisse vor, deren Kleidung im allgemeinen aber recht genau beschrieben wird. Daneben werden einige französische und englische Damen auch namentlich genannt, die zum Teil der Hocharistokratie angehörten. Ausnahmen stellen die Porträts der Ehemänner von zwei der Fürstinnen sowie die Bildnisse eines russischen Generals und eines Hannoveraner Hofjuden dar. Letztere können als Relikt der Tradition der Kunst- und Wunderkammern aufgefaßt werden. In eine ähnliche Richtung weist auch eine Serie von 13 Philosophenbildnissen in der Möbelkammer. Die ebendort aufbewahrten fünf Bildnisse italienischer Musiker und Sänger deuten hingegen bereits auf ein spezifisches Sammlungsinteresse einzelner Mitglieder des Hauses Hohenzollern im 18. Jahrhundert hin. Diese Gemälde lagerten vermutlich deshalb in der Möbelkammer, um sie später zur weiteren Ausstattung des Schlosses nutzen zu können[1416].

Unter den Frauenporträts im Ovalen Saal und den beiden Vorzimmern werden mehrmals Gemälde als „alt" oder die Dargestellten als in „alter" bzw. „schlechter Kleidung" oder als „nach der alten Manier frisirt" bezeichnet. Eines dieser Gemälde ist zudem als einziges einem Maler zugschrieben und datiert: Honthorst 1632.

Bei männlichen Bildnissen ist dies hingegen nicht zu beobachten. Somit läßt sich folgern, daß Sophie Charlotte ähnlich wie Vittoria della Rovere in Poggio Imperiale auch ältere Frauenbildnisse in die Ausstattung ihrer Räumlichkeiten integriert hatte, und zwar vornehmlich in ihrer Funktion als Frauenbildnis und nicht als Verweis auf eine bestimmte Dargestellte[1417].

Unter den Serienporträts herrschen Darstellungen französischer Frauen eindeutig vor. Dies läßt sich auf die dominierende Stellung der französischen Hofkultur am Ende des 17. Jahrhunderts zurückführen[1418]. Allerdings werden nur wenige der Französinnen auch namentlich benannt (sämtlich im Grünen Vorgemach situiert), die nicht der Hocharistokratie angehörten[1419]. Die bekannteste darunter ist sicherlich Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670-1736). Die Vita der Comtesse de Verrue kann als exemplarisch für die neuen Möglichkeiten von Frauen in der höfischen Gesellschaft angesehen werden: Mit ihrem Gatten kam sie als junge Frau an den Turiner Hof, wo sie 1690 die Mätresse des Herzogs Viktor

[1416] Anhang B.31; vgl. auch BARTOSCHEK 1999, S. 149-152.

[1417] Dies gilt allerdings nicht, wenn der Verfasser des Inventars nur einfach nicht in der Lage gewesen wäre, die Dargestellten zu identifizieren. Das Honthorst-Porträt könnte z.B. auch die Winterkönigin darstellen, die Großmutter Sophie Charlottes. Für die gesamte hier angeführte Gruppe von Bildnissen ist es allerdings unwahrscheinlich, daß ein solcher Mangel hierzu geführt haben soll.

[1418] Vgl. BARTOSCHEK 1999, S. 151. – Von diesen Bildnissen haben sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand nur die zwei im Inventar von 1705 als Supraporten benannten Gemälde überliefert (vgl. Gerd Bartoschek in SOPHIE CHARLOTTE KAT. 1999, S. 368, Anm. 44f.): Anne Louise Benedicte de Condé, Duchesse du Maine, bzw. Madame d'Armagnac nach einer Vorlage aus dem Umkreis des Largillière (Abb. 223; Anhang B.31, Nr. 113, seit 1945 verschollen) und Madame du Rousle als Kleopatra, deren Verkleidung als Anlaß zu einem Bildnis in orientalisierendem Kostüm genommen wurde (Abb. 224; Anhang B.31, Nr. 114).

[1419] Anhang B.31, Nr. 191, 193, 199, 201, 204, 206.

Amadeus II. von Savoyen wurde (1666-1732). Im Jahr 1700 floh sie allerdings nach Paris und konnte – nach einer kurzen Übergangszeit in einem Konvent – eine sowohl von ihrem Gatten als auch vom Herzog von Savoyen unabhängige Lebensführung aufnehmen (beide trugen allerdings weiter zu ihrem Unterhalt bei). In der Folgezeit agierte sie erfolgreich mit ihrem Vermögen und konnte so ihren Besitzstand wie auch ihre bereits in Turin begonnene, bedeutende Kunstsammlung erweitern[1420].

Unmittelbar auf das Porträt der Comtesse folgt im Inventar das Bildnis des Fräulein Busch, einer Hofdame Sophie Charlottes. Ihre Eingliederung in diese Sektion der Gemäldeausstattung macht deutlich, daß diese Gruppe von Dargestellten als eine einheitliche soziale Formation innerhalb eines höfischen Umfelds wahrgenommen wurde, auch wenn ihre jeweilige Stellung oder Ausstattung mit einem offiziellen Hofamt untereinander differieren konnte.

Die Dargestellten der englischen Frauenporträts sind bis auf eine Ausnahme namentlich bekannt, was sich – wie gesagt – zunächst nur der Tatsache verdankt, daß ihre Namen auf der Rückseite der Bildnisse genannt werden, wie das Inventar ausdrücklich vermerkt. Die Gedichte des Zeremonienmeisters von Besser legen die Vermutung nahe, daß diese Bildnisse geschlossen vor 1697 nach Brandenburg gelangten, auch wenn die separate Hängung von drei Bildnissen im Grünen Vorgemach und die Nennung der Jahreszahl 1698 bei der dortigen Duchess von St. Albans auch die Möglichkeit einer etwas späteren, zweiten Lieferung zulassen.

Der größere Teil der in dieser Serie dargestellten Frauen ist auch in englischen Schönheitengalerien nachzuweisen: Die Duchess von Ormonde figuriert unter den *Petworth Beauties* Abb. 166, 115j des Michael Dahl und ergänzt vermutlich auch die Beverweerd-Galerie in Den Haag. „The Lady Hide“ bezieht sich entweder auf die dokumentarisch unter den *Windsor Beauties* belegte Frances Hyde, Schwester der Auftraggeberin Anne, Duchess von York, oder auf diese selbst. Auf die zeitgenössische Hampton Court-Serie verweisen die Porträts der Margaret Ce- Abb. 155, 151 cil, Countess von Ranelagh, der Diana de Vere, Duchess von St. Albans, und der ebenfalls von Kneller porträtierten Duchess von Manchester (gest. 1721), die von John Faber jun. der Mezzotinto-Ausgabe der *Hampton Court Beauties* hinzugefügt wurde. „The Lady Howard“ ist möglicherweise identisch mit Katherine Howard, Lady d'Aubigny (gest. 1650), deren kleinformatiges Bildnis nach einer Vorlage von van Dyck in der Schönheitenserie des *Bathing Room* der Königin Anna in Windsor vorkam. Möglich ist aber auch eine Identifizierung mit der Eli- Abb. 127h zabeth Howard in der Mosigkauer Galerie nach van Dyck oder mit der gleichnamigen Lady Felton, der Mätresse des 1685 hingerichteten Duke von Monmouth, deren Porträt von Gennari sich in Kingston Lacy befindet. Der im Inventar von 1705 genannte Name „Chohe“ beruht sicherlich auf einem Lesefehler. Hier kann unter Umständen auf Knellers Porträt der Lady Anne Coke (1658-1722) in Holkham rekurriert werden.

Bradshaw ist ein relativ häufig vorkommender englischer Familienname. Trotzdem ist bei der Charlottenburger Dame dieses Namens ein Schreibfehler im Inventar nicht auszuschließen, da Kneller 1698 ein Bildnis der Lady Rachel Bradshaigh (gest. 1743) anfertigte, das ebenfalls von John Faber jun. im Mezzotinto-Verfahren radiert wurde. Aufgrund der räumlichen Nähe zu der im Inventar mit 1698 bezeichneten Duchess von St. Albans kann in Charlottenburg somit auch Rachel Bradshaigh gemeint gewesen sein[1421].

[1420] Vgl. SAINT-SIMON 1991, Bd. 1, S. 252-255, u. Cynthia Lawrence, Magdalena Kasman, Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670-1736). An Art Collector in Eighteenth-Century Paris, in: LAWRENCE 1997, S. 207-226.

[1421] Leider ist gegenwärtig kein Gemälde der ehemals in Schloß Charlottenburg befindlichen englischen Schönheiten-

Auf dieser Grundlage läßt sich die Schönheitengalerie englischer Damen der Sophie Charlotte als eine Sammlung kleinformatiger Kopien nach verschiedenen englischen Schönheitengalerien und Einzelbildnissen bestimmen. Diese konnten zum Entstehungszeitpunkt der Serie zum Teil schon einige Jahrzehnte alt sein (Vorlagen von van Dyck, Windsor-Serie), waren aber im Kernbestand an den zeitgenössischen *Hampton Court Beauties* orientiert. Damit ergibt sich eine strukturelle Nähe zu in England ebenfalls vorkommenden Kopiensammlungen nach Schönheitengalerien, wie unter anderem das Beispiel der Schönheitenserie im *Bathing Room* der Königin Anna in Windsor belegt.

Konzeption und Stil der aus England eingetroffenen Porträts wurden am Berliner Hof unmittelbar rezipiert, wie sich nicht nur anhand der Gedichte von Bessers nachweisen läßt: Die informelle Kleidung der Engländerinnen, ein *nightgown*, wird im Inventar an zwei Stellen erwähnt[1422].

Der brandenburgische Hofe unterlag zwar im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts dem Einfluß der französischen Hofkunst. Als Porträtmaler diente der Hugenotte Gedeon Romandon, der 1697 verstarb. Bereits Romandon hielt sich 1690 in London auf, um für das Kurfürstenpaar Bildnisse des dortigen Hofes anzufertigen und die Konterfeis der Brandenburger dem englischen Königspaar zu überreichen. Bedeutendere stilistische Einflüsse der englischen Porträtkunst auf Romandon lassen sich in den Jahren nach dieser Reise nicht erkennen. Der in der Folge tätige Friedrich Wilhelm Weidemann ging dagegen auf eine Studienreise nach London, wo er seine Porträtkunst an Kneller ausrichtete. Von dort kehrte er im Februar 1702 zurück. Besonders die nun durch Weidemann geschaffenen Bildnisse der Königin Sophie Charlotte – bis hin zum Typus des ganzfigurigen Staatsporträts – folgten jetzt dem englischen Muster[1423]. Darin läßt sich eine bewußte Umorientierung auf die höfische Bildniskunst Englands erkennen, sicherlich bedingt durch die sich immer deutlicher abzeichnende Anwartschaft von Sophie Charlottes Mutter auf die englische Krone – und die daraus resultierenden politischen Beziehungen. Einen entscheidenden Anstoß zur Orientierung des Hofkünstlers Weidemann nach England werden die Bildnisse der schönen Engländerinnen gegeben haben, die in den Jahren kurz vor seiner England-Reise den Berliner Hof erreichten.

Die Porträts der „schönen Engländerinnen“ am Berliner Hof sind wie zahlreiche andere, zum Teil bereits behandelte Beispiele ein Beleg für den internationalen Austausch von Frauenbildnissen zwischen den Höfen und dienten als Auslöser eines nationalen und künstlerischen Paragone. Hier sind unter anderem die Serie der englischen Hofdamen im Besitz der Amalie von Solms oder die Erwerbungen Cosimos III. de' Medici in England und den Niederlanden zu nennen[1424]. Nicht zuletzt belegen die „schönen Engländerinnen“ den hohen Stellenwert, den man in England selbst dem Sammlungstyp der Schönheitengalerie beimaß. Den Gedanken des

galerie nachweisbar (freundl. Mitteilungen von Dr. Gerd Bartoschek, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, vom 4. November 1999 und 30. März 2000). – Vgl. die Abschnitte 4.1.2-4.1.6 sowie MILLAR 1963, S. 118, Kat.Nr. 220 (zu Katherine Howard) u. STEWART 1983, S. 95, Kat.Nr. 105 (zu Rachel Bradshaigh); S. 99, Kat.Nr. 167 (zu Anne Coke) u. S. 116, Kat.Nr. 456 (zur Duchess von Manchester).

[1422] Anhang B.31, Nr. 207f. – Ansonsten wird dort öfters das auf Überzeitlichkeit verweisende *habit en romain* (so Nr. 209) o.ä. genannt.

[1423] Vgl. Helmut Börsch-Supan, Die Erwerbungstätigkeit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin seit 1945, in: Martin Sperlich, Helmut Börsch-Supan (Hrsg.), Schloß Charlottenburg – Berlin – Preußen. Festschrift für Margarete Kühn, München/Berlin: Deutscher Kunstverl. 1975, S. 23-102, hier S. 28, Kat.Nr. 11, u. SOPHIE CHARLOTTE KAT. 1999, S. 193f., Kat.Nr. I.11 (Gerd Bartoschek), u. S. 220, Kat.Nr. I.83 (Veronica Biermann).

[1424] Vgl. die Abschnitte 4.1.1 u. 4.5.1.

Paragone zwischen den Höfen bringt von Besser in den eingangs zitierten Zeilen deutlich zum Ausdruck. Auch ist dort klar ersichtlich, daß schönheitliche Aspekte die Rezeption des Bildnisses der höfischen Frau dominierten. Doch ist von Besser nicht umsonst Zeremonienmeister von Beruf, als daß er das Problem der ständischen Differzierung hier nicht sofort erkannt und auch thematisiert hätte. Die Schönheit der Dargestellten berechtigt zur Aufnahme ihrer Bildnisse in eine Porträtgalerie, die ansonsten nur den Porträts fürstlicher Personen vorbehalten war. Und natürlich lag ihr Rang deutlich unter dem der Bewohnerin der Raumfolge. Von Besser löst dieses Problem aber auf nahezu klassische Weise, indem er der Kurfürstin untrennbar mit ihrem höheren Stand auch eine größere körperliche Schönheit zubilligt, die die der Damen des englischen Hofes bei weitem überstrahle.

Königin Sophie Charlotte hatte die Ehe ihres Sohnes, des Kronprinzen und späteren „Soldatenkönigs“ Friedrich Wilhelm, mit ihrer Nichte Sophie Dorothea von Hannover (1687-1757) im Jahr 1706 bereits nicht mehr erlebt. Die Kronprinzessin – seit 1713 auch Königin – setzte aber bis zu einem gewissen Grad die unter ihrer Vorgängerin aus dem Haus Hannover gepflegte Hofkultur fort, während ihr Gemahl in seiner Regierungszeit die Kunstpolitik seines Vaters nahezu völlig einstellte. Sophie Dorothea hatte 1711 – noch von ihrem Schwiegervater – das vor dem Spandauischen Tor von Berlin gelegene Schloß Monbijou erhalten, das dieser von dem 1710 in Ungnade gefallenen Grafen von Wartenberg zurückerworben hatte. Vor von Wartenberg waren die jeweiligen Kurfürstinnen bereits über ein Jahrhundert die Besitzerinnen des Grundstücks gewesen. Von Wartenberg hatte es gekauft – vermutlich von Sophie Charlotte, Abb. 225 die kein Interesse an diesem Gartengelände hatte – und 1703 ein kleines Sommerschloß darauf errichten lassen. Architekt war Johann Friedrich Eosander, der gleichzeitig an der monumentalen Erweiterung von Schloß Charlottenburg arbeitete. Der relativ kleine zentralbauartige Pavillon wurde in den folgenden Jahrzehnten von Sophie Dorothea in mehreren Bauphasen kontinuerlich erweitert, bis ein umfangreiches, mehrflügeliges Pavillon-Trakt-System entstanden war[1425]. Schloß Monbijou erfüllte demnach für Sophie Dorothea die Funktion einer *maison de plaisance*, so wie zuvor Schloß Charlottenburg für Sophie Charlotte.

Der Kernbau von 1703 umfaßte zwei kleine Appartements, die sich um einen zentralen, Abb. 226a-b zweigeschossigen Speisesaal gruppierten, der folglich wie ein Pavillon das ansonsten eingeschossige Gebäude durchstieß. Der in einer zeitgenössischen Quelle als *Sallet à la grecque* bezeichnete Raum wurde durch Fenster im Obergeschoß beleuchtet und enthielt Kamine an vier abgeschrägten Ecken. Sophie Dorothea ließ den Raum vermutlich bald nach ihrer Inbesitznahme des Schlosses 1711, in jedem Fall vor 1725, mit einer Eichenholztäfelung mit eingelegten Spiegeln ausstatten: Das untere Geschoß wird von einer Pilasterordnung gegliedert, die von einer illusionierten Balustrade abgeschlossen wird. Der darüberliegenden Fensterzone wird keine Ordnung zugewiesen, stattdessen füllen einzelne Architekturmotive und Bandelwerkornamentik die Wandflächen zwischen den Fenstern.

Die untere Wandzone ist in zwei Register unterteilt: Das untere Register füllen die Spiegel, darüber befinden sich Frauenporträts zwischen den Pilastern. Je eines dieser Kompartimente

[1425] Vgl. Paul Seidel, Das Königliche Schloß Monbijou in Berlin bis zum Tode Friedrichs des Großen, in: *Hohenzollern-Jahrbuch*, 3. Jg., 1899, S. 178-196, u. Arnold Hildebrand, Schloß Monbijou. Hohenzollernmuseum. Amtlicher Führer, Berlin: Deutscher Kunstverl. [2]1930. – Schloß Monbijou wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und ist nicht wieder aufgebaut worden.

ist über den Kaminen in den vier abgeschrägten Ecken des Saales lokalisiert, je drei finden sich an den zwei Längswänden. Die Frauenporträtserie im Speisesaal umfaßte somit zehn Bildnisse.

Der Speisesaal hatte demnach eine ähnlich zentrale Position wie der Ovale Saal und die beiden Vorzimmer in der Ersten Wohnung der Sophie Charlotte in Charlottenburg, war aber als einziger zweigeschossiger Bauteil von Schloß Monbijou und durch den architektonischen Typus noch stärker hervorgehoben. Das Dekorationssystem hatte sich im Vergleich zu Charlottenburg vollkommen geändert: War dort die Porträtsammlung noch prinzipiell offen und ohne weiteres zu verändern oder zu erweitern, legte in Monbijou die Wandgliederung die Zahl und auch die Größe der Bildnisse genau fest. Die Porträts wurden speziell für diesen Ort geschaffen, wie ihre besonderen Maße belegen. Als alleinige Gemäldeausstattung an diesem für das Bildprogramm des Schlosses zentralen Ort ist die Wertigkeit der Frauenporträtgalerie innerhalb des höfischen Funktion von Kunst nochmals gesteigert worden.

Laut den Inventaren von 1738 und 1758 waren in der Frauenporträtserie von Monbijou folgende Damen dargestellt: Frau von Blaspiel, geb. von Hoff, Fräulein von dem Bussche, Charlotte Luise Gräfin von Schwerin, geb. Gräfin Dönhoff, Katherina von Sacetot, geb. de la Chevallerie, Albertine Eleonore von der Marwitz, geb. Freiin von Wittenhorst-Sonsfeld, Philippine Luise Gräfin von Schwerin, geb. von Wagnitz, Ilse Anna Freifrau von Kameke, geb. von Brünnow, Freifrau von Hagen, geb. Gräfin Wartensleben, die Gräfin von Schlieben-Sanditten und Dorothea Luise von Wittenhorst-Sonsfeld[1426]. Die Dargestellten hatten zumeist ein offizielles Hofamt inne – Katherina von Sacetot war beispielsweise Oberhofmeisterin – oder waren Vertraute der Königin.

Von den ursprünglich zehn Frauenporträts des Speisesaals sind gegenwärtig noch vier Gemälde (Kniestücke) sicher zu identifizieren, von denen drei von dem aus Frankreich stammenden preußischen Hofmaler Antoine Pesne (1683-1757) geschaffen wurden; das vierte, früher ebenfalls diesem Maler zugeschriebene Bild gilt inzwischen als Werk des ungarischen Malers Adam Mányoki (1673-1756). Ein fünftes Porträt – von der Hand Pesnes – läßt sich dieser Gruppe mit einiger Wahrscheinlichkeit zuordnen. Wichtigstes Kriterium hierfür ist, daß die Gemälde etwa ein gleiches Format aufweisen und daß dieses in der Höhe um knapp zehn Zentimeter von dem Standardformat Pesnes für Kniestücke abweicht, was durch die Vorgaben der Wandtäfelung des Speisesaals von Monbijou bedingt sein wird.

Abb. 227-231

Des weiteren sind die Dargestellten durch die Provenienz der Gemälde, die historischen Inventare des Schlosses und teilweise auch durch Vergleiche mit Bildnissen im Musikzimmer der Alten Eremitage in Bayreuth – aus dem Besitz von Sophie Dorotheas Tochter Wilhelmine (s.u.) – genauer einzugrenzen[1427]. Aufgrund der überlieferten Daten und Fakten zu Auftraggeberin und Malern sowie der stilistischen Stellung der Bildnisse, die zum geringeren Teil auch datiert sind, ist die Auftragsvergabe für die Porträtgalerie von Monbijou bereits

[1426] Helmut Börsch-Supan, Die Gemälde Antoine Pesnes in den Berliner Schlössern [Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften, Bd. 7], Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten 1982, S. 86, Anm. 10.

[1427] Börsch-Supan 1966, S. 102, Kat.Nr. 33, u. Börsch-Supan 1982, S. 20-24, Kat.Nr. 8-11. Vgl. auch Ekhart Berckenhagen u.a., Antoine Pesne, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1958, S. 103f., Kat.Nr. 26a, S. 107, Kat.Nr. 44, S. 147f., Kat.Nr. 170a, S. 160, Kat.Nr. 228a, S. 174, Kat.Nr. 283, u. S. 188f., Kat.Nr. 336a/b, 337b. – Unter den fünf 1725 in der Zeichnung Schlichtings (Abb. 226a) – summarisch, aber immerhin untereinander differenziert – überlieferten Bildnissen stimmt übrigens keines mit den erhaltenen Gemälden exakt überein, grundsätzlich lassen sich diese aber durchaus darin wiedererkennen (z.B. anhand von Accessoires wie einem Tischchen).

kurz nach dem Erwerb des Schlosses 1711 anzusetzen. Es ist aber nicht auszuschließen, daß die Ausführung des Gemäldeausstattung sukzessive erfolgte und/oder in den folgenden Jahren noch Veränderungen vorgenommen wurden. Das Projekt als solches datiert in jedem Fall noch in die Kronprinzessinnenzeit der Sophie Dorothea.

Abb. 231 Darstellungsform und Ikonographie der erhaltenen Porträts variieren: Frau von Blaspiel ist als einzige in einem Naturraum dargestellt, was vermutlich auf den Maler Mányoki zurückgeht. Hund und Papagei sowie das Landschloß im Bildhintergrund verweisen auf eine dezidiert höfische Freizeitkultur. Das Bildnis ist in Habitus und einzelnen Motiven von dem französischen Typus als Diana oder Amazone des 17. Jahrhunderts abhängig, konkrete Verweise auf ein Identifikationsporträt werden jedoch nicht gegeben. Die übrigen – von Pesne gemalten – Dargestellten sind in Innenräumen wiedergegeben. Dorothea Luise von Wittenhorst-Sonsfeld (1681-
Abb. 227 1746) steht neben einem Toilettentisch, auf dem sich ein Spiegel, eine Perlenkette, Blumen und vermutlich ein Täschchen befinden. In der Hand hält sie ein aufgeklapptes Etui, in dem eine Porträtminiatur – mit dem Bildnis der Sophie Dorothea? – zu vermuten ist[1428]. Das Porträt verweist somit auf Schmuck und Schönheitstechniken der höfischen Frau, die Porträtminiatur in der Hand der Frau von Wittenhorst-Sonsfeld könnte als Ausdruck der Loyalität und Freundschaft zu der oder dem dort Dargestellten verstanden werden. Albertine Eleonore von der
Abb. 228 Marwitz (1693-1721) ist eine Schwester der Frau von Wittenhorst-Sonsfeld. Im Gegensatz zu ihr ist sie in gravitätischer Pose sitzend wiedergegeben. Mit einer Hand rafft sie ihr schweres Brokatgewand, in der anderen hält sie einen Fächer aus Pfauenfedern. Dieser Hinweis auf Juno als Göttin der Ehe deutet darauf hin, daß das Bildnis erst im Jahr ihrer Heirat 1716
Abb. 229 entstanden ist[1429]. Das Bildnis einer Dame mit einer Orange zeigt bei einer grundsätzlich ähnlichen Situierung wie im Bild der Albertine von der Marwitz – als zusätzliche Würdeformel kommt noch das Motiv des Pilasters hinzu – eine doch wesentlich ältere Frau. Die Orange als südländische Frucht, die im Norden mit großem Aufwand gezüchtet werden mußte, verweist auf einen der höfische Gesellschaft vorbehaltenen Luxus und birgt in sich als Allusion auf die Äpfel der Hesperiden eine paradiesische Vision. Ganz ähnlich ist das in seiner Zuweisung zur
Abb. 230 Porträtgalerie von Monbijou nicht gesicherte Porträt einer Frau als Miniaturmalerin aufgefaßt. Sie ist ungefähr im gleichen Alter wie die Dame mit der Orange und zeigt sich in einem für eine adelige Frau innerhalb der höfischen Freizeitkultur angemessenen Tätigkeitsfeld.

Das Alter der beiden zuletzt behandelten Dargestellten – besonders der in ihrer Zugehörigkeit gesicherten Dame mit der Orange – hat dazu geführt, einen Benennung der Frauenporträtgalerie von Monbijou als Schönheitengalerie abzulehnen und stattdessen allein von einer Hofdamengalerie zu sprechen[1430]. Doch ist die Übertragung einer solchen modernen Unterscheidung auf ein Phänomen der Vergangenheit immer dann problematisch, sobald keine eindeutig klärenden historischen Aussagen hierzu vorliegen. Nicht alle Frauen in der Galerie von Monbijou hatten zum Beispiel ein eigenes, offizielles Hofamt inne, sondern waren Gattinnen von hochrangigen Hof- und Staatsbediensteten oder standen in anderer Form in einem Vertrauensverhältnis zur Fürstin. Wilhelmine von Bayreuth übernahm zudem einige der im Schloß ihrer Mutter dargestellten Frauen in ihre eigene Galerie – ein Bildnis ist sogar eine

[1428] BÖRSCH-SUPAN 1982, S. 21, Kat.Nr. 8.

[1429] Möglicherweise ersetzte diese Version eine andere Fassung ihres Bildnisses, die in Bayreuth in der Schönheitengalerie der Markgräfin Wilhelmine (s.u.) überliefert und auf 1711 datiert ist.

[1430] BÖRSCH-SUPAN 1966, S. 30, u. BÖRSCH-SUPAN 1982, S. 20.

direkte Kopie –, sprach aber explizit von „Schönheiten“ (s.u.). Allerdings wurden in Bayreuth keine älteren Frauen aufgenommen. Doch selbst diesen wird in Monbijou mit der paradiesische Jugend und Schönheit versprechenden Frucht der Orange ein Wiedererlangen dieses Zustand in Aussicht gestellt.

Die im Speisesaal von Monbijou dargestellten Frauen und ihre Porträts stehen somit stellvertretend für die Repräsentationskultur der Sophie Dorothea und ihres Hofes – und dies bereits in ihrer Zeit als Kronprinzessin. Damit stand sie in deutlicher Opposition zu den künstlerischen Aufträgen ihres Gatten, der ungefähr zur Zeit seines Regierungsantritts 1713 damit begonnen hatte – beruhend auf einer älteren Tradition, aber mit neuer Intensität –, Bildnissammlungen von Offizieren der preußischen Armee anzulegen. Diese Offiziersgalerien repräsentierten spätestens ab 1718 einen neuen, von Friedrich Wilhelm I. geforderten, reduzierten Kleidungsstil, der als symptomatisch für dessen gesamte Politik in Abkehr von der Repräsentationskultur seiner Eltern gelten kann[1431]. Im Gegensatz zu dieser zunehmenden Reduzierung repräsentativer Elemente im männlichen Bildnis – die meisten männlichen Hofleute am Hof Friedrich Wilhelms waren Militärs – behielten die weiblichen Bildnisse am Hof Sophie Dorotheas ihren repräsentativen Charakter nicht nur bei, vielmehr führten allein schon die hier besprochenen Beispiele der Monbijou-Galerie in ihrem ikonographischen Variantenreichtum eine spezifisch weibliche Hof- und Repräsentationskultur mit ihren verschiedenen Accessoires und Tätigkeitsfeldern exemplarisch vor. Die weiblichen Porträts im zentralen Saal des Schlosses dienten Sophie Dorothea somit der Dokumentation ihres eigenen Hofes und waren Teil einer „oppositionellen“ Kultur zu der offiziellen Politik Friedrich Wilhelms I.

Dies läßt sich durch weitere Belege untermauern: Freifrau von Blaspiel kam zum Beispiel bereits 1706 als Vertraute der Kurprinzessin aus Hannover an den Berliner Hof, wurde aber 1719 von Friedrich Wilhelm verbannt. Ihr Bildnis verblieb jedoch während der Zeit ihrer Verbannung in der Monbijou-Galerie, wie das Inventar von 1738 belegt. Nach dem Tod des Königs 1740 kehrte sie sogar an den Berliner Hof zurück und wurde Hofmeisterin der jüngeren Töchter der Sophie Dorothea[1432]. Zudem gingen die Aufträge der Königin meist an den Hofmaler Antoine Pesne, dessen Gehalt Friedrich Wilhelm I. bei Regierungsantritt um die Hälfte reduziert hatte. Die Aufträge für die Offiziersgalerie des Königs erhielt dagegen Friedrich Wilhelm Weidemann, der nicht nur wesentlich weniger an Bezahlung verlangte, sondern wohl auch in seiner nüchternen, variationsarmen künstlerischen Auffassung eher den Intentionen seines Auftraggebers entsprach.

Daß die Bildnisse der Frauenporträtgalerie von Monbijou auch als Einzelstücke aufgefaßt werden konnten, zeigt ihre spätere Provenienz: Nach dem Tod der Königin 1757 wurden die Bildnisse aus dem Speisesaal, zu dessen mehr oder weniger wandfesten Ausstattung sie eigentlich beitrugen, entfernt und offenkundig an ihre Töchter vererbt. Darin ist ein weiteres

[1431] Vgl. von Puttkamer, Die Portrait-Gallerie Chur-Brandenburgischer und Königlich Preussischer Generale, Obersten und Subaltern-Officiere im Königlichen Stadtschlosse zu Potsdam, in: *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams*, Bd. 2, 1866, S. 157-174, u. Hans Bleckwenn, Das Portrait Adam Friedrichs von Wreech – ein Relikt der „Chefgalerie Potsdam“?, in: SPERLICH/BÖRSCH-SUPAN 1975, S. 203-216.

[1432] Vgl. BERCKENHAGEN 1958, S. 103, Kat.Nr. 26; BÖRSCH-SUPAN 1966, S. 102, Kat.Nr. 33, u. Wilhelmine von Bayreuth, Eine preußische Königstochter. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Aus dem Französischen v. Annette Kolb. Neu hrsg. v. Ingeborg Weber-Kellermann, Frankfurt a.M.: Insel TB 1990, S. 54-59.

Beispiel für eine weibliche Traditionslinie durch Erbschaft zu erkennen[1433].

Zumindest eines dieser Porträts scheint auch ihre älteste Tochter, Friederike Sophie Wilhelmine von Preußen, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth (1709-1758), nach dem Tod der Königin geerbt zu haben[1434]. Wilhelmine hatte 1737 selbst bereits eine Schönheitengalerie im Alten Schloß der Eremitage angelegt, einem unweit von Bayreuth gelegenen Rückzugsort des dortigen Fürstenhauses, den die Markgräfin 1735 von ihrem Gemahl als Geschenk erhalten hatte. Bald danach wurde mit Umbau und Erweiterung des Schlosses begonnen. Wilhelmine ließ die fürstlichen Appartements neu ausstatten. Das Raumprogramm entwarf die Fürstin selbst, wie sie in ihren Memoiren wiederholt betont[1435]. Seine ideologische Konzeption ist somit durch ihre eigene Person sanktioniert.

Das ikonographische Programm der Appartements wurde geschlechterspezifisch ausgerichtet: Das Appartement des Markgrafen enthält Waffentrophäen in den Vertäfelungen des Audienzzimmers, Darstellungen antiker Heroen in den Deckengemälden sämtlicher Räume und bemalte Wandbespannungen nach den Alexander-Tapisserien des Charles Le Brun im Vorzimmer. Die Ikonographie ist somit vollständig auf die herrscherlichen und militärischen Tugenden des Fürsten abgestellt.

Auch die Fürstin beanspruchte in ihren Räumen einen solchen Apparat an heroischen Themen und Tugenden. Sie setzte dabei eine bereits im Appartement ihres Gatten angelegte Tendenz fort, in dem neben dem „Standardrepertoire" herrscherlicher Ikonographie auch weniger bekannte Themen wie der *Empfang des Themistokles durch Artaxerxes* Eingang fanden. In den ersten beiden Räumen des Markgräfinnenflügels, dem Vor- und dem Audienzzimmer, hatte Wilhelmine von Bayreuth Deckengemälde mit Themen aus Plutarch anbringen lassen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die Repräsentation einer Fürstin eher ungewöhn-
Abb. 232 lich waren. Die Darstellung von *Die römischen Matronen übergeben ihren Schmuck* und von *Chilonis und Kleombrotos* steht aber in einer alten Tradition der Ausstattung von Fürstinnenappartements, und die inhaltliche Dimension der Themen, nämlich weibliche Entsagung und Gattentreue, exemplifiziert eine tradierte Rollenerwartung an eine Fürstin[1436].

Es muß aber festgehalten werden, daß das Anspruchsniveau der Heroenthematik für eine *maison de plaisance* der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Sonderfall ist und auch nach zeitgenössischen Kriterien als nicht angemessen erscheinen mußte. Dies gilt auch für das Medium der Deckenmalerei, das in den verhältnismäßig kleinen Räumen zur Darstellung vielfiguriger Historien wenig geeignet ist. Thema und Medium der Deckengemälde entsprächen also eher dem Ausstattungsprogramm einer Residenz, die die preußische Königstochter – zumindest mit diesem Anspruchsniveau – offenkundig in Bayreuth vermißte.

[1433] Vgl. beispielsweise die ähnliche Aufteilung des Erbes bei Amalie von Solms (Abschnitt 4.1.1). – Als der Speisesaal von Schloß Monbijou 1901 im Rahmen des inzwischen dort situierten Hohenzollernmuseums rekonstruiert wurde, galten die Hofdamenporträts als verschollen und wurden durch Bildnisse der zahlreichen Kinder von Sophie Dorothea und Friedrich Wilhelm I. ersetzt (vgl. HILDEBRAND 1930, S. 39).

[1434] BÖRSCH-SUPAN 1982, S. 23f., Kat.Nr. 11.

[1435] VON BAYREUTH 1990, S. 472.

[1436] Vgl. Kap. 1. – Ausführlicher zur Alten Eremitage in Bayreuth: Lorenz Seelig, Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth. Die Kunst am Bayreuther Hof 1732-1763, München/Zürich: Schnell & Steiner 1982, S. 28-38; Erich Bachmann, Lorenz Seelig, Eremitage zu Bayreuth. Amtlicher Führer, München: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen 1984, S. 20-39; Peter O. Krückmann, Paradies des Rokoko, Bd. 1: Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine, Ausst.kat. Bayreuth, München/New York: Prestel 1998, S. 25-50, u. Cordula Bischoff, „... ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum". Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700, Habilitationsschrift Trier 2001 (unpubliziert), S. 389-414.

Von diesen Vorzimmern führt die Raumfolge durch ein kostbar ausgestattetes Japanisches Kabinett in das Musikzimmer, das Wilhelmine von Bayreuth in ihren Memoiren recht ausführlich beschreibt: Abb. 233

> Rechts von diesem Kabinett liegt das Musikzimmer; es ist ganz aus weißem Marmor mit grünen Feldern; an jedem Felde ist eine vergoldete und sehr schön ausgeführte Musiktrophäe angebracht; die Bildnisse mehrerer Schönheiten, die ich gesammelt und die von den besten Meistern stammen, hängen über diesen Trophäen und sind reich in vergoldeten Rahmen in die Wände eingelassen; die Zimmerdecke ist auf weißem Grunde ausgeführt; die Reliefs stellen Orpheus dar, wie er mit der Leier die Tiere lockt. In diesem Zimmer befinden sich mein Spinett und alle anderen Musikinstrumente; [...][1437]

Diese Beschreibung ist nicht nur relativ genau, sie gibt auch exakt Auskunft über Bildprogramm und Funktion des Raums. Das rechteckige, 3 x 5 Achsen messende Zimmer gehört zu den größeren Räumen des Appartements und ist 1736/37 und 1745 in zwei aufeinanderfolgenden Bauperioden ausgestattet worden. In die erste Phase datiert die grundsätzliche Gliederung der Wand in Panneaux mit blaugrauer Felderung und zwei übereinanderliegenden, vergoldeten Stuckrahmen, die jeweils ein Feld füllen. Die unteren Rahmen tragen die von Wilhelmine erwähnten, stuckierten und vergoldeten Musiktrophäen über einem Grund aus weißem Stuckmarmor; die oberen Rahmen werden durch je ein Frauenporträt ausgefüllt[1438]. Durch diese Wandgestaltung und ihre Zugehörigkeit zum weiteren Umkreis des friderizianischen Rokoko hebt sich das Musikzimmer deutlich von den übrigen Räumen des Alten Schlosses ab, die entweder Modellen eines älteren oder eines dezidiert exotisierenden Dekorationsstils verpflichtet sind.

Musiktrophäen und das von Wilhelmine selbst überlieferte Nutzungskonzept lassen die Funktion des Raumes als Musikzimmer evident werden. Die Frauenporträts sind aufgrund der Überlieferung der Memoiren eindeutig als Schönheitengalerie zu benennen. Innerhalb des großzügigen, acht Räume umfassenden Appartements der Markgräfin sind eine Reihe von Zimmern der höfischen Freizeitkultur gewidmet, wobei dem Musikzimmer und dem auf dieses folgenden Arbeitszimmer – in dem die Markgräfin nach eigenem Bekunden ihre Memoiren schrieb – eine zentrale Stellung zukam. In der Ikonographie des Musikzimmers verbinden sich also Musik und weibliche Schönheit vor dem Hintergrund der höfischen Sphäre – auch dies ein bereits bekanntes Motiv[1439]: Die Figur des Orpheus mit den Tieren im Zentrum der Decke repräsentiert die Wirk- und Verführungsmacht der Musik. Eine ähnliche Macht wurde traditionell auch der weiblichen Schönheit zugesprochen.

Die Frauenporträts sind ein fester Bestandteil des Dekorationssystems im Musikzimmer. Damit folgt Wilhelmine dem Vorbild ihrer Mutter in Schloß Monbijou, wo die Porträtgalerie im Speisesaal nicht nur ebenfalls fester Bestandteil des Dekorationssystems, sondern auch die einzige Gemäldeausstattung in diesem Raum war. Wilhelmines Großmutter Königin Sophie Charlotte hatte ihre Porträt- und übrige Bildersammlung in Charlottenburg noch keinem übergeordneten Dekorationssystem unterworfen, so daß ihre Sammlung flexibler für die Aufnahme

[1437] VON BAYREUTH 1990, S. 470f.

[1438] Vgl. zu dem Raum, seiner Ausstattung und den Ergebnissen der jüngsten Restaurierung: Martina Homolka, Das Musikzimmer der preußischen Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 74, 1994, S. 317-326 (= Eremitage Bayreuth – Altes Schloß. Restaurierung des Musikzimmers 1990/92. Dokumentation zur Wiedereröffnung am 25. Mai 1992, Bayreuth: Landbauamt 1992, S. 6-14 [dort allerdings o. Anmerkungen, aber m. erweitertem Bildteil]).

[1439] Vgl. u.a. Anm. 487.

und Integration neuer Gemälde in ein Raumprogamm war. Die Tendenz zur stärkeren Vereinheitlichung und Abstimmung von Bildprogramm und Dekorationssystem – auch der weniger repräsentativen Räume – ist aber ein allgemeines Merkmal der Ausstattungskunst des frühen 18. Jahrhunderts und damit nicht auf die hier besprochenen Räume zu beschränken.

Das Dekorationssystem des Musikzimmers ließ zwar kaum eine nennenswerte Erweiterung des Porträtbestandes zu, die Austauschbarkeit der Bildnisse war durch ihr Standardmaß von 79 x 65 cm aber dennoch gegeben. Die historischen Inventare belegen, daß Wilhelmine von dieser Möglichkeit durchaus häufiger Gebrauch machte. Die Gesamtzahl von elf Bildnissen blieb dagegen seit 1737 unverändert. So ist der heutige Bestand des Musikzimmers eines der seltenen Beispiele einer noch an ihrem ursprünglichen Entstehungsort erhaltenen Schönheitengalerie. Eine Übereinstimmung des jetzigen Gemäldebestandes mit einem der historischen Zustände des Raums unter Wilhelmine von Bayreuth besteht hingegen nicht.

Im ältesten relevanten Inventar von 1737[1440] – unmittelbar nach der Umgestaltung des
Abb. 234 Schlosses entstanden – wird an erster Stelle das Kniestück der Dorothea Luise Freiin von Wittenhorst-Sonsfeld (1681-1746) genannt, das ohne Unterbrechung im Musikzimmer nachgewiesen ist[1441]. Das Bild ist durch seine Anbringung über dem Kamin und durch sein Format – alle anderen Damenporträts sind Brustbilder – hervorgehoben. Es handelt sich um eine Replik ihres Bildnisses im Besitz der Königin Sophie Dorothea im Speisesaal von Schloß Monbijou. Die Königin hatte ihre langjährige Hofdame, die bereits 1701 in den Dienst ihrer Vorgängerin und Tante Königin Sophie Charlotte getreten war, 1721 mit der Erziehung der jungen Wilhelmine betraut. 1732 folgte sie ihr als Oberhofmeisterin nach Bayreuth, wo sie die engste Vertraute der Markgräfin war. Ihre weiblichen Verwandten, die sie an den Bayreuther Hof und auf diesem Weg auch in die Porträtgalerie des Musikzimmers brachte, bezeugen ihren Einfluß. Die direkte Übernahme ihres Bildnisses aus Monbijou dokumentiert die Vorbildhaftigkeit der dortigen Frauenporträtgalerie für die Porträtausstattung des Musikzimmers der Alten Eremitage. Die Hofkultur der preußischen Königin wurde auf diese Weise personell wie auch symbolisch nach Bayreuth übertragen: durch die Person der Hofdame und die partielle Übernahme des Bildprogramms des Sommerschlosses.

Bei dem 1737 an zweiter Stelle erwähnten Brustbild der „Frau Generahlin von Sonsfelt“ ist die Identität der Dargestellten nicht eindeutig feststellbar. Ein zugehöriges Bildnis im Gemäldebestand läßt sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand ebenfalls nicht nachweisen. Es könnte sich um ein Porträt der Mutter der Oberhofmeisterin, Amalie Henriette von Wittenhorst-Sonsfeld (1659-1699), oder ihrer Schwester Albertine Eleonore von der Marwitz (1693-1721) handeln. Letztere wäre dann 1737 allerdings mit zwei Bildnissen im Musikzimmer vertreten gewesen. Eine dritte Schwester, Flora von Wittenhorst-Sonsfeld (1695-1746), war zwar nicht mit einem General verheiratet, aber immerhin ab 1732 ebenfalls am Bayreuther Hof. Eine Hermine Alexandrine von Wittenhorst-Sonsfeld wiederum heiratete 1714 den General Johann Christoph Graf von Wylich und Lottum[1442], war aber wohl weder in Ber-

[1440] Vgl. Anhang B.32.

[1441] Zu dem heutigen Bestand der Bildnisse im Musikzimmer vgl. BERCKENHAGEN 1958, S. 105, Kat.Nr. 36b, S. 107, Kat.Nr. 44a, S. 124, Kat.Nr. 106ab (Friederike Luise von Preußen, Markgräfin von Brandenburg-Ansbach; erst seit kurz vor 1930 im Musikzimmer), S. 159ff., Kat.Nr. 223a, Kat.Nr. 229a u. Kat.Nr. 230a, S. 173, Kat.Nr. 277a u. Kat.Nr. 280a, S. 188ff., Kat.Nr. 336a, Kat.Nr. 337a u. Kat.Nr. 340a; BACHMANN/SEELIG 1984, S. 27f., u. HOMOLKA 1994, S. 320-323.

[1442] Vgl. BERCKENHAGEN 1758, S. 190, Kat.Nr. 341.

lin noch in Bayreuth als Hofdame tätig. Aber auch ohne genaue Kenntnis der Identität der Dargestellten belegt der Inventareintrag die Dominanz der Familie der Oberhofmeisterin in der Porträtgalerie.

Als nächstes verzeichnet das Inventar ein Bildnis der Karoline von der Marwitz, einer der Nichten der Oberhofmeisterin, die diese nach Bayreuth hatte kommen lassen. Ihr Bildnis hat sich im Gegensatz zu denen ihrer beiden noch folgenden Schwestern offenkundig nicht erhalten.

Es folgt ein Bildnis der Luise Eleonore von Wreech (1708-1784), das auf der Rückseite mit „*Peint Par. Ant. Pesne. en. 1737*" bezeichnet und durchgehend im Musikzimmer nachweisbar ist. Die „Frau Oberstin" war mit Adam Friedrich von Wreech (1689-1746) verheiratet, dessen Bildnis wiederum in der Potsdamer Offiziersgalerie Friedrich Wilhelms I. figurierte[1443]. In ähnlicher Weise sind die Ehepartner in den geschlechtersymmetrisch angeordneten Bildnisgalerien des Festsaals und des Damenzimmers von Schloß Molsdorf bei Erfurt einander gegenübergestellt[1444]. Die seit dem 16. Jahrhundert gültigen[1445], an Symmetrie und Funktion der Geschlechter orientierten Ordnungskriterien für Porträtsammlungen sind also zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Umfeld des brandenburgisch-preußischen Hofes noch deutlich zu erkennen. Abb. 235

Das im Inventar von 1737 folgende Porträt der Gräfin Katharina Adelheid von der Schulenburg-Beetzendorf (1699-1756) wird 1758 im Nachlaßinventar nicht mehr angeführt. Das heute wieder im Musikzimmer befindliche Porträt wurde noch von Wilhelmine selbst zugunsten eines anderen Bildnisses ausgetauscht.

Die nächsten drei im Inventar von 1737 genannten Bildnisse zeigen die 1721 verstorbene Schwester der Oberhofmeisterin, Albertine Eleonore von der Marwitz, und deren Töchter Albertine und Wilhelmine Dorothea. Das Porträt der Albertine Eleonore ist durchgehend im Musikzimmer nachzuweisen und auf der Rückseite mit „*Peint par A. Pesne 1711*" bezeichnet. Wie ihre Schwester ist Albertine Eleonore von der Marwitz bereits in der Porträtgalerie der Königin in Monbijou vertreten, allerdings folgt ihr Porträt im Musikzimmer nicht der dortigen Bildnisaufnahme. Ihre beiden Töchter kamen nach ihrem Tod in die Obhut ihrer Schwester Abb. 228
und folgten dieser schließlich nach Bayreuth. Die 1718 geborene Albertine von der Marwitz wurde 1738 Hofdame der Markgräfin, später aber als Zugeständnis an Friedrich II. nach Preu- Abb. 236
ßen zurückgeschickt und 1744 mit dem Grafen Otto Christoph von Podewils verheiratet. 1741 versetzte Wilhelmine ihr Bildnis in die privatere Arbeitskammer, was durchaus als ein Akt der Freundschaft zu der nicht mehr in Bayreuth Anwesenden verstanden werden kann. Auf ihrem Bildnis trägt sie ein sogenanntes polnisches Kostüm mit Pelzbesatz, Muff und Zipfelmütze. Im Gegensatz dazu ist ihre Schwester Wilhelmine (geb. 1717) mit einem tief ausgeschnitte- Abb. 237
nen, mit Seidenblumen besetzten Redoutenkostüm bekleidet. In ihrer rechten Hand hält sie eine Maske. Wilhelmine von der Marwitz kam wie ihre Schwester als Gesellschafterin der Markgräfin an den Bayreuther Hof. In einer für die höfische Gesellschaft nicht untypischen Konstellation – als Hofdame der Fürstin – wurde sie die Mätresse des Markgrafen. Zur Un-

[1443] Vgl. BLECKWENN 1975.

[1444] Samuel Beck, Graf Gustav Adolf von Gotter. Ein Lebensbild aus der Zeit Friedrich's des Großen und Maria Theresia's, Gotha: Perthes 1867, S. 35, Nr. 8 (fälschlich als Schwiegervater der Luise Eleonore), S. 38, Nr. 8, u. BERCKENHAGEN 1958, S. 189f., Kat.Nr. 339b u. Kat.Nr. 340d. – Zu Schloß Molsdorf vgl. Kap. *Ausblick*.

[1445] Vgl. Kap. 3.

terbindung dieser Beziehung betrieb die Markgräfin die Verheiratung ihrer Hofdame mit dem österreichischen Grafen Otto Ludwig Konrad von Burghaus, was aus politischen Gründen zu einem Zerwürfnis zwischen der Markgräfin und ihrem Bruder Friedrich II. von Preußen führte. Erst durch die Entfernung der von der Marwitz vom Bayreuther Hof konnte das Verhältnis zwischen den Geschwistern wieder verbessert werden. Im Gegensatz zu ihr selbst blieb ihr Bildnis – im Nachlaßinventar als „die Frau Gräfin von Burghausen" – immer in Bayreuth. Es ist im Musikzimmer der Alten Eremitage durchgehend verzeichnet.

Abb. 238 Auch das nächste Porträt ist bis in die Gegenwart im Musikzimmer verblieben. Es zeigt Frau von Schöning, geb. Freifrau von Pannwitz, die Hofdame bei der Mutter der Markgräfin gewesen war. Nach der Hochzeit von Wilhelmines Tochter Elisabeth Friederike mit dem Herzog von Württemberg 1748 wurde Frau von Schöning mit derselben Position betraut, die Dorothea Luise von Wittenhorst-Sonsfeld einst bei der Markgräfin innehatte: Sie wurde die Oberhofmeisterin der jungen Herzogin.

Das im Inventar folgende Porträt, das der Frau von Ranneberg, ist bereits 1758 nicht mehr verzeichnet. Dafür hat sich das 1737 als letztes verzeichnete Bildnis bis heute im Musikzimmer erhalten: Frau von Brandt, geb. von Kameke, war die Tochter der Erzieherin der Markgräfin und Friedrichs II. von Preußen, deren Porträt wiederum in der Frauenporträtgalerie von Monbijou vertreten war. In ihren Memoiren berichtet Wilhelmine von einem besonderen Vertrauensverhältnis zu dem Fräulein von Kameke in ihren Berliner Jugendjahren[1446]. Die Konstellation von Mutter und Tochter aus der sozialen Formation der Hofdamen in den jeweiligen Porträtgalerien von Mutter und Tochter aus der sozialen Formation der Fürstinnen kann als ein weiterer Beleg für die Funktion der Frauenporträtgalerie als Medium weiblicher Traditionsbildung im Kontext der Höfe gelten.

Daß Wilhelmine von Bayreuth auf die Konzeption der Porträtausstattung des Speisesaals von Monbijou zurückgreift, resultiert aber nicht nur aus ihrer persönlichen Verbundenheit zur Mutter und zu den Damen des Berliner Hofes. Die Übernahme von Konzeption und teilweise auch des in den Porträts dargestellten Personals aus Berlin erinnerte die Markgräfin ebenso an ihre königliche Herkunft: Die Frauenporträtgalerie ist hier auch als Manifestation der königlichen und „hauptstädtischen" Repräsentationskultur einer Prinzessin zu verstehen, die sich nach eigenem Bekunden als unter ihrem Rang in die Provinz verheiratet erachtete.

Das anschließende Arbeitszimmer war bis zu seiner Umgestaltung zum Chinesischen Spiegelkabinett um 1750 ebenfalls als Frauenporträtgalerie eingerichtet. Wilhelmine von Bayreuth beschreibt in ihren Memoiren diesen Raum als

> braun lackiert und mit Miniaturblumen ausgemalt. Hier schreibe ich diese Memoiren und bringe viele dem Nachdenken geweihte Stunden zu.[1447]

1737 befanden sich hier je ein weiteres Brustbild der Oberhofmeisterin von Wittenhorst-Sonsfeld, der Wilhelmine von der Marwitz und des Fräulein von Kameke, außerdem ein Brustbild einer Frau von Brist sowie zwei von „italienischen Damen". Eine weitere, nicht genauer bezeichnete „italienische Dame" war in dem Raum auch als großes Ovalporträt vorhanden. Dies spricht dafür, daß hier, wie schon im Musikzimmer, der Aspekt der privaten

[1446] VON BAYREUTH 1990, S. 222.
[1447] Ebd., S. 471.

Verbundenheit zu den Dargestellten mit den Spezifika einer Schönheitengalerie verwoben war. Im Arbeitszimmer waren die Bildnisse nicht in einen festgelegten Dekorationszusammenhang eingebunden. Zwischen Musik- und Arbeitszimmer konnten einzelne Porträts ausgetauscht werden. Wilhelmine machte davon bereits kurz nach der ersten Ausstattung des Raumes Gebrauch und änderte die Hängung. Wie gesagt wurde das Porträt der Albertine von der Marwitz in das Arbeitszimmer versetzt, dafür kamen ein zweites – jugendlicheres – Bildnis der Oberhofmeisterin von Wittenhorst-Sonsfeld sowie Bildnisse der verwitweten Herzogin von Württemberg und der späteren Kaiserin Maria Theresia in das Arbeitszimmer. Da nur ein Abgang, aber drei Zugänge im Musikzimmer im Inventar verzeichnet sind, ist davon auszugehen, daß zu diesem Zeitpunkt noch zwei weitere Bildnisse entfernt worden sind. Der Verfasser des Inventars hat diese Umsetzungen nicht aufgeführt, doch läßt die Wandgliederung des Musikzimmers nur eine Zahl von elf Gemälden zu. Vermutlich ist das zweite, nun im Musikzimmer befindliche Bildnis der Oberhofmeisterin das zuvor im Arbeitszimmer erwähnte Bild. Die Benennung als „jung gemahlt“ geht überein mit dem dortigen Bildnis des Fräulein von Kameke, das die spätere Frau von Brandt noch vor deren Eheschließung zeigte. Anscheinend sah die ursprüngliche Konzeption des Arbeitszimmers vor allem jugendliche Bildnisse der auch im Musikzimmer wiederkehrenden Dargestellten vor.

Das heute noch im Musikzimmer befindliche Porträt der Herzogin Marie Auguste von Württemberg (1706-1756) ist durch die spätere Ehe der Tochter der Markgräfin mit deren Sohn begründet. Sie hält wie Wilhelmine von der Marwitz eine Maske in der rechten Hand. Abb. 239

Bemerkenswerter ist zu diesem Zeitpunkt das Vorhandensein eines Bildnisses der späteren Kaiserin Maria Theresia als Königin von Ungarn und Böhmen „mit einer Crone von Korn:ähren“, das aber schon 1758 nicht mehr vorhanden ist. Möglicherweise ist diese Sympathiebekundung für die Gegnerin Friedrichs II. von Preußen als ein Ergebnis der Meinungsverschiedenheiten zwischen der Markgräfin und ihrem Bruder in der Zeit von etwa 1744 und 1748 zu werten[1448]. Da von Pesne kein Bildnis Maria Theresias überliefert ist, war zumindest dieses Porträt von der Hand eines weiteren Malers. Ob sich auf diesen Sachverhalt Wilhelmines Aussage in ihren Memoiren bezieht, daß die Porträts im Musikzimmer „von den besten Meistern stammen“ würden, ist aber fraglich. Vermutlich handelt es sich dabei eher um eine Übertreibung, mit der dem zeittypischen Topos fürstlicher Prachtentfaltung in Verein mit der kunsttheoretischen Forderung nach *varietas* Rechnung getragen werden sollte.

Den letzten Zustand der Gemäldeausstattung des Musikzimmers unter Wilhelmine von Bayreuth gibt deren Nachlaßinventar von 1758 wieder: Noch immer ist der Anteil der Verwandten der Oberhofmeisterin von Wittenhorst-Sonsfeld besonders groß, obwohl diese selbst bereits 1746 verstorben war. Auch ist die Oberhofmeisterin noch immer mit zwei Bildnissen vertreten, die sie in zwei verschiedenen Lebensphasen zeigen. Daneben finden sich als Neuzugänge ein Porträt der Wilhelmine von Hessen-Kassel (1726-1808), seit 1752 Gemahlin eines jüngeren Bruders der Markgräfin, des Prinzen Heinrich von Preußen, und ein Bildnis der Frau von dem Bussche. Letzteres ist bemerkenswert, da es auf der Rückseite mit „*Antoine Pesne 1719*“ bezeichnet ist und die Dargestellte als Hofdame von Wilhelmines Mutter Königin Sophie Dorothea in deren Porträtgalerie im Speisesaal von Schloß Monbijou vertreten war. Trotz dieses späten Rückgriffes auf die ursprüngliche Konzeption der Gemäldeausstattung des Abb. 240

[1448] So HOMOLKA 1994, S. 324.

Musikzimmers ist es dennoch auffällig, daß der größere Teil der späteren Veränderungen vor allem fürstliche Personen in die zu Beginn allein auf die soziale Formation der Hofdamen beschränkte Bildnisfolge einbrachte, d.h., die Sammlungskonzeption der Porträtgalerie des Musikzimmers wurde wieder von älteren, familiell und dynastisch begründeten Prinzipien durchdrungen. Auch wenn das Bildnis der Herzogin Marie Auguste von Württemberg typologisch dem der Wilhelmine von der Marwitz angenähert war – im Inventar von 1758 wird die Rangordnung der Stände weiterhin eingehalten: Zuerst werden die fürstlichen Personen genannt, dann erst die übrigen Frauen.

Das der Gemäldeausstattung des Musikzimmers letzlich aber noch immer zugrundeliegende Konzept – Freundschaft und Dienst gegenüber der fürstlichen Person als inhaltliche Klammer – wurde später von Friedrich II. von Preußen aufgegriffen: Als 1745 zwei der in seinem Dienst stehenden Freunde, Dietrich Freiherr von Keyserlingk (1689-1745) und Charles Etienne Jordan (1700-1745), in kurzer Folge nacheinander verstarben, fügte der König deren Bildnisse mit zwei gesondert zu diesem Zweck angefertigten Porträts, von Isaak Franz Egmont von Chasot
Abb. 241-242 (1716-1797) und Ernst Heinrich August Baron de la Motte Fouqué (1698-1774), zu einem Ensemble zusammen, das er in das Konzertzimmer seiner Wohnung im Berliner Schloß hängen ließ[1449]. Mit dieser dreiviertelfigurigen Bildnisserie weicht Friedrich von der allein auf den militärischen Rang ausgerichteten Sammlungskonzeption der Offiziersgalerien seines Vaters ab und orientiert sich an den eigentlich auf eine weibliche Traditionsbildung innerhalb der höfischen Gesellschaft ausgerichteten Porträtgalerien seiner Mutter und – mehr noch – seiner Schwester. Auch die Lokalierung der Porträtserie innerhalb der Raumfolge des Appartements – im Musikzimmer – scheint Friedrich II. von seiner Schwester übernommen zu haben.

Es existieren aber auch signifikante Unterschiede: Der Anlaß der Porträtserie Friedrichs – die persönliche *memoria* Verstorbener – ist eine der zentralen kunsttheoretisch begründeten Funktionen des Porträts. Damit legitimiert und nobilitiert der König seine Serie zusätzlich durch die Anrufung der Tradition. Zudem sind jeweils zwei Porträts zu Bildpaaren zusammengestellt. Dietrich von Keyserlingk steht in ungezwungener Kleidung mit den Utensilien der Jagd, der Literatur und des Weingenusses Charles Etienne Jordan gegenüber, der im klassischen Typus des Gelehrtenbildnisses dargestellt ist. Die aus französischen Familien stammenden Dargestellten der anderen Porträts sind beide Militärs, Doch nur de la Motte Fouqué tritt in der traditionellen Feldherrenpose auf, von Chasot ist dagegen im Redoutenkostüm als Domino, mit Maske in der rechten Hand, dargestellt. Damit steht er von allen Dargestellten des Berliner Konzertzimmers typologisch den weibliche Bildnissen im Alten Schloß der Bayreuther Eremitage am nächsten. Die männliche Bildnisserie stellt also bewußt die höfische Freizeitkultur anderen, „männlichen“ Berufsfeldern gegenüber. Während hier Weiblichkeit allein über die höfische Freizeitkultur definiert wird, werden den Männern am Hof noch weitere Aufgabenbereiche zugestanden.

Die höfische Freizeitkultur bot daneben den Rahmen für eine Erweiterung des Spektrums der fürstlichen Porträtgalerien: Hatten im 16. Jahrhundert vornehmlich Hofnarren und -zwerge einer umfassenden Repräsentation des höfischen Kosmos gedient, sind es jetzt „professionelle

[1449] Vgl. Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem holländischen Exil Haus Doorn, Ausst.kat. Berlin: Staatliche Schlösser und Gärten 1991, S. 84-87, Kat.Nr. 66-69 (Helmut Börsch-Supan); s. auch SEELIG 1982, S. 35.

Künstler“, vor allem Musiker, Sängerinnen und Sänger sowie Schauspielerinnen und Tänzerinnen. Schon die Großmutter von Wilhelmine und Friedrich, Königin Sophie Charlotte, besaß fünf Bildnisse italienischer Musiker und Sänger (s.o.). Friedrich ließ von Pesne ab 1744 eine Reihe von Tänzerinnen- und Sängerinnenporträts anfertigen und Wilhelmine stattete nach 1754 das Alte Musikzimmer im Neuen Schloß Bayreuth mit Pastellbildnissen von „Comoedianten und Virtuosen“ (so ein Inventar von 1789) aus. Königin Sophie Dorothea bewahrte in Schloß Monbijou Repliken der Tänzerinnenporträts ihres Sohnes auf. Diese zum Teil großformatigen Bildnisse der weiblichen Berühmtheiten der Berliner Oper waren in ihrer Art ebenfalls eine Schönheitengalerie[1450].

Die bald nach der Thronbesteigung 1740 von Friedrich an den Rand des Berliner Hof- Abb. 243-244 lebens gedrängte Gemahlin des Königs, Elisabeth Christine von Braunschweig-Bevern (1715-1797), versuchte vermutlich ebenfalls nach dem Vorbild ihrer Schwiegermutter und/oder ihrer Bayreuther Schwägerin an die Repräsentation einer weiblichen Hofkultur im Medium der Porträtgalerie anzuknüpfen, um so ihre marginalisierte Position zu kompensieren. Dafür spricht jedenfalls eine Gruppe von acht etwa gleichformatigen Frauenporträts, die Pesne ab den späten 1730er Jahren, vor allem aber um 1745, als Kniestücke erstellte. Die Bildfolge variiert die der Porträtmalerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannten Themen und Motive, gruppiert diese aber – quasi zur Rhythmisierung der Serie – zu Pendants: Zwei der Porträtierten befinden sich in einer Parklandschaft und tragen aufwendige Gewänder, zwei weitere sind ebenfalls im Freien dargestellt, aber mit Attributen der Jagd oder mit einer Theorbe ausgestattet. Weiterhin finden sich zwei Damen in bemerkenswerten schwarzen Kostümen, jeweils mit einer Maske in der rechten Hand und in einer Zone zwischen Innen- und Außenraum lokalisiert. Die Kleidung der Dargestellten des letzten noch in Betracht zu ziehenden Pendants verweist ebenfalls auf die Welt der Redoute, die jetzt jedoch eindeutig im Innenraum angesiedelt ist. Orientalisierende bzw. quasi-exotische, polnische Motive geben diesen beiden Abb. 243 Bildnissen eine weitere inhaltliche Klammer.

Nur vier der acht Dargestellten lassen sich gegenwärtig mit einiger Sicherheit identifizieren. Diese stammen sämtlich aus dem Umfeld des Berliner Hofes, drei von ihnen waren Hofdamen bei den Königinnen Elisabeth Christine oder Sophie Dorothea. Anna Elisabeth Gräfin von Arnim-Boytzenburg (1720-1741) war eine Tochter der im Bayreuther Musikzimmer figurierenden Katharina Adelheid von Schulenburg-Beetzendorf. Ihr Vater war ein hoher preußischer Offizier. Die Hochzeit seiner Tochter wurde 1738 im Berliner Schloß gefeiert und die Braut von Friedrich Wilhelm I. ausgestattet. Die übrigen zu identifizierenden Dargestellten hatten Ämter am preußischen Hof inne: Elisabeth Dorothea Juliane Freifrau von Buddenbrock (1714-1767) war Hofdame der Kronprinzessin in der Rheinsberger Zeit und eine unter dem Namen „Iris“ gefeierte Schönheit. Die spätere Gräfin Sophie Marie von Voss (1729-1814) wurde 1744 Hofdame bei Sophie Dorothea. Wie die im Musikzimmer der Bayreuther Alten Eremitage vertretene Frau von Schöning, die ebenfalls in den Diensten der Sophie Dorothea gestanden hatte, war sie eine geborene Freifrau von Pannwitz. Eleonore Freifrau von Keyserlingk (1720-1755) stand gleich mit mehreren der hier behandelten Personen in Beziehung: Abb. 244

[1450] Vgl. SEIDEL 1899, S. 188; Erich Bachmann, Die „Comödiantenbildnisse“ der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 38, 1958, S. 186-193 (Zitat des Inventars: S. 187, Anm. 3); BÖRSCH-

Sie war eine geborene Gräfin von Schlieben-Sanditten, das Bildnis ihrer Mutter befand sich folglich in der Porträtserie der Hofdamen Sophie Dorotheas von Monbijou, sie selbst war eine Ehrendame der Königin Elisabeth Christine und heiratete 1742 Dietrich von Keyserlingk, der durch seinen Tod gleichsam die Serie der Freundschaftsbildnisse Friedrichs II. initiiert hatte. Außerdem waren sowohl Gräfin von Voss als auch Freifrau von Keyserlingk im Damenzimmer von Molsdorf vertreten[1451].

Die Provenienz sämtlicher acht Gemälde aus dem Berliner Schloß ist gesichert, allerdings können gegenwärtig keinerlei quellenmäßig belegbaren Angaben zu Auftragsvergabe und dem Ort der ursprünglichen ersten Hängung gemacht werden, etwa in der Wohnung der Elisabeth Christine im dritten Geschoß des Berliner Schlosses und/oder in ihrem Schloß Niederschönhausen. Letztlich ist auch Elisabeth Christine als Auftraggeberin bisher nirgends dokumentiert. Auch ihre Schwiegermutter Königin Sophie Dorothea kann für die Auftragsvergabe immer noch in Betracht kommen[1452]. So müssen alle weitergehenden Betrachtungen zu Funktion und Bedeutung dieser Schönheitengalerie solange spekulativ bleiben, bis etwaige neue Quellenfunde hier unter Umständen Aufschluß auf einer verbesserten Grundlage geben könnten.

Mit den zuletzt behandelten, in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts entstandenen Bildnisserien Antoine Pesnes wurde die Grenze des für diese Arbeit vorgesehenen Untersuchungszeitraums 1470-1715 deutlich überschritten. Der Tod Ludwigs XIV. und das Ende des Spanischen Erbfolgekrieges markieren zwar einen deutlichen Einschnitt in der Struktur der höfischen Gesellschaft, eine absolute kunsthistorische Abgrenzung ist dadurch aber nicht zu rechtfertigen. So ist der hier gewählte Schlußpunkt sowohl willkürlich als auch historisch gerechtfertigt. Traditionsbildungen über vermeintliche Epochengrenzen hinaus hat es immer gegeben: Die Porträtgalerie Sophie Charlottes in Charlottenburg war noch ganz den Strukturen des 17. Jahrhunderts verpflichtet. Mit der Porträtausstattung des Speisesaals von Monbijou ab 1711 fand ein deutlicher Paradigmenwechsel der Hängungsprinzipien statt, der gewissermaßen „im kleinen“ den hier postulierten generellen Einschnitt in den Repräsentationsformen der höfischen Gesellschaft um 1700 widerspiegelt. Dies hat aber kaum Bedeutung in der Hinsicht, daß in der höfischen Gesellschaft immer wieder – ob bewußt oder unbewußt – auf ältere Muster der Repräsentation zurückgegriffen wurde. Die vielfältigen Vernetzungen zwischen den Porträtgalerien Sophie Dorotheas, ihrer Tochter Wilhelmine und des zuletzt behandelten Bestandes von Frauenporträts aus dem Umkreis des Berliner Hofes machen deutlich, daß die Frauenporträtgalerie jenseits dieser „Epochengrenze“ als Medium einer eigenen weibliche Traditionsbildung am Hof fungierte, auch wenn sich einzelne Funktionensweisen im Lauf der Zeit änderten. Das Kapitel *Ausblick* wird hierfür noch weitere Beispiele des späteren 18. Jahrhunderts zumindest kurz vorstellen.

SUPAN 1982, S. 62-67, Kat.Nr. 42ff., S. 82f., Kat.Nr. 58; KRÜCKMANN 1998, S. 119f., u. BISCHOFF 2001, S. 404f.

[1451] Sechs der acht Bildnisse befinden sich in Schloß Charlottenburg, zwei sind gegenwärtig nicht nachweisbar. Vgl. zu den Bildnissen: BERCKENHAGEN 1958, S. 107ff., Kat.Nr. 43b u. Kat.Nr. 49a, S. 152, Kat.Nr. 189a/189c, S. 158, Kat.Nr. 217a, S. 173f., Kat.Nr. 281b, S. 181f., Kat.Nr. 312r, S. 185, Kat.Nr. 323a/b, S. 188, Kat.Nr. 334a, u. BÖRSCH-SUPAN 1982, S. 68-75, Kat.Nr. 46-51. – Zu Molsdorf vgl. BECK 1867, S. 39, Nr. 24 u. 26, u. hier Kap. *Ausblick*.

[1452] Sophie Dorothea besaß z.B. auch eine Variante des Bildnisses der Gräfin von Arnim-Boytzenburg, das sie ihrer Tochter Louise Ulrike von Schweden vererbte (heute in Schloß Gripsholm). Vgl. Pontus Grate, French Paintings, Bd. 2: Eighteenth Century, Stockholm: Swedish National Art Museums 1994, S. 278f., Kat.Nr. 251.

Kapitel 5

Zusammenfassung: Argumentationsstrategien „personaler" und „historischer" Galerien

In Marie Madeleine de Lafayettes *Princesse de Clèves* läßt die Dauphine Miniaturporträts von allen schönen Frauen des Hofes malen, während der männliche Protagonist des Romans in einem „Gemälde, das die Belagerung von Metz mit einem Porträt Herrn von Nemours' zeigte", dargestellt ist[1453]. Die Handlung des 1670-1678 verfaßten Romans ist in der Mitte des 16. Jahrhunderts, am Hof Heinrichs II. von Frankreich, situiert. Die Autorin hat aber Funktionsweisen des Porträts geschildert, die ebenso der Hofkultur ihres eigenen Jahrhunderts angehören. Danach stehen kleinformatige Porträtserien mit den Darstellungen schöner Frauen in einem weiblich kodierten Funktionszusammenhang, militärische Historien mit den Bildnissen von Männern in einem männlich kodierten. Mme de Lafayette weist also auf zentrale geschlechterspezifische Funktionen des Porträts in der höfischen Gesellschaft hin. Hat die Schriftstellerin aber tatsächlich grundlegende Unterschiede im Gebrauch der Bildnisse durch die Geschlechter herausgestellt? Dieses Resümee will nicht nur die Ergebnisse der vorausgegangenen Kapitel zusammenfassen, sondern auch zur Klärung dieser Frage beitragen.

Das 1. Kapitel fragte nach den Ursprüngen der Frauenporträtgalerien. Dabei wurde auf die Schwierigkeiten bei der Etablierung eines Kanons *Berühmter Frauen* in Analogie zu dem der *Berühmten Männer* aufmerksam gemacht. Eine Symmetrie der Geschlechter wurde in den Bildnisreihen, in denen Frauen *und* Männer repräsentiert waren, nahezu immer angestrebt. Doch zeigten die tatsächlich vorhandenen Asymmetrien, daß die nicht vorhandene Gleichberechtigung der Geschlechter immer auch in die Konzeption der Galerien *Berühmter Männer und Frauen* hineinwirkte. Selbst der von der jüngeren Geschlechterforschung besonders in den Mittelpunkt gerückte Kanon der *Femmes Fortes*, der häufig als Dokument eines französischen Protofeminismus des 17. Jahrhunderts gedeutet wurde, konnte in den antifeministischen Umkreis Richelieus eingeordnet werden. Der Kardinal und Erste Minister Frankreichs hatte seine Machtposition gegen Maria de' Medici durchgesetzt. Vor ihrer endgültigen Exilierung hatte die Königin bei der Ausstattung der Medici-Galerie konsequent auf weibliche *exempla* aus der Historie verzichtet, nachdem eine Skulpturengalerie mit *donne famose* auf dem Eingangspavillon ihres neuen Stadtpalais gescheitert war. Stattdessen verfolgte sie dort das Konzept einer „Biohistorie" – der Darstellung der eigenen Biographie im Kontext allegorischer und mythologischer Repräsentationen. Auch ihre Nachfolgerin Anna von Österreich verzichtete in ihrer persönlichen Ikonographie weitgehend auf weibliche Figuren der Geschichte und setzte sie, wenn überhaupt, nur an untergeordneter Stelle von Ausstattungsprogrammen ein. Die Bildsprache Annas ist die der allegorischen und mythologischen Personifikationen. *Berühmte Frauen* gehören dagegen eher der Sphäre der Fremd- als der Selbstrepräsentation an. Nur in

[1453] LAFAYETTE 1996, S.101 u. 204 (Zitat); vgl. Abschnitt 1.4.

Ausnahmefällen bedienten sich Königinnen dieses Sujets – in fest umrissenen funktionalen Zusammenhängen: so Katharina de' Medici als die um ihren Gatten trauernde Witwe und Elisabeth I. von England als kriegführende Herrscherin aus eigenem Recht.

Mit der Etablierung der Herrschaft Ludwigs XIV. wurde die Ikonographie der *Berühmten Frauen* auf der Ebene der Ausstattungskunst – in den *Grands Appartements* von Versailles – vollends in symmetrischer Anordnung an einen männlich bestimmten Kanon angebunden. Hinter der Maske von höfischem Fest und Karneval aber konnte die Ikonographie der *Berühmten Frauen* – vorzugsweise der Amazonen – von den Frauen am Hof spielerisch zur Repräsentation ihrer selbst und ihrer eigenen Möglichkeiten genutzt werden. Über diese – nun tatsächlich als protofeministisch zu bezeichnenden – Perspektiven gibt eine Reihe von Identifikationsporträts Auskunft. Die Konzeption des weiblichen Heroismus in Literatur und Porträtkunst ließ selten einen Zweifel daran aufkommen, daß weibliche Heldenhaftigkeit und Schönheit zusammengehören.

Der Herzog von Mailand ließ bereits 1473 eine Reihe von Mädchenbildnissen anfertigen. Ihr Zweck ging aus den Dokumenten zwar nicht hervor, die Schönheit der Mädchen wurde aber eigens betont. Der italienische Schönheitsdiskurs des 15. und 16. Jahrhunderts ist eine wesentliche Grundlage der bildkünstlerischen Konstruktion „schöner Frauen". Dieser Diskurs ließ sich sowohl auf der textlichen Ebene der Theoriebildung wie auch auf der visuell vermittelten Ebene der bildkünstlerischen Produktion analysieren. Zunächst stand der Übergang von der Profil- zum Frontalansicht in Leonardos Frauenporträts im Mittelpunkt des Interesses: Anhand des am Mailänder Hof entstandenen Bildnisses der Cecilia Gallerani konnte beobachtet werden, wie sich die besondere Stellung einer Frau im höfischen Kontext auch in einer spezifischen Konzeption ihres Bildnisses niedergeschlagen hat. Leonardo schuf eine frühe Kodierung für den Porträttyp der „schönen Frau".

Vor dem Hintergrund der französischen Invasionen in Italien um 1500 mußte die Fragestellung auf den Zusammenhang von serieller Darstellung und kultureller Differenz ausgeweitet werden. Weibliche Serienporträts waren ein Medium zur Systematisierung des Fremden. Kultur wurde in der Weiblichkeit als Natur erfahren. Im Mailänder *Codicetto* vereinigte sich dann das serielle Darstellungsprinzip mit Leonardos schönheitlich kodierter Bildniserfindung.

Entsprechend ihrer sozialen Stellung waren italienische Fürstinnen der Renaissance zur schönheitlichen Selbstrepräsentation gezwungen, die folglich oft auch eine Fremdrepräsentation war. Leonardo verfolgte bei seinem Porträt der Isabella d'Este die Strategie, die traditionelle, standesgemäße Formel des Profilbildnisses mit Momenten des schönheitlich kodierten Bildnistyps zu verknüpfen. Später entfernten sich die Porträts der Mantuaner Fürstin noch mehr von ihrer realen Erscheinung, indem sie Tizian Bildnisse nach älteren Vorlagen erstellen ließ, die zudem noch nach des Künstlers eigenen Modellen schönheitlicher Repräsentation überformt waren. Dieser Ablösungsprozeß von dynastischen und familiellen Funktionen des Bildnisses ging bei Porträts von Giulia Gonzaga und Giovanna d'Aragona noch weiter: Im Kontext einer fürstlichen Sammlung waren ihre Bilder gleichsam autonome Darstellungen einer schönen Frau.

Der Konnex von weiblicher Schönheit und Kunstschönheit auf ästhetischer Ebene ließ sich ausgehend von Raphaels Castiglione-Brief anhand verschiedener, vor allem neoplatonisch begründeter philosophischer Ansätze des 16. Jahrhunderts diskutieren. Die Formulierung einer idealen Kunst- und Frauenschönheit auf der Basis einer selektiven Imitation von Körperteilen fand ihre Entsprechung in den weiblichen Porträtmedaillons der Raphael-Schule von *studio* und *ufficio* der Villa Lante. Widersprüche wurden bei dieser Transformierung von Weiblichkeit in Kunst allerdings dort sichtbar, wo eine Anbindung an die gesellschaftliche Realität römischer Frauen zu erkennen war. Hier lag auch ein emanzipatorischer Impuls in diesem ansonsten männlich definierten Konzept weiblicher Schönheit begründet.

Weit weniger theoretisch ausgerichtet war die künstlerische Situation in Venedig. Eine Betrachtung des dort entstandenen Porträttyps der „schönen Frau" schloß Deutungen als poetische Idealbildnisse oder deren parodistische Varianten ebenso weitestgehend aus wie solche als Ehe-Allegorien in Porträtform oder individuelle Selbstrepräsentationen von Kurtisanen. Ein gewisses Spannungsfeld zwischen erotischer Kodierung und idealer Repräsentation blieb aber erhalten. Ein Blick auf die Sozialstruktur Venedigs ergab immerhin Hinweise auf mögliche Auftraggeberinnen und Auftraggeber dieser Bildnisse. Dabei konnten sowohl der Gemäldebesitz einer Kurtisane analysiert, als auch auf eine frühe venezianische „*Single*-Kultur" aufmerksam gemacht werden.

Zum Ende des Jahrhunderts und Abschluß des Kapitels ließ sich noch eine weibliche Stimme innerhalb des Schönheitsdiskurses vernehmen: Lucretia Marinella deutete den bisher dominierenden männlichen Diskurs konsequent so, daß aus einer Verteidigung der Schönheitsmittel ein Plädoyer für die Überlegenheit des weiblichen Geschlechts wurde.

Die Porträtsammlungen innerhalb der fürstlichen Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts unterlagen Mechanismen, durch die das „Sichtbar-Werden" der Frauen im Bildnis-Kosmos der Galerien befördert wurde. Im Gegensatz zu einem rein humanistisch ausgerichteten Konzept der Porträtwürdigkeit, wie es etwa Paolo Giovio vertrat, bedingte in der aristokratischen Bildnissammlung der Stellenwert der Genealogie das Eintreten der *genetrix* in die Kunstkammer. Deren enzyklopädisches Erkenntnisinteresse setzte die Frauen aber tendenziell wieder „autonom" und entkleidete sie ihrer familiellen Bindungen.

Die Münchner Kunstkammer bot zwei unterschiedliche Beispiele für die Funktion von Frauenporträtgalerien innerhalb enzyklopädischer Sammlungen: Die Hofdamenbildnisse der Herzogin Jacobäa repräsentierten die Stellung der Frauen im Kontext des frühneuzeitlichen Hofes. Die Kostümbildnisse der „Niederländerinnen" vermittelten dagegen ein den zeitgenössischen Trachtenbüchern verwandtes Prinzip der Repräsentation von nationalen und regionalen Eigenheiten durch weibliche Figuren. Bezeichnenderweise sind die „Niederländerinnen" in der Kunstkammer symmetrisch zu den Bildnissen römischer Kaiser sowie berühmter Dichter und Philosophen angeordnet.

Das Problem der Geschlechtersymmetrie bestand auch in den Porträtsammlungen der Habsburger. Philipp II. von Spanien erreichte die gleiche Anzahl männlicher und weiblicher Bildnisse in seiner *Galería de retratos del Pardo*, indem er den weiblichen Part durch Frauen aus der sozialen Formation der Hofdamen ergänzte, die weder zur eigenen Familie noch zu den ebenfalls vertretenen Hofmännern und Granden des Reiches in Beziehung standen. Ferdinand von Tirol legte in seinem Sommerschloß Ruhelust in Innsbruck zwei komplementäre Galerien mit Bildnissen von Männern und Frauen an. Ferdinands *Damensaal* repräsentierte einen ständisch gegliederten höfischen Kosmos, der von der eigenen Habsburger Verwandtschaft über europäische und osmanische Fürstinnen wie Prinzessinnen bis hin zu dem süddeutsch-österreichischen und italienischen Adel reichte. Philipp Hainhofer beschrieb die Galerie 1628 als „36. schöner frawen Conterfette".

Noch Philipp IV. von Spanien (1605-1665) organisierte die Gemäldeausstattung der *Galería del Mediodía* im Alten Alcázar von Madrid nach Prinzipien der Geschlechtersymmetrie. Am Beispiel Kaiser Rudolfs II. konnte hingegen nachgewiesen werden, wie er die traditionelle Funktion des Porträts im Kontext fürstlicher Eheanbahnung zur Zusammenstellung einer Galerie weiblicher Bildnisse zu nutzen wußte.

Am Ende des 16. Jahrhunderts zeigten sich in Italien Tendenzen, die auf eine stärkere Auslösung der Frauenporträtgalerien aus dem inhaltlichen Kontext der Kunst- und Wunderkammern wie der Bildersäle hinwirkten. Die weibliche Porträtserie der Medici-Villa von Artimino ist zwar noch einem allgemeinen Bildprogramm unterworfen und folgt dem enzyklopädischen Prinzip der regionalen Differenzierung. Ihr fehlt aber ein männliches Pendant.

Ebenso war es das erklärte Ziel des Herzogs von Mantua Vincenzo I., die Bildnisse der schönsten Frauen der Welt zu sammeln. Der Gemäldesammler im großen Stil, der durchaus noch Kriterien der enzyklopädischen Vollständigkeit an seine Sammlung legte, richtete allerdings seine Schönheitengalerie in einem eigenen *camerino* ein.

Die höfische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts spiegelte sich „in ihrer weiblichen Hälfte" in der Frauenporträtgalerie. Die Darstellung der sozialen Formation der Hofdamen in einer Bildnisgalerie war im besonderen Maße bei solchen Dynastien ein wichtiges Mittel zur Selbstrepräsentation, die sich – wie die Oranier – erst auf dem Parkett der europäischen Herrscherhäuser etablieren oder die sich aufgrund der Diskontinuität ihrer Herrschaftslegitimation – wie die Stuarts – dort wieder re-etablieren mußten. An diesen Höfen war die soziale Abschottung der fürstlichen Familie nicht in dem Maße wie andernorts gegeben. Dies ermöglichte es sozialen Aufsteigerinnen wie Amalie von Solms und Anne Hyde, aus den Kreisen der Hofdamen durch Heirat zu fürstlichem Rang aufzusteigen. Beide dokumentierten ihre gesellschaftliche Herkunft in ihren Appartements durch Frauenporträtgalerien. Die *Windsor Beauties* der Anne Hyde waren der bedeutendste Auftrag des frühen Restaurationshofes auf dem Gebiet der Malerei. Während der wiedereingesetzte König und sein Bruder noch große Unsicherheit in ihrer öffentlichen Repräsentation durch Kunst zeigten und nur zaghaft an die durch das Interregnum gekappte ältere Tradition anknüpften, waren die *Windsor Beauties* ein Dokument des Selbstbewußtseins ihrer Auftraggeberin und der Stellung und Funktion der Frauen am Hof. Nicht alle der Dargestellten hatten ein offizielles Hofamt inne, manche erhielten ihre Position aufgrund ihrer körperlichen Schönheit und ihrer kulturellen Fähigkeiten. *Beauties* und Frauen am Hof waren für die Zeitgenossen zu Synonymen geworden. Amalie von Solms und Anne Hyde sind als Auftraggeberinnen für die Entwicklung der Schönheitengalerien auch in der Hinsicht von Bedeutung, daß sie gleichsam die Tradition einer weiblichen Auftraggeberschaft für diesen Sammlungstyp begründeten.

Die Ablösung von ursprünglich noch vorhandenen familiellen Bezügen ließ sich gleichermaßen anhand der Entwicklung der von Maurits Lodewijk von Nassau-Beverweerd in Den Haag begründeten Porträtgalerie beobachten: Bei dieser in einem Zeitraum von etwa 40 Jahren immer wieder ergänzten Sammlung entfernten sich die späteren Hinzufügungen aus dem engeren Umfeld der Auftraggeber und orientierten sich zumeist an englischen Bildnissen „schöner Frauen“. Bereits die erste Phase der Galerie wies einen wesentlichen Anteil nicht familiär motivierter Frauenporträts auf: Es handelte sich dabei um Vertreterinnen der Haager Salonkultur. Ihre Präsenz in der Galerie machte die Orte sichtbar, an denen Frauen außerhalb von Familie und Herrschaftsrepräsentation in Erscheinung treten konnten. Die Schönheitengalerie ist auf diese Weise auch ein Dokument weiblicher Emanzipation.

In England waren die *Windsor Beauties* Prototyp einer neuen Repräsentationsform der Königin. Maria II. folgte dem Beispiel ihrer Mutter und gab bald nach ihrem Regierungsantritt die *Hampton Court Beauties* in Auftrag. Die englische Aristokratie hatte schon in den späten 1660er Jahren das Königshaus imitiert: In der Galerie seines Landsitzes Althorp hatte der Earl von Sunderland Porträts von Schönheiten des Restaurationshofs aufhängen lassen. Nach 1700 nutzten die Duchess und der Duke von Somerset diese Sammlungsform als Loyalitätsadresse an Königin Anna. Zu diesem Zweck wurde ihre Schönheitengalerie in den *state rooms* von Petworth House situiert. Maria war dagegen in der Hinsicht von der Konzeption ihrer Mutter abgewichen, daß sie ihre Galerie eher dem „privateren“ Teil ihrer Lebenssphäre zugeordnet und in ihre *maison de plaisance* gehängt hatte. Nach ihrem Tod übernahm ihr Gemahl Wilhelm III. mit der Sammlung diese Kontextualisierung und positionierte die Galerie im *Private Dining Room* von Hampton Court. Die Lokalisierung der Schönheitengalerie in der höfischen Freizeitkultur zugehörigen Räumen hatte bereits eine gewissen Tradition, wie der *Damensaal* Ferdinands von Tirol oder die *Bellezze di Artimino* belegen, doch wurde die Hängung weiblicher Porträtserien in den *maisons de plaisance* weiblicher und männlicher Auftraggeber mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert mehr oder weniger zum Standard.

Die englischen Schönheitengalerien des 17. Jahrhunderts waren – abgesehen von den kleinformatigen Kopienserien – im Gegensatz zu den meisten anderen europäischen Porträtgalerien dieser Zeit stärker in das Dekorationssystem der Räume und der Wandgestaltung eingebunden. Die Bildnisse waren der wesentliche Bestandteil der jeweiligen Bildprogramme; ihre Anzahl und Größe war dadurch relativ genau festgelegt, wogegen die zeittypischen aristokratischen Familien- und Dynastengalerien auf ihre tendenzielle Erweiterbarkeit hin angelegt und somit nur schwierig in ein dekoratives System zu integrieren waren. Eher vergleichbar sind Bildnisfolgen von Literaten und Philosophen in Bibliotheken. Der eher programmatische Charakter von Frauenporträtgalerien weist einerseits zurück auf allegorische Repräsentationen allgemeiner Eigenschaften durch weibliche Personifikationen, andererseits voraus auf die im frühen 18. Jahrhundert auch in untergeordneten Raumfolgen sich durchsetzende dekorative und programmatische Strukturierung der Wand. Spätestens die Régence läßt für spätere Änderungen der Bilderhängung ohne grundlegende bauliche Korrekturen nur noch wenig Spielraum übrig. Die englischen Schönheitengalerien waren in diesem Aspekt sowohl „traditionell“ und „modern“ zugleich.

Während der frühen Regierungszeit Ludwigs XIV. von Frankreich war eine Schönheitengalerie Bestandteil des Königsappartements von Versailles. Die Bildnisse wurden dort allerdings nach den Kriterien eines Preziosenkabinetts präsentiert. Ihr Zweck war weniger die Repräsentation der sozialen Formation der Hofdamen als die Vorführung der Erfolge der königlichen Heirats(außen)politik. Nach 1670 und der schrittweisen Umgestaltung von Versailles zu einem Residenzschloß wurde die Frauengalerie nicht mehr in die Staatsräume integriert. Einige Bildnisse kamen nach Clagny, von den meisten verliert sich die Spur in den königlichen Schlössern. Überhaupt spielten spätestens von nun an Porträtgalerien – ganz gleich ob männliche oder weibliche – für die Repräsentation des Sonnenkönigs keine Rolle mehr.

Die Kritik des Adels an dieser Selbstgenügsamkeit des Königs am eigenen Bildnis formulierte am deutlichsten Roger de Bussy-Rabutin. Auf seinem Landschloß in Burgund versammelte er noch einmal einen enzyklopädischen Porträt-Kosmos, darunter die „*plus belles femmes de la Cour*" als Garantinnen eines aristokratischen Kommunikationsnetzwerkes und Widerpart gegen den königlichen Zentralismus.

Im kurialen Rom des späteren 17. Jahrhunderts setzte die Rezeption des französischen Hofes mit der Ankunft der Maria Mancini 1661 ein. Der Gattin des Konnetabel Colonna und ihren weiblichen Verwandten gelang es, zwischen etwa 1660 und 1680 eine kurze Periode relativ unabhängiger weiblicher Kultur innerhalb der männlich dominierten römischen Gesellschaft zu etablieren, die sich auch in der Auftragsvergabe für Frauenporträtgalerien niederschlug. Diese von Mitgliedern der Aristokratie in ihren Stadtpalästen und vor allem in ihren Landsitzen angebrachten Frauengalerien dokumentierten die neue, sowohl „weiblich" als auch „französisch" konnotierte Hofkultur aus männlicher Sicht. Waren bei der ersten, durch den Konnetabel selbst in Auftrag gegebenen Galerie neben schönheitlichen noch familielle Aspekte ein Gesichtspunkt der Konzeption, so verlagerte sich dies bei den Nachahmern und Besitzern von kopierten Serien weitestgehend hin zu einer schönheitlichen Repräsentation allein.

Letzteres gilt besonders für Herzog Karl Emanuel II. von Savoyen, der vermutlich zur Ausstattung seines Jagdschlosses Veneria Reale bei Turin Bildniskopien nach römischen Schönheitengalerien bestellte. Seine Mutter hatte noch eine Bildnisgalerie von Damen des heimischen Adels anfertigen lassen. Seine Schwester verschmolz beide Konzepte und installierte jenseits der Alpen in München eine Galerie, die vorzugsweise ihre italienischen Hofdamen darstellte.

In Florenz versammelte Cosimo III. de' Medici dagegen um 1670 Bildnisse schöner Frauen, die er während seiner *Grand Tour* durch Europa in Auftrag gegeben hatte, und verstand diese noch einmal als Teil eines enzyklopädischen Wissenserwerbs. Zwanzig Jahre später finden sich diese Porträts englischer, niederländischer und belgischer Damen in der Sommerresidenz von Cosimos Mutter, Vittoria della Rovere, und waren dort Teil eines komplexen Gefüges zur Repräsentation weiblicher Tradition und weiblichen Herrschaftsanspruchs.

Schließlich lassen sich noch in Deutschland um 1700 noch gegensätzliche Tendenzen bei der Konzeption von Frauenporträtgalerien ausmachen: Während Max Emanuel von Bayern und Sophie Charlotte von Brandenburg-Preußen den jeweils vorherrschenden Hofkulturen Frankreichs und Englands folgen und somit den politischen Anspruch der eigenen Person aus diesen kulturellen Mustern ableiten, resultiert der politische Anspruch bei Sophie Dorothea in Preußen und ihrer Tochter Wilhelmine von Bayreuth aus der Repräsentation der Damen des eigenen bzw. – als Hinweis Wilhelmines auf ihre königliche Herkunft – des Berliner Hofes.

Selbst bei einem kurzen Rückblick auf die hier sehr konzentriert dargebotenen Ergebnisse dieser Studie fällt ziemlich bald auf, daß beim Gang durch etwas mehr als zwei Jahrhunderte

Entwicklungsgeschichte der Frauenporträtgalerie das eingangs noch als als unverzichtbar postulierte und eigentlich erst „existenzberechtigende" männliche Pendant verlorengegangen zu sein scheint. Tatsächlich ist dem nicht so: Sammlungen von Fürstenbildnissen, Ahnengalerien usw. waren auch im späten 17., im 18. und 19. Jahrhundert ein selbstverständlicher Bestandteil der Gemäldeausstattung aristokratischer Wohnsitze. Trotzdem hat sich ein Wandel vollzogen, der sich durchaus als Krise der männlichen Bildnisgalerie umschreiben läßt.

In der Passage in Mme de Lafayettes *Princesse de Clèves*, aus der am Anfang dieses Kapitels zitiert wurde, hatte die Autorin die Historie als den adäquaten Ort des männlichen Bildnisses bezeichnet. Ähnlich argumentiert nur wenig später die *Galerie des Glaces* (1678-1686) in Versailles. Indem durch ein komplexes Bildprogramm vor allem aus allegorischen und my- Abb. 245
thologischen Figuren allein die Person und die Taten Ludwigs XIV. seit seiner Selbstregierung 1661 vorgeführt werden[1454], negiert der Monarch weitestgehend die Relevanz anderer – historischer wie zeitgenössischer – Personen[1455]. Im Gegensatz zu den *Grands Appartements* sind in der Galerie auch die antiken Exempel verschwunden. Diese Krise der historischen *exempla* ist ein Ergebnis der *Querelle des Anciens et des Modernes*, die die Vorbildlichkeit der Antike für die eigene Epoche generell in Frage stellte. Die Bildnisse von Vertretern der älteren wie der jüngeren Geschichte, aber auch der eigenen Zeitgenossen verloren so ihre Funktion, nachdem das typologische Denken dem König keine Handlungsanweisungen mehr bieten konnte. In Versailles spielten Bildnisgalerien in den offiziellen Bildprogrammen folglich keine Rolle. Nach 1670 und der Übernahme von ersten Residenzfunktionen durch das Schloß wurde – wie gesagt – auch die Frauenporträtgalerie aus den Hauptraumfolgen entfernt[1456].

Nur auf den ersten Blick mag es paradox erscheinen, daß das wichtigste Vorbild für die Galerie des Königs in Versailles die Medici-Galerie ist. Resultierte das Bildprogramm der Galerie im Palais du Luxembourg im wesentlichen aus dem Versuch Maria de' Medicis, ihre Rolle als Frau und Königin innerhalb des männlich definierten Ausstattungstypus' „Bildnisgalerie" zu benennen[1457], griff ihr Enkel auf die Medici-Galerie zurück, um eben diesen Typus männlicher Porträtfolgen zu überwinden.

Das Modell „Versailles" erreichte in Europa zwar nicht die Dominanz, wie dies noch bis vor kurzem behauptet wurde[1458], doch läßt sich der Bedeutungsverlust des Ausstattungstypus' „Bildnisgalerie" in Versailles auch an anderen Höfen nachweisen: So wurde am statthalterlichen Hof von Leeuwarden in den Niederlanden die Porträtgalerie des Schlosses im Laufe der Modernisierung durch Daniel Marot entfernt[1459].

Weibliche Bildnisse waren von diesem Prozeß allerdings kaum betroffen: Traditionell wurde mit der Entwicklung der Gattungstheorie in der Frühen Neuzeit die Porträtmalerei als „weibliche" Gattung angesehen[1460]. Spätestens im 18. Jahrhundert waren sowohl die Produktion als auch die Bildgegenstände von Porträts weiblich konnotiert. In dieser Zuweisung einer

[1454] Zum Bildprogramm der *Galerie des Glaces* vgl. zuletzt ausführlich: SABATIER 1999, S. 243-289.
[1455] Die einzigen Ausnahmen sind der Bruder des Königs und die Feldherren Condé und Turenne.
[1456] Vgl. Abschnitt 4.2.1.
[1457] Vgl. Abschnitt 1.3.3.
[1458] Vgl. zur europäischen Rezeption u.a. BURKE 1993, S. 211-232; zur Relativierung in Hinblick auf Zeremoniell und Hofordnung z.B. BAUER 1993, S. 33-53, u. für die Kunstgeschichte z.B. Thomas DaCosta Kaufmann, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800, Köln: DuMont 1998, S. 341-345.
[1459] Vgl. TIETHOFF-SPLIETHOFF 1997, S. 175.
[1460] Vgl. Abschnitt 2.3 u. BARRELL 1986, 63-68.

niederen Gattung der Malerei an das weibliche Geschlecht fand die überkommene Hierarchie von Männern und Frauen ihren Ausdruck. Misogyne Tendenzen wollten aus dem allein auf die Erfüllung der kunsttheoretischen Forderung nach *imitatio*, also auf die Wiedergabe der Oberflächen beschränkten Porträtfach auch auf die „Oberflächlichkeit" der dargestellten Frauen schließen. So berichtet ein im 19. Jahrhundert hinzugefügter Klebezettel auf der Rück-
Abb. 246 seite eines Bildnisses der Miss Irons aus der Mitte des 18. Jahrhunderts:

> A picture with a scroll over face by Hudson, Sir Joshua Reynolds Master. The original portrait was one of Miss Irons, a well-known beauty. When the picture came home she did not think it did her justice & returned it to Hudson to have it improved. He painted over her face the scroll having the portrait of (?) Thomas Mudge saying he would put some sense into her head somehow & that Thomas Mudge was the wisest man he knew.[1461]

Diese Auslöschung weiblicher Identität kann in Umkehrung auch als Dokument der Wirkkraft weiblicher Bildnisse verstanden werden. In der *Princesse de Clèves* sind die Anfertigung einer Bildnisgalerie und der Austausch von Miniaturporträts Zeichen eines funktionierenden höfischen Netzwerkes weiblicher Kommunikation. Da der Bereich der Historie in der Regel weiblichen Dargestellten wie Künstlerinnen verwehrt war, blieb die Bildnisgalerie auch weiterhin das klassische Medium zur Repräsentation der weiblichen Lebenssphäre an den Höfen.

Die vorliegenden Studien gaben einen Einblick in die Argumentationsstrukturen von Porträtgalerien. In ihrer Komplexität und inhaltlichen Dichte standen sie historischen Galerien in nichts nach, ihre Ikonographie blieb aber immer an Personen gebunden. Solange die soziale Formation der höfischen Frauen existierte, solange konnte die Porträtgalerie als Medium der Repräsentation genutzt werden. Und solange Frauen von Männern als allegorische Körper verstanden werden konnten, solange dienten sie auch der Repräsentation von Hof, Gesellschaft und Land – als Äquivalent zu den als „männlich" verstandenen, abstrakten Wirkkräften der Geschichte[1462]. Die Konnotation von Porträtgalerien mit Begriffen wie „weiblich/abstrakt" oder „weiblich/konkret" wechselt dabei mit dem Blickwinkel des jeweiligen „Betrachter-Geschlechts". Ähnliches gilt für eine männlich konnotierte Historie, nur daß eine Übereinstimmung der einzelnen Tat mit einer abstrakten Geschichtsteleologie durchaus im Sinne der männlichen Protagonisten war. Dagegen verkörperten Frauen ein abstraktes anderes meist nur aus männlicher Perspektive, während die Repräsentation von Frauen aus weiblicher Perspektive nur selten auf etwas außerhalb ihrer selbst, ihrer sozialen Stellung oder ihrer spezifischen Möglichkeiten in der Gesellschaft verwies. Die Frauenporträtgalerie war aus weiblicher Sicht ein Medium der Selbstrepräsentation, während sie aus männlicher Sicht notwendigerweise nur eines der Fremdrepräsentation – oder auch: der Repräsentation eines anderen – sein konnte.

[1461] Zit. n. BARRELL 1986, S. 67.
[1462] Vgl. noch die Schönheitengalerie Ludwigs I. von Bayern in Kap. *Ausblick*.

Ausblick: Blick zurück nach vorn *oder* Wie ein „ideales Jahrhundert“ sich in der Frauengalerie manifestiert

Das 18. Jahrhundert setzte die ikonographische Tradition der Frauenporträtgalerien nicht einfach nur fort. Das Medium wurde jetzt immer öfter bewußt retrospektiv und als eine Sammlungsform mit einer eigenen Geschichte aufgefaßt. Diese „eigene Geschichte“ als Folge eines verstärkt einsetzenden historisierenden Blicks konnte allein schon zu einem spezifischen Bedeutungsträger werden. Der hier folgende *Ausblick* gibt – ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit oder eine eingehende Analyse erheben zu wollen – eine Charakterisierung dieser Entwicklung zwischen kontinuierlicher Fortschreibung der Tradition, reflektierter Funktionalisierung einer Sammlungsform und einer Weiterentwicklung des weiblichen Bildnisses zu einem *Star-Image* in einer graduell breiteren Öffentlichkeit.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte die venezianische Malerin Rosalba Carriera (1675-1757) die Technik der Trockenmalerei mit Pastellkreiden entscheidend weiter, indem sie diese auf die Miniaturmalerei anwandte und damit die Porträtkunst der Zeit quasi revolutionierte. Insbesondere dem weiblichen Porträt eigneten nun Qualitäten, die mit Begriffen umschrieben werden können wie Intimität des Formats, Individualität der Persönlichkeitserfassung und Bravour der technischen Ausführung (vor allem in der Darstellung glänzender Seidenstoffe mit deren Materialeigenschaft eigentlich entgegenstehender spröder Kreide)[1463]. Die Forschung hat dagegen bisher weniger gesehen, daß Carriera mit ihren nahsichtigen Miniaturen oft die Privatsphäre der Dargestellten durchbricht – besonders, wenn es sich nicht um Standesporträts handelt und der Blick auf sozial niedrigstehende Personen gelenkt wird. Die Zoom-Technik dieser Pastelle ist also nicht selten voyeuristisch begründet[1464]. Abb. 247-248

Venedig als klassisches Reiseziel der europäischen *Grand Tour* bot Künstlern einen Absatzmarkt für Kunstwerke als Reisesouvenirs – von Stadtveduten bis hin zu den Bildnissen venezianischer Frauen. Vor allem deutsche Fürsten und Fürstinnen belieferte Carriera mit Schönheitengalerien, so 1706 die bayerische Kurfürstin Theresia Kunigunde[1465], die sich zu dieser Zeit als Folge des Spanischen Erbfolgekrieges zwangsweise in Venedig aufhielt. Bis etwa 1710 sind vor allem die Höfe in Schwerin und Düsseldorf an Schönheitenserien interessiert. Am Hof der Kurpfalz in Düsseldorf ist es wieder die Fürstin, in diesem Fall Anna Maria Luisa de’ Medici, deren Interesse geweckt wurde:

> Ho io più volte parlato della bellezza di quella heroina Mozeniga, e di quell’altra sua com-

[1463] Vgl. zur allgemeinen Charakterisierung: Emilie von Hoerschelmann, Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1908 (mit einer Reihe historischer Unkorrektheiten), u. Rosalba Carriera 1675-1757, Ausst.kat. Karlsruhe 1975. Eine umfassende Biographie mit Werkverzeichnis bietet Bernardina Sani, Rosalba Carriera, Turin: Allemandi 1988.

[1464] Vgl. z.B. SANI 1988, S. 278f., Kat.Nr. 25f.

[1465] Vgl. einen Brief Carrieras an Hans Bötticher in Schwerin vom September 1706: „Io in questo mentre avrei ben potuto fare gli altri, s’havessi saputo resistere all’efficaci istanze di S.A. l’Elettrice di Baviera, che m’ha impegnata a fare, con il suo ritratto, quelli ancora delle più belle dame di Venetia (Bernardina Sani, Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti, 2 Bde. [Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria“, Studi, Bd. 71], Florenz: Olschki 1985, Bd. 1, S. 106, Nr. 62)“.

> petitrice, descrivendole alla Serenissima Elettrice come ammirabile e rare.[1466]

Abb. 247 Das Porträt der Lucrezia Mocenigo gehörte zum Standardrepertoire der venezianischen Porträtserien, besonders solcher, die von deutschen Fürstinnen und Fürsten in Auftrag gegeben wurden. Die Gattin des Prokurators von San Marco, eines der höchsten Beamten der Republik, war nicht nur für ihre Schönheit und den umfangreichen Perlschmuck aus Familienbesitz berühmt, sondern auch für ihre notorische Spielleidenschaft. Auf diese Weise wurde sie Gegenstand der zeitgenössischen *chronique scandaleuse.* Als sie ihre Spielschulden nicht begleichen konnte, drohten ihre Gläubiger, die Angelegenheit in der Kölnischen Zeitung publik zu machen[1467]. Lucrezia Mocenigo war so berühmt, daß noch Carl Ludwig von Pöllnitz (1692-1775) in seiner 1734 erschienenen *La Saxe galante* – dem Produkt eines vermeintlichen Enthüllungsjournalismus' – eine unerfüllte „Affäre" zwischen ihr und August dem Starken von Sachsen konstruierte[1468]. Damit wurde eine neue Qualität von Öffentlichkeit erreicht, die so selbst bei der Rezeption englischer *beauties* oder den Schwestern Mancini nicht bekannt war: Der „Starkult" um die venezianischen Schönheiten mit ihren Klatschgeschichten in europaweiten Medien weist zumindest tendenziell auf Öffentlichkeitsstrukturen hin, wie sie die spätere Neuzeit charakterisieren werden[1469]. Ein weiteres Charakteristikum dieser neuen Öffentlichkeitsstrukturen ist es, daß die eigentliche Protagonistin Lucrezia Mocenigo – im Gegensatz zu den Schwestern Mancini[1470] – an dem Prozeß relativ unbeteiligt blieb. Das Herauslösen der Gegenstände aus der Sphäre des Hofklatsches in die publizierten Medien führte auch zur Verselbständigung der Themen.

Abb. 248 Der Erfolg der weiblichen Porträtserien Rosalba Carrieras veranlaßte 1723 Herzog Rinaldo III. von Este-Modena, seine drei Töchter Benedicta Ernestine Maria (1697-1777), Anna Amalia Josepha (1699-1778) und Henrietta Maria Sophia (1702-1777) von der Malerin porträtieren zu lassen. Die Bildnisse sollten die traditionelle Funktion der Eheanbahnung erfüllen und wurden unter dem Eindruck von Carrieras Erfolgen während ihres Pariser Aufenthaltes 1720/21 in Auftrag gegeben. Die in Paris lebende Großmutter der drei Schwestern sowie Louise Françoise de Nantes bekamen je ein Set der Bildnisse zugesandt und sollten eine Vermittlerrolle zu den

[1466] Giorgio Maria Rappani in Düsseldorf an Rosalba Carriera in Venedig vom 8. Januar 1708 (ebd., Bd. 1, S. 120, Nr. 82). – Vgl. zum Verhältnis Carrieras zu den deutschen Höfen u.a.: Bernardina Sani, Pastelli e miniature di Rosalba Carriera nella collezione di Giovanni Guglielmo Pfalz, in: Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari, Bd. 2, Florenz: S.P.E.S. 1981, S. 133-143, u. Franca Zava Boccazzi, Residenze e gallerie. Committenza tedesca di pittura veneziana nel Settecento, in: Venezia e la Germania. Arte, politica, commercio, due civiltà a confronto, Mailand: Electa 1986, S. 171-216, hier S. 173-178.

[1467] Vgl. von Hoerschelmann 1908, S. 78f. – Aber auch ohne dies waren die europäischen Höfe über den Vorgang unterrichtet, wie ein Schreiben des Sekretärs des dänischen Königs, Frederick Meyberg, an Rosalba Carriera vom 3. Januar 1711 belegt: „[...] J'ay appris que Madame la Procuratesse Mocenigo a perdu l'yver passé 6000 ducati et que ses créanciers ont été un peu rigoureux pour la seureté de leur payement. J'en ay été au désespoir, car toute Dame est un peu en peine lorsqu'elle perd une telle somme non pas pour le payement, mais parce que les gros jeux ne sient pas bien au beau sexe. Mr. Pierrino M. a eu une belle occasion per far una finezza. Un Cavalliero si sente mai più stimolato dalla generosità, che nelle occorrenze dove si tratta del decoro della sua Dama. Si può salvar quello, senza esponer questa alla critica del mondo. Mr. Soderini est icy, depuis quelque temps, avec quelques jeunes Vénitiens. Nous avons diné quelque fois ensemble et nous avons bu à la santé de ma belle Proc., mais j'ay évité le discours au sujet de la passion qu'elle a pour le jeu; car ce n'est pas de ce coté la que nos Dames cherchent une belle renommée (Sani 1985, Bd. 1, S. 180, Nr. 144)".

[1468] Carl Ludwig von Pöllnitz, Das galante Sachsen, München: dtv 1995, S. 40-47.

[1469] Trotzdem lehnten einige Venezianerinnen das Ansinnen des dänischen Königs auf ein Porträt grundweg ab (vgl. von Hoerschelmann 1908, S. 78; das Problem trat aber auch schon früher auf, z.B. bei Ferdinand von Tirol und Vincenzo I. Gonzaga [vgl. die Abschnitte 3.2.2 u. 3.3.2]). Hier zeigen sich vermutlich noch die überkommene ständische Struktur Venedigs und der Stolz der Republik.

[1470] Vgl. Abschitt 4.3.

als Ehepartner in Aussicht genommenen Mitgliedern ihrer jeweiligen Familien übernehmen. Die Porträts der Schwestern fanden in Paris auch großen Anklang, ihren Zweck erfüllten sie jedoch nicht: Nur Henrietta Maria Sophia heiratete, allerdings keinen der Pariser Kandidaten in spe.

Carriera fertigte nach 1723 noch mehrere Bildnis-Sets der Modeneser Prinzessinnen wohl auf der Grundlage in ihrer Werkstatt vorhandener Vorlagen. Eine Serie gelangte zum Beispiel in den Besitz der Violante Beatrix von Bayern in Lappeggi. Diese Serien waren offenkundig völlig unabhängig von der Werbungsfunktion des ursprünglichen Sets entstanden: Das Kunstwerk – die Porträtserie schöner Frauen – hatte die traditionelle Funktion des Porträts im Rahmen fürstlicher Eheanbahnung hinter sich gelassen. Auf dieser Grundlage vermochte das Pariser Publikum die Porträts der Modeneser Prinzessinnen auch zu goutieren, ohne Bezug auf ihre eigentliche Funktion zu nehmen[1471].

Zu den größten Sammlern der Werke Rosalba Carrieras noch zu deren Lebzeiten zählte der Dresdner Hof. Als der aus Verona stammende Maler Pietro Rotari (1707-1762) 1752/53 nach Dresden kam, konnte er dort offensichtlich den reichen Bestand an Pastellen der Venezianerin studieren. Rotari, der bereits eine Studienreise nach Venedig unternommen hatte, greift erst hier wesentliche Gestaltungsmerkmale Carrieras – wie die Nahsichtigkeit der Modelle – auf und verwendet sie zur Formulierung von Genreporträtköpfen, die zu einem Spezifikum seines Abb. 249a weiteren Schaffens wurden. Diese Köpfe lagern dem Bildnis häufig genreartige Motive an – stehen also an der Grenze zwischen Porträt und Genre – und führen in der Nachfolge der *Expressions* des Charles Le Brun distinkte Affektzustände vor[1472]. Bei den „Köpfen“ überwiegen junge Frauen und Mädchen: Diese werden zum Teil in Momenten vorgeführt, in denen sie sich unbeobachtet fühlen bzw. eingeschlafen sind; dem Betrachter wird damit suggeriert, in deren Privatsphäre eingedrungen zu sein, ohne daß dies bemerkt worden sei. Die Blickführung der anderen Dargestellten variiert zwischen neutral-beobachtend bis hin zu keck-auffordend, letzteres zum Teil noch betont durch ein tief ausgeschnittenes Dekolleté. Eine weitere Darstellungsstrategie Rotaris ist die teilweise Verdeckung des Gesichts, beispielsweise durch eine Maske oder einen Fächer. Auf diese Weise deutet der Maler zumindest die Möglichkeit seiner Modelle an, durch das Verdecken des Gesichts sich den forschenden Blicken der Betrachter zu entziehen. Weiterhin sind regionale Herkunft und ländliche Tracht Themen: In Briefen des Grafen Wackerbarth vom 23. Juli und 31. August 1755, die eine Lieferung von sechs Porträtköpfen Rotaris an die Dauphine in Versailles nennen, heißt es dann auch: „*beaux visages* [...] *de Paisannes saxonnes*“ oder „*têtes qui représentent les différents ajustements et coiffures des nos Saxonnes*“[1473].

[1471] Vgl. zu den Sets u.a. Helmut Börsch-Supan, Die Pastelle der Rosalba Carriera in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 4, 1967, S. 95-108, hier S. 97-102; Angelo Walther, Zu den Werken der Rosalba Carriera in der Dresdener Gemäldegalerie, in: *Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1972-1975, S. 65-90, hier S. 66f., 87, Kat.Nr. 2; Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo, Ausst.kat. Paris: Musée du Petit Palais 1982, S. 73, Kat.Nr. 23, u. SANI 1988, S. 296f., Kat.Nr. 151-158, S. 304, Kat.Nr. 211ff.; zu Violante Beatrix von Bayern vgl. Abschnitt 4.5.3.

[1472] Vgl. zu Rotari zuletzt: Marco Polazzo, Pietro Rotari – pittore veronese del settecento (1707-1762), Verona: Ed. Il Segno 1990; Gregor J.M. Weber, „Varie teste“ von Pietro Graf Rotari in Dresden, in: *Dresdener Kunstblätter*, 42. Jg., Nr. 3, 1998, S. 82-90, u. ders., Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III., Ausst.kat. Dresden, Emsdetten/Dresden: Ed. Imorde 1999, bes. S. 39-48.

[1473] Zit. n. WEBER 1999, S. 42.

Obwohl der größte Teil der Genreporträtköpfe junge, hübsche Mädchen darstellt, gibt es auch betont alte, häßliche Frauen sowie Knaben und Männer. Diese scheinen bewußt als Mittel der Kontrastierung bzw. zur Erfüllung der kunsttheoretischen Forderung der *varietas* eingesetzt worden zu sein. Trotz dieser Einschränkungen sind die Bildnisköpfe Rotaris immer noch in die Tradition der Schönheitengalerien eingebunden. Dies gilt besonders für die Ausstattung des Bildersaals von Schloß Peterhof bei St. Petersburg (des sogenannten *Kabinetts der Musen und Grazien*), in dem 1764 Zarin Katharina II. 368 Bildnisse Rotaris hat anbringen lassen, die sie aus dem Nachlaß des zwei Jahre zuvor in Rußland verstorbenen Malers erworben hatte[1474]. Die Gemälde, die nur durch vergoldete Leisten getrennt werden, bedecken die Wände nahezu vollständig. Der überwiegende Teil der Porträts stellt junge Mädchen dar, aber auch die oben genannten Ausnahmen – ältere Frauen usw. – sind vertreten. Das schon in Dresden bezeugte Interesse Rotaris an regionalen Trachten kommt in Rußland einem besonderen Interesse des Zarenhofes entgegen, das riesige russische Reich mittels ausgewählter ethnischer und sozialer Gruppen zu repräsentieren, aber auch in einem aufklärerischen Sinne quasi wissenschaftlich zu erfassen[1475]. An dieser Stelle trifft sich in der Frauenporträtgalerie die enzyklopädische Sicht der Kunst- und Wunderkammer und des Trachtenbuches mit den ersten Ansätzen zur Verwissenschaftlichung der Aufklärung[1476].

Abb. 249b

In Dresden hatte Rotari bereits auf eine längere Tradition der Frauenporträtgalerie zurückgreifen können: Nicodemus Tessin notierte dort beispeilsweise bereits auf seiner Reise von 1687/88:

> Dass Schloss ist inwendig im hoff gemahlet, sonsten ist es slecht meubliret. In der alcove wahren unterschiedliche Pourtraïctten von Damen, unter welchen dass von der fr. Zinssendorff undt der Bolognesischen Singerin Margarettina die vornembste wahren.[1477]

Den umfangreichsten Bestand an Frauenporträts versammelte jedoch Kurfürst Friedrich August I., als August II. der Starke König von Polen (1670-1733), im sogenannten Venustempel von Schloß Pillnitz. Das Gebäude war trotz seines der Phantasie der Zeitgenossen entsprungenen Namens ein reiner Multifunktionszweckbau, der 1724 anläßlich der bevorstehenden Hochzeit von Augusta Constantia von Cosel, einer Tochter des Königs, östlich der Pavillonanlage errichtet wurde. Der Achteckbau mit vier quadratischen Eckpavillons diente in erster Linie als Speisesaal, aber auch die katholische Hofkapelle wurde in einem der Pavillons untergebracht[1478]. Die Gemäldeausstattung des 1818 durch Brand zerstörten Gebäudes bestand vor allem aus Frauenporträts, wie Beschreibungen des 18. Jahrhunderts einhellig berichten. So 1777 Benjamin Gottfried Weinart:

Abb. 250

[1474] Vgl. Lada Nikolenko, Pietro Rotari in Russia and America, in: *The Connoisseur*, Bd. 171, 1969, S. 191-196, hier S. 194. In Peterhof lassen sich einzelne Porträtköpfe junger Frauen direkt auf in Dresden vertretene Vorbilder Carrieras, so auf das Porträt der Catarina Sagredo Barbarigo (SANI 1988, S. 322, Kat.Nr. 343), zurückführen. – Katharina II. ließ später auch das Ankleidezimmer des Chinesischen Palastes in Oranienbaum mit einer Hofdamengalerie ausstatten.

[1475] Zarin Elisabeth hatte beispielsweise der neu gegründeten russischen Kunstakademie 50 „Köpfe" Rotaris geschenkt (NIKOLENKO 1969, S. 194). – Vgl. auch die fortwährende Thematisierung der ethnischen Vielfalt Rußlands während der Regierungszeit Katharinas II. z.B. in Trachtenbildern und Porzellanfiguren (s. Katharina die Große, Ausst.kat. Kassel: Staatliche Museen 1997, S. 142ff., Kat.Nr. 84 [Susan Tipton], S. 160ff., Kat.Nr. 150-163).

[1476] Ein in Peterhof an den Bildersaal angrenzender Raum enthält Darstellungen von Schlachten. Auch in dieser Hinsicht schreibt das Bildprogramm des Schlosses ein tradiertes Thema fort und modifiziert dieses: die Differenz der Geschlechter als Dichotomie von „Porträt/schöne Frau" und von „Historie/männliche militärische Aktion" (vgl. Kap. 5).

[1477] Vgl. TESSIN 1914, S. 226f.

[1478] Vgl. Hans-Günther Hartmann, Pillnitz. Schloß, Park und Dorf, Weimar: Böhlaus Nachfolger 1981, S. 59ff.

> Ausser den schon gedachten Pavillions und alten Schloße ist noch zur Seite desselben ein obzwar nur leicht von Holz mit Steinen ausgesetztes, jedennoch aber großes Gebäude, in welchen der so bekannte Venus=Tempel, ein Saal von beträchtlicher Größe, der mit den schönsten Portraits von Damen die ehemals zu Augustus des zweyten Zeiten am Hofe in Ansehen gestanden, unter welchen auch verschiedene andere Gemählde von guter Hand sind, ausgezieret ist. Unter diesen Gemählden bewundert man besonders das schöne Portrait der unglücklichen Königin von Schottland Maria, welches, wenn es von van Dyck selbst nicht ist, dennoch einer seiner besten Schüler gemahlet hat. In diesen nehmlichen Gebäude ist für die Durchlauchtigsten Herrschaften eine schöne Catholische Capelle, welche wohl sehenswürdig ist. Ferner auch ein Opernhaus das ob es gleich klein, dennoch bis 300. Zuschauer faßt, und auf welchen öfters Operetten vorgestellet werden.[1479]

Wenige Jahre später – 1789 – berichtet Daniel Chodowiecki über Pillnitz:

> [...] die Gebäude des Churfürsten sind nicht schön, sie sind zum Theil alt, zum Theil halb Gothisch halb Chinesisch, es wird jetzt verschiedenes Neues angebaut aber auch mit wenig Geschmack. Wir sahen ferner zwey große Sälle, wovon das *emmeublement* sich noch von August dem II. herschreibt, eine sehr große Menge junger Dames Portraite, die mehresten sehr schlecht gemahlt, einige von Manjocki und einige (u[nd] dieß sind die Besten) von Pesne.[1480]

Beide Beschreibungen machen deutlich, daß sich die Porträtausstattung in dem zentralen Saalbau befand, auf den allein sich auch – wie aus Weinart hervorgeht – die Bezeichnung „Venustempel“ bezog. Die Ikonographie des Saales mit den traditionell mit Liebe und Fertilität konnotierten weiblichen Bildnissen hatte demnach diese Benennung zur Folge. Die Ausstattung eines Speisezimmers mit Damenporträts war keineswegs ungewöhnlich, wie die bereits benannten Beispiele in Hampton Court und Nymphenburg belegen[1481], wohl aber die eines Saals von den Ausmaßen wie in Pillnitz.

Der Dresdner Hofmaler Louis de Silvestre (1675-1760) lieferte am 3. Januar 1725 eine Serie von 15 gleichformatigen Damenbildnissen, denen am 7. Juni 1727 sechs weitere folgen Abb. 251 sollten[1482]. Die Dargestellten entstammten zumeist dem sächsischen oder polnischen Adel – verkörperten somit die sächsisch-polnische Union.

Am 30. Juli 1728 vermerkt ein Inventareintrag für Pillnitz den Eingang einer Lieferung des Berliner Malers Antoine Pesne: 22 Porträts, zumeist Kopien nach in Berlin befindlichen Bildnissen, darunter die Duchesse de Mazarin, die Duchess von Grafton, zwei Schwestern des Duke von Ormonde und die Countess von Berkeley. Weitere Dokumente bezeugen, daß auch Bildnisse von in Monbijou und später auch in Bayreuth vertretenen Damen bestellt wurden: Frau von Kameke und Tochter, Frau von Blaspiel, Frau von Pannwitz, „*La copie d'une dame qui et a mon Bicours qui at eu un afaire aueq le duck de M*“ und „*Les copies des quelque*

[1479] Benjamin Gottfried Weinart, Topographische Geschichte der Stadt Dresden, und der um dieselbe herum liegenden Gegenden, Dresden: Hilscher 1777, S. 355.

[1480] Daniel Chodowiecki, Journal gehalten auf einer Lustreyse von Berlin nach Dreßden Leipzig Halle Deßsau &c: Anno 1789, Berlin: Akademie-Verl. 1961, S. 11f.

[1481] Vgl. die Abschnitte 4.1.5 u. 4.6.1.

[1482] Roger-Armand Weigert, Documents inédits sur Louis de Silvestre (1675-1760) suivis du catalogue de son œuvre, in: L'art français dans les pays du nord e de l'est de l'Europe (XVIIIe-XIXe siècles) [Archives de l'art français, N.F., Bd. 17], Paris: Colin 1932, S. 361-488, hier S. 465, Kat.Nr. 159, S. 474-477, Kat.Nr. 194, Kat.Nr. 196, Kat.Nr. 199, Kat.Nr. 203, Kat.Nr. 205, S. 479f., Kat.Nr. 215, Kat.Nr. 222; Harald Marx, Zwei Neuzuschreibungen an Louis de Silvestre, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie*, Bd. 10, 1969, Nr. 1, S. 21-27; ders., Zu vier Gemälden von Louis de Silvestre, in: *Dresdener Kunstblätter*, 13. Jg., 1969, S. 114-123, u. ders., Die Gemälde des Louis de Silvestre [Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog Französische Malerei. Ergänzungsband], Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 1975, S. 33f., 75-80, Kat.Nr. 53, 59-68a, u. S. 176f. (Inventar).

autre belle dame de la cour de Prusse". Aufgrund der Beschreibung der Duchess von Grafton im Pillnitzer Inventar – „in blauem Kleide und braunem Gewand in der Lincken Hand hält sie in einer Muschel etwas Wasser, so sie in einer Fontaine aufgefangen [...] lebensgroß [...] in vergoldetem Rahmen"[1483] – ist die dortige Fassung eindeutig auf ihr Bildnis unter den
Abb. 150 *Hampton Court Beauties* zurückzuführen[1484]. Die von Weinart erwähnte „unglückliche Königin von Schottland Maria" war mit Sicherheit nicht diese, sondern Maria II. von England, die Auftraggeberin der *Hampton Court Beauties*. August der Starke ergänzte also seine Pillnitzer Schönheitengalerie um Kopien nach den Kopien englischer Damen, die vermutlich bereits Königin Sophie Charlotte aus England erhalten hatte, und solche nach der Schönheitengalerie der Sophie Dorothea auf Schloß Monbijou[1485]. Hinzu kamen noch Damenbildnisse weiterer Meister[1486]. Damit stellte sich der sächsische Kurfürst noch einmal in die lange Tradition der die europäischen Höfe übergreifenden Schönheitengalerie[1487].

Während Pesnes Porträtlieferungen für den sächsischen Hof noch von dem dortigen enzyklopädischen Interesse künden, sind die zahlreichen Porträtkopien nach Pesne in der *maison de plaisance* des Grafen Gustav Adolph von Gotter (1692-1762) in Molsdorf bei Erfurt eher gezielte Loyaltitätsadressen eines während seiner Laufbahn für mehrere deutsche Höfe tätigen Diplomaten. Lebensschwerpunkt des bürgerlich geborenen Gotter war aber letztlich der preußische Hof, so daß auch die Gemäldeausstattung von Schloß Molsdorf deutlich nach Berlin weist[1488].

Gotter hatte die seit dem 16. Jahrhundert bestehende Vierflügelanlage 1734 erworben und setzte die bereits unter dem Vorbesitzer begonnenen Umbauarbeiten fort, so daß 1745/46 ein
Abb. 252 Sommerschloß zur Verfügung stand, das in Abfolge und Ausstattung der Appartements und in der Gestaltung der Gartenfassade den Anforderungen einer zeitgenössischen *maison de plaisance* entsprach[1489]. Die regelmäßig ausgebildete, elf-achsige Gartenfassade mit Mittel- und Eckrisaliten versucht allerdings darüber hinwegzutäuschen, daß die Raumdisposition im Inneren des Obergeschosses durchaus Konzessionen an den vorhandenen Baubestand machen mußte. So ist der zentrale Marmorsaal der Gartenfront beispielsweise nicht der Hauptsaal des Schlosses, diese Funktion nimmt vielmehr der Festsaal im Westflügel ein: Der Raum ist mit einer männlichen Porträtgalerie ausgestattet, deren 33 Bildnisse in eine Eichenholzvertäfelung

[1483] Vgl. Walter Holzhausen, Pesne und seine Beziehungen zu August dem Starken, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 9, 1940, S. 49-65, hier S. 52ff., 62-65 (m. Zitaten).

[1484] Vgl. Abschnitt 4.1.5.

[1485] Vgl. Abschnitt 4.6.2. – Die Dargestellten der Dresdner Kopien lassen die Annahme zu, daß sich in Berlin noch weitere englische Damenbildnisse befanden, die nicht im Charlottenburger Inventar von 1705 verzeichnet sind (Anhang B.31).

[1486] Vgl. Harald Marx, Barocke Bildnismalerei in Dresden. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende der „augusteischen" Zeit, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 17, 1985, S. 51-84, hier S. 60ff.

[1487] Nach dem Ende der sächsisch-polnischen Union erwarb König Stanislaus II. August Poniatowski eine Reihe von Damenbildnissen aus der ehemaligen Sammlung der sächsischen Könige und stellte sie in der Residenz Ujazdów-Łazienski im Palais auf der Insel aus (vgl.: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union, Ausst.kat. Dresden/Warschau, Leipzig: Ed. Leipzig 1997, S. 315ff., Kat.Nr. 566ff., 570f.). Auf diese Weise knüpfte der neue Monarch an die vorangegangenen Herrscher an.

[1488] Zur Biographie Gotters vgl. BECK 1867 u. Kurt Krüger, Gustav Adolph von Gotter. Leben in galanter Zeit, Erfurt: Kl. Arche 1993; zu Gotters Beziehung zu Friedrich II. von Preußen s. zuletzt auch: Gerhard Knoll, Friedrich II., der „letzte höfische Dichter" und seine Höflinge Gotter, Pöllnitz und Hoditz, in: *Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten*, Bd. 3, 1999, S. 43-54, bes. S. 43-47, 50-53.

[1489] Vgl. zu Schloß Molsdorf zuletzt: Sabine Schürholz, Günther Thimm, Schloß Molsdorf mit Park. Amtlicher Führer, München/Berlin: Dt. Kunstverl. 1998.

eingelassen sind. Diese die Ikonographie der *Berühmten Männer* fortsetzende Galerie umfaßt zeitgenössische Vertreter der deutscher Fürstenhäuser und Hofleute mit einem Schwerpunkt auf Preußen, Habsburg und Sachsen-Gotha-Altenburg. Bei den aufgrund von Gotters langanhaltender Tätigkeit für den Berliner Hof besonders zahlreichen preußischen Bildnissen handelt es sich zumeist um Kopien nach Pesne[1490].

Abb. 253-254

Das geschlechtersymmetrische Gegenstück zum Festsaal war das sogenannte *Damenzimmer* zwischen Fest- und Marmorsaal: Die den aufgehenden Teil der Wand füllenden 35 Frauenporträts folgten in ihrer Zusammenstellung in erster Linie zwar der Systematik der Männergalerie des Festsaals, doch läßt der Anteil der Porträtkopien nach Pesne mit seiner Orientierung an den Berliner und Bayreuther Frauenporträtgalerien hier schönheitliche Gesichtspunkte zum Tragen kommen[1491]. Der Deckenstuck des späteren Bayreuther Hofstukkateurs Johann Baptist Pedrozzi (1710-1778) und die Dekorationsmalereien der Holzvertäfelung von Jacob Samuel Beck (1715-1778) mit Darstellungen von Musikinstrumenten verweisen ebenfalls auf das Musikzimmer der Alten Eremitage von Bayreuth[1492].

Abb. 255

Im Erdgeschoß befanden sich in der Südwestecke des Schlosses ein Badezimmer und – quasi als Pendant zu diesem – in der Südostecke das sogenannte *Tänzerinnenzimmer* mit sechs Bildnissen von Tänzerinnen, Sängerinnen und Schauspielerinnen, die teilweise Kopien nach Gemälden Pesnes aus dem Umkreis Friedrichs II. von Preußen waren[1493]. Diese Gemälde zeugen von Gotters Tätigkeit als Intendant der Berliner Oper 1742-1745. Insgesamt zeigt sich die Porträtausstattung von Schloß Molsdorf als Reflex des Berliner Hofes – aus der Perspektive eines Höflings.

Abb. 253b

Der Deckenstuck des Molsdorfer *Damenzimmers* führt allerdings eine Kommentarebene ein, die den preußischen Vorbildern fremd war: In die Rocaillen der Stuckornamentik sind Tierfiguren eingebunden (Eichhörnchen, Pfau, Affe, Drache, Papagei u.a.), die auf die seit der Antike bestehende Tradition der Personifikation weiblicher Eigenschaften in Tiergestalt verweisen[1494]. Mit diesem misogynen Rekurs versuchten Gotter und/oder der entwerfende Architekt Gottfried Heinrich Krohne offensichtlich, die relativ offene Struktur der Frauenporträtgalerie symbolisch-begrifflich zu bändigen, quasi „beherrschbar“ zu machen.

Abb. 256-257

Ein Porträt aus dem Umkreis des Antoine Pesne gehörte auch zur Ausstattung des *Braunen Kabinetts* von Schloß Mosigkau bei Dessau. Das Schloß war 1752-1757 von der unverheirateten Prinzessin Anna Wilhelmine von Anhalt-Dessau (1715-1780) als zweigeschossige *maison de plaisance* errichtet worden. An der Südwestecke des Erdgeschosses liegt das *Braune Kabinett*; es bildet den Abschluß der Wohnung der Anna Wilhelmine im Westflügel, gleichzeitig liegt es in der Raumflucht der Gartenseite mit ihrem fünfachsigen, zentralen Festsaal. Aus

[1490] Vgl. Beck 1867, S. 34-37, Nr. 1-33.

[1491] Ebd., S. 37-40, Nr. 1-35; vgl. Abschnitt 4.6.2. – Die Frauenbildnisse waren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts noch nahezu vollständig in Molsdorf vorhanden, gegenwärtig sind sie aber zu einem größeren Teil nicht nachweisbar. Abbildung 254 zeigt ein 1744 für den schwedischen Grafen Tessin entstandenes Originalporträt der Charlotta Frederika Sparre (Grate 1994, S. 281, Kat.Nr. 253), von dem Gotter eine Kopie besaß (Beck 1867, S. 39, Nr. 27).

[1492] Zu den Dekorationsmalereien Becks vgl. jüngst: Martin Franke, Jacob Samuel Beck 1715-1778. Malerei in Erfurt zwischen Tradition und Aufklärung, Erfurt 1999, S. 42ff.

[1493] Beck 1867, S. 45, Nr. 1-6. – Diese Gemälde sind wie die Bildnisse des *Damenzimmers* bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts auf Schloß Molsdorf nachweisbar, 1958 befanden sich einige von ihnen im Besitz der Herzogl. Sachsen-Coburg-Gotha'schen Hauptverwaltung in Coburg (Berckenhagen 1958, S. 108, Kat.Nr. 46g, u. S. 111, Kat.Nr. 58b).

[1494] Vgl. Semonides in Abschnitt 1.1.

dieser Raumfolge wurde das Eckkabinett aber ausgesondert, indem die Zugangstür von dieser Seite aus der Enfilade nach Süden versetzt wurde: Es besteht dadurch keine durchgehende Blickachse zwischen den offiziellen Räumlichkeiten der Gartenseite und der eher privaten Sphäre des Appartements der Prinzessin – eine für den mitteldeutschen Schloßbau um 1750 bemerkenswerte Lösung[1495]. Die Gemäldeausstattung des *Braunen Kabinetts* umfaßt die bereits behandelte Porträtfolge der „englischen Damen", ein Blumenstilleben von Jan Fyt (1611-1661) als Kaminstück – beide aus dem oranischen Erbe – und das oben erwähnte Porträt aus dem Pesne-Umkreis mit der Darstellung der Amalie Eleonore Bernhardine Freiin von Printzen, Vermählte von Guericke (1723-1765), zwischen den Fenstern zur Gartenseite[1496].

Abb. 127a-l

Anna Wilhelmine von Anhalt-Dessau hatte die aus dem Besitz ihrer Urgroßmutter Amalie von Solms stammenden englischen Frauenporträts nach dem Tod ihrer Tante Maria Eleonore von Radziwill (1671-1756) mit anderen oranischen Gemälden aus deren Nachlaß erworben. Da sie nicht in direkter weiblicher Erblinie zu Amalie von Solms stand, blieb der anhaltinischen Prinzessin nur dieser Weg, um ihre Zugehörigkeit zur „weiblichen Linie" des oranischen Hauses zu bezeugen[1497]. Der Ankauf der englischen Bildnisse erfolgte etwa gleichzeitig mit der Ausstattung des neu errichteten Mosigkauer Schlosses. So ist davon auszugehen, daß die Ausgestaltung des *Braunen Kabinetts* mit Porträtserie und Holzvertäfelung gezielt erfolgte. Schon verschiedentlich ist darauf hingewiesen worden, daß die holzsichtige Täfelung des Kabinetts einer früheren Stilperiode angehören würde, als ihr eigentlicher Entstehungszeitpunkt nahelegt – besonders wenn man den nur wenige Meter entfernten, etwa gleichzeitig entstandenen, aber stilistisch auf dem jüngsten Stand des friderizianischen Rokoko stehenden Festsaal zum Vergleich heranzieht. Erklärt wurde dies meist durch die Zugehörigkeit des Eckkabinetts zum Wohnquartier der Prinzessin, seine nicht-offizielle Funktion und seinen Bezug zum Naturraum des Gartens[1498]. Dies ist sicherlich richtig. Doch muß der wesentliche Grund für diese „historisierende" Raumfassung in der stilistischen Anpassung an die etwa hundert Jahre ältere englische Schönheitengalerie gesucht werden. Die Frauenporträtgalerie wird hier zu einem Dokument der aus der Perspektive der anhaltinischen Prinzessin ruhmreichen Vergangenheit des oranischen Hofes, dessen Verbindung zum englischen Königshaus und nicht zuletzt der eigenen Herkunft aus der „weiblichen Traditionslinie" des oranischen Fürstenhauses, deren Anciennität entsprechend inszeniert werden mußte.

Die Mosigkauer Schönheitengalerie wurde auch weiterhin als Repräsentation der sozialen Formation der Hofdamen verstanden, was allein schon dadurch zum Ausdruck kommt, daß Anna Wilhelmine das Porträt ihrer eigenen Hofdame Amalie Eleonore Bernhardine von Print-

[1495] Vgl. hierzu: Reinhard Melzer, Das „Braune Kabinett" – Stellung im architektonischen Ensemble, in: Schloß Mosigkau – Das Braune Kabinett, Ausst.kat. Dessau 1994, S. 10-18.

[1496] Ein Inventareintrag von 1768 gibt diese Hängung wieder wie auch die übrige Ausstattung, die die Nutzung des Kabinetts als privates Schreib- und Sammlungszimmer sehr gut dokumentiert: „[...] die Eck=Camer nach den Garten welche von Birnbaum und Eltzen=Holtze poussiert und laquirt. Darin sind fenster Laden mit Zubehör nebst zwölff Portraits mit vergolden Rähmen Englische Dames. Ein Goldner Spiegel worüber ein Portrait die Fräulein von Printzen als Gärtnerin gemahlt, darunter ein weißer Marmor tisch mit gelben laquirten Fuß. Ein Fournirter Eckschrank mit eine Gläserne Thür und worauf ein Aufsatz von Fünff Stück, drey mit Deckel und zweye ohne Deckels. Elff kleine Porcellain Puppen, zwey Büchsen mit Deckel. Unterm Schrank ein schreibe Püro; ein Camin worüber ein Blum Stücke und worauf vier Näpfe und drey Büchsen mit Deckels; [...] (zit. n. ebd., S. 8)".

[1497] Vgl. Abschnitt 4.1.1; zu Erbgang und Erwerb der Bildnisse s. SAVELSBERG 1994B, S. 19 m. Anm. 6. – Da der Erwerb der englischen Porträts auf einer separaten Quittung dokumentiert wurde, ist davon auszugehen, daß ihr Ankauf gezielt erfolgte und die Bildnisse nicht einfach Bestandteil eines „Pakets" waren.

[1498] Vgl. z.B. MELZER 1994, bes. S. 11-16.

zen aus der Schule Pesnes im Kabinett – quasi den englischen Damen gegenüber – aufhängen ließ. Die englischen Hofdamenbildnisse werden hier zu einem Leitbild der weiblichen höfischen Kultur, das als bewußt angeführte Tradition in die eigene Lebenswelt transponiert werden konnte[1499]. Abb. 256

Das bei Anna Wilhelmine von Anhalt-Dessau bereits angelegte Verständnis der Frauenporträtgalerie als historisches Dokument einer vergangenen Epoche wird ebenfalls und mit weitergehenden Implikationen bei Horace Walpole (1717-1797) in Strawberry Hill sichtbar. Im Gegensatz zu vielen seiner englischen Standesgenossen, die den ererbten Bestand an Frauenporträts – wie van Dycks *Four Countesses* im 1760 neu ausgestatteten *White and Gold Room* von Petworth – zwar in stilistisch zeitgemäßen Kontexten inszenierten[1500], suchte Walpole systematisch nach Frauenporträts des 17. Jahrhunderts. In einem Brief an George Montagu vom 26. Januar 1762 heißt es: Abb. 117

> I have been told that a Lady Kingsland at Dublin has a picture of Madame Grammont by Petitot – I don't know who Lady Kingsland is, whether rich or poor, but I know there is nothing I would not give for such a picture. I wish you would hunt it; and if the dame is above temptation, do try if you could obtain a copy in water-colours, if there is anybody at Dublin could execute it.
>
> The Duchess of Portland has lately enriched me exceedingly – nine portraits of the court of Louis Quartorze! Lord Portland brought them over; they hung in the nursery at Bulstrode, the children amused themselves with shooting at them – I have got them – but I will tell you no more [...][1501]

Die von Walpole erwähnte Comtesse de Gramont ist die *Windsor Beauty* Elizabeth Hamilton[1502], hier in einer Fassung von Jean Petitot d.Ä. (1607-1691) oder von dessen gleichnamigem Sohn, die vor allem als Miniaturmaler nach Werken bekannterer Meister des 17. Jahrhunderts tätig waren. Walpole edierte 1772 auch die von Elizabeths Bruder Anthony geschriebenen, vorgeblichen Memoiren ihres Gatten[1503]. Von den neun Porträts in Walpoles Besitz, die der Earl von Portland, William Bentinck, vermutlich während seines Pariser Aufenthalts als Botschafter 1698 erworben hatte, ist zumindest das der Mlle de La Vallière im *Great North Bedchamber* des Obergeschosses von Walpoles Landsitz Strawberry Hill eindeutig zu identifizieren[1504]. Die übrigen werden sich unter den zahlreichen anderen Frauenporträts des Landsitzes befunden haben. Bentinck war der Vater der *Hampton Court Beauty* Mary Ben- Abb. 258

[1499] Etwa gleichzeitig mit – und unweit von – Mosigkau wurde im Residenzschloß der Linie Anhalt-Zerbst in Zerbst eine 40 Gemälde umfassende Schönheitengalerie der Malerin Anna Rosina Lisiewsky de Gasc und vermutlich auch von ihrem Bruder Christian Friedrich Reinhold Lisiewsky installiert, von der gegenwärtig allenfalls einzelne Bildnisse nachweisbar sind (vgl. u.a. SAVELSBERG 1994B, S. 28, u. ebd., S. 75f., Kat.Nr. 36 [Reinhard Melzer]). Vermutlich wurden die Gemälde bereits vor der Zerstörung des Zerbster Schlosses im 2. Weltkrieg aus diesem entfernt. Im Schloßführer von 1930 werden sie jedenfalls nicht erwähnt (Hinze, Führer durch das Schloßmuseum zu Zerbst, Dessau: Dünnhaupt ^{2}1930). Auch die jüngste Monographie zum Residenzschloß gibt dazu keine Auskunft (Horst Dauer, Schloßbaukunst des Barock von Anhalt-Zerbst, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, bes. S. 47-126); möglicherweise gibt eine im Entstehen begriffene Dissertation zu Lisiewsky de Gasc von Edith Schoeneck neue Hinweise auf diese Galerie.

[1500] Laut VERTUE, II, S. 81, waren die van Dycks vor der Neuhängung nicht voneinander getrennt, die Bildfolge wurde einfach nur in den neuen Dekorationszusammenhang übertragen.

[1501] Horace Walpole's Correspondence with George Montagu, Bd. 2 [The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence, Bd. 10], New Haven: Yale UP 1941, S. 4.

[1502] Vgl. Abschnitt 4.1.4.

[1503] Vgl. HAMILTON 1928.

[1504] Vgl.: The Valuable Contents of Strawberry Hill, Auktionskat. London 1842, S. 206, Kat.Nr. XX, 102: „An oval Portrait of the Duchesse de la Valière, mistress of Louis XIV. Presented by the Duchess Dowager of Portland."

tinck und in zweiter Ehe mit der *Petworth Beauty* Jane Temple verheiratet[1505]. In der *Great Bedchamber* waren neben der Mlle. de La Vallière auch die Bildnisse weiterer Berühmtheiten des 17. Jahrhunderts vertreten – besonders solche des Restaurationshofes wie die Comtesse de Gramont, aber auch Ortensia Mancini, Mme de Maintenon und Ninon de Lenclos[1506].

Persönlichkeiten der Höfe Karls II. und Wilhelms III. waren ebenfalls Gegenstand einer 20 Bilder umfassenden Porträtserie im *Beauty Room* von Strawberry Hill – ergänzt um zwei Porträtzeichnungen nach Lely[1507]. Die genannten Könige und ihre Gemahlinnen standen auch am Beginn der Serie, die ansonsten – mit der Ausnahme von Henry, Earl von Ogle – nur Damenbildnisse einschloß, von den Berühmtheiten des Restaurationshofes wie Barbara Villiers, Frances Stuart und Louise de Kéroualle bis hin zu den Vertreterinnen der Zeit um 1700 wie Elizabeth Percy, die Erbin von Petworth[1508]. Als Vorbild für den *Beauty Room* von Strawberry Hill ist der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts schon so genannte Raum im Königinnenappartement von Schloß Windsor zu erkennen, der die Serie der *Windsor Beauties* enthielt[1509]. Walpole hatte aber keinen ererbten Bestand zur Verfügung. Außerdem stellte er der Frauenporträtserie – wie gesagt – die Bildnisse zweier englischer Königspaare der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts voran: Damit nimmt Walpole nicht nur die Perspektive eines Höflings ein, er bindet die Damenbildnisse auf diese Weise auch an eine vergangene Epoche an, zu deren Signifikanten sie werden. Ähnliches hatte Walpole bereits 1746 in dem Gedicht *The Beauties*
Abb. 128, 150 formuliert, in dem es mit Bezug auf die *Windsor* und *Hampton Court Beauties* heißt:

> So Cleveland shone in warlike pride,
> By Lely's pencil deified:
> So Grafton, matchless dame, commands,
> The fairest work of Kneller's hands:
> The blood, that warmed each arm'rous Court,
> In veins as rich still loves to sport;
> And George's age beholds restored
> What William boasted, Charles adored.[1510]

In seiner historisierenden Nostalgie kommt Horace Walpole zu einem Standpunkt, wie ihn vergleichbar Voltaire in *Le siècle de Louis XIV* einnimmt. Andere Sammler machten hingegen verstärkt zeitgenössische Berühmtheit, öffentliche Bekanntheit und einen „Starkult“, wofür Rosalba Carriera zu Beginn des 18. Jahrhunderts Beispiele geliefert hatte, zur Grundlage ihrer Porträtauswahl: Für den Darmstädter Hof unter Landgraf Ludwig IX. fertigte Karl Friedrich Hirschberger 1772-1775/80 eine Serie von Frauenporträts an, meist Kopien, die sowohl Darstellungen der Mätressen Ludwigs XV. von Frankreich – Mme de Pompadour und Mme Dubarry –, wie auch der Berliner Tänzerinnen Santina Olivieri (nach einer Vorlage Pesnes) und Mme Denis, geb. Cortini, einschloß. Daneben fanden sich auch unbekannte Frauen und weibliche Mitglieder des eigenen Hofes[1511].

[1505] Vgl. die Abschnitte 4.1.5 u. 4.1.6.
[1506] Ebd., S. 204f., Kat.Nr. XX, 103, 107f.
[1507] Vgl. Anhang B.33.
[1508] Vgl. Abschnitt 4.1.6.
[1509] Vgl. Abschnitt 4.1.4.
[1510] Zit. n. TASCH 1996, S. 315, die im Anhang das gesamte Gedicht wiedergibt.
[1511] Vgl. Brita von Götz-Mohr, Die Schönheitsgalerie, in: Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko, 2 Bde., Ausst.kat. Darmstadt 1980, Bd. 1, S. 47-51. Unter den dargestellten Mitgliedern des Hofes befanden sich auch die Mätressen des Landgrafen. – Eine ähnliche Konzeption kommt auch in dem von Johann E. Rentsch d.J. etwa 1730

Mit letztgenanntem Gesichtspunkt ist eine weitere Alternative bei der Konzeption von Schönheitengalerien angesprochen, die einer auf Öffentlichkeit und Berühmtheit der Dargestellten beruhenden Sammlungsstruktur entgegensteht und sich als „Regionalisierung“ umschreiben läßt: Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682-1760) stellte 1753 Johann Heinrich Tischbein d.Ä. als Hofmaler ein, unter der Bedingung, „jährl. etliche portraits von schönen Gesichtern“ zu liefern, „um nach und nach ein Cabinet daraus zu formen“[1512]. Ausgestattet wurden mit diesen Bildnissen die beiden Vorzimmer der Landgrafenwohnung in der neu errichteten *maison de plaisance* Wilhelmsthal bei Kassel, die 1756 durch den Landgrafen bezogen wurde. Je 14 Frauenporträts verteilen sich auf die beiden Räume, die abgesehen von vier Ausnahmen sämtlich von Tischbein stammen. Abb. 260 Der Auftrag läßt keine besonderen Vorgaben erkennen, und auch das Inventar des Schlosses von 1788 nennt nicht die Namen der Dargestellten, unterscheidet aber im Ersten Vorzimmer „Vierzehn Stück Adeliche und Bürgerliche Portraits in glanz und mat vergoldeten zierlich geschnitzten Rahmen“ von den „Vierzehn Stück Fürstl. und Gräfl. Portraits, deren Rahmen wie pag. 18 beschaffen“ im Zweiten Vorzimmer nach der sozialen Stellung der Dargestellten[1513]. Damit ist das Ordnungsprinzip der Bildnisse eindeutig benannt: In ständischer Gliederung sind die sozial höherrangigen Frauen dem im Zeremoniell höherrangigen Zweiten Vorzimmer zugeordnet. Daraus erklären sich die heute geläufigen Benennungen der beiden Vorzimmer als Abfolge von Schönheiten- und Ahnengalerie. Das so bezeichnete Zweite Vorzimmer ist typologisch sicherlich keine Ahnengalerie, die Dargestellten entsprechen aber zumeist dem gesellschaftlichen Rang des fürstlichen Bewohners. Das Zweite Vorzimmer zeigt somit vor allem weibliche Verwandte des Landgrafen und fürstliche und gräfliche Frauen von Höfen der näheren Umgebung. Diese Konzeption hatte vermutlich auch zur Folge, daß hier drei Gemälde nicht von Tischbein stammen (im Ersten Vorzimmer stammt nur ein Bild nicht von Tischbein), sondern aus vorhandenem Bestand entnommen bzw. gesondert geliefert wurden. Das Bildnis der einzigen überregional bekannten Schönheit der Wilhelmsthaler Galerie, das der Herzogin Elisabeth Sophia Friederike von Württemberg (1732-1780)[1514], Tochter der Wilhelmine von Bayreuth, wird Pompeo Batoni

ausgeführten Deckengemälde des Dachpavillons von Schloß Belvedere bei Weimar zum Ausdruck (heute Kunstsammlungen zu Weimar): In einem bewölkten Himmel ist dort mittig ein von Amoretten getragenes Ovalporträt des Bauherren Ernst August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1688-1748) zu sehen. Die Liebesgötter sind mit Pfeil und Bogen bewaffnet. Einige zielen auf acht radial angeordnete weibliche Halbfigurenbildnisse, die bisher nicht identifiziert sind (Abb. 259).

[1512] Zit. n. Friedrich Bleibaum, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. 7: Kreis Hofgeismar, Teil 1: Schloß Wilhelmsthal, Kassel: Selbstverl. d. Landesverwaltung 1926, S. 58, Anm. 1.

[1513] Zit. n. ebd., S. 50 u. 54. Vgl. zur Wilhelmsthaler Schönheitengalerie: ebd., S. 50-59; Rudolf Hallo, Zur Vorgeschichte des Schloßbaus von Wilhelmsthal, in: ders., Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel, Kassel 1983, S. 213-242, hier S. 230ff. [zuerst in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1930]; Wolfgang Einsingbach, Franz Xaver Portenlänger, Calden. Schloß und Garten Wilhelmsthal. Amtlicher Führer, Bad Homburg v.d.H.: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen 1980, S. 40-50, u. Anna-Charlotte Flohr, Johann Heinrich Tischbein d.Ä. (1722-1789) als Portraitmaler. Mit einem kritischen Werkverzeichnis [tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 77], München: tuduv 1997, S. 120-126, 250-260, Kat.Nr. G182-G295. Die Identifizierung der Dargestellten ist in einigen Fällen nicht gesichert. Auch sind z.B. die Lebensdaten der Caroline Friederike Auguste Henriette von Ditfurth (1747-1841) nicht mit der Ausstattung der Vorzimmer von 1756/57 in Einklang zu bringen. Davon unberührt bleibt aber die generelle ständische und regionale Zuordnung der Dargestellten.

[1514] „Der Fürst [sc. Karl Eugen von Württemberg] hatte die Tochter des Markgrafen von Bayreuth geheiratet, die schönste und vollkommenste Prinzessin von ganz Deutschland. Sie hatte sich zu ihrem Vater geflüchtet, da sie eine bittere Kränkung durch ihren Gatten, der ihrer nicht wert war, nicht verwinden konnte. Wer behauptete, sie habe ihn verlassen, weil sie seine Seitensprünge nicht mehr ertragen konnte, war schlecht unterrichtet (Giacomo Casanova, Chevalier de Seingalt, Geschichte meines Lebens, 12 Bde., Berlin: Propyläen 1963, Bd. 6, S. 78).“ – Vgl. auch: Elfriede Krüger, Herzogin Sophia Friederike von Württemberg und andere Frauen am Hofe Herzog Carl Eugens, in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter*, H. 51, 1997, S. 101-118.

zugeschrieben und hängt aufgrund des fürstlichen Ranges der Dargestellten im Zweiten Vorzimmer, nicht in dem traditionell als Schönheitengalerie bezeichneten Ersten Vorzimmer. Dem fürstlichen Rang der Dargestellten und ihrer verwandtschaftlichen Nähe zum Auftraggeber ist es des weiteren zuzuschreiben, daß im Zweiten Vorzimmer vier Bildnisse größerformatige Standesporträts sind, während im Ersten Vorzimmer die Bildformate sämtlich identisch sind.

Im wesentlichen aber war für den Landgraf die Schönheit der Dargestellten bzw. ihres Porträts das ausschlaggebende Kriterium für die Zusammenstellung der Wilhelmsthaler Porträtgalerie. In einem Brief vom 13. Juli 1753 schreibt er über die Porträts der Gräfin von Schönborn, geb. von Plettenburg, und ihrer Tochter, die Tischbein noch vor seiner Übersiedlung nach Kassel an den Landgrafen liefert, daß

> besonders die Gesichter sehr schön, die Mutter ist solches alle Zeit gewesen, wie ich noch ad cup [?] in Frankfurth gefunden. Ich möchte sie aber mit der Tochter wohl einmal sehen und wenn Ich p. Hazard noch nach Schlangenbad gehen sollte, so wünschte sie daselbst anzutreffen. Wenn das portrait der Tochter dem Original gleicht, so ist sie gewiß so hübsch als ein Gesicht seyn kann [...] An den Händen aber besonders an der linken von der Mutter und der rechten von der Tochter habe eben die Fehler mehr gefunden, an letzterem fällt der allzulange Hals ebenfalls sehr in die Augen.[1515]

Es ist nicht geklärt, ob sich diese Gemälde unter den Wilhelmsthaler Bildnissen befinden; in diesem Fall wären sie zumindest noch nicht identifiziert. In Kassel findet Tischbein dann seine Modelle unter den weiblichen Mitgliedern des Hofes und des hessischen Adels. Aber auch seine erste Gattin und deren Schwester malt der Künstler für das Erste Vorzimmer des Landgrafen. Im Unterschied zu den meisten seiner deutschen Standesgenossen des 18. Jahrhunderts bevorzugt Wilhelm VIII. Originalporträts in seiner Schönheitengalerie anstelle von mediokren Kopien nach Bildnissen berühmter internationaler Schönheiten. Wie aus obigem Briefzitat hervorgeht, steht die künstlerische Qualität der Gemälde für den Auftraggeber im Vordergrund; sie korrespondiert mit der qualitativ hochwertigen Raumfassung und ihrer vergoldeten Rocailleornamentik an Rahmen, Türen und Decke. Für die Hängung der Gemälde wurden unterschied-
Abb. 261 liche Konzepte entwickelt, um die ästhetisch befriedigendste Wirkung zu finden. Durch die letztliche Anzahl von 14 Bildern waren allerdings kaum Varianten zur schließlich gewählten Hängung möglich[1516].

Der Wunsch nach originalen Kunstwerken hatte also die Herkunft der Dargestellten aus der näheren Umgebung zur Folge. Außerdem war der kunsttheoretische Anspruch der *imitatio* um so leichter zu überprüfen, als die Modelle direkt zu vergleichen waren, was schon Daniel Defoe für die zeitgenössische Rezeption der *Hampton Court Beauties* hervorstrich[1517] und was auch den Interessen Wilhelms VIII. – wie das Briefzitat belegt – entsprach.

Die Wilhelmsthaler Schönheitengalerie ist in ihrer Struktur am ehesten mit Monbijou in Berlin und besonders – was der Verweis auf Defoe bereits nahelegt – mit den englischen Galerien in Windsor, Hampton Court und Petworth zu vergleichen: Hier wie dort sind es zumeist Originalporträts, sind die Dargestellten Mitglieder des eigenen Hofes oder des näheren Bekanntenkreises und die Bildnisse in einen relativ festen Dekorationszusammenhang eingebunden (in England bereits früher als im übrigen Europa). Ebenso ist die soziale Struktur der Gale-

[1515] Zit. n. BLEIBAUM 1926, S. 58, Anm. 1.
[1516] Vgl. HALLO 1983, S. 30f.
[1517] Vgl. Abschnitt 4.1.5.

rien mit ihrem Anteil an bürgerlichen Frauen vergleichbar. Wilhelm VIII. korrespondierte zum Zeitpunkt der Einrichtung der Wilhelmsthaler Galerie mit seinem während des Siebenjährigen Krieges in England stationierten Generaladjutanten Wilhelm Burkhardt Freiherr von Fürstenberg – auch über Fragen der Kunst und der Ausgestaltung von Schloß Wilhelmsthal[1518].

Die Situierung der Schönheitengalerie von Wilhelmsthal in den Vorzimmern des Landgrafenappartements weist diese als Teil einer an die Öffentlichkeit des Hofes gerichteten Repräsentation aus und unterscheidet sich darin von solchen Sammlungsstrategien, die eine Verortung der Galerie in den „privateren" Räumen eines Appartments bevorzugen, wie sie die Kabinette darstellen. Dies resultiert immer aus den unterschiedlichen Funktionen von Porträts: Eine „privatere" Memorialfunktion kann als ein eher weibliches Sammlungskonzept verstanden werden, doch ist eine grundsätzliche geschlechterspezifische Unterscheidung in dieser Hinsicht nicht möglich: Der Speisesaal der Königin Sophie Dorothea in Monbijou beanspruchte sicherlich einen ähnlichen oder gar noch größeren Grad an Öffentlichkeit wie die beiden Vorzimmer der Landgrafenwohnung von Wilhelmsthal[1519].

Eine weitgehende Gemeinsamkeit der Schönheitengalerien des 18. Jahrhunderts ist weiterhin ihre Lokalisierung in der *maison de plaisance*. Noch weiter in den Gartenraum verlagert als die bisherigen Beispiele ist gegen Ende des Jahrhunderts (1781) die Schönheitengalerie Herzogs Karl Eugens von Württemberg (1728-1793) in Hohenheim. In der Mitte der Anlage des dortigen *jardin anglo-chinois* befand sich das sogenannte Römische Rathaus, wo im Inneren neben heroischen Themen der altrömischen Geschichte die Wände dicht mit 60 Pastellen „reizender Mädchen" behängt waren, „deren Anblick den Stand auf dieser sonst furchbaren Stelle um gar vieles erleichterte"[1520]. Die Frauenporträtgalerie diente in Hohenheim demzufolge nur noch der Kontrastästhetik des sentimentalen Landschaftsgarten in der Nachfolge von Edmund Burke und William Chambers.

Im 18. Jahrhundert konnte die Frauenporträtgalerie noch immer der Dokumentation der Hofdamen als Formation von Hofbeamtinnen dienen. Eine Hofdamengalerie, die von Johann Georg Ziesenis 1742 in Mannheim begonnen wurde und die ursprünglich mindestens 31 Bilder beinhaltete, zeigt die Dargestellten zum Teil in der ihrem Rang entsprechenden Kleidung und mit dementsprechenden Abzeichen. Auf der Rückseite der Bildnisse wurden Namen und Rang genau verzeichnet, Rangerhöhungen wurden nachgetragen. Diese Galerie stammt aus dem Besitz der Kurfürstin Elisabeth Augusta von der Pfalz (1721-1794) und zeugt von deren Standesbewußtsein, das in der Bildnisserie im strengen Festhalten an höfischem Zeremoniell

[1518] Allerdings kommen weder eine englische noch die Wilhelmsthaler Schönheitengalerie zu Sprache. Dafür erwähnt Fürstenberg einen Besuch in dem Haus einer Madame Young, deren Gatte sich gerade auf den Kleinen Antillen aufhielt. Der Generaladjutant verliebte sich offensichtlich in dessen Gattin wie auch in dessen Kunstbesitz – darunter eine Liegende Venus, angeblich von Tizian. In der Folge entwickelte sich zwischen Fürstenberg und dem Landgrafen ein spielerischer Dialog, in dem Mrs. Young und die Venus letzlich in eins gesetzt werden. Damit folgten die Korrespondenten dem seit der Renaissance propagierten kunsttheoretischen Diktum von der Gleichsetzung der Kunst- und Frauenschönheit (vgl. die Abschnitte 2.1.3 u. 2.3), das auch in bezug auf die Wilhelmsthaler Frauenporträts von Bedeutung ist. – Vgl. G. Eisentraut, Der Briefwechsel zwischen dem Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen und seinem Generaladjutanten Generalmajor Freiherr v. Fürstenberg in den Jahren 1756/57, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*, Bd. 40 (N.F., Bd. 30), 1907, S. 72-138, bes. S. 87-92.

[1519] Vgl. Abschnitt 4.6.2.

[1520] Johann Andreas Demian, Merkwürdigkeiten von Stuttgart und seinen Umgebungen, Stuttgart: Ebner 1814, S. 143 (der Autor folgt hier dem *Taschenbuch für Natur- und Gartenfreunde* von 1796). – Vgl. zu Hohenheim: Elisabeth Nau, Hohenheim. Schloß und Gärten, Konstanz/Stuttgart: Thorbecke 1967, hier S. 35, u. dies., Rom in Hohenheim, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 30, 1993, S. 45-76.

und höfischer Rangordnung zu Ausdruck kommt[1521].

Die geschichtliche Entwicklung der Frauenporträtgalerien im 18. Jahrhundert läßt sich somit in drei grundsätzliche Aspekte untergliedern: Erstens kommt in den Galerien die sich in diesem Jahrhundert rapide wandelnde Öffentlichkeitsstruktur zum Vorschein: Immer breitere Schichten erhalten Informationen über bestimmte Personengruppen, die Vorläufer der „Medienstars", deren „Bild" dann gleichermaßen verlangt wird. Auf diesen Prozeß antwortet die Bildnisproduktion durch die Befriedigung des neu geschaffenen Marktes. Im 17. Jahrhundert hatten die Mancini-Schwestern und die englischen *beauties* diese Entwicklung in gewissem Sinne bereits vorweggenommen, allerdings bei einer graduell noch eingeschränkteren Öffentlichkeit und anderen Verbreitungswegen. Gleichzeitig bestehen – zweitens – die tradierten, vor allem höfischen, Funktionen von Frauenporträtgalerien im 18. Jahrhundert noch weitgehend unverändert fort. Dies bildet den Hintergrund für den dritten Aspekt, der hier von Interesse ist: Die Galerien führen die Tradition einerseits weiter, andererseits dokumentieren sie eine zu Ende gehende Epoche. Auf diese Weise werden sie zu Vermittlern zu dem nun aus historischer Distanz gesehenen 17. Jahrhundert – dem *grand siècle* der Höfe. War dieser „Historismus" bei Anna Wihelmine von Anhalt-Dessau noch aus einer weiblichen Traditionsbildung heraus begründet, ist er bei Horace Walpole Produkt einer allgemeineren historisierenden Nostalgie. Walpole steht somit nicht nur in bezug auf die neogotische Architektur seines Landsitzes Strawberry Hill an der Schwelle zum Historismus des 19. Jahrhunderts.

Abb. 262 Erst die grundlegende Erschütterung des Europas der Höfe durch die Revolution von 1789 erschuf eine derartig einschneidende Distanz zur überkommenen Tradition, daß mit den nachfolgenden restaurativen Tendenzen des frühen 19. Jahrhunderts auch die meisten Formen der höfischen Kultur rekonstruiert, simuliert oder neu erschaffen werden mußten. In diesen Kontext ist auch die 36 Gemälde umfassende Frauenporträtgalerie zu stellen, die König Ludwig I. von Bayern (1786-1868) durch seinen Hofmaler Joseph Stieler 1823-1850 anfertigen und ab 1842 im neu errichteten Festsaalbau der Münchner Residenz aufhängen ließ. 1859/1861 wurde die Galerie noch um zwei Arbeiten von Stielers Schüler Friedrich Dürck ergänzt[1522]. Vermutlich ist es auch kein Zufall, daß erst mit dieser Galerie der Begriff der „Schönheitengalerie" bzw. „Schönheiten-Sammlung" o.ä. in Deutschland gebräuchlich wurde: Erst aus der Retropektive muß die Erfüllung eines höfischen Ausstattungsprogramms begrifflich gefaßt werden.

Die Schönheitengalerie Ludwigs I. vereint in sich wesentliche Strukturelemente tradierter Frauenporträtgalerien der vergangenen höfischen Kultur: Die Galerie ist Teil des offiziellen Bildprogramms des Festsaalbaus. Zwischen Ball- und Schlachtensaal befanden sich in dem 1944 zerstörten Gebäude zwei Konversationszimmer, in denen jeweils 18 Bildnisse der Galerie in die Wanddekoration integriert waren, d.h. die Anzahl und die Position der Gemälde in der Gliederung der Wand waren festgelegt, die Bilder selbst aber potenziell austauschbar.

[1521] Die Serie wird in Schloß Schwetzingen aufbewahrt. Vgl. Elisabeth Eichner, Das Kurpfälzische Porträt im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Porträtmalerei am Hofe der beiden Kurfürsten Carl Philipp (1717-1742) und Carl Theodor (1742-1799), Diss. Heidelberg 1981, S. 186-192 u. Kat.Nr. 212-239; Carl Ludwig Fuchs, Schloß Schwetzingen, Schwetzingen: Schimper 1991, S. 42ff., u. Stefan Mörz, Die letzte Kurfürstin. Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1997.

[1522] Sämtliche Sachangaben folgen VON HASE 1971, S. 91-107, u. HOJER 1979.

Die Porträts weiblicher Schönheiten standen folglich an der Schnittstelle zwischen dem weiblich kodierten Programm des Ballsaals – Musen des Tanzes innerhalb einer pompejanischen Dekoration – und den männlich kodierten militärischen Historien im Schlachtensaal. Damit befand sich das an die Öffentlichkeit gerichtete Bildprogramm in einer langen Tradition der Geschlechterdifferenz bei prinzipiell symmetrischer Anlage der Ikonographie[1523].

Mit der Auswahl der Dargestellten in seiner Schönheitengalerie überführte der König das noch von den Galerien der Kunst- und Wunderkammern herrührende enzyklopädische Prinzip in eine alle soziale Schichten übergreifende Repräsentation des Landes im Sinne einer landesväterlichen, restaurativen Politik. Die Galerie schließt ebenso Damen der königlichen Vewandtschaft, Damen aus dem Umfeld des Hofes, Schauspielerinnen bis hin zu der Tochter Abb. 263 eines Schuhmachermeisters oder einer unehelich geborenen Tochter eines Buchhhalters und einer Arbeitertochter ein. Ebenso werden lokale Trachten wie auch verschiedene europäische Nationen repräsentiert. Ein von Ludwig wegen Mangel an Ähnlichkeit nicht akzeptiertes Identifikationsporträt zeigte die Dargestellte als Hl. Cäcilie, andere Porträtierte der Galerie halten demonstrativ ein Gebetbuch oder blicken züchtig gen Himmel. Diese auf die Religiosität der Dargestellten bezogenen Motive sind allerdings auf die Mitglieder unterer sozialer Schichten beschränkt, sollen somit Frömmigkeit und Sittlichkeit des Volkes als Grundlage des monarchisch verfaßten Staates repräsentieren.

Diese moralische Grundlegung der Schönheit stellt Ludwig in die Tradition neoplatonischer Konzeptionen. Doch der König wollte dieses Ideal nicht mittels Konzessionen des Malers, sondern durch eine entsprechende Auswahl der zu Porträtierenden realisiert sehen: Die Schönheitengalerie Ludwigs I. von Bayern sollte das Ideal in der Selektion der Modelle und in deren korrekter *imitatio* durch den Maler begründen, ein langwieriger Prozeß, dessen Umsetzung durchaus noch die Ablehnung bereits ausgeführter Bildnisse durch den König beinhalten konnte. So erklärt sich auch die Dauer von beinahe drei Jahrzehnten, die zur Realisierung der Schönheitengalerie schließlich benötigt wurden: Das Projekt wird erstmals in einem Brief Stielers an Ludwig vom 19. Mai 1821 erwähnt, als dieser noch Kronprinz ist. 1850 ist die Zahl von 36 für die Ausstattung der beiden Konversationszimmer benötigten Bildnisse – bei zwischenzeitlichen Umgruppierungen – erreicht. Trotzdem wird bei einer auch nur kurzen Sichtung der Porträts der Galerie deutlich, daß diese vermeintliche Realität ihren Ursprung nur in der Vorstellungswelt des Königs haben konnte. Der Monarch setzte seine Ideale mit der Realität gleich, und der Maler hatte die Aufgabe, Ähnlichkeit nicht so sehr mit seinem Modell zu erreichen, sondern mit der Vorstellung, die sein Auftraggeber von diesem Modell hatte. So entwickelte sich die Schönheitengalerie schließlich zur Schönheitsgalerie, in der ein durchgängiges Ideal weiblicher Schönheit propagiert wurde. Diese Konstituierung des Ideals in der anleitenden Rolle des königlichen Auftraggebers bei der Auswahl und Umsetzung der Bildnisse seiner Landeskinder kann als ein Äquivalent zu dessen politischer Selbstdefinition verstanden werden: Ebenso regiert der König seinen Staat, und die Illusion einer Identität von selbstgesetztem Ideal und Wirklichkeit bestätigt ihn von der Richtigkeit seines Tuns. Der König als Landesvater steht in Konsens mit seinem Land. Standort eines solchen staatstragenden Bildprogramms war folglich nicht ein Landschloß, sondern die Residenz.

[1523] Vgl. hierzu u.a. Kap. 5. – Das Programm wurde in der Ikonographie der in den Konversationszimmern aufgestellten Uhren weitergeführt: Diese zeigten eine Toiletteszene bzw. eine Amazone.

Auf diese Weise findet auch der langwierige Auswahl- und Entstehungsprozeß seine Begründung: Die Frauenporträtgalerie symbolisiert die Verfaßtheit des Staates und so mußte, da diese mit der gesellschaftlichen Realität Bayerns nur bedingt übereinging, bei jeder neuen „weiblichen Personifikation“ des Landes und seines Fürsten auf *political correctness* geachtet werden. Mit der Aufnahme des Bildnisses seiner damaligen Mätresse Lola Montez (1818-1861) in die Galerie durchbrach der Ludwig I. 1847 dieses Prinzip: Seine Beziehung zu ihr führte bekanntlich zur Revolution in München und zur Abdankung des Königs am 20. März 1848[1524].

Abb. 264

Ohnehin waren bürgerliche und untere Schichten der Bevölkerung Münchens weder ganz von den hehren Absichten des Königs noch von dem bleibenden Wert seines Ideals überzeugt. Letzteres bezeugt die um 1840 entstandene Lithographie der *Gallerie der ehemaligen „Münchner Schönheiten“*[1525]. Auch eine um 1880 entstandene Zeichnung Joseph Flüggens, die Ludwigs Besuch in Stielers Atelier darstellt und sicher nicht als Karikatur gemeint war, zeigt nur zwei ältere Herren, die ihren begehrenden männlichen Blick auf ein Leinwandbild auf einer Staffelei heften, während das schräg hinter der Staffelei sitzende Modell – Helene Sedelmayer – ein in sich ruhendes Bild von Sittlichkeit und ländlicher Unschuld abgibt. Die bürgerliche Reserve gegenüber der Ehre, seine Tochter für die Schönheitengalerie des Königs malen lassen zu „dürfen“, kommt in einem Brief an Stieler zum Ausdruck, mit dem Franz Hanfstaengl 1850 ein solches Ansinnen Ludwigs an seine Tochter Pauline (1832-1864) ablehnte:

Abb. 265
Abb. 266
Abb. 267

> Mein sehr verehrter Herr Stieler!
>
> Wenn Ihnen auf den von Sr. Majestät an mich gerichteten Wunsch bisher eine Rückantwort noch nicht zugekommen ist, so hatte mich das Bedenken zurückgehalten, daß meine darauf bezügliche Erwiderung vielleicht nicht genug überlegt erscheinen möchte. Nun aber darf ich aber auch nicht länger zögern und spreche Ihnen geehrtester Herr Stieler hiermit unumwunden und nach reifer Überlegung mit den Meinen und Prüfung der Gesinnung meiner Tochter ebenfalls – daß der Pauline und uns Eltern allerdings sehr schmeichelhafte Antrag ihr Bild für das Königliche Kabinett der Schönheiten Münchens zu malen abzulehnen sey.
>
> Als Sr. Majestät König Ludwig in jüngst verflossenen Tagen meiner Tochter mit schmeichelhaften Bemerkungen zu erwähnen geruhten – erlaubte ich mir als Künstler den Einwurf, daß es mehr die jugendliche Erscheinung sey, welche in dem unbefangenen Audruck ihren Sitz findet, doch den äußeren Formen nach den strengen künstlerischen Begriffen von Schönheit nicht genügen. – Es möchte dieser Einwurf von dem Vater wohl noch Sr. Majestät zu wenig erheblich und conventionell erscheinen um dadurch den Gedanken an die proponierte Auszeichnung zurückzunehmen, und es dürften weitere Anführungen der Gründe meines Ablehnens erwartet werden. – Zuvorderst wird mir erlaubt seyn, meine väterlichen Bedenken hervorzuheben. Es ist Pflicht der Eltern in ihren Kindern Eitelkeit nicht zu nähren also um so mehr alles zu vermeiden, wodurch sie geweckt werden kann – da wo sie noch nicht vorhanden. Wir müssten besorgen, daß unsere gute Pauline die zugedachte Auszeichnung auf Ideen leite, welche ihr nicht geziemen – während ihr gegenwärtig noch der Gedanke eines Vorzuges vor ihren in reizender Erscheinung gewiß nicht minder auszeichnungswürdigen Jugendfreundinnen fremd ist und sie unter diesem Vorzuge nur leiden würde. – Es möchte uns Eltern – und nicht ohne Grund, das strenge Urtheil der Gesellschaft und selbst unserer näheren Freunde treffen, wenn sie auch Paulinens ihnen bekannt unbefangenen bescheidenen Wesen das Wort redeten. – Gelten diese Bedenken nicht als genügend, so walten für mich noch andere durchaus nicht zu beseitigende vor. – So unabhängig als meine Stellung in der Gesellschaft gelten kann – so habe ich doch auf

[1524] Diese Interpretation wird gestützt durch Thomas Weidner, Lola Montez oder eine Revolution in München, Ausst.kat. München: Münchner Stadtmuseum, Eurasburg: Ed. Minerva 1998, hier S. 172f.
[1525] Vgl. ebd., 171f.

die Ansichten und Gesinnung werther Verwandten Rücksicht zu nehmen, Verwandte, welche Pauline ganz besonders wohlwollen und begünstigen. – Diese – ihren religiösen und sittlichen Begriffen ist solche Ostentation zuwider, als dem späteren Glücke und der Seelenruhe ihres Lieblings nachtheilig, und sie würde sich bald dieser würdigen Verwandten entfremdet sehen. – Diese Ansichten aber möchte ich umso weniger bekämpfen vermögen, als sie im Grunde des Herzens die meinigen sind.

So sehr ich in jeder anderen Angelegenheit mich beeilen würde nach Möglichkeit den Wünschen Sr. Majestät des allerhöchsten Kunstgönners entgegen zu kommen, umso inniger bedauere ich, daß ich dem Antrage nicht entsprechen kann – und also die meiner Tochter zugedachte Auszeichnung ablehnen und bitten muß, daß dieses sonst sehr schmeichelhafte Ansinnen hiermit beseitigt bleibt.

Sie werden mich ganz besonders verbinden, wenn Sie unter Versicherung der ehrfurchtvollsten und treuesten Anhänglichkeit Sr. Majestät von meiner Erwiderung das passende mitteilen und gefälligst auch mit der Ihnen eigenen weltmännischen Gewandtheit unterstützen wollen. Es dürfte genügen und mir Verlegenheit ersparen weitere Gründe hervorzuheben, welche Sie selbst ahnden dürften.

Genehmigen Sie die Versicherung ausgezeichneter Hochachtung

Ihr ergebener Franz Hanfstaengl

München am 27. Februar 1850[1526]

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts bietet die Etablierung eines weiblichen Familienmitglieds in der Gunst des Hofes dem situierten Bürgertum offensichtlich kaum noch einen Vorteil. Waren aber nicht die eigenen Töchter betroffen, so war die Schönheitengalerie durchaus noch ein beliebtes künstlerisches Medium, das gesammelt oder auch zur Ausgestaltung der bürgerlichen Wohnung herangezogen wurde, wie die zahlreichen graphischen Reproduktionen des 19. Jahrhunderts – nicht nur nach der Münchner Schönheitengalerie[1527] – oder auch kunst- Abb. 268
handwerklichen Umsetzungen[1528] bezeugen.

In den europäischen Fürstenhäusern wurde aber trotz schwindender Akzeptanz durch bürgerliche Schichten noch bis zum *Fin de siècle* an der idealen Repräsentation des Hofes in seinen weiblichen Mitgliedern festgehalten. Dies gilt in besonderen Maßen für Monarchien von zweifelhafter Legitimität wie das Zweite Kaiserreich in Frankreich: So stattete die Gemahlin Napoleons III., Kaiserin Eugénie, den Audienzsaal der Tuilerien mit einer Porträtserie von sechs Hofdamen – „*parmi les plus jolies de son entourage*" – aus. Die Frauen verkörperten zugleich die Großmächte Europas. In der ausgebrannten Ruine der 1871 während der „Pariser Kommune" zerstörten Tuilerien sollen sich sogar noch Reste dieser Porträtgalerie befunden haben[1529].

Dieser gleichsam letzten Konstituierung des Ideals weiblicher Schönheit in der Münchner und der Pariser Schönheitengalerie stand spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts – nicht zuletzt aufgrund der Erfindung der Photographie – die zunehmende De(kon)struktion eben dieses Ideals gegenüber, die zunächst aber weitgehend auf den privaten Bereich beschränkt blieb. Zur Erläuterung soll folgendes Beispiel genügen: Virginia Verasis, geb. Oldoni, Comtesse de Castiglione (gest. 1899), war ab 1854 eine gefeierte Hofschönheit des *Second Empire*

[1526] Zit. n. Heinz Gebhardt, Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie, München: Beck 1984, S. 209-212.
[1527] Vgl. z.B. WEIDNER 1998, S. 166ff.
[1528] Vgl. z.B. Katharina Hantschmann, Nymphenburger Porzellan 1797 bis 1847. Geschichte, Modelle, Dekore, München: Klinkhardt & Biermann 1996, S. 397f., Kat.Nr. 275.
[1529] SCHLUMBOHM 1990, S. 352f. (m. Zitat). – Kaiserin Elisabeth von Österreich (1837-1898) verfolgte ähnliche Ziele mittels eines von Franz Xaver Winterhalter geschaffenen Albums ihrer Hofdamen.

und kurzzeitig Mätresse von Napoleon III. Wie andere wohlhabende Kunden auch, ließ sie standesgemäße Porträtphotographien im Atelier von Mayer & Pierson, den offiziellen Hof-
Abb. 269 photographen, anfertigen. Gleichzeitig entstand eine Reihe von Aufnahmen, die nicht nur die gültigen Konventionen und Schicklichkeitsvorstellungen durchbrachen. Die Comtesse zieht darauf ihre Schuhe und Strümpfe aus, hebt ihre Petticoats und den Reifrock und läßt ihre nackten Beine aus verschiedenen Blickwinkeln photographieren, während ihr Oberkörper auf diesen Bildern abgeschnitten ist. Der weibliche Körper wird fragmentiert und zum Fetisch. Die Photographien der Gräfin decken kulturelle Muster im Umgang der Geschlechter auf, das tradierte Konzept weiblicher Schönheit wird kritisch hinterfragt[1530].

[1530]Vgl. Abigail Solomon-Godeau, Die Beine der Gräfin, in: Liliane Weissberg (Hrsg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 90-147.

Anhang A

Unpublizierte Quellen

Bamberg:
Staatsarchiv, GAB A Vol. CXIII$^{\underline{c}}$, Nr. 1 u. 2

Berlin:
Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz, BPH, Rep. 43 V Markgraf Friedrich von Bayreuth und Gemahlinnen, N^{1} Nr. 7

Florenz:
ASF, Misc. Medicea 385 Ins. 2a
ASF, Guard. Mediceo 991
ASF, Guard. Mediceo 992
ASF, Guard. Mediceo 1393

Innsbruck:
TLA, Ferdinandea, Position 150
TLA, Kunstsachen I, 673

London:
Royal Collection Trust, Surveyor's Office, St. James's Palace, Stable Yard House, An Inventory of the Pictures, Figures, and Statues, in the Royal Palaces of White-Hall, Windsor Castle, Hampton Court, Somerset House, and St. James
Royal Collection Trust, Surveyor's Office, St. James's Palace, Stable Yard House, A List of Her Majesties Pictures in Kensi[n]gton Hampton Court and Windsor Castle

München:
BayHStA, HR I Fasz. 22/61/14
BayHStA, HR I Fasz. 199/11
BayHStA, HR I Fasz. 200/12/1
BayHStA, HR I Fasz. 209/10
Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 2133

Oxford:
Bodleian Library, Ms. Bodl. 891

Anhang B

Dokumentation

B.1 Geoffrey Chaucer, The Legend of Good Women, Prolog, Ballade, Vers 203-223

Hyd, Absalon, thy gilte tresses clere;
Ester, ley thou thy mecknesse al a-doun;
Hyd, Ionathas, al thy frendly manere;
Penalopee, and Marcia Catoun,
Mak of your wyfhod no comparisoun;
Hyde ye your beautes, Isoude and Eleyne,
Alceste is here, that al that may desteyne.

Thy faire body, lat hit nat appere,
Lavyne; and thou, Lucresse of Rome toun,
And Polyxene, that boghte love so dere,
Eek Cleopatre, with al thy passioun,
Hyde ye your trouthe in love and your renoun;
And thou, Tisbe, that hast for love swich peyne;
Alceste is here, that al that may desteyne.

Herro, Dido, Laudomia, alle in-fere,
eek Phyllis, hanging for thy Demophoun,
And Canace, espyed by thy chere,
Ysiphile, betrayed with Jasoun,
Mak of your trouthe in love no bost ne soun;
Nor Ypermistre or Adriane, ne pleyne;
Alceste is here, that al may desteyne.[1531]

B.2 Ariost, Orlando furioso, 46. Gesang, Strophe 3-10

Oh di che belle e sagge donne veggio,
oh di che cavallieri il lito adorno!
Oh di ch'amici, a chi in eterno deggio
per la letizia c'han del mio ritorno!
Mamma e Ginevra e l'altre da Correggio
veggo del molo in su l'estremo corno:
Veronica da Gambera è con loro,
sì grata a Febo e al santo aonico coro.

Veggo un'altra Genevra, pur uscita
del medesimo sangue, e Iulia seco;
veggo Ippolita Sforza, e la notrita
Damigella rivulzia al sacro speco:
veggo te, Emilia Pia, te, Margherita,
ch'Angela Borgia e Graziosa hai teco.
con Ricciarda da Este ecco le belle
Bianca e Diana, e l'altre lor sorelle.

Ecco la bella, ma più saggia e onesta,
Barbara Turca, e la compagna è Laura:
non vede il sol di piú bontà di questa
coppia da l'Indo all'estrema onda maura.

[1531] CHAUCER 1900, S. 83f.

Ecco Genevra che la Malatesta
casa col suo valor sì ingemma e inaura,
che mai palagi imperiali e regi
non ebbon più onorati e degni fregi.

S'a quella etade ella in Arimino era,
quando superbo de la Gallia doma
Cesar fu in dubbio, s'oltre alla riviera
dovea passando inimicarsi Roma;
crederò che piegata ogni bandiera,
e scarca di trofei la ricca soma,
tolto avria leggi e patti a voglia d'essa,
né forse mai la libertade oppressa.

Del mio signor di Bozzolo la moglie,
la madre, le sirocchie e le cugine,
e le Torelle con le Bentivoglie,
e le Visconte e le Palavigine;
ecco qui a quante oggi ne sono, toglie,
e a quante o greche o barbere o latine
ne furon mai, di quai la fama s'oda,
di grazia e di beltà la prima loda,

Iulia Gonzaga, che dovunque il piede
volge, e dovunque i sereni occhi gira,
non pur ogn'altra di beltà le cede,
ma, come scesa dal ciel dea, l'ammira.
La cognata è con lei, che di sua fede
non mosse mai, perché l'avesse in ira
Fortuna che le fe' lungo contrasto.
Ecco Anna d'Aragon, luce del vasto;

Anna, bella, gentil, cortese e saggia,
di castità, di fede e d'amor tempio.
La sorella è con lei, ch'ove ne irraggia
l'alta beltà, ne pate ogn'altra scempio.
Ecco chi tolto ha da la scura spiaggia
di Stige, e fa con non più visto esempio,
mal grado de le Parche e de la Morte,
splender nel ciel l'invitto suo consorte.

Le Ferrarese mie qui sono, e quelle
de la corte d'Urbino; e riconosco
quelle di Mantua, e quante donne belle
ha Lombardia, quante il paese tosco.
Il cavallier che tra lor viene, e ch'elle
onoran sì, s'io non ho l'occhio losco,
da la luce offuscato de' bei volti,
è 'l gran lume aretin, l'Unico Accolti.[1532]

B.3 Auszüge aus dem Briefwechsel zwischen de Peiresc und Rubens, 1622/23

Brief von de Peiresc an Rubens vom 26. Mai 1622

[...] Restami una supplicatione a fare a V.S. La Regina Madre ha ordinato otto figure al Sgr Bertelotto da mettersi altorno al duomo che sta sul Portale del suo palazzo, et vi vuole donne illustri. Io son stato pregato da detto Sgr Bertelotto et dal Sgr Abbate di cercarle, et gli ho dato Olympias, madre d'Allessandro magno; Berenice, madre di Philadelpho; Livia, moglie d'Augusto; Mammæa, madre d'Alessandro Severo; Sta Helena, madre di Constantino; Sta Clotilde, moglie di S. Clodoveo; Bertha, madre di Carolo Magno et Bianca, madre di S. Ludovico,

[1532] Ludovico Ariosto, Orlando furioso, hrsg. v. Marcello Turchi, 2 Bde., Mailand: Garzanti 1974, Bd. 2, S. 1268-71. Dort auch kurze Erläuterungen zu den Personen.

tutte Regine molto illustri, moglie et madri di principi grandi. Vorrei ben sapere il parere di V.S. et quando non le tornasse a scommodo, et che non le fosse discharo, che ci valessimo del ritratto del Olympiade, vestito nel modo che sta nel cameo nel Mantoa, V.S. ci farebbe gran piacere et in tal caso bisognerebbe che Sg[r] Michele, o altro pittore un poco men negligente, volesse coppiarne il disegno che V.S. me ne promise gia un pezzo fa, principalmente per pigliarne l'habito di testa, et vorrei di piu che V.S. mi mandasse in che modo le parerebbe che si dovesse vestir tutta la figura in piedi, et se gli converra male la patera in mano et il drago alli piedi, con le cui note l'ho vista rappresentata in diverse medaglie, et che altra cosa giudicarebbe V.S. che gli potesse meglio convenire nelle mani o apprezzo per farla distinguere dall'altre. Se V.S. non trova a proposito che si publichi l'habito di detta Regina cavato da detto cameo, non fara scrupulo di mandarmelo che trovaremo altro mezzo per sodisfare il desiderio de Sg[r] Abbate et del Sg[r] Bertelotto in questo particolare; trovandosi medaglie delle quali si valeremo. [...][1533]

Brief von de Peiresc an Rubens vom 9. Juni 1622

[...] Quanto alle otto Regine, l'una delle prime che vi si era collocata, era sta l'Artemisia, conforme alla mente di V.S., ma alcuni speculativi havendo detto che sarebbe occasione di maledicenza, poi che la piu lodevole attione di quella principezza consisteva nella sepoltura del marito, et che la nostra non ci haveva mai voluto pensare, fei forza di levarla del numero per far tacere l'invidia et que' libelli tanto disordonati che non cercano tal volta che un titolo tale che si potrebbe fare tal occorrenza. Della Semiramide se n'era fatto gran capitale ancora come della Didone, ma per qualche mancamento di moderatione in materia di pudicitia essemplare non volsero anch' esse, io non ci haverei voluto guardare tanti minutamenti. Per la Mammæa io trovo che V.S. ha grandissima raggione di volercela admettere et vengo al suo parere affatto per vietare quel sinistro augurio et per non mettere ancora una donna che non fu moglie d'imperatore anzi solamente madre con tutto ch'avesse la qualita di Augusta. Restami a ringratiarla della concessione del disegno dell' Olympia che staremo aspettando in buona divotione et dell' aviso del Syrmate; ma temo che non ci sia facile di farne comprendere la portatura o la differenza che si deve essere con l'habito stolato se non sene vede qualche schizzo. Io lodo ben l'appositione del capo di Giove Ammone, il quale vi metteremo in ogni modo.

Non so se m'inganno, ma mi pare di haver visto altre volte qualche figura antiqua d'un serpe con testa di Giove Ammone cornuto ma radiato et col testo di Serapide in cima. Vorrei ben che V.S. mi dicesse se non si ricorde di haver visto ella un tale, in cui caso li portrebbe mettere il serpe appresso Olympia, con tal testa, accio non somigliasse l'Hygeia o una Cleopatre. [...][1534]

B.4 Bildzyklus der *Berühmten Frauen* im *Cabinet de la Reine* des Château de Richelieu nach den Kommentaren von Benjamin Vignier, 1676

IUDITH tenant la teste d'Oloferne.
On fait par l'oraison bien plus que par les armes,
C'est un glaive assuré pour punir le méchant,
Judith arma son coeur de ce glaive tranchant,
Et s'assura sur luy bien mieux que sur ses charmes.

ESTER.
Que tes effets sont grands engageante beauté,
Dieu se sert de tes charmes,
Comme de fortes armes,
Pour arrester les coups d'un courage irrité.
Ester d'Assuerus gagnant la bien-veillance,
Tira le peuple Hebreu des fers & des liens,
Fit à ses proches mille biens,
Et mit Aman à la potence.

[1533] CDR, II, S. 416f.
[1534] Ebd., S. 435.

SEMIRAMIS.
Pour regner que ne fait-on point,
Il n'est personne qu'on ne duppe, Une femme prend un pourpoint,
Et quitte corps de cotte & juppe.
Semiramis dans cet état,
Se montra digne de l'état,
Et sur ses ennemis remporta la victoire,
Mais ses impuretez
De mille belles qualitez,
Effacerent toute la gloire.

ARTEMISE.
On ne pense plus qu'au trépas,
Quand on ne voit rien qui console;
Aprés le funeste repas
Qu'Artemise fit de Mauzole,
Elle n'en fit plus ici-bas.

BERSABEE.
Escueil où les plus Saints ont souvent fait naufrage,
Beauté de qui les traits font par tout du ravage,
Qu'il est dangereux de te voir:
David qui des vertus est l'exemple solide,
En voyant Bersabée éprouva ton pouvoir,
Devint un adultere & fit un homicide.

DIDON.
Rien n'est plus sacré que les voeux,
Rien plus inviolable.
Didon perdant Sichée éteignit tous ses feux,
Et trouva les trépas beaucoup plus suportable,
Que d'oüir les soupirs d'un nouvel amoureux.

TOMYRIS.
Quand un Prince est victorieux,
Il doit user avec prudence
Des biens du sort capricieux;
Puis que pour vanger une offence,
Le plus foible est toûjours assez industrieux.
Cyrus ne songeant pas qu'une Mere affligée,
Doit être ménagée,
Aperceut, mais trop tard, ce que peut son pouvoir:
Tomyris joüant de son reste,
D'un coup de desespoir,
Mit son armée & luy dans un état funeste.

La femme d'ASDRUBAL.
L'AMOUR dans un coeur genereux,
Cherche sa liberté dans le milieu des feux,
Et ne peut être absent de l'objet qui l'anime.
La femme d'Asdrubal trouva son sort plus soux,
D'être avec ses enfans des flammes la victime,
Que de ne voir point son Epoux.

CLEOPATRE.
CLEOPATRE ne sçavoit pas,
Sans doute, la bonne advanture,
Lors qu'elle écouta le parjure,
Qui fut cause de son trépas.
Comme une franche Egyptienne;
Elle auroit deviné sans peine,
Que l'on doit à l'Amour donner quelque répic,
Puis que souvent ce petit traître,
D'un beau sein ne se rend le maître,
Que pour s'y changer en aspic.

SOPHONISBE.
Il est bien dangereux d'estre dessous la Loy,
D'une femme indiscrete & belle;
Elle fait aux amis souvent manquer de foy,
Et puis elle devient mêmes une infidele.
Syphax pour Sophonisbe usa de trahison,
Dont les Romains jaloux se firent bien raison;
Mais Sophonisbe au lieu de témoigner son zele,
Avec Massinissa devenant criminelle,
Cet Amant éteignit ses feux par le poison.[1535]

B.5 Auszüge aus dem Briefwechsel Galeazzo Maria Sforzas vom Februar 1473, eine Bildnisserie junger Mädchen betreffend

Brief vom 1. Februar 1473

Illustrissime Princeps et Ex.[me] domine domine mi singularissime. La Vostra Excellentia per una littera de xxxj del proximo passato mese me scrive e comanda ch'io lassi che Filippo da Borsano facia aritrare dal naturale la mia filiola secunda. Il che inteso sono stato dacordo con dicto Filippo de incomenzare domane ad farla ritrare; et per fare il debito mio non se gli perderà tempo fin che sera exeguito la volunta de Vostra Celsitudine. A la quale ho singolare gratia ad farli cossa grata et havero sin chio viva. Me ricomando a Vostra Signoria. Datum Mediolani die primo Februarij 1473.

Ex. D.V. fidelissimus Servitor Christoforus
cum devota recomandatione etc.

Brief des Malers Filippo da Borsano vom 17. Februar 1473

Ill.[mo] et Ex.[mo] S.[re] mio. ho inteso como Jouane Ahogadro ha una belissima fiola de ani xij o xiij et e granda per el tempo chala per la quale chosa suplico a V.S. se digne de farme intendere se la vole che la faza retrare como ho facto de altre et parendo che la faza aretrare si digna de scrivere al dito Johanne che la voia lassare aredrare.

[...] A Milano adi xvij febr. MccccLxxiij. E. D. V. fidelisimo servitor Filipo da Borsano.

Brief des Malers Bernabino da Landriano vom 15. Februar 1473

[...] adi 14 del presente ho visto la fiolla de ser Prizivallo de Lampugnano, la me pare così degnia fiolla quanto abiamo anchora [...]

Brief des Malers Bernabino da Landriano vom 23. Februar 1473

Illustrissimo et gloriosissimo Signore mio et D. D. Li parente di quelle ho facte retrare e a chi non tocha la sorte, et sono queste tre prima la fiolla de d. Iachobo de Cuxan et questa passa per bona via, laltra e la fiolla de d. Prizivallo de Lampugnano et laltra la fiolla de ser Iohane Chorio, sarebono contenti de sapere quello anno a fare perche sono de loro anno pratiche de maritare honde provede la v. Excelentia come li pare etc. Ho inteso lordeno dato V. S. S. de la fiolla de d. Iachobo honde sempre resto hobligatissimo de tanto honore et prego humilissima mente la V. Excelentia che la si degnie de comandarme si sono bono in qualche cosse, a la quale sempre devotamente mi rechomando. Dat. Mediolani die xxiij febr. 1473.

Ex. I. D. V. Servitor fiddelis Bernabinus de Landriano cum humili ricomendatione.[1536]

[1535] Zit. n. WISCHERMANN 1971, S. 96ff.
[1536] Zit. n. MALAGUZZI VALERI 1902, S. 140ff.

B.6 Auszug aus einem Inventar von Anne de Bretagne, 1500

[in eckigen Klammern finden sich die hypothetischen Identifizierungen der Dargestellten von Jean Adhémar]

AUTRES [LISTE] DE PLUSIEURS PERSONNAGES TIRÉ AU VIF, PRINS SUR LEDIT INVENTOIRE CONTENU OU DERRENIER ARTICLE PRÉCÉDENT, 25 JUILLET 1499 (1500): TABLEAUX RAMENÉS DE NAPLES

I. Ung tableau peint d'or bruny et d'asur sur bois, ouquel a ung visaige d'une dame de Naples ayant le chief tout blanc. [Isabella d'Aragona, Gattin von Gian Galeazzo Sforza]

II. Ung autre tableau sur boys peint d'une autre femme de Italie, ayant les cheveux troussés, et dessus ung chappelet faict en fasson de perles. [Beatrice d'Este]

III. Ung autre tableau peint sur boys, où il y a le visaige d'une femme, et au-dessus dudit tableau est écrit: *Genevra*, dont les bords dudit tableau sont pains d'or bruny. [Genevra di Giovanni di Niccolo]

IV. Ung autre tableau peint sur boys d'une femme ytalienne, aussi peint d'or bruny par les bords, au douz duquel est ecrit: *Solins* [Isabella d'Este]

V. Ung autre tableau paint sur boys d'une femme de fasson ytalienne. [sog. La Belle Feronière des Louvre]

VI. Ung autre tableau paint sur boys, ouquel a une femme damoiselle habillée à la fasson de France, et a hault atour. [Bona von Savoyen]

[...][1537]

B.7 Bernardo Bellincioni, Über Leonardos Porträt von Cecilia Gallerani, vor 1492

Poeta:
Di che ti adiri? A chi invidia hai Natura?
Natura:
Al Vinci che ha ritratto una tua stella:
Cecilia! sì bellissima oggi è quella
che a suoi begli occhiel sol par ombra oscura.

Poeta:
L'onore è tuo, sebben con sua pittura
la fa che par che ascolti e non favella:
pensa quanto sarà più viva e bella,
più a te fia gloria in ogni età futura.

Ringraziar dunque Ludovico or puoi
e l'ingegno e la man di Leonardo,
che a' posteri di te voglia far parte.

Chi lei vedrà così, benchè sia tardo,
vederla viva, dirà: Basti a noi
comprender or quel ch'è natura et arte.[1538]

[1537] Zit. n. Adhémar 1975, S. 102.
[1538] Zit. n. Rogers 1986, S. 300f.

B.8 Briefe von Jacopo d'Atri an Isabella d'Este vom Januar 1510

Brief vom 29. Januar 1510, die Aufnahme einer mantuanischen Prinzessin am französischen Hof betreffend

[...]

Li vestimenti suoi in el presentarse quà sarano alla italiana, ma incontinente la Regina la farà vestire alla franzese, nè pateria da la prima volta infuora che gli andasse avante se non serà vestita alla fogia de questo paese. Unde serà ben che così me è stato recordato da chi intende il tutto che non gli festi fare altri vestimenti da quelli se retrovano, et tanto che una sol volta o due se possa mutare alla fogia italiana: ma gli farite portar seco drappi in peza per vestirse honorevolmente adfinchè se conosca che viene de splendida et nobilissima casa, et serà bene haverne de più et diverse sorte, cioè di borchato d'oro rizo per una vesta che fosse ultramodo richo et bello; de brochatello in sei fili per un'altra de crimisi, una de tela d'oro, una de velluto crimisi, et un'altra de velluto negro o de tanè per portare ogni giorno. Zoye nè perle non se usano, se non fosse qualche zoyello da portare al pecto, di gran pretio, e collane da portare al collo. Bastarà una collanetta d'oro per mettere alla testa intorno al cyapparone [sc. Chaperon] che se potrà comprare de quà et non serà di gran valuta, et l'altre donne sue voriano essere tutte ben vestite. Et non manchi che una de le sue sij fodrata de candidi armellini cum le moschette negre tempestate, cosa che non le portano se non donne de alta stirpe.

[...]

Et perchè la tenera figlia è molto delicata et la compagnia gli darite sarà tutta italiana non è dubio per qualche mese gli parerà molto stranio, me pare farve recordo che qui se retrova Madamisella de Cyalu che fo Governatrice de la felice anima de Madamisella de Barbano vostra nepote, et hora governa le donne de Madamma figlia dil Re. [...][1539]

Brief vom 14. Januar 1510, den geplanten Besuch der französischen Königin in Italien betreffend

El S. Vesconte me ha dicto esserse retrovato in rasonamento cum il Re et Regina dove se diceva dil venir in Italia d'essa Regina, advertendola il savio Re nel modo havesse ad venire che trovaria bello contrasto che converria se stringasse se la volesse stare al parangone, cum narrarli che trovaria V.S. per la prima et la Duchessa de Ferrara et molte altre che la faria ben stare al segno, subjungendoli che la veria ad retrovare la nova sposa vostra figlia se la fosse ben andata in ultimo angulo de Italia et serìa bastante a buttarla per terra cum tutte le altre, laudandola sopra modo de belleza, de prudentia et d'ogni virtù, et tale impressione gli ha dato de ley che pare che tutte le altre habia ad superare. Dove la sapientissima Regina che poco se persuade de sè, che è tanto magior argumento dil suo gran valore, pare che confirmava il parlare dil Re che non potria comparere in parangone de le italiane, cum dire che menaria cum Sua M.ta quatro madame de bona sorte, cioè la Marchesa de Monferato, reputandola franzese et de le sue, M.ma de Niverse, M.ma di Longavilla et un altra bretona, che sono tutte de belleza et de estimazione grande. Et essa andaria sempre vestita de panno negro o panno tanè, et null'altra pompa nè fogia portaria, perchè considerava ben che la minima de voi altre superaria, et qui monstrava de temere de venir in parangone. [...] et se ben quelli franzesi che sono stati in Italia hanno laudato la fogia, non è dubio che per adulatione l'hanno dicto, et io non lo so per la verità, essendome retrovato in molti luoghi dove è stato damnato et io non l'ho saputo negare perchè la honestà è più assai che alcuna altra cosa. [...][1540]

[1539] Publiziert in: LUZIO/RENIER 1902, S. 296f.
[1540] Publiziert in: LUZIO/RENIER 1896, Bd. 63, S. 467f.

B.9 Cod. Trivulzio Nr. 2159, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Mailand, Textauszüge

[fol. 1v]

AD CHRISTIANISIMV[M] ATQ[VE] INVIC
TISIMV[M] FRANCOR[VM] REGEM FRAN
CISCVM
IO[HANNES] AMBROSIVS NUCETUS PIC[TOR]

SVNT QVI PVRPVREAS VESTES OPOBAL
SAMA GEMMAS
DENT TIBI SIQVID VEL SIQVID GRA[N]DIVS
ESSE PVTENT
NON MICHI DIVITIE SVPERANT
FRANCICSCE SED EXTAT
INGENIVM INGENII SVSPICE
DONA MEI

REX VIRTVTE POTENS FRANCISCE POTENTIOR
ARMIS
SPES IN QVO STABILES VTRAQVE PALLAS
HABET
ECCE TIBI ASVRGVNT LATRALI PECTORE
NIMPHE
PVLCHRA COHORS SVPERIS ANNVMERA[N]DA
CHORIS
ECCE VIDVE ADDVCVNT GENIVM MENTEM
FIDEMQ[VE]
ET PRO TE ACCENSIS DANT PIA THURA
FOCIS
SED TIBI CO[M]MENDAT NIMPHAR[VM] INVE[N]TOR
VT IPSIS
SIT PROPE TE MIXTVS SEMPER
IMAGINIBVS

[fol. 2v]

QVAS PRIMVM VIDVAS SEPTENO
OFFENDERIS ORBE
VIRTVTVM SEPTEM SCIVERIS
ESSE NOTAS

[fol. 3r]

D[OMI]NA
BALBARA COMES DE GAIAZO

IVSTITIA

ECCE COMES PRIMA TIBI PRO
DEO BARBARA CHARTA
SIC TIBI IVSTITIE PRIMVS
INHERET AMOR

[...]

[fol. 21r]

D[OMI]NA
BIANCHA MARIA VICECOMES

QVID VETERVM FRANSISCE
LEGIS MONIMENTA VIROR[VM]
CEDERE TEMPORIBVS
TV FACIS ILIA TVIS

[...]

[fol. 30r]

[B]ELLOVESVS ATROX PRISCO
REGNANTE PER ALPES
PRIMVS IN ITALIAM
GALLICA SIGNAT TVLIT

[T]VNC MEDIOLANVM GALLI
EXTRVXERE PRIORES
ET NOSTROS IPSI TVNC
GENVERE PATRES

[I]VRE TENENT IGITVR
FORTES SVA MAENIA GALLI
IVREQ[VE] QVOS ETIAM
PROGENVERE REGVNT[1541]

B.10 Inventarium Oder Beschreibung aller deren Stuckh und sachen, frembder und Inhaimischer bekanter und unbekanter selzamer und verwunderlicher ding, so auf Ir Fürstl: Dhtl: Herzogen in Baijrn etc. Kunst Camer zusehen und zufinden ist angefangen den 5. februarii. Anno MDXCVIII. Beschriben durch Joan Baptista Ficklern, der Rechten Doctorn Fürstl: Dhtl: in Baijrn hofrath zu München etc., München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 2133, Auszüge

[...]

[Nordwand]

[fol. 185r]

[...]

Am Pfeiler des 15. Fensters.

2690. Contrafeht Cardinals Marc Sittichs von Embs.
2691. Ein dafl darauf ein Fortuna bildt.
2692. Darunder ein dafl, in welcher die Andromeda an ein felsen gebunden, das sie von einem Mehrdrachen gefreßen werdt, davon sie Pereus [sic] erlöst, wie Ovidius fabuliert.
2693. Contrafeht Cardinals de Monte.
2694. Contrafeht Ludovici Mori Ducis Mediolanensis.
2695. Ob disem fenster ist ein gemähl angehengt eines Niderlendischen weibsbildts darunder geschriben Oudendikher Vroij.

[fol. 186v]

Gegen Mittnacht

[1541] Vgl. auch BOLOGNA 1989, S. 17-24.

An dem Pfeiler des 16. Fensters.

2696. Contrafeht Cardinals Palieti.

[...]

2703. Ober dem fenster hengt ein gemähl eines Niderlendischen weibs welche ein korb vor Ier in henden tregt darunder geschriben Hoechtwouder Vrou.

[fol. 186r]

An der Seitten

An dem Pfeiler beij dem 17. und letsten fenster diser Seitten.

[...]

2709. Ober dem fenster ein gemehl einer Niderlendischen beürin mit einem korb vol Aijr, darunder geschriben Lansmoer Vrou.

An den zwaijen Winckhel Pfeilern zu End diser, an Anfang der Seitten gegen Aufgang der Sonnen

[...]

[fol. 187v]

[...]

Folget die Seitten gegen Orient an dem ersten Fenster lainet

2715. [...] die keüsch Susanna [...] von handen Albrecht Altdorffers gemahlt Im Jar 1526.
2716. Ober disem fenster ein Niderlendisch weibsbild mit 2 holendischen käsen darunder geschriben Benninz Broech Vrou.

An dem Ersten Pfeiler diser Seitten.

2717. Ein Conterfeht Francisci Telleti Societatis Jesu Praedicatoris Apostolici, Theol. Professoris celebrimi.
2718. Ein große hohe dafel darinen die Geißlung xpi mit nächtlicher schathirung gemahlt.
2719. Ein conterfeht Cardinals.

[fol. 187r]

An der Seitten

2720. Ob dem andern fenster diser seitten ein Niderlendische beijren mit einer hennen, darunder geschriben Oudendikher Maecht.

Am andern Pfeiler

[...]

2728. Ober disem fenster ist abermal ein Niderlenderin mit einem puschen zwipel darunder geschriben Broker Vrou.

Am 3. Pfeiler

2729. Contrafehlt Cardinalis Ferdinandi de Medicis.

[...]

[fol. 188r]

[...]

2738. Ob dem fenster nach disem Pfeiler ein Niderlenderin in einer dafl, darunder geschriben Gisber Vrou.

An dem 4 Pfeiler

2739. Contrafeht Cardinals Ascanij Sforza.

[...]

2744. Ob dem fenster auf disem Pfeiler ein dafelin mit einer Niderlenderin, darunder geschriben Schwager Maecht.

An dem 5 Pfeiler.

[...]

[fol. 189v]

[...]

2750. Ob dem fenster ein Niderlenderin darunder geschriben Enchuser Maecht.

An dem 6 Pfeiler

[...]

[fol. 189r]

[...]

2754. Ober dem fenster aber ein Niderlenderin mit der underschrift Munkedamer Maecht.

An dem 7. Pfeiler.

[...]

[fol. 190v]

[...]
2763. Ober dem fenster ein Niderlenderin darbeij geschriben Beetser Maecht.

An dem 8 Pfeiler.

[...]

[fol. 191v]

[...]

2775. Ober dem fenster nach disem Pfeiler ein Niderlenderin Heiloer Vrou.

An dem 9 Pfeiler

2776. Ein däfelin darauf Herzog Emanuel Philipert von Savschoij, in einem küriß.
2777. Ein dafel darauf könig David mit seiner harffen, und Bersabea die füeß waschendt in dem garten, samb Irem Frawenzim̃er.
2778. Auf einem däfel ein Conterfeht ainer Jungen Fürsten Mannsperson, ainem könig von Hijspanien, des flüß am halß, klaidung und gebrachts halber gleich.
2779. Ein ander Tafel darauf ein Fürsten weibsbildt mit dem flüß am halß am gebrecht dem oben gleich.
2780. Ob disem fenster ein gemahlte Niderlenderin, darunder geschriben Edammer Maecht.

An dem 10. Pfeiler

2781. Zwaij gleiche däfel mit zwaijen Niderlendischen Fürsten frawen contrafeht.

[fol. 191r]

[...]

2786. Zwaij däfelin mit zwaijen Teütscher Fürstinen beijnahe gleicher klaidung und leibs zirr contrafeht.

2787. Ober dem fenster ein Niderlenderin, darunder geschriben Ooesthuisr Vrou.
2788. Ein andere dafel, darinnen ein Antvogel an einem Pfeil hangendt, gemahlt.

An dem 11. und letsten Pfeiler am Eckh.

[...]

[fol. 192v]

[...]

2794. Ober disem ersten fenster auf der seitten gegen Mittag ein Niderlenderin darunder geschriben Enchuser Vrou.

An dem ersten Pfeiler der Seitten gegen Mittag.

[...]

[fol. 192r]

[...]

2802. Ober dem fenster ein Niderlenderin mit Namen Harderwiiker Vrou.

An dem 2. Pfeiler.

2803. Ein Däfele mit einem Conterfeht aines Fürsten weibsbrustbildt, mit Altfrenkhisch klaidung und zirr de Anno 1518.
2804. Ein ander Tefel mit einem unbekanten brustbildt ainer Italianischen frawen.
2805. Ein Dafel mit einem Crucifix von Ölfarb welches gemähl ein Jesuiter Josephus Valerianus gemacht.
2806. Ein Dafel mit unser lieben frawen mit dem khindt Jesus am Arm, [...].
2807. Ein Dafl mit dem Conterfeht Khonig Ludwigs von Ungern, ungebartet.
2808. Ob dem fenster nach disem Pfeiler ein Niderlenderin Graster Vrou.

[...]

[fol. 193v]

Gegen Mittag.

An dem 3. Pfeiler diser Seitten gegen Mittag.

[...]

An dem 4. Pfeiler.

[...]

2814. Ein lange Dafel mit Herzog Maximilians zu Baijrn contrafeht, als Ir Drl: noch ein Jüngling gewesen.

[...]

2817. Ob dem fenster ein Niderlenderin, Broker Maecht.

Am 5. Pfeiler.

2818. Contrafehts Pfalzgrafen Otthainriches.
2819. Ein Dafl mit Virgilij Maronis brustbildt.

[fol. 193r, falsche Zählung: Wiederholung der Inventarnummern ab Nr. 2810]

2810. Herzog Philips von Baijern, hernach gewesen Cardinals, und Bischofes zu Regenspurg, contrafeht.
2811. Contrafeht Mechtildis Herzogin in Baijern.

2812. Ober dem fenster ein Niderlenderin Vafluaeier Vrou.

An dem 6. Pfeiler.

2813. Pfalzgrafen Philippen von Haijdelberg contrafeht.
2814. Herzog Ferdinand hochgedachts Herzog Philippens Brueders conterfeht.

[...]

2817. Ober disem fenster ein Niderlenderin Edamer Vrou.

An dem 7. Pfeiler.

2818. Ein conterfeht einer Fürstin unbekhanten Namens.
2819. Herzog Carls von Baijern, Herzog Philipen und Ferdinand Brueders conterfeht.
2820. Einer ungenanten Fürstin contrafeht.
2821. Ob dem fenster ein Niderlenderin Schaecher Maecht.

[fol. 194v]

Gegen Mittag.

[...]

An dem 8. Pfeiler.

2823. Ein conterfeht einer unbekhanten und unbenanten Fürstin.
2824. Contrafeht freülin Maria Anna Herzogs Wilhelmen in Baijern des 5. dochter.
2825. Conterfeht Ferdinandi Khönigs Philippen auß Hijspanien sohn.
2826. Graf Moriz von Ortenburg conterfeht.
2827. Ob dem fenster ein Niderlenderin Horensenach doeckh.

[...]

Am 9. Pfeiler.

[...]

2830. Contrafeht freülins Christina Herzog Wilhelms des V. in Baijern dochter de Anno 1578.

[...]

[fol. 194r]

An der Seitten.

2832. Conterfeht Pfalzgraf Fridrich von Haijdelberg.
2833. Ob dem fenster ein Niderlenderin Soager Vrou.
2834. Unden an disem fenster lainet ein getruckhte Dafl auf Leinwaht gezogen, darauf die statt Ambsterdam.

An dem 10 Pfeiler.

2835. Kaijser Maximilian des ersten brustbildt, Conterfeht.
2836. Auf einer langen Dafel, die ganze bildtnuß Herzog Hainrichs von Lottring.
2837. Ein Dafel mit der Judith, sambt Holofernis haupt im brustbildt.
2838. Ein Däfelen darin die Königin von Egijpten Cleopatra nackhendt und ligendt gemahlt.
2839. Contrafeht Hansen von Rechbergg, [...].
2840. Ob dem Fenster ein Niderlenderin darbeij geschriben Hensbroeckher Vrou.

[...]

An dem 11. Pfeiler.

2842. Pfalzgraf Fridrichs von Haijdelberg contrafeht mit einem grauem bartt in brustbildt.

[fol. 195v]

Gegen Mittag.

Ein große Dafl, auf deem Jupiter in einem gemähl mit der weltkugel [...], neben Im Mercurius, vor Ime khniet Venus, hinder Ir Cupido, und welchem gemähl ein Landschafft gemahlt, bei dem Jupiter stehen dise wort: Imperium sine fine dedi.
2844. Siben gleichformige Dafln, darauf die septem Virtutes Cardinales gemahlt.
2845. Ein Dafl darauf die Lucretia Romana gemahlt.
2846. Contrafeht eines Geistlichen herrn, ohne Namen, sihet einem Bischof oder sonst dergleichen Prelaten gleich.
2847. Vier gleiche Däfele. Auf dem ersten der Prinz von Uranien.
2848. Auf dem andern der Graf de Ligne.
2849. Auf dem dritten der Graf von Horn.
2850. Auf dem vierten der herr von Montignu.
2851. Ob dem fenster ein Niderlenderin Munkedamer Vrou.

An dem 12. Pfeiler.

2852. Ein conterfeht in brustbildt auf ein tuech gemahlt Hyeronimi Picolominoi von Siena Pabst Pijues III. Brueders Sohn de Anno 1517.
2853. Vier gleiche Däfel von conterfehten, Auf dem ersten des herrs von Berlemont.
2854. Auf dem andern des Margrafen von Bergen.

[fol. 195r]

An der Seitten.

2855. Auf dem 3. des Grafen von Egmont.
2856. Auf dem 4 des Grafen von Hochstratt.
2857. Auf einer langen Dafl, Herzog Carls von Lottringen Bischofen zu Metz Contrafeht.
2858. Ein Dafl darauf Maria Magdalena sitzendt, mit dem linggen Arm sich auf das grab lainendt.
2859. Contrafeht der Königin in Engellandt.
2860. Ob disem fenster ein Niderlenderin Staverse Vrou.

An dem 13. Pfeiler.

[...]

An dem 14. Pfeiler welcher der letst an der seitten.

2865. Khaijser Fridrichs des 3. Contrafeht in brustbildt.
2866. Ein Conterfeht eines Jungen knäbleins von 2 Jaren und etlich Monat, tregt ein Stigliz auf der handt.

[fol. 196v]

Gegen Mittag.

2867. Dreij gleiche Dafeln, auf der ainen Herzogin Anthonia von Lottringen.
2868. Auf der andern Herzogin Catharina von Lottringen.
2869. Auf der 3. Herzogin Elisabeht von Lottringen.
2870. Vier gleiche Dafeln, auf der ersten ein nackhendt weibsbrustbildt mit einem schwarzen bartt, dabeigeschriben Junckfraw Margreht von Lauffen.
2871. Auf der andern ein beclaidt weibsbrustbildt mit einem langen schwarzen bartt, auch obgemelts Namens.
2872. Auf der 3. Junckhfraw Haleckha von Lütich auch gebartet.
2873. Auf der 4. Junckhfraw Catharina Konsel von Paris, haret und barttet uber das ganz angesicht.

[...]

[fol. 196r]

[...]

2880. Ein Däfl darauf ein Jung Mädl von 9 Jaren, haret und barttet, darbeij dise schrifft: Puella barbata Lusitana, Anno aetatis IX. Christi MDLXI.

[...]

An der Seitten gegen Nidergang.

2883. An den Pfeilern diser seitten nacheinander die Labores Herculis [...].

[fol. 197v]

Gegen Nidergang

An dem 1. Pfeijler

[...]

2887. Ober dem fenster nechst diß Pfeilers als brustbildt Homeri von ölfarben.

An dem 2 Pfeiler.

2888. Ein Dafl darauf Iudicium Paridis.
2889. Ein Dafl mit einer brenten darauf etliche flaschen und Krüeg ineinander versetzt, soll einem Menschen gesicht gleich sehen.
2890. Ob dem andern fenster in ainer Däfel die brustbildtnuß Aristotelis.

Ausser des Eingangs diser Seitten gegen Nidergang an der Wandt.

2891. Dreij gleichformige Dafeln, auf der ainen ein Conterfeht eines bluetgürigen Mörders, Christof Froschamer genannt von Wägingen aus dem Erzstifft Salzburg, welcher mit aigner handt 345. Mördt, und uber das 400 Mördt mit seiner gesellschafft begangen, zu welß in Österreich von leben zum Todt gericht worden Anno 1579.

[...]

[fol. 198v]

An dem 3 Pfeiler

[...]

[fol. 198r]

[...]

2901. Ober dem fenster dises Pfeilers ein brustbildtnuß Saphonis.

An dem 4 Pfeiler.

[...]

[fol. 199v]

2909. Ob dem fenster die brustbildtnuß Francisci Petrarcha.

An dem 5 Pfeiler

[...]

2915. Ober dem fenster ein brustbildt Pithagora.

[fol. 199r]

An der Seitten.

An dem 6. Pfeiler

2916. Contrafeht aines Alten Doctorn, von Albrecht Dürern gemahlet de Anno 1500.
2917. In einer Dafel der Glaub, Hoffnung und liebe in dreij frawen gestalt gemahlet.
2918. Contrafeht des Türckhisch Kaijsers Baiazet, welchen Tamerlanes der Scytier uberwunden und gefangen.
2919. Conterfeht Doctor Martin Luthers.
2920. Oben an dem fenster ein gemahlt brustbildt des Philosophi Simonidis.
2921. Ein brustbildt contrafetisch Boccatij.

An dem 7 Pfeiler

[...]

2928. Ob dem fenster Virgilij des Poeten brustbildt

[fol. 200v]

Gegegen [sic] Nidergang.

An dem 8 Pfeiler.
[...]

2934. Ober dem fenster das brustbildt Ovidij Nasonis.

[...]

Am 9 Pfeiler.

[...]

[fol. 200r]

[...]

2944. Ober dem fenster die bildtnuß Marci Catonis.

[...]

Am 10 Pfeiler.

[...]

[fol. 201v]

Gegen Nidergang

[...]

2951. Ein ander Conterfeht Frawen Cordula von Pienzenau gewesten Hofmaisterin im Frtl. FrawenZimer alhie.
2952. Contrafeht Wolfgangen Bretschlaiffers Margräfin Jacoba von Baden und Herzog Wilhelms in Baijern des 4. Gemahls Hofmaister

[...]

2956. Ob dem fenster die bildtnuß Platonis hangendt.

Am 11 Pfeiler

[...]

[fol. 201r]

An der Seitten

[...]

2963. Ob dem fenster das brustbildt des Italianisch Poeten Dantis Aligeri.

An dem 12. und Letsten Pfeiler diser Seitten.

[...]

[fol. 203r]

[...]
Folget daß Gemehl außer des Eingangs so in der Mitten der Kunstkamer an dem 4 Seitten ober und under dem gesijmbs nacheinander angemacht. [...]

[...]

[fol. 207v]

[...]

An der underrister Zeill diser Seitten gegen Mittnacht von dem Eckh gegen Nidergang angefangen.

[...]

[fol. 207r]

[...]

3086. König Hainrich in Franckhreich der ander.
3087. Catharina herrn Lorenzen Medices Tochter König Hainrichs in Franckhreich des 2. gemahl.
3088. Ein Französin Madama de Tamps König Franciscen in Franckhreich Concubina.

[...]

[fol. 212v]

[...]

Folgt das Gemehl auf der Seitten gegen Mittag, [...].

[...]

[fol. 213v]

Gegen Mittag.

[...]

3215. Ein ander Dafel, darauf die Keüsche Susanna mit den alten buelern gemahlt.

[...]

Neben und an der Thür welche auf den gang zu der Stallmaistereij hinausgeht.

[...]

3221. Contrafeht Laura Petrachi.
3222. Contrafeht Cossij
3223. Contrafeht Francisci Petrarcha.

[...]

[fol. 214v]

3230. Ein große lange Dafl mit einer Perspektif von Gebewen und einem schonem garten zu vorderst die Hijstori von der Königin von Saba welche König Salomon mit allerlaij schanckhung und gaben haimbgesucht.
3231. Ein Dafl von altem aber guetem Gemehl, darinen daß Panket Holofernis, welchem die Judith nachdem er trunckhen worden, das haupt abgeschlagen.
3232. Auf einer Dafl die Hester, welche dem König Asuero den fueßfall thuet.

3233. Ein ander Dafl darauf die Hijstoria der entleibung der keüschen Lucretia Collatini Haußfrawen und die Coniuration Irer freündt, wider den König Tarquinium superbum.
3234. Ein Dafl darauf die Römische Hijstori des ungerechten urtls Apij Claudij, uber die Junckhfrawen Virgineam und darauf erfolgte Aufrhur.
3235. Ein Dafl darauf ein feldleger vor einer Statt aus welcher ein Hauffen frawen dem feldherrn entgegen komen, in gestallt als hetten sie Ime ein hoch anligen oder fürbitt demitiglich fürzubringen gemahlt im Jar 1529.

Folgen die stuck und Gemehl diser Seitten von dem Eckh gegen Aüfgang bis zum Eckh gegen Nidergang in der underisten Zeil.

[...]

[fol 216v]

Gegen Mittag

3255. Contrafeht freülein Catharina Gräfin zu Helfenstain.
3256. Contrafeht freülein Johanna Gräfin zu Sulz.
3257. Contrafeht Junckhfraw Judith Höchkircherin.
3258. Contrafeht Junckhfrawen Agnes von Weittingen.
3259. Contrafeht Junckhfrawen Euphrosina Ramingin.
3260. Contrafeht J: Sophia von Raindorf.
3261. Contrafeht J: Anna von Fraunberg.
3262. Contrafeht J: Jacoba Hundin.
3263. Contrafeht J: Sophia Freijn von Parsperg
3264. Contrafeht J: Maria Botschin.
3265. Contrafeht J: Waldburg von Schellenberg.
3266. Contrafeht J: Regina Eijsenreichen.
3267. Contrafeht J: Jacoba Notthafftin.
3268. Contrafeht J: Cordula von Althhausen.
3269. Contrafeht J: Anna Maria Kunnin.
3270. Contrafeht J: Maria von Treuberg.
3271. Contrafeht J: Anna von Schellenberg.
3272. Contrafeht J: Elisabeht von Fels Closterfraw.

[fol. 216r]

An der Seitten

3273. Contrafeht J: Euphrosine Gräfin zu Öttingen.
3274. Contrafeht J: Benigna Freijn von Lamberg.
3275. Contrafeht J: Anna Jacoba Löschin.
3276. Contrafeht J: Helena von Konigstain.
3277. Contrafeht J: Susanna von Gumppenberg.
3278. Contrafeht J: Corona von Gumppenberg.
3279. Contrafeht J: Johanna Pernerin.
3280. Contrafeht J: Sijdonia Welzerin.
3281. Contrafeht J: Elisabeth Notthafftin.
3282. Contrafeht J: Gertraud von Fraunberg.
3283. Contrafeht J: Rosina Romingin.
3284. Contrafeht J: Ursula Notthafftin.
3285. Contrafeht J: Helenora von Clöß.
3286. Contrafeht J: Elisabeht Gräfin von Hardeckh.
3287. Contrafeht J: Anastasia von Fraunberg.
3288. Contrafeht J: Jacobe von Bapenhaimb.
3289. Contrafeht J: Catharina von Öberrhain.
3290. Contrafeht J: Felicitas von Fels.

3291. Contrafeht J: Judiht von Schellenberg.
3292. Contrafeht J: Anna von Khüenach.
3293. Contrafeht J: Anna Kastalämpfin.

[fol. 217v]

Gegen Mittag [durchgestrichen]

3294. Contrafeht Frawen Anna von Bettschach.
3295. Contrafeht Frawen Elisabeht Gräfin von Fürstenberg.
3296. Contrafeht Frawen Machtildes Herzogin in Baijrn.
3297. Contrafeht Margraf Philipertus von Baden Gemahl.
3298. Contrafeht Fraw Anna Erzherzogin zu Österreich, Herzog Albrechtes in Baijrn des .V. Gemahl.

Folgt das Gemehl an der wandt gegen Nidergang, Oberhalb der leisten von dem Eckh gegen Mittag angefangen.

[...]

B.11 Argote de Molina, Discurso sobre el Libro de la Montería que mandó escreuir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de León, 1582, Auszug: Descricción del Bosque y Casa Real del Pardo

[...]

En la Casa labrada de Piedra Parda Barroqueña, con dos Corredores altos y baxos, el uno a la entrada, y el otro a la frontera, y en las paredes de los lados se ven pintados dos Círculos en cada una que el uno muestra por la sombra del Sol las horas del Día, y el otro las de los Planetas. Todo el aposento baxo es de los Officiales de la casa, porque su Magestad siempre se aposenta en lo alto della.

En la primera Sala alta se ven muchos Tableros y Lienços de pintura: sobre la puerta está pintado al Olio de mano del gran Ticiano, Júpiter conuertido en Satiro, contemplando la belleza de la hermosa Antiopa, que está dormida.

Véase más adelante, de mano de Antonio Moro, dos retratos de dos muchachas, la una Alemana que con el Cabello Rubio erizado, representa una estraña figura. La otra, que siendo de poca edad, tenía la barua tan poblada de Cabellos, como tienen comúnmente un hombre de treynta años. A esta sigue otra tabla del mismo Moro, del Retrato de un Folletero de Flandes, que con gran Barriga, estraño rostro y Villaníssimo vestido, haze un marauilloso personaje, con los instrumentos de su Officio y una Vieja y una hermosa que le lleuan a adereçar sus fuelles.

De mano de Hierónimo Bosco pintor de Flandes famoso, por los diparates de su pintura, se ven ocho tablas la una dellas de un estraño muchacho que nasció en Alemania que siendo de tres días nacido, parescia de siete años, que ayudado con feystimo talle y gesto, es figura de mucha admiración, a quien su madre está emboluiendo en la mantilla. Las otras tablas son de tentaciones de Sant Antón.

En la frontera se vee un lienço al temple del retrato de Fonte Nebleu, casa de plazer de los Reyes de Francia, de mucha admiración y grandeza.

Aquí se ven los retratos de las fiestas y triunphos de Binz que la Reyna María, y los estados de Flandes hizieron al Rey nuestro señor, quando siendo príncipe, passó a aquellos estados, de quien Christóual Caluete destella, doctíssimamente escriuó un Itenerario llamado „El Viaje del Príncipe“, donde destas fiestas se haze memoria, y las puede ver el curioso lector.

Desta sala se passa an un Corredor, cuya vista descubre aquel espacioso Bosque, [...]. Vese en este Corredor, pintado en lienço, de mano de Antonio de las Viñas Flamenco, pintor valiente, las grandes Islas y tierras de Zelanda, con todas sus Villas, Puertos, Ríos, Riberas y Diques, con todo el Mar, que descubre el gran Reyno de Inglaterra.

En uno del los Corredores de dentro, está la Capilla Real labrada de Estuco blanquissimo, y en ella un Retablo del descendimiento del la Cruz, contrahecho a otro que su Magestad tiene en Sant Lorenço el Real, de mano de Maestre Miguel Pintor Flamenco, que la Reyna María imbió a su Magestad de Louayna.

Del Corredor del Campo, se va a un aposento quadrado, el techo de qual está pintado de Prespetiua, de estranússima pintura, de mano de Pelegrín, Vedriero de su Magestad, excellente Mathemático y Reloxero.

Sobre la Chimenea desde aposento está una tabla, donde se ve pintado el gran Duque Carlos de Borgoña, que va a caça con la Duquesa y sus Damas y Caualleros, vestidos todos de blanco, con estraños trages y tocados, a la usança de quellos estados.

Adelante deste aposento está otro labrado de Estuco, pintado todo de Prespetiua y compartimientos de color y forma de los Escritorios de encaxes de madera que traen de Alemaña. Y cerrando la puerta, queda encubierta de tal maner con la pintura, que no se atina con su lugar.

De aquí se passa a la Sala Real de los Retratos de los Príncipes, Damas y Caualleros siguientes, por esta orden:

1. Inuictissimo Carlo quinto, Emperador de Alemania y Rey de España . . . . T
2. La Emperatriz Doña Ysabel su muger . . . . T
3. La Magestad Catholica del Rey Don Phelippe nuestro señor, Rey de España, segundo deste nombre . . . . T
4. Doña Cathalina [sic] Emperatriz de Alemania, muger de Maximiliano segundo deste nombre . . . . AM
5. Doña Ionna Princesa de Portugal, Hija de Carlo quinto, muger del Príncipe Don Juan . . AS
6. Doña Cathalina Reyna de Portugal, muger del Rey Don Ioan tercer . . . . AS
7. Don Ioan, Príncipe de Portugal, Padre del Rey Don Sebastián . . . . AM
8. Don Luys Infante de Portugal . . . . AM
9. La Infanta doña María de Portugal . . . . AM
10. Emanuel Philiberto, Duque de Saboya . . . . T
11. Madama Margarita Inglesa . . . . AM
12. Milora Dormer Inglesa, Duquesa de Feria . . . . AM
13. La Condesa de Belduch . . . . ML
14. La hija del Almirante de Inglaterra . . . . ML
15. El Duque Dolfoch, hijo del Rey de Dinamarca . . . . AM
16. Don Fernando Aluarez de Toledo, Gran Duque de Alba . . . . T
17. Ruygomez de Sylua, Príncipe de Eboli, Duque de Pastrana, Sumelier del Corps del Rey Nuestro señor . . . . AM
18. Don Ioan de Benauides, Marqués de Cortes . . . . AM
19. Don Luys de Caruajal, Primogénito de la casa de Xodar . . . . AM
20. Don Luys Méndez de Haro, Marqués del Carpio . . . . AS
21. Don Diego de Crodoua. Primer Cauallerizo de su Magestad . . . . AS
22. Antonio Moro, Natural de Vtrec, ciudad en Olanda, Pintor famosíssimo, retratado de su propria mano . . . . AM
23. El señor Don Iuan de Austria . . . . AM
24. Don Carlos Príncipe de España Hijo del Rey Don Felipe nuestro senõr . . . . AS
25. Doña Ysabel Reyna de España, tercera muger del Rey don Felipe nuestro señor: hija de Enrico segundo deste nombre, Rey de Francia, de mano de Sophonisba, Dama que truxo de Francia, excellentíssima en retratar, sobre todos los Pintores desta edad . . . . AS
26. Rodolfo Emperador de Alemania . . . . AS
27. Ernesto su hermano, Archiduque de Austria . . . . AS
28. Ticiano Pintor, el más excelente de su tiempo, natural de Venecia, cuyo retrato se ve, teniendo en sus manos otro con la ymagen del Rey Don Phelippe nuestro señor . . . . T
29. Mauricio Duque de Cleues [sic] . . . . T

30. Ioan Federico, Duque de Saxonia a quien rindió el Emperador Carlo quinto nuestro señor en Alemania . . . . T
31. La Duquesa de Bauiera . . . . T
32. La Duquesa de Lorena . . . . T
33. La Condesa Palatina del Rin . . . . T
34. Siete Infantas hijas del Emperador Don Fernando: Anna muger de Alberto, Duque de Bauiera . . . . T
35. María Duquesa de Gleues . . . . T
36. Madalena, Monja . . . . T
37. Catalina, muger de Segismundo Augusto Rey de Polonia . . . . T
38. Leonor, Duquesa de Mantua, Bartuara . . . . T
39. Baruara, Duquesa de Ferrera . . . . T
40. Ioanna, muger de Cosme [sic] de Medicis, Duque de Florencia, de mano de vn valiente pintor de Alemania . . . . T
41. Fernando Archiduque de Austria, hermano del Emperador Maximiliano . . . . AS
42. Carlo Archiduque de Austria, su hermano . . . . AM
43. Maximiliano, segundo Emperador de Alemania . . . . AM
44. María Reyna de Ungría, muger de Ladislao rey de Ungría, hermana del Emperador Carlo quinto . . . . AM
45. Leonor reyna de Francia, muger de Francisco, primero Rey de Francia, hermana del Emperador Carlo quinto . . . . AM

Son todos estos retratos de vara y tercia de Grandeza, que descubren el cuerpo entero, poco menos que hasta la rrodilla, los quales cercando en torno toda la sala, representa la pieça de mayor magestad y ornato que su Magestad tiene. Los que van señalados con esta letra T son de mano de Ticiano. Y con letras A.M. de Antonio Moro. Y con A.S., de mano de Alonso Sánchez Cuello Pintor famoso de su Magestad. Los de las letras M.L., son de Maestre Luca, Pintor Flamenco, todos los mejores y más celebrados Pintores de este tiempo. Veese por baxo de estos retratos, dos de Stanislao Enano de su Magestad, de quien se a hecho memoria en este libro. Y quatro al temple, de las Villas de Valladolid y Madrid y de las Ciudades de Londres y Nápoles, con ocho tablas de pintura de las jornadas quel Emperador Carlos quinto nuestro señor, hizo en Alemania, de mano de Ioan de la Barua Longa, Flamenco, a quien dieron este nombre, porque tenía la Barua de una vara y media de largo. De aquí se van a los aposentos de los Reyes. Y a éstos sigue el aposento de la Camarera, que está pintado al fresco, de mano de Bezerra, natural de Baeça, cuyo Pinzel igualó a los mejores pintores destos tiempos, y de mano de Ioan Baptista Bergamasco, y Rómulo Italianos, donde se vee la historia de Perseo, con muchas Tarjas a lo Romano, de admirabile pintura sobre Estuco.[1542]

B.12 Nachlaßinventar des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol in Ruhelust, Innsbruck und Ambras vom 30. Mai 1596, Auszüge

[...]

Ruelust.

[...]

Hilzner alter stockh sambt dem neuen sal dabei:

Saal:

Diser sal ist mit nachfolgenden auf tuech gemalten ganzen bildern behengt:
Neben dem camin gegen der stubenthier kaiser Fridrich Barbarossa.
Am egg neben der thüer herzog Cosman von Florenncz.
Hernach zwen alte kinig von Arregona.

[1542] Zit. n.: KUSCHE 1991B, S. 15ff.

Der landgraf von Hössen in aim kirres.
Herzog Vlrich von Würtemberg in ainer rosinfarben schauben.
Herr Conrad von Pemelberg in ainer landskhnechtrüstung.
Herr Geörg von Freundtsperg in ainer landsknechtrüstung.
Auf aim grossen tuech don Joann de Austria, Marc Antoni Collona und Sebastian Venier in iren rüstungen.
An der seiten gegen dem camin über:
Augustin Barbarigo.
Joann de Medici.
Constantinus Magnus.
Cristophorus Columnus.
Am egg neben der stiegen 2 stuckh unbekante conterfee.
Anthoni de Leua.
Andre Doria.
Barbarossa.
Scanderbeg.
Solimanus.
Kaiser Maximilian der Erste.
Kinig Phillip, seiner maj. etc. son.
Francisc Ganzaga.
Margues de Pascara.
Ob der sallthüer kinigin Maria von Vnngern prustbild.
Ober der stubenthier die alt kinigin von Frannkhreich und jeczig kinigin von Enngelannd brustbild.
Ober de thier gegen dem langen gang der Maultaschen prustbild.

[...]

Fürstlicher durchlaucht lustgarten sambt den gengen und werchstetten:

Sälele ob den werchstetten.

Ain zinener prunnen mit ainem gebirg von allerlei schenen handstainen.
Ain schene lange tafl mit eingelegten holz und kunstwerchen, darauf irer durchlaucht schild und helmb, gar kunstlich von stainwerch zu Florencz eingefasst, zu irer durchlaucht begrebnus gehörig.
Ain schene kunstliche orgl und instrument zuvorderist an der wand.
Auf baiden seiten des säleles 18 quader auf deren jedem zwai frauenconterfee mit unterschidlichen drachten.
Zwelf lainstüel von eingelegtem holz.
Ain clains tischl.
Bei der thür dieses säleles steet das grosz eisene uhrwerch, so noch nit gar verfertigt.

[...][1543]

B.13 Beschreibung des Damensaals von Schloß Ruhelust in Innsbruck von Philipp Hainhofer, 1628

[...] vnd sonderlich in ain schöne lange Galeriam geführet, so zu baÿden seitten durchab fenster hat, hoch vnd gar liecht ist, vnd der schreibtisch nit vebel hierin gestanden were, sintemalen Ich aber vermerckht, daß Ihre Hochfrl Drlt. ihne lieber beÿ sich in Ihrem säälin hetten, so hab Ich auch dahin gerathen. Dahin dann, alß Ich wider zu Ihrer Drl. komen, der schluß gangen. Die erwehnte Galeria ist durchauß schön gemahlt, das pflaster mit glasierten brenten stainen

[1543] Zit. n. BOEHEIM 1888/89, Bd. 7/2, S. CCXXVIf., CCXLIf.

gewürflet, vnd gepflästert, alß auch das säälin beÿ Ihrer Drlt. stüblin vnd etliche andere Zimmer auf dise art, mit weissen, gelben vnd blawen quaderstainen gepflästert sein. Zwischen den fensteren sind 36. schöner frawen Conterfette, biß auf die knÿe, lebensgrösse, allezeit zweÿ beÿsamen, in vnderschiedlicher nationen trachten vnd klaidungen (beÿ welchen sonderlich auch die Augspurger alte frawen tracht ist) mit öhlfarben geconterfettet vnder etlichen seind auf der mauren noch schrifften zu lesen, etliche aber sind gantz außgangen, die Jenigen, so man noch lesen kan, haissen wie folget:

Leonora, Fridericj III. Rom: Imperatoris uxor, Doardi Portugalliae regis filia.
Maria, Maximilianj I. Rom: Imperatoris uxor, Caroli Burgundiae ducis filia.

Isabella, Caroli. V. Austriaci Rom: Imp[ris]: uxor, Emanuelis Portugalliae regis filiae.
Johanna, Caroli. V. Austriaci Rom: Imp[ris]: filia, Johannis Portugalliae regis uxor.

Lucretia, Fridericj Gonzagae Marchionis de Gazuolo uxor, marchionis d'Incisa filia.
Paula Martinenga, Horatij Gonzagae, marchionis de Sulferin, uxor.

Antonia Baucia, Principissa d'Incisa [sic], Joannis Franciscj Gonzagae, et primi comitis Rotingi uxor.
Francisca Lisca [sic, sc. Flisca], Ludovicj Gonzagae et Rotingi comitis uxor, Joannis Aloijsij, Bavariae [sic, sc. Lavaniae] comitis, filia.

Sara, Olivarij comitis de Arco filia, Horatij comitis de Arco uxor.
Isabella, Commitissa Bissariensis, Pompeij, Comitis ab aureo vellere vxor.

Marianna à Wallenstain, Andreae Teufel, baronis in Gunderstorf, vxor.
Susanna à Regensperg. N. Nusdoferi uxor.

Obenhero in diser gemahlten galeria sein eingefaßte compartimentj, in dieselben von öhlfarben gemahlet, 75.[laj] emblemata, des menschen complexion vnd Inclination zu allerhand sachen, von Jugent et â cunabulis an biß in sein alter vnd biß in sein grab.
Vnnd ist dises wol aine schöne, lustige, lange galeria, in welcher steht aine hültzine lange tafel von gesottenem holtz mit figuren vnd allerlaj spilen eingelegt, alß bretspill, offne kartenspil, schach, höll, oder vngetreuer nachbar; offen würffelspil, Creutzspil; gansspil, vnd ist dise tafel gerichtet, das man wasser darauß springen kan machen, oder feurwerckh vnd rageten darauß schiessen. [...][1544]

B.14 Briefe des Bischofs Francesco Sporeno an Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Rom 1591/92, Auszüge

Brief vom 9. März 1591

Ser.[mo] Princeps Dni. Dni. mi Clem.[a]

De imaginibus Illustrium et spetiosarum mulierum de quibus V.S.C. in literis datis sub vigesimo sexsto die Februarij scribit noverit V.S.C. quod ad vium non facile et a quocunque haberi posunt propterea Ill.[mus] Cardinalis Sfortia sumpsit hanc provintiam et procuravit diligenter pingi quem pluries selicitani et ieri potissime qui respondit propterea diferri eo quod valde dificulter presentia dictarum mulierum haberi potest; sperat tamen intra paucos dies prefatas imagines confectas fore Cardinalis quoque de Monte idem promisit se facturum Florentia solicitus ero ut V.S.C. quanto citius transmittere posim; [...][1545]

[1544] Zit. n. DOERING 1901, S. 38f.
[1545] TLA, Innsbruck, Ferdinandea, Position 150, 9./19. März 1591.

Brief vom 14. September 1591

[...] Non pretermittam quin V.S.C. hum.[a] dicam quod quantum spectat ad efigies seu Retrattos illarum mulierum solicitus omnino fui nec tamen [...] consequi potui, demandavi Francisco Tertio pictori et servo olim V.S.C. nunc Roma comoranti ut si vel furtim pingere posset dictas mulieres omnino id prestaret qui dixit adhibita omni diligentia nihil boni fecisse vel facere potuisse, et omni hum.[ta] deoscularis regijs V.S.C. manibus oro Dominum Deum pro longeva salute V.S.C. Dns. Car.[lis] ab Altemps promisit se mihi daturum intra paucos dies efigiem sue Nurus V. Ducisse Galesij et Suviani que est oriunda ex Ill.[ma] Familia Ursina Data Roma xijij sept.[ris] MDLXXXXJ[1546]

Brief vom 7. März 1592

[...] Denique post longum tempus feminas tres has imagines seu Retrattos colegi quos et humilima V.S.C. mitto nec alios omni diligentia adhibita habere potui, [...][1547]

B.15 Nachlaßinventar des Kardinals Francesco Maria del Monte von 1627, Auszug

[...]

[fol. 582v]

Nella terza stanza à mano dritta.

Un'Ritratto di una Donna con Cornice negra alto Palmi cinque.
Un Quadro con un'huomo che suona il leuto di Michel Angelo da Caravaggio con Cornice negra di palmi sei.

[fol. 583r]

Un'altro ritratto di una Donna con Cornice negra alto palmi tre.
Un'Monte Parnaso dell'Antiveduto con Cornice negra Indorata, e rabescata di Palmi otto.
Un'Ritratto di Madama di Mantova con Cornice negra alta palmi tre 1/2.
Un'Ritratto della Principessa d'Urbino con Cornice negra alta palmi cinque.
Un'Ritratto di Maria Regina di Francia senza Cornice di palmi doi.
Un' Quadro dell'Infanta di Spagna con Cornice negra alta Palmi sei.
Un'Quadro di Margarita Regina di Spagna senza Cornice alta palmi tre.
Un'Ritratto di una Donna con Cornice negra alto palmi tre.
Un Quadro di Musica con Cornice di noce, alto palmi quattro, e mezzo.
Un'Ritratto di Donna Verginia Feltria de Revera con Cornice di pero di palmi tre.
Un'Ritratto di Lavinia Feltria con Cornice negra alto palmi tre.
Un'Quadro con una Musica di Gilardo Fiammengo con Cornice negra alto palmi sei, longo palmi otto.
Un Quadro dell'Imperatrice Leonora senza Cornice alto palmi cinque.
Un'Quadro con una Musica di mano dell'Antiveduto con Cornice negra longo Palmi sei, alto palmi cinque.
Una Lucretia Romana in terra con Cornice nera alta palmi sei 1/2.[1548]

[1546] TLA, Innsbruck, Ferdinandea, Position 150, 14. September 1591.
[1547] TLA, Innsbruck, Ferdinandea, Position 150, 7. März 1592.
[1548] Zit. n. FROMMEL 1971, S. 36.

B.16 Inventar des Alcázar in Madrid von 1686, *Galería del Mediodía*, Auszug

[Nr. 219-230] Doze Pinturas de Doze emperadores Romanos de â vara y quarta en quadro de mano del Tiçiano, y estas y las demas Pinturas de esta pieza tienen Marcos negros.

[Nr. 231] Otro Retrato del mismo tamaño de vn Embajador de Alemania de mano de Tintoreto.

[Nr. 232-233] Otros dos Retratos, de vn hombre con vna cadenilla de oro, y otro de vna muger de mano de Tintoreto.

[Nr. 234-241] Ocho Cavezas Retratos de Venecianas en ocho quadros de a dos terçias de mano de Tintoreto.

[Nr. 242-247] Seis Retratos medios cuerpos de a vara de alto y tres quartas de ancho de mano del Ticiano.

[Nr. 248] Una pintura de Dos varas de largo y vara y media de alto el Arca de Noe de mano de Basan el Viejo.

[Nr. 249] Otro de vara y media de alto casi en quadro de vn Retrato del Duque de ferrara con vn perro de mano de Tiçiano.

[Nr. 250] Otra Pintura de dos varas de largo y vara y media de alto la Istoria del Moyses quando leuanto la serpiente de metal de mano de Pablo Rubenes.

[Nr. 251] Otra de dos varas y quarta de alto de vn Retrato del S^{or} Rey D^{n} Phelipe Segundo Armado cuerpo entero de mano de Tiçiano.

[Nr. 252] Otra de vara y media de alto y tres quartas de ancho vn Retrato de vna Donzella con vn perrillo de mano de Pablo Verones.

[Nr. 253] Otra de vara y quarta en quadro de vn Dux de Beneçia de mano de Tintoreto.

[Nr. 254] Otra de vara y media de alto y vara de ancho del S^{or} Emperador Carlos quinto de mano del Tiçiano.

[Nr. 255] Otra de dos varas y media de alto y dos y quarta de ancho la fabula de Aurea de mano de Pablo Verones.

[Nr. 256] Una Caveza del Retrato de Rafael de Urbina de su mano de media vara en quadro.

[Nr. 257] Otra del mismo tamaño Retrato del Alonso Sanchez con un cuelleçito, y de su mano.

[Nr. 258] Otra del mismo tamaño de vn Retrato de mano no conoçida.

[Nr. 259] Un Retrato de Erasmo filosofo, de media vara en quadro de mano de Alberto Durero.

[Nr. 260] Otra caueza del mismo tamaño de vna Veneciana de mano de Tintoreto.

[Nr. 261] Otra pintura de Vara y quarta de alto y quarta de ancho vn Pais, embutida en la Pared de mano del Tiçiano.

[Nr. 262] Otra de vara y quarta de alto y vara de ancho de vn Retrato de vna Dama con vna ropa de Martas y vna gorrilla negra de mano del Tiçiano.

[Nr. 263] Otro Retrato de Vara y quarta de alto en quadro de vn Viejo con vna Gorrilla negra sentada en vna silla de costillas de mano de Tintoretto.

[Nr. 264] Una Pintura de vara y quarta de alto en tabla de la Duquesa de Alua de mano del Tiçiano.

[Nr. 265] Otra de vara de alto y tres quartas de ancho de vna muger de mano de Leonardo de Abinzi.

[Nr. 266] Otra de Dos varas y media de alto y dos de ancho de Santa Magarita con el Dragon de mano del Tiçiano.

[Nr. 267] Otra de vara y quarta de alto y vara y media de largo de vn Retrato de vna Beneçiana sentada en vna silla de mano de Tintoreto.

[Nr. 268] Otra de vara y media de ancho y vara y quarta de alto de nr̄a señora el niño, S^{n} Joseph, y S^{ta} Lucia con vnas Palmas de mano de Pablo Verones.

[Nr. 269] Otra de Vara y quarta de alto cassi en quadro de vna Nimfa con vn Espejo en la mano, y vn Angel que tiene vna Vela de mano de Pablo Verones.

[Nr. 270] Otra de vara de alto y tres quartas de ancho vn Retrato de vna muger, de mano de Cassimiano.

[Nr. 271] Otra de vara y quarta de alto de vna Beneçiana folladas las mangas de mano del Tiçiano.

[Nr. 272] Otras de dos varas y media de alto y dos de ancho la fabula de Adonis y Venus de mano de Pablo Verones.

[Nr. 273] Otra de Vara y quarta en quadro de vn Retrato de Lanzgraue de mano del Tiçiano.

[Nr. 274] Otra Pintura de media vara de alto y vn pie de ancho el mismo Retrato del Tiçiano y de su mano.

[Nr. 275] Otro del mismo tamaño de vn viejo de mano de Tintoreto.

[Nr. 276] Otro del mismo tamaño de Tintoreto.

[Nr. 277] Otra de Dos varas y media de alto y dos de ancho de vna fabula de mano de Pablo Verones.

[Nr. 278] Otra de vara y quarta de alto y vara de ancho de vn Retrato de la muger del S^{or} Cobos de mano del Tiçiano.

[Nr. 279] Otra Caueza de Tintoreto con vnas martas.

[Nr. 280] Otra Pintura de vara y quarta de alto y vara de ancho de vn Retrato de la sr^{a} Emperatriz de mano del Tiçiano.

[Nr. 281] Otra de vara y media de alto de vn Retrato de el s^{or} Ynfante D^{n} Fernando Hermano del s^{or} Emperador Carlos quinto de mano del Tiçiano.

[Nr. 282] Otra de vara y quarta de alto y vara de ancho de vn Retrato de una Veneçiana vestida de blanco de mano del Tiçiano.

[Nr. 283] Otra de media vara de alto en quadro de vna Caueza de vna muger de mano de Tintoreto.

[Nr. 284] Otra de vara y quarta de alto y terçia de ancho de vn Pais de mano del Tiçiano.

[Nr. 285] Otra de dos varas de largo y vara y media de ancho nuestra señora con san Joseph san Jorge y otras santas de mano de Rubenes.

[Nr. 286] Otra del mismo tamaño des Moyses quando le sacaron del Rio Nilo de mano de Pablo Verones.

[Nr. 287] Un Retrato al natural del S^{or} Emperador Carlos Quinto con vna ropa blanca, y vn perro, de mano del Tiçiano.

[Nr. 288] Otro Retrato de El Duque de Urbino con vna mano sobre vn tiro de Artilleria de mano de el Tiçiano.[1549]

[1549] Zit. n. BOTTINEAU 1956-58, Bd. 60, S. 151-159.

B.17 Inventar der Villa Artimino vom 10. März 1608 [sc. 1609], Auszüge (Gemälde)

[fol. 14v]

Segue l'Inventario de' mobili del d.^{o} Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} Sig.^{r} Don Francesco notato ãcora al libro dell'Inventarij [...] della Villa, et Palazzo d'Artimino a di 10 di Marzo 1608.

Primo salone à terreno d.^{o} del Rione.

[...]

[fol. 26r]

Segue in detta [sc. prima] *Camera* [verso il Poggio di d.^{o} Salone di S.A.S.].

[...]

Dua quadri grandi in tela ritrattovi al naturale in uno il Gran. D. Ferdinando e nell'altro Madama Ser.^{ma} con adornamenti neri filettati d'oro.

Uno quadretto intero senza ornam.^{to} dipinto intero il Principe d'Urbino con una balestra in mano.

Sei quadri in tela di Braccio dipintovi 6. gentildonne Fiorentine con sue cornice nere filettate d'oro.

Quattro quadri grandi in tela drentovi dipintovi paesi e passatempi di Fiand.^{a} con loro ornamen.^{ti} neri filettati di oro.

[...]

[fol. 27v]

Seconda Cam.^{a} in sud.^{o} piano di S.A.S.

[...]
Un quadretto da capo à letto in una piastra di rame dipintovi la Natività di N.S. di mano del Bronzino con sua cornice d'ebano, con sua cortina di ermesino rosso guarnita di frangie d'oro, e seta rossa.

[...]

[fol. 27r]

[...]

Dua quadri grandi in tela drentovi dipinto al naturale in uno il Rè di Francia et nell'altro la Regina di Francia con ornamenti neri filettati di oro.

Cinque ritratti cioè quadri di Braccio di cinque Donne Fiorentine con loro ornamenti filettati d'oro.

[fol. 28v]

Trè quadri in tela dipintovi paesi di Fiandra con ornamenti neri e oro.

Uno quadro grande in tavola storia d'Orfeo con diversi animali oranamento di noce.

Terza Camera [...].

[...]

Uno quadretto in piastra di rame da capo à letto con colonne di pietra mistia à fronte spicio drentovi dipinto la testa di N.S. con l'ornamento di legno nero.

[...]

[fol. 28r]

[...]

Trè quadri grandi in tela dipintovi drento al nāle in uno Carlo quinto, nell'altro Filippo vecchio Rè di Spagna [*In margine*: e nell'altro Filippo Giovane Re di Spagna ...] con loro ornamenti dipinti di nero, e filettati di oro.

Sette quadri di Braccio in tela dipintovi sin al busto gentildonne Fiorentine con loro ornamenti dipinti di nero filettati d'oro.

[fol. 29v]

Quattro quadri grandi in tela dipintovi paesi, e passatēpi di Fiandra con ornamenti neri filettati d'oro.

[...]

[fol. 31r]

[...]

Salotto detto il Ricetto del Poggiolo.

[...]

[fol. 32v]

[...]

Uno quadro in tavola di Braccio 2/3 e Braccio 1/2 drentovi dipinto il S.^{r} Gio: de Medici armato di .... adornamento di noce, e tocco di oro.

Dua quadri grandi in tela e ritrattovi al nāle in uno la Duch.^{sa} di Baviera, e nell'altro il Conte di Valdemonte fratello di Mad.^{ma} con ornam.^{ti} neri filettati d'oro.

Sette quadri in tela di Braccio dipintovi drēto il ritratto di Gentildonne Fiorentine con ornamenti neri filettati d'oro.

Quattro quadri grandi in tela di paesi, e passatempi di Fiand.^{a} con ornam.^{ti} neri filettati d'oro.

[...]

Camera dello stāzino della Porcellana al piano di d.^{o} salone.

[...]

[fol. 33v]

[...]

Trè quadri grandi drento dipintovi in tela in uno il Ritratto intero della Duchessa di Ferrara, et in un altro il Duca di Loreno, e nell'altro la Principessa di Mantova sua moglie con loro ornam.^{ti} neri filettati d'oro.

Sette quadri di Braccio in tela di più donne Romane dipintevi drento con loro ornamenti neri filettati d'oro.

Quattro quadri grandi in tela di paesi e passatempi di Fiandra con ornam.^{ti} filettati d'oro.

[...]

[fol. 34r]

[...]

Camera del letto bello.

[...]

[fol. 35v]

[...]

Uno quadretto da capo à letto in tavola, dipintovi un San' Giovāni nel deserto con una Cotola in mano che riceva l'acqua da una pietra con ornamento [...].

[...]

[fol. 35r]

[...]

Dua quadri grandi in tela dipinti al naturale ch'è in uno la moglie, et un figliolo dell'Ecc.^{mo} Sig.^{r} Don Virginio Orsini, e nell'altro la Marchesa di Caravaggio sua sorella con adornamenti neri filettati d'oro.

Sei quadri in tela di Braccio dipintovi sei donne Romane con sua ornamenti di nero filettati d'oro.

Quattro quadri grandi in tela di caccie dipinte, et altri passatēpi di Fiand.^{a} con ornam^{ti} neri filettati di oro.

Ultima cam.^{a} di d.^{o} p.^{o} piano verso l'Ambrogiana vocato dell'Ecc.^{mo} Prencipe Don Francesco.

[...]

[fol. 36v]

[...]

Un quadro in tavola, dipintovi la Madonna Sant.^{ma} à sedere, il N.S. e S. Gio: si crede di mano di Raffaello da Urbino con suo ornam.^{to} di noce intagliato con un filetto d'oro, et sua cortina di taffetta vecchia.

Un altro quadro in tavola drentovi la Madonna con il N.S. in collo di mano di buon pittore, antica con ornamento intagliato, et è dorato, e dipinto.

Un quadro grande in tavola dipintovi una donna quasi che al naturale significata per la Virtù con ornam.^{to} nero filettato d'oro.

[fol. 36r]

Uno quadro grande in tela drentovi dipinta la Regina di Inghilterra con ornam.^{to} filettato d'oro.

Quattro quadri grandi [?] in tela di Braccio dipintovi drento quattro Gentildonne Romane con loro ornamenti neri filettati di oro.

Quattro quadri grandi in tela, di caccie et altri passatēpi di Fiand.^{a} con loro ornam.^{ti} neri filettati d'oro.

Altro salone verso l'Ambrogiana del p.^{o} Piano.

[...]
Diciasette quadri à mezza luna di guerre di Fiand.^{a} in tela dipinte scaram.^{e} e guerre seguite in diversi luoghi della Fiand.^{a}, et Italia delle lunette della volta di d.^{o} salone.

[fol. 37v]

Sei quadri in tela di Braccia 1 1/2 entrovi dipinto il ritratto di Gentildonne di Napoli con ornamenti neri filettati d'oro.

Sei quadri grandi in tela drentovi dipinto storie e guer.^{e} del testamento vecchio seguite nel tempo di Moisé con adornamenti neri filettati di oro.

[...]

Nella Camera delle Vedove.

[...]

[fol. 37r]

[...]

Uno quadretto per à capo à letto drentovi dipinto la testa della Mad.[a] con ornam.[to] di 2 colōnine di pietra mistia e fronti spizi con messi di madre perla.

[...]

Uno quadro grande in tela dipintovi un bacco con ornamento nero, filettato d'oro.

[...]

Uno quadretto di stampa colorita, e miniata di una battaglia di turchi, e mori con elefanti con sua cornice di legno dipinto.

[fol. 38v]

Cinque quadri di Braccio dipintovi cinque vedove Fior.ne Gentildonne con sua ornamenti neri filettati di oro.

Un quadro grande in tela un paese di Fiandra con suo ornam.[to] nero.

[...]

Nella seconda Cam.[a] *d.*[a] *delle Vedove.*

[...]

Un quadretto p̄lo per à capo à letto drentovi dipinto S. Francesco con adornamento con due collonnine di pietra mistia e fronte spitio, e altro tt.[o] conmesso di altre pietre e lavorate e dipinte con oro macia.[to].

[...]

[fol. 38r]

[...]

Un quadro in tela di Braccia 1 1/2 drentovi dipinto un S. Gio: con adornamento di granatiglio.

Nove quadri in tela di Braccio dipintovi drento 9. Gentild.[e] Fior.[ne] con ornamento nero filettato d'oro.

Dua disegni in quadretti in carta, e coloriti di mano di Ber.[no] Puccietti fatti per il paliotto della Cappella ch è una senz'ornam.[to], e l'altro con cornicette nere.

[...]

Terza Camera delle Vedove.

[...]

[fol. 39v]

[...]

Un quadretto da capo al letto drentovi dipinto la testa di N.S. con adornam.[to] di legno nero lavorato di oro macinato con sue colonnette di marmo mistio à Frontesp.[o] cōmesso.

Uno quadro grande in tela alto Braccia 2. largo Braccia 1 3/4 drentovi dipinto Fed.[co] [*In margine*: Duca] di Virtēborgo con adornam.[to] nero.

Dua quadri di Braccio in tela drentovi il ritratto di Ludovico, e Gio: figli di d.[o] Virtēberg con adornam.[ti] neri con oro.

Uno quadro grande in tela alto Braccia 2. largo Braccia 1 3/4 dipintovi drento il Card.le di Loreno con ornam.to nero.

Uno quadro grande in tela drentovi dipinto il ritrat.o della moglie del Rè Filippo Vecchio con adornam.to nero.

Tre quadri di Braccio in tela dipintovi drento 3. Gentildōne Fiorentine con ornamenti neri filettati di oro.

Un quadretto in tela sopra un asse di Braccio 2/3 alto largo 3/4 drentovi dipinto una S.ta Maria Mad.na con Angioliono di mano di buon Pittore con ornamento nero filettato di oro.

[...][1550]

B.18 Liste der *Bellezze di Artimino* nach Entstehungszeit und heutigem Bestand

In Archivalien belegte Porträtlieferungen nach Artimino:

19. Mai 1599: 3 Porträts: Clarice Ridolfi Altoviti, Fiammetta Capponi, „Dama bolgonese, S.ra Ruina".

12. Oktober 1600: 5 Porträts von Florentiner Damen.

19. Juli 1601: 20 Porträts von Florentiner Damen.

1. Juli 1603: „una Sig:ra Romana", „gentildonna di casa Ruina bolognese" [Zugehörigkeit nicht sicher]

3. September 1603: 6 Porträts von Damen aus Neapel [vgl. u. die entsprechende Bezahlung an Achille Granre].

22. Mai 1604: 2 Porträts, darunter Ginevra Gonzaga Principessa di Spure.

10. September 1604: 3 Porträts.

19. Juni 1606: 2 Porträts: Ludovica Antinori, Maria Pucci [Ic 726].

26. Juni 1606: 4 Porträts: Cassandra dei Bardi ne' Capponi, Maddalena Strozzi ne' Bardi [Ic 735], Costanza Lioni ne' Ricci [Ic 719], Alessandra Carletti ne' Vieri.

8. August 1606: Porträt der Settimia Magalotti.

11. November 1606: 3 Porträts: Lisabetta Bonvisi di Lucca [Ic 694], Costanza Lioni ne' Ricci, Cassandra Bardi ne' Capponi [2 Kopien nach Gemälden, die am 26. Juni 1606 abgeliefert wurden (s.o.)].[1551]

Bezahlungen an Achille Granre für Damenporträts:

29. November 1602: 6 Porträts römischer Damen.

24. Dezember 1602: 2 Porträts.

7. Februar 1603: 4 Porträts, darunter „Signora Clera".

29. August 1603: 6 Porträts von Damen aus Neapel.

4. September 1604: Bezahlung für Kopien nach Porträts.[1552]

[1550] ASF, Florenz, Misc. Medicea 385 Ins. 2a, fol. 14v, 26v-39v.

[1551] Vgl. CHAPPELL 1981, S. 61ff., auf der Basis von ASF, *Guardaroba*. – Katalognummern in eckigen Klammern verweisen auf in den Uffizien erhaltene Gemälde (UFFIZI KAT. 1979).

[1552] Ebd.

Verzeichnis der Namen der Dargestellten auf den in Florenz, Chambéry und Douai erhaltenen Bildern:

Bonvisi, Elisabetta
Borgherini, Morella
Buonaparte, Isabella
Buonguglielmi Montauti, Isabella
Buonromei ne' Quaratesi, Maria
Capponi ne' Falconieri, Dianora
Capponi ne' Minorbetti, Ottavia
Capponi ne' Pecori, Maria
Caraffa, Belluccia, duchessa di Cerce
Carnesecchi fu negli Strozzi, Maddalena
Carnesecchi fu ne' Nasi, Lucrezia
Carnesecchi ne' Rucellai, Maria
Castro, Contessa di
Cupis Conti, Clelia
Dei negli Scarlatti, Caterina
Del Riccio negli Albizi, Selvaggia
De Rossi, Porzia
Franchi ne' Pecori, Orinzia
Gaetani ne' Galilei, Clarice
Grazzini ne' Corbinelli, Maddalena
Guadagni ne' Salviati, Cassandra
Lioni ne' Ricci, Costanza
Mancini ne' Tortori, Lucrezia
Medici fu ne' Capponi, Maddalena
Palmerini nei Naccetti, Elisabetta
Pilli ne' Galilei, Maddalena
Pucci da Scorno, Maria
Pucci nei Gherardesca, Lucrezia
Ricasoli del Conte a San Secondo, Lucrezia
Ricasoli negli Zanchini, Lucrezia
Saminiati ne' Medici, Costanza
Spinelli, Emilia
Strozzi ne' Bardi, Maddalena
Strozzi negli Strozzi, Caterina
Strozzi negli Strozzi, Maria
Vivai ne' Cepperelli, Camilla[1553]

B.19 Korrespondenz zu den Porträtaufträgen des Frans Pourbus d.J. in Neapel sowie zu weiteren Porträtlieferungen, 1607-09

Brief des Vincenzo I. Gonzaga an Frans Pourbus d.J. vom 2. August 1607:

[...] Al signor Principe di San Severo scriviamo che nel tempo che occorrerà trattenervi a Napoli vi faccia haver comodità di ritrar alcune Dame delle più belle di quella città nel che vi incarichiamo usar ogni diligenza e brevità: sicuro che farete cosa grattisima, et in quello che potesse mancar il Principe, procurareti con Don Ottavio di far in maniera che ci portiate in

[1553] Abgesehen von *Isabella Buonguglielmi Montauti* (Musée de Douai, Inv.Nr. 1194) sämtlich in den Uffizien (UFFIZI KAT. 1979, Kat.Nr. Ic 694-Ic 740); in Chambéry eine Fassung von *Ottavia Capponi Minerbetti* und eine unbekannte Dame (Musée des Beaux Arts, Inv.Nr. 138, 831).

questo genere qualche cosa esquisita [...][1554]

Brief des Ottavio Gentili an Vincenzo I. Gonzaga vom 4. September 1607:

[...] Quando sarà in essere di poter andare a volta, saremo insieme a veder li quadri et anco dal S[r] Principe di San Severo, et tra se et io, vedremo che V.A. restì servita di quel maggior numero di ritrati che ne nostrà far il s[r] Francesco [sc. Pourbus]. Vi è qui un altro fiamengo che li hà fatti quasi tutti, però si faranno veder dal sudetto a poi si farà relatione a V.A. se le vorà [...][1555]

Brief des Ottavio Gentili an Vincenzo I. Gonzaga vom 15. September 1607:

[...] Il fiamingo non è ancor libero di febre. Ha però visto li ritrati di alcune dame principali che a facto questo altro fiamengo che habbia qui, et dice che sariano buoni per il camerino di V.A. quando lui non potesse far li originali [...] Ha visto ancora qualche cosa di buono di Michel Angelo Caravaggio che ha fatto qui, che si venderano. [...][1556]

Brief des Frans Pourbus d.J. an Vincenzo I. Gonzaga vom 25. September 1607:

[...] Però grazia del signor Iddio io mi retrovo ora del tutto netto di febre, ma fiacco et debole con poco fiato, si che non ho potuto ancora operar cosa alcuna intorno i retratti che V.A. desidera, mi sforzarò però quanto prima potrò di mettervi la mano et far almeno quello che V.A. accenna per ultima sua a D. Ottavio et anco qualche altra, se la commodità delle dame corrisponderà al poco tempo ch'io ho de restar qua, quelle che sono tenute per belle sono in poco numero, et la copia di esse se potranno havere di mano d'un fiamengo valent huomo, che li ha quasi tutti, et io no trattato seco del prezzo, ma non vuol manco de 10 ducati del pezzo della grandezza di quelli del camerino. Se a V.A. parerà poi di fare quella spesa, io so che ella resterà servita assai bene, et che in Napoli da niun altro potrebbe esser servito meglio [...][1557]

Brief des Ottavio Gentili an Vincenzo I. Gonzaga vom 16. Oktober 1607:

[...] Ma intanto il pittore non perde tempo perchè va facendo qualche ritratto se bene con grandissima difficultà si possono havere, pure il signor principe di San Severo con la signora sua Sorella vano facendo che possono. Per ancora non si è fatto quello che mi scrisse il signor Chieppio che V.A. desiderava ma si havrà perche lei desidera di esser fatta, ma bisogna andar molto cauto per la gelosia del marito. [...][1558]

Brief des Ottavio Gentili an Vincenzo I. Gonzaga vom 20. November 1607:

[...] Doppo di haver usate tutte quelle diligenze possibili per che V.A. restasse servita del ritratto che particolarmente V.A. bramava, finalmente quando pensava di haverne persa ogni speranza, si è fatto con arte di chi desiderava che V.A. l'havesse. Come sia passato questo fatto non ho ancora potuto intender bene [...] Ma sia come si voglia, il ritratto si mandarà insieme con li altri fatti che saranno, quali però non manco di solicitare. [...][1559]

[1554] Zit. n. BASCHET 1868, S. 445, Anm. 1.
[1555] Zit. n. ebd., S. 446, Anm. 4.
[1556] Zit. n. ebd., S. 447, Anm. 1.
[1557] Zit. n. ebd., S. 448, Anm. 1.
[1558] Zit. n. ebd., S. 449, Anm. 3.
[1559] Zit. n. ebd., S. 450, Anm. 2.

Brief des Ottavio Gentili an Annibale Chieppio vom 1. Januar 1608:

[...] Desidera il pittore una gratia da S.A. et è che quello della Signora donna Emilia Spinelli, non si sapesse che lui l'habbia fatto per la proibitione grande che gliene ha fatto suo marito, che non ne facesse copia [...][1560]

Brief des Ottavio Gentili an Annibale Chieppio vom 22. Januar 1608:

[...] Mando con questo ordinario li ritratti qualli credo saranno di gusto a S.A. perchè sono fatti con grandissima diligentia et quello della Signora D. E.... è naturalissimo, ma non l'hano voluto lasciar per manco di scudi 30 e se nel auenire S.A. ne uorà delli altri, perchè ogni giorno ui sono signore che procurano di farsi ritrarre essendo passata questa uoce fra loro uogliono scudi 13 l'uno, quando ui sarà comodità di parlare con la S.ra D. E.... lo farò subito ma adesso sta ritirata a Pozolo per gelosia che il marito ha hauuto del signor cardinale Montalto quale starà qui tutto questo Carneuale, potrà ancor V.S. dire a S.A. che la Signora Donna Catterina Ortiz, il ritratto della quale sarà in questi: intese che il suo ritratto doueua uenire costà subito mandò per il pittore et uolse esser ritratta di nouo nella maniera, come sta in quella uesta bianca mostrando di hauer particolar gusto di esser ancor lei fra questo numero [...][1561]

Brief des Antonio Loffredi an Vincenzo I. Gonzaga vom 4. November 1609 über weitere Damenporträts und die mangelnde Qualität des Malers:

[...] e con tutto ciò non senza far torto a queste dame di quel che la Natura gli ha concesso [...][1562]

B.20 Inventar der Northumberland-Sammlung von 1671, Auszüge ohne Wertangaben

[fol. 67v]

A Note of the Pictures att Northumberland House, taken and appraised by M.r Symon Stone The 30.th of June 1671

[...]

[fol. 68r]

[...]

[14] The Lady Devonshire by V:Dyke
[15] The Countess of Newport by V:Dyke
[16] M.rs Murray done by Van Dyke
[17] M.rs Porter done by Van Dyke

[fol. 68v]

[...]

[21] The Countess of Bedford by V:Dyke
[22] The Lord Henry Percy, by V:Dyke
[23] Three long Pictures coppyed after Polidore
[24] The Lady Sunderland, by V:Dyke
[25] Two Pictures of the Countesse of Carlisle, Done by Van Dyke
[26] The Countess of Northumberlands Picture in Water Colors, done by Hodgskine

---

1560 Zit. n. BERTOLOTTI 1885, S. 45.
1561 Zit. n. ebd., S. 46.
1562 Zit. n. ebd.

[...]

[fol. 70r]

[...]

[55] A Coppy after Polidore Done upon Board the Story is Psiche lying upon a Rock

[...][1563]

B.21 Inventareinträge und weitere Dokumente zu den *Windsor* und *Hampton Court Beauties*

Inventar von Jakob, Duke von York, 1671-74, Auszüge

[fol. 1v]

Goods of his Roy:ll Highnesse the Duke of Yorke in the custody and Charge of Philipp Kinnersley Yeoman of his R:ll Highnesse wardrobe of Beds: the first of June 1674

[Tapisserien]

[fol. 2v]

Rich Beds apparelles

[...]

[fol. 5v]

Cloathes of State

[...]

[fol. 5r]

Chayres Stooles & Cushions, without furniture and skreens

[...]

[fol. 6r]

Furniture of Roomes constantly up

Duches's green Clossett att Whitehall

[...]

Duchesses stool Roome

[...]

Groom of the Bedchambers Roome

[...]

Dukes stool Roome at Whitehall

[...]

Duchesses Clossett at St James's

[...]

The great Bedchamber

Hung round with Dutch guylt leather

1563 Zit. n. Wood 1994, S. 304f.

[fol. 7v]

Dukes yellow Clossett

Hung round with yellow Damaske, [...]

Duchesses Dressing roome

Hung round wth guylt leather, [...]

Duchesses stoole Roome at S^{t} James's

Hung round with green silk and thread Damaske hangings

The passage betweene the white Roome and dressing Roome

Hung wth Guylt Leather

Groomes of the bedchamber at S^{t} James's

Hung round wth green and white silke & thread damask hangings, [...]

[fol. 7r]

White Room
Hunge wth white sarsanett, and over it blew Mohair with silke fringe, and hung about with pictures viz the Duchesse of Richmonds, the Countesse of Northumberlands, Lady ffran Hide, lady ffamouth, Duchesse of Cleaveland, M^{rs} Midletons, Lady Denhams, Lady whitemores, Lady Henriett Hide, Lady Sunderlands, Madam Grammonds gone for fframe, six narrow long pictures under the great ones, a Jemaica wood table and stand

Duchesses dressinge roome at Whitehall

Hung round wth green velvett and a partycoloured silk fringe [...]

The Library at S^{t} James's
a Clossett within it

[...]

[fol. 8v]

Dukes Blew Clossett at S^{t} James's

Hung round with Damaske, [...]

Duchesses dressinge room at Whitehall

[Wiederholung des Eintrags von fol. 7r]

Lady Mary's Clossett at S^{t} James's

Hung with blew Damask with gold and silver fringe, [...]

Lady Annes Clossett at S^{t} James's

Hung with green Morello Mohayre, wth silver and gold fringe [...]

[fol. 8r]

Lady Maryes clossett at Richmond

Hung round with purple and white, and Lemon and white Drugett, [...]

Dukes Clossett at Whitehall

Hung round with sad coloured Mohaire with party coloured silk fringe, [...]

[fol. 9v]

Cabenetts, Rich Tables, Stands, Looking glasses, Branches sconces, Andirons &

[...]

[fol. 10r]

Carpetts

[...]

[fol. 11v]

Curtaines

[...]

[weiteres Mobiliar nach Sachgruppen]

[Inventar der Yacht und der Barken]

[Ausstattungsgegenstände der Kapelle]

[fol. 16r]

Pictures in the office

1 A picture of flowers with a guylt frame
2 A small Landshape [...],
3 Princesse Royalls pict[ure] [...]
4 The late kings pict[ure] [...]
5 Duke of Glocester [...]
6 A Lady [...]
7 A Lady [...]
8 A yong man [...]
9 A woman [...]
10 A woman [...]
11 Upon Copper wth a guylt frame,
12 A Venus and Cupid [...]
13 A Dutch print [...]
14 A Landshape [...]
15 King of Spaine [...]
16 A Landshape [...]
17 A Landshape [...]
18 A litle picture [...]
19 A Landshape [...]
20 A Landshape [...]
21 A picture [...]
22 A Perspective,
23 A naked Venus [...]

[fol. 17v]

Pictures in the green Mohaire Clossett at Whitehall

24 A Lady [...]
25 Lady Suffolke [...]
26 Duke of Cabridge [...]
27 A Lady [...]
28 Our Lady and Christ [...]
29 A litle picture [...]
30 A Crucifix [...]
31 A church in perspective [...]

32 Our Saviour [...]
33 A Lady [...]
34 A Lady [...]
35 Queen Mother [...]
36 A Lady [...]
37 Duke of York [...]
38 Lady Anne [...]
39 A picture [...]
40 A Lady [...]
41 A Lady [...]
42 Duke of Yorke in st Georges Robes [...]
43 M^{rs} Midlton [...]
44 A Lady [...]
45 S^{t} John's [...]
46 A litle round Landshape [...]
47 Duchesse of Cleaveland [...]
48 A Lady [...]
49 The King in s^{t} Georges Robes [...]
50 A Lady [...]
51 Lady Heriett Hide [...]
52 Late king [...]

[fol. 17r-20r]

[Inventar von Mitgliedern des Hofstaates und der Bediensteten des Duke von York]

[fol. 21v]

Goods of his Royall Highnesse the Duke of York at Culford hall in the charge of Madam Elliott: 23 Octob:^{r} 1671

[fol. 21v-21r: Inventar von Mitgliedern des Hofstaates und der Bediensteten des Duke von York]

[fol. 22v]

Great Chamber

Hung round with green and white silk and thread Damaske with Matt under the hangings, the Dukes picture and eight of the Admiralls viz prince Rupert, Generalls, S^{r} Jn Lawsons, S^{r} Christopher Minnes, S^{r} W^{m} Barkley, S^{r} Joseph Jourden, S^{r} Tho: Titteman & S^{r} Jn: Harman,
ffive guylt sconces, two chystall [sic] Lookeinglasses, six white Calicoe window Curtaines, one Elbow chaire, two high stooles, four foulding stooles, one Jemaicawood table & stands wth brasses

The Kinges bedchamber

Hung with grideline and white thread Damask hangings & Matted under, one landshape chymney peice, two white Calicoe window Curtaines [...] two chrystall Lookeinglasses : The Queenes, Duchesses, Princesse Royall, Lady Maryes and Prince of Orange's Pictures [...]

Kings back staires
Gentlemens Beds

[...]

[fol. 22r]

[...]

Blew Chamber

Hung round with blew and white thread Damask, Matted under the hangings, [...]

Green Chamber

Hung round with green and white thread and worsted Damaske, Matted under the hangings two window Curtaines of the same, [...]

[fol. 23v]

[...]

Dukes Bedchamber

Hung round wth Blew, goldcolour and white brockado thread and silk Damaske, and Matted under the hangings, one landshape Chymney peice, [...] Maddams Madamozells & the Duke of Cambridges pictures [...]

Dukes backstaires
Gentlemens beds

[...]

[fol. 23r]

Dukes stool roome

[...]

Wainscoated roome

[...]

In the dining roome

[...]

[Inventar von Mitgliedern des Hofstaates und der Bediensteten des Duke von York, Haupttreppe, große Halle, Vorratskammer, Konditorei, Garderobe, Backstube, Leinen, Stall]

[fol. 26v]

[...]

ffour guylt frames for the Admiralls pictures

[...]

[fol. 27v-27r]

[Inventar von Bediensteten des Duke von York, Arsenal, Garderobe]

[fol. 28v]

[Nachträge][1564]

[1564] Bodleian Library, Oxford, Ms. Bodl. 891. – In der Abteilung *Furniture of Roomes constantly up* betreffen die Auslassungen bei den Haupträumen in der Regel nur das Mobiliar wie Bestuhlung, Bettsofas, Tische usw.; der Gemäldebesitz wurde vollständig wiedergegeben (die Auslassungen betreffen hier meist die Rahmen).

Inventar von Jakob II. und Wilhelm III., nach 1688, Auszüge

An Inventory of the Pictures, Figures, and Statues, in the Royal Palaces of White-Hall, Windsor Castle, Hampton Court, Somerset House, and St. James.

[...]

[p. 40]

Pictures of King William in Windsor Castle.

[...]

[p. 41]

[...]

In the Princesse's Guard-chamber.

32. 33. 34. Landskips.	Streater
35. 36. Landskips.	Loaton

In the Princesses Presence.

37. Duke of York.	Cascar.
38. Susanna with the two Elders.	
39. One of the Muses.	Both by Gennaro.

In the Princesse's Drawing Room.

40. Mary Queen of Scots at length.	Genett.
41. 42. 43. Landskips.	Danckers.

In the Princesse's Bedchamber.

44. Magalen.	Gennaro.
45. Madonna.	Tintoret.
46. St Catharine at length.	

In the Princesse's Dressing-Room.

47. Princess Henrietta.	Lelly.
48. Duke of Gloucester.	
49. Prince of Orange.	Honthurst.
50. Dutcheß of Cleveland.	
51. Dutcheß of Richmond.	
52. M.rs Middleton.	
53. Lady Northumberland.	
54. Lady Sunderland.	
55. Lady Falmouth.	
56. Lady Denham.	
57. Lady Denham's Sister.	
58. Lady Rochester.	
59. Lady Gramont.	
60. Madam D'Orleans.	

All the eleven last Pictures done by Lelly.

In the Queen's Closet.

61. A piece being St Jerome.

[...][1565]

Gemäldeinventar der Königin Anna, ca. 1705-1710, Ergänzungen ca. 1710-1712, Auszüge

A List of Her Majesties Pictures in Kensi[n]gton Hampton Court and Windsor Castle.

[...]

[Windsor:]

[p. 47 = fol. 27]

In the Queens Guard Chamber

[...]

In the Queens Presence Chamber

[...]

In the Privy Chamber

[...]

In the Queens new Gallery.

[...]

[p. 49 = fol. 28]

In the Queens drawing Room.

[...]

In the Queens Bed Chamber

58 The Murder of the Innocents over door.
59 A Madonna w.th S.^{t} John & Elisabeth & 4 Ang.^{ls} over y^{e} Chim.^{y}.
60 Judeth w.th Holifernis's head in her hand holding a Sword behind
a Door Piece.

In y.^{e} Queens waiting, or private Eating Room.

61 My Lady de Byron over the Chim^{y} at whole length. a St. Kath.
62 Mrs Middelton.
63 Lady Falmouth.
64 Lady Rochester.
65 Lady Sunderland Dowag.^{r}. S.^{r} Peter Lely
66 Lady Denham 10 1/2 Lengths
67 Lady Denhams Sist^{r} [zu Nr. 61-71]
68 The Dutchess of Cleveland.
69 Madam Grammont
70 The Countess of Northumberland
71 The Dutchess of Richmond
72 [My Lady of Sory Mrs Lawson and Mrs Knott

[1565] Royal Collection Trust, Surveyor's Office, St. James's Palace, Stable Yard House, London. – Das Inventar des Surveyor's Office wurde wahrscheinlich während der Regierungszeit Wilhelms III. auf der Basis eines Inventars Jakobs II. erstellt. Vgl. MILLAR 1963, S. 37, unter Nr. 19. Die Reihenfolge der Windsor-Porträts entspricht der in dem 1758 von Bathoe publizierten Inventar Jakobs II. aus dem Besitz von George Vertue. Vgl. W. Bathoe (Hrsg.), A Catalogue of the Collection of Pictures, etc. Belonging to King James the Second; To which is added, A Catalogue of the Pictures and Drawings in the Closet of The late Queen Caroline, With their exact Measures; And also of the Principal Pictures in the Palace at Kensington, London 1758, S. 93, Nr. 1111-1122, sowie VERTUE, IV, S. 93.

73 Three Landskips over the Doors [by Wisson] in the Room of these Landskyps]
74 [removed to the Princess Drawing over y^e Doors.]

In the Queens dressing Room

75 The Dutchess of York 1/2 length over the Chimney [*Randbemerkung m. Bleistift*: S^r Peter Lely]
76 The Lady Mary when young w.^th a bow and Arrow 1/2 length.
77 Queen dowager at 1/2 length over the door going into y^e Closet
78 Queen Mother at 1/2 length over y^e door going into y^e Gallery [*Randbemerkung m. Bleistift*: Vandyke]

[fol. 29]

In the Queens Closet

[...]

In y^e passage between y^e dressing Room & Gallery

[...]

[fol. 32]

[...]

In the Bathing Room.

190 King Charles the Second at Length Small Life.
191 The Duke of York at length Small Life.
192-205 These 14 are Ladies heads Copys by Remy.

[...]

[Hampton Court:]

[...]

[fol. 20]

In the Eating Room below stairs

96 The Dutchess of Grafton.
97 The Lady Peterborough
98 The Lady Ranelagh these 8 by
99 The Lady Middleton S^r G. Kneller
100 Mrs Pitts at Length
101 The Dutchess of S^t Albans
102 The Lady Essex.
103 The Lady Dorset.
[Mrs Lawson 1/2 Length over y^e Chimney this is carried to Windsor to be hung up in y^e Queens Waiting Room] [S^r Peter Lely]

In the drawing Room below stairs.

104 The Rape of the Sabines over the door	
105 A large Piece the Battle of Constantine	Julio Romano
106 Susanna and the 2 Elders over the Door	Tintoret
107 A large Piece of Joseph and his Mistress	Gentilesco
108 Two Friers and a Nun over the Door	Langepere
109 A Labrynth	Paulo Veronese
110 The Murder of the Innocents [m. Bleistift gestrichen]	Brugle

[...][1566]

[1566] Royal Collection Trust, Surveyor's Office, St. James's Palace, Stable Yard House, London. – Die späteren Zusätze von ca. 1710-12 sind in eckigen Klammern wiedergegeben.

George Vertue, Notebooks, Aufzeichnungen von 1727 und Kneller-Biographie

[...] being at Windsor. July. 1727 with My Ld Coleraine
amongst the Beautyes Lady Bellasis over the Chymney. a fine face

[...]

[...] at Hampton Court [...] several whole lengths of fine Ladys there calld the Beautys are surprizingly done [–] the Admirals in the Gallery of Kinsington those painted by him how excellent are they. [...][1567]

Gemäldekatalog des Großen Appartements von Schloß Windsor, überliefert von Thomas Hearne, 1733

May 11 (Fri.). Last night M.^{r} Loveday lent me an 8vo MS. in which he had inserted the Pictures at Windsor Castle from a MS. communicated by M.^{r} Derham of S^{t}. John's, & wrote by his father D^{r}. Derham. The account here follows

A Catalogue of the Pictures in the great Appartment of Windsor Castle.

1. In the Queen's Guard Chamber.

Prince George of Denmark	Dahl

2. In the Queen's Presence Chamber.

A Magdalen at her Devotion	Lely
Judith	Guido Reni
Prometheus, with a Vulture tearing	Young Palma

3. In the Privy Chamber

A Magdalen over the Chimney	Of the School of Carracci
S^{t}. Stephen's Martyrdom	Rottenhammer
Judith	Guido Reni

4. In the new Gallery

Duns Scotus	Spagnoletto
Two whole figures over the Chimneys	Parmegiano
A Roman Charity	Tintorett's manner
A Virgin Mary	After Titian
Venus, Cupid, & a Satyr	Golzino

5. In the Queen's Withdrawing Room

Venus & Cupid	Nic. Poussin
Lot and his daughters	Michel Angelo da
Some flowers & thistles	Caravaggio
Mark Antony & Cleopatra, a Dutch piece	De Bray
The Lady Venetia Stanly, wife of Sir Kenelme Digby	Van Dyck
Marquess del Gasto, & his Family	After Titian

6. In the Queen's Bed Chamber

The Innocents Slain
A Madona over the Chimney with S^{t}. John & Elizabeth & 4 angels
A Judith

[1567] Vertue, II, S. 29 u. 121.

7. In the Queen's private Eating Room.

The Lady Byron over the Chimney	Housman
Lady Bellasis over the Chimney at length	
The Lady Falmouth	Lely
The Lady Rochester	Lely
The Lady Sunderland dowager	Lely
Dutchess of Cleveland, in the habit of Pallas	Lely
Dutchess of Somerset	Lely
Dutchess of Richmond	Lely
Mrs. Lawson over the door	
Madam Grammont	
Lady Denham	
Her sister	
Mrs. Middleton	
Mrs. Lawson 1/2 length	Wisson
Mrs. Knott 1/2 length	Wisson
A Lady 1/2 length	Wisson

8. In the Queen's Dressing Room

The Dutchess of York over the Chimney	Lely
Lady Mary her Daughter when young	Lely
Katharine Q. Dowager	Lely
Queen Mother over the door going into the Gallery	Van Dyck

9. In the Queen's Closet, in which the D. Marlboro banners are lodged

A woman's head, the drapery yellow	Giorgione
A small St. Jerome	Mieris

[21 weitere Galeriebilder]

In the Passage between the Dressing Room & Gallery

[...]

10. In Q. Elizabeth's Gallery

[39 Galeriebilder]

11. In the King's Closet next to the Balcony Room

Cupid with a bow	Carracci
Cupid leaning on his bow	Correggio
A Magdalen at length	Titian
Artemisia on the hangings	Gentileschi

12. In the King's little Bedchamber

A naked Venus	Jones after Titian
Jupiter & the Goat	After Julio Romano
The woman with a fire	Guido Reni

13. In the King's Bed-Chamber

The dragging St. Paul out of the City	Julio Romano
King Charles II when young	Van Dyck

14. In the Withdrawing room

Sir Kenelme Digby with a Globe	Van Dyck
A Venetian Lady with a golden chain	Titian's Style

Duke Hamilton who was beheaded	Hanneman
A converted Chinese	Kneller
The second Villiers D. of Buckingham & his brother when young	Van Dyck

15. In the King's Privy Chamber

St. Peter, Paul & John	Mich. Angelo
The Dutchess of Richmond	Van Dyck
Christ before Pilate, who is washing his hands	Andrea Schiavone
The Resurrection of Christ over the door	

16. In the King's Presence Chamber

Fa^{r} Paul the Venetian	Tintoret
The Duke of Glocester a child	Lely
The Countess of Dorset	After Van Dyck

17. In the Kings Guard Chamber

A king of Sweden on horseback

18. In the Chapple.

[...]

In the lower Lodgings

[...]

In the King's Eating Room

Prince Rupert & 12 English Admirals	Lely
Divers pictures in different rooms	Genaro
The beheading Mary the Queen of Scots	Genet
A St. Katharine	Guido
Jupiter & a Goat, which he sucks	Julio Romano
Mercury & Venus teaching Cupid to read	Correggio

[...]

In the King's Eating room below Stairs

A piece with 4 figures to the west, singing over a door.	Giorgione
A piece with a Lute & several pieces of Plate over a door	Roostrat

In the King's Supper Room

Thirteen Admirals at 1/2 half length viz.: – The Earl of Sandwich, Sir Thomas Tiddyman, Sir Christ. Myns, Sir Geo. Ascough, Sir Will. Berkely, Sir John Lawson, Sir Will. Pen, General Monk, Capt. Harman, Sir Tho. Allen, Sir Joseph Jordan, Sir Jer. Smith, Prince Rupert	Lely
King William at length when young in a Rom[an] Habit	

In the With-drawing Room next the Eating Room below stairs

A naked [sic] asleep over a Door
A Magdalen reading a book

In the Bathing Room

K. Charles II at length, small life.	
The D. of York at length, small life.	
Fourteen Ladies Heads	Remy

[...]

In the Princesses Drawing Room

Mary Queen of Scots at length with her beheading	Genet

In the Princesses Bed Chambre

A Magdalene over the Chimney	Genaro
A St. Katharine at length over the Door	Guido
A youth whole length in Dutch habit, over door	

In the Princesses Drawing [sic: Dressing] *Room*

Madam Dutchess of Orleans at length sitting over a door
Prince of Orange in Armour when young at length
Margaret Queen of Spain. Door piece

In the Wating [sic] *Room*

The sacrifice of Jupiter. Door piece	After Julio Romano
St. John at length	After Correggio

In the Prince's Eating Room

Jupiter sucking a goat, door piece	After Julio Romano
A Eunuch, a Mantua picture. Door piece	After Corregio
Lady Ossery, 1/2 length, door piece	Wissing
Two of Lord Rochester's younger daughters, door piece	
Prince Polenius, K. of Poland, door piece	

On the Princesses Staircase

Old Serj^t Streeter	
Three landscapes	
Two more landscapes	Lothen

In M^rs. Atkinson's room

Two ladies when young with a little dog lying & a parroquet on her hand, over the Chimney

The end of the Lodgings.[1568]

George Bickham, Deliciae Britannicae; or, the Curiosities of Hampton-Court and Windsor Castle, delineated, 1742

[...]

The Queen's Bed-Chamber.

On the Cieling ist represented *Morpheus*, the God of Sleep, indulging himself in Indolence and Ease, with his Head reclin'd in the Lap of a venerable old Man, who has Wings upon his Shoulders. Over the Chimney is the Holy Family, by Raffaelle.

[...]

The Beauty-Room.

This Room is furnish'd with fourteen several Portraits of the reigning Beauties; all Half-Lengths, and painted by Sir Peter Lilly.

[1568] Zit. n. Thomas Hearne, Remarks and Collections, Bd. 11, darin: A Catalogue of the Pictures in the great Appartment of Windsor Castle, in: *Oxford Historical Society*, Bd. 72, 1922, S. 198-205. – Das Verzeichnis von Derham, der 1716-1735 Kanoniker in Windsor war, gibt den Zustand in den ersten Regierungsjahren von Georg I. wieder; Veränderungen zu den letzten Stuart-Jahren sind noch kaum zu erkennen. Besonders in dem nicht numerierten Teil der Darstellung zeigen sich einige Inkongruenzen und Wiederholungen, die wohl auf eine schnelle Abfassung des Manuskripts zurückzuführen sind. Weniger wahrscheinlich ist, daß hier Veränderungen in der Gemäldeausstattung dokumentiert werden sollten.

The Names of these celebrated Ladies.

[...]

The Queen's Dressing-Room.

In the Closet, upon a Stool, is deposited an Ensign, or Standard, of white Sarcenet, near a Foot square, on which are three Flower-de-luces, neatly work'd; by this the Charter of Blenheim is held. In the same Closet is a Portrait of her late Majesty Queen Caroline, without a Frame, and not put up. Here are likewise the Portraits of of several Poets, Painters, and Philosophers. Over the Chimney are the Portraits of King Charles the First's Queen, King Charles the Second's Queen, and Queen Mary, when young, all in one Piece, by Vandyke. Over the Door is a Portrait of the Mother of her late Majesty Queen Anne, by Sir Peter Lilly.

[...][1569]

B.22 *Garde-Meuble*-Inventar des Schlosses von Versailles von 1666 (*Journal du Garde-Meuble*), Auszüge

[...]

78 – Un portrait de la Reyne mère, demye figure assise , habillée à la Royalle, de 5 pieds 1/2 de hault; par Beaubrun.
79 – Un autre portrait de la Reyne mère, demye figure, sur un chassis ovalle, de 3 pieds de hault environ; par le même.
80 – Un portrait de la Reyne assise, habillée à la Royalle, hault de 5 pieds 1/2; par le même.
81 – Un autre portrait de la Reyne, demye figure, sur un chassis ovalle de 3 pieds de hault environ; par le même[1570].
82 – Un portrait de Madame la duchesse d'Orléans, demye figure, sur un chassis ovalle, hault de 3 pieds environ; par Nocret.
83 – Un portrait de Madame la duchesse d'Orléans, habillée en Pallas, assise, hault de 5 pieds; par Nocret[1571].
84 – Un portrait de Madame la princesse de Toscane, sur un chassis octogone, hault de 2 pieds 1/2; par Beaubrun[1572].
85 – Un portrait de Madame la duchesse de Savoye, plus de demye figure, par le même[1573].
86 – Un portrait de Mademoiselle de la Motte-Argencourt, plus de demie figure, de 3 pieds 1/2, par le même.
87 – Un portrait de Mademoiselle de la Vallière habillée en Flore, hault de 7 pieds environ; par Nocret.
88 – Un autre portrait de Mademoiselle de la Vallière, demye figure, avec un petit Amour, hault de 3 pieds 1/2; par le même.
89 – Un autre portrait de Mademoiselle de la Vallière, sur un chassis octogone, hault de 2 pieds 1/2 environ; par le même.
90 – Un portrait de Madame la comtesse de Guiche, sur un chassis octogone, hault de 2 pieds 1/2; par Beaubrun[1574].

[1569] Zit. n. W. H. St. John Hope, Windsor Castle. An Architectural History, 2 Bde., London: Country Life 1913, Bd. 1, S. 340.
[1570] Vgl. CONSTANS 1995, Bd. 1, S. 67, Kat.Nr. 362f.
[1571] Vgl. MILLAR 1963, S. 134, Kat.Nr. 304.
[1572] Marguerite-Louise d'Orléans, Großherzogin der Toskana (1645-1721), s. CONSTANS 1995, Bd. 2, S. 1007, Kat.Nr. 5637 (als: Frankreich, 17. Jahrhundert).
[1573] Françoise-Madeleine d'Orléans, Herzogin von Savoyen (1648-1664), s. ebd., Bd. 2, S. 685, Kat.Nr. 3853 (dort Jean Nocret zugeschrieben).
[1574] Marguerite-Louise-Suzanne de Béthune, Comtesse de Guiche, Duchesse du Lude (1643-1726), s. ebd., Bd. 2, S. 1029, Kat.Nr. 5771 (als: Frankreich, 17. Jahrhundert).

91 – Un portrait de Madame la duchesse de Brissac, dans un chassis octogone, hault de 2 pieds 1/2 environ; par le même[1575].
92 – Un portrait de Madame la princesse de Monaco, hault de 2 pieds 1/2; par le même[1576].
93 – Un portrait de Madame de Castelane, hault de 2 pieds 9 pouces; par le même.
94 – Un portrait de Madame de Soubise, figure entière, hault de 5 pieds 1/2; par le même. [*In margine*: Porté à Clagny, le 6me février 1682. Deschargé. – D.M.][1577].
95 – Un portrait de Madame la duchesse de Sully la douairière, hault de 3 pieds environ; par le même.
96 – Un portrait de Madame de Montespan, sur un chassis octogone, hault de 2 pieds 1/2; par le même[1578].
97 – Un portrait de Madame la comtesse d'Armagnac, hault de 3 pieds 1/2; par le même[1579].
98 – Un portrait de Madame la duchesse de Créquy, figure entière, hault de 5 pieds 1/2; par le même[1580].
99 – Un portrait de Madame la comtesse de Brancas, hault de 2 pieds 1/2; par le même.
100 – Un portrait de Madame de la Chastre, hault de 3 pieds 1/2; par le même.
101 – Un portrait de Madame de Brégy, hault de 3 pieds 1/2; parle même.
102 – Un portrait de Madame d'Arpajon, hault de 5 pieds 1/2; par le même. [*In margine*: Deschargé, porté à Clagny, le 6me février 1682. – D.M.][1581]

[...]

105 – Un portrait de Madame de Villars, figure entière, hault de 5 pieds 1/2; par Beaubrun. [*In margine*: Deschargé, porté à Clagny, le 6me février 1682. – D.M.]
106 – Un portrait de Madame de Rocquelaure, demye figure, hault de 4 pieds 1/2; par le même.
107 – Un portrait de Madame d'Humière, plus de demye figure, hault de 4 pieds 1/2; par le même. [*In margine*: Deschargé, porté à Clagny, le 6me février 1682. – D.M.]

[...]

109 – Un portrait de Madamoiselle Stuart, figure entière, hault de 5 pieds environ; par Mignard. [*In margine*: Deschargé, porté à Clagny, le 6me février 1682. – D.M.]
110 – Un portrait de Madame d'Olonne qui tient un miroir, de figure entière, hault de 5 pieds ou environ; par Beaubrun. [*In margine*: Deschargé, porté à Clagny, le 6me février 1682. – D.M.][1582]
111 – Un portrait de Madame la Comtesse de Soissons, plus de demye figure, hault de 4 pieds 1/2; par le même.

[...]

113 – Un portrait de Mademoiselle de la Mothe Houdancourt, plus de demye figure, de 4 pieds 1/2 de hault; par le même. [*In margine*: Deschargé, ayant esté porté à Clagny le 6me février 1682. – D.M.][1583]

[...][1584]

[1575] Gabrielle-Louise de Saint-Simon, Duchesse de Brissac (1646-1684), s. ebd., Bd. 2, S. 1029, Kat.Nr. 5768 (als: Frankreich, 17. Jahrhundert).
[1576] Catherine-Charlotte de Gramont, Fürstin von Monaco, Duchesse de Valentinois (1639-1678), s. ebd., Bd. 2, S. 1027, Kat.Nr. 5757.
[1577] Anne de Rohan-Chabot, Princesse de Soubise (1648-1709), s. ebd., Bd. 2, S. 1008, Kat.Nr. 5641.
[1578] Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart, Marquise de Montespan (1641-1707), s. ebd., Bd. 2, S. 1008, Kat.Nr. 5642.
[1579] Catherine de Neufville, Comtesse d'Armagnac (1639-1707), s. ebd., Bd. 2, S. 1027, Kat.Nr. 5759.
[1580] Möglicherweise Marie-Claire de Créqui, Comtesse de Jarnac (1647-1684), *dame d'honneur* der Mademoiselle de Montpensier, s. ebd., Bd. 2, S. 1027, Kat.Nr. 5752; wahrscheinlicher aber Armande de Saint-Gelais de Lusignan de Lansac, Duchesse de Créquy.
[1581] Catherine-Henriette d'Harcourt, Duchesse d'Arpajon (1622-1700), s. ebd., Bd. 2, S. 1029, Kat.Nr. 5767.
[1582] Catherine-Henriette d'Angennes, Comtesse d'Olonne; vgl. zum Motiv ebd., Bd. 2, S. 686, Kat.Nr. 3859 (Marguerite de Lorraine-Vaudémont, Duchesse d'Orléans, als Minerva).
[1583] Charlotte-Éléonore-Madeleine de la Mothe-Houdancourt, Duchesse de Ventadour (1651-1744).
[1584] Jules Guiffrey, Inventaire Général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715), 2 Bde., Paris: Rouam

B.23 Bildunterschriften der Tour Dorée, Château de Bussy-Rabutin, und Auszüge aus der diesbezüglichen Korrespondenz des Bauherrn

Bildunterschriften der Tour Dorée

MAGDALAINE D'ANGENNES MR̄ALLE DE LAFFERTÉ SENETERRE BELLE, ET DE BONNE INTENTION, MAIS A LA CONDVITTE DE QVI LES SOINS D'VN MARY HABILE HOMME N'ONT PAS ÉTÉ INVTILES.

CATHERINE D'ANGENNES COMTESSE D'OLONNE LA PLVS BELLE FAME DE SON TEMS, MAIS MOINS FAMEVSE POVR SA BEAVTÉ, QVE POVR L'VSAGE QV'ELLE EN FIT.

ISABELLE DE HARVILLE PALOISEAV, FEMME DE N. DE MONMORANCY, DIGNE (NON PAS D'VN HOMME DE PLVS GRANDE QVALITÉ) MAIS D'VN HOMME PLVS AYMABLE.

LVCIE DE TOVRVILLE FEMME DE N. DE GOVVILLE BELLE, AYMABLE, DE BON ESPRIT, AVTANT CAPABLE QVE FEMME DV MONDE DE RENDRE VN HOMME HEVREVX SI ELLE VOVLOIT L'AYMER, VNE DES MEILLEVRES AMIES QVY FVT IAMAIS.

ISABELLE, ANGELIQVE DE MONMORANCY FILLE DE BOVTEVILLE, DVCHESSE DE CHATILLON, PVIS PRINCESSE DE MECLEBOVRG, A LA QVELLE ON NE POVVOIT REFVSER NY SA BOVRSE NY SON COEVR NE FAISOIT PAS CAS DE LA BAGATELLE.

GILLONNE DE HARCOVR MARQVISE DE PIENNES EN PREMIERES NOCES, ET EN SECONDES COMTESSE DE FIESQVE, FEMME D'VN AIR ADMIRABLE, D'VNE FORTVNE ORDINAIRE, ET D'VN COEVR DE REINE.

ROGER DE RABVSTIN COMTE DE BVSSY, MESTRE DE CAMP GENERAL DE LA CAVALERIE LEGERE

ISABELLE CECILE HVRAVT DE CHEVERNY MARQVISE DE MONTGLAT QVI PAR LA CONIONCTVRE DE SON INCONSTANCE A REMIS EN HONNEVR LA MATRONE D'EPHÉSE, ET LES FAMES D'ASTOLPHE, ET DE IOCONDE.

MARIE DE BEAVVOIR LE LOVP FEMME DE N. CHOISEVL DVC DV PLESSIS PRASLIN, IOLIE, VIVE, FORT ÉCLAIREE, ET PARTICVLIEREMENT SVR LES DEFAVTS D'AVTRVY, GRANDE MENAGERE DE SON AMITIÉ MAIS NE MENAGEANT RIEN POVR CEVX A QVI ELLE A DONNE.

CATHERINE DE BONNE MARQVISE DE LA BAVME, LA PLVS IOLIE MAITRESSE DV ROYAVME, ET LA PLVS AYMABLE, SI ELLE N'EVST ETÉ LA PLVS INFIDELLE.

LOVISE ANTOINETTE TERESE DE LA CHATRE FILLE D'EDME DE LA CHATRE, COLONEL DES SVISSES, MARQVISE D'HVMIERES, DAME DV PALAIS AVPRES DE MARIE THERESE D'AVTRICHE, FEMME D'VNE VERTV QVI SANS ETRE AVSTERE NY RVSTIQVE, EVST CONTENTÉ LES PLVS DELICATS.

1885/86, Bd. 2, S. 5ff. Vgl. auch: Fernand Engerand (Hrsg.), Inventaire des Tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly, Paris: Leroux 1899, S. 368ff. – Zur Struktur der Gemäldeinventare unter Ludwig XIV. vgl. Antoine Schnapper, Observations sur les inventaires des tableaux de Louis XIV, de Le Brun à Bailly, in: BSHAF, Jg. 1990, S. 19-26.

Briefauszüge aus der Korrespondenz von Roger de Bussy-Rabutin

Brief Bussy-Rabutins an die Comtesse de Guiche vom 30. Januar 1667, hier Entwurf zur geplanten Bildlegende ihres Porträts in der *Tour Dorée*

N. de Bethune fille de N. de Bethune, Duc de Sully & de N. de Seguier jeune & belle, dont le bon esprit & la sage conduite l'ont mis à couvert de l'envie & de la médisance[1585].

Brief Bussy-Rabutins an Mlle d'Armantière vom 6. Februar 1667, hier bezüglich der Ausstattung der *Tour Dorée*

[...] je m'amuse à embellir ma maison. Je fais un salon où je prétends mettre les portraits de mes bonnes amies. Je crois, Mademoiselle, qu'il ne faut pas vous en dire davantage pour vous obliger à vous faire peindre. Mais ne croyez pas en être quitte pour cela; il faut encore, s'il vous plaît, mademoiselle, que vous demandiez de ma part à Madame la Duchesse d'Orval et à Madame la Marquise de Villeroy leurs portraits [...][1586]

Brief der Mlle d'Armantière an Bussy-Rabutin vom 12. Februar 1667, hier bezüglich der Porträtanfrage Bussys

[...] si le portrait d'une Etique a quelques charmes pour vous, je réüssirai à vous plaire, car je la suis au dernier point, & le lait d'ânesse qui engraisse tout le monde, m'amaigrit & me jaunit tous les jours. Jugez avec la beauté que Dieu m'a donnée, quel effet cela peut faire[1587].

Brief Bussy-Rabutins an Mlle d'Armantière vom 16. Februar 1667 (Antwort zu obigem Schreiben)

J'ai toujours été fort aise que vous fussiez grasse et blanche: mais comme ce n'étoit pas pour cela que je vous aimois, je ne souhaiterai pas moins vôtre portrait quand vous ne serez plus ni l'un ni l'autre. [...] Que si vous ne sauriez absolument vous résoudre de laisser à la posterité une peinture de vous n'êtes d'ordinaire, je consens que vôtre Peintre vous donne la graisse que vous me mandez que vôtre ânesse vous refuse[1588].

Brief Bussy-Rabutins an die Marquise de Gouville vom 5. Juli 1667, hier bezüglich der Bildlegende zu ihrem Porträt und dem der Duchesse du Plessis

Je ne vous manderai pas ce que j'y mettrai, je vous le dirai quand nous nous verrons: Je ne me hâterai pas même de faire cette souscription, de peur que vous ne m'obligeassiez dans la suite à la changer. J'ai eu des amies dont les apparences étoient aussi belles que les vôtres, qui après que je les ai justement loüées, m'ont forcé de me dedire. Qu'il vous suffise donc de savoir que si je parlois maintenant de vous, j'en dirois beaucoup de bien, & que je ne vous flatterois pas[1589].

Brief der Marquise de Gouville und der Duchesse du Plessis an Bussy-Rabutin vom 12. August 1667, hier bezüglich körperlicher Merkmale in ihren Porträts

Nous sommes bien aises que vous soyez satisfait de nos portraits: Il est vrai que celui de la Comtesse la fait plus grasse & le mien plus maigre, ce n'est ressembler qu'à nos desirs; car vous savez bien que nous sommes à nôtre grand regret autrement[1590].

[1585] Zit. n. SCHLUMBOHM 1990, S. 339.
[1586] Zit. n. WILHELM 1969, S. 28.
[1587] Zit. n. SCHLUMBOHM 1990, S. 341.
[1588] Zit. n. ebd.
[1589] Zit. n. ebd., S. 340.
[1590] Zit. n. ebd., S. 342.

Brief Bussy-Rabutins an Madame de Sévigné vom 8. Dezember 1668, hier Entwurf zur geplanten Bildlegende ihres Porträts in der *Tour Dorée*

Marie de Rabutin, fille du baron de Chantal, marquise de Sévigné; femme d'un génie extraordinaire, et d'une vertu compatible avec la joie et les agréments[1591].

Brief Bussy-Rabutins vom 26. April 1670, hier bezüglich eines erwünschten Porträts der Madame de Caumont

Une grande femme, jeune, blonde, avec de grands yeux noirs, un grand éclat; tout cela pareroit bien une ruelle en peinture & un lit en original[1592].

Brief der Marquise de Thianges an Bussy-Rabutin vom 30. April 1670, hier bezüglich eines neu anzufertigenden Porträts für die *Tour Dorée*

Je suis très fâchée qu'il n'y ait point de portrait de moi assez bien fait pour vous être envoyé. Ils sont tous si laids que quelche amitié que vous ayez pour moi vous n'en trouveriez pas un digne d'être mis dans vôtre Cabinet[1593].

Brief Bussy-Rabutins an Madame de Montmorency vom 21. Juni 1670, hier bezüglich des Inhalts der Bildlegenden in der *Tour Dorée*

Pour le portrait de vôtre amie [sc. Madame de la Baume], il est vrai que je l'ai laissé dans mons Cabinet, parce que je n'étois pas assez en colere pour l'en ôter, & la même raison m'a empêché d'y mettre une souscription injurieuse[1594].

Brief der Madame de Montmorency an Bussy-Rabutin vom 24. Oktober 1670, hier bezüglich des Inhalts der Bildlegenden in der *Tour Dorée*

J'ai parlé à Madame de Nemours du portrait que vous desirez d'elle, elle m'a répondu qu'on lui avoit dit, que ceux qui sont à Bussy avoient au bas des souscriptions bonnes & mauvaises, & qu'elle a peur que vous ne parliez de ses amours[1595].

Brief Bussy-Rabutins vom 2. November 1670, hier bezüglich der erwünschten Porträts der Mademoiselle de Montpensier und der Duchesse d'Orléans

Je ne demandai pas deux fois leurs portraits à MADAME & à MADEMOISELLE. Elles me firent bien de l'honneur en me les accordant, mais elles témoignerent que je leur faisois plaisir de les leur demander[1596].

Brief Bussy-Rabutins an Madame de Montmorency vom 15. Dezember 1671, hier bezüglich ihrer körperlichen Verfassung nach ihrer Genesung von den Blattern

Pour vôtre beauté, Madame, vous l'auriez pû perdre, sans que je vous en eusse moins aimé, l'amitié n'y regarde pas de si près. Je puis même vous assurer que si j'avois été vôtre amant, je vous aurois laissé la liberté de devenir laide impunément[1597].

[1591] Zit. n. ebd., S. 339.
[1592] Zit. n. ebd., S. 343.
[1593] Zit. n. ebd., S. 334.
[1594] Zit. n. ebd., S. 337.
[1595] Zit. n. ebd., S. 339.
[1596] Zit. n. ebd., S. 334.
[1597] Zit. n. ebd., S. 342.

B.24 Inventarauszüge zum Gemäldebesitz der Colonna unter besonderer Berücksichtigung der Porträtserien, ab 1664

Lorenzo Onofrio Colonna, Rom, 1664

[fol. 36]

Quadri diversi di Pittura

[...]

[fol. 38]

[...]

[52] Ritratti in carta turchina fatti col lapis di diverse Dame, con sue Cornicette di ebbano, alte p.mi 1 1/3 con suoi vetri d'avanti, in tutto n.o dicidotto

[...]

Lorenzo Onofrio Colonna, Rom, Casino dell'Aurora, 1664

[fol. 3]

Robbe che stanno alle stanze del Giardino dell'Aurora

[1] Ritratti in carta turchina fatti col lapis di diverse dame, con sue cornicette di ebano alte p.mi 1 1/3 con suoi vetri d'avanti in tutto n.o dicidotto
[2] Ritratti stampati in Carta con sue cornicette alla spagnola di pero nero alti p.mi 1 3/4 n.o cinque, cioè di Papa Alessandro settimo, Il Rè di francia, Card.l Mazzarino, Reg.a di francia e Duca d'Angiù

[...]

[fol. 7]

Camerone

[29] Ritratto di Madama in tela di p.mi 4 con Cornice larga assai tutta intagliata e traforata, con un' festone di dentro mezzo à verde, e tutto il resto dorato
[30] Quadro in tela lunga p.mi 6 1/3 alta p.mi 3 con un paesino, e marina opera di Monsù Clodio, con Cornice di pero nero larga guarnita con due ordini di foglie di legno di tiglia intagliate, et indorate
[31] Quadro in tela di p.mi 3 con una Madonna col figliolo in Braccio, qle tien' una rosa in una mano, con molti angioletti da tutte le parti, con Cornice tutta intagliata à foglie, et altri lavori, indorata tutta
[32] Quadro in tela alta p.mi 8 larga p.mi 5 con un' paese, e grotta opera di Monsù Clodio, et un bagno di Diana con diece figure opera di Carluccio, senza cornice

Anticamere

[...]

Lorenzo Onofrio Colonna, Paliano, 1666

[fol. 3]

Nella prima sala

[1] Doi quadri di Roma, cioè la Vecchia, e nova, Dieciotto Quadri di ritratti de s.ri Colonnesi, cioè Tele da testa colle sue cornici profilate d'oro in torno a da sala

[...]

Nella Gallariola

[8] Un quadro di Carta senza Cornice, con ritratti di Pontefici, e Card.li dell'Ecc.ma Casa

[...]

Lorenzo Onofrio Colonna, Paliano, 1673

[...]

[fol. 15]

Nella Prima Camera Contigua

[44] Un Quadretto con la Gloria con Cornice d'Ebbano negro
[45] Otto quadri grandi di diversi retratti di Donne Papi, Cardinali et altri huomini Ill.ri con Cornici bianche, e negre
[46] Quattro quadri di testa de Retratti di Papi, e d'Huomini Ill.ri con sue Cornici Indorate, e negre
[47] Tre Quadri de Conventi de Certosini per sopra Porte con Cornici Bianche, è negre

2.a Stanza Dove dorme S.E. Prone

[fol. 16]

[...]

[50] Sei Quadri in grande con retratti d'Huomini, è Donne [fol. 17] Illustri con sue Cornici di legno mischiate bianche è negre

[...]

Lorenzo Onofrio Colonna, Rom, 1679

[fol. 163]

Quadri diversi

[...]

[fol. 199]

[458] Dodeci retrattini di diverse Dame con cornicette di ebano negro opera di
[459] Diecinove Retrattini di Dame, e Sig:ri con cornici fatte a fiori, e fogliami di diverse sorti una delle quali non è dorata

[...]

[fol. 207]

[...]

In Palaz.o
[587] Venti Tre Retratti di Dame Romane con uno di Claudio Felice Imperatore [sic ?] con cornici fatte a festoni intagliati, e dorati opere di Ferdinando

[...]

Lorenzo Onofrio Colonna, Rom – Palazzolo – Frattocchie – Genazzano – Paliano, 1689

[Palazzo ai SS. Apostoli]

[...]

[fol. 765]

[...]

Nella prima anticamera dell'appartamen.o dove stà l'Ecc.ma Sig.ra Contestabilessa

[885] Quattro sopraporti in tele di palmi otto p. traverso con cornice indorate simili, in uno vi e Cleopatra con una corona d'oro in capo tiene in una mano la perla e con l'altra una giara d'oro da una parte vi e un marcantonio con un panno rosso e dietro un soldato con barba nera; nel secondo vi e l'istoria di Semiramide quando era fanciulla con una palomba bianca sopra da una parte zittelle, e da l'altra parte un vecchio con barba lunga e tre altre figure; nel terzo vi e l'istoria del Re Assuero con la Regina svenuta e sostenuta da due Damigelle; nel quarto vi e il fanciullo Mosè nella Culla tenuta da una donna in atto di volerli dare la sinna, e da l'altra parte la figlia di Faraone con corona d'oro in capo e manto rosso mezze figure

[fol. 766]

Nella seconda anticamera contigua alla Sud.a

[886] Quattro quadri in tele p. traverso di palmi sei, con cornice indorate simili, quattro aquile intagliate et indorate alle cantonate e quattro intagli riportati nel mezzo, in uno vi e Cleopatra morsichata dalla vipera in un sinna con una vecchia che la sostiene e dietro vi e un ragazzo moro; nel Secondo vi e il giuditio di Salomone con le dui Madri et il figlio primo tenuto in aria da un soldato p. un piedi; nel terzo vi e Caino in atto di dare un bastone in testa ad Abel prostrato in terra; nel quarto vi e un vecchio da una parte con un cassettino di gioe e tre donne vicino ad un pozzo con vasi; una delle quali tiene in testa un vaso di rame

[...]

Inventario del Casino a S. Isidoro qual Casino è stato rilasciato da S. Ecc.za e portate tutte le Robbe nel Palazzo a SS. Apostoli de 1691.

[...]

[fol. 857]

[...]

Altra Camera à Mano dritta quando si entra nella sud.a Camera

[1410] Tredici Ritratti Ovati Mezze figure di diversi Principi Giovinetti con Cornice indorate et intagliate simili

[...]

[fol. 860]

Cammera in faccia la porta quando si entra nella Sudetta Cammera

[1440] Ventisette Retratti di diverse donne in tela da Retratti, con cornici simili dorate, et intagliate
[1441] Due Retratti in tela d.a, con cornici simili, e fogliami indorati interno
[1442] Un Retratto della S.a Ruggeri di Gallieno in tela, maggiore della cornice indorata et intagliata
[1443] Un Retratto di Madama Colonna in tela di 4 palmi, con cornice dorata et intagliata, e festone verde

[1444] Cinque Retratti di Dame in tele da Retratti senza Cornice
[1445] Due specchi con fiori dipinti maggiori di 4 p.mi p. traverso, e cornice indorate e intagliate

[...]

[fol. 862]

Andito che va dalla Cammera de Retratti de principi à quella di damascho color di canne, e giallo

[...]

Filippo II Colonna, Rom – Paliano – Genazzano – Marino – Frattochie – Avezzano – Tagliacozzo, 1714

[Palazzo ai SS. Apostoli]

[...]

[fol. 22-57]

Altro appartam.to in d.o piano terreno à mano dritta dj d.a Sala prima camera

[*vor allem Stilleben*]

Seconda stanza

[*vor allem Landschaften*]

Terza stanza

[*vor allem Stilleben*]

Nella Saletta della Porticella delle Colonnette

[...]

Prima Camera passato d.a saletta

[...]

[234] un Letto a Vento [?] d'Albuccio [...]

[...]

[239] due quadri sopraporti in tela di p.mi sei per traverso con cornici simili indorate rapp.ti due Paesi in uno de quali da una parte vi sono tre figure sotto tre alberi grossi uno d'essi vestito dj bianco, e l'altro col manto rosso, e nell'altro vi è da una parte un padiglione bianco con una figura dj donna avantj, e doppo il Padiglione diverse figure d'huomini alcuni nudj in atto di lavarsi nel fiume, et uno vestito dj bianco spett.j come sopra alla primogenitura originali d'Alberto Grimaldi

[fol. 59]

Nella med.a stanza

[240] Tredici ritrattj in tele ovate di p.mi tre in circa per alto dj diversi signorini Parentj dell'Ecc.ma Casa con cornici indorate, et intagliate à festoni simili, tre de quali sono li ritratti degli figli della fe: Me: dell'Ecc.mo S.re Don Lorenzo Colonna spett.j alla sud.a Primogenitura originali dj ferdinando, et altri diversi
[241] Trenta ritrattj dj Principesse, e Dame in tele da ritrattj con cornici dorate, et intagliate à festoni simili spett.j come s.a originali come s.a
[242] Un quadro in tela da ritrattj rapp.te Madama Colonna con cornice liscia indorata [...]

[243] Un altro simile con cornice compagna rapp.te l'Ecc.ma Sig.ra Contestabilessa vivente Ereditario dj d.o Ecc.mo S: re D. Philippo
[244] Un ritratto rapp.te la d.a Contestabilessa donna Lorenza della Cerda dj Chia: Me:, che tiene un merangolo in mano in tela dj quattro p.mi con cornice [fol. 60] intagliata à festone, et indorata à festoni [...]
[245] un altro ritratto in tela più grande delle tele de ritrattj rapp.te una dama vestita dj bianco con un panno rosso in petto con cornice [...]
[246] Due ritrattj dj due regine dj Spagna una tiene un ventaglio in mano con cornici [...]
[247] Tre quadri in tela da ritrattj rapp.i tre Dame con cornicette [...] una tiene un busto torchino, l'altra un busto rosso [...] con manto torchino sopra, e l'altra [...] con velo negro in testa all'antica. [...]
[248] Un quadro in tela dj p.mi 4 rapp.te una regina dj Spagna Vedova vestita dj bianco con manto negro ad uso dj monaca con cornice [...]
[249] Una mezza figura di Madama Colonna vestita dj torchino con un cagnolino in braccio in tela per alto dj p.mi cinque, larga p.mi quattro con cornice [...]

[fol. 61]

[250] Due ritrattj in tele da ritrattj con cornici lisce indorate simili, una rapp.te Donna Lorenza della Cerda vestita alla spagnola con Capelli stesi, e busto torchino fiorato con color d'oro, e bianco, e l'altro della sorella dj d.a sig.ra che era duchessa del sesto con manto torchino [...]
[251] un ritratto d'un huomo con un collarino alla tuga con barba nera in tela di mezza testa, con cornicetta piccola [...]
[252] in altro ritratto in tela simile d'uomo con Collaro di merlettj all'antica con cornice [...]
[253] Due Paesini ovatj [...]

[254-267: Gemälde verschiedener Bildgattungen]

[fol. 69]

Seconda camera passato d.a saletta

[...]

Filippo III Colonna, Rom, 1783

[p. 3]

Parte Prima
Quadri, e pitture degli appartamenti terreni

[...]

[p. 6-10]

Appartamento terreno verso il cortile grande
[...] *Prima Anticamera di detto Appartamento.*

[...]

[*Blumen- und Fruchtstilleben*]

Seconda Anticamera.

[*18 Veduten* („prospettive“) *sowie eine Heilige Nacht, Herkules u. Iole, Alexander am Grab des Achilles*]

Stanza, che segue detta dei ritratti verso il giardino
50. Quaranta Ritratti di Signore dell'Eccma Casa antichi, e moderni, nelle quattro facciate di 3 palmi per alto, la maggior parte di Monsieur Ferdinando Fiammingo
51. Quattro Ritratti simili di 4 per alto = Autori incogniti

52. Sei Ritratti simili di testa per alto = Autori incogniti
53. Un Ritratto di misura di mezza testa per alto = una Ragazza, che scherza con un Cane
54. Trè Ritratti antichi di circa due palmi dipinti in Tavola = Autori incogniti

[p. 11]

Ultima stanza sulla scaletta verso il giardino.
Prima facciata verso la Stanza precedente

55. Un Quadro di 4 1/2, e 9 per traverso = Figure, Tappeti, Vasi d'Argento, Scrigni ed Armature = Maniera di Gio. Benedetto Castiglioni
56. Due Quadri, uno sopra la Porta della presente facciata. l'altro dirimpetto di 2 1/2, e 6 per traverso = Frutti, e Fiori = Fiamminghi
57. Due Quadri nell'Angolo, uno sotto l'altro di 2 1/2 per alto = Frutti, e Fiori = Autori incogniti
58. Due Quadri dipinti sulli Specchi (uno de quali rotto) = d'un palmo, e mezzo quadri = Mario Nuzzi
59. Un Quadro di 3 per traverso = Un Tappeto con Frutti = Maniera Fiamminga

Seconda Facciata verso il Giardino

60. Due Quadri, uno nell'Angolo della presente facciata = Frutti = l'altro dirimpetto = Cacciagione = uno di 5, e l'altro di 4 per traverso = Autori incogniti
61. Due Quadri di mezza Testa per alto = Uno nell'altro Angolo della presente Facciata, l'altro nell'Angolo contiguo della Facciata, che segue = Ritratti di Donne in Ghirlande di fiori = Autori incogniti

[p. 12]

62. Un Quadro in Tavola sotto il sudetto della presente facciata di palmi 1 1/2 per alto = Un mazzo di Fiori = Autore incognito
63. Due Quadretti in Rame, uno nell'Angolo della presente facciata, l'altro nell'Angolo contiguo della Facciata, che segue di un palmo per alto = Ritratti di Donne in Ghirlande = Autori incogniti
64. Due Quadri in Rame sotto i sudetti nei due Angoli contigui di un palmo per traverso con Cornice nera = Frutti = Autori incogniti

Terza Facciata verso la Scaletta

65. Un Quadro in Rame nell'angolo che è nell'ordine il secondo di palmo 1 1/2 per alto = Ritratto di una Donna in Ghirlanda di Fiori = Autore incognito
66. Due Quadri di misura d'Imperatore per alto = Figure con Frutti, ed Animali = Autori incogniti
67. Due Quadri di 2 1/2 per alto = Fiori = Fiamminghi
68. Uno Specchio di 2 1/2 per traverso con una Ghirlanda di Fiori = Mario Nuzzi

Quarta Facciata verso il Cortile

69. Un Quadro nell'Angolo di 3 palmi quasi quadrato = Un Somarello = Autore incognito

[p. 13]

70. Un Quadro sopra la porta, misura d'Imperatore per traverso = Cacciagione, e Animali = Autore incognito
71. Due Quadri nei due Angoli di 2 1/2 per traverso = Uno, Galline, e Piccioni = l'altro, un Trofeo, e diverse Armature = Autori incogniti

Gabinetto verso i bagni sul cortile.

[p. 13-15]

[*vor allem Landschaften, insbesondere von flämischen Meistern wie Paul Bril*]

[...]

[p. 150-152]

Parte Sesta.
Palazetto alla Pilota di tre piani.
Primo Piano Nobile.
Sala

[...]

Prima Anticamera.

[...]

Seconda Anticamera.
Prima Facciata verso la Stanza, che segue

[...]

[p. 153]

1197. Due Quadri sotto i sudetti, uno incontro all'altro di 4, e 8 per traverso, uno rappresentante Semiramide infante con Palombo, e Figure, l'altro gli Amori di Cleopatra, e Marco'Antonio = Lodovico Gimignani
1198. Un Quadro di 4, e 4 1/2 per traverso = Il Giudizio di Salomone = Maniera Veneziana
1199. Un Quadro sopra l'altra Porta misura d'Imperatore per traverso = Vedute con Figure = Autore incognito
1200. Due Quadri di 4 per traverso = Paesi con Figure = Giacciuoli Scolare d'Orizonte

Seconda Facciata verso la Strada

1201. Due Quadri nei due angoli di 2 per alto = Due ritratti di Donne = Autori incogniti
1202. Due Quadri sotto i sudetti di 2 1/2 per traverso, uno = una Battaglia, l'altro = un Guerriero a Cavallo = Autori incogniti

[...]

[p. 154]

[...]

Quarta Facciata verso il Giardino

[...]

1212. Due Quadri sotto i sudetti di 3 per alto, uno il Ritratto d'un Ragazzo = Scuola di Pier Francesco Mola, l'altro una Donna = di Monsieur Ferdinando Fiammingo
1213. Un Quadro sull'Altare della Cappella conti[p. 155]gua con Cristallo di testa per alto = La Madonna, il Bambino dormente, e S. Giuseppe = Giuseppe Crespi detto lo Spagnoletto di Bologna

La Volta rappresentante la Primavera, e l'Estate, è dipinta a guazzo da Luigi Garzi Romano

[...][1598]

[1598] Eduard A. Safarik, The Colonna Collection of Paintings: Inventories 1611-1795 [Documents for the History of Collecting: Italian Inventories, Bd. 2], München u.a.: Saur 1996, S. 90, 92, 98-101, 119f., 122, 137, 141, 187, 208, 211f., 258-269, 629-633, 676ff.

B.25 Inschriften und Beschreibung der Schönheitengalerie und weiterer Räume der Villa Il Vascello, nach Matteo Mayer (1677) und Johann Georg Keyßler (1741)

Matteo Mayer, 1677

Entrasi in vna proportionata Sala bislonga illuminata da due parti col rincontro di vna altra porta, che conduce in vn Teatro segreto con vna Fontana in faccia, & in cui riguarda l'altra facciata consimile.
E questa Sala destinata à mangiarci ne' tempi estiui, tra passandoui soauemente il Ponente.
[...]
E tutta ornata di Quadri di Ritratti di Dame principali di Francia, e d'Italia con i loro nomi all'intorno delle Cornici, e Motti ne i vani alludenti al sesso feminino, & alcuni nelle Lingue Latina, Italiana, Francese, Spagnuola, e Tedesca; come si può vedere ne i seguenti.
Nelle facciate laterali à gran Caratteri si leggono.

Pulchritudo

Bonum DEI Donum, nostro abusu fit malum. di S. Agost.

Pulchritudo

Omnis gloria eius sicut flos agri. Is. 40.

Nelli archi sopra le finestre.

Italiani

Le belle senza Dote trouano più Amanti, che Mariti.

Il bene, et il bello non furono mai troppo.

Francesi

Qui se marie se met en chemin de faire penitence.

Il faut choisir la vigne en bonne terre,
Et espouser la fille d'vne bonne Mere

Latini

Gratior est pulcro veniens è corpore Virtus.

Muliere bona nihil potentius. S. Cris.

Mulier inhonesta non meretur dici pulcra. S. Aug.

Non facias iudicium ex pulchritudine, sed ex moribus. Eurip

Spagnuoli

Ny Moça fea, ny Viesa hermosa,
Todas hermosuras han dias.
Quien fea ama hermosa le pareçe,
Muger paridera hija la primera.

Tedeschi

Wueer han een Goeds rors vnd scheens
Wuieb steet nicth sondee smerzen.

Die Ienige so shon gebohren ist niht gar an der armuet verlohren.[1599]

[1599] Matteo Mayer, La Villa Benedetta descritta, Rom: Mascardi 1677, S. 23-26.

Johann Georg Keyßler, 1741

La Donna ride quando puole,
Et piange quando vuole.

Le Donne quasi tutte
Per parer belle si fanno brutte.

La Donna è come il Cristallo,
S'ella urta da in fallo.

Donna, che parlamenta,
E come una piazza mezza persa.

Femina e vento,
Si cambia in un momento.

An den Fenster=Läden sind die Brustbilder der berühmten Römischen Damen, Martiæ, Juliæ, Aureliæ, Calphurniæ, Actiæ, Scriboniæ. Juliæ, Liviæ, Drusillæ, Æmiliae Lepidæ, Messalinæ, Sabinæ Poppææ und vieler anderer mit historischen Nachrichten zu sehen. Ein Zimmer ist voll Sprüche wider das Hof=Leben, ein anderes wider den Krieg, und so ferner. Ich will von allerley Arten noch etliche hiebey fügen:

Spesso in poveri Alberghi e in picciol tetti,
Frà le calamitadi e trà ì disagi
Meglio si aggiongon l'amicizia i petti
Che frà richezze invidiose ed agi
De le piene insidie, e di sospetti
Corte Regali e splendidi Palagi
Ove la carità in tutto è estinta,
Ne si vede amicizia se non finta.

Dell'Ariosto.

Chi guarda ad ogni penna, non fa mai letto.
Chi non teme, pericola.

Guardati da Alchimista povero,
Da Medico ammalato,
Da subita collera,
Da Matto attizato,
Da femina disperata,
Da odio de Signori,
Da Compagnia de Traditori,
Da Can, che non abbaia,
Da huom, che non parla,
Da pratticar con ladri,
Da hosteria nuova,
Da Puttana vecchia,
Da Question di notte,
Da opinion de' Giudici,
Da dubitation de' Medici,
Da recipe de' Speziali,
Da Cetera de' Notari,
Da malizia di Donne,
Da lagrime di Puttane,
Da bugie de' Mercanti,

Da ladri di casa,
Da serva ritornata,
Da furor di Popolo.

Tre cose imbrattano la casa,
Galline, Cani, Donne.

Tre cose da morire.
Aspettare e non venire,
Star a letto, e non dormire,
Servire, e non gradire.

Nelle Citta libere le lingue non devono esser schiave.

Chi vuol godere la quiete della Villa, deve portarsi seco quella dell'animo.

Come doppo le tempeste si gode in porto, cosi doppo le agitazioni della Corte si gode in Villa.

[...]

Mulier ad lacrymas nata est.

[...]

Chi hà bel Cavallo, & bella moglie,
Non stà mai senza doglie.

Femina, Vino e Cavallo,
Mercanzia di fallo.

[...]

Donne di Finestre, uve di Strada.

[...]

Donna virtuosa,
non sa star otiosa.

[...]

Unter denen alhier befindlichen Portraiten ist auch die Königliche Französische Familie, die Königin Christina und der Chev. Bernini zu sehen. [...][1600]

B.26 Inventar des Palazzo Reale, Turin, 1682, Auszüge

Inventario mobili presso il Sig. Governatore de' Reali Palazzi Allemandi, 1682

INVENTARIO DEL PALLASSO NUOVO

[...]

SALA D'UDIENZA DEL RE [GABINETTO DI MADAMA REALE]

[...]

[1600] KEYSSLER 1740/41, Bd. 2, S. 113-117.

SALA DEL CONSIGLIO [CAMERA DELL'ALCOVA DI MADAMA REALE]

[...]

[GABINETTO DELLA MACCHINA]

Piu montati nel Gabinetto detto della Machina.

Primo nel Soffitto un quadro quadrilongo rapp.te diversi amori volanti con fiori ed ucelli.
Piu duodeci Luci di Specchio ottangolare di tre quarti cad.ª circa due delle quali sono più piccole, e due altre rotte.
Piu nel friso 57 Ritratti di principesse, e Dame diverse alte onc. 5 circa.
Piu quattro altri quadri d'uguale misura cioè alti un piede Liprando circa rapp.ti quattro prencipi a cavallo con cornici intagliate, ed Indorate.
Piu una mostra d'orologgio rottonda d'un raso circa di diametro, qual segna L'hore il corso della Luna, ed i mesi d'ottone indorato sopra il legno nero con una ponta in cima rapp.te L'Armi della R.^le casa di Savoja.
Due grandi Specchij alti sei quarti di luce circa una delle quali è molto guasta con cornici di pero nere.
Un Quadro avanti il Fornello rapp.te un paese con figurine.
Quattro lustri di due quarti di luce circa con cornicette d'ottone indorato, e due branchi da mettervi candelle cad.ª con cordone di Gallone, e fiochi due d'oro cadauna.
Piu Sopra la porta di detto Gabinetto nell'entrare una Luce di Specchio ovatta di tre quarti circa.
Piu nelli Soffitti della Cuna, e del Letto di riposo vi sono due quadri ovatti, rapp.ti uno Amore, che suona un stromento, e l'altro un Giovine con L'ali, ed un'urna in mano.
Piu una Tappessaria, [...]

[...]

Otto pezzi di Stampe di rame rapp.ti L'Albero Geonologico della Real casa di Savoja del Padre Giugularis longhe rasi uno circa caduna.
Numero 66; stampe di Rame di diversa grandessa rapp.ti La Carte del libro della Veneria Reale.
Piu un libro grande coperto di Maroncino rosso, dentro vi è la descriz.^ne e figure in miniatura della festa fatta del Giubilo del Sole.
Altro libro Simile al sud.º della festa d'ercole ed amore.

[*Es folgen noch 12 weitere solche Bücher mit Festbeschreibungen*]

Tre altri libri grandi coperti di Bergamina degl'Atlas di Monsier Blau.

[STANZA GRANDE]

Piu Montati nella stanza detta La stanza grande sopra
La Camera di M.R.
Piu un quadro sopra la porta nell'entrare alto piedi tre rapp.te Bacco con Cerere, e Flora con cornice intagliata, ed indorata.
Altro quadro Sopra altra porta pur alto piedi tre, rapp.te il Rappi.^mo di Nettuno, e Venere con la cornice intagliata, ed indorata.
Due Ritratti uno del Duca, e l'altro della Duchessa di Baviera alti piedi due circa senza cornici.
Altro del Duca di Baviera alto piedi un, e mezo pur senza cornice.
Altro del Re Sobieschi di Polonia alto piedi due circa senza cornice.
Altro del Ritratto della Duchessa di Vantador in abito di Monaca Carmelittana alto piedi tre circa senza Cornice.
Piu altro quadro longo piedi un, e mezo c.ª et alto uno rapp.te Venere coricata sopra una Conchiglia in un fonte con diversi Amorini, e figurine con cornice intagliata, et Indorata.
Altro della Vergine fatta di Pastello sopra la Carta alto oncie nove c.ª con cornice intagliata et Indorata.

Altro d'un paese fatto con la penna sopra la carta longo onc. 8 ed alto 6 c.ª con cornice intagliata, ed indorata.
Altro Ritratto della Principessa Colonna alto un raso poco più con cornice di legno bianca intagliata.
Altro dela med.ª misura del sud.º della Duchessa Mazarina con cornice intagliata ed indorata.
Una Cornice di Specchio di sei quarti di Luce mancandovi la giaccia d'Ebano.
Sei Ritratti di Generali Ollandesi alto piedi uno, ed onc. 10 c.ª Senza cornice.
Due portere di veluto color aurora con L'armi di Savoja in mezo riccamata di tella d'argento di diversi colori.

[GUARDAROBA]

[...]

[CAMERA DELLA CONCORDIA]

Nella camera detta La Concordia.

Nel Soffitto un quadro grande rapp.te Ercole che abbraccia una vecchia con raggij attorno il cappo con diversi puttini aria quattro altri quadri rottondi d'una figura per cad.º rapp.ti i quattro fiumi principali d'Europa.
Nel friso duodeci quadri di figura ovatta rapp.ti fatti Eroici di diverse principesse forastiere maritate nella Real casa di Savoja con molte figure.
Piu sopra le quattro porte quadri quattro alti piedi quattro circa rapp.ti un Orfeo, che cava Euridice dall'Inferno, altro una donna assisa meza nuda, che mostra la schena in atto di abbracciare un ombra, Il terzo una donna armata in atto di montare a cavallo, con altra pur armata, che la tiene per i capelli e figure diverse, ed il quarto un fanciulo in ginochio in Manto R.le che riceve una corona da una principessa, che sta assisa S'un trono con altre figure con cornici intagliate, ed indorate.

[GALLERIA DI CASTELLO]

[*Porträtgalerie (vor allem europäische Herrscherhäuser) und Gemäldegalerie*][1601]

B.27 Briefwechsel des Großherzogs Cosimo III. de' Medici mit Nikolaas Heinsius und Donato Alamanni, 1668

Brief Cosimos III. an Heinsius vom 12. Februar 1668

[...]

Per invitarla a valersene con intera fiducia, prego V.S. ad aver ancora a mio conto una briga, cioè d'ordinare ad uno di cotesti pittori più diligenti, che mi facciano i ritratti di Madamigella de Warfusée et di Madamigella de Wassenaer, quali io bramo di condurre in Toscana per saggio della bellezza che ho ammirata in cotesta nobilità, et per motivo insieme di conservar verso quella il riconoscimento, che da me richiedono li atti di compitezza a me compartiti. Come siano all'ordine i ritratti sudetti, si contenterà V.S. di farli capitare in mano a questo negoziante Franceco Feroni, che pagherà il danaro d'ogni spesa; [...][1602]

Brief von Heinsius an Cosimo III. vom 22. Februar 1668

[...]

Ex duas sororibus Wassenariis, quae choreas Hagae Comitum nuper agebant, minorem natu praestare forma sunt qui arbitrentur; sic tamen, ut alteram sororem habitu corporis magis procero magisque decoro conspicuari fateantur. Hanc dico, cuius saltantis lateri adhaerebat D.

[1601] Zit. n. DI MACCO 1988, S. 130-138.
[1602] Zit. n. HOOGEWERFF 1919, S. 340.

Opdamius. Eam ipsam igitur vivis coloribus exprimendam curabimus, quam Celsitudo Vestra mihi designare est dignata. Idque iam effectum dedissem, nisi pictor abfuisset domo per totum iam octiduum, sed qui perendie ad suos rediturus esse credatur. [...][1603]

Brief Cosimos III. an Heinsius vom 27. Februar 1668

[...]

Quanto V.S. mi replica circa la commissione de' ritratti delle dame dell'Haia, mi fa conoscere il disservizio, che appresso di me patirebbe la bellezza delle due madamigelle di Vassenaer, se l'una restassa all'altra proposta. Onde prego V.S. d'ordinare al pittore, che faccia l'imagine d'ambedue et in oltre quelle ancora delle due madamigelle di Ghent, si che compreso il primo di madamigella di Varfussée i ritratti in tutto sian cinque, non diffidandosi da me, che quanto è maggiore l'incomodo ch' io le porto, tanto più a lei s'avanzerà la compiacenza nell'usar meco della sua cortesia. [...][1604]

Brief von Heinsius an Cosimo III. vom 13. Mai 1668

[...] Pictor Haganus dum operam multa cunctatione procrastinat, [...]. [...] Apud ipsas virgines, quae vivo colore exprimendas sese dederunt, gratiarum actione iam sum defunctus, etsi eam operosus adhiberi nil necesse erat, quod ipsae satis intelligant honorem merito suo maiorem, cum nihil ostentare possint praeter formae mediocritatem, Principum Virorum contubernio minus respondentem et Genio Italiae, quae domi habet abunde quod apud nos nequicquam quaeritur.
[...] Nimirum incidebam diebus forte proximis, dum pergulam Nasoni, Hagani pictoris, perlustrandam mihi propono, in imaginem Sophiae Amaliae Nassaviae, Henrici filiae, quae Johannem Mauricium, Principem Nassavium, patruum habet. Ea, quod formae non inelegantis mihi videretur, pictorem obsecravi, ne mihi gravaretur copiam facere tabulae virginem nobilissimam referentis, nec ille postulatis meis multum est obnisus. Veniet igitur illa cum reliquis sex tabellis ad Vestram Celsitudinem, [...][1605]

Brief Cosimos III. an Heinsius vom 19. Juni 1668

[...] Mi è di particolar contento che V.S. si sia compiaciuto di fare le mie parti appresso coteste dame, che hanno havuto la cortesia di concedere alle mie instanze la propria imagine, et dalla premura di lei medesima riconoscerò la sollecitudine del pittore. Singolarmente stimatissimo mi sarà pure il dono destinatomi del ritratto di Madama la Contessa Sofia di Nassau, mentre le riguardevoli prerogative di essa et il giudizio datone dal discernimento di V.S. debbon farlo tenere in ogni maggior pregio [...][1606]

Brief Cosimos III. an Alamanni vom 6. Februar 1668

Molto Illustre Signore. – Poichè il mio breve soggiorno in coteste parti, limitato da' sospetti del ghiaccio, che in Zelanda strinse una mattina l'acque stagnanti nuovamente, non m' ha consentito la sorte di goder più lungamente i favori e la cortesia delle dame di Brusselles, nelle cui prerogative non ho lasciato con tutto ciò di fissar l'occhio e l'estimazione, quanto s' è impressa nell'animo la memoria della lor compitezza, per nutrir mai sempre verso di esse questi sentimenti, desidero di portar meco in Toscana il ritratto d'alcuna, mentre non è possibile averlo di tutte; e ristringo però la mia voglia a quelli di Madamigella Lalein e di Madamigella de Lahau, come che la gentilezza di queste due habbia havuto luogo più prossimo

[1603] Zit. n. ebd., S. 342.
[1604] Zit. n. ebd., S. 343.
[1605] Zit. n. ebd., S. 344.
[1606] Zit. n. ebd., S. 345.

a compartimi li effetti suoi. Prego per tanto V.S. con la presente ad aver pensiero di far lavorare con sollecitudine dal più accreditato pittore le immagini delle sudette due dame, et di farle poi capitare in mano allo Schilders d'Anversa, il quale terrà l'incumbenza d'inviarmele et di bonificare a V.S. tutta la spesa che sarà per occorrere; mentre confidando ch' ella prenderà volentieri questa briga per compiacermi et mi farà anche la giustizia d'attestar sempre in ogni luogo la grata riconoscenza che serbo delle obliganti finezze costì ricevute, l'accerto della mia disposta volontà per tutte le sue convenienze ed auguro a V.S. da Dio ogni maggior bene. – Al piacere di V.S.

Il Principe di Toscana.[1607]

Brief Cosimos III. an Alamanni vom 15. Mai 1668

[...]

Continuando a promettermi dell'opera ufficiosa di V.S., vorrei ch' ella mi procurasse il ritratto anche di Madamigella di Greimberg, lavorato dalla mano di buon pittore, come suppongo saranno gli altri, lasciati a lei in commissione, et per il rimborso d'ogni spesa come per l'incaminamento terrà V.S. la solita strada; mentre accertandola [...]
P.S. – di mano di S.A. – La prego di rendere miei rispetti a Madama di Reneburg, a Madamigelle Lalein et de Grinberg e Strozzi, accertandole dell'obligo e desiderio che tengo di servirle.[1608]

Brief von Alamanni an Cosimo III. vom 7. Juni 1668

[...]
Fra pochi giorni mi trasferrò a Bruselles per conplire li comandati di V.A.S. tante per il ritratto di Madamoiselle di Grimberghe che per fare sapere alle dame mentionate nella lettera di V.A.S. la memoria che tiene V.A.S. di loro, che senza dubbio agradiranno questa grazia come devono. Molto tempo fa feci consegnare al signor Schilder li due primi ritratti. Credo che già l'haverà incamminato, et l'altro essendo finito pure farò dare a lui. [...][1609]

Brief von Alamanni an Cosimo III. vom 18. August 1668

Serenissimo Signore. – Obbedii a' comandamenti di V.A.S. facendo fare il ritratto di Madamigella di Grimberghe, quale mandai al signor Schilder. Non posso però tralasciare di dire a V.A.S., che molte belle dame stanno nella pretentione che V.A. domandi i loro ritratti et questo ultimo ha causato grande gelosie fra di loro, et io ne sto di peggio, perchè si immaginano che ho carta bianca per domandare li ritratti a quelle che più mi agradano. [...][1610]

Brief Cosimos III. an Alamanni vom 4. September 1668

Veggo quanto V.S. mi significa con la sua ultima de' 18 del passato in ordine alla competenza nata fra coteste dame, nelle quali gareggiano i pregi della bellezza, e compatisco V.S. per i danni, che teme nella loro indignazione. Ma poichè mi veggo non lontano dalla speranza di esser un' altra volta in coteste parti, stante il nuovo viaggio ch' ora intraprendo alle corti di Spagna, d'Inghilterra e di Francia, rimetto a quel tempo il ricomporre ogni sconcerto col chiedere i ritratti di tutte quelle, che, illustrando con le loro prerogative cotesto cielo, potranno giustamente operare sotto quello di Toscana ogni estimazione e rispetto. Intanto ringrazio V.S. delle parti contribuite con tanta amorevolezza per secondare la mia compiacenza, et ho gusto di

[1607] Zit. n. ebd., S. 370f.
[1608] Zit. n. ebd., S. 372.
[1609] Zit. n. ebd.
[1610] Zit. n. ebd., S. 342f.

sentire che sia passato in mano allo Schilders l'imagine di Madamigella di Grinbergh, mentre accertantola [...][1611]

Brief Cosimos III. an Alamanni vom 14. September 1668

Arriveranno a V.S. con la presente, condotte dal soldato Andrea Segin, otto canine di Bologna, le più belle che si siano trovato, e vorrei che fosser tali da meritare di star tra le braccia di codeste dame. Quattro di esse, della miglior condizione, si contenti V.S. di dispensarle a mio arbitrio cioè a Madamigella Lalein, a Madamigella Graimbergh, a Madamigella Bodelsein et a Madamigella Strozzi. Delle quattro rimanenti potrà V.S. disporre a suo gusto regalandone a altre quattro dame, dove le giudichi meglio impiegate. [...][1612]

B.28 Dokumente zur Porträtausstattung der Villa Poggio Imperiale unter Vittoria della Rovere

Auszüge aus den Inventaren der Villa Poggio Imperiale von 1691

Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Mediceo 991

[...]

[fol. 1v]

Nella Loggia attorno al Cortile, nell'Entrare in Palazzo [Abb. 204, Raum A1]

Dodici Teste di Marmo grandi quanto al naturale, con loro Busti, e peducci simili; che la maggior parte d'Imperatori, [...]
Quattro Figure di tutto rilievo di Marmo, che vna rappresenta Juditta con la Testa d'Oloferne in mano, vna la Douizia, vna Orfeo con la Lira, e l'altra Gioue con il Fulmine in mano, e Aquila à piedi, [...]

[...]

Nella Sala dell'Appartam:^{to} à Terreno della Ser:^{a} G. Duch^{a} [Abb. 204, Raum A3]

[...]

[Nr. 2] Due Quadri in tela grandi dipintoui in vno la Regina Artemisia che va al Sepolcro Mausoleo, con vna coppa d'oro in mano in atto di bere le cineri del Marito; di Mano di Franc:^{o} Curradi; & nell'altro la Regina di Babbilonia con la Ribellione de suoi popoli; di Mano di Matteo Roselli; [...]
[Nr. 3] Due Quadri in tela [...] dipintoui in vno Lucretia Romana morta, finto di notte, Figure al naturale, di mano del Rusticini Senese, e nell'altro vn Rè, e vna Regina, con vna Coppa in mano di veleno, e altre figure al naturale, di mano di Rutilio Senese, [...]

[...]

[fol. 1r]

Vna Figura di Marmo [...]; d:^{a} Il Famoso Adone di Michel Agnolo [...]

[...]

[fol. 17v]

[...]

Nella Sala de' Forestieri, à Terreno, [...] [Abb. 204, Raum A19]

[1611] Zit. n. ebd., S. 373.
[1612] Zit. n. ebd., 374.

[...]

[Nr. 142] Dodici Quadri in tela dipontoui più ch'à mezzo Ritratti di diversi Principi e Princip:[se] cioè il Padre e la Madre della Ser.[a] Arciduch:[a] Maia: Mad:[a], Imperatrice, Ferdinando e la Sua Moglie con tre suoi Fratelli, l'Imperator Mattias, e sua Consorte, Il Rè di Pollonia con le due Sorelle della Seren:[a] Sua Consorte e altri due di Casa di Bauiera con la Consorte; [...]

[...]

[fol. 17r]

Segue nella di la d:[a] Sala à Terreno, d:[a] Forestieri, et in oggi Appartamento del Seren:[o] Prinp̄e: Gio: Gastone

[Nr. 144] Otto Quadri in tela dipintoui otto Ritratti, cioè la Sereniss:[a] Arciduchessa con sette sue Sorelle, e tutte vestite di Teletta verde, [...]

[...]

Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Mediceo 992

[...][1613]

[fol. 1r]

A di 3 . Marzo 1691

Nella Loggia all'entrare della Porta Principale del Palazzo [Abb. 204, Raum A1]

[...]

Nel Ricetto avanti alla Sala terrena, à mano dritta [Abb. 204, Raum A4]

[...]

Nella Sala che segue dell'Appartam:[to] della Ser:[a] G: Duc:[a] [Abb. 204, Raum A3]

[...]

[fol. 2r]

Segue nella di la d:[a] Camera, con la Finestra sul Prato [Abb. 204, Raum A5]

[...]

[Nr. 2] Vn Quadro in tela [...] dipintoui la Famosiss:[a] Venere di Tiziano figura intera à diacere sopra d'vn Lettino, tiene nella mano destra alcune rose, con vn Canino à pie di d:[o] Lettino, e due Figurine di Femmine in lontanan:[a], che una vestita di bianco [...]
[Nr. 3] Vn Quadro in rame [...] dipintoui la Madonna della Quercia con N: Sig:[re] in collo, [...]

[...]

[fol. 3v]

Segue nella di contro Camera

Vna Testa fino à mezzo busto di tutti rilievo di Cera che rappresenta la Duch:[a] Mazzarrina, con Vezzo e Orecchini di Perle false, con Acconciatura di Nastrini bianchi, e Scarnat:[i], e ricci di Capelli al naturale, con Manto al Petto [...] Entro ad vna Custodia fatta à Tabernacolo [...]

[1613] Wiedergegeben werden in der Regel die verzeichneten Porträts und der bedeutendere Teil des übrigen Gemäldebestands, so daß das ikonographische Programm der Räume erkennbar ist; ausgelassen wurde dagegen das gesamte Mobiliar (s. hierzu aber BOHR 1994, S. 389-401). Auslassungen innerhalb der Inventareinträge betreffen durchgängig die Angaben zu den Maßen, den Rahmen sowie zu sich fortlaufend wiederholenden Elementen der Kleidung der Dargestellten, soweit sich hier keine Besonderheiten abzeichnen. Wenn Angaben zu Format und Bildträger ausgelassen wurden, so sind diese in der Regel mit den zuletzt hierzu angeführten Angaben identisch. Inventarnummern werden nur bei Gemälden wiedergegeben.

[...]

Nella 2.^{a} Camera [...] [Abb. 204, Raum A6]

[...]

[fol. 3r]

[...]

Vna Figurina di rilievo di Cera [...] che rappresen:^{a} S. Cecilia [...]

[...]

[Camera terza (A7), Camera quarta (A8), Camerino (A9), Oratorio (A10), Gallerietta (A11), Corticina (A12), Cappella (A13), Stanzini che servano per stillare acque odorifere (A14), Stanzino (...) che serve di sagrestia (A15)]

[fol. 20r]

Segue nel di là d:^{o} Stanzino con la Finestra sul Cortil:^{no} [Abb. 204, Raum A16]

[...]

[Nr. 52] Vn Quadretto in tela [...] dipintoui in profilo fino à mezzo busto il Ritratto di Papa Sisto quinto della Rouere; [...]

[fol. 21v]

Segue nel di contro Stanzino

[Nr. 53] Vn Quadretto in tela [...] dipintoui fino à mezzo busto il Ritratto di Papa Giulio 2.^{o} della Rouere [...]
[Nr. 54] [...] il Ritratto del Duca Odd' Anton:^{o} Feltrio [...]
[Nr. 55] [...] il Ritratto del Duca Federigo Feltrio di mez'età [...]
[Nr. 56] Vn Quadretto in tauola [...] d'vn Vescouo [...]
[Nr. 57] Vn Quadretto in tela [...] il Ritratto del Duca Guido Feltrio [...]
[Nr. 58] [...] il Ritratto del Duca Frances:^{o} Maia:, sesto, et vltimo della Rouere da Vecchio [...]
[Nr. 59] [...] il Ritratto del Duca Guido Baldo della Rouere [...]
[Nr. 60] [...] il Ritratto del Duca Fran:^{o} M:^{a} primo della Rouere di mez'età [...]
[Nr. 61] Vn Quadrettino in cartapecora con tavoletta dietro, [...] dipintoui, o miniatoui fino à mezzo il Ritratto di Papa Giulio 2:^{o} della Rouere con Cristallo sopra, [...]
[Nr. 62] [...] il Ritratto di Papa Paolo Paolo 2:^{o} di mez'età [...]

[fol. 21r]

Segue nel di la d:^{o} Stanzino, con la Finestra sul Cortilino

[Nr. 63] Vn Quadrettino in tauola [...] il Ritratto di Papa Adriano Sesto di mez'età [...]
[Nr. 64] [...] il Ritratto di Ferd:^{o} Re delle Spag:^{e} [...]
[Nr. 65] [...] il Ritratto del Card:^{le} Alessan:^{o} Sforza [...]
[Nr. 66] [...] il Ritratto di Filippo Re di Spagna armato [...]
[Nr. 67] [...] il Ritratto di ...... primo Rè di Napoli armato [...]
[Nr. 68] Vn Quadrettino in Cartapecora [...] il Ritratto di Carlo 5.^{o} Imper:^{e} [...]
[Nr. 69] [...] il Ritratto del [...] P. Jacopo Jaines 2.^{o} Generle: della Compag:^{a} di Giésù, [...]
[Nr. 70] [...] il Ritratto di Papa Paolo 3^{o}, [...]
[Nr. 71] [...] il Ritratto del Card:^{le} Ipolito de' Est Ferrarese, [...]
[Nr. 72] [...] il Ritratto di Martino [...] di Nauarra, da Vecchio [...]
[Nr. 73] [...] il Ritratto di Bona Sforza d'Aragona Regina di Pollonia in Abito vedouile [...]

[fol. 22v]

Segue nel di contro Stanzino dipinto

[Nr. 74] [...] il Ritratto di Papa S. Pio 5.^{o} [...]
[Nr. 75] [...] S. Ignazio Loiola autore, e Institutore della Compag.^{a} di Giésù, [...]
[Nr. 76] [...] il Ritratto di Papa Pio 2.^{o} [...]
[Nr. 77] [...] il Ritratto di S. Francesco Borgia terzo Generle: della Comp:^{a} di Giésù, [...]
[Nr. 78] [...] il Ritratto di Gonsal.f Corduba Magnus Dux, [...]
[Nr. 79] [...] il Ritratto di Carlo magno Imper:^{e} [...]
[Nr. 80] [...] il Ritratto di Massimiliano 2.^{o} Imper:^{e}, [...]
[Nr. 81] [...] il Ritratto di Ferdin:^{o} Marc. Piscaria tutto armato [...]
[Nr. 82] [...] il Ritratto di Francesco Sforza primo Duca di Milano di mez'età armato [...]
[Nr. 83] [...] il Ritratto del Beato Loren:^{o} Giustinano Patriarca di Venezia, in oggi santificato da P.^{a} Alessan:^{o} ottauo, [...]
[Nr. 84] [...] il Cardin:^{le} Luigi da Este, [...]
[Nr. 85] Vn Quadro in tela [...] dipintoui di Figure piccole in Paese Agar, [...] e Ismaél [...]

[fol. 22r]

Segue nel di là d:^{o} Stan:^{no} dipinto, con la Finestra sul Cortilino

[weitere religiöse und mythologische Sujets: Flucht nach Ägypten, Susanna im Bade (?), Rebekka und Jakob, Christus und die Sarmariterin, Christus am Ölberg, Nymphe und Satyr]

[...]

[fol. 24v]

Segue nel dicontro Stanzino della Stufa [Abb. 204, Raum A17]

[...]

[Nr. 93] Due Quadrettini in Cartapecora [...] in vno dipintoui in prospetto fino à mezzo busto il ritratto d'vn Vomo di mezza età, [...]; E nell'altro il ritratto d'vna Femmina di mez'età con Capellatura bionda, e Fiori nell'Acconciatura [...]

[...]

[fol. 24r]

Segue nel di là d:^{o} Stanzino della Stufa

[Nr. 96] Vn Quadretto in tela [...] dipintoui più ch'à mez:^{o} il Ritratto della Seren:^{a} Princ:^{a} Anna M.^{a} Luisa da Fanciullina, [...]
[Nr. 97] [...] il Ritratto della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Regnante Margher:^{a} Luisa d'Orleans [...]
[Nr. 98] [...] il Ritratto più ch'à mezzo del Seren:^{o} Gran Duca Cosimo 3:^{o} Regnante tutto armato con bastone di comando nella mano destra [...]
[Nr. 99] [...] il Ritratto della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria [...]
[Nr. 100] [...] il Seren:^{o} Franc:^{o} Maia: in oggi Card:^{le} [...]
[Nr. 101] [...] il Ritratto del Seren:^{o} Prin^{e} Ferd:^{o} da giouanetto armato, [...]
[Nr. 102] [...] il Ritratto del Ser:^{o} Gran Duca Ferd:^{o} 2.^{o} tutto armato, [...]
[Nr. 103] [...] in prospetto à sedere, il Ser:^{o} Pp̄e: Gio: Gastone da Fanciullino [...]

[fol. 25v]

Segue nel di contro Stanzino della Stufa

[Nr. 104] Vn Quadretto in tela [...] dipintoui vn Paese, con veduta d'vna Chiesa, e due Figurine, [...]
[Nr. 105] Vn Quadrettino d'vn Aouato di rame incassato, e vnito à vna Tauoletta [...] Vna Principena da Fanciullina [...]
[Nr. 106] [...] in Cartapecora [...] entroui in aouato turchino, di Pastelli il Ritratto d'vna Femmina fino à mezzo busto da giouane [...]

[...]

[fol. 25r]

[...]

[Nr. 114] Vn Quadretto in rame [...] il Ritratto della ..... vestita di nero [...]
[Nr. 115] Due Quadrettini in tauola [...] Vn Ritratto d'vn Giouane vestito alla Spagnola [...] e nell'altro il Ritratto d'vna Femmina da Giouanetta [...]

[...]

[fol. 26v]

Segue nel di contro Stanzino della Stufa

[Nr. 118] Vn Quadretto in Cartapecora [...] dipintoui S. Maria Mad:^{a} nel Deserto [...]
[Nr. 119] Vn Quadretto in carta con tauoletta p. di dietro [...] disignatoui di Matita rossa, e nera in prospetto fino à mezzo il Ritratto d'vna Femmina da Giouane, con Capellatura bionda riccia, e lunga, con Vezzo di Perle, [...] Credesi vna Princ:^{a} della Sere:^{a} Casa. [...]

[...]

[fol. 32r-33v]

Segue nella di là d:^{a} Stanza d:^{a} dell'Aurora [Abb. 204, Raum A18]

[vor allem Stilleben und Genre, darunter *il Vecchio d'Artimino, con due Galletti nelle braccia, e vn Canino bianco [...]*]

[Nr. 135] Vn Quadretto in Rame [...] miniatoui la Madon:^{a} Santiss:^{a} Annonziata, [...]
[Nr. 136] Vn Quadretto in Cartapecora, [...] la Mad:^{a} Santiss:^{a} à sedere con N. Sig.^{re} [...]
[Nr. 137] [...] vna Santa fino à mezzo busto, [...]
[Nr. 138] [...] vna Femmina, che rappresenta la Carità à sedere [...]
[Nr. 139] [...] San:a Maia: Mad:^{a} rapita in estasi, con 4. Angioli [...]

[fol. 33r]

Segue nella di là d:^{a} Stanza d:^{a} dell'Aurora

[Nr. 140] [...] Vn S. Giouann:^{o} [...]
[Nr. 141] Ventidue Quadrettini in Rame [...] dipintoui in ciascheduno vn Ritratto de' Duchi, e Principi della Casa d'Vrbino, fra i quali la Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria, e il Seren:^{o} Gran Duca Cosimo 3:^{o} Regnante da Principe, [...]
[Nr. 142] Due Quadri in Cartapecora, [...] miniatoui p. ciascuno vna Fauola, ch'in vno Vna Femmina trasformata in Arbore [...] credesi Dafne, [...]; E nell'altro vn Giouane che dorme [...]; E credesi Anfione [...]
[Nr. 143] Otto Aouatini in rame [...] dipintoui fino à mezzo busto in ciasched:^{o} di essi vn Ritratto de' Principi, e Duchi di Sauoia, cioè vno di mezz'età, Vn Giouane, e vn Giouanetto, altro Giouane armato con Parrucca, e Pezzuola di trina al Collo, & 4. Femmine che due da Vedoue; [...]
[Nr. 144] Vn Tondino in piombo [...] dipintoui vn Paesino con Figurine, et altro, [...]
[Nr. 145] Vn Quadretto in cartapecora [...] miniatoui in campo azzurro la Mad:^{a} Santiss:^{a} à sedere [...] con N. Sig:^{re} [...], e S. Giouan:^{no} [...]

[...]

[fol. 34v]

[...]

Nella Sala à Terreno d:^{a} de' Forestieri à mano sinistra nell'entrar della Porta del Palazzo con la Finestra sul Prato di verso Firen:^{e}. Presentem:^{e} Appartam:^{o} del Ser:^{o} Pp̄e: Gio: Gast:^{e} [Abb. 204, Raum A19]

[...]

[Nr. 149] [...] Due Quadri in tela [...] dipintoui fino à mezzo busto vn ritratto, in vno del Seren:^{o} Gran Duca Cos:^{o} 3:^{o} Regnante armato [...] E nell'altro la Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Margherita Luisa [...], e alle spalle di più Sorte Fiori al naturale, con Fiori simili nella mano destra, [...]
[Nr. 150] [...] il Ritratto della Sorella della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Sud:^{a}

[...]

[fol. 35v]

[...]

[Nr. 151] Vn Quadro in tela [...] dipintoui il Ritratto della Duc:^{a} di Jorch, [...] in atto di corre Fiori d'Arancio, e Fiori sim:^{i} nella mano sinistra [...]
[Nr. 152] [...] fin'à mezzo busto il Ritratto del Duca di Modana da giouane armato [...]
[Nr. 153] [...] il Ritratto d'vna Princip:^{a} di mez'età [...]
[Nr. 154] [...] il Ritratto d'Vna Princip:^{a} vestita da Vedoua con Velo bianco in testa, [...]
[Nr. 155] [...] il Ritratto del Duca di Mantoua armato [...]
[Nr. 156] [...] il Ritratto della Duc:^{a} di Mantoua, [...]
[Nr. 157] [...] vn Ritratto d'vna Femmina da Giouane [...], con Mano Destra al Petto, e Sinistra appoggiata ad vn Libro serrato; [...]
[Nr. 158] [...] il Ritratto d'vna Regina di mez'età à sedere [...]

[fol. 35r]

Nella prima Camera in testa alla Sala del Appartamento che seruiua p. i Forestieri [...] [Abb. 204, Raum A20]

[Nr. 159] Vn Quadro tondo in tauola [...] dipintoui Vna Natiuità di maniera antica, [...]
[Nr. 160] [...] di maniera antica la Mad:^{a} Santissima [...]
[Nr. 161] Vn Quadro in tauola, [...] dipintoui fino à mezzo il Ritratto, Credesi del Seren:^{o} Gran Duca Francesco [...]
[Nr. 162] Vn Quadro in tela [...] dipintoui il Ritratto, credesi della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria da Giouane, [...]
[Nr. 163] [...] il Ritratto d'vn Giouane [...]
[Nr. 164] [...] vna Regina con Corona Reale in testa, [...]

[...]

[fol. 36r]

Segue nella 2:^{a} Cam:^{a} di la d:^{o} Appartamen:^{to} del Ser:^{o} Pp̄e: Gio: Gastone [Abb. 204, Raum A21]

[verschiedene Gemälde]

[...]

[fol. 38v]

Nel Camerino, che segue, con la Finestra sul Prato [Abb. 204, Raum A22]

[...]

[Nr. 186] Vn Quadro in tela [...] dipintoui di mano del Baroccio, non finito, la Mad:^{a} Santiss:^{a} à sedere sopra Nuuole [...]
[Nr. 187] Vn Quadro in tela [...] due Femmine Figure intere vestite alla moda, [...]
[Nr. 188] Vn Quadro in tela [...] due Dame Portughese con Abiti neri con loro Guard'infanti, [...]

[fol. 38r]

[Nr. 189] Due Quadri in tela [...], dipintoui p. ciasched:[o] vna Princip:[a], Figure intere vestite alla Franzese, che una [...] con la destra in atto di pigliare vna Frutta entro ad vna Paniera con Fiori la quale posa sopra d'vn tauolino cop.to di Drappo verde broccato d'oro; E l'altra [...] in atto di posare la mano sinistra sopra vn paro di Guanti, che sono sopra d'vn tauolino cop.to di Teletta d'oro à opera e Padiglione sim:[e]; [...]

[verschiedene Gemälde]

Nella 4.[a], et Vltima Camera che fa cantonata, con la Porta, che va verso il Chiuso del Saluatico [Abb. 204, Raum A23]

[Nr. 192] Vn Quadro in tela [...] dipintoui in aouato fino à mezzo in prospetto l'Imperatrice Regnante vestita alla Franzese, [...]
[Nr. 193] [...] vn[a] Princ:[a] da Giouane [...]

[fol. 39v]

[Nr. 194] [...] vna Princip:[a] da Giouane [...]
[Nr. 195] [...] il Ritratto d'vna Principessa in profilo [...] vestita alla Franc:[e] [...]
[Nr. 196] [...] vna Princ:[a] di mez'età [...]
[Nr. 197] [...] vna Princip:[a] da Giouane con Petto armato, Carcasso dietro alle spalle, e Arco nella sinistra [...]
[Nr. 198] Vn Quadro in tela [...] dipintoui due Dame vestita alla Moda di Francia, Figure intere, [...]; Et è l'vltima Moda venuta di Francia, [...]
[Nr. 199] Vn Quadro in tela [...] dipintoui in aouato l'Arciduch:[a] di Spruch Seconda Moglie dell'Imper:[e] Regn:[e] da Fanciullina fino à mezzo, [...]

[...]

Nella Camera, che volta, e fa cantonata, con 2. Porte, che vna sul Giard:[o] d'Aranci

[...]

[fol. 40r]

Nel Ricetto sul Cortile [...] [Abb. 204, Raum A30]

[...]

Nel Salone che che [sic] segue tutto dipinto del nuouo Appartamento del Ser:[o] I:[e] Card:[e] Franc:[o] Maia: [Abb. 204, Raum A31]

[...]

Vn Putto di Marmo bianco ritto accanto ad'vn Tronco e tiene vn Cane in Collo figurato p. la Fedeltà [...]
Vn Putto di Marmo simile à caualcioni sopra d'vn caual marino, [...]
Due Teste di Marmo simile con busto, che vna della Ser:[a] Gran Duc:[a] Vittoria, e l'altra di Maia: Mad:[a] d'Austria con loro Peducci di Marmo mistio, posate sopra l'appresso Colonne
Due Colonne di Marmo mistio, d:[o] Verde antico, [...]

[...]

Nello Stanzino con la Porta su la p:[a] Camera, [...] [Abb. 204, Raum A32]

[...]

[fol. 41v]

Nella p:[a] Camera di d:[o] nuouo Appartam:[to] [...] [Abb. 204, Raum A33]

[Nr. 207] Vn Quadro in tela [...] dipintoui più ch'à mezzo à sedere sopra vna seggiola di velluto rosso Vna Monaca Veneziana tutta vestita di bianco con Corona in Testa guarn:[a] di Perle, e libro serrato nella mano sinistra appoggiata ad'vn bracciolo della seggiola; [...]

[Nr. 208] Vn Quadro in tela [...] dipintoui più ch'à mez:^{o} vn Ritratto d'vna Dama Inglese figurata p. Diana con vna Freccia nella mano destra, e due cani in Guinzaglio; [...]
[Nr. 209] [...] come sopra Vn Ritratto d'vna Dama Inglese tutta vestita di teletta bianca con Panno scuro sù le spalle, Vezzo e Collana di Perle à armacollo e Veduta d'vna Fonte; [...]
[Nr. 210] [...] come sopra vna Dama Inglese tutta vestita di turchino, in atto di reggere con vn Panno bianco alcune rose bian:^{e}, e rosse con vn rosaio nel piano; [...]
[Nr. 211] [...] come sopra Vna Dama Inglese tutta vestita di col:^{e} azzurro con vna rosa nella mano destra presa da vna Tazza di Fiori portali da vn Moro; [...]
[Nr. 212] [...] come sopra vna Princip:^{a} Inglese à sedere con Abito turchino guarn:^{o} di Perle, e Diamanti con Manto bianco broccato d'oro in atto d'appoggiarsi sopra d'vna Paniera, entroui Fiori posata sopra d'vn tauolino cop.to di velluto rosso, e Padiglione sim:^{e} con vna Ciocca di Fiori nella mano destra, e Fiorellini sim:^{i} su d:^{o} Tauolino; [...]
[Nr. 213] [...] più ch'à mezzo in prospetto, Vna Dama Inglese vestita di Paonazzo, ò Color di Spigo, con vn Panno scuro sù la spal:^{a} che li ricasca sopra il b[raccio] destro appoggiato sopra d'vna Base con Mascherone, che fa fonte, e due Figurine assai piccole in lontananza; [...]
[Nr. 214] [...] come sopra vna Dama simile tutta vestita di bianco con Velo simile sù le spalle in atto di reggerlo con la mano sinistra con Veduta di Paese in Lontananza; [...]

[fol. 41r]

Segue nella d:^{a} Prima Camera del nuouo Appartamen:^{to} à terreno

[Nr. 215] [...] più ch'à mezzo in prospetto altra Dama Inglese tutta vestita di turchino, con panno nel braccio sinistro, che li suolazza p. di dietro alle spalle, appoggiata col braccio destro ad vn Pilastro, [...]
[Nr. 216] [...] come sopra vna Dama simile tutta vestita di velluto [...] con vna Ciotola nella mano destra, in atto di prender Acqua da vna Fonte alla quale sta appogg:^{a}; [...]
[Nr. 217] Vn Quadro in tela [...] dipintoui in aouato fino à mezzo dipintoui il Ritratto della Moglie del Rè Jacopo d'Inghilterra Sorella del Duca di Modana vestita di bianco cangio in atto di reggersi con la mano destra vn Manto turchino col quale tiene alcuni Fiorellini, e nella sinistra vno di d:^{i} Fiorellini; [...]
[Nr. 218] Vn Quadro in tela [...] dipintoui più ch'à mezzo in prospetto il Ritratto del Seren:^{o} Gran Duca Cosimo 3.^{o} Regnante, da Fanciullino [...]
[Nr. 219] [...] fino à mezzo in prospetto Vna nobil Veneziana in Veste da Camera, spettorezzata, con mano destra al Petto, Vezzo di perle, e Gioiello all'Orecchio destro à modo di Fiore; [...]
[Nr. 220] [...] come sopra in profilo, Vn Ritratto d'vna Nobil Veneziana, in Veste da Camera, con diuersi fiori legati p. di dietro à capelli; [...]
[Nr. 221] [...] come sopra in prospetto, altra Nobil Veneziana in Veste da Camera bianca con Guarniz:^{i} nere, spettorezzata, e mano destra al Petto; [...]
[Nr. 222] [...] come sopra in prospetto, altra Nobil Veneziana in Veste da Camera, con Ventaglio all'antica nella mano sinistra, e diversi fiori fra Capelli; dall'Orecchio destro; [...]
[Nr. 223] [...] come sopra il Ritratto d'altra nobil Veneziana in Veste da Camera legata al Petto con vna Legaccia, e altro Galano, con Fiorell:^{i} bianchi fra Capelli; [...]

[fol. 42v]

Segue nella p:^{a} Camera [...]

[Nr. 224] [...] fino à mezzo in prospetto il Ritratto d'altra nobil Veneziana in veste da Camera, con Collana d'oro al Collo, con Cappiolino rosso, e mano destra in atto di prendere d:^{a} Collana, con due Ciocche di Fiori all'Orecchio destro, [...]
[Nr. 225] Vn Quadro in tela [...] dipintoui in aouato il Ritratto della Moglie di Rocco dell'Antella vestita di nero, [...]
[Nr. 226] Vn Quadro simile [...] come sopra in aouato il Ritratto della Figliola della S:^{ra} Maia: anzi Anna Maia: Accioli Monaca in Roma, [...]
[Nr. 227] [...] come sopra il Ritratto di Maia: Luigia d'Orleans Moglie del Rè di Spagna in oggi morta [...]

[Nr. 228] [...] fino à mezzo busto in prospetto il Ritratto della Corsina moglie del Sig:^{re} Caval:^{e} Vlisse da Verazzano, [...]
[Nr. 229] [...] in aouato il Ritratto della Sig:^{a} Carpigna, con busto bianco, [...]
[Nr. 230] [...] il Ritratto della S:^{a} Cicciaporcia [...]
[Nr. 231] Vn Quadro in tela [...] dipintoui il Ritratto di Madama d'Olon con ricci de' Propri Capelli, che parte li ricascano sul petto, vestita di rosso cangio con Maniche aperte, Diamante con 3. Perle à Pera nel Petto, e Panno paonazzo in forma di Ciarpa; [...]
[Nr. 232] [...] in aouato il Ritratto della Madre del Rè d'Inghil:^{a} morto, vestita di nero, [...]
[Nr. 233] [...] fino à mezzo busto il Ritratto di Maia: Anna Arciduch:^{a} d'Austria, di Neuburgo, con busto di color p.sichino puro, [...]

[fol. 42r]

Segue nella p:^{a} Camera [...]

[Nr. 234] [...] in aouato il Ritratto di Madama d'Orleans, con busto tutto broccato [...]
[Nr. 235] Vn Quadro simile [...] in aouato fino à mezzo il Ritratto d'vna Dama di Casa Testi Romana [...]; Figurata per S. Agnesa; [...]
[Nr. 236] [...] in aouato il Ritratto della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Regnante, Margherita Luisa d'Orleans, [...]
[Nr. 237] [...] vn Ritratto d'vna Dama credesi la Sig:^{a} Aldobranda [...]
[Nr. 238] Vn Quadro in tela [...] fino à mezzo vn Ritratto d'vna Dama, Credesi figurata p. S. Rosa tutta vestita di bianco, con Vezzo di Perle e Ghirlanda di Rose in Capo; [...]
[Nr. 239] [...] il Ritratto di Claudia Felice Arciduc:^{a} d'Austria Imperatrice seconda da Fanciullina tutta vestita di rosso [...]; Posa il braccio sinistro sopra d'vn Guanciale rosso, sopra del quale vi è la Corona Imperiale ornata di perle, [...]
[Nr. 240] [...] in aouato il Ritratto della Duc:^{a} Saluiati, [...]
[Nr. 241] [...] il Ritratto della Marc:^{e} Malespina, [...]
[Nr. 242] Vn Quadro sim:^{e}, [...] Vna Dama Bolognese di Casa Bolognese, anzi Bentivogli, con vn Panno celeste in capo, che fa Vela, e li ricopre le spalle in atto di tenerlo con ambi le mani, [...]

[fol. 43v]

Segue nella p:^{a} Camera [...]

[Nr. 243] Vn Quadro in tela [...] il Ritratto della Duchessa di Matalona [...], con Capelli lunghi à Zazzera [...]
[Nr. 244] Vn Quadro simile, [...] il Ritratto della Duc:^{a} Sforza ch'è à Roma, [...], e Velo bianco in capo, [...]
[Nr. 245] [...] in prospetto il Ritratto della Regina di Pollonia morta, [...]
[Nr. 246] [...] il Ritratto della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria da Giouane, [...]
[Nr. 247] [...] in aouato vna Dama, che non se ne sà il nome, [...]
[Nr. 248] Vn Quadro in tela [...] il Ritratto d'vn Princ:^{e} di Neuburgo armato, con Parrucca bionda, [...]
[Nr. 249] [...] in prospetto fino à mezzo il Ritratto della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria di mez'età vestita di nero con busto affibbiato d'auanti, [...]

[...]

[fol. 43r]

[...]

Nella 2:^{a} Camera, che segue, con la Porta sul Salone dipinto, e la Finestra sul Prato p. di dietro al Palazzo [Abb. 204, Raum A34]

[Nr. 250] Vn Quadro in tela [...] dipintoui fino à mezza gamba à sedere il Ritratto d'vna Dama Inglese con Abito dorato, e Manto azzurro, Panno scuro alle spalle, in atto di reggerlo con la

mano destra, e la sinistra poggia sopra il sud:^{o} Manto turchino, e dietroli 2. Puttini di chiaro scuro, e veduta di Paese; [...]
[Nr. 251] Vn Quadro simile, alto e largo come il sud:^{o} dipintoui come sopra à sedere il Ritratto d'vn altra Dama Inglese vestita come la sud:^{a} con Vezzo, e Orecchini di Perle, e veduta di Paese; Con Adornamen:^{to} in tutto sim:^{e} al sud:^{o}
[Nr. 252] [...] come sopra à sedere sotto Padiglion dorato, Vna Dama, o Principena Inglese tutta vestita di bigio, con Manto celeste, e panno scuro broccato d'oro attorno alle spalle in atto di prenderlo con la mano destra, con veduta d'auanti d'vn Pilastro, e vna Brocca, ò Mezzina grande; [...]
[Nr. 253] [...] in Ritratto d'altra Dama, ò Princip:^{a} Inglese fino à mezza gamba ritta, con Manto dorato, che si scopre parte della Camicia, in atto d'appoggiarsi col braccio destro, Con Vezzo, e Orecchini di Perle, e veduta d'vna mezza colonna scanellata; [...]
[Nr. 254] Vn Quadro in tela, [...] fino à mezza gamba vn Ritratto d'vna Dama Inglese Figurata Diana, vestita di bianco, e panno color di Rosa à armacollo à modo di Ciarpa, mezza luna in Testa, Vezzo, e Orecchini [fol. 44v] di Perle, e vn Cane in Guinzaglio, in atto d'appoggiarsi col bracc:^{o} destro; [...]
[Nr. 255] [...] fino à mezza coscia, Vn Ritratto d'vn Principe da Giouanetto tutto armato, [...]
[Nr. 256] [...] in aouato fino à mezzo busto, il Ritratto di Madamuselle d'Alencon, [...]
[Nr. 257] [...] fino al Ginocchio il Ritratto d'vn Giouane di Casa Piccolomini tutto vestito di nero [...], in atto di toccare con la mano destra vn Cane grosso, che li fa festa; [...]
[Nr. 258] [...] il Ritratto del Cardinal Ghigi da Giouane [...]
[Nr. 259] [...] in prospetto vn Ritratto d'vn Principe da Giouanetto sotto padiglion rosso con Armatura [...]
[Nr. 260] [...] in prospetto fino à mezzo, Vn Ritratto d'vna Dama con Capelli neri Ricci à modo di Zazzera, [...], e Ventaglio chiuso nella mano destra; [...]
[Nr. 261] [...] vn Ritratto d'vn Principe fino al Ginocchio da Giouanetto, Capelli biondi, con Armatura [...]; Tiene nella mano destra il baston di comando, con Padiglion ros:^{o} e veduta d'vna Colonna; [...]
[Nr. 262] [...] in aouato vna Dama Veneziana, con Manto dorato vellutato di Paonazzo sù le spalle, che li ricasca p. d'auanti, con mano sinistra al petto, nella quale tiene vn Pomo giallo, Ricci neri con Gioielli, e sopra il Capo vi è vna Mezza luna, [...]
[Nr. 263] [...] fino à mezzo il Ritratto d'vn Principe da giouane [...]

[fol. 44r]

Segue nella 2:^{a} Camera [...]

[Nr. 264] [...] in aouato il Ritratto della Sig:^{ra} Zaberella Padouana Dama della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria, [...]
[Nr. 265] [...] altro Ritratto della sud:^{a} S:^{ra} Zaberella Padouana [...]
[Nr. 266] [...] alto, e largo simile, dipintoui il Ritrat:^{o} della S:^{a} Maccherana Romana Dama della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria [...]
[Nr. 267] Vn Quadro sim:^{e} compagno del sud:^{o} dipintoui il Ritratto della S. Giouanna Guidi, [...]
[Nr. 268] [...] il Ritr:^{to} della S:^{a} Ciaia Senese, Dama della Seren:^{a} Gran Duches:^{a} Vittoria [...]
[Nr. 269] [...] in aouato la Sig:^{a} Bigazzina, altra Dama della sud:^{a} Seren:^{a} [...]
[Nr. 270] [...] in Paese il Ritratto della S:^{a} Colombina Senese, ne Castellani, altra Dama della sud:^{a} Seren:^{a} [...], con quantità di Fiori diuersi al naturale in ambi le mani, e altri Fiori nell'Acconciatura; [...]
[Nr. 271] [...] in aouato il Ritratto della S:^{a} Medicia ne Rinuccini, altra Dama della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria [...]
[Nr. 272] [...] il Ritratto della S:^{a} Campana ne Panciatichi, altra Dama della sud:^{a} Seren:^{a}; [...]

[fol. 45v]

Segue nella 2:^{a} Camera, come di contro

[Nr. 273] Vn Quadro simile alto, e largo come il sud:º [...] il Ritratto della S:ª Gaetana Pisana, altra Dama della sud:ª Seren:ª, [...]
[Nr. 274] Vn Quadro in tela alto, e largo quasi come il sud:º, dipintoui in aouato vn Ritratto d'vna Dama Franc:e di mezza età, [...] in atto di prendere Vn Gioiello appeso nel mezzo del Petto, [...]
[Nr. 275] Vn Quadro in tela [...] il Ritratto della Figliola del Rè di Pollonia, [...]
[Nr. 276] [...] la Princip:ª de' Conti Douenere in prospetto, [...]
[Nr. 277] [...] il Ritratto d'altra Princip:ª de' Conti, credesi sorella della sud:ª [...]
[Nr. 278] [...] Madame della Valliera vestita da Monaca Carmelitana [...]
[Nr. 279] [...] il Ritratto di Madame la Duchesse [...]
[Nr. 280] [...] in aouato il Ritratto di Monsù Le Conte de Thaulouse da Giouanetto con busto armato [...]

[fol. 45r]

[Nr. 281] [...] il Ritratto di Monsù Leduc Dhumaine armato, con il Segno di S. Spirito, [...]
[Nr. 282] [...] il Ritratto del Princ:e di Conti tutto armato, con il Segno di S. Spirito [...]
[Nr. 283] [...] fino à mezzo il Ritratto della Seren:ª Princ:ª Anna M:ª Luisa, [...] in atto di reggere [...] quantità di Fiori; [...]
[Nr. 284] Vn Quadro simile [...] come sopra il Ritratto del Seren:º Princ:e Ferdinando armato [...]
[Nr. 285] Vn Quadro in tela [...] fino à mezzo il Ritratto dell'Elettor di Sassonia, il Vecchio morto tutto armato, con bastone di comando nella mano destra [...]
[Nr. 286] [...] il Ritratto dell'Eletrice di Sassonia, moglie del sud:º [...]
[Nr. 287] [...] alto, e lar:º come il sud:º, dipintoui come sopra il Ritratto dell'Elettor di Sassonia, il Giouane morto, Figliolo della sud:ª Elettrice tutto armato con bastone di comando [...]
[Nr. 288] [...] fino à mez:º il Ritratto dell'Elettrice di di Sassonia, Moglie del sud:º Elettore [...]; Tiene nella mano sinistra Vn Oriuolo con la Custodia aperta; [...]

[fol. 46v]

[Nr. 289] [...] il Ritratto di Claudia Felice Imperatrice 2ª; [...], in atto di posare la mano destra su d'vn Guancial rosso ricam:º d'oro posato sopra d'vn tauolino coperto di vell:º sim:e, e sopra d:º Guanciale vi è la Corona Imperiale; [...]
[Nr. 290] [...] il Ritratto della Regina di Suecia, [...]. Tiene nella destra vna Corona di Perle, e con la sinistra alla spalla in atto di prendere vna Ciocca di Capelli; [...]
[Nr. 291] Due Quadri in tela aouati, [...] Ritratti di due Dame Genouese [...]
[Nr. 292] Tre Quadri in tela [...] in aouati per p. [sic] trauerso, fin à mezzo busto ritratti, ch'in vno il Duca di Parma da giouanetto [...]; E negl'altri le due Principesse di Parma Sorelle del sud:º; [...]
[Nr. 293] Vn Quadro in tela [...] il Ritratto di Madamuselle di Guisa di mez'età in atto di sedere sù d'vna seggiola di vell:º rosso, [...], in atto di prendere con la Mano sinistra tre perle à pera appese ad vn Gioiello; [...]
[Nr. 294] [...] in aouato il Ritratto di Maia: Luigia d'Orleans Morta, che era moglie del Rè di Spagna [...] [fol. 46r] [...]; E d:º Quadro è in tutto simile ad altro suo Ritratto descritto nella Camera anteceKeyßdente [...]
[Nr. 295] [...] fin à mezzo in prospetto il Ritratto della S:ª Campana ne Panciatichi Stata Dama della Seren:ª Gran Duc:ª Vittor:ª [...], con tre Rose nella mano sinistra [...]
[Nr. 296] [...] il Ritratto della Seren:ª Princ:ª Anna m:ª Luisa moglie dell'Elettor di Neuburgo [...], Tiene con ambi le mani vn Canino bianco, e rosso; Di mano del Padre Galletti Teatino; [...]
[Nr. 297] [...] vn Ritratto d'vna Femmina [...]
[Nr. 298] [...] in campo rosso il Ritratto del Rè di Danimarca con busto armato, [...]
[Nr. 299] [...] in aouato l'Arciduchessa di Spruch da Fanciulla, [...]
[Nr. 300] [...] il Ritratto del Card:e Mazzarrino [...]

[Nr. 301] [...] il Ritratto [...] della Seren:^{a} Princ:^{a} Anna Maia: Luisa, ma per verità, che non la somiglia punto, [...]; Tiene nella mano sinistra vn Arco; [...]
[Nr. 302] [...] altro Ritratto della della [sic] sud:^{a} Princ:^{a} Anna, in tutto sim:^{e} al sud:^{o} con Arco pure nella sinistra, [...]

[fol. 47v]

Segue nelle 2:^{a} Camera, come di contro

[Nr. 303] [...] credesi il Ritratto di Madamuselle Guisa [...] con Mano destra al Petto, con la quale si reggie vna Ciocca di Capelli [...]
[Nr. 304] [...] il Ritratto del Seren:^{o} Gran Duca Cos:^{o} 2^{o}; con Armatura lauorata in parte d'oro, [...]
[Nr. 305] Vn Quadro simile aouato, [...] il Ritratto della Princip:^{a} de Conti; con Abito turchino, e Busto à modo d'Armatura [...]
[Nr. 306] Vn Quadro in tela aouato compagno del sud:^{o} dipintoui il Ritratto della Delfina in oggi Morta, [...]
[Nr. 307] [...] dipintoui in campo rosso fino à mezzo, il Ritratto della Regina di Danimarca in oggi Regnante, [...]
[Nr. 308] [...] in aouato il Ritratto del Figliolo del Rè di Pollonia, con Armatura lauorata in parte [...]
[Nr. 309] [...] il Ritratto della Regina Maia de' Medici Moglie d'Enrigo 4^{o}, di mez'età, con Abito nero da vedoua, [...]
[Nr. 310] [...] più ch'à mezzo in prospetto Santa Cecilia [...]

[...]

[fol. 48r]
Nello Stanzino, che si era tralasciato sù la Sala à terreno dell'Appartamento à terreno della Seren:^{a} Gran Duc^{a}, e prima li appresso Quadri trouati indisposti

[Nr. 311] Vn Quadro ottangolo in cartapecora, miniatoui vn Ritratto d'vna Femmina, che con la mano destra tiene vna Nonziatina [...]
[Nr. 312] Due Quadretti in tela [...] dipintoui p.ciasc:^{o} vn Ritratto d'vna Femmina [...]
[Nr. 313] Vn Quadro in tauola [...] di maniera antica, Vn Ritratto fin à mezzo d'vna Femmina da Giouanetta [...]
[Nr. 314] Vn Quadro in tela [...] vn Ritratto d'vn Giouanetto, con Giubbone [...]
[Nr. 315] [...] in prospetto fino à mezzo, di mano di Paol Veronese, Vn Ritratto d'vna Femmina da Fanciullina [...], con Ciocche di Fiori diuersi nella mano destra, e nella sinistra vn Libriccino; [...]

[...]

[3. Camere à mano sinistra del sud:^{o} Salone dipinto] [Abb. 204, Raum A35-A37]

[fol. 53r]

[...]

Li Appresso Quadri fatti di poi venire la Seren:^{a} G Duc:^{a} e messi nella 2.^{a} Camera à mano dritta, del d:^{o} nuouo Appartam:^{to} doue Abita il I:^{e} Card:^{e}
[Nr. 334] Vn Quadro in tela [...] in aouato in prospetto il Ritratto della Sig:^{ra} Raffaella Lucchese ne Bucetti Stata Dama della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} [...]
[Nr. 335] [...] in prospetto il Ritratto del Gran Duca Cosimo primo da Fanciullino [...]

Nella Sala dell'Appartam:^{to} di S.A.S.; Con la Porta sù la Galleria del Giro [...] [Abb. 204, Raum B15]

Vn Paramento di velluto rosso piano in pezzi sei, alto b. 8.1/4. di tutta altezza riportatoui in ciascun pezzo Vn Ritratto d'vna Gran Duc:^{a} di Toscana, Figure intere grandi quanto il naturale,

e tutte con Abiti all'antica rapportati, di diuersi Drappi neri, broccati, ricamati, e guarniti d'oro, arg:^{o}, e seta di diuersi colori; conforme portauano in quei Tempi, [...]; E fra vn Ritratto, e l'altro, vi è Vasi con Fiori, e Arme di Palle con Festoni di Telette e Rasi di diuersi colori vergolati d'oro, che figurano Colonette Che in vno de' sud:^{i} pezzi, entroui la Regina Maria con Enrigo 4.^{o} da Giouanetto, e d:^{o} Pezzo fa ricascata al Baldacch:^{o} da Residenza, E à due di d:^{i} 5. Pezzi vi è unito al Ritratto, Vn [fol. 54v] Pilastro con vna Figura, sopra d'vna Base, [...]; Con n:^{o} 5. Sopraposti di velluto simile riportatoui in 4. diuerse Teste con loro busti di Ritratti di Gran Duchi della Seren:^{a} Casa [...]
Vn Cielo p. il Baldacchino da Residenza [...]

[...]

[3. Camere del sud:^{o} Appart:^{o} e Cappella] [Abb. 204, Raum B16-B20]

[fol. 56r]

[...]

Nella Loggetta che segue accanto alla sud:^{a} Camera [Abb. 204, Raum B21]

[...]

[Nr. 338] Vn Quadro in tela, [...] in aouato il Ritratto dell'Imperator Leopoldo Regnante con busto armato [...]
[Nr. 339] [...] in aouato fin à mezzo il Ritratto di Claudia Felice di Spruch 2:^{a} Moglie del sud:^{o} Imper:^{e}, con Abito nero tutto ricamato d'oro, Gioiello in [fol. 57v] Petto appesoui vn Aquila Imperiale, e nella mano sinistra tiene il Mondo tutto tempestato di Gioe; [...]
[Nr. 340] Quattro Quadri in tela, [...] i Ritratti di 4. Cardinali della Casa Seren:^{a}, che in vno il Cardinal Vecchio con Breuiano nella mano destra, in vno il Card:^{e} Gio: Carlo, in vno il Card:^{e} Leopoldo con Carta nella mano destra, e nell'altro il Card:^{e} Franc:^{o} Maria, [...]
[Nr. 341] Vn Quadro in tela [...] il Ritratto del Seren:^{o} Gran Duca Ferd:^{o} secondo tutto armato, [...]
[Nr. 342] Due Quadri in tela [...], in vno il Ritratto del Seren:^{o} Gran Duca Cosimo 3:^{o} Regnante, armato, [...]; E nell'altro la Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Margher:^{a} Luisa d'Orleans Sua Moglie [...]
[Nr. 343] Vn Quadro in tela [...] il Ritratto del Seren:^{o} Prinp̄e Ferdinando tutto armato [...]
[Nr. 344] [...] in aouato il Ritratto della Seren:^{a} Princ:^{a} Violante Beatrice di Bauiera, [...]
[Nr. 345] Vn Quadro simile [...] il Ritratto della Seren:^{a} Princ:^{a} Anna Maia: Luisa Moglie dell'Elettor di Neubur:^{o} [...]
[Nr. 346] [...] in aouato il Ritratto del Ser:^{o} Elettor di Neuburgo, con Busto armato, [...]
[Nr. 347] Vn Quadro in tela [...] più ch'à mezzo il Ritratto della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria tutta vestita di nero puro, [...], in atto di sedere sopra seggiola di vell:^{o} paon:^{o} accanto ad vn Tauolino cop.to sim:^{e} e Veduta di Paese in lontan:^{za} [...]

[fol. 57r]

Segue nella di là d:^{a} Loggetta accanto alla Camera di S.A.S.

[Nr. 348] [...] il Ritratto della Sorella della di la d:^{a} Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria, con Abito nero, [...]; Tiene nella mano destra vna Rosa; [...]
[Nr. 349] [...] il Ritratto della Madre della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria, tutta vestita di nero, con Velo simile, [...]
[Nr. 350] Vn Quadro simile [...] il Ritratto del Ser:^{o} Prinp̄e Gio: Gastone, [...]
[Nr. 351] [...] il Ritratto del Arciduca di Spruch; con Giubbone nero puro [...]
[Nr. 352] Vn Quadro in tela [...] il Ritratto del Prinp̄e Don Lorenzo, con Giubbone nero [...]
[Nr. 353] [...] il Ritratto del Duca d'Vrbino Padre della Seren:^{a} Gran Duc:^{a}, da Giouane vestito di nero, [...]
[Nr. 354] Due Quadri in tela [...] due sorelle del Duca di Parma, che vna vestita da Monaca Carmelitana e l'altra di Mezza età Fanciulla, [...]

[Nr. 355] Vn Quadro in tela [...] il Ritratto della Princip:^{a} Anna sorella della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria, e Arciduchessa di Spruch; vestita di nero, [...]
[Nr. 356] [...] il Ritratto d'vna Princ:^{a}, ò Santa vestita da Monaca [...]

[fol. 58v]

[Nr. 357] [...] il Ritratto di Madamuselle di Guisa sorella della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Regnante, vestita di nero con Grembiule bianco, [...]
[Nr. 358] Vn Quadro simile [...] il Ritratto della Regina Maia: de' Medici Moglie d'Enrigo 4.^{o} di mez'età vestita di nero, [...]
[Nr. 359] Vn Quadro in tela [...] in aouato il Ritratto del Prinp̄e Don Lorenzo da Giouanetto [...]
[Nr. 360] Vn Quadro simile [...] il Ritratto di Claudia Felice di Spruch 2:^{a} Moglie dell'Imper:^{e} Regnante, da Fanciullina, [...]

[...]

[2. Camere che seguano doppo la sud:^{a} Logetta] [Abb. 204, Raum B23-B24]

[fol. 61v]

Segue nella di contro p:^{a} Camera di d:^{o} nuouo Appartamento [Abb. 204, Raum B27]

[Nr. 374] Vn Quadro in tela, [...] di Mano del Baroccio, il Ritratto del Princ:^{e} Federigo d'Vrbino da Fanciullino, Figura Intera in prospetto, [...]
[Nr. 375] [...] di Mano di Monsù Giusto, il Ritratto del Seren:^{o} Gran Duca Cosimo 3^{o} Regnante, da Fanciullino [...]

[religiöse Sujets]

[Seconda Camera, 3. Camere à mano sinistra, Cappella]

[fol. 66r]

Segue nella di la d:^{a} Cappella, con la Porta sù la Galler:^{a} del Giro [Abb. 204, Raum B32]

[...]

[Nr. 393] Quattro Quadri di Panno d'Arazzo [...] entroui la Storia d'Abigail, rappresentata in 4. Fatti di d:^{a} Storia; [...]

[...]

[Mezzanin]

[fol. 73v]

Segue nella di contro Saletta de' Mezzanini, e segue il Cassettino

[...]

Vn Aouatino d'Auorio tornito, con Coperchio simile, entroui il Ritratto, credesi, di Madama in piastra di Rame dorato punteggiato a bulino, [...]

[...]

[fol. 74r]

Segue nella di là d:^{a} Anticamera de' Mezzanini, [...]

[vor allem religiöse Sujets, darunter Alte Meister wie Tizian und Albani]

[Nr. 424] Vn Tondo in tauola [...] di mano di Mon:^{u} Giusto vn Ritratto d'vna Femmina fin'à mezzo busto figurata p. Juditta [...]

[...]

[Nr. 427] Vn Quadretto in Rame, [...] dipintoui [fol. 75v] di mano di Monsù Giusto Il Ritratto fin'à mezzo busto, credesi del Gran Duca Ferdinando p^{o}, [...]

[...]

[fol. 76r]

Segue nella di la d:^{a} Gallerietta de' Mezzanini

[vor allem religiöse Sujets]

[Nr. 436] Due Quadretti in Rame [...]; I Ritratti fin'à mezzo delle due Principesse di Parma vestite di nero con Gioiello, [...]

[...]

[Nr. 440] Due Quadrettini in profilo, che vno del Ser:^{o} Gran Duca Ferdin:^{o} [fol. 77v] secondo, e l'altro del Seren:^{o} Gran Duca Cosimo 3.^{o} Regnante da giouane [...]

[...]

Due Medaglie tonde d'argento improntatoui il Ritratto del Seren:^{o} Prinp̄e Gio: Gastone d'età d'anni 14; con suo rouescio scrittoui sopra p. Motto, nulla nisi ardua Virtus, [...]

[...]

[fol. 77r]

[...]

[Nr. 451] Vn Quadrettino simile [sc. in cartapecora] [...] miniatoui in aouato, credesi, il Ritratto della sorella della Ser:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria, [...]

[...]

[Nr. 454] Vn Quadretto d'Ebano con cristallo sopra [...] entroui in due Tondi, di Basso Rileuo di cera, in vno il Ritratto della Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria, nell'altro il Rouescio della sua Medaglia, con Motto, sopra l'Impresa, [...]
[Nr. 455] Vn Quadrettino in Rame, [...] dipintoui in prospet:^{to} [fol. 78v] fin'à mezzo busto, il Ritratto d'vna Femmina da Giouane vestita di nero [...]
[Nr. 456] Vn Aouatino in Cartapecora, [...] miniatoui il Ritratto del Cardinal Vecchio; [...]
[Nr. 457] Vn Aouato in Rame, [...] dipintoui fin à mez:^{o} vn Ritratto d'vna Femmina [...]

[vor allem religiöse Sujets]

[...]

[fol. 84r]

Segue nel Salottino de' Mezzanini, come di là

[...]

[Nr. 470] Due Quadretti in tela, [...] dipintoui più ch'à mezzo, che in vno il Seren:^{o} Princ:^{e} Gio: Gastone in Veste da Camera con Flauto nella mano sinistra poggiata sopra la Testa d'vn cane, e Berrettone pellicciato in capo; E nell'altro la Seren:^{a} Princ:^{a} Anna M:^{a} Luisa figurata p. Diana, [...]

[verschiedene Gemälde]

[fol. 85v]

[verschiedene Gemälde]

[Nr. 480] Vn Aouatino [...] di miniatura, il Ritratto fin à mezzo busto del Seren:^{o} G. Duca Ferd:^{o} 2.^{o} armato, [...]

[Nr. 481] Sei Quadretti in tela, [...]; dipintoui Ritratti di Principi più ch'à mezzo, ch'in vno il Seren:^{o} Pp̄e Ferdin:^{o} da Giouanetto armato [...]; In Vno la P:^{a} d'Oranges [korrigiert] [...]; In vno Papa Giulio 2.^{o} di Casa la Rouere; In vno il Pp̄e d'Oranges in oggi Rè d'Inghil:^{ta} [korrigiert] [...]; In altro il Ser:^{o} Princ:^{e} in oggi Card:^{le} franc:^{o} Maia: à sedere [...] in Aouato il Ritratto della Seren:^{a} G. Duc:^{a} Madre di d:^{o}, E nell'altro fin à Mezzo, Vna di mez età, in Abito vedouile [...], e Credesi di Casa La Rouere, [...]
[Nr. 482] Vn Quadretto in tela [...] di mano del Cassano il Ritratto fin al Ginocchio di .... da Giouane vestita di Rosso, ritta d'auanti à vn Crocifisso e Libriccimo mezzo Chiuso nella mano sinistra; [...]

[fol. 85r]

[Nr. 483] [...] più ch'à mezzo il Ritratto del Duca ..... d'Vrbino [...]

[Genredarstellungen, Veduten von Rom]

[Nr. 489] Due Quadrettini, che vno in tela, e vno in cartapecora dipintoui in aouato fin à mezzo busto; In vno il Ritratto della Seren:^{a} Princip:^{a} Anna Maia: Luisa [...]; e nell'altro ch'è in tela il Ritratto dell'Elettore di Neuburgo suo Marito, [...]

[fol. 86v]

[...]

Li appresso Quadri si ritrouano nel nuouo Appartamen:^{to} à Terreno, Messiui doppo che vi fù Inuentariato

[Nr. 490] Vn Quadro in tela aouato [...] dipintoui più ch'à mezzo il Ritratto del Seren:^{o} Prin:^{e} Mattias, [...]
[Nr. 491] [...] fin à mez:^{o} busto il Ritratto della Sig:^{ra} Mar:^{e} Giulia Spada ne Riccardi di presente sposa, [...]

[...]

[fol. 88r]

[...]

Nello Stanzino, che prima era Camerino con la Porta sul detto Pianerottolo, e la Finestra sul Giardino segreto

[...]

[Nr. 495] Vn Quadro in tela [...]; dipintoui in aouato il Ritratto del Re di Portogallo da Giouane [...]

Nella Galleria del Giro, con le Finestre sul Cortile [Abb. 204, Raum B1]

[Nr. 496] [...] il Ritratto d'Alfonso Principe di Suezia armato, [...]

[fol. 89v]

[Nr. 497] Vn Quadro simile dipintoui il Ritratto della Regina Cristiana Leuandra di Suezia [...]
[Nr. 498] in aouato il Ritratto di Carlo xi. Rè di Suezia da giouane armato, [...]
[Nr. 499] [...] la Regina di Suezia [...]
[Nr. 500] [...] il Ritratto d'Hedwiga Eleonora d'Alsazia Regina di Suezia [...]
[Nr. 501] [...] in aouato il Ritratto d'vna Principessa Francese da Giouanetta [...]
[Nr. 502] [...] il Ritratto di Maia: d'Inghilte:^{ra} Principessa d'Oranges, [...]
[Nr. 503] [...] il Ritratto di Guglielmo Enrigo Principe d'Orange, [...]
[Nr. 504] [...] la Regina Maia: d'Est d'Inghilte:^{ra} [...]
[Nr. 505] Vn Quadro in tela , [...] il Ritratto del Re Jacopo d'Inghilterra, [...]
[Nr. 506] Vn Quadro simile dipintoui Caterina di Portogallo Regina d'Inghilter:^{a}, [...]
[Nr. 507] [...] Carlo 2:^{o} Re d'Inghilterra [...]

[Nr. 508] [...] in aouato il Ritratto di Carlo di Francia Duca di Berbi da Giouanetto [...] con il Segno di S. Spirito à Armacollo, [...]
[Nr. 509] [...] Filippo di Francia Duca d'Aniou da Giouanetto [...]
[Nr. 510] [...] Maia: Anna Cristina Vittor:^{a} di Bauiera Delfina di Francia [...]

[fol. 89r]

[Nr. 511] Vn Quadro in tela in tutto sim:^{e} e compagno àdi la d:^{i} dipintoui in aouato il Ritratto di Luigi Delfino di Francia armato, [...]
[Nr. 512] Vn Quadro simile dipintoui Maia: Teresa d'Austria Regina di Francia di mez'età [...]
[Nr. 513] [...] Luigi XIIII. Rè di Francia da giouane, con busto armato [...]
[Nr. 514] [...] il Ritratto di Carlotta Elisabetta Duc:^{a} d'Orleans, [...]
[Nr. 515] [...] Filippo Duca d'Orleans da giouane armato, [...]
[Nr. 516] [...] in aouato il Ritratto di Madamuselle d' Blois, [...]
[Nr. 517] [...] in aouato Filippo di Borbone Duca di Cartres armato, con il Segno di S. Spirito [...]
[Nr. 518] [...] Maia: de Medici Regina di Francia, [...]
[Nr. 519] [...] Anna d'Austria Regina di Francia, [...]
[Nr. 520] [...] Elisabetta d'Inghilterra Duc:^{a} d'Orleans p^{a}, [...]
[Nr. 521] [...] Anna Maia: Principes:^{a} de Conti, [...]
[Nr. 522] [...] il Ritratto di .... di mez'età [...]
[Nr. 523] [...] Enrigo di Lorena, Duca di Guisa, [...]
[Nr. 524] [...] il Ritratto d'Isabella di Borbone, Duchessa di Guisa di mez'età [...]
[Nr. 525] [...] il Ritratto di Luigi Duca di Guisa da Giouanetto [...]

[fol. 90v]

[Nr. 526] Vn Quadro in tela in tutto simile e compagno à i d:^{i} di contro, dipintoui Margherita di Lorena Duc:^{a} d'Orleans d'Età [...]
[Nr. 527] Vn Quadro simile dipintoui in aouato Madamusella d'Orleans, [...]
[Nr. 528] [...] Francesca di Borbone Duches:^{a} di Sauoia, [...]
[Nr. 529] [...] il Ritratto del Duca di Sauoia da giouanetto, [...]
[Nr. 530] [...] in aouato rosso, M:^{a} Giouan:^{a} Batista Duch:^{a} di Sauoia [...]
[Nr. 531] [...] il Duca Carlo di Sauoia [...]
[Nr. 532] [...] la Princip:^{a} di Neuburgho Regina di Portogallo, [...]
[Nr. 533] Vn Quadro in tela, [...] in aouato il Ritratto del Rè di Portogallo di mez'età armato [...]
[Nr. 534] Vn Quadro simile, dipintoui Sibilla di Brandemburgo Elettrice di Sassonia di mezza età, [...]
[Nr. 535] [...] Gio: Giorgio Elettore di Sassonia d'Età [...]
[Nr. 536] [...] Anna Soffia di Danimarca prima Elettrice di Sassonia di mez'età [...]
[Nr. 537] [...] Gio: Federigo Princ:^{e} Elettore di Sassonia, armato, [...]
[Nr. 538] [...] in aouato Elisabetta Maia: Luisa Princip:^{a} di Porto, da Giouane, [...]
[Nr. 539] [...] il Ritratto della Regina di Portogallo Morta [...]

[fol. 90r]

[Nr. 540] Vn Quadro in tela simile à di là d:^{i} dipintoui il Ritratto d'Eleonora Gonzaga Imperatrice iii, di mez'età [...]
[Nr. 541] Vn Quadro simile dipintoui Maia: Teresa Eupegunda da Giouane, con abito all'antica bianco [...]
[Nr. 542] [...] Clara d'Austria Duches:^{a} di Mantoua, [...]
[Nr. 543] [...] Carlo Gonzaga Duca di Mantoua, [...]
[Nr. 544] [...] Adelaida di Sauoia Elettrice di Bauiera [...]
[Nr. 545] [...] Ferdinando Maia: Elettore di Bauiera armato, [...]
[Nr. 546] [...] Margherita di Sauoia Duch:^{a} di Parma [...]
[Nr. 547] [...] in aouato Lucrezia Duchessa di Modana [...]

[Nr. 548] [...] in aouato Dorotea Soffia Principessa di Parma, scollacciata, [...]
[Nr. 549] [...] in campo azzurro il Ritratto del Duca di Parma armato, [...]
[Nr. 550] [...] il Ritratto di Margherita Medici Duc:[a] di Parma [...]
[Nr. 551] [...] Odoardo Farnese Duca di Parma [...]
[Nr. 552] [...] Maia: d'Est' Duc:[a] di Parma 3.[a] [...]

[fol. 91v]

[Nr. 553] Vn Quadro in tela simile à d:[i] di contro, dipintoui in aouato Ranuccio Farnese Duca di Parma, [...]
[Nr. 554] [...] Isabella d'Est Duc:[a] di Parma 2[a] [...]
[Nr. 555] [...] Maia: Anna Arcid:[a] d'Austria [...]
[Nr. 556] [...] in aouato credesi l'Arciduc:[a] d'Austria [...]
[Nr. 557] [...] Sigismondo Franc:[o] Arciduca d'Austria [...]
[Nr. 558] [...] Anna Medici Arciduc:[a] d'Austria, [...]
[Nr. 559] [...] Ferd:[o] Carlo Arcid:[a] d'Austria, armato, [...]
[Nr. 560] [...] Maia: Anna d'Austria Regina di Spagna [...]
[Nr. 561] [...] Maia: Luisa d'Orleans Regina di Spagna [...]
[Nr. 562] [...] il Ritratto della Principessa di Neuburgo Regina di Spagna, vestita in tutto simile al Quadro del n:[o] 532, et è sorella della Regina di Portogallo [...]
[Nr. 563] [...] Carlo 2:[o] Rè di Spagna armato [...]
[Nr. 564] [...] Maia: Leopoldina d'Austria Imperatrice 2[a] [...]
[Nr. 565] [...] in aouato Carlo Gius:[e] Arciduca d'Austria da Giouanetto, [...]
[Nr. 566] [...] Eleonora Mad:[a] Teresa Palatina Imperatrice 3:[a], [...]
[Nr. 567] [...] Leopoldo p:[o] Imperat:[re] regnante [fol. 91r] armato [...]
[Nr. 568] [...] Claudia Felice Imperatrice 2[a]; [...]
[Nr. 569] [...] il Ritratto di Margherita Maia d'Austria Imperartrice p:[a], [...]
[Nr. 570] [...] Maia: Antonia Arciduc:[a] d'Austria, [...], con Corona sopra d'un Tauolino; [...]
[Nr. 571] [...] il Duca di Bauiera, con Armatura dorata, [...]
[Nr. 572] [...] la Regina di Pollonia [...]
[Nr. 573] [...] Il Duca di Lorena armato [...]
[Nr. 574] [...] Carlotta Amalia, Regina di Danimarca, [...]
[Nr. 575] [...] Cristian:[o] V. Rè di Danimarca armato, [...]
[Nr. 576] [...] Vna Principessa, che non se ne sà il Nome, [...]
[Nr. 577] [...] Credesi il Ritratto del Duca di Bauiera armato, [...]
[Nr. 578] [...] Maia: Casimira d'Arpaion Regina di Pollonia, [...]
[Nr. 579] [...] Giouanni Sobieschi Re di Pollonia con Busto armato à scaglie, [...]
[Nr. 580] [...] in aouato Giuseppe Rè d'Vngheria, e Figliolo dell'Imperat:[re] Regnante, da Giouanetto, [...]
[Nr. 581] [...] da Fanciullo il Princ:[e] Alessand:[o] [fol. 92v] e secondo genito del Rè di Pollonia, ma il primo nato doppo l'Elezione al Regno, [...]
[Nr. 582] [...] Maia: Soffia Dorotea Princip:[a] di Bransuich, e di Luneburgo scollacciata, con [...] Ghirlanda di Fiori nella mano destra, e altri Fiori in Capo; [...]
[Nr. 583] [...] il Duca Hernesto di Bransuich e di Luneburgo armato, [...]
[Nr. 584] [...] Cristina di Borbone Duc:[a] di Sauoia di mez'età [...]
[Nr. 585] [...] Anna Maia: d'Orleans Duc:[a] di Sauoia [...]; e vn Canino Bianco, e nero in ambi le Mani; [...]
[Nr. 586] [...] in aouato, dicesi p. la Règina di Portogallo, ma poco, ò niente la somiglia, [...]
[Nr. 587] [...] il Ritratto dell'Elettore di Colonia Fratello del Duca di Bauiera, da Giouanetto, [...]
[Nr. 588] [...] in aouato Madamuselle d'Orleans Figliola del Rè, [...]
[Nr. 589] [...] Luigi Duca del Borgogna da Giouanetto, con Velata turchina, Croce di Malta [...]
[Nr. 590] [...] Dicesi, la Moglie di Giorgio Rè di Danimarca [...]

[Nr. 591] [...] il Ritratto, Dicesi, di Giorgio Rè di Danimarca armato, con il Segno di S. Spirito [...]; E questo è l'Vltimo de d:^{i} Quadri compagni da n:^{o} 496. E notasi come nelle misure poco possano variare l'vno dall'altro, dal più, ò meno

[antike und zeitgenössische Marmorbüsten, Alabasterurnen]

[...]

[fol. 93v]

[...]

Nel Ricettino auanti alla Sala dell'Appartam:^{to} della Seren:^{a} Gran Duch:^{a} Vittoria [Abb. 204, Raum B2]

[...]

Vna Testa d'vna Femmina di tutto Rilieuo di Marmo bian:^{o} [...], con lettere attorno, che dicano, Diua Baptista Sforza Vrb: RG. [...]

Nella Sala de Quadri dell'Appartamento della sud:^{a} Seren:^{a} G. Duc:^{a} con le Finestre sul Giardino Segreto [Abb. 204, Raum B4]

[Nr. 592] Vn Quadro in tela, [...] dipintoui di mano di Monsù Giusto, in Prospetto il Ritratto del P. Stoppa Agostiniano con barba à spazzola; [...]

[religiöse Sujets, Heiligenbilder und einige Porträts vor allem von Meistern des 16. Jahrhunderts sowie von Sustermans]

[fol. 95v]

[...]

[Nr. 625] Vn Quadro in tela [...], di mano del Vandich in Campo bigio Vn Ritratto in profilo d'vna Regina d'Inghilterra, con Capelli neri, vestita di bianco con panno bigio sù le spalle, Vezzo di Perle e altre Perle sù l'Acconciatura; [...]
[Nr. 626] Vn Quadro in tauola, [...] di maniera antica, il Ritratto della Duchessa Lisabetta Mantouana moglie del Duca Guido in prospetto fino à mezzo busto, [...] veduta di paese in lontananza; [...]

[...]

[fol. 95r]

[...]

[Nr. 629] Vn Quadro in tela, [...] di mano credesi del Baroccio, il Ritratto d'vna Femmina fino à mez:^{o} busto in prospetto [...]

[...]

[fol. 96v]

[...]

[Nr. 636] Vn Quadro in tela, [...] di mano di Monsù Giusto, il Ritratto fino à mezzo busto di Ranuccio Farnese Duca di Parma armato [...]
[Nr. 637] [...] di mano del sud:^{o} il Ritratto del Seren:^{a} Gran Duc:^{a} Vittoria da Giouane [...], Corona in capo, e due Freccie nella mano destra; [...]

[...]

[fol. 100r]

Segue nella 3:^{a} Camera dell'Appart:^{to} della Ser:^{a} G. Duc:^{a} come di là [Abb. 204, Raum B8]

[religiöse Sujets]

[...]

[fol. 102r]

Segue nella 4:[a] Camera di d:[o] Appartam:[to], come di là [Abb. 204, Raum B9]

[religiöse Sujets, Papstporträt]

[...]

[fol. 107v]

[...]

Nel Camerino accanto alla sud:[a] Cappella, e con vna Porta sù la terza Camera dell'Appartamento della Seren:[a] Gran Duc:[a] [Abb. 204, Raum B12]

[Nr. 650] Vn Quadro in tela, [...]; dipintoui fin'à mezzo in prospetto il Ritratto d'vna Princip:[a] da giouane con Abito turchino all'antica [...]
[Nr. 651] Vn Quadro simile, [...] vn Princ:[e] da Giouanetto in Abito da Prété, [...]

[fol. 107r]

[Nr. 652] Vn Quadro in tela [...] in aouato fin'à mezzo vna Princip:[a], e credesi p. l'Arciduch:[a] Imper:[ce] [...]
[Nr. 653] [...] il Ritratto della Bagliona Dama della Seren:[a] G. Duc:[a] [...]
[Nr. 654] [...] il Ritratto d'vna Princip:[a] [...]
[Nr. 655] [...] fino al Ginocchio Vn Ritratto d'vn Principe da giouanetto [...]
[Nr. 656] [...] il Rè di Francia col Fratello, da Fanciullini, [...], ambedue in atto di pigliarsi p. la mano, e due Canini à piè di d:[i]; [...]
[Nr. 657] [...] il Ritratto del Duca di Parma Figura intera da bambino in Camicia à sedere in prospetto [...]
[Nr. 658] [...] fin'à mez:[o] in prospetto, Vn Ritratto d'vna Princip:[a] da Giouanetta [...]
[Nr. 659] [...] fino à mezzo in prospetto Vn Ritratto d'vna Princip:[a] da Giouane vestita di nero in Abito vedouile, [...]
[Nr. 660] [...] il Ritratto fino al Ginocchio dell'Arciduca Ferdin:[o] Carlo da giouanetto tutto armato, [...]
[Nr. 661] [...] più ch'à mezzo in prospetto, Vna Principessa da Fanciullina [...]

[fol. 108v]

[Nr. 662] [...] più ch'à mezzo à sedere vna Princip:[a] da Giouanetta [...]
[Nr. 663] [...] Vn Ritrat:[o] d'vn Principino fino al ginocchio [...]; Mano destra poggiata al bracciolo d'vna seggiola rossa, [...]
[Nr. 664] [...] fino al Ginocchio, il Ritratto della Duc:[a] Margherita di Parma vestita di nero, in atto di prendere con la Mano destra vna Collana di perle, che li pende d'auanti al Petto, e vna lettera nella sinistra poggiata ad vn tauolino coperto di rosso, sopra del quale vi sono alcune rose, che vna bianca; [...]
[Nr. 665] [...] Vn Principino fino al ginocchio à sedere [...]
[Nr. 666] [...] in aouato Credesi Vna Regina di Francia fin à mezzo [...]
[Nr. 667] [...] Vn Ritratto d'vn Princ:[e] da giouanetto fino à mezza coscia [...]
[Nr. 668] [...] fin' à mez:[o] vna Principessa da Giouane, [...]
[Nr. 669] [...] in aouato vn Ritratto d'vna Dama da Giouane [...]

[fol. 108r]

[Nr. 670] [...] vn Ritrat:[o] fin'à mezzo d'vn Principe da Giouanetto, [...] Con il Segno di S. Spirito, Croce di Malta, [...]

[Nr. 671] [...] il Ritratto della Malespina Dama della Seren:^{a} G. Duc:^{a} [...], con vna Croce nella mano destra [...]
[Nr. 672] [...] il Ritratto della Cappona Dama della Seren:^{a} G. Duc:^{a} Vittoria [...] E Notasi come i sud:^{i} Quadri, con Adornamen:^{to} à Catena, la maggior parte sono di Casa Farnese
[Nr. 673] Otto Quadretti in Cartone [...] entroui di Pastelli; di mano di Dom:^{o} Tempesti, in aouato, Ritratti de Nri: Seren:^{i} Princ:^{i}, ch'in vno il Seren:^{o} Gran Duca Ferd:^{o} 2.^{o}; In vno la Seren:^{a} G. Duc:^{a} Vittoria, in vno il Ser:^{o} Gran Duca Cos:^{o} 3.^{o} regnante, In vno il Seren:^{o} Card:^{e} Franc:^{o} Maia:, In vno il Seren:^{o} Princ:^{e} Ferd:^{o}; In vno la Seren:^{a} Princ:^{a} Violante Beatric:^{e}; In altro il Ser:^{o} Princ:^{e} Gio. Gastone; e nell'altro la Seren:^{a} Princ:^{a} Violante, anzi Anna Maia: Luisa, con Cristalli sopra, [...]
[Nr. 674] Vn Quadro in tauola [...] dipintoui il Ritratto di Madama Elisabetta di Vandomo Duc:^{a} di Nimurs, [...] à sedere sù seggiola sim:^{e} d'auanti à vn tauolino, sopra del quale vi è vna Corona facendo atto d'abbracciarla, con vna Palma nella mano destra, e Libriccino nella sinistra; [...]
[Nr. 675] Due Quadretti in tauola [...] due Teste fino à mezzo busto di due Vomini litterati, o filosofi [...]
[Nr. 676] Vn Tondo [...] in Paese, Vna Venere Figura intera à sedere [...]
[Nr. 677] Vn Tondo in tutto simile dipintoui vn Ritratto d'vna Femm:^{a} fino à mezzo busto in prospetto, vestita di rosso con Collare attaccato alla Camicia, e vezzo di perle, con Padigl:^{e}, e Campo verde, [...]

[fol. 109v]

[Nr. 678] Vn Aouato in Rame [...] il Ritratto della Duc:^{a} di Verlich fin'à mezzo in prospetto [...], Con Cristallo sopra, [...]
[Nr. 679] Vn Aouato simile, [...] Vn Ritratto d'vna Dama fino al Ginocchio, [...], con Vn Moro in atto di Porgerli vn Liuto, ò altro strumento simile; con Cristallo sopra, [...]
[Nr. 680] Vn Aouato in Cartapecora, [...]; miniatoui Vn Ritratto più ch'à mezzo d'vna Femmina [...], in atto di reggere con ambi le mani quantità di Fiori, e veduta di Paese Con Cristallo sopra, [...]
[Nr. 681] Vn Quadro in Cartone; [...]; entroui di Pastelli; di mano, credesi del Tempesti, la Famiglia di Francia, cioè il Rè in vna Medaglia aouata appesa in Aria, e di Figure intere il Defino con la Moglie morta, [...], e tre loro figlioli, [...]
[Nr. 682] Due Quadretti tutti di ricamo di punto di seta, [...], ch'in vno entroui di Figure intere in paese, N. Sig:^{e} con vna Femmina genuflessa d'auanti à d:^{o} e due Angioli p. Aria con più Figurine in lontananza; E nell'altro S. Giou:^{i} quando battezza N. Sig:^{re} [...]
[Nr. 683] Due Quadri in tauola agganGherati insieme, [...]; dipintoui fino à mezzo busto in profilo, In vno il Ritratto del Petrarca vestito di rosso con beretta simile, e nell'altro Mad:^{a} Laura sua Moglie vestita di nero con Maniche di Drappo d'oro à opera, con Collana di Perle, e Veduta di Paese; E p. di dietro dipintoui in ciascuno vn Carro con più Figure, [...]
[Nr. 684] Due Quadretti, che vno in tela, e vno in carta [...], di mano di Santi di Tito, due Teste di due Putti, [...]
[Nr. 685] Vn Quadretto ottangolo, entroui vn Tondo in Cartapecora, [...], miniatoui la Mad:^{a} Santiss:^{a} fin'à mezzo à sedere, [...]

[...]

[fol. 110v]

[...]

[Nr. 687] Vn Quadro in tela [...] dipintoui in aouato il Ritratto del Duca d'Vmena da Giouane con Parrucca armato in profilo con il Segno di S. Spirito, [...], in atto di voltar la Testa, [...]
[Nr. 688] [...] in aouato il Ritratto del Conte di Falosa da Giouanetto [...]
[Nr. 689] [...] in aouato il Ritratto di Madam la Duchessa di Borbon già Madamusella de Mantes da Giouane vestita di bianco con busto à modo d'Armatura [...]

[Nr. 690] [...] in aouato il Ritratto di Madamuselle di Mompansiero di mez:[a] età, con busto à modo d'Armatura [...]
[Nr. 691] [...] in aouato il Ritratto di Mademoiselle di Blois, ora Mad:[a] Duchesse de Chartres da Giouane in prospetto [...]

[...]

[fol. 110r]

Li Appresso Quadri si erano tralasciati, p. haverli mandati la Seren:[a] in tempo che si faceua l'Inuent:[io] e presentem:[te] si ritrouano in disposti nello stanzino sù la sala à Terreno di d:[a] Seren:[a]
[Nr. 693] Vn Quadro in tela [...] in aouato il Ritratto del Rè di Francia Regnante, fin'à mezzo busto con Armatura tutta dorata, con il Segno di S. Spirito, [...]
[Nr. 694] [...] il Ritratto di Madamuselle di Guisa à sedere; [...], in atto di prendere con la sinistra vn Gioiello, che li pende al Petto; [...]
[Nr. 695] [...] fino à mez:[a] coscia il Ritratto del Rè di Portogallo tutto armato [...]

[...]

Nota de' Quadri grandi e piccoli e Ritratti che sono nella Villa Imperiale della Ser.ma (Manuskript, spätes 17. Jahrhundert)

Nello apartamento Tereno della Ser.ma

[...]
N. 6 Ritrattini antichi di più Principese.
Ritratto di una donna fatto di pastelli.
Ritratto di una Principesa Anticha.

[...]

Nello Apartamento del Ser.mo Cardinale

N. 14 Ritratti di dame Inghilese che sette in ornanemto dorato tutto e N. 7 ornamento nero filettato d'oro.
Ritratto della Ser.ma Gran Ducesa Vittoria quando era giovane.
Ritratto della Ducesa Sforza.
Ritratto della Imperatrice di adeso.
Ritratto della Ducesa di Matalona.
Ritratto della Sforza Marita a Bolognia.
Ritratto della Ducesa Salviati .
Ritratto della Ducesa d'Orleanse.
Ritratto di una dama romana dipinta da S. Teresia?
Ritratto di madama Dolo Franzese.
Ritratto della Madre del Re di Inghilterra morto.
Ritratto della Cicaporci.
Ritratto della Carpignia.
Ritratto della Regina di Spagna morta.
Ritratto della Verazana.
Ritratto di una Monacha degli Acaioli in tore di Spechi.
Ritratto di una Dama Venetiana.
Ritratto della Ser.ma Gran Ducesa Vitoria quando era in convento.
Ritratto di una Monacha Venetiana.
Ritratto della Regina di Inghiltera.
N. 4 Ritratti di dame forestiere.

[...]

Nell'apartamento del Ser.mo Principe Gio. Gastone.

[...]

Ritratto della Principesa di Conti.
Ritratto della Delfina morta.
Quadro di una battaglia Navale seguita a Livorno fra Olandesi e Inglesi.
N. 7 Ritratti di Principese.

[...]

Nello apartamento della Ser.ma, al primo piano

[...]

N. 17 Ritratti con ornamento a catena.
N. 4 Ritratti di mode di Dame.
N. 2 Testine di Principese forestiere.
N. 3 Ritrattini in ovato di Dame.
N. 2 Testine di Bambini di Santi di Tito.
Quadro del Petracha e di Madonna Laura.

[...][1614]

Reisetagebuch des Nicodemus Tessin, 1687/88

[...] Hier auf seijendt wir hinauss gewesen *Al Poggio Emperiale.* [...] Der Audientz-Sahl hat eine gantz frembde tenture, so dennoch einen sehr reichen effect thuet. Hierinnen siehet man ein theil der Grosshertzoginnen lebenssgross wie pourtraitten vorgestellet, der grunde ist meist roth Sammet, welche Couleur im zimber dominiret, dass gesicht undt die hände seijendt sehr zart auf attlasch geschildert; die kleider seijendt von denen Sammeten, oder zeijgen so sie getragen haben, undt der schatten von den Falten ist darauf gemahlet angedeütet, die brodereien auf den kleijdern wie auch die kleine goldfrantzen seijendt recht aufgesetzet, undt die rechte gesteine und perlen appliciret. Unter dem Himmel ist die Maria de Medicis sitzendt vorgestellet, und neben stehet ihr sohn, an dem die strümpffe wie rechte seijdene strümpffe gewircket seijendt. Über den thüren wahren auf attlasch ins graue schön gemahlet einige busten von Grotzhertzogen; [...][1615]

Reisebericht von Johann Georg Keysler, 1741

[...] In der Porcellan=Cammer hängen treffliche Mignatur=Gemählde, und siehet man auch in den übrigen Gemächern viele Portraite, die *Venus* von *Titiano*, und das nach der Lebens=Grösse in Wachs poussirte Brustbild der *Hortensiæ*, *nieçe* des Cardinals Mazarin. Ihre Lineamenten sind gut, die Farbe der Haut aber ist etwas schwarz=gelb und blaß.
In dem andern Stockwerke geht ins gevierte um den ganzen innersten Hof eine Galerie, die mit lauter marmornen Brustbildern und Portraiten grosser Herren besetzet ist, und kommt man aus derselben in viele reich=meublirte Zimmer, worin man unter andern vier in Lebens=Grösse gemahlte Maitressen des Englischen Königs *Caroli* II. die Portraite Petrarchä und seiner Laurä von Albrecht Dürer, und verschiedene kostbare Cabinete oder Schränke von Schild=Kröten, Ebenholze, Crystalle, Perlenmutter, Corallen, *Mosaique* und eingelegter Florentinischer Arbeit findet. [...]
An den Tapeten des Audienz=Saales sind verschiedene Prinzeßinnen und Groß=Herzoginnen von Florenz zu sehen, deren Gesichter und Hände so schön, als wann sie gemahlet wären, gewebet, die Kleidungen aber würklich diejenigen selbst sind, welche diese Damen getragen

[1614] Zit. n. Paolo Galletti, I Quadri del Poggio Imperiale nel Secolo XVII, in: *Arte e Storia*, Bd. 2, 1883, S. 229f., 271, 286, 301f., 318. – Aufgrund der obigen ausführlichen Auszüge aus den Inventaren von 1691 wurden hier nur die Frauenporträtgalerien berücksichtigt. Die *nota* bietet insgesamt gegenüber den Inventaren eine wesentlich kürzere Auswahl.
[1615] Tessin 1914, S. 137f.

haben. Auf diese Art zeiget sich auch *Maria de Medicis* mit ihrem noch jungen Sohne *Ludovico* XIII. Könige von Frankreich.[1616]

B.29 Inventar der Villa Lappeggi, 1732, Auszüge

[...]

[fol. 56v]
Segue nella 2da Camera come di contro =

[...]
[Nr. 30] Vn Quadro [...] fattoui di Pastelli di mano della Fratellina la Ser.ma Principessa Eleonora, fino al ginochio, [...] tiene con la sinistra il uezzo di p.le che gli cade dal collo [...]

Nella 3a Camera che segue che fa cantonata con due Finestre uerso il Giardino uechio et una uerso il nouo sino interra con Balaustri di ferro [...]

[...]

[fol 58v]

[religiöse Sujets]

[Nr. 32] Trè Quadri [...] fattoui di Pastelli di mano della Rosalba fino a mezzo busto, trè Principesse figlie del Duca di Modana, con fiori in petto et in capo, uestite di uari colori con manto di Porpora [...]

[...]

[fol. 60v]

Segue nella Camera della Alcoua come di contro =

[...]

[Nr. 34] Vn Quadretto aouato [...] fattoui di Pastelli di mano della Fratellina la Ser.ma Gra. Principessa Violante di G: M: in abito uedouile, [...]

[...]

[fol. 74r]

[*Prima Stanza del Appartamento uerde*]

[...]

[Nr. 59] Otto Quadri in tela [...] dipintoui fino al ginochio, in uno la G: M: del Ser.o Gran Duca Cosimo Terzio armato, con manto rosso sopra le spalle, e Scettro in mano, in uno la G: M:a della Ser:a Gran Duchessa Vittoria della Rouere uestita di nero, con Corona sopra d'un Tauolino cop.to di uelluto rosso, in uno la G: Ma del Ser.o Principe Francesco M:a armato, con paruchone in testa [fol. 75v] posa la mano sinistra sopra d'un Elmo, posato sopra d'un Tauolino, in uno la G: M:a del Ser.o Gran Principe Ferdinando armato con Spada al Fianco, e Bastone di comando nella Destra, in uno la G: M:a della Ser.a Gran Princip.a Violante con ueste di broccato d'oro, e manto turchino fod. di Porpora posa il Braccio sinistro sopra a due Guanciali, in uno Ser.o Gran Duca Regnante Giou. Gastone p:mo armato, con fusciacca di broccato d'oro, e Parucca in testa, con bastone di Comando nella mano destra e sopra d'un Tauolino si uede un Morione, in uno la Ser.a Elettrice Palatina uestita di uelluto rosso con porpora, tiene con la Mano un fazzoletto, e nel altro, la Ser.ma Princip:a Eleonora della Casa Gonzaga uestita di broccato d'argento con manto rosso, [...]
[Nr. 60] Vn Quadro in tela [...] dipintoui il Ritratto di Filippo quinto Rè delle Spagne, uestito di nero con golilglia alla spagnola, e Croce del ordine dello Spirito Santo, [...]

[1616] Keyssler 1740/41, Bd. 1, S. 516f.

[fol. 75r]

[Nr. 61] [...] dipintoui di figure intiere Due Principini della Casa Bauiera, che uno con uestito di bianco sino in terra, con cappello sotto il braccio, e l'altro mezzo nudo e sedere sopra d'un guanciale, [...]
[Nr. 62] Vn sim.^{e} [...] l'Elettore di Colonia da Bambino con ueste rossa, tiene sotto il braccio sinistro un berrettone, con penne rosse, [...]
[Nr. 63] Quattro Quadri in tela aouati, [...] dipintoui il Ritratto della Contessa Sterembergh, in uno la Contessa M:^{a} Caterina Bentiuogli ne Peppoli, in uno la Contessa Rechberg todesca, e nel altro una Dama di Casa Spinola di Genoua, [...]
[Nr. 64] Ventitrè Quadri in tela aouati [...] dipintoui, in uno il Ritratto della Sere^{a} Elettrice Palatina, in uno il Ritratto della Ser:^{ma} Princip. Ma. Maddalena di Guastalla, in uno la Ser. Princip. Benedetta [fol. 76v] d'Est di Modana, in uno Amelia Imperatrice uedoua, in uno Carlotta d'Annouer Regina di Prussia, in uno Anna Regina della gran Brettagna, in uno Violante Durazzi, ne Marigenouese, in uno Veronica Rondamini, nelli Irighi Romana, in uno Contessa Lucrezzia Samminiatelli ne Pasi Pisana, in uno Aurelia Medici ne Buonaccorsi Fiorentina, in uno Marchese Caterina Guicciardini nelli Albizzi Fiorentina, in uno Marchese Elena Panciatichi, ne Bagnesi Fiorentina, in uno March.^{e} Gherardeschi ne Gerini Fiorentina, in uno Marchese Cammilla Caprara ne Bentiuogli Bolognese, in uno Marchese Cleria Cauallieri, ne Sachetti, Romana, in uno Verginia Guicciardini nelli Altuiti Fiorentina, in uno Contessa Vittoria Bigazzini, ne Rinieri, Perugina, in uno Lucrezia Caterina Ceoli, nelli Armeni, Pisana, in uno Teresa Zambeccari, ne Tanari Bolognese, in uno M^{a} Maddalena Gerini, nelli Arrighetti Fiorentina, in uno Contessa Merilde Valuasoni del Frioli, in uno contessa Paolina Calini ne Vggeri Bresciana, e nel Altro Vittoria Bellucci ne Dolci Fiorentina, [...]

[fol. 76r]

[...]

Nella 2^{a} Camera che segue, che fà cantonata con sinestra uerso la Terrazza, [...]

[...]

[fol. 77v]

[...]

[Nr. 65] Vn Quadro in tela [...] dipintoui di figura intiera l'Elettore di Colonia uestito con abito elettorale, con manto fod.^{o} di Porpora e tosone d'oro, che gli cade dal collo e berretta Elettorale sopra d'un tauolino, [...]
[Nr. 66] Vn sim.^{e} [...] dipintoui sino al ginochio il Ritratto della G: M: della Ser.^{a} Gran Princip. Violante Beatrice di Bauiera sedente sopra un sedia, uestita di nero tiene con la mano sinistra un canino, [...]
[Nr. 67] Dieci Quadri in tela aouati [...] dipintoui sino a mezzo busto, in uno Margherita Grifoni ne Grifoni Fiorentina, in uno Teresa Scarlatti ne Parezzi Fiorentina, in uno Argentina Alessandri ne Ridolfi Fiorentina, in uno Maria Maddalena Gondi, [fol. 77r] ne Guiccardini Fiorentina, in uno Aldobrandesca Colonbini ne Castellani Senese, in uno Contessa della Ciaia, ne Baldocci Senese, in uno Marchese Luisa Giraldi, ne Giugni Fiorentina, in uno Marchese Medici ne Renuccini Fiorentina, in uno Contessa Zaberrelli, ne Samminiatelli Padouana, e nel altro Marchese M:^{a} Capponi ne S: Pieri Fiorentina tte. uestite in uarie foggie e diuersi colori, [...]
[Nr. 68] Vn Quadro [...] fattoui di pastelli di mano del la fratellina, sino al mezzo busto il Ritratto della G: M: della Ser.^{a} Gran Princip. Violante Beatrice, con una collana di gioie, che gli cadono dal collo, [...]
[Nr. 69] Due Quadretti sim.^{i} [...] fattoui di Pastelli in uno il Ritratto della Ser.^{ma} Gran Duchessa Margherita d'Orleans di G. M. con uezzo al collo, e gioia in petto, e nel altro la Ser.^{a} Elettrice Palatina, [...]

[fol. 78v]

[Nr. 70] Quattro Quadri aouati [...] fattoui di Pastelli, in uno il Ritratto della Marchese Vittoria Altuiti, ne Corsini Fiorentina, in uno la Ma. Tiburzia Antinori ne Settimani Fiorentina, in uno la Zati ne Cerretani Fiorentina, e nel altro Elisabetta Capponi negli orlandini Fiorentina, [...]
[Nr. 71] Vn Quadro in tela aouato [...] dipintoui S: Giou. nudo a sedere [...]
[Nr. 72] Due Quadri in tela [...] dipintoui in uno fino al ginochio il Ritratto dell'Elettore Carlo Alberto Duca di Bauiera Regnante armato, con parrucha in testa, e bastone di comando nella destra, con manto alle spalle con Porpora, e nel altro [fol. 78r] di Figura intera il Ritratto di Ma. Anna Duchessa di Bauiera, di presente Monaca del ordine di S: Chiara uestita di bianco broccato a fiori di più colori, con manto con porpora e uentaglio in mano, con canino in terra, [...]
[Nr. 73] Sette Quadri in tela [...] dipintoui sino al ginochio, in uno la G: M:ª di Massimiliano Emanuelle Elettore di Bauiera armato, con Parrucha in testa, con manto rosso fod. di Porpora e fuciaccha turchina, tiene con la mano sinistra un Mondo, in uno la G: M:ª di Filippo Maurizzio Pincipe [sic] di Bauiera morto in Roma uestito di rosso in armato d'oro, con petto e rene di ferro, e manto turchino con Parrucha in testa e Spada al fianca, con mazza e guanti nelle mani, in uno la G: M:ª di Teresa Gonegonda Sobieschi Elettrice uedoua, uestita di raso bianco, con manto turchino, e porpora, posa la mano destra sopra d'una Berretta Elettorale, in uno Carlo Alberto Duca ed Elettore di Bauiera Regnante armato, con parrucca in testa, e Tosone d'oro [fol. 79v] in petto posa la mano sinistra sopra d'un Elmo, in uno Ferdinando M.ª Duca di Bauiera armato con spada al fianco e Parrucha in testa e Manto rosso posa la mano destra sopra un morione, in uno Clemente Augusto Principe di Bauiera Vescouo di Muster uestito in abito Episcopale, con Crocellina in petto, e libro in mano, e nel altro Anna Ma. Duchessa di Bauiera, uestita di rosso e turchino posa la mano sopra d'una Zanellina di frutte, [...]

[...][1617]

B.30 Inventar von Schloß Nymphenburg, 1769, Auszüge

[...]

[fol. 38v]

In den Apartement Ihro Hoheit Frauen Marggräfin von Baaden=Baaden

[...]

[fol. 38r]

[...]

In den Schlafzim̃er.

[...]

[Petrus Gobert, Nr. 176] Eine unbekante französische Dame, in weißem Kleide, und rotem Manteau, mit einer Blumengürtel gezieret, beij welcher zur linken Seite ihr kleiner Cupido mit einer liebes fackel stehet.
[Gobert, Nr. 177] Die ehemalige Prinzesin von Bourbon mit ihrer Tochter.

[...]

[fol. 39v]

[...]

In den daranstosßenden nächsten Apartement

[...]

[1617] ASF, Guardaroba Mediceo 1393.

In dem Schlafzim̃er.

[Gobert, Nr. 183] Die Gräfin von Polignac in Gestalt der Pomona gebildet, wie Vertumnus, als eine alte Frau, sie besuchet, und zur Gegen liebe bewogen hat.
[Nr. 184] Der schreibende heilige Hironijmus mit einem Engel.

[fol. 39r]

In den Cabinet.

[Gobert, Nr. 185] Maria anna, Ferdinandi Mariae Churfürsten in Baiern Prinzesin, und Ludovici großem Dauphin in Frankreich Gemahlin, bis auf die Knie gemalet.
[Nr. 186] Ferdinandus Maria, Herzog und Churfürst in Baiern, en bastel, in Brustbild.
[Vivien, Nr. 187] Violante Beatrix, Ferdinandi Mariae Churfürsten in Baiern Prinzessin, und Ferdinandi des driten Erb=Prinzen zu Toscana Gemahlin, en bastel in Brustbild gemalet.

[...]

[fol. 41r]

In den Zim̃ern beij dem Spieglsaal zur ebenen Erde

In dem Cabinet.

[Landschaften und ein Blumenstilleben]

[fol. 42v]

[...]

In der kleinen Gallerie.

[Gobert, Nr. 214] Das Bildnis der Marquese de Ville=Franche
[Gobert, Nr. 215] Die Comtesse de Raijmond
[Gobert, Nr. 216] Die Prinzesin de Lambesque
[Gobert, Nr. 217] Die Madame de La Motte
[Gobert, Nr. 218] Die Prinzesin de Brisac
[Gobert, Nr. 219] Die Herzogin von Luxenburg
[Gobert, Nr. 220] Die Herzogin de Maulevrier
[Gobert, Nr. 221] Die Marquise de Coursillon
[Gobert, Nr. 222] Die Comtesse de Neile
[Gobert, Nr. 223] Die M:^{e} de Villars

Diese sammtliche Portraits sind bis auf die Knie gemalet.

[fol. 42r]

In den Speise Saal zur ebenen Erden.

[Gobert, Nr. 224] Das Bildnis der Herzogin de Berrij, wie alle nachfolgende bis auf die Knie gemahlet
[Gobert, Nr. 225] Die M:^{e} de Charollois
[Gobert, Nr. 226] Die Prinzesin de Montbaizon
[Gobert, Nr. 227] Die Marquise de Gondrin
[Gobert, Nr. 228] Die M:^{e} de Clermont
[Gobert, Nr. 229] Die Prinzesin de Contij

Ob dem Camin

[Abraham Breugel und Voüet, Nr. 230] Das Bildnis eines unbekanten Prinzen, in einer Landtschafft gemalet, welcher in Gesellschafft eines kleinen liebes Engels dem vor ihm auf dem Tisch stehenden Blumen=Krug aufzuheben scheint

Hinter dem Passe=Spiel.

[...]

[fol. 47r]

Zu Badenburg

[...]

In den Apartement über eine Stiegen

Neün Bildnisse folgender französischer [fol. 48v] Dames verjüngt in halben Figuren gemalet.
[Gobert, Nr. 298] Die Gräfin de Polignac
[Gobert, Nr. 299] Die Prinzesin de Conti
[Gobert, Nr. 300] Die M:ᵉ de La Motte
[Gobert, Nr. 301] Die M:ᵉ de Clermont
[Gobert, Nr. 302] Die Prinzesin de Brisac
[Gobert, Nr. 303] Die Herzogin von Luxenburg
[Gobert, Nr. 304] Die Marquise de Neille
[Gobert, Nr. 305] Die Marquise de Villefranche
[Gobert, Nr. 306] Die Neünte ist unbekant, welche gebildet ist, als wen sie einen Mohren waschen wolte

Ob dem Camin

[Nr. 307] Clemens Augustus Churfürst zu Cölln Herzog von Baiern, in halber Figur

[...][1618]

B.31 Inventar von Schloß Charlottenburg, 1705, Auszüge

[...]

Die folgende Kammer des alten Gebäudes. [sc. Vorkammer zum Audienzgemach]

Ist mit holtz ausgetäffelt und mit weißer Ohlfarbe angestrichen, darin ist
Ein *venetiani*scher Spiegel [...]

[...]

Portraits.

80. S.ʳ Königl. May in Preußen p in einem knie stück und Chur *habit*, [...]
81. Ihro Churfürstl. Dhl. die Churfürstin von Hannover im schwartzen Trauer *habit*, [...]
82. Ihro Königl. Mayst. die Königin in Engelland Anna, *en habit royal*, [...]
83. S.ʳ Hochfürstl. Dhl. der Marggraff *Ludwig* Leopold im harnisch [...]
84. Printz Carl von Hannover im harnisch [...]
85. *Mad.ᵉ d'Orleans en habit de chasse*, [...]
86. Ihro Königl. Hoheit die Erb-Printzeßin von Heßen Caßel [...]
87. S.ʳ Königl. Hoheit der Cron Printz [...]
88. Ihro Königl. Hoheit die Marggräffin Philip [...]
89. Ihro Königl. hoheit Marggraff Albrecht in einem *oval* geschnitzt verguldten Rahm im harnisch [...]
90. Ihro Königl. hoheit die Marggräffin so zwar in berlin aber von selbiger Größe und in eben dergleichen Rahm.
91. Ihro Hochfürstl. Dhl. die Marggräffin von Bareuth [...]
92. Das Fräulein Loh [...]
93. Eine englische *Dame Lady Winchester* auf der anderen seithe geschrieben, in einem *oval* geschnitzt vergulten Rahm, 2. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß, 10. zoll breit.

[1618] BayHStA, München, HR I, Fasz. 199/11.

94. *La Duchesse d'Ormond en oval* in einem geschnitzt verguldten Rahm, voriger Größe.
95. *M.*[e] *Chohe* eben derselben Größe und Rahm.
96. *The Lady Hide* voriger Größe und Rahm, wovon ein stück von der bildhauer Arbeith abgesprungen.
97. *The Lady Howard*, selbiger größe und Rahm.
98. *M.*[e] *Bracegirde* im vorigen Rahm und Größe.
99. *The Ceuntess of Manchester* im vorigen Rahm, außer daß Er an einigen Ohrten zubrochen und wieder zusammen geleimt, und Größe.
100. *The Lady Rannelaugh* im vorigen Rahm und Größe. Zwey stück seynd von dem Rahm abgesprungen.
101. Se. Churfürstl. Durchl. Friedrich Wilhelm *en oval* im Chur *habit*, [...]
102. Ihro Churfürstl. Dhl. *Charlotte Louyse* [...]
103. S.[r] Königl. Mayst. in Pohlen *Joannes Sobieusky*, [...]
104. Deroselben Gemahlin [...]
105. Ihro Hochfürstl. dhl. der Hertzog *Christian* von Hannover, [...]
106. Deßen Herr bruder *Ernst Augustus* [...]
107. Ein nackendes Kind auf Wolken gemahlt einen palm Zweig in der hand und lorber krantz umbs haupt habend, [...]
108. Eine *Dame* mit 3. weißen *plumen* auf dem Haupt *en oval* [...]
109. S[e]. Churfürstl. durchl. von Hannover Ernst *August*
110. und Dero Frau Gemahlin [...]
111. Ein klein *ovales portrait* darauf eine frantzösische *Dame* in lebens größe gemahlet, 1. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß breit, der Rahm ist geschnitzt und verguldt.
112. Noch eines dergleichen größe und rahm.
113. Über der thür eine frantzösische *Dame* so blumen in der hand hat, 2. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß 10. zoll breit, in einem viereckicht geschnitzt verguldten Rahm.
114. Noch eine dergleichen über der anderen thür die in einer hand eine Perle, und in der anderen eine schal hat, von voriger höhe, breite und Rahm.
115. Der *Dauphin* in einem viereckichten verguldt geschnitzten Rahm, so etwas abgesprungen, 1. fuß 3. zoll hoch 11 3/4 zoll breit.
116/117. Seine beyde Söhne, gleicher Größe und Rähmen, welche alle beschädiget.
118. *Le Duc d'Orleans* eben derselben Größe und Rahm.
119. *Princesse Conty* eben derselben Größe und Rahm.
120. *Princesse de Bourgogne* voriger Größe und Rahm.
121. *Mad*[e]. *d'Orleans* obiger Größe und Rahm.
122. *La Duchesse de Lorraine* obiger Größe und Rahm.

[...]

Der untere Sahl vom ersten Gebäude [sc. Ovaler Saal]

Ist mit gewäßerten *cramoisin cadis tapeten* beschlagen.

[...]

Portraits.
123. S.[r] Königl. Mayst. in Preußen im harnisch und Chur Mantel [...]
124. S.[r] Königl. Mayst. in Engelland *William* [...]
125. Ihro Königl. Mayst. in Engelland *Maria* [...]
126. Ein ander groß *portrait* in einem viereckicht geschnitzt verguldten Rahm, 4. fuß 1. zoll hoch, 3. fuß breit: Auf diesem *portrait* stehet neben der *Dame* ein Mohr welcher Ihr eine weiße blume *presenti*ret.
127. Ein viereckicht *portrait* worauf eine *Dame* in alter Kleidung mit bloßen haaren, welche mit einer Perlen Schnur umb die Haar den Halß und leib; Auf holtz von dem Mahler hondhorst 1632. gemahlet: der Rahm ist alt, platt und schlecht verguldt. 2. fuß 4. zoll hoch, 1. fuß 11. zoll breit.

128. Eine alte *Matrone en habit de deuil* von vorigem Rahm, höhe und Größe.
129. Eine Schäfferin *à la romaine* auf holtz gemahlt, in eben dergleichen Rahm höhe und breite.
130. Ein junges Herrchen in einem bunten habit und Kragen von alten Kanten [...]
131. Eine kleine Printzeßin auf einem rohten sammeten bettchen, in der linken hand einen Churhuht habend [...]
132. Ein alter *Philosophus* [...]
133. Der Höchstseel. Königin Ihre *Tante* Printzeßin Elisabeth Äbtißin zu Hervord, in einem weißen *atlas.* ümb den halß eine Schnur Perlen, mit einer hangenden rohten Scherpfe [...]

Frantzösische kleine viereckichte Gemählde.

134. Sechs kleine *en taille douce* geschilderte *portraits*, gleicher Größe und Rähmen, wovon nur ein gezeichnet, 1. fuß 2. zoll hoch, 1. fuß breit.
135. Le *Prince Conty* [...]
136. Der andere Sohn vom *Dauphin* [...].

Oval Portraits.

137. Der Römische König [...]
138. Der Hertzog von *Modena* [...]
139. S.r Königl. Mayst. in Pohlen *Augustus*, [...]
140. Ihro Mayst. die Königin von Pohlen [...]
141. Die Römische Königin, [...]
142. Die Gemahlin von dem Hertzogen von *Modena* [...]
143. S.r Czaarische Mayst. [...]
144. Eine *Dame* auf alte Ahrt gekleidet, einen platten deckel aufm haupt habend mit Perlen eingefaßt, worauf eine roht und blaue *plume* lieget, auf holtz gemahlet, [...]
145. S.r Churfürstl. Durchl. von Hannover *Ernst Augustus* [...]
146. Ihro Churfürstl. Durchl. die Churfürstin von Hannover [...]
147. Der jetzt regierende Churfürst von Hannover im harnisch, ein blau band unter dem halßtuch habend, [...]
148. Printz *Maximilian* von Hannover im harnisch mit einem rohten band unter dem halßtuch, [...]
149. Hertzog Carl von Hannover in einem harnisch und blauen bande unter dem halßtuch, [...]
150. Eine alte *Dame* nach alter Manier gekleidet, auf brett gemahlt, welche einen schwartz deckel aufm kopf hat, worauf eine gelbe, weiße und rote *plume*, [...]
151. Eine auf frantzösische Manier gekleidete *Dame* in einem weißen mit goldenen blumen gestickten Kleide, vor dem leib herunter vier *agraffen* mit einer blauen Scherfe, der Rahm ist verguldt und geschnitzt, 2. fuß 4. zoll hoch, 2. fuß breit.
152. Eine *Dame* so frantzösisch gekleidet mit einem gelben *corps*, der *manteau violet* und der Mantel blau. 2. fuß 3 1/2 zoll hoch, 1 fuß 11 zoll breit, der Rahm ist geschnitzt und verguldt.
153. Noch einer derselben Größe und Rahm über den leib eine Schnur Perlen habend.
154. Eine fürstliche Person in bloßen haaren mit einem Chur Mantel, woran mehr hermelin als das Zeug zu sehen. [...]
155. Ihro Königl. Hoheit der Cron Printz in Ihrer Zarten Jugend, im harnisch einen Regiments stab in der hand habend. [...]
156. Eine frantzösische *Dame* in einem grünen mit weißen blumen gestickten *habit*, in bloßen haaren und mit einer rohten Scherfe, der Rahm ist geschnitzt und verguldt. 2. fuß 3 1/2 zoll hoch, 1. fuß 11 1/2 zoll breit.
157. Eine frantzösische *Dame* in einem rohten *chamberlou*, die brust und ein Ermel sind mit goldenen Schleiffen besetzt, die haar mit Perlen *garni*rt. der Rahm ist verguldt und geschnitzt. 2. fuß 4. zoll hoch, 1. fuß 10 zoll breit.
158. Eine frantzösische *Dame* in einem rohten mit silber gestickten Kleide von selbiger Größe und Rahm.

159. Eine frantzösische *Dame* in ihren eigenen Haaren, mit rohtem band und Perlen: das Schnürleib ist roht mit weißen blumen, eine gelbe Scherfe mit schwartzen Pickelchen, 2. fuß 4. zoll hoch, 1. fuß 11. zoll breit. der Rahm ist verguldt und geschnitzt.
160. Zwölff frantzösische kleine *ovale Damen* alle gleicher Größe und Rähmen, und mit *N.*º 160 gezeichnet. 1. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß breit.
161. Zwölff frantzösische *portraits* gleicher Größe und Rähmen, worunter der *Dauphin*, *Monsieur*, und der *Duc de Chartres*, 1. fuß 2 1/2 zoll hoch, 1. fuß breit, so alle mit *N.*º 161 gezeichnet.
162. Die vier theile der Weld *Dames* in Römischer Kleidung, lebens Größe nach *proportion* der Maaße, gleich geschnitzt verguldte Rähmen, 1. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß breit, so alle mit *N.*º 162 gezeichnet.
163. Noch vier dergleichen so zwar verguldte aber anders geschnitzte Rähmen haben, 1. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß breit, so alle mit *N.*º 163 bezeichnet. Acht andere frantzösische *Damen* nach *proportion* lebens Größe, in obig erwehnten geschnitzt verguldten Rähmen, voriger höhe und breite, sie seynd alle mit *N.*º 164 gezeichnet.
165. Eine im fürstlichen Kleide gekleidete *Dame* mit ihren haaren; der fürstl. Mantel ist von rohtem Sammet mit hermelin gefüttert, der Rahm ist verguldt und geschnitzt, 1. fuß 4 1/2 zoll hoch, 1. fuß 1. zoll breit.
166. Eine *Dame* im blauen Leibe gekleidet, mit Gold gestickt, eine rohte Scherfe hinter dem leib, in bloßen haare, der Rahm ist von stricke verfertigt und verguldt.
167. Noch eine andere in einer sonderlichen Römischen Kleidung, auf den Ermeln seynd Perlen, und umb den leib eine grüne Scherfe, der Rahm ist durchbrochen, verguldt und geschnitzt, und an einigen Ohrten zubrochen. 2. fuß 6. zoll hoch, 1. fuß 11. zoll breit.

Die grüne Vor Kammer zur rechten Seihte im Sahl [sc. Grüne Vorkammer]

Ist getäffelt, das panehl ist weiß gefärbt, und die Felder mit goldenem Grunde und weißen blumen gemahlet, darin ist
Ein großer Spiegel über den Camin von 20. stück mit höltzern verguldten Rämcher eingefaßt.

[...]

Viereckichte *Portraits.*

168. Die Printzeß *Conty* in einem kniestück und weißen Unterkleide, das Oberkleid ist blau mit Zobel gefüttert, 3. fuß 10. zoll hoch, 2. fuß 3 1/2 zoll breit. der Rahm ist viereckicht geschnitzt und verguldt, das Gold aber ist an theils Ohrten ziemlich abgestoßen.
169. Die Printzeß *d'Armagnac* in einem grünen *manteau* mit goldenen blumen, *coiffurt* mit federn und *casquet*, 4. fuß 1. zoll hoch, 3. fuß breit, der Rahm ist viereckicht, geschnitzt und verguldt.
170. Eine *Dame* in einem weißen kleide, mit goldenen blumen gestickten leibe, der Über Rock ist blau mit silber gestickt und Zobeln gefüttert, hält in der hand einen Crantz von blumen, 3. fuß 8. zoll hoch, 2. fuß 9. zoll breit; der Rahm ist viereckicht geschnitzt und verguldt.
171. Eine *Dame* in einem weißen kleide, davon der leib mit goldenen blumen gestickt, der Ober Rock ist roht mit Gold gestickt und Zobeln gefüttert, hat gleichfals wie die vorigen einen Crantz von blumen in der rechten hand, 4. fuß 1. zoll hoch, 3. Fuß breit, der Rahm ist wie vorhergehender.
172. Eine *Dame* in weißem kleide, die Brust mit goldenen litzen Crantzweise besetzt, und demanten *garni*rt. der Ober Rock ist roht mit gold gestickt und Zobel gefüttert, 3. fuß 8. zoll hoch, 2. fuß 10. zoll breit. der Rahm ist wie vorige alle.
173. Die Gräffin von *Dohna en habit de masquerade* roht und blau mit *demant*en garnirt, einen dolch in der hand habend, 3. fuß 4 1/2 zoll hoch, 2. fuß 9. zoll breit. Der Rahm ist viereckicht geschnitzt und verguldt.

Oval Portraits.

174. Eine *Dame* mit glatten haaren form nach der alten Manier *frisi*rt, 2. fuß 1/2 zoll hoch, 1. fuß 7 1/2 zoll breit, der Rahm ist geschnitzt und verguldt.
175. Eine *Dame* mit aufgemachten haaren in blauer kleidung mit hermelin ausgemacht, 2. fuß 4 1/2 zoll hoch, 1 fuß 11 1/2 zoll breit, der Rahm ist geschnitzt und verguldt.
176. Eine *Dame* in bloßen haaren mit einem *celadon*en brust kleide, Perlen und Edelgestein *garni*rt, ümb den Leib ist ein Chur Mantel. 2. fuß 4. zoll hoch, 1. fuß 10. zoll breit, voriger Ahrt Rahm.
177. Eine *Dame* in blau *romaini*scher Kleidung, mit Perlen und demanten *garni*rt, 2. fuß 3 1/2 zoll hoch, 1. fuß 11 1/2 zoll breit.
178. Die Hertzogin von *Savoyen en manteau royal*, blau mit *fleur de lis* und Hermelin gefüttert. 2. fuß 3 1/2 zoll hoch, 1. fuß 10. zoll breit.
179. Der Hertzog von *Savoyen* in einer *curasse* mit einer rohten schlechten Scherfe in eigenen haaren, einer Größe und Rahm.
180. Eine *Dame* in einem rohten *manteau* mit einer *celadon*en Scherfe mit demanten garnirt, fast voriger Größe und Rahm.
181. Eine *Dame* in schlechter Kleidung nach der alten Manier aufgesetzt, dergleichen Größe und Rahm.
182. Eine junge *Dame* in einem rohten Schlaff-Rock und blauer Scherfe, ümb den halß eine Kette von demanten, obiger Größe und Rahm.
183. Eine *Dame* in einem *celadon*en schattirten kleide, die Scherfe ist tunckel cramoisin, voriger Größe und Rahm.
184. Eine *Dame* in blauer kleidung und rohter kleidung, die haare seynd mit Perlen und rohtem banden gepflochten, dergleichen Rahm.
185. Eine *Dame* in einem *violetten* Kleide mit einem blauen Mantel in eigenen haaren, dergleichen Rahm.
186. Eine *Dame* in einem *celadon*en Unterkleide und tunckel rohten Mantel, dergleichen Rahm. *N.*°
187. Eine *Dame* mit einem *cramoisin*en Unterkleide, grüner Scherfe und weißer Überdecke, dergleichen Rahm.
188. Eine *Dame à la romaine* gekleidet in einem rohten Kleide und blau mit gold gesticktem Schnupftuch ümb den halß und blauen Mantel, voriger Größe und Rahm.
189. *La Princesse de Toscane.*
190. Eine Printzeßin in einem Chur Mantel, der leib ist gelb mit demanten reich *garni*rt.
191. *Mde. la Marquise de Cane.*
192. Eine *Dame* in einem gelben Kleide und blauen Mantel, mit einer Schnur Perlen über der rechten Brust.
193. *La Comtesse de Verue.*
194. *Mad.*^{le} *Busch.*
195. *The Lady Bradshaw.*
196. Eine *Dame* in einem *celadon*en mit Edelgestein *garni*rten *corps*, der Mantel ist tunckel *cramoisin.*
197. Der Printz von Churland.
198. Die Printzeßin von Churland.
199. *M.*^{lle} *Villequer.*
200. Eine *Dame* in einem *celadon*en *corps* mit demanten starck *garni*rt und rohtem *manteau.*
201. *La Marquise de Meaunne.*
202. Eine *Dame* mit ihren haaren *coiffurt* in einem weißen *corps* und rohter Scherfe.
203. Eine alte *Dame* auf die alte Manier die haar *frisi*rt, das Kleid weiß gelbicht, hält in der hand eine große birne.
204. *La Marquise de Sirier.*
205. *The Dutches of St. Albans 1698.*
206. *La Comtesse de Salmour.*

207. Eine Engelländische *Dame* mit fliegenden harren, forn *frisi*rt, in einem *celadon*en Schlaff=Rock *à la negligence* gekleidet.
208. Eine *Dame* in bloßen haaren eine *mouche* auf der linken seithe der backe und blauem SchlaffRock *aurora doubli*rt.
209. Eine *Dame en Diane* mit einem halben Mond aufm Haupt, *habit en romain*.
210. Eine *Dame* in einem tunckel *violetten habit* und tunckel *celadon*en Unterkleide in bloßen haaren und dergleichen Rahm und Größe wie *N.*° 175., dergleichen seynd obige Rähme, so nicht beschrieben.
211. *M. du Rousle* in einem kleinern *oval*.
212. *Mademoiselle* in einem kleinern *oval*.
213. Der *moscoviti*sche *General* Kriegs *Commissarius* in einem verguldt geschnitzten Rahm.
214. Der hof Jude zu hannover Liebmann Berends.

[...][1619]

B.32 Inventare der Wilhelmine von Bayreuth, 1737/1741 und 1758, Auszüge

Inventarium der Möbeln, auff dem Schloß Eremitage, welche Ihro Königl: Hoheit die Frau Marggräffin von Dero geldn angekaufft, ab 1737, Auszug

[...]

[fol. 19r]

[...]

[Nr. 12] Ein Knistück vorstellend die Frau Oberhoffmeisterin von Sonsfelt.
Ein Brustück Frau Generahlin von Sonsfelt.
Ein Brustück Fröhlen Caroline von der Marwitz.
Ein Brustück Frau Oberstin von Wreek.

[fol. 20v]

Ein Brustück Gräfin von Schulenburg.
Ein Brustück Frau Generahlin von der Marwitz.
Ein Brustück Fröhlen Albertine von der Marwitz. [*In margine*: Ist in der letzten Cam̃er befindl: jetzt hier ab.]
Ein Brustück, Fröhlen Wilhelmine von der Marwitz
Ein Brustück Fröhlen von Pannewitz.
Ein Brustück Frau von Ranneberg
Ein Brustück Frau von Brandt.
obige 11. Portraitte befinden sich in der Music:Cam̃er; in gibsenen verguldeten rahmen in der Wanndt festegemacht.
[Nr. 13] Ein Brustbildt der Fröhlen Hoffmeisterin von Sonsfelt.
Ein Brustbildt der Fröhlen Wilhelmine von der Marwitz.
Ein Brustbildt der Fröhlen von Kameke
Ein Brustück der Frau von Brist.
Ein groß Ovalle von einer Italiänischen Dame.
Zweij Brustbilder von Italiänischen Damen.
Obige 7 Stück seijendt in Ihro Königl: Hoheit arbeits:Camer

[später ergänzt:]

[+] an noch ein Brustbildt, von Fröhl: Albertine von der Marwitz, aus der Music Cam̃er.

[1619] Zit. n. SOPHIE CHARLOTTE KAT. 1999, S. 354-357.

[Nr. 14] Ein Brustbildt von der Fröhl: Hoffmeisterin von Sonsfelt, jung gemahlt in der Music Cam̃er befindlich.

[fol. 20r]

[Nr. 15] Ein portrait im kni[korrigiert: Brust]stück, mit einer Crone von Korn:ähren ist die Königin von Ungern und Böhmen
[Nr. 16] Ein portrait im Knistück, ist die verwittwete Frau Hertzogin von Würtenberg: beyde Jitzo im Music Zim̃er.

[...][1620]

Nachlaßinventar der Wilhelmine von Bayreuth, 1758, Auszug

[...]

[fol. 87r]

An Meubles, Gemählden und Speckstein auf der Hermitage befindlich

[...]

in der Music-Cam̃er

Ein gestickter Feuer-Schirm von grünem Atlas mit vergoldten Rahm

Eilf Portraits [...]
1.) die Gemahlin des Prinz Heinrichs von Preußen königl. Hoheit
2.) die verstorbene Herzogin zu Würtemberg

[fol. 88v]

3.) die Frau Obristhofmeisterin von Sonsfeld
4.) die Fräulin von Sonsfeld
5.) die Frau Gräfin von Burghausen
6.) die Frau von Brand
7.) die Fräulin von Pannewiz
8.) die von Wreek
9.) die Fräulin von Busch
10.) die Schwägerin von der Fräulin von Sonsfeld
11.) die Generalin von Marwiz

[...][1621]

B.33 Die Porträtserie im *Beauty Room* von Strawberry Hill

The Pictures.
IN THE BEAUTY ROOM.

The following series of twenty Portraits were painted by Jarvis, and were purchased by Mr. Lovibond, with the Residence, at Hampton, and of whom Horace Walpole bought them. [...]

103 A small Portrait of Charles II.
104 A ditto of Queen Catherine
105 A ditto of King William
106 A ditto of Queen Mary
107 A ditto of Catherine Sidley, Countess of Dorchester

[1620] Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, BPH, Rep. 43 V Markgraf Friedrich von Bayreuth und Gemahlinnen, N[1] Nr. 7.
[1621] Staatsarchiv Bamberg, GAB A Vol. CXIII[c], Nr. 1 u. 2.

108 A ditto of Frances Stuart, Duchess of Richmond
109 A ditto of Louisa Duchess of Portsmouth
110 A ditto of the Countess of Sunderland – Waller's Sacharissa
111 A ditto of Barbara Villiers, Duchess of Cleveland
112 A ditto of Lady Arabella Churchill
113 A ditto of Mrs. Philiadelphi Saunders
114 A ditto of of Mrs. Trevor, Maid of Honour
115 A small Portrait of Lady Ann Cavendish, the wife of the Earl of Exeter
116 A ditto of Lady Gertrude Pierpoint, the wife of the Marquis of Halifax
117 A ditto of Lady Mary Rich, mother of the famous Lord Bolingbroke
118 A ditto of Elizabeth Percy, Duchess of Somerset
119 A ditto of Henry Earl of Ogle
120 A ditto of a Lady, unknown
121 A ditto ditto
122 A Portrait of Mary Princess of Orange, daughter of King Charles I., a beautiful little picture, by SIR PETER LELY

Drawings.

123 A Portrait of Lady Anne Hamilton, wife of the Earl of Southesk
124 A ditto of Lady Elizabeth Butler, the above drawings are copies from Sir Peter Lely's Portraits, by FARRINGDON[1622]

[1622] STRAWBERRY HILL 1842, S. 227f.

Anhang C

Literaturverzeichnis

[ACKERMAN 1961] Ackerman, Gerald, Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory, in: *Art Bulletin*, Bd. 43, 1961, S. 326-336

[ADHÉMAR 1942/43] Adhémar, Jean, André Thevet. Collectionneur de portraits, in: *Revue Archéologique*, Bd. 20, 1942/43, S. 41-54

[ADHÉMAR 1945] Adhémar, Jean, French Sixteenth Century Genre Paintings, in: JWCI, Bd. 8, 1945, S. 191-195

[ADHÉMAR 1970] Adhémar, Jean, Les Dessins de Daniel Dumoustier du Cabinet des Estampes, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 112. Jg., März 1970, S. 129-150

[ADHÉMAR 1975] Adhémar, Jean, Une galerie de portraits italiens à Amboise en 1500, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 117. Jg., Okt. 1975, S. 99-104

[AGRIPPA 1990] Agrippa, Henri Corneille, De nobilitate et praecellentia foeminei sexus [Travaux d'Humanisme et Renaissance, Bd. 243], Genf: Droz 1990

[AHRENS 1995] Ahrens, Kirsten, Exempla Virtutis. Zum Stellenwert der Devisen im druckgraphischen Herrscherporträt des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Frankreich, in: BERGHAUS 1995, S. 61-71

[AJMAR/THORNTON 1998] Ajmar, Marta, Thornton, Dora, When is a Portrait not a Portrait? *Belle Donne* on Maiolica and the Renaissance Praise of Local Beauties, in: MANN/SYSON 1998, S. 138-153

[ÅKERMAN 1991] Åkerman, Susanna, Queen Christina of Sweden and her Circle. The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine [Brill's Studies in Intellectual History, Bd. 21], Leiden u.a.: Brill 1991

[ALBERTI 1540] Alberti, Leone Battista, De pictura praestantissima, Basel 1540 [The Printed Sources of Western Art, Bd. 7, Portland: Collegium Graphicum 1972 (Reprint)]

[ALBRECHT-BOTT 1976] Albrecht-Bott, Marianne, Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G.B. Marinos *Galleria* [Mainzer Romanistische Arbeiten, Bd. 11], Wiesbaden: Steiner 1976

[ALLEGRI/CECCHI 1980] Allegri, Ettore, Cecchi, Alessandro, Palazzo Vecchio e i Medici. Guida Storica, Florenz: S.P.E.S. 1980

[ALPERS 1995] Alpers, Svetlana, The Making of Rubens, New Haven/London: Yale UP 1995

[ALTHOFF 1991] Althoff, Gabriele, Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Stuttgart: Metzler 1991

[AMADEI/MARANI 1978] Amadei, Giuseppe, Marani, Ercolano, I ritratti gonzagheschi della Collezione di Ambras, Mantua: Banca Agricola Mantovana 1978

[AMANTE 1896] Amante, Bruto, Giulia Gonzaga, Contessa di Fondi, e il movimento religioso femminile nel secolo XVI, Bologna: Zanichelli 1896

[AMES-LEWIS/ROGERS 1998] Ames-Lewis, Francis, Rogers, Mary (Hrsg.), Concepts of Beauty in Renaissance Art, Aldershot/Brookfield: Ashgate 1998

[AMMAN 1986] Amman, Jost, Frauentrachtenbuch, Frankfurt a.M.: Insel TB 1986

[D'ANCONA 1905] d'Ancona, Paolo, Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese, in: *L'Arte*, Jg. 8, 1905, S. 94-106, 183-198

[ANDERSON 1979] Anderson, Jaynie, The Giorgionesque Portrait: From Likeness to Allegory, in: Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Castelfranco Veneto: Banca Popolare di Asolo e Montebelluna 1979, S. 153-158

[ANDERSON 1980] Anderson, Jaynie, Giorgione, Titian and the Sleeping Venus, in: TIZIANO E VENEZIA 1980, S. 337-342

[ANDERSON 1996] Anderson, Jaynie, Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique“, Paris: Lagune 1996

[ANGELINI 1998] Angelini, Alessandro, Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, Siena: Banca Monte dei Paschi 1998

[ANGULO ÍÑIGUEZ 1979] Angulo Íñiguez, Diego, Museo del Prado. Pintura italiana anterior a 1600, Madrid: Ed. Gredos 1979

[ARASSE 1989] Arasse, Daniel, Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valerano-Hector au château de Manta, in: GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989/93, Bd. 1, S. 93-112

[ARIOST 1974] Ariosto, Ludovico, Orlando furioso, hrsg. v. Marcello Turchi, 2 Bde., Mailand: Garzanti 1974

[ARSLAN 1938/39] Arslan, Wart, Osservazioni su Niccolò dell'Abate, Paris Bordon, Forabosco, in: *Le Arti*, XVII, 1938/39, S. 77-81

[ART EN LORRAINE KAT. 1992] L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot, Ausst.kat. Nancy: Réunion des Musées Nationaux 1992

[AUER 1996] Auer, Alfred, u.a., Schloß Ambras, Mailand: Electa, Wien: Kunsthistorisches Museum 1996

[AULANIER 1955] Aulanier, Christiane, La Petite Galerie – Appartement d'Anne d'Autriche – Salles Romaines [Histoire du Palais et du Musée du Louvre, Bd. 5], Paris: Éditions des Musées Nationaux 1955

[AYERS 1994] Ayers, John, The ceramics surviving at Hampton Court, in: *Apollo*, Aug. 1994, S. 50-54

[BAADER 1943] Baader, Berndt Ph., Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V. (1568-1579). Ein Beitrag zur bayerischen und deutschen Kulturgeschichte des 16. Jhdts. [Sammlung Heitz. Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte, B. V, 3], Leipzig/Straßburg: Heitz 1943

[BAADER 1986] Baader, Renate, Dames de lettres. Autorinnen des preziösen, aristokratischen und „modernen“ Salons (1649-1698): Mlle de Scudéry – Mlle de Montpensier – Mme d'Aulnoy [Romanistische Abhandlungen, Bd. 5], Stuttgart: Metzler 1986

[BABELON 1966] Babelon, Jean-Pierre, L'Hôtel de l'Arsenal au XVIIe siècle, in: *L'Œil*, Nr. 143, 1966, S. 26-34, 55-58

[BABELON 1970] Babelon, Jean-Pierre, Le palais de l'Arsenal à Paris. Étude architecturale et essai de répertoire iconographique critique, in: *Bulletin monumental*, Bd. 128, 1970, S. 267-310

[BABELON 1991] Babelon, Jean-Pierre, Demeures Parisiennes sous Henri IV et Louis XIII, Paris: Hazan 1991

[BACH-NIELSEN 1997] Bach-Nielsen, Carsten, Cetinale: A Chigi Villa near Siena, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, Bd. 24, 1997, S. 113-127

[BACHMANN 1958] Bachmann, Erich, Die „Comödiantenbildnisse“ der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 38, 1958, S. 186-193

[BACHMANN/SEELIG 1984] Bachmann, Erich, Seelig, Lorenz, Eremitage zu Bayreuth. Amtlicher Führer, München: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen 1984

[BAKER 1912] Baker, C.H. Collins, Lely and the Stuart Portrait Painters, 2 Bde., London: Warner/Medici Society 1912

[BALDINI GIUSTI 1980] Baldini Giusti, Laura, Una 'Casa di Granduca' sulla Collina di Boboli, in: *antichità viva*, Jg. 19, Nr. 3, 1980, S. 37-46

[BALDINUCCI 1977] Baldinucci, Francesco Saverio, Vita di Antonio Franchi, hrsg. u. kommentiert v. Francesca Nannelli, in: *Paradigma*, Bd. 1, 1977, S. 333-369

[BALLON 1991] Ballon, Hilary, The Paris of Henri IV. Architecture and Urbanism, Cambridge, Mass.: MIT Press 1991

[BANDES 1981] Bandes, Susan J., Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna, Rome, in: *Burlington Magazine*, Bd. 123, 1981, S. 77-88

[BARBEITO 1998] Barbeito, José Manuel, Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud, in: FELIPE II KAT. 1998, S. 83-103

[BARDON 1963A] Bardon, Françoise, Diane de Poitiers et le Mythe de Diane, Paris: Presses Universitaires de France 1963

[BARDON 1963B] Bardon, Françoise, Sur un portrait de Francçois I[er], in: *L'Information d'Histoire de l'Art*, 8 Jg., 1963, S. 1-7

[BARDON 1968] Bardon, Françoise, Le Thème de la Madeleine Pénitente au XVIIeme Siècle en France, in: JWCI, Bd. 31, 1968, S. 274-306

[BARDON 1970] Bardon, Françoise, Le portrait en Diane et la préciosité, in: *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, Jg. 7, 1970, S. 181-218

[BARDON 1974] Bardon, Françoise, Le Portrait Mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique, Paris: Picard 1974

[BARELLI/GHISOTTI 1988] Barelli, Camilla, Ghisotti, Silvia, Decorazione e arredo in un cantiere del Seicento: Venaria Reale, in: ROMANO 1988, S. 139-162

[BARNES 1989] Barnes, Susan J., The *Uomini Illustri*, Humanist Culture, and the Development of a Portrait Tradition in Early Seventeenth-Century Italy, in: dies., Walter S. Melion (Hrsg.), Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts [Studies in the History of Art, Bd. 27], Washington: National Gallery of Art 1989, S. 81-92

[BAROCCHI 1964A] Barocchi, Paola, Vasari Pittore [Collana d'Arte, Bd. 9], Florenz: Barbèra 1964

[BAROCCHI 1964B] Barocchi, Paola, Complementi al Vasari pittore, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria*", Bd. 28, N.S. 14, 1963/64, S. 251-309

[BAROCCHI 1971/73] Barocchi, Paola, Scritti d'Arte del Cinquecento, Bd. 1-2 [La Letteratura Italiana, Storia e Testi, Bd. 32,1-2], Mailand/Neapel: Ricciardi 1971/73

[BARRELL 1986] Barrell, John, The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt. 'The Body of the Public', New Haven/London: Yale UP 1986

[BARTELT 1993] Bartelt, Andrea, Das mythologische Porträt in der französischen Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Magisterarbeit Heidelberg 1993 (unpubliziert)

[BARTOSCHEK 1999] Bartoschek, Gerd, Die Gemäldesammlung der Königin Sophie Charlotte im Schloß Charlottenburg, in: SOPHIE CHARLOTTE KAT. 1999, S. 146-152

[VON BARY 1980] von Bary, Roswitha, Henriette Adelaide von Savoyen. Kurfürstin von Bayern, München: Süddeutscher Verl. 1980

[BARZAGHI 1980] Barzaghi, Antonio, Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVIII secolo [Evidenze, Bd. 42], Verona: Bertani 1980

[BASCHET 1866/67] Baschet, Armand, Pierre Paul Rubens, peintre de Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue (1600-1608), in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 20, 1866, S. 401-452, Bd. 22, 1867, S. 305-320

[BASCHET 1868] Baschet, Armand, François Porbus. Peintre de portraits à la cour de Mantoue, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 25, 1868, S. 277-298, 438-456

[BASKINS 1998] Baskins, Cristelle L., *Cassone* Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press 1998

[BASSEGODA I HUGAS 1998] Bassegoda i Hugas, Bonaventura, El Ecorial como museo o galería de pinturas, in: FELIPE II Y EL ARTE 1998, S. 133-165

[BATHOE 1758] Bathoe, W. (Hrsg.), A Catalogue of the Collection of Pictures, etc. Belonging to King James the Second; To which is added, A Catalogue of the Pictures and Drawings in the Closet of The late Queen Caroline, With their exact Measures; And also of the Principal Pictures in the Palace at Kensington, London 1758

[BATICLE 1960A] Baticle, Jeannine, Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVIIe siècle, in: *La Revue des Arts*, 10. Jg., 1960, S. 195-200

[BATICLE 1960B] Baticle, Jeannine, Recherches sur la conaissance de Velázquez en France de 1650 à 1830, in: Varia Velazqueña, Bd. 1, Madrid: Ministerio de Educación 1960, S. 532-552

[BATICLE/WILHELM 1980] Baticle, Jeannine, Wilhelm, Jacques, Les peintures d'Isaac Moillon dans les châteaux d'Auvergne et du Bourbonnais, in: BSHAF, Jg. 1980, S. 93-100

[BAUDI DI VESME 1963-1982] Baudi di Vesme, Alessandro, Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XIII secolo, 4 Bde., Turin: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti 1963-1982

[BAUDOUIN-MATUSZEK 1991] Baudouin-Matuszek, Marie-Noëlle, u.a., Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris 1991

[BAUER 1993] Bauer, Volker, Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie [Frühe Neuzeit, Bd. 12], Tübingen: Niemeyer 1993

[BAUER/HAUPT 1976] Bauer, Rotraut, Haupt, Herbert (Hrsg.), Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-1611, in: JbKW, Bd. 72, 1976

[BAUER-WILD/VOLK-KNÜTTEL 1989] Bauer-Wild, Anna, Volk-Knüttel, Brigitte, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, hrsg. v. Hermann Bauer u. Bernhard Rupprecht, Bd. 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Stadt und Landkreis München, Teil 2: Profanbauten, München: Süddeutscher Verl. 1989

[BAUMGÄRTL 1995] Baumgärtl, Bettina, Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der Starken Frauen in Austattungsprogrammen und als Buchillustrationen, in: FEMMES FORTES 995, S. 140-147

[BAUMGÄRTL 1997] Baumgärtl, Bettina, Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert. Inszenierungen französischer Regentinnen, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 147-182

[BAUMSTARK 1976] Baumstark, Reinhold, Abbild und Überhöhung in der höfischen Malerei unter Henriette Adelaide und dem jungen Max Emanuel, in: GLASER 1976, Bd. 1, S. 171-205

[BAUTIER 1939] Bautier, Pierre, Un portraitiste flamand en Italie au XVIIe siècle: Jacob-Ferdinand Voet, in *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bd. 2, 1939, S. 173-183

[BAUTIER 1956] Bautier, Pierre, Notice complémentaire sur les portraits attribués à Jacob-Ferdinand Voet, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Bd. 25, 1956, S. 151-160

[VON BAYREUTH 1990] von Bayreuth, Wilhelmine, Eine preußische Königstochter. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Aus dem Französischen v. Annette Kolb. Neu hrsg. v. Ingeborg Weber-Kellermann, Frankfurt a.M.: Insel TB 1990

[DE BEATIS 1905] de Beatis, Antonio, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518 [Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes, Bd. 4, 4], Freiburg i. Br.: Herder 1905

[BECK 1867] Beck, Samuel, Graf Gustav Adolf von Gotter. Ein Lebensbild aus der Zeit Friedrich's des Großen und Maria Theresia's, Gotha: Perthes 1867

[BECKETT 1951] Beckett, R.B., Lely, London: Routledge and Kegan Paul 1951

[BEER 1990] Beer, Marina, Idea del ritratto femminile e retorica del Classicismo: i „Ritratti“ di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino, in: *Schifanoia*, Bd. 10, 1990, S. 161-173

[BÉGUIN 1985] Béguin, Sylvie (Hrsg.), Andrea Solario en France [Les dossiers du Département des Peintures, Bd. 31], Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1985

[BELGISCH PORTRET KAT. 1970] Het Belgisch Portret van de XVe tot de XVIIIe Eeuw, Ausst.kat. Kasteel Laarne 1970

[BELL 1997] Bell, Susan Groag, Verlorene Wandteppiche und politische Symbolik. Die *Cité des Dames* der Margarete von Österreich, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 39-56

[BELLI BARSALI 1970] Belli Barsali, Isa, Ville di Roma [Ville Italiane: Lazio, Bd. 1], Mailand: SISAR 1970

[BELLOSI 1980] Bellosi, Luciano, Il ritratto fiorentino del Cinquecento, in: Il primato del disegno [Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Bd. 3], Ausst.kat. Florenz: Ed. Medicee 1980, S. 39-46

[BENSON 1992] Benson, Pamela Joseph, The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England, University Park: Pennsylvania State UP 1992

[BENTIVOGLIO/MAGNANI CIANETTI 1983] Bentivoglio, Michele, Magnani Cianetti, Marina, Il Palazzo Altieri a Oriolo Romano, in: *Bollettino d'Arte*, Jg. 68, Mai-Juni 1983, S. 59-74

[BENZONI 1982] Benzoni, Gino, Colonna, Lorenzo Onofrio, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 27, Rom: Enciclopedia Italiana 1982, S. 352-361

[BERCÉ 1989] Bercé, Yves Marie, Les princes de Condé héros de roman: La princesse amazone et le prince déguisé, in: Roger Duchêne, Pierre Ronzeaud (Hrsg.), La Fronde en questions, Aix-en-Provence: Université de Provence 1989, S. 131-141.

[BERCKENHAGEN 1958] Berckenhagen, Ekhart, u.a., Antoine Pesne, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1958

[BERG 1968] Berg, Viktoria, Die Lustheimer Fresken, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1968, S. 86-102

[BERGER 1883] Berger, Adolf, Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in: JbKW, Bd. 1, 1883, S. LXXIX-CLXXVII, Reg. 495

[BERGER 1979] Berger, Robert W., Rubens's „Queen Tomyris with the Head of Cyrus", in: *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, Bd. 77, 1979, S. 4-35

[BERGER 1994] Berger, Robert W., A Royal Passion. Louis XIV as Patron of Architecture, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1994

[BERGHAUS 1995] Berghaus, Peter (Hrsg.), Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts [Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 63], Wiesbaden: Harrassowitz 1995

[BERGIN 1991] Bergin, Joseph, The Rise of Richelieu, New Haven/London: Yale UP 1991

[BERGVELT/MEIJERS/RIJNDERS 1993] Bergvelt, Ellinoor, Meijers, Debora J., Rijnders, Mieke (Hrsg.), Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum, Heerlen: Open universiteit, Gaade Uitgevers 1993

[BERLIN KAT. 1975] Gemäldegalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Katalog der ausgestellten Werke des 13.-18. Jahrhunderts, Berlin: Gebr. Mann 1975

[BERLIN KAT. 1996] Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Berlin: Nicolai 1996

[BERNIS 1990] Bernis, Carmen, La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte, in: SÁNCHEZ COELLO KAT. 1990, S. 65-111

[BERNS 1983] Berns, Jörg Jochen, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön". Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit, in: Jutta Held (Hrsg.), Kultur zwischen Bürgertum und Volk [Argument-Sonderbd. 103], Berlin: Argument-Verl. 1983, S. 44-65

[BERRY 1989] Berry, Philippa, Of Chastity and Power. Elizabethan Literature and the Unmarried Queen, London/New York: Routledge 1989

[BERTINI 1994] Bertini, Giuseppe, La quadreria farnesiana e le più antiche collezioni in essa confluite, in: Parma: Le tradizioni dell'immagine, Bd. 1 [Quaderni di Storia dell'Arte, Bd. 17], Parma: Università di Parma, Istituto di Storia dell'Arte 1994, S. 61-91

[BERTOLOTTI 1885] Bertolotti, A., Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII, Modena 1885, Reprint Bologna: Forni 1969

[BERZAGHI 1995] Berzaghi, Renato, La Galleria degli Specchi del Palazzo Ducale di Mantova. Storia, iconografia, collezioni, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 2/1995, S. 49-71

[BEYER 1992] Beyer, Andreas (Hrsg.), Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie [Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 37], Berlin: Wagenbach 1992

[BINAGHI OLIVARI 1979] Binaghi Olivari, Maria Teresa, I francesi a Milano (1499-1525): arti figurative e moda, in: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, Bd. 5, 1979, S. 85-116

[BINAGHI OLIVARI 1983] Binaghi Olivari, Maria Teresa, La moda a Milano al tempo di Ludovico il Moro, in: MILANO 1983, Bd. 2, S. 633-651

[BINI 1987] Bini, Italo, Anna Caterina Gonzaga e i ritratti gonzagheschi della Collezione di Ambras, in: *Civiltà Mantovana*, N.S., Nr. 15, 1987, S. 55-77

[BISCHOFF 2001] Bischoff, Cordula, „... ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum". Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700, Habilitationsschrift Trier 2001 (unpubliziert)

[BLASONS 1996] Blasons du corps féminin, Paris: Éd. 10/18 1996

[BLECKWENN 1975] Bleckwenn, Hans, Das Portrait Adam Friedrichs von Wreech – ein Relikt der „Chefgalerie Potsdam"?, in: SPERLICH/BÖRSCH-SUPAN 1975, S. 203-216

[BLEIBAUM 1926] Bleibaum, Friedrich, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. 7: Kreis Hofgeismar, Teil 1: Schloß Wilhelmsthal, Kassel: Selbstverl. d. Landesverwaltung 1926

[BLUME 1985] Blume, Dieter, Beseelte Natur und ländliche Idylle, in: Natur und Antike in der Renaissance, Ausst.kat. Frankfurt a.M.: Liebieghaus – Museum alter Plastik 1985, S. 173-197

[BLUNT 1957] Blunt, Anthony, The Précieux and French Art, in: D. J. Gordon (Hrsg.), Fritz Saxl 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from his friends in England, London u.a.: Nelson 1957, S. 326-338

[BOCCACCIO 1596] Libro di M. Giovanni Boccaccio delle Donne Illustri. Tradotto di Latino in Volgare p. M. Giuseppe Betussi, con giunta fatta del medesimo, d'Altre Donne Famose. E un' altra nuova giunta fatta per M. Francesco Serdonati, d'altre Donne Illustri, Florenz: Giunti 1596

[BOCCACCIO 1967] Boccaccio, Giovanni, De mulieribus claris, hrsg. v. Vittorio Zaccaria [Tutte le opere, Bd. 10], Mailand: Mondadori ^{2}1970 [1967]

[BOCCACCIO 1995] Boccaccio, Giovanni, De claris mulieribus / Die großen Frauen. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Irene Erfen und Peter Schmidt, Stuttgart: Reclam 1995

[BOCK/ZIMMERMANN 1997] Bock, Gisela, Zimmermann, Margarete, Die *Querelle des Femmes* in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung, in: *Quer*elles. *Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 9-38

[BODART 1970] Bodart, Didier, Les Peintres des Pays-Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle, Bd. 1 [Études d'Histoire de l'Art – Institut Historique Belge de Rome, Bd. 2], Brüssel/Rom 1970

[BODART 1977] Bodart, Didier, Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, Ausst.kat. Florenz: Centro Di 1977

[VON BODE 1919] von Bode, Wilhelm, Leonardo und das weibliche Halbfigurenbild der italienischen Renaissance, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 40, 1919, S. 61-74

[VON BODE 1921] von Bode, Wilhelm, Leonardos Florakomposition und ihr Einfluß auf das weibliche Halbfigurenbild der italienischen Renaissance, in: ders., Studien über Leonardo da Vinci, Berlin: Grote 1921, S. 121-138

[BÖCKER-DURSCH 1973] Böcker-Dursch, Heidy, Zyklen berühmter Männer in der Bildenden Kunst Italiens – 'Neuf preux' und 'uomini illustri'. Eine ikonologische Studie, Diss. München 1973

[BOEHEIM 1888/89] Boeheim, Wendelin, Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, Regest Nr. 5556, in: JbKW, Bd. 7/2, 1888, S. CCXXVI-CCCI, u. Bd. 10, 1889, S. I-X

[BOEHM 1985] Boehm, Gottfried, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München: Prestel 1985

[BÖRSCH-SUPAN 1966] Börsch-Supan, Helmut, Höfische Bildnisse des Spätbarock, Ausst.kat. Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten 1966

[BÖRSCH-SUPAN 1967] Börsch-Supan, Helmut, Die Pastelle der Rosalba Carriera in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 4, 1967, S. 95-108

[BÖRSCH-SUPAN 1975] Börsch-Supan, Helmut, Die Erwerbungstätigkeit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin seit 1945, in: SPERLICH/BÖRSCH-SUPAN 1975, S. 23-102

[BÖRSCH-SUPAN 1982] Börsch-Supan, Helmut, Die Gemälde Antoine Pesnes in den Berliner Schlössern [Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften, Bd. 7], Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten 1982

[BOHR 1994] Bohr, Michael, Die Villa del Poggio Imperiale und die Skizzenbücher des Architekten Diacinto Maria Marmi: Zur Bautypologie und Innenraumgestaltung mediceischer Profanbauten um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, in: Flor Mitt, Bd. 38, 1994, S. 337-417

[BOISCLAIR 1986] Boisclair, Marie-Nicole, Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615-1675), Paris: Arthéna 1986

[BOLOGNA 1989] Bologna, Giulia, Tutte le dame del re. Ritratti di dame milanesi per Francesco I re di Francia, Mailand: Comune di Milano / Biblioteca Trivulziana 1989

[BONNAFFÉ 1874] Bonnaffé, Edmond, Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589, Paris: Aubry 1874

[VAN DEN BOOGERT 1993] van den Boogert, Bob, Macht en Pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije, in: ders., Jacqueline Kerkhoff (Hrsg.), Maria van Hongarije 1505-1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars, Ausst.kat. Utrecht/'s-Hertogenbosch, Zwolle: Waanders 1993, S. 269-353

[BORDON 1984] Paris Bordon, Ausst.kat. Treviso, Mailand: Electa 1984

[BORDON 1987] Paris Bordon e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Treviso: Ed. Canova 1987

[BORIN 1994] Borin, Françoise, Frauenbilder, in: DUBY/PERROT 1994, S. 211-278

[BOTTARI 1960] Bottari, Stefano, La „bella“ raccoglitrice di frutta, in: *Arte Antica e Moderna*, Nr. 12, Okt.-Dez. 1960, S. 413-416 u. Taf. 141a-142b

[BOTTINEAU 1956-58] Bottineau, Yves, L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle, in: *Bulletin Hispanique*, Bd. 58, 1956, S. 421-452, Bd. 60, 1958, S. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483

[BOUSQUET 1980] Bousquet, Jacques, Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle, Montpellier: A.L.P.H.A. 1980

[BOYER/MACÉ DE LÉPINAY 1981] Boyer, Jean-Claude, Macé de Lépinay, François, The 'Mignardes', Sassoferrato and Roman classicism in the 1650s, in: *Burlington Magazine*, Bd. 123, 1981, S. 69-76

[BRANTÔME 1981] Brantôme, Les Dames galantes, Paris: Gallimard 1981

[BRASSAT 1992] Brassat, Wolfgang, Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin: Gebr. Mann 1992

[BREDEKAMP 1973] Bredekamp, Horst, Renaissancekultur als „Hölle“: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks [Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 1], München: Hanser 1973, S. 41-64

[BREDEKAMP 1992] Bredekamp, Horst, Götterdämmerung des Neoplatonismus, in: BEYER 1992, S. 75-83

[BREDEKAMP 1993] Bredekamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte [Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 41], Berlin: Wagenbach 1993

[BREJON DE LAVERGNÉE 1983] Brejon de Lavergnée, Arnauld, Deux portraits de Jacob-Ferdinand Voet, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, Jg. 33, 1983, S. 372ff.

[BREJON DE LAVERGNÉE/DE REYNIÈS/SAINTE FARE GARNOT 1997] Brejon de Lavergnée, Barbara, Reyniès, Nicole de, Sainte Fare Garnot, Nicolas, Charles Poerson 1609-1667, Ausst.kat. Metz, Paris: Arthena 1997

[BREMOND/LE GOFF/SCHMITT 1982] Bremond, Claude, Le Goff, Jacques, Schmitt, Jean-Claude, L'„Exemplum“ [Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, Bd. 40], Turnhout: Brepols 1982

[BRIDGEMAN 1998] Bridgeman, Jane, '*Condecenti et netti ...*': beauty, dress and gender in Italian Renaissance art, in: AMES-LEWIS/ROGERS 1998, S. 44-51

[VAN DEN BRINK 1993] van den Brink , Peter (Hrsg.), Het Gedroomte Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw, Ausst.kat. Utrecht, Zwolle: Waanders 1993

[BROCKMEIER 1988] Brockmeier, Peter, Vom verliebten Haß über den erquickenden Verdruß zum schmerzlichsten Genuß. Weibliche Schönheit in Texten von Dante bis de Sade, in: Theo Stemmler (Hrsg.), Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen, Tübingen: Narr 1988, S. 199-246

[BROUDE/GARRARD 1992] Broude, Norma, Garrard, Mary D. (Hrsg.), The Expanding Discourse. Feminism and Art History, New York: Harper Collins 1992

[BROWN 1985] Brown, Clifford M., La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova, Mantua: Arcari 1985

[BROWN 1997A] Brown, Clifford M., A Ferrarese Lady and a Mantuan Marchesa. The Art and Antiquities Collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539], in: LAWRENCE 1997, S. 53-71

[BROWN 1997B] Brown, Clifford M., „Fruste et strache nel fabricare“. Isabella d'Este's Apartments in the Corte Vecchia of the Ducal Palace in Mantua, in: Cesare Mozzarelli, Robert Oresko, Leandro Ventura (Hrsg.), La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550 [Biblioteca del Cinquecento, Bd. 75], Rom: Bulzoni 1997, S. 295-335

[BROWN 1983/84] Brown, David Alan, Leonardo and the Idealized Portrait in Milan, in: *Arte Lombarda*, N.S., Bd. 67, 1983/84, S. 102-116

[BROWN 1987] Brown, David Alan, Andrea Solario, Mailand: Electa 1987

[BROWN 1990] Brown, David Alan, Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book, in: *artibus et historiae*, Nr. 22, 1990, S. 47-61

[BROWN/ELLIOTT 1980] Brown, Jonathan, Elliott, J.H., A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV., New Haven/London: Yale UP 1980

[BROWN/OBERHUBER 1978] Brown, David Alan, Oberhuber, Konrad, *Monna Vanna* and *Fornarina*: Leonardo and Raphael in Rome, in: Sergio Bertelli, Gloria Ramakus (Hrsg.), Essays presented to Myron P. Gilmore, 2 Bde. [Villa i Tatti, Bd. 2], Florenz: La Nuova Italia Ed. 1978, Bd. 2, S. 25-86

[BROWN/VLIEGHE 1999] Brown, Christopher, Vlieghe, Hans (Hrsg.), Van Dyck 1599-1641, Ausst.kat. Antwerpen/London, München: Hirmer 1999

[BROWN-GRANT 1995] Brown-Grant, Rosalind, *Des hommes et des femmes illustres*: Modalités narratives et transformations génériques chez Pétrarque, Boccace et Christine de Pizan, in: DULAC/RIBÉMONT 1995, S. 469-480

[BROWNLEE 1995] Brownlee, Kevin, Hector and Penthesilea in the *Livre de la Mutacion de Fortune*: Christine de Pizan and the Politics of Myth, in: DULAC/RIBÉMONT 1995, S. 69-82

[BRUSA/GRISERI 1988] Brusa, Giuseppe, Griseri, Andreina, Il meraviglioso microcosmo meccanico di Cristina di Francia, in: Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabaude, Ausst.kat. Turin: Fabbri 1988, S. 75-89

[BRUSEWICZ 1978] Brusewicz, Lech, The Paintings by Pieter Nason in Polish Collections, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie*, Bd. 19, 1978, S. 1-48

[BUCHOLZ 1993] Bucholz, R.O., The Augustan Court. Queen Anne and the Decline of Court Culture, Stanford: Stanford UP 1993

[BUCK 1997] Buck, Stephanie, Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin: Reimer 1997

[BUKOVINSKÁ 1997] Bukovinská, Beket, The *Kunstkammer* of Rudolf II: Where it Was and What It Looked Like, in: RUDOLF II AND PRAGUE KAT. 1997, S. 199-208

[BULL 1992] Bull, David, Two Portraits by Leonardo: *Ginevra de' Benci* and the *Lady with an Ermine*, in: *artibus et historiae*, Nr. 25, 1992, S. 67-83

[BURCKHARDT 1989] Burckhardt, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verl. 1989

[BURKE 1986] Burke, Peter, Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie, Berlin: Wagenbach 1986

[BURKE 1988] Burke, Peter (Rez.), Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München, Prestel, 1985, in: *Kunstchronik*, Bd. 41, 1988, S. 24ff.

[BURKE 1993] Burke, Peter, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin: Wagenbach 1993

[BURKE 1994] Burke, Peter, La sociología del retrato renacentista, in: El retrato en el Museo del Prado, Madrid: Anaya, Fundación Amigos del Museo del Prado 1994, S. 99-115

[BURKE 1996] Burke, Peter, Die Geschicke des „Hofmann". Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin: Wagenbach 1996

[BURSCHEL/HÄBERLEIN 1994] Burschel, Peter, Häberlein, Mark, Familie, Geld und Eigennutz. Patrizier und Großkaufleute im Augsburg des 16. Jahrhunderts, in: MONATSBILDER KAT. 1994, S. 48-65

[BUSCH 1993] Busch, Werner, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München: Beck 1993

[BUSSMANN/HOF 1995] Bußmann, Hadumod, Hof, Renate (Hrsg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart: Kröner 1995

[BUSSY-RABUTIN 1967] de Bussy-Rabutin, Roger, Histoire amoureuse des Gaules, Paris: Garnier-Flammarion 1967

[VON BUTTLAR 1982] von Buttlar, Adrian, Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs [Studia Iconologica, Bd. 4], Mittenwald: Mäander 1982

[CÀLLARI 1934] Càllari, Luigi, Le ville di Roma, Rom: Bardi 1934

[CALLMANN 1974] Callmann, Ellen, Apollonio di Giovanni, Oxford: Clarendon 1974

[CALLMANN 1988] Callmann, Ellen, Apollonio di Giovanni and Painting for the Early Renaissance Room, in: *antichità viva*, Jg. 27, Nr. 3-4, 1988, S. 5-18

[CAMESASCA 1993] Camesasca, Ettore (Hrsg.), Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici, Mailand: Rizzoli 1993

[CAMPBELL 1990] Campbell, Lorne, Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven/London: Yale UP 1990

[CANEVA 1983] Caneva, Caterina, Vita di corte a Firenze nell'anno 1600, in: GREGORI 1983, S. 73-84

[CAPECCHI/LEPORE/SALADINO 1979] Capecchi, Gabriella, Lepore, Lucia, Saladino, Vincenzo (Hrsg.), La Villa del Poggio Imperiale [Collezioni Fiorentine di Antichità, Bd. 1], Rom: Bretschneider 1979

[CAPPI BENTIVEGNA 1964] Cappi Bentivegna, Ferruccia, Abbigliamento e costume nella pittura italiana: Barocco e Impero, Rom: Bestetti 1964

[CARITÀ 1992] Carità, Giuseppe, Il castello quattrocentesco di Valerano, in: ROMANO 1992, S. 27-36

[CARRIERA KAT. 1975] Rosalba Carriera 1675-1757, Ausst.kat. Karlsruhe 1975

[CARTARI 1996] Cartari, Vincenzo, Le imagini de i dei de gli antichi, Vicenza: Neri Pozza 1996 [1556]

[CASANOVA 1963] Casanova, Giacomo, Chevalier de Seingalt, Geschichte meines Lebens, 12 Bde., Berlin: Propyläen 1963

[CASTIGLIONE 1991] Castiglione, Baldassare, Il Cortegiano, hrsg. v. Carlo Cordié, Mailand/Neapel: Ricciardi 1991

[CAVALLARO 1981] Cavallaro, Anna, Il dipinto con scene della vita di Gentil Virginio Orsini, in:CAVALLARO/MIGNOSI TANTILLO/SILIGATO 1981, S. 57-68

[CAVALLARO/MIGNOSI TANTILLO/SILIGATO 1981] Cavallaro, Anna, Mignosi Tantillo, Almamaria, Siligato, Rosella, Bracciano e gli Orsini nel '400, Ausst.kat. Bracciano, Rom: de Luca 1981

[CAVALLI-BJÖRKMAN 1997] Cavalli-Björkman, Görel, Christina Portraits, in: Marie-Louise Rodén (Hrsg.), Politics and Culture in the Age of Christina [Suecoromana, Bd. 4], Stockholm 1997, S. 93-105

[CDR I-VI] Rooses, Max, Ruelens, Ch. (Hrsg.), Correspondance de Rubens, 6 Bde. [Codex Diplomaticus Rubenianus, Bd. 1-6], Antwerpen: Maes 1887-1909

[CÉARD/FONTAINE/MARGOLIN 1990] Céard, Jean, Fontaine, Marie Madeleine, Margolin, Jean-Claude (Hrsg.), Le corps à la Renaissance. Actes du XXXe colloque de Tours 1987, Paris: Amateurs de Livres 1990

[CHAPPELL 1981] Chappell, Miles, Le 'Bellezze di Artimino': una nota sull'attribuzione, in: *Prospettiva*, Nr. 25, 1981, S. 59-64

[CHÂTELET 1975] Châtelet, Albert, La „Reine Blanche" de Fouquet. Remarques sur le „Diptyque de Melun", in: CHÂTELET/REYNAUD 1975, S. 127-138

[CHÂTELET/REYNAUD 1975] Châtelet, Albert, Reynaud, Nicole (Hrsg.), Études d'art français offertes à Charles Sterling, Paris: Presses Universitaires de France 1975, S. 175-205

[CHAUCER 1900] Chaucer, Geoffrey, The complete works, hrsg. v. Walter W. Skeat, Bd. 3, Oxford: Clarendon ^{2}1900 [1894]

[CHECA 1992] Checa, Fernando, Felipe II. Mecenas de las artes, Madrid: Nerea 1992

[CHECA 1994A] Checa, Fernando, Tiziano y la Monarquía Hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII), Madrid: Nerea 1994

[CHECA 1994B] Checa, Fernando (Hrsg.), El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España, Ausst.kat. Madrid: Nerea 1994

[CHEMELLO 1997] Chemello, Adriana, Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit. Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 239-268

[CHENEY 1989] Cheney, Liana DeGirolami, Vasari's Depiction of Pliny's Histories, in: *Explorations in Renaissance Culture*, Bd. 15, 1989, S. 97-120

[CHIARINI 1983] Chiarini, Marco, Il Granduca Cosimo III dei Medici e il suo contributo alle collezione fiorentine, in: Paola Barrochi, Giovanni Ragionieri (Hrsg.), Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria, Florenz: Olschki 1983, S. 319-329

[CHIARINI 1989] Chiarini, Marco, I Dipinti Olandesi del Seicento e del Settecento [Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia: Gallerie e Musei Statali di Firenze], Rom: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali 1989

[CHIARINI 1989-1993] Chiarini, Marco, La memoria storica attraverso le collezioni di ritratti di Cosimo III de' Medici, in: GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989-1993, Bd. 3, S. 217-226

[CHIARINI/TARTUFERI 1995] Chiarini, Marco, Tartuferi, Angelo (Hrsg.), Capolavori sconosciuti a Palazzo Pitti. Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo, Ausst.kat. Florenz: Fabbri 1995

[CHIOMENTI VASSALLI 1987] Chiomenti Vassalli, Donata, Giovanna d'Aragona fra baroni, principi e sovrani, Mailand: Mursia 1987

[CHIROL 1952] Chirol, Elisabeth, Un premier foyer del la Renaissance en France. Le château de Gaillon, Rouen: Lecerf, Paris: Picard 1952

[CHRISTINA KAT. 1997] Christina. Königin von Schweden, Ausst.kat. Osnabrück, Bramsche: Rasch 1997

[CHODOWIECKI 1961] Chodowiecki, Daniel, Journal gehalten auf einer Lustreyse von Berlin nach Dreßden Leipzig Halle Deßsau &c: Anno 1789, Berlin: Akademie-Verl. 1961

[CIERI VIA 1989] Cieri Via, Claudia, L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento, in: GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989/93, Bd. 1, S. 45-91

[CILETTI 1991] Ciletti, Elena, Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith, in: Marylin Migiel, Juliana Schiesari (Hrsg.), Refiguring Women. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance, Ithaca/London: Cornell UP 1991, S. 35-70

[CLARETTA 1877] Claretta, Gaudenzio, Adelaide di Savoia, Duchessa di Baviera, e i suoi tempi, Turin: Paravia 1877

[CLARETTA 1885] Claretta, Gaudenzio, Relazioni d'insigni artisti e virtuosi in Roma col Duca Carlo Emanuele II di Savoia, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, Bd. 8, 1885, S. 511-554

[CLOULAS 1979] Cloulas, Ivan, Catherine de Médicis, Paris: Fayard 1979

[COFFIN 1979] Coffin, David R., The Villa in the Life of Renaissance Rome [Princeton Monographs in Art and Archaeology, Bd. 24], Princeton: Princeton UP 1979

[COLLARD/CIPRUT 1963] Collard, Louis-Henri, Ciprut, Édouard-Jacques, Nouveaux Documents sur le Louvre, Paris: Picard 1963

[COLVIN 1976] Colvin, H.M., u.a., The History of the King's Works, Bd. 5: 1660-1782, London: Her Majesty's Stationery Office 1976

[CONFORTI 1985] Conforti, Claudia, Baldassarre Turini da Pescia: profilo di un commitente di Giulio Romano architetto e pittore, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 1985, Nr. 2, S. 35-43

[CONFORTI 1987] Conforti, Claudia, Architettura e culto della memoria: la commitenza di Baldassarre Turini datario di Leone X, in: FAGIOLO/MADONNA 1987, S. 603-628

[CONSTANS 1976A] Constans, Claire, Les tableaux du Grand Appartement du Roi, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Jg. 26, 3/1976, S. 157-173

[CONSTANS 1976B] Constans, Claire, L'évocation de l'appartement de Madame de Maintenon, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Jg. 26, 3/1976, S. 197-207

[CONSTANS 1995] Constans, Claire, Musée National du Château de Versailles: Les Peintures, 3 Bde., Paris: Réunion des musées nationaux 1995

[COOPE 1984] Coope, Rosalys, The gallery in England: names and meanings, in: *Architectural History*, Bd. 27, 1984, S. 446-455

[COOPE 1986] Coope, Rosalys, The 'Long Gallery': Its origins, development, use and decoration, in: *Architectural History*, Bd. 29, 1986, S. 43-84

[CORDELLIER 1990] Cordellier, Dominique, Un modèle de Dubreuil pour les portraits de la Petite Galerie du Louvre, in: *Revue du Louvre*, 6/1990, S. 484-488

[CORDELLIER 1996] Cordellier, Dominique, Pisanello: La princesse au brin de genévrier [Collection „Solo", Nr. 3], Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux 1996

[CORTEGIANE DI VENEZIA KAT. 1990] Il Gioco dell'Amore. Le Cortegiane di Venezia dal Trecento al Settecento, Ausst.kat. Venedig: Berenice 1990

[COTTAFAVI 1934] Cottafavi, Clinio, Galleria della Mostra nel Palazzo Ducale di Mantova. Relazione del restauro e della ricostruzione con una nota storico-artistica di Nino Giannantoni, Mantua: Società per il Palazzo Ducale di Mantova 1934

[COURT 1995] Court, Marc-Georges, État des lieux, légendes, devises: éléments et théorie pour une étude iconographique du château de Bussy-Rabutin, in: NOBLAT-RÉROLLET/QUENEAU/VINCENT 1995, S. 121-130

[COX-REARICK 1993] Cox-Rearick, Janet, Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1993

[COX-REARICK 1994] Cox-Rearick, Janet, Sacred to profane: diplomatic gifts of the Medici to Francis I, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Bd. 24, 1994, S. 239-258

[COX-REARICK 1995] Cox-Rearick, Janet, The Collection of Francis I: Royal Treasures, Antwerpen: Fonds Mercator Paribas 1995

[CRAVEN 1994] Craven, Jennifer, *Ut pictura poesis*: a new reading of Raphael's portrait of *La Fornarina* as a Petrarchan allegory of painting, fame and desire, in: *Word & Image*, Bd. 10, 1994, S. 371-394

[CRINÒ 1954] Crinò, Anna Maria, Una miniatura di Louise de Kéroualle, Duchessa di Portsmouth, agli Uffizi [Biblioteca degli Eruditi e dei Bibliofili, Bd. 11], Florenz: Sansoni 1954

[CRINÒ 1956] Crinò, Anna Maria, I letterati della Restaurazione nella Relazione magalottiana del 1668 [Biblioteca degli Eruditi e dei Bibliofili, Bd. 24], Florenz: Sansoni 1956

[CRINÒ 1968] Crinò, Anna Maria (Hrsg.), Un Principe di Toscana in Inghilterra e in Irlanda nel 1669 [Temi e Testi, Bd. 13], Rom: Ed. di Storia e Letteratura 1968

[CRINÒ/MILLAR 1958] Crinò, Anna Maria, Millar, Oliver, Sir Peter Lely and the Grand Duke of Tuscany, in: *Burlington Magazine*, Bd. 100, 1958, S. 124-130

[CROPPER 1976] Cropper, Elizabeth, On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo*, and the Vernacular Style, in: *Art Bulletin*, Bd. 58, 1976, S. 374-394

[CROPPER 1986] Cropper, Elizabeth, The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in: FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986, S. 175-190

[CROPPER 1995] Cropper, Elizabeth, The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art, in: Alvin Vos (Hrsg.), Place and Displacement in the Renaissance [Medieval and Renaissance Texts and Studies, Bd. 132], Binghamton: State University of New York 1995, S. 159-205

[CROPPER 1998] Cropper, Elizabeth, Introduction, in: AMES-LEWIS/ROGERS 1998, S. 1-11

[DACOS 1993] Dacos, Nicole, Entre Bruxelles et Séville. Peter de Kempeneer en Italie, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 44, 1993, S. 143-164

[DACOS CRIFÒ 1976] Dacos Crifò, Nicole, Vincenzo Tamagni a Roma, in: *Prospettiva*, Nr. 7, 1976, S. 46-51

[DACOSTA KAUFMANN 1978] DaCosta Kaufmann, Thomas, Remarks on the Collections of Rudolf II: the *Kunstkammer* as a Form of *Representatio*, in: *Art Journal*, Bd. 38/1, 1978, S. 22-28

[DACOSTA KAUFMANN 1985] DaCosta Kaufmann, Thomas, L'École de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II, Paris: Flammarion 1985

[DACOSTA KAUFMANN 1994] DaCosta Kaufmann, Thomas, From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs, in: ELSNER/CARDINAL 1994, S. 137-154

[DACOSTA KAUFMANN 1998] DaCosta Kaufmann, Thomas, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800, Köln: DuMont 1998

[DAL POZZOLO 1993] Dal Pozzolo, Enrico Maria, Il lauro di Laura e delle 'maritane venetiane', in: Flor Mitt, Bd. 37, 1993, S. 257-291

[DALLA VALLE 1986] Dalla Valle, Daniela, Le merveilleux et la vraisemblance dans les descriptions des romans baroques: *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry, in: *XVII^e Siècle*, Jg. 38, 1986, S. 223-230

[DAN 1642] Dan, Pierre, Le tresor des merveilles de la maison royale de Fontainebleav, Paris: Cramoisy 1642

[DAUER 1988] Dauer, Horst, Staatliches Museum Schloß Mosigkau: Katalog der Gemälde. Alter Bestand, Dessau 1988

[DAUER 1999] Dauer, Horst, Schloßbaukunst des Barock von Anhalt-Zerbst, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999

[DE BOER 1996] De Boer, M., De galerij der schoonheden. Huygens en de hofdames van de stadhouder, in: *De prate-banck. Informatiebulletin van Vereniging Hofwijk*, Bd. 3, 1996, Nr. 1, S. 1-8

[VON DEESSEN 1986] von Deessen, Gesche, Die Badenburg im Park von Nymphenburg [Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 9], München: tuduv 1986

[DEFOE 1769] Defoe, Daniel, A Tour Through the Whole Island of Great Britain, Bd. 1, London: Rivington u.a. ^{7}1769

[DEFOE 1971] Defoe, Daniel, A Tour through the Whole Island of Great Britain, hrsg. v. Pat Rogers, Harmondsworth: Penguin 1971

[DEJEAN 1989] DeJean, Joan, Amazonen und literarische Frauen. Weibliche Kultur während der Regierungszeit des Sonnenkönigs, in: Jutta Held (Hrsg.), Frauen im Frankreich des 18. Jahrhunderts: Amazonen, Mütter, Revolutionärinnen [Argument-Sonderbd. 158], Hamburg: Argument 1989, S. 19-34

[DEMIAN 1814] Demian, Johann Andreas, Merkwürdigkeiten von Stuttgart und seinen Umgebungen, Stuttgart: Ebner 1814

[DESAIVE 1994] Desaive, Jean-Paul, Ambivalenzen des literarischen Diskurses, in: DUBY/PERROT 1994, S. 279-310

[DETHLOFF 1996] Dethloff, Diana, The Executor's account book and the dispersal of Sir Peter Lely's collection, in: *Journal of the History of Collections*, Bd. 8, 1996, S. 15-51

[DEVILLE 1850] Deville, Achille, Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon [Collection de documents inédits sur l'histoire de France, Serie 3, Bd. 65], Paris: Imprimerie Nationale 1850

[DICKEY 1995] Dickey, Stephanie S., 'Met een wenende ziel ... doch droge ogen': Women holding handkerchiefs in seventeenth-century Dutch portraits, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 46, 1995, S. 333-367

[DILGER 1967] Dilger, Konrad, Untersuchungen zur Geschichte des osmanischen Hofzeremomiells im 15. und 16. Jahrhundert [Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Orients, Bd. 4], München: Trofenik 1967

[DILLON BUSSI/PIAZZA 1995] Dillon Bussi, Angela, Piazza, Giovanni M. (Hrsg.), Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano, Fiesole: Nardini 1995

[DIMIER 1924/26] Dimier, Louis, Histoire de la Peinture de Portrait en France au XVIe siècle, 3 Bde., Paris/Brüssel: van Oest 1924-1926

[VAN DITZHUYZEN 1998] van Ditzhuyzen, Reinildis, Oranje-Nassau. Een biografisch woordenboek, Haarlem: Becht [2]1998 [1992]

[DOERING 1901] Doering, Oscar, Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N.F., Bd. 10], Wien: Graeser 1901

[DOGAER 1971] Dogaer, G., De inventaris der schilderijen van Diego Duarte, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1971, S. 195-221

[DOMÍNGUEZ ORTIZ/PÉREZ SÁNCHEZ/GÁLLEGO 1990] Domínguez Ortiz, Antonio, Pérez Sánchez, Alfonso E., Gállego, Julián, Velázquez, Ausst.kat. Madrid: Museo del Prado 1990

[DONATO 1985] Donato, Maria Monica, Gli eroi romani tra storia ed „exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in: Salvatore Settis (Hrsg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 2: I generi e i temi ritrovati [Biblioteca di storia dell'arte, N.S., Bd. 2], Turin: Einaudi 1985, S. 95-152

[DOREZ 1932] Dorez, Léon, La Cour du Pape Paul III, 2 Bde., Paris: Leroux 1932

[DORIVAL 1973] Dorival, Bernard, Art et politique en France au XVIIe siècle: la Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal, in: BSHAF, Jg. 1973, S. 43-60

[DORIVAL 1976] Dorival, Bernard, Philippe de Champaigne 1602-1674, 2 Bde., Paris: Laget 1976

[DORIVAL 1985] Dorival, Bernard, La Galerie des Hommes illustres du Palais-Cardinal, in: RICHELIEU KAT. 1985, S. 341f.

[DOWLEY 1955] Dowley, Francis H., French Portraits of Ladies as Minerva, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 97, 1955, S. 261-286

[DOWNES 1966] Downes, Kerry, English Baroque Architecture, London: Zwemmer 1966

[DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974-1976] Drossaers, S.W.A., Lunsingh Scheurleer, Th. H., Inventarissen van de Inboedels in de Verblijven van de Oranjes 1567-1795, 1. Teil: Inventarissen Nassau-Oranje 1567-1712, 2. Teil: Inventarissen Nassau-Dietz en Nassau-Dietz-Oranje 1587-1763, 3.Teil: Inventarissen Nassau-Oranje 1763-1795 [Rijks Geschiedkundige Publicatiën. Grote Serie, Bd. 147-149], 's-Gravenhage: Nijhoff 1974-1976

[DUBY 1989] Duby, Georges, Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter, Berlin: Wagenbach 1989

[DUBY/PERROT 1994] Duby, Georges, Perrot, Michelle (Hrsg.), Geschichte der Frauen, Bd. 3: Frühe Neuzeit. Hrsg. v. Arlette Farge und Natalie Zemon Davis, Frankfurt a.M./New York: Campus 1994

[DUCHÊNE 1992] Duchêne, Jacqueline, Bussy-Rabutin, Paris: Fayard 1992

[DÜLBERG 1990] Dülberg, Angelica, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin: Gebr. Mann 1990

[DUERR 1997] Duerr, Hans Peter, Der erotische Leib [Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 4], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997

[DUFOUR 1970] Dufour, Antoine, Les vies des femmes célèbres, Genf: Droz 1970

[DULAC/RIBÉMONT 1995] Dulac, Liliane, Ribémont, Bernard (Hrsg.), Une femme de Lettre au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan [Medievalia, Bd. 16], Orléans: Paradigme 1995

[DULONG 1993] Dulong, Claude, Marie Mancini. La première passion de Louis XIV, Paris: Perrin 1993

[DULONG 1994] Dulong, Claude, Salonkultur und Literatur von Frauen, in: DUBY/PERROT 1994, S. 415-440

[DUMOLIN 1933] Dumolin, Maurice, Le château de Bussy-Rabutin, Paris: Laurens 1933

[EHRMANN 1986] Ehrmann, Jean, Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres, Paris: Flammarion 1986

[EICHBERGER 1996] Eichberger, Dagmar, Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality, in: *Renaissance Studies*, Bd. 10, 1996, S. 259-279

[EICHBERGER/BEAVAN 1995] Eichberger, Dagmar, Beaven, Lisa, Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria, in: *Art Bulletin*, Bd. 77, 1995, S. 225-248

[EICHNER 1981] Eichner, Elisabeth, Das Kurpfälzische Porträt im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Porträtmalerei am Hofe der beiden Kurfürsten Carl Philipp (1717-1742) und Carl Theodor (1742-1799), Diss. Heidelberg 1981

[EINSINGBACH/PORTENLÄNGER 1980] Wolfgang Einsingbach, Wolfgang, Portenlänger, Franz Xaver, Calden. Schloß und Garten Wilhelmsthal. Amtlicher Führer, Bad Homburg v.d.H.: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen 1980

[EISENTRAUT 1907] Eisentraut, G., Der Briefwechsel zwischen dem Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen und seinem Generaladjutanten Generalmajor Freiherr v. Fürstenberg in den Jahren 1756/57, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*, Bd. 40 (N.F., Bd. 30), 1907, S. 72-138

[ELIAS 1969] Elias, Norbert, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp TB [6]1992 [1969]

[ELLIS 1996] Ellis, Margaret, The Hardwick wall hangings: an unusual collaboration in English sixteenth-century embroidery, in: *Renaissance Studies*, Bd. 10, 1996, S. 280-300

[ELSNER/CARDINAL 1994] Elsner, John, Cardinal, Roger (Hrsg.), The Cultures of Collecting, London: Reaktion Books 1994

[ENGERAND 1899] Engerand, Fernand (Hrsg.), Inventaire des Tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly, Paris: Leroux 1899

[EPE 1990] Epe, Elisabeth, Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici Erbprinz von Toskana [Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 6], Marburg: Jonas 1990

[ERICHSEN 1980] Erichsen, Johannes, Die Wittelsbacher-Bildnisse der Kammergalerie Maximilians I., in: GLASER 1980, S. 179-190

[ERKELENS 1996] Erkelens, A.M.L.E., 'Delffs Porcellijn' van koningin Mary II. Ceramiek op Het Loo uit de tijd van Willem III en Mary II, Ausst.kat. Apeldoorn, Zwolle: Waanders 1996

[ERLANDE-BRANDENBURG 1965] Erlande-Brandenburg, Alain, Les Appartements de la Reine Mère Marie de Médicis au Louvre, in: BSHAF, Jg. 1965, S. 105-113

[ERNST 1992] Ernst, Wolfgang, Historismus im Verzug. Museale Antike(n)rezeption im britischen Neoklassizismus (und jenseits) [Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 6], Hagen: Rottmann 1992

[ESCHENBURG 1979] Eschenburg, Barbara, Altdorfers „Alexanderschlacht" und ihr Verhältnis zum Historienzyklus Wilhelms IV., in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 33, 1979, S. 36-67

[ESTE 1995] Isabella d'Este. I luoghi del collezionismo, in: *Civiltà Mantovana*, Nr. 14-15, 1995

[EVELYN 1955] Evelyn, John, The Diary, hrsg. v. E.S. de Beer, 6 Bde., Oxford: Clarendon 1955

[EWALD 1974] Ewald, Gerhard, Alcuni Ritratti di Ignoti del Tardo Barocco Fiorentino, in: *antichità viva*, Jg. 8, 1974, Nr. 3, S. 36-39

[FACOS 1987] Facos, Michelle, Rubens's *The Head of Cyrus Brought to Queen Tomyris*: an Alternative Interpretation, in: *Rutgers Art Review*, Bd. 8, 1987, S. 39-53

[FAGIOLO/MADONNA 1987] Fagiolo, Marcello, Madonna, Maria Luisa (Hrsg.), Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento [Biblioteca Internazionale di Cultura, Bd. 20], Rom: Ist. della Enciclopedia Italiana 1987

[FAHY 1956] Fahy, Conor, Three Early Renaissance Treatises on Women, in: *Italian Studies*, Bd. 11, 1956, S. 30-55

[FALOMIR FAUS 1998] Falomir Faus, Miguel, Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II, in: FELIPE II KAT. 1998, S. 203-227

[FARA 1977] Fara, Amelio, Le ville di Bernardo Buontalenti nel tardo Rinascimento toscano, in: *Storia dell'Arte*, Bd. 29, 1977, S. 25-38

[FARANDA 1986] Faranda, Franco, Ludovico Cardi detto il Cigoli, Rom: De Luca 1986

[FELIPE II KAT. 1998] Felipe II. Un monarca de su época - Un príncipe del Renacimiento, Ausst.kat. Madrid: Museo Nacional del Prado 1998

[FELIPE II Y EL ARTE 1998] Felipe II y el arte de su tiempo [Debates sobre Artre, Bd. 8], Madrid: Fundación Argentaria/Visor Dis. 1998

[FELLINI 1974] Fellini, Federico, La Dolce Vita, Zürich: Diogenes 1974

[FELMAYER 1986] Felmayer, Johanna, Ruhelust, in: Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten [Österreichische Kunsttopographie, Bd. 47], Wien: Schroll 1986, S. 626-639

[FEMMES FORTES 1995] La Galerie des Femmes Fortes / Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Bearbeitet von Bettina Baumgärtel uns Silvia Neysters, Ausst.kat. Düsseldorf/Darmstadt, München: Klinkhardt & Biermann 1995

[FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986] Ferguson, Margaret W., Quilligan, Maureen, Vickers, Nancy J. (Hrsg.), Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, Chicago/London: University of Chicago Press 1986

[FERINO-PAGDEN 1989] Ferino-Pagden, Sylvia, Giulio Romano und das künstlerische Vermächtnis Raffaels, in: FÜRSTENHÖFE KAT. 1989, S. 46-87

[FERINO-PAGDEN 1994] Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.), „La prima donna del mondo". Isabella d'Este – Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Ausst.kat. Wien: Kunsthistorisches Museum 1994

[FERINO-PAGDEN 1997] Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.), Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos, Ausst.kat. Wien: Kunsthistorisches Museum 1997

[FERMOR 1993] Fermor, Sharon, Movement and gender in sixteenth-century Italian painting, in: Kathleen Adler, Marcia Pointon (Hrsg.), The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1993, S. 129-145, 197

[FERMOR 1998] Fermor, Sharon, Poetry in motion: beauty in movement and the Renaissance conception of *leggiadria*, in: AMES-LEWIS/ROGERS 1998, S. 124-133

[FEULNER 1924] Feulner, Adolf, Katalog der Gemälde im Residenzmuseum München und in Schloß Nymphenburg [Inventare der Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts in Bayern, 1. Reihe / Gemälde, Bd. 1], München: Schmidt 1924

[FFOLLIOTT 1986] ffolliott, Sheila, Catherine de' Medici as Artemisia: Figuring the Powerful Widow, in: FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986, S. 227-241

[FFOLLIOTT 1997] ffolliott, Sheila, The Ideal Queenly Patron of the Renaissance. Catherine de' Medici Defining Herself or Defined by Others?, in: LAWRENCE 1997, S. 99-110

[FICINO 1994] Ficino, Marsilio, Über die Liebe oder Platons Gastmahl [Philosophische Bibliothek, Bd. 368], Hamburg: Meiner ^{3}1994 [1914]

[FIELDING 1995] Fielding, Henry, Tom Jones. Roman. Nach der Übersetzung v. J. J. Chr. Bode, bearbeitet von Fritz Güttinger, Zürich: Manesse 1995

[FIENNES 1949] Fiennes, Celia, The Journeys, hrsg. v. Christopher Morris, London: Cresset ^{2}1949 [1947]

[FILIPCZAK 1990] Filipczak, Zirka Zaremba, Reflections on Motifs in Van Dyck's Portraits, in: WHEELOCK/BARNES 1990, S. 59-68

[FINDLEN 1994] Findlen, Paula, Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance, in: Lynn Hunt (Hrsg.), Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer TB 1994, S. 44-114

[FINDLEN 1997] Findlen, Paula, Cabinets, Collecting and Natural Philosophy, in: RUDOLF II AND PRAGUE KAT. 1997, S. 209-219

[FINOLI 1990] Finoli, Anna, Maria, „le donne, e' cavalier...“: il topos dei Nove Prodi e delle Nove Eroine nel *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo, in: *Il Confronto letterario*, Bd. 7, 1990, S. 109-122

[FINUCCI 1992] Finucci, Valeria, The Lady Vanishes. Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto, Stanford: Stanford UP 1992

[FIRENZUOLA 1958] Firenzuola, Agnolo, Opere, Florenz: Sansoni 1958

[VON FLEMMING 1996A] von Flemming, Victoria, Arma Armoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis [Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 6], Mainz: von Zabern 1996

[VON FLEMMING 1996B] von Flemming, Victoria, Harte Frauen – weiche Herzen? Geschlechterverhältnis und Paragone in Bronzinos Porträt der Laura Battiferri, in: dies., Sebastian Schütze (Hrsg.), Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, Mainz: von Zabern 1996, S. 272-295

[FLOHR 1997] Flohr, Anna-Charlotte, Johann Heinrich Tischbein d.Ä. (1722-1789) als Portraitmaler. Mit einem kritischen Werkverzeichnis [tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 77], München: tuduv 1997

[FOCK 1979] Fock, C. Willemijn, The Princes of Orange as Patrons of Art in the Seventeenth Century, in: *Apollo*, Dez. 1979, S. 466-475

[FOISTER] Foister, Susan, Paintings and other works of art in sixteenth-century English inventories, in: *Burlington Magazine*, Bd. 123, 1981, S. 273-282

[FONTAINEBLEAU KAT. 1972] L'École de Fontainebleau, Ausst.kat. Paris: Éditions des Musées Nationaux 1972

[FONTE 1988] Fonte, Moderata, Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini [Le onde, Nr. 1], hrsg. v. Adriana Chemello, Mirano/Venedig: Eidos 1988

[FRÄNKEL 1969] Fränkel, Hermann, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts, München: Beck ^{3}1969

[FRAIOLI 1981] Fraioli, Deborah, The Literary Image of Joan of Arc: Prior Influences, in: *Speculum*, Bd. 56, 1981, S. 811-830

[FRANCESCHETTI 1975] Franceschetti, Antonio, L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali [Biblioteca di „Lettere Italiane“, Bd. 17], Florenz: Olschki 1975

[FRANKE 1997] Franke, Birgit, „Huisvrouw“, Ratgeberin und Regentin. Zur niederländischen Herrscherinnenikonographie des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 39, 1997, S. 23-38

[FRANKE 1998] Franke, Birgit, Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530), Berlin: Gebr. Mann 1998

[FRANKE 1999] Franke, Martin, Jacob Samuel Beck 1715-1778. Malerei in Erfurt zwischen Tradition und Aufklärung, Erfurt 1999

[FRANKE/SCHADE 1998] Franke, Birgit, Schade, Sigrid, Jungbrunnen und andere „Erneuerungsbäder“ im 15. und 16. Jahrhundert, in Richard van Dülmen (Hrsg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1998, S. 197-212

[FRANZ 1905] Franz, Arthur, Das literarische Porträt in Frankreich im Zeitalter Richelieus und Mazarins, Diss. Leipzig 1905

[FRASER 1984] Fraser, Antonia, The Weaker Vessel. Woman's lot in seventeenth-century England, London: Weidenfeld and Nicolson 1984

[FREEDMAN 1987] Freedman, Luba, The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 32, 1987, S. 63-82

[FRIEDMAN 1997] Friedman, Alice T., Wife in the English Country House. Gender and the Meaning of Style in Early Modern England, in: LAWRENCE 1997, S. 111-125

[FRITZ 1997] Fritz, Michael P., Giulio Romano et Raphaël: La vice-reine de Naples [Collection „Solo“, Nr. 5], Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux 1997

[FROMMEL 1971] Frommel, Christoph Luitpold, Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte, in: *Storia dell'Arte*, Nr. 9/10, 1971, S. 5-52

[FROMMEL 1991] Frommel, Christoph Luitpold, Villa Lante e Giulio Romano artista universale, in: Giulio Romano. Atti del Convegno Internazionale 1989, Mantua: Accademia Nazionale Virgiliana 1991, S. 127-153

[FUCHS 1991] Fuchs, Carl Ludwig, Schloß Schwetzingen, Schwetzingen: Schimper 1991

[FÜRSTENHÖFE KAT. 1989] Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, Ausst.kat. Wien: Kunsthistorisches Museum 1989

[FULCO 1979] Fulco, Giorgio, Il sogno di una 'galeria': nuovi documenti sul Marino collezionista, in: *Antologia di Belle Arti*, 3. Jg., Nr. 9/12, 1979, S. 84-99

[GABRIELLI 1972] Gabrielli, Noemi, Racconigi, Turin: Istituto Bancario San Paolo 1972

[GAEHTGENS 1995A] Gaehtgens, Barbara, Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft, in: FEMMES FORTES 1995, S. 64-78

[GAEHTGENS 1995B] Gaehtgens, Barbara, L'*Artèmise* de Gérard van Honthorst ou les deux corps de la reine, in: *Revue de l'Art*, Nr. 109, 1995, S. 13-25

[GAEHTGENS 1999] Gaehtgens, Barbara, Amalia von Solms und die oranische Kunstpolitik, in: LADEMACHER 1999, S. 265-285

[GALLETTI 1883] Galletti, Paolo, I Quadri del Poggio Imperiale nel Secolo XVII, in: *Arte e Storia*, Bd. 2, 1883, S. 229f., 271, 286, 301f., 318

[GAMPP 1996] Gampp, Axel Christoph, Die Peripherie als Zentrum. Strategien des Städebaus im römischen Umland 1600-1730. Die Beispiele Ariccia, Genzano und Zagarola [Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 30], Worms: Werner 1996

[GANTER 1939] Ganter, Paul, Das literarische Porträt in Frankreich im 17. Jahrhundert [Romanische Studien, H. 50], Berlin: Ebering 1939 (zgl. Diss. Heidelberg)

[GARLICK 1976] Garlick, K.J., A Catalogue of Pictures at Althorp [Walpole Society, Bd. 45], Glasgow: Maclehose 1976

[GARRARD 1989] Garrard, Mary D., Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, Princeton: Princeton UP 1989

[GARRARD 1992] Garrard, Mary D., Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature, in: BROUDE/GARRARD 1992, S. 59-85

[GATTINEAU-STERR 1996] Gattineau-Sterr, Susanne, Die Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Bedeutung im kunsthistorischen Zusammenhang, Diss. Bern 1996

[GAYE 1840] Gaye, Giovanni, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Bd. 2: 1500-1557, Florenz: Molini 1840

[GEBESSLER 1957] Gebeßler, August, Der profane Saal des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und den Alpenländern. Gestaltungsprinzipien des profanen Monumentalraums in der deutschen Renaissance, Diss. München 1957

[GEBHARDT 1984] Gebhardt, Heinz, Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie, München: Beck 1984

[GEMIN 1990] Gemin, Massimo, Le Cortegiane di Venezia e i Viaggiatori Stranieri, in: CORTEGIANE DI VENEZIA KAT. 1990, S. 73-79

[GENTILI 1995] Gentili, Augusto, Amore e amorose persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali, in: TIZIANO KAT. 1995, S. 82-117

[GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989/93] Gentili, Augusto, Morel, Philippe, Cieri Via, Claudia (Hrsg.), Il ritratto e la memoria, 3 Bde. [Biblioteca del Cinquecento, Bd. 48, 55, 56], Rom: Bulzoni 1989-1993

[GERSON 1942] Gerson, H., Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem: Bohn 1942

[GEYL 1969] Geyl, Pieter, Orange and Stuart 1642-72, London: Weidenfeld and Nicolson 1969 [1939]

[GILBERT 1987] Gilbert, Creighton, Boccaccio Looking at Actual Frescoes, in: Gabriel P. Weisberg, Laurinda S. Dixon (Hrsg.), The Documented Image. Visions in Art History, Syracuse, N.Y.: Syracuse UP 1987, S. 225-241

[GILBERT 1989] Gilbert, Creighton, On Castagno's Nine Famous Men and Women: Sword and Book as the Basis for Public Service, in: Marcel Tetel, Ronald G. Witt, Rona Goffen (Hrsg.), Life and Death in Fifteenth-Century Florence, Durham/London: Duke UP 1989, S. 174-192, 242-246

[GILBERT 1995] Gilbert, Creighton, Caravaggio and his two Cardinals, University Park: Pennsylvania State UP 1995

[GIOVIO KAT. 1983] Paolo Giovio. Collezioni Giovio. Le immagini e la storia, Ausst.kat. Como 1983

[GIOVIO, ATTI 1985] Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria, Atti del Convegno, Como: Società a Villa Gallia 1985

[GIULIANI 1986] Giuliani, Luca, Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986

[GLANZ DER FARNESE KAT. 1995] Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance, Aust.kat. München, Mailand: Electa 1995

[GLASER 1976] Glaser, Hubert (Hrsg.), Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700, 2 Bde., Ausst.kat. München: Hirmer 1976

[GLASER 1980] Glaser, Hubert (Hrsg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert [Mitteilungen des Hauses der Bayerischen Geschichte, Bd. 1], München: Hirmer, München/Zürich: Piper 1980

[GNANN 1997] Gnann, Achim, Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römischen Innendekorationen [Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 68], München: scaneg 1997

[GODFREY 1994] Godfrey, Richard T., Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England, Ausst.kat. New Haven, New Haven/London: Yale UP 1994

[GÖTZ 1980] Götz, Wolfgang, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, in: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Köln: DuMont 1980, S. 273-295

[VON GÖTZ-MOHR 1980] von Götz-Mohr, Brita, Die Schönheitsgalerie, in: Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko, 2 Bde., Ausst.kat. Darmstadt 1980, Bd. 1, S. 47-51

[VON GÖTZ-MOHR 1987] von Götz-Mohr, Brita, Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts [Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 72], Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1987

[GOFFEN 1988] Goffen, Rona (Rez.), Lynne Lawner, Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance, New York 1987, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 41, 1988, S. 501-504

[GOFFEN 1997A] Goffen, Rona, Titian's Women, New Haven/London: Yale UP 1997

[GOFFEN 1997B] Goffen, Rona (Hrsg.), Titian's *Venus of Urbino*, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1997

[GOLDBERG 1983] Goldberg, Gisela, Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz [Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Künstler und Werke, Bd. 5], München: Hirmer 1983

[GOLZIO 1939] Golzio, Vincenzo, Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi, Rom: Palombi 1939

[GOMBRICH 1983] Gombrich, Ernst, Ideal und Typus in der italienischen Renaissancemalerei, Opladen: Westdeutscher Verl. 1983

[GONZÁLES-PALACIOS 1991] Gonzáles-Palacios, Alvar (Hrsg.), Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma, Ausst.kat. Rom: Leonardo – De Luca 1991

[GORDENKER 1998] Gordenker, Emilie E.S., Careless Romance: Van Dyck and Costume in Seventeenth-Century Portraiture, Diss. New York 1998

[GORE 1977] Gore, St. John, Three Centuries of Discrimination, *Apollo*, Mai 1977, S. 346-357

[GORE 1989] Gore, St. John, Old Masters at Petworth. The background to the inventories recording the acquisitions of the 10th Earl of Northumberland and of the 2nd Earl of Egremont, in: Gervase Jackson-Stops u.a. (Hrsg.), The Fashioning and Functioning of the British Country House [Studies in the History of Art, Bd. 25], Washington: National Gallery of Art, Hanover/London: UP of New England 1989, S. 121-131

[GOTTDANG 1999] Gottdang, Andrea, Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760 [Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 79], München/Berlin: Deutscher Kunstverl. 1999

[GOULD 1981] Gould, Cecil, Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History, London: Weidenfeld and Nicolson 1981

[GOULDING 1919-1920] Goulding, Richard W., Wriothesley Portraits, in: *Walpole-Society*, Bd. 8, 1919-1920, S. 1-94

[GRATE 1988] Grate, Pontus, French Paintings, Bd. 1: Seventeenth Century, Stockholm: Swedish National Art Museums 1988

[GRATE 1994] Grate, Pontus, French Paintings, Bd. 2: Eighteenth Century, Stockholm: Swedish National Art Museums 1994

[GREGG 1980] Gregg, Edward, Queen Anne, London/Boston/Henley: Routledge & Kegan Paul 1980

[GREGORI 1977] Gregori, Mina, Ricerche per Antonio Franchi, in: *Paradigma*, Bd. 1, 1977, S. 65-89

[GREGORI 1983] Gregori, Mina (Hrsg.), Rubens e Firenze, Florenz: La Nuova Italia Ed. 1983

[GREISELMAYER 1996] Greiselmayer, Volkmar, Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation, Berlin: Gebr. Mann 1996

[GRIES 1993] Gries, Christian, Erzherzog Ferdinand von Tirol. Konturen einer Sammlerpersönlichkeit, in: *Frühneuzeit-Info*, Jg. 4, H. 2, 1993, S. 162-173

[GRIES 1994] Gries, Christian, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol und die Sammlungen auf Schloß Ambras, in: *Frühneuzeit-Info*, Jg. 5, H. 1, 1994, S. 7-37

[GRIFFITHS 1998] Griffiths, Antony, The Print in Stuart Britain 1603-1689, Ausst.kat. London: British Museum Press 1998

[GRIMM/WIESE 1996] Grimm, Ulrike, Wiese, Wolfgang, Was bleibt. Markgrafenschätze aus vier Jahrhunderten für die badischen Schlösser bewahrt, Ausst.kat. Schwetzingen 1996

[GRISERI 1983] Griseri, Andreina, L'Immagine ingrandita. Tesauro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città, in: *Studi Piemontesi*, Bd. 12, 1983, S. 70-79

[GRISERI 1988] Griseri, Andreina, Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia, Turin: Istituto Bancario San Paolo 1988

[GROENVELD 1986/1985] Groenveld, Simon, Frederik Hendrik en de Stuarts, 1640-1647. Herziening van de opvattingen van Pieter Geyl, in: *Oranje-Nassau Museum Jaarboek*, 1985/1986, S. 7-28

[GRONAU 1936] Gronau, Giorgio, Documenti Artistici Urbinati [Raccolta di Fonti per la Storia dell'Arte, Bd. 1], Florenz: Sansoni 1936

[GROTE 1994] Grote, Andreas (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800 [Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 10], Opladen: Leske u. Buderich 1994

[GUIFFREY 1885/86] Guiffrey, Jules, Inventaire Général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715), 2 Bde., Paris: Rouam 1885/86

[GUILLAUME 1993] Guillaume, Jean, La Galerie dans le château français: place et fonction, in: *Revue de l'Art*, Nr. 102, 1993, S. 32-42

[GUILLET DE SAINT-GEORGES 1854] Guillet de Saint-Georges, Henri et Charles de Beaubrun, in: Mémoirs inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale, Bd. 1, Paris: Dumoulin 1854, S. 437-446

[HABERT 1996] Habert, Jean, Véronèse: Une dame vénitienne dite la Belle Nani [Collection „Solo", Nr. 4], Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux 1996

[HÄUTLE 1881] Häutle, Chr., Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstätt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, Jg. 8, 1881, S. 1-205

[HALLO 1983] Hallo, Rudolf, Zur Vorgeschichte des Schloßbaus von Wilhelmsthal, in: ders., Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel, Kassel 1983, S. 213-242

[HAMILTON 1928] Hamilton, Anthony, Memoirs of the Count de Grammont, New York: Dodd, Mead 1928

[HAMILTON-PHILLIPS 1989] Hamilton-Phillips, Martha, Painting and Art Patronage in England, in: MACCUBBIN/HAMILTON-PHILLIPS 1989, S. 244-258

[HAMMER-TUGENDHAT 1997] Hammer-Tugendhat, Daniela, Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern, in: Annette Kuhn, Bea Lundt (Hrsg.), Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit, Dortmund: Ed. Ebersbach 1997, S. 343-385

[HANSMANN 1993] Hansmann, Martina, Andrea del Castagnos Zyklus der 'uomini famosi' und 'donne famose'. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus [Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 4], Münster/Hamburg: Lit 1993

[HANTSCHMANN 1996] Hantschmann, Katharina, Nymphenburger Porzellan 1797 bis 1847. Geschichte, Modelle, Dekore, München: Klinkhardt & Biermann 1996

[HARRIS 1960] Harris, John, The Hampton Court Trianon Designs of William and John Talman, in: JWCI, Bd. 23, 1960, S. 139-149

[HARTIG 1933] Hartig, Otto, Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. (1520-1579). Neue Forschungen, in: MJbBK, N.F., Bd. 10, 1933, S. 147-225

[HARTMANN 1981] Hartmann, Hans-Günther, Pillnitz. Schloß, Park und Dorf, Weimar: Böhlaus Nachfolger 1981

[VON HASE 1971] von Hase, Ulrike, Joseph Stieler 1781-1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke [Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 4], München: Prestel 1971

[HASKELL 1980] Haskell, Francis, Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven/London: Yale UP ^{2}1980 [1963]

[HASKELL 1995] Haskell, Francis, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München: Beck 1995

[VON HAUMEDER 1976] von Haumeder, Ulrika, Antoine Caron. Studien zu seiner „Histoire d'Arthémise", Diss. Heidelberg 1976

[HAUSMANN 1996] Hausmann, Frank-Rutger, „Pictura in poesi“ – gemalte Porträts in der französischen und italienischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Wilhelm Graeber, Dieter Steland, Wilfried Floeck (Hrsg.), Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft. Festschrift für Jürgen Stackelberg, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1996, S. 97-115

[HAUTECŒUR 1927] Hautecœur, Louis, Le Louvre et et les Tuileries de Louis XIV, Paris/Brüssel: Vanoest 1927

[HAZLITT 1932] Hazlitt, William, The Complete Works, Bd. 10: Sketches of the Principal Picture Galleries in England and Notes of a Journey through France and Italy, London/Toronto: Dent 1932

[HEARNE 1922] Hearne, Thomas, Remarks and Collections, Bd. 11, darin: A Catalogue of the Pictures in the great Appartment of Windsor Castle, in: *Oxford Historical Society*, Bd. 72, 1922, S. 198-205

[HECKER 1989] Hecker, Kristine, Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen, in: Renate Möhrmann (Hrsg.), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt a.M.: Insel 1989, S. 27-58

[HEDERICH 1770] Hederich, Benjamin, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig: Gleditsch ^{2}1770

[VON HEFNER 1867] von Hefner, Otto Titan, Des denkwürdigen und nüzlichen Bayerischen Antiquarius erste Abteilung: Adelicher Antiquarius, Bd. 2: Der altbayerische kleine Adel, München: Heraldisches Institut 1867

[AN DER HEIDEN 1970] an der Heiden, Rüdiger, Die Porträtmalerei des Hans von Aachen, in: JbKW, Bd. 66, 1970, S. 135-226

[HEINZ 1963] Heinz, Günther, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, JbKW, Bd. 59, 1963, S. 99-224

[HEINZ 1975] Heinz, Günther, Das Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf, in: JbKW, Bd. 71, 1975, S. 165-310

[HEINZ 1981] Heinz, Günther, Gedanken zu Bildern der „donne famose“ in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: JbKW, Bd. 77, 1981, S. 105-118

[HEINZ/SCHÜTZ 1976] Heinz, Günther, Schütz, Karl, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800 [Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 22], Wien: Kunsthistorisches Museum 1976

[HELD 1961] Held, Julius S., Flora, Goddess and Courtesan, in: Millard Meiss (Hrsg.), De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York: New York UP 1961, Bd. 1, S. 201-218 (Abb.: Bd. 2)

[HELD 1985A] Held, Jutta, Antoine Watteau: Einschiffung nach Kythera. Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft, Frankfurt a.M.: Fischer 1985

[HELD 1985B] Held, Jutta, Die „Weibermacht“ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: *Tendenzen*, Nr. 152, Okt.-Dez. 1985, S. 45-56

[HELKE 1999] Helke, Gabriele, Giorgione als Maler des Paragone, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 1, 1999 (= JbKW, Bd. 93), S. 11-79

[HENKEL/SCHÖNE 1967] Henkel, Arthur, Schöne, Albrecht (Hrsg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart: Metzler 1967

[HENSHALL 1992] Henshall, Nicholas, The Myth of Absolutism: Change and Continuity in Early Modern European Monarchy, London/New York: Longman 1992

[HEPPE 1995] Heppe, Dorothea, Das Schloß der Landgrafen von Hessen in Kassel von 1557 bis 1811 [Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 17], Marburg: Jonas 1995

[HERKLOTZ 1994] Herklotz, Ingo, Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte, in: *Kunstchronik*, 47. Jg., 1994, S. 117-135

[HERLIHY 1981] Herlihy, David, Popolazione e strutture sociali dal XV al XVI secolo, in: TIZIANO E VENEZIA 1980, S. 71-74

[HERLIHY 1995] Herlihy, David, Did Women have a Renaissance? A Reconsideration, in: ders., Women, Family and Society in Medieval Europe. Historical Essays, 1978-1991, Providence/Oxford: Berghahn 1995, S. 31-56

[HESIOD 1970] Hesiod, Sämtliche Gedichte. Theogonie – Erga – Frauenkataloge. Übersetzt und erläutert von Walter Marg, Zürich/Stuttgart: Artemis 1970

[HESS 1975] Heß, Ursula, Heinrich Steinhöwels 'Griseldis'. Studien zur Text und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle [Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 43], München: Beck 1975

[HEYM 1984] Heym, Sabine, Schloß Lustheim. Jagd- und Festbau des Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 109, H. 2, 1984, S. 7-125

[HIBBARD 1964] Hibbard, Howard, Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 23, 1964, S. 163-192

[HILDEBRAND 1930] Hildebrand, Arnold, Schloß Monbijou. Hohenzollernmuseum. Amtlicher Führer, Berlin: Deutscher Kunstverl. ²1930

[HILL/POLLARD 1967] Hill, G.F., Pollard, Graham, Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art, Oxford: Phaidon 1967

[HILLAIRET 1976] Hillairet, Jacques, Les Mazarinettes ou Les sept Nièces de Mazarin, Paris: Minuit 1976

[HINZE 1930] Hinze, Führer durch das Schloßmuseum zu Zerbst, Dessau: Dünnhaupt ²1930

[HIRDT 1981] Hirdt, Willi, Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien [Studien zum Fortwirken der Antike, Bd. 12], Heidelberg: Winter 1981

[HIRN 1885-88] Hirn, Joseph, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder, 2 Bde., Innsbruck: Wagner 1885-88

[HIRST 1981] Hirst, Michael, Sebastiano del Piombo, Oxford: Clarendon 1981

[HOAK 1996] , Hoak, Dale, The Anglo-Dutch Revolution of 1688-89, in: ders., Mordechai Feingold (Hrsg.), The World of William and Mary. Anglo-Dutch Perspectives on the Revolution of 1688-89, Stanford: Stanford UP 1996, S. 1-26

[HOCHMANN 1993] Hochmann, Michel, Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse, in: MEFRIM, Bd. 105, 1/1993, S. 69-91

[VON HOERSCHELMANN 1908] von Hoerschelmann, Emilie, Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1908

[VON HOHENZOLLERN 1976] von Hohenzollern, Johann Georg, Die französischen Maler am Hofe Max Emanuels, in: GLASER 1976, Bd. 1, S. 207-220

[HOJER 1979] Hojer, Gerhard, Die Schönheitsgalerie König Ludwigs I., München/Zürich: Schnell & Steiner ³1990 [1979]

[HOJER/KRÜCKMANN 1995] Hojer, Gerhard, Krückmann, Peter O., Anton Raphael Mengs: Königin Semiramis erhält die Nachricht vom Aufstand in Babylon [Patrimonia, Bd. 49], Berlin: Kulturstiftung der Länder 1995

[HOLLSTEIN] Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, Bd. 1ff., Amsterdam: Hertzinger 1949ff.

[HOLMES 1997] Holmes, Megan, Disrobing the Virgin: The *Madonna lactans* in Fifteenth-Century Florentine Art, in: Geraldine A. Johnson, Sara F. Matthews Grieco (Hrsg.), Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1997, S. 167-195

[VON HOLST 1930] von Holst, Niels, Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus [Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 273], Straßburg: Heitz 1930

[HOLZHAUSEN 1940] Holzhausen, Walter, Pesne und seine Beziehungen zu August dem Starken, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 9, 1940, S. 49-65

[HOMER 1990] Homer, Odyssee und Homerische Hymnen, München: dtv, Zürich/München: Artemis 1990

[HOMOLKA 1994] Homolka, Martina, Das Musikzimmer der preußischen Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 74, 1994, S. 317-326 (= Eremitage Bayreuth – Altes Schloß. Restaurierung des Musikzimmers 1990/92. Dokumentation zur Wiedereröffnung am 25. Mai 1992, Bayreuth: Landbauamt 1992, S. 6-14)

[HOOGEWERFF 1919] Hoogewerff G.J. (Hrsg.), De twee reizen van Cosimo de' Medici Prins van Toscane door de Nederlanden (1667-1669). Journalen en documenten [Werken Historisch Genootschap, 3. Serie, Bd. 41], Amsterdam: Müller 1919

[HOPE 1980] Hope, Charles, Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings, in: TIZIANO E VENEZIA 1980, S. 111-124

[HOPE 1913] Hope, W. H. St. John, Windsor Castle. An Architectural History, 2 Bde., London: Country Life 1913

[HOWARTH 1993] Howarth, David (Hrsg.), Art and Patronage in the Caroline Courts. Essays in honour of Sir Olivar Millar, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1993

[HOWARTH 1997] Howarth, David, Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1997

[HUEMER 1977] Huemer, Frances, Portraits, Bd. 1 [Corpus Rubenianum, Bd. 19,1], Brüssel: Arcade 1977

[HUFTON 1994] Hufton, Olwen, Arbeit und Familie, in: DUBY/PERROT 1994, S. 27-59

[HUIZINGA 1975] Huizinga, Johan, Herbst des Mittelalters, Stuttgart: Kröner [11]1975

[HUYGENS 1996] Huygens, Constantijn, A Selection of the Poems of Sir Constantijn Huygens (1596-1687), hrsg. v. Peter Davidson und Adriaan van der Weel, Amsterdam: Amsterdam UP 1996

[ILG 1889] Ilg, Albert, Francesco Terzio, der Hofmaler Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: JbKW, Bd. 9, 1889, S. 235-262

[IMPEY/MACGREGOR 1985] Impey, Oliver, MacGregor, Arhur (Hrsg.), The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe, Oxford: Clarendon 1985

[INCISA DELLA ROCCHETTA 1925] Incisa della Rocchetta, Giovanni, Il Museo di Curiosità del Cardinale Flavio Chigi Seniore, in: *Roma. Rivista di Studi e di Vita Romana*, Jg. 3, 1925, S. 539-544

[INCISA DELLA ROCCHETTA 1951/54] Incisa della Rocchetta, Giovanni, Due Ritratti del Cardinale Flavio I Chigi, in: *Colloqui del Sodalizio*, Bd. 2, 1951/54, S. 54-60

[INTRA 1893] Intra, G.B., Di Ippolito Capilupi e del suo tempo, in: *Archivio storico Lombardo*, 2. Serie, Bd. 10, 1893, S. 76-142

[INVENTARIOS REALES 1975-85] Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703, 3 Bde., Madrid: Museo del Prado. Patronato Nacional de Museos 1975-85

[JACKSON-STOPS 1977] Jackson-Stops, Gervase, The Building of Petworth, in: *Apollo*, Mai 1977, S. 324-333

[JACKSON-STOPS 1978] Jackson-Stops, Gervase, Petworth House, London: National Trust [6]1994 [1978]

[JACKSON-STOPS 1985] Jackson-Stops, Gervase (Hrsg.), The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting, Ausst.kat. Washington, New Haven/London: Yale UP 1985

[JACOBS 1984] Jacobs, Fredrika H., Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence, in: *Art Bulletin*, Bd. 66, 1984, S. 399-416

[JACQUES 1995] Jacques, David, The history of the Privy Garden, in: Simon Thurley (Hrsg.), The King's Privy Garden at Hampton Court Palace 1689-1995, London: Apollo 1995, S. 23-42

[JAL 1872] Jal, Auguste, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, 2 Bde., Genf: Slatkine 1970 [Reprint d. 2. Aufl. Paris 1872]

[JANSSON 1953] Jansson, Sam Owen, Det Stenbockska fideikommissbiblioteket, in: *Fataburen*, 1953, S. 95-108

[JAPIKSE 1939] Japikse, Nicolas, Die Oranier. Statthalter und Könige in den Niederlanden, München: Callwey 1939

[JEANROY 1922] Jeanroy, A., Boccace et Christine de Pisan. Le *De claris mulieribus* principale source du *Livre de la cité des dames*, in: *Romania*, Bd. 48, Jg. 51, 1922, S. 93-105

[JENKINS 1993] Jenkins, Susan, William III at Hampton Court. The King's private eating room, in: *Apollo*, Nov. 1993, S. 311-315

[JENKINS 1994] Jenkins, Susan, A sense of history. The artistic Taste of William III, in: *Apollo*, Aug. 1994, S. 4-9

[JOHNSON 1997] Johnson, Géraldine A., Imagining Images of Powerful Women: Maria de' Medici's Patronage of Art and Architecture, in: LAWRENCE 1997, S. 126-153

[JOLLET 1997] Jollet, Etienne, Jean et François Clouet, Paris: Lagune 1997

[JOOST-GAUGIER 1980] Joost-Gaugier, Christiane L., Giotto's Hero Cycle in Naples: A Prototype of Donne Illustri and a Possible Literary Connection, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 43, 1980, S. 311-318

[JOOST-GAUGIER 1982A] Joost-Gaugier, Christiane L., The Early Beginnings of the Notion of „Uomini Famosi" and the „De Viris Illustribus" in Greco-Roman Literary Tradition, in: *artibus et historiae* Nr. 6, 1982, S. 97-115

[JOOST-GAUGIER 1982B] Joost-Gaugier, Christiane L., Castagno's Humanistic Program at Legnaia and its Possible Inventor, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 45, 1982, S. 274-282

[JOOST-GAUGIER 1985] Joost-Gaugier, Christiane L., Poggio and Visual Tradition: *Uomini Famosi* in Classical Literary Description, in: *artibus et historiae*, Nr. 12, 1985, S. 57-74

[JOOST-GAUGIER 1990] Joost-Gaugier, Christiane L., Dante and the History of Art: The Case of a Tuscan Commune. Part II: The Sala del Consiglio at Lucignano, in: *artibus et historiae*, Nr. 22, 1990, S. 23-46

[JORDAN 1986] Jordan, Constance, Feminism and the Humanists: The Case of Sir Thomas Elyot's *Defence of Good Women*, in: FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986, S. 242-258

[JORDAN 1987] Jordan, Constance, Boccaccio's In-Famous Women: Gender and Civic Virtue in the *De mulieribus claris*, in: LEVIN/WATSON 1987, S. 25-47

[JORDAN 1990] Jordan, Constance, Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models, Ithaca/London: Cornell UP 1990

[JOST 1964] Jost, Ingrid, Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P.P. Rubens, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 15, 1964, S. 175-219

[JÜLICH 1993] Jülich, Theo, Maria lactans – die stillende Muttergottes, in: ders. (Hrsg.), Gottesfurcht und Höllenangst, Darmstadt: Hessisches Landesmuseum 1993, S. 38-61

[JÜTTE 1992] Jütte, Robert, Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nackheit, in: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler (Hrsg.), Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, München: Fink 1992, S. 109-129

[JUNKERMAN 1988] Junkerman, Anne Christine, *Bellissima Donna*. An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the Early Sixteenth Century, Diss. Berkeley: University of California 1988

[JUNKERMAN 1993] Junkerman, Anne Christine, The Lady and the Laurel: Gender and Meaning in Giorgione's *Laura*, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 16, 1993, S. 49-58

[JUSTI 1908] Justi, Carl, Philipp II. als Kunstfreund, in: ders., Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, Bd. 2, Berlin: Grote 1908, S. 1-36

[KAISERLICHER KUNSTBESITZ KAT. 1991] Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem holländischen Exil Haus Doorn, Ausst.kat. Berlin: Staatliche Schlösser und Gärten 1991

[KAJANTO 1993] Kajanto, Iiro, Christina Heroina. Mythological and Historical Exemplifications in the Latin Panegyrics on Christina Queen of Sweden [Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ, Serie B, Bd. 269], Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1993

[KALBFLEISCH 1901] Kalbfleisch, Julia, Le Triumphe des Dames von Olivier de la Marche. Ausgabe nach den Handschriften, Rostock 1901 (Diss. Bern 1899)

[KANTOROWICZ 1990] Kantorowicz, Ernst H., Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München: dtv 1990

[KAPLAN 1982] Kaplan, Paul H.D., Titian's Laura 'Dianti' and the origins of the motif of the black page in portraiture, in: *antichità viva*, Bd. 21, 1982, H. 1, S. 11-18, H. 4, S. 10-18

[KATHARINA KAT. 1997] Katharina die Große, Ausst.kat. Kassel: Staatliche Museen 1997

[KEBLUSEK 1997] Keblusek, Marika, The Bohemian Court at The Hague, in: KEBLUSEK/ZIJLMANS 1997, S. 47-57

[KEBLUSEK/ZIJLMANS 1997] Keblusek, Marika, Zijlmans, Jori (Hrsg.), Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms, Ausst.kat. Den Haag, Zwolle: Waanders 1997

[KELLER 1986] Keller, Fritz-Eugen, Bemerkungen zur Villa Suburbana des Baldassare Turini (Villa Lante), in: Raffaello a Roma, Rom: Ed. dell'Elefante 1986, S. 349-355

[KELLY-GADOL 1977] Kelly-Gadol, Joan, Did Women have a Renaissance?, in: Renate Bridenthal, Claudia Koonz (Hrsg.), Becoming Visible. Women in European History, Boston u.a.: Houghton Mifflin 1977, S. 137-164

[KELSO 1956] Kelso, Ruth, Doctrine for the Lady of the Renaissance, Urbana: University of Illinois Press 1956

[KEMP 1982] Kemp, Cornelia, Das Herzkabinett der Kurfürstin Henriette Adelaide in der Münchner Residenz. Eine preziöse Liebeskonzeption und ihre Ikonographie, in: MJbBK, 3. F., Bd. 33, 1982, S. 131-154

[KEMP 1985] Kemp, Martin J., Leonardo da Vinci: Science and the Poetic Impulse, in: *Journal of the Royal Society of Arts*, Nr. 143, 1985, S. 196-213

[KENNER 1893-98] Kenner, Friedrich, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: JbKW, Bd. 14f., 17ff., 1893-98, 14: S. 37-186, 15: S. 147-259, 17: S. 101-274, 18: S. 135-261, 19: S. 6-146

[KERSPERN 1994] Kerspern, S., Beaubrun, Charles (de) u. Henri (de), in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 8, München/Leipzig: Saur 1994, S. 56f.

[KETELSEN 1990] Ketelsen, Thomas, Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Ammersbek bei Hamburg: Verl. an d. Lottbek Jensen 1990

[KETTERING 1983] Kettering, Alison McNeil, The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age, Montclair: Allanheld & Schram 1983

[KEYSSLER] Keyßler, Johann Georg, Neueste Reise durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien, und Lothringen, 2 Bde., Hannover: Förster 1740/41

[KIBY 1990] Kiby, Ulrika, Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phämomen von Chinoiserie und Orientalismus im Bayern und Europa des 16. bis 18. Jahrhunderts; seine politische Relevanz [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 53], Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1990

[KING 1993] King, Margaret L., Frauen in der Renaissance, München: Beck 1993

[KINGSTON LACY 1994] Kingston Lacy, London: National Trust 1994

[KIRCHER 1955] Kircher, Gerda Franziska, Die Einrichtung des Rastatter Schlosses im Jahre 1772, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, Bd. 103, 1955, S. 176-249

[KIRCHER 1958] Kircher, Gerda Franziska, Zähringer Bildnissammlung im Neuen Schloß zu Baden-Baden, Karlsruhe: Braun 1958

[KLAPISCH-ZUBER 1982] Klapisch-Zuber, Christiane, Le Complexe de Griselda. Dot et Dons de Mariage au Quattrocento, in: MEFRM, Bd. 94, 1/1982, S. 7-43

[KLAPSIA 1935] Klapsia, Heinrich, Von Kunstkammer-Inventaren. Versuch einer quellenkritischen Grundlegung, in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Bd. 49, 1935, S. 444-455

[KLAUNER 1961] Klauner, Friderike, Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts, in: JbKW, Bd. 57, 1961, S. 123-158

[KLEINMAN 1985] Kleinman, Ruth, Anne of Austria. Queen of France, Columbus: Ohio State UP 1985

[KLINGENSMITH 1993] Klingensmith, Samuel John, The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800, Chicago/London: Universtity of Chicago Press 1993

[KLINGER 1991] Klinger, Linda Susan, The portrait collection of Paolo Giovio, 2. Bde., Diss. Princeton 1991

[KLINGER 1998] Klinger Aleci, Linda, Images of Identity. Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Century, in: MANN/SYSON 1998, S. 67-79

[KLÜNNER 1964] Klünner, Lothar (Hrsg.), Blasons auf den weiblichen Körper, Berlin: Henssel 1964

[KNECHT 1998] Knecht, R.J., Catherine de' Medici, London/New York: Longman 1998

[KNOLL 1999] Knoll, Gerhard, Friedrich II., der „letzte höfische Dichter" und seine Höflinge Gotter, Pöllnitz und Hoditz, in: *Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten*, Bd. 3, 1999, S. 43-54

[KOLOCH 1996] Koloch, Sabine, Zeremoniellbücher als Forschungsaufgabe kulturhistorischer Frauenforschung, in: *Kritische Berichte*, Jg. 24, 4/1996, S. 43-60

[KOLSKY 1984] Kolsky, Stephen D., Images of Isabella d'Este, in: *Italian Studies*, Bd. 49, 1984, S. 47-62

[KOLSKY 1990] Kolsky, Stephen D., Women through Men's Eyes: the Third Book of sl Il Cortegiano, in: Tom O'Neill (Hrsg.), The Shared Horizon, Dublin: Irish Academic Press 1990, S. 41-91

[KOLSKY 1991] Kolsky, Stephen D., Mario Equicola. The real courtier [Travaux d'Humanisme et Renaissance, Bd. 246], Genf: Droz 1991

[KOOS 1998] Koos, Marianne (Rez.), Titian's Women, Giorgione's Men?, in: *Kritische Berichte*, Jg. 26, 2/1998, S. 63-72

[KRAUSE 1996] Krause, Katharina, Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730) [Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 68], München/Berlin: Dt. Kunstverl. 1996

[KRESS 1999] Kress, Susanne, Memlings Triptychon des Benedetto Portinari und Leonardos Mona Lisa. Zur Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts im Florentiner Quattrocento, in: Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hrsg.), Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext [Literatur und Anthropologie, Bd. 4], Tübingen: Narr 1999, S. 219-235

[KRIS/KURZ 1980] Kris, Ernst, Kurz, Otto, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980 [1934]

[KROLL 1992] Kroll, Renate, „Femme Forte": Sozialtypus und imaginierte Existenz in der französischen Kultur des 17. Jahrhunderts, in: *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Bd. 19, 1992, S. 71-95

[KROLL 1995] Kroll, Renate, Von der Heerführerin zur Leidensheldin. Die Domestizierung der Femme forte, in: FEMMES FORTES 1995, S. 51-63

[KROLL 1996] Kroll, Renate, Femme poète. Madeleine de Scudéry und die 'poésie précieuse' [Mimesis, Bd. 23], Tübingen: Niemeyer 1996

[KRÜCKMANN 1998] Krückmann, Peter O., Paradies des Rokoko, Bd. 1: Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine, Ausst.kat. Bayreuth, München/New York: Prestel 1998

[KRÜGER 1993] Krüger, Kurt, Gustav Adolph von Gotter. Leben in galanter Zeit, Erfurt: Kl. Arche 1993

[KRÜGER 1997] Krüger, Elfriede, Herzogin Sophia Friederike von Württemberg und andere Frauen am Hofe Herzog Carl Eugens, in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter*, H. 51, 1997, S. 101-118

[KÜHN 1970] Kühn, Margarete, Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin: Charlottenburg, 1. Teil: Schloß Charlottenburg, Berlin: Gebr. Mann 1970

[TER KUILE 1976] ter Kuile, O., Adriaen Hanneman, 1604-1671, een haags portretschilder, Alphen aan de Rijn: Canaletto 1976

[KURZEL-RUNTSCHEINER 1993] Kurzel-Runtscheiner, Monica, Glanzvolles Elend. Die Inventare der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg (1558-1597) und die Bedeutung von Luxusgütern für die höfische Frau des 16. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993

[KURZEL-RUNTSCHEINER 1995] Kurzel-Runtscheiner, Monica, Töchter der Venus. Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert, München: Beck 1995

[KUSCHE 1991A] Kusche, Maria, „Der christliche Ritter und seine Dame“ – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur. Zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des weltlichen Bildnisses von der karolingischen Buchmalerei über die Augsburger Schule bis zu Seisenegger, Tizian, Anthonis Mor und der spanischen Hofschule des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Pantheon*, Jg. 49, 1991, S. 4-34

[KUSCHE 1991B] Kusche, Maria, La antigua Galería de Retratos del Pardo: Su reconstrucción arquitectónica y el órden de colocación de los cuadros, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 64, 1991, S. 1-29

[KUSCHE 1991C] Kusche, Maria, La antigua Galería de Retratos del Pardo: Su reconstrucción pictórica, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 64, 1991, S. 261-283

[KUSCHE 1992] Kusche, Maria, La antigua Galería de Retratos del Pardo: Su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 65, 1992, S. 1-36

[KUSCHE 1998] Kusche, Maria, El retrato cortesano en el reinado de Felipe II, in: FELIPE II Y EL ARTE 1998, S. 343-382

[LABIE 1983] Labie, Claude, Beauregard: une galerie des hommes illustres constituée au XVII siècle, in: *Il Ritratto Antico Illustrato*, Nr. 1, 1983, S. 8-13

[LADEMACHER 1999] Lademacher, Horst (Hrsg.), Onder den Oranje boom. Dynastie in der Republik. Das Haus Oranien-Nassau als Vermittler niederländischer Kultur in deutschen Territorien im 17. und 18. Jahrhundert, Textbd. zur Ausst. Krefeld/Oranienburg/Appeldoorn, München: Hirmer 1999

[LADNER 1932] Ladner, Gerhart, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol [Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, H. 17], Wien: Verl. d. Kunsthistorischen Sammlungen 1932

[LADNER 1933] Ladner, Gerhart, Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Bd. 47, 1933, S. 470-482

[LADNER 1935] Ladner, Gerhart, Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Die Gonzaga-, Medici- und Wittelsbacher-Serien und einige Kopien nach den Homines illustres des Giovio-Musaeums, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Bd. 49, 1935, S. 367-391

[LAFAYETTE 1996] Madame de Lafayette, Die Prinzessin von Clèves. Aus dem Französischen von Julia Kirchner, Frankfurt a.M./Leipzig: Insel TB 1996

[LAING 1993] Laing, Alastair, Sir Peter Lely and Sir Ralph Bankes, in: HOWARTH 1993, S. 107-131

[LAING 1995] Laing, Alastair, In Trust for the Nation. Paintings from National Trust Houses, Ausst.kat. London: National Trust 1995

[LANE 1949] Lane, Arthur, Daniel Marot: Designer of Delft Vases and of Gardens at Hampton Court, in: *Connoisseur*, Bd. 123, 1949, S. 19-24

[LANE 1949/50] Lane, Arthur, Queen Mary II's Porcelain Collection at Hampton Court, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, Bd. 25, 1949-1950, S. 21-31

[LANEYRIE-DAGEN 1997] Laneyrie-Dagen, Nadeije, L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle, Paris: Flammarion 1997

[LANGEDIJK 1983] Langedijk, Karla, Jacopo Ligozzi al Casino di San Marco e al Poggio Imperiale: il paramento delle Granduchesse, in: GREGORI 1983, S. 103-111

[LAQUEUR 1992] Laqueur, Thomas, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M./New York: Campus 1992

[LARIVAILLE 1983] Larivaille, Paul, La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI, Mailand: Rizzoli 1983

[LARSEN 1988] Larsen, Erik, The Paintings of Anthony van Dyck, 2 Bde., Freren: Luca 1988

[LASCHITZER 1888] Laschitzer, Simon, Die Genealogie des Kaisers Maximilian I., in: JbKW, Bd. 7/1, 1888, S. 1-199

[DE LASTIC 1980] de Lastic, Georges, Contribution à l'œuvre de Pierre Mignard, portraitiste, in: BSHAF, 1980, S. 167-176

[LAUER 1997] Lauer, Esther, „Bellezza" und „ornamenti" im italienischen Geschlechterstreit um 1600, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 269-291

[LAURAIN-PORTEMER 1973] Laurain-Portemer, Madeleine, Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650 d'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 115. Jg., 1973, S. 151-168

[LAURAIN-PORTEMER 1977] Laurain-Portemer, Madeleine, La politique artistique de Mazarin, in: Il Cardinale Mazzarino in Francia [Atti dei Convegni Lincei, Bd. 35], Rom: Accademia Nazionale dei Lincei 1977, S. 41-76

[LAWNER 1987] Lawner, Lynne, Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance, New York: Rizzoli 1987

[LAWRENCE 1997] Lawrence, Cynthia (Hrsg.), Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs, University Park: Pennsylvania State UP 1997

[LAWRENCE/KASMAN 1997] Lawrence, Cynthia, Kasman, Magdalena, Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670-1736). An Art Collector in Eighteenth-Century Paris, in: LAWRENCE 1997, S. 207-226

[LECOQ 1987] Lecoq, Anne-Marie, François I[er] imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française, Paris: Macula 1987

[VAN LEEUWEN 1988] van Leeuwen, Rieke (Hrsg.), Paintings from England. William III and the Royal Collections, Ausst.kat. Den Haag: Mauritshuis/SDU 1988

[LEFEVRE 1980/84] Lefevre, Renato, Le rovine di „Villa Versaglia" a Formello, in: *Collqui del Sodalizio*, 2. Serie, Nr. 7-8, 1980/84, S. 199-205

[LELY'S COLLECTION 1943] Sir Peter Lely's Collection, in: *Burlington Magazine*, Bd. 83, 1943, S. 185-191

[LEMPRIÈRE 1951] Lemprière, John, Lemprière's Classical Dictionary of Proper Names mentioned in Ancient Authors, Ausg. v. F.A. Wright, London: Routledge & Kegan Paul 1951

[LEVEY 1988] Levey, Michael, 'The Enchanted Castle' by Claude: subject, significance and interpretation, in: *Burlington Magazine*, Bd. 130, 1988, S. 812-820

[LEVI PISETZKY 1957] Levi Pisetzky, Rosita, L'apogeo dell'eleganza milanese e nel territorio durante l'età medioevale e rinascimentale, in: Storia di Milano, Bd. 8, Mailand: Treccani degli Alfieri 1957, S. 721-776

[LEVIN/WATSON 1987] Levin, Carole, Watson, Jeanie (Hrsg.), Ambiguous Realities. Women in the Middle Ages and Renaissance, Detroit: Wayne State University Press 1987

[LEVITINE 1958] Levitine, George, Addenda to Robert Rosenblum's „The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism", in: *Art Bulletin*, Bd. 40, 1958, S. 329ff.

[LICHTENSTEIN 1989] Lichtenstein, Jacqueline, La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique, Paris: Flammarion 1989

[LIEDTKE 1989] Liedtke, Walter, The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture, and Horsemanship 1500-1800, New York: Abaris/Metropolitan Museum of Art 1989

[LILIUS 1981] Lilius, Henrik, Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decorazione pittorica [Acta Instituti Romani Finlandiae, Bd. 10, 1-2], Rom 1981

[LINDLEY 1995] Lindley, David (Hrsg.), Court Masques. Jacobean and Caroline Entertainments 1605-1640, Oxford/New York: Oxford UP 1995

[LÖCHER 1995] Löcher, Kurt, Hans Schöpfer der Ältere. Ein Münchner Maler des 16. Jahrhunderts [Ars Bavarica, Doppelbd. 73/74], München: Weber 1995

[LÖCHER 1997] Löcher, Kurt (unter Mitarbeit von Carola Gries), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart: Hatje 1997

[LÖCHER 1999] Löcher, Kurt, Bartel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis [Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 81], München/Berlin: Dt. Kunstverl. 1999

[LORD 1997] Lord, Carla, Jeanne d'Evreux as a Founder of Chapels. Patronage and Public Piety, in: LAWRENCE 1997, S. 21-36

[LORENZ 1965] Lorenz, Thuri, Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern, Mainz: von Zabern 1965

[LOUGEE 1976] Lougee, Carolyn C., Le Paradis des Femmes. Women, Salons, and Social Stratification in Seventeenth-Century France, Princeton: Princeton UP 1976

[LUCHNER 1958] Luchner, Laurin, Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583, Wien: Schroll 1958

[LUCKHARDT 1994] Luckhardt, Jochen, Ferdinand Voet als Kopist in Rom und die Gemäldesammlung des Salzburger Domdechanten Wilhelm von Fürstenberg, in: Ekkehard Mai, Karl Schütz, Hans Vlieghe (Hrsg.), Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Köln: Locher 1994, S. 132-143

[LUIJTEN 1999] Luijten, Ger, Van Dyck inimitable en cuivre: des gravures de 1640 jusqu'à 1800, in: Carl Depauw, Ger Luijten (Hrsg.), Antoine van Dyck et l'estampe, Ausst.kat. Antwerpen/Amsterdam: Antwerpen Open/Rijksmuseum 1999, S. 291-304

[LUNA 1976] Luna, Juan J., Pinturas de Pierre Gobert en España, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 49, 1976, S. 363-385

[LUNSINGH SCHEURLEER 1969] Lunsingh Scheurleer, Th. H., De woonvertrekken in Amalia's Huis in het Bosch, in: *Oud Holland*, Jg. 84, 1969, S. 29-66

[VAN LUTTERVELT 1959] van Luttervelt, R., Een schilderij van Anna van Buren en andere portretten uit haar omgeving, in: *Oud-Holland*, Bd. 74, 1959, S. 183-202

[LUZIO 1913] Luzio, Alessandro, La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28, Mailand: Cogliati 1913

[LUZIO/RENIER 1890A] Luzio, Alessandro, Renier, Rodolfo, Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza, in: *Archivio storico Lombardo*, 2. Serie, Bd. 7, 1890, S. 74-119, 346-399, 619-674

[LUZIO/RENIER 1890B] Luzio, Alessandro, Renier, Rodolfo, Francesco Gonzaga alla battaglia di Fornovo (1495) secondo i documenti mantovani, in: *Archivio storico Italiano*, 5. Serie, Bd. 6, 1890, S. 205-246

[LUZIO/RENIER 1896] Luzio, Alessandro, Renier, Rodolfo, Il lusso di Isabella d'Este, in: *Nuova Antologia*, 4. Serie, Bd. 63, 1896, S. 441-469, Bd. 64, 1896, S. 294-324

[LUZIO/RENIER 1902] Luzio, Alessandro, Renier, Rodolfo, La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. 7. – Gruppo meridionale, in: *Giornale storico della Letteratura italiana*, Bd. 40, 1902, S. 289-308

[DI MACCO 1988] di Macco, Michela, Quadreria di Palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684, in: ROMANO 1988, S. 41-138

[DI MACCO/ROMANO 1989] di Macco, Michela, Romano, Giovanni (Hrsg.), Diana Trionfatrice. Arte di Corte nel Piemonte del Seicento, Ausst.kat. Turin: Allemandi 1989

[MACCUBBIN/HAMILTON-PHILLIPS 1988] Maccubbin, Robert P., Hamilton-Phillips, Martha (Hrsg.), The Age of William III & Mary II. Power, Politics, and Patronage 1688-1702, Ausst.kat. Williamsburg/New York/Washington 1989

[MACENTEGART 1991] MacEntegart, Rory, Fatal Matrimony: Henry VIII and the Marriage to Anne of Cleves, in: David Starkey (Hrsg.), Henry VIII. A European Court in England, London: Collins & Brown 1991, S. 140-143

[MACGOWAN 1985] MacGowan, Margaret, Le phénomène de la galerie des portraits des illustres, in: Roland Mousnier, Jean Mesnard (Hrsg.), L'Âge d'Or du Mécénat (1598-1661). Actes du Colloque, Paris: Éditions du CNRS 1985, S. 411-422

[MACHOCZEK 1996] Machoczek, Ursula, Die regierende Königin - Elisabeth I. von England. Aspekte weiblicher Herrschaft im 16. Jahrhundert [Reihe Geschichtswissenschaft, Bd. 39], Pfaffenweiler: Centaurus 1996

[MACLEAN 1977] Maclean, Ian, Woman Triumphant. Feminism in French Literature 1610-1652, Oxford: Clarendon 1977

[MACLEAN 1980] Maclean, Ian, The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1980

[MACLEAN 1995] Maclean, Rosemary, 'O Gran Principe O Gran Prelato': Claude's Roman Patrons and the Appeal of his Landscape Easel Paintings, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 137, 1995, S. 223-234

[MAI 1988] Mai, Ekkehard, Porträtkunst und höfisches Porträt, in: Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz, Ausst.kat. Düsseldorf: Stadtmuseum 1988, S. 57-69

[MAI 1996] Mai, Ekkehard (Hrsg.), Das *Capriccio* als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Ausst.kat. Köln/Zürich/Wien, Mailand: Skira 1996

[MAJER 1990] Majer, Hans Georg, Zur Ikonographie der osmanischen Sultane, in: Martin Kraatz, Jürg Meyer zur Capellen, Dietrich Seckel (Hrsg.), Das Bildnis in der Kunst des Orients [Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, Bd. L, 1], Stuttgart: Steiner 1990, S. 99-128

[MALAGUZZI VALERI 1902] Malaguzzi Valeri, Francesco, Pittori Lombardi del Quattrocento, Mailand: Cogliati 1902

[MALAGUZZI VALERI 1913] Malaguzzi Valeri, Francesco, La corte di Ludovico il Moro, Bd. 1: La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento, Mailand: Hoepli 1913

[MANACORDA 1908] Manacorda, Guido, Zu dem volkstümlichen Motive von den weiblichen Schönheiten, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 18. Jg., 1908, S. 436-441

[MANCINI 1965] Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini, hrsg. v. Gérard Doscot [Le Temps retrouvé, Bd. 5], Paris: Mercure de France 1965

[VAN MANDER 1991] van Mander, Carel, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Worms: Werner 1991

[MANN/SYSON 1998] Mann, Nicholas, Syson, Luke (Hrsg.), The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, London: British Museum Press 1998

[MARIE 1968] Marie, Alfred, Naissance de Versailles. Le château – Les jardins, Bd. 2 [Versailles, son histoire, Bd. 1, 2], Paris: Vincent, Fréal 1968

[MARINO 1967] Marino, Giambattista, Opere, Mailand: Rizzoli 1967

[MARINO 1976] Marino, Giovan Battista, L'Adone, 2 Bde. [Tutte le opere, Bd. 2], Mailand: Mondadori 1976

[VAN MARLE 1931] van Marle, Raimond, Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures, Bd. 1: La vie quotidienne, Den Haag: Nijhoff 1931

[DE MARLY 1978] de Marly, Diana, Undress in the Œuvre of Lely, in: *Burlington Magazine*, Bd. 120, 1978, S. 749f.

[MARROW 1982] Marrow, Deborah, The Art Patronage of Maria de' Medici [Studies in Baroque Art History, Bd. 4], Ann Arbor: UMI Research Press 1982

[MARTINDALE 1988] Martindale, Andrew, Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait [4th Gerson Lecture], Maarssen/Den Haag: SDU 1988

[MARTINDALE 1995] Martindale, Andrew, Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting, London: Pindar 1995

[MARTINEAU 1992] Martineau, Jane (Hrsg.), Andrea Mantegna, Ausst.kat. London: Royal Academy of Arts/New York: Metropolitan Museum of Art 1992

[MARTINET 1990] Martinet, Marie-Madeleine, Le corps observé et l'espace de l'observateur dans l'iconographie de la Renaissance anglaise, in: CÉARD/FONTAINE/MARGOLIN 1990, S. 213-216

[MARX 1969A] Marx, Harald, Zwei Neuzuschreibungen an Louis de Silvestre, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie*, Bd. 10, 1969, Nr. 1, S. 21-27

[MARX 1969B] Marx, Harald, Zu vier Gemälden von Louis de Silvestre, in: *Dresdener Kunstblätter*, 13. Jg., 1969, S. 114-123

[MARX 1975] Marx, Harald, Die Gemälde des Louis de Silvestre [Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog Französische Malerei. Ergänzungsband], Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 1975

[MARX 1985] Marx, Harald, Barocke Bildnismalerei in Dresden. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende der „augusteischen" Zeit, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 17, 1985, S. 51-84

[MASSON 1972] Masson, André, Le Décor des Bibliothèques du Moyen Âge à la Révolution [Histoire des Idées et Critique Littéraire, Nr. 125], Genf: Droz 1972

[MATTHEWS GRIECO 1991] Matthews Grieco, Sara F., Ange ou Diablesse. La représentation de la femme au XVIe siècle, Paris: Flammarion 1991

[MATTHEWS GRIECO 1994] Matthews Grieco, Sara F., Körper, äußere Erscheinung und Sexualität, in: DUBY/PERROT 1994, S. 61-101

[MATTHEWS GRIECO 1997] Matthews Grieco, Sara F., Georgette de Montenay. Eine andere Stimme in der Emblematik des 16. Jahrhunderts, in: *Quer*elles. *Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 2, 1997, S. 78-146

[MAURER 1989] Maurer, Margaret, Reading Ben Jonson's *Queens* , in: Sheila Fisher, Janet E. Halley (Hrsg.), Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism, Lexington: Universitiy of Tennessee Press 1989, S. 233-263

[MAYER 1677] Mayer, Matteo, La Villa Benedetta descritta, Rom: Mascardi 1677

[MCGRATH] McGrath, Elizabeth, Rubens: Subjects from History, 2 Bde. [Corpus Rubenianum, Bd. 13, 1], London: Harvey Miller 1997

[MCLEOD 1991A] McLeod, Glenda, Virtue and Venom. Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1991

[MCLEOD 1991B] McLeod, Glenda K. (Hrsg.), The Reception of Christine de Pizan from the Fifteenth through the Nineteenth Centuries. Visitors to the City, Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Nellen Press 1991

[MELLENCAMP 1969] Mellencamp, Emma H., A note on the costume of Titian's *Flora*, in: *Art Bulletin*, Bd. 51, 1969, S. 174-177

[MELONI TRKULJA 1973] Meloni Trkulja, Silvia, I Quadri della Sala dell'Udienza, in: *antichità viva*, Jg. 7, 1973, Nr. 5, S. 44ff.

[MELZER 1994] elzer, Reinhard, Das „Braune Kabinett" – Stellung im architektonischen Ensemble, in: Schloß Mosigkau – Das Braune Kabinett, Ausst.kat. Dessau 1994, S. 10-18

[MENA 1978] Mena, Manuela, La obra de Carlo Maratta en la década de 1650, in: *Antologia di Belle Arti*, Jg. 2, Nr. 7/8, Dez. 1978, S. 179-190

[MENDELSOHN 1988] Mendelsohn, Leatrice, Boccaccio, Betussi e Michelangelo: Ritratti delle donne illustri come *vite parallele*, in: Antonio Franceschetti (Hrsg.), Letteratura italiana e arti figurative, Bd. 1 [Biblioteca dell'„Archivum Romanicum", Serie 1, Bd. 208], Florenz: Olschki 1988, S. 323-334

[MENEGHETTI 1992] Meneghetti, Maria Luisa, Il manoscritto francese 146 della Biliothq̀ue Nationale di Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli affreschi della Manta, in: ROMANO 1992, S. 61-72

[MERIAN 1649] Merian, Matthäus, Topographia Provinciarum Austriacarum, Frankfurt a.M.: Merian 1649

[MERKEL 1892] Merkel, Carlo, Adelaide di Savoia. Elettrice di Baviera, Turin/Florenz/Rom: Bocca 1892

[MÉROT 1994] Mérot, Alain, Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVIIe siècle, Paris: Promeneur 1990

[MESLAY 1994] Meslay, Olivier, À propos du cabinet du bord de l'eau d'Anne d'Autriche et de quelques découvertes au palais du Luxembourg, in: BSHAF, Jg. 1994, S. 49-65

[MEZZETTI 1955] Mezzetti, Amalia, Contributi a Carlo Maratti, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S., Jg. 4, 1955, S. 253-354

[MICHIEL 1888] Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'Opere del Disegno) [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, N.F., Bd. 1], hrsg. v. Theodor Frimmel, Wien: Graeser 1888

[MICHLER 1992] Michler, Jürgen, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen: Gessler 1992

[MIGNANI 1980] Mignani, Daniela, Le Ville Medicee di Giusto Utens, Florenz: Arnaud 1980

[MIGNOSI TANTILLO 1990] Mignosi Tantillo, Almamaria, I Chigi ad Ariccia nel '600, in: L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700, 2 Bde., Ausst.kat. Rom: Quasar 1990, Bd. 2, S. 69-114

[MILANO 1983] Milano nell'età di Ludovico il Moro, 2 Bde., Mailand: Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana 1983

[MILES 1986] Miles, Margaret R., The Virgin's Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture, in: Susan Rubin Suleiman (Hrsg.), The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives, Cambridge, Mass./London: Harvard UP 1986, S. 193-208

[MILLAR 1948] Millar, Oliver, A Subject Picture by William Dobson, in: *Burlington Magazine*, Bd. 90, 1948, S. 97ff.

[MILLAR 1955] Millar, Oliver, Notes on British Painting from Archives: III, in: *Burlington Magazine*, Bd. 97, 1955, S. 255f.

[MILLAR 1963] Millar, Oliver, The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, London: Phaidon 1963

[MILLAR 1978] Millar, Oliver, Sir Peter Lely 1618-1680, Ausst.kat. London: National Portrait Gallery 1978

[MILLAR 1982] Millar, Oliver, Van Dyck in England, Ausst.kat. London: National Portrait Gallery 1982

[MILLAR 1994] Millar, Oliver, Philipp, Lord Wharton, and his collection of portraits, in: *Burlington Magazine*, Bd. 136, 1994, S. 517-530

[MILLEN/WOLF 1989] Millen, Ronald Forsyth, Wolf, Robert Erich, Heroic Deeds and Mystic Figures. A New Reading of Rubens' *Life of Maria de' Medici*, Princeton: Princeton UP 1989

[MINGES 1998] Minges, Klaus, Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung [Museen – Geschichte und Gegenwart, Bd. 3], Münster: Lit 1998

[MIROLLO 1963] Mirollo, James V., The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino, New York/London: Columbia UP 1963

[MIROLLO 1984] Mirollo, James V., Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design, New Haven/London: Yale UP 1984

[MODE 1970] Mode, Robert Louis, The Monte Giordano Famous Men Cycle of Cardinal Giordano Orsini and the Uomini Famosi Tradition in Fifteenth-Century Italian Art, Diss. Ann Arbor: The University of Michigan 1970

[MODE 1974] Mode, Robert Louis, Ancient Paragons in a Piccolomini Scheme, in: Robert Engass, Marilyn Stokstad (Hrsg.), Hortus Imaginum. Essays in Western Art, Lawrence: University of Kansas 1974, S. 73-83

[MÖRZ 1997] Mörz, Stefan, Die letzte Kurfürstin. Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1997

[MOINET/KLINKA BALLESTEROS 1996] Moinet, Eric, Klinka Ballesteros, Isabelle, Le Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Paris: Fond. Paribas, Réunion des Musées Nationaux 1996

[VAN DER MOLEN 1973] van der Molen, S. J., Klederdrachtpaneeltjes uit omstreeks 1550: een herwonnen documentatie, in: *Antiek*, Bd. 7, 1973, S. 621-644

[MOMMSEN 1952] Mommsen, Theodor E., Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua, in: *The Art Bulletin*, Bd. 34, 1952, S. 95-116

[MONATSBILDER KAT. 1994] „Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel". Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, Ausst.kat. Berlin, München: Hirmer 1994

[MONTAIGNE 1988] Montaigne, Michel de, Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581, Frankfurt a.M.: Insel TB 1988

[MONTANARI 1996] Montanari, Tomaso, Jacob Ferdinand Voet e Livio Odescalchi, in: *Prospettiva*, Nr. 81, 1996, S. 52-55

[MONTROSE 1986] Montrose, Adrian Louis, A *Midsummernight's Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form, in: FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986, S. 65-87

[MOORE 1987] Moore, Dennis, Recorder Fleetwood and the Tudor Queenship Controversy, in: LEVIN/WATSON 1987, S. 235-251

[MORÁN/CHECA 1985] Morán, J. Miguel, Checa, Fernando, El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas, Madrid, Cátedra 1985

[MOSCO 1980] Mosco, Marilena, Una „Descrittione dell'Apparato delle Stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza" edita a Venezia nel 1577, in: *antichità viva*, Jg. 19, Nr. 2, 1980, S. 5-20

[MUELLER 1984] Mueller, Marlies, Les idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670 [Harvard Studies in Romance Languages, Bd. 40], Lexington: French Forum 1984

[MÜLLER HOFSTEDE 1965] Müller Hofstede, Justus, Bildnisse aus Rubens' Italienjahren, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 2, 1965, S. 89-154

[MÜLLER HOFSTEDE 1977] Müller Hofstede, Justus, Frans Pourbus d.J. in Mantua: Anmerkungen zu Rubens' Bildnismalerei in Italien, in: Peter Paul Rubens 1577-1640, Kat. 1, Ausst.kat. Köln: Museen der Stadt Köln 1977, S. 68-75

[MULLER 1989] Muller, Jeffrey M., Rubens: The Artist as Collector, Princeton: Princeton UP 1989

[MULLER 1993] Muller, Jeffrey M. (Rez.), Ronald Forsyth Millen and Robert Erich Wolf, Heroic Deeds and Mystic Figures. A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici, Princeton UP, 1989, in: *Oud Holland*, Bd. 107, 1993, S. 305-310

[NAHOUM-GRAPPE 1994] Nahoum-Grappe, Véronique, Die schöne Frau, in: DUBY/PERROT 1994, S. 103-118

[NAU 1967] Nau, Elisabeth, Hohenheim. Schloß und Gärten, Konstanz/Stuttgart: Thorbecke 1967

[NAU 1993] Nau, Elisabeth, Rom in Hohenheim, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 30, 1993, S. 45-76

[NEGRO 1996] Negro, Angela, Il giardino dipinto del Cardinal Borghese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma, Rom: Àrgos 1996

[NEUKIRCH 1965] Neukirch, Benjamin, Anthologie Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte anderer Theil. Nach dem Erstdruck vom Jahre 1697 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten [Neudrucke deutscher Literarturwerke, N.F., Bd. 16], Tübingen: Niemeyer 1965

[NICHOLSON 1997] Nicholson, Kathleen, The ideology of feminine 'virtue': the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture, in: WOODALL 1997, S. 52-72

[NIKOLENKO 1966] Nikolenko, Lada, The Beauties' Galleries, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 108. Jg., 1966, S. 19-24

[NIKOLENKO 1969] Nikolenko, Lada, Pietro Rotari in Russia and America, in: *The Connoisseur*, Bd. 171, 1969, S. 191-196

[NIKOLENKO 1970] Nikolenko, Lada, The Source of the Mancini-Mazarini Iconography. Catalogue of Portraits in the Chigi d'Ariccia Collection, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 112, Sept. 1970, S. 145-158

[NIKOLENKO 1983] Nikolenko, Lada, Pierre Mignard. The Portrait Painter of the Grand Siècle, München: Nitz 1983

[NIKOLENKO 1990] Nikolenko, Lada, Schönheitsgalerien der Wittelsbacher, München: Institut Bavaricum 1990

[NISSER 1927] Nisser, Wilhelm, Michael Dahl and the contemporary Swedish school of painting in England, Uppsala: Almqvist & Wiksells 1927

[NOBLAT-RÉROLLET/QUENEAU/VINCENT 1995] Noblat-Rérollet, Thérèse, Queneau, Jacqueline, Vincent, Daniel-Henri (Hrsg.), Bussy-Rabutin. L'homme et l'œuvre, Dijon/Bussy-le-Grand 1995

[NOLHAC 1925] de Nolhac, Pierre, Versailles et la cour de France, Bd. 1: La création de Versailles, Paris: Conard 1925

[NORDENFALK 1967] Nordenfalk, Carl, Realism and Idealism in the Roman Portraits of Queen Christina of Sweden, in: Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday, London/New York: Phaidon 1967, S. 122-129

[OBERHAMMER 1935] Oberhammer, Vinzenz, Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck/Wien/München: Tyrolia 1935

[O'DONOGHUE/HAKE 1908-1925] O'Donoghue, Freeman, Hake, Henry M., Catalogue of Engraved British Portraits preserved in the British Museum, 6 Bde., London: Trustees of the British Museum 1908-1925

[OLIVA 1985] Oliva, Mario, Giulia Gonzaga Colonna, Mailand: Mursia 1985

[OLSZEWSKI 1999] Olszewski, Edward J., Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancellaria, in: WALKER/HAMMOND 1999, S. 93-111

[OMAN 1968-1969] Oman, Carola, The Craven Collection, in: *Art at Auction. The Year at Sotheby's & Parke-Bernet*, 1968-1969, S. 121-130

[ONIANS 1998] Onians, John, The biological basis of Renaissance aesthetics, in: AMES-LEWIS/ROGERS 1998, S. 12-27

[D'ONOFRIO 1964] d'Onofrio, Cesare, Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603, in: *Il Palatino*, Bd. 8, 1964, S. 15-20, 158-162, 202-211

[OPITZ 1996] Opitz, Claudia, Eine Heldin des weiblichen Geschlechts. Zum Bild der Jeanne d'Arc in der frühneuzeitlichen „querelle des femmes", in: RÖCKELEIN/SCHOELL-GLASS/MÜLLER 1996, S. 111-136

[ORGEL 1991] Orgel, Stephen, Jonson and the Amazons, in: Elizabeth D. Harvey, Katharina Eisaman Maus (Hrsg.), Soliciting Interpretation. Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry, Chicago/London: The University of Chicago Press 1990, S. 119-139

[ORSO 1986] Orso, Stephen N., Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid, Princeton: Princeton UP 1986

[ORSO 1993] Orso, Stephen N., Velázquez, *Los Borrachos*, and Painting at the Court of Philip IV, Cambridge u.a.: Cambridge UP 1993

[OST 1981] Ost, Hans, Tizians sogenannte „Venus von Urbino" und andere Buhlerinnen, in: Justus Müller Hofstede, Werner Spies (Hrsg.), Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin: Gebr. Mann 1981, S. 129-149

[OST 1984] Ost, Hans, Falsche Frauen. Zur Flora im Berliner und zur Klytia im Britischen Museum, Köln: König 1984

[OZZÓLA 1946] Ozzóla, Leandro, Pitture inedite nella Quadreria del Palazzo Ducale di Mantova, in: *Emporium*, Jg. 52, Jan. 1946, S. 185-193

[PACHT BASSANI 1992] Pacht Bassani, Paola, Claude Vignon 1593-1670, Paris: Arthena 1992

[PÄCHT/ALEXANDER 1966] Pächt, Otto, Alexander, J.J.G., Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford, Bd. 1: German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools, Oxford: Clarendon 1966

[PALAZZO VECCHIO KAT. 1980] Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei [Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Bd. 1], Ausst.kat. Florenz: Ed. Medicee 1980

[PALLAVICINO 1680] Pallavicino, Ranuccio, I trionfi dell'architettura nella sontuosa Residenza di Monaco, Augsburg: Vzschneider 1680

[PALOMINO 1987] Palomino, Antonio, Vidas, hrsg. v. Nina Ayala Mallory, Madrid: Alianza Ed. 1987

[PANOFSKY 1924] Panofsky, Erwin, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin: Spiess ^{7}1993 [1924]

[PANOFSKY 1939] Panofsky, Erwin, The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy, in: ders., Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York u.a.: Harper & Row ^{2}1962 [1939], S. 129-169

[PANOFSKY 1962] Panofsky, Dora, Panofsky, Erwin, Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol [Bollingen Series, Bd. 52], Princeton: Princeton UP ^{2}1962 [1956]

[PAPE 1987] Pape, Maria Elisabeth, Die Turquerie in der Bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts, Diss. Köln 1987

[PARISET 1974] Pariset, François-Georges, Héroïsme et création artistique en Lorraine dans la première moitié du XVIIe siècle, in: Noémi Hepp, Georges Livet (Hrsg.), Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII [Actes et colloques, Bd. 16], Paris: Klincksieck 1974, S. 159-169

[PARSHALL 1982] Parshall, Peter W., The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol, in: JbKW, Bd. 78, 1982, S. 139-184

[PASCOLI 1992] Pascoli, Lione, Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, Perugia: Electa Ed. Umbri 1992

[PASSONI 1992] Passoni, Riccardo, Nuovi studi sul Maestro della Manta, in: ROMANO 1992, S. 37-60

[PEDROCCO 1990] Pedrocco, Filippo, Iconografia delle cortegiane di Venezia, in: CORTEGIANE DI VENEZIA KAT. 1990, S. 81-93

[PELOUS 1980] Pelous, Jean-Michel, Amour précieux – Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines [Bibliothèque Française et Romane, Serie C, Bd. 77], Paris: Klincksieck 1980

[PELTZER 1911/12] Peltzer, Rudolf Arthur, Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: JbKW, Bd. 30, 1911/12, S. 59-182

[PENZER 1937] Penzer, Norman Mosley, The Ḥarēm, Philadelphia: Lippincott 1937

[PEPYS 1970-1983] Pepys, Samuel, The Diary, 11. Bde., London: Bell and Sons 1970-1983

[PEREY 1896] Perey, Lucien (Pseudonym v. Clara Adèle Luce Herpin), Une Princesse Romaine au XVIIe Siècle. Marie Mancini Colonna, Paris: Lévy 1896

[DELLA PERGOLA 1963] della Pergola, Paola, Gli Inventari Aldobrandini: l'Inventario del 1682 (II), in: *Arte Antica e Moderna*, Bd. 6, 1963, S. 61-87

[PETER-RAUPP 1980] Peter-Raupp, Hanna, Die Ikonographie des Oranjezaal [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 11], Hildesheim/New York: Olms 1980

[PETRUCCI 1992] Petrucci, Francesco, Nuovi contributi sulla committenza Chigi nel XVII secolo. Alcuni dipinti inediti nel Palazzo di Ariccia, in: *Bollettino d'Arte*, Nr. 73, Mai-Juni 1992, S. 107-126

[PETRUCCI 1995] Petrucci, Francesco, Monsù Ferdinando ritrattista. Note su Jacob Ferdinand Voet (1639-1700?), in: *Storia dell'Arte*, Bd. 84, 1995, S. 283-306

[PETRUCCI 1996] Petrucci, Francesco, Gaulli, Maratti e Voet: Nuove Attribuzioni, in: *Firmantiquari. Arte Viva*, 9, 1996, S. 54-64

[PFEIFF 1990] Pfeiff, Ruprecht, Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution [Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1], Münster/Hamburg: Lit 1990

[PHAN 1994] Phan, Marie Claude, Sich schön machen heißt, sich zur Frau manchen. Über die Gestaltung des Gesichts im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Olivier Burgelin, Philippe Perrot (Hrsg.), Vom ewigen Zwang zu gefallen. Etikette und äußere Erscheinung, Leipzig: Reclam 1994, S. 62-79

[PIPER 1992] Piper, David, The English Face, hrsg. v. Malcolm Rogers, London: National Portrait Gallery ^{2}1992 [1978]

[PISTOI 1976] Pistoi, Mila, Francesco Terzi, in: I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Cinquecento, Bd. 2, Bergamo: Poligrafiche Bolis 1976, S. 593-608

[PIZAN 1986] Pizan, Christine de, Das Buch von der Stadt der Frauen, hrsg. v. Margarete Zimmermann, Berlin: Orlanda ^{2}1987 [1986]

[PLANTIÉ 1994] Plantié, Jacqueline, La Mode du portrait littéraire en France (1641-1681) [Lumière classique, Bd. 2], Paris: Champion 1994

[VAN DER PLOEG/VERMEEREN 1997A] van der Ploeg, Peter, Vermeeren, Carola (Hrsg.), Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague, Ausst.kat. Den Haag, Zwolle: Waanders 1997

[VAN DER PLOEG/VERMEEREN 1997B] van der Ploeg, Peter, Vermeeren, Carola ,'From the „Sea Prince's" Monies': The Stadholder's Art Collection, in: VAN DER PLOEG/VERMEEREN 1997A, S. 34-60

[PLOGSTERTH 1991] Plogsterth, Ann Rose, The Institution of the Royal Mistress and the Iconography of Nude Portraiture in Sixteenth Century France, Diss. New York: Columbia University 1991

[PLUTARCHUS 1935] Plutarchus, Moralia, Bd. 2, Leipzig: Teubner ^{2}1971 [1935]

[VON PÖLLNITZ 1995] von Pöllnitz, Carl Ludwig, Das galante Sachsen, München: dtv 1995

[POINTON 1993] Pointon, Marcia, Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven/London: Yale UP 1993

[POISSON 1972] Poisson, Georges, Le château de Bussy-Rabutin, in: *Les Monuments Historiques de la France*, 1/1972, S. 60-68

[POLAZZO 1990] Polazzo, Marco, Pietro Rotari – pittore veronese del settecento (1707-1762), Verona: Ed. Il Segno 1990

[POLLEROSS 1988] Polleroß, Friedrich, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert [Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 18], 2 Bde., Worms: Werner 1988

[POLLEROSS 1991] Polleroß, Friedrich, Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations, in: *artibus et historiae*, Nr. 24, 1991, S. 75-117

[POLLEROSS 1993] Polleroß, Friedrich, Die Anfänge des Identifikationsportäts im höfischen und städischen Bereich, in: *Frühneuzeit-Info*, Jg. 4, H. 1, 1993, S. 17-36

[POLLEROSS 1995A] Polleroß, Friedrich, Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremonielldarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn (Hrsg.), Zeremoniell und höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 382-407

[POLLEROSS 1995B] Polleroß, Friedrich, „Ergetzliche Lust der Diana": Jagd, Maskerade und Porträt, in: Wolfgang Adam (Hrsg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 795-820

[POLLEROSS 1998] Polleroß, Friedrich, *Alexander redivivus et Cleopatra nova.* L'identification avec les héros et héro"ınes de l'histoire antique dans le 'Portrait historié', in: Chantal Grell, Werner Paravicini, Jürgen Voss (Hrsg.), Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle, Bonn: Bouvier 1998, S. 427-472

[POPE-HENNESSY 1966] Pope-Hennessy, John, The Portrait in the Renaissance [Bollingen Series, XXXV, 12], Princeton: Princeton UP 1966

[PORRO 1884] Porro, Giulio, Catalogo dei Codici Manoscritti della Trivulziana [Biblioteca Storica Italiana, Bd. 2], Turin: Bocca 1884

[PORTOGHESI 1957] Portoghesi, Paolo, Il Palazzo, la Villa, e la Chiesa di S. Vincenzo a Bassano, in: *Bollettino d'Arte*, Jg. 42, 1957, S. 222-240

[PORTRAIT EN ITALIE KAT. 1982] Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo, Ausst.kat. Paris: Musée du Petit Palais 1982

[POZZI 1979] Pozzi, Giovanni, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: *Lettere Italiane*, Jg. 31, 1979, S. 3-30

[PRADA 1917] Prada, Isnardo, I Ritratti di Casa Odescalchi – Coopmans – San Pietro. Castel Carnasino – Como, Mailand 1917

[PRADO KAT. 1972] Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, Madrid 1972

[PRAG UM 1600 KAT. 1988] Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Ausst.kat. Essen, Freren: Luca 1988

[PRANDI/STEINBY 1954] Prandi, Adriano, Steinby, Torsten, Villa Lante al Gianicolo, Rom: Ed. dell'Ateneo 1954

[PRATER 1997] Prater, Andreas, Die vermittelte Person. Berninis Büste Ludwig XIV. und andere Portraits des Barock, in: Wilhelm Schlink (Hrsg.), Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst, Freiburg i.Br.: Rombach 1997, S. 161-220

[PREIMESBERGER/BAADER/SUTHOR 1999] Preimesberger, Rudolf, Baader, Hannah, Suthor, Nicola (Hrsg.), Porträt [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2], Berlin: Reimer 1999

[PRINZ 1970] Prinz, Wolfram, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin: Gebr. Mann 1970

[PRINZ 1971] Prinz, Wolfram, Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung [Italienische Forschungen, 3. Folge, Bd. 5], Berlin: Gebr. Mann 1971

[PRINZ 1978] Prinz, Wolfram, Filippo Pigafettas Brief über die Aufstellung der uomini illustri-Sammlung in den Uffizien, in: Flor Mitt, Bd. 22, 1978, S. 305-311

[PRINZ/KECKS 1994] Prinz, Wolfram, Kecks, Roland G., Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen [Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 12], Berlin: Gebr. Mann ²1994 [1985]

[PROMIS 1877] Promis, Vincenzo, Ambasciata di Carlo Francesco Manfredi di Luserna a Praga nel 1604, in: *Miscellanea di Storia Italiana*, Bd. 16, 1877, S. 515-628

[PROVERO 1992] Provero, Luigi, Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato, in: ROMANO 1992, S. 9-26

[VON PUTTKAMER 1866] von Puttkamer, Die Portrait-Gallerie Chur-Brandenburgischer und Königlich Preussischer Generale, Obersten und Subaltern-Officiere im Königlichen Stadtschlosse zu Potsdam, in: *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams*, Bd. 2, 1866, S. 157-174

[QUAST 1992] Quast, Matthias, La villa di Artimino del Buontalenti: rilettura tipologico-stilistica, in: Kunst des Cinquecento in der Toskana [Italienische Forschungen, 3. F., Bd. 17], München: Bruckmann 1992, S. 365-371

[QUONDAM 1989] Quondam, Amadeo, Il naso di Laura, in: GENTILI/MOREL/CIERI VIA 1989/93, Bd. 1, S. 9-44

[RAFFAELLO KAT. 1984] Raffaello a Firenze, Ausst.kat. Florenz, Mailand: Electa 1984

[RAHNER 1956] Rahner, Hugo, Ignatius von Loyola. Briefwechsel mit Frauen, Freiburg i.Br.: Herder 1956

[RALL/HOJER 1979] Rall, Hans, Hojer, Gerhard, Kurfürst Max Emanuel, der „Blaue König", München/Zürich: Schnell & Steiner 1979

[RAMADE 1980] Ramade, Patrick, Une source d'inspiration du XVIIe siècle: *la galerie des femmes fortes*, de Claude Vignon, in: *Bulletin des Amis du Musée de Rennes*, Nr. 4, 1980, S. 19-26

[RAMHARTER 1989] Ramharter, Johannes, Die Hochzeit Erzherzog Ferdinands II. mit Anna Katharina Gonzaga, in: FÜRSTENHÖFE KAT. 1989, S. 334-337

[RAMSDEN 1983] Ramsden, E.H., 'Come take this lute'. A Quest for Identities in Italian Renaissance Portraiture, Tisbury: Element Books 1983

[RAPHAEL VRBINAS KAT. 1983] Raphael Vrbinas. Il mito della Fornarina, Ausst.kat. Rom, Mailand: Electa 1983

[RAPP 1976] Rapp, Anna, Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters, Diss. Zürich 1976

[RAVE 1959] Rave, Paul Ortwin, Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 1, 1959, S. 119-154

[RAVE 1961] Rave, Paul Ortwin, Das Museo Giovio zu Como, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München: Schroll 1961, S. 275-284

[RDK] Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. v. Otto Schmidt, Bd. 1ff., Stuttgart: Metzler 1937ff.

[VON REBER 1892] von Reber, Franz, Die Gemälde der herzoglich bayerischen Kunstkammer nach dem Fickler'schen Inventar von 1598, in: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1892, S. 137-168

[VON REBER 1893] von Reber, Franz, Die Bildnisse der herzoglich bayerischen Kunstkammer nach dem Fickler'schen Inventar von 1598, in: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1893, 1. Bd., S. 2-56

[RECKERMANN 1991] Reckermann, Alfons, Amor Mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance [Pictura et Poesis, Bd. 3], Köln/Wien: Böhlau 1991

[REINLE 1984] Reinle, Adolf, Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich/München: Artemis 1984

[REYNOLDS 1992] Reynolds, Joshua, Discourses, London u.a.: Penguin 1992

[RIBEIRO 1986] Ribeiro, Aileen, Dress and Morality, London: Batsford 1986

[RICCI 1904] Ricci, Corrado, Vita Barocca, Mailand: Cogliati 1904

[RICCI 1917] Ricci, Corrado, Il Ritratto di Cristina Paleotti, in: *Bollettino d'Arte*, Jg. 11, 1917, S. 1-6

[RICHELIEU KAT. 1985] Richelieu et le monde de l'esprit, Ausst.kat. Paris: Imprimerie Nationale 1985

[RIDOLFI 1914-24] Ridolfi, Carlo, Le Maraviglie dell'Arte Ovvero Le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato, hrsg. v. Detlev von Hadeln, 2 Bde., Berlin: Grote 1914-24

[RIJKSMUSEUM KAT. 1976] All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam, Amsterdam: Rijksmuseum, Maarsen: Schwartz 1976

[ROCHESTER 1996] Lord Rochester, Complete Poems, London: Everyman/Dent 1996

[RÖCKELEIN/SCHOELL-GLASS/MÜLLER 1996] Röckelein, Hedwig, Schoell-Glass, Charlotte, Müller, Maria E. (Hrsg.), Jeanne d'Arc oder Wie Geschichte eine Figur konstruiert [Frauen – Kultur – Geschichte, Bd. 4], Freiburg/Basel/Wien: Herder 1996

[RÖTHLISBERGER 1979] Röthlisberger, Marcel, Claude Lorrain. The Paintings, 2 Bde., New York: Hacker ^{2}1979 [1961]

[ROGERS 1979] Rogers, Malcolm, Some Beauties of Sir Peter Lely, in: *Connoisseur*, Bd. 200, 1979, S. 106-113

[ROGERS 1993] Rogers, Malcolm, 'Golden Houses for Shadows': Some Portraits of Thomas Killigrew and his Family, in: HOWARTH 1993, S. 220-242

[ROGERS 1999] Rogers, Malcolm, Van Dyck in England, in: BROWN/VLIEGHE 1999, S. 79-91

[ROGERS 1986] Rogers, Mary, Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy, in: *Word & Image*, Bd. 2, 1986, S. 291-305

[ROGERS 1988] Rogers, Mary, The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representations of women in sixteenth-century painting, in: *Renaissance Studies*, Bd. 2, 1988, S. 47-88

[ROGERS 1994] Rogers, Mary, Reading the female body in Venetian Renaissance art, in: Francis Ames-Lewis (Hrsg.), New Interpretations of Venetian Renaissance Painting, London: Birbeck College, Department of History of Art 1994, S. 77-90

[ROGGERI 1990] Roggeri, Roggero, I ritratti di Giulia Gonzaga, Contessa di Fondi, in: *Civiltà Mantovana*, N.S., Nr. 28-29, 1990, S. 61-78

[ROHOU 1981] Rohou, Jean, The articulation of social, ideological and literary practices in France: The historical moment of 1641-1643, in: Francis Barker, u.a. (Hrsg.), 1642: literature and power in the seventeenth century, Colchester: University of Essex 1981, S. 139-165

[VON ROHR 1733] von Rohr, Julius Bernhard, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der großen Herren, Berlin: Rüdiger 1733

[ROMANO 1987] Romano, Giovanni, Auf dem Weg zur „modernen Manier“: Von Mantegna zu Raffael, in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Bd. 2, Berlin: Wagenbach 1987, S. 301-369

[ROMANO 1988] Romano, Giovanni (Hrsg.), Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province [Arte in Piemonte, Bd. 3], Turin: Cassa di Risparmio 1988

[ROMANO 1992] Romano, Giovanni (Hrsg.), La Sala Baronale del Castello della Manta [Quaderni del Restauro, Bd. 9], Mailand: Olivetti 1992

[ROSCI/CHASTEL 1963] Rosci, Marco, Chastel, André, Un château français en Italie. Un portrait de Gaillon à Gaglianico, In: *Art de France*, Bd. 3, 1963, S. 103-112

[ROSENBERG 1977] Rosenberg, Pierre, Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine, Ausst.kat. Florenz: Centro Di 1977

[ROSENBLUM 1957] Rosenblum, Robert, The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism, in: *The Art Bulletin*, Bd. 39, 1957, S. 279-290

[ROSENTHAL 1980] Rosenthal, Gertrude (Hrsg.), Italian Paintings (XIV-XVIIIth Centuries) from the collection of The Baltimore Museum of Art, Baltimore 1981

[ROSENTHAL 1992] Rosenthal, Margaret F., The Honest Courtesan. Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice, Chicago/London: The University of Chicago Press 1992

[ROSSI 1697] Rossi, Filippo, Descrizione di Roma moderna, Rom: Rossi 1697

[VON ROTENSTEIN 1786] von Rotenstein, Gottfried, Reise nach Bayern im Jahre 1781, 2. Abschnitt, in: Johann Bernoulli (Hrsg.), Archiv zur neuern Geschichte, Geographie, Natur- und Menschenkenntniß, Bd. 3, Leipzig: Beer 1786, S. 231-288

[ROTONDI 1967] Rotondi, Pasquale, La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova, Mailand: Ricordi 1967

[ROWELL 1997] Rowell, Christopher, Petworth House, London: National Trust 1997

[ROWLANDS 1985] Rowlands, John, The Paintings of Hans Holbein the Younger, Oxford: Phaidon 1985

[RUBENS A MANTOVA KAT. 1977] Rubens a Mantova, Ausst.kat. Mantua, Mailand: Electa 1977

[RUBIN 1977] Rubin, Elaine Rhea, The Heroic Image: Women and Power in Early Seventeenth-Century France, 1610-1661, Diss. Washington 1977

[RUDOLF II AND PRAGUE KAT. 1997] Rudolf II and Prague. The Court and the City, Ausst.kat. Prag, London: Thames & Hudson 1997

[RUDOLPH 1979] Rudolph, Stella, Carlo Maratti figurista per pittori di nature morte, in: *antichità viva*, Jg. 18, Nr. 2, 1979, S. 12-20

[RUDOLPH 1992/93] Rudolph, Stella, An instance of Time thwarted by Love: Carlo Maratti's portrait of an unusual lady, in: *Labyrinthos*, XI-XII, 21/24, 1992/93, S. 191-213

[RUDOLPH 1995] Rudolph, Stella, Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo, Rom: Bozzi 1995

[RÜCKERT 1965] Rückert, Rainer, Das Nachlaßinventar der bayerischen Herzogin Jacobäa (1580/81), in: MJbBK, 3. Folge, Bd. 16, 1965, S. 121-148

[RUIZ GÓMEZ 1991] Ruiz Gómez, Leticia, Catálogo de las colecciones históricas de pintura veneciana del siglo XVI en el Real Monasterio de El Escorial, Madrid: Patrimonio Nacional 1991

[RUSSELL 1984] Russell, Diane H., Claude's Psyche Pendants: London and Cologne, in: Pamela Askew (Hrsg.), Claude Lorrain 1600-1682: A Symposium [Studies in the History of Art, Bd. 14], Washington: National Gallery of Art 1984, S. 67-81

[RYLANDS 1992] Rylands, Philip, Palma Vecchio, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1992

[SABATIER 1986] Sabatier, Gérard, Politique, histoire et mythologie: La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle, in: Jean Serroy (Hrsg.), La France et l'Italie au temps de Mazarin, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble 1986, S. 283-301

[SABATIER 1988] Sabatier, Gérard, Le parti figuratif dans les appartements, l'escalier et la galerie de Versailles, in: *XVIIe Siècle*, 40. Jg., 1988, S. 401-426

[SABATIER 1999] Sabatier, Gérard, Versailles ou la figure du roi, Paris: Albin Michel 1999

[SACCHETTI 1988] Sacchetti, Franco, Die wandelnden Leuchtkäfer. Renaissancenovellen aus der Toskana, 2 Bde., Berlin: Wagenbach 1988

[SAFARIK 1981] Safarik, Eduard A., Catologo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti, Rom: Bramante 1981

[SAFARIK 1991] Safarik, Eduard A., La dimora del fasto, in: GONZÁLES-PALACIOS 1991, S. 25-28

[SAFARIK 1996] Safarik, Eduard A., The Colonna Collection of Paintings: Inventories 1611-1795 [Documents for the History of Collecting: Italian Inventories, Bd. 2], München u.a.: Saur 1996

[SAINT-FARE GARNOT 1992] Sainte-Fare Garnot, Nicolas, Noël Quillerier, peintre..., in: Stéphane Loire (Hrsg.), Simon Vouet, Actes du colloque international, Paris: Documentation Française 1992, S. 473-49

[SAINT-SIMON 1991] Saint-Simon, Louis de Rouvroy Duc de, Die Memoiren, 4 Bde., Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1991

[SÁNCHEZ CANTÓN 1934] Sánchez Cantón, F.J., El primer inventario del Palacio de El Pardo, in: *Archivo Español de Arte*, Nr. 28, 1934, S. 69-75

[SÁNCHEZ CANTÓN 1956-59] Sánchez Cantón, F.J. (Hrsg.), Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II [Archivo Documental Español, Bd. 10], 2 Bde., Madrid: Real Academia de la Historia 1956-1959

[SÁNCHEZ COELLO KAT. 1990] Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Ausst.kat. Madrid: Museo del Prado 1990

[SANCHO 1995] Sancho, José Luis, La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Historico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional, Madrid: Ed. Patrimonio Nacional 1995

[SANDBICHLER 1997] Sandbichler, Veronika, Türkische Kostbarkeiten aus dem Kunsthistorischen Museum, Ausst.kat. Innsbruck, Wien: Kunsthistorisches Museum 1997

[SANDER 1995] Sander, Jochen, „Die Entdeckung der Kunst". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Ausst.kat. Frankfurt a.M., Mainz: von Zabern 1995

[SANGIORGI 1976] Sangiorgi, Fert (Hrsg.), Documenti Urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631) [Accademia Raffaello – Urbino. Collana di Studi e Testi, Nr. 4], Urbino 1976

[SANI 1981] Sani, Bernardina, Pastelli e miniature di Rosalba Carriera nella collezione di Giovanni Guglielmo Pfalz, in: Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari, Bd. 2, Florenz: S.P.E.S. 1981, S. 133-143

[SANI 1985] Sani, Bernardina, Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti, 2 Bde. [Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria", Studi, Bd. 71], Florenz: Olschki 1985

[SANI 1988] Sani, Bernardina, Rosalba Carriera, Turin: Allemandi 1988

[SAN JUAN 1991] San Juan, Rose Marie, The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance, in: *The Oxford Art Journal*, Bd. 14, Nr. 1, 1991, S. 67-78

[SALONS KAT. 1968] Les salons littéraires au XVIIe siècle, Ausst.kat. Paris: Bibliothèque Nationale 1968

[SANTORE 1988] Santore, Cathy, Julia Lombardo, „Somtuosa Meretrize": A Portrait by Property, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 41, 1988, S. 44-83

[SAULE 1992] Saule, Béatrix, Le premier goût du roi à Versailles. Décoration et ameublement, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 134. Jg., Okt. 1992, S. 137-148

[SAUNDERS 1990] Saunders, Alison, „La beaulté que femme doibt avoir": La vision du corps dans les Blasons anatomiques, in: CÉARD/FONTAINE/MARGOLIN 1990, S. 39-59

[SAUVAL 1724] Sauval, Henri, Histoire et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris, 3 Bde., Paris: Moette/Chardon 1724

[SAUVEL 1968] Sauvel, Tony, L'Appartement de la Reine au Palais-Royal, in: BSHAF, Jg. 1968, S. 65-79

[SAVELSBERG 1994A] Savelsberg, Wolfgang, Eine 'Beauty-Gallery' im Schloß Mosigkau. 12 englische Hofdamenporträts nach Anton van Dyck in der Sammlung einer anhalt-dessauischen Fürstentochter, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 55, 1994, S. 185-204

[SAVELSBERG 1994B] Savelsberg, Wolfgang, Die Gemälde, in: Schloß Mosigkau – Das Braune Kabinett, Ausst.kat. Dessau 1994

[SAVELSBERG 1999] Savelsberg, Wolfgang, Der oranisch-nassauische Bilderschatz in Dessau-Wörlitz, in: LADEMACHER 1999, S. 327-353

[SAWYER 1990] Sawyer, Jeffrey K., Printed Poison. Pamphlet Propaganda, Faction Politics, and the Public Sphere in Early Seventeenth-Century France, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1990

[SCAILLIÉREZ 1989] Scailliérez, Cécile, Le Grand Cabinet de la Reine au Louvre: la part de Gabriel Honnet et de Guillaume Dumée, in: *Revue du Louvre*, 3/1989, S. 156-62

[SCHADE 1994] Schade, Sigrid, „Himmlische und/oder Irdische Liebe". Allegorische Lesarten des weiblichen Aktbildes der Renaissance, in: SCHADE/WAGNER/WEIGEL 1994, S. 95-112

[SCHADE/WAGNER/WEIGEL 1994] Schade, Sigrid, Wagner, Monika, Weigel, Sigrid (Hrsg.), Allegorien und Geschlechterdifferenz [Literatur – Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe, Bd. 3], Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994

[SCHADE/WENK 1995] Schade, Sigrid, Wenk, Silke, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: BUSSMANN/HOF 1995, S. 340-407

[SCHADEE 1974] Schadee, Nora, Galante galerijen. Een poging tot karakterisering van de schoonhedengalerij, doctoraalscriptie Leiden o.J. [1974] (unpubliziert)

[SCHAEFER 1975] Schaefer, Claude, Le diptyque de Melun de Jean Fouquet conservé à Anvers et à Berlin, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, 1975, S. 7-100

[SCHAEFER 1994] Schaefer, Claude, Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance, Dresden/Basel: Verl. d. Kunst 1994

[SCHEICHER 1975] Scheicher, Elisabeth, Der Spanische Saal von Schloß Ambras. Die malerische Ausgestaltung, in: JbKW, Bd. 71, 1975, S. 39-94

[SCHEICHER 1979] Scheicher, Elisabeth, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Wien/München/Zürich: Molden 1979

[SCHEICHER 1983] Scheicher, Elisabeth, Die Imagines Gentis Austriacae des Francesco Terzio, in: JbKW, Bd. 79, 1983, S. 43-92

[SCHEICHER 1985] Scheicher, Elisabeth, The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: Its Purpose, Composition and Evolution, in: IMPEY/MACGREGOR 1985, S. 29-38

[SCHEICHER 1986] Scheicher, Elisabeth, Zur Entstehung des Museums im 16. Jahrhundert. Ordnungsprinzipien und Erschließung der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II., in: Hermann Fillitz, Martina Pippal (Hrsg.), Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bd.4: Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum", Wien/Köln/Graz: Böhlau 1986, S. 43-52

[SCHEICHER 1992] Scheicher, Elisabeth, Ein „böhmisches" Schloß in Tirol. Zu den Fassadenmalereien des Ambraser Hochschlosses, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 46. Jg., 1992, S. 4-18

[SCHEICHER 1999] Scheicher, Elisabeth, Kaiser Maximilian plant sein Grabmal, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 1 (= JbKW, Bd. 93), 1999, S. 81-117

[SCHELLER 1985] Scheller, Robert W., Gallia cisalpina: Louis XII and Italy 1499-1508, in: *Simiolus*, Bd. 15, 1985, S. 5-60

[SCHLEINER 1978] Schleiner, Winfried, *Divina virago*: Queen Elizabeth as an Amazon, in: *Studies in Philology*, Bd. 75, 1978, S. 163-180

[SCHLODER 1980] Schloder, John, Un artiste oublié: Nicolas Prévost, peintre de Richelieu, in: BSHAF, Jg. 1980, S. 59-69

[SCHLODER 1985] Schloder, John, Richelieu Mécène au Château de Richelieu, in: RICHELIEU KAT. 1985, S. 115-127

[SCHLODER 1988] Schloder, John, La Peinture au Château de Richelieu, Diss. (Thèse de Doctorat) Paris IV – Sorbonne 1988

[VON SCHLOSSER 1908] von Schlosser, Julius, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens [Monographien des Kunstgewerbes, 11. N.F.], Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1908

[SCHLUMBOHM 1978] Schlumbohn, Christa, Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert. Zur Selbstdarstellung der Grande Mademoiselle, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 29, 1978, S. 77-99

[SCHLUMBOHM 1981] Schlumbohn, Christa, Die Glorifizierung der Barockfürstin als 'Femme Forte', in: August Buck u.a. (Hrsg.), Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, 3 Bde. [Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 8-10], Hamburg: Hauswedell 1981, Bd. 2, S. 113-122

[SCHLUMBOHM 1990] Schlumbohn, Christa, Les plus belles femmes de la Cour. Reale und fiktive Schönheitengalerien in der Ära Ludwigs XIV., in: Bernhard König, Jutta Lietz (Hrsg.), Gestaltung – Umgestaltung. Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen, Tübingen: Narr 1990, S. 321-353

[SCHMIDT-LINSENHOFF 1996] Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst, in: *Kritische Berichte*, Jg. 24, 4/1996, S. 7-20

[SCHMIDT-PECHT 1940] Schmidt-Pecht, Heinrich, Alte Hausmalereien in Konstanz, in: *Das Bodenseebuch*, Jg. 27, 1940, S. 32-37

[SCHMITT 1989] Schmitt, Annegrit, Der Einfluß des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen, in: August Buck (Hrsg.), Höfischer Humanismus [Mitteilung XVI der Kommission für Humanismusforschung], Weinheim: VCH / Acta humaniora 1989, S. 215-257

[SCHMITTER 1995] Schmitter, Monika A., Botticelli's Images of Simonetta Vespucci: Between Portrait and Ideal, in: *Rutgers Art Review*, Bd. 15, 1995, S. 33-57

[SCHNAPPER 1990] Schnapper, Antoine, Observations sur les inventaires des tableaux de Louis XIV, de Le Brun à Bailly, in: BSHAF, Jg. 1990, S. 19-26

[SCHNEIDER 1973] Schneider, H., Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke, mit einem Supplement v. R.E.O. Ekkart, Amsterdam: Israël 1973

[SCHOELL-GLASS 1996] Schoell-Glass, Charlotte, Vorbilder für ein Inbild, in: RÖCKELEIN/SCHOELL-GLASS/MÜLLER 1996, S. 55-84

[SCHOENECK 1997] Schoeneck, Edith, Der Bildersaal im Blauen Schloß zu Obernzenn. Ein Spiegel adeligen Selbstbewußtseins im 18. Jahrhundert [Mittelfränkische Studien, Bd. 12], Ansbach: Historischer Verein für Mittelfranken 1997

[VON SCHÖNHERR 1896] von Schönherr, David, Urkunden und Regesten aus dem k.k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck, IV. Folge, in: JbKW, Bd. 17, 1896, S. I-CVIII

[SCHROEDER 1971] Schroeder, Horst, Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Bildender Kunst, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971

[SCHUBERT 1971] Schubert, Dietrich, Halbfigurige Lucretia-Tafeln der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, Bd. 6, 1971, S. 99-110

[SCHUBRING 1923] Schubring, Paul, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, 2 Bde., Leipzig: Hiersemann ²1923

[SCHÜRHOLZ/THIMM 1998] Schürholz, Sabine, Thimm, Günther, Schloß Molsdorf mit Park. Amtlicher Führer, München/Berlin: Dt. Kunstverl. 1998

[SCHÜTZ 1983] Schütz, Karl, Die Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol und ihr Verhältnis zu Paolo Giovio. Ein Bericht zur Forschungslage, in: *Il Ritratto Antico Illustrato*, Nr. 1, 1983, S. 54-61

[SCHÜTZ 1989] Schütz, Karl, Die Beziehungen der Habsburger zu den Gonzaga im 16. Jahrhundert, in: FÜRSTENHÖFE KAT. 1989, S. 324-330

[SCHULER 1991] Schuler, Carol M., The Courtesan in Art: Historical Fact or Modern Fantasy?, in: *Women's Studies*, Bd. 19, 1991, S. 209-222

[SCHWABEN – TIROL KAT. 1989] Schwaben – Tirol. Historische Beziehungen zwischen Schwaben und Tirol von der Römerzeit bis zur Gegenwart, 2 Bde., Ausst.kat. Augsburg: Rosenheimer 1989

[SCHWEIKHARDT 1997] Schweikhardt, Gunter, Tizian in Augsburg, in: Klaus Bergholt, Jochen Brüning (Hrsg.), Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich [Colloquia Augustana, Bd. 5], Berlin: Akademie Verl. 1997, S. 21-42

[SCHWINDRAZHEIM 1937] Schwindrazheim, Hildemarie, Eine Porträtsammlung Wilhelms IV. von Hessen und der „Güldene Saal“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 10, 1937, S. 263-306

[SCHWOERER 1989] Schwoerer, Lois G., The Queen as Regent and Patron, in: MACCUBBIN/HAMILTON-PHILLIPS 1989, S. 217-224

[SCOTT 1992] Scott, Katie, D'un siècle à l'autre. History, Mythology, and Decoration in Early Eighteenth-Century Paris, in: Colin B. Baily (Hrsg.), The Loves of the Gods. Mythological Painting from Watteau to David, Ausst.kat. Paris/Philadephia/Fort Worth, New York: Rizzoli 1992, S. 32-59

[SCOTT 1995] Scott, Katie, The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris, New Haven/London: Yale UP 1995

[SCUDÉRY 1665] de Scudéry, Madeleine, Les Femmes Illustres ou les Harangues heroiques, 2 Bde., Paris: Traboüillet 1665

[SCUDÉRY 1669] de Scudéry, Madeleine, La Promenade de Versailles, Paris: Barbin 1669

[SEDLACEK 1997] Sedlacek, Ingrid, Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters [Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 14], Marburg: Jonas 1997

[SEELIG 1980] Seelig, Lorenz, Die Ahnengalerie der Münchner Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung, in: GLASER 1980, S. 253-290

[SEELIG 1982] Seelig, Lorenz, Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth. Die Kunst am Bayreuther Hof 1732-1763, München/Zürich: Schnell & Steiner 1982

[SEELIG 1985] Seelig, Lorenz, The Munich Kunstkammer, 1567-1807, in: IMPEY/MACGREGOR 1985, S. 76-89

[SEIDEL 1899] Seidel, Paul, Das Königliche Schloß Monbijou in Berlin bis zum Tode Friedrichs des Großen, in: *Hohenzollern-Jahrbuch*, 3. Jg., 1899, S. 178-196

[SERRERA 1990] Serrera, Juan Miguel, Alonso Sánchez Coello y la mecánica de retrato del corte, in: SÁNCHEZ COELLO KAT. 1990, S. 37-63

[SHAWE-TAYLOR 1990] Shawe-Taylor, Desmond, The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture and Society, London: Barrie & Jenkins 1990

[SHEARMAN 1983] Shearman, John, The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen, Cambridge u.a.: Cambridge UP 1983

[SHEARMAN 1987] Shearman, John, Alfonso d'Este's Camerino, in: „Il se rendit en Italie“. Etudes offertes à André Chastel, Rom: Ed. dell'Elefante, Paris: Flammarion 1987, S. 209-230

[SHEARMAN 1992] Shearman, John, Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance [Bollingen Series XXXV, 37], Princeton: Princeton UP 1992

[SHELL/SIRONI 1992] Shell, Janice, Sironi, Grazioso, Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine, in: *artibus et historiae*, Nr. 25, 1992, S. 47-66

[SHEPHERD 1981] Shepherd, Simon, Amazons and Warrior Women. Varieties of Feminism in Seventeenth-Century Drama, Brighton: Harvester 1981

[SHIFRIN 1998] Shifrin, Susan, 'A Copy of my Countenance': Biography, Iconography, and Likeness in the Portraits of the Duchess Mazarin and her Circle, Diss. Bryn Mawr College 1998

[SIÈCLE DE TITIEN KAT. 1993] Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Ausst.kat. Paris: Réunion des Musées Nationaux 1993

[SIEVERNICH/BUDDE 1989] Sievernich, Gereon, Budde, Hendrik (Hrsg.), Europa und der Orient 800-1900, Ausst.kat. Berlin, Gütersloh/München: Bertelsmann 1989

[SILIGATO 1981] Siligato, Rosella, Due cicli di affreschi nel castello di Bracciano: Ciclo delle figure femminili, ciclo di Ercole, in: CAVALLARO/MIGNOSI TANTILLO/SILIGATO 1981, S. 71-115

[SIMONS 1992] Simons, Patricia, Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, in: BROUDE/GARRARD 1992, S. 39-57

[SIMONS 1993] Simons, Patricia, (Check)Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 16, 1993, S. 59-74

[SIMONS 1995] Simons, Patricia, Portraiture, Portrayal, and, Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women, in: Alison Brown (Hrsg.), Language and Images of Renaissance Italy, Oxford: Clarendon 1995, S. 263-311

[SIMONS 1997] Simons, Patricia, Homosociality and erotics in Italian Renaissance portraiture, in: WOODALL 1997, S. 29-51

[SIMONSFELD 1902] Simonsfeld, H., Mailänder Briefe zur bayerischen und allgemeinen Geschichte des 16. Jahrhunderts, in: *Abhandlungen der historischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 22, 1902, S. 231-575

[VON SIMSON 1944] von Simson, Otto, Richelieu and Rubens: Reflections on the Art of Politics, in: *The Review of Politics*, Bd. 6, 1944, S. 422-451

[SLERCA 1995] Slerca, Anna, Dante, Boccace et le *Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pizan, in: DULAC/RIBÉMONT 1995, S. 221-230

[SLIVE 1970-74] Slive, Seymour, Frans Hals [National Gallery of Art. Kress Foundation Studies in the History of European Art, Bd. 4], 3 Bde., London: Phaidon 1970-74

[SMITH 1988] Smith, Marc, Familiarité française et politesse italienne au XVIe siécle. Les diplomates italiens juges des manières de la cour des Valois, in: *Revue d'histoire diplomatique*, 102. Jg., 1988, S. 193-232

[SMITH 1995] Smith, Susan L., The Power of Women. A *Topos* in Medieval Art and Literature, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995

[SMYTH 1997] Smyth, Carolyn, An Instance of Feminine Patronage in the Medici Court. The Chapel of Eleonora da Toledo in the Palazzo Vecchio, in: LAWRENCE 1997, S. 72-98

[SOLOMON-GODEAU 1994] Solomon-Godeau, Abigail, Die Beine der Gräfin, in: Liliane Weissberg (Hrsg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 90-147

[SOO 1998] Soo, Lydia M., Wren's „Tracts“ on Architecture and Other Writings, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1998

[SOPHIE CHARLOTTE KAT. 1999] Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen, Ausst.kat. Berlin, München/London/New York: Prestel 1999

[SORIA 1952] Soria, Martin S., Gonzaga Portraits by Frans Pourbus II, in: *Art Quarterly*, Bd. 15, 1952, S. 37-44

[SOUTHARD 1982] Southard, Edna Carter, The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289-1539: Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany, 2 Bde., Ann Arbor: U.M.I. 1982

[SOUTHORN 1988] Southorn, Janet, Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara, Cambridge u.a.: Cambridge UP 1988

[SPERLICH/BÖRSCH-SUPAN 1975] Sperlich, Martin, Börsch-Supan, Helmut (Hrsg.), Schloß Charlottenburg – Berlin – Preußen. Festschrift für Margarete Kühn, München/Berlin: Deutscher Kunstverl. 1975

[SPEZZAFERRO 1971] Spezzaferro, Luigi, La cultura del Cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio, in: *Storia dell'Arte*, Nr. 9/10, 1971, S. 57-92

[SPIESS 1997] Spieß, Karl-Heinz, Unterwegs zu einem fremden Ehemann. Brautfahrt und Ehe in europäischen Fürstenhäusern des Spätmittelalters, in: Irene Erfen, Karl-Heinz Spieß (Hrsg.), Fremdheit und Reisen im Mittelalter, Stuttgart: Steiner 1997, S. 17-36

[SPINI 1976] Spini, Giorgio (Hrsg.), Architettura e politica da Cosimo I. a Ferdinando I. [Studi sulla Toscana medicea, Bd. 1], Florenz: Olschki 1976

[SRICCHIA SANTORO 1987] Sricchia Santoro, Fiorella, Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo, in: FAGIOLO/MADONNA 1987, S. 433-467

[STEELE 1997] Steele, Brain D., In the Flower of Their Youth: „Portraits" of Venetian Beauties, ca. 1500, in: *Sixteenth Century Studies*, Bd. 28/2, 1997, S. 481-502

[STERNWEILER 1993] Sternweiler, Andreas, Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin: Verl. rosa Winkel 1993

[STEWART 1974] Stewart, J. Douglas, Pin-ups or Virtues? The Concept of the „Beauties" in Late Stuart Portraiture, in: English Portraits of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Papers read at a Clark Library Seminar, Los Angeles: University of California 1974, S. 1-43

[STEWART 1983] Stewart, J. Douglas, Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait, Oxford: Clarendon 1983

[STICHEL 1999] Stichel, Rudolf H. W., Ein Nachtrag zum Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf. Bildnisse orientalischer Herrscher und Würdenträger in Cod. Vindob. 8615, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 1 (= JbKW, Bd. 93), 1999, 189-207

[STRATEN 1983] Straten, Adelheid, Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie – Materialien und Beiträge, München: Minerva-Publ. 1983

[STRAWBERRY HILL 1842] The Valuable Contents of Strawberry Hill, Auktionskat. London 1842

[STRICH 1927] Strich, Michael, Kurfürstin Adelheid von Bayern, in: *Historisches Jahrbuch*, Bd. 47, 1927, S. 63-96

[STRONG 1969] Strong, Roy, The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture, London: Routledge & Kegan Paul / New York: Pantheon 1969

[STRONG 1995] Strong, Roy, William Larkin. Icons of Splendour, Mailand: FMR 1995

[STUDIO 1980] Studio, Fianíco, Le ville medicee, Florenz: Libreria Ed. Fiorentina 1980

[SUTTON 1993] Sutton, Peter C. (Hrsg.), The Age of Rubens, Ausst.kat. Boston, Gent: Ludion 1993

[SYSON 1997] Syson, Luke, Consorts, mistresses and exemplary women: the female medallic portrait in fifteenth-century Italy, in: Stuart Currie, Peta Moturre (Hrsg.), The Sculpted Object, 1400-1700, Aldershot: Scolar Press 1997, S. 43-64

[TAKÁCS 1988] Takács, Marianna, Néhány adalék Bogdány Jakab és Stranover Tóbiás angliai müködéséhez, in: *Müvészettörténeti értesítö*, Bd. 37, 1988, S. 194-202

[TALLEMENT DES RÉAUX 1861] Tallement des Réaux, Gédéon, Les Historiettes de Tallemant des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle, Bd. 7, Paris: Garnier ^{3}1861

[TALLEMENT DES RÉAUX 1996] Tallement des Réaux, Gédéon, Salongeschichten / Historiettes, Zürich: Manesse 1996

[TAMBURINI 1997A] Tamburini, Elena, Le feste dei Colonna. La Contestabilessa e Giovanni Paolo Schor, in: Marcello Fagiolo (Hrsg.), La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870, 2 Bde., Ausst.kat. Rom, Turin: Allemandi 1997, Bd. 2, S. 134-139

[TAMBURINI 1997B] Tamburini, Elena, Due Teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689) [Biblioteca del Cinquecento, Bd. 74], Rom: Bulzoni 1997

[TANNER 1984] Tanner, Paul, Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke, in: Tobias Stimmer, 1539-1584. Spätrenaissance am Oberrhein, Ausst.kat. Basel: Kunstmuseum 1984, S. 223-239

[TÁTRAI 1979] Tátrai, V., Il Maestro della Storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata, in: *Acta Historiae Artium*, Bd. 25, 1979, S. 27-66

[TASCH 1996] Tasch, Stephanie Goda, Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Athonis van Dyck bis Joshua Reynolds, Diss. Bochum 1996

[TASCH 1999] Tasch, Stephanie Goda, Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Athonis van Dyck bis Joshua Reynolds, Weimar: VDG 1999

[TELLINI PERINA 1995] Tellini Perina, Chiara, Una proposta per Giovanni Bahuet, in: *Quaderni del Palazzo Te*, 2/1995, S. 92-97.

[TELLUCINI 1920] Telluccini, Augusto, Un „Auto-Da-Fé“ di Carlo Emanuele III, in: *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1920, S. 300-322

[TESSIN 1914] Tessin, Nicodemus, Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien, hrsg. v. Osvald Sirén, Stockholm: Norstedt & Söners 1914

[THIEME/BECKER] Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig: Engelmann, Seemann 1907-1950

[THØFNER 1998] Thøfner, Margit, *Domina & Princeps proprietaria.* The Ideal of Sovereignty in the Joyous Entries of the Archduke Albert and the Infanta Isabella, in: Werner Thomas, Luc Duerloo (Hrsg.), Albert & Isabella 1598-1621. Essays, Turnhout: Brepols 1998, S. 55-66

[THOISON 1903/1906] Thoison, Eugène, Recherches sur les artistes se rattachant au Gâtinais: Pierre Gobert, in: *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1903, S. 98-137, 1906, S. 296-305

[THORNTON 1978] Thornton, Peter, Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland, New Haven/London: Yale UP 1978

[THUILLIER 1969] Thuillier, Jacques, La „Galerie de Médicis“ de Rubens et sa genèse: un document inédit, in: *Revue de l'Art*, Nr. 4, 1969, S. 52-62

[THUILLIER 1975] Thuillier, Jacques, Peinture et politque: une théorie de la galerie royale sous Henri IV, in: CHÂTELET/REYNAUD 1975, S. 175-205

[THUILLIER/FOUCART 1967] Thuillier, Jacques, Foucart, Jacques, Le Storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo, Mailand: Rizzoli 1967

[THURLEY 1994] Thurley, Simon, The building of the King's Apartments, in: *Apollo*, Aug. 1994, S. 10-20

[THURLEY 1999] Thurley, Simon, Whitehall Palace. An Architectural History of the Royal Apartments, 1240-1698, New Haven/London: Yale UP 1999

[TIETHOFF-SPLIETHOFF 1981] Tiethoff-Spliethoff, Marieke, Twee zeventiende-eeuwse schilderijenreeksen van Beverweerd, in: *Antiek*, XV/7, 1981, S. 383-390

[TIETHOFF-SPLIETHOFF 1989] Tiethoff-Spliethoff, Marieke, De Hofhouding van Frederik Hendrik, in: *Oranje-Nassau Museum Jaarboek*, 1989, S. 41-62

[TIETHOFF-SPLIETHOFF 1997] Tiethoff-Spliethoff, Marieke, Role-Play and Representation. Portrait Painting at the Court of Frederik Hendrik and Amalia, in: KEBLUSEK/ZIJLMANS 1997, S. 161-184

[TINAGLI 1997] Tinagli, Paola, Women in Italian Renaissance Art. Gender – Representation – Identity, Manchester/New York: Manchester University Press 1997

[TIZIANO E VENEZIA 1980] Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi, Vicenza: Neri Pozza 1980

[TIZIANO KAT. 1978] Tiziano nelle Gallerie fiorentine, Ausst.kat. Florenz: Centro Di 1978

[TIZIANO KAT. 1990] Tiziano, Ausst.kat. Venedig/Washington, Venedig: Marsilio Ed. 1990

[TIZIANO KAT. 1995] Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, Ausst.kat. Rom, Mailand: Electa 1995

[TOISON D'OR KAT. 1962] La Toison d'Or. Cinq Siècles d'Art et d'Histoire, Ausst.kat. Brügge 1962

[TOLLEY 1996] Tolley, Thomas, States of independence: women regents as patrons of the visual arts in Renaissance France, in: *Renaissance Studies*, Bd. 10, Nr. 2, 1996, S. 235-258

[TOYNBEE 1951] Toynbee, Margaret R., Adriaen Hannemann and the English Court in Exile: An Additional Note, in: *Burlington Magazine*, Bd. 93, 1951, S. 329f.

[TOYNBEE 1970] Toynbee, Margaret R., Princess (afterwards Queen) Anne as a Patroness of Painters, in: *Burlington Magazine*, Bd. 112, 1970, S. 149-153

[TRAFTON 1983] Trafton, Dain A., Politics and the Praise of Women: Political Doctrine in the *Courtier*'s Third Book, in: Robert W. Hanning, David Rosand (Hrsg.), Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture, New Haven/London: Yale UP 1983, S. 29-44

[TRAUBE 1911] Traube, Ludwig, Vorlesungen und Abhandlungen, Bd. 2: Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters, München: Beck 1911

[TROESCHER 1966] Troescher, Georg, Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Austrahlungen, 2 Bde., Berlin: Gebr. Mann 1966

[TÜRKENLOUIS KAT. 1955] Der Türkenlouis, Ausst.kat. Karlsruhe 1955

[TURPIN 1999] Turpin, Adriana, A table for Queen Mary's Water Gallery at Hampton Court, in: *Apollo*, Jan. 1999, S. 3-14

[UBL 1999] Ubl, Ralph, Guido Renis *Aurora*. Politische Funktion, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 1 (= JbKW, Bd. 93), 1999, S. 209-241

[UNTER EINER KRONE KAT. 1997] Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union, Ausst.kat. Dresden/Warschau, Leipzig: Ed. Leipzig 1997

[UFFIZI KAT. 1979] Gli Uffizi. Catalogo Generale, Florenz: Centro Di 1979

[VALONE 1994] Valone, Carolyn, Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560-1630, in: *Art Bulletin*, Bd. 76, 1994, S. 129-146

[VASARI 1906] Vasari, Giorgio, Le Opere, hrsg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz: Sansoni 1906

[VECELLIO 1977] Vecellio, Cesare, Vecellio's Renaissance Costume Book, New York: Dover 1977

[VAN DEN VEEN 1997] van der Veen, Jaap, Collections of Paintings in the Dutch Republic during the Period of Frederick Henry and Amalia, in: VAN DER PLOEG/VERMEEREN 1997, S. 87-96

[VEEVERS 1989] Veevers, Erica, Images of Love and Religion. Queen Henrietta Maria and court entertainments, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP 1989

[VELDMAN 1986] Veldmann, Ilja M., Lessons for ladies: a selection of sixteenth and seventeenth-century Dutch prints, in: *Simiolus*, Bd. 16, 1986, S. 113-127

[VENTURI 1885] Venturi, Adolfo, Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II., in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 8, 1885, S. 1-23

[VERHEYEN 1968] Verheyen, Egon, Der Sinngehalt von Giorgiones „Laura", in: *Pantheon*, 26. Jg., 1968, S. 220-226

[VERTUE, I-VI] Vertue, George, Note Books, 6 Bde. (m. Indexbd.) [Walpole Society, Bd. 18, 20, 22, 24, 26, 29, 30], Oxford: Oxford UP 1930-1955

[VIALE FERRERO 1965] Viale Ferrero, Mercedes, Feste delle Madame Reali di Savoia, Turin: Istituto Bancario San Paolo 1965

[VIATTE 1999] Viatte, Françoise, Léonard de Vinci: Isabelle d'Este [Collection „Solo", Nr. 12], Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux 1999

[VIENNOT 1993] Viennot, Élaine, Marguerite de Valois. Histoire d'une femme, histoire d'un mythe, Paris: Payot 1993

[VINCENT 1992] Vincent, Daniel-Henri, Le château de Bussy-Rabutin, Sonderdruck aus: *Monuments Historiques*, Nr. 180, 1992

[VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997] Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715, Ausst.kat. Nantes/Toulouse, Paris: Somogy 1997

[VITZTHUM 1966] Vitzthum, Walter, La Galerie de l'hôtel La Vrilliere, in: *L'Œil*, Nr. 144, 1966, S, 24-30

[VIZKELETY 1971] Vizkelety, Andreas, Minnesklaven, in: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg i. Br. u.a.: Herder 1971, S. 270

[VOLL/BRAUNE/BUCHHEIT 1908] Voll, Karl, Braune, Heinz, Buchheit, Hans, Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, München: Verl. d. Bayer. Nationalmuseums 1908

[VOLPI 1893] Volpi, E., Storie Intime di Venezia Repubblica, Venedig: Visentini 1893

[WADDY 1990] Waddy, Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan, Cambridge, Mass./London: MIT Press 1990

[WALBE 1974] Walbe, Brigitte, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II., Diss. Frankfurt a.M. 1974

[WALKER/HAMMOND 1999] Walker, Stefanie, Hammond, Frederick (Hrsg.), Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: Ambiente Barocco, Ausst.kat. New York/Kansas City, New Haven/London: Yale UP 1999

[WALPOLE 1888] Walpole, Horace, Anecdotes of Painting in England, 3 Bde., London: Sonnenschein, Lowrey 1888

[WALPOLE 1927-28] Walpole, Horace, Journals of Visits to Country Seats, &c., in: *Walpole Society*, Bd. 16, 1927-1928, S. 9-80

[WALPOLE 1941] Horace Walpole's Correspondence with George Montagu, Bd. 2 [The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence, Bd. 10], New Haven: Yale UP 1941

[WALTHER 1975] Walther, Angelo, Zu den Werken der Rosalba Carriera in der Dresdener Gemäldegalerie, in: *Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1972-1975, S. 65-90

[WARNER 1989] Warner, Marina, In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989

[WARNKE 1965] Warnke, Martin, Kommentare zu Rubens, Berlin: de Gruyter 1965

[WARNKE 1985] Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln: DuMont ^{2}1996 [1985]

[WARNKE 1992] Warnke, Martin, Politische Ikonographie, in: BEYER 1992, S. 23-28

[WARNKE 1993] Warnke, Martin, Laudando Praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens [7. Gerson-Vortrag], Groninigen: Stiftung Gerson Vorträge 1993

[WARTMANN 1995] Wartmann, Andreas, Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: BERGHAUS 1995, S. 43-60

[WEBER 1998] Weber, Gregor J.M., „Varie teste“ von Pietro Graf Rotari in Dresden, in: *Dresdener Kunstblätter*, 42. Jg., Nr. 3, 1998, S. 82-90

[WEBER 1999] Weber, Gregor J.M., Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III., Ausst.kat. Dresden, Emsdetten/Dresden: Ed. Imorde 1999

[WEIDNER 1998] Weidner, Thomas, Lola Montez oder eine Revolution in München, Ausst.kat. München: Münchner Stadtmuseum, Eurasburg: Ed. Minerva 1998

[WEIGERT 1932] Weigert, Roger-Armand, Documents inédits sur Louis de Silvestre (1675-1760) suivis du catalogue de son œuvre, in: L'art français dans les pays du nord e de l'est de l'Europe (XVIIIe-XIXe siècles) [Archives de l'art français, N.F., Bd. 17], Paris: Colin 1932

[WEIGERT 1951] Weigert, Roger-Armand, Deux marchés passés par Simon Vouet pour les décorations de l'Appartement d'Anne d'Autriche au Palais-Royal (1645), in: BSHAF, Jg. 1951, S. 101-105

[WEINART 1777] Weinart, Benjamin Gottfried, Topographische Geschichte der Stadt Dresden, und der um dieselbe herum liegenden Gegenden, Dresden: Hilscher 1777

[WEISS 1953] Weiss, Roberto, The Castle of Gaillon in 1509-10, in: JWCI, Bd. 16, 1953, S. 1-12

[WELSER/GONZAGA KAT. 1998] Philippine Welser & Anna Caterina Gonzaga. Die Gemahlinnen Erzherzog Ferdinands II., Ausst.kat. Innsbruck, Wien: Kunsthistorisches Museum 1998

[WENDORF 1990] Wendorf, Richard, The Elements of Life. Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England, Oxford: Clarendon 1990

[WENZEL 1999] Wenzel, Michael, Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Dresden, 26.-29. September. Tagungsbericht, in: *Kunstchronik*, 52. Jg., 1999, S. 143-146

[WERELDREIZIGER KAT. 1992] Een wereldreiziger op papier. De atlas van Laurens van der Hem (1621-1678), Ausst.kat. Amsterdam: Stichting Koninklijk Paleis 1992

[WETHEY 1971] Wethey, Harold E., The Paintings of Titian, Bd. 2: The Portraits, London: Phaidon 1971

[WETHEY 1975] Wethey, Harold E., The Paintings of Titian, Bd. 3: The Mythological and Historical Paintings, London: Phaidon 1975

[WETTLAUFER/HIRSCHBIEGEL 1998] Wettlaufer, Jörg, Hirschbiegel, Jan, Das Frauenzimmer – La Chambre des Dames. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit. La femme à la Cour à la fin du Moyen Âge et aux Temps Modernes, Dresden, 26.-29. September 1998. Kolloquiumsbericht, in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Jg. 8, 1998, Nr. 2, S. 65-71

[WHEELOCK/BARNES 1990] Wheelock Jr., Arthur K. (Hrsg.), Barnes, Susan J. (Hrsg.), Anthony van Dyck, Ausst.kat. Washington: National Gallery of Art 1990

[WHITE 1982] White, Christopher, The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen, Cambridge u.a.: Cambridge UP 1982

[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/Zürich/New York: Olms 1986

[WILDENSTEIN 1960] Wildenstein, Georges, Les Beaubruns, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 102, 1960, S. 261-274

[WILHELM 1966] Wilhelm, Jacques, Some unpublished portraits by Jacob-Ferdinand Voet, or from his atelier, in: *Connoisseur*, Bd. 162, 1966, S. 251-256

[WILHELM 1969] Wilhelm, Jacques, Quelques œuvres oubliées ou inédites des peintres de la famille Beaubrun, in: *Revue de l'Art*, Nr. 5, 1969, S. 19-32

[WILHELM 1975] Wilhelm, Jacques, Guillaume Véniat, menuisier parisien du XVIIe siècle, in: BSHAF, Jg. 1975, S. 51-59

[WILKINSON ZERNER 1994] Wilkinson Zerner, Catherine, Women's Quarters in Spanish Royal Palaces, in: Jean Guillaume (Hrsg.), Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, Paris: Picard 1994, S. 127-136

[WILLE 1960] Wille, Hans, Die Erfindung der Zeichenkunst, in: Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann, München: Deutscher Kunstverl. 1960, S. 279-298

[WINKLER 1993] Winkler, Hubert, Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen - Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg [Dissertationen der Universität Wien, Bd. 239], Wien: VWGÖ 1993

[WINN 1992] Winn, James Anderson, „When Beauty Fires the Blood". Love and the Arts in the Age of Dryden, Ann Arbor: University of Michigan Press 1992

[WISCHERMANN 1971] Wischermann, Heinfried, Schloß Richelieu. Studien zu Baugeschichte und Ausstattung, Diss. Freiburg i. Br. 1971

[WISHNEVSKY 1967] Wishnevsky, Rose, Studien zum „portrait historié" in den Niederlanden, Diss. München 1967

[WITTHOFT 1982] Witthoft, Brucia, Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence, in: *artibus et historiae*, Nr. 5, 1982, S. 43-59

[WITTKOWER 1969] Wittkower, Rudolf, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München: Beck 1969

[WOOD 1994] Wood, Jeremy, Van Dyck and the Earl of Northumberland: Taste and Collecting in Stuart England, in: Susan J. Barnes, Arthur K. Wheelock Jr. (Hrsg.), Van Dyck 350 [Studies in the History of Art, Bd. 46], Washington: National Gallery of Art, Hanover/London: UP of New England 1994

[WOODALL 1989] Woodall, Joanna, Honour and Profit. Antonis Mor and the status of portraiture, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 8, 1989, S. 69-89.

[WOODALL 1990] Woodall, Joanna, The Portraiture of Antonis Mor, 2 Bde., Diss. London 1990

[WOODALL 1995] Woodall, Joanna, 'His Majesty's most majestic Room'. The division of sovereign identity in Philip II of Spain's lost portrait gallery et El Pardo, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 46, 1995, S. 53-103

[WOODALL 1997] Woodall, Joanna (Hrsg.), Portraiture. Facing the subject, Manchester/New York: Manchester UP 1997

[WOODS-MARSDEN 1987] Woods-Marsden, Joanna, „Ritratto al Naturale“: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits, in: *Art Journal*, Bd. 46, 1987, S. 209-216

[WORP 1911-1917] Worp, J.A. (Hrsg.), De Briefwisseling van Constanijn Huygens (1608-1687) [Rijks Geschiedkundige Publicatiën, Grote Serie, Bd. 28], 6 Teile, 's-Gravenhage: Nijhoff 1911-1917

[WREN SOCIETY 1927] Hampton Court Palace 1689-1702 [The Wren Society, Bd. 4], Oxford: Oxford UP 1927

[WREN SOCIETY 1930] The Royal Palaces of Winchester, Whitehall, Kensington and St. James's 1660-1715 [The Wren Society, Bd. 7], Oxford: Oxford UP 1930

[WYSS 1957] Wyss, Robert L., Die neun Helden. Eine ikonographische Studie, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 17, 1957, S. 71-106

[YATES 1959] Yates, Frances A., The Valois Tapestries [Studies of the Warburg Institute, Bd. 23], London: Warburg Inst./Univ. of London 1959

[YATES 1975] Yates, Frances A., Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century, London/Boston: Routledge & Kegan Paul 1975

[ZAFRAN 1988] Zafran, Eric M., Fifty Old Master Paintings from The Walters Art Gallery, Baltimore: Trustees of The Walters Art Gallery 1988

[ZAPPERI 1991] Zapperi, Roberto, Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's *Danae* in Naples, in: JWCI, Bd. 54, 1991, S. 159-171

[ZARCO CUEVAS 1930] Zarco Cuevas, Julián (Hrsg.), Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598, in: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Bd. 96, 1930, S. 543-668, Bd. 97, 1930, S. 34-144

[ZAVA BOCCAZZI 1986] Zava Boccazzi, Franca, Residenze e gallerie. Committenza tedesca di pittura veneziana nel Settecento, in: Venezia e la Germania. Arte, politica, commercio, due civiltà a confronto, Mailand: Electa 1986, S. 171-216

[ZERI 1959] Zeri, Federico, La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti, Florenz: Sansoni 1959

[ZIMMERMANN 1989] Zimmermann, Margarete, Boccaccios 'Decameron' - ein frühes „Frauenbuch“?, in: Ingrid Bennewitz (Hrsg.), *Der frauwen buoch.* Versuche zu einer feministischen Mediävistik [Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 517], Göppingen: Kümmerle 1989, S. 227-263

[ZIMMERMANN 1995A] Zimmermann, Magarete, Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: FEMMES FORTES 1995, S. 14-33

[ZIMMERMANN 1995B] Zimmermann, T.C. Price, Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth Century Italy, Princeton: Princeton UP 1995

[ZIMMERMANN/BÖHM 1999] Zimmermann, Margarete, Böhm, Roswitha, Eine neue „Galerie der Starken Frauen“, in: dies. (Hrsg.), Französische Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, Darmstadt: Primus 1999, S. 7-17

[ZONTA 1913] Zonta, Giuseppe (Hrsg.), Trattati del Cinquecento sulla donna, Bari: Laterza 1913

[ZURAWSKI 1989] Zurawski, Simone, Connections between Rubens and the Barberini Legation in Paris, in 1625, and their Influences on Roman Baroque Art, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, Bd. 58, 1989, S. 23-50

[ZWICKER 1993] Zwicker, Steven N., Lines of Authority. Politics and English Literary Culture, 1649-1689, Ithaca/London: Cornell UP 1993

Anhang D

Abbildungsverzeichnis

Verzeichnis der Tafelabbildungen

19. Giorgio Vasari, Giovanni Stradano, Decke der Sala di Gualdrada, 1561/62, Palazzo Vecchio, Florenz
20. Bronzino, Porträt der Eleonora di Toledo, 115 x 96 cm, ca. 1545, Galleria degli Uffizi, Florenz
21. Kupferstich nach Marcus Gheeraerts d.J. (zugeschrieben), „Regenbogen-Porträt" Elisabeths I. von England, ca. 1602
22. Antoine Caron, Artemisia und ihr Sohn Lygdamis betrachten das vollendete Mausoleum, lavierte Federzeichnung, ca. 1562, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Rés. Ad 105, fol. 43, Paris
23. Eingangspavillon des Palais du Luxembourg, Ausschnitt aus einem Kupferstich von A. Aveline, *Veue et Perspective du Palais d'Orleans ou de Luxembourg a Paris*
24. Peter Paul Rubens, Der Triumph von Jülich, 394 x 295 cm, 1622-25, Musée du Louvre, Paris
25. Peter Paul Rubens, Maria de' Medici als *reine triomphante*, 276 x 149 cm, 1622-25, Musée du Louvre, Paris
26. Niccolò da Modena (zugeschrieben) oder Meister der Heures d'Henri II (zugeschrieben), Franz I. von Frankreich als Kompositgottheit, 27,2 x 18,9 cm, ca. 1530/45, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris
27. Ambroise Dubois, *Galerie de la Reine* (Detail), nach 1600, Schloß Fontainebleau, zerstört, Abbildung: Album Percier
28. Peter Paul Rubens, Königin Tomyris mit dem Kopf des Kyros, 204,5 x 358,5 cm, ca. 1622/23, Museum of Fine Arts, Boston
29. Anonym, *Trophée aux Dames*, ca. 1615, Kupferstich
30. Inigo Jones, Tomyris, Kostümentwurf für *The Masque of Queens*, 1609, Devonshire Collection, Chatsworth (Derbyshire)
31. François Bignon, Porträt der Maria de' Medici, Kupferstich nach van Dyck mit Emblemen und Szenen aus dem Leben der Dargestellten nach anderen Künstlern, aus: Vulson de la Colombière, *Les portraits des Hommes Illustres François qui sont peints dans la Gallerie du Palais Cardinal Richelieu*, Paris 1650
32. Abraham Bosse, Judith als femme forte, aus: Lescalopier, *Les prédications du S^r^ Lescalopier Con^er^ Aumosnier et Prédicateur ord^re^ de sa Maj^té^*, Paris 1645
33. *Chambre de la maréchale de La Meilleraye*, 1645, Biliothèque de l'Arsenal, Paris
34. *Cabinet de la maréchale de La Meilleraye* oder *Cabinet des Femmes Fortes*, 1645, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
35. Simon Vouet (Umkreis, Charles Poërson?), Semiramis und Judith, ca. 1645, Bibliothèque de l'Arsenal, *Cabinet de la maréchale de La Meilleraye*, Paris
36. Nicolas Prévost, Gemäldezyklus *Berühmter Frauen*, je 123 x 65 cm, ca. 1635-42, Privatsammlung, Montreuil-Bellay (Maine-et-Loire)
    a) Judith
    b) Artemisia
    c) Dido
    d) Tomyris
    e) Die Frau des Hasdrubal
    f) Kleopatra
    g) Sophonisbe
37. Claude Deruet, Zyklus der vier Elemente, ca. 1640/41, Musée des Beaux-Arts, Orléans
    a) Die Erde, 114,8 x 422,7 cm
    b) Die Luft, 114 x 258,5 cm
    c) Das Feuer, 114 x 258,5 cm
    d) Das Wasser, 112,8 x 227,3 cm

60. Werkstatt des Giulio Romano, Decke der sog. *cancellaria*, ca. 1520-25, Villa Lante, Rom, Radierung, aus: G. Gutensohn, J. Thuerner, Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, Dresden 1832

61. Werkstatt des Giulio Romano, Decke des sog. *studio*, Ansicht nach Osten, ca. 1520-25, Villa Lante, Rom

62. Werkstatt des Giulio Romano, Decke des sog. *studio*, ca. 1520-25, Villa Lante, Rom, Radierung, aus: G. Gutensohn, J. Thuerner, Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, Dresden 1832

63. Werkstatt des Giulio Romano, Decke des sog. *ufficio*, Ansicht nach Westen, ca. 1520-25, Villa Lante, Rom

64. Werkstatt des Giulio Romano, Decke des sog. *ufficio*, ca. 1520-25, Villa Lante, Rom, Radierung, aus: G. Gutensohn, J. Thuerner, Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, Dresden 1832

65. Werkstatt des Giulio Romano, Porträtmedaillon nach dem Typus der *Donna Velata*, Decke des sog. *studio*, Nordseite, ca. 1520-25, Villa Lante, Rom

66. Raphael, Frauenporträt, sog. *Donna Velata*, 82 x 60,5 cm, ca. 1513, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florenz

67. Werkstatt des Giulio Romano, Porträtmedaillon nach dem Typus der *Fornarina*, Decke des sog. *studio*, Ostseite, ca. 1520-25, Villa Lante, Rom

68. Raphael (vollendet von Giulio Romano?), Frauenporträt, sog. Fornarina, 85 x 60 cm, ca. 1519/20, Galleria Nazionale (Palazzo Barberini), Rom

69. Schüler des Leonardo da Vinci, Frauenporträt, sog. *Monna Vanna*, ca. 1515, Musée Condé, Chantilly

70. Jean Fouquet, Melun-Diptychon: Maria mit dem Kind, 95 x 86 cm, ca. 1451/52, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

71. Giorgione, Frauenporträt, sog. *Laura*, 41 x 33,6 cm, 1506, Kunsthistorisches Museum, Wien

72. Palma Vecchio (auch Tizian zugeschrieben), Frauenporträt, sog. *Violante*, 64,5 x 50,8 cm, ca. 1515, Kunsthistorisches Museum, Wien

73. Tizian, Frauenporträt, sog. *Flora*, 79,7 x 63,5 cm, ca. 1515-20, Galleria degli Uffizi, Florenz

74. Tizian, Frauenporträt, sog. *Bella*, 100 x 76 cm, ca. 1536, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florenz

75. Tizian, Frauenporträt als Halbakt, sog. *Mädchen im Pelz*, 95 x 63 cm, ca. 1536, Kunsthistorisches Museum, Wien

76. Anonym (venezianisch?), Holzschnitte aus: Jacobus von Bergamo, *De plurimis claris sceletisque mulieribus*, Ferrara, 1497
    a) Cassandra Angeli fidelis filia veneta
    b) Damisella Triulcia virguncula Mediolanense
    c) Genebria Sfortia Benevoli uxor
    d) Blancha Galeoti Mirandule uxor

77. Jörg Breu d.Ä., Die Geschichte der Lukretia, 103,5 x 148,5 cm, 1528, Alte Pinakothek, München

78. Hans Schöpfer d.Ä., Porträt der Elisabeth Gräfin von Fürstenberg, 46 x 36 cm, ca. 1550, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

79. Hans Schöpfer d.J., Porträt der Anna Jacoba Lösch, Vermählte Nothafft, 43,1 x 33,4 cm, 1568, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

98. Anonym, Doppelporträt von Isabella d'Este und einer nicht identifizierten Fürstin von Mantua, 163,5 x 156 cm (mit Rahmen), ca. 1580/90, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloß Ambras, Innsbruck

99. Anonym, Doppelporträt von Antonia del Balzo und Francesca Fieschi, 149 x 142,5 cm (mit Rahmen), ca. 1580/90, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloß Ambras, Innsbruck

100. Anonym, Doppelporträt von zwei Gonzaga-Prinzessinnen (?), 151 x 139 cm (mit Rahmen), ca. 1580/90, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloß Ambras, Innsbruck

101. Anonym, Damendoppelporträt, ca. 1580/90, 146 x 156 cm (mit Rahmen), Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloß Ambras, Innsbruck

102. Anonym, Doppelporträt der Irene und der Mihrimah, 162 x 154,9 cm (mit Rahmen), ca. 1580/90, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloß Ambras, Innsbruck

103. Hans von Aachen, Porträt der Erzherzogin Anna, spätere Gemahlin des Kaisers Matthias, 1604, 58 x 48 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloß Ambras, Innsbruck

104. Anonym, Alter Alcázar Madrid, Teilplan des Hauptgeschosses, sog. Justi-Plan, Aufenthalt unbekannt

105. Jacopo Tintoretto, Frauenporträt, ca. 1580, 61 x 55 cm, Museo del Prado, Madrid

106. Villa Artimino, Ansicht von Südosten mit der nach Florenz ausgerichteten, „stadtseitigen" Fassade

107. Villa Artimino, Grundriß des *piano nobile*, Ende des 18. Jahrhunderts, Staatsarchiv Prag

108. Italienisch, Porträt der Caterina Strozzi negli Strozzi, ca. 1600/05, 69 x 57 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

109. Italienisch, Porträt der Ottavia Capponi ne' Minerbetti, ca. 1600/05, 68,8 x 57,5 cm, Musée des Beaux Arts, Chambéry

110. Achille Granre (?), Porträt der Maria Pucci da Scorno, ca. 1606, 68,5 x 57,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

111. Achille Granre (?), Porträt der Maddalena Strozzi ne' Bardi, ca. 1606, 69 x 57 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

112. Crispin van de Passe, *Le Miroir des Plus Belles Courtisannes de ce Temps*, erste Auflage Amsterdam 1630
a) Frontispiz (einer Auflage von 1631)
b) The faire Curtezane Zavenara (aus einer Auflage von 1631)

113. Anonym (französisch?), Porträt der Charlotte-Marguerite de Montmorency, Princesse de Condé, ca. 1630, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz

114. Anonym (französisch?), Porträt einer Frau in Witwengewand, ca. 1630, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz

115. Gerard van Honthorst, Werkstatt/Umkreis des Gerard van Honthorst und niederländische Meister bzw. Kopisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Frauenporträtserie Nassau-Beverweerd, 1649-1690/1700, je ca. 74,5 x 58 cm, Instituut Collectie Nederland, Rijswijk
a) Elisabeth von Nassau-Beverweerd
b) Emilia von Nassau-Beverweerd
c) Anna Isabella von Beyeren-Schagen
d) Henriette Maria von der Pfalz
e) Sophie von der Pfalz
f) Amalia Margaretha von Brederode
g) Anna Trajectina von Brederode
h) Mary Killigrew

130. Peter Lely, Porträt von Mary Bagot, Countess von Falmouth und Dorset, ca. 1666/67, 124,1 x 101,6 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

131. Peter Lely, Porträt von Elizabeth Hamilton, Comtesse de Gramont, ca. 1663, 125,1 x 101,6 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

132. Peter Lely, Porträt von Elizabeth Wriothesley, Countess von Northumberland, ca. 1666/67, 125,7 x 103,5 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

133. Peter Lely, Porträt von Henrietta Boyle, Countess von Rochester, ca. 1666/67, 124,5 x 101,6 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

134. Peter Lely (Werkstattkopie?), Porträt von Anne Digby, Countess von Sunderland, ca. 1667/68, 125,1 x 102,2 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

135. Peter Lely, Porträt von Margaret Brooke, Lady Denham, ca. 1666/67, 124,5 x 101 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

136. Peter Lely, Porträt von Frances Brooke, Lady Whitmore, ca. 1666/67, 124,5 x 101,6 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

137. Peter Lely, Porträt von Jane Needham, Mrs. Myddelton, ca. 1666/67, 124,1 x 101,6 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

138. Andrea Schiavone, Der Segen Jakobs, Mitte des 16. Jahrhunderts, 18,5 x 106,8 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

139. Andrea Schiavone, Das Zusammentreffen von Jakob und Rahel, Mitte des 16. Jahrhunderts, 18,2 x 105,3 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

140. Andrea Schiavone, Das Zusammentreffen von Jakob und Esau, Mitte des 16. Jahrhunderts, 18,8 x 106 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

141. Andrea Schiavone, Figuren in einer Landschaft, Mitte des 16. Jahrhunderts, 18,2 x 105,5 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

142. Andrea Schiavone, Figuren in einer Landschaft, Mitte des 16. Jahrhunderts, 18,3 x 105,5 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

143. Andrea Schiavone, Figuren in einer Landschaft, Mitte des 16. Jahrhunderts, 19,1 x 116,3 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

144. Andrea Schiavone, Die Wegführung der Briseis, Mitte des 16. Jahrhunderts, 19,2 x 172 cm, Royal Collection, Kensington Palace, London

145. Peter Lely, Porträt des Rupprecht von der Pfalz, 1666, 122,6 x 100,1 cm, Royal Collection, Windsor Castle, Windsor

146. Aegidius Sadeler (nach Tizian), Porträt des Kaiser Titus, Kupferstich, ca. 1593/94

147. Galerie, Gesamtansicht des Inneren, Althorp Park (Northamptonshire)

148. Peter Lely, Porträt von Barbara Villiers, Duchess von Cleveland, ca. 1667/68, The Collection at Althorp Park (Northamptonshire), Earl Spencer

149. Remigius van Leemput (zugeschrieben, wahrscheinlich nach van Dyck), Porträt der Anne Villiers, Countess von Morton, Mitte des 17. Jahrhunderts, 26 x 31,8 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

150. Godfrey Kneller, Porträt von Isabella Bennet, Duchess von Grafton, 1690, 233 x 143,5 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

151. Godfrey Kneller, Porträt von Diana de Vere, Duchess von St. Albans, 1690-1693, 233,7 x 114,9 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace, East Molesey (Surrey)

173. Charles und Henri Beaubrun und/oder Kopisten des 17. Jahrhunderts, Frauenporträts, 1664/65 (im Fall von Originalen), Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, im Uhrzeigersinn:
a) Françoise-Marie Mignot, Maréchale de l'Hôpital, 87 x 61 cm (nicht unter der Folge der Frauenporträts im Inventar von 1666)
b) Catherine de Neufville, Comtesse d'Armagnac, 79 x 64 cm
c) Catherine-Charlotte de Gramont, Princesse de Monaco, Duchesse de Valentinois, 63 x 52 cm
d) Marguerite-Louise-Suzanne de Béthune, Comtesse de Guiche, Duchesse du Lude, 80 x 68 cm

174. Charles und Henri Beaubrun (Kopie des 17. Jahrhunderts), Porträt der Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart, Marquise de Montespan, nach 1664/65, 78 x 61 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

175. Château de Bussy-Rabutin, Ansicht von der Ehrenhofseite, Corps de Logis, ca. 1620-1649, Bussy-le-Grand (Côte d'Or, Burgund)

176. Château de Bussy-Rabutin, *Salle des devises*, nach 1670, Bussy-le-Grand (Côte d'Or, Burgund)

177. Château de Bussy-Rabutin, Galerie, ca. 1666-1671, Bussy-le-Grand (Côte d'Or, Burgund)

178. Château de Bussy-Rabutin, *Grande Antichambre*, ca. 1666-1671, Bussy-le-Grand (Côte d'Or, Burgund)

179. Château de Bussy-Rabutin, *Salon de la Tour Dorée*, ca. 1666-1671, Bussy-le-Grand (Côte d'Or, Burgund)
a) Gesamtansicht
b) Charles und Henri Beaubrun (oder Werkstatt), Porträt der Marquise de la Baume
c) Charles und Henri Beaubrun (oder Werkstatt), Porträt der Comtesse de Fiesque
d) Charles und Henri Beaubrun (oder Werkstatt), Porträt der Duchesse du Plessis-Praslin
e) Charles und Henri Beaubrun (oder Werkstatt), Porträt der Madame de la Sablière (?; hängt in der *chambre*)
f) Justus van Egmont (oder Werkstatt), Porträt der Marquise de Gouville

180. Niederländisch, *La Retraite de Louis XIV avec son Serrail*, Kupferstich, ca. 1693

181. Jacob-Ferdinand Voet, Porträt der Maria Mancini als Kleopatra, 75 x 62 cm, ca. 1665, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin

182. Johann Paul Schor („invenit et delineavit"), Francesco Bergamo (Stecher), *Letto fatto per la nascita del primogenito del Contestabile Colonna. A 1663 alli 7 d'aprile*, Kupferstich, 1663

183. Claude Lorrain, Landschaft mit Psyche vor dem Palast Amors (*The Enchanted Castle*), 87 x 151 cm, 1664, National Gallery, London

184. Gaspard Dughet, Carlo Maratta, Landschaft mit Diana und Aktäon, 195,5 x 144,8 cm, ca. 1660, Devonshire Collection, Chatsworth (Derbyshire)

185. Gaspard Dughet, Carlo Maratta, Landschaft mit dem Urteil des Paris, ca. 1660/70, 95 x 133,5 cm, Sammlung der Fürsten Colonna, Rom

186. Abraham Bruegel, Giovanni Battista Gaulli (zugeschrieben), Frauenporträt mit Früchtestilleben, ca. 1670, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

187. Schönheitengalerie, Palazzo Chigi, Ariccia
a) Zustand vor 1986/88 mit 37 Poträts (davon 27 abgebildet): 1. Reihe – Maria Ortensia Bisca del Drago, Anna Caffarelli Minuttiba, Maddalena Rospigliosi Banchieri, Maria Francesca Sacchetti Teodoli, Caterina Rospigliosi Banchieri, Vittoria Carpegna Cavallieri, Maria Mancini, Maria Isabella Buratti Moroni, Lucrezia Colonna; 2. Reihe – Erminia Santa Croce Lancelotti, Francesca Greppi Fani, Maria Ippolita Olgiatti Buratti, Marchesa Sacchetti, Ottavia Renzi Strozzi, Giacinta Conti Cesi, Maria Isabella Massimo Muti Papparuzzi, Maria Pallavicini Rospigliosi, Anna Mei Bottini; 3. Reihe – Cristina Dudley Paleotti, Francesca Vigivano Mattei, Flaminia Pamphilj Savelli, Anna

Maria Carpegna Naro, Lucrezia Piccolomini, Eleonora Boncompagni Borghese, Diane-Gabrielle de Thianges, Clelia Cesarini Colonna, Giulia Cesarini (*von oben links nach unten rechts*)
b) Zustand seit 1991 mit 21 Porträts (davon 14 abgebildet)
c) Jacob-Ferdinand Voet (eigenhändige Kopie?), Erminia Santa Croce Lancelotti
d) Jacob-Ferdinand Voet (Kopie von Pietro Paolo Vegli?), Anna Mei Bottini
e) Jacob-Ferdinand Voet (eigenhändige Kopie?), Anna Caffarelli Minuttiba
f) Jacob-Ferdinand Voet (Kopie von Pietro Paolo Vegli?), Vittoria Carpegna Cavallieri

188. Giovanni Battista Falda, Rom-Plan, Kupferstich, 1676, Ausschnitt: Piazza SS. Apostoli mit den Palazzi Colonna (bei der Kirche SS. Apostoli) und Chigi[-Odescalchi] (unterer Bildrand, gegenüber der Kirche SS. Apostoli), Piazza di Monte Cavallo (Piazza del Quirinale) mit dem Palazzo Pallavicini Rospigliosi und dem Casino dell'Aurora (mit der Rückwand an die Piazza grenzend)

189. *Sala delle Belle*, Palazzo Altieri, Oriolo Romano, älterer Zustand: zum größten Teil Porträts von Ferdinand Voet oder aus dessen Umkreis, darunter auch solche wie das von Eleonora Boncompagni Borghese (Längswand, zweites Porträt in der unteren Reihe von rechts), die ebenfalls in Ariccia vertreten sind

190. Pierre Mignard, Porträt der Maria Mancini, ca. 1659/61, 83 x 65 cm (oval), Privatsammlung, Frankreich

191. Anonym (französisch?), Frauenporträts aus einer Serie von ursprünglich 57 Exemplaren (davon 37 erhalten), ca. 1658, je etwa 25 x 20,9 cm, Palazzo Reale, Turin
a) Maria Johanna von Savoyen-Nemours
b) Irene Simiana
c) Giovanna Ginevra Scaglia di Verrua

192. La Veneria Reale, Ansicht des Schlosses, aus: *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682

193. Nikolaus Prugger (zugeschrieben), Gruppenporträt von Katharina Anastasia von Törring, Anna-Maria von Törring-Seefeld und Katharina von Spaur, Teil der Wanddekoration des Herzkabinetts, ca. 1668/69, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Residenz, München

194. Anonym (italienisch?, Giovanni Battista Curlando?), Porträt der Contessa Caseletti, ca. 1670 u. ca. 1695 (Erweiterung), 158 x 116 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

195. Anonym (italienisch?, Giovanni Battista Curlando?), Frauenporträt nach einem Prototyp von Ferdinand Voet, ca. 1675-1695, 156 x 112 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

196. Mathias Diesel, Ansicht von Schloß Lustheim, Kupferstich, ca. 1720

197. Niederländisch (Jan de Baen?), Porträt einer Frau mit Blumen im Arm (Porträt einer der Schwestern von Wassenaer?), ca. 1668, 115 x 92,5 cm, Gallerie e Musei Statali di Firenze, Florenz

198. Niederländisch (Jan de Baen?), Porträt einer Frau als Diana (Porträt der Anna Isabella von Beyeren-Schagen?), ca. 1668, 130 x 100 cm, Gallerie e Musei Statali di Firenze, Florenz

199. Peter Lely, Porträt von Mary Butler, Lady Cavendish, 1669-1672, 126 x 101 cm, Gallerie e Musei Statali di Firenze, Florenz (Leihgabe an die Italienische Botschaft in London)

200. Peter Lely, Porträt von Mrs. Cheke, geb. Russel (?), 1669-1672, 124 x 101,5 cm, Gallerie e Musei Statali di Firenze, Florenz (Leihgabe an die Italienische Botschaft in London)

201. Peter Lely, Porträt von Barbara Villiers, Duchess von Cleveland, 1669-1672, 122 x 100 cm, Gallerie e Musei Statali di Firenze, Florenz (Leihgabe an die Italienische Botschaft in London)

202. Peter Lely, Porträt von Elizabeth Wriothesley, Countess von Northumberland, 1669-1672, 124 x 101,5 cm, Gallerie e Musei Statali di Firenze, Florenz (Leihgabe an die Italienische Botschaft in London)

203. Giuseppe Zocchi, Nordseite der Villa Poggio Imperiale, Kupferstich, 1744

204. Grundriß der Villa Poggio Imperiale, Erd- und Obergeschoß (n. M. Bohr)

205. Diacinto Maria Marmi, Wandbespannung und Türvorhang in der *Sala* des Großherzogs in der Villa Imperiale, Zeichnung, spätes 17. Jahrhundert, Galleria degli Uffizi, Gabinetto delle Stampe, Florenz

206. Girolamo Forabosco, Porträt der Contessa Ginevra Baglioni Lignani, ca. 1625, 65,5 x 52,5 cm, Gallerie e Musei Statali di Firenze, Florenz

207. Antonio Franchi, Porträt der Virginia Guicciardini Altoviti, ca. 1690-1700, 73 x 55,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

208. Pierre Gobert, Porträt der Marie Anne de Bourbon-Conti als Venus mit Amor, ca. 1710-1715, 151 x 105 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

209. Pierre Gobert, Porträt der Louise Anne de Charolais, ca. 1710-1715, 138 x 107 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

210. Pierre Gobert, Porträt der Marie Louise Elisabeth de Bourbon-Orléans, Duchesse de Berry, als Flora, ca. 1710-1715, 139 x 105 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

211. Pierre Gobert, Porträt der Marie Anne de Clermont mit einem Hündchen, ca. 1710-1715, 138 x 105 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

212. Pierre Gobert, Porträt der Marie Victoire Sophie de Noailles, Marquise de Gondrin, als Venus mit Amor, ca. 1710-1715, 139 x 105 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

213. Pierre Gobert, Porträt der Marquise (Marie Sophie?) de Courcillon als Venus mit Amor, ca. 1710-1715, 124 x 94 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

214. Pierre Gobert, Porträt der Princesse de Montbaizon als Flora, ca. 1710-1715, 140 x 106 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

215. Pierre Gobert, Porträt der Comtesse Françoise de Polignac als Pomona, ca. 1710-1715, ca. 139 x 105 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

216. Pierre Gobert (Kopie nach?), Porträt der Marquise Armande-Félicite de Nesle, ca. 1715-1720, 55 x 44 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

217. Pierre Gobert (Kopie nach?), Porträt der Catherine-Madeleine Pécoil de Villedieu, Duchesse de Brissac, als Diana, ca. 1715-1720, 55 x 44 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

218. Pierre Gobert (Kopie nach?), Porträt der Thérèse de la Roche Carbon (?), Madame de la Motte, ca. 1715-1720, 55 x 44 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

219. Pierre Gobert (Kopie nach?), Porträt der Marquise de Villefranche, ca. 1715-1720, 55 x 43 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

220. Pierre Gobert (Kopie nach?), Damenporträt mit Mohrenknabe, ca. 1715-1720, 56 x 44 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

221. Grundriß der Nymphenburger Schloßanlage, um 1720, Erdgeschoß, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Plansammlung, München

243. Antoine Pesne, Porträt einer Dame in orientalisierendem Gewand, ca. 1745, 144 x 107 cm, Schloß Charlottenburg, Berlin

244. Antoine Pesne, Porträt der Eleonore Freifrau von Keyserlingk, ca. 1745, 143,5 x 107 cm, Schloß Charlottenburg, Berlin

245. *Galerie des Glaces*, 1678-1686, Schloß, Versailles

246. Thomas Hudson, Porträt der Miss Irons, ca. 1740-1760, Privatsammlung

247. Rosalba Carriera, Porträt der Lucrezia Mocenigo, ca. 1710, 52 x 41 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

248. Rosalba Carriera, Porträt der Henrietta Anna Sophia von Modena, 1723, 59,5 x 46,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

249. Bildersaal mit Gemälden Pietro Rotaris, 1764, Staatliches Russisches Museum Schloß Peterhof, St. Petersburg
a) weiblicher Porträtkopf
b) Ausschnitte aus der Wandgestaltung

250. Adrian Zingg, Die Pillnitzer Schloßanlage mit Venustempel, ca. 1800, Kupferstichkabinett, Dresden (Ausschnitt)

251. Louis de Silvestre, Porträt der Gräfin Marcybelle von Ogińska, 1724, 157,5 x 119 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

252. Schloß Molsdorf, Ansicht der Gartenfassade von Gottfried Heinrich Krohne, 1744

253. Schloß Molsdorf, sog. *Damenzimmer*
a) Ansichten aus Graphiken von E. Thiel
b) Zeichnung des Deckenstucks aus *Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens*, 1891

254. Antoine Pesne, Porträt der Charlotta Frederika Sparre als *La Folie*, 1744, 80 x 66 cm, Schwedische Nationale Kunstmuseen, Stockholm

255. Antoine Pesne, Porträt der Barbara Campanini, ca. 1745, Graphik von E. Thiel nach der Fassung in Molsdorf, 1892

256. Antoine Pesne (Umkreis), Porträt der Amalie Eleonore Bernhardine Freiin von Printzen, Vermählte von Guericke, als Gärtnerin, ca. 1745, 78,5 x 63,5 cm, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Schloß Mosigkau, Dessau

257. Braunes Kabinett, 1756/57, Schloß Mosigkau, Dessau

258. Ansicht und Grundrisse von Strawberry Hill, aus: Horace Walpole, *Description of Strawberry Hill*, 1784
a) Nordansicht
b) Grundrisse von Erd- und Obergeschoß

259. Johann E. Rentsch d.J., Porträt des Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar-Eisenach umgeben von acht weiblichen Halbfigurenbildnissen, Deckengemälde, ca. 1730, Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar

260. Erstes Vorzimmer (Schönheitengalerie), 1756, Schloß Wilhelmsthal, Calden

261. Lucas Meyer (?), Skizze zum Wandaufriß der Wilhelmsthaler Schönheitengalerie, ca. 1755, Staatliche Museen, Kassel

262. Schönheitengalerie Ludwigs I. von Bayern
a) Hängung im Festsaalbau der Münchner Residenz, 1937
b) Hängung in Schloß Nymphenburg, München, in Folge der Zerstörung der Residenz 1944

263. Joseph Stieler, Porträt der Helene Sedelmayer, 1831, 71,7 x 58 cm, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Schloß Nymphenburg, München

Abbildungsnachweis

1-2: ROMANO 1992 – 3: SCHROEDER 1971 4-8: CAVALLARO/MIGNOSI TANTILLO/SILIGATO 1981 – 9-11, 20, 57, 74: TINAGLI 1997 – 12-15: HANSMANN 1993 – 16: ZAFRAN 1988 – 17: MARTINEAU 1992 – 18-19: ALLEGRI/CECCHI 1980 – 21: HOWARTH 1997 – 22: FERGUSON/QUILLIGAN/VICKERS 1986 – 23, 53, 188: LAWRENCE 1997 – 24-25, 31: MILLEN/WOLF 1989 – 26, 51: COX-REARICK 1995 – 27: BARDON 1974 – 28-29: BERGER 1979 – 30: LINDLEY 1995 – 32: MACLEAN 1977 – 33-35: BABELON 1991 – 36: SCHLODER 1980 – 37: MOINET/KLINKA BALLESTEROS 1996 – 38: BATICLE/WILHELM 1980 – 39: AULANIER 1955 – 40, 46: FEMMES FORTES 1995 – 41, 190: VISAGES DU GRAND SIÈCLE KAT. 1997 – 42, 85-87a, 187c-f: Verfasser – 43: BORIN 1994 – 44-45, 47: BAUMGÄRTL 1997 – 48: VAN DER PLOEG/VERMEEREN 1997A – 49-50: Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München: Schirmer/Mosel 1990 – 52: BOLOGNA 1989 – 54, 71-72, 75, 84, 88-103: Kunsthistorisches Museum Wien – 55: GLANZ DER FARNESE KAT. 1995 – 56: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M. – 58: JACOBS 1984 – 59-65, 67: LILIUS 1981 – 66, 67: Bruno Santi, Raffael, Antella: Scala 1993 – 69: BROWN/OBERHUBER 1978 – 70: SCHAEFER 1994 – 73: TIZIANO KAT. 1995 – 76: RAVE 1959 – 77: GREISELMAYER 1996 – 78-79: LÖCHER 1997 – 80: VAN DER MOLDEN 1973 – 81, 194-195, 215: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München – 82: VAN LUTTERVELT 1959 – 83: BELGISCH PORTRET KAT. 1970 – 87b: ILG 1889 – 104: ORSO 1986 – 105: BURKE 1994 – 106-107: QUAST 1992 – 108-111: CHAPPELL 1981 – 112: SLIVE 1970-74 – 113-114: Kulturstiftung Dessau-Wörlitz – 115: Instituut Collectie Nederland – 116: STRONG 1995 – 117: GORE 1977 – 118-121: LARSEN 1988 – 122-125: SAVELSBERG 1994A – 126: MILLAR 1982 – 127, 256-257: SAVELSBERG 1994B – 128-137, 145, 149-157: MILLAR 1963 – 138-144, 170-171: SHEARMAN 1983 – 146: WETHEY 1971 – 147: JACKSON-STOPS 1985 – 148: MILLAR 1978 – 158: JACQUES 1995 – 159: STEWART 1983 – 160-161: Simon Thurley, Hampton Court Palace. The King's Appartements, London 1992 – 162-167: NISSER 1927 – 168-169: ROWELL 1997 – 172, 174: CONSTANS 1995 – 173: Jean-Marie Pérouse de Montclos, Robert Polidori, Versailles, Köln: Könemann 1996 – 175-179: VINCENT 1992 – 180: BURKE 1993 – 181: BERLIN KAT. 1975 – 182, 185: TAMBURINI 1997B – 183: RUSSELL 1984 – 184: BOISCLAIR 1986 – 186: BOTTARI 1960 – 187a, 189: PETRUCCI 1995 – 187b: ANGELINI 1998 – 191: GRISERI 1988 – 192: KRAUSE 1996 – 193: BAUER-WILD/VOLK-KNÜTTEL 1989 – 196: HEYM 1984 – 197-202: CHIARINI 1989 – 203-205: BOHR 1994 – 206: CHIARINI TARTUFERI 1995 – 207: GREGORI 1977 – 208-214, 216-221: Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen – 222: VON DEESSEN 1986 – 223-224: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – 225-226a: SEIDEL 1899 – 226b: HILDEBRAND 1930 – 227-230: BÖRSCH-SUPAN 1982 – 231, 235-236, 238-239, 241-244: BERCKENHAGEN 1958 – 232: SEELIG 1982 – 233-234, 237, 240: HOMOLKA 1994 – 245: BERGER 1994 – 246: BARRELL 1986 – 247: SANI 1988 – 248: PORTRAIT EN ITALIE KAT. 1982 – 249: POLAZZO 1990 – 250: HARTMANN 1981 – 251: Staatliche Kunstsammlungen Dresden – 252: SCHÜRHOLZ/THIMM 1998 – 253a, 255: *Ueber Land und Meer*, 10/1892 – 253b: Paul Lehfeldt, Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens. Herzogthum Sachsen-Coburg und Gotha, H. 8: Amtgerichtsbezirk Gotha, Jena: Fischer 1891 – 254: GRATE 1994 – 258: Horace Walpole, Description of Strawberry Hill, London 1784 – 259: Heiko Laß, Maja Schmidt, Belvedere und Dornburg. Zwei Lustschlösser Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar, Petersberg: Imhof 1999 – 260: EINSINGBACH/PORTENLÄNGER 1980 – 261: HALLO 1983 – 262-264, 266: HOJER 1979 – 265, 268: WEIDNER 1998 – 267: GEBHARDT 1984 – 269: SOLOMON-GODEAU 1994

Verzeichnis der Textabbildungen