

MISZELLEN

Rolf Quednau

Zu einem Porträt von Jan Lievens

»In zijn Jonge Jaeren ende eenighen tyt daer naer heeft hy veele ende verscheyden stucken ende Konterfeytsels gemaect / de welcke nu tegenwoordich noch in groote waerde gehouden werden«. So berichtete 1641 der Leydener Historiograph Jan Jansz Orlers voller Stolz über Jan Lievens, den damals 33jährigen Sohn der Stadt<sup>1</sup>. In der Tat bestätigt das überlieferte, Historien wie Allegorien, Landschaften wie Stilleben und Porträts umfassende Gesamtœuvre von Lievens (1607–1674)<sup>2</sup>, daß dieser – und darin seinem Jugendfreund Rembrandt vergleichbar – kein spezialisierter Fachmaler war<sup>3</sup>. Dieses Streben schon des jungen Lievens nach Vielseitigkeit notierte bereits um 1630 der gelehrte Staatsmann, Dichter, Musiker und Kunstliebhaber Constantijn Huygens in seine Autobiographie mit dem kritischen Hinweis, der junge Lievens täte gut daran, sich auf das Porträtfach zu spezialisieren: »Expri-mendis vultibus ad miraculum ivit et, si fraenari grandis ille atque indomitus ingenii impetus possit, qui spe nunc et audaciâ naturam omnem amplectavit, nihil iniqui suaserit, qui, ut huic potissimum parti, tanquam totius hominis, corporis, inquam, animique mirabili compendio incumbat, autor sit<sup>4</sup>.«

Überblickt man das Gesamtwerk von Lievens, so fällt darin die große Zahl von Bildnissen auf, die bekanntlich eine sichere Einnahmequelle darstellten<sup>5</sup>. Neben wohlhabenden Bürgern, Gelehrten, Dichtern und Malerkollegen finden sich unter den Porträtierten allein vier verschiedene Bürgermeister von Amsterdam, hohe Militärs, Staatsmänner und sogar der englische König Karl I. mit Familie und Hofleuten. So nimmt es nicht wunder, daß Lievens 1664 in einer Briefanschrift geradezu als »meester contrefaictor« bezeichnet wurde<sup>6</sup>.

Abgesehen von einzelnen Gemälden ist die Mehrzahl der von Lievens geschaffenen Porträts in der Form der Bildniszeichnung erhalten. Diese ist oft so bildmäßig ausgeführt, daß sie als abgeschlossenes Kunstwerk gelten darf; zumal in zeitgenössischen Gedichten wiederholt auf solche selbständigen Zeichnungsporträts von Lievens angespielt wurde<sup>7</sup>. Die große Lievens-Ausstellung, die im vergangenen Jahr vom Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig veranstaltet wurde, zeigte unter den Bildniszeichnungen auch ein Blatt aus dem Kupferstich-

kabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem (Abb. 1)<sup>8</sup>. Die 180:140 mm messende, in der rechten oberen Ecke mit Lievens' Monogramm IL signierte Zeichnung ist in schwarzer und roter Kreide sorgfältig ausgeführt und gibt das Brustbild eines bärtigen älteren Mannes wieder. Die Kleidung besteht aus einem schlichten Ärmelwams, dessen oberster Knopf am Hals offen gelassen ist, und einem schmalen, glatten weißen Leinenkragen der sich weich auf die Schultern legt. Die rechte Körperhälfte wird zusätzlich noch von einem Mantel mit Revers bedeckt. Der ovale Kopf ist ins Halbprofil nach rechts gewendet. Dünnes lockiges Haupthaar und ein kurzer zotteliger Vollbart umgrenzen das vom Alter gezeichnete Gesicht. Eine hohe, über den Schläfen weit hinaufreichende Stirn, buschige, z. T. borstig hochstehende Augenbrauen in Nachbarschaft zum muskulös gegliederten Stirnansatz, etwas herabhängende Oberlidfalten, eine tief zurücktretende Nasenwurzel, eine große gebogene Nase, die nach einem Knick unterhalb der Nasenwurzel kräftig vorspringt und dann in einer leicht herabhängenden Spitze endet, ein fest verschlossener Mund, bei dem die zusammengepreßten Lippen unter dem Schnurrbart völlig verschwinden sowie ein ausgeprägtes, leicht vorspringendes Kinn sind wesentliche physiognomische Merkmale des Dargestellten. Hinzukommen das unter den Locken hervorschauende fleischige Ohr läppchen, der vom Unterkiefer aus rechtwinklig in die Wangenpartie hineinragende

<sup>1</sup> Jan Jansz Orlers, Beschrijvinge der Stadt Leyden, Leyden 1641; zitiert nach Schneider/Ekkart, 294.

<sup>2</sup> Vgl. die Übersichten in Schneider/Ekkart, 90, 185.

<sup>3</sup> Zur Beurteilung der allgemeinen Frage nach der Künstlerspezialisierung im holländischen 17. Jahrhundert (Fachmaler oder Tätigkeit in verschiedenen Bildgattungen) vgl. jetzt die wichtige Untersuchung von John Michael Montias, *Painters in Delft, 1613–1680*, *Simiolus* 10, 1978/79, 89.

<sup>4</sup> Zitiert nach Schneider/Ekkart, 291.

<sup>5</sup> Vgl. die Belege bei B. P. J. Broos, Rezension zu Seymour Slive, *Frans Hals, Simiolus* 10, 1978/79, 117.

<sup>6</sup> Zitiert nach Schneider/Ekkart, 296.

<sup>7</sup> Schneider/Ekkart, 71.

<sup>8</sup> Inv.-Nr. 5869 – Elfried Bock und Jakob Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin, Die Niederländischen Meister, Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeich-*



Backenbart und die tief gefurchte Nasolabialfalte. Die erschlafften Tränensäcke sowie die Falten auf Stirn und Schläfen sind deutliche Zeichen für das fortgeschrittene Alter des etwas müde und mürrisch dreinblickenden Mannes.

Dieses Bildnis, das von der bisherigen Forschung nicht identifiziert worden ist, zeigt die unverwechselbaren Gesichtszüge des Thomas Howard, zweiter Graf von Arundel und Surrey, die uns in einer Vielzahl von Porträts überliefert sind<sup>9</sup>. Eine Gegenüberstellung z. B. mit einer Zeichnung des Peter Paul Rubens (Abb. 2), die dank einer Radierung von Jan Lodewijk Kraft (1694 – nach 1762) als Porträt des Arundel gesichert ist<sup>10</sup> und diesen in einer sehr ähnlichen Ansicht wiedergibt wie das Blatt von Lievens, beseitigt jeden Zweifel an der Identifizierung; man vergleiche nur die typische Formung von Stirn, Nase und Augenbrauen, das lockige Haupthaar mit hervorschauendem Ohrfläppchen oder den Bartwuchs.

Thomas Howard, zweiter Graf von Arundel und Surrey und seit 1644 auch noch Herzog von Norfolk (1585–1646) spielte zeitweilig eine bedeutende Rolle am Hofe der beiden Stuartkönige Jakob I. und Karl I. Zeichen seines hohen Ansehens sind u. a. die Ernennungen 1611 zum Ritter des Hosenbandordens und 1621 zum Großeremonienmeister von England, die Übertragung verschiedener diplomatischer Missionen durch den englischen König oder die Führung der königlichen Truppen im Krieg gegen Schottland 1639<sup>11</sup>. Der Nachruhm Arundels gründet sich jedoch auf seine außergewöhnlich umfangreiche Tätigkeit als Kunstsammler und -mäzen, die selbst das aus dem Jahre 1620 überlieferte Urteil von Rubens, Arundel sei »uno delli quatro evangelisti e soportator del nostro arte« mehr als nur eine schmeichelnde Übertreibung erscheinen läßt<sup>12</sup>.

nungen, 2 Bde., Berlin 1930, I 178, II Taf. 123; Schneider/Ekkart, 203 Z. 89; Ausst.-Kat. Braunschweig, 149 Nr. 61, Abb. S. 154.

<sup>9</sup> I) ca. 1612–13, anon., Boughton House, Norths., (Hervey, Taf. VIII);

II) ca. 1615–18, anon., Boughton House, Norths. (Hervey, Taf. IX);

III) 1618, Daniel Mijtens, Arundel Castle, Sussex, Duke of Norfolk (O. Ter Kuile, Daniel Mijtens, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 20, 1969, 44, Abb. 11);

IV) 1618, Daniel Mijtens, Arundel Castle, Sussex, Duke of Norfolk (op. cit., 45, Abb. 13);

V) 1620/21, A. van Dyck, New York, Privatbesitz (Glück, 124);

VI) 1629/30, P. P. Rubens, London, Nat. Gall. (Huemer, Abb. 48);

VII) 1629/30, P. P. Rubens, Zeichnung, ehem. Brüssel, Privatbesitz (Huemer, Abb. 49);

Es stellt sich nun die Frage nach der Entstehungszeit des Lievensschen Arundel-Porträts. Über einen Kontakt zwischen Lievens und Arundel schweigen die Quellen; es sei denn, man wolle der Tatsache einige Bedeutung beimessen, daß in dem Arundel-Inventar von ca. 1655 »Teste disegnatate de Lievens« verzeichnet sind<sup>13</sup>. Es ist nicht auszuschließen, daß sich unter diesen Zeichnungen auch unser Berliner Blatt befunden hat; allerdings läßt sich dessen Provenienz nur bis zur Sammlung Beckerath zurückverfolgen, von wo es 1902 in Berliner Museumsbesitz gelangte.

Erstellt man die Itinerare von Lievens und Arundel, so ergeben sich zwei Zeitspannen, in denen sich Künstler und Porträtierer begegnet sein können. Aus der bereits zitierten Lievens-Biographie von Orlers, einem Distychon von Huygens, verschie-

VIII) 1629/30, P. P. Rubens, Zeichnung, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute (Huemer, Abb. 51);

IX) 1629/30, P. P. Rubens, Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum (Huemer, Abb. 52);

X) 1629/30, P. P. Rubens, London, Nat. Portrait Gall. (Huemer, Abb. 53);

XI) 1632/41, A. van Dyck, Nachstich von L. Vorsterman (Marie Mauquoy-Hendrickx, L'iconographie d'Antoine van Dyck, Catalogue raisonné, 2 Bde., Bruxelles 1956, II Abb. 189);

XII) um 1635/36, A. van Dyck, Arundel Castle, Sussex, Duke of Norfolk (Glück, 473, 573 zu Werkstattrepliken und -derivaten);

XIII) 1635/41, A. van Dyck, Zeichnung, London, Brit. Mus. (Vey, II Abb. 268);

XIV) 1635/41, A. van Dyck, Zeichnung, London, Brit. Mus. (Vey, II Abb. 276);

XV) um 1639/40, A. van Dyck, sog. Madagaskar-Bildnis, Knole, Lady Sackville (Huemer, Abb. 36; für weitere Versionen vgl. Glück, 472 und Hervey, Taf. XX); XVI) 1643, Philipp Fruytiers nach van Dyck, Aquarell, Lord Stafford (Hervey, Taf. XXI), basiert auf xv. – Sofern nicht anders vermerkt, handelt es sich stets um Gemälde.

<sup>10</sup> Vgl. Anm. 9, VII und Huemer, Abb. 50. Die Aufschrift auf der die Zeichnung kopierenden, vergleichsweise späten Radierung (»A P. P. Rubenio memoriter designatum non coram«) konnte bisher nicht befriedigend erklärt werden.

<sup>11</sup> Vgl. Hervey.

<sup>12</sup> Anon. Brief aus Antwerpen an Thomas Howard vom 17. Juli 1620, zitiert nach Oliver Millar, *The Age of Charles I, Painting in England 1620–1649*, Ausst.-Kat. London, Tate Gallery 1972, 11; nur in freier französischer Übersetzung bei Max Rooses und Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens*, Bd. 2, Anvers 1898, 250. – Zum Kunstpatronat Arundels vgl. D. J. Howarth, *Lord Arundel as Patron and Collector*, Ph. D. thesis, Cambridge 1978 (unveröffentlicht).

<sup>13</sup> Cox, 283. – Das Arundel-Inventar wurde von Schneider/Ekkart nicht berücksichtigt. Aus dem Arundel-Besitz wurde 1684 in Amsterdam ein großes vielfiguriges Gemälde von Lievens mit Apoll und Marsyas ver-





1. Jan Lievens, Thomas Howard, Graf von Arundel. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

denen Inventarnotizen sowie aus zwei Lievens-Urkunden wissen wir, daß sich unser Künstler zwischen 1632 und 1635 für etwa drei Jahre in England aufgehalten hat, wo es ihm gelang, die Anerkennung von Karl I. zu erlangen, den er »met de Coninginne zijn Huysvrouwe / den Prince van Wallis zijn zoon / ende de Princesse zijn Dochter / mitsgaders vele groote Heeren ghecounterfeyt heeft<sup>14</sup>.« Wer sich unter den »vielen großen Herren« des Gruppenbildnisses befand, muß offen bleiben, da sich das Gemälde nicht erhalten hat. Zwar ist auch Arundel in den Jahren 1632 bis 1635 zeitweilig in London nachweisbar<sup>15</sup>, doch muß er als Endvierziger noch bedeutend jünger ausgesehen haben als auf der Zeichnung von Lievens in Berlin. Dies machen die Arundel-Bildnisse deutlich, die Rubens aller Wahrscheinlichkeit nach während seines Engländeraufenthaltes 1629/30 von dem etwa 45jährigen und van Dyck um 1635/36 von dem 50jährigen anfertigten<sup>16</sup>. Lievens, dem es offensichtlich nicht gelang, in Konkurrenz zu van Dyck als Maler der englischen Hofkreise zu reüssieren<sup>17</sup>,

ist seit 1635 in Antwerpen als Mitglied der dortigen Malergilde eingeschrieben. Anfang 1644 siedelte er nach Amsterdam über, wo er dann mit nur wenigen Unterbrechungen die restlichen 30 Jahre seines Lebens verbringen sollte<sup>18</sup>.

Nach dem Fortgang Lievens' aus England hat Arundel in diplomatischer Mission noch drei Reistiege, vgl. Schneider/Ekkart, 110 Nr. 78.

<sup>14</sup> Orlers, zitiert nach Schneider/Ekkart, 294; vgl. ebd., 161 Nr. 299 (Huygens-Gedicht), 145 Nr. 230 und 195 Z. 53 (Bildnisse König Karls I.), 160f. Nr. 298 (Porträt zweier englischer Königskinder). Hinweise auf andere Inventarbelege zu denselben Porträts bei Christopher Brown, Jan Lievens at Brunswick, *Burl. Mag.* 121, 1979, 745.

<sup>15</sup> Vgl. Hervey, 334, 336ff., 349.

<sup>16</sup> Vgl. Anm. 9, VI-X, XII.

<sup>17</sup> Van Dyck kam im gleichen Jahr (1632) wie Lievens nach England, wurde aber schon nach wenigen Monaten geadelt und zum »principalle Paynter in ordinary to their Majesties« ernannt; vgl. Vey, I 66.

<sup>18</sup> Schneider/Ekkart, 7ff.

<sup>19</sup> Die Reiseroute auf der diplomatischen Mission nach Linz, Wien, Prag und Regensburg von April 1636 bis Januar 1637 führte nachweislich nicht über Antwer-





2. Peter Paul Rubens, Thomas Howard, Graf von Arundel. Ehemals Brüssel, Privatbesitz

sen auf das europäische Festland unternommen<sup>19</sup>. Die letzte, zu der er sich am 22. Februar 1642 in Dover einschiffte, um die englische Königin und Prinzessin Mary an den Hof der Oranier zu begleiten, führte ihn nach Ausweis der von einem seiner Söhne verfaßten Arundel-Biographie für einige Jahre nach Holland und Brabant, ehe er von dort nach Oberitalien aufbrach, wo er in Padua am 24. September 1646 starb<sup>20</sup>. Vom 4. und 24. Juni 1644 datieren Briefe Arundels aus Antwerpen<sup>21</sup>, d. h. aus jener Stadt, die Lievens nach etwa neunjährigem Aufenthalt Ende Januar oder im Februar desselben Jahres 1644 verlassen hatte. Allerdings machen Briefe des Arundel-Sohnes aus Antwerpen an den Vater in Mecheln vom 27. August bzw. 1. September 1642 deutlich, daß schon im Herbst 1642 eine Ankunft Arundels in Antwerpen unmittelbar bevorstand und sich dann bis 1644 ein längerer Aufenthalt in der Scheldestadt angeschlossen hat<sup>22</sup>.

Die biographischen Daten von Lievens und Arundel grenzen somit den Zeitraum, in dem sich beide in Antwerpen begegnet sein können, auf Frühjahr 1642 (Ankunft Arundels auf dem Festland) bis Ende Februar 1644 (Übersiedlung Lievens' nach Amsterdam) ein. Innerhalb dieser nicht einmal zwei

Jahre möchte man sich die Berliner Porträtzeichnung entstanden denken. Zu diesem Schluß passen auch die gegenüber den Arundel-Porträts der 1630er Jahre deutlich gealterten Gesichtszüge auf der Lievens-Zeichnung, die nach den biographischen Daten den Grafen als etwa 58-jährigen zeigt.

Die beträchtlichen Unterschiede, die zu dem zeitlich nächsten Arundel-Bildnis – dem sog. Madagaskar-Porträt des van Dyck von ca. 1639/40 (Abb. 3)<sup>23</sup> – bestehen, dürfen allerdings nicht unerwähnt bleiben. Auf den ersten Blick bietet sich die Annahme eines raschen Alterungsprozesses in den Jahren 1640–44 als Erklärung an, die durch Nachrichten aus der Biographie des Porträtierten nahegelegt wird. Seit dem Ende des Feldzuges gegen Schottland im Sommer 1639 begann Arundels Stern am englischen Hof zu sinken, wobei seine zeitweilig angegriffene Gesundheit zumindest von Karl I. als Begründung für die Zurückstufung angeführt wurde<sup>24</sup>. Im Spätsommer 1642 ist in der Familienkorrespondenz erneut von einer Krankheit Arundels die Rede<sup>25</sup>; und letztlich dürfte die anschließende Reise nach Padua – wie schon in früheren Jahren – auch gesundheitliche Gründe gehabt haben<sup>26</sup>. Hinzukam spätestens seit dem Frühjahr 1643 die wachsende Sorge um den Arundelbesitz angesichts des englischen Bürgerkrieges, von dem spätestens seit dem Frühjahr 1643 immer neue Schreckensbotschaften auf das europäische Festland drangen, wo sich Arundels Verweilen zu einem Zwangsaufenthalt entwickelte. Am 19. April 1643 hatte das englische Parlament die Beschlagnahmung der Arundel-Juwelen verfügt<sup>27</sup>, im gleichen Jahre

pen; vgl. Hervey, 358–398. Auch für die Blitzmission Arundels von August bis Oktober 1641, auf der er Maria de' Medici nach Köln begleitete, ist ein Besuch von Antwerpen auf der Hinreise ausgeschlossen, für die Rückreise nicht belegt; vgl. Hervey, 424–431. Zur dritten Kontinentreise vgl. nachfolgend im Text.

<sup>20</sup> Hervey, 431–455, 469.

<sup>21</sup> Hervey, 443 ff.

<sup>22</sup> Hervey, 440 f., vgl. auch 438.

<sup>23</sup> Vgl. Anm. 9 xv.

<sup>24</sup> Hervey, 419 f. Als der englische König Arundel Ansprüchen auf den Herzogstitel von Norfolk nicht entsprach, legte Arundel im August 1641 sein vor 16 Monaten angetretenes Amt als königlicher Haushofmeister nieder (DNB 10, 75). In der von einem seiner Söhne verfaßten Arundel-Biographie heißt es: »... hee founde the differences betweene the King and Parlyment growne so hie, and likely every day to bee worse, that there was no probability of remedying it, Whefore hee helde it to [be] the wisest course to retire him selfe.« (Hervey, 469.)

<sup>25</sup> Hervey, 440 f.

<sup>26</sup> Die Heilquellen von Padua waren der Grund für Arundels beide früheren Italienreisen 1612 und 1613; vgl. Hervey, 66 f., 76 f., 465.

<sup>27</sup> Hervey, 442.





3. Anton van Dyck, Thomas Howard, Graf von Arundel, und seine Ehefrau Aletheia Talbot («Madagaskar-Porträt»). Knole, Lady Sackville

Arundel sich seine Gemälde und Kunstschätze bis auf wenige Ausnahmen aus England nachsenden lassen<sup>28</sup>; und zum Jahreswechsel 1643/44 wurde während der militärischen Auseinandersetzungen zwischen Royalisten und Parlamentsanhängern Arundel Castle in Sussex mehrfach belagert und erobert<sup>29</sup>. »Amongst all the distractions in these parts I am very sorry that wee yet heare of so little hope of a present accomodation in England . . .« schrieb Arundel in einem Brief vom 24. Juni 1644 aus Antwerpen<sup>30</sup>. Diesen von Krankheit und Sorgen gealterten Mann gibt die Porträtzeichnung von Lievens wieder.

Die Zweifel, daß die biographischen Umstände des Porträtierten allein ausreichen, um die Unterschiede zwischen Arundels Gesichtszügen auf van Dycks Madagaskar-Porträt einerseits und auf der Bildniszeichnung von Lievens andererseits zu erklären, werden durch eine Beschreibung des Aussehens von Arundel in den Jahren vor 1642 aus der Feder des Arundel-Sekretärs Edward Walker bekräftigt: »He was tall of Stature, and of Shape and proportion rather goodly than neat; his Countenance was Majestical and grave, his Visage long, his Eyes large, black and piercing; he had a hooked Nose, and some Warts or Moles on his Cheeks; his Countenance was brown, his Hair thin both on his Head and Beard; he was of a stately Presence and Gate, so that any Man that saw him, though in

never so ordinary Habit, could not but conclude him to be a great Person, his Garb and Fashion drawing more Observation than did the rich Apparel of others; so that it was a common Saying of the late Earl of Carlisle, Here comes the Earl of Arundel in his plain Stuff and trunk Hose, and his Beard in his Teeth, that looks more like a Noble Man than any of us . . .<sup>31</sup>«.

Wesentliche Züge dieser 1651 niedergeschriebenen Beschreibung<sup>32</sup> finden sich auf der Lievens-Zeichnung wieder; selbst die erwähnten Warzen meint man auf der rechten Wange in der Nähe des Bartansatzes zu entdecken. Der »Beard in his Teeth«, den Lievens wirklichkeitsgetreu festgehalten hat, war schon Mitte der 1630er Jahre eine Eigenheit Arundels, da der mit seiner hierauf anspielenden Bemerkung zitierte Graf von Carlisle James Hay bereits 1636 starb<sup>33</sup>. Gerade dieses Merkmal aber fehlt auf van Dycks Madagaskar-Porträt, das durch

<sup>28</sup> Cox, 282.

<sup>29</sup> Samuel R. Gardiner, *History of the Great Civil War 1642–1649*, 4 Bde, 1886–94, Reprint New York 1965, I 253 f.

<sup>30</sup> Hervey, 445.

<sup>31</sup> Edward Walker, *A View of the Life and Actions of Thomas, Earl of Arundel*. In: *Historical Discourses upon several occasions . . .*, London 1705, 214; zitiert nach Hervey, 358.

<sup>32</sup> Vgl. DNB 20, 507.

<sup>33</sup> DNB 9, 265 ff.



allgemeine Glättung und Abschwächung des physiognomisch Markanten vom Gesamteindruck einer weichen Schönheitslichkeit bestimmt ist. Diese Unterschiede zwischen den Arundelbildnissen von van Dyck und Lievens haben ihre Erklärung nicht primär in einem Alterungsprozeß des Porträtierten, sondern in der unterschiedlichen »künstlerischen Interpretation des Individuellen«<sup>34</sup>, die sich überspitzt mit dem Begriffspaar Idealisierung und Wirklichkeitstreue umschreiben läßt<sup>35</sup>. Unter diesem Gesichtspunkt braucht es auch nicht mehr zu verwundern, daß die zeitlich entfernten Arundel-Bildnisse von Rubens dem Blatt von Lievens sehr viel näher kommen. Man vergleiche trotz des Altersunterschiedes des Dargestellten die Faltenstruktur des Gesichtes oder die Akzentuierung der Tränensäcke.

Die Unterschiede in der Porträtauffassung bei van Dyck und Lievens lassen sich in ganz ähnlicher Weise an den Bildnissen beobachten, die beide von Adriaen Brouwer (gest. 1638) anfertigten. Auch hier wieder bei van Dyck eine Korrektur hin zum Ebenmäßigen unter Beibehaltung der wesentlichen Merkmale des Gesichtsbaus<sup>36</sup>.

Diese unterschiedlichen Vergegenwärtigungen derselben Person im Bildnis bei van Dyck und Lievens entsprechen zwei verschiedenen Haltungen in der Kunsttheorie des Porträts, die sich in der Kunstliteratur seit der Mitte des 16. Jahrhunderts anknüpfend an Prägnanzen der Literaturtheorie in dem Gegensatzpaar »ritrarre« und »imitare« ausgebildet hatten<sup>37</sup>. Der Begriff »ritrarre« steht dabei für die getreue, unbeschönigte Nachahmung der Wirklichkeit und wurde z. B. von Lodovico Dolce, Paolo Pino oder Lodovico Castelvetro dem Porträtmaler als oberster Leitsatz vorgehalten<sup>38</sup>. Mit »imitare« wird die Gegenposition umschrieben, die sich unter Berufung auf das Beispiel des Apelles, der bekanntlich in seinem Porträt des Antigonos dessen Einzigkeit zu verdecken verstand, schon bei Leon Battista Alberti und im 16. Jahrhundert dann wieder bei Benedetto Varchi und Giovan Paolo Lomazzo findet<sup>39</sup>. Sie propagiert eine »Verschönerung der gegebenen Wirklichkeit«<sup>40</sup> nach dem Leitbild

einer dem Künstler eingegebenen Idea. Lomazzo z. B. fordert vom Porträtmaler, daß er – den Gesetzen des »decoro« und der »convenienza« folgend – »il difetto del naturale« eliminiere und den Gesichtszügen einer abbildungswürdigen Person »grandezza e maestà« verleihe. Außerdem solle durch die Wiedergabe der Kleidung und Amtsattribute der soziale Rang des Dargestellten zum Ausdruck kommen<sup>41</sup>. Daß van Dycks Porträts diesen Forderungen entsprechen, stellte bereits 1672 Giovan Pietro Bellori fest: »oltre la naturaleza conferiva alle teste una certa nobiltà e grazia nell'atto«<sup>42</sup>. Der Lievens des Arundel-Bildnisses wird dagegen in den Augen Belloris abwertend wohl zu jenen kritisierten »facitori de' ritratti« gezählt worden sein, »li quali non serbano idea alcuna e sono soggetti alla bruttezza del volto e del corpo«<sup>43</sup>.

Wir sind heute eher dazu bereit, neben den unbestrittenen Porträtleistungen eines van Dyck auch die nüchterne und unbeschönigte Wiedergabe einer Physiognomie durch Lievens als Werk von hohem künstlerischem Rang anzuerkennen. Das Arundel-Porträt von Lievens, das durch den gekonnten Einsatz zweier verschiedenfarbiger Kreidestifte den gealterten Mann mit größter Eindringlichkeit und in der schlichten Kleidung wiedergibt, von der wir

J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, 148–155, bes. 150–154. – Ein von Schneider (op. cit., 154) und Vey, I 43 vorgeschlagener Vergleich zwischen den Porträts, die van Dyck und Lievens von Lucas Vorsterman anfertigten (vgl. Henri Hymans, Lucas Vorsterman, 1595–1675, et son oeuvre gravé, Bruxelles 1893, Reprint Amsterdam 1972, Taf. I–III, V), führt zu demselben Ergebnis.

<sup>37</sup> Vgl. Panofsky, 44; Grassi; Paola Barocchi, *Scritti d'arte del cinquecento*, 3 Bde, Milano Napoli 1971–77, III 2705 f.

<sup>38</sup> Grassi, 481 f.

<sup>39</sup> a.a.O. Das Antigonos-Porträt des Apelles erwähnt Plinius, *Naturalis historia* XXXV, xxxvi, 90.

<sup>40</sup> Panofsky, 44.

<sup>41</sup> Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584). In: Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hg. von Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde, Firenze 1973–74, II 376: »Primieramente, adunque, bisogna considerare la qualità di colui che si ha da ritrarre e secondo quella dargli il suo particolare segno che lo dia a conoscere, . . . ; ma con certa discretezza, per levar la bruttezza de l'abito, acciò che sempre il ritratto resti bello. ( . . . ) Conciosia che al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gl'antichi pittori, i quali solevano sempre dissimulare et anco nascondere le imperfezzioni naturali con l'arte; . . . «

<sup>42</sup> Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, In Roma 1672, 258.

<sup>43</sup> a.a.O., 8.

<sup>34</sup> Julius Schlosser, *Gespräch von der Bildniskunst* (1906). In: *Präliminarien, Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, 227–247, bes. 240 (Zitat dort in einem anderen Zusammenhang).

<sup>35</sup> Die beiden gezeichneten Arundel-Bildnisse von Dycks im British Museum, die offensichtlich Porträgemälde vorbereiten (vgl. Anm. 9 XIII, XIV), sind bezeichnenderweise etwas weniger idealisierend als die Gemäldefassungen (vgl. Tränensäcke und Oberlippenbart).

<sup>36</sup> Vgl. die treffende Beobachtung bei Hans Schneider, *Bildnisse des Adriaen Brouwer*, Festschrift für Max



durch den Sekretär Walker wissen, ist von den zahlreich erhaltenen Arundel-Bildnissen bezeichnerweise das einzige, das den Grafen ohne das seltene, ihm seit 1611 zustehende hohe Würdenattribut, die Georgskette des Hosenbandordens, wiedergibt<sup>44</sup>. Auch die übrigen Standesabzeichen, wie Rüstung und Kommandostab oder Zepter des Großzeremonienmeisters, mit denen Arundel auf dem Höhepunkt seines Ansehens von Rubens und van Dyck oft noch zusätzlich wiedergegeben wurde<sup>45</sup>, fehlen. Dieser Umstand ist allerdings nicht unbedingt der Porträtauffassung des Lievens zuzuschreiben, wäre es doch denkbar, daß der Porträtierte in seiner oben skizzierten biographischen Situation diesmal keinen Wert legte auf ein repräsentatives Bildnis und sich dem Künstler ohne Standesattribute, d. h. so stellte, wie man ihn in den Straßen von Antwerpen sah.

Die Berliner Bildniszeichnung, mit der Lievens ein eindringliches Spiegelbild der physischen und seelischen Verfassung des alternden, im Abstieg begriffenen Grafen von Arundel gelungen ist, rechtfertigt nicht nur das eingangs zitierte scharfsichtige Urteil von Huygens über die Porträtbegabung des Lievens, sondern macht auch die Feststellung von Hans Schneider verständlich: »Im Gesamtbild der niederländischen Bildniszeichnung stehen Lievens' Blätter an erster Stelle«<sup>46</sup>. Daß die genaue, unbeschönigte Wiedergabe der Wirklichkeit ein wesentlicher Zug Lievensscher Bildniskunst ist<sup>47</sup>, bezeugen auch die schriftlichen Aussagen zweier von Lievens porträtierte Personen. Constantijn Huygens, den Lievens um 1628/29 porträtierte, begegnete jenen Kritikern, die in seinem Bildnis die ihm eigene natürliche Heiterkeit vermißten, mit dem Hinweis auf die Sorgen, die er während der Porträtisierungen in Augen und Miene getragen habe<sup>48</sup>. Und Robert Kerr, erster Graf von Ancrum, der als enger Parteigänger der Stuarts nach der Hinrichtung Karls I. 1649 in Amsterdam im Exil lebte und

sich dort 1654 – ähnlich wie ein Jahrzehnt zuvor in Antwerpen Graf Arundel – von Lievens porträtieren ließ, betonte die unbeschönigte Wiedergabe seines Alters durch Lievens im Vergleich zu einem vor Jahresfrist von einem anderen Künstler angefertigten Bildnis<sup>49</sup>.

Die Identifizierung eines bislang anonymen Porträts von der Hand des Jan Lievens führt zu einer Reihe von Erkenntnissen. Im Hinblick auf den Dargestellten kann der bereits umfangreichen Arundel-Ikonographie ein wichtiges spätes Beispiel hinzugefügt werden. Im Hinblick auf den Künstler ergibt der Vergleich mit anderen Arundel-Bildnissen Aufschlüsse über die Porträtauffassung bei Lievens. Bei dem Versuch, das heute noch etwa 200 Blätter umfassende zeichnerische Œuvre von Lievens chronologisch zu ordnen, kommt den zahlreichen Porträtzeichnungen besondere Bedeutung zu, da sie bisher die wenigen chronologischen Fixpunkte liefern; sei es, daß sie – wie in fünf Fällen – von Lievens selbst datiert sind<sup>50</sup>, sei es, daß sich ihre Entstehungszeit durch die Identifizierung des Porträtierten näher eingrenzen läßt. Die von Rudolf E. O. Ekkart jüngst im Braunschweiger Katalog aus stilistischen Gründen vorgeschlagene Datierung des Berliner Blattes in die ersten Jahre von Lievens' Amsterdamer Aufenthalt – nämlich 1645–50<sup>51</sup> – kann nun auf den Zeitraum Frühjahr 1642 bis Ende Februar 1644 präzisiert werden. Damit gehört die Zeichnung zu den wenigen, die für die Antwerpener Zeit von Lievens gesichert sind. Der Stellenwert dieses chronologischen Bausteins und die Frage, ob der abweichende graphische Charakter des Berliner Blattes im Vergleich zu bisher gleichzeitig angesetzten Zeichnungen zu chronologischen Konsequenzen

<sup>44</sup> Vgl. Anm. 9.

<sup>45</sup> Vgl. Anm. 9 VI, VIII – X, XII, XIII, XV. – In derselben Kleidung wie auf der Lievens-Zeichnung, allerdings mit dem Hosenbandorden, sehen wir Arundel auf dem Vorsterman-Stich nach van Dyck (vgl. Anm. 9 XI).

<sup>46</sup> Schneider/Ekkart, 73.

<sup>47</sup> Allerdings befinden sich unter den Lievensschen Bildniszeichnungen auch einige Beispiele, die stärker von der Konvention geprägt erscheinen.

<sup>48</sup> »... cogitabundo vultu genii mei alacritatem minus commode expressam aliqui causentur, quod, ut fatear, mihi imputandum moneo, qui circa tempestatem illam rei familiari seriae et gravis momenti implicitus, quas animo condebam curas vultu, ut fit, oculisque non obscure praefereram.« Autobiographie des Huygens, zitiert nach Schneider/Ekkart, 291.

<sup>49</sup> Vgl. den Brief des Grafen von Ancrum an seinen Sohn vom 30. Mai 1654: »Though I be by God his mercy, alyve and in health, yet I grow very old, which showeth more in one year now than in thrie before, as you will see by the difference of my pictures, where of I have sent you one, and hath another much older donne since, by a good maister, . . . Mr. Levinus, . . .« Zitiert nach Ausst.-Kat. Braunschweig, 113. – Für die Einschätzung von Lievens' realistischer Porträtierweise spielt es in diesem Falle keine Rolle, ob das ältere Aussehen Ancrums auf dem Bildnis von Lievens sich durch die rasche Alterung des Porträtierten oder durch die unterschiedliche Porträtauffassung der beiden Maler erklärt.

<sup>50</sup> Vgl. Rudolf E. O. Ekkart, Jan Lievens als Zeichner. In: Ausst.-Kat. Braunschweig, 27–32, bes. 29 mit Anm. 9. – Die Datierungen geben die Jahre 1649, 1650 und 1657; daneben weist nur noch eine Zeichnung mit dem hl. Hieronymus ein Datum (1665) auf; vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig, 168 Nr. 80.

<sup>51</sup> Ausst.-Kat. Braunschweig, 149 Nr. 61.



zen zwingt oder aber in der bei Lievens sehr seltenen gleichzeitigen Verwendung von schwarzer

und roter Kreide ihre Erklärung findet, wird von kompetenterer Seite zu klären sein<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Die Verwendung zweier verschiedenfarbiger Kreiden (außer Schneider/Ekkart, 203 Z. 88 sind alle übrigen Bildniszeichnungen nur in schwarzer Kreide ausgeführt) deutet auf den abgeschlossenen Bildcharakter des Berliner Blattes. – Ein bei Schneider/Ekkart nicht erfaßtes Männerbildnis in der Pierpont Morgan Library, New York (Le siècle de Rubens et de Rembrandt, Dessins flamands et hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle de la Pierpont Morgan Library de New York. Ausst.-Kat. Paris – Antwerpen – London – New York 1979, Nr. 81, dort von Felice Stampfle auf 1645–50 datiert), zeigt wie auch einige andere bisher gleichzeitig mit dem Berliner Blatt angesetzte Zeichnungen (z. B. Ausst.-Kat. Braunschweig, Nr. 58 oder 60) eine im

Vergleich zum Arundel-Bildnis sehr viel pastosere Licht- und Schattensetzung, wie sie den 1649 und 1650 datierten Zeichnungen eignet. – Der Holzschnitt eines Männerbildnisses (Ausst.-Kat. Braunschweig, Nr. 118) ist der Berliner Zeichnung so eng verwandt, daß man ihn nun in Lievens' Antwerpener Zeit datieren möchte.

Nach Einreichen des Manuskriptes bei der Redaktion im Dezember 1979 konnte Verf. feststellen, daß Keith Andrews, Jan Lievens at Braunschweig, Apollo CX, No. 214, December 1979, 521 zur selben Porträt-identifizierung gekommen ist, ohne diese aber näher zu erörtern.

#### Abgekürzt zitierte Literatur:

*Ausst.-Kat. Braunschweig:* Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts. Ausstellungskatalog Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 1979.

*Cox:* Mary L. Cox, Inventory of the Arundel Collection, Burl. Mag. 19, 1911, 282–286, 323–325.

*DNB:* The Dictionary of National Biography (1885–1900), Reprint 22 Bde, Oxford 1937–38.

*Glück:* Gustav Glück, Van Dyck, Des Meisters Gemälde, 2. Aufl., Stuttgart Berlin 1931 (Klassiker der Kunst 13).

*Grassi:* Luigi Grassi, Lineamenti per una storia del concetto di Ritratto, Arte antica e moderna 13/16, 1961, 477–494.

*Hervey:* Mary F. S. Hervey, The Life, Correspondence,

and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel, Cambridge 1921.

*Huemer:* Frances Huemer, Portraits I, Brussels 1977 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX).

*Panofsky:* Erwin Panofsky, Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig Berlin 1924, 2. Aufl. 1960.

*Schneider/Ekkart:* Hans Schneider, Jan Lievens, sein Leben und seine Werke, mit einem Supplement von R. E. O. Ekkart, Amsterdam 1973.

*Vey:* Horst Vey, Die Zeichnungen Anton van Dycks, 2 Bde, Brüssel 1962.

Aufnahmen: 1 Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. – 2, 3 Repros aus Frances Huemer, Portraits I, Brussels 1977 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX)