

CLAUDIA BLÜMLE

Souveränität im Bild – Anthonis van Dycks Reiterporträt Karls I.

In Jean Bodins Staatsbeschreibung, die mit Charles Merburys Schrift über die „Royal Monarchie“ in England seit 1581 rezipiert wurde¹, erscheint Souveränität erstmals als Wesensmerkmal des Staates selbst und bedarf einer Definition, wie Bodin in *Les six Livres de la République*² von 1576 betont: „Il est icy besoin de former la definition de souveraineté, par ce qu' il n'y a ny iurisconsulte, ny philosophe politique, qui l'ait définie“³. Bodin argumentiert in seiner Schrift auf zwei Ebenen: Einerseits faßt er die Souveränität auf theoretische Weise als ein logisch-abstraktes Konzept, das er impersonal, wertneutral und losgelöst von nationalhistorischen Gegebenheiten definiert. Darüber hinaus, und manchmal die strukturelle Ebene überlagernd, erläutert er im historischen Rückblick die verschiedenen Formen, die die souveräne Gewalt annehmen kann, so daß das Prinzip der Souveränität von den möglichen Formen der Ausübung souveräner Macht getrennt werden kann.⁴ Das in der Zeit Jakob I. heraufkommende Souveränitätskonzept von Bodin traf im vorrevolutionären England jedoch auf „eine verfassungsrechtliche Lage, die mit ihren Grundprinzipien kaum vereinbar war.“⁵

In England wurde die politische Gewalt, wie Ernst Kantarowicz in seinem Buch über die Lehre der zwei Körper des Königs gezeigt hat, nicht mit dem König oder dem Volk allein identifiziert, sondern mit dem „König-im-Parlament“. Ohne den Unterschied zwischen dem unsterblichen politischen Körper und seinem sterblichen natürlichen Körper wäre es „dem Parlament kaum möglich gewesen, sich der gleichen Fiktion zu bedienen, um im Namen Karls I.,

1 Die *Sieben Bücher vom Staat* wurden von Richard Knolles 1606 übersetzt und vom Buchdrucker Adam Islip herausgegeben. Zur englischen Rezeption Bodins an Universitäten, Bibliotheken, Verlage und an der Hofgesellschaft vgl. Krautheim, Ulrike: *Die Souveränitätskonzeption in den englischen Verfassungskonflikten des 17. Jahrhunderts. Eine Studie zur Rezeption der Lehre Bodins in England von der Regierungszeit Elisabeths I. bis zur Restauration der Stuart-herrschaft unter Karl II.* Frankfurt a. M. 1977, S. 44-69.

2 Im Folgenden werde ich mich auf die französische Ausgabe stützen: Bodin, Jean: *Les six Livres de la République*. Paris, LXXVII. Leider existiert noch keine deutsche kritische Ausgabe. Neben einer Übersetzung der ersten drei Bände (Bodin, Jean: *Über den Staat. Sechs Bücher über den Staat. Buch I-III*. München 1981) ist eine Reclamausgabe mit einer Auswahl vorhanden (Bodin, Jean: *Über den Staat, Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Gottfried Niedhart*. Stuttgart 1999).

3 Bodin, *Les six livres*, S. 189. Es ist notwendig, die Definition der Souveränität zu formen, denn weder Jurisprudenz noch politische Philosophie haben sie bisher definiert.

4 Vgl. dazu Krautheim 1977, S. 9-35.

5 Ebenda, S. 70.



Abb. 1: *Der König im Parlament*, Rückseite ein Medaille aus dem Jahr 1642 (aus: Kantorowicz, Ernst H., *Die zwei Körper des Königs, The Kings's Two Bodies, Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. 1994, Abb. 2)

König im politischen Körper, das Heer aufzubieten, das denselben Karl I., König im natürlichen Körper, bekämpfen sollte.“⁶ Man konnte den „König als natürlichen Körper hinrichten, ohne den politischen Körper“ zu vernichten – „ganz im Gegensatz zu den Vorgängen in Frankreich im Jahre 1793.“⁷ Während die kontinentale Jurisprudenz ohne Schwierigkeiten einen abstrakten Staatsbegriff formulierte und den Fürsten mit dem abstrakten Staat identifizieren konnte, gelang es in England nicht, eine „Einmann-Körperschaft“ zu entwickeln, so wie umgekehrt der „europäische Kontinent [...] weder begrifflich noch terminologisch eine Parallele zu dem englischen ‚physiologischen‘ Konzept der zwei Körper des Königs“⁸ bieten konnte. Selbst nach der Hinrichtung Karls I. im Jahr 1642 hielt das Parlament am politischen Körper des Königs fest, während sein natürlicher Körper ausgeschlossen wurde: das Porträt des englischen Königs Karls I. wurde auf den vielen Medaillen durch ein Schiff ersetzt, während er auf deren Rückseite seinen Platz immer noch im Parlament einnahm (Abb. 1). Doch

6 Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs, The Kings's Two Bodies. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1994, S. 44.

7 Ebenda, S. 46.

thront Karl I. nicht mehr auf einem Podest, sondern ist als Bild dem Parlament entrückt und gleichzeitig in dieses eingebunden: Der König „ist nur noch bis zum Knie sichtbar und sieht mehr wie ein von den Vorhängen gerahmtes Porträt aus, ein schwaches Abbild des Großen Siegels oder dessen Mittelteils.“⁹

Auch wenn die politische Herrschaft in England aus Krone, Parlament und Recht bestand, war man sich zugleich einig darüber, daß „die Monarchie die einzige akzeptable Staatsform sei und daß der Monarch seine „Gewalt als ‚God’s annointed‘, als Stellvertreter Gottes auf Erden innehatte – diese Sicht wurde noch gefördert durch die Abkehr des Landes von Rom, die den englischen König zum Oberhaupt der anglikanischen Kirche machte.“¹⁰ Im Kampf um die souveräne politische Macht wurde nachdrücklich Rekurs auf die göttliche Herkunft des Königtums, die so genannte *Royal Prerogative*, genommen, die Jakob I. 1598 in *The trew Law of Free Monarchies* und 1599 im Fürstenspiegel *Basilikon Doron* formuliert hatte.¹¹ Das aus der göttlichen Offenbarung des Alten und Neuen Testaments abgeleitete *Divine Right* legitimierte er dabei auf dreifache Weise, „nämlich mit den Grundgesetzen Englands, dem universellen Naturgesetz und der Gnade Gottes.“¹² Doch diese von der göttlichen Gewalt abgeleitete königliche Macht war keine uneingeschränkte Autorität. Deswegen konnte die königliche Gewalt nicht im Sinne Bodins als souverän gelten, was schon Sir Roger Twydsen in den Jahren 1630-50 bemerkte, da Common Law und Statute Law die politischen Aktionen des Herrschers einschränken konnten: „according to thies rule it seemes mee the kings of England were at no tymes soveraigns“¹³. In dieser Situation entwickelte Jakob I. ein englisches Souveränitätskonzept, in dem das Parlament als beratendes Gremium – als „*The Kings Great Council*“ – fungierte. Durch die Unterscheidung zwischen *forma reipublica* und *ratio guberandi*, die Staatsform und Regierungsform voneinander trennte, wurde eine „Verbindung zwischen den theoretischen Ansprüchen und der praktisch wünschenswerten Machtbefugnis des Herrschers“¹⁴ hergestellt. Erst Jakobs Sohn, Karl I., setzte mit der Auflösung des Parlaments im Jahre 1629 die königliche Alleinherrschaft durch, die auch als *Eleven Years Tyranny* bezeichnet wird, da das Parlament bis 1640 kein einziges Mal einberufen wurde. Entsprechend war das Verhältnis zwischen Parlament und Krone, das sich seit dem 16. Jahrhundert aufgrund religiöser, ökonomischer und außenpolitischer Konflikte zunehmend verschlechtert hatte, äußerst gespannt. Bei dem Streit zwischen Parlament und Krone ging es deshalb nicht nur um eine Verteilung der Kompetenzen, sondern implizit um die souveräne Gewalt als

8 Ebenda, S. 44.

9 Ebenda, S. 46.

10 Krauthem 1977, S. 72.

11 James I., „Basilikon Doron“ (1599), in: MacIlwain, Charles H. (Hrsg.): *The Political Works of James I.* New York 1965, S. 3-52.

12 Riklin, Alois: *Englisches Verfassungsdenken im 17. Jahrhundert.* St. Gallen 1997, S. 2.

13 Zitiert aus Krauthem 1977, S. 70.

14 Ebenda, S. 154.

solche, deren königlicher Anspruch explizit von Edward Forsett in seinen beiden Abhandlungen *A comparative Discourse of the Bodies Natural and Politique* von 1606 und in *A Defence of the Right of Kings* von 1624 formuliert wurde. Forsett übernimmt dabei weitgehend Bodins Position, indem er Souveränität als „die höchste, von allen Gesetzen befreite, ewige, unteilbare und aus eigenem Recht bestehende Herrschaftsgewalt“ definiert, „die eine Verteidigung von Menschen erst zu einer politischen Gemeinschaft“¹⁵ macht und die lediglich durch die territorialen Grenzen limitiert ist.

Porta Regalis

In Fortsetzung der Politik seines Vaters versuchte Karl I. ab 1625 die Reichseinheit zwischen England, Schottland und Irland herzustellen sowie die Herrschaft über Frankreich zu erlangen. Ersteres gelang 1633 mit der Krönung Karls in Schottland. Sie war vermutlich der Anlaß für einen Auftrag an den Hofmaler Anthonis van Dyck¹⁶, ein Herrscherporträt unter Verwendung des Einzugsmotivs anzufertigen.¹⁷ Das daraufhin entstandene großformatige (368 x 269 cm) Reiterporträt Karls I. fand seinen Platz im Fluchtpunkt der Galerie in St. James Palace. (Abb. 2) Am Scheitelpunkt der Pyramide, deren Fundament der Stallmeister St. Antoine und das bekrönte Wappenschild bilden, erglänzt das beleuchtete Antlitz des englischen Königs vor einem sich aufhellenden Himmel. Hoch zu Ross stützt der wundertätige König Karl I.¹⁸ sich auf seinen Befehlsstab, während der Stallmeister St. Antoine eine untergeordnete Position gegenüber der unteilbaren, ursprünglichen und aus eigenem Recht hergestellten souveränen Macht¹⁹ markiert. Unterhalb des Triumphbogens und damit exakt auf der Grenze zwischen freier Landschaft und architektonisch gerahmtem Vordergrund befindet sich im Gemälde die Reiterfigur. Das Schild im linken Bildfeld setzt den territorialen Anspruch des Souveräns in Szene, indem das Wappen von England mit seinen drei goldenen Löwen auf rotem Grund verbunden ist mit dem von Schottland, das einen roten Löwen auf weißem Grund zeigt sowie mit demjenigen von Irland, das eine goldene Harfe auf blauem Grund abbildet. Die Felder mit den drei goldenen Lilien auf blauem Grund, die mit den engli-

15 Ebenda, S. 148.

16 Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln 1996, S. 153, S. 220 und S. 275.

17 Hennen, Insa Christiane: *Karl zu Pferde. Ikonologische Studien zu Anton van Dycks Reiterporträts Karls I. von England*. Frankfurt a. M. 1995, S. 35.

18 Mehrere Fälle von wundersamen Heilungen durch Karl I. sind uns überliefert. Bloch, Marc: *Die wundertätigen Könige*. München 1998, S. 321-323, 364, 420, 448-450.

19 Forsett besteht in Anlehnung an Bodin auf die Wichtigkeit der natürlichen Ordnung und Hierarchie im Zusammenhang mit dem Souveränitätskonzept: „So wie in der außerirdischen Ordnung ein Gott herrscht, die Familie ein Oberhaupt hat und der menschliche Körper von einem Kopf oder einer Seele geführt wird, so war auch in politischen Gemeinschaften die Monarchie die einzig ‚natürliche‘ Staatsform.“ Krautheim 1977, S. 146-147.



Abb. 2: Anthonis van Dyck: *Reiterporträt Karls I. mit dem Stallmeister St. Antoine*, 1633, Öl auf Leinwand, 368,4 x 269,9 cm
(London, Her Majesty Queen Elisabeth II.)

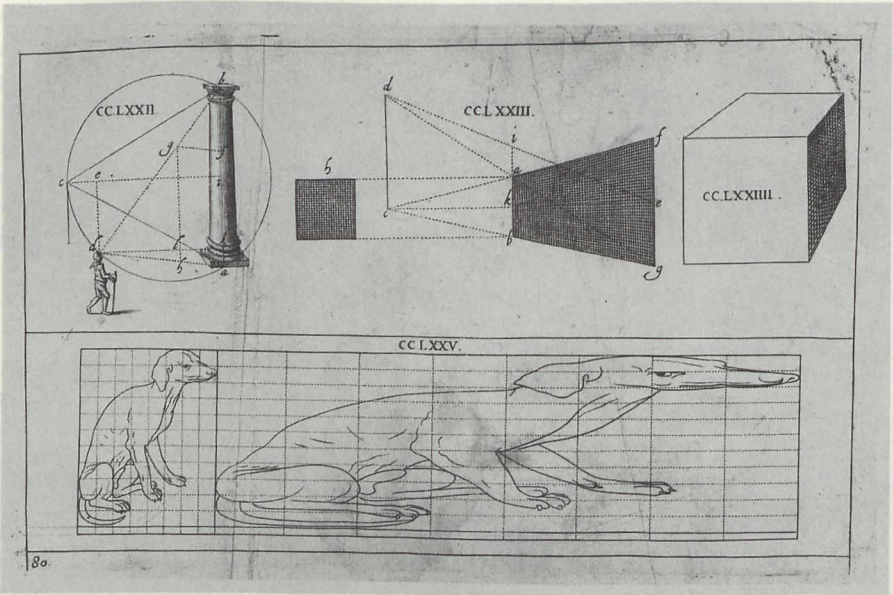


Abb. 3: Hans Vredeman de Vries: *Perspectiva theoretica ac practica*, Hondius 1605, zweites Buch, Tafel 80

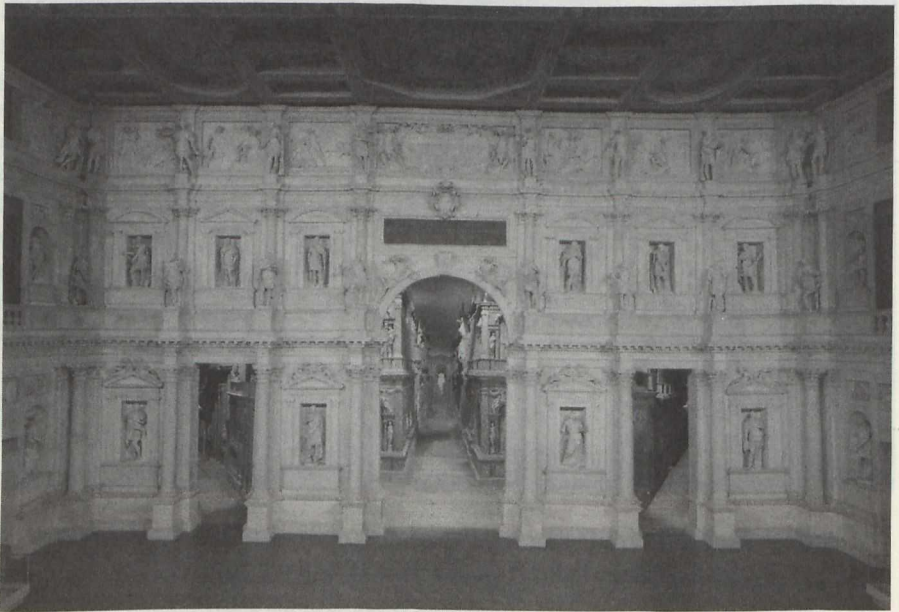


Abb. 4: Andrea Palladio / Vincenzo Scamozzi: *Teatro Olimpico*, 1580-1583, Vicenza

schen Löwen alternieren, stehen für Frankreich. Die Kombination von Rot und Blau mit Gelbgold wird in der roten Satteldecke mit Goldbestickung und dem blauen Band auf der Rüstung nochmals aufgenommen. Auch der sich aufhellende Himmel ist in derselben primären Farbkombination gehalten, die im Inkarnat des Königsporträts wiederholt erglänzt und sich sogar in der Rüstung mit den roten, blauen und gelben Wolkenformationen widerspiegelt. Zudem ist das Wappenschild im Sinne der Reichseinheit wie ein Requisit am Säulenpostament angelehnt und auch der weiße Spitzenkragen über der mittelalterlichen Rüstung überführt den Zweitkörper²⁰ des Königs in einen theatralischen Raum.

Rekonstruiert man nach den klassischen Proportionsregeln die beiden dori-schen Säulen im Gemälde van Dycks in ihrer vollen Größe, wie sie Albrecht Dürer in seiner *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*²¹ oder auch Johann Vredemann de Vries' (1526-1609) in seinem Werk zur *Perspective* (Abb. 3) entwickelt haben, so wären die Kapitelle fast doppelt so hoch wie der Türbogen, der damit auf eine winzige Form schrumpfen würde. In diesem Sinne ist eine Anspielung auf eine Theaterwand mit mehreren Geschossen denkbar, wie sie Andrea Palladio für das *Teatro Olimpico* in Vincenza konstruiert hat (Abb. 4). Die Schauwand (*scenae frons*) des Theaters, das 1585 eingeweiht wurde²², wird in der Höhe der beiden unteren Geschosse durch ein mittleres Portal mit einem halbkreisförmigen Abschluß durchbrochen und übernimmt dadurch die klassische Struktur eines Triumphbogens. Auf der Ebene der großflächigen Schauwand inszeniert das mittlere Tor als „*Porta Regalis*“ den Auftritt des Königs. Dabei steht die *scenae frons* Palladios in Konkurrenz zum zentralperspektivisch konstruierten Bühnenbild Vincenzo Scamozzis, der nach dem Ableben Palladios im August 1580 die Bauarbeiten fortgesetzt und sie 1583 zum Abschluß gebracht hatte. Der Fluchtpunkt dieses Bühnenbildes wie auch die gezeichneten Bühnenbauten eines Baldassare Peruzzi oder Sebastian Serlio münden hier nach dem Gesetz perspektivischer Berechnung in einen triumphalen Türbogen. Für königliche Auftritte und Prozessionen wurden ebenfalls Triumphbögen entworfen, wie im Fall Palladios, der für den feierlichen Einzug Heinrichs III. von Frankreich 1574 am Lido von Venedig aufbauten mit einem monumentalen Triumphbogen und einem dahinter angelegten Säulengang schuf.²³ Neben Türbögen wurden auch Bühnen für *lebende Bilder*²⁴ konstruiert, von denen Entwürfe für die Stadt Antwerpen

20 Zum Wappen als Zweitkörper vgl. Seitter, Walter: *Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnis-politikwissenschaft*. München 1985, S. 9-30.

21 Dürer, Albrecht: *Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1525, Nördlingen 2000, Tafel 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 18, 19.

22 Beyer, Andreas: *Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1987, S. 10.

23 Dies wird im Gemälde von Andrea Vicentino gezeigt, das sich im Dögenpalast von Venedig befindet. Eine Abbildung findet man in: Beyer 1987, S. 38.

24 Vgl. Kernodle, George R.: *From Art to Theatre. Form and convention in the Renaissance*. Chicago 1943, S. 85-90 und Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999, S. 25-41.



Abb. 5: Abraham de Bruyn:
*La ioyeuse & magnifique entree
 de Monseigneur François ... Duc
 de Anjou*, Bühnenbild für ein
 Lebendes Bild nach Hans Vredeman de Vries, 1582

(Abb. 5)²⁵ von Vredemann de Vries's erhalten sind. Dadurch konnte der festliche Besuch des Herzogs von Anjou narrativ und bildlich gerahmt werden. Der Triumphbogen, der sowohl für feierliche Prozessionen, lebende Bilder als auch für das Theater Verwendung fand, kann dabei, wie im Reiterporträt van Dycks, auf vorderster Ebene als *Proscenium* oder aber ganz im Hintergrund der Szene seinen Platz einnehmen.²⁶ Sowohl die „*Porta Regalis*“ als auch die beiden wehenden Draperien, deren grüne Farbe für die *lebenden Bilder* verwendet wurde, unterstreichen dabei den theatralischen Charakter dieses Gemäldes.

Im Gegensatz zu Elisabeth I. mied Karl I. wie sein Vater Jakob I. öffentliche Auftritte, Prozessionen und feierliche Einzüge. Statt dessen inszenierte er seine Person am Hof mit Theater- und Maskenspielen²⁷, für die Inigo Jones verantwortlich zeichnete, der auf der Grundlage des Studiums von Vitruv und italienischer Traktate Vredeman de Vries's perspektivische Unkorrektheiten bemängelte²⁸. Nicht nur führte Jones die Architekturformen und Theaterkonzepte Serlios in England ein, er übersetzte auch Palladio ins Englische und traf 1612 Scamozzi in Vicenza, woraufhin sein Mäzen Thomas Howard, Earl of Arun-

25 Velde, Carl van de: Hans Vredeman de Vries und die triumphalen Einzüge in Antwerpen. In: *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, hg. v. Borggreffe, Heiner u.a., München 2002, S. 81-88; sowie S. 300-306 für die Legende der Bilder.

26 Ebenda, S. 213.

27 Vgl. dazu: Tintelnot, Hans: *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*. Berlin 1939.

28 Zur Kritik von Jones an Vries vgl. Peacock, John: *The Stage Designs of Inigo Jones. The European Context*, Cambridge 1995, S. 93-96.



Abb. 6: Richard Cooper: Prozession mit dem englischen König Karl I. und den Rittern des Hosenbandordens, nach einer Skizze von Anthonis van Dyck, 1638, Radierung

del, Originalzeichnungen von ihm und dessen Lehrer Palladio erwarb. Jones, der von Van Dyck porträtiert wurde²⁹, konzipierte für die festlichen Theaterstücke Karls I., der die öffentlichen Feste von London ins Schloß von Windsor verlagerte, sowohl das Bühnenbild wie auch die Kostüme³⁰. Im Sinne eines Maskenspiels inszenierte auch Peter Paul Rubens in einem Gemälde von 1629 Karl I. als Heiligen Georg, den Schutzheiligen Englands, und van Dyck entwarf 1638 in einer Skizze, die von Richard Cooper kopiert wurde, eine Prozession mit dem König und den Rittern des Hosenbandordens, der 1349 von Eduard III. nach dem Vorbild des burgundischen Ordens vom Goldenen Vlies in der Absicht gestiftet wurde, das Verhältnis zwischen Krone und Adel zu festigen. (Abb. 6). Zwischen dem monumentalen Triumphbogen und dem wehendem Tuch an der Balustrade schreitet Karl I. unter einem bewegten Baldachin, wodurch ein Spiel von Proportionen, Draperie und Symmetrie in Szene gesetzt wird; Aspekte, die bei Henry Peacham's *The Compleat Gentlemen* von 1622 in Anlehnung an Albrecht Dürer betont werden: „Since, as I said, proportion is the principall an chiefe thing you are first to learne, I commend unto you that Prince of Painters and Graund-master Albert Durer, who beside that his peeces

29 Depauw, Carl / Luijten, Ger (Hrsg.): *Anthony van Dyck as a printmaker*. New York 1999, S. 192-195.

30 Neben den skizzierten Triumphbögen, deren Architektur stark an die architektonische Rahmung im Reiterporträt von van Dyck erinnert (Vgl. dazu Harris, John / Higgott, Gordon: *Inigo Jones. Complete Architectural Drawings*. New York 1989, S. 91-141, S. 248-249, S. 252-253 und besonders der Türbogen für das Maskenspiel Cupidos Palast S. 274-275), ist die Haltung eines Helm tragenden Pagen, der ein wallendes Tuch an seinen Schultern trägt, frappant ähnlich zum Stallmeister St. Antoine (Vgl. Peacock 1995, S. 127).

for proportion and draperie are the best that are, hee hath written a very learned booke of symmetric and proportions, which hath beene since translated out of high Dutch into Latine.“³¹ Die Mittelachse des Reiterporträts Karls I., die mit der Muschel am Bogen beginnt, durchläuft das ovale Goldmedaillon am blauen Seidenband des Herrschers, das im Vergleich mit seinen anderen Porträts nur den „Lesser George“, den Heiligen Georg als Patron des Hosenbandordens, zeigen kann. In beiden Bildern brechen Falten und Schattenwürfe, die, wie Peacham in *The art of drawing with the pen* von 1606 vorführt, eigens mit einer Zeichenmaschine³² festgehalten werden können, die symmetrisch strukturierte Architektur des Triumphbogens.

Fluchtpunkt

In England bildete, wie Ernst Kantorowicz gezeigt hat, der König im Parlament (Abb. 1) neben Herrscherporträts eine wichtige Bildtradition, die auch Hans Holbein d. J. aufgenommen hat. Ein Gemälde von ihm, das durch einen Holzschnitt von Jacob Faber aus dem Jahr 1548 überliefert ist, zeigt Heinrich VIII. im Parlament in einem perspektivisch organisierten Raum, dessen Wände mit wappengeschmückten Vorhängen verhüllt sind (Abb. 7). Zwei Fluchtlinien, die durch das geometrische Muster der Bodenplatten markiert sind, enden dabei in dem mit Baldachin vertikal inszenierten Thron des Königs, der gleichzeitig mit dem Parlament einen Kreis bildet. Empfang Heinrich VIII. das Parlament noch in dem Whitehall Hall genannten Raum, der nach Rekonstruktionen von Roy Strong durch zwei Geschosse geteilt war – oberhalb befanden sich Fresken von Hans Holbein d. J. und unterhalb waren die Wände mit Vorhängen verhüllt³³ –, so wurde das Parlament, wie bereits erwähnt, zur Zeit Karls I. während einer Zeitspanne von elf Jahren nicht mehr einberufen. Um die souveräne Alleinherrschaft zu betonen, wurde auf eine königliche Darstellung im Parlament vollends verzichtet, so daß die Herrscherbilder plötzlich einen leeren Raum ohne Abgeordnete zeigen. Daniel Mytens d. Ä. (1590-1648) beteiligte sich an dieser Bilderpolitik, die den König aus dem Parlamentskonzept herauslöst und ihn in einen architektonischen Rahmen setzt (Abb. 8). Vor einer menschenleer gemalten barocken Architektur, die sich in klarer Weise auf zentralperspektivische Regeln beruft, nimmt Karl I. seinen Platz im linken Bildfeld ein. Durch den alternierenden Wechsel von Lichteinfall und Schattenwurf wird der in die Tiefe gezogene Bildraum im rechten Bildfeld noch betont, während der König sich im Vordergrund auf einen Stab stützt, der sich mit dem königlichen Degen kreuzt.

31 Peacham, Henry: *The compleat Gentlemen*. Reprint, New York 1968, S. 108.

32 Peacham, Henry: *The art of drawing with the pen*. Reprint, New York 1970, S. 22-26; Darstellung der Zeichenmaschine für doppelte Schatten, S. 25.

33 Strong, Roy: *The Tudor and Stuart Monarchy. Pageantry, painting, iconography, Vol. I: Tudor*, Woodbridge 1995, S. 37-40. Bätschmann, Oskar / Griener, Pascal: *Hans Holbein*. Köln 1997, S. 85-87.



Abb. 7: Jacob Faber: *Heinrich VIII im Parlament*, nach einem Gemälde von Hans Holbein d. J., 1548, Holzschnitt

Der architektonische Bildaufbau wie auch die Haltung und Position des Königs erinnern stark an die meist menschenleeren perspektivischen Ansichten Vredemann de Vries' (Abb. 9), die in seinem Traktat *Scenographiae*³⁴ von 1560 sowie in seinem dreibändigen Werk zur *Perspective*³⁵ von 1604 abgedruckt sind. Karl I. stützt sich im Gemälde von Mytens wie in perspektivischen Ansichten auf einen Stab, der einen langen Schatten auf die geometrischen Steinplatten wirft, und referiert dadurch auf die bildtechnische Konstruktion³⁶. Einzelelemente wie die Basis mit zentriertem Oval oder die fast wie in einem Aufriss an den unteren Bildrand in den Vordergrund gerückte Säulenhalle, die im rechten

34 Frisius, Ioannes Vreedmannus (Hans Vredeman de Vries): *Scenographiae sive perspectivae ut aedificia, hoc modo ad opticam excitata pictorum vulgus vocat pulcherrimae viginti selectissimarum fabricarum*. Anvers 1560.

35 Friedmann Friesen, Johann (Hans Vredeman de Vries): *Perspectiva theoretica ac practica*. Hondius 1605.

36 Im dritten Band zur *Perspective* zeigen die Bildtafeln 3, 4, 6 und 7 Figuren, die sich auf einen Stab stützen und mit ihrem „Sehstrahl“ den Schnitt in der Sehpyramide illustrieren. Vries bezeichnet die Perspektive als ‚vercortinghe‘ (Verkürzung) der Figuren von der ‚base linie‘ bis zum ‚ooghe-punkt‘ (Hauptpunkt), der auf der ‚orisonnelle linie‘ durch ‚sterreken‘ (Distanzpunkte) festgelegt wird, „deren Bezeichnung vom Strahlenbündel der konvergenten diagonalen Linien abgeleitet wird.“ Glatigny, Pascal Dubourg: Hans Vredeman de Vries und die Perspektive. In: *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, hg. v. Borggreffe, Heiner u.a., München 2002, S. 127-135.

Abb. 8: Daniel Mytens: *König Karl I.*, 1627, Öl auf Leinwand



Bildfeld kontrastreich eine schmale Galerie konstruiert, sind Merkmale eines architektonischen Aufbaus, den Mytens' Gemälde mit den perspektivischen Ansichten von de Vries³⁷ teilt. Neben Albrecht Dürer, Petrus Ramus, Christoph Clavius und Philip Melanchthon³⁸ gehörte in England Vredemann de Vries, auch *Frisius* genannt, zum Kanon höfischen Wissens, wie aus Peachams Kapitel zur Geometrie hervorgeht: „The autors I would commend unto you for ent-

- 37 Viele Gemälde und Stiche von Vredeman van Vries sind in dieser Weise aufgebaut. Im Buch zur *Perspectiva theoretica ac practica* befindet sich in den Tafeln 10, 11, 13, 31, 44 45 von Buch I; 11, 12, 15 von Buch II und 3, 4, 6, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 20 aus der *Scaenographie* die Galerie rechts im Bild. Zentriert ist die Bogengalerie in den Tafel 16, 17, 18, 26, 27, 29, 30, 41, 46, 47 aus Buch I und 7, 8, 9, 10, 13, 14 aus Buch II. Links befindet sich die in die Tiefe gezogene Galerie im Verhältnis wenig (25, 32 aus Buch I und 5 aus Buch II). Besonders Tafel 48 aus Buch II entspricht in frappanter Weise den Bauelementen. Zu seiner Malerei, die dem gleichen Aufbau folgt vgl. die Bilder, die in *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* 2002 abgebildet sind.
- 38 Zum jesuitischen Euklid- und Kombinatorikkenner Christoph Clavius (1538-1612) vgl. Schupener, Georg / Macak, Karel: *Prager Jesuiten-Mathematik von 1600-1740*. Leipzig 2002, bes. S. 105-107. Romano, Antonella: *La contre-réforme mathématique. Constitution et diffusion d'une culture mathématique jésuite à la Renaissance (1540-1640)*. Rom 1999 und Krayer, Albert: *Mathematik im Studienplan der Jesuiten*. Stuttgart 1991. Zu Philippe Melanchthon: Kusakawa, S.: *The Transformation of Natural Philosophy. The Case of Philip Melanchthon*. Cambridge 1995, S. 265 ff., S. 175-176 und S. 234. Petrus Ramus, eigtl. Pierre de la Ramée (1515 – 1572) vgl.: Bubner, Rüdiger: Ramus Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung. In: Otto, Stephan (Hrsg.): *Renaissance und frühe Neuzeit*. (Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung, Bd. 3, Nr. 9913) Stuttgart 2000, S. 182-188.

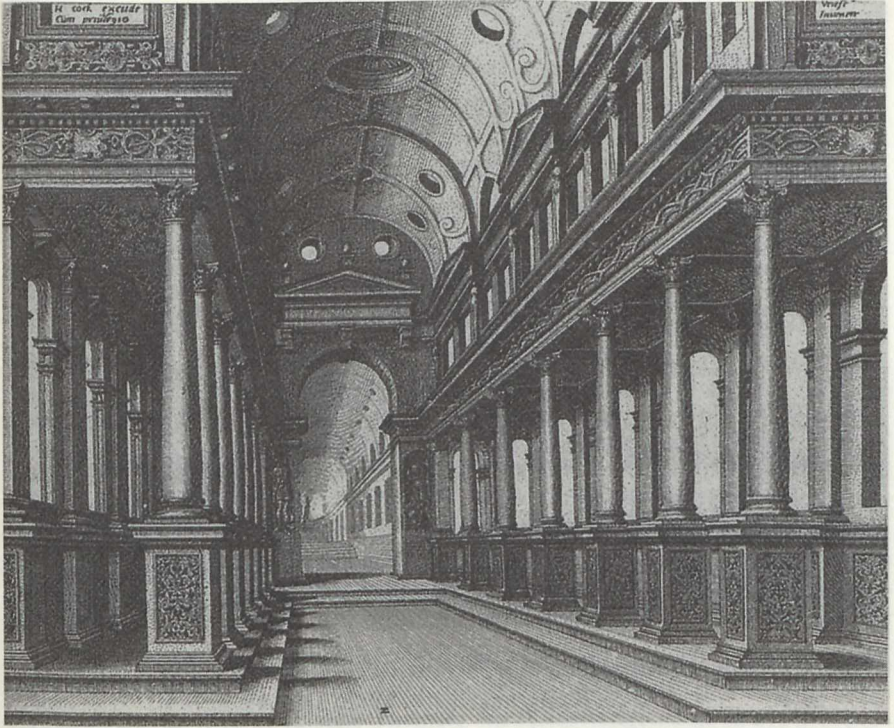


Abb. 9: Hans Vredeman de Vries: *Scenographiae sive perspectivae ut aedificia, hoc modo ad opticam excitata pictorum vulgus vocat pulcherrimae viginti selectissimarum fabricarum*, Anvers 1560, Radierung, Tafel 2

rance hereinto are in English. *Cookes Principles*, and the *Elements of Geometry*, written in Latin by *P. Ramus*, and translated by *M. Doctor Hood*, so netime Mathematicall Lecturer in London. *M. Blundenile*, *Euclide* translated into English. In Latine you may haue the learned Iesuite *Clavius*, *Melachthon*, *Frisius*. *Valtarius* his *Geometry Military*. *Albert Durer* hath excellently written heereof in high Dutch, an in French *Forcadell* upon *Euclide*, with fundry others.³⁹ Die architektonische Gemeinsamkeit zwischen den beiden Künstlern besteht nicht zuletzt darin, daß in fast allen perspektivischen Ansichten Vredemans de Vries wie auch in dem Gemälde von Mytens der perspektivische Fluchtpunkt in einen Rundbogen mündet (Abb. 10).

Van Dycks Gemälde (Abb. 2) bringt den englischen König ebenfalls in einen architektonischen Zusammenhang, doch versetzt es ihn nicht vor eine perspektivisch konstruierte Aussicht, sondern der Platz des Königs am Ende eines

39 Peacham 1968, S. 77-78.

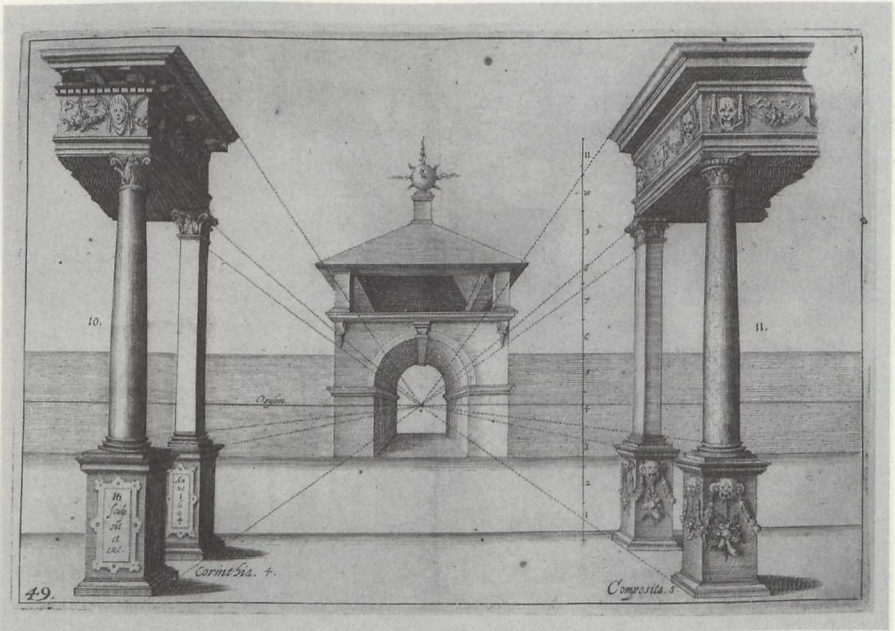


Abb. 10: Hans Vredeman de Vries: *Perspectiva theoretica ac practica*, Hondius, 1605, Radierung, erstes Buch, Tafel 49

schmalen, langgestreckten und sich perspektivisch verjüngenden Raumes wird in diesem Fall über die Hängung des Bildes entschieden. Das Reiterbildnis Karls I. hing am Ende der Galerie des Schlosses St. James, das sich in der Nachbarschaft von Whitehall befand. Neben einer katholischen Kapelle, einem Bibliotheksgebäude und einem Reithaus ist die 1629/30 erbaute Skulpturengalerie zu erwähnen, die so konstruiert war, daß Karl I. bei schlechtem Wetter unter dem weiten Dachüberstand ausreiten konnte, ohne naß zu werden. Für die Galerie in St. James ist leider kein Grundriß erhalten, der den Zustand des frühen 17. Jahrhunderts wiedergibt. Um von der Hängung dennoch einen Eindruck zu gewinnen, hat Roy Strong in seiner Studie *Charles I on Horseback*⁴⁰ eine Photomontage aus einem Gemälde von Mytens und einem anderen nicht datierbaren Reiterporträt Karls I., das mit großer Wahrscheinlichkeit im Schloß Whitehall hing, zusammengestellt. Die Hängung des Reiterporträts in St. James, die im Gegensatz dazu gesichert ist, bewirkte, „dass der Besucher bei der Betrachtung der übrigen Gemälde immer wieder die überraschende Ankunft des Monarchen im Blick hatte.“⁴¹ Insa Christiane Hennen hat in ihrer einschlägigen Stu-

40 Strong, Roy: *Van Dyck. Charles I on Horseback*. London 1972, S. 22.

41 Hennen 1995, S. 61.

die *Karl zu Pferde*. *Ikologische Studien zu Anton van Dycks Reiterporträts Karls I. von England* zu Recht auf den Sammlungs- und Hängungszusammenhang hingewiesen. In den Jahren 1628-1631 erwirbt der englische König die Gonzagasammlung und tritt dadurch in Konkurrenz zu Philipp IV. von Spanien, dessen überragende Kunstschätze der englische Thronfolger 1623 in Madrid gesehen hatte. Diesen Ankauf ermöglichte Earl of Arundel, der sowohl von van Dyck wie von Mytens 1618 porträtiert wurde und der in London einen Zirkel für italienische Kultur gründete, zu denen Henry Peachem, William Harvey sowie Inigo Jones gehörten.⁴²

Im Victoria and Albert Museum ist ein um 1640 datiertes Manuskript überliefert, das es ermöglicht, den Hängungskontext des Gemäldes Karls I. mit St. Antoine zu rekonstruieren. Der anonyme Verfasser dieser Handschrift hatte möglicherweise Zugang zu dem von Abraham van der Doort für Karl I. angefertigten Katalog, der etwa um 1639 abgeschlossen war.⁴³ Zusätzlich ist ein Verzeichnis der aus Mantua erworbenen Kunstwerke der Gonzagasammlung erhalten. Beide Sammlungskataloge sind nach demselben System angelegt, das die Kunstwerke jeweils nach ihrem Standort verzeichnet. Aufgrund dieser Kataloge läßt sich der ursprüngliche Hängungszusammenhang des Reiterporträts Karls. I in St. James fast vollständig erschließen.⁴⁴ Der durch Oliver Millar rekonstruierte Zusammenhang zählt fünfundfünfzig Bilder in der Galerie St. James auf, die sechs thematischen Gruppen zuzuordnen sind: sieben Porträts, vierzehn Idealporträts von antiken Caesaren, einundzwanzig biblische Darstellungen, neun mythologische Themen, ein Historiengemälde sowie drei perspektivische Ansichten, die im Katalog „a Perspective Peece“ genannt werden. Das Reiterporträt Karls I. an der Schmalseite der Galerie steht genealogisch und ikonographisch in Verbindung mit diesen Gemälden. Zugleich hebt es sich aber von ihnen ab, indem es räumliche Grenzen und historische Erzählungen überwindet⁴⁵ und dadurch in eine andere Zeitlichkeit enthoben ist. In seiner Bildstruktur wird dabei das Prinzip des Souveränen, das sich in den Koordinaten einer säkularen Körperschaft in seiner juristischen Verfassung um einen theologischen Kern herum gründet, sichtbar gemacht.⁴⁶ Das Bildprogramm in der Galerie St. James nahm teil an der Übertragung eines theologischen Problems auf das politische Feld, indem es einen genealogischen und heilsgeschichtlichen Zusammenhang herstellte und zugleich anhand des Reiterporträt Karls I. einen er-

42 Gilman, Ernest B.: *Recollecting the Arundel Circle. Discovering the Past, Recovering the Future*. New York 2002, besonders das Kapitel „Arundel, Van Dyck and the Arts of Colonization“, S. 23-52.

43 Hennen 1995, S. 21.

44 Ebenda, S. 37-57.

45 Ebenda, S. 74.

46 Vgl. dazu Bredekamp, Horst: *Politische Zeit. Die zwei Körper von Thomas Hobbes' Leviathan*. In: Ernst, Wolfgang / Vismann, Cornelia (Hrsg.): *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*. München 1998, S. 105-118 sowie Bredekamp, Horst: *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates*. Berlin 1999 und Heiden, Anne von (Hrsg.): *Per imaginem. Souveränität und Bildlichkeit*. Berlin/Zürich 2005.

haben den Mittelpunkt bilden konnte. Aufgrund der Hängung nimmt der König gleichzeitig einen Platz ein, der ihm als einzigem einen Blick über das Ganze ermöglicht, während er zugleich stets von überall her im Blick ist. Auf diese Weise ist in diesem Bildraum das plötzliche Erscheinen des Herrschers Karls I. im Sinne einer göttlichen Epiphanie ebenso unberechenbar wie der Faltenwurf der grünen Stoffbahnen, die – links und rechts vom Triumphbogen herabfallend –, das Reiterbild unruhig flankieren.

Epiphanie

Mit der Beherrschung der geometrischen Kunst im Barock beginnt nach Heinrich Wölfflin ein Spiel mit der Perspektive, das durch einen „Übergang vom Geformten zum Formlosen“ markiert wird. Im Reiterporträt Karls I. verweisen die formlosen Wolken, die einen Ausblick auf das wechselhafte Wetter eröffnen, die Proportionen der Architektur, der amorphe Boden und besonders die unruhig wehenden grünen Draperien⁴⁷ auf die „malerische Unordnung“, zu der gehört, „dass die einzelnen Gegenstände sich nicht ganz und völlig klar darstellen, sondern theilweise verdeckt sind“⁴⁸. In diesem Gemälde kann dadurch eine malerische *Unfaßbarkeit* gebildet werden, die auf andere Weise als der Goldgrund ein Arkanum in sich birgt. Im 14. und 15. Jahrhundert nahm der Einbruch der Berechenbarkeit des Raumes in die Mysterien der Inkarnation ihren Ausgang von der Zentralperspektive, die den goldenen Grund aufreißt. Das Gold, das in Leon Battista Albertis Traktat *De pictura* aufs bitterste bekämpfte wurde⁴⁹, verwandelt sich dabei im Fall von Konrad Witz, Stephan Lochner oder Domenico Ghirlandaio in Vorhänge, die in der Weise als „Riza“⁵⁰ eine Rehabilitierung der goldenen Fläche gewährleisten. Betrachtet man das Gesamtwerk von van Dyck, so fällt auf, daß fast sämtliche Gemälde den Vorhang⁵¹ ins Bild setzen; in einem leuchtenden Rot oder beim königlichen Paar meist in mattem Gold, wie in dem großformatigen Gemälde (370 x 274 cm) von 1632,

47 Peacham widmet in *The compleat Gentlemen* der Draperie ein ganzes Kapitel, das wie folgt beginnt: „Drapery (so called of the French word Drap, wich is cloth) principallie conciteth in the true making and folding your garment, giving to every folde his proper naturall doubling and shadow.“ Peacham 1968, S. 32.

48 Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Basel 1986, S. 33.

49 Alberti, Leon Battista, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oksar Bättschmann, Darmstadt 2000, S. 290-291.

50 Beer, Ellen J.: Marginalien zum Thema Goldgrund. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, S. 271-286. Für diesen Literaturhinweis bedanke ich mich bei Vera Beyer (Berlin).

51 Zum Vorhang in der Malerei vgl.: Sigel, Andrea: *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*. Zürich 1977; Eberlein, Johann Konrad: *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*. Wiesbaden 1982; Kemp, Wolfgang: *Rembrandt. Die heilige Familie mit dem Vorhang*. Frankfurt a. M. 1992 und Banu, Georges: *Le rideau ou la fêlure du monde*. Paris 1997.

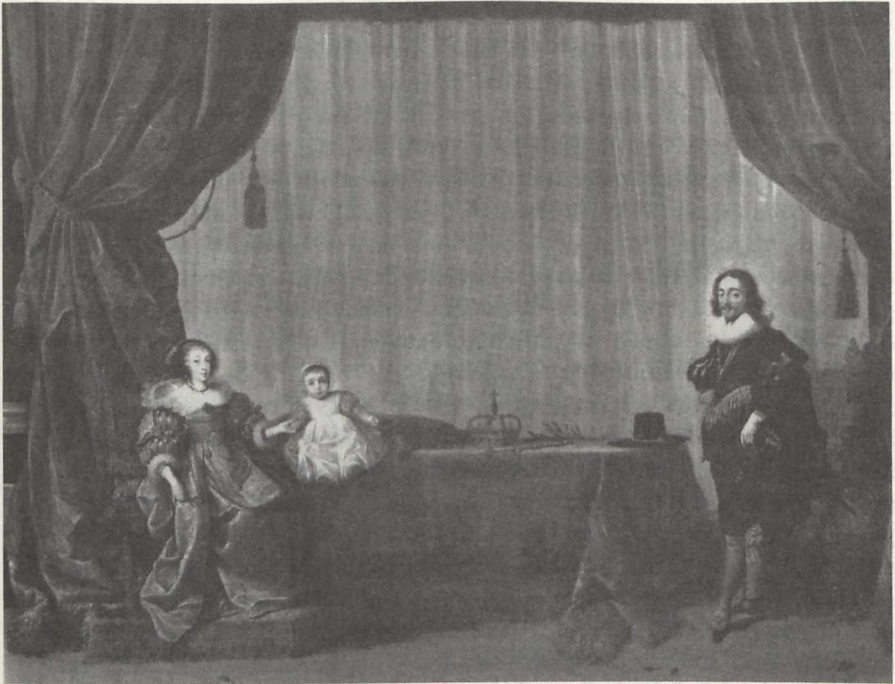


Abb. 11: Hendrick Gerritsz Pot: *König Karl I., Maria Henrietta und Karl II.*, 1632, Öl auf Leinwand

das in der Flucht der Long Gallery im Whitehall Palace hing. Als Bildelement ist der Vorhang wie der Goldgrund zunächst auf die kaiserliche Repräsentation zurückzuführen. Erst später wurde er theologisch geprägt.⁵² Ernst Kantorowicz beschreibt in *Oriens Augusti – Lever du Roi*⁵³, wie bei byzantinischen Hofzeremonien ein goldener Vorhang, der nach Sonnenuntergang mit künstlichem Licht beleuchtet wurde, die kaiserliche Epiphanie auf der erhöhten Plattform (Prokypsis) erzeugt. Mit Akklamationen rief das Volk die Erscheinung des Kaisers herbei und wartete vor dem geschlossenen Vorhang, dessen goldene Stoffbahnen erst in dem Moment zurückgezogen wurden, als dieser die Bühne ungesehen durch eine Hintertür betreten hatte. Auf diese Weise erscheint der von den Knien aufwärts sichtbar gewordene Kaiser unter dem Jubel des Volkes wie ein Bild, das in der Dunkelheit des Abends als Sonne aufgehen konnte.

Geöffnete Vorhänge, die eine menschliche oder göttliche Figur rahmen, verleihen ihrer Darstellung den Charakter eines feierlichen Auftritts, wie Johann

52 Eberlein 1982.

53 Kantorowicz, Ernst H.: *Oriens Augusti – Lever du Roi*. In: *Dumbarton Oaks papers* 17, 1963, S. 149-162.

Konrad Eberlein anhand des *cortina*-motivs⁵⁴ in seiner Studie *Apparitio regis – revelatio veritatis* ausführt. Dieses Motiv, das seinen Anfang in den Herrscherbildnissen findet⁵⁵, „ist ein Mittel der Auszeichnung, das, eingesetzt in Zusammenhang mit *acclamatio* und *Proskynese*, dem kaiserlichen Zeremoniell nicht fern stehen kann“.⁵⁶ Verhüllung und Enthüllung des Kaisers können dabei im Bild nicht gleichzeitig dargestellt werden, weshalb Hendrick Gerritsz Pot (ca. 1585-1657) in einem Gemälde von 1632 (Abb. 11) Karl I. und seine Gemahlin Henrietta Maria mit einem dunkelroten und sich öffnenden Vorhang rahmt, um den dadurch eröffneten Bildraum zugleich mit einem zweiten, in hellem Lila gehaltenen Schleiervorhang zu verdecken. Nicht zuletzt wird im Gemälde Pots das Gottesgnadentum der absoluten Monarchie durch den hellen Strahlenkranz um das Porträt des Königs repräsentiert, der in seiner runden Form fast wie ein Heiligenschein aussieht. Im Gegensatz zu Mytens' Gemälde, das mittels perspektivischer Bildtechniken eine scharf konturierte Architektur offenlegt, ist bei Pot hinter dem linken Vorhang schwach eine Säule zu erkennen. Der perspektivisch angelegten Transparenz von Mytens' Gemälde steht bei Pot ein zurückgezogener Vorhang gegenüber, der aufgrund seiner Opazität ein Mysterium in sich birgt.⁵⁷ So wie innerhalb der Liturgie Altarvelen⁵⁸ genannten Vorhänge den Blick auf das göttliche Arkanum verhinderten und plötzlich aufgezogen wurden, um den Blick auf die Eucharistie zu gewährleisten, so inszenieren genauso drapierte Stoffbahnen das Erscheinen des Königs als Person. Theologisch betrachtet steht dabei der heilsgeschichtliche Zusammenhang im Vordergrund⁵⁹: Durch das Zerreißen des Vorhangs im Tempel produziert das Christentum im heilsgeschichtlichen Sinne eine Sichtbarkeit, die die Verborgtheit Gottes beendet. „Der für das Christentum geltenden ‚*revelatio*‘ entsprach also eine gottgewollte ‚*velatio*‘“⁶⁰ des Alten Testaments und in diesem Sinn wird der Vorhang vor dem Allerheiligsten oft als Zeichen des ‚*tempus sub lege*‘ interpretiert, „das durch den Kreuzestod beendet wurde, weswegen damals der Vorhang auch zerriß.“⁶¹

54 Bei dem *Cortina*-Motiv handelt es sich um „zwei klappsymmetrische gegengleich, einander in nahem Abstand gegenüber an einer Stange aufgehängte und jeweils zur Außenseite hin in einer zweiten Befestigung geraffte Vorhänge. (...) Sie wird in der Darstellung oft von einer architektonischen Rahmung aus Bogen oder Giebel auf zwei Säulen – einer Ädikula – gegeben.“ Eberlein 1982, S. 2.

55 Ebenda, S. 15.

56 Ebenda, S. 19.

57 Verbirgt der Vorhang in Pots Gemälde noch ein Arkanum, so enthüllt in einem englischen Flugblatt in den 1640er Jahren der Schutzmantel ein mehrköpfiges Monster, das, wie Horst Bredekamp zeigt, in Thomas Hobbes Leviathan seine geschlossene Form findet. Bredekamp 1999, S. 82, Abb. S. 83.

58 Die Altarvelen besaßen eine Funktion, die im Laufe der Zeit vom Lettner übernommen wurde. Eberlein 1982, S. 6.

59 Vgl. dazu: Hofius, Otfried: *Der Vorhang vor dem Thron Gottes*. Tübingen 1972. Für die genauen Bibelstellen und ihre Exegese Voigt, Gottfried: *Der zerrissene Vorhang*. Berlin 1969.

60 Eberlein 1982, S. 89.

61 Ebenda, S. 90.

Die theatralische Strategie des Vorhangs zwischen Verbergen und Enthüllen, wie sie in Pots Gemälde sichtbar wird, erreicht in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Laut der Studie von Wolfgang Kemp über *Rembrandts Heilige Familie* wurden Bilder in dieser Zeit nicht nur häufig durch Vorhänge verhüllt, sie wurden auch besonders oft im Bild selbst dargestellt, und in Verbindung mit königlichen Inszenierungen nehmen sie als *effigie* einen besonderen Ort in der barocken Repräsentation ein. Dies zeigt exemplarisch das frühneuzeitliche königliche Porträt Karls VII. von Jean Fouquet aus dem Jahr 1453, das in der *Sainte-Chapelle* von Bourges hing, „um dort im Bild, *in effigie*‘ als ewiger Anbeter hinter dem gerafften Vorhang zu erscheinen – ein früher Fall von Illusionismus, der sich mit Hilfe einer Realie des kirchlichen Brauchtums inszeniert.“⁶² Auch das Reiterporträt Karls I. von van Dyck wirkt in diesem Sinne als *effigie*, indem der König durch den architektonischen Zusammenhang und durch die Hängung stets von neuem unmittelbar im Bereich des Sichtbaren auftritt. Folgt man dieser Argumentation von Johann Konrad Eberlein, kann bei den drapierten Tüchern nicht von Vorhängen im Sinne des *cortina*-motivs die Rede sein, da die Aufhängung und die Befestigung an einer Stange fehlen. Dennoch gibt es mehrere Anhaltspunkte dafür, daß sich die beiden grünen Stoffbahnen auf die Ikonographie dieses Motivs beziehen. Denn stellt van Dyck die meisten Porträts vor einem Hintergrund mit Vorhängen dar, so ist das Reiterporträt das einzige Gemälde, das durch zwei schmale und einzelne Stoffbahnen, die, seitwärts zum Rand gezogen, symmetrisch eine Figur rahmen. Zusätzlich sind die Draperien an einen Triumphbogen⁶³ angebracht, der durch zwei Säulen und ein Muschelmotiv⁶⁴ am Architrav gegliedert ist. Diese formalen Festlegungen des beiseite geschobenen Vorhangs, die dem *cortina*-motiv zuzuschreiben sind, legen nach Eberlein den Moment einer Sichtbarkeit des Herrschers fest, „dessen Auftritt sich fern aller Selbstverständlichkeit nur noch als Epiphanie vollziehen konnte“⁶⁵. Weit davon entfernt, lediglich gezeigt zu werden, verschwindet der englische König Karl I. hinter Bildern, die theologisch geprägt sind, um gleichzeitig im Moment der mittels drapierter Vorhänge inszenierten Enthüllung in Erscheinung treten zu können. Dadurch wird er nicht einfach repräsentiert, vielmehr ist er derjenige, der sowohl innerhalb wie außerhalb des Bildes Herrscher über die eigene Sichtbarkeit bleibt.

Arkanum

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts taucht in Europa ein Souveränitätskonzept auf, das, wie gezeigt wurde, mit der englischen Verfassung kaum zu vereinen war

62 Kemp 1992, S. 56. Für die antiken bis spätmittelalterlichen Königsbilder mit Vorhängen vgl. Eberlein 1982.

63 Ebenda, S. 20 und S. 66-73.

64 Ebenda, S. 48, S. 64 und S. 69.

65 Ebenda, S. 29.

und das der König Karl I. für sich in Anspruch nahm. In *The Compleat Gentlemen* beschrieb Henry Peacham die bildhafte Umsetzung der staatstheoretischen Ableitung der Herrschaft von Gott, als dessen Stellvertreter Karl I. sich begriff, wie folgt: „For if a Prince be he Image of God, gouerning and adorning all things, and the end of all gouernment the observation of Lawes, that thereby might appeare the goodnesse of God in protecting the good, and punishing the bad, that the people might bee fashioned in their liues and manners, and come neere in the light of knowledge unto him, who must protect and defend them, by establishing Religion, ordaining Lawes; by so much (as the Sunne from his Orbe of Empire) ought he to outrunne the rest in a vertous race, and outshine them in knowledge, by how much he ist mounted neerer to heauen, and so in view of all, that his least eclipse i staken to a minute.“⁶⁶ Diese Zeilen wirken mit Blick auf das Gemälde von van Dyck fast wie dessen Ekphrasis: Der Triumphbogen eröffnet einen Ausblick auf eine turbulente Landschaft mit verdunkeltem Horizont, einer unbestimmbaren schwarzen Wasserfläche und bewegten dunkelgrauen Wolken, während der König auf seinem Schimmel in goldenem Licht erstrahlt. Dadurch wird der Bildraum zu einem theatralen Schauplatz, der sich auf der Grenze zwischen gesichertem und ungesichertem Zustand bewegt. Wie Jean Bodin in *Les six Livres de la République* formuliert hat, besteht die souveräne Gewalt darin, daß das Gemeinwesen durch sie „s'asseur contre la force exterieure & contre les maladies interieures.“⁶⁷ Der Souverän muß gerade an der Schwelle eines Türbogens die Funktion eines Schirms ausüben, der in einer Welt voller Kontingenzen jederzeit die Sicherheit nach Außen und Innen gewährleisten soll.

Die Repräsentation des Souveräns ist als theatralischer Schauplatz einer *apparitio regis* eng an die Strategie des Vorhangs gebunden, die im Reiterporträt Karls I. mittels der grünen Draperien am Triumphbogen markiert wird. Im Gegensatz etwa zu Diego Velázquez' *Las Meninas* von 1656 wo der für das Zeremoniell der Vorhangsöffnung zuständige Hofbeamte⁶⁸ José Nietos im Bild

66 Peacham 1968, S. 18. „Wenn der Fürst das Bild Gottes ist, der alle Dinge beherrscht und ziert, und der Zweck jeder Regierung die Achtung der Gesetze [ist], dann kann die Güte Gottes, die im Schutze des Guten und der Bestrafung des Bösen besteht, im Fürsten sichtbar werden, der die Menschen beschützen und verteidigen muss, indem er die Religion befestigt und Gesetze erlässt. Durch den Regenten können die Menschen also in ihren Lebens- und Umgangsformen verbessert werden und dem Licht des Wissens nahe kommen; insofern kann er (wie die Sonne in ihrem kreisförmigen Reich) aus einer tugendhaften Rasse das Beste hervorbringen, da er sein Volk im Wissen in dem Maß überstrahlt, in dem er der Erhabenheit des Himmels näher steht. Durch seinen Überblick über das Ganze wird auch noch dessen kleinste Verfinsterung nur kurz bestehen können.“ Die deutsche Übersetzung stammt von Hennen 1995, S. 63.

67 Bodin, *Les six livres*, S. 193.

68 Stoichita, Victor: *Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez*. In: Greub, Thierry (Hrsg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin 2001, S. 208–234 und Harlizius-Klück, Ellen: *Der Platz des Königs. Las Meninas als Tableau des klassischen Wissens bei Michel Foucault*. Wien 1995, S. 73–86.

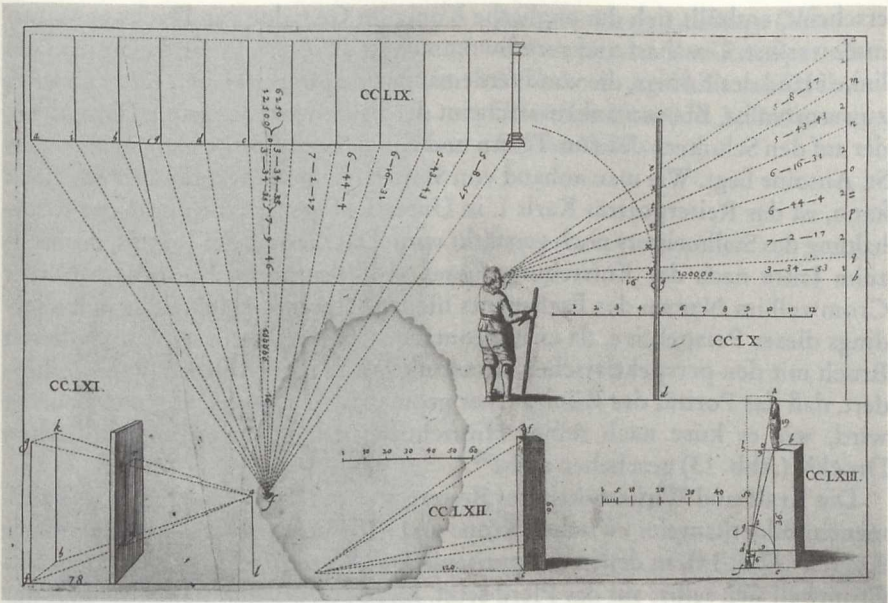


Abb. 12: Hans Vredeman de Vries: *Perspectiva theoretica ac practica*, Hondius 1605, drittes Buch, Bildtafel 78

Abb. 13: Anamorphose. Geheimes Porträt von Karl I., nach 1649, Kollektion Anthony D'Ottay, London (aus: Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées*, Paris, 1996, o.S.)



erscheint, enthüllt sich der englische König im Gemälde von Dycks gewissermaßen selbst. Unschärf und verschwommen ist die Zone, in der die unsichtbare linke Hand des Königs, die von Pferdemähne und Draperiefalten verdeckt wird, zu verorten ist. Ebenso unklar erscheint der Faltenwurf der grünen Draperien, der auf den Schultern des zum Herrn und König heraufblickenden Stallmeisters St. Antoine liegt. Wie man anhand von Simselement und Rundbogen erkennen kann, ist das Reiterporträt Karls I. in Untersicht gemalt, die durch die Kopfhaltung des Stallmeisters noch verstärkt wird. Das Gesicht des Königs, der sechzehn Jahre nach der Entstehung dieses großformatigen Bildes von Oliver Cromwell im Namen des Parlaments hingerichtet wurde, entzieht sich allerdings dieser Perspektive, da es in Frontalansicht dargestellt ist: Durch diesen Bruch mit den perspektivischen Konstruktionsregeln (Abb. 12) wird verhindert, daß das Porträt des Königs einer geometrischen Verzerrung unterworfen wird, wie es kurz nach seiner Hinrichtung auf einem anamorphotischen Druck⁶⁹ (Abb. 13) geschehen sollte⁷⁰.

Die Kraft und Wirksamkeit des Reiterporträts Karls I. innerhalb des vehementen Bilderkampfes zwischen Krone und Parlament erweisen spätere radierte Kopien (Abb. 14), in denen der puritanische Theaterfeind und Landedelmann Cromwell sich selbst auf das Pferd setzt. Der unterwürfige Stallknecht auf der rechten Seite wie auch die Position des Befehlstabes wurden dabei von dem Gemälde von Dycks übernommen. Auf die architektonische und mit Stoffbahnen geschmückte Rahmung des Triumphbogens hingegen wurde verzichtet, um statt dessen eine transparente Aussicht auf ein weites Schlachtfeld zu eröffnen. Im Namen des protestantischen Ikonoklasmus wurden gerade die grünen Draperien, die als zerrissene Vorhänge die Göttlichkeit des Herrschers markierten, entfernt, um jegliches Arkanum im Bild zu tilgen.⁷¹ Aufgrund der zweiten erhöhten Horizontlinie erscheint im Gemälde von van Dyck das hell erleuchtete Porträt des Königs der ungeordneten Bewegung im Bild vollkommen entho-

69 Neben den anamorphotischen Radierungen sind auch Gemälde von Karl I als Spiegelanamorphosen erhalten. Die schwarze Fläche, die mit dem Spiegel verdeckt wird, wurde dabei durch einen Totenschädel verdeckt. Ein anderes Gemälde vom Tod des Königs Sauls aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist im Zusammenhang der Anamorphose und der neu aufkommenden Souveränitätskonzeption relevant. Es handelt sich dabei um eine Darstellung mit einer mit vielen Menschen bevölkerten Landschaft, die sich auf einem anamorphotisch verzerrten Boden bewegen. Betrachtet man wie bei den Gesandten von Holbein das Bild von der Seite, so erhebt sich in der Entzerrung der König Saul, der sich auf sein Schwert stützt. Vgl. dazu Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées*. Paris 1996 und Bredekamp 1999, S. 96-97.

70 Der Bildtechnik der umgekehrten Perspektive geht Vredemann de Vries anhand einer Darstellung eines Hundes nach (Abb. 3) und für die Verzerrung bzw. Verkleinerung von Skulpturen auf hohen Sockeln, also diejenige Technik, auf die van Dyck für das Porträt des Königs verzichtet hat, gibt er genaue Berechnungsangaben an (Hans Vredemann de Vries: *Perspectiva theoretica ac practica*, Hondius 1605, drittes Buch, Bildtafel 78 und 80, Buch).

71 Georges Banu beschreibt, wie innerhalb der reformatorischen Bewegung nicht nur Bilder und Statuen sondern auch die Vorhänge, die für den liturgischen Gebrauch und für die Raumeinteilung in der Kirche verwendet wurden, heruntergerissen wurden. Banu 1997, S. 23.



Abb. 14: Pierre Lombart: *Oliver Cromwell nach dem Reiterporträt Karls I. von Anthonis van Dyck (Wanddeck Pinxit)*, o. J., Radierung, 54,20 x 35,20 cm

ben. Als Fixpunkt in einem Raum, der weder durch Proportionen noch durch eine perspektivische Gesamtstruktur gegliedert erscheint, sondern in dem sich mächtige Säulen, drapierte Stoffbahnen und bewegte Wolken über einem amorphen Boden ineinanderschieben, verleiht es der Souveränität im Sinne Bodins unmittelbare Gestalt. Dadurch ist das Reiterporträt Karls I. nicht nur ein Herrscherporträt, sondern mehr als das: es gelingt ihm, das Souveränitätskonzept strukturell ins Bild zu überführen. Im Kampf zwischen Krone und Parlament wurde zur Zeit Karls I. über die Verfassung des Zweikörpers verhandelt. Insofern dieser, wie Horst Bredekamp⁷² gezeigt hat, nur als Bild zu denken ist, erstaunt es deshalb nicht, daß auch der Bilderfeind Cromwell mit Bildern argumentieren mußte und genau jenes Modell des Reiterporträts Karls I. von van Dyck wählte, um darin selbst den Platz des Königs einzunehmen.

72 Bredekamp 1998, S. 105-118.