

Applaus für den König? Applaus für den Maler!

Zur Plausibilitätskrise des höfischen Körpers im 17. Jahrhundert

Karin Leonhard

Plausible (plausibilis): a thing that men
rejoyce at, or for which men recieve praise,
recieved favorably, with joy and clapping
of hands, acceptable

Plausidical (plausidicus): that speaketh
plausibly, eloquent

Plausoz (Lat.): that claps his hands together
in token of joy, or in token that he gives
praise

(Thomas Blount: *Glossographia*, London 1656)

Wenn wir Plausibilisierungsversuche als Ausdruck einer Krise der Rechtfertigung verstehen und damit als Reaktion auf eine durch strukturelle Unruhe gekennzeichnete Situation, dann ist die Exilierung des englischen Königs Charles II. (1630–1685) und seine Rethronisierung ein geeignetes Beispiel, um anhand der Herrscherportraits visuelle Plausibilisierungsstrategien zu verfolgen. Denn mit der Hinrichtung von Charles I. (1600–1649) wurde nicht nur der biologische Körper des Königs, sondern auch sein politischer vernichtet. Sein Sohn Charles II., der aufgrund seiner flamboyanten Lebensführung und eigenen Kinderlosigkeit innerhalb der Thronnachfolge buchstäblich eine ›unmögliche‹ Figur geworden war, wird im Weiteren auf die Kraft der Bilder setzen, um wirkungsästhetisch zu überzeugen und sich realpolitisch durchzusetzen. So gesehen situiert sich dieser Beitrag als Versuch einer historischen Perspektivierung frühneuzeitlicher Plausibilitätskonzepte. Im Zentrum stehen dabei der royale Körper als fragwürdig gewordenes Konstrukt zwischen Wahrheits- und Geltungsansprüchen sowie einige generelle Überlegungen das Verhältnis zwischen Plausibilität und Bildender Kunst betreffend.

Visuelle Plausibilität

Visuelle Plausibilität ist ein fester Bestandteil der Mimesiskonzepte seit der Antike; durch eine mimetische Wiedergabe des Geschehenen bzw. Gesehenen soll ein Wirklichkeitsbezug hergestellt und garantiert werden. Gerade aufgrund des Ziels einer visuellen Repräsentation jedoch unterliegt die Bildende Kunst von Anfang an demselben Fiktionalitätsverdacht wie die Poetik: Wie Timo MÜLLER in seinem Beitrag zu diesem Band für die Literaturwissenschaft zeigt, gilt die platonische Kritik ja zunächst für jede Form ästhetischer Darstellung, sei es der Dichtkunst oder der Malerei, weil sie vorgeben, das Wahre darzustellen, tatsächlich aber nur eine Welt nachahmen, die selbst bereits Nachahmung der Ideen und des Wahren sei. Aristoteles wiederum unterscheidet zwischen den faktualen Texten der Geschichtsschreiber und den fiktionalen der Dichter und besteht darauf, dass es nicht Aufgabe des Dichters sei mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen *könnte*, also das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit (*eikos*) oder Notwendigkeit (*anankaion*) Mögliche. So beschreiben beide, Platon (428/427–348/347 v. Chr.) und Aristoteles (384–322 v. Chr.), künstlerische Darstellungen grundsätzlich als Mimesis, um sie zugleich aus der Menge der anderen Gegenstände herauszuschälen und implizite Fragestellungen zu entwickeln, welche in der Folge alle weitergehenden Reflexionen über künstlerische Darstellungen leiten – insbesondere die Fragen nach dem Wirklichkeitsbezug und nach den Wirkungsfunktionen der Darstellungen (vgl. Schöttler 2012: 21). Das ist wichtig zu betonen, denn Mimesis ist damit

primär eine Antwort auf die Frage nach dem ontologischen Status des Künstlichen. Alles Künstliche, also auch Zeichen und Darstellungen, können im Rahmen ihrer Theorien nur in ihrer Bezogenheit auf das Natürliche beschrieben werden. Erst sekundär ist Mimesis auch eine Beschreibung des Darstellungsgehalts, allerdings immer im Rahmen der ontologischen Fundierung des Künstlichen gedacht. (Ebd.: 22)

Solche Überlegungen führen im Weiteren dazu, verstärkt das Verhältnis des Dargestellten zur Wahrnehmung, d.h. zu den Sinnen und zur Empirie, zu bedenken, sowie eine Verlagerung der theoretischen Überlegungen von der Referenz- auf die Verfahrensebene einzuleiten. Um eben diese Verlagerung geht es im Weiteren, wobei ich mich auf Beispiele der Bildenden Kunst im England des 17. Jahrhunderts und dabei auf die Portraitmalerei als aufstrebende Gattung, die visuelle Plausibilitätsfragen geradezu herausfordern wird, konzentrieren werde.

Die Referenzebene: Plausibilität und Faktualität

Philip Sidneys (1554–1586) *Defence of Poesy* von 1583 ist zwar hauptsächlich der Verteidigung der Dichtkunst gewidmet, die einige Jahre zuvor durch den englischen Satiriker und Geistlichen Stephen Gosson (1554–1624) einer starken Polemisierung ausgesetzt worden war. Wir können darin aber auch viel über die zeitgenössische Einschätzung der Malerei erfahren. 1579 nämlich hatte Gosson ein kurzes Traktat mit dem Titel *The School of Abuse* veröffentlicht, in dem er Dichtung und Schauspielkunst angriff und den moralischen Wert fiktiver Werke in Frage stellte. Sidneys *Defence* wiederum war eine Reaktion darauf und stellte einen vehementen Einwand gegen Gossons Kritik am Wirklichkeitsbezug der Künste dar. Die angeführte Spannung zwischen Wahrheit und Poesie, ja die Herabsetzung der Dichtung zu Lug und Trug, gehe zunächst auf Platon zurück, so Sidney, der als Philosoph vor allem im *Staat* (*Politeia*), doch auch in den *Gesetzen* (*Nomoi*), in *Ion* (*Īōn*) sowie im *Gastmahl* (*Symposium*) eine kritische Haltung gegenüber den Dichtern an den Tag gelegt hatte (Grübel 2019: 95). Weil alle Dichter lügen, so Platon, müsse ihnen der Eintritt in den von ihm entworfenen idealen Stadtstaat verwehrt werden. Sein Vorwurf bestand darin, dass sie mit ihren erfundenen Texten ein falsches Bild der Wirklichkeit vermitteln würden, aber Sidney wird in seiner Verteidigung der Dichtkunst genau an diesem Argument ansetzen und es in sein Gegenteil verkehren: Weil die Dichter nicht behaupten, die Wirklichkeit abzubilden, könnten sie nicht einer solchen Lüge bezichtigt werden. Dichtung habe, anders als die Geschichtsschreibung, keinen Anspruch auf Wirklichkeitsnähe, vielmehr ziele sie von Anfang an auf die Erfindung einer (alternativen) Realität. Ihr fiktiver, zuweilen vielleicht sogar phantastischer Charakter sei keine Schwäche, sondern eine Stärke in dem Sinne, als sie mit dem Möglichen und nicht mit dem Tatsächlichen oder, wie es ja auch schon Aristoteles festgestellt hatte, mehr mit dem allgemeinen (*katholou*) als mit dem partikularen (*kathekaston*) Dasein beschäftigt sei. Sidney stört sich also an der Faktualität der mimetischen Präsentation, die sich am blanken ›Was‹ der Ereignisse abarbeite und das Vergangene nur zeige oder spiegele, während es doch Aufgabe der Kunst sei darzustellen, was – unter anderem verstanden im moralischen Sinne – hätte geschehen können, sollen oder müssen. Poesie sei keine Lüge, lautet Sidneys Schlussfolgerung, weil sie sich von Anfang an darüber bewusst sei, eine *Fiktion* zu sein:

Now for the poet, he nothing affirms, and therefore never lies. For, as I take it, to lie is to affirm that to be true which is false; so as the other artists, and especially the historian, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies. But the poet, as I said before, never affirms. The poet never makes any circles about your imagination, to conjure you to believe for true what he writes. He cites not authorities of other histories, but even for his entry calls the sweet Muses to inspire into him a good invention; in troth,

not laboring to tell you what is or is not, but what should or should not be. And therefore though he recount things not true, yet because he tells them not for true he lies not. (Sidney 1906: 78–79)

Aristoteles habe die Poesie im Vergleich zur Geschichtsschreibung als überlegen angesehen aufgrund ihrer Freiheit, eine mögliche Wirklichkeit zu erfinden. Der griechische Dichter wurde als *poietes*, d.h. als ›Hervorbringer‹ und Schöpfer bezeichnet, so erklärt Sidney weiter, weil er zwar wie alle anderen Künstler mit den Werken der Natur zu tun habe, aber seine eigene Imaginationskraft anwende, um beispielsweise eine Natur zu erschaffen, die vollkommener sei als diejenige, in der wir leben. Und so sei der Dichter nicht »subject to nature«, sondern »goeth hand in hand with nature«, was nichts anderes bedeute als die Möglichkeit zu haben, plausible Akteure und Handlungen zu entwickeln und dabei – gottähnlich – einen ganzen Kosmos zu gestalten. Letztlich sei nämlich auch Gott bei der Schöpfung des Universums wie ein *poietes* vorgegangen (ebd.: 42).

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Sidney den Status der Malerei an manchen Stellen mit dem der Geschichtsschreibung gleichsetzt und ihn als rein faktual beschreibt. Er meint damit zunächst eine in seinen Augen schlechtere Sorte Malerei, die sich, im Gegensatz zu einer geistvollen, erfinderischen Kunst, nur an das Faktische halte:

Betwixt whom and these second is such a kind of difference as betwixt the meaner sort of painters, who counterfeit only such faces as are set before them, and the more excellent, who having no law but wit, bestow that in colors upon you which is fittest for the eye to see, – as the constant though lamenting look of Lucretia, when she punished in herself another's fault; wherein he paints not Lucretia, whom he never saw, but paints the outward beauty of such a virtue. For these third be they which most properly do imitate to teach and delight; and to imitate borrow nothing of what is, has been, or shall be; but range, only reined with learned discretion, into the divine consideration of what may be and should be. (Ebd.: 45–46)

Vergleichbar der Geschichtsschreibung, die nur wiedergebe, was bereits geschehen sei, wäre auch die Malerei ohne jeden schöpferischen Anteil, solange sie nur wiedergebe, was in der Natur gesehen werde.

Zwei Aspekte sind in Sidneys Argumentation beachtenswert: Zum einen bezieht er den ontologischen Status von Dichtkunst und Malerei wechselweise aufeinander bzw. spielt ihn gegeneinander aus, denn während er die Poetik zur reinen Fiktion erklärt (und der Geschichtsschreibung damit antipodisch entgegengesetzt), bewege sich die Malerei als tendentiell mimetisch-deskriptive Kunst sehr viel unentschiedener im Spannungsfeld zwischen faktuellem und fiktionalem bzw. partikularem und uni-

versalem Dasein. Zum anderen zieht er aber auch innerhalb der Poetik eine Differenz ein, die den Akt der Dichtkunst vom Akt der Darstellung abstrahiert und damit abtrennt. Dichtkunst sei im Reich der künstlerischen Imagination angesiedelt und als eine geistige Tätigkeit zu verstehen, während eine Verschriftlichung, theatrale Aufführung etc. bereits einer sekundären Abbildung der inneren Ideen gleichkäme. Die innere Gespaltenheit zieht ein ontologisches Gefälle nach sich, aber Sidney erkennt darin sogar einen Vorteil der Dichtkunst, die aufgrund ihrer Doppelnatur eine vermittelnde Position zwischen Philosophie und Geschichtsschreibung einzunehmen vermag: Das logische Vorgehen der Philosophen sei nämlich zu abstrakt, und die historischen Beispiele der Geschichtsschreiber seien wiederum nicht abstrakt genug, um jenes horazische Ideal »to teach and to delight« erfolgreich zu verfolgen, das Sidney selbst als moralisches Ziel und Diktum vor Augen steht.

Um die anvisierte Anschaulichkeit geistiger Inhalte angemessen zu beschreiben, bedient er sich mehrfach der Metapher des Bildes, zum Beispiel als »speaking picture of poetry« (ebd.: 53). Die Poetik sei demnach im Kern ideell, wenngleich auf eine Versinnlichung angewiesen. Umgekehrt folge die Bildende Kunst nicht nur der empirischen Wirklichkeit, sondern ebenfalls einer moralisierenden, idealisierenden Aufgabe und entdecke dabei ihr eigenes fiktionales Potential. So wende sie sich beispielsweise in allegorisierenden Darstellungen von den äußeren Erscheinungen und deren mimetischer Wiedergabe ab, um stattdessen Tugenden oder innere Gemütszustände darzustellen. Eine solche Fähigkeit, imaginäre Realitäten wiederzugeben und im Publikum größtmögliche affektive Wirkungen hervorzurufen, nennt Sidney die Fähigkeit der Kunst »to draw a mind« (ebd.: 65). Dieses Ziel sei für ihn allerdings bislang vor allem in der Dichtung verfolgt und eingelöst worden: »By these, therefore, examples and reasons, I think it may be manifest that the poet, with that same hand of delight, doth draw the mind more effectually than any other art doth.« (Ebd.)

Die Verfahrensebene: Plausibilität und Fiktionalität

Sidney hatte auszudrücken versucht, dass die Poetik imstande sei, die Tugendhaftigkeit des/der Dargestellten nicht nur als einmaliges historisches Faktum, sondern als moralisches Abstraktum und als Universalie darzustellen. Gut fünfzig Jahre später wird Sidneys Formulierung noch einmal aufgegriffen. Nun aber ist es der englische Kavalierdichter Richard Lovelace (1618–1657), der nicht mehr der Poetik, sondern der Malerei eben jene Fähigkeit attestiert, das Allgemeine im Partikularen sichtbar zu machen: »None but my Lilly ever drew a Minde«, heißt es dann nämlich in bewusster Anspielung auf Sidneys *Defence of Poetry* in einem Gedicht, das Lovelace einem Gemälde widmete, das 1647 in Auftrag gegeben und von Sir Peter Lely (1618–1680) ausgeführt wurde.

Abb. 1: Peter Lely: Charles I und sein Sohn James, Duke of York, ca. 1647, Öl auf Leinwand, 132.1 × 149.9 cm, Privatsammlung.



Es ist einer der ersten Aufträge, die der niederländische Maler nach seiner Ankunft in England entgegennahm, und es zeigt den in Hampton Court inhaftierten König Charles I., der sich seinem Sohn James in einem der wenigen Besuche, die ihm gestattet waren, gegenüberübersieht. Lovelaces Gedicht markiert einen Wendepunkt in den kunsttheoretischen Überlegungen zur Repräsentationsfähigkeit der Malerei.

Um kurz den historischen Kontext zu skizzieren: 1641 war der flämische Maler Anthonis van Dyck (1599–1641) in London gestorben, seit 1642 tobte der Bürgerkrieg im Land, 1643 siedelte Lely in die englische Hauptstadt über, um eine Karriere am Hof zu starten, 1647 wurde der König gefangengenommen und 1649 enthauptet. In seinem Doppelportrait von *Charles I. und James, Duke of York* nun antwortet Lelys Gemälde einem 1632 entstandenen Doppelportrait von *Charles I. und Henrietta Maria, einen Lorbeerkrantz haltend*, dem Van Dyck den damaligen Durchbruch seiner Karriere verdankte.

Abb. 2: Anthonis van Dyck: *Charles I und Henrietta Maria*, 1632, Öl auf Leinwand, 113,5 × 163 cm, Kroměříž Archdiocesan Museum.



Er hatte es zu einer solchen Zufriedenheit des Königs ausgeführt, heißt es, dass er geadelt und zum *principall Paynter* ernannt wurde, während sein Konkurrent Daniel Mytens (1590–1647) England verließ und auf den Kontinent zurückkehrte. Lelys Gemälde ruft dieses berühmte Bild bewusst in Erinnerung, um nun in einer elegischen Wende den leidenden König zu zeigen, der von seinem Sohn ein Messer entgegennimmt, um einen Brief zu öffnen. Während Charles von royalen Würdezeichen (Säule, Vorhang) sekundiert wird, türmen sich hinter James dunkle Wolken am Himmel. Kurze Zeit später nimmt Richard Lovelace dieses Motiv zum Anlass, ein Gedicht zu verfassen, das dem Gemälde jenen Namen verliehen hat, unter dem es heute bekannt ist – »Clouded Majesty«:

To my Worthy Friend Mr. Peter Lilly: on that excellent Picture of his Majesty, and the Duke Of Yorke, drawne by him at Hampton-Court.

SEE! what a clouded Majesty! and eyes
Whose glory through their mist doth brighter rise!
See! what an humble bravery doth shine,
And grieve triumphant breaking through each line
How it commands the face! so sweet a scorne
Never did happy misery adorne!
So sacred a contempt, that others show
To this, (oth' height of all the wheele) below;
That mightiest Monarchs by this shaded booke
May copy out their proudest, richest looke.

Whilst the true Eaglet this quick luster spies,
 And by his Sun's enlightens his owne eyes;
 He cares his cares, his burthen feeles, then straight
 Joyes that so lightly he can beare such weight;
 Whilst either eithers passion doth borrow,
 And both doe grieve the same victorious sorrow. (Wilkinson 1953: 57–58)

Zu diesen Zeilen lässt sich viel sagen, aber an dieser Stelle genügt es, vor allem auf den Antagonismus von Licht und Schatten hinzuweisen, der die Argumentationsstruktur des Gedichts wie einen roten Faden durchzieht. Lovelace besteht ausdrücklich auf der *agency* oder *enargeia*, die von Form und Farbe ausgeht, und deutet die visuelle Aktivität von Helldunkel als Zeichen einer anhaltenden politischen Hoffnung, einer Präsenzbildung und Handlungsfähigkeit des royalen Körpers. Die Betonung der heroischen Haltung des Königs, in der sich schon sein Märtyrerschicksal andeutet, sowie der die Wolkendecke durchbrechenden Strahlen, auch wenn diese in der Zukunft liegen, versieht das Kavaliersgedicht also erneut (oder noch immer) mit der politischen Funktion eines kommunikativen Mediums der Herrschaftslegitimation. Vater und Sohn blicken sich in die Augen, und man meint, im Gegenzug zur Handreichung des Sohnes, quasi in chiastischer Verschränkung der Bewegung gebender und nehmender Hände, zugleich auch eine zukünftige Amtsübergabe herauslesen zu können. Und dennoch: Lovelace interessiert sich erstaunlich wenig für diesen Austauschmoment zwischen Vater und Sohn, sondern bricht die Kommunikationskette auf, um den Künstler selbst am Blickwechsel partizipieren zu lassen:

These, my best Lilly with so bold a spirit
 And soft a grace, as if thou didst inherit
 For that time all their greatnesse, and didst draw
 With those brave eyes your Royal Sitters saw.

»Eyes are the key to the poem«, schreibt als ein Reflex innerhalb der Forschung beispielsweise Gerald Hammond, »and Lovelace looks carefully at the eyes of both sitters, seeing the younger take lustre from the father's eyes« (Hammond 1986: 220). Hammond wundert sich angesichts der elliptischen Syntax über die eigentliche Funktion dieses Blicks. Suggestieren diese Zeilen eine affektive bzw. moralische Teilhabe, »reinforcing the idea that Lely, during the time he painted this picture, put on much of his subject's greatness« (ebd.: 221)? Oder verlagert sich vielmehr die heroische Haltung auf den Malakt selbst, so dass man sagen kann, »bravery shifts from the royal couple's eyes to the artist's. As those sitters came under Lely's scrutiny they saw how bravely he saw them« (ebd.)?

Lovelace jedenfalls legt es auf eine Parallelisierung an, in der sich die »noble vision« des Königs und die »keenness« und »bravery« des Künstlerauges die Waage hal-

ten. Mehrfach konzentriert sich Lovelaces Aufmerksamkeit auf den künstlerischen Prozess, denn zu Zeiten des Bürgerkriegs ist nicht nur die royale Erbfolge gefährdet, sondern auch die künstlerische Nachfolge in Malerei und Dichtkunst. Charles' Gesicht sei nicht nur vom Schicksal gezeichnet, argumentiert er mit Blick auf jene Frage der künstlerischen Fähigkeiten, die noch im Land geblieben sind, vielmehr sei jede Linie und Falte darin zugleich ein Zug der Kunst, ein Pinselstrich von »my Worthy Friend Mr. Peter Lilly«. Und es folgt die bekannteste Stelle des Gedichts: Lelys Kunst bestehe nämlich darin, so Lovelace, das Dargestellte und die Darstellung gleichermaßen sichtbar zu machen. Dadurch schere er aus einer Maltradition aus, in der das künstlerische Medium immer nur gegenstandsbezogen eingesetzt werde, sei es in der mimetischen Abbildung der Gegenstandswelt oder in einer symbolisch-emblematischen Lesart derselben. Lely dagegen gelinge es, innere Zustände darzustellen, ohne sie gegenständlich symbolisieren zu müssen – das Leid des Monarchen beispielsweise zeige sich auf dessen Gesicht, ohne dass auch nur eine Träne vergossen werden muss. Im Gedicht wird betont, wie grob und vereinfachend die »alte« Malkunst bislang verfahren sei, weil sie innere Eigenschaften nur über ikonographische Zeichen aufrufen konnte. Gegen diese Kunst der entschlüsselbaren »Hieroglyphen« hebe sich Lelys Kunst bravurös ab, weil er alleine mit seinem Pinselstrich die seelische Verfasstheit der Portraitierten darzustellen vermochte:

Not as of old, when a rough hand did speake
 A strong Aspect, and a faire face, a weake;
 When only a black beard cried Villaine, and
 By Hieroglyphicks we could understand;
 When Chrystall typified in a white spot,
 And the bright Ruby was but one red blot;
 Thou dost the things Orientally the same
 Not only paintst its colour, but its Flame:
 Thou sorrow canst designe without a teare,
 And with the Man his very Hope or Feare;
 So that th' amazed world shall henceforth finde
None but my Lilly ever drew a Minde. (Wilkinson 1953: 58)

Was Lovelace hier als Hieroglyphik beschreibt, würden wir heute als die Ikonographie eines Gemäldes bezeichnen: gemeint ist die motivische Ebene bzw. die Bestimmung und Deutung von Themen, Gegenständen und Attributen in Werken der bildenden Kunst. Diese strikt auf den Darstellungsinhalt bezogene Lesart von Bildern verlässt sich entweder auf die Entschlüsselbarkeit der dargestellten Zeichen aufgrund ihrer mimetischen Bezogenheit auf das Natürliche, d.h. aufgrund eines ikonischen Ähnlichkeitsbezugs mit der Außenwelt, oder aber aufgrund einer konventionellen symbolischen Codierung. Die Lesbarkeit und Plausibilität solcher Mo-

tive ist demnach vor allem der Referenz- und nicht der Verfahrensebene der Gemälde geschuldet. Sogesehen wird beispielsweise ein weißer oder roter Farbfleck sofort zu einem gegenständlichen Zeichen, etwa zu einem Kristall oder Rubin, das wiederum als Attribut des Monarchen oder als Symbol seiner royalen Herrschaft gedeutet werden kann.

Eine solche stabile Relation zwischen *res* und *signa* kann in den absichtlich verrätselten Allegorien und Emblemen der Renaissance und des Barock verkompliziert werden. Sidney beispielsweise hatte die Entwicklung von Allegoresen als begrüßenswerte Entfernung vom Natürlichen und damit als Fiktionalisierungstendenz verstanden – auf diese Weise werde der faktuale Bezug geschwächt und es können auch ungegenständliche Abstracta (etwa Tugenden) dargestellt werden. Für Lovelace gehören jedoch beide Lesarten, sowohl die ikonographische als auch die allegorische, weiterhin einem veralteten Zeichensystem an.¹ Sie sind für ihn also noch immer Teil einer objektiv und wahrhaft seienden Dingwelt, die Adam als biblischer Stammvater, in Fortführung der göttlichen Welterschöpfung, nachträglich mit Hilfe von Sprachzeichen benannt hat. Die Benennbarkeit der Dinge ist demnach »kraft einer inneren Bedeutungsrelation der *verba* bzw. *signa* zu den *res* erfolgt. Um sie kreist die Sprachdialektik des Renaissance-Humanismus, und dies wesentlich mit dem Fokus auf der Darstellungskraft bzw. -fähigkeit der Sprache« (Rosen 2010: 245). Zugleich kann man erkennen, dass an dieser Stelle auch die Verfahren und Prozesse der Signifikation selbst in den Fokus rücken. Zum einen wird das arbiträre und damit auch als subjektiv verstandene Medium der Sprache stärker in den Vordergrund gestellt. Zum anderen sehen sich nun auch die frühneuzeitlichen Bildkünste einer ähnlichen Bezeichnungsfrage bzw. Beziehungskrise gegenüber. Ihr scheinbar faktualer Charakter hatte sie lange als imitierende Künste erscheinen lassen. Nun aber deutet sich, so Lovelace, eine Verschiebung der visuellen Darstellung von der Referenz- auf die Verfahrensebene an, und die Repräsentationsfähigkeit der Malerei wird neu bewertet: So geht es darin nun weniger um die Wahrhaftigkeit des Gesehenen oder Geschehenen als um die Plausibilisierung des Dargestellten durch den Künstler und sein Medium, d.i. Farbe und Form.

Die aktive Partizipation des Malers bzw. seiner künstlerischen Handschrift an der Entstehung des Darstellungsinhalts ist in Lovelaces Gedicht nachdrücklich hervorgehoben worden. Ein weißer oder roter Farbfleck wird demnach nicht einfach

1 Denn »Emblembücher und -verzeichnisse, ikonologische Traktate, mythologische und hagiographische Schriften halten das Wissen bezüglich christlicher Ikonographie, antiker Götterwelt und Mythologie, Hieroglyphik und Heraldik bereit und bieten so ein Gerüst visueller Topoi, das den Künstlern die Informationen liefert, wie ein Sujet überhaupt darzustellen ist. Gleichzeitig statten sie damit die Rezipienten mit dem nötigen Wissen aus, das ihnen die Identifizierung der Darstellungen und überhaupt die Kommunikation über sie ermöglicht« (Rosen 2010: 246).

nur gegenstandsbezogen (als Kristall oder Rubin) oder symbolisch (als Herrschafts-attribut) lesbar gemacht, sondern er kann in seiner künstlerischen Gestaltung eine innere Qualität des dargestellten Gegenstands bzw. einer Person (sein ›Gemüt‹) zum Ausdruck bringen: »Not only paintst its colour, but its Flame«, heißt es bezeichnenderweise bei Lovelace. Lediglich der wechselnde Einsatz des Pinsels und die damit entstehende Faktur der Farbe, als Spur der Handschrift des Malers, führe dazu, die psychische Verfasstheit des Monarchen zu veranschaulichen. Dieser tausche, in Vorahnung seines bevorstehenden Märtyrer-Tods, vielsagende Blicke mit seinem Sohn aus, an denen der Maler selbst teilhabe, ja, denen er an wissender Schärfe nicht nachstehe und die er wiederum an uns Betrachtende kommuniziere. Eine solche auf der Verfahrensebene operierende Verweiskette setzt eine andere Art der Signifikation voraus als die einer gegenständlich-symbolischen Codierung. Nun rücken die künstlerische Autorschaft und Handschrift ins Zentrum der Bedeutungsrelation zwischen *res* und *signa*. Es bedeutet, dass sich die Instanz des Künstlers oder der Künstlerin auf eigenmächtige Weise, formgebend und interpretierend zugleich, zwischen das mimetische Zeichen und seinem Denotat geschoben hat und das Verhältnis stört bzw. überhaupt erst konstituiert. Sidney hatte die Dichter als *poietes*, d.h. als ›Hervorbringer‹ und Schöpfer verstanden, und auch für die Bildenden Künste wird spätestens seit des frühen 17. Jahrhunderts ein vergleichbares schöpferisches Potential proklamiert. Umso mehr aber müssen nun künstlerische Verfahren entwickelt werden, die genau diesen Prozess der Hervorbringung visueller Zeichen stützen und plausibilisieren.

Künstler und Handschrift als Plausibilitätsquelle

In stark mimetisch operierenden Gemälden wie beispielsweise den englischen Königsportraits von Hans Holbein d. J. werden Urheber und Medium kategorisch negiert und transparent gemacht im Sinne einer Durchsichtigkeit der Zeichen auf das scheinbar Natürliche hin. Die Portraitalerei Lelys dagegen zielt nicht mehr vorrangig auf einen solchen ikonischen Ähnlichkeitsbezug zur Außenwelt, sondern rückt ganz im Gegenteil ihr künstliches, durchaus technisch verstandenes Gemachtsein in den Vordergrund: Im Zusammenspiel zwischen Künstler und Medium, d.h. zwischen Hersteller und Material konstituiert und plausibilisiert sich erst ein möglicher Wirklichkeitsbezug des Dargestellten. Im Zuge einer solchen Neubewertung künstlerischer Techniken, Stile und Manieren verlagert sich die kunsttheoretische Aufmerksamkeit auf die Instanz des Produzenten selbst, der als Urheber seinem Produkt vorausgeht und dieses initiiert. Dabei knüpft die damalige Kunstkritik an Fragen der Autorenschaft in der Dichtung an und findet gravierende Unterschiede, gerade in Bezug auf die Rolle des Materials und der ›Handschrift‹ in beiden Künsten.

In Quellen des 17. Jahrhunderts wird nämlich explizit darüber nachgedacht, ob es im Hinblick auf Plausibilisierungsverfahren dasselbe ist, der Autor eines Textes oder eines Bildes zu sein. So resümiert der Rembrandt-Schüler und Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraten (1627–1678) in seiner *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* von 1678, dass man zwar die Poesie zu Recht als sprechende Malerei bezeichnen mag, aber ebenso, wie es schwieriger ist, etwas zu tun als es nur zu sagen, ist es seiner Meinung nach schwerer zu malen als Gedichte zu schreiben. Seine Begründung ist interessant: Nachdem der Dichter die Verse in seinem Kopf geformt habe, gleite die Feder gänzlich mühelos über das Papier, während der Maler schon wieder alles vergessen habe, das er darstellen wollte, bevor er es überhaupt auf die Leinwand zaubern und in Farben ausdrücken kann. Damit wird die manuelle oder materielle Ausführung der Gedanken zum zentralen Unterschied zwischen den Künsten erhoben, insofern der Dichter, Van Hoogstraten zufolge, sein Werk im Grunde schon abgeschlossen habe, bevor es zur Niederschrift komme, der Maler aber sein Werk erst mit dem ersten Pinselstrich beginne und ständig Gefahr laufe, an dessen Ausführung zu scheitern. Ein Dichter wäre demnach in erster Linie ein Sprecher, und tatsächlich können seine Verse oder Gedanken genauso gut von anderen aufgeschrieben werden; die Schrift erfasst das Gesprochene auf adäquate, aber nachgestellte Weise und ist nicht an den Urheber des Gesprochenen gebunden. So gesehen gibt es nicht nur eine Differenz zwischen Schrift und Stimme bzw. Sprache, sondern weiterhin zwischen Schrift und Text, und das Schreiben erscheint Van Hoogstraten wie eine technische Fertigkeit, die vom Autor samt seinem ›Text‹ grundsätzlich abgekoppelt werden kann.

Für uns ist von Bedeutung, dass Van Hoogstraten seine Überlegungen ausgerechnet am Beispiel der Malweise Sir Peter Lelys entwickelte (vgl. Hoogstraten 1678: Buch 6, Kapitel 10). Lely stellt für ihn den aktuellen Höhepunkt einer neueren Kunstbewegung dar, in der nicht mehr vornehmlich naturmimetisch oder mit decodierbaren ›Hieroglyphen‹ gearbeitet, sondern die Formgebung in jeweils spezifischer Anpassung an den Darstellungsgegenstand entwickelt werde. Für Van Hoogstraten ist klar, dass die eigentliche künstlerische Ausführung eine geistige, kreative Tätigkeit ist. Viele seiner Künstlerkollegen hingegen – und damit beginnt Van Hoogstraten eines der bekanntesten Kapitel in seinem Buch über die Malweisen oder das *handeling* in der Kunst – seien zwar ebenso geistreiche ›Autoren‹ und verfügten über eine sichere Urteilskraft, aber zuweilen sei ihre Hand dann doch zu langsam und hinke der raschen Auffassungsgabe hinterher. An dieser Stelle vergleicht Van Hoogstraten die Schrift des Dichters noch immer mit der Handschrift des Malers, genauer: mit seinem *handeling* der Farbe. Wo der eine sie als beinahe mechanisch verwendete Technik einsetzt, die dem Schöpfungsakt unter- und nachgeordnet ist, ist sie beim anderen zum eigentlichen Darstellungsmedium geworden und dadurch untrennbar verbunden mit dem Schaffensprozess an sich. So gesehen ist die Handschrift bzw. das *handeling* des Malers eben kein praktisches Handwerk im Sinne der *artes mecha-*

nicae, von denen Van Hoogstraten die Malerei ja abgrenzen will. Vielmehr erscheint sie als geistreich bzw. schöpferisch in dem Sinne, als sie teilnimmt an der Poiesis des Werks und so mit dem Bildgegenstand, als einem künstlich hervorgebrachten, eine untrennbare Einheit eingeht. Der Malakt ist damit ein genuin dynamisch angelegtes Unterfangen; der Maler muss beispielsweise auf die physischen Unterschiede der Stoffe und wechselnden Oberflächenstrukturen der Außenwelt reagieren und entscheidet so über die Wahl der technischen Verfahren und Darstellungsweisen, die während des Arbeitsprozesses, entsprechend ihrer jeweiligen Angemessenheit, auch mehrfach wechseln können.

Die malerische Faktur mit einer generativen Kraft zu versehen, ist jedoch nicht immer einfach. Denn selbst wenn der Maler seine Arbeit mit einem kühnen Pinselstrich beginnt, fährt Van Hoogstraten fort, so könne man beobachten, dass dieser häufig genug schnell an Kraft nachlasse und sich als Konsequenz das Gemälde in eine mechanisch nachvollziehbare Manier versteife. Ein kraftvoller Beginn sei also sicher lobenswert, aber sehr viel schwerer sei es dann doch, die malerische Ausführung zu einem guten Ende zu bringen. Den Grund dafür sieht Van Hoogstraten in der nachlassenden Aufmerksamkeit des Malers; sie erschöpfe sich während des Malprozesses zu schnell, so dass dem geistreichen Start oftmals ein schwaches bzw. »mechanisches« Ende folge. Darin sieht er, wie gesagt, den schwierigeren Teil der beiden Künste, d.i. Dichtkunst und Malerei – die manuelle Ausführung, d.i. die Pinselführung sei an jeder Stelle mit Auge und Verstand zu korrelieren; ein kraftvoller Anstoß setze zwar den Bildprozess in Gang, aber dieser müsse doch auch dynamisch gehalten werden im Sinne der Handhabung von »een los penseel«, also einem »lockeren Pinsel« (ebd.: 234). Denn nur so ließe sich ein kontinuierlicher Transfer zwischen der Verfahrens- und der Referenzebene herstellen, der in letzter Instanz das Dargestellte in seiner spezifischen Erscheinung plausibilisiert.

Maria-Isabel Pousão-Smith hat das Konzept der »Lossigheid«, das Van Hoogstraten hier aufruft und das in der niederländischen Malerei seiner Zeit omnipräsent ist, ausführlich dargelegt (vgl. Pousão-Smith 2003: 258–279). Als ein Begriff, der »die Kunst, den Pinsel zu rühren und zu bewegen« meint, zielt er auf den physischen Farbauftrag des Malers, der auf die Stoffe und Texturen der Außenwelt reagieren und diese mit einer lockeren, d.h. beweglichen Hand darstellen und wiedergeben soll. Luftig bewegte Haare oder Laubwerk wäre demnach anders darzustellen als, sagen wir: die weiche Haut einer Aktfigur oder die harte Marmoroberfläche einer Skulptur. Eine solche »lose« Hand ist adaptionsfähig, sie ist intelligent: Derart wird jeder Strich an die geistige Auffassungskraft des Künstlers gekoppelt. Van Hoogstraten spricht davon, dass die Aufmerksamkeit des Malers, seine Malweise betreffend, an keiner Stelle nachlassen dürfe, um das Bild im Ganzen zu autorisieren. Als warnendes Beispiel führt er den Maler Gerrit van Honthorst (1592–1656) auf, der zwar auf der Höhe seines Erfolgs einen kraftvollen Pinsel geführt, diesen aber später zugunsten einer steifen Manier abgelegt habe, während eben sein Lands-

mann Peter Lely, am englischen Hof arbeitend, mit wachen Sinnen und größter Konzentration von Anfang bis Ende seine eigene ›manner‹ verfolgte, d.h. jenen lockeren Pinsel zu führen, der sich den Formen und Texturen der Gegenstandswelt fließend anpasse. Es gehe darum, nicht einfach nur konventionell dekodierbare Zeichen zu entwickeln, sondern sinnlich wahrnehmbare Korrespondenzen oder Äquivalenzen herzustellen zwischen Natur und malerischer Faktur, heißt es weiter, so dass die Pinselstriche unverbunden neben- und übereinanderliegen oder aber verwischt und ineinander gerieben sein können – je nach der Stofflichkeit, die es zu beschreiben gilt, und je nach ihrer Wahrnehmung aus Nähe und Ferne, im kurzen Augenblick und in der Dauer etc. Und Peter Lely wiederum, der unnachahmliche Lely, sei die Verkörperung der *lossigheid* des Pinsels selbst, insofern er sie, quasi in Verlängerung seiner denkenden Hand, zu seiner eigenen Manier machte, die derart gar nicht mehr imitierbar sei (vgl. Hoogstraten 1678: Buch 6, Kapitel 10).

Soweit Van Hoogstratens Loblied auf Peter Lelys ›manner‹ der *lossigheid*, die zusammengeht mit den dargestellten Sujets selbst, die in die Kunstgeschichte unter dem Stichwort der ›Ladies in undress‹ eingingen. Gemeint ist jener Out-of-bed-Style der Dargestellten, in dem die fließenden Stoffe durch ebensolche fließende Pinselstriche evoziert und das vom Wind bewegte Haar zugleich den Pinselduktus, der aus dem kreisenden Handgelenk zu kommen scheint, verspüren lässt.

Im *Portrait der Lady Jenkinson* beispielsweise hat Peter Lely zunächst eine zweifache Imprimitur aufgetragen, die aufgrund ihrer Dicke einen besonders weichen Untergrund für die weiteren Malschichten abgibt. Die Vorzeichnung hat Lely mit wenigen Strichen ausgeführt, entsprechend zeitgenössischer Berichte, die seine Art zu skizzieren als ein »drawing all in angles«, »using right strokes« beschreiben (Talley 1981: 329; Hendriks/Groen 1994: 21–37).² Zu beobachten ist nun, dass jene Partien, auf denen das Gewand zu liegen kommt, erneut mit einer pastosen Untermalung aus heller Farbe versehen sind, die mit breiten, kühnen Pinselstrichen ausgeführt wurde und zuweilen streifenartig verläuft, zuweilen aber auch gewirbelt und getüpfelt aufgetragen wurde, so dass sich eine variierende materielle Textur ergibt. Wenn dann in einem nächsten Schritt dünn fließende, kühle graue Lasuren daraufgelegt werden, ergibt sich ein optisches Spiel, etwas, was man in der barocken Farbtheorie als eine ›accidental quality‹ bezeichnete, also eine irisierende und instabile Erscheinungsweise des silbrig wirkenden Gewands. Die Erzielung der endgültigen Farbe durch den Auftrag von Lasuren, häufig nass-in-nass gearbeitet, legt eine schnelle Malweise nahe, die zugleich Raum für eine schrittweise Farbkorrektur bietet – was wiederum für ein Werkstattverfahren von Vorteil ist, das mehrere Gehilfen involviert und zeitsparend sein soll. Es handelte sich in Lelys Atelier dabei wohlgermerkt

2 So beschrieb der Augenzeuge William Ferver die Malweise Lelys, vgl. die Notizen von William Gandy (1673–1699) in Talley 1981: 306–358.

nicht um Lehrlinge, sondern um bereits ausgebildete und meist hochgradig versierte Künstler, die sich selbst schon einen Namen gemacht haben.

*Abb. 3: Peter Lely: Portrait der Lady Jenkinson/
Arabella Bankes, Mrs Gilly (1642), 1660–65, Öl
auf Leinwand, 127 x 101,6 cm, Kingston Lacy
Estate, Dorset*



©National Trust Images/Derrick E. Witty.

Dass ein Maler über einen bestimmten ›way‹ verfügen musste, um sich auszuzeichnen und wiedererkennbar zu werden, nahm in der englischen Portraitmalerei bemerkenswerte Züge an. Wir können deutlich erkennen, wie die Plausibilisierung der Darstellung von der Referenzebene zunehmend auf die Verfahrensebene verschoben und damit auf die Sicherheit und Überzeugungskraft einer individuellen und vor allem virtuos geführten Künstlerhand übertragen wird: Zu Sir Peter Lely beispielsweise wurde schon zu Lebzeiten bemerkt, dass seine Portraits einander bis zur Ununterscheidbarkeit ähnelten (schon Zeitgenossen behaupteten, ›they all look like brothers and sisters‹), dass sie sich also nicht durch Lebensnähe, sondern eine bewusste Stilisierung auszeichneten. Tatsächlich wurde das künstliche Gemachtsein der Portraits von Lely in den späteren Jahren forciert, so als verbinde die Darstellungsweise, die *Handschrift* im Sinne eines Markenzeichens, die Bilder stärker untereinander als das Dargestellte mit seinem natürlichen Vorbild. Dafür entwickelte Lely eine Formensprache, die leicht kopierbar war und auch von seinen Werk-

stattgehilfen ausgeführt werden konnte. So gesehen entkoppelt sich die Autorschaft des Künstlers, verstanden als seine Handschrift, bereits an dieser Stelle vom Körper des Malers, wenngleich sie als seine Manier durchaus von seinen Werkstattgehilfen aufgegriffen und umgesetzt wird. Man kann beispielsweise gut beobachten, wie Lely seit seinem Aufstieg zum Hofmaler nach der Inthronisierung von Charles II. mit zunehmender Nachfrage nach seinen Portraits auch eine zunehmend schnellere Malweise und Aufgabenteilung einführte – so kann man sehen, dass der schichtweise Farbaufbau der Draperien systematisiert wird und sich eine Art kalligraphische Pinselführung durchsetzt, die formelhaft erscheint. Gerade in den Stoffen und Gewändern kann man eine solche Schematisierung erkennen, aber es gibt vergleichbare Systematisierungen auch in der Art, die Augen oder Lippen zu malen – und natürlich das bewegte Haar, den wolkengeballten Himmel und das flirrende Laubwerk. Lelys *lossigheid* wird dergestalt als eigene ›Manier‹ des Malers schematisiert und, wenn man das weiterdenkt, selbst zum Thema bzw. zum eigentlichen Sammlungsgegenstand, und das ausgerechnet auf dem Gebiet der Portraitmalerei, die als Gattung lange Zeit als Garant für eine möglichst genaue Repräsentationskunst im Sinne der Naturnachahmung stand. In Lelys beinahe schon als Portrait-›fabrik‹ arbeitenden Werkstatt avancierte also das virtuose Gemachtsein und damit der spezifische ›way‹ des Künstlers zum Markt-, weil Kunstwert und wurde als solcher rezipiert, ohne dass weiterhin ein mimetischer Wirklichkeitsbezug eingelöst werden musste.

Plausibilität als ›ungekünstelte Kunstfertigkeit‹

Lelys Vorbild und in gewisser Weise auch sein tatsächlicher Vorläufer am englischen Königshof war Anthonis van Dyck. Einige Gemälde Van Dycks waren später in seinem Besitz, denn Lely sammelte exzessiv antike Skulpturen und italienische, vor allem venezianische Malerei, und war ein großer Verehrer der Kunst Van Dycks, den er als seinen Ahnherrn verstand und gleichzeitig übertreffen wollte. Van Dyck galt als gefeierter Vertreter einer Bravura- oder Sprezzatura-Malerei, d.h. einer Zurschaustellung des lockeren Pinselstrichs als Zeichen einer ungekünstelten Kunstfertigkeit. Mit ›Sprezzatura‹ wiederum war begrifflich eigentlich zunächst ein soziales Benehmen gemeint; sie galt als gesellschaftliches Distinktionsmerkmal der sich im 16. Jahrhundert herausbildenden Eliten Italiens. So führte Baldassare Castiglione (1478–1529) in seinem *Libro del Cortegiano* die Sprezzatura als wesentliche Eigenschaft eines perfekten Höflings ein und empfahl,

so sehr man es vermag, die Künstelei [*la affettazione*] als eine rauhe und gefährliche Klippe zu vermeiden und bei allem, um vielleicht ein neues Wort zu gebrauchen, eine gewisse Art von Lässigkeit [*una certa sprezzatura*] anzuwenden, die die

Kunst verbirgt und bezeugt, daß das, was man tut oder sagt, anscheinend mühe-
los und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist. Davon rührt, glaube ich,
größtenteils die Anmut [*la grazia*] her. (Castiglione 1960: 53)³

Castiglione zufolge bestehe die Wirkkraft der *Sprezzatura* in der Suggestion, mehr
zu wissen, als man zeige:

Eine Leichtfertigkeit werde zur Erscheinung gebracht, die sich zufällig und gedan-
kenlos gebe, jedoch in höchstem Maße auf Kalkül beruhe. Als Sinnbild hierfür
nennt er eine »ungezwungene Linie, einen einzelnen, mit Leichtigkeit gezogenen
Pinselschlag, der so erscheint, als sei die Hand, ohne durch Studium oder jegliche
Kunst geführt worden zu sein, allein dem Willen des Malers gefolgt.« (Castiglione
1998: 63, zit. in Suthor 2010: 89)

Weder Zufall noch Gedankenlosigkeit, sondern gezielte Berechnung vollziehen den
so lässig hingeworfenen Strich und evozieren – in einer paradoxen Wende – den
Eindruck von Natürlichkeit.

Der italienische Humanist und Kunsttheoretiker Lodovico Dolce (1508–1568)
hatte den Begriff in seinem *Dialogo della pittura* von 1557 erstmals in die kunsttheo-
retische Literatur eingeführt, als er die Maler ermahnte, ihre Gemälde nicht zu sehr
zu »polieren« und die Handhabung des Farbauftrags nicht zu stark zu finalisieren,
um so eine gewisse Leichtigkeit im Pinselduktus zu erhalten, die man zudem
als Zeichen einer vom Künstler proklamierten Souveränität und eingeforderten
Anerkennung seiner Autorschaft verstehen kann. Samuel van Hoogstraten greift
später auf genau solche Formulierungen zurück, wenn er zur Lockerheit des Pinsels
rät, um steife Schematisierungen und technische Mechanisierungen zu vermei-
den. Filippo Baldinucci (1625–1696) wiederum, der sowohl als Künstler als auch als
Biograph Anthonis van Dyck stark verbunden war, betont die meisterliche Art der
venezianischen »Manier« (damit gemeint sei eine »venezianische Nachlässigkeit«
zum Beispiel eines Tizian), im Sinne einer *pittura di macchia* den Pinsel zu rühren
und fleckenartig und damit auf Fernsicht zu arbeiten.

Es ist wichtig zu verstehen, dass sich Van Dyck, der ein großer Verehrer der
Kunst Tizians war, als erfolgreicher Adept genau dieser lockeren Manier erwiesen
hatte und sie bravourös steigerte. Bei ihm wird eine Ästhetik der Skizze virulent, die
einen ungestümen Pinselstrich voraussetzt, ganz im Sinne der Zuspitzung nicht nur
des Malgeräts, sondern eines darauf verweisenden Geniekults, in dem das Zeigen
von Kunst und nicht, wie bei Castiglione, ihr kunstvolles Verbergen (*celare artem*) das

3 Castigliones Buch wurde 1561 in einer einflussreichen Übersetzung von Thomas Hoby als *The Book of the Courtier* in London veröffentlicht.

Thema ist. Im Beitrag von Anne KRAUME wird auf die literarische Ästhetik der Skizze genauer Bezug genommen. In unserem Fall jedenfalls adelt die applauswürdige Darstellungsweise ihren Gegenstand, darin vergleichbar der Dichtkunst der Zeit, die ihren Redegegenstand lobt oder tadelt; ihr Haupt Gesichtspunkt ist die Ehrenhaftigkeit oder Unehrenhaftigkeit des Dargestellten. Häufig genug wird diese Lobpreisung auf die Kunst ausgeweitet, die diesen höfischen Körper verschönert und erhöht, so dass die ›praising art‹ beispielsweise eines Van Dyck selbst zum Gegenstand des Lobes werden kann.

Abb. 4: Anthonis van Dyck: Portrait der Lucy Percy, Countess of Carlisle, 1637, Öl auf Leinwand, 217.9 x 140.3 cm, Privatsammlung.



Dabei fällt auf, dass die Dichter dem Maler eine Kraft zuschreiben, die die dargestellten Personen in ein ästhetisches Ereignis verwandelt. Als ›Poems of Praise‹ heben sie die eidetische Qualität, d.h. die vornehmlich demonstrativ verfahrenenden

Präsentationsformen der Van Dyckschen Portraits hervor, wie zum Beispiel die das Licht reflektierenden Gewandfalten, die auf eine Bewegtheit des Körpers schließen lassen.

Paradoxerweise sind die Subjekte jedoch erstaunlich ruhiggestellt – oft haben sie nicht mehr zu tun, als einen Arm auf eine Balustrade aufzustützen –, während sich die Gewänder wie von einem Eigenleben erfüllt aufwerfen, blähen und dabei unruhig zu knistern scheinen. Eine solche prädikative Erweiterung der Bilder, also die Handlungsübertragung vom portraitierten Subjekt auf seine Umgebung (indem z.B. Licht, Luft und Gegenstände bewegt/agiert erscheinen), wird malerisch betont durch die gleißenden Zickzacklinien auf den Stößen und Kanten der seidenen Stoffe und soll dazu dienen, ein lebendiges Bild der Dargestellten entstehen zu lassen.

›Lustre‹ erweist sich demnach als Schlüsselbegriff der englischen frühbarocken Panegyrik; der höfische Körper wird als ein ›sensationeller‹ geschildert, nicht zuletzt, weil er auf seiner unhintergehbaren Präsenz insistiert und sich befähigt fühlt, nicht-rationale, d.h. spontane sowie überwältigende Sensationen im Betrachter auszulösen (›radiant‹, ›rays‹, ›lustre‹ etc.). Wenn nun die Poesie in ihrer Lobpreisung solcher höfischen Körper gerne den Umweg über die Portraitmalerei nimmt, so aus dem Grund, im Lob von Dargestelltem *und* Darstellung die ästhetische Kraft zu verdoppeln, die dem Leser-Betrachter entgegenstrahlt. Die noble Manier des Malers selbst (seine *lossigheid* oder Sprezzatura), die sich dadurch auszeichnet, den Pinsel wie einen Degen locker und präzise zu führen und die Malkunst in eine Art Fechtkunst zu verwandeln (es wird von kühnen und kraftvollen Strichen/Stichen und Hieben geschrieben), suggeriert einen Adel der Malerei, der den Adel des Dargestellten potenziert oder überhaupt erst hervorruft. So gesehen wird die Malweise zum eigentlichen Akteur und der Darstellungsstil zum Ersatz des Motivs; er verabsolutiert sich und damit die formalen Werte des Bildes.

Man kann nun fragen, was es für die Plausibilität des Dargestellten und die Applauswürdigkeit der Darstellung bedeutet, die Handschrift zum eigentlichen Protagonisten zu machen und – wie es bei Lely der Fall war – Portraits abzuliefern, die gar nicht so sehr dem Dargestellten ähnelten, sondern vielmehr einander (und damit letztendlich der formgebenden Hand des Malers) glichen.

Applaus für den König? Applaus für den Maler!

Die homogenisierende und damit identitätsstiftende Funktion eines künstlerischen Stils bzw. einer charakteristischen ›Handschrift‹ darf nicht unterschätzt werden. Man kann sicherlich despektierlich sagen, dass in Lelys Portraits ›they all looked like brothers and sisters‹, aber genauso gut wird dadurch deutlich, dass alle Portraitierten derselben Familie oder Klasse angehörten. Diese höfische Elite musste im England der Restaurationszeit erst wieder eingeführt und legitimiert werden, und

Lelys vereinheitlichende Handschrift, der lässigen Sprache der Sprezzatura-Malei entlehnt, adelte die Modelle und plausibilisierte ihren sozialen Re-entry zumindest auf ästhetischer Ebene. Kommen wir deshalb abschließend auf die problematische Situation der monarchischen Repräsentation im englischen 17. Jahrhundert zu sprechen, die eine solche plausibilisierende Bildsprache notwendig machte.

Die Abschaffung der Monarchie während des Interregnums hatte den überlebenden Sohn Charles II. für viele Jahre ins Exil geführt, wo er trotz begrenzter Mittel ein zügelloses Leben führte. Nach der Wiederherstellung der Königswürde 1660 kehrte er in einer umjubelten Prozession nach London zurück, um als letzter englischer König noch einmal die absolute Monarchie auszurufen. Mit seiner Rückkehr eng verknüpft war die Karriere von Peter Lely, einem ursprünglich aus Westfalen stammenden, in den Niederlanden ausgebildeten Maler, der kurz nach dem Tod Van Dycks nach London kam, um sich Aufträge am Hof und weitergehend als Portraittist von Charles I. zu sichern. Während der Zeit des Bürgerkriegs und Interregnums hatte er erfolgreich für Cromwell und die Roundheads gearbeitet, doch nach der Rückkehr von Charles II. gelang es ihm, in einem rasanten Karriereschub zum gefeiertsten Maler der Restauration aufzusteigen. Als Aufgabe erwartete ihn die Neuerfindung einer royalen Bildsprache aufgrund des instabilen politischen Status des Monarchen, so dass die Entwicklung einer ›sensationellen‹ Portraitekunst vor allem die erneute Plausibilisierung des bereits abgesetzten Hofes zum Ziel hatte. In der Forschung wird die durch die Hinrichtung des englischen Königs eingeleitete Desakralisierung der Monarchie immer wieder betont, so z.B. von Robert Zaller:

At his execution in 1649, Charles I remained in the eyes of many a divine king, this despite the fact that the concept of a sacerdotally marked or empowered monarch clashed with Reformation ideals. Indeed even the gathered might of John Milton, Thomas Hobbes, and James Harrington could do little immediate damage to Charles' posthumous image as blessed martyr. Nevertheless, the Interregnum did sever the continuity upon which sacred monarchy rested. It was left, therefore, to the restored heir to reinvent monarchy, a task to which Charles II's lifestyle and personality were not suited; his licentiousness and philandering attracted derision rather than adoration. As the intellectual presuppositions on which the sacred monarchy rested were eroded, the aura of the body royal faded. (Zaller 1998: 757)

Deshalb konnte Charles I. noch behaupten, dass er ein König von Gottes Gnaden sei und gar nicht abgesetzt werden, sondern allenfalls als Märtyrer in die Geschichte eingehen könne, während die Monarchie in seiner Nachfolge systematisch entmystifiziert wurde und sich unter Charles II. zwischen den Versuchen einer ›Restaurierung‹ der noblen Geburt und einer veritablen Parodie derselben bewegte. Dabei ergibt sich eine faszinierende Doppelbewegung zwischen der Darstellung einer plau-

siblen, weil divin festgelegten und damit formstabilen Erbfolge von Vater zu Sohn und der einer genealogischen Diskontinuität in der darauffolgenden Generation, nicht zuletzt auch innerhalb der englischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Abb. 5: Peter Lely: *Charles II* (1630- 1685), ca. 1670, Öl auf Leinwand, 214.6 x 134.6 cm, Royal Museums Greenwich, London.



Lely wird auf diese drohende Forminstabilität antworten, indem er versucht, seine eigene künstlerische Erbfolge zu stärken und Van Dyck zu seinem persönlichen Ahnherrn zu stilisieren. Auf formaler Ebene adaptiert er dafür jene Manier der *Sprezzatura* oder *lossigheid*, für die Van Dyck bekannt war und für die nun er, Sir Peter Lely, gepriesen wird. Und wenn er sich in seinem Doppelportrait von *Charles I. und James, Duke of York* noch hauptsächlich kompositionell an dem Doppelportrait von *Charles I. und Henrietta Maria* seines Vorgängers am Hof orientierte, so entwickelt er in den späteren Portraits von Charles II. die nobilitierende Handschrift Van Dycks weiter und lässt den neuen König in Glanz und Gloria erstrahlen. Wir kön-

nen erkennen, wie der Pinsel stellenweise springt und zuckt, um die irrlichternden Reflexe auf den goldenen Stoffen zu erzeugen und dadurch jene präsentische Wirkung hervorzurufen, die Lelys Portraits buchstäblich zu ›Erscheinungen‹ auf der barocken Bildfläche macht. Vergleichbar einem theatralen Auftritt oder dem Auftritt eines Redners auf der Bühne wird der König als aufblitzendes Ereignis dargestellt und mit einer optischen Sendekraft, einer Wirkmacht und Plausibilität versehen, die jede Infragestellung seines Legitimitätsanspruchs unangemessen oder nebensächlich erscheinen lässt.

Auch wird man sich nicht fragen, ob das Portrait dem Monarchen faktual in irgendeiner Weise ähnlich sieht: Das mimetische Ähnlichkeitsparadigma der Portraitmalerei ist aufgehoben und einem wirkungsästhetischen Ausdruckspadigma gewichen. Und damit ist zugleich ein älteres Wahrheits- oder Repräsentationsmodell als Plausibilitätsmarker nachhaltig in die Kritik geraten bzw. strukturell aufgebrochen worden. So ist zu beobachten, dass die verstärkt einsetzende Fiktionalisierung der Malerei den Fokus der frühneuzeitlichen Kunsttheorie zunehmend auf die schöpferische Kraft des Künstlers sowie die subjektive Wahrnehmung des Betrachters lenkt. Wenn wir uns beispielsweise daran zurückerinnern, dass Sidneys Verteidigung der Dichtkunst durch eine Kritik an der Theatralität bzw. am Wirklichkeitsbezug der Künste provoziert wurde, liegt es nahe, die neue Überzeugungskraft der Bilder nicht mehr im Darstellungsgehalt, sondern in der Darstellungsweise und damit im eloquenten Einsatz der künstlerischen Mittel und seinen Wirkungen zu vermuten. Schon in Castigliones *Buch vom Hofmann* wurde ja festgestellt, dass die Rede und das Verhalten des Höflings im Allgemeinen darauf abzielen sollen, die Zuhörer zum Staunen zu bringen und sich selbst in ein Spektakel zu verwandeln, das die anderen betrachten können. So hängt der Erfolg des Höflings in hohem Maße davon ab, wie er vom ersten Augenblick an vom Publikum aufgenommen wird, was zum Teil erklärt, warum für diesen Zweck die Kleidung des Höflings als entscheidend für seinen Erfolg betrachtet wird (vgl. Rebhorn 1978). In den Portraits Van Dycks und Lelys jedenfalls wird der höfische Körper durch die wirkungsvolle Darstellung gleißender Stoffe und bewegter Roben mit Lebendigkeit und Sprezzatura versehen und dadurch geadelt. Im England des 17. Jahrhunderts agiert auf der Produzentenseite also derjenige »plausidical (plausidicus): that speaketh plausibly, eloquent«, wie es 1656 bei Blount zusammenfassend heißt, während auf der Rezipientenseite etwas dann als plausibel gilt, wenn es Beifall erregt und »akzeptabel« erscheint: »Plausible (plausibilis)« ist dann »a thing that men rejoyce at, or for which men recieve praise, recieved favorably, with joy and clapping of hands, acceptable« (Blount 1656: s.p.). Deshalb gebührt der Applaus des Betrachters zwar dem glänzenden Auftritt des Königs, aber indirekt vor allem dem Maler, der ihn derart zur Erscheinung gebracht und »plausibel« gemacht hat.

Literaturverzeichnis

- Blount, Thomas (1656): *Glossographia*, London, s.p.
- Castiglione, Baldassare (1960): *Das Buch vom Hofmann*, Fritz Baumgart (Hg.), Bremen: Carl Schünemann.
- Castiglione, Baldassare (1998): *Il libro del Cortegiano*, Walter Barberis (Hg.), Turin: Einaudi.
- Grübel, Rainer (2019): »Lügen die Dichter? Poetische und diskursive Erkenntnis«, in: *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* 1, S. 93–117.
- Hammond, Gerald (1986): »Richard Lovelace and the Uses of Obscurity«, in: *Proceedings of the British Academy*, Oxford: Clarendon Press, S. 203–234.
- Hendriks, Ella/Groen, Karin (1994): »Lely's Studio Practice«, in: *The Hamilton Kerr Institute Bulletin* 2, S. 21–37.
- Hoogstraten, Samuel van (1678): *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam.
- Pousão-Smith, Maria-Isabel (2003): »Sprezzatura, Nettigheid and the Fallacy of Invisible Brushwork in Seventeenth-Century Dutch Painting«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art* 54, S. 258–279.
- Rebhorn, Wayne A. (1978): *Courtly Performances. Masking and Festivity in Castiglione's ›Book of the Courtier‹*, Detroit: Wayne State University Press.
- Rosen, Valeska von (2010): »Res et signa. Formen der Ambiguität in der Malerei des Cinquecento«, in: Inigo Bocken/Tilman Borsche (Hg.), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 246–274.
- Schöttler, Tobias (2012): *Von der Darstellungsmetaphysik zur Darstellungspragmatik. Eine historisch-systematische Untersuchung von Platon bis Davidson*, Münster: Mentis.
- Suthor, Nicola (2010): *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Sidney, Philip (1906): »An Apology for Poetry«, in: Laurie Magnus (Hg.), *Documents Illustrating Elizabethan Poetry*, London: Routledge & Sons, S. 33–107.
- Talley, Mansfield Kirby (1981): *Portrait Painting in England. Studies in the Technical Literature before 1700*, London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art.
- Wilkinson, Cyril H. (1953): *The Poems of Richard Lovelace, Band I*, Oxford: Clarendon Press.
- Zaller, Robert (1998): »Breaking the Vessels. The Desacralization of Monarchy in Early Modern England«, in: *The Sixteenth Century Journal* 29:3, S. 757–778.

