

ATALANTA EXENTERATA
DIE SAMMLERIN UND NATURPHILOSOPHIN LADY ARUNDEL

Inauguraldissertation
an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von
Jennifer Rabe
Promotionsdatum: 20. Oktober 2017

eingereicht bei
Prof. Dr. Christine Göttler, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern
und
Prof. Dr. Karin Leonhard, Fachbereich Kunstwissenschaft der Universität Konstanz

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern



Dieses Werk ist unter einem
Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine
Bearbeitung 2.5 Schweiz Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen
Sie bitte zu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> oder schicken Sie
einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco,
California 94105, USA.

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/>

Sie dürfen:



dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:



Namensnennung. Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).



Keine kommerzielle Nutzung. Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.



Keine Bearbeitung. Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de>

Die Sammlerin und Naturphilosophin Lady Arundel

1. Einleitung: Aletheia und Atalante.....	5
2. Paulinas Perspektive: Paragone und Philosophie in Lady Arundels Porträt.....	20
3. Diana in Antwerpen und Venedig.....	42
3.1 Von England nach Italien	42
3.2 Sola Virtus Invicta	50
3.3 Dudley Carleton und Lucas Vorsterman	55
3.4 <i>Virtuosa</i> in Venedig.....	65
4. Heroïnæ Alathiaë: Die Widmung der Amazonenschlacht.....	76
4.1 Rubens' heroische Kriegerin	76
4.2 Heldin in der Foscarini-Affäre und der <i>Spanish Match</i>	80
4.3 Amazonen am englischen Hof.....	88
4.4 Empire of the Amazones	99
5. Natura Exenterata in Tart Hall.....	111
5.1 <i>Naturas</i> Kunst.....	111
5.2 Lady Arundels <i>Recipe Book</i>	120
5.3 Experimente in Tart Hall	132
5.4 Die Kunst der Medizin	146
6. <i>Scientia</i> im Madagaskarporträt	156
6.1 Virtus und Scientia	156
6.2 Coniunctio	168
6.3 Körpertechnologien	178
6.4 Globale Blicke	190
7. Aletheias Attribute	195
8. Literatur.....	197
9. Anhang.....	257
Anhang 1: An Inventory 1655	257
Anhang 2: A Note of my Lord of Arundells Jewells, 1. August 1643	263
Anhang 3: Amersford, May 8th 1655: An Inventory	265
Anhang 4: Catalogue of the Pictures, Prints, Drawings [...] of the old Arundel Collection.....	271

Anhang 5: Catalogus van Schilderyen, 1684.....	308
Anhang 6: Charles Howards Widmung der Kopie von Anne Dacres recipe book ...	311
Anhang 7: Manuskripte mit italienischen Rezepten aus dem 17. Jahrhundert.....	312
10. Dank	320
11. Abbildungen.....	322

1. Einleitung: Aletheia und Atalante

Aletheia, Wahrheit, ist der Name den Elizabeth I. ihrer Patentochter gab. Der ungewöhnliche griechische Name, die Negation von λήθω, léthō, vergessen, verbergen, heisst wörtlich übersetzt das Unverborgene, das Unvergessene. Als unverborgene, entdeckt, und unvergessen ist Aletheia die Gegenspielerin der Lethe, der Göttin des Vergessens. Aletheia Howard, geborene Talbot (nach 1582–1654) war die jüngste Tochter von Gilbert Talbot, 7. Earl of Shrewsbury (1552–1616), und Mary Talbot, geborene Cavendish (1556–1632). Sie war die Enkeltochter der berühmten und einflussreichen Elizabeth Talbot, besser bekannt als Bess of Hardwick (um 1527–1608) und eine überzeugte Katholikin. Im September 1606 heiratete sie mit Anfang zwanzig Thomas Howard, 14. Earl of Arundel (1585–1646), den ältesten Sohn einer der wichtigsten katholischen Familien am englischen Hof.

Als im Jahr 1616 Lady Arundels Vater verstarb, erbten sie und ihre beiden Schwestern, Elizabeth Grey, Countess of Kent (1582-1651) und Mary Herbert, Countess of Pembroke (gest. 1651) mangels eines männlichen Erben den Grossteil des Familienbesitzes.¹ Das Geld aus dieser Erbschaft ermöglichte Lady Arundel und ihrem Mann Investitionen in Kunst und Architektur, die anderenfalls undenkbar gewesen wären, und so gehörten Lord und Lady Arundel bald zu den einflussreichsten Sammlern in England .Die Bedeutung von Lord Arundels Ankäufen und Selbstbild behandeln für die Konzeption des Kunstliebhabers und die Antikenrezeption in England behandeln zahlreiche Studien.² Die Patronage des *collector Earl of Arundel* gilt seit jeher als als wegweisend für die englische Kunst.

¹ Vgl. Michelle DiMeo, „Howard, Aletheia, Countess of Arundel, of Surrey, and of Norfolk, and *suo jure* Baroness Furnivall, Baroness Talbot, and Baroness Strange of Blackmere (d. 1654)“, *Oxford Dictionary of National Biography*, Onlineausgabe 2008 [www.oxforddnb.com/view/article/94252, letzter Zugriff 17.7.2017].

² Vgl. vor allem die als Übersicht angelegte Monographie von David Howarth, *Lord Arundel and his Circle*, New Haven u. a.: Yale University Press 1985 und die frühe Studie von Mary Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*, London: Cambridge University 1921, die aufgrund ihres breiten Fokus auch Verweise auf Lady Arundel enthalten. Zu den neueren Arbeiten gehören die stark literaturwissenschaftlich geprägte Studie von Ernest B. Gilman, *Recollecting the Arundel Circle: Discovering the Past, Recovering the Future*, New York: Peter Lang 2003 und der Aufsatz von Miriam Volmert, „Framing and Fashioning of Images‘: The Pictorial Invention of the Art Lover in Daniel Mytens’s Portrait of Thomas Howard, Earl of Arundel (c. 1618)“, *Zeitschrift für*

Aletheia

Elizabeths Wahl des Taufnamens spiegelt die politische Situation in England zur Zeit der Taufe wider. Das genaue Geburtsdatum von Aletheia ist nicht bekannt. Als *terminus post quem* dient der Jahrgang von Aletheias älterer Schwester, als *terminus ante quem* das Geburtsdatum ihres späteren Ehemanns. Das Jahr 1585 gilt als Beginn des Krieges zwischen England und Spanien. Im Zuge der Unterstützung des protestantischen Nordens gegen Spanien durch England und den Überfällen auf Spaniens Kolonien unter Francis Drakes Leitung gab Elizabeth zumindest aussenpolitisch mehr und mehr ihre gemässigt protestantische Position auf. Der Taufe von Aletheia konnte Elizabeth durch den Namen eine kritische, und dennoch versöhnliche, zuversichtliche Dimension verleihen. Mit dem Thema der Wahrheit griff Elizabeth antithetisch auf das Motto ihrer Vorgängerin Maria I. zurück: „Veritas temporis filia“. Das Bild von der Wahrheit als Tochter der Zeit geht auf Aulus Gellius zurück.³ Wie die Zeit ist dem Motto zufolge auch die Wahrheit unaufhaltbar. Der Veränderung und Wandelbarkeit der Welt durch die Wahrheit, die mit der Zeit enthüllt wird, setzt Elizabeth bei ihrem Regierungsantritt mit dem Motto „Semper eadem“, immer die Gleiche, ein Ideal der Beständigkeit und Verlässlichkeit entgegen. In diesem Kontext erscheint der Begriff der Wahrheit als ein mit Elizabeths Regentschaft erfülltes Versprechen.

Als Göttin der Wahrheit ist Aletheia in der griechischen Mythologie Pindar zufolge eine Tochter des Zeus und war laut Plutarch die Amme des Apoll.⁴ In Äsops Fabeln formte Prometheus die Wahrheit als Statue aus Ton, um den Menschen einen moralischen Kompass zu geben. Als Prometheus die Statue der Wahrheit jedoch kurz der Aufsicht von Dolos übergab, der personifizierten Täuschung, der als Schüler vom Titanen lernen sollte, nutzte Dolos die Gelegenheit, um eine fast perfekte Kopie der Wahrheit herzustellen. Er hatte jedoch am Ende nicht mehr genug Ton, um seiner Nachbildung auch Füße zu formen. Prometheus war nach seiner Rückkehr beeindruckt von der Imitation seiner Erfindung, brannte beide Figuren und hauchte beiden Leben

Kunstgeschichte 80, 2017, S. 83–107. Zahlreiche Verweise auf Lord Arundel enthält die Arbeit zu Franciscus Junius von Thijs Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591–1677)*, Leiden/ Boston: Brill 2015.

³ Vgl. Aulus Gellius, *Noctes Atticae* 12,11,7: „Alius quidam veterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, Veritatem Temporis filiam esse dixit.“

⁴ Vgl. Fritz Graf, „Aletheia“, in: Hubert Cancik (Hg.), *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* 1, Stuttgart: Metzler, 1996, Sp. 452.

ein, woraufhin jedoch nur die ursprüngliche Wahrheit gemessenen Schrittes zu laufen begann, während die von Dolos geformte Unwahrheit reglos stehen bleiben musste.⁵

Die Namensgebung lässt sich als Auftrag an die junge Enkeltochter von Bess of Hardwick verstehen, moralisch wie religiös, und ausgehend von Äsops Fabel auch im Sinne einer grundlegenden künstlerischen Kennerschaft. Die Unterscheidung von Wahrheit und Täuschung, echt und falsch, ist ein Kernthema der Kunst. Das Erkennen einer höheren Wahrheit in Dichtung, Theater, Malerei und weiteren Bildwerken, die Wirklichkeit imitieren, aber dennoch und gerade so echte Erkenntnis ermöglichen, war das erklärte Ziel frühneuzeitlicher Kennerschaft, in welchem das prekäre Verhältnis von Kunst und Wahrheit aufscheint.⁶ Während ihre Grossmutter für ihre mutigen Bauprojekte, vor allem Hardwick Hall – „more glass than wall“ – bekannt geworden war, wurde Aletheia mit der Wahrheit ein in der zeitgenössischen Kunsttheorie hochgradig aufgeladener Begriff in die Wiege gelegt. Studien zur Kunstrezeption und zu den frühen Sammlungen in England tendieren jedoch dazu, Lady Arundel eher als Erbin eines Vermögens und Geldquelle für eine der frühesten und ambitioniertesten Kunstsammlungen in England zu erwähnen, aber ihrer eigenen Rezeption von Kunst wenig Bedeutung zuzumessen.

Atalanta

Ziel dieser Arbeit ist es, Aletheia Howard, Countess of Arundel, als eigenständige Sammlerin und Kunstförderin aufzuzeigen. Indem Lady Arundels Position als Sammlerin und Naturphilosophin am englischen Hof, in Venedig, Antwerpen und Amsterdam, und auch ihre Verbindung zu imperialen Projekten wie den geplanten Kolonien am Amazonas und auf Madagaskar mit der berühmten Arundel Collection in Verbindung gebracht werden, soll die Produktion und Rezeption von Kunst in England in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts neu skaliert werden. Die These, dass die Malerei dieser Zeit angesichts neuer Erkenntnisse in der Naturphilosophie, der Geographie und frühen Ethnographie vor spezifischen Herausforderungen stand, soll

⁵ Vgl. Laura Gibbs, *Aesop's Fables: A New Translation*, Oxford: Oxford University 2002, Fable 530.

⁶ Zum Verhältnis von Wahrheit und Augentrug in der Frühneuzeit vgl. Stuart Clark, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*, Oxford: Oxford University 2007; Christine Göttler/ Wolfgang Neuber (Hg.), *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden/ Boston: Brill 2008; Thijs Weststeijn, *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam: Amsterdam University 2008 sowie Christine Buci-Glucksmann, *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, Athen: Ohio University 2013.

anhand der adligen Sammlerin und Naturphilosophin verfolgt werden.⁷ Die Selbstwahrnehmung und Selbststilisierung der Countess nach dem Vorbild verschiedener mythologischer und allegorischer Figuren bildet den Leitfaden der Arbeit, und spiegelt den annähernd biographischen Ansatz, und doch geht es weniger um Lady Arundel als um ihre Verflochtenheit in kunsttheoretische und naturphilosophische Diskurse, in denen exemplarisch ihr Blick auf die Kunst deutlich wird.⁸

Der Titel der Arbeit *Atalanta Exenterata* verweist auf die jungfräuliche Jägerin als Persona der Countess und spielt zugleich auf die *Natura Exenterata*, den Titel der von Lady Arundel verfassten Sammlung von vorrangig medizinischen Rezepten an. Hier findet sich Grundlagenwissen zu Medizin, Botanik, Alchemie und Färbekunst. Wie der Titel des *recipe book* der Gräfin die Enthüllung der innersten Geheimnisse der Natur verspricht, um in spezifischen Anleitungen punktuelle Einblicke zu gewähren, soll auch die vorliegende Arbeit anhand von spezifischen Werken und Objekten Einblick in die Kunstrezeption im 17. Jahrhundert geben. Zwischen London und Venedig, Antwerpen und Amazonas, England und Madagaskar, Malerei und Medizin, soll die Countess an Beispielen als Vermittlerin zwischen den Sphären von Kunst deutlich werden. Dass der Titel an die Stelle von Michael Maiers *Atalanta Fugiens*, der flüchtenden Atalante, eine ausgeweidete Atalante setzt und so einen Bezug zu Maier herstellt, verweist auf den Bezugsrahmen der Studie. Insbesondere in England wurde Maiers 1617/18 erschienenes alchemistisches Emblembuch breit rezipiert.⁹ Frances Yates sieht in der Hochzeit von

⁷ Zum Begriff der Naturphilosophie als experimentellem Zugang zu Wissen über die Natur, der stark vom Selbstverständnis des meist männlichen Adligen geprägt war vgl. Kapitel 5 und Steven Shapin, *A Social History of Truth: Civility and Science in Early Modern England*, Chicago/London: The University of Chicago 1994.

⁸ Der Gefahr einer Überbewertung im Sinne von Germaine Greer wird durch eine umfassende kunst- und kulturhistorische Kontextualisierung der Sammlerin entgegengetreten, gilt es doch, den weiblichen Beitrag unvoreingenommen zu betrachten, um „auf dem Weg der Analogie eine Menge unserer eigenen Unterdrückung über die Mechanismen [zu] lernen.“ Vgl. Germaine Greer, *Das unterdrückte Talent: Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*, Berlin: Ullstein 1980, S. 11.

⁹ Zur Rezeption der *Atalanta Fugiens* vgl. Hereward Tilton, *The Quest for the Phoenix: Spiritual Alchemy and Rosicrucianism in the Work of Count Michael Maier (1569–1622)*, Berlin: De Gruyter 2003; Helena M. E. De Jong, *Michael Maier's Atalanta Fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leiden: Brill 1969; Volkhard Wels, „Poetischer Hermetismus: Michael Maiers *Atalanta fugiens* (1617/18)“, in: Peter-André Alt (Hg.), *Konzepte des Hermetismus in der Literatur der Frühen Neuzeit* (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 8), Göttingen: V&R 2010, S. 149–194; und Stanislas Klossowski De Rola, *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, London: Thames and Hudson 1997, S. 68–104.

Elizabeth Stuart und Friedrich I. von der Pfalz im Jahr 1613 und der damit verbundenen Hoffnung auf eine neue, friedliche Ära den Beginn einer „Aufklärung im Zeichen des Rosenkreuzes“ und Alchemie und Politik in direkter Verbindung.¹⁰

Den Ursprung des reformatorischen Programms der Rosenkreuzer, in dem experimentelle Philosophie, paracelsische Medizin, Alchemie und anwendungsbezogene Mathematik mit hermetischen Elementen vermischt sind, sieht Yates in den Schriften John Dees in England. Maier selbst lebte von 1611 bis 1616 in England und nahm ebenso wie Lady Arundel als Gast an den Hochzeitsfeierlichkeiten in London teil.¹¹ In der *Atalanta Fugiens* legt Maier ausgehend von Ovids Erzählung des Wettrennens zwischen Atalante und Hippomenes in rätselhaften Emblemen seine Theorie der alchemischen Perfektionierung der Natur durch die Kunst dar. Maiers Werk ist paradigmatisch für die Bedeutung, die der Alchemie und einem experimentellen, naturphilosophischen Verständnis der Welt im siebzehnten Jahrhundert zukam. Für Kathleen Long legt Maier mit seinen Emblemen den Grundstein für eine alternative Sicht auf den Körper jenseits der normierenden Körperbilder, für die sich seit dem 16. Jahrhundert der männliche, muskulöse Athlet der Antike als Ideal etabliert hatte. In Maiers Emblemen kommt demgegenüber ein fluides Verständnis des Körpers zum Tragen, das diesen verschiedensten Einflüssen ausgesetzt wird, und der für eine mögliche Vollendung durch die Alchemie verschiedene hybride Stadien durchläuft.¹²

Die Bedeutung der Alchemie als Instrument der Erklärung und Beherrschung der Welt in einer Zeit, in der bestehende Ordnungen mehr und mehr in Frage gestellt wurden, ist zuletzt vielfach diskutiert worden.¹³ Dieses Verständnis von Welt und

¹⁰ Vgl. Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London: Routledge 1972. Für eine kritische Diskussion von Yates' Thesen vgl. Noel L. Brann, „The Conflict between Reason and Magic in Seventeenth-Century England: A Case Study of the Vaughan-More Debate“, *Huntington Library Quarterly* 43, 1980, S.103–126.

¹¹ Vgl. Thomas Hofmeier (Hg.), *Michael Maiers Chymisches Cabinet: Atalanta Fugiens Deutsch nach der Ausgabe von 1708*, Berlin/ Basel: Thurneysser 2007, S. 18.

¹² Vgl. Kathleen P. Long, „Odd Bodies: Reviewing Corporeal Difference in Early Modern Alchemy“, in: Kathleen P. Long (Hg.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham: Ashgate 2010, S. 63–86.

¹³ Vgl. Katherine Eggert, *Disknowledge: Literature, Alchemy, and the End of Humanism in Renaissance England*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2015; Bruce Janacek, *Alchemical Belief: Occultism in the Religious Culture of Early Modern England*, Pennsylvania: Penn State 2011; Urszula Szulakowska, *The Sacrificial Body and the Day of Doom: Alchemy and Apocalyptic Discourse in the Protestant Reformation*, Leiden: Brill 2006; Stanton J. Linden, *Darke Hieroglyphicks: Alchemy in English Literature from Chaucer to the Restoration: Studies in the English Renaissance*, Lexington: University of Kentucky 1996 und die

Körper, der Natur als beeinflussbare, veränderliche Zusammensetzungen von Atomen und Elementen prägte die Selbst- und Kunsterfahrung in der Frühneuzeit und traf auf zeitgenössische Theorien von Wirkmacht und *enargeia* von Bildern. Eins der meistrezipierten Embleme der *Atalanta Fugiens* war das Bild der *Natura*, deren Fussabdrücke ein alternder Alchemist trotz Laterne und Brillengläsern kaum in der Dunkelheit auszumachen vermag. Demgegenüber verspricht Lady Arundels Buch eine bis auf die Eingeweide erforschte Natur: Die fliehende Atalante sei durch *experience*, praktische Erfahrung, eingeholt worden.

Die Wahrheit, das innerste Wesen der Natur, unverborgen, aufgedeckt auf Grundlage langjähriger praktischer Erfahrungen, in einer Reihe von medizinischen Rezepten, mit diesem aufklärerischen Pathos präsentiert sich der Titel von Lady Arundels Sammlung. Obwohl Ernest Gilman argumentiert, dass im Kreis um Lord Arundel das Interesse an der Antike in engem Zusammenhang mit den kolonialen Interessen und der Förderung von William Harveys Forschungen zum Blutkreislauf stand, wird in der Studie Lady Arundels eigenes Interesse an Medizin und Körper mit keinem Wort erwähnt.¹⁴ Vor dem Hintergrund neuerer Studien zur Bedeutung von praktischem, körperlichen Wissen für die künstlerische Produktion und für die Rezeption von Kunst wird jedoch deutlich, dass ihre Interessen Lady Arundel zu einer paradigmatischen Figur ihrer Zeit machen.¹⁵

Lord Arundel

David Howarth erwähnt in seiner grundlegenden Monographie zum Kreis des Earl von 1985 wiederholt, dass die Gräfin auf Sammlung und Kunstverständnis des Earl einen kaum von der Hand zu weisenden Einfluss hatte, und ihre Rolle sich keineswegs auf die

grundlegende Studie von Frances Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London: Routledge 1979. Zu Maiers Emblemen vgl. auch György E. Szönyi, „Occult Semiotics and Iconology: Michael Maier’s Alchemical Emblems“, in: Karl A. E. Enenkel/ Arnoud S. Q. Visser (Hg.), *Mundus Emblematicus: Studies in Neo-Latin Emblem Books* (Imago Figurata 4), Turnhout: Brepols 2003, S. 301–323.

¹⁴ Vgl. Gilman 2003.

¹⁵ Zur Bedeutung von körperlichem Wissen vgl. Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago: Chicago University 2004; Robert Felfe, *Naturform und Bildnerische Prozesse: Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts* (Actus et Imago 13), Berlin: De Gruyter 2015 sowie Claudia Swan, „Making Sense of Medical Collections in Early Modern Holland: The Uses of Wonder“, in: Pamela H. Smith/ Benjamin Schmidt (Hg.), „Making Sense of Medical Collections in Early Modern Holland: The Uses of Wonder“, in: Pamela H. Smith/ Benjamin Schmidt (Hg.), *Making Knowledge in Early Modern Europe: Practices, Objects, and Texts, 1400–1800*, Chicago/ London: University of Chicago 2007, S. 199–213.

Finanzierung der Käufe des Earl durch ihr beträchtliches Erbe beschränkte.¹⁶ Dennoch bleibt Lady Arundels Person hier weitgehend unberücksichtigt. Das zeigt sich nicht zuletzt in David Howarths Zusammenfassung zum Anteil der Countess an einer der berühmtesten Sammlungen Englands, die kaum eine halbe Seite der über 200 Seiten umfassenden Monographie ausmacht:

Not even Van Dyck was able to do much with her looks, though he admired her as the joint creator of what was to become known as the Arundel collection. She early gained a love of architecture from her ferocious step-grandmother Bess of Hardwick [...] Aletheia also had a marked degree of ‚masculine understanding‘: she too designed buildings, and her zest for life made her a most remarkable figure. She may well have been a friend of Rubens and she was certainly the correspondent of the Barberini. When the time came to educate the children, she took them to Venice in 1620 where she set herself up in a splendid palace. Eventually, in the 1630s she moved out of the marital establishment to set up her own and finally settled in the Low Countries as her husband lay dying in Italy.¹⁷

Howarths Studie schwankt zwischen Anerkennung für einzelne Beiträge von Lady Arundel zur Sammlung, dem dazu gehörenden Erstaunen, dass dennoch noch keine Studie zur Patronage der Gräfin diesen Aspekt der offensichtlich gemeinsam zusammengetragenen Sammlung beleuchtet, und der Weigerung, diesen Blick auf deren Entstehung zu vertiefen. Doch während Howarth viele Jahre später versucht, diese Lücke mit einem kurzen Aufsatz zu schliessen, beleuchten zahlreiche Studien einzelne Aspekte und Momente von Lord Arundels Sammlung, ignorieren jedoch nicht selten die Existenz von Lady Arundel vollständig.¹⁸

¹⁶ Vgl. Howarth 1985, S. 42: „[...] it was positively extraordinary that he [the Earl of Arundel] should be joined [...] by a wife who would gradually emerge as co-creator of the collection“; S. 53: „The Earl and Countess returned rich from Italy. What they had enjoyed had made them cherish *virtù* [...]“; S. 54: „Italy had broadened the tastes of Arundel and his wife [...]“; S. 132: „Not everything fell to Maltravers to look after when Arundel was away [...] Lady Arundel also played quite a role, though she was not much concerned with the correspondence as with helping her Catholic friends order a picture or design a cabinet room [...].“

¹⁷ Vgl. Howarth 1985, S. 14.

¹⁸ Vgl. Hadrien J. Rambach, „Van Dyck’s Project for a Family Portrait of Lord Arundel“, *The British Art Journal* 14, 2013, S. 21–34; Marika Keblusek, „A Frugal Man in the *Kunstammer*: Cultural Exchanges between Thomas Howard, Earl of Arundel, and Philipp Hainhofer“,

Während Lord Arundels Interesse für antike Statuen, die Porträts von Hans Holbein d. J., für die Aufzeichnungen Leonardos und die Möglichkeiten der Reproduktionsgraphik bekannt sind und seinem Beinamen *collector earl* meist auch Horace Walpoles Zitat „father of vertu“ zugefügt wird, erscheint Lady Arundels Name weit seltener. Obwohl Lady Arundel nicht nur eine eigenständige, sondern auch überaus vielschichtige und einflussreiche Adlige mit einem weitreichenden Netzwerk war, wurde ihr Anteil an einer der wichtigsten englischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts bislang nicht untersucht, sondern vielmehr ihre berächtliche Autonomie mit Argwohn betrachtet. Das Urteil fällt umso kritischer aus, je offensichtlicher Lady Arundel in den

Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 41, 2014, S. 95–110; Lorenzo Faticcioni, „La figura di Thomas Howard, conte di Arundel (1585–1646)“, in Andrea Bernardoni/ Giuseppe Fornari (Hg.), *Il Codice Arundel di Leonardo: Ricerche e Prospettive*, Poggio a Caiano: CB 2011, S. 23–37; David Howarth, „Gli Agenti d’Arte e la Formazione della Collezione Arundel“, *Quaderni Storici* 41, 2006, S. 401–412; Elizabeth Angelicoussis, „The Collection of Classical Sculptures of the Earl of Arundel, ‘Father of Virtue in England’“, *Journal of the History of Collections* 16, 2004, S. 143–159; Jane Roberts, „Thomas Howard, The Collector Earl of Arundel and Leonardo’s Drawings“, in: Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Period*, New Haven/ London: Yale University 2003, S. 256–283; Edward Chaney, „Evelyn, Inigo Jones and the Collector Earl of Arundel“, in: Frances Harris/ Michael Hunter (Hg.), *John Evelyn and his Milieu*, London: The British Library 2003, S. 37–60; Edward Chaney, „Roma Britannica and the Cultural Memory of Egypt: Lord Arundel and the Obelisk of Domitian“, in: David R. Marshall u. a. (Hg.), *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, London: The British School at Rome 2011, S. 147–170; Peter Björn Kerber, „The Art of Catholic Recusancy: Lord Arundell and Pompeo Batoni“, in: David R. Marshall u. a. (Hg.), *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, London: The British School at Rome 2011, S. 71–80; Antonello Cesario, „His house was resplendent with wonderful paintings and fine ancient statues’: Nuova Luce sulla Collezione Arundel da un Inventario Inedito“, in: Maria Giulia Aurigemma (Hg.), *Dal Razionalismo al Rinascimento: Per i Quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Rom: Campisano 2011, S. 378–384; Edward Chaney, „Lord Arundel, François Dieussart and the Greek Ideal“, *Burlington Magazine* 150, 2008, S. 194; David Howarth, The Arundel Collection: Collecting and Patronage in England in the Reigns of Philip III and Philip IV“, in: Jonathan Brown (Hg.), *The Sale of the Century: Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604–1655*, New Haven u. a.: Yale University 2002, S. 69–86; Denys E. L. Haynes, *The Arundel Marbles*, Oxford: Oxford University 1975; Christopher White, „Rubens’s Portrait Drawing of Thomas Howard, Second Earl of Arundel“, *Burlington Magazine* 137, 1995, S. 316–319; John Martin Robinson (Hg.), *Remembrances of Things Worth Seeing in Italy Given to John Evelyn 25 April 1646 by Thomas Howard, 14th Earl of Arundel*, London: Roxburgh Club 1987; Francis C. Springell, *Connoisseur and Diplomat: The Earl of Arundel’s Embassy to Germany in 1636*, London: Maggs Bros. 1963; Jacob Hess, „Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti“, in: Mario Praz (Hg.), *English Miscellany: A Symposium of History, Literature, and the Arts*, Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 1950, S. 197–220; Denys Sutton, „Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, as a Collector of Drawings I–III“, *Burlington Magazine* 89, 1947, S. 2–9, S. 32–34, S. 75–77.

Quellen als autonome Akteurin in Erscheinung tritt.¹⁹ Die Sonderausgabe des Apollo Magazine zur der Arundelsammlung gewidmeten Ausstellung im Getty Museum in Los Angeles verweist im Titel auf beide Sammler, doch beziehen sich letztlich so gut wie alle Beiträger allein auf Lord Arundel.²⁰ Die Publikation enthält aber mit Jennifer Fletchers Studie zum Ehepaar Arundel im Veneto einen grundlegenden Beitrag zu Lady Arundels Aufenthalt in Venedig.²¹

Rezeption

Kurz nach der von David Jaffé kuratierten Ausstellung und damit verbundenen Publikation ergänzt ein Artikel von David Howarth im ersten allein Lady Arundel gewidmeten Artikel Eckdaten zu Netzwerk und Einfluss der Countess.²² Zuletzt haben einige Studien dazu beigetragen, die schon bei Howarth aufscheinende vielschichtige und ingeniose Persönlichkeit der Sammlerin näher zu beleuchten, allen voran Aufsätze von Eliabeth Chew und Dianne Duggan zur Konzeption und Ausstattung von Tart Hall durch die Gräfin sowie Juliet Claxtons Beitrag zum Inventar des *Pranketing Room* in Tart Hall.²³ Zudem finden sich in der weitgefassten Studie von Linda Levy Peck zu Luxus und Konsum in England des 17. Jahrhunderts mehrere Passagen zu Lady Arundel.²⁴ In komprimierter Form bietet der Eintrag im *Oxford Dictionary of National*

¹⁹ Von der wichtigen Funktion Lady Arundels als Vertraute von Marie de Medici kommt David Howarth unmittelbar zu negativen Bewertung der Gräfin in ihrer Rolle als Ehefrau, die sich jedoch weder in den Briefen ihres Mannes noch in anderen Dokumenten nachweisen lässt, vgl. Howarth 1985, S. 51: „Marie de Médicis was so impressed by Lady Arundel that she granted her the privileges normally accorded only to French duchesses. Lady Arundel created such a good impression because, like her husband, she had used the nineteen months on the continent to educate herself. She had grown so enthusiastic about travel that in years to come she turned into a positive embarrassment to her husband, who would have to explain why he had a wife who wandered around Europe by herself.“

²⁰ Vgl. Ausst.-kat. *The Earl and Countess of Arundel Renaissance Collectors* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2.5.–1.10.1995), hg. v. David Jaffé, London: Apollo Magazin 1995. David Jaffé u. a., S. 3–35 sowie die anderen Aufsätze in diesem Band.

²¹ Vgl. Jennifer Fletcher, „The Arundels in the Veneto“, *Apollo* 144, 1996, S. 63–69.

²² Vgl. David Howarth, „The Patronage and Collecting of Aletheia, Countess of Arundel 1606–54“, *Journal of the History of Collections* 10, 1998, S. 125–137.

²³ Vgl. Elizabeth Chew, „The Countess of Arundel and Tart Hall“, in: Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, London/ New Haven: Yale University 2003, S. 285–314; Dianne Duggan, „A Rather Fascinating Hybrid: Tart Hall, Lady Arundel’s ‚Casino at Whitehall‘“, *The British Art Journal* 4, 2003, S. 54–64; Juliet Claxton, „The Countess of Arundel’s Dutch Pranketing Room: ‚An Inventory of all the Parcells or Purselin, glasses and other Goods now remayning in the Pranketing Roome at Tart Hall, 8th Sept 1641‘“, *Journal of the History of Collections* 22, 2009, S. 187–196.

²⁴ Vgl. Linda Levy Peck, *Consuming Splendor: Society and Culture in Seventeenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University 2005.

Biography von Michelle DiMeo als einziger Beitrag einen umfassenden Überblick über das Leben der Gräfin, in dem auch ihre naturphilosophischen Interessen Erwähnung finden.²⁵ Das Interesse für Naturphilosophie der Gräfin untersuchte erstmals Lynette Hunter.²⁶ Die spätere Einleitung von Spiller zur Faksimile-Ausgabe des *recipe book* der Countess zeigt ebenfalls die Bedeutung der Gräfin als Sammlerin weniger von Gemälden und Kunstgegenständen, als von Rezepten und naturphilosophischem Wissen auf.²⁷ Zudem geben zwei weitere kurze Studien einen Hinweis darauf, dass ein umfassender Blick auf die Countess als Sammlerin, Reisende und Naturphilosophin den Blick auf die Arundel Sammlung und auf die frühneuzeitliche Sammlungspraxis erweitern würde.²⁸

Obwohl in den letzten Jahren zahlreiche Arbeiten zu weiblichen Sammlerinnen erschienen sind, die zeigen, dass selbständige und selbstbewusste weibliche Patronage von Kunst und Architektur in der Frühneuzeit keine Ausnahme darstellt, wird die spezifische Bedeutung von Lady Arundels Patronage erst im Licht jüngster Arbeiten deutlich, die Parallelen und Überschneidungen von künstlerischem und naturphilosophischem Arbeiten in der Frühneuzeit untersuchen und als massgeblich für das Verständnis von Kunst herausgestellt haben.²⁹ Die Schnittstellen von ästhetischem,

²⁵ Vgl. DiMeo 2008.

²⁶ Vgl. Lynette Hunter, „Women and Domestic Medicine: Lady Experimenters, 1570–1620“, in: Lynette Hunter/ Sarah Hutton (Hg.), *Women, Science and Medicine 1500–1700: Mothers and Sisters of the Royal Society*, Gloucestershire: Sutton 1997, S. 89–107.

²⁷ Vgl. Elizabeth Spiller, „Introductory Note“, in: Elizabeth Spiller (Hg.), *Seventeenth-Century English Recipe Books: Cooking, Physic and Chirurgery in the Works of Elizabeth Talbot Grey and Aletheia Talbot Howard*, Farnham: Ashgate 2008, S. ix–li.

²⁸ Vgl. Peter Parolin, „The Venetian Theater of Aletheia Talbot, Countess of Arundel“, in: Pamela Brown/ Peter Parolin (Hg.), *Women Players in England 1550–1660: Beyond the All-Male Stage*, Aldershot: Ashgate 2005, S. 219–240; Nicolette C. Sluijter-Seijffert, „Un bellissima cabinetto‘: An Art Cabinet with Paintings by Cornelis van Poelenburch and Bartholomeus van Bassen“, in: Charles Dumas u. a. (Hg.), *Liber Amicorum Marijke de Kinkelder: Collegiale bijdragen over landschappen, marines en architectuur*, Zwolle: Waanders 2013, S. 359–368.

²⁹ Zu weiblichen Sammlerinnen in England vgl. Susan E. James, *The Feminine Dynamic in English Art, 1485–1603: Women as Consumers, Patrons and Painters*, Aldershot: Ashgate 2009. Für einige neuere Monographien im internationalen Kontext vgl. u. a. Lisa Skogh, *Material Worlds: Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Art*, Stockholm: Royal Swedish Academy of Sciences 2013; Veronica Biermann, *Von der Kunst abzudanken: Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden*, Wien u. a.: Böhlau 2012. Zu den neuesten Sammelbänden gehören Ulrike Ilg (Hg.), *Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit: Zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Standes*, Petersberg: Imhof 2015; Susan Bracken u. a. (Hg.), *Women Patrons and Collectors*, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars 2012; Christina Strunck (Hg.), *Die Frauen des Hauses Medici: Politik, Mäzenatentum,*

naturphilosophischem und medizinischem Wissen und Weltverständnis bilden die Grundlage für den vorliegenden Versuch einer Einordnung von Lady Arundel in den Kontext frühneuzeitlicher Sammlungspraxis.³⁰

Porträts

Neben der Sammlung medizinischer Rezepte dienen vor allem Lady Arundels Porträts als Ausgangspunkt für die Arbeit. Sie sind die auffälligsten Zeugnisse von Lady Arundels Patronage. Im Porträt zeigen sich nicht nur exemplarisch die Diskurse, an denen Lady Arundel teilhatte, sondern auch ihre gesellschaftliche Position und ihr Selbstverständnis.³¹ Nachdem sie 1618 gemeinsam mit ihrem Mann von Daniel Mytens, einem der erfolgreichsten der zahlreichen niederländischen Maler in England, porträtiert worden war, entstand nur zwei Jahre später in Antwerpen Rubens' Gemälde der Gräfin. Erst um 1639 entstand das dritte Bildnis, diesmal gemeinsam mit ihrem Mann und aus der Hand von van Dyck. In der Zwischenzeit hatte ihr nicht nur Rubens seinen Druck der Amazonenschlacht und Tizianello seine Vita Tizians gewidmet, sondern auch Franciscus Junius d. J. die englische Übersetzung seiner Anthologie zur Kunsttheorie der Antike. Beeindruckendstes Zeugnis von Lady Arundels Kennerschaft ist jedoch das Inventar von Tart Hall, ihrem persönlichen Anwesen am Rande von London. In Tart Hall lassen sich Verbindungen zwischen ihren wichtigsten Interessen, der Malerei und

Rollenbilder (1512–1743), Petersberg: Imhof 2011 und Sheryl E. Reiss, *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville: Truman State University 2001.

³⁰ Für exemplarische Studien zu Überschneidungen zwischen den Sphären von Kunst vgl. Ausst.-kat. *Kunst und Alchemie* (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 5.4.–10.8.2014), hg. v. Sven Dupré u. a., München: Hirmer 2014; Christine Göttler, „The Alchemist, the Painter and the ‚Indian Bird‘: Joining Arts and Cultures in Seventeenth-Century Antwerp“, in: Manuela De Giorgi u. a. (Hg.), *Synergies in Visual Culture: Bildkulturen im Dialog: Festschrift für Gerhard Wolf*, München: Wilhelm Fink 2013, S. 499–512; Karin Leonhard, *Bildfelder: Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie 2013; Bruce T. Moran, „Art and Artisanry in Early Modern Alchemy“, *Getty Research Journal* 5, 2013, S. 1–14; Pamela O. Long, *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Sciences, 1400–1600*, Corvallis: Osu Press Horning 2012 sowie Spike Bucklow, *The Alchemy of Paint: Art, Science and Secrets from the Middle Ages*, London: Marion Boyars 2009.

³¹ Zur Bedeutung des Porträts in der Frühneuzeit vgl. Eva-Bettina Krems/ Sigrid Ruby, „Das Porträt als kulturelle Praxis: Einleitung“, in: Eva-Bettina Krems/ Sigrid Ruby (Hg.), *Das Porträt als kulturelle Praxis* (Transformationen des Visuellen 4), Marburg: Deutscher Kunstverlag 2016, S. 10–18; Joanna Woodall, „Introduction: Facing the Subject“, in: Joanna Woodall (Hg.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester: Manchester University 2008, S. 1–25. Zur Beziehung zwischen Biographie und Porträt vgl. Richard Wendorf, *The Elements of Life: Biography and Portrait Painting in Stuart and Georgian England*, Oxford: Clarendon 1990. Zu weiblichen Porträt als Untersuchungsgegenstand vgl. Andrea Pearson, „Introduction: Portraiture's Selves“, in: Andrea Pearson (Hg.), *Women and Portraits in Early Modern Europe*, Farnham: Ashgate 2008, S. 1–14.

der Medizin, nachvollziehen. Das Anwesen und die in den dort angefertigten Inventaren dokumentierte Sammlung können im Zusammenhang mit dem medizinischen Wissen und einem aktiven Interesse an Heilung und Heilmitteln gedeutet werden.

Allegographie

Die Arbeit geht der Frage nach Lady Arundels Status und Interessen, ihren Erfahrungen und ihren Räumen nach. Verbindendes Motiv ist eine allegorische Dimension, die sich in allen untersuchten Aspekten ausmachen lässt. Von ihrem Namen, ihren Personae in den *masques* wie der Atalante, über die Jagdgöttin Diana und die Amazonen zur Personifikation der *Natura* und der *Scientia* dient diese allegorische Ebene als Folie und roter Faden der Arbeit. Die neuplatonische Dimension von Biographie, in der das eigene Leben am englischen Hof als Spiegel und Ergebnis höherer Wahrheiten verstanden wurde, trifft auf eine mythologisierte Lebenswelt, die genau wie die körperliche Gesundheit und die adlige Stellung über die *virtus*, die Wirkmacht, als mit höheren Sphären verbunden verstanden wurde.³²

Lady Arundel verkörperte nicht nur in den *masques*, den tanztheaterartigen Rollenspielen am englischen Hof, mythologische und allegorische Figuren, bereits ihr Name verbindet sie und ihrem Handeln statt mit der biblischen oder christlichen Geschichte mit der platonischen Idee der Wahrheit.³³ Wie Marina Warner und Karin Leonhard gezeigt haben, wurde der weibliche Körper als Ort höherer Wahrheiten zum ambivalenten Projektionsort, an dem zwischen Individuum und Bedeutung verhandelt wird.³⁴ Für Frauen war der offensive Umgang mit den Möglichkeiten allegorischer Selbststilisierung eine Form von Selbstermächtigung, die nicht nur Elizabeth I. half,

³² Zum Neoplatonismus in England vgl. Verena Olejniczak Lobsien, *Transparency and Dissimulation: Configurations of Neoplatonism in Early Modern English Literature* (Transformationen der Antike 16), Berlin: De Gruyter 2010; Vaughan Hart, *Art and Magic in the Court of the Stuarts*, London/ New York: Routledge 1994; Jon A. Quitslund, *Spenser's Supreme Fiction: Platonic Natural Philosophy and The Faerie Queene*, Toronto u. a.: University of Toronto 2001 sowie Daniel Massa, „Giordano Bruno's Ideas in Seventeenth-Century England“, *Journal of the History of Ideas* 38, 1977, S. 227–242.

³³ Zur Bedeutung der Allegorie im Kontext des Neoplatonismus vgl. Peter T. Struck, „Allegory and Ascent in Neoplatonism“, in: Rita Copeland/ Peter T. Struck (Hg.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge: Cambridge University 2010, S. 57–70; Margaret Christian, *Spenserian Allegory and Elizabethan Biblical Exegesis: A Context for 'The Faerie Queene'*, Manchester: Manchester University 2016. Vgl. auch Jason Crawford, *Allegory and Enchantment: An Early Modern Poetics*, Oxford: Oxford University 2017.

³⁴ Vgl. Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, London: Weidenfeld & Nicolson 1985 und Karin Leonhard, Vom Wenden der Gewänder: Van Dyck malt Venetia Digby“, in: Victoria von Flemming/ Alma-Elisa Kittner (Hg.), *Barock – Moderne – Postmoderne: Ungeklärte Beziehungen*, Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 147–178.

ihre Macht als Königin zu konsolidieren, indem sie ihren vermeintlich schwachen, weiblichen Körper insbesondere im Porträt als Ort und Instrument höherer Mächte inszenierte.³⁵

Ein spezifisches Verständnis von Virtuosität, Gelehrsamkeit und Kunstproduktion verbindet in England spätestens seit der Herrschaft von Elizabeths I. (1558–1603) bis zu den Werken von Mary Wroth (1587–1652) und Margareth Cavendish (1623–1673) Weiblichkeit mit naturphilosophischer Erkenntnis, und weibliche Patronage mit Mutterschaft und mütterlicher Fürsorge.³⁶ Als Sammlerin und Forscherin reiht sich Lady Arundel in einen Diskurs ein, der stark durch weibliches Wissen, Selbstverständnis und Erfahrung geprägt wurde, und so traditionell von der Forschung marginalisiert wurde.³⁷ Auf Grundlage der Rehabilitierung der Alchemie und von alchemischen Denken als einflussreichem Denkmodell Frühmoderne und der

³⁵ Vgl. Andrew Belsey/ Catherine Belsey, „Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I“, in: Lucy Gent/ Nigel Llewellyn (Hg.), *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture 1540–1660*, London: Reaktion Books 1990, S. 11–35 und Anna Riehl, *The Face of Queenship: Early Modern Representations of Elizabeth I (Queenship and Power)*, New York: Palgrave Macmillan 2010. Zur Allegorie als Instrument weiblicher Selbstermächtigung vgl. Maureen Quilligan, „Allegory and Female Agency“, in: Brenda Machofsky (Hg.), *Thinking Allegory Otherwise*, Stanford: Stanford University 2010, S. 163–187.

³⁶ Vgl. Akiko Kusunoki, *Gender and Representations of the Female Subject in Early Modern England: Creating their own Meanings*, New York: Palgrave Macmillan 2015 und Antonia Fraser, *The Weaker Vessel: Woman's Lot in Seventeenth-Century England*, London: Phoenix 2002 sowie exemplarisch Jacqueline Broad, *The Philosophy of Mary Astell: An Early Modern Theory of Virtue*, Oxford: Oxford University 2015; Naomi J. Miller, *Changing the Subject: Mary Wroth and Figurations of Gender in Early Modern England*, Kentucky: University of Kentucky 1996; Jane Whittle/ Elizabeth Griffiths, *Consumption and Gender in the Early Seventeenth-Century Household: The World of Alice Le Strange*, Oxford: Oxford University 2012; Mihoko Suzuki (Hg.), *Anne Clifford and Lucy Hutchinson*, Farnham: Ashgate 2009; Lisa Walters, *Margaret Cavendish: Gender, Science and Politics*, Cambridge: Cambridge University 2014.

³⁷ Vgl. Joan Kelly, „Did Women Have a Renaissance?“, in: Joan Kelly, *Women, History & Theory: The Essays*, Chicago: University of Chicago 1984, S. 19–50. Die Marginalisierung der Protagonistinnen ist in England möglicherweise aufgrund einer doppelten Infragestellung der kulturellen Eigenleistung Englands besonders virulent, vgl. Alice T. Friedman, „Did England Have a Renaissance? Classical and Anticlassical Themes in Elizabethan Culture“, *Studies in the History of Art* 27, 1989, S. 95–111. Vgl. auch Pamela Benson, *The Invention of the Renaissance Woman: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, Pennsylvania: Pennsylvania State University 1992 und Linda Woodbridge, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womanhood*, Urbana/ Chicago: University of Illinois 1984.

Neubewertung von körperlichem, handwerklichen Wissen andererseits werden insbesondere adlige Frauen mehr und mehr als Akteurinnen sichtbar.³⁸

Momente

In den folgenden Kapiteln sollen an exemplarischen Momenten die Facetten von Lady Arundels Patronage deutlich und ihre tradierte Stellung als Anhang und Attribut ihres Ehemanns revidiert werden, so dass Lady Arundel im Kontext zeitgenössischer Diskurse um *virtus*, Kunsttheorie und Naturphilosophie als eigenständige *virtuosa* sichtbar wird. Die Gliederung folgt chronologisch den Schlüsselwerken in Lady Arundels Leben als Sammlerin und *virtuosa*. Ausgangspunkt der Überlegungen bildet das sogenannte Madagaskarporträt, das Anthonis van Dyck kurz vor dem Exil von Lady und Lord Arundel von dem Paar anfertigte. Die ersten Recherchen verfolgten das Ziel, das Gemälde in seinen ikonographischen wie zeitgeschichtlichen Bezügen zu verstehen. Ausgehend von Ernest Gilmans Studie zur Verflechtung von kolonialen, künstlerischen und antiquarischen Interessen des *Arundel Circle* sollte das Porträt mit kunsthistorischen Mitteln als Instrument einer komplexen Selbststilisierung gedeutet werden, in der sich das Paar zwischen antiken und zeitgenössischen Diskursen verortete.³⁹

In der Folge rückte mit der Frage nach Lady Arundels Funktion im Porträt auch die Frage nach Bedeutung der Countess innerhalb des Arundel-Netzwerks in den Vordergrund, auf die keine der bisher genannten Studien eine genauere Antwort gab. Weder auf die Sammlung, noch auf wissenschaftliche Förderung und Forschung, noch auf die Pläne für Expeditionen und Kolonien, schien die Gräfin, anders als die prominente Darstellung vermuten liess, nennenswert Einfluss genommen zu haben. Anders als das Gemälde, das zwei gleichermassen beeindruckende Persönlichkeiten zeigt, erschien die Person Aletheia Howard, Countess of Arundel, als Leerstelle. Dass ihr Wissen und Handeln jedoch im Gegenteil von fundamentaler Bedeutung für ein Verständnis sowohl der Sammlungsgeschichte als auch des von Gilman herausgestellten Zusammenhang zwischen Sammlungspraxis, naturwissenschaftlicher

³⁸ Vgl. Kathleen P. Long, „Introduction: Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture“, in: Kathleen P. Long (Hg.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham: Ashgate 2010, S. 1–12. Für eine exemplarische Studie vgl. Whittle/ Griffiths 2012.

Vgl. Gilman 2003.

Förderung, medizinischem Wissen und globalen Ambitionen war, soll in den folgenden Kapiteln gezeigt werden.

Verflechtung

Zahlreiche Studien zu Schnittstellen zwischen künstlerischen und naturphilosophischen Praktiken in der Frühneuzeit lenken seit einiger Zeit den Blick vermehrt auf Verflechtungen zwischen Wissenskulturen. Von besonderer Bedeutung für ein Verständnis von Lady Arundels Experimenten sind Arbeiten zur Neubewertung spezifisch weiblich konnotierter Wissenspraktiken im Kontext der Etablierung eines protowissenschaftlichen Kanons. Dass Lady Arundel als zugleich Kunstsammlerin und Naturphilosophin ein Musterbeispiel des in England wie Italien vorrangig männlich konnotierten *virtuoso* war, wirft Fragen nach weiblichen Formen von tugendhafter Welterschliessung auf. Eng verbunden erscheint zudem der Nexus zwischen von medizinischen Diskursen geprägten Praktiken der Regulierung und der Nachbildung des menschlichen Körpers und Englands imperialen Bestrebungen.

Lady Arundel lässt sich als Vermittlerin zwischen den Welten verstehen, als Mediatorin zwischen Kunst und Medizin, London und Venedig, Antwerpen und Amazonas, England und Madagaskar. Ausgehend von Lady Arundels erstem Porträt durch Daniel Mytens und dem grossformatigen zweiten Porträt durch Peter Paul Rubens soll Lady Arundels Bedeutung als Sammlerin und Auftraggeberin diskutiert werden. Zudem soll mit der Widmung des mehrteiligen Kupferstiches der Amazonenschlacht die Countess in einem europäischen und globalen Kontext verortet werden. Anhand der gesammelten medizinischen Rezepte und dem Anwesen Tart Hall werden danach nach Ladys Arundel naturphilosophische Interessen, deren Ort und deren Bedeutung für die *Arundel Collection* diskutiert. Das sechste Kapitel verbindet in einer Interpretation von Anthonis van Dycks *Madagaskarporträt* Lady Arundels Expertise auf dem Gebiet der Medizin mit dem globalen Projekt einer englischen Kolonie auf Madagaskar. Deutlich werden soll der Zusammenhang zwischen adligen Haushaltspraktiken, künstlerischen Konzeptionen und globalem Handel, um so die Bedeutung von weiblichem Wissen und Handeln für die Frühgeschichte naturwissenschaftlicher Forschung und der globalen Expansion Europas offenzulegen

2. Paulinas Perspektive: Paragone und Philosophie in Lady Arundels Porträt

Eine ernst blickende Frau in einem mit aufwendig gearbeiteter Spitze verzierten schwarzen Kleid sitzt auf einem leuchtendroten Stuhl vor einem ebenso roten Samtvorhang (Abb. 1). Hinter ihr öffnet sich der Blick auf eine lichtdurchflutete Galerie, die in einen Garten führt. Ein hoher Kragen aus fedriger Spitze umrahmt ihren Nacken. Ihren Kopf ziert ein kronenartiges Diadem aus geflochtenen Perlenreihen, an den Ohren trägt sie grosse Perlen und um den Hals ein kleines Kreuz mit einer weiteren grossen Perle. Ihr Ausschnitt ist mit zwei Reihen von dunkel schimmernden Steinen in unterschiedlichen Grösse besetzt, die von einem Spitzengeflecht umgeben sind. In der Mitte prangt eine grosse Brosche, auf der ein weiteres Kreuz und die Buchstaben *IHS* erkennbar sind. Während ihre linke Hand locker auf der Lehne des Stuhls liegt, hält die andere ein Taschentuch, das mit derart feiner Stickerei besetzt ist, dass diese sich an den Rändern aufzulösen scheint. Auf dem Boden unter der Frau mit dem nüchternen Blick liegt ein grosser persischer Teppich mit zarten Blumenranken auf rotem Grund. An den Wänden der Galerie hinter ihr hängen Porträts, die in schwarz und rot ausgeführt sind und die Farben im Vordergrund wiederholen.

Die ernste Frau in dem Gemälde ist Lady Arundel. Das von Daniel Mytens gemalte Bildnis zeigt sie als selbstbewusste Adlige, die mit der beeindruckenden Galerie voller grossformatiger Ölgemälde in ihrem Rücken deutlich als Kunstliebhaberin zu erkennen ist. Das Bildnis zeigt die Countess im Jahr 1618, vor einer *long gallery*, dem wichtigsten architektonischen Attribut des englischen Adels seit dem 16. Jahrhundert, und betont so ihren Status als *gentlewoman* und Hofdame von Anna of Denmark. Das als Pendant entstandene Porträt ihres Ehemanns ist nahezu identisch aufgebaut und korrespondiert hinsichtlich der Grösse, Farbigkeit und der dargestellten Galerie (Abb. 2). Dennoch ist Lady Arundels Porträt wieder und wieder als demjenigen ihres Ehemanns zu- und untergeordnet gelesen worden. Obwohl Lord und Lady Arundel jeweils vor einer gleich langen und hohen Galerie dargestellt sind, beziehen sich Beschreibungen des Porträtpaars vorrangig und die Deutungen ausschliesslich auf den sogenannten *collector Earl* Lord Arundel. Die oft gemachte Beobachtung, dass Mytens Lady Arundel in Analogie zu ihrem Ehemann als Sammlerin zeigt, wird in der Folge regelmässig ignoriert, um Lord Arundel, den Mytens vor einer Reihe von antiken Statuen zeigt, einmal mehr als Prototyp des männlichen Sammlers

und *virtuoso* zu analysieren.⁴⁰ So gerät in den Hintergrund, dass mit der perspektivischen Darstellung der Galerie ein bestimmendes Element wiederholt wird, so dass die Porträts einander auffällig gleichberechtigt ergänzen. Die komplementäre Darstellung des Paares zeigt weniger ein hierarchisches Gefälle als unterschiedliche Handlungsspielräume. Es erscheint zu kurz gegriffen, die Darstellung der Countess allein in Bezug auf ihren Ehemann als „referring to his virtue and becoming a sign of it“⁴¹ zu interpretieren, eine Sichtweise, mit der sich in der Tradition von Königin Elizabeth I. kaum eine englische Hofdame am Hof der einflussreichen Anna of Denmark identifiziert hätte.⁴² Lady Arundel, die Anthonis van Dyck im späteren, um 1639 entstandenen sogenannten *Madagaskarporträt* (Abb. 3) auf der heraldisch rechten, der Männern vorbehaltenen Ehrenseite zeigt, wird vielmehr als selbstbewusste Hofdame inszeniert.⁴³

⁴⁰ Vgl. u. a. David Piper/ Malcolm Rogers, *The English Face*, London: National Portrait Gallery 1992, S. 71; Malcolm Smuts, *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*, Philadelphia: University of Pennsylvania 1987, S. 104f.; Ausst.-kat. *Dynasties: Painting in Tudor and Stuart England* (London, Tate Gallery, 12.10.1995–7.1.1996), hg. v. Karen Hearn, London: Tate Publishing 1995, S. 208; Ausst.-kat. *The Age of Charles I: Painting in England 1620–1649* (London, Tate Gallery, 15.11.1972–14.1.1973), hg. v. Oliver Millar, London: Tate Gallery Publications 1972, S. 12f.; Christopher White, *Anthony van Dyck: Thomas Howard the Earl of Arundel*, Malibu: Getty Museum Studies of Art 1995, S. 18f.; Arne Karsten, „Antikensammlung und Briefablage: Legitimationsmodelle frühneuzeitlicher Eliten im Spiegel der Porträtkunst“, *Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 3, 2001, S. 127–142 und zuletzt Volmert 2017, S. 83–107. Für ein Gegenbeispiel einer gemeinsamen und gleichrangigen Deutung der Porträts vgl. Weststeijn 2015, S. 31f.

⁴¹ Anastassia Novikova, „Virtuosity and Declensions of Virtue: Thomas Arundel and Aletheia Talbot Seen by Virtue of a Portrait Pair by Daniel Mytens and a Treatise by Franciscus Junius“, in: Jan de Jong u. a. (Hg.), *VIRTUS: Virtuosität en Kunstliefhebers in de Nederlanden, 1500–1700* (Netherlands Yearbook for History of Art 54), Leiden: Brill 2004, S. 309–333, S. 323.

⁴² Zum Selbstverständnis adliger Frauen am englischen Hof vgl. u. a. Benson 1992; Kusunoki 2015; Ausst.-kat. *Women Who Ruled: Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art* (University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 17.2.–5.5.2002), hg. v. Annette Dixon, London: Merrell 2002; Clare McManus, *Women and Culture at the Courts of the Stuart Queens*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2003.

⁴³ Zu Konventionen im Porträt von Ehepaaren vgl. John Loughman/ John Michael Montias, *Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses* (Studies in Netherlandish Art and Cultural History 3), Zwolle: Waanders 2000, S. 128 und Ausst.-kat. *Portretten van Echt en Trouw: Huwelijk en Gezin in de Nederlandse Kunst van de Zeventiende Eeuw* (Harlem, Frans Halsmuseum, 15.2.–19.5.1986), hg. v. Erika de Jongh, Zwolle: Waanders 1986 sowie Kate Bomford, „Peter Paul Rubens and the Value of Friendship“, in: Jan de Jong u. a. (Hg.), *Virtus: Virtuosität en Kunstliefhebers in de Nederlanden, 1500–1700* (Netherlands Yearbook for History of Art 54), Leiden: Brill 2004, S. 228–257, S. 243f.

Stellung am Hof

James I. hatte Anfang des 17. Jahrhunderts im *Basilikon Doron*, der Programmschrift seiner Regierung, die Königin dem König nahezu gleichgestellt: „[...] a man should by his wife get a helper like himself [...] treat her in all things as your Wife, and the halfe of yourself, and [...] make your body (which then is no more yours, but properly hers) common with none other.“⁴⁴ Das Sakrament der Ehe verlangte von den Ehepartnern Harmonie und Einheit, die in den *masques* am Hof von Anna of Denmark und später von Königin Henrietta Maria als staatstragend zelebriert wurden.⁴⁵ Die hohe Stellung der Königin am englischen Hof und der hohe Rang ihrer Hofdamen standen in Wechselwirkung. Die Stellung der Königin wiederum stand in unmittelbarem Verhältnis zur Macht des Königs. Lady Arundels Bedeutung am Hof wurde sowohl als Hofdame über den Rang der Königin und über die Nähe ihres Manns zum König bestimmt. Ebenso wie die männlichen Mitglieder des Hofes nach der Lehre von den zwei Körpern des Königs als politischer Körper des Königs zu Spiegel und Porträt der ordnenden Macht des *rex qui numquam moritur* werden, wie Christiane Hille zuletzt gezeigt hat, so können analog die Hofdamen als Spiegel einer am Königskörper und dessen Würde teilhabenden *regina quae numquam moritur* verstanden werden.⁴⁶ Diese doppelte Rolle ermöglichte autonome Handlungsspielräume und erleichterte eine freiere Selbstentfaltung als in der Verbindung zu nur einer höfischen Instanz. Die Verpflichtung adliger Frauen zur Tugendhaftigkeit und Treue gegenüber ihrem

⁴⁴ Vgl. James I., *Basilikon Dörön: Or His Maiesties Instructions to his Dearest Sonne: Henrie the Prince*, London: Richard Field 1603, S. 76–80. Diese starke Betonung der gegenseitigen Verpflichtung und Einheit von König und Königin wird im Folgenden eingeschränkt, zugleich aber die Notwendigkeit harmonischen Handelns weiter betont, vgl. S. 82: „It is your office to command, and hers to obey, but yet with such a sweet harmonie as shee should be as ready to obey, as yee to command.“

⁴⁵ Vgl. Kevin Curran, *Marriage, Performance, and Politics at the Jacobean Court*, Farnham: Ashgate 2013 und Su Fang Ng, *Literature and the Politics of Family in Seventeenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University 2007. Die Ehe als vertrauensvolles Verhältnis zwischen tugendhaften Individuen am englischen Hof erscheint vor dem Licht von Studien zur Ungleichheit zwischen Ehepartnern und der Ehe als Nullsummenspiel beim englischen Volk des 17. Jahrhunderts als Ideal, vgl. Frances E. Dolan, *Marriage and Violence: The Early Modern Legacy*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2008, S. 26f.

⁴⁶ Zum Höfling und der Masque als Porträt des Königs vgl. Christiane Hille, *Visions of the Courtly Body: The Patronage of George Villiers, First Duke of Buckingham, and the Triumph of Painting at the Stuart Court*, Berlin: Akademie 2012. Zur Bedeutung der Hofdamen vgl. Sybil Jack, „In Praise of Queens: The Public Presentation of the Virtuous Consort in Seventeenth-Century Britain“, in: Susan Broomhall/ Stephanie Tarbin (Hg.), *Women, Identities and Communities in Early Modern Europe*, Farnham: Ashgate 2008, S. 211–224.

Ehemann ist ein Spiegel der Beziehung ihres adligen Ehemanns zum König, und damit grundlegend für die höfische Ordnung.⁴⁷ Eheliche

Die Perspektive

Der aus den Niederlanden stammende Daniel Mytens verbindet seine Porträts mit einem deutlichen Verweis auf die Kunst der Perspektive. Die wahrscheinlich vom Architekturmaler Hendrick van Steenwyck d. J. angefertigte perspektivische Darstellung der Galerien betont die Zusammengehörigkeit der Gemälde und verdeutlicht ein die beiden Dargestellten vereinendes *concetto*. Für die Verwendung perspektivischer Ein- und Aussichten prägte Karel van Mander in seinem *Schilder-Boeck* den Begriff *doorsien* und erklärte deren Eigenschaft, den Bildraum für den Betrachter zu öffnen, zu einem wichtigen Qualitätsmerkmal gegenüber der italienischen Malerei, die den Augen den Eingang ins Bild verwehre.⁴⁸ Im 1598 vom Mediziner Richard Haydocke auf Englisch übersetzten Malereitratat von Lomazzo, das die Kunstrezeption in England entscheidend prägte, steht die Perspektive neben dem Licht als zweiter Grundaspekt der Malerei.⁴⁹ Van Steenwyck war auf die perspektivisch korrekte Darstellung von Innenräumen spezialisiert (Abb. 4).⁵⁰ Das Motiv der Galerie mit Ausblick könnte aus einem Textbuch für die Konstruktion perspektivischer Darstellungen stammen. 1611 hatte Salomon de Caus in London sein einflussreiches Werk zur Perspektive veröffentlicht. *La Perspective* enthält ähnlich viele Illustrationen wie Hans Vredeman de Vries' *Perspective* von 1605, aber weit ausführlichere Erklärungen, in denen sich zahlreiche Elemente aus den beiden Porträts wiederfinden (Abb. 5–7). Die perspektivische Darstellung eines Brunnens und eines seitlichen

⁴⁷ Vgl. Jessica C. Murphy, „Feminine Virtue’s Network of Influence in Early Modern England“, *Studies in Philology* 109,3, 2012, S. 258–278; und Anthony Fletcher, „Manhood, the Male Body, Courtship and the Household in Early Modern England“, *History* 84, 275, 1999, S. 419–436

⁴⁸ Vgl. Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Los Angeles: University of California 2002.

⁴⁹ Zu *reflexy-const* und Perspektive vgl. Sven Dupré, „The Historiography of Perspective and Reflexy-Const in Netherlandish Art“, in: Bart Ramakers/ Eric Jorink (Hg.), *Art and Science in the Early Modern Netherlands* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 61), Leiden/ Boston: Brill 2011, S. 33–60. Zur Geschichte und Bedeutung der Perspektivkunst in England vgl. Christy Anderson, „The Secrets of Vision in Renaissance England“, *Studies in the History of Art* 59, 2003, S. 322–347.

⁵⁰ Vgl. Jeremy Howarth, *The Steenwyck Family as Masters of Perspective: Hendrick van Steenwyck the Elder (c. 1550–1603): Hendrick van Steenwyck the Younger (1580/82–1649): Susanna van Steenwyck (dates unknown, active 1639– c. 1660)* (Pictura Nova 12), Turnhout: Brepols 2009.

Gemäldes an einer Wand werden illustriert und mit weiteren Abbildungen wird gezeigt, wie perspektivische Darstellungen zur optischen Vergrößerung von Gartenanlagen und Galerien zu nutzen seien (Abb. 8– 9).⁵¹ Mit der Galerie, dem geometrischen Muster der Böden und den perspektivisch verkürzten Statuen im Bildnis des Earl sowie der Gartenanlage und dem Brunnen am Ende der Galerie im Bildnis der Countess wird der Aspekt der Perspektive im Gemälde überdeutlich betont. Der Eindruck wird verstärkt, indem beide Galerien auf unterschiedliche Fluchtpunkte hin und nicht als Spiegelbilder zueinander konstruiert sind.

Vis Radiativa

Analog zum Modell der Perspektive, wie es Roger Bacon entworfen hatte, funktionierte die *vis radiativa*. Bacon zufolge war die Perspektive Voraussetzung und Zugang zu jeglicher Sinneserfahrung und jeglichem Wissen von der Welt.⁵² Im dem *Arundel Circle* nahestehenden *Northumberland Circle* des sogenannten *wizard Earl Henry Percy*, Earl of Northumberland (1564–1632), diente die *vis radiativa* oder „radiative vertue“ zur Erklärung von Mächten auf atomarer Ebene. Die Perspektive wird im *Northumberland Circle* zum Vorbild der Vorstellung einer pyramidenförmigen Austrahlung der *vis radiativa*, deren Wirkmacht mit zunehmender Distanz proportional abnehme.⁵³ Mit der perspektivisch ausstrahlenden Wirkmacht wird die Perspektive grundlegend für das naturphilosophische Verständnis der Welt. Die Gesetze der Optik wurden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf eine Vielzahl von Phänomenen angewandt. Die sich aus der Beobachtung von Licht und Perspektive ergebenden Erkenntnisse dienten Naturphilosophen als Erklärungsmuster für mechanische Probleme. Sie übertrugen Phänomene wie Reflektion, Brechung und Streuung als Erklärungsmodell auf weitere

⁵¹ Vgl. Salomon de Caus, *La Perspective, avec la Raison des Ombres et Miroirs*, London: Robert Barker 1611.

⁵² Vgl. David C. Lindberg, *Roger Bacon and the Origins of ‚Perspectiva‘ in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press 1996.

⁵³ Vgl. Stephen Clucas, „Corpuscular Matter Theory in the Northumberland Circle“, in: Christoph H. Lüthy u. a. (Hg.), *Late Medieval and Early Modern Corpuscular Matter Theories*, Leiden/ Boston: Brill 2001, S. 181–208. Zu Atomismus und Korpuskulartheorie vgl. William R. Newman, *Atoms and Alchemy: Chymistry and the Experimental Origins of the Scientific Revolution*, Chicago: Chicago University 2006; Antonio Clericuzio, *Elements, Principles and Corpuscles: A Study of Atomism and Chemistry in the Seventeenth Century*, Dordrecht: Kluwer 2000 sowie Massa 1977 und Robert Kargon, „Thomas Hariot, the Northumberland Circle and Early Atomism in England“, *Journal of the History of Ideas* 27, 1966, S. 128–136.

physikalische Beobachtungen.⁵⁴ Das Wirken von Atomen, unteilbarer Einheiten, als „Samen der Dinge“, als unsichtbar wirkende Grundlage der sichtbaren Welt, beschäftigte Naturphilosophie und Kunst spätestens seit der Wiederentdeckung von Lucrez' *De Rerum Natura*.⁵⁵ Doch erst mit der Übertragung optischer Phänomene auf die Wirkungsweise von Atomen fungierte die Perspektive als Paradigma von Wirkmacht selbst.

Die perspektivische Öffnung des Bildraums in der Galerie kann im Umkreis des *Northumberland Circle* und *Arundel Circle* als sichtbare Verkörperung des strahlenförmigen Wirkens der unsichtbaren Atome verstanden werden.⁵⁶ Die Galerie verkörpert als Ort höfischer Selbstdarstellung in Länge und Ausstattung das Wirken von Macht am Hof. Die Machtposition am Hof war abhängig von der Nähe zum König, und grössere Nähe bedeutete grössere Macht. Die Bedeutung von Entfernung zum Zentrum der Macht markiert der lange Gang der Galerie.⁵⁷ Sie ist sichtbarer Ausdruck der perspektivischen Ausstrahlung von Macht am Hof, die sich als den Gesetzen *der vis radiativa* gehorchend verstehen lässt.⁵⁸

⁵⁴ Vgl. Russell Smith, „Optical Reflection and Mechanical Rebound: The Shift from Analogy to Axiomatization in the Seventeenth Century: Part 1“, *The British Journal for the History of Science* 41, 2008, S. 1–18. Vgl. auch Catherine Wilson, *The Invisible World: Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope* (Studies in Intellectual History and the History of Philosophy), Oxford: Oxford University 1995.

⁵⁵ Zur Wiederentdeckung vgl. Stephen Greenblatt *The Swerve: How the Renaissance Began*, London: Bodley Head 2011. Zur Bedeutung von Lukrez für die Kunst und Literatur der Renaissance vgl. Jonathan Goldberg, *The Seeds of Things: Theorizing Sexuality and Materiality in Renaissance Representations*, New York: Fordham University 2009.

⁵⁶ Zu Fluchtpunkt und Raumvorstellungen vgl. Karin Leonhard, „Was ist Raum im 17. Jahrhundert? Die Raumfrage des Barock: Von Descartes zu Newton und Leibniz“, in: Horst Bredekamp/ Pablo Schneider (Hg.), *Visuelle Argumentationen: Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 11–34. Zur Visualisierung von Raum- und Zeitvorstellungen vgl. Karin Leonhard, „Die Muschel als symbolische Form: Wie Rembrandts *Conus marmoreus* nach Oxford kam“, in: Bettina Gockel (Hg.), *Vom Objekt zum Bild: Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft 1600–2000*, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 123–156.

⁵⁷ Zur Entstehung, Funktion und Wahrnehmung von höfischen Galerien vgl. Christina Strunck/ Elisabeth Kieven (Hg.), *Europäische Galeriebauten: Galleries in a Comparative European Perspective, 1400–1800* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 29), München: Hirmer 2010.

⁵⁸ Zu den linearen und zirkulären Modellen von Descartes und William Harvey und ihrer Bedeutung für die Kunsttheorie vgl. Karin Leonhard, „Welt im Fluss: Energieübertragungsmodelle des 17. Jahrhunderts“, in: Carolin Bohlmann u. a. (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts: Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 41–58.

Galerie

Die Galerie, die sich seit dem 16. Jahrhundert in ganz Europa verbreitete, wurde im Hofzeremoniell zum Sinnbild königlicher Macht, indem sie auf den König als Zentrum hinleitet, zu dem nur die wichtigsten Mitglieder des Hofes und Botschafter regelmässig Zugang hatten.⁵⁹ Wie an vielen Höfen in Europa wurde so auch am englischen Hof die Nähe zum König als Machtinstrument inszeniert. Die Königsmacht wurde als ausstrahlende Kraft verstanden werden, die vom sterblichen Körper des regierenden Königs ausging und sich aus dem ewigen und göttlichen Körper des Amtskörpers speiste.⁶⁰ Ebenso wie die heilende Wirkung von Pflanzen und Steinen erhielt der König seine Macht durch die Verbindung zum überirdischen Kosmos. Die von diesen Körpern wie von den kleinsten denkbaren Teilen, den Atomen, ausgehende Kraft gehorchte den englischen Philosophen im 17. Jahrhundert zufolge den Gesetzen der Perspektive.

Als John Donne 1622 in seiner Predigt an die *West Virginia Company* das Königreich England als Galerie in die neue Welt bezeichnete, um für die Missionierung der amerikanischen Ureinwohner zu werben, benutzte er die Galerie als Symbol dieser Strahlkraft des englischen Königtums.⁶¹ Wie ein Juwel die von den Sternen übermittelte göttliche Macht überträgt, so wirkte der König als Vermittler des göttlichen Heils, an dem die Adligen durch die Nähe zum König Anteil hatten. *Virtus* als Tugend und *virtus* als Wirkmacht sind hier eng miteinander verbunden und stehen in Austausch.

Virtuosi

⁵⁹ Vgl. Rosalys Coope, „The ‚Long Gallery‘: Its Origins, Development, Use and Decoration“, *Architectural History* 29, 1986, S. 43–84.

⁶⁰ Zur Lehre von den zwei Körpern des Königs vgl. Ernst H. Kantorowicz, *Die Zwei Körper des Königs: Eine Studie zur Politischen Theologie des Mittelalters*, München: dtv 1990. Kristin Marek weist nach, dass es neben dem ewigen politischen und dem sterblichen leiblichen Körper des Königs auch einen dritten, wirkmächtigen und wundertätigen Körper des Königs gab, vgl. Kristin Marek, *Die Körper des Königs: Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München: Wilhelm Fink 2009. Zur heilenden Wirkmacht des Königs vgl. auch Marc Bloch, *Die wundertätigen Könige*, München: C. H. Beck 1998. Zur Bedeutung der Körper des Königs für die englische Kunst vgl. Hille 2012.

⁶¹ Vgl. John Donne, „A Sermon [...] Preached to the Honourable Company of the Virginian Plantation, November 30th, 1622“, in: Henry Alford (Hg.), *John Donne: The Works VI*, London: John W. Parker 1839, S. 223–243, S. 240 f., „Before the end of the world come, before this mortality shall put on immortality, before the creature shall be delivered of the bondage of corruption under which it groans [...] the Gospel must be preached to those men to whom ye send [...]. Bring them to love and reverence the name of that king, that sends men to teach them the ways of religion, for the next world [...]. You shall have made this island, which is but the suburbs of the old world, a brige, a gallery to the new; to join all to that world that shall never grow old, the kingdom of heaven.“

Das Modell der Ausstrahlung nach dem Vorbild der optischen Perspektive prägte das Verständnis von Wirkmacht, um das sich die *virtuosi* der Zeit bemühten. Die neue Kultur des engagierten Kunstsammelns in England wurde von den naturphilosophischen Interessen dieser *virtuosi* geprägt, zu denen auch die Naturphilosophin Lady Arundel zu zählen ist. Ihr umfassendes Interesse am Verständnis und der Gestaltung der Welt beruhte auf philosophischen Vorstellungen, in denen die Wirkmacht zentral war. Als *virtuoso* bezeichnet wurde ein Mensch mit hohen intellektuellen und moralischen Qualitäten, der sich mit Malerei, der Antike und Naturphilosophie beschäftigte.⁶² Für die schwer greifbare Gestalt des *virtuoso* in der Frühneuzeit waren Vorstellungen von *virtus* als menschlicher Tugend und *virtus* als Wirkmacht von Naturalien wie Edelsteinen und Metallen, Pflanzen und Medizin wie von Bildern gleichermassen von Bedeutung.⁶³ Diese Kräfte der Materialien und Bilder resultieren nach neoplatonischen Vorstellungen aus dem Wirken von Himmelskörpern, die zwischen dem göttlichen Reich und der Sphäre der Natur vermitteln. Die göttliche *idea* wird über die Sterne an Materialien und Menschen übertragen.⁶⁴ Die Malerei wiederum imitiert die Phänomene der Natur mit Farben und vollzieht so ihre Wirkungsweisen nach.⁶⁵

Wie zuletzt Craig Ashley Hanson gezeigt hat, wurde die neue Kultur des engagierten Kunstsammelns in England besonders von Medizinern und

⁶² Zum *virtuoso* vgl. Ulrich Stadler, „Vom Liebhaber der Wissenschaft zum Meister in der Kunst: Über die verworrene Begriffsgeschichte des Virtuosen im England und Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: Hans-Georg Artung (Hg.), *Virtuosität: Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 19–35. Vgl. auch Barbara Shapiro/ Robert G. Frank Jr. (Hg.), *English Scientific Virtuosi in the 16th and 17th Centuries*, Los Angeles: University of California 1976; Walter E. Houghton, „The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I“, *Journal of the History of Ideas* 3, 1942, S. 51–73; Daniel L. McCue, „Science and Literature: The Virtuoso in English Belles Lettres“, *Albion* 3, 1971, S. 138–156.

⁶³ Vgl. Joanna Woodall, „In Pursuit of Virtue“, in: Jan de Jong u. a. (Hg.), *Virtus–Virtue: Virtuosität en Kunstliefhebbers in de Nederlanden, 1500–1700* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 54), Zwolle: Waanders 2004, S. 7–2 sowie Harold J. Cook, *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*, New Haven: Yale University 2007, S. 13f.

⁶⁴ Vgl. William R. Newman/ Anthony Grafton, „Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe“, in: William R. Newman/ Anthony Grafton (Hg.), *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe* (Transformations: Studies in the History of Science and Technology), Cambridge MA: MIT 2001, S. 1–38 und Elliott M. Simon, „Pico, Paracelsus, and Dee: The Magical Measure of Human Perfectibility“, in: Kathleen P. Long (Hg.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham: Ashgate 2010, S. 13–39.

⁶⁵ Vgl. Leonhard 2013, S. 151f.

Naturphilosophen geprägt.⁶⁶ Diese waren ebenso wie Lady Arundel mit den beiden wichtigsten *sites* der Naturphilosophie, dem Körper und der Werkstatt, vertraut.⁶⁷ Als Autorin einer Sammlung medizinischer Rezepte und verschiedenster praktischer Anleitungen, die aus ihrer Rolle als *housewife* und *gentlewoman* resultierten, stand Lady Arundel diesen Praktikern nahe. Der Begriff der *virtuosa* erhielt durch die enge, aber ambivalente Verbindung weiblicher Kunstinteressierter zur Natur eine neue Dimension. Da Frauen durch ihre Fähigkeit, statt Bildern oder Statuen selbst lebendige Menschen hervorbringen zu können, unmittelbar an der Schaffenskraft der Natur teilhaben, und zugleich in dieser Rolle besonders empfänglich für die Wirkmacht von Kunstwerken sind, die sie als Medium an ein ungeborenes Kind weitergeben können, ist ihr Verhältnis zu naturphilosophischem Wissen intimer, aber auch von passiver Empfänglichkeit und von Beeindruckbarkeit geprägt.⁶⁸ In der *virtuosa* standen künstlerische Fähigkeiten in Zusammenhang und Wettbewerb mit ihren biologischen Eigenschaften, wobei eine wahre *virtuosa* mit ihren intellektuellen Leistungen und ihrer moralischen Integrität diese Körperlichkeit überwinden musste, um sich analog zum männlichen *virtuoso* den Titel zu verdienen.⁶⁹ Für diese Frauen, die sich besonders

⁶⁶ Vgl. Craig Ashley Hanson, *The English Virtuoso: Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*, Chicago: University of Chicago 2009; sowie Robert G. Frank Jr., „The Physician as Virtuoso in Seventeenth-Century England“, in: Barbara Shapiro/ Robert G. Frank Jr. (Hg.), *English Scientific Virtuosi in the 16th and 17th Centuries*, Los Angeles: University of California 1976, S. 59–114; und zuletzt für Italien Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park: Pennsylvania State University 2016 und Alberto Frigo, „Can One Speak of Painting if One Cannot Hold a Brush? Giulio Mancini, Medicine, and the Birth of the Connoisseur“, *Journal of the History of Ideas* 73, 3, 2012, S. 417–436.

⁶⁷ Vgl. Smith 2004, sowie zum Begriff der *site* Susanna Burghartz u. a., „Introduction: ‚Sites of Mediation‘ in Early Modern Europe and Beyond: A Working Perspective“, in: Susanna Burghartz u. a. (Hg.), *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (Intersections 47), Leiden: Boston: Brill 2016, S. 1–20.

⁶⁸ Zum geheimen Wissen von Frauen und dem weiblichen Körper als passiven Studienobjekt vgl. Katharine Park, *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York: Zone Books 2006. Zum Verständnis von Schwangerschaft in England vgl. Mary E. Fissell, *Vernacular Bodies: The Politics of Reproduction in Early Modern England*, Oxford: Oxford University 2006. Zur Theorie der Wirkmacht von Bildern im weiblichen Körper vgl. Katherine Park, „Impressed Images: Reproducing Wonders“, in: Caroline A. Jones/ Peter Galison (Hg.), *Picturing Science, Producing Art*, New York: Routledge 1998, S. 254–271 und Alessandro G. Farinella/ Carole Preston, „Giordano Bruno: Neoplatonism and the Wheel of Memory in the ‚De Umbris Idearum‘“, *Renaissance Quarterly* 55, 2002, S. 596–624.

⁶⁹ Vgl. Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge: Cambridge University 1997.

durch ihre Einsichten in die Wirkmächte der Natur und die Heilung des menschlichen Körpers auszeichnete, war die unmittelbare Vertrautheit mit ihren Geheimnissen jedoch von Vorteil.

Spitzenarbeiten

Lady Arundels Porträt betont in der überaus sorgfältigen Darstellung der kunstvollen Spitze die praktischen Fertigkeiten und Raffinesse der Gräfin. Die Herstellung von zarter Spitze gehörte zu den schwierigsten Aufgaben einer *gentlewoman* und die dargestellten durchbrochenen Ornamente scheinen sich vor Feinheit fast aufzulösen.⁷⁰ Auch Lord Arundel trägt einen fedrigen Spitzenkragen, doch die Spitzen in Lady Arundels Porträt sind raffinierter und nehmen mehr Raum ein. Insbesondere das Taschentuch, das die Gräfin als Pendant zum Baton ihres Ehemanns in der linken Hand hält, ist ausnehmend fein gearbeitet. Die textilen Künste waren hochgeschätzt, und so konnte für Tapisserien, Stoffe und Spitze schnell weit mehr Vermögen aufgewendet werden als für Werke der bildenden Kunst.⁷¹ Spitze gehörte zu den Luxusgegenständen, die vom König neben Glas, Seide, Tapisserien, Zinn, Gold- und Silberfäden gefördert wurden. Anders als in Frankreich wurden diese Produkte nicht als überflüssig verboten, sondern ausdrücklich gefördert, allen voran die Glas- und Seidenproduktion. Für zahlreiche Luxusgegenstände vergab der König Patente und Lizenzen an Adlige, die vom Verkauf profitierten.⁷² Ebenso wie ihre Grossmutter Bess of Hardwick gleichzeitig für ihr botanisches Wissen und ihre Stickerarbeiten berühmt wurde, in denen sie weibliche Tugendheldinnen und verschiedenste Heilkräuter festhielt, war Lady Arundel

⁷⁰ Zur Wertschätzung von Spitzenarbeiten vgl. Santana M. Levey, *Lace: A History*, London: Victoria and Albert Museum 2004.

⁷¹ Zur Bedeutung von frühneuzeitlichen Textilien auch für die Malerei vgl. Verena Krieger, „Arachne als Künstlerin: Velázquez’ *Las Hilanderas* als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, S. 545–561 und Ann Rosalind Jones/ Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge: Cambridge University 2000; sowie Tabea Schindler, *Arachnes Kunst: Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, zugl. Diss. (Universität Zürich) Emsdetten: Imorde 2014.

⁷² Vgl. Peck 2005, S. 75–76. In England wurde in Flugblättern propagiert, dass der englische Hof im Bereich Luxusgüter grosszügiger war als der französische, vgl. die englische Publikation eines Verbots von Spitze sowie Gold- und Silberfäden: Edward Aggas, *The Kings Declarations [...] Paris, the 18. Day of March, 1613 [...]*, London: William Wright 1613. Zur politischen Dimension von Luxuskonsum vgl. Linda Levy Peck, „Luxury and War: Reconsidering Luxury Consumption in Seventeenth-Century England“, *Albion* 34, 2002, S. 1–23.

sowohl für ihre Handarbeiten als auch als Heilkundige bekannt (Abb. 10–17).⁷³ Anschaulich zeigen das die zahlreichen aufwendigen Anleitungen zur Herstellung von Spitze im *recipe book* der Gräfin.⁷⁴ Spitzen und Stickarbeiten standen in besonders engem Bezug zum weiblichen Körper, dessen Konturen sie formten und mit dem sie als Wäsche in unmittelbarem Kontakt standen.⁷⁵ Bereits die *Hardwick Embroideries* verdeutlichen das Selbstverständnis weiblicher Kunstkennerinnen, wenn sich Darstellungen von Heilpflanzen abwechseln mit historischen Heldinnen und weiblichen Allegorien der Künste und Tugenden. Als „curious work“ verbanden adlige Frauen in den Stickereien, gewirkten Stoffe und Spitzen Handwerk mit Wissen. Abgesetzt vom „plain work“ arbeitender Frauen veranschaulichten die komplexen Arbeiten die Bildung und den Horizont der Adligen ebenso wie ihre ausserordentliche Geschicklichkeit und Sorgfalt.⁷⁶

Der Körper der Hausfrau

Während in den Studien zu Mytens' Doppelporträt auf Grundlage der Schriften von Baldassare Castiglione, Henry Peacham und Franciscus Junius vorrangig das Porträt des Earl als Exemplum männlicher, adliger Virtuosität im Sinne von ästhetischer Kunstkennerenschaft analysiert wird, stellt sich unter Einbezug von Lady Arundels Porträt die Frage nach einem erweiterten Konzept von Kunstkennerenschaft, für das praktische Fertigkeiten und naturphilosophisches Wissen die bestimmende Rolle spielen.⁷⁷ In den medizinischen Rezepten der Gräfin bestanden wie in den besten Kunstwerken zwischen Kunst und Leben statt einer starren Grenze fluide Übergänge. Der menschliche Körper wurde als durch verschiedene Wirkmächte form- und heilbar begriffen und so zum

⁷³ Zu den Textilarbeiten von Lady Arundels Grossmutter vgl. Santana M. Levey/ Peter Thornton, *Of Household Stuff: The 1601 Inventories of Bess of Hardwick*, London: National Trust 2002 sowie Levey 2004. Zu Bess of Hardwick als Kunstpatronin vgl. Alice T. Friedman, „Wife in the English-Country House: Gender and the Meaning of Style in Early Modern England“, in: Cynthia Lawrence (Hg.), *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, 2. Aufl. University Park: Pennsylvania State University 1999, S. 111–125.

⁷⁴ Vgl. Aletheia Howard, Countess of Arundel, *Natura Exenterata, or Nature Unbowelled*, London: H. Twiford/ G. Bedell/ N. Ekins 1655, S. 420–438.

⁷⁵ Vgl. Mary M. Brooks, „No less dangerous to use than that of a Basilisk“: Skin and Seventeenth Century English Embroideries“, in: Glenn Adamson/ Victoria Kelly (Hg.), *Surface Tensions: Surface, Finish and The Meaning of Objects*, Manchester: Manchester University 2013, S. 98–110.

⁷⁶ Vgl. Mary M. Brooks, „Performing Curiosity: Re-viewing Women's Domestic Embroidery in Seventeenth-Century England“, *The Seventeenth Century* 32, 2017, S. 1–29.

⁷⁷ Vgl. dazu auch Sven Dupré/ Christine Göttler (Hg.), *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, London: Routledge 2017.

Objekt von menschlicher Expertise.⁷⁸ Leben und Gesundheit lagen traditionell in den Händen von Frauen, die durch ihre Expertise beträchtliche Macht ausüben konnten.⁷⁹ In den medizinischen Rezepten der Gräfin wurden wie in Kunstwerken Körper zum Objekt.⁸⁰

Paulina

Lady Arundel hatte von 1613 an als eine der ersten Frauen am englischen Hof Italien bereist und war wie keine andere am Hof vertraut mit den Errungenschaften der Malerei und Skulptur in Italien.⁸¹ Die Reise erfolgte im Anschluss an die Hochzeit von Elizabeth Stuart und Kurfürst Friedrich V. Lady Arundel begleitete gemeinsam mit Lord Arundel als Teil des Hochzeitszuges Elizabeth an den Hof in Heidelberg, von wo sie über Basel nach Italien weiterreisten. Stephen Orgel erkennt Lady Arundel in der

⁷⁸ Vgl. Gail Kern Paster, „Purgation as the Allure of Mastery: Early Modern Medicine and the Technology of the Self“, in: Lena Cowen Orlin (Hg.), *Material London, ca. 1600*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2000, S. 193–205; Gail Kern Paster, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University 1993; Michael C. Schoenfeldt, *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton*, Cambridge: Cambridge University 1999.

⁷⁹ Vgl. Sara D. Luttfriing, *Bodies, Speech, and Reproductive Knowledge in Early Modern England*, New York/ London: Routledge 2016; Linda A. Pollock, *With Faith and Physic: The Life of a Tudor Gentlewoman, Lady Grace Mildmay, 1552–1620*, London: Collins & Brown 1993; Leigh Ann Whaley, „Motherly Medicine: Domestic Healers and Apothecaries“, in: Leigh Ann Whaley (Hg.), *Women and the Practice of Medical Care in Early Modern Europe, 1400–1800*, London: Palgrave Macmillan 2011, S. 150–173; Hunter 1997; Robert Martensen, „The Transformation of Eve: Women’s Bodies, Medicine and Culture in Early Modern England“, in: Mikuláš Teich/ Roy Porter (Hg.), *Sexual Knowledge, Sexual Science: The History of Attitudes to Sexuality*, Cambridge u. a.: Cambridge University 1994, S. 107–133. Für Italien vgl. auch Meredith K. Ray, *Daughters of Alchemy: Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge, MA: Harvard University 2015.

⁸⁰ Vgl. Regina Ammicht-Quinn, „Cult, Culture and Ambivalence: Images and Imaginations of the Body in Christian Traditions and Contemporary Lifestyles“, in: Barbara Baert (Hg.), *Fluid Flesh: The Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven: Leuven University 2009, S. 67–81. Vgl. auch Claudia Swan, „Eyes Wide Shut: Early Modern Imagination, Demonology and the Visual Arts“, *Zeitsprünge* 7, 2003, S. 560–582; Ulinka Rublack, „Erzählungen von Geblüt und Herzen: Zur historischen Anthropologie des frühneuzeitlichen Körpers“, *Historische Anthropologie* 9, 2001, S. 214–232; Ulinka Rublack/ Pamela Selwyn, „Fluxes: The Early Modern Body and the Emotions“, *History Workshop Journal* 53, 2002, S. 1–16 sowie Sergius Kodera, *Disreputable Bodies: Magic, Medicine, and Gender in Renaissance Natural Philosophy*, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies 2010.

⁸¹ Vgl. Levy Peck 2005, S. 132–139. Zur Italienreise von Lady und Lord Arundel vgl. Fletcher 1996. Zu Italien als Fixstern für die Sammelpraxis in England vgl. Edward Chaney, „The Italianate Evolution of English Collecting“, in: Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Period*, New Haven/ London: Yale University 2003, S. 1–124.

Figur der Paulina in Shakespeares *A Winter's Tale*.⁸² In dem Stück, das aus Anlass von Elizabeth Stuarts Hochzeit am 14. Februar 1613 in Whitehall aufgeführt wurde, spielt Paulina als weise und wundertätige Hofdame eine Schlüsselrolle.⁸³ *A Winter's Tale*, eine Adaption von Robert Greenes *Pandosto* von 1588, dreht sich inspiriert von Sophokles' *Oedipus Rex* um einen König, der seine Vaterschaft anzweifelt und darum befiehlt, seine neugeborene Tochter zu töten.⁸⁴ Greenes Tragödie erhält von Shakespeare durch die neu hinzugefügte Figur der Paulina jedoch einen beinahe ungetrübt glücklichen Ausgang. Während ihr Mann Antigonus die Königstochter aussetzt statt sie zu töten, so dass sie im Erwachsenenalter gefunden wird, hat Paulina die Fähigkeit, die Statue der vor Unglück über den Verlust der Tochter gestorbenen Königin Hermione zum Leben zu erwecken.

Bis zuletzt bleibt unklar, ob es sich bei der Erweckung der von Paulina bei einem italienischen Bildhauer in Auftrag gegebenen Statue um Magie oder um eine List Paulinas handelt, auch wenn sich der König von den magischen, lebensspendenden Fähigkeiten Paulinas überzeugt zeigt. Stephen Orgel begründet seine Identifikation der Paulina mit Lady Arundel mit ihrer Kennerschaft auf dem Gebiet der italienischen Kunst, doch tritt Paulina in weiten Teilen des Stückes nicht als Sammlerin auf, sondern vielmehr als geschickte Amme, vertraut mit „law and process of great nature.“⁸⁵ Zugleich ist sie eine umsichtige Hofdame, die mit der im Gefängnis geborenen Tochter auf dem Arm das Herz des grundlos argwöhnischen Königs zu erweichen versucht. Paulina bezeichnet sich als Ärztin des Königs, wird von diesem als Hexe beschimpft, und erklärt ihm unter Anrufung der Göttin *Natura*, dass vor ihm eine exakte Kopie, ein

⁸² Vgl. Stephen Orgel, *Spectacular Performances: Essays on Theatre, Imagery, Books and Selves in Early Modern England*, Manchester/ New York: Manchester University 2011, S. 240f.

⁸³ Vgl. F. E. Halliday, *A Shakespeare Companion 1564–1964*, London: Duckworth 1964, S. 532f.

⁸⁴ In der Geschichte um eine verlorene Tochter und das Problem der Königsnachfolge scheinen Parallelen zu den aktuellen Problemen von James I. mit Arabella Stuart durch. Arabella, die aufgrund ihrer möglichen Ansprüche auf den englischen Thron lange Zeit unter der Obhut von Lady Arundels Grossmutter gefangen gehalten wurde, hatte sich im Jahr vor der Erstaufführung eigenmächtig verlobt. Als Gerüchte aufkamen, dass sie schwanger sei, wurde im Januar 1611 wurde ihr Ehemann inhaftiert. Mit Hilfe von Lady Arundels Mutter Mary Talbot, Countess of Shrewsbury, plante das Paar die Flucht nach Europa. Zu Arabella Stuart vgl. Sara Jayne Steen, *The Letters of Lady Arbella Stuart (Women Writers in English 1350–1850)*, New York: Oxford University 1994 und David N. Durant, *Arbella Stuart: A Rival to the Queen*, London: Weidenfeld and Nicolson 1964.

⁸⁵ Shakespeare, *A Winter's Tale*, Act II, Scene II: „[...] This child was prisoner to the womb and is/ By law and process of great nature thence/ Freed and enfranchised, not a party to/ The anger of the king nor guilty of,/ If any be, the trespass of the queen.“

Abdruck seiner selbst liege.⁸⁶ Die Verbindung von medizinischer Expertise, höfischer Klugheit und Kunstpatronage passt auf Lady Arundel besonders gut, die in einer langen Tradition höfischer Heilkunde stand.

In dem Stück erweist sich Paulina als Vermittlerin zwischen Leben und Tod, die die Königin für tot erklärt, um sie nach Abbitte des Königs als gemalte Statue wiederauferstehen zu lassen.⁸⁷ Über Statue und Porträt verbindet Lady Arundel als Paulina Tod und Leben in ihrer Galerie miteinander.⁸⁸ Auch auf die Gefahr hin, vom König eines Bundes mit dunklen Mächten verdächtigt zu werden, befiehlt sie der Statue lebendig zu werden. Der König sanktioniert daraufhin diese Art der Magie als „art as lawful as eating“. Weitere Anspielungen im Stück auf die Macht der Kunst, und insbesondere des Porträts, bestärken die Verbindung zwischen Porträt und Leben und damit zu Lady Arundel. So fordert sie den König heraus, Farbe und Glanz zurück in Lippen und Augen der toten Königin zu bringen, die Tote also zum Leben zu erwecken.⁸⁹ Mit Glanz und Farbe werden eben die Mittel genannt, welche in der Porträtmalerei den Eindruck von Lebendigkeit vermitteln.⁹⁰ Albertis Diktum, die Porträtmalerei habe die der Freundschaft gleichende Kraft, Menschen zu vergegenwärtigen, die abwesend oder tot sind, interpretiert Paulina neu, indem sie aus Freundschaft die Königin für den demütigen König zum Leben erweckt. Sie erscheint weniger als Magierin denn als Allegorie der Kunst selbst, wenn sie wie Venus für Pygmalion der geliebten Statue Atem einhaucht. Dem König erklärt sie die

⁸⁶ Vgl. Shakespeare, *A Winter's Tale*, Act II, Scene III: „I beseech you, hear me, who profess/ Myself your loyal servant, your physician,/ Your most obedient counsellor [...] It is yours [...] Although the print be little, the whole matter/ And copy of the father, eye, nose, lip [...] The very mould and frame of hand, nail, finger:/ And thou, good goddess Nature, which hast made it/ So like to him that got it, if thou hast/ The ordering of the mind too, 'mongst all colours/ No yellow in't, lest she suspect, as he does,/ Her children not her husband's!“

⁸⁷ Zu Paulinas Rolle vgl. Huston Diehl, „Does not the stone rebuke me?‘: The Pauline Rebuke and Paulina’s Lawful Magic in *The Winter's Tale*“, in: Patricia Badir/ Paul E. Yachnin (Hg.), *Shakespeare and the Cultures of Performance*, Aldershot: Ashgate 2008, S. 77–82.

⁸⁸ Shakespeare, *A Winter's Tale*, Act V, Scene III: „[...] we came/To see the statue of our queen: your gallery/Have we pass'd through, not without much content/ In many singularities; but we saw not/ That which my daughter came to look upon,/ The statue of her mother [...]Her natural posture!“

Chide me, dear stone, that I may say indeed/ Thou art Hermione [...]O royal piece,/There's magic in thy majesty, which has/ My evils conjured to remembrance [...].“

⁸⁹ Vgl. *A Winter's Tale*, Act III, Scene II: „[...] if you can bring/ Tincture or lustre in her lip, her eye,/ Heat outwardly or breath within, I'll serve you/ As I would do the gods [...].“

⁹⁰ Zur Bedeutung von Glanz und Schimmer für die englische Porträtmalerei vgl. Karin Leonhard, „Painted Gems: The Color Worlds of Portrait Miniature Painting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Britain“, *Early Science and Medicine* 20, 2015, S. 428–457.

Unvergleichbarkeit seiner Königin in Anlehnung an die Legende von Zeuxis und den Jungfrauen von Kroton und nimmt ihm das Versprechen ab, nur zu heiraten, gleiche die Erwählte der Königin wie ihr Bildnis.

Paragone

Shakespeare gibt als Namen des mit dem Standbild der Königin beauftragten Bildhauers niemand geringeren als Giulio Romano (1499-1546) an. Lady Arundel hatte die Werke Romanos in Mantua bewundern können und in der Folge mit Lord Arundel eine Reihe von dessen Zeichnungen angekauft (Abb. 18–19). Die Wahl von Romanos Namen für einen Bildhauer unterstrich für Kenner die im Stück aufscheinenden Gattungsunschärfen. Das gebildete Publikum und insbesondere Lady Arundel kannten Romano nicht als Bildhauer, sondern als Maler und Architekt.⁹¹ Das Spiel mit dem Paragone scheint auf, wenn Paulina den König davor warnt, die Statue zu küssen, da ihre Lippen noch feucht von Ölfarbe seien.⁹² Paulina wirkt in dem Stück als Vermittlerin zwischen dem gemalten, dem aus Stein gehauenen und dem belebten Körper der Königin. Dieser Mittelweg wird durch die feuchte Farbe signalisiert. Die in Öl gelösten Pigmente stehen auf der Stufe zwischen dem kalten Stein der Statue und dem warmen Leib der auferstandenen Königin. Mit dieser zwischen Kunst und Naturphilosophie vermittelnden Rolle identifizierte sich Lady Arundel in Übereinstimmung mit einigen der frühen *virtuosi* ihrer Zeit und in ihrem Umfeld.

In Mytens' Gemälde sitzt Lady Arundel vor einer Galerie mit Porträts. Obwohl diese bislang als Ahnengalerie gedeutet wurde, fehlt jeglicher Hinweis, dass es sich um Familienmitglieder handelt. Auch sind nicht die berühmten Holbeinporträts der Sammlung dargestellt. Die beiden gut erkennbaren Bildnisse am Ende der Galerie zeigen deutlich korrespondierende Porträts eines Ehepaars, Ähnlichkeiten zu überlieferten Gemälden der Familie Talbot oder Howard sind jedoch eher vage. Die Gesichter in den kleinen Tondi darüber sind ebenfalls kaum erkennbar und die lebensgrossen Formate an den Seitenwänden lassen aufgrund der Perspektive kaum noch den Bildinhalt erahnen. Es ist auszuschliessen, dass es sich um eine der beliebten Serien illustrer Tugendbeispiele handelt, bei denen die Erkennbarkeit der Figuren

⁹¹ Auf der Italienreise 1613–14 hatten die beiden Romanos Arbeit gesehen und möglicherweise bereits Zeichnungen Romanos angekauft oder anfertigen lassen, vgl. Howarth 1985, S. 43f. und S. 179f. Vgl. auch Chaney 2003 und Fletcher 1996.

⁹² Shakespeare, *A Winter's Tale*, Act V, Scene III. Zur Deutung dieser Stelle vgl. B. J. Sokol, „Painted Statues, Ben Jonson and Shakespeare“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, S. 250–253.

wichtig war.⁹³ In Lady Arundels Galerie steht der künstlerische Anspruch der Porträtmalerei im Vordergrund. Die erste auf Englisch übersetzte kunsttheoretische Schrift, Giovanni Paolo Lomazzos *Trattato*, erklärte das Porträt zum Ursprung der Malerei und gestand der Porträtmalerei damit einen besonderen Rang zu. So können die Zeugnisse antiker Grösse und die zeitgenössischen Porträts als sich gegenseitig adelnde, hohe Formen von Kunst verstanden werden. Im Kontext von Mytens' Porträt kommt dem Porträt durch die selbstreferentielle Wiederholung des Ausgangsmediums kommt dem Porträt eine wichtigere Rolle zu. Das gemalte Bildnis inszeniert wird durch den Verweis auf sich selbst als die überlegene Kunstform inszeniert.⁹⁴

Während aber Shakespeare in *A Winter's Tale* gekonnt mit dem Paragone zwischen Malerei und Skulptur spielt, liegt den Interpretationen der beiden Porträts von Lord und Lady Arundel oft eine implizite Abwertung der Malerei und insbesondere der zeitgenössischen Porträtmalerei zugrunde. Wenn es heisst, die Galerie antiker Statuen im Porträt des Grafen verweise auf dessen Kunstverstand, die Galerie zeitgenössischer Ölporträts in der Galerie der Gräfin aber zeige Lord Arundels Ahnen und dessen Stolz auf seine adlige Herkunft, wird der Paragone zwischen Skulptur und Malerei in der Forschung zugunsten der Skulptur entschieden.⁹⁵ Der Wettstreit gilt zugleich zwischen Antike und Moderne. Der Deutung liegt die Annahme einer allein genealogisch-dynastischen Wertschätzung der Porträtmalerei zugrunde. Die Entscheidung zugunsten der antiken Skulptur übertragen die Deutungen des Porträtpaars auf das Verhältnis des Ehepaares, obwohl die Malerei, insbesondere das Porträt, genau wie weitere zeitgenössische Errungenschaften zur Entstehungszeit von Mytens' Porträt, in lebhafter und ausgeglichener Konkurrenz zur Antike verstanden wurde. So entstand 1622 als englische Antwort auf Castigliones *Libro del Cortegiano* Henry Peachams *Compleat*

⁹³ Zur Erkennbarkeit als Bedingung des Porträts vgl. Christina Posselt, *Das Porträt in den Viten Vasaris: Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Köln: Böhlau 2013, S. 40f.

⁹⁴ Vgl. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura*, Mailand: Paolo Gottardo Pontio 1584, S. 430: „L'uso del ritrarre dal naturale, cioè di far le imagini de gl'uomini simili a loro, sì che da chiunque gli vede siano riconosciuti per quei medesimi, credo io che sia tanto antico, che nascesse in un punto insieme con l'arte stessa del dipingere, la quale da prima non fu ritrovata ad altro che a fare le imagini, cioè i ritratti de' grandi uomini come d'idoli in terra.“

⁹⁵ Vgl. Novikova 2004, S. 323. Zum Paragone vgl. Joris van Gastel u. a., „Paragone als Mitstreit“, in: Joris van Gastel (Hg.), *Paragone als Mitstreit*, Berlin: Akademie 2014, S. 15–48; vgl. auch Eric Achermann, „Das Prinzip des Vorrangs: Zur Bedeutung des *Paragone delle arti* für die Entwicklung der Künste“, in: Herbert Jaumann (Hg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2011, S. 179–209.

Gentleman, in dem Peacham die Malerei als eine überaus angemessene und förderliche Beschäftigung für einen Adligen verteidigte. Der Ratgeber war Lady Arundels Sohn gewidmet, als dessen Hauslehrer Peacham in Arundel House beschäftigt war.

Antike Allegorien

Peachams Ratgeber zur adligen Tugend erschien zwei Jahre nach der Veröffentlichung der *Magna Instauration* von Francis Bacon, einem weiteren Freund der Familie Arundel, der bereits 1605 mit *Of the Proficiency and Advancement of Learning* eine Schrift vorgelegt hatte, die Lernen und Gelehrsamkeit im Privaten wie im Politischen zur universalen Tugend erklärte. Vor dem Hintergrund von Bacons Forderung nach dem universalen Einsatz adliger Fähigkeiten zur Erweiterung des Wissens, zur konkreten Verbesserung der Welt und zum Wohl der Gesellschaft wirkt Peachams Verteidigung des Malens als adliger Beschäftigung fast konservativ.⁹⁶ Obwohl Peachams Buch wiederholt zur Interpretation von Lord Arundels Porträt vor einer Galerie mit antiken Statuen herangezogen wurde, erwähnt die erste Ausgabe des *Compleat Gentleman* von 1622 mit keinem Wort das Sammeln von Antiken. Diesen Passus ergänzte Peacham erst in der Ausgabe von 1634. Stattdessen zielt seine Empfehlung des Erlernens von Malerei und Zeichnung als nützlich in eine ähnliche Richtung wie Francis Bacons avancierte Schriften zu Gelehrsamkeit und experimenteller Forschung. Bei Peacham wie bei Bacon erscheint das Interesse an Kunst als zutiefst vom Gedanken praktischer Anwendbarkeit geprägt.

Insbesondere Bacons Konzept einer nützlichen Gelehrsamkeit prägte auch das Verständnis der antiken Skulptur. In der 1609 auf Latein erschienenen einflussreichen Deutung antiker Mythen, *De Sapientia Veterum*, auf deren Titel sich Franciscus Junius 1637 mit *De Pictura Veterum* bezieht, empfiehlt Bacon die antiken Fabeln als philosophische Allegorien zu verstehen, in denen unter anderem Orpheus für die Philosophie, Cupido für das Atom, Dädalus für die Mechanik und Pan für die Natur

⁹⁶ Zur kulturellen Einordnung der Naturphilosophie in England vgl. Joanna Picciotto, *Labors of Innocence in Early Modern England*, Cambridge, MA: Harvard University 2010. Zu Francis Bacon vgl. Lisa Jardine, *Francis Bacon: Discovery and the Art of Discourse*, London/ New York: Cambridge University 1974; Jürgen Keller, „Scientia Operativa: The Tradition of the Workshops and The Secrets of Nature“, in: Claus Zittel (Hg.), *Philosophies of Technology: Francis Bacon and his Contemporaries* (Intersections 11), Leiden: Brill 2008, S. 21–50; Romano Nanni, „Technical Knowledge and the Advancement of Learning: Some Questions about ‚Perfectibility‘ and ‚Invention‘“, in: Zittel 2008, S. 51–66; Rhodri Lewis, „Francis Bacon and Ingenuity“, *Renaissance Quarterly* 67, 2014, S. 113–163.

stehe.⁹⁷ Diese allegorische Deutung mythischer Figuren als versteckte philosophische Wahrheiten geht zurück auf die 1567 veröffentlichte *Mythologia* von Natalis Comes, dessen von Ficino geprägter Neoplatonismus das Verständnis von Antike in England entscheidend prägte. Die Antike wurde als Hort einer verlorenen *prisca sapientia* zu einem Sehnsuchtsort, der Heimkehr und Fortschritt zugleich verkörperte.⁹⁸ Die Antike war für Bacon Chiffre für eine von naturphilosophischen Erkenntnissen geprägte bessere Zukunft.

Diese Lesart scheint auch Henry Peachams 1634 dem *Compleat Gentleman* zugefügtes Kapitel *Of Antiquities* zu prägen. Peacham fordert hier, dass jeder, der sein *ingenium* zeigen wolle, ein Verständnis für die Überreste „of men and matters of elder times“ beweisen müsse, und diejenigen „such as are skilled in them“, deren Verständnis geschult sei, nenne man *virtuosi*.⁹⁹ Die in der Folge als besonders wertvoll aufgezählten Statuen, allen voran die Diana von Ephesus, die als Personifikation der Natur bekannt war, eignen sich auffällig gut für eine naturphilosophische Deutung nach dem Vorbild von Bacon und Natalis Comes. Die Beschäftigung mit antiken Bildwerken impliziert hier eher ein naturphilosophisches als ein ästhetisches Verständnis. Auf dieser Grundlage ergibt auch Lord Clarendons spöttische Beobachtung einen Sinn, der bemerkt, dass der Earl als Gelehrter angesehen werden wollte, der die Mysterien der Antike verstünde, nur weil er für viel Geld Statuen erworben habe.¹⁰⁰ Die antiken Statuen in der Galerie in Mytens' Porträt, die sich im Besitz des Paares befanden, wurden von Zeitgenossen somit im Sinne einer umfassenden Beschäftigung mit Kunst und Natur verstanden.

⁹⁷ Vgl. Francis Bacon, *De Sapientia Veterum Liber*, London: Robert Barker 1609. Zur Antike als Inspiration für naturphilosophische Erkenntnis vgl. Claire Preston, *The Poetics of Scientific Investigation in Seventeenth-Century England*, Oxford: Oxford University Press 2015.

⁹⁸ Vgl. Barbara Carman Garner, „Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1970, S. 264–291. Zur Bedeutung der *prisca sapientia* vgl. Martin Mulrow, „Ambiguities of the *Prisca Sapientia* in Late Renaissance Humanism“, *Journal of the History of Ideas* 65, 2004, S. 1–13.

⁹⁹ Henry Peacham, *The Compleat Gentleman*, 2. erw. Aufl. London: Francis Constable 1634, S. 105.

¹⁰⁰ Vgl. Edward Hyde, Earl of Clarendon, *The History of the Rebellion and Civil Wars in England*, Band 1, Teil 1, Oxford: Theater 1717, S. 56: „He was willing to be thought a scholar, and to understand the most mysterious parts of antiquity, because had made a a wonderful and costly purchase of excellent statues, whilst he was in Italy and in Rome (some whereof he could never obtain permission to remove from Rome, though he had paid for them) and had a rare collection of the most curious medals.“

Kritische Moderne

Parallel zu Francis Bacons naturphilosophischer Ausdeutung antiker Mythen setzte sich mit Stradanus, Guido Panciroli und später Thomas Browne in Europa ein kritisches Verhältnis zur Antike durch. Obwohl die Antike Vorbild und Prüfstein bleibt und die Verbindungen zwischen den neuen experimentellen Wissenschaften und antiquarischer Gelehrsamkeit eng sind, wird im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts zum Konsens, dass die Gegenwart in vielen Punkten gerade durch ihr umfassendes Verständnis antiker Geheimnisse und die darauf beruhenden modernen Erfindungen die Antike übertreffe.¹⁰¹ Während die Gegenwart ihre Fortschrittlichkeit postulierte, war es Sammlern in der englischen Peripherie erstmals möglich, in grösserem Stil antike Statuen zu erwerben. Lord Arundel gehörte mit seiner Sammlung zu den Vorreitern in England, auch wenn für Zeitgenossen offenkundig war, dass seine Sammlung eine der jüngsten und kleinsten in Europa war und keine seiner Statuen zu den begehrten griechischen Meisterwerken gehörte.¹⁰²

Holbeins Paare

Die Konzeption der beiden Pendants wurde mit grosser Sicherheit durch zwei ähnliche Porträtpaare aus der Hand Hans Holbeins d. J. (1497/98–1543) inspiriert, von denen sich eines in der Sammlung des Paares befand. Die Sammlung Arundel war zum Zeitpunkt von Mytens' Porträt bereits für die Vielzahl an Werken des Basler Künstlers

¹⁰¹ Vgl. Vera Keller, „Accounting for Invention: Guido Panciroli's Lost and Found Things and the Development of *Desiderata*“, *Journal of the History of Ideas* 73, 2012, S. 223–245; Christine Göttler/ Tine Meganck, „Sites of Art, Nature and the Antique in the Spanish Netherlands“, in: Sven Dupré u. a. (Hg.), *Embattled Territory: The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, Ghent: Academia Press 2016, S. 333–369 und Peter N. Miller, *Peiresc's Europe: Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, New Haven: Yale University 2000. Zur Bewertung der Antike und den Sammeln von Antiken in England vgl. Michael Vickers, „Greek and Roman Antiquities in the Seventeenth Century“, in: O. R. Impey/ Arthur MacGregor (Hg.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, Oxford/ New York: Clarendon 1985, S. 309–318. Zum Wettstreit zwischen Antike und Moderne vgl. Martin Disselkamp, „Parameter der Antiqui-Moderni-Thematik in der Frühen Neuzeit“, in: Herbert Jaumann (Hg.), *Diskurse der Gelehrenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2011, S. 157–178. Zur kritischen Bewertung der Antike in England vgl. Miriam E. Jacobson, *Barbarous Antiquity: Reorienting the Past in the Poetry of Early Modern England*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2014.

¹⁰² Zur Bewertung der Sammlung vgl. Angelicoussis 2004. Zur Einordnung in den europäischen Kontext vgl. Patricia Fortini Brown, „Le Antichità“, in: Franco Franceschi u. a. (Hg.), *Commercio e Cultura Mercantile (Il Rinascimento italiano e l'Europa 4)*, Treviso: Angelo Colla 2007, S. 309–337.

bekannt.¹⁰³ Auf der Reise nach Italien 1613 passierten Lord und Lady Arundel Basel, wo sich bis heute Holbeins Porträts des Jacob Meyer und der Dorothea Kannengiesser befinden (Abb. 20–21).¹⁰⁴ Holbeins Porträts suggerieren durch die Darstellung einer perspektivischen Architektur eine Kontinuität, die die Aufteilung des Bildraums in zwei Tafeln negiert. Ein antikisierendes Tonnengewölbe vereinheitlicht den Bildraum, wobei Dorothea in der perspektivischen Konstruktion, auf deren Fluchtpunkt Jacob Meyers Finger zeigt, tiefer positioniert ist. Holbeins Doppelporträt von Sir Henry Guildford und Lady Mary Guildford in der Sammlung von Lord und Lady Arundel verbindet die Dargestellten auf ähnliche Weise, indem die Stange, an der bei Henry Guilfords ein Vorhang befestigt ist, im Bildnis der Mary Guilford auf einem Architrav aufliegend fortgesetzt wird (Abb. 22–23). Das in diesem Porträtpaar deutliche Spiel mit einer unmöglichen Perspektive, in dem Mary deutlich tiefer im Bildraum erscheint, kombiniert Holbein mit einem Verweis auf den Paragone, versinnbildlicht durch Vorhang und Kapitell. Mytens' Porträts zitieren Holbeins bildübergreifende Perspektive. Mytens ordnet jedoch Lady Arundel die durch Selbstbezüglichkeit hervorgehobene Malerei zu und zeigt zusätzlich in den beiden Galerien zwei getrennte perspektivische Räume. Beide Galerien verweisen auf eine naturphilosophische Dimension der perspektivischen Darstellung und betont zugleich wie in Holbeins Porträts die Zusammengehörigkeit der Gemälde.

Der Aspekt des Paragone zwischen Malerei und Skulptur wird in Mytens' Gemälden der Countess und des Earl auf den Wettstreit zwischen Antike und Moderne ausgeweitet, der mit Bacon, Peacham und Panciroli zugunsten der Moderne entschieden wurde.¹⁰⁵ Die Porträts in Lady Arundels Galerie können selbstbezüglicher Verweis auf die Errungenschaft der alchemischen Kunst der Malerei, die antiken Statuen in Lord Arundels Galerie als Embleme arkanen Wissens gelesen werden.¹⁰⁶ Die Gemälde bezeugen das dem Paar gemeinsame kennerschaftliche Selbstbewusstsein. Licht und Perspektive werden als grundlegende Kräfte der Malerei deutlich. Wie in Lomazzos Traktat erscheinen sie auch im Porträt als Grundprinzipien, deren Kenntnis unendliche

¹⁰³ Vgl. Howarth 1985, S. 69.

¹⁰⁴ Vgl. Hervey 1921, S. 74.

¹⁰⁵ Vgl. Keller 2012; L. E. Semler, „Breaking the Ice to Invention: Henry Peacham's ‚The Art of Drawing‘ (1606)“, *The Sixteenth Century Journal* 35, 2004, S. 735–750; Paul Slack, *The Invention of Improvement: Information and Material Progress in Seventeenth-Century England*, Oxford: Oxford University 2015.

¹⁰⁶ Zu Malerei und Alchemie im Porträt vgl. Leonhard 2013.

Möglichkeiten der Gestaltung und Manipulation von Natur ermöglicht.¹⁰⁷ So wie die Porträts in Lady Arundels Gemälde als selbstreferentielles Element fungieren, so können die antiken Statuen als Embleme arkanen Wissens gelesen werden, die auf eine naturphilosophische Dimension der perspektivischen Darstellung verweisen.

Theatrum

Die Aufstellung der Statuen in gleichmässigen Abständen in einer langen Reihe auf Lord Arundels Porträt zitiert die prunkvollen Statuendekorationen an italienischen Bauten wie der Biblioteca Marciana und den beiden Teatri Olimpici in Vicenza und Sabbioneta und suggeriert in der Verwendung aktueller architektonischer Konzepte Souveränität gegenüber der Bewertung von Einzelwerken (Abb. 24–26). Die Referenz auf zwei der berühmtesten Theaterbauten Italiens lässt an Albertis von Vitruv übernommene Dreiteilung des Dramas in tragische, komische und satirische Werke denken und an Vitruvs Empfehlung für eine jeweils angemessene Bühnengestaltung. Für tragische Werke, in denen das Schicksal von Tyrannen behandelt werde, empfiehlt Vitruv Säulen und Statuen, während für komische Dramen, in denen es um familiäre Sorgen geht, die Bühne mit Balkonen und fingierten Fensterblicken den Anschein eines Privatraums erwecken soll.¹⁰⁸ Die durch Serlio in England weit verbreitete vitruvianische Kodierung ist Teil seines zweiten Buchs zur Perspektive. Sie lässt die perspektivischen Hintergründe von Lord und Lady Arundel als sich komplementär ergänzende Bühnenbilder der politischen und familiären Tragödie erscheinen (Abb. 27).¹⁰⁹ Als Repräsentantin der dramatischen Sphäre der Familie sitzt Lady Arundel als ruhender Pol in einem dichten Geflecht von Bedeutungen und Verweisen.

In den beiden Pendants scheint mit dem Sammeln von antiken Statuen und modernen Porträts weniger höfische *magnificentia* und ästhetische Praktiken verbunden als eine philosophische Reflexion über die Grundlagen und Wirkungsweisen der Natur als Voraussetzung für künstlerisches Schaffen. Das sich aus der gemeinsamen, aufeinander bezogenen und sich ergänzenden Deutung ergebende virtuose Verständnis

¹⁰⁷ Zu Parallelen zwischen perspektivischen Darstellungen und literarischen Kunstgriffen in England vgl. Ernest B. Gilman, *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven/ London: Yale University 1978.

¹⁰⁸ Vgl. Inge Jackson Reist, „All the World’s a Stage: The Theater Conceit in Early Modern Italy“, in: Babette Bohn/ John Saslow (Hg.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 463–483, S. 467f.

¹⁰⁹ Vgl. Sebastiano Serlio, *Tutte l’Opere d’Architettura et Prospettiva*, Venedig: Giacomo de’ Franceschi 1619 (Erstausgabe Paris 1545), S. 43–51.

von Kunst in den beiden Porträts verbindet Naturphilosophie, das Studium der Antike und die Nachahmung der Natur mit dem Studium des menschlichen Körpers, von kuriosen Naturalien und wissenschaftlichen Instrumenten. Die emblematische Verdichtung im Porträt ist Teil einer spezifisch englischen Tradition der allegorischen Aus- und Umdeutung.¹¹⁰

¹¹⁰ Vgl. Leonhard 2014.

3. Diana in Antwerpen und Venedig

3.1 Von England nach Italien

Von Juni 1613 bis November 1614 bereiste Lady Arundel zusammen mit ihrem Ehemann als Botschafter im Gefolge von Elizabeth Stuart zum ersten Mal den Kontinent. Nach einem Aufenthalt in Heidelberg reisten Lady und Lord Arundel weiter nach Italien. Begleitet wurden sie von Inigo Jones (1573–1652), der nach der Rückkehr nach England Arundel House inspiriert von italienischer Architektur umbaute. 1619 leitete Lady Arundel bei der Beerdigung von Anna of Denmark 1619 den Trauerzug und bereitete im Jahr darauf ihre zweite Reise nach Italien vor. Ihr Ziel war das Veneto, wo ihre Söhne an der Universität in Padua Medizin studierten. Im Juni 1620 reiste sie von London zuerst nach Antwerpen und traf dort auf Peter Paul Rubens. Rubens fertigte hier nach Mytens das zweite Porträt von Lady Arundel an (Abb. 29).¹¹¹

Das überlebensgrosse Porträt zeigt die englische Adlige auf einer Loggia vor gedrehten Säulen, umringt von drei männlichen Figuren und mit einem grossen Hund. Die Gräfin sitzt auf einem tiefroten Polsterstuhl. Sie trägt ein weich fallendes, tiefschwarz schimmerndes Gewand, dessen kurz über dem Handgelenk endende weite Ärmel mit üppiger, federartig gesteppter Spitze verziert sind. Ein den Halsbereich freilassender, wie ein Fächer am Rückenteil ihres Mieders befestigter Spitzenkragen korrespondiert mit den Spitzenbündchen. Wie in Daniel Mytens' Porträt wirken Lady Arundels Spitzen ausnehmend delikat, doch während Mytens die delikatsten Muster minutiöser nachzeichnet als sie das menschliche Auge wahrnehmen kann, empfindet Rubens den Scheindruck nach und lässt die Details der Spitzen verschwimmen.

Das Gesicht von Lady Arundel ist der zentrale Fokus, um den in verschiedenen Abständen, ähnlich Planeten um die Sonne, die restlichen Figuren und eine grosse Wappentapisserie angeordnet sind. Besonders viel Platz nimmt ein überdimensional grosser Greyhound ein, der seitlich gezeigt wird, dessen schlanker Körper angespannt wirkt, während er seinen Kopf unterwürfig an das Kleid von Lady Arundel legt. Ihre

¹¹¹ Vgl. Hans Vlieghe, *Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 19, Teil 2), London: Harvey Miller 1987, S. 28–30, 48–52; sowie Frances Huemer, *Portraits* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 19, Teil 1), Brüssel: Arcade Press 1977, S. 85–87.

rechte Hand ruht auf dem Kopf des Jagdhundes. Der linke Arm der Gräfin liegt auf der Lehne des Stuhls, während die Hand mit den elegant überlängten Fingern, geschmückt von zwei dünnen juwelenbesetzten Ringen, locker herabhängt. Daneben hält ein kindlich wirkender Diener am rechten Bildrand einen kostbaren Jagdfalken mit roter Haube auf dem Arm. Ein durch seine Kleidung als *court jester* erkennbarer zweiter Gefolgsmann hält mit einer Hand die Tapiserie. Zusätzlich verbunden sind die dargestellten Personen und der Hund durch den kostbaren roten Orientteppich auf dem sie um die sitzende Lady Arundel stehen.¹¹² Beide Diener sind reich gekleidet, doch während der kleinwüchsige, als Robin bekannte Diener im Vordergrund ganz in mit Goldbordüren verziertes Kaminrot gehüllt ist, das zur Kappe des Jadfalken auf seinem Arm passt, trägt der zweite Diener ein für Hofnarren seit dem Mittelalter typisches Gewand, dessen einzelne Teile aus alternierend gelben und schwarzen Stoffen zusammengesetzt sind.

Obwohl Rubens' Porträt von Lady Arundel selbst auffällige Parallelen zu Daniel Mytens' Gemälde aufweist, unterscheidet sich der Rest der Darstellung grundlegend von Mytens' strenger und fast starrer Komposition. Im Vergleich wird die Dynamik und Lebhaftigkeit der Antwerpener Komposition noch deutlicher, die durch die inkongruente Perspektive und das manieristische Spiel mit dem Grössenverhältnis der Figuren zueinander entsteht und durch die hellen Farben und fließenden Stoffe im Bild betont wird. Rubens arbeitet statt mit klaren Strukturen und minutiösen Details mit der Stofflichkeit von Licht und Farbe. Durch diese Auflösung der Details entsteht ein Mytens' Porträt völlig entgegengesetzter Eindruck von Momenthaftigkeit und Belebtheit der Szene. Lady Arundels porzellanfarbenes Gesicht leuchtet ebenso hell wie ihr Dekolleté, nur die Wangen sind ungleichmässig gerötet. Die milchweisse Haut wird vom schwarzen Kleid mit dem tiefen ovalen Ausschnitt umrahmt, so dass der Eindruck einer Marmorbüste entsteht. Stirn, Wangen, Mund und Hals sind makellos glatt und leuchten vor Jugend und Gesundheit. Die Brauen stehen in perfektem Schwung über den mandelförmigen Augen. Obwohl die langgezogene, aber flache Nase mit den weiten Nasenlöchern und das angedeutete Doppelkinn sehr charakteristisch und kaum

¹¹² Bei dem Teppich handelt es sich vom Muster her höchstwahrscheinlich um einen Isfahanteppich aus der Region Najafabad. Diese Teppiche mit der charakteristischen Blumenbordüre aus der Zeit des Shah Abbas (1587–1629) fanden zur Zeit des Porträts weite Verbreitung in Europa, vgl. Murray L. Eiland, *Oriental Rugs: A Complete Guide*, London: Laurence King 2008, S. 121–123.

idealisiert erscheinen, ist keine einzige Falte zu erkennen. Lady Arundels hell schimmerndes, leicht rosa geflecktes Dekolleté schmückt eine an ihrem Mieder befestigte Brosche.

Hinter dem roten Polsterstuhl der Gräfin steht eine in dunklem Goldbrokat gekleidete männliche Figur, die mit der rechten Hand die Rückenlehne greift und den linken Arm locker in die Hüfte legt, während die langgliedrigen Finger der linken leicht den goldenen Griff seines Schwerts berühren. Der Mann trägt über seiner linken Schulter einen roten Mantel und um den Hals einen Mühlsteinkragen aus weisser Spitze. Seine dunkelblonden Haare stehen in charakteristischen Wirbeln über der hohen Stirn und den hellen Brauen. Er trägt einen Spitzbart und die Wangen sind glattrasiert. Die zuletzt als Porträt des englischen Botschafters Dudley Carleton gedeutete Figur erscheint im Verhältnis kleiner als die anderen Figuren, was besonders im Vergleich mit dem Hund im Vordergrund aber auch zur sitzenden Lady Arundel selbst auffällt. Eine mögliche Erklärung dafür ist die sukzessive Fertigstellung der Teile des Gemäldes. Laut Mary Hervey war diese Figur ursprünglich nicht Teil der Komposition und wurde erst später hinzugefügt.¹¹³ Das würde die marginale Stellung und die schwer nachvollziehbare Entscheidung erklären, der elegant gekleideten Figur am hinteren Rand des Gemäldes weniger Bildraum zuzugestehen als dem langgestreckten Körper des Hundes.

Die verkleinerte Darstellung des Mannes zusammen mit dem für weibliche Porträts ungewöhnlich grossen und beeindruckenden Jagdhund, wie auch das wehende gewobene Wappen in Korrespondenz mit dem leuchtenden Muster des Perserteppichs verleihen der Szene einen surrealen Charakter. Die unregelmässig gewundenen Säulen versetzen die Szene weiter in Unruhe, überspielen aber zugleich die Probleme in den Proportionen der Figuren. Am linken Bildrand öffnet sich ein Ausblick auf eine idyllische Landschaft mit einem schemenhaft sichtbaren Schloss, das von Wald umgeben vor einem bergigen Hintergrund steht, der an der tiefen Horizontlinie mit dem friedlichen hellblauen Abendhimmel und den goldgelb beleuchteten Wolkenstreifen verschmilzt.

Entstehung des Porträts

Lady Arundel war die erste Engländerin, die Rubens porträtierte. Die Entscheidung, sie umringt von ihrem Gefolge auf einer Loggia vor einer italianisierenden Landschaft mit

¹¹³ Vgl. Hervey 1921, S. 177.

salomonischen Säulen im Hintergrund darzustellen, vermittelt deutlich den starken Eindruck, den die katholische Engländerin hinterlassen hatte. Die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Bildnissen von Lady Arundel aus der Hand von Mytens und Rubens sind so augenfällig, dass vermutet wird, Rubens habe Mytens' Porträt als Vorlage genutzt.¹¹⁴ Angesichts der kurzen Zeit, die Lady Arundel in Antwerpen verbrachte konnte Rubens von der gesamten Gruppe nur die Köpfe festhalten und fertige von den Posen nur Skizzen an. Im Anschluss sollte die Komposition auf dem grossen Format zusammengefügt werden. Zum Zeitpunkt von Lady Arundels Abreise aus Antwerpen in Richtung Venedig war das grosse Format noch nicht fertiggestellt. Die Komposition entstand in ihrer Abwesenheit auf Grundlage des Porträts, der Skizzen, nach den Wünschen der Auftraggeberin und als Ergebnis der persönlichen Begegnung zwischen Rubens und der englischen Adligen.¹¹⁵ Die Entstehung des Gemäldes ist durch einen Brief von Francesco Vercellini, dem Sekretär der Familie Arundel, aus Antwerpen an Lord Arundel vom 17. Juli 1620 in London für die Entstehungszeit aussergewöhnlich detailliert dokumentiert. In dem Brief beschreibt Vercellini die Verhandlungen mit dem Antwerpener Meister und Rubens' Vorgehen. Er erwähnt auch das Talent des jungen Anthonis van Dyck, dessen Name bereits ein Begriff ist. Bekannt geworden ist der Brief als erster Hinweis auf den Ruf van Dycks und nicht zuletzt aufgrund des hier überlieferten Rubenszitates über Lord Arundel als „uno delli quatro evangelisti e soportator del nostro arte“.¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. Vlieghe 1987, S. 48.

¹¹⁵ Für eine Untersuchung der Beziehung zwischen Maler und Modell für die Konzeption eines Gemäldes und den Status des Porträts vgl. Adam Eaker, „Van Dyck between Master and Model“, *The Art Bulletin* 97, 2015, S. 173–191.

¹¹⁶ *Autograph Letters*, Arundel Castle, No. 244, transkribiert von Hervey 1921, S. 175f.: „Illustrissimo et eccellissimo Signor et Padrone Colendissimo/ Ho al mio arrivo in questa citta, subito presentata la lettera di vostra eccellentia al Signor Ribins Pitore, la qualle e stata da lui con alegra fronte ricevuta, ma con piu piacere doppo haverla letta si e dimostrato, et mi rese questa risposta: con tutto che io abbia rifiutato a molti Principi et signori (particularmente qui nel statto d'sua altezza) de far li sua ritratti; al signor Conte non posso rifiutar l'honore che mi fa di comandarmi, tenendo per uno delli quatro evangelisti e soportator del nostro arte; seguitando con molte parolle cortesi./ Messi ordne che sua eccellentia di Madama venisse il giorno seguente per sedere, come fece, et egli, pieno d'cortesia, ha compito il suo ritratto, Robin nano, il Pazzo, et Canne, manchando altra picciol cossolina che fornira dimani, e sua eccellentia partira posdimani per dormir a Bruselles. Perche detto Signor Ribins non veniva tella di quadro grande abastanza, ha ritratto le teste come devono essere; la postura et abiti in Carta disegnati; il Canne ritratto tutto intiero; sara in questo mentre metere una tella all'ordine, et lui di propria mani copiera quel che ha fatto. Sara il quadro perfeto, et il quadro con li primi ritratti insieme li inviera a vostra eccellentia. Ha detto Signor Ribins promesso a Madama de non voler ritragier qual si voglia persona, sollo quelli che da vostra eccellentia li sara comandato./ Van Deick sta

Die Beschreibung von Vercellini ist ebenso ausführlich wie widersprüchlich. Einerseits versichert er, dass Porträt sei, abgesehen von einigen wenigen Details, an nur einem Tag von Rubens fertiggestellt worden, die dieser am folgenden Tag komplettieren würde. Andererseits erwähnt Vercellini, dass keine ausreichend grosse Leinwand zur Verfügung gestanden habe, so dass Rubens zwar die Köpfe gemalt, die Körper und die Kleidung jedoch auf Papier skizziert und nur den Hund vollständig porträtiert habe, um zu einem späteren Zeitpunkt die Studien zu einer Komposition auf der noch zu findenden grossen Leinwand zusammenzufügen. Den Entstehungsprozess des Porträts dokumentiert eine überlieferte Zeichnung von Robin mit dem Falken (Abb. 30). In der Skizze sind die entsprechenden Farben für die Kleidung festgehalten. Zusätzlich ist ein Dreiviertelporträt von Lady Arundel aus Rubens' Hand überliefert, das sich in Barcelona befindet (Abb. 31). Blick und Pose sind identisch, doch die Qualität der Darstellung ist weit höher als im grossformatigen Münchner Porträt. Auffällig ist die weit akribischere Herausarbeitung der geröteten Stellen im Inkarnat. Es fehlt jedoch wie in Mytens' Porträt die Feder in Lady Arundels Haar. Eine solche Feder ist in keinem der anderen Bilder der Countess überliefert und scheint Rubens' Erfindung zu sein. Wie Elizabeth McGrath gezeigt hat, war die Feder als Attribut für Rubens mit allegorischer Bedeutung aufgeladen und diente als Kennzeichen für die Musen.¹¹⁷

Hans Vlieghe zufolge handelt es sich bei dem Porträt in Barcelona möglicherweise um eine Werkstattkopie nach Vorbild des grossen Münchnerporträts.

tuttavia con il Signor Ribins, e' viene le sue opere stimate pocho meno di quelle del suo maestro; e giovane di vintun anno, con padre e madre in questa Citta, molto richi, di maniera che e difficille che lui si parta d'queste parti, tanto piu che vede la fortuna nella qualle e' Ribins. / Piaccia vostra eccellentia far saper al Signor Server che Madama ha vedutta la Chiesa delli Gesuitti, et la trova cosa maravigliosa. Ho parlato con Signor Van Rall per li disegni et stampi, il qualle mi ha detto che non vi e cosa nesuna, sollo alcune cose del Tempesta, ma non meritano la spesa. / Ho ricevuto lettere da Venetia in questa Citta, la ultima delle tre di questo mese, intendendo che il Signor Barone, et Signor Cavaliere sono in buon stato di salute a Padova, che Madama ne sente grand' piacere. / Diegho ha rifiutato dalla Contessa di Buchoi il letto et il portiere, mille e' duacento libre sterlini. Madama l'ha veduto, e' dovera scriver a' vostra eccellentia la sua intentione. / Con pregar a vostra eccelentia ogni felicità li bacio con ogni riverenza le mani. / Di Anversa al 17 luglio 1620, stillo novo. / La staggione e molto freda, et continue piogge contraria al pigliar l'acqua, dimodo che quello che so atrovano al Spa perdono il tempo. L'alloggiamento di Madama al Spa sono nella Piazza, alle Corna d' Cervo per Insegna: giusto al incontro vi a l'alloggiamento del Signor Viconte Purbeck. / All'Illustrissimo et eccellentissimo signor, signor et Patrone Colendissimo, il Signor Conte d'Arundell, Londra.“

¹¹⁷ Vgl. Elizabeth McGrath, Rubens's Musathena“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50, 1987, S. 233–245.

Denkbar wäre angesichts der hohen Qualität auch, dass Rubens nur von Lady Arundel ein Gemälde anfertigte und auf Grundlage dieses kleineren Brustbildes das Münchner Porträt angefertigt wurde. Auffällig ist beim Einzelporträt die minutiöse Darstellung der Haut. Das Inkarnat wirkt in den sehr detailliert dargestellten Rötungen wie belebt. In dem Porträt in Barcelona ist deutlich sichtbar, dass Rubens sich auf das Spiel des Blutes unter der Haut in Gesicht und Decolleté konzentrierte. Die Malschichten bilden die Hautschichten des menschlichen Körpers nach, unter denen das lebendige Blut pulsiert. Dieses minutiöse Nachempfinden der Bewegungen im Körper und der spezifischen Bewegtheit des Blutes muss die medizinisch interessierte Lady Arundel besonders fasziniert haben.¹¹⁸

Hund und Falke

Die Darstellung von Lady Arundel gemeinsam mit Hund und Falken ist eine ungewöhnliche Wahl für ein Frauenporträt. Hund und Falke zusammen sind ein Hinweis auf die Jagd. Es stellt sich für das Porträt die Frage nach dem allegorischen Gehalt. Der Hund kann als Verweis auf den Namen Talbot gelesen werden, eine Hunderasse und das Wappentier von Lady Arundels Familie. Traditionell wurde der Talbot mit dem Adler in Verbindung gebracht. Gemeinsam standen sie für eine Allianz zur Verteidigung Englands.¹¹⁹ Dargestellt sind jedoch statt Talbot und Adler ein Falke und ein Greyhound.¹²⁰ Der Greyhound gehörte zu den beliebtesten Jagdhunden in England.¹²¹ Die Physiognomie und der Charakter des Greyhounds wurde zudem in der

¹¹⁸ Zu Rubens' Interesse an der Behandlung von Haut vgl. Ulrich Heinen, „Haut und Knochen – Fleisch und Blut: Rubens' Affektmalerei“, in: Ulrich Heinen/ Andreas Thielemann (Hg.), *Rubens Passioni: Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 70–109 und Andreas Thielemann, „Rubens' Traktat *De Imitatione Statuarum*“, in: Ursula Rombach/ Peter Seiler (Hg.), *Imitatio als Transformation: Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, Petersberg: Michael Imhof 2012, S. 95–150 sowie Nico van Hout, „Reconsidering Rubens's Flesh Colour“, *Boletín del Museo del Prado* 19, 2001, S. 7–20.

¹¹⁹ Vgl. Lawrence Manley, „Eagle and Hound: The ‚Epitaph‘ of Talbot and the Date of 1 ‚Henry VI‘“, *Medieval and Renaissance Drama in England* 26, 2013, S. 136–155.

¹²⁰ Vgl. Henry Peacham, *The Compleat Gentleman*, London: Francis Constable 1622, S. 182: „Hawking and Hunting are recreations very commendable and befitting a Noble or Gentleman to exercise; Hunting especially, which Xenophon commendeth to his Cyrus, calling it a gift of the Gods [...] there is no one exercise that enableth the body more for the warre, then Hunting, by teaching you to endure heate, colde, hunger, thirst; to rise early, watch late, lie and fare hardly [...]“

¹²¹ Als eines der frühesten Zeugnisse über die Beliebtheit von Greyhounds in England enthält das Jagdbuch des Edward of York ein Kapitel „Of Greyhounds and of Their Nature“, vgl. William A. Baillie-Grohman (Hg.), *Edward of York: The Master of Game (1406)*, New York: Duffield & Company 1909, S. 113f.

Physiognomia von Giovan Battista della Porta als besonders ruhig und gelassen beschrieben. Tatsächlich trägt der Hund trotz seiner angespannten Haltung zur entspannten Stimmung der Szene bei.¹²² Ein Hund spielte auch in der Geschichte der Familie Arundel eine besondere Rolle. So soll dieser dem Hl. Philipp Howard (1557–1595), Lord Arundels Vater, während dessen Gefangenschaft Gesellschaft geleistet und Trost gespendet haben. Der Hund soll auch Botschaften zwischen Howard und dem Priester Robert Southwell (1561–1595) überbracht haben.¹²³

Fialettis Stich

Der Schlüssel zum Porträt könnte in einer Lord Arundel gewidmeten Druckgraphik von Odoardo Fialetti liegen. Verbindung zu Fialetti hatte Lady Arundel bereits seit ihrer ersten Italienreise 1614. Fialetti hatte Lord Arundel eine vierteilige Graphikserie nach Pordenones Freskos an der Fassade des Palazzo Tinghi in Udine gewidmet. Die Blätter zeigen die Gottheiten Diana, Venus, Pan und Mars (Abb. 32–35).¹²⁴ Dokumentiert sind damit Figuren der durch Vasaris Viten berühmt gewordenen Fresken, die heute nur noch schemenhaft über den Fenstern des ersten Stockwerks des Palazzo erkennbar sind. Möglicherweise gab der sich schon zu dieser Zeit abzeichnende beginnende Verfall der Malereien den Ausschlag für Fialettis Dokumentation der Figuren.¹²⁵ Die Darstellung auf dem Widmungsblatt zeigt Diana mit einem die Göttin treu anblickenden Hund, dessen Aussehen und Pose mit Lady Arundels Hund im Porträt fast identisch ist. Dass Vercellini in seinem Brief an Lord Arundel die Fertigstellung des Hundes besonders betont, könnte in dem Wunsch des Paares begründet liegen, Lady Arundel nach Vorbild des Stiches mit den Attributen der Diana auszustatten. Ein solcher Hinweis auf die Vertrautheit mit der italienischen Kunst zeigt die Countess als selbstbewusste Kennerin

¹²² Vgl. Giambattista della Porta, *De Humana Physiognomia*, Aachen: Joseph Cacchius 1586, Liber Secundus, S. 59: „Tranquilla frons. Qui serenam, & exporrectam habens frontem, assentatores, ab effectu huiusmodi reddere consueto. Hoc signum in canibus manifestum est, quod assentantes frontem exporrigant. Aristoteles in Physiognomonicis. Intelligendo de domesticis canibus. Albertus ab eo. Qui laxam, & tanquam ridentem habent frontis cutem, blandi quidem, sed non innoxii, sunt enim palam blandientes, clam detractores.“

¹²³ Vgl. John Martin Robinson, *The Dukes of Norfolk: A Quincentennial History*, Oxford/ New York: Oxford University 1982, S. 68–79.

¹²⁴ Odoardo Fialetti nach Pordenone, Diana, 1614, Radierung, 145 x 206 mm, London, British Museum, X, 2.57: „A gl’Il.lmi S.ri e Pro.mi Col.mi i S.ri Baron, e Cavalier da Rondel. Questi pochi carte con li figuri tratte da quelle, del tanto celebre pittoro; il Pordinone, Consacra al nome di VV.SS. Ill.me loro devoto, e reverente Ser.re Odoardo Fialetti.“

¹²⁵ Vgl. Michael Bury, *The Print in Italy 1550–1620*, London: British Museum 2001, Kat.-nr. 132–135.

und offenbart zugleich den Wunsch nach Selbstdarstellung vor dem Hintergrund der antiken Mythologie.

Rubens schuf um die Zeit von Lady Arundels Besuch ein Gemälde der Diana beim Aufbruch auf die Jagd. Das Gemälde entstand zwischen 1617 und 1620 für den spanischen Hof und zeigt die Göttin wie Lady Arundel mit einem Jagdhund, der sich an treu an sie lehnt (Abb. 36). Der bewegten Komposition folgte um 1625 eine weitere Aufbruchsszene, in der Diana wie Lady Arundel statisch gezeigt wird und ebenfalls ihre rechte Hand auf den sich an sie schmiegenden Hund legt (Abb. 37).¹²⁶ Die Hunde in beiden Darstellungen sind nahezu identisch mit Lady Arundels Greyhound. Die Darstellung der Gräfin mit ihrem Hund steht in einem ikonographischen Geflecht, in dem die Göttin Diana neben ihren klassischen Attributen wie dem Halbmond im Haar und der Tunika durch einen gefleckten Greyhound kenntlich gemacht wird. Da Lady Arundel tatsächlich einen Greyhound besass, liesse sich argumentieren, dass Rubens' in seinen um 1620 entstandenen Jagddarstellungen der Diana Lady Arundels Hund als Gefährten gab.

Diana

Ein Verweis auf die jungfräuliche Jägerin findet sich auch im grössten Fries von Hardwick Hall, dem berühmten Wohnsitz von Lady Arundels Grossmutter (Abb. 38). Diana ist dort ebenfalls sitzend inmitten ihres Gefolges und inmitten einer weiten Landschaft dargestellt. Der plastische Fries schmückt den grössten und wichtigsten Raum von Hardwick Hall, die *High Great Chamber*.¹²⁷ Da die Jagd Peacham zufolge auf die Strapazen der Reise und letztlich des Krieges vorbereite, eignet sich die Assoziation mit der Göttin der Jagd besonders gut für ein Porträt auf der Reise. In der englischen Kunsttheorie waren zudem Reisen und Kunstverstand eng miteinander verbunden. Ähnlich wie die Jagd auf Reisen und Krieg vorbereite, sollten Peacham zufolge Adlige das Zeichnen einüben, um nützliche Dinge wie Landschaft und Architektur auf den Reisen festhalten zu können, und um ihre Empfänglichkeit für die

¹²⁶ Vgl. Gregory Martin, „Kat.-nr. 26 u. 27 ‚Diana and the Nymphs Departing for the Chase‘“, in: Elizabeth McGrath u. a. (Hg.), *Rubens: Mythological Subjects: Achilles to the Graces*, (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 11), London: Harvey Miller 2016, S. 312–329.

¹²⁷ Vgl. Anthony Wells-Cole, „Hardwick Hall: Sources and Iconography“, in: David Adshead/ David A.H.B. Taylor, (Hg.), *Hardwick Hall: A Great Castle of Romance*, New Haven/ London: Yale University 2016, S. 39–53; Nicholas Cooper, *Houses of the Gentry 1480–1680*, New Haven/ London: Yale University 1999, S. 124f .

idea zu schulen und so die Imagination und das Gedächtnis zu trainieren.¹²⁸ Nicht zuletzt war Diana auch eine eng mit arkanem Wissen verbundene Göttin. Als weisse Königin stand sie für das alchemische Stadium der Läuterung, das *albedo*. Dieser Zustand reiner Materialität wurde auch mit weissem Marmor symbolisiert, wie er in den Marmorsäulen im Hintergrund von Lady Arundels Porträt zu finden ist.¹²⁹

Die Gräfin ist nicht als Göttin Diana selbst dargestellt, sondern vielmehr als Kennerin, die um die Konnotationen von Hund und Jagdfalken weiss. Es geht weniger um eine direkte Verkörperung als um die gezielte Übernahme einzelner Attribute, die zeigen, in welchem Bedeutungsfeld sich Lady Arundel selbst verstand. Diese Bedeutung generiert sich nicht vorrangig aus ihrer Eigenschaft als Ehefrau und Mutter, noch aus ihrer beeindruckenden Schönheit oder ihrer eleganten Kleidung. Stattdessen steht Lady Arundel im Mittelpunkt einer komplexen Szene, die sie als sie selbst, doch mit der Macht und Gelassenheit einer antiken Göttin zu kontrollieren scheint.

3.2 Sola Virtus Invicta

Die Entscheidung, Lady Arundel nicht allein, sondern als übergrossen Mittelpunkt eines Geschehens darzustellen, verleiht der Gruppe zusätzlich Dynamik. Die Gruppe dient ebenso wie die Galerie in Mytens' Gemälde als Stilmittel zur Charakterisierung der Hauptperson. Ebenso wie Mytens' Porträt vor der Galerie Lady Arundel als *virtuosa* zeigt, präsentiert Rubens' Porträt die Gräfin als langjährige Kennerin Italiens auf der Reise in das Reich der Kunst. Die dynamische Charakterisierung durch Rubens verleiht der Countess *sprezzatura*. Mit den von Vercellini erwähnten *Robin nano*, dem Zwerg Robin, einem *pazzo* oder Hofnarr, dem Greyhound und einem Falken auf dem Arm von Robin zeigt Rubens Lady Arundel als hochrangige und selbstbewusste Hofdame, die auch auf der Reise nicht den Komfort von Belustigung durch höfische Unterhalter und die Jagd verzichtete. Die Reise erscheint weniger als Strapaze und mehr als Vergnügen. Dass gleich zwei zum Vertreiben der Melancholie durch Scherze beschäftigte Diener

¹²⁸ Vgl. F. J. Levy, „Henry Peacham and the Art of Drawing“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, S. 174–190, S. 180f.

¹²⁹ Vgl. Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge: Cambridge University 1998, S. 4f.

dargestellt sind, lässt für den Betrachter den Schluss zu, dass die Gräfin regelmässig an der „english malady“ litt.¹³⁰ Zudem lassen die beiden Unterhalter darauf schliessen, dass Lady Arundel ein Interesse an Humor und Kuriositäten hatte.

Bereits Jacob Burckhardt beschrieb das Gemälde als aussergewöhnlich, da es sich um ein Gruppenporträt handelt, in welchem sämtliche dargestellten Personen um die Hauptfigur herum gruppiert sind und diese dadurch kompositorisch hervorheben.¹³¹ Wie Burckhardt kontrastiert auch Lisa Rosenthal ihre Beschreibung des Porträts von Lady Arundel und ihrem Gefolge mit dem Porträt von Deborah Kipp, der Ehefrau von Balthasar Gerbier (Abb. 39). Burckhardt wie Rosenthal beschreiben Lady Arundels Porträt als imposante Darstellung einer mächtigen Frau, die diese Macht für Rosenthal jedoch nur als „adjunct to her husband“ besitze, ein Status, den die wertvolle Tapiserie mit dem Wappen der Familie Arundel vermittele.¹³²

Virtus Invicta

Gerade die Tapiserie gibt aber ebenso wie der Jagdhund einen Hinweis auf Lady Arundels Selbstverständnis. Prominent ist dort der Spruch *SOLA VIRTUS INVICTA* zu lesen, die Tugend allein ist unbesiegbar. Der langjährige Wahlspruch der Familie

¹³⁰ Zur Melancholie in England vgl. Stephanie Shirilan, *Robert Burton and the Transformative Powers of Melancholy*, London: Routledge 2016; Jeremy Schmidt, *Melancholy and the Care of the Soul: Religion, Moral Philosophy and Madness in Early Modern England* (The History of Medicine in Context), Aldershot: Ashgate 2007; Angus Gowland, *The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in Context*, Cambridge: Cambridge University 2006; Adam H. Kitzes, *The Politics of Melancholy from Spenser to Milton* (Literary Criticism and Cultural Theory), London: Routledge 2006 sowie Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642* (Studies in Language and Literature), East Lansing: Michigan State College 1951.

¹³¹ Vgl. Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens* (Jacob Burckhardt Werke 11), München/Basel: Beck/Schwabe 2006, S. 123: „Unter den übrigen Gruppenporträts ist das der Familie Arundel in der Pinacothek von München besonders darauf gerichtet, einer Hauptfigur, der Gräfin, die volle Höhe des Pompes zu sichern: zu ihr gehören als Gefolge zunächst der mächtige Jagdhund, dann der Narr, dann rechts der Gemahl und vor demselben der Page oder Zwerg mit dem Falken; das Übrige ist ein Vorhand mit Wappen, eine Prachtarchitectur mit gewundenen Säulen und ein reich gemustertr Bodenteppich [...] Mit welcher ganz andern Sympathie malte Rubens in London einen Antwerpener Landsmann und dessen zahlreiche Familie, die Gattin und die neun blühenden Kinder!“

¹³² Vgl. Lisa Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge: Cambridge University 2005, S. 25: „The *Lady Arundel* though larger than the *Gerbier Family*, is similar in format and shares several compositional features with it. Both paintings work their compositions around a seated woman [...] Rubens, however, works this [...] to very different effects [...] Rubens’s painting impresses on the viewer not only Lady Arundel’s imposing personality, but also proclaims her entitlement to the commanding power she displays. The Arundel arms [...] define her as the adjunct to her husband [...] her status ultimately derives from his name.“

Arundel führt die adlige Tugend als unbesiegbare Kraft an, der sich alles unterordnen muss. Das Banner weht zwischen den Säulen über der Szene wie über einer Schlacht, so dass nur die Worte VIRTUS INVICTA lesbar sind. Mit dem Motto wird *virtus* konkret angesprochen und die Gottesgnade der Tugend als unbesiegbare Waffe präsentiert. Unter dem Wappenspruch erscheint die in der Bildmitte geradezu thronende Gräfin als siegreiche Kämpferin im Tugendkampf. Der Diener schlägt das Wappenbanner von Lady Arundels Gesicht zurück, so dass der Eindruck entsteht, er enthülle unter der wehenden Tapiserie mit dem Gesicht der Gräfin ein Standbild der Tugend selbst. Eine solche Personifikation der Tugend wurde seit der Antike in Rom als *Dea Virtus* verehrt.¹³³ Die *Dea Virtus* ist in vielen Gestalten überliefert. Eine davon ist die Statue auf dem Campidoglio. In der zentralen Nische des neu installierten Brunnens vor dem Senatorenpalast hatte Giacomo della Porta 1594 eine Statue aus Porphyrt platziert, auf die eine Büste aus weißem Marmor montiert war (Abb. 40). Dieser Brunnen mit der *Virtus Romana* war während Rubens' erstem Aufenthalt in Rom eine Neuheit, die er sicher gesehen hatte, und die auch Lady Arundel sehen würde.¹³⁴

Salomonische Säulen

Bestimmendes Element im Hintergrund des Gemäldes sind die salomonischen Säulen. Die vier wie um ihre innere Achse gedreht erscheinenden Säulen stehen vor der in warmes Licht getauchten Landschaft. Sie sind mit Kanneluren verziert, welche die Drehung betonen. Zwischen diesen sind Felder mit figürlichem Dekor angebracht, die eine Schar von Putti zwischen Weinlaub zeigen. Die Form der salomonischen Säulen geht zurück auf die zwölf Säulen, die Konstantin der Grosse im 4. Jahrhundert nach Rom brachte, und die dort als Säulen aus dem Tempel Salomons in Alt-Sankt Peter aufgestellt wurden. Im Zuge des gigantischen Neubaus von St. Peter wurden diese Säulen von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt, der in dem Fresko der *Konstantinischen Schenkung* in der *Sala di Costantino* im Vatikan zu sehen ist (Abb. 41).¹³⁵ Damit wurden die Säulen von einem raumbestimmenden Element zu einem

¹³³ Zur spezifisch römischen *Virtus* vgl. Werner Eisenhut, *Virtus Romana: Ihre Stellung im Römischen Wertesystem* (Studia et Testimonia Antiqua 13), München: Fink 1973.

¹³⁴ Zur *Dea Virtus* vgl. Rosmarie Zell, *Virtus Romana und Schach-Spiel in Thomas More's Utopia und Teresa von Avila's Weg der Vollkommenheit*, Binningen: Pilotkarmel 1995.

¹³⁵ Zur Geschichte der salomonischen Säulen in St. Peter vgl. J. B. Ward Perkins, „The Shrine of St. Peter's and its Twelve Spiral Columns“, *Journal of Roman Studies* 42, 1952, S. 21–33.

Detail in der Dekoration der Vierungspfeiler (Abb. 42–43).¹³⁶ Mit dieser auffälligen architektonischen Rahmung verweist das Porträt auf die Reise der Gräfin nach Italien. Die Säulen sind allerdings keine generischen Versatzstücke antiker oder italienischer Architektur. Sie sind untrennbar mit St. Peter in Rom und damit dem Zentrum der katholischen Kirche verbunden. Dies wird durch die Anordnung der Säulen betont, die nicht der Form der Loggia angepasst ist, auf der sie der Bildlogik nach aufgestellt sein müssten. Sie scheinen vielmehr perspektivisch stark verzerrt als tragende Säulen eines Ziboriums dargestellt. Salomonische Säulen erscheinen sehr prominent in Raffaels Karton der Heilung eines Gelähmten durch Petrus von 1515 (Abb. 44). Im Karton dominieren die detailliert ausgearbeiteten salomonischen Säulen die Komposition. Die Figuren der Szene werden von den zwölf Säulen derart eingeengt, dass diese als der eigentliche Fokus erscheinen. Die zwischen den Säulen oft halb versteckte Vielzahl an Nebenfiguren umgibt die zu beiden Seiten von prominenten, in die Tiefe führenden Kolonnaden gerahmte Hauptszene aus der Apostelgeschichte.

Raffaels Kartone

Die originalen Kartone wurden Shearman zufolge 1620 von Rubens in Arras entdeckt und in der Folge dem englischen König zum Kauf empfohlen. Zu einem erfolgreichen Abschluss des Ankaufs kam es jedoch erst 1623 durch Prince Charles.¹³⁷ Die Originale blieben bis nach der Hinrichtung von Charles I. und noch unter Oliver Cromwell Teil der staatlichen Sammlung.¹³⁸ Die Porträtsitzung von Lady Arundel in Antwerpen fällt genau in den Zeitraum zwischen dem Fund der Kartone durch Rubens in Genua und deren Ankauf durch den englischen Königshof.¹³⁹ Es ist denkbar, dass Rubens' Fund Thema seiner Konversation mit der Gräfin war. Rubens hatte Raffaels Kartone in Genua kopiert und so stellen die Säulen möglicherweise nicht nur einen Verweis auf das Ziel der Reise und den katholischen Glauben der Gräfin dar. Der Einbezug des Motivs

¹³⁶ Sie dekorieren neu die Balustrade über der 1629 als Hinweis auf die von der Heiligen aufgefundenen, heiltätigen Kreuzesreliquie aufgestellten Statue der hl. Helena und über dem hl. Andreas. Zur salomonischen Säulenordnung vgl. Hubertus Günther, „Die Salomonische Säulenordnung: Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände“, *RIHA Journal* 15, 2011, S. 1–35.

¹³⁷ Vgl. John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries in the Sistine Chapel*, London: Phaidon 1972, S. 145–147. Vgl. auch David Howarth, „William Trumbull and Art Collecting in Jacobean England“, *The British Library Journal* 20, 1994, S. 140–162, S. 150.

138, 1115, 1996, S. 69–78, S. 73.

¹³⁹ Vgl. Shearman 1972, S. 146f.

könnte einen konkreten Hinweis auf das Gespräch über die Raffaelkartone geben, und darauf, dass Rubens bereits zu diesem Zeitpunkt den englischen Königshof als geeigneten Käufer anvisierte.

Zur Zeit der Porträtsitzung wurde ebenfalls die sogenannte *spanish match* zwischen dem englischen Thronfolger und der spanischen Infanta mit neuer Intensität verhandelt. Der Ankauf der Kartone Raffaels kann in Zusammenhang mit den Verhandlungen um die *spanish match* als Stellungnahme zur Bedeutung der ursprünglichen Glaubensgemeinschaft, die von den Aposteln begründet wurde, verstanden werden.¹⁴⁰ Jerry Brotton zufolge wird die Bedeutung des Ankaufs der Kartone unterschätzt, obwohl sie Charles' ersten grossen Ankauf darstellen. Die Kartone stellten ein klares Bekenntnis zur Autorität des von den Aposteln begründeten Papsttum darstellen und waren als solches durch Kopien an katholischen Höfen in ganz Europa bekannt. Auch wenn Anthony Blunt zufolge Rubens die salomonischen Säulen in seinen Kompositionen so häufig verwendete, dass eine abschliessende Aufzählung schwierig sei, ist die Verwendung dieses Elements im Porträt einer katholischen Adligen und Kunstkennnerin aus England auffällig.¹⁴¹ Mit den salomonischen Säulen konnte Rubens im Porträt deutlich Rom als Etappe der Reise von Lady Arundel thematisieren, aber auch auf den möglichen Ankauf der berühmten Raffaelkartone durch den englischen Königshof anspielen.

Ihr katholischer Glaube machte Lady Arundel zu einer diplomatisch wichtigen Figur. Ein Besuch im Zentrum des katholischen Glaubens war für Mitglieder des englischen Hofes schwierig und politisch nicht ungefährlich. Ebenso deutlich bekannte sich Lady Arundel durch die salomonischen Säulen in Rubens' Porträt zu den alttestamentarischen Wurzeln der römischen Kirche. Um 1620 spielte auch der allgegenwärtige Wunsch nach Frieden eine Rolle, dessen Erfüllung viele in einer Verbindung zwischen der englischen und der spanischen Krone sahen. Lady Arundel

¹⁴⁰ Vgl. Jerry Brotton, „Buying the Renaissance: Prince Charles's Art Purchases in Madrid, 1623“, in: Alexander Samson (Hg.), *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid, 1623*, Aldershot: Ashgate 2006, S. 9–26. Vgl. auch Jonathan Brown, „Artistic Relations between Spain and England 1604–1655“, in: Jonathan Brown (Hg.), *The Sale of the Century: Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604–1655*, New Haven u. a.: Yale University 2002, S. 41–68, S. 44–50; Arthur McGregor (Hg.), *The Late King's Goods: Collections, Possessions and Patronage in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, London: Alistair McAlpine 1989 und Jerry Brotton, *The Sale of the Late King's Goods: Charles I and his Art Collection*, London: Pan Books 2006.

¹⁴¹ Vgl. Anthony Blunt, „Rubens and Architecture“, *Burlington Magazine* 119, 894, 1977, S. 609–621, S. 613.

kann vor dem Hintergrund der religiös und dynastisch motivierten Kriege in Europa als wichtige Botschafterin der Hoffnung auf Frieden und Einheit verstanden werden.

3.3 Dudley Carleton und Lucas Vorsterman

Der Brief von Vercellini zu Lady Arundels Porträtsitzung zeigt, dass Lady Arundel in Rubens' Studio nicht nur porträtiert werden wollte, sondern auch aktiv auf der Suche nach neuen Künstlern für den englischen Hof war. Auf diese Aufgabe scheint die Countess zudem gut vorbereitet gewesen zu sein, denn der Bericht impliziert, dass das Ehepaar bereits von dem Talent van Dycks wusste, der zum Zeitpunkt des Porträts gerade einundzwanzig geworden war. Rubens' Werkstatt war ein idealer Ort, um sich nach weiteren Künstlern umzusehen, die möglicherweise Interesse an einer Reise nach England hatten. Im Folgenden soll untersucht werden, ob es sich bei dem Porträt hinter Lady Arundel möglicherweise um einen solchen Künstler gehandelt haben könnte.

Vercellini erwähnt in seiner Beschreibung neben „Madama“ Lady Arundel und „Robin nano“ auch „il Pazzo“, den Narren, und den Hund, nicht aber ein Porträt seiner selbst oder eines weiteren Gefolgsmannes. Vielmehr zitiert er Rubens' Versprechen, dass dieser nicht irgendeine Person zum Porträt hinzufügen wolle, sondern nur die von Lady Arundel befohlenen. Dieser Zusatz und die offensichtlich erst spätere Fertigstellung lassen darauf schliessen, dass die männliche Figur hinter der Gräfin später und eventuell erst nach Fertigstellung der eigentlichen Komposition zugefügt wurde. Sie ist zuletzt als Dudley Carleton, der englische Botschafter in den nördlichen Niederlanden, interpretiert worden. Bereits früh hat Mary Hervey eine Deutung der Figur als Lord Arundel ausgeschlossen (Abb. 45). Die fehlende Ähnlichkeit und schlechtere Qualität der Darstellung, die Komposition, in der die männliche Figur verkleinert am Rand steht, die unangemessene Kleidung und das Fehlen des Hosenbandordens sprechen deutlich gegen eine Darstellung des Earl.¹⁴²

¹⁴² Vgl. Hervey 1921, S. 177.

Stellung

Gegen eine Darstellung von Carleton spricht allerdings die Komposition. Der Botschafter befände sich mit den beiden Dienern der Countess, die sie beide zu ihrer Belustigung begleiteten, in schwieriger und wenig schmeichelhafter Gesellschaft. David Howarth begründet die Präsenz des englischen Botschafters mit dessen Rolle als Botschafter in den nördlichen Niederlanden und mit seiner Freundschaft sowohl zu Lady und Lord Arundel als auch zu Rubens selbst.¹⁴³ Carleton fungierte vor seiner Ernennung zum Botschafter der Vereinigten Provinzen der Niederlande im Jahr 1616 von 1610 bis 1615 als Botschafter und Kunstagent für den englischen Hof in Venedig. Während der frühen Jahre in Den Haag verhandelten Carleton und Rubens regelmäßig in verschiedensten Angelegenheiten hart miteinander. Brieflich dokumentiert sind die Verhandlungen über den Verkauf der Antikensammlung des Botschafters gegen Gemälde von Rubens und über den Ankauf eines Jagdgemäldes von Rubens' Hand gegen eine Diamantkette, deren Wert unter dem veranschlagten Preis für das Werk lag.¹⁴⁴

Bracken und Hill lehnen sowohl Howarths Begründung von Carletons Einbezug in das Porträt aufgrund von dessen Beziehungen als auch Hans Vlieghe's Argumentation, dass Lady Arundel während ihres Aufenthaltes unter Carletons besonderem Schutz gestanden haben müsse, als nicht überzeugend ab, bieten aber keine Alternative an. Sie argumentieren, dass der von Howarth festgestellte starke Kontrast, den der Einbezug des Botschafters in die „vanities“, in das Gefolge um die Gräfin darstelle, sich nicht durch dessen freundschaftliche Beziehungen zu den Beteiligten und seine Fähigkeiten als Kunstkenner erklären lasse.¹⁴⁵ Sie stellen Carletons unabhängigen

¹⁴³ Vgl. Howarth 1985, S. 152: „Though Lady Arundel is surrounded by vanities in this portrait by Rubens, she is accompanied by the serious figure of Sir Dudley Carleton, present in his capacity as ambassador to the United Provinces and as an old friend of both Lady Arundel and her husband. Both of them had owed Carleton much since the time when they had been together in Italy. Then he had done his best to cover up for the Arundels when they had disobeyed orders and gone to Rome. For Rubens too the presence of Carleton was to be welcomed because he was not only a friend but his principal contact with the untapped English art market.“

¹⁴⁴ Vgl. Susan Bracken/ Robert Hill, „The Ambassador and the Artist: Sir Dudley Carleton's Relationship with Peter Paul Rubens: Connoisseurship and Art Collecting at the Court of the Early Stuarts“, *Journal of the History of Collections* 26, 2, 2014, S. 171–191 und Robert Hill, „The Ambassador as Art Agent: Sir Dudley Carleton and Jacobean Collecting“, in: Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods* (Studies in British Art 12), New Haven/ London: Yale University 2003, S. 240–255 sowie Thomas Longueville, *Policy and Paint: Or, Some Incidents in the Lives of Dudley Carleton and Peter Paul Rubens*, London/ New York: Longmans, Green and Co. 1913.

Vgl. Bracken/ Hill 2014, S. 181f.

Kunstverstand grundlegend in Frage und sprechen diese Expertise vielmehr den beiden Kunstagenten George Gage und Tobie Mathews zu. Problematisch ist auch, dass die Ähnlichkeit zu dem nur kurz vor Rubens' Gruppenporträt gemalten Porträt Carletons von Michiel Jansz. van Mierevelt eher vage ist (Abb. 46). Die fehlende Ähnlichkeit zwischen den beiden Gemälden hat zu Spekulationen geführt, ob Rubens nach dem Stich gearbeitet haben könnte, den van Mierevelts Schwiegersohn Willem Delff nach dem Porträt anfertigt hatte und Carleton zu der Zeit nicht selbst in Antwerpen Modell sitzen konnte (Abb. 47–48). Die Ähnlichkeit zwischen van Mierevelts zahlreichen Porträts und der Figur in Rubens' Gemälde ist nicht eindeutig, allerdings ist gerade der Stich noch weiter von der Figur in Lady Arundels Porträt entfernt.¹⁴⁶

Ehrenzeichen

In beiden Porträts, in van Dycks Stich wie in Rubens' Gemälde, trägt die männliche Figur keine goldene Kette, anders als in den erhaltenen Porträts von Dudley Carleton aus dieser Zeit. Carleton ist sowohl in van Mierevelts Gemälden als auch in Stichen immer mit einer zweireihigen Goldkette dargestellt. Da derartige Ketten meist als Geschenk von Fürsten oder anderen hohen Würdeträgern wichtiger Ausdruck von Status waren, wurden sie in Porträts meist dargestellt und es ist sehr unwahrscheinlich, dass Carleton im gleichen Zeitraum erst mit Ketten von Mierevelt und dann von Rubens ohne dieses Statussymbol porträtiert wurde.¹⁴⁷ Die Darstellung ohne Ketten und damit ohne Ehrenzeichen und zugleich in einer für den Status eines erfahrenen Botschafters wenig schmeichelhaften Gesellschaft ist zweifelhaft. Sie würde eine Vielzahl an Fragen in Bezug auf Carletons Stellung und Beziehung zu Rubens aufwerfen, die, wenn vielleicht nicht von uneingeschränkter gegenseitiger Anerkennung, so doch von professionellem Respekt und zum Zeitpunkt der Porträtsitzung auch von grosser Dankbarkeit des Künstlers gegenüber dem Botschafter geprägt war.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Zu Mierevelts zahlreichen Porträts von Carleton vgl. Anita Jansen/ Johannes Verhave, „The Ambassador and the Painter: Sir Dudley Carleton and Michiel van Mierevelt“, in: Tarnya Cooper u. a. (Hg.), *Painting in Britain 1500–1630*, Oxford: Oxford University 2015, S. 298–309.

¹⁴⁷ Carleton war sich der Bedeutung geschenkter Ketten überaus bewusst, wie die Erwähnungen solcher Geschenke in seinen Briefen zeigen, vgl. Philip Yorke, Earl of Hardwicke (Hg.) *Letters from and to Sir Dudley Carleton during his Embassy in Holland from January 1615/6 to December 1620*, London: o. V. 1757, S. 22, 65, 133, 292, 286, 443, 500.”

¹⁴⁸ Der Botschafter hatte zu Beginn des Jahres für den Künstler vermittelt und ihm so bei der Beschaffung eines Druckprivilegs für die nördlichen Niederlande geholfen, dass am 24. Februar 1624 in Kraft getreten war. Als Dank hatte Rubens Carleton bereits den ersten Druck der Serie, die Kreuzabnahme, gewidmet, vgl. Bracken/ Hill 2014, S. 7.

Problematisch zuzuordnen ist der elegante Spitzenkragen. Die enganliegende, gestärkte Dreifachkröse aus feiner Spitze ähnelt der Halskrause in van Mierevelts Porträt von Dudley Carleton und wurde häufig von hochstehenden englischen Höflingen und Diplomaten getragen.¹⁴⁹ Sie ist jedoch in Flandern um 1620 ebenfalls weit verbreitet.¹⁵⁰ So zeigt sich Jacob Jordaens um 1620 in seinem Selbstporträt im Kreis seiner Familie mit einer aufwendigen gestärkten Spitzenhalskrause.¹⁵¹ Mit ähnlich aufwendigem Kragen stellt er 1635 auch den Händler Rogier Le Witer dar.¹⁵² Beeinflusst wurde diese Mode in Flandern mit Sicherheit von Statthalter Erzherzog Albrecht von Österreich, den Rubens 1615 mit einer elaborierten gestärkten Spitzenkrause zeigte, ein Porträt, das für dessen Repräsentation bestimmend wurde.¹⁵³

Künstler auf Abwegen

Mit Lucas Vorsterman gibt es einen weiteren selbstbewussten Mann, den Rubens möglicherweise als Teil von Lady Arundels Gefolge darstellen wollte. In einem Stich von van Dyck trägt Lucas Vorsterman ebenfalls einen mehrlagigen Kragen, der jedoch, der späteren Mode entsprechend, ungestärkt und ohne Spitze locker aufliegt. Die Übereinstimmung zwischen der Figur und van Dycks Porträtstich von Lucas Vorsterman ist weit grösser als die Ähnlichkeit zu Carletons Porträt (Abb. 49–52). Obwohl van Dycks Stich mehr als zehn Jahre später entstand, und die Figur in einem anderen Medium und folglich seitenverkehrt dargestellt ist, fallen die Parallelen sofort ins Auge. Insbesondere der charakteristische starke Haarwirbel an der rechten Schläfe und die hohe Stirn mit den dichten, gelockten Haaren am Oberkopf sind in beiden Porträts exakt gleich, auch wenn in Rubens' Gemälde die Haare am Oberkopf länger und an den Seiten kürzer sind. Markant sind zudem die Parallelen in den hohen

¹⁴⁹ Vgl. z. B. Porträts von Ralph Winwood (c. 1563–1617), Robert Sidney, 2nd Earl of Leicester, (1595–1677), Francis Nethersole (1587–1659), George Calvert, 1st Baron Baltimore (1579–1632), John Penruddock (c. 1591–1648), John Coke (1563–1644), Francis Bacon (1561–1626), Charles Cornwallis (gest. 1629), Thomas Edmonds (1563–1639) und William Trumbull (c. 1575–1635).

¹⁵⁰ Die Krause gehört zu den charakteristischsten Merkmalen der spanischen Mode, die ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in ganz Europa bestimmend war, vgl. Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms: Die Europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin: Henschelverlag 1973, S. 316f.

¹⁵¹ Jacob Jordaens, Selbstporträt mit Familie (Catharina van Noort, Tochter Elizabeth und eine Magd), Öl auf Leinwand, 181 x 187 cm, 1620–21, Madrid, Prado.

¹⁵² Jacob Jordaens, *Rogier Le Witer (1591–1678)*, Öl auf Leinwand, 152 x 118 cm, 1635, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹⁵³ Peter Paul Rubens, *Erzherzog Albert von Österreich (1559–1621)*, Öl auf Leinwand, 105 x 74 cm, 1615, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Wangenknochen mit den leicht eingefallenen Augenhöhlen und den wenig ausgeprägten und leicht hängenden Brauen.

Lady Arundel versuchte immer wieder Künstler in ihrem Umfeld davon zu überzeugen, mit ihr zu reisen. Es ist darum auffällig, dass direkt nach Lady Arundels Besuch in Rubens' Werkstatt dessen Verhältnis zu seinem Stecher Lucas Vorsterman sich scheinbar rapide verschlechterte. In einem Brief an Pieter van Veen erwähnt Rubens bereits im Januar 1619 zum ersten Mal die Beschäftigung eines Graphikers, mit dessen Arbeit er sich nicht vollumfänglich zufrieden zeigt.¹⁵⁴ Held identifiziert diesen „giovane ben intentionato“ mit Vorsterman, erwähnt jedoch zugleich, dass erst mit Vorstermans Eintritt in Rubens' Werkstatt die Produktion qualitativ hochwertiger Graphik enorm an Bedeutung gewann.¹⁵⁵ Wenn Rubens in seinem Brief tatsächlich Vorsterman meinte, unterschätzte er seinen Graphiker konsequent. Zahlreiche weitere Indizien stützen diese These, und es ist nicht ausgeschlossen, dass Vorsterman auch derjenige Mitarbeiter war, vor dessen tätlichen Angriffen Rubens im April 1622 mit einer Petition geschützt werden musste.¹⁵⁶

In einem Brief vom 30. April 1622 entschuldigt Rubens das Fehlen von fertigen Drucken, die er an van Veen als Dank für einen Pass schicken wolle, mit Vorstermans Hochmut und *capriccio* in seiner Rolle als Graphiker.¹⁵⁷ Einen weiteren Hinweis auf

¹⁵⁴ Vgl. den Brief von Rubens an Pieter van Veen, den Bruder von Otto van Veen, Rubens' Lehrer, vom 23. Januar 1619: „Ben mi obligarò di mandar li esemplari à suo tempo tutti senza fallo. Et à dir il vero la maggior parte e ridotta à termino che ben presto portra venir in luce havrei ben voluto chel intagliator fosse riuscito piu esperto ad imitar ben il prototipo pur mi pare minor male die vederli fare in mia presenza per mano di un giovane ben intentionato che di gran valenthuomini secondo il loro capriccio [...] Al signor de Gheyn ancora bacciamo con ogni affetto le mani. Di Anversa alli 23 di Gennaro 1619.“ Max Rooses (Hg.): *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, 1609–25. Juillet 1622*, Antwerpen: Jos Maes 1898, S. 199f.

¹⁵⁵ Vgl. Julius S. Held, „Rubens and Vorsterman“, in: Anne Lowenthal u. a. (Hg.), *Rubens and his Circle: Studies by Julius S. Held*, New Jersey: Princeton University 1982, S. 114–125 sowie Nico van Hout, „L’Affaire Vorsterman: Un Affrontement Artistique“, in: Ausst.-kat. *Copyright Rubens: L’Art du Grand Imagier* (Antwerpen, KMSKA, 12.7.–12.9.2004 und Québec, Musée National des Beaux-Arts, 14.10.2004–9.1.2005), hg. v. Nico van Hout, Amsterdam: Ludion 2004, S. 40–55.

¹⁵⁶ Vgl. Held 1982, S. 116 sowie Rooses 1898, S. 204. Zu Rubens' Verhältnis zu seinen Bediensteten vgl. Bert Watteuw, „Household Names? Domestic Staff in Rubens's Home“, in: Ausst.-kat. *Rubens in Private: The Master Portrays his Family* (Antwerpen, Rubenshuis, 28.3.–28.7.2015), hg. v. Ben van Beneden, London: Thames & Hudson 2015, S. 54–75.

¹⁵⁷ Brief von Rubens an Pieter van Veen vom 30. April 1622: „[...] Ho caro che V.S. gusto ancora dhavrer delle mie stampe, pur mi dispiacce che duoi anni in ça non habbiamo fatto niente per il capriccio del mio intagliatore, il quale sie e dato totalmente alla albasia di tal maniera che non si po più trattar nè prattiar seco, presumendo che l’intaglio suo solo faccia valer queste

das schwierige Verhältnis gibt eine versteckte Botschaft Vorstermans auf einem laut Inschrift angeblich von Rubens selbst gefertigten Porträtodrucks des Charles Longueval, Graf von Bucquoy. Die im Schwarz des Porträts eingeritzten Worte weisen die Graphik jedoch als Vorstermans Werk aus und zeugen von Vorstermans Mühen mit der Umsetzung und der fehlenden Anerkennung durch den Meister.¹⁵⁸ Ann Diels stellt die These auf, dass die Spannungen zwischen Vorsterman und Rubens aus einer für Vorsterman wenig fairen Aufteilung der aus den Druckprivilegien resultierenden beträchtlichen Gewinne resultierten. Vorsterman könnte 1621 zwei der nach Rubens' Gemälden gefertigten Drucke aus eben diesem Grund eigenmächtig zwei persönlichen Gönnern gewidmet haben.¹⁵⁹

Disviamento

Angesichts der grundlegenden Differenzen zwischen den beiden Künstlern und der Verlockung, die Italien für jeden Künstler und Kunstliebhaber darstellte, ist es gut denkbar, dass Vorsterman sich 1620 dem Gefolge von Lady Arundel anschloss und somit Rubens in seinem Brief von 19. Juni 1622 mit dem Wort „disviamento“ weniger auf einen Geisteszustand verweist.¹⁶⁰ Unter Berücksichtigung des Verhältnisses zwischen Rubens und Vorsterman zum Zeitpunkt der Porträtsitzung und der Agenda von Lady Arundel, begabte Künstler für den englischen Hof zu gewinnen, könnte der dritte Mann, der als Teil ihrer Entourage im Porträt gezeigt wird, durchaus der fähige Graphiker sein. Das von Rubens im Juni 1622 beklagte „disviamento“ des Graphikers

stampe qualche cosa et il suo nome tanto illustre. Con tutto cio posso dire con verità, che li disegni sono piu finiti et fatti con piu diligenza che le stampe li quali disegni io posso mostrare ad ognuno poiche li ho in mano [...].“ Vgl. Rooses 1898, S. 399 f.

¹⁵⁸ „Dit cost/ mij door't/ quaet vonnis/ sor(gh?) en noot/ Veel/ nachten/ Waken en/ ongerust/ heyt/ groot“ [Dies kostete mich wegen schlechter Beurteilung viel Sorge und Not, viele durchwachte, unruhige Nächte, gefolgt vom Monogramm Vorstermans], zit. nach Held 1982, S. 119.

¹⁵⁹ Vgl. Ann Diels, *The Shadow of Rubens: Print Publishing in 17th-Century Antwerp: Prints by the History Painters Abraham van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II*, London/ Turnhout: Harvey Miller 2009, S. 175.

¹⁶⁰ Brief von Rubens an Pieter van Veen vom 19. Juni 1622: „[...] Adesso intendo dalla sua amorevolissima delli 12 di maggio quali siano delle mie stampe che li mancano; che mi dispiace esser poche non havendo noi qualqanni in ça fatto cosa alcuna per il disviamento del mio intagliatore pur quelle poche che sono le mandaro molto voluntieri [...] Ho ancora una battaglia d'Amazoni di sei pezzi alla quale manchano pochi giorni di lavoro che non posso cabar delle mani di costui, benché sono tre anni che l'opera è pagata. Vorrei poterla mandare a V.S. insieme colle altre ma c'è poca apparenza di poterlo fare cosi presto [...].“ Vgl. Rooses 1898, S. 444 f. Florios Wörterbuch von 1611 zufolge bedeutet *disviamento* „a diverting, alluring or drawing out of the right way“, vgl. John Florio, *Queen Anna's New World of Words, or, Dictionarie of the Italian and English Tongues*, London: Melchior Bradwood 1611.

wäre nicht wie von Rooses mit „ègarement“, geistiger Verwirrung, zu übersetzen, sondern ganz wörtlich mit Abreise oder Abwanderung. Die in Rubens' Brief an Peiresc enthaltenen Klagen über „capriccio“ und „albasia“, verkürzt übersetzt als Launenhaftigkeit und Extravaganz seines Graphikers, die Rubens als Grund dafür anführt, dass an erwarteten Stichen schon seit geraumer Zeit nicht mehr gearbeitet werden konnte, lassen Raum für Interpretation. Die Idee, dass ein Graphiker, der zuvor als Hilfsarbeiter in seiner Werkstatt gearbeitet hatte, nun im Gefolge einer Adligen auf der *Grand Tour* unterwegs war, wäre Rubens mit Sicherheit als hochmütige Kaprixe erschienen.

Vorstermans Widmung

Damit wäre Lucas Vorsterman der erste Künstler, den Lady Arundel in Antwerpen für den englischen Hof anwerben konnte. 1624 reiste Vorsterman nach London und arbeitete von da an als Graphiker für Lord und Lady Arundel und auch für den englischen König. Es ist wahrscheinlich, dass Vorsterman ihr nicht erst 1624 nach London, sondern bereits zwischen 1620 und 1621 nach Venedig folgte. Im gleichen Zeitraum widmete Vorsterman der Gräfin eine Reproduktion der Heiligen Familie (Abb. 53). Die auffällige Komposition, in der Maria und Johannes den Betrachter mit geradem Blick anschauen, während die Köpfe von Anna, Jesus und Josef wie in einem Kranz um Maria gruppiert sind, schreibt Vorsterman in der Widmung Andrea del Sarto zu. Die Widmung bezeichnet die Gräfin als „Excellentissime et Nobilitissime Heroine“, mit dem Zusatz „utriusque sexus virtute et pietate superatrici.“ Die Widmung impliziert eine Vertrautheit und Bewunderung, die weniger an eine kurze Begegnung in Rubens' Atelier und eher an eine längere Patronagebeziehung denken lässt.

Die Graphik geht der National Gallery Washington zufolge nicht auf ein Gemälde del Sartos zurück, sondern reproduziert ein Gemälde des Pontormo-Schülers Agnolo Bronzino (Abb. 54). Als Teil der Sammlung des reichen Florentiner Kaufmanns Lodovico Capponi, den Bronzino um 1550 porträtierte, hat das um 1527/28 entstandene Gemälde Italien vor dem 20. Jahrhundert nicht verlassen.¹⁶¹ Anders als spätere von Vorsterman und Hollar gefertigte Reproduktionen von Gemälden und Skulpturen war

¹⁶¹ Bronzinos Gemälde wurde 1937 von Graf Alessandro Contini-Bonacossi vermutlich aus der Capponi-Sammlung an die Samuel H. Kress Foundation in New York verkauft und 1939 der National Gallery of Art in Washington geschenkt. Zum Gemälde vgl. Fern Rusk Shapley (Hg.), *Catalogue of the Italian Paintings of the Washington Gallery of Art*, Washington: National Gallery of Art 1979, Kat.-nr. 480, S. 374–376.

die Heilige Sippe nicht Teil der Arundel-Sammlung. Die vom British Museum auf 1622–1628 datierte Graphik muss auf eine Zeichnung zurückgehen, die Vorsterman in Italien vor dem Gemälde angefertigt hat.¹⁶²

Dass es sich um eine eher flüchtige Skizze gehandelt haben muss, zeigt der Vergleich zu anderen Reproduktionen Vorstermans. Anders als in den akribischen Nachstichen der Rubenswerke finden sich zwischen Bronzinos Gemälde und Vorstermans Graphik zahlreiche Unterschiede, die sich durch eine begrenzte Zeit zur Anfertigung der Vorzeichnung erklären lassen. Für einen kurzen Besuch in der Sammlung Capponi spricht auch die Zuschreibung an Andrea del Sarto, den Lehrer von Bronzinos Lehrer Pontormo, als dessen Werk das Gemälde nach New York kam. Del Sartos zahlreiche Variationen über das Thema der Heiligen Sippe und sein berühmter Name würden die Zuschreibung erklären, durch die Lady Arundel sich möglicherweise selbst in der Sammlung vor Vorsterman als Kunstkennerin gezeigt hatte.

Van Dyck in London

Die Gräfin war eine ebenso leidenschaftliche Bewunderin Italiens und der italienischen Kunst wie der Earl und Rubens selbst. Lady Arundels Vater, Gilbert Talbot, Earl of Shrewsbury, hatte Venedig bereits um 1570 besucht, als er ebenso wie nun Lady Arundels Söhne an der Universität in Padua studiert hatte.¹⁶³ Er teilte seine Bewunderung für die Künste mit seiner Ehefrau, Mary Cavendish. Bereits bei ihrer ersten Reise nach Italien stand Lady Arundel in regelmässigem Kontakt mit Künstlern und Kunstagenten. Lady Arundel traf beim Besuch in Rubens' Werkstatt auch auf dessen bekanntesten Mitarbeiter, Anthonis van Dyck. Nur drei Monate später meldete ein Brief aus England an William Trumbull, einen englischen Gesandten in Brüssel, dass van Dyck in London angekommen sei.¹⁶⁴ Im Brief erscheint Lord Purbeck als treibende Kraft hinter der Einladung des jungen Malers nach England. Da Purbeck mit George Villiers, dem Vertrauten von Charles I. und späteren Duke of Buckingham, verwandt war, wird

¹⁶² Denkbar wäre auch eine Vorzeichnung Bronzinos, allerdings sind für die Heilige Familie zwar einzelne Studien erhalten, nicht aber eine komplette Studie, vgl. Carmen Bambach (Hg.), *The Drawings of Bronzino*, New York: The Metropolitan Museum of Art 2010, S. 61f.

¹⁶³ Vgl. David C. Price, „Gilbert Talbot, Seventh Earl of Shrewsbury: An Elizabethan Courtier and His Music“, *Music & Letters* 57, 1976, S. 144–151.

¹⁶⁴ Brief von Thomas Locke an William Trumbull am 28. Oktober 1620, BL Trumbull Mss, Miscellaneous Correspondence, Band 11, fol. 144 f., abgedruckt in David Howarth, „The Arrival of Van Dyck in England“, *Burlington Magazine* 132, 1990, S. 709–710, S. 709: „[...] The yong Painter Van Dyke is newly come to the towne and brought lres from Sgr. Rubens; I am tould my Lo: of Purbeck sent for him hither but hee is out of towne, but it may be if he bee any thing well hee may hee may come hither upon this occasion.“

Buckingham damit indirekt verantwortlich für den ersten Aufenthalt des jungen Malers auf englischem Boden. Wie David Howarth zeigt, hatten Purbeck und Lady Arundel jedoch kurz nach dem Aufenthalt der Gräfin in Antwerpen gemeinsam Zeit in Spa verbracht, wo dieser von Lady Arundels Begegnung mit Rubens und dessen Mitarbeitern gehört haben wird. Da Lady Arundel von Spa weiter nach Italien reiste, ist es denkbar, dass Purbeck nach Rücksprache mit seinem Bruder die Gelegenheit nutzte, um van Dyck seinerseits, vielleicht noch auf seinem Rückweg nach London, von einer Reise nach England zu überzeugen.¹⁶⁵

Während seines viermonatigen Aufenthalts in London vermittelte van Dyck in dem Streit um Rubens' *Tigerjagd*, einer der berühmtesten Auseinandersetzungen über Qualität in der Kunst. Ausserdem konnte der Maler das erst kürzlich vollendete *Banqueting House* in Augenschein nehmen, für welches Rubens ein Jahr später mit den Deckengemälden beauftragt werden sollte.¹⁶⁶ Nach Erhalt des Reiseprivilegs reiste der Maler zurück nach Antwerpen, um von dort in Richtung Italien und zu Lady Arundel aufzubrechen. Neben dem stimmungsvollen Porträt des Earl of Arundel mit einem achtlos mittig zusammengerollten Papier in der einen, und dem Ordensmedaillon des Hosenbandordens in der anderen Hand, im Abendlicht einer schemenhaft erkennbaren Landschaft, werden nur zwei weitere Gemälde dem ersten Aufenthalt von van Dyck zugeschrieben (Abb. 45). Es ist somit unklar, wofür van Dyck eine grosszügige jährliche Pension vom englischen König zugesprochen worden war.¹⁶⁷ Die zwei anderen Gemälde zeigen mythologische Szenen: *Der Grossmut des Scipio* und *Venus und Adonis* (Abb. 55–56). Beide Gemälde sind mit der skandalträchtigen Hochzeit von George Villiers, der 1623 zum Duke of Buckingham ernannt worden war, in Verbindung gebracht worden. „Venus und Adonis“ zeigt Villiers gemeinsam mit seiner Braut, Lady Katherine Manners, in Gestalt der tragischen Liebenden, die Ovid zufolge auseinandergerissen wurden, als der Adonis von einem Eber getötet wurde.

Das feinfühliges Porträt des Earl of Arundel ist das einzige Werk, das mit Sicherheit während van Dycks erstem Londonaufenthalt entstand und eine direkte Verbindung zu Lady Arundels Porträt durch Rubens darstellt.¹⁶⁸ Die beiden

¹⁶⁵ Vgl. Howarth 1990, S. 709–710.

¹⁶⁶ Vgl. Gregory Martin, *Rubens in London: Art and Diplomacy*, London: Harvey Miller 2011, S. 29f.

¹⁶⁷ White, Thomas Howard, *The Earl of Arundel*, Malibu: Getty Museum 1995.

¹⁶⁸ Vgl. White 1995, S. 66.

Historiengemälde werden als Argument für die Rolle von George Villiers als frühestem Auftraggeber herangezogen. Christiane Hille interpretiert auf Grundlage von zeitgenössischen Konzepten von Körper und Homosexualität die Gemälde als Ausdruck der homoerotischen Zuneigung von James I. zu George Villiers und damit als Auftragsarbeiten im Kontext der Hochzeit von Buckingham.¹⁶⁹ Da es jedoch keine Dokumente gibt, die diesen Zusammenhang belegen, ist es ebenso denkbar, dass Lord und Lady Arundel den Grossmut des Scipio bei dem Künstler in Auftrag gaben, den Lady Arundel als erste Engländerin in Antwerpen kennengelernt hatte. Für diese Hypothese spricht das im Gemälde enthaltene Detail eines antiken Medusenfrieses aus der Arundel Sammlung.¹⁷⁰

...und Italien

Nur wenige Monate später, Anfang März 1621, verliess van Dyck England bereits wieder, nachdem er vom englischen König eine Reiseerlaubnis bekommen hatte. Der Wortlaut des Dokuments macht deutlich, dass er in dieser Zeit im Auftrag von Lord Arundel unterwegs war und dieser sich für die Erteilung des Privilegs eingesetzt hatte: „A passe for Anthonie van Dyck gent his Majesties Servaunt to travaile for 8 months he havinge obtained his Majesties leave in that behalf As was sygnified by the E. of Arundell.“¹⁷¹ Die kurze Zeit, die van Dyck in London verbrachte, und die weit längere Zeit, für die das Privileg gültig war, lässt vermuten, dass die Erteilung des Privilegs der Hauptgrund von dieser ersten Englandreise war. Möglicherweise hatte erst die Aussicht auf eine Italienreise, finanziert vom englischen König, ihn davon überzeugt, seine Fähigkeiten in den Dienst der englischen Krone zu stellen.

¹⁶⁹ Zur Kontroverse um die frühe Patronage anhand der beiden Gemälde vgl. Hille 2012, S. 126–142.

¹⁷⁰ Zum Fries im Gemälde vgl. John Peacock, „Looking at Van Dyck’s *Scipio* in its Contexts“, *Art History* 23, 2000, S. 262–289. Peacock übernimmt jedoch die Annahme von Harris, dass es sich bei dem Fries um ein Stück aus der Sammlung Buckingham gehandelt habe, das erst später Teil der Arundel Sammlung geworden sei, vgl. John Harris, „The Link between a Roman Second-Century Sculptor, Van Dyck, Inigo Jones and Queen Henrietta Maria“, *Burlington Magazine* 115, 1973, S. 526–530. Da Buckingham jedoch weit später mit dem Erwerb von Antiken begann und erst mit dem Erwerb von Rubens’ Sammlung Mitte der zwanziger Jahre in Erscheinung trat, ist diese Annahme zweifelhaft. Seine Bemühungen, qualitätvolle Stücke in der Levante zu erwerben, wurden von Arundel systematisch unterlaufen, der über Importe die Verfügungsgewalt hatte, vgl. Michael Vickers, *The Arundel and Pomfret Marbles in Oxford*, Oxford: The Ashmolean, 2006, S. 7. So enthielt die Darstellung des Frieses in einem Geschenk eine ideale doppelte Botschaft an Buckingham. In Form des Gemäldes verfügte dieser nun doch über das Stück, während das begehrte Original weiter Arundel gehörte. Zur Konkurrenz zwischen Arundel und Buckingham vgl. auch Haynes 1975, S. 5f.

¹⁷¹ Privy Council Register 28. Februar 1621, transkribiert bei Hervey 1921, S. 187.

Von England aus reiste van Dyck weiter nach Italien, wo er sich Lady Arundel im Veneto anschloss.¹⁷² Soprani schildert in seiner Vita van Dycks, dass der junge Maler erst nach Rom, dann nach Florenz und zuletzt nach Venedig gereist sei, um schliesslich Lady Arundel zu treffen und mit ihr nach Turin zu reisen. Lady Arundel habe ihn eingeladen, direkt von Italien mit ihr nach England zu kommen, eine Einladung, die van Dyck Soprani zufolge abgelehnt habe, um in Genua längere Zeit mit seinem guten Freund Cornelis de Wael zu verbringen. Soprani erwähnt mit keinem Wort van Dycks vorherigen Englandaufenthalt, so dass Lady Arundel, hier als erster englischer Kontakt des Malers auftritt.¹⁷³ Während des gemeinsamen Italienaufenthaltes konnte Lady Arundel die beim ersten Kennenlernen in Rubens' Atelier geknüpften Verbindung ausbauen und so zu van Dycks erstem und wichtigsten Kontakt in England zu werden.

3.4 *Virtuosa* in Venedig

Lady Arundel hatte bereits 1613 allein Zeit im Veneto verbracht. Nachdem sie Elizabeth Stuart nach Heidelberg begleitet hatte, war sie im Juni gemeinsam mit ihrem Mann und Inigo Jones Richtung Italien weitergereist. Erst in Siena trafen sich die beiden wieder, um dann gemeinsam mit Inigo Jones Rom zu besuchen. Ab Ende September verbrachte sie dort in einer Villa nahe Padua längere Zeit allein, während Lord Arundel über Vicenza und Bologna nach Florenz und Siena reiste.¹⁷⁴ Antonio Foscarini, damals Botschafter in London, schrieb an den venezianischen Senat, um die Ankunft des Paares anzukündigen – ein Brief, der Venedig jedoch erst nach der Abreise des Paares erreichen sollte.¹⁷⁵ Das Paar wurde bei diesem ersten Aufenthalt in Venedig

¹⁷² Vgl. Fletcher 1996, S. 67 sowie G. J. Hoogewerff, „Antonie van Dijck te Venetië en te Genua“, *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* 28, 1959, S. 25–35.

¹⁷³ Vgl. Raffaello Soprani, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, 2. Aufl. Genua: Gravier u. a. 1768, Band 1, S. 446f.: „Quindi passò a Venezia, sempre studiando sulle più insigni Pitture. Finalmente dopo vario girare, incontratosi, non so dove, con la Contessa d'Arondel, Dama molto amante di Pittura, fu da essa condotto in Torino. Da questa Dama ricevette molti favori, ed invitato fu a passare in Inghilterra. Ma il Vandik, vedendosi poco lontano da Genova, ricusò l'invito, e quà volle venire, non solo per veder la città, ma ancora per abbracciare Cornelio Wael suo Compatriota, ed Amico.“

¹⁷⁴ Vgl. Hervey 1921, S. 73. Vgl. auch Howarth 1985, S. 36 f.

¹⁷⁵ Vgl. Hervey 1921, S. 77.

mit allen Ehren empfangen und der Senat richtete Bankette und Empfänge aus Anlass des Besuches aus. Antonio Foscarini, damals noch Botschafter in London, schrieb an den Senat, um die Ankunft des Paares anzukündigen, ein Brief, der Venedig jedoch erst nach der Abreise des Paares erreichen sollte.¹⁷⁶ Das Paar wurde bei diesem ersten Aufenthalt in Venedig mit allen Ehren empfangen und zahlreiche Bankette und Empfänge aus Anlass des Besuches ausgerichtet.

Zentrum Venedig

Bei ihrem zweiten und weit längeren Aufenthalt im Veneto zwischen 1620 und 1623 reiste Lady Arundel jedoch allein in das kulturelle Zentrum Europas. In engem Austausch mit Antwerpen, dem nördlichen Pol europäischer Wissensverbreitung, aus dem Lady Arundel anreiste, wurden in Venedig Informationen aus aller Welt und zu den verschiedensten Themen gesammelt, geordnet und veröffentlicht. Venedig als Handels- und Verlagsstadt stand in Kontakt zur gesamten Welt und bot daher eine Vielfalt an Eindrücken und Waren, die mit anderen Städten in Europa und vor allem mit London nicht zu vergleichen war.¹⁷⁷ Die Gräfin rechtfertigte ihren Aufenthalt im Veneto mit der Überwachung der Ausbildung ihrer beiden Söhne, der ihr jedoch vor allem die Gelegenheit einer Fortsetzung der Jahre zuvor begonnenen Studienreise ermöglichte. Die erste erhaltene Nachricht über Lady Arundels zweite Italienreise berichtet über einen unglücklichen Gastgeber, der scheinbar aufgrund einer als unpassend empfundenen Unterbringung der Gräfin „with fear of worse“ gefangen genommen worden war.¹⁷⁸ Der Bericht des venezianischen Botschafters aus Mailand an den Senat von Venedig veranschaulicht die Bedeutung, die dem Besuch der Gräfin in

¹⁷⁶ Vgl. Hervey 1921, S. 77.

¹⁷⁷ Vgl. Derek Keene, „Cities and Cultural Exchange“, in: Donatella Calabi/ Stephen T. Christensen (Hg.), *Cultural Exchange in Early Modern Europe, Vol. II: Cities and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700*, Cambridge: Cambridge University 2007, S. 2–27, S. 16 und Peter Burke, „Early Modern Venice as a Centre of Information and Communication“, in: John Martin/ Dennis Romano (Hg.), *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City-State 1297–1797*, Baltimore: Johns Hopkins University 2000, S. 389–419.

¹⁷⁸ Vgl. Allen B. Hinds (Hg.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice, 1619–1621*, Band 16, London: H. M. S. O. 1910, S. 420–430, Dok. 573, 7. Oktober 1620, Giacomo Vendramin, Venetian Secretary at Milan, to the Doge and Senate: „The Countess or Princess of Arundel, an Englishwoman, has passed through Milan on her way to Padua to visit one or two of her sons staying there. As she wished to remain incognita and did not wish his Excellency to know that she was here, she arranged with a merchant, who placed her for a night in the house of one Sig. Ercole Visconti, which happened to be empty, the owner being away at his villa. When his Excellency heard this he was wroth, because he desired, so they think, to do her honour. He threw the merchant into a dark prison, with fear of worse, upon the pretext that he had not informed the magistrates of a foreigner staying in the city.“

Italien beigemessen wurde, die den Namen mit einem englischen Kriegsschiff teilte, das zur Unterstützung der venezianischen Flotte gegen Spanien gesandt worden war.¹⁷⁹

In Venedig sind weitere Bemühungen von Lady Arundel belegt, begabte Maler an den englischen Hof zu bringen, doch ist davon auszugehen, dass sich Lady Arundels Aktivitäten nicht auf das Anwerben von Künstlern und den Ankauf von Kunst beschränkten. Venedig war bekannt für die Malerei Tizians und und Architektur Palladios. Es war aber auch einer der wichtigsten Verlagsort Europas, an dem Wissen zu den verschiedensten Themen zusammenkam, Experten ihre Schriften in Druck gaben und Interessenten diese direkt ab der Presse erwerben konnte. Die Stadt war Mittelpunkt für zahlreiche weitere Künste und insbesondere für die Herstellung von Glas. In ganz Europa versuchten Handwerker, die Qualität venezianischen Glases nachzuahmen.

Universität

Lady Arundel residierte vorangig in Venedig, mit einem Landsitz auf der Terraferma, hatte aber über ihre Söhne auch Verbindungen nach Padua. Mit dem Palazzo Mocenigo fand Lady Arundel in Venedig eine standesgemässe Unterkunft in einem der prunkvollsten Paläste am Ufer des Canale Grande.¹⁸⁰ Zusätzlich logierte sie auch in einer Villa in Dolo, auf halbem Weg nach Padua.¹⁸¹ Es handelt sich möglicherweise ebenfalls um eine Villa im Besitz der Familie Mocenigo.¹⁸² In Padua befand sich eine der wichtigsten europäischen Universitäten und die europaweit führende medizinische

¹⁷⁹ Vgl. Allen B. Hinds (Hg.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice*, 1617-1619, Volume 15, London: H. M. S. O. 1909, S. 123: „In August, 1617, Wotton had recommended the engagement of the English ship Alethea [...] The Alethea must have been engaged soon after, as on the 2nd January, 1618, we find it definitely mentioned as in the Venetian service.“

¹⁸⁰ Vgl. Hervey 1921, S. 200: „The Lady had taken the Palazzo Mocenigo on the Grand Canal [...]“. Es gibt vier Palazzi Mocenigo, die *Ca' Vecchia*, die *Ca' Nova* und *Il Nero*, der aus zwei kleineren Gebäuden besteht. Die Gebäude gehörten zusammen, wurden aber erst im 18. Jahrhundert miteinander verbunden. Die *Ca' Vecchia* wurde erst ab 1623 umgebaut und modernisiert, so dass Lady Arundel wahrscheinlich in der *Ca' Nova* residierte, vgl. Marcello Brusegan, *I Palazzi di Venezia*, Rom: Newton & Compton 2007, S. 249f. Vgl. auch Tracy E. Cooper, *Palladio's Venice: Architecture and Society in a Renaissance Republic*, New Haven/ London: Yale University Press 2005, S. 53 und 189 f.

¹⁸¹ Hervey 1921, S. 200. Zur medizinischen Ausbildung englischer Studenten in Padua vgl. Jonathan Woolfson, *Padua and the Tudors: English Students in Italy, 1485–1603*, Toronto u. a.: University of Toronto 1998.

¹⁸² Dolo war von Venedig komfortabel auf dem Wasserweg zu erreichen. Huygens sah die Villa auf seinem Weg nach Venedig, vgl. Frans R. E. Blom (Hg.), *Constantijn Huygens: Journaal van de Reis naar Venetië*, Amsterdam: Prometheus 2003, S. 137: „[...] in het voorbijgaan heb ik wel gezien dat de villa's van Mocenigo, van Foscari, Grimani en van Contarini [...] zeker niet tot de minste behoren.“

Fakultät, an der bereits Lady Arundels Vater studiert hatte.¹⁸³ Im Haus des englischen Botschafters Henry Wotton konnte Lady Arundel zudem ein gut eingerichtetes Labor bewundern. Lady Arundel und den Botschafter verbanden gemeinsame Interessen mit dem Kunstagenten Thomas Coke, der auch für Lady Arundel tätig wurde. Coke beschreibt in einem Brief an den Grafen in England das *laboratorio* des Botschafters „with his stills for balneo and arena, his presses for oyles“ und merkt an, dass er selbst gern derart gut ausgestattet wäre.¹⁸⁴ Noch vor der Einrichtung von Tart Hall hatte Lady Arundel in Venedig Zugang zu einem vorbildlichen privaten Labor.

Fialetti

Die Vielzahl an venezianischen Werken in der Sammlung und insbesondere an den Wänden ihres späteren Anwesens Tart Hall sind Hinweis darauf, dass die Gräfin Zeit mit der Suche nach venezianischen Gemälden verbrachte. Es ist belegt, dass der Kunsthändler und Graphiker Odoardo Fialetti sich ständig an ihrer Seite befand. Lady Arundel entlohnte Fialetti vor ihrer Abreise Malvasias *Felsina Pittrice* zufolge grosszügig mit Gold und Juwelen.¹⁸⁵ In Venedig trat Lady Arundel als eigenständige Kunstkennerin und Sammlerin in Erscheinung, konnte aber zugleich wertvolle Informationen auf dem Gebiet der Medizin und der Anatomie sammeln. Odoardo Fialetti war der Autor eines einflussreichen anatomischen Zeichenbuchs und bekannt für seine Expertise auf dem Gebiet der Anatomie. 1616 hatte Fialetti die Druckplatten für Giulio Casseris *Tabulae Anatomicae* fertiggestellt (Abb. 57–60).¹⁸⁶ Sein Hauptwerk, eine schrittweise Anleitung zum Zeichnen des menschlichen Körpers, hatte Fialetti

¹⁸³ Vgl. G. R. Batho, „Gilbert Talbot, Seventh Earl of Shrewsbury (1553–1616): The ‚Great and Glorious Earl?‘“, *Derbyshire Archaeological Journal* 93, 1973, S. 23–32.

¹⁸⁴ Vgl. Brief von Thomas Coke an Lord Arundel vom 27. Juni 1621 aus Padua, *Autograph Letters, Arundel Castle*, Nr. 251, transkribiert in Hervrey 1921, S. 198f.: „His Lo: showed me his Laboratorio, wheare in truth he hath accomodated his stills for balneo and arena, his presses for oyles, and other things in such sorts as made my mouth run on water to have the lyke, as I would have if I had the lyke purse.“

¹⁸⁵ Vgl. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna: Guidi All' Ancora 1841 (Erstausgabe 1678), S. 235: „[...] già capitando a Venezia l' Illustriss. Ed. Eccellentiss. Signora Alatheia Talbot, moglie dell' Illustriss. Ed. Eccellentiss. Sig. Co. Tomaso Hovvardo di Rondel, Dama che molto dilettavasi del disegno, ricorse alla virtù di esso Fialetti, il quale esercitò egregiamente i suoi talenti e fu regalato di collane, gioie e monete d'oro [...]“. Vgl. auch Fletcher 1996, S. 67.

¹⁸⁶ Vgl. Laura M. Walters, *Odoardo Fialetti (1573–c.1638): The Interrelation of Venetian Art and Anatomy, and his Importance in England*, unveröffentl. Diss. (University of St. Andrews) 2009, S. 117f. Zu Fialettis Schülern gehörte Marco Boschini, der als Verfasser von Kunstführern zur venezianischen Kunst bekannt wurde, vgl. Jennifer Fletcher, „Marco Boschini and Paolo del Sera: Collectors and Connoisseurs of Venice“, *Apollo* 110, 1979, S. 416–424.

bereits 1608 fertiggestellt.¹⁸⁷ Er veröffentlichte eine Vielzahl anatomischer Zeichnungen. Fialetti hatte Lord Arundel bei dessen erstem Besuch 1614 eine vier Druckgraphiken mit Götterdarstellungen nach Pordenone gewidmet. 1617, ein Jahr nachdem Lord Roos dem Earl of Arundel seine Antiken vermacht hatte, widmete Fialetti dem grosszügigen Schenker die *Scherzi d'Amore*.¹⁸⁸

Norgate

Im Kreis von Lady Arundel befand sich auch der Diplomat und Maler Edward Norgate. In seinem 1657 an Lady Arundels Sohn gewidmeten Malereitratat *Miniatura or the Art of Limning* erwähnt Norgate Odoardo Fialetti und dessen Zeichenbuch. Er bezeichnet Fialetti in seinem Traktat als seinen alten Bekannten, und empfiehlt dessen Stiche als erste und beste Vorlage für Zeichenschüler.¹⁸⁹ Norgates Traktat orientiert sich an Fialettis Schritt- für-Schritt-Anleitungen. Der Maler blieb möglicherweise ein ganzes Jahr mit Lady Arundel in Italien und lernte Fialetti in ihrem Haus in Venedig kennen.¹⁹⁰ Norgates Manuskript und Fialettis Bilderanleitung sind Hinweise auf ein Interesse an der Zeichnung in breiteren Kreisen und insbesondere beim englischen Adel. Doch während Norgate sein Manuskript erst viele Jahre später fertigstellte, entstanden Henry

¹⁸⁷ Odoardo Fialetti, *Il Vero Modo et Ordine per Dissegnar Tutte le Parti et Membra del Corpo Humano*, Venedig: Sadeler 1608. Vgl. auch Walters 2009, S. 68f.

¹⁸⁸ Die Darstellungen von Venus und Cupido, die von launigen Reimen zum Thema Liebe begleitet werden, zeugen von einer engen Vertrautheit und sind auch als Auftrag Arundels zum Dank für die Schenkung denkbar. Zu Roos' Schenkung vgl. Hervey 1921, S. 102–103. Zu Fialettis Widmung vgl. Susan Bracken, „The Early Cecils and Italianate Taste“, in Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods* (Studies in British Art 12), New Haven/ London: Yale University 2003, S. 201–220, S. 206 sowie Walters 2009, S. 102.

¹⁸⁹ Vgl. Jeffrey M. Muller/ Jim Murrell (Hg.), *Edward Norgate: Miniatura or the Art of Limning*, New Haven/ London: Yale University 1997, S. 106: „To begin then as the best beginners doe, I would advise you to get a good hand in hatching, by cotypeing the best prints cut in Copper you can get, viz of Henry Goltzius, John Sadler, with his Brother Egidius, excellent Gravers, Harman, and John Muller, Sandredame, Vorster man & c., but principally that excellent booke in folio of Jacomo“.

¹⁹⁰ Vgl. Muller/ Murrell 1997, S. 206 und Hervey 1921, S. 215. Norgates Traktat ist vor allem für dessen Charakterisierung der Landschaft bekannt geworden. Sein Beitrag zur Theorie der Landschaft ist vielfach diskutiert worden, vgl. Ulrike Kern, „Light and Shadow, Clouds and Sunrays: The Concept of *Reddering* in Netherlandish Art“, *Oud Holland* 124, 2011, S. 209–230; Michael Zell, „Landscape's Pleasures: The Gifted Drawing in the Seventeenth Century“, in: Amy Golahny u. a. (Hg.), *In his Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam: Amsterdam University 2006, S. 483–494; James Turner, „Landscape and the ‚Art Prospective‘ in England, 1584–1660“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42, 1979, S. 290–293 sowie Ernst H. Gombrich, „Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting“, *Gazette des Beaux-Arts* 95, 1953, S. 335–360.

Peachams *The Art of Drawing* und Fialettis Zeichenbuch fast zeitgleich und wurden im Abstand von zwei Jahren veröffentlicht.¹⁹¹

Tizianello

Ähnlich grosszügig wie gegenüber Fialetti zeigte sich Lady Arundel auch gegenüber Tiziano Vecellio, genannt Tizianello, dem Grossneffen des gleichnamigen grossen Meisters. An dem Nachfahren Tizians wird Lady Arundels Agenda besonders deutlich. Tizianello sollte mit Lady Arundel über Genua nach London reisen, um dort als Hofkünstler zu arbeiten. Der Maler widmete ihr die erste Vita Tizians. Im *Breve Compendio della Vita del Famoso Titiano* finden sich erstmals die wichtigsten Daten zum Leben des Künstlers. Zusätzlich enthält die Biographie ein von Fialetti gestochenes Porträt Tizians (Abb. 61). Auch wenn das Porträt nicht von der Gräfin selbst, sondern vom Verleger Santo Grillo in Auftrag gegeben wurde, war Fialettis Beziehung zu Lady Arundel wahrscheinlich ausschlaggebend für diesen Auftrag.¹⁹²

Aus Tizianellos Widmung an Lady Arundel erfahren wir trotz der für Dedikationen typischen Hyperbolen einiges über das Selbstverständnis der Adligen und ihre Beziehung zu Tizianello. Die Widmung muss als Zeichen des Respekts und der Ehrerbietung sowohl für die Gräfin als auch für den verstorbenen Meister gelesen werden, dessen Gedächtnis durch die Widmung an diese herausragende englische Persönlichkeit geadelt werde. Tizianello geht so weit, Lady Arundels Stellung mit der des englischen Königs selbst gleichzustellen. Er betont neben ihrer Klugheit ihren Kunstgeschmack und ihr Studium der Malerei, und insbesondere ihre Wertschätzung der Werke Tizians, die Tizianello zufolge in grosser Zahl ihre berühmte Galerie schmücken würden. Die Vita des berühmtesten venezianischen Künstlers widme er ihr aber aufgrund ihres Kunstsachverständs, „per studio particolare e gusto, ch’Ella, e gl’Illustrissimi ed Eccellentissimi Signori suoi figliuoli hanno osto e pongono nello studio della pittura.“¹⁹³

¹⁹¹ Vgl. Henry Peacham, *The Art of Drawing with the Pen, and Limning in Water Colours*, London: Richard Braddock 1606. Zu Gemeinsamkeiten von Peacham und Fialetti vgl. L. E. Semler 2004.

¹⁹² Tiziano Vecellio gen. Tizianello, *Breve Compendio della Vita del Famoso Titiano Vecellio di Cadore*, Venedig: Santo Grillo & Fratelli 1622. Vgl. auch die Neuauflage: Francesco Accordini (Hg.), *Vita dell’insigne Pittore T. V. già scritta de Anonimo Autore: Riprodotta con Lettere di Tiziano*, Venedig: Antonio Curti 1809. Zu Fialettis Stich vgl. Walters 2009, S. 101f und Appendix III, Anmerkung 28.

¹⁹³ Accordini 1809, o. S.: „All’eccellenza illustrissima di Madama di Arundell Surrey ec./ La Vita del gran Tiziano Vecellio Pittore e Cavaliere, scritta fedelmente da gentiluomo studioso

Tizianello stellte die gewünschten Informationen zu Leben und wichtigsten Werken des Künstlers zusammen, brach aber sein Versprechen, Lady Arundel nach London zu begleiten, wofür er bereits eine Entlohnung erhalten hatte. Als Grund dafür gab Tizianello an, er habe Angst, dass die Gräfin plane, von Genua aus nach Spanien zu reisen. Dabei handelte es sich angesichts der extrem schwierigen Beziehungen der Serenissima zu Spanien um eine Diffamierung, die umgehend als solche erkannt wurde. Im Auftrag von Lady Arundel legte der englischen Botschafter Beschwerde beim Dogen ein, welcher Anweisungen gab, den Maler zu verhaften.¹⁹⁴

dell'opere sue, ho voluto dedicare a Vostra Eccellenza, sì perchè mi serva per attestazione, benchè lieve, dell'infinita mia osservanza; come perchè non potva meglio onorare la memoria del suddetto Tiziano, dal cui sangue io derivo, che con il Regio nome di lei, come quella che non colo Gran Brettagna riesce di stupore; ma nell'Italia tutta, e particolarmente in Venezia si è fatta conoscere di tanta prudenza, che il Re medesimo della suddetta Gran Brettagna, e l'Eccellentissimo Senato, quegli con Regie Lettere, e questi con pubblici decreti, e favori soliti a farsi a Regi, l'hanno onorata. E tanto più doveva dedicarla a Vostra Eccellenza, per studio particolare e gusto, ch'Ella, e gl'Illustrissimi ed Eccellentissimi Signori suoi figliuoli hanno osto e pongono nello studio della pittura; da che si vede quanto brami di ridurre i predetti suoi figliuoli qual è l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Sig. Conte di Arundell e Surrey ec. suo marito, gran Consigliero della Maestà d'Inghilterra, gran Maresciallo di quel Regno, e Cavaliere dell'ordine Rgio della Giarrettiera, ripieno di tutte quelle virtù che al Regio loro sangue si convengono. S'aggiunge ancora, che i tanto più doveva dedicarla a Vostra Eccellenza, per la stima che il suddetto Illustrissimo ed Eccellentissimo suo marito ed Ella fanno delle opere di Tiziano; delle quali sono copiosamente ornate le sue famosissime Gallerie; e per quell'onorato testimonio, che si è degnato quel Signor Illustrissimo ed Eccellentissimo di fare delle mie fatiche di pittura, che da un suo gentiluomo Italiano gli sono state portate in quel regno. Gradisca Vostra Eccellenza l'animo mio riverente e divoto, con accettare benignamente questo picciola dono, riguardando alla Regia sua grandezza, e rimirando l'altissimo desiderio mio di sempre servirla, con l'illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Conte suo consorte, e gl'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signori suoi figliuoli, à quali, ed a Vostra Eccellenza m'inchino. Di Venezia addi Agosto 1622. Di Vostra Eccellenza Illustrissima Umilissimo e Divotissimo Servitore Tiziano Vecellio Pittore.“

¹⁹⁴ Vgl. Isaac Wakes Nachricht an den Senat vom 11. März 1625, in Allen Hinds (Hg.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice, 1623–1625*, Band 18, London: H. M. S. O. 1912, S. 607: „I pass from a public to a private matter. The Countess of Arundel arranged with the painter, Titian Titianello, and paid him to go to England to paint some pictures for her. Not content with deceiving her and taking her money he has gone on to slander her saying he did not go because he feared she would take him to Spain, whither she was going from Genoa. The earl and countess are much incensed and ask your Serenity for justice. I ask you to put him in prison. He is unworthy of the anger of persons of such rank. I will be the first to ask pardon for him. The doge returned thanks for the news. The ambassador would always be welcome. They regretted the bad behaviour of the painter, Titiano. They would endeavour to make him conscious of his error and satisfy the countess and her husband. Accordingly, when the ambassador left the Cabinet, the Avogador Vendramino was charged to arrest the painter.“ Vgl. auch Christina M. Anderson, *The Flemish Merchant of Venice: Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven: Yale University 2015, S. 67f. und Howarth 1998, S. 129.

Nijs und Huygens

Ein weiterer Kontakt von Lady Arundel in Venedig war der Händler und Agent Daniel Nijs. Nijs war mit Fialetti befreundet, der dem Händler auch den Autor Giulio Cesare Gigli vorgestellt hatte. Gigli widmete Nijs 1615 *La Pittura Trionfante*, seine Ergänzung zu Vasaris *Viten*, und nennt in der Widmung Fialetti als gemeinsamen Freund.¹⁹⁵ Nijs' Haus war in Venedig bei ausländischen Kunstinteressierten als besondere Sehenswürdigkeit bekannt. Lady Arundel selbst muss Daniel Nijs bereits bei ihrem ersten Venedigaufenthalt kennengelernt haben, denn Lord Arundel hatte 1616 erfolglos versucht, eine von Dudley Carleton bei Nijs erworbene Sammlung von Antiken anzukaufen.¹⁹⁶ Nijs lebte seit den späten 1590er Jahren in Venedig und war Teil der *nazione fiamminga*, der mächtigen niederländischen Handelsgemeinschaft in Venedig.

Nijs handelte mit Kunst ebenso wie mit Luxuswaren, Pelzen, Parfum, Spiegeln und Glas, mit denen er unter anderem den Mantuaner Hof der Gonzaga ausstattete. Wichtig wurde Nijs' Netzwerk zudem unter anderem für Paolo Sarpi, der zwischen Venedig und dem Vatikan vermittelte, und über Nijs' Korrespondenten sein Manuskript der *Istoria del Concilio Tridentino* nach London übermitteln liess.¹⁹⁷ Das Werk, das aufgrund seiner kritischen Haltung gegenüber der katholischen Kirche und der Darstellung des Tridentiner Konzils im Glaubenskampf in keiner italienischen Stadt veröffentlicht werden konnte, wurde in unauffälligen Abschnitten nach England geschmuggelt. In London wurde das Manuskript auf Englisch übersetzt und 1619 unter Pseudonym veröffentlicht.

Ebenfalls während des Aufenthalts der Gräfin in Venedig vor Ort war Constantijn Huygens. Während seines Aufenthaltes in Venedig besuchte Huygens auch die Sammlung von Daniel Nijs, über die er sich in seinem Reisetagebuch sehr beeindruckt zeigt.¹⁹⁸ Huygens war 1618 Dudley Carleton als Sekretär nach England gefolgt und

¹⁹⁵ Vgl. Giulio Cesare Gigli, *La Pittura Trionfante*, Venedig: Giovanni Alberti 1615.

¹⁹⁶ Vgl. Anderson 2015.

¹⁹⁷ Vgl. Maartje van Gelder, „Acquiring Artistic Expertise: The Agent Daniel Nijs and his Contacts with Artists in Venice“, in: Marika Koblusek/ Vera Noldus Badeloch (Hg.), *Double Agents: Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, Leiden/ Boston: Brill 2011, S. 111–124.

¹⁹⁸ Vgl. Blom 2003, S. 150: „Na het middagmaal werd mijnheer de ambassadeur meegenomen om de bewonderenswaardige kunstcollectie te bezichtigen van de heer Daniël Nijs, Vlaams koopman in Venetië. Naast eindeloze hoeveelheden schilderijen en antieke beelden toonde hij ons een klein tafelvormig kabinet van ebbenhout, met daarin zo veel zeldzame schilderijtjes, medailles, schelpen en soort gelijke curiositeiten, dat je er drie dagen voor nodig zou hebben om alles goed te bekijken, laat stan beschrijven. De verzameling wordt geschat op 16.000 dukaten.“

hatte bereits in London gemeinsam mit dem Zeichner Jacques III de Gheyn die Sammlung von Lord und Lady Arundel besucht. Dort konnten sich die beiden jungen Männer ein Bild von Kunstverstand und Bildung des englischen Paares machen.¹⁹⁹ Die Beziehung von Lady Arundel zu Huygens und später zu dessen Ehefrau sollte ein Leben lang bestehen bleiben. Aus einem Brief an Nicholas Lanier aus dem Jahr 1646 wird klar, wie eng Huygens und Lady Arundel verbunden waren. Huygens schreibt von einem Überfall holländischer Soldaten auf seine Frau, bei dem ein ehemaliger Mitarbeiter van Dycks gefangen genommen und sämtliche Besitztümer, verstaut in zwei Truhen, gestohlen wurden. Der Mitarbeiter konnte sich befreien und schickte eine Nachricht an den Rheingrafen, dass es sich bei der Bestohlenen um eine Freundin und Kammerdame von Lady Arundel handele, der daraufhin versprach, die Kisten zurückzugeben.²⁰⁰

Huygens verbrachte einige Zeit in London, genauer in Lambeth in Surrey, im Hoheitsgebiet des adligen Paares. Sein erster überlieferter Brief datiert auf den 10. Juni 1618 und wurde aus Kent gesendet, das ebenfalls Lord und Lady Arundel unterstand, sein letzter Brief auf den 6. Oktober 1618. Während seiner Zeit in London hielt sich Huygens regelmässig im Umkreis des Königs und der obersten Elite des Hofes auf, wie die Briefe an seinen Vater zeigen. Durch seinen Vertrauten Caesar Calandrin erfuhr er so bereits vor dem 17. Juli 1619 von der von Sarpi verfassten und von Nijs

¹⁹⁹ Vgl. den Brief von Huygens an seinen Vater aus Lambeth am 14. Juli 1618: „Hier je menay de Gheyn veoir la galerie a peintures du feu prince par l'adresse de certains gentilshommes anglois qui m'ont grandement obligé. Celle du conte d'Arondel avec les antiquitez etc. de Gheyn m'avoit fait veoir par cy devant. Choses admirables en verité. Au reste nous voicy au pais le plus gentil du monde ou journellement nous voyons des palais et paisages om op clavecingel-dexels te schilderen'. Mijn knecht bevalt mij erg goed; wij spreken samen niets dan Engelsch.“ Transkribiert als Teil des Editionsprojekt *Huygens Correspondence Online (1608–1687)* des Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis [www.huygens.knaw.nl/huygens-briefwisseling-online-1608-1687/ Letzter Zugriff 1.5.2017], Record ID 919470. Ebenfalls erschlossen unter Early Modern Letters Online als *The Correspondence of Constantijn Huygens (7,120 letters)* [http://emlo-portal.bodleian.ox.ac.uk/collections/?catalogue=constantijn-huygens/ Letzter Zugriff 1.5.2017]. Vgl. auch Weststeijn 2015, S. 245 sowie zu Huygens Ausst.-kat. *Constantin Huygens (1596–1687): Kunstkenner en verzamelaar* (Den Haag, Museum Bredius, 25.4.–8.9.2013), hg. v. Lex van Tilborg, Den Haag: Museum Bredius 2013. Huygens' Mutter war Susanna Hoefnagel, Schwester von Joris Hoefnagel.

²⁰⁰ Vgl. J. A. Worp (Hg.), *Briefwisseling van Constantijn Huygens, Band IV (1644–49)*, Den Haag: Martinus Nijhoff 1915, S. 289, Brief von Huygens an Lanier aus Antwerpen am 18. März 1646: „[...] she was a frend and retayner to Mylady of Arundell [...] he promised that, if Mylady would writ to him within a fortnight, they should be delivered. I have procured the favour from hir [...].“

geschmuggelten Geschichte des Tridentiner Konzils.²⁰¹ 1620 reiste Huygens als Sekretär des niederländischen Botschafters François van Aerssen nach Venedig. Huygens erster erhaltener Brief aus Italien, aus Vicenza, datiert vom 11. Juni, sein letzter vom 4. Juli 1620.

Gondola und Blackamore

Lady Arundel befand sich in Venedig in einem Umfeld voller Inspirationen aus dem Bereich der Kunst und Medizin. Besonders Odoardo Fialetti war ein wichtiger Kontakt. Sein Interesse an der Funktionsweise des menschlichen Körpers und der Zeichenkunst als Schlüsselkompetenz für ein breiteres Publikum deckten sich mit denjenigen von Lady Arundel, deren Leidenschaft für Malerei und Zeichnung von einem breiteren Kunstverständnis getragen wurde, in dem der menschliche Körper im Mittelpunkt stand. Venedig war als die Stadt des *colore* bekannt, deren Künstlern die Konkurrenten in Florenz ein Mangel an *disegno* vorwarfen. Die Vielzahl der venezianischen Werke in dem Inventar, das 1655 von Lady Arundels Haus in Amsterdam erstellt wurde, zeigt eine intensive Auseinandersetzung mit der venezianischen Tradition durch Lord und Lady Arundel. Tizian, Tintoretto, Veronese, Pordenone und Giorgione erscheinen hier als prominente Namen. Zugleich scheint mit der engen Beziehung zu Fialetti ein Interesse an der Zeichenkunst und epistemischen Bildern auf, das nicht in der bekannten Tradition der Stadt steht und vielmehr in Zusammenhang mit der nahegelegenen medizinischen Fakultät verstanden werden kann.

Lady Arundels spezifische Interessen scheinen zuletzt in einem Brief auf, der ihre Rückreise beschreibt. Erwähnt werden hier nicht venezianisches Glas, exotische Gewürze oder meisterhafte Kunstwerke, die sie mit Sicherheit auch mit nach England schiffte und für die ihr der Doge Zollfreiheit gewährte. Stattdessen ist die Rede von „three Italian massaras (wherof one is a blackamore) and a Gondola.“²⁰² „Massara“

²⁰¹ Vgl. Brief von Caesar Calandrin aus Savoyen an Huygens in London: „[...] met uwe Verclaringh vande XII Artijckelen des Christelicken Geloofs ben ik zeer ingenomen. Onze aartsbisschop [wahrscheinlich der Bischof von Split Marco Antonio de Dominis (1560–1624) mit dem beide in London Kontakt hatten] heeft een boek laten drukken over het concilie van Trente, dat door een Venetiaansch senator is geschreven; hij is nu bezig met het tweede deel. Diodati is op de vergadering te Cambridge geweest; heeft hij kans in Leiden benoemd te worden? Gij moest die Remonstranten uitwerpen! Da Savoya per di qua l'Alpi del freto Caletano. Adi 17 Luglio 1619.“ *Huygens Correspondence Online (1608–1687)*, Record ID 919485 [http://ckcc.huygens.knaw.nl/epistolarium/letter.html?id=huyg001/0066 //, letzter Zugriff 1.5.2017].

²⁰² Vgl. Norman McClure (Hg.), *The Letters of John Chamberlain Vol. II*, Philadelphia: The American Philosophical Society 1939, S. 506f., Brief an Dudley Carleton, London, 12. Juli

bezeichnet eine speziell für Arbeiten in der Küche und im Haushalt beschäftigte Dienerin. Neben der extravaganten Idee, eine Gondola aus Venedig bis nach London zu transportieren, erscheinen die italienischen Küchenhelferinnen fast als alltäglich. Da die italienische Küche in Europa als die beste und raffinierteste bekannt war, signalisieren diese jedoch die neue Vertrautheit von Lady Arundel mit den Geheimnissen der italienischen Kochkunst und damit eine neue Vorrangstellung innerhalb der von Banketten geprägten Hofkultur in London. Dass zudem eine schwarze Dienerin dabei war, die aufgrund ihrer Besonderheit besonders begehrt waren und nur selten einfache Arbeiten verrichteten, weist auf die besonderen Fähigkeiten der mitgebrachten Frauen.²⁰³ Aus dem kulturellen Zentrum Venedig brachte Lady Arundel Kunst an den englischen Hof, die sich nicht auf Leinwände beschränkte.

1623: „The countesse of Arundell is now upon her returne for she hath sent some forerunners before, three Italian massaras (wherof one is a blackamore) and a Gondola, which I doubt will not so well brooke our river, where there is commonly so much winde.“

²⁰³ Vgl. Catherine Molineux, *Faces of Perfect Ebony: Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain* (Harvard Historical Studies 175), Cambridge, MA: Harvard University 2012, S. 18f.

4. Heroinæ Alathiaë: Die Widmung der Amazonenschlacht

4.1 Rubens' heroische Kriegerin

Noch während Lady Arundels Aufenthalt in Venedig widmete ihr Rubens seinen bisher grössten Kupferstich (Abb. 62). Die aus sechs Druckplatten zusammengesetzte Amazonenschlacht reproduziert ein Gemälde, das Lady Arundel bei ihrer Porträtsitzung in Antwerpen in Augenschein nehmen konnte (Abb. 63). In dem Ölgemälde hatte Rubens um 1618 auf 120,3 x 165,3 cm den Kampf zwischen den Amazonen und den griechischen Kriegern als einen dynamischen, farbgewaltigen Sog aus Pferden und Menschen inszeniert. Das Gemälde befand sich zum Zeitpunkt der Porträtsitzung mit grosser Sicherheit noch in Rubens' Studio, so dass die Gräfin die komplexe Komposition bewundern konnte. Zusätzlich war auch die Zeichnung, auf deren Grundlage der Stich entstehen sollte, zu dieser Zeit bereits fertiggestellt.²⁰⁴ Die Zeichnung wird unter Vorbehalt van Dyck zugeschrieben, an dem Lady Arundel ein besonderes Interesse hatte. Obwohl das Privileg bereits 1620 erteilt wurde, wurde der grosse und besonders aufwendige Druck erst 1623 von Rubens der Countess gewidmet. Mit der Widmung am Rand der aus sechs Druckplatten zusammengesetzten Amazonenschlacht rühmt Rubens drei Jahre nach der Porträtsitzung in Antwerpen Lady Arundel als „herausragende Heldin“:

Excellentissimae Heroinæ Alathiaë Taboth Magni Comitissae Arundelli
Supremi Britanniae Mareschalci Coniugi Lectissimae Hanc Amazonum
Pugnam Obsequii Et Observantiae Argumentum. Petrus Paullus Rubens
L.M.D.D. [Llibenter Meritoque Dedicavit] cum privilegiis Regis
Christianissimi Principum Belgarum et Ordinum Bataviae/ Lucas
Vorstermann fecit/ Antwerpiae Kal. Ianuarij MDCXXIII.²⁰⁵

²⁰⁴ Vgl. Bert Schepers, Kat.-nr. 8 „The Battle of the Amazons: Paintings“, in: Elizabeth McGrath u. a. (Hg.), *Rubens: Mythological Subjects. Achilles to the Graces* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 11), London/ Turnhout: Harvey Miller 2016, S. 146–173, S. 147.

²⁰⁵ „Der herausragenden Heldin Alatheia Talbot, erlesenste Gattin des grossen Grafen Arundel, Earl Marshall von England, widmete Peter Paul Rubens diese Szene der Amazonenschlacht in Ergebenheit und Hochachtung /mit Erlaubnis des Königs und überaus christlichen Fürsten der Belgier und Niederländer/ gemacht von Lucas Vorstermann/ Antwerpen Januar 1623“. Siehe

Als moderne Amazone wird die Gräfin zur angemessenen Adressatin des dramatischen Kampfs zwischen den weiblichen Kriegerinnen und ihren griechischen Widersachern. Die Amazonen, starke weibliche Kriegerinnen mit ausserordentlichen Fähigkeiten in Jagd und Pferdezucht, galten seit Homers Epos als Widersacherinnen der Griechen. Amazonomachien waren ein beliebtes Motiv in antiken Vasen Reliefs, von denen zur Zeit der Italienreisen von Rubens und der Countess of Arundel nur wenige Exemplare erhalten waren.²⁰⁶ Der Druck war der erste und ambitionierteste von siebzehn Drucken, für die sich Rubens nach langen Verhandlungen im Januar 1620 das Privileg sichern konnte.²⁰⁷ Er ist mit 85,5 auf 120,2 cm nur um ein Drittel kleiner als das reproduzierte Ölgemälde. Ausgeführt wurde der Stich durch niemand anderen als den bereits im Zusammenhang des Antwerpener Porträts besprochenen Lucas Vorsterman.

Die Widmung

Rubens' Beweggründe für die Widmung der Amazonenschlacht, der grössten bis dahin in den Niederlanden entstandenen Druckgraphik an Lady Arundel sind bis heute ungeklärt. Rubens widmete einen weiteren Stich, gestochen nach Vorlage seiner Kreuzabnahme, Dudley Carleton, der 1620 den Kontakt zwischen der englischen Gräfin und dem Antwerpener Maler hergestellt hatte. Während die Widmung an Carleton sicher auf die Dankbarkeit für dessen Unterstützung bei den Verhandlungen um das königliche Druckprivileg zurückgeht, lässt sich die Widmung der Amazonenschlacht an die Countess of Arundel nicht unmittelbar erklären. Mit den Worten „*Heroinæ Alathiæ*“ wird die Gräfin den Amazonen gleichgestellt. Die Widmungsformel wiederholt den Wortlaut von Lucas Vorstermans Graphik der *Heiligen Familie*. Erwähnt wird die Amazonenschlacht auch in der bereits zitierten Beschwerde von Rubens über Vorsterman. Da die Platten der Schlacht dem Brief zufolge bereits seit drei Jahren bezahlt waren, und an ihnen nur wenig Arbeit fehlte, waren möglicherweise nicht nur

auch Hottles englische Übersetzung: „Peter Paul Rubens with a good cause gladly presents and dedicates this ‚Battle of the Amazons‘ as a token of his devotion and deferential regard for that most excellent heroine Alethea Talbot, matchless wife of the Earl of Arundel, supreme marshal of Britain“, vgl. Andrew D. Hottle, „Commerce and Connections: Peter Paul Rubens and the Dedicated Print“, in: Mariët Westermann (Hg.), *Rubens and the Netherlands* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 55), Zwolle: Waanders 2006, S. 55–85, S. 69.

²⁰⁶ Vgl. Josine Blok, *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden/ Boston: Brill 1995, S. 379.

²⁰⁷ Vgl. Jan Gerrit van Gelder, „Rubens in Holland in de Zeventiende Eeuw“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 3, 1950/51, S. 102–150, S. 130. Die Entstehungsgeschichte des Druckes und des Gemäldes zeichnet Bert Schepers im elften Band des *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard nach.

die Vorzeichnungen bereits fertig, sondern auch die Platten bereits in Arbeit, als Lady Arundel Rubens Porträt sass.²⁰⁸ Die Arbeit des talentierten und engagierten Graphikers hatte, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, offenkundig zu diesem Zeitpunkt Lady Arundels Interesse geweckt.

Einen Druck mit *Susanna im Bade* hatte Rubens bereits 1620 Anna Roemers Visscher (1583–1652) gewidmet, einer niederländischen Dichterin, die 1614 ihre Übersetzung eines christlichen Emblembuchs fertiggestellt hatte (Abb. 64). Anna Visscher war für ihre moralisierenden Sprüche, die sie oft auch auf Gläser gravierte, bekannt. Auch hier nimmt die Widmung auf die ausserordentliche Leistung der Adressatin Bezug. Wie Elizabeth McGrath gezeigt hat, nutzte Rubens verschiedene Inschriften zu seinen Druckgraphiken, um den Bildinhalt umzudeuten und verschiedenen Kontexten anzupassen.²⁰⁹ Die Widmung der tugendhaften Susanna an die ebenso vorbildliche Dichterin aktualisiert die biblische Szene unter Einbezug einer zeitgenössischen Figur die Szene für die Gegenwart. Anna Visschers wird in der Widmung als „rarum hoc Pudicitiae exemplar“ somit zur modernen Susanna.²¹⁰

Die Widmung ist nach der Widmung der Vita Tizians das zweite greifbare Zeichen, dass Lady Arundel als eigenständige Sammlerin wahrgenommen wurde.²¹¹ Bisherige Erklärungen der Widmung reichen von der Reise nach Italien als Grund für die Bezeichnung als epischer Heldin über eine Strategie zum Verkauf des Originalgemäldes bis hin zu einer generischen Ansprache zweier wichtiger englischer Auftraggeber.²¹² Genau wie in der Widmung an Anna Visschers ist es jedoch weit

²⁰⁸ Vgl. Rooses 1898, S. 444f., Brief von Rubens an Pieter van Veen vom 19. Juni 1622: „[...] Ho ancora una battaglia d’Amazoni di sei pezzi alla quale manchano pochi giorni di lavoro che non posso cabar delle mani di costui, benché sono tre anni che l’opera è pagata.“

²⁰⁹ Vgl. Elizabeth McGrath, „Rubens’s *Susanna and the Elders* and Moralizing Inscriptions on Prints“, in: Herman Vekeman/ Justs Müller Hofstede (Hg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt: Lukassen 1984, S. 73–90.

²¹⁰ Der Text der Inschrift lautet: „Lectissimae Virgini Annae Roemers Visschers illustri Bataviae sideri, multaru Artium peritissimae, Poetices vero studio, supra sexum celebri, rarum hoc Pudicitiae exemplar, Petrus Paulus Rubenus L.M.D.D.“ Vgl. McGrath 1984, S. 89.

²¹¹ Zu dieser Einschätzung vgl. Martin 2011, S. 67.

²¹² Vgl. Konrad Renger, „Rubens Dedit Dedicavitque- Rubens’ Beschäftigung mit der Reproduktionsgraphik II, Radierung und Holzschnitt“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 17, 1975, S. 205–211 für die Italienreise, für die Verkaufsstrategie Bert Schepers, „The Battle of the Amazons: Paintings“, in: Elizabeth McGrath u. a. (Hg.), *Rubens: Mythological Subjects: Achilles to the Graces* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 11), London: Harvey Miller 2016, S. 146–173, S. 157 u. 176 und für die Erschliessung des englischen Markts als Erklärung Hottle 2006, S. 69.

plausibler, den Grund für die Widmung in der Person der Gräfin und den politischen Ereignissen von 1620 bis 1623 zu suchen. Die Bezeichnung der Gräfin als Heldin erinnert an das Zitat von Rubens, der Lord Arundel als einen der vier Evangelisten und „Unterstützer unserer Kunst“ bezeichnet hatte.²¹³ Auf Lord Arundels Ernennung zum Evangelisten durch Rubens folgte die Ehrung von Lady Arundel als Heldin. Doch während sich die Hintergründe des mündlichen und nur in Vercellinis Brief an Arundel überlieferten Vergleichs von Lord Arundel mit einem Evangelisten heute nicht mehr konkret nachvollziehen lassen, wählte Rubens seine Widmungen mit mehr Bedacht.²¹⁴ Die Graphiken sollten für einen möglichst weite Verbreitung seiner Bildideen sorgen und dadurch Profit erzielen. Eine geeignete und zugleich weithin verständliche Widmung konnte den Verkauf fördern. Eine Anbindung an aktuelle Geschehnisse war ein ideales Verkaufargument, da es der potentiellen Käuferschaft des Druckes ermöglichte, sich in ihrer Kennerschaft politischer Ereignisse zu inszenieren.

Das Motiv

Das Motiv des Sticks zeigt um das zentrale Motiv einer schmalen Brücke eine Vielzahl an Menschen- und Pferdekörpern, die sich auf der Brücke drängen und von ihr herunterstürzen. Das Heer der Griechen am rechten Bildrand verfolgt die sich nach links rettenden Amazonen. Der Mittelpunkt der Kampfhandlungen findet auf der Brückenmitte statt. Zwei Griechen halten hier eine in Rückenansicht gezeigte, berittene Amazone zurück. Die Stichwaffen in ihren Händen und der geköpfte Torso unter dem sich aufbäumenden Pferd des einen zeigen das nahe Schicksal der fallenden Kriegerin

²¹³ Vgl. Hervey 1921, S. 175f.: „[...] al signor Conte non posso riffutar l’honore che mi fa di comandarmi, tenendo per uno delli quatro evangelisti e soportator del nostro arte.“ Die sich nicht unmittelbar erschliessende Gleichsetzung des englischen Sammlers mit den Verfassern des neuen Testaments lässt sich nur schwer erklären. Möglicherweise hatte Rubens bereits von Arundels Plänen gehört, den Antwerpener Antiquar Franciscus Junius in seine Dienste zu nehmen, um eine Abhandlung über die Malerei in der Antike, eine Art Evangelium der Kunst, zu verfassen. Junius hatte 1619 einer Stelle als Pastor den Rücken gekehrt und war als Sohn eines berühmten Bibelgelehrten eine ideale Besetzung für die Stelle als Bibliothekar in Arundel House, die er 1621 antrat, vgl. Vgl. Philipp P. Fehl u. a., „Franciscus Junius and the Defense of Art“, *Artibus et Historiae* 2, 1981, S. 9–55, S. 15f. Oder Rubens spielte Rubens auch auf Lord Arundels Vornamen und auf dessen Stellung als englischer Sammler an. Die Schriften des Evangelisten Thomas waren nicht teil des Bibelkanons, ebensowenig wie ein englischer Adliger wie Thomas Howard, Earl of Arundel, Teil der etablierten Sammlerszene waren

²¹⁴ Zur Entwicklung des englischen Sammelns vgl. Chaney 2003. Das Evangelium des Thomas war nicht nur kein Teil des Kanons, sondern wird von früh an bei Theologen wie Hippolyt und Origenes als häretisch gewertet. Vgl. dazu Jens Schröter/ Hans-Gebhard Bethge, „Das Evangelium nach Thomas (NHC II,2)“, in: Ursula Ulrike Kaiser/ Hans-Gebhard Bethge (Hg.), *Nag Hammadi Deutsch: Studienausgabe*, 3. Aufl. Berlin/ Boston: De Gruyter 2013, 124–139.

an. Die stürzenden Pferde verleihen der Komposition Dramatik. Im von Wogen bewegten Fluss und an dessen Ufer zeigt Rubens nackte Frauenkörper, die meisten leblos, nur zwei Amazonen im mittleren Vordergrund versuchen in Schrecken sich vor den fallen Pferdekörpern in Sicherheit zu bringen.

Am Motiv der Brücke wird deutlich, dass es sich um die Schlacht am Thermodon handelt, die Herodot beschreibt. In dieser Schlacht unterlagen die Amazonen den Griechen. Die Griechen nahmen die überlebenden Frauen gefangen und wollten sie auf drei Schiffen verschleppen, auf denen jedoch die Amazonen wieder die Überhand gewannen und die Griechen vom Schiff stießen.²¹⁵ Rubens' Komposition zeigt also eine Niederlage, die sich in der Folge auf hoher See in einen Sieg wandelte und für die Griechen den Tod auf hoher See bedeutete, als die Amazonen die Schiffe übernahmen.

4.2 Heldin in der Foscari-Affäre und der *Spanish Match*

Die Graphik zeigt eindringlich die kriegerische Auseinandersetzung zwischen den Amazonen und den Griechen. Kriege waren zur Zeit der Entstehung von Rubens' Graphik in Europa an der Tagesordnung. 1618 brach der böhmisch-pfälzische Krieg aus. 1619 wurde der Schwiegersohn des englischen Königs, Kurfürst Friedrich V., von protestantischen Rebellen zum König von Böhmen ernannt, um wenig später im November 1620 von der katholischen Liga unter dem Grafen von Bucquoy in der Schlacht am Weissen Berg geschlagen und entthront zu werden. Nach dem zwölfjährigen Waffenstillstand des Achtzigjährigen Krieges brach 1621 der Krieg zwischen den nördlichen und den südlichen Niederlanden neu aus. Lady Arundel beschäftigten die blutigen Auseinandersetzungen zwischen den Konfessionen auf dem Kontinent, in denen sie sich, wie viele Anhänger des katholischen Glaubens in England, in einer Sonder- und Mittlerrolle befand. Sie selbst war katholisch, während ihr Ehemann, der ebenfalls aus einer katholischen Familie stammte, zu Weihnachten 1616

²¹⁵ Vgl. George Campbell Macaulay (Hg.), *The History of Herodotus*, London/ New York: Macmillan 1890, Buch 4, S. 110: „[...] the Hellenes, having conquered them in the battle at the Thermodon, were sailing away and conveying with them in three ships as many Amazons as they were able to take prisoners. These in the open sea set upon the men and cast them out of the ships [...]“.

die Kommunion in der anglikanischen Kirche empfing und sich öffentlich von der römisch-katholischen Kirche distanzierte.²¹⁶ Als Mitglied des Hochzeitszuges hatte sie die Elizabeth Stuart, Tochter der kurz nach Eheschliessung mit dem anglikanischen James I. zum Katholizismus konvertierten Königin Anna, und Elizabeths Mann, Kurfürst Friedrich von der Pfalz, 1613 über die Niederlande nach Heidelberg begleitet.

Teil der politischen Wirren in dieser Zeit waren auch die schwerwiegenden Anschuldigungen, gegen die sich Lady Arundel in Venedig verteidigen musste. Im 1622 als *Foscarini-Affäre* bekannt gewordenen politischen Eklat stand Lady Arundel allein vor dem Senat. Ihre diplomatischen Fähigkeiten wurden durch den von internationalen politischen Wirren verursachten Skandal auf eine harte Probe gestellt. Am 8. April 1622 liess der Doge ein Mitglied des Senats, Antonio Foscarini, festnehmen. Der Senat beschuldigte den aus seiner Zeit in London als Lebemann bekannten Foscarini des Hochverrats und der Verschwörung. Foscarini, der seit 1620 selbst zum Senat gehörte, wurde angeklagt, das Haus des spanischen Botschafters besucht und Staatsgeheimnisse an Spanien verraten zu haben.²¹⁷ Lady Arundel kannte Foscarini noch aus London. Schnell verbreiteten sich Gerüchte, dass einige der Treffen zwischen Foscarini und ausländischen Botschaftern unter ihrem Dach im Palazzo Mocenigo stattgefunden hätten. Der amtierende englische Botschafter Henry Wotton empfahl ihr, umgehend die Stadt zu verlassen. Das Konzil verurteilte Foscarini weniger als zwei Wochen später, am 20. April 1622, zum Tod wegen Hochverrats. Das Urteil wurde sofort vollstreckt und der Leichnam des Verurteilten noch in der Nacht auf der Piazza San Marco an die Colonna di S. Todaro gehängt.

Reaktion

Die genauen Hintergründe der Foscarini-Affäre sind ungeklärt.²¹⁸ In Venedig herrschte Angst vor einer spanischen Verschwörung und obwohl Foscarini zur staatstreuen Fraktion des Senats gehörte, konnte ihn der Umgang mit dem aus England als

²¹⁶ Vgl. Hervey 1921, S. 114–117.

²¹⁷ Vgl. Sandra Secchi, *Antonio Foscarini: Un Patrizio Veneziano del '600*, Florenz: Olschki 1969, S. 102f.

²¹⁸ Zu verschiedenen Deutungen der Hinrichtung Foscarinis vgl. Jonathan Walker, „Antonio Foscarini in the City of Crossed Destinies“, in: Alun Munslow/ Robert A. Rosenstone (Hg.), *Experiments in Rethinking History*, New York/ London: Routledge 2004, S. 124–155 und Murray Brown, „The Myth of Foscarini’s Exoneration“, *Renaissance and Reformation* 25, 2001, S. 25–42.

Sympathisanten Spaniens bekannten Ehepaar Arundel kompromittiert haben.²¹⁹ Auf den Rat des englischen Botschafters, die Stadt zu verlassen, reagierte Lady Arundel im Gegenteil mit ihrem persönlichen Erscheinen im Dogenpalast. Während eine Flucht einem Schuldeingeständnis nahegekommen wäre, rettete der couragierte Auftritt vor den siebzehn Mitgliedern des Senats am Tag nach der Hinrichtung Foscarinis die Gräfin nicht nur vor dem Zorn der Serenissima, sondern rehabilitierte sie vollständig und europaweit.²²⁰ Der Senat sprach die Adlige von sämtlichen Verdächtigungen frei. Einer der Hauptzeugen, Gerolamo Vano, der kurz nach dem Tod Foscarinis aus unbekanntem Gründen Geld vom Konzil erhalten hatte, wurde nun verurteilt und hingerichtet. Am 16. Januar 1623 erklärte der Senat auch Foscarini postum öffentlich für unschuldig und verschickte die Nachricht über die verspätete Begnadigung Foscarinis an alle Höfe Europas.

Mut in Venedig

Ihr Auftritt vor dem venezianischen Senat war nicht das erste Mal, dass Lady Arundel in Venedig oder London ihre Belange aktiv vertreten musste. Kurz nach ihrer Ankunft in Venedig hatte der Botschafter Henry Wotton einen Brief an den englischen Staatssekretär George Calvert geschrieben, in dem er die englischen Studenten, die in Padua Medizin studierten, als in der Mehrheit „popish“ denunzierte. Als Beweis fügte er den Treueeid an, der seit einem Dekret von Pius IV. im Jahr 1564 von den Studenten geleistet werden musste. Wotton warnte vor den Folgen für das Seelenheil der künftigen englischen Patienten.²²¹ Es ist klar, dass Wotton vor allem Lady Arundel und ihre

²¹⁹ Vgl. Allen Hinds (Hg.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice, 1621–1623*, Band 17, London: H. M. S. O. 1911, S. 12: „Venice, April 1621, 1-10“ „Girolamo Lando, Venetian Ambassador in England, to the Doge and Senate: I have always endeavoured to encourage confidential relations with the favourites, and especially with the Earl of Arundel, but indeed in these important times, some of those of the Spanish party cannot be brought to more than ceremonious appearances, though I try to gather even this fruit by reciprocal attentions and in every other way possible.“

²²⁰ Zu Lady Arundels Auftritten vor dem Senat vgl. Parolin 2005.

²²¹ Vgl. Wottons Brief an George Calvert vom 18. Juli 1621, in: Logan Pearsall Smith (Hg.), *The Life and Letters of Sir Henry Wotton*, Band 1, Oxford: Clarendon 1907, S. 214f.:

„[...] Divers of his Majesty’s subjects come to study physic at Padova; for the most part Popish before their coming out, or made so abroad (for of the good I do not speak). Here they take the degree of doctorship and legitimation for practice; at which formality, if it be performed in the College, where for more reputation it is commonly done, especially by all Papists, there is an oath to be first taken [...] wherein –to omit other corrupt clauses– is in plain terms sworn indefinite obedience to the Pope, as his Majesty may see by the adjoined copy thereof, which, though in print, I could not procure without some difficulty, being a thing which the parties themselves are desirous should be smothered as much as may be. After this degree, or before,

Söhne traf. Das Verhältnis der Staatsreligion des Anglikanismus zum katholischen Glauben und des Vatikans zum englischen Hof war schwierig und unterlag gefährlichen Schwankungen. Während Ende des 16. Jahrhunderts die Ausübung des katholischen Glaubens als Hochverrat gewertet werden konnte, hatte sich das Verhältnis mit der Machtübernahme durch James I. entspannt.

Doch während der Besuch der Messe und der Besitz katholischer Schriften in London toleriert wurden, waren der Kontakt zu Jesuiten oder ein Besuch in Rom ein Grund für Misstrauen.²²² Ein Treueeid gegenüber dem Papst durch einen englischen Arzt widersprach öffentlich dem Anspruch des Königs auf alleinige und gottgegebene Souveränität über seine Untertanen. Dass Wottons Hinweis auf den Eid insbesondere einer der hochstehendsten Persönlichkeiten des englischen Hofes schaden sollte, muss jedem Leser des Briefes unmittelbar klargeworden sein. Wotton konnte nicht wissen, dass der Staatssekretär selbst mit dem katholischen Glauben sympathisierte und sich 1624 öffentlich zum Katholizismus bekennen sollte.²²³ Lady Arundels Reaktion auf Wottons Kritik ist nicht überliefert, doch kann sie eine solche Diffamierung nicht unkommentiert gelassen haben. Trotz der starken Kritik, die ihr und ihrem Ehemann am englischen Hof grossen Schaden zufügen konnte, blieben ihre Söhne bis zum Ende der Ausbildung an der Universität in Padua immatrikuliert und Lady Arundel bis 1623 in Venedig.

they usually make a step to Rome. What new character they bring thence I know not. Priests they may be, and that some of them have been and are, I make little doubt [...] being indeed the fittest to work afterwards upon others at home. For through the generality of their faculty all families, all hours, are at their command; and if they have a dispensation to reconcile in *hora mortis* (as their term is) they can remove all company from their patient, and clear the room in an instant. Nay, if himself have no such power, may not his servant be a priest or a Jesuit? And who will shut out the doctor's man, or so much as suspect him? To this I must add a note which many have taken at home, that one of these Popish physicians shall gain more practice in a month or two, even among Protestans, than another in a year. *Quid ita?* Because those of his own complexion proclaim his sufficiency to more ends than one, and by putting him in voice, put him in use. This I humbly leave to his Majesty's most wise and Christian care, having thought it my duty to represent—as I conceive it so dangerous, so universal, so opportune, so close and indiscoverable a means of corrupting his people [...]"'. Zum seit 1564 verpflichtenden Eid vgl. Richard Palmer, *The Studio of Venice and its Graduates in the Sixteenth Century*, Triest: Edizioni Lint 1983, S. 35.

²²² Zum Verhältnis zwischen Rom und London vgl. John Cedric H. Aveling u. a. (Hg.), *Rome and the Anglicans: Historical and Doctrinal Aspects of Anglican-Roman Catholic Relations*, Berlin u. a.: De Gruyter 1982.

²²³ Zu George Calvert, 1. Baron Baltimore, vgl. John D. Krugler, *English and Catholic: The Lord Baltimore in the Seventeenth Century*, Baltimore: Johns Hopkins University 2004.

Wotton

Wotton scheint auch in dem Skandal um Foscari darauf aus gewesen zu sein, der katholischen Adligen zu schaden. Obwohl er Lord Arundels Schilderung zufolge bereits seit mehr als zwei Wochen von den Vorwürfen des Senats gewusst hatte, erfuhr Lady Arundel erst durch einen seiner Angestellten von dem drohenden Skandal. Hätte Lady Arundel den Ratschlag des Botschafters befolgt und die Stadt schnellstmöglich verlassen, wäre dies einem Schuldeingeständnis gleichgekommen. Der Ruf der Gräfin wäre unwiederbringlich zerstört, ihre Glaubwürdigkeit verloren und ihre Stellung am englischen Hof gefährdet worden.²²⁴ Die Reaktion der Gräfin auf Wottons Rat zeigt ihr politisches Gespür, aber auch, wie wenig Vertrauen sie dem Botschafter entgegenbrachte.²²⁵ In der Audienz, die Wotton erst nach hartnäckigem Insistieren ersuchte, und die auf den Tag fiel, an dem Foscari's Leichnam auf der Piazza zu sehen war, verschwieg Wotton, dass er die Gräfin über die Gerüchte um ihre Beteiligung an der Verschwörung informiert hatte, während der Doge bestritt, dass der Name der Gräfin je im Zusammenhang der Verhandlung gefallen sei.²²⁶

²²⁴ Vgl. den Brief von Lord Arundel an Lord Doncaster am 13. Mai 1622: „[...] For Sr Henry Wotton's parte, I will only say this, that if she had eyther bin amazed with the sodaynes [suddenness] and confidence of his first advertisemente, and soe have retired her selfe as he wished, or afterwarde have let it reste as he advised, her honor had bin destroyed. But I thanke Almighty God she was guided by a better spiritte, wch protectes the innocencye, and turnes ye wickedest intentions to quite contrary effectes.“ Abgedruckt bei Hervey 1921, S. 211.

²²⁵ Vgl. Thomas Duffus Hardy, *Report to the Master of the Rolls on Documents in the Archives of Venice*, London: Longmans, Green, Reader, and Dyer 1866, S. 3–41, S. 5: „John Dyneley, secretary of Sir Henry Wotton, the English ambassador to the Signory [...] informed her that he had been dispatched by the ambassador to deliver a message to her in private. The Countess declined to receive any private communication, and requested Mr. Dyneley to deliver his message publicly before her suite [...] Lady Arundel immediately answered the ambassador's secretary, that having nothing to reproach herself with she saw no reason for her return to Dolo. She immediately [...] proceeded, not to her residence at the Mocenigo Palace, but to the English embassy. There in the presence of all her attendants the Countess had a long conference with Ambassador Wotton.“

²²⁶ Vgl. Smith 1907, S. 186 und Hinds 1911, 29. April 1622: „Yesterday this noble lady on returning home found a group of people discussing the fate of that unhappy gentleman who ended his days by the hand of the executioner. They said that common report traced a share in that affair back to her, and it was in discussion to make some intimation to her on the subject. She might be well advised to secure her reputation as people were speaking publicly on the subject. This lady therefore, feeling what was due to her birth and position, as wife of the Earl Marshal of England, and conscious of her own integrity, decided to appear before your Serenity getting me to introduce her to tell you these facts and receive your commands, as far from desiring to escape she wishes to submit herself to them in order to prove her sincerity and vindicate her reputation.“

Der Skandal wurde zur internationalen Affäre, und die venezianische Regierung verabschiedete am 28. April 1622 eine Resolution, in der sie die vollständige Unschuld der Gräfin offiziell bestätigte.²²⁷ Der Senat lud Wotton und Lady Arundel für den nächsten Tag ein, um die Resolution in ihrer Anwesenheit zu verlesen. Zusätzlich hatte Lady Arundel ein weiteres Schriftstück veranlasst, das Wotton in Verlegenheit bringen musste. Wotton sollte den Hergang und insbesondere seine Rolle in der Affäre im Detail beschreiben, diesen Bericht vor dem Dogen verlesen und zusammen mit einem von ihr verfassten Brief an James nach England senden. Sein schlechter Ratschlag an die Countess stand hier im Fokus.²²⁸ Als Wiedergutmachung für erlittenes Unrecht wurden 100 Dukaten in Form von Wachs und Konfekt als Geschenk gesprochen. Diese wurden nach der Verlesung in feierlichem Zug zu Lady Arundel in den Palazzo Mocenigo gebracht.²²⁹

Echo

Die Rolle der Gräfin in dieser Episode zwischen der *Serenissima*, Spanien, dem Vatikan und England, wurde an den Höfen in ganz Europa bekannt. Ein Brief an Dudley Carleton spricht von einem nie dagewesenen Schauspiel, „a play never plaide before to see a Lady of that qualitie go to justifie her selfe in the college upon so littel ground as ydle rumours.“²³⁰ Peter Parolin argumentiert, dass die Gräfin die Foscarini-Affäre dazu nutzte, sich auf der politischen Bühne einen Namen zu machen, um in der Folge selbständig öffentlich agieren zu können. Lady Arundel hatte sich durch ihr Vorsprechen vor dem Dogen Antonio Priuli den Ruf einer unbeugsamen Kämpferin, einer modernen Amazone, verdient. Einem erfahrenen Diplomaten wie Rubens musste die Tragweite der venezianischen Ereignisse unmittelbar bewusst klargeworden sein. Ihr Ruf machte sie zur idealen Adressatin des Druckes von Rubens' Amazonenschlacht.

²²⁷ Vgl. Smith 1907, S. 188.

²²⁸ Ebd., S. 232–235: „A true report in substance of the reasons that moved the Right Honourable and Excellent Lady, Countess of Arandell and Surrie, to demand access to the Duke of Venice as he sat in College; which she had the 22th of April, 1622/ Sir Henry Wotton [...] his poor advice was (under her Ladyship's correction), that she should do well to stay abroad in her villa, without coming to Venice until the said ambassador should send her further information [...].“ Vgl. auch den Brief an James I., gesendet am 27. Januar 1623, Smith 1907, S. 261–263.

²²⁹ Vgl. Hinds 1911, 29. April 1622: „In proof of our good-will we have decided to present the lady with various confections and other refreshments [...] one hundred ducats in confections and wax to be sent in the name of the State to the Countess of Arundel.“

²³⁰ Vgl. Parolin 2005, S. 219f.

Spanish Match

Wie die Foscariniaffäre zeigt, war die Beziehung zwischen Venedig und Spanien angespannt. Kontakte zu Spanien konnten das Todesurteil bedeuten. England stand jedoch bereits seit längerer Zeit in Verhandlungen mit dem spanischen Hof. Zum Zeitpunkt der Widmung der Amazonenschlacht war die Möglichkeit der sogenannten *Spanish Match* ein bestimmendes Thema in England und Anlass zu Spekulationen in ganz Europa. Eine mögliche Bündnisehe zwischen dem englischen Thronfolger und der spanischen Infanta wurde bereits seit 1617 verhandelt.²³¹ Mit George Gage war ein guter Bekannter sowohl von Lady Arundel als auch von Rubens als Vermittler für die Eheschließung tätig.²³² Höhepunkt der Verhandlungen war im Februar 1623 die Reise des englischen Thronfolgers, quer über den Kontinent bis nach Madrid, um dort persönlich um die Hand der Infanta anzuhalten.²³³ Die Entscheidung zu dieser Reise entsprach keinem konventionellen Hofprotokoll. Insbesondere der Entschluss von Charles und dem Favoriten des Königs, George Villiers, Marquess of Buckingham, ‚incognito als die Händler John und Tom Smith zu reisen, verblüfft bis heute und zeigt auf, in welcher Ausnahmesituation sich der Kontinent in dieser Zeit befand.²³⁴ Über die Motivation des Kronprinzen lässt sich nur spekulieren, klar ist jedoch, dass von der

²³¹ Vgl. Glyn Redworth, *The Prince and the Infanta: The Cultural Politics of the Spanish Match*, New Haven/ London: Yale University 2003; W. B. Patterson, *King James VI and I and the Reunion of Christendom*, Cambridge: Cambridge University 2000 sowie Brennan C. Pursell, „The End of the Spanish Match“, *The Historical Journal* 45, 2002, S. 699–726.

²³² Vgl. Susan Barnes, „Van Dyck and George Gage“, in: David Howarth (Hg.), *Art and Patronage in the Caroline Courts: Essays in Honour of Sir Oliver Millar*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 1–11. Vgl. auch Brown 2002, S. 41–68, S. 43.

²³³ Zur Geschichte der Spanish Match vgl. Redworth 2003 und Alexander Samson (Hg.), *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid 1623*, Aldershot: Ashgate 2006.

²³⁴ Die Entscheidung von Charles und Buckingham, in Verkleidung zu reisen liesse sich auch mit der seit Castiglione als *dissimulazione* gerühmten Fähigkeit eines geübten Adligen erklären, seine wahre Identität, seine inneren Gefühle und Gedanken vor anderen verborgen zu halten und damit als Versuch, die spanische Krone besonders zu beeindrucken. Zur *dissimulazione* als höfischer Tugend vgl. Jon R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, Berkeley u. a.: University of California 2009; Koen Vermeir/ Dániel Margócsy, „States of Secrecy: An Introduction“, *British Journal for the History of Science* 45, 2, 2012, S. 1–12; Lloyd Davis, *Guise and Disguise: Rhetoric and Characterization in the English Renaissance*, Toronto u. a.: University of Toronto 1993; Kevin Quarmby, *The Disguised Ruler in Shakespeare and his Contemporaries*, Farnham: Ashgate 2012; Peter Hyland, *Disguise on the Early Modern English Stage*, Farnham: Ashgate 2011. Die Bedeutung von Ambiguität und Täuschung in der Rezeption der *Spanish Match* zeigt insbesondere eine Studie zu einem Pamphlet über den Hofnarren Archy Armstrong, vgl. Clare Wikeley, „Honour Conceal'd; Strangely Reveal'd: The Fool and the Water-Poet“, in: Alexander Samson (Hg.), *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid 1623*, Aldershot: Ashgate 2006, S. 189–208.

Ankunft in Madrid am 7. März bis zur Abreise am 31. August der englische Hof mehr Klarheit über die Bedingungen einer Allianz gewann.

Eine Allianz mit einer der beiden stärksten Mächte des gegnerischen konfessionellen Lagers versprach Frieden in Europa. Für die beiden Niederlande und auch für Rubens barg dies die Hoffnung auf eine friedliche Lösung der seit dem Ende des zwölfjährigen Waffenstillstands 1621 sich abzeichnenden Weiterführung des Achtzigjährigen Krieges.²³⁵ Für die erst seit 1609 anerkannten nördlichen Niederlanden und das unabhängige Venedig stellte die Möglichkeit eines solchen Machtbündnisses über die Konfessionen hinweg eine Bedrohung dar. Die Hoffnung von James I., die durch den langen Aufenthalt von Charles in Madrid stetig weiterwuchs, machte nicht überall in Europa Mut. Auch in Madrid wurde der unangekündigte Besuch des englischen Thronfolgers mit grosser Skepsis aufgenommen und die Verhandlungen gestalteten sich schwierig. James I. bereitete dennoch die im Frühjahr 1623 erwartete Ankunft der Infanta in London vor.

Die Verhandlungen scheiterten jedoch an den hohen Forderungen der spanischen Krone. Nach einer an Geiselhafte grenzenden Gastfreundschaft der spanischen Königsfamilie gegenüber Charles und Buckingham versprach Charles schliesslich die Ehe unter den von Spanien gestellten Bedingungen, darunter auch, dass ganz England zum katholischen Glauben konvertieren werde. Auf dem Rückweg nach England, kaum ausser Reichweite von Madrid, schickte Charles jedoch von Segovia aus einen Botschafter, um die Verlobung aufzulösen. Aus der Hoffnung auf Frieden wurde eine Kriegserklärung an Spanien im Februar 1624.

Vermittlung

Tizianello zufolge hatte Lady Arundel auf ihrer Rückreise von Venedig den geheimen Plan verfolgt, von Genua, einem Aussenposten des Spanischen Reiches, aus nach Spanien zu reisen, um dort bei den Verhandlungen zwischen dem englischen Thronfolger und der spanischen Krone zu vermitteln und die Infanta auf ihrer Reise nach England zu begleiten.²³⁶ Nach dem Skandal, in den die Gräfin bereits 1622

²³⁵ Zum Waffenstillstand in den Niederlanden vgl. Martina Dlugaiczyk, *Der Waffenstillstand (1609–1621) als Medienereignis: Politische Bildpropaganda in den Niederlanden* (Niederlande-Studien 39), Münster u. a.: Waxmann 2005.

²³⁶ Vgl. Hervey 1921, S. 224: „It was secretly planned that, in the spring of 1623, she should cross from Genoa to Spain, and attend the Infanta on her journey to England. If not suggested, the scheme was at least approved by Lord Arundel [...]. What could be more appropriate than that Lady Arundel, for so many years the principal lady at the English Court, should go to meet

verwickelt war, wäre dies eine weitere Gelegenheit gewesen, in Europa Furore zu machen. Im Kontext der Foscarini-Affäre verwies die Widmung des Amazonenstichs an die Gräfin von 1623 auf eine hochaktuelle Aneignung des antiken Motivs der Amazone.²³⁷ Dazu passt auch die Darstellung der Kampfszene auf einer Brücke, die auch mit Venedig als der Stadt der tausend Brücken in Verbindung gebracht werden konnte. Die Countess verliess die Lagune als Siegerin, mit Geleitbrief, Gefolge und in allen Ehren. In der Widmung der Amazonenschlacht konnte Rubens ihren Mut feiern und verbreiten. Als eine vervielfältigte, aber im Format gleiche graphische Edition der Amazonenschlacht, richtete sich der Stich an eben diejenige europäische Elite, der Aletheia Talbots Namen zur Zeit des Drucks geläufig war.

4.3 Amazonen am englischen Hof

Die erfolgreiche Verteidigung der Countess gegen die Anschuldigungen des venezianischen Senats war jedoch weder die einzige noch die erste zeitgenössische Verbindung von Lady Arundel zum Mythos der Amazonen. Die tugendhaften Kriegerinnen der griechischen Mythologie waren seit langer Zeit ein beliebtes Thema an den Höfen in Europa und insbesondere am englischen Hof. Lange vor dem venezianischen Skandal war Lady Arundel am englischen Hof bereits als Amazone in Erscheinung getreten. In der am 2. Februar 1609 aufgeführten *Masque of Queens* tanzte

the bride of England's heir?“. Zu Tizianello vgl. Isaac Wakes Nachricht an den Senat vom 11. März 1625, in: Hinds 1912, S. 607: „I pass from a public to a private matter. The Countess of Arundel arranged with the painter, Titian Titianello, and paid him to go to England to paint some pictures for her. Not content with deceiving her and taking her money he has gone on to slander her saying he did not go because he feared she would take him to Spain, whither she was going from Genoa. The earl and countess are much incensed and ask your Serenity for justice. I ask you to put him in prison. He is unworthy of the anger of persons of such rank. I will be the first to ask pardon for him. The doge returned thanks for the news. The ambassador would always be welcome. They regretted the bad behaviour of the painter, Titiano. They would endeavour to make him conscious of his error and satisfy the countess and her husband. Accordingly, when the ambassador left the Cabinet, the Avogador Vendramino was charged to arrest the painter.“ Vgl. auch Anderson 2015, S. 67f. und Howarth 1998, S. 129. Zur Beziehung zwischen Genua und Spanien vgl. Céline Dauverd, *Imperial Ambition in the Early Modern Mediterranean: Genoese Merchants and the Spanish Crown*, Cambridge: Cambridge University 2015.

²³⁷ Eine mögliche Aktualisierung des Themas der Amazonenschlacht vor dem Hintergrund von Rubens' diplomatischen Aufgaben ab 1623 diskutiert Sabine Poeschel in Bezug auf die Münchner Amazonenschlacht, siehe Sabine Poeschel, „Rubens' ‚Battle of the Amazons‘ as a War-Picture: The Modernisation of a Myth“, *Artibus et Historiae* 22, 43, 2001, S. 91–108.

ein ausgewählter Kreis von Damen des Londoner Hofes als historische und mythologische Königinnen um Anna of Denmark – darunter auch Lady Arundel als Amazone. In der von Ben Jonson verfassten und von Inigo Jones inszenierten *court masque* tanzte Lucy Harington, Countess of Bedford, als Penthesilea. Catherine Somerset, Lady Windsor, erschien als Camilla, die heldenhafte Gegnerin des Aeneas. Lady Arundel verkörperte Atalante. Die tugendhafte Jägerin Atalante konnte im Wettlauf von Hippomenes nur geschlagen werden, indem dieser sie durch drei von Venus stammende goldene Äpfel ablenkte. Sie erlegte den kalydonischen Eber und nahm als einzige Frau an Bord der Argo an der Suche nach dem goldenen Vlies teil.

Als Atalante trug die Countess ein Kostüm mit halblangem Rock, gerafften Ärmeln, einem quer über den Körper getragenen losen Tuch und einem an einem Diadem befestigten Schleier (Abb. 65). Inigo Jones' Entwurf für das Kostüm ist mit „Atalanta Queen of the Ætolyans“ beschriftet.²³⁸ Das Kostüm ist dem Anlass der *masque* angepasst prunkvoll. Dervom *cingulum* römischer Legionäre inspirierte untere Teil des Kleides, der wie leicht vom Wind bewegt dargestellte Schleier und die als nackt angedeuteten Füße in der Zeichnung verweisen auf die Tugenden der streitbaren und blitzschnellen Atalante. Die Verkörperung der selbstbestimmten, mutigen Waldjägerin und Schutzbefohlenen der Diana entsprach sicher dem Selbstverständnis der zum Zeitpunkt der *masque* etwa 26 Jahre alten Adligen. Als Enkelin der erfolgreichen Machtpolitikerin Bess of Hardwick, Countess of Shrewsbury, und als Patentochter von Elizabeth I. war Aletheia Talbot unter der Obhut von zwei exemplarischen starken Frauenfiguren aufgewachsen.

Die Masque

Das Spektakel der *court masque* war ein performatives Gesamtkunstwerk, deren Zweck und Bedeutung viel diskutiert wurde. Mit hohem künstlerischen wie finanziellen Aufwand richteten König oder Königin regelmässig zu besonderen Anlässen Feste aus, in denen sowohl Schauspieler als auch hochrangige Mitglieder des Hofes vor König und Königin, vor dem Hof und vor ausgewählten ausländischen Botschaftern als mythologische und allegorische Figuren erschienen. Durch Bühnenbild, Kostüm, Dichtkunst, Musik und Tanz wurde eine metaphorisch-metaphysische Dimension des Hofes evoziert, in der Politik und Imagination untrennbar miteinander verbunden

²³⁸ Vgl. Stephen Orgel/ Roy Strong, *Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court*, Band 1, London: Sotheby Parke Bennett 1973, S. 149–150.

waren.²³⁹ Die *masque* war seit der Zeit der Tudor-Regierung ein Instrument der kulturellen und politischen Selbstvergewisserung des englischen Hofes. Zwischen politischer Illusion und neoplatonischer Beschwörung zelebrierten die *masques* die Gemeinschaft des Hofes, Glanz und Gerechtigkeit der gottgegebenen Macht des Königs. Mit Stephen Orgel lässt sich die *masque* als höfisches Oratorium verstehen, in dem die *masquers* als lebende Embleme eine höhere Wahrheit verkörperten. Diese Wahrheit einer als göttlich schön inszenierten aristokratischen Hierarchie ist Grundlage aller vom *divine right of kings* ausgehenden adligen Privilegien. Die *masque* zeigt in komplexen Emblemen eine Welt, die reiner und wahrer ist als die physische Präsenz der Körper und stellt das genaue Gegenteil des Theaters dar.²⁴⁰ Mit Roy Strong dient die *masque* als allegorische Erklärung der gegenwärtigen Welt. Als eine Art verklärende Verständnishilfe des *status quo* ist sie eine optimistische und zutiefst affirmative Feier der exemplarischen *virtus* des Königs und seines Hofes.²⁴¹

John Peacock zeigt, wie die beiden wichtigsten Künstler der *masque*, Inigo Jones und Ben Jonson, diese Kunstform nutzten, um das Verhältnis zwischen *poesis* und *pictura* am von protestantischer Skepsis gegenüber dem Bild geprägten englischen Hof auszuloten. Ben Jonson, der die Texte für einige der wichtigsten im 17. Jahrhundert entstandenen *masques* verfasste, argumentiert für den Vorrang der Poesie vor der Bildkunst auf Grundlage der Hierarchie zwischen Körper und Geist. Während Bilder die Sinne, den für Täuschungen anfälligen Sehsinn ansprechen, erreichen Worte direkt und ohne Vermittlung den Geist. Poesie ist Kunst für die Seele, Malerei für die Sinne. Für Inigo Jones, der zu Jonsons Texten Bühnenbilder und Kostüme entwarf, waren die *masques* als Ganzes lebende Bilder, eine Sichtweise, die auch Jonson für die einzelnen

²³⁹ Für einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte der *masque* vgl. Martin Butler, *The Stuart Court Masque and Political Culture*, Cambridge: Cambridge University 2008, S. 8–18.

²⁴⁰ Vgl. Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley u. a.: University of California 1975, S. 37f. Zur politischen Kultur der *masque* vgl. auch James Knowles, *Politics and Political Culture in the Court Masque* (Early Modern Literature in History), London: Palgrave Macmillan 2015; Jerzy Limon, *The Masque of Stuart Culture*, Newark u. a.: University of Delaware 1990 und Todd Butler, *Imagination and Politics in Seventeenth-Century England*, Aldershot: Ashgate 2008.

²⁴¹ Vgl. Roy C. Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450–1650*, Woodbridge: Boydell 1984, S. 160f. Beide Autoren stützen sich auf die Arbeiten von D.J. Gordon, die den Einfluss der Antike über die Emblemliteratur und den von Marsilio Ficino und Pico della Mirandola überlieferten Neoplatonismus auf Konzeption und Bedeutung der *masque* am englischen Hof untersuchen, vgl. D. J. Gordon, „The Imagery of Ben Jonson’s The Masque of Blacknesse and The Masque of Beautie“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, 1943, S. 122–141 und D. J. Gordon, „Hymenæi: Ben Jonson’s Masque of Union“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8, 1945, S. 107–145.

Szenen auf der Bühne übernahm. Das Bühnenbild, das in der italienischen Tradition zwischen Malerei und Architektur angesiedelt ist, wird in der *masque* mit lebenden Skulpturen komplettiert, die sich in passend zur Bühne entworfenen Kostümen kunstvoll im Rahmen der Szene bewegen.²⁴² In der *masque* werden die Darsteller durch Kostüm und Tanz innerhalb des Bühnenbildes Teil eines Bildes. Durch Inigo Jones' systematische Verwendung der Perspektive entsteht so für die Darsteller wie die Zuschauer ein Bild als alternative, hörere Realität jenseits der sinnlichen Welt, in der das Zeitgeschehen im Licht höherer Wahrheit, von „more removed mysteries“ gezeigt wird.²⁴³

Kunst und König

Die Konzeption der *masque* bietet einen Zugang zur Kunsttheorie am englischen Hof. Wenn Inigo Jones *masque* als Äquivalent zu Gemälden verstand, ergibt sich daraus die Frage nach der Rolle der Darstellenden in diesem Kunstwerk. Christiane Hille versteht die *masque* als einen Ort der Vermittlung zwischen den beiden Körpern des Königs, dem physischen, individuellen, sterblichen Körper des einzelnen Amtsinhabers und dem politischen, abstrakten, ewigen Amtskörper, dem *rex qui numquam moritur*. Die *masques* waren sichtbarer Ausdruck der Macht des Königs, für und vor dem sein Hofstaat tanzte, Ordnung zu schaffen. Sie ermöglichten es, beide Körper des Königs darzustellen, denn der sterbliche König als Zuschauer sieht im Spiegel der Tänze seines Hofes die durch sein göttliches Königsamt aufrechterhaltene kosmische Harmonie. Der politische Körper wird durch die *masque* als eine der „courtly practices of bodily display“ zur Kunstform.²⁴⁴ Die *masques* ermöglichen so die wahre Darstellung des Königs, während das gemalte Porträt des Königs vor der unmöglichen Aufgabe steht, die innere Wahrheit des politischen Körpers zu zeigen. Erst in den als Allegorien und mythologische Gestalten tanzenden Mitgliedern des Hofes wird also der politische Körper des Königs sichtbar. Seine ordnende Gewalt macht aus Gesten und Kostümen der Höflinge ein Porträt der Macht.

²⁴² Vgl. John Peacock, *The Stage Designs of Inigo Jones: The European Context*, Cambridge: Cambridge University 1995, Kapitel 2 „The Masques as Pictures“, S. 35–55.

²⁴³ Vgl. Ben Jonson, *Hymenæi*, 5. Januar 1606, abgedruckt in Orgel/ Strong 1973, S. 105–114, S. 106: „[...] short lived are the bodies of all things in comparison of their souls [...] This it is hath made the most royal princes [...] curious after the most high and hearty inventions to furnish the inward parts, and those grounded upon antiquity and solid learnings; which though their voice be taught to sound present occasions, their sense or doth or should always lay hold on more removed mysteries.“

Berlin: Akademie 2012, S. S. 41-69.

Körper der Königin

Unberücksichtigt bleiben bei Hille die Körper der Hofdamen, mit denen ab 1603 Anna of Denmark die bis dahin vorrangig männlich geprägte Tradition neu definierte. Vor 1603 fanden die *masques* des weiblichen Hofstaates privat unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Die erste von der neuen Königin von England ausgerichtete *masque* werteten Zuschauer als Skandal.²⁴⁵ In Queen Annas *masques* erschienen anders als zuvor in den privaten weiblichen *masques* nicht mehr nur junge, unverheiratete Frauen, sondern neu auch verheiratete und erfahrenere weibliche Mitglieder des Hofes, und dies nicht mehr nur als Allegorien, sondern als Göttinnen, als mythische Königinnen und Heldinnen.²⁴⁶ Annas Neuinterpretation zielte auf die Selbstbehauptung am englischen Hof, der sich um die zentrale Figur des göttlichen, männlichen Königs drehte. Sie entspricht aber auch den im *Basilikon Doron* veröffentlichten Vorstellungen einer ebenbürtigen Königin.²⁴⁷ Die Körper von König und Königin ihre Körper gehörten einander und zueinander. Sie wurden zu einem Körper und einem Geist.²⁴⁸ Anna hatte somit Teil an der Dualität des Königskörpers. Die *masque* wird auch zu ihrem Spiegel. Zugleich ist sie nicht der König selbst, sondern als Teil seines Hofstaates dem König untergeben. Die ambivalente Rolle der Königin am Hof von James I. findet ihren Ausdruck in Annas *masques*, denn anders als der König tanzt die Königin selbst. Ihr Austritt bildete den Höhepunkt der neuen *masques*.²⁴⁹

Gender und Paragone

Als Teilnehmerin der *masque* und nicht als Zuschauerin unterlag Anna zugleich den gleichen Beschränkungen wie der übrige Hof. Als Frau jedoch gelten für die Königin zudem strengere Auflagen. Sie kann ebensowenig wie ihre Hofdamen öffentlich in der *masque* sprechen, ein Problem, das Inigo Jones durch Embleme löste, die von den weiblichen *masquers* getragen wurden.²⁵⁰ In den weiblichen *masques* bekam Inigo

²⁴⁵ Vgl. Leeds Barroll, *Anna of Denmark, Queen of England: A Cultural Biography*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2001, Kapitel 4: „The Stuart Masque and the Queenly Arts of Ceremony“, S. 74–116.

²⁴⁶ Vgl. Barroll 2001, S. 90.

²⁴⁷ James I. *Basilikon Döron*, S. 76.

²⁴⁸ Ebd., S. 80: „[...] treat her in all things as your Wife, and the halfe of yourselfe; and to make your body (which is then no more yours, but properly hers) common with none other.“

²⁴⁹ Zum Tanz als Medium der weiblichen Selbstbehauptung unter Anna of Denmark vgl. Clare McManus, *Women on the Renaissance Stage: Anna of Denmark and Female Masquing in the Stuart Court (1590–1619)*, Manchester: Manchester University Press 2002.

²⁵⁰ Ebd., S. 85f.

Jones' Gleichsetzung mit Gemälden ein neues Gewicht. Die Malerei als stumme Poesie schlägt Ben Jonsons literarisches Werk, indem sie den mächtigen Frauen am Hof erlaubt, zu sprechen und dennoch die Hofetikette zu wahren.²⁵¹ Mit den Emblemen konnten die weiblichen *masquers* präzise Selbstaussagen treffen und das Bild der *masque* als Personifikationen bereichern.²⁵² Durch die emblematischen Malereien und die Kostüme erlebten sich die Damen an Annas Hof als lebende Bilder, stumme Sprache, im Kontext von Mythologie und antiken Arkana.

Musik und Tanz waren Praktiken, mit denen männliche wie weibliche Mitglieder des Hofes ihre *virtus* zum Ausdruck bringen, aber auch spezifische Botschaften vermitteln konnten. Die komplexen geometrischen Muster, denen die Choreographien folgten, bildeten Buchstaben, Wörter und ganze Sätze, die von den Zuschauern zu entziffern waren.²⁵³ Das magische Denken, die Verbindung zu neoplatonischen höheren Sphären, lässt sich in den geometrischen Mustern der Tänze und Buchstabenformationen nachweisen.²⁵⁴ In Tanz und Kostüm partizipierten die weiblichen Adligen am höfischen Mysterium.²⁵⁵ Mit Anna of Denmarks *masques* und der Stärkung der Position der Königin als Teil des königlichen und doppelten Körpers nahm die Bedeutung der Elemente jenseits von Dichtung und Sprache zu. Kostüm und Bühnenbild rückten in den Vordergrund, während Ben Jonsons Texte und der Anteil professioneller Schauspieler an Bedeutung verloren.

Penthesilea

Von Lady Arundels Teilnahme an der *Masque of Beautie* von 1608 ist das Zeugnis eines italienischen Dichters erhalten. Antimo Galli widmete seine 1609 in London

²⁵¹ Zur Malerei als stummer Poesie vgl. Leonard Barkan, *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton: Princeton University 2013, bes. Kapitel 4, „Theater as Visual Art“, S. 127–162. Zur Rolle der Frauen in der *masque* seit Elizabeth vgl. Kasey Marie Mattia, *Crossing the Channel: Cultural Identity in the Court Entertainments of Queen Henrietta Maria, 1625–1640*, unveröffentl. Diss. (Duke University) 2007; Sophie Tomlinson, *Women on Stage in Stuart Drama*, Cambridge: Cambridge University 2005; Rina Walthaus/ Marguérite Corporaal, *Heroines of the Golden StAge: Women and Drama in Spain and England 1500–1700*, Kassel: Edition Reichenberger 2008.

²⁵² Zur Bedeutung der Personifikation in der Frühneuzeit vgl. Walter S. Melion/ Bart Ramakers (Hg.), *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, Leiden/ Boston: Brill 2016.

²⁵³ Vgl. Barbara Ravelhofer, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*, Oxford: Oxford University 2009, S. 77–96 sowie Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge University 1993, S. 15f., der die Bedeutung geometrischer Muster am Beispiel der französischen *masques* aufzeigt

²⁵⁴ Vgl. Kristin Rygg, *Masqued Mysteries Unmasked: Early Modern Music Theater and Its Pythagorean Subtext*, Hillsdale: Pendragon 2000, S. 86f. und S. 171f.

²⁵⁵ Vgl. Ravelhofer 2009, S. 97–117.

gedruckte Sammlung mit Gedichten über den englischen Hof Lady Arundels Schwester, Elizabeth Grey, Lady Kent. Hauptteil der Sammlung sind die *Stanze fatte con l'Occasione d'un Balletto guidato da la Real Maesta de la Regina de La gran Brettagna*, in denen Galli weniger die *masque* selbst beschreibt, als dass er die ausserordentliche Schönheit und Tugend der Tänzerinnen preist. Zu Lady Arundel schreibt Galli:

Guarda colei, che si leggiadra splende,/ Sempre invitta d'Amor, belle
guerriere,/Alcui lume, alcui raggio alluma, e accende/ Febo dal Cielo la sua
ardente sfera/ Contessa d'Arundelia, anzi sie rende/ Domatrice d'ogn'alma
ancor che fera./Tal nel campo Troian Pantasilea/ Fè di sè mostra il suo
nom'è Aletea.²⁵⁶

Dem Text der *Masque of Beautie* zufolge verkörperte Lady Arundel in dieser früheren *masque* eine namenlose Nymphe, doch Galli vergleicht sie bereits hier mit der Amazone Penthesilea. Gallis Beschreibung der *Masque of Beautie* erschien erst im März 1609, so dass es gut möglich ist, dass Galli in seiner Beschreibung auch Lady Arundels Teilnahme an der *Masque of Queenes* am 2. Februar 1609 berücksichtigte, in der die Reihe der Königinnen angeführt wurde von Penthesilea, Königin der Amazonen.²⁵⁷ Aufgrund der engen Verbindung des Autors zur Schwester Lady Arundels lässt sich auch vermuten, dass Galli einen Vergleich auswählte, der ihr gefallen würde. Die Amazone Atalante, als die sie in den Kostümentwürfen von Inigo Jones erscheint, kommt in der Druckfassung der *masque* nicht mehr vor. Ausgehend von Gallis Beschreibung lässt sich spekulieren, ob die erhaltenen Skizzen von Inigo Jones lediglich einen Entwurf darstellen und Lady Arundel in der *masque* statt als Atalante als

²⁵⁶ Antimo Galli, *Rime di Antimo Galli All'Illustrissima Signora Elizabetta Talbot-Grey*, London: M. Bradwood 1609, S. 14. Zu Gallis Beschreibung vgl. John Orrell, „Antimo Galli's Description of *The Masque of Beauty*“, *Huntington Library Quarterly* 43, 1, 1979, S. 13–23.

²⁵⁷ Vgl. Orgel/ Strong 1973, S. 135f.: „To follow, therefore, the rule of chronology [...] the most upward in time was Penthesilea [...] Queen of the Amazons and succeeded Otrera [...] present at the war of Troy [...] where, as Justin gives her testimony, 'among the bravest men great proofs of her valour were conspicuous.' She is nowhere mentioned but with the preface of honour and virtue, and is always advanced in the head of the wortiest women. Diodorus Siculus makes her the daughter of Mars. She was honoured in her death to have it the act of Achilles. Of which Propertius sings this triumph to her beauty: 'to her whose bright beauty conquered the conquering hero, when the golden helmet left her brow bare.'“ Es folgen Camilla, Königin der Volsker, Thomyris, Königin der Skythen, Artemisia, Königin der Karer, Berenice, Königin von Ägypten, Hypsicratea, Königin von Pontus, Candace, Königin von Äthiopien, Boadicea, Königin der Icener in Britannien, Zenobia, Königin von Palmyra, Amalasintha, Königin der Ostgoten, Valasca, Königin von Böhmen, und als zwölfte und höchste erscheint Bel-Anna, „royal Queen of the Ocean.“

Penthesileia auftrat, und Lucy, Countess of Bedford, der Inigo Jones ursprünglich die Rolle der Penthesileia zugeordnet hatte, nicht mehr als erste und älteste Königin erschien.²⁵⁸

Möglicherweise hatte sich Lady Arundel die Figur der Atalante zunächst selbst als passendes Gegenstück zu ihrer Namensschwester und Widersacherin Atalantes, der unglücklichen Königin Althaia ausgesucht. Im Mythos von der kalydonischen Eberjagd tötet Althaia ihren Sohn Meleager aus Rache für dessen Grossmut gegenüber Atalante.²⁵⁹ Gerade in dem deutlichen Verweis auf die Person Altheas könnte auch ein Grund für die Änderung gelegen haben. In der *masque* waren alle Figuren der höchsten Königin Bel-Anna untergeordnet, die als einzige durch ihren Namen erkennbar ist. In Anna allein trafen Mythos und Realität zusammen. Lady Arundels eigener Name verwies bereits auf die mythische Königin von Kalydonien. Eine derart enge Verbindung zwischen Individuum und Persona in der *masque* musste jedoch der Königin vorbehalten bleiben, so dass Lady Arundels Identifikation mit der Atalante problematisch war. Als Penthesilea konnte Lady Arundel jedoch ebenfalls eine kämpferische Amazone darstellen.

Tradition

Die Amazone war eine beliebte Identifikationsfigur an europäischen Höfen und insbesondere in England. Die Entscheidung von Elizabeth I., unverheiratet und jungfräulich zu regieren, fand ein nachhaltiges Echo in der zeitgenössischen Literatur. Anspielungen auf die Königin in den literarischen Figuren keuscher, kämpferischer Frauen fanden Eingang in das Werk zahlreicher Schriftsteller.²⁶⁰ Die Darstellung der englischen Königin als Amazone gewann im Zuge des überraschenden Sieges in der Seeschlacht gegen die spanische Armada 1588 an politischer Bedeutung. In der kurz

²⁵⁸ Dies war möglicherweise das Ergebnis einer ähnlichen Diskussion wie 1619 anlässlich des Trauerzugs der verstorbenen Königin, vgl. Claire McManus „When Is a Woman Not a Woman? Or, Jacobean Fantasies of Female Performance (1606–1611)“, *Modern Philology* 105, 3, 2008, S. 437–474, S. 205: „[...] the squabbles of the Countesses of Arundel and Nottingham for precedence a chief mourner [...]“

²⁵⁹ Vgl. Apollodor, *Bibliothèque: Götter- und Heldensagen*, hg. v. Paul Dräger, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 37 f. 1. Buch § 65-73.

²⁶⁰ Bekannt sind die zahlreichen Figuren in Spensers *Faerie Queene*, darunter Belphebe, die in den Wäldern jagt statt sich zu verheiraten, Britomart, die als Ritter mit einem unbesiegbaren Speer ihrer grossen Liebe nachreist, und Florimell, die auf der Suche nach ihrem verwundeten Geliebten zahlreiche Gefahren meistert, sowie die Shakespeares Titania und Hippolyta in *A Midsummer Night's Dream*. Vgl. dazu Simon Shepherd, *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in 17th-Century Drama*, Brighton: Harvester 1981.

nach dem Sieg veröffentlichten Schrift *Elizabetha Triumphans* wurde der Sieg gegen Spanien direkt mit der Schlacht der Amazonen gegen die Griechen verknüpft und Elizabeth zur Amazonenkönigin Penthesilea stilisiert.²⁶¹ Elizabeth sah diese Identifikation mit den kriegerischen Amazonen jedoch vor allem kritisch. Die Tatsache, dass Penthesilea im Kampf gegen Achilles ihr Leben liess und die Amazonen unterlagen, war nicht geeignet, ihren Sieg zu illustrieren. Vor allem aber versuchte sie sich als Königin jenseits von Geschlecht und Krieg, als über Dichotomien und Gewalt erhabenes Wesen zu stilisieren.²⁶²

Autonomie und Harmonie

Für Anna of Denmark als Königin an der Seite eines Mannes bot die Identifikation mit den Amazonen in den *masques* jedoch eine Möglichkeit, ihre göttliche Macht über den gemeinsamen Hofstaat zu verbildlichen. Innerhalb des von König und Königin geschützten Kosmos waren die Königin und ihre Hofdamen Göttinnen, Nymphen, Königinnen, Allegorien und Amazonen. Anna nutzte die Macht der *masque*, um ihre dem König gleichgestellte Position am Hof zu behaupten und erschuf eine eigene Tradition der weiblichen *masque*.²⁶³ Als Annas Nachfolgerin Henrietta Maria aus Frankreich an den englischen Hof kam, führte sie in den *masques* eine Tradition der „Amazonian performances“ fort, die seit Elizabeth I. England prägte.²⁶⁴ Der Neoplatonismus und die rituelle Affirmation des göttlichen Herrschers in den *masques* bekamen unter der katholischen Henrietta Maria ein anderes Gewicht. Auch wenn Henrietta Maria in der *masque Salmacida Spolia* 1640 als amazonische Nymphe erschien, lag der Fokus nun weniger auf ihrer Autonomie und Macht als auf der Beschwörung von Einheit und Harmonie, der perfekten Union zwischen dem

²⁶¹ Zu Elizabeth I. als Amazone vgl. Winfried Schleiner, „Divina Virago: Queen Elizabeth as an Amazon“, *Studies in Philology* 75, 2, 1978, S. 163–180; Susan Frye, *Elizabeth I: The Competition for Representation*, New York u. a.: Oxford University 1993. Vgl. auch Louis Adrian Montrose, *The Subject of Elizabeth: Authority, Gender, and Representation*, Chicago: University of Chicago 2006.

²⁶² Vgl. Schleiner 1978, S. 172f. und Robert Valerius, Weibliche Herrschaft im 16. Jahrhundert die Regentschaft Elisabeths I. zwischen Realpolitik, Querelle des femmes und Kult der Virgin Queen, Herbolzheim: Centaurus 2002, S. 239f. Zur überwirklichen Darstellung von Elizabeth vgl. auch Belsey/ Belsey 1990, S. 11–35.

²⁶³ Zu Annas Neuinterpretation der *masque* vgl. McManus 2002, sowie Kathryn Schwarz, *Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance*, Durham/ London: Duke University 2000 und Barbara Kiefer Lewalski, „Anne of Denmark and the Subversions of Masquing“, *Criticism* 35, 3, 1993, S. 341–355.

²⁶⁴ Vgl. Ng 2007, S. 40.

protestantischen König und seiner katholischen Königin.²⁶⁵ In Jonsons *masque* von 1609 tanzte Königin Anna noch als Königin der Amazonen und zeigte in Samuel Daniels *Vision of the Twelve Goddesses* „heroicall spirit and bounty“, während 1640 in den *Salmacida Spolia* Henrietta Maria als Amazone weniger eine kämpferische Königin als eine Personifikation des Friedens darstellte.²⁶⁶ Von der Selbstbehauptung der Königin bei Anna of Denmark verschob sich der Fokus auf eine Feier der ehelichen Einigkeit in dem gemeinsamen Wunsch des Königspaars nach Frieden und Stabilität.

Aufstieg

In ihrer Studie zur Imagination der Amazone seit der Renaissance betont Helen Watanabe-O’Kelly die Selbstbestimmtheit der Amazonen, durch die nicht nur gesellschaftliche Konventionen und männliche Bevormundung negiert, sondern auch über biologische Grenzen überschritten wurden. Das in der Frühneuzeit bestimmende Geschlechtermodell als Spektrum und nicht binärer Opposition erlaubte den weiblichen Amazonen durch rigores Training, Enthaltbarkeit, Keuschheit und Askese auf der Skala aufzusteigen und sich dem Mann als Massstab anzunähern.²⁶⁷ Die Figur der Amazone verdeutlicht den Aufstieg der Frauen durch die Einübung männlicher Tugenden und stellt zugleich eine Subversion wie Affirmation der Machtverhältnisse dar, die vielleicht im Mythos der Brustverstümmelung am deutlichsten wird. Gerade diese Ambivalenz, die der Lebenswelt mächtiger Frauen entsprach, könnte dazu beigetragen haben, dass die Amazone für adlige Frauen in ganz Europa als Identifikationsfigur diente, wie für Isabella Clara Eugenia, Statthalterin der Niederlande im *Ommegang* 1615 und Maria de’ Medici in Rubens’ Medici Zyklus.²⁶⁸

Die Identifikation mit Amazonen war eine beliebte Möglichkeit, den Herausforderungen zu begegnen, die weibliche Macht und Unabhängigkeit für ein

²⁶⁵ Zu Henrietta Marias *masques* vgl. Karen Britland, *Drama at the Courts of Queen Henrietta Maria*, Cambridge: Cambridge University 2006 und Erica Veevers, *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and Court Entertainments*, Cambridge: Cambridge University 1989, S. 110f.

²⁶⁶ Die Countess of Bedford nannte gegenüber Samuel Bedford, der Annas erste *masque* verfasste, Anna die „most magnificent queen whose heroicall spirit and bounty onely gave it [the *masques*] so faire an execution as it had“, zitiert nach Ng 2007, S. 36.

²⁶⁷ Vgl. Helen Watanabe-O’Kelly, *Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*, Oxford: Oxford University 2010, S. 38f. Vgl. auch Jennifer Villarama, *Die Amazone: Geschlecht und Herrschaft in deutschsprachigen Romanen, Opernlibretti und Sprechdramen (1670–1766)*, Frankfurt a. M.: Lang 2015.

²⁶⁸ Vgl. Watanabe-O’Kelly 2010, S. 49. Vgl. auch Ausst.-kat. Ann Arbor 2002.

überwiegend männlich dominiertes Umfeld darstellten.²⁶⁹ In dem mythologischen Archetyp kamen Vorbild, Erklärung und Legitimation zusammen. Während in der italienischen Skulptur der Renaissance die Identifikation mit einem antiken Archetypus, der formelhaft und überzeitlich *virtus* und *nobilitas* verkörperte, die Gefahr der „hollowness“ barg und die formelhafte Darstellung als monumentalem *exemplum virtutis* die individuelle Persönlichkeit des Dargestellten auszulöschen drohte, war dies am englischen Hof zur Zeit Anna of Denmarks die erklärte Absicht.²⁷⁰ Besonders deutlich wird dies in den *masques*, in denen die Untergebenen des von Gott eingesetzten Königspaars als mythologische Götter und Göttinnen, als Heldinnen und Helden und als Allegorien in der Formelhaftigkeit und Überzeitlichkeit ihrer jeweiligen Persona Teil der höheren Wahrheit des kollektiven Körpers des Königs sind. Adel am englischen Hof verstand sich anders als an italienischen Höfen nicht vor allem als individuelles Verdienst, sondern war Teilhabe am Gottesgnadentum des Königs.

Macht der Masque

Indem Lady Arundel in Venedig nicht nur, wie in den *masques* tanzte, sondern auch öffentlich das Wort ergriff, handelte sie zwar in Einklang mit dem in den *masques* entworfenen Kosmos und im Sinne der englischen Krone, übertrat aber zugleich ihren Handlungsspielraum als adlige Frau in der Fremde. Als reale Person fernab des Kosmos der *masque* transzendierte die Gräfin ihre höfische Persona und entschied sich für einen Tabubruch, um die Integrität des in der *masque* wirksamen Kosmos zu bewahren. Genau darin handelte sie als Amazone. Der Skandal ihres öffentlichen Sprechens wurde durch die Tugend ihres heroischen Handelns getilgt. In ihrem Handeln brachte Lady Arundel Mythos und Realität zusammen, und zeigte so die Strahlkraft der königlichen Macht auf. Eine Flucht vor der Gefahr wäre einer Niederlage des englischen Königshofes gleichgekommen, der seit dem Tod Königin Annas 1619 als geschwächt erscheinen musste. Zugleich barg das öffentliche Auftreten der Gräfin die Gefahr, das prekäre Gleichgewicht zwischen der Königsmacht und den durch diese göttliche Macht handlungsfähigen Untergebenen zu verschieben.

Englische Adlige partizipierten in dem Aufgehen in formelhaften, mythologischen und allegorischen Repräsentationen am Königsheil. In ihrer Rolle als

²⁶⁹ Zur weiblichen Unabhängigkeit in der Renaissance vgl. Benson 1992.

²⁷⁰ Zum Verhältnis zwischen monumentaler Formel und persönlicher *virtus* in der italienischen Renaissance vgl. Susan Gaylard, *Hollow Men: Writing, Objects, and Public Image in Renaissance Italy*, New York: Fordham University 2013.

Spiegel und Teil des Königs lag ihr wahres Wesen und in der Identifikation mit antiken Figuren eine grosse Freiheit, aber auch Verantwortung. Mit dem Tanz als Amazone brachte Lady Arundel in Anna of Denmarks *Masque of Queens* nicht nur ihren Anteil an der dem König ebenbürtigen Macht der Königin zum Ausdruck, sondern wurde ebenso wie die männlichen Höflinge für den König zum Spiegel des politischen Körpers der Königin. Mit Annas Tod 1619 fehlte das Zentrum, von dem die weibliche Autorität der englischen Hofdamen ausging, doch Lady Arundels wichtige Rolle als Teil des politischen Körpers der Königin, der *regina quae numquam moritur*, blieb weiterbestehen.

4.4 Empire of the Amazonas

Während Lady Arundel als Mitglied des englischen Hofes sich selbst mit den antiken Amazonen als Archetyp der furchtlosen, dem Mann ebenbürtigen Frau identifizierte, fanden die ersten Chronisten in Westindien, dem amerikanischen Kontinent, Stämme kriegerischer Frauen, die ohne Männer lebten. Mit Francisco de Orellanas Sichtung von langhaarigen, hellhäutigen und bewaffneten Frauen während seiner Expedition von 1541 fand der ursprünglich am Rand des griechischen Reiches angesiedelte Mythos seinen Ort an der neuen Grenze Europas. . Reiseberichte von Begegnungen mit Amazonen hatten jedoch eine lange Tradition. Die ersten Amazonen der Neuen Welt wurden bereits von Columbus beschrieben, auf einer Insel, an der er wegen eines Sturms 1494 vorbeisegeln musste, von deren mit den antiken Amazonenmythen übereinstimmenden Bräuchen ihm berichtet wurde.²⁷¹

Die Amazonen Amerikas unterschieden sich nur in einem Punkt von denen der Antike: Orellana schreibt ihnen auf Grundlage der Aussagen eines indigenen Informanten einen sagenhaften Reichtum zu. Sie lebten in Häusern aus Stein, mit festen Strassen, und besaßen unerschöpfliche Gold- und Silberschätze.²⁷² Bis heute ist nicht

, S. 52f.

²⁷¹ Zu Francisco de Orellanas Expedition im Bericht von Gaspar de Carvajal vgl. Robert Grün/Evamaría Grün (Hg.), *Die Eroberung von Peru: Pizarro und andere Conquistadoren, 1526–1712: Die Augenzeugenberichte von Celso Gargia, Gaspar de Carvajal, Samuel Fritz*, Wiesbaden: Edition Erdmann 2015, S. 217–260 und Persephone Braham, *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*, London: Bucknell University 2015, S. 64f.

geklärt, ob Orellanas Entdeckung der Amazonas dem Amazonas seinen Namen gab, oder ob Orellanas Bericht über die indigenen Kämpferinnen von dem Wort *amassona* für „Bootszerstörer“ inspiriert wurde, mit dem die indigenen Stämme vor der dem Flusslauf entgegengesetzten gefährlichen Gezeitenwelle warnten

Raleigh

Auf Orellanas Begegnung mit den Amazonas von Guiana folgte in England mehr als ein halbes Jahrhundert später der Bericht des Abenteurers Walter Raleigh (1554–1618). Frühere Planungen von englischen Expeditionen zum Amazonas gehen bis auf das Jahr 1553 zurück, und um 1570 begann England, sich um einen eigenen Handel mit Westindien zu bemühen. Aufgrund des starken portugiesischen Widerstands konnten nur private Handelsschiffe die Reise nach Westindien unternehmen, waren aber so erfolgreich, dass sich bis Ende der achtziger Jahre eine signifikante englische Population in der Karibik angesiedelt hatte. Diese englischen Händler berichteten zuerst von indigenen und spanischen Gerüchten über das bislang unentdeckte sagenhafte Reich des *El Dorado*, des goldenen Königs am Südrand des unteren Orinoco.²⁷³

Die Gerüchte veranlassten Raleigh, der als Abenteurer und Dichter eine schillernde Gestalt im Elisabethanischen England darstellte, zu Nachforschungen. Seine Expeditionen über den Atlantik hatten Raleigh in ganz Europa berühmt gemacht.²⁷⁴ Auf der Suche nach dem sagenhaften *El Dorado*, dem mit Goldstaub bedeckten Mann, dessen Volk in unfassbarem Reichtum am Amazonas leben sollte, erforschte Raleigh die Region Guiana und veröffentlichte 1596 seinen Reisebericht. Auf Grundlage der Quellen, Augenzeugenberichte und der eigenen Expedition verfasst, bestimmte die *Discoverie of the Large, Rich, and Bewtifull Empyre of Guiana*, in der Raleigh seine Erkenntnisse und die mutmassliche Lage des Reiches von *El Dorado* auch in Form einer Karte festhielt, bis ins 18. Jahrhundert hinein die europäische Vorstellung des Kontinents.²⁷⁵

²⁷³ Vgl. Joyce Lorimer, *English and Irish Settlement on the River Amazon 1550–1646*, London: The Hakluyt Society 1989, S. 1–14.

²⁷⁴ Zu Walter Raleighs Leben vgl. Mark Nicholls/ Penry Williams, *Sir Walter Raleigh: In Life and Legend*, London u. a.: Continuum 2011; Stephen Greenblatt, *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and his Roles*, New Haven: Yale University 1973; Marc Aronson, *Sir Walter Raleigh and the Quest for El Dorado*, New York: Clarion 2000.

²⁷⁵ Noch 1719 enthält eine französische Karte Südamerikas den Hinweis: „C’est aux environs des Aramisas ou quelque uns ont placé le Lac Imaginaire de Parima, et sur ses Bords la Ville de Manoa del Dorado“, vgl. Nicolas de Fer, *La Partie Méridionale de l’Amérique appelée Terre Ferme [...]*, Paris: I. F. Bénard 1719.

Raleighs Amazonen

Raleigh übernahm Orellanas Schilderungen hinsichtlich des Reichtums der Amazonen, den er durch den Handel mit den Jadesteinen erklärte, welche Heilkräfte besitzen sollten, in Guiana aber vor allem als Edelsteine geschätzt wurden. In der *Discoverie of Guiana* bewachten die als gnadenlos beschriebenen Amazonen einen grossen Schatz an Gold, den sie aus dem Handel mit Jade erwirtschaftet hatten. Für Raleigh sind die Amazonen Guianas ein weiteres Amazonenvolk neben den vielen Völkern, die diverse antike Autoren benennen. Er erwähnt jedoch Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den antiken Amazonen und den Amazonen Guianas. Bestimmende Gemeinsamkeiten sind der Ausschluss von Männern und die Kampfbereitschaft, während sich die neuen Amazonen anders als in der antiken Überlieferung nicht die Brust verstümmelten und über grosse Reichtümer verfügten.²⁷⁶

Nach einer aus einem spanischen Bericht übernommenen Beschreibung der unermesslichen Goldschätze des Reiches Guiana, und dem Hinweis, dass Spanien täglich ähnlich sagenhafte Reichtümer aus Peru importiere, zählt Raleigh die

²⁷⁶ Vgl. Joyce Lorimer (Hg.), *Sir Walter Raleighs Discoverie of of Guiana* (Works Issued by the Hakluyt Society 15), Aldershot: Ashgate 2006, S. 63–65 [23–24]: „I made inquirie amongst the most ancient and best traveled of the *Orenoqueponi*, & I had knowledge of all the rivers between *Orenoque* and *Amazones*, and was very desirous to understand the truth of those warlike women, bicause of some it is beleueed, of others not [...] The nations of these women are on the south side of the river in the Provinces of *Topago*, and their chiefest strengths and retraits are in the Ilands scituate on the south side of the entrance, some 60. leagues within the mouth of the said river. The memories of the like women are very ancient as well in *Africa* as in *Asia*: In *Africa* those that had *Medusa* for *Queene*: others in *Scithia* neere the rivers of *Tanais* and *Thermadon*: we find also that *Lampedo* and *Marthesia* were *Queens* of the *Amazones*: in many histories they are verified to have been, and in divers ages and Provinces: But they which are not far from *Guiana* do accompanie with men but once in a yeere [...] but the cut of the right dug of the brest I do not finde to be true. It was farther told me, that if in the wars they tooke any prisoners that they used to accompany with those also at what time soever, but in the end for certaine they put them to death: for they are said to be very cruell and bloodthirsty, especially to such as offer to invade their territories. These *Amazones* have likewise great store of these plates of golde, which they recover by exchange chiefly for a akinde of greene stones, which the Spaniards call *Piedras Hijadas*, and we use for spleene stones, and for the disease of the stone we also esteeme them: of these I saw divers in *Guiana*, and commonly every king or *Casique* hath one, which their wives for the most part weare, and they esteeme them as great jewels.“ Joyce Lorimers Edition stellt den gedruckten Text dem handschriftlichen Manuskript gegenüber und zeigt anhand der zahlreichen Unterschiede den Editionsprozess auf und weist nach, dass Raleighs Herausgeber mit der *Discoverie* andere, langfristige Ziele als Raleigh verfolgten.

Niederlagen spanischer Eroberer am Amazonas auf, eine davon gegen die Amazonen selbst.²⁷⁷

Die Amazonen im unbekanntem, fernen Reich Guiana reflektierten als reiche Händlerinnen zeitgenössische Debatten um die Eigenständigkeit und politischen Fähigkeiten von Frauen, wie sie das Elisabethanische Zeitalter prägten. Für Raleigh waren die Erzählungen von den Amazonen ein Argument, um Elizabeth I. und den englischen Hof von der Sinnhaftigkeit und den Erfolgsaussichten einer weiteren Expedition an den Amazonas zu überzeugen. Immer wieder konstruiert Raleigh in seiner *Discoverie* über die Amazonen eine Verbindung der Amazonenkönigin Elizabeth zu dem Gebiet zwischen Orinoco und Amazonas.²⁷⁸ Raleigh schliesst seinen Bericht mit einem Appell an die Königin, in dem der Verweis auf die Amazonen die zentrale Rolle spielt.²⁷⁹ Elizabeth, der Amazonas und die Amazonen werden in der *Discoverie* miteinander zur ideologischen Grundlage früher Kolonialisierungsbestrebungen verwoben.²⁸⁰ Die Vorstellung vom sagenhaften Reichtum und den unendlichen

²⁷⁷ Vgl. Lorimer 2006, S. 55: „It was then attempted by *Don Pedro de slyva a Portugues* of the familie of *Rigomes de sylva*, and by the favour which *Rigomes* had with the king, he was set out, but he shot wide of the mark, for being departed from *Spaine* with his fleete, he entred by *Maragnon* or *Amazones*, where by the nations of the river, and by the *Amazones* he was vtterly ouerthrown, and himselfe and all his armie defeated, onely seven escaped, and of those but two returned.“

²⁷⁸ Zu Raleighs literarischer Verknüpfung der *virgin queen* mit dem unberührten Land Guiana vgl. Helen J. Burgess, „Nature without Labor“: *Virgin Queen and Virgin Land* in Sir Walter Raleigh’s *The Discoverie of the Large, Rich and Bewtiful Empyre of Guiana*“, in: Annaliese Connolly/ Lisa Hopkins (Hg.), *Goddesses and Queens: The Iconography of Elizabeth I*, Manchester/ New York: Manchester University 2007, S. 101–116. Vgl. auch Lorimer 2006, S. lxxii f.

²⁷⁹ Vgl. Lorimer 2006, S. 219–221 [100–101]: „[...] there was found among prophecies in *Peru* (at such time as the Empyre was reduced to the Spanish obedience) in their chiefest temples, amongst diuers others which foreshewed the losse of the said Empyre, that from *Inglatierra* those *Ingas* should againe in time to come restored, and delivered from the said Conquerors. [...] For whatsoeuer Prince shall possesse it, shall bee greatest, and if the king of Spayne enjoy it, he will become vnresistable. Her Maiesty heereby shall confirme and strengthen the opinions of all nations, as touching her great and princely actions. And where the south border for *Guiana* reacheth to the Dominion and Empire of the *Amazones*, those women shall heereby heare the name of a virgin, which is not onely able to defend her owne territories and her neighbors, but also invade and conquere so great Empyres and so farre removed.“

²⁸⁰ Zur *Discoverie* als Schlüsseltext des englischen Kolonialismus vgl. Walter S. H. Lim, *The Arts of Empire: The Poetics of Colonialism from Raleigh to Milton*, Newark/ London: University of Delaware 1998, S. 31–63. Zur literarischen Rezeption von Raleighs Expedition vgl. Thomas Herron, „Love’s ,empyre‘: Raleigh’s ,Ocean to Scinthia‘, Spenser’s ,Colin Clouts Come Home Againe‘ and The Faerie Queene in Colonial Context“, in: Christopher Mead Armitage (Hg.), *Literary and Visual Raleigh*, Manchester: Manchester 2013, S. 100–139.

Schätzen des westindischen Kontinents und die Amazonen waren seit Raleighs Expeditionsbericht untrennbar miteinander verbunden.²⁸¹

Raleighs Geschichte

Der Tod von Elizabeth I. beendete Raleighs erfolgreiche Karriere am Hof. 1603 wurde er wegen Beteiligung an einer Verschwörung gegen den neuen König James I. angeklagt und verurteilt. Er blieb mehr als zehn Jahre im *Tower of London* inhaftiert, bis er 1616 vom König begnadigt wurde. Während seiner Zeit im *Tower* verfasste Raleigh seine *Historie of the World*, die 1614 gedruckt wurde. Er nutzte die Erzählung der Begegnung von Alexander dem Grossen mit der Amazonenkönigin Thalestris, um seinen Bericht von den Amazonen in Guiana gegen Skeptiker zu verteidigen. Raleigh lässt es sich nicht nehmen, noch einmal auf die Benennung des Amazonas durch die Spanier zu verweisen, dessen offensichtliche etymologische Verwandtschaft zu den Amazonen er für sich sprechen lässt.²⁸² Mehr als zwanzig Jahre nach der ersten Expedition beauftragte James I. Raleigh eine zweite Expedition über den Atlantik zu planen und zu leiten. Am Hof hatte sich die Stimmung unter dem Favoriten George Villiers, dem späteren Duke of Buckingham, und Staatssekretär Ralph Winwood gewandelt und Raleighs Expedition war Teil einer neuen Strategie gegenüber Spanien.²⁸³

Joyce Lorimer zeigt, dass Raleighs Discoverie und die dort beschriebenen Goldminen vor allem private Investoren anziehen sollten.²⁸⁴ Raleigh sollte zuletzt jedoch auf königlicher Mission zu den Goldminen zurückreisen, die er in der *Discoverie* beschreibt. Die von James I. beauftragte Expedition hatte das erklärte Ziel, Raleighs Goldminen zu erschliessen, und war angesichts der spanischen Präsenz diplomatisch riskant. Raleighs Patent für die Guiana-Expedition enthielt darum die Auflage, dass

²⁸¹ Vgl. hierzu Mary C. Fuller, „Raleigh’s Fugitive Gold: Reference and Deferral in ,The Discoverie of Guiana‘“, *Representations* 33, 1991, S. 42–64.

²⁸² Vgl. Walter Raleigh, *The History of the World*, hg. v. C. A. Patrides, London/ Basingstoke: Palgrave Macmillan 1971, S. 290f., Buch 4, Kap. 2, §15: „Of Thalestris Queene of the Amazons; where, by way of digression it is shewed, that such Amazons haue beene, and are [...] in substance there is little difference; all confessing, That such Amazons there were [...] I haue produced these authorities, in part, to justifie mine owne relation of these Amazons, because that which was delivered mee for truth by an ancient Cacique of Guiana, how upon the River of Papamena (since the Spanish discoveries called Amazons) that these women still live and governe, was held for a vaine and unprobable report.“

²⁸³ Vgl. John Hemming, *The Search for El Dorado*, London: Phoenix 2001, S. 183f.

²⁸⁴ Vgl. Joyce Lorimer, *Untruth and Consequences: Raleigh’s Discoverie of Guiana and the ,Salting‘ of the Gold Mine* (The Hakluyt Society Annual Lecture), London: The Hakluyt Society 2007. Vgl. auch Lorimer 2006, S. lxxxiiif.

keine spanische Kolonie angegriffen und kein spanischer Siedler verletzt werden dürfe. Im November 1617 erreichte Raleighs Flotte Guiana und bereits vor seiner Rückkehr wurden 1618 in London die *Newes of Sir Walter Raleigh* gedruckt. Der Ausgang der Expedition wurde angesichts der beginnenden konfessionellen Unruhen auf dem Kontinent mit Spannung erwartet.²⁸⁵ Doch Raleigh kam mit leeren Händen zurück und war zudem in Konflikt mit der spanischen Siedlung San Tomé geraten. Er hatte beide Versprechen gebrochen, die er vor Antritt der Reise gegeben hatte. James verurteilte Raleigh zum Tode. Der ehemalige Favorit Elizabeths wurde am 29. Oktober 1618 hingerichtet.

Bergbau am Amazonas

Paul Sellin hat auf Grundlage eines Archivfundes die These aufgestellt, dass Raleigh zwar ohne die erhofften Goldschätze an Bord seines Schiffes zurückgekehrt war, doch tatsächlich eine Goldmine entdeckt habe. Der schwedische Agent Michel Le Blon berichtet 1645 von einer reichen Goldmine, deren Karte sich unter den Schätzen des 1628 ermordeten Duke of Buckingham befunden habe.²⁸⁶ Sellin kommt zu dem Schluss, dass der Duke of Buckingham Raleighs Todesurteil wider besseren Wissens und zu seinem eigenen Vorteil hingenommen habe. So enthält Raleighs letzter Appell an Villiers kurz vor der Hinrichtung das Versprechen, Geheimnisse zu enthüllen, die dem Staat grosse Reichtümer bringen würden.²⁸⁷ Sellin zeigt auf, dass die Gesteins- und

²⁸⁵ Zu Raleighs zweiter Reise vgl. Mary C. Fuller, *Voyages in Print: English Travel to America, 1576–1624* (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 7), Cambridge: Cambridge University 2010, S. 55f. Zu den Anfängen des englischen Imperialismus vgl. Alison Games, *The Web of Empire: English Cosmopolitans in an Age of Expansion, 1560–1660*, Oxford: Oxford University 2008. Die Engländer hofften auf einen Zuwachs an Macht und Einfluss wie ihn die Kolonien in Amerika Spanien gebracht hatten, vgl. dazu Elvira Vilches, *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Spain*, Chicago: University of Chicago 2010.

²⁸⁶ Paul R Sellin, *Treasure, Treason and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh*, Farnham: Ashgate 2011, S. 263, Michel le Blon zu Axel Oxenstierna, 7. Januar 1645: „Den overledenen hertoch van Buckingham heeft onder sijne rariteijten bewaert een vertroude descriptie van een rijcke goude mijne op seker Eijlandt in Europa, die den vermaerde see helt Sir Walther Ralleij opgedaan en gevonden hadde. d’welck den hertoch wel van doen hebbende, gerne g’incorporeert hadde. Maer also hij sulcx (sonder sijnnen Coninck t’offenceren) niet wel en dorst attenteren, gemerct de plaets onder Spaniens Commando is, die met Engeland in vriendschap stondt, so heeft hij met Ihre Majesteit, onssen Gnadigsten Coninck Seelige, een accort beramet ende gemaect [...]“

²⁸⁷ Ebd., S. 239–240. Sellin trägt zahlreiche Argumente für Villiers’ Rolle in Raleighs Diskreditierung und Hinrichtung zusammen, darunter auch das Verhältnis zum spanischen Botschafter Gondomar. Trotz Kritik an Ziel und Methode des Buchs und den zweifelhaften Schlüssen über Lage der Mine und das Vorkommen von Gold, die einen Rezensenten den Autor

Bodenproben, die Raleigh aus der neuen Welt mitbrachte, von jemandem, der Erfahrung mit Minen besass, als wichtiger Schritt in Richtung einer gezielten Goldförderung zu verstehen sind.²⁸⁸ Um dies zu verstehen, war jedoch eine Vertrautheit mit dem Vorgehen im Bergbau notwendig. Erfahrung mit der Förderung von Bodenschätzen besaßen Lord und Lady Arundel. Insbesondere Lady Arundel war mit Einblicken in die Minenarbeit aufgewachsen, die ihren Vater, den Earl of Shrewsbury, reich gemacht hatte. Als seine Erbin war Lady Arundel in den Besitz mehrerer dieser Minen gelangt.²⁸⁹

Amazon Company

Lord und Lady Arundel waren eng mit Raleigh und dessen Frau befreundet. Raleigh soll seine letzten Worte an seinen guten Freund Lord Arundel gerichtet haben.²⁹⁰ Unmittelbar nach Raleighs Hinrichtung fand sich 1618 eine Gruppe von Unterstützern unter der Leitung von Roger North zur Gründung einer *Amazon Company* zusammen. North war im Jahr zuvor an Raleighs Seite von der letzten, fatalen Mission vom Orinoco zurückgekehrt. Lord Arundel gehörte zu den Gründungsmitgliedern der *Amazon Company*, dazu kamen einige einflussreiche Adlige des englischen Hofes.²⁹¹ Raleighs Expedition erschien Lord und Lady Arundel keineswegs als gescheitert. Unabhängig davon, ob die Mitglieder der *Amazon Company* von der Existenz einer reichen Goldmine überzeugt waren, an *El Dorado* und die Existenz der Amazonen glaubten, oder ob sie auf die Errichtung einer permanenten Kolonie zur weiteren Erkundung der Region setzten – die Erschließung der Amazonasregion erschien als wichtiger Schritt zur Sicherung englischer Interessen in Europa.

und Raleigh parallelisieren lassen, wurden Sellins Argumente zu Buckingham als Verräter des zum Tode verurteilten Raleigh als plausibel bewertet, vgl. Robert Darcy, „Review of *Treasure, Treason, and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh*“, *Pacific Coast Philology* 47, 2012, S. 126–128 und Frank Swannack, „*Treasure, Treason and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh (Review)*“, *Parergon* 29, 1, 2012, S. 252–254. Für eine sehr kritische Rezension, die jedoch nicht auf die Rolle von Buckingham eingeht vgl. Robert S. D. Cross, „Paul R. Sellin: *Treasure, Treason and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh*“, *Renaissance Quarterly* 67, 1, 2011, S. 265–266.

²⁸⁸ Sellin 2011, S. 120.

²⁸⁹ Vgl. National Archives Kew, *Shrewsbury Papers*, MSS/694–710. Seit Ende des 16. Jahrhunderts beruhte der beeindruckende Reichtum von Lady Arundels Familie auf Bodenschätzen wie Blei, Eisen, Stahl und Kohle. Ihr Vater zählte zu den größten Nutznießern der ersten industriellen Revolution.

²⁹⁰ Vgl. hierzu Hervey 1921, S. 150f.

²⁹¹ Vgl. Lorimer 1989, S. 60–68.

Die besondere Anziehungskraft des Amazonas lag neben den vermuteten reichen Bodenschätzen darin, dass hier anders als in den Küstenregionen zu weiten Teilen weder Könige noch Kompanien Ansprüche unterhielten. Das Land schien frei von den Interessen anderer Mächte, und damit ideal, um dort Siedlungen, Minen und Fabriken zu errichten. Formal unterstand die gesamte Region seit 1613 einem Robert Harcourt, der nicht über die Mittel verfügte, den hochrangigen potentiellen Siedlern Einhalt zu gebieten, dessen Privileg aber der notariellen Gründung der Company im Weg stand.²⁹² Der Konflikt wurde im März 1618 mit der Aufhebung von Harcourts Patent beendet und im Monat darauf die *Amazon Company* gegründet. Gemeinsam mit North veröffentlichte Lord Arundel ein Jahr darauf, im April 1619, einen Aufruf zur Beteiligung an der Kompanie, und die Zahl der Teilhaber stieg von dreizehn auf über fünfzig Mitglieder. Die Treffen der *Amazon Company* fanden wöchentlich in Arundel House statt.²⁹³

Spanischer Protest

Trotz des Protests spanischer Vertreter in England, die angesichts der breiten Unterstützung einen Krieg gegen die spanische Krone auf dem Gebiet von Guiana befürchteten, liefen die Planungen der *Amazonas Company* weiter, bis im März 1620 der neue Botschafter Spaniens in London ankam. Mit Verweis auf das Privileg Spaniens drohte der spanische Botschafter James I., die freundschaftlichen Beziehungen abubrechen, sollte die *Amazon Company* Erlaubnis erhalten, in See zu stechen. Dennoch erhielt Roger North die Erlaubnis, die beiden bereits vollständig ausgerüsteten Schiffe der Company nach Plymouth zu schicken. Während sich das Kapital der *Amazon Company* durch die lange Wartezeit weiter verringerte, wartete North drei Wochen auf weitere Befehle, bis die inoffizielle Nachricht kam, dass er ohne formale Erlaubnis des Königs aufbrechen solle. Das war die Lösung für James' Dilemma, der im Juni 1620 das Privileg der *Amazon Company* widerrufen konnte, ohne die Rechtmässigkeit englischer Siedlungen im Amazonasgebiet gegenüber Spanien verteidigen und die diplomatischen Beziehungen gefährden zu müssen.²⁹⁴ Als Roger North im Januar 1621 zurückkehrte, liess ihn der König verhaften und sprach die mitgebrachten Waren Spanien zu. Lord Arundel und die Mitglieder der *Amazon*

²⁹² Zu Robert Harcourts Patent vgl. Lorimer 1989, S. 50 und S. 61.

²⁹³ Vgl. Lorimer 1989, S. 62 und S. 194.

²⁹⁴ Ebd., S. 66.

Company intervenierten beim spanischen Botschafter für eine Begnadigung des Abenteurers. Unter der Bedingung, dass das Unternehmen sich auflöse und keine weiteren Expeditionen unternähme, wurde North bereits im März 1621 aus dem Tower entlassen. Eine Krise zwischen der englischen und der spanischen Krone – zu einer Zeit, als die *Spanish Match* noch erklärtes Ziel war – war abgewendet. Doch bereits im April reichte Roger North eine Petition beim König ein, in der er darum bat, ein Schiff zu den am Amazonas zurückgelassenen englischen Siedlern zu senden. Die sich neu entzündende Diskussion um die Ansprüche auf die mitgebrachte Ware und das Recht des Königs, die *Amazon Company* aufzulösen, führte zur erneuten Inhaftierung Norths, der jedoch bereits im Juli 1621 wieder freikam. Trotz der Auflösung der Gesellschaft blieb der Kontakt der Mitglieder zu ihren Siedlern am Amazonas bestehen, so dass die Expedition zwar nicht den erhofften Durchbruch darstellte, aber dennoch keinen Fehlschlag. Die englischen Kolonisten sandten von diesem Zeitpunkt an regelmässig begehrte exotische Waren nach England.

Amazonen in Europa

Durch die Pläne der *Amazon Company*, im Land der Amazonen Verbündete zu finden und das Land anders als die berüchtigten Spanier friedlich zu kolonisieren, gerieten Lord und Lady Arundel 1620 in direkten Konflikt mit der spanischen Krone.²⁹⁵ Walter Raleigh hatte mit seinen Reisen vorbildhaft diesen Ansatz einer respektvollen Kooperation mit den Völkern am Amazonas verfolgt und nach seinem Vorbild sollte die englische Company den Amazonen, denen sie bereits am Hof Respekt zollten, in den Kriegerfrauen wieder begegnen.²⁹⁶ Die Countess of Arundel hätte als moderne Amazone Britanniens durch das englische Projekt die Amazonen Westindiens vor den spanischen Untaten gerettet. Während Lady Arundel im Juli 1620 in Antwerpen Rubens

²⁹⁵ Zur *Leyenda Negra* des menschenverachtenden Verhaltens der Spanier in England vgl. John Huxtable Elliott, *The Old World and the New 1492–1650*, Cambridge: Cambridge University 2008, S. 95f. Vgl. auch William Saunders Maltby, *The Black Legend in England: The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558–1660*, Durham: Duke University 1971 und J. H. Elliott, *Spain, Europe & the Wider World 1500–1800*, New Haven/ London: Yale University 2009, S. 27f.

²⁹⁶ Vgl. Line Cottagnies, „‘Waterali’ goes Native: Describing First Encounters in Sir Walter Raleigh’s *The Discovery of Guiana* (1596)“, in: Frederic Regard (Hg.), *British Narratives of Exploration: Case Studies of the Self and Other* (Empires in Perspective 9), London: Pickering & Chatto 2009, S. 51–61, S. 51: „[...] travellers report that both the words Waterli and Gualtero are attested in seventeenth century local Amazonian dialects as honorific titles“ und S. 60: „[...] almost two centuries. after Raleigh’s first trip, the natives of the region still retain the memory of his promise that from England would come an army that would free them from the Spaniards.“

Modell sass, war Roger North ohne Erlaubnis des englischen Königs auf dem Weg zum Amazonas. Nach der Rückkehr der Schiffe aus England wurden die Verhandlungen über das Schicksal von Kapitän Roger North 1621 zum Thema in ganz Europa. Der spanische Botschafter hatte die ehrgeizigen Pläne der *Amazon Company* vereitelt. Die Aussicht auf die *Spanish Match* des englischen Thronfolgers Charles mit der spanischen Infanta sollte auf keinen Fall durch Auseinandersetzungen am Amazonas getrübt werden.

Exotische Frauen

Der europäische Mythos der Amazonen in der neuen Welt betonte das Exotische und Phantastische des unbekanntes Kontinents. Er verdeutlichte für europäische Leser die Leistung der Seefahrer, die diesen mythischen Kontinent erreicht hatten. Er weckte den Wunsch, diese phantastische Welt selbst zu bereisen, indem er die unerreichbare Zeit der griechisch-römischen Antike in die Gegenwart versetzte. Die Konstruktion einer mythischen Welt der Amazonen implizierte die Möglichkeit der Aneignung, der Inbesitznahme durch europäische Reisende.²⁹⁷ Wie europäische Mächte die ehemals von mythischen Wesen der Antike bevölkerte Welt übernommen hatten, so lag nun eine neue Welt vor ihnen.²⁹⁸ Ähnlich wie Homers *Ilias* an der Schnittstelle zwischen Mythos und Geschichte den Beginn einer neuen Ära markierte, sahen sich in den Reiseberichten europäische Entdecker einer Welt jenseits von Schrift und Geschichte gegenüber. Die Verbindung zwischen Europa und der *Neuen Welt* durch die Amazonen wurde immer wieder neu interpretiert.²⁹⁹ Raleigh versteht die lokale und temporale Unabhängigkeit

²⁹⁷ Stephen Greenblatt hat den Zusammenhang aufgezeigt zwischen europäischem Staunen angesichts der neuentdeckten Welt und dem Wunsch der Kategorisierung und Beschlagnehmung, nicht zuletzt durch das europäische Medium der Schrift und der Geschichte, vgl. Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: Chicago University 2008 (Erstausgabe 1991). Deutsch: Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer: Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin: Wagenbach 1994.

²⁹⁸ Vgl. Mary C. Fuller, „Forgetting the Aeneid“, *American Literary History* 4, 3, 1992, S. 517–538. Vgl. auch Frank Lestringant, „The Euhemerist Tradition and the European Perception and Description of the American Indians“, in: Wolfgang Haase/ Meyer Reinhold (Hg.), *The Classical Tradition and the Americas, Volume I: European Images of the Americas and the Classical Tradition*, Berlin/ New York: De Gruyter 1994, S. 173–188 und Jean-Pierre Sanchez, „Myth and Legends in the Old World and European Expansion on the American Continent“, in: Haase/ Reinhold 1994, S. 189–240. Zur Bedeutung von mythischem Denken und phantastischen Genealogien für die Konstruktion von Geschichte in der Frühneuzeit vgl. Anthony Grafton, *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University 2007, bes. S. 62f., S. 117f. und S. 150f.

²⁹⁹ Für einen Überblick von der klassischen Antike, Prester John und Mandeville über Columbus, Carvajal, Ulrich Schmidel und Raleigh bis zu Humboldt vgl. Kathleen N. March/

der Amazonen als Hinweis auf die Glaubwürdigkeit der Geschichten von Amazonen in Guiana.³⁰⁰ Mit den Amazonen am Amazonas wollte Raleigh Elizabeth, die englische Amazonenkönigin, für sein Projekt einer weiteren Expedition begeistern und zugleich in der Verknüpfung mit dem Mythos des *El Dorado* auf die legendäre, heroische Suche der Argonauten nach dem Goldenen Vlies anspielen, in der Hoffnung, potentielle Investoren anzusprechen.³⁰¹ Unter Anna of Denmark wurde die Amazone in den *court masques* zur Chiffre weiblicher Autonomie am Hof. In den *masques* wie in den Projekten für Kolonien in fernen Ländern auf unbekanntem Kontinenten entsteht eine Verbindung zwischen mythologischer Antike und Zukunft, die es ermöglicht, die Gegenwart als formbar zu begreifen.³⁰²

Widmung an eine Amazone

Die Widmung der Amazonenschlacht an Lady Arundel im Jahr 1623 konnte Bezug nehmen auf ein tagesaktuelles Thema, das für die politische Lage in Europa von grosser Bedeutung war. Die Widmung demonstriert tiefgreifende politische Einsichten von Seiten des Antwerpener Meisters. Zudem sprach die Widmung der Szene, durch die Rubens eine Verbindung zu dem Amazonas Projekt und so zu einem offenen Konflikt mit der spanischen Krone schuf, ein zeitgenössisches Publikum an, dass Spaniens imperialistischen Ambitionen und seiner Monopolstellung auf dem westindischen Kontinent kritisch gegenüberstand. Die Graphik wurde so zu einem politischen Manifest, das besonders auf England und die nördlichen Niederlande zugeschnitten war. Die Wahl des Motivs der bei Herodot beschriebenen Schlacht am Thermopylae ist für das Thema einer Kolonie am Amazonas besonders passend. Die Niederlage war der

Kristina M. Passman, „The Amazon Myth and Latin America“, in: Wolfgang Haase/ Meyer Reinhold (Hg.), *The Classical Tradition and the Americas, Volume I: European Images of the Americas and the Classical Tradition*, Berlin/ New York: De Gruyter 1994, S. 285–338.

³⁰⁰ Zur Glaubwürdigkeit des Amazonenmythos und zur Verbindung zwischen dem Interesse an den mythischen Ursprüngen Englands und Reiseberichten aus der neuen Welt vgl. Fuller 2011.

³⁰¹ Zur Verbindung zwischen den Amazonen und dem Goldenen Vlies vgl. Jean-Pierre Sanchez, „El Dorado' and the Myth of the Golden Fleece“, in: Haase/ Reinhold 1994, S. 339-378, bes. S. 369-371. Zur Amazone am Hof von Anna of Denmark vgl. McManus 2002, S. 34f. und S. 109 f. und Kathryn Schwarz, „Amazon Reflections in the Jacobean Queen's Masque“, *Studies in English Literature* 35, 2, 1995, S. 293-319.

³⁰² Zum Verhältnis zwischen Antike und Gegenwart in der Frühneuzeit vgl. Anthony Grafton, *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, 2. Aufl. Cambridge: Belknap/ Harvard University 1995, S. 6: „[...] the ancient texts served as both tools and obstacles for the intellectual exploration of the new worlds. These remained vital- and defined authors' representations and explanations of what they found as Europe moved out to West and East- until well in the 17th century [...].“

Ausgangspunkt für die Verschleppung der Amazonen, die in Skythien strandeten und das Land nach anfänglichem Kampf friedlich besiedelten. Hier gründeten Amazonen und Skythen gemeinsam ein neues Volk, in dem Frauen und Männer gleichberechtigt lebten.³⁰³ Im Amazonenmythos lag die Hoffnung auf eine neue Welt verborgen. Die Graphik der Amazonenschlacht nimmt damit Bezug auf eine europaweit bekannte weibliche Persönlichkeit und zugleich auf ein aktuelles Kolonialisierungsprojekt, dessen Gelingen die politische Situation entscheidend verändert und einen Schritt in eine neue Zukunft bedeutet hätte.

³⁰³ Vgl. Macaulay 1890, Buch 4, S. 110f.: „[...]after they had cast out the men they were driven about by wave and wind and came to that part of the Maiotian lake where Cremnoi stands; now Cremnoi is in the land of the free Scythians. There the Amazons disembarked from their ships and made their way into the country [...] [The Scythians] fought a battle against them, and after the battle [...] discovered that they were women. They took counsel therefore and resolved [...] to retire before them [...] when the Amazons perceived that they had not come to do them any harm, they let them alone [...] and the two camps approached nearer to one another every day [...] after this they joined their camps and lived together [...].“

5. Natura Exenterata in Tart Hall

5.1 Naturas Kunst

Nach ihrer Rückkehr aus Italien machten sich Lady Arundel und ihr Mann weiter als Kunstkenner einen Namen. Ihre Sammlung bestand aus einer breiten Vielfalt an Werken. Antike Skulpturen, Büsten, Köpfe und Inschriften, für deren Erwerb sich besonders Lord Arundel einsetzte, italienische Meister von Michelangelo, Sebastiano del Piombo und Correggio bis zu Jacopo Ligozzi und Guido Reni, Werke von Lucas van Leyden, Joos van Cleve, Pieter Bruegel d. Ä., Lucas Cranach und David Teniers waren ebenso Teil der Sammlung wie zahlreiche Kunstkammerobjekte, vor allem kleinformatige Statuetten aus Elfenbein, Silber, Holz, Bronze und Achat.³⁰⁴ Die Sammlung und das Engagement von Lord Arundel für die Kunst ist Gegenstand zahlreicher Studien. Die Erforschung der antiken Kunst, durch die Patronage von Studien wie John Seldens *Marmora Arundelliana* und *De Pictura Veterum* von Franciscus Junius wird zu seinen herausragendsten Verdiensten gezählt.³⁰⁵ Die englische Ausgabe seiner Studie zur Maltheorie der Antike, *The Painting of the Ancients* widmete Junius 1638 Lady Arundel. Auch Junius preist ihre adlige und heroische Tugend, die sie in ganz Europa bekannt gemacht habe, und dankt ihr für den

³⁰⁴ Von der Sammlung sind mehrere Inventare erhalten. Für die Liste von zugeschriebenen Gemälden und die Kunstkammerobjekte im Inventar von Lady Arundels Haus in Amsterdam vgl. Lionel Cust/ Mary L. Cox, „Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.“, *Burlington Magazine* 19, 1911, S. 278–286 und Mary L. Cox, „Inventory of the Arundel Collection“, *Burlington Magazine* 19, 1911, S. 323–325. Für das Inventar von Tart Hall vgl. Lionel Cust, „Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.–II“, *Burlington Magazine* 20, 1911, S. 97–100; „Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.–III“, *Burlington Magazine* 20, 1912, S. 233–236, S. 235. Lionel Cust, „Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.–IV“, *Burlington Magazine* 20, 1912, S. 341–343. Zum Inventar des *Pranketing Room* in Tart Hall vgl. das folgende Kapitel. Eine notarielle Liste aus Amersfoort, Lady Arundels Landsitz, gibt ebenfalls Auskunft zur Sammlung, vgl. F. H. C. Weijters, *De Arundel-Collectie: Commencement de la Fin Amersfoort 1655*, Utrecht: Rijksarchief 1971. Mary Cox und Lionel Cust haben nicht das gesamte Amsterdamer Inventar übertragen, für das Inventar von Lady Arundels Haus vgl. Anhang 1. Für eine Liste weiterer Wertgegenstände, die sich 1643 im Besitz des Paares befanden vgl. Anhang 2. Auch von der Residenz in Amersfoort existiert ein unpubliziertes Inventar, vgl. Anhang 3. Zusätzlich entstand 1720 anlässlich des *Tart Hall Sale* ein weiteres Inventar, das zahlreiche Stücke listet, die aus Lady Arundels Besitz stammen, vgl. Anhang 4.

³⁰⁵ Vgl. Weststeijn 2015.

Wunsch nach einer englischen Übersetzung.³⁰⁶ Die enge Beziehung zwischen Junius und Lady Arundel zeigt auch ein Brief, in dem dieser in ihrem Auftrag bittet, besonders gute Butter aus den Niederlanden nach England zu senden.³⁰⁷ Junius war der Antiquar für Lord und Lady Arundel, aber das Bedürfnis nach der als besonders qualitätvollen bekannten holländischen Butter, die die Grundlage für Cremes und Salben bildete, stand für Lady Arundel nicht hinter dem Interesse an antiker Kunsttheorie zurück. Zu Lady Arundels Lebzeiten waren die Sphären von Kunst und Wissen nicht getrennt. Vielmehr bestand zwischen den verschiedenen Formen der Beschäftigung mit der Natur, ihrer Erforschung durch *experience*, Erfahrung, Staunen und Nachahmung ein reger Austausch.³⁰⁸ Lady Arundel selbst wurde nicht nur, wie die Widmung der Amazonenschlacht zeigt, im europäischen wie im globalen Kontext als Akteurin wahrgenommen, sondern auch als Naturphilosophin. Ihre grosse Sammlungen an medizinischen Rezepten ging 1655 in Druck.

Raleighs Rezepte

Mit Walter Raleigh verband Lady Arundel neben dem Interesse für die Kolonisierung des Amazonas auch das gemeinsame Interesse an Medizin und Pharmazie. Raleighs

³⁰⁶ Vgl. Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, London: Richard Hodgkinsonne 1638, S. 2: „Madame, As the sweet and glorious harmony of your heroically vertues, in so high a birth, most happily conjoynd and matched with the most illustrious Lord your husband, the very patterne of true Nobilitie, enforceth the world farre and neere with honour and admiration to behold and renowne you [...].“

³⁰⁷ Vgl. Sophie van Romburgh, *For my worthy Freind Mr Franciscus Junius': An Edition of the Correspondence of Franciscus Junius F.F. (1591–1677)*, Leiden/ Boston: Brill 2004, S. 351, Brief an Elizabeth Junius am 10. März 1629. Zur Bedeutung holländischer Produkte, die von Frauen hergestellt und vertrieben wurden vgl. Natasha Korda, „Froes, Rebatoes and other ‚outlandish comodities‘: Weavin Alien Women’s Work into the Fabric of Early Modern Material Culture“, in: Tara Hamling/ Catherine Richardson (Hg.), *Everyday Objects: Medieval and Early Modern Material Culture and Its Meanings*, Farnham: Ashgate 2010, S. 95–106.

³⁰⁸ Vgl. Alexander Marr, „Knowing Images“, *Renaissance Quarterly* 69, 2016, S. 1000–1013; Philip Ball, *Curiosity: How Science Became Interested in Everything*, Chicago: University of Chicago 2013; Eileen Reeves, „The New Sciences and the Visual Arts“, in: Babette Bohn/ James M. Saslow (Hg.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 316–335; Anthony Grafton, „The World in a Room: Renaissance Histories of Art and Nature“, in: Anthony Grafton (Hg.), *Worlds Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West*, Cambridge u. a.: Harvard University 2009, S. 79–97; Swan 2007; Alexander Marr, „Introduction“, in: R. J. W. Evans/ Alexander Marr (Hg.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Farnham: Ashgate 2006, S. 1–20; Pamela H. Smith, „Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe“, *Isis* 97, 2006, S. 83–100; Peter Parshall, „Introduction: Art and Curiosity in Northern Europe“, *Word & Image* 11, 4, 1995, S. 327–331; Paula Findlen, „Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe“, *Renaissance Quarterly* 43, 1990, S. 292–331 sowie Claudia Swan, „Ad vivum, naer het leven, from the Life: Defining a Mode of Representation“, *Word & Image* 11, 1995, S. 353–372.

Kenntnisse in Destillation und Pharmazie fanden Eingang in Lady Arundels Sammlung von Rezepten. Unter dem Titel *Natura Exenterata: Or Nature Unbowelled* finden sich laut der Titelseite Rezepte von zahlreichen in der Medizin erfahrenen Personen (Abb. 66). Raleighs Name steht an erster Stelle.³⁰⁹ Obwohl Lord Arundel mit Raleigh befreundet war, ist es plausibler, dass Lady Arundel über ihre Mutter mit Raleigh Erfahrungen und Rezepte austauschte, die zwischen 1610 und 1615 und ab 1618 gemeinsam mit Raleigh im *Tower* gefangen gehalten wurde.³¹⁰ Mary Talbot, Countess of Shrewsbury, verbrachte also viele Jahre gemeinsam mit Raleigh und den *Magi* des *Wizard Earl*. Raleigh schrieb während seiner Gefangenschaft von 1605 bis 1617 nicht nur seine *History of the World*, sondern nutzte auch ein verfallenes Gartenhaus zum Destillieren und zur Herstellung von Arzneien. Raleigh und Mary Talbot waren zeitgleich mit dem sogenannten *Wizard Earl* Henry Percy, Earl of Northumberland (1564–1632) in Gefangenschaft, ebenso wie der Astronom Thomas Harriot (1560–1621), der Geograph Robert Hues (1553–1632) und der Naturphilosoph Walter Warner (ca. 1557–1643). Die drei Inhaftierten gehörten zu den regelmässigen Kollaborateuren von Raleigh und dem *Wizard Earl* und wurden als „the earle of Northumberland’s three magi“ bekannt.³¹¹ Raleighs Kenntnisse auf dem Gebiet der Pharmazie waren weithin

³⁰⁹ Wie oft bei Büchern im 16. und 17. Jahrhundert ist der Titel der Sammlung zugleich Inhaltsangabe und Kaufargument, so dass es sinnvoll ist, den Titel in voller Länge zu zitieren: Alethea Talbot Howard, Countess of Arundel, *Natura Exenterata: Or Nature Unbowelled By the most Exquisite Anatomizers of Her. Wherein are contained, Her choicest Secrets digested into Receipts, fitted for the Cure of all sorts of Infirmitities, wether Internal or External, Acute or Chronical, that are incident to the Body of Man. Collected and preserved by several Persons of Quality and great Experience in the Art of Medicine, whose names are prefixed to the Book. Containing in the whole, One thousand seven hundred and twenty. Very necessary for such regard their Owne Health, or that of their friends. Valetudinem tuam cura diligenter. Whereunto are annexed, Many Rare, hitherto un-imparted Inventions, for Gentlemen, Ladies and others, in the Recreations of their different Employments. With an exact Alphabetical Table referring to the severall Diseases and their proper Cures*, London: H. Twiford/ G. Bedell/ N. Ekens 1655, o.S.: „A Catalogue of such Persons of Quality, viz. Knights, Doctors of Physick, Gentlemen, Countesses, Ladies and Gentlewomen, &c. by whose Experience, these Receipts following have been approved./ Sir Walter Raleigh/Sir Kenelm Digby/ Sir Francis Swift/ Sir Nicholas Le Strange.“

³¹⁰ Vgl. Sara Jayne Steen, „The Cavendish-Talbot Women: Playing a High-Stakes Game“, in: James Daybell (Hg.), *Women and Politics in Early Modern England 1450–1700*, Aldershot: Ashgate 2004, S. 147–163, S. 160. Lady Arundels Mutter wurde zur Haft verurteilt aufgrund der Affäre um ihre Nichte Arbella Stuart und ihrer unbeugsamen Haltung gegenüber dem König.

³¹¹ Vgl. John William Shirley, „The Scientific Experiments of Sir Walter Raleigh, the Wizard Earl, and the Three Magi in the Tower 1603–1617“, *Ambix* 4, 1949, S. 52–66, S. 55. Während Thomas Harriot für seine Beobachtung der Sonnenflecken und seine mathematischen Versuche

anerkannt. Im Tower stand ihm alles Notwendige zur Verfügung, um diverse Wasser und Arzneien herzustellen, und obwohl das Stillhouse 1610 abgerissen wurde, wurden im Tower weiterhin Medikamente hergestellt. Anna of Denmark selbst schätzte Raleighs destillierten Arzneien oder „cordials“ und wandte sich an Raleigh, als der Thronfolger Prinz Henry 1612 im Sterben lag.³¹²

Sammlungen

Lady Arundels Sammlung von Rezepten umfasst vorrangig Heilmittel gegen verschiedenste Krankheiten. Daneben enthält sie Anleitungen zum Destillieren, einige Rezepte für Kuchen und Torten, zur Gärtnerei und zur Pferdezucht. Die Sammlung geht zurück auf ein handschriftliches Buch, das Aletheia Talbout zu ihrer Hochzeit 1606 von ihrer Schwiegermutter Anne Dacre Howard, Countess of Arundel, bekommen hatte. Es ist noch ein weiteres Manuskript mit Rezepten in ähnlicher Handschrift und unter dem Namen *Corlyon* in der Folger Library überliefert (Abb. 67).³¹³ Zusätzlich existiert eine spätere, von Lady Arundels Enkel angefertigte Kopie des Buchs in Arundel Castle (Abb. 68).³¹⁴ Medizin, Botanik und Destillation gehörten zu den Interessen hochrangiger Damen am englischen Hof. Neben Heilmitteln beschäftigte sich eine englische *Gentlewoman* in ihrer Rolle als *Housewife* aber auch mit der Herstellung von Backwerk und Konfekt. Seit Ende des 16. Jahrhunderts war das eng mit weiblicher *virtus* und weiblichem Adel verknüpfte Wissen in einer stetig wachsenden Zahl an gedruckten Sammlungen zugänglich. In den Sammlungen von William Partridges *The Good Huswiues Closet* (1584) und *The Widowes Treasure* (1588) über Hugh Plats *The*

bekannt wurde, Robert Hues' Traktat über Herstellung und Verwendung von Erdgloben aus dem Jahr 1594 über Jahre hinweg neuaufgelegt wurde und Walter Warner sich für eine Vielzahl von naturphilosophischen Themen interessierte, darunter auch der Blutkreislauf, den er noch vor William Harvey entdeckt haben soll, scheint Rolle des *Wizard Earl* selbst eher die eines Patrons und Förderers gewesen zu sein, vgl. dazu auch G. R. Batho, *The Household Papers of Henry Percy, Ninth Earl of Northumberland, 1564–1632*, London: Royal Historical Society 1962.

³¹² Vgl. Shirley 1949, S. 53 und 62.

³¹³ Vgl. Wellcome Western MS. 213, handschriftlicher Titel: *Liber Comitissae Arundeliae: A Booke of diuers medecines, Broothes, Salues, Waters, Syropes and Oyntementes of which many or the most part haue been experienced and tryed by the speciall practize of Mrs Corlyon. Anno Domini 1606*; sowie Folger V. a. 38, handschriftlicher Titel: *A booke of such medicines as have been approved by the speciall practize of Mrs. Corlyon*. Mrs. Corlyon war möglicherweise eine Bedienstete, aber denkbar wäre auch, dass Corlyon ein früheres Pseudonym von Lady Arundel war und sich auf den Löwen im Wappen der Familie Talbot bezieht. Cor (de) Lyon, Löwenherz, könnte auch auf den diskutierten heroischen Mut der Gräfin verweisen.

³¹⁴ Charles Howard, der Enkel widmete die Kopie seiner Nichte, aus dem Wunsch heraus, die Familientradition aufrecht zu erhalten, vgl. Anhang 6.

Jewell House of Art and Nature (1594) und *Delightes for Ladies* (1600), die bis Mitte des Jahrhunderts in zahlreichen Editionen immer wieder neu aufgelegt wurden, bis hin zu John Bates *The Mysteryes of Nature and Art* (1634) wurde das Verhältnis von Kunst und Natur in Bezug auf den menschlichen Körper neu verhandelt.³¹⁵

Körperkunst

Hausfrauen und insbesondere privilegierte adlige Frauen kultivierten Wissen um die Beschaffenheit des Menschen und die verschiedenen Einflüsse auf Geist und Körper, um das humorale Gleichgewicht, durch den der Körper als Mikrokosmos in intimmem Austausch mit dem Makrokosmos stand, aufrechtzuerhalten.³¹⁶ Zu den Materialien der *Gentlewoman* gehörten neben Nahrungsmitteln und Arzneien, Tinkturen und Salben, auch verschiedene Wasser, Düfte und nicht zuletzt bildliche Eindrücke. Wie in Shakespeares Stück beispielhaft Paulina besitzt die Hausfrau die Macht zu beleben und zu heilen. Dass der menschliche Körper als auf vielfältige Weise beeinflussbar verstanden wurde, machte ihn in den Augen der Hausfrau ebenso wie des Arztes zum Objekt, zum formbaren Material. Die Rolle der Hausfrau ist daher mit derjenigen des Malers oder Bildhauers vergleichbar. Hausfrau und Maler eint der objektive, interesselose Blick auf den Körper, der Vergleich des einzelnen Körpers mit einem gesunden und schönen Ideal, aber auch der Umgang mit dem Körper, der als form- und wandelbar wahrgenommen wurde. Die Ströme und Flüsse von Säften und Winden im Körper zu beeinflussen, stand in unmittelbarer Analogie zum Nachformen des Körpers aus fließenden Farben, und das Aufdecken der Hautschichten in der Anatomie

³¹⁵ Vgl. John Partridge, *The Treasurie of Commodious Conceites, and Hidden Secrets: Commonly Called, The Good Huswiues Closet of Prouision, for the Health of her Houshold*, London: Ralph Mab 1584; John Partridge, *The Widowes Treasure Plentifully Furnished with Sundry Precious and approoued Secretes in Phisicke and Chirurgery for the Health and Pleasure of Mankinde*, London: Edward Alde 1588; Hugh Plat, *The Jewell House of Art and Nature: Conteining Diuers Rare and Profitable Inuentions, together with Sundry New Experimentes*, London: Peter Short 1594; Hugh Plat, *Delightes for Ladies, to Adorne their Persons, Tables, Closets, and Distillatories*, London: Peter Short 1600; John Bate, *The Mysteryes of Nature and Art: Contained in Foure Severall Treatises [...]*, London: Ralph Mab 1634. Zur Kultur der Rezeptsammlungen in England vgl. Allison Kavey, *Books of Secrets: Natural Philosophy in England, 1550–1600*, Illinois: University of Illinois 2007 und Deborah E. Harkness, *The Jewel House: Elizabethan London and the Scientific Revolution*, New Haven/London: Yale University 2007.

³¹⁶ Zum humoralen Gleichgewicht vgl. Sabine Kalff, „The Body is a Battlefield: Conflict and Control in Seventeenth-Century Physiology and Political Thought“, in: Manfred Horstmanshoff u. a. (Hg.), *Blood, Sweat and Tears: The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, Leiden: Brill 2012, S. 171–194; Rublack/ Selwyn 2002; Susanne Scholz, *Body Narratives: Writing the Nation and Fashioning the Subject in Early Modern England*, Basingstoke: Macmillan 2000; Schoenfeldt 1999; Paster 1993.

wiederum in Analogie zum Nachahmen des Inkarnats aus verschiedenen Farbschichten.³¹⁷

Das Nachformen wie das Heilen des Körpers sind jeweils nur auf Grundlage des Wissens um die Beschaffenheit desselben möglich. Vermittelt wurden dieses Wissen zeitgenössisch zum einen über Bücher und zum anderen über praktische Erfahrungen. Die Heilkunst, Besuche anatomischer Sektionen, das Erleben einer Operation oder Geburt prägten ein Verständnis vom Körper als Objekt und Material. Deutlich wird dies an zeitgenössischen Darstellungen, in denen wie in Cornelis Cort's Stich nach Stradanos Kunstakademie angehende Künstler neben Statuetten auch Skelette und tote Körper abzeichnen, denen Schicht um Schicht die Haut entfernt wird (Abb. 69).³¹⁸ Das Inkarnat als Thema der Kunst changiert seit dem Mittelalter zwischen physischem Nachempfinden und optisch-oberflächlichem Eindruck.³¹⁹ Im Streit zwischen *disegno* und *colore* des 16. Jahrhunderts war es gerade die Möglichkeit der Farbe, Körper lebendig erscheinen zu lassen durch das Inkarnat, das insbesondere die für ihre feinfühligste Behandlung von Farbe bekannte venezianische Malerei adeln sollte.³²⁰

Natura und Aletheia

Der Titel von Lady Arundels naturphilosophischer Sammlung könnte mit *Natura Exenterata* kaum blutiger sein. Der Titel evoziert eine personifizierte Natur, die erjagt und ausgeweidet wird und damit bis aufs innerste entblösst. Der erbarmungslose Verweis auf die gewaltsame Erforschung der *Natura* erscheint auf den ersten Blick respektlos. Die im Mittelalter auch als Göttin gedeutete *Natura* nimmt in der Diskussion

³¹⁷ Zur Beziehung zwischen Körper und Malerei vgl. George Didi-Huberman, *Die Leibhaftige Malerei*, München: Wilhelm Fink 2002.

³¹⁸ Zu Stradanos Stich vgl. Lucy Davis, „Renaissance Inventions: Van Eyck's Workshop as a Site of Discovery and Transformation in Jan van der Straet's *Nova Reperta*“, in: H. Perry Chapman/ Joanna Woodall (Hg.), *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 59), Zwolle: Waanders 2009, S. 223–247.

³¹⁹ Zum Inkarnat vgl. die Beiträge von Ann-Sophie Lehmann, Marianne Koos und Daniela Bohde in Daniela Bohde/ Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin: Gebr. Mann 2007 sowie Esther Wipfler, „color humanus‘: Das Inkarnat in den Quellenschriften des Mittelalters“, in: Esther Wipfler (Hg.), *Kunsttechnik und Kunstgeschichte: Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters*, München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2012, S. 48–65 und Ann-Sophie Lehmann, „Fleshing out the Body: The ‚colours of the naked‘ in Workshop Practice and Art Theory, 1400–1600“, in: Ann-Sophie Lehmann/ Herman Roodenburg (Hg.), *Body and Embodiment in Netherlandish Art* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 58), Zwolle: Waanders 2008, S. 87–109.

³²⁰ Vgl. Verena Krieger, „Die Farbe als ‚Seele‘ der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33, 2006, S. 91–112.

um die Entzauberung der Welt und einen verwissenschaftlichten Umgang mit der menschlichen Umwelt eine Schlüsselstellung ein.³²¹ Die vielschichtige Figur der *Natura* steht von Bernardus de Silvestris über Alain de Lille bis zu Jean de Meuns *Roman de la Rose* für die göttliche Zeugungskraft und wird als *mater generationis* zum Ursprung aller Lebensprozesse (Abb. 70).³²² *Natura* erscheint auch in Gestalt von Göttinnen wie Venus und Diana, eine Mythologisierung, in der sie zugleich Objekt und Subjekt, Jägerin und Gejagte darstellt, Gebende und Empfangende darstellt. Nach der majestätischen, göttlichen Natur gewann im 16. Jahrhundert das Bild der Natur als Amme an Einfluss, die mit nackten Brüsten, aus denen Milch fließt, vor sich die Weltkugel hält (Abb. 71). Von einem ordnenden, omnipotenten Prinzip wurde *Natura* im Laufe der Frühneuzeit zu einer entblößten Amme, einer nährenden Übermutter (Abb. 72).³²³

Die nun nackte Natur glich der ebenfalls oft nackt dargestellten Wahrheit, der *aletheia*. Die ikonographische Annäherung von Natur und Wahrheit lässt Rückschlüsse zu auf die Stellung der Natur in der intensiven Auseinandersetzung mit natürlichen Prozessen.

Als Objekt, das untersucht und seziiert werden musste, und dessen Wirkweise es zu entschlüsseln galt, wird die Natur der Wahrheit gleich zu etwas, das enthüllt wird. Carolyn Merchant argumentiert, dass Francis Bacon in seinen Schriften Metaphern von Unterwerfung, Folter und Vergewaltigung nutzte, um das neue Verhältnis der Naturphilosophen zur *Natura* zu kennzeichnen.³²⁴ Die Passivität und damit

³²¹ Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern: A. Francke 1948, S. 132f. Vgl. auch William R. Newman, *Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago: University of Chicago 2004, S. 77–82.

³²² Vgl. Mechthild Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter: Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin: De Gruyter 1997, S. 11f. Vgl. auch Andrea Goesch, *Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995 und Wolfgang Kemp, *Natura: Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, zugl. Diss. (Universität Tübingen), Bamberg: Difo Schmach 1973; sowie spezifisch für England Bärbel Küster, „The English Ripa: Wissens- und Sammlerkultur am Beispiel der *Natura* in der britannischen Emblemtradition des 18. Jahrhunderts“, in: Cornelia Logemann/Michael Thimann (Hg.), *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit* (Bilder Diskurs), Zürich: diaphanes 2011, S. 117–148.

³²³ Vgl. Katherine Park, „Nature in Person: Medieval and Renaissance Allegories and Emblems“, in: Lorraine Daston/ Fernando Vidal (Hg.), *The Moral Authority of Nature*, Chicago u. a.: University of Chicago 2004, S. 50–73.

³²⁴ Vgl. Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco: Harper & Row 1980. Für eine historische Einordnung der

Weiblichkeit der Natur wurde zum bestimmenden Aspekt. Nach der Betonung ihrer generativen Kraft im Mittelalter, die nicht als Geburt und damit körperlicher Vorgang, sondern als handwerkliches Schaffen, als Schmieden, Schnitzen oder Prägen dargestellt wurde, lag der Fokus nun auf der Natur als körperlichem Untersuchungsgegenstand.

Ripas *Iconologia* zeigt *Natura* jedoch zusätzlich zu ihren milchschiessenden Brüsten mit einem Geier als von Natur aus ehrgeizigem Jagdvogel (Abb. 73). Ripa begründet seine Wahl eines Raubvogels zur Charakterisierung der Natur mit dem Verhältnis zwischen aktiver Form und der Materie, die jedoch nicht als passiv interpretiert wird. Der Raubvogel symbolisiere die Materie und deren Begehren nach der Form, die die Ursache aller Vergänglichkeit sei.³²⁵ Die Beziehung erscheint vielmehr als sich dialektisch gegenseitig bedingend. Die Beschreibung lässt an Rubens' Porträt von Lady Arundel denken, die ebenfalls mit einem Raubvogel dargestellt ist.

Jagd

Dazu passt, dass ihre Erforschung seit dem frühen 16. Jahrhundert regelmässig als *venatio*, als Jagd, beschrieben wird. Ende des Jahrhunderts taucht in diesem Zusammenhang auch der aus diesem Kontext stammende Begriff des Ausweidens auf.³²⁶ Johann Valentin Andreae (1586–1654) fordert in seiner 1619 erschienenen *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio* im Kapitel zum Laboratorium: „Was durch den Fleiss der Alten aus dem Eingeweide der Natur uns ausgegraben und ans Licht gebracht worden, wird hier unter die Probe genommen, damit man wisse, ob es uns auch redlich entdeckt worden.“³²⁷ Diese Auffassung des Wissens um die Natur als Jagdbeute und den Naturphilosophen als Jäger auf seiner Fährte koinzidiert mit den

einflussreichen Studie vgl. Katharine Park, „Women, Gender, and Utopia: The Death of Nature and the Historiography of Early Modern Science“, *Isis* 97, 2006, S. 487–495 und Carolyn Merchant, „The Scientific Revolution and the Death of Nature“, *Isis* 97, 2006, S. 513–533.

³²⁵ Vgl. Cesare Ripa, *Novissima Iconologia*, Padua. Donato Pasquardi 1630, S. 508: „L'attivo si nota con le mammelle piene di latte, perché la forma è quella, che nutrice, & sostiene tutte le cose create [...] L'avoltore uccello avidissimo di preda, dimosrta particolarmente l'altro principio dimandato materia, la quale per l'appetito della forma movendosi, & alterandosi, srugge a poco a poco tutte le cose corruttibili.“

³²⁶ Vgl. William Eamon, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton: Princeton University 1994, S. 269.

³²⁷ Johann Valentin Andreae, *Christianopolis* (Klassiker der Utopischen Literatur 5), hg. v. Heiner Höfener, Hildesheim: Gerstenberg 1981, S. 83. Vgl. auch Johann Valentin Andreae, *Reipublicae Christianopolitanae descriptio*, Strassburg: Lazarus Zetzner 1619, S. 101: „Quicquid antiquitatis industria e naturae puteo effossum, extractumque est, hic examinatur, ut sciamus, si quid recte illa & fideliter nobis patefecit.“

Entdeckungsfahrten in alle Welt, in deren mitgebrachten Exotika *Natura* sich in immer neuen Aspekten zu offenbaren schien.³²⁸

Das Ausweiden der Natur verweist auch die Praxis des Haltbarmachens, des Konservierens. Das Ausweiden von Körpern war eine wichtige Technik, die vor allem im Mittelalter und der frühen Neuzeit genutzt wurde, um die Fäulnis von Leichnamen zu verzögern und Fleisch länger haltbar zu machen.³²⁹ Das Konservieren von Fleisch war ein wichtiger Gegenstand der Forschung in der Frühneuzeit. Die einflussreiche Erzählung in John Aubreys *Brief Lives* schreibt den Tod von Francis Bacon (1561–1626) einer Lungenentzündung zu, die dieser sich auf einer Fahrt nach Arundel House bei spontanen Experimenten im Schnee zur Konservierung eines Huhns durch Kälte zugezogen haben soll. Der Erzählung zufolge soll Bacon kurz darauf in Arundel House gestorben sein.³³⁰

Geheimnis

Die Rhetorik des in den Eingeweiden versteckten Geheimnisses fand auf ungewöhnliche Weise auch Eingang in die *Magia Naturalis* von Giambattista della Porta. Della Porta zeigt dort Wege auf, um geheime Botschaften zu übermitteln. Eine der Möglichkeiten, ein Geheimnis ohne unerwünschte Zwischenleser weiterzugeben, sei das Verstecken einer Nachricht in den Eingeweiden eines lebendigen Tieres.³³¹ Dieser

³²⁸ Vgl. Eamon 1994, S. 272.

³²⁹ Vgl. Estella Weiss-Krejci, „Heart Burial in Medieval and Early Post-medieval Central Europe“, in: Katharina Rebay-Salisbury u. a. (Hg.), *Body Parts and Bodies Whole* (Studies in Funerary Archaeology 5), Oxford: Oxford University 2010, S. 199–134.

³³⁰ Vgl. John Aubrey, *Brief Lives*, hg. v. Richard Barber, Woodbridge: Boydell 1982, S. 75: „Mr. Hobbs told me that the cause of his lordship’s death was trying an experimet: viz. as he was taking the aire in a coach with Dr. Witherborne [...] towards High-gate, snow lay on the ground, and it came into my lord’s thoughts, why flesh might not be preserved in snow, as in salt. They were resolved they would try the experiment presently. They alighted out of the coach and went into a poore woman’s howse at the bottome of Highgate hill, and bought a hen, and made the woman exenterate it, and then stuffed the bodie with snoe, and my lord did help to doe it himselfe. The snow so chilled him, that he immediately fell so extremely ill, that he could not returne to his lodgings (...), but went to the earle of Arundell’s house at High-gate where they putt him into a good bed warmed with a panne [...]“

³³¹ Vgl. Giambattista Della Porta, *Magiae Naturalis Libri XX*, Frankfurt: Andreas Wechel 1597, Buch 4, S. 556–57: „Epistolas animbalibus includere. Harpagus, ut Herodotus ait, literas in exenterato lepore inclusas, simulato pastoris venatu ad Cyrum missit. Idem fere esset [...] Animalium visceribus epistolas occultare. Nempe aliquo esculento involutas, cani, vel alteri animal glutindas prebemus, ut ex eis postmodum interfecti visceribus nuncius exigatur, nec quicquam demum praeteritur, quod eam cautionem facere possit. Huiusmodi itaque Harpago factum occurrit, is, Herodoto authore, Cyro occultum animi consilium proditurus, quum hoc omeditis itineribus aliter non posset, fidissimo domestico, venatoris habitum mentiti, & leporem habenti, in quo exenterato tabellae includebantur, in Persidem perferendas tradidit.“ Vgl. auch

Vorschlag verfremdet die Idee, Geheimnisse auf natürliche Weise zu entdecken. Der Absender der Geheimbotschaft nimmt sie wörtlich und der Adressat muss als Forscher tätig werden, um den Eingeweiden die Botschaft zu entreissen. Diese Verfremdung in einem der erfolgreichsten Bücher der Zeit zeugt von der Popularität des Konzepts. Der Titel *Natura Exenterata* versprach mithin Anleitungen, um die Geheimnisse der Natur zu entschlüsseln und so Krankheit und Verfall aufzuhalten, den eigenen Körper im Gleichgewicht halten und zu verschönern. Diese Ziele waren in den populären *libri dei segreti* offensiv Ziel und Gegenstand von Naturphilosophie. Diese praktisch anwendbare Form der Philosophie, die sich zwischen Medizin, Kochkunst, Kosmetik und Konditorei bewegte, muss ebenso wie die Alchemie oder Chymie zum Antrieb für die Erforschung von Natur und natürlichen Prozessen verstanden werden. Die Rezepte in Lady Arundels Buch versprechen tiefgehende Einsichten in die Natur, doch meinen weniger ein umfassendes Verständnis ihres Wirkens, sondern vielmehr einzelne Geheimnisse, die durch Erfahrung aus ihrem unverständlichen Innenleben gewonnen werden konnte.

5.2 Lady Arundels *Recipe Book*

Die Rezeptsammlung von Lady Arundel wurde ein Jahr nach dem Tod der Gräfin unter dem Pseudonym *Philiatros* veröffentlicht. Der Titelseite ist ein von Hollar gestochenes Brustbild von Lady Arundel nach der Vorlage von van Dycks Madagaskarporträt gegenübergestellt. Die Bildunterschrift identifiziert die Porträtierte als „The most Illustrious & most excellent Lady, the Lady Alatheia Talbot &c. Countesse of Arundell

Giambattista Della Porta, *Natural Magick*, London: R. Gaywood 1658, S. 346: „Herodotus says, that Harpagus sent letters to Cyrus, put into the belly of a Hart whose entrails were taken out, by one that counterfeited a shepherd hunting [...]For we wrapt them in some meat, and give them to a Dog, or some other creature to swallow. That when he is killed, the letters may be found in his belly. And there is nothing neglected to make this way certain. The like was done by Harpagus. He, as Herodotus says, being to discover to Cyrus some secrets, when the ways were stopped, that he could do it by no other means, he delivered the letters to a faithful servant, who went like a hunter, that had caught a Hare. And in her belly were the letters put. When the guts were taken forth, and so they were brought to Persis.“

& Surrey & the first Countesse of England” (Abb. 74). Trotz des Pseudonyms wurden die Rezepte so unmittelbar als als Sammlung der Gräfin deutlich.³³² Samuel Hartlib vermerkt in seinen Notizen das Vorhaben, Lady Arundels Buch mit Robert Boyle gegen eine Ausgabe von Basilius Valentinus zu tauschen. Im Hartlib Circle war die Sammlung als Lady Arundels Werk unbestritten.³³³ Viele adlige Frauen sammelten in sogenannten *recipes* medizinisches und kulinarisches Wissen. Die Rezepte waren oft das Ergebnis von Generationen überdauernden Erfahrungen im Bereich des Haushalts, zu dem sowohl das Kochen, Backen, und das Einmachen, Einkochen und Haltbarmachen von Lebensmitteln, als auch die medizinische Versorgung der Menschen an den oft grossen Höfen gehörte.³³⁴ Adlige Frauen sammelten Rezepte und tauschten sie aus. Sie bewahrten und erweiterten ihre Erfahrungen mit menschlichen Problemen, von schweren Krankheiten wie Pest und Syphilis bis zu Hautausschlägen und trockenen Augen. Auch für Probleme wie Melancholie, Verlust der Libido und Liebeskummer hielt Lady Arundels Sammlung Rezepte bereit. Die Heilmittel wurden von Generation zu Generation weitergegeben und ständig erweitert. Im Austausch mit anderen Frauen, mit Ärzten und Iatrochemikern und aus den gedruckten Sammlungen fügten die *housewives* ihren Sammlungen neue Rezepte zu.

³³² *Philiatros*, übersetzt „Freund der Medizin“, ist die antike Bezeichnung für einen auf dem Feld der Medizin praktizierenden Laien, vgl. Katharina Luchner, *Philiatroi: Studien zum Thema der Krankheit in der griechischen Literatur der Kaiserzeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 14–20. Interessanterweise ist es dasselbe Pseudonym, das Conrad Gessner für sein sehr erfolgreiches Werk *De Remediis Secretis* benutzt, ein Handbuch zur pharmazeutischen Destillation, vgl. Conrad Gessner, *Thesaurus Eponymii Philiatri De Remediis Secretis [...]*, Zürich: Andreas Gessner 1554.

³³³ Vgl. Samuel Hartlib, „Memo on the Countess of Arundel’s *Natura Exenterata*, undated“, in: M. Greengrass/ M. Leslie/ M. Hannon (Hg.), *The Hartlib Papers* [<http://www.hrionline.ac.uk/hartlib>, letzter Zugriff 17.7.2017], 2013, Ref. 26/27A: „*Natura Exenterata* written by the countesse of Arundel [...] To send to Mr. Boyle’s for Basilius Valentinus in 4to.“ Vgl. auch James Stanfield, „Extract in Scribal Hand, James Stansfield To Hartlib, undated“, ebd., Ref. Royal Society Mss, Boyle Letters 5, 126A: „There is something to this purpose in a book called, *Natura Exenterata* by the Countesse of Arundell: pag. 388: but very imperfect [...].“

³³⁴ Vgl. Michelle DiMeo (Hg.), *Reading and Writing Recipe Books, 1550–1800*, Manchester: Manchester University 2013 sowie Sara Pennell, „Perfecting Practice? Women, Manuscript Recipes and Knowledge in Early Modern England“, in: Victoria E. Burke (Hg.), *Early Modern Women’s Manuscript Writing: Selected Papers from the Trinity/Trent Colloquium*, Aldershot: Ashgate 2004, S. 237–258 und Elaine Leong/ Sarah Pennell, „Recipe Collections and the Currency of Medical Knowledge in the Early Modern ‚Medical Marketplace‘“, in: Mark S. R. Jenner/ Patrick Wallis (Hg.), *Medicine and the Market in England and its Colonies, c. 1450–c. 1850*, London: Palgrave Macmillan 2007, S. 133–152.

Die von Generation zu Generation weitergegebenen Rezepte wurden durch die eigene Praxis und Erfahrungen, durch die Konsultation von gedruckten Herbarien und Rezeptbüchern und nicht zuletzt durch das Netzwerk der Adligen überprüft, angepasst und ergänzt.³³⁵

In ihrer Einleitung zur Faksimile-Ausgabe von Lady Arundels *Natura Exenterata* verweist Elizabeth Spiller auf die historische Bedeutung von Rezeptsammlungen an der Schnittstelle zwischen den Künsten und auf den Einfluss neuer physikalischer und chymischer Theorien auf das Verständnis von Körper, Krankheit und Kur in der Frühneuzeit. Die Humoraltheorie, der zufolge ein Gleichgewicht der vier galenischen Körpersäfte Ursache für Gesundheit und Erscheinungsbild des Körpers verantwortlich war, war für die Rezeptsammlungen besonders einflussreich.³³⁶ Da dieses Gleichgewicht vorrangig durch eine entsprechende Ernährung zu sichern war, ist die Trennung zwischen Medizin und Kochrezept anachronistisch, und auch die Prinzipien der Läuterung und Reinigung der paracelsischen Iatrochemie, die von den Urstoffen Salz, Schwefel und Quecksilber ausging, wurden nicht nur auf medizinische Rezepte, sondern auch auf Nahrungsmittel angewandt. Kennzeichnend für die englische Medizin ist ein Kompromiss zwischen der galenischen Tradition und der neuen paracelsischen Medizin, der von der praktischen Erfahrung geprägt war und weniger von theoretischen Gerüsten beeinflusst.³³⁷ Lady Arundels Sammlung nimmt hier eine besondere Stellung ein. Während die fast zeitgleich publizierten Rezeptsammlungen ihrer Schwester, Elizabeth Grey, Countess of Kent, und die der Königin Henrietta Maria, im kleinen Octavo-Format erschienen wurde Lady Arundels Buch im Quarto-Formatgedruckt und erhöhte durch einen ausführlichen Index den unmittelbaren praktischen Nutzen (Abb. 75).³³⁸ Das Buch wartet mit einem alphabetischen Verzeichnis auf, in dem alle Krankheiten aufgelistet sind, gegen die Rezepte enthalten sind.

³³⁵ Vgl. Elaine Leong, „Herbals she peruseth‘: Reading Medicine in Early Modern England“, *Renaissance Studies* 28, 2014, S. 556–78.

³³⁶ Vgl. Spiller 2008.

³³⁷ Vgl. Allan G. Debus, *The English Paracelsians*, London: Oldbourne 1965, S. 49f. Diese Haltung in England entspricht nicht der paracelsischen Ablehnung der Tradition, die einen radikalen Bruch zugunsten seiner Weltsicht, nicht nur in der Medizin, forderte, vgl. Charles Webster, *Paracelsus, Medicine, Magic, and Mission at the End of Time*, New Haven/ London: Yale University 2008, S. 110f.

³³⁸ Vgl. dazu Hunter 1997.

Empiricks

Natura Exenterata: Or Nature Unbowelled wirbt im Titel mit einer Vielzahl von für das Genre klassischen Schlagwörtern um Leser. Neben dem zentral und in Grossbuchstaben gesetzten „Secrets“ verspricht die Titelseite auch, dass die Sammlung 1720 Rezepte enthalte, die von Menschen von Rang und Namen und mit viel Erfahrung gesammelt worden waren, und dass zusätzlich zahlreiche rare, bislang nicht verbreitete Erfindungen angehängt seien. An der Stelle, an der bei einer weniger prestigeträchtigen Autorschaft eine lange Widmung an eine hochrangige Persönlichkeit zu finden wäre, richtet sich ein Vorwort direkt an den Leser. Das Vorwort nimmt explizit Stellung zu fragwürdigen Praktiken und verurteilt Dogmatismus, Geschwätzigkeit und den Gebrauch von Gesängen und Beschwörungen in der medizinischen Praxis, aber auch die Praxis derjenigen, die sich allein durch ihre starre Methode, einen Bart und ihre Dienstkleidung auszeichnen. Dieser Angriff auf männliche *physicians* ist im Kontext des grundlegenden Konfliktes zwischen einer Tradition von weiblicher medizinischer Praxis, der sogenannten *kitchen physick* und einem mehr und mehr von Universitäten und Gesellschaften geregelten Bereich der Medizin zu sehen.³³⁹ Der diesem Angriff folgende Spruch aus der *Janua Linguarum* „Garrulus medicus est onerosior morbo“, ein geschwätziger Arzt ist lästiger als die Krankheit selbst, und der Verweis darauf, dass Hippokrates' Fähigkeiten sicher nicht seinem Geschlecht zuzuschreiben seien, bekräftigen die Stellungnahme. Gegen die theoretische, abstrakte Methode männlicher Experten setzt die Autorin den Einzelfall und die konkrete Erfahrung der Praktizierenden. mit deren an den individuellen und fluiden Temperamenten der einzelnen Menschen gewonnenen Erfahrungen sich deren starre Systeme nicht messen lassen könne. Dieser dezidierte Verweis auf die empirische Praxis reiht sich ein in zeitgenössische Debatten um die Stellung der *Empiricks* und der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung gegenüber überliefertem Buchwissen.³⁴⁰ Die einzigartige humorale

³³⁹ Zum Konflikt zwischen *kitchen physick* und männlichen Ärzten vgl. Pollock 1993, S. 92–97; Andrew Wear, *Knowledge and Practice in Early Modern English Medicine, 1550–1680*, Cambridge: Cambridge University 2000, S. 49–65 sowie Margaret Pelling, „Compromised by Gender: The Role of the Male Practitioner in Early Modern England“, in: Hilary Marland/ Margaret Pelling (Hg.), *The Task of Healing: Medicine, Religion and Gender in England and the Netherlands 1450–1800*, Rotterdam: Erasmus 1996, S. 101–133, S. 104.

³⁴⁰ Zur Kontroverse zwischen empirischem und überliefertem Wissen vgl. Harold J. Cook, „Victories for Empiricism, Failures for Theory: Medicine and Science in the Seventeenth Century“, in: Ofer Gal/ Charles T. Wolfe (Hg.), *The Body as Object and Instrument of Knowledge: Embodied Empiricism in Early Modern Science*, Dordrecht u. a.: Springer 2010, S.

Zusammensetzung des jeweiligen Körpers wird als Grundlage der Medizin und der möglichst reiche Erfahrungsschatz an genauen Beobachtungen als Grundlage medizinischer Kennerschaft vorgestellt.

Rezepte

Die Sammlung beginnt mit einer Liste derjenigen Praktizierenden oder „Persons of Quality“, von denen Lady Arundel Heilmittel empfohlen wurden, darunter neben Walter Raleigh auch Kenelm Digby. Verzeichnet ist eine lange Reihe von Doktoren, gefolgt von der Countess of Surrey, mit einiger Sicherheit Frances de Vere, die Urgrossmutter von Lady Arundels Ehemann. Die Liste verweist etwa mit Paracelsus und Beda Venerabilis auf eine lange Tradition an Wissen, nennt aber beispielsweise mit Lady Cromwell auch aktuelle Quellen. Die Sammlung besteht auf mehreren Kapiteln und beginnt mit der Paginierung bei den „Selected Experiments in Physick and Chirurgery“, die bis Seite 298 verschiedenste Krankheiten und die entsprechenden Heilmittel in meist kurzen Absätzen behandeln. Dann folgt eine Reihe von Rezepten, die Martin a Kurnebeck, dem Arzt von Henry VIII., zugeschrieben werden. Bis Seite 324 werden zahlreiche Rezepte gegen Krankheiten, die Pest, gegen Lähmung, Husten und Nierensteine, und ein „Countess oyntment“ gegen Blutungen im Wochenbett beschrieben. Es folgt ein Abschnitt mit Rezepten von Lady Arundels Cousin. Nach dem Rückgriff auf einen traditionellen Arzt wie Kurnebeck zeigt der Verweis auf „Cosin Standish“, dass die Rezepte aus zahlreichen Quellen stammten, die in dieser Form von Lady Arundel zusammengetragen wurden. Auch wenn eine Verwandtschaft von Lady Arundel mit Myles Standish nicht nachzuweisen ist, war dieser Name mit Sicherheit die erste Assoziation eines zeitgenössischen Lesers. Standish war einer der Leiter der Expedition von englischen Dissidenten, die am 6. September 1620 von Plymouth mit der Mayflower zur Kolonie in Virginia aufbrachen.³⁴¹ Die Rezepte erschienen somit auch unter schwersten Bedingungen erprobt.

Chemische Grundlagen

Im Anschluss vermittelt die Sammlung alchemistisches Grundwissen. Auf eine Liste mit Symbolen für unter Ärzten übliche Mengenangaben folgt eine Reihe von „Chymical

9–32. Zur paracelsischen Theorie vgl. Michael Doan, „Paracelsus on *Erfahrung* and the Wisdom of Praxis“, *Analecta Hermeneutica* 1, 2009, S. 168–189.

³⁴¹ Zu Standish vgl. Jeremy Dupertuis Bangs, *Strangers and Pilgrims, Travellers and Sojourners: Leiden and the Foundations of Plymouth Plantation*, Plymouth: General Society of Mayflower Descendants 2009, S. 177–202.

Extractions“, in denen anders als in den vorhergegangenen Rezepten zahlreiche Fachbegriffe das unmittelbare Verständnis erschweren. Diese Anleitungen richten sich an ein erfahrenes Fachpublikum, das etwa mit dem Verständnis des obskuren Symbols in der ersten Zeile, mit der Verwendung eines Pelikans oder dem Begriff der Quintessenz keine Probleme haben sollte. Die Rezepte zur Herstellung von *aurum potabile*, trinkbarem Gold, von verschiedensten Essenzen, von Antimon sowie die Walter Raleigh zugeschriebene Anleitung zur Herstellung eines Diaphoretikums aus Antimon und Quecksilber, setzen zahlreiche Kenntnisse, wie das Wissen um die verschiedenen Symbole um *aqua regis* oder das Verfahren des *balneo*, bereits voraus. Auch wenn auf der nächsten Seite ein Glossar der „Chymicall Characters“ einige gebräuchliche Symbole erklärt, erschweren die vielen Symbole und Spezialbegriffe die Lesbarkeit der folgenden Rezepte für unter anderem Laudanum, und „Oyl of Tartar“. Am leichtesten verständlich ist die Anleitung zur Herstellung von „Chymicall Oyles“ im Alambik, die vermerkt, dass sich aus allen aromatischen Gewächsen ätherische Öle herstellen lassen.

Es folgt auf Seite 384 eine Liste von „Secrets of Hearbs“, die die medizinische Anwendung verschiedener Kräuter erläutert. Zusammen mit dem vorhergegangenen alchemischen Teil bietet diese Liste die Grundlage für die Herstellung eigener Medikamente durch den Leser. Die Sammlung folgt einer umgekehrten Logik von den fertigen und erprobten Rezepten, die vom Leser Schritt für Schritt nachgeahmt werden müssen, zu einem Verständnis für Verfahren und Inhaltsstoffe, das eigenständiges Experimente erlaubt. Folgerichtig schliesst an diesen Teil eine Anleitung zur saisongerechten Gartenarbeit an, so dass auch zu verarbeitende Inhaltsstoffe selbst hergestellt werden können. Dieser Wechsel im Fokus wird auch in der geänderten Kopfzeile deutlich, die nun statt „Selected Experiments in Physick and Chirurgery“ auf „Selected Experiments in sowing and setting Hearbs“ und im Anschluss ab Seite 394 auf „Experiments in Distilling Severall Waters“ verweist.

Neben medizinischen Rezepten enthielten Rezeptsammlungen genau wie Lady Arundels Buch oft Anleitungen für verschiedenste Bereiche des täglichen Lebens. Wie Lynette Hunter und Sarah Hutton gezeigt haben, hatten diese Sammlungen von praktischen Erfahrungen und naturphilosophischen Grundannahmen massgeblichen Anteil an einer experimentellen Kultur, auch wenn Anleitungen wie Lady Arundels *Selected Experiments* mit dem heutigen Verständnis von wissenschaftlichen Versuchen

wenig gemeinsam haben.³⁴² Die Rezeptsammlungen zeigen, dass Frauen und insbesondere adlige Frauen zum Kreis derjenigen gehörten, die durch ihre Art zu praktizieren, Wissen zu sammeln, zu überprüfen und zu verbreiten, die Grundlagen einer neuen Form von Wissenschaft schufen.³⁴³

Spitze und Pferde

Auf die chemischen Anleitungen folgen die beiden eher kurzen „Experiments in Baits for Fishes“ und „Experiments in Dying divers Colours“ und dann ein langer Teil zu „Experiments in making Network“, „knitting Network“, und „in Knitting“ und zur Herstellung von Spitze. Einen scheinbaren thematischen Bruch stellen danach die „Selected Experiments in breeding of Horses“ dar, auf die unter der Rubrik „Several select Experiments“ ein langer Teil zur Verfeinerung und Konservierung von Früchten, Blumen und zur Herstellung von Sirup folgt. Unter diese Varia-Rubrik fallen zudem die Zubereitung verschiedener Kuchen, von Pudding und Senf, von Mandelbutter, von Nachtcremes und verschiedenen Parfums, von denen drei Rezepte dem Königshof zugeschrieben werden, gefolgt von Anleitungen zur Herstellung von Pomandern und „sweet Pouders“, parfümierten Pudern. Das Buch schließt mit einem alphabetischen Verzeichnis, in dem die Rezepte nach Anwendungsgebiet geordnet sind.

Labor und Diligentia

Lady Arundels privilegierte Stellung als Adlige erschwert gegenüber ihrer Stellung als Frau mit einem begrenzten Handlungsspielraum die Einordnung ihrer Praxis zwischen humanistischer Naturphilosophie und einem frühneuzeitlichen Begriff von *science*, mit dem im 16. Jahrhundert eine Beschäftigung mit der Natur zu einem konkreten, anwendungsbezogenen Ziel bezeichnet wurde.³⁴⁴ Lady Arundels erster Zugang, der einer von praktischen Fragen bestimmten *kitchen physick*, war zugleich von aktuellen theoretischen Diskursen einer humanistischen Elite geprägt. Diese entdeckte zunehmend empirische Methoden für sich.³⁴⁵ Die Verantwortung adliger Frauen für das leibliche Wohl ihres Haushalts schloss die medizinische Versorgung in vielen Fällen

³⁴² Vgl. Lynette Hunter/ Sarah Hutton, „Women, Science and Medicine: Introduction“, in: Lynette Hunter/ Sarah Hutton (Hg.), *Women, Science and Medicine 1500–1700: Mothers and Sisters of the Royal Society*, Gloucestershire: Sutton 1997, S. 1–6.

³⁴³ Vgl. Long 2012, S. 4.

³⁴⁴ Zur Unterscheidung von *science* und *natural philosophy* vgl. Harkness 2007, S. xv.

³⁴⁵ Zur Verbreitung und Bedeutung von Hausmitteln oder *kitchen physick* vgl. Wendy Wall, *Recipes for Thought: Knowledge and Taste in the Early Modern English Kitchen*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2015; Doreen Evenden Nagy, *Popular Medicine in Seventeenth-Century England*, Bowling Green: Popular 1988.

mit ein und verlangte umfassende Kenntnisse auf zahlreichen Gebieten, so dass ein theoretisches Gerüst und ein Interesse für neue Erkenntnisse von grossem Vorteil waren.³⁴⁶

Lady Arundels Interesse an Medizin und Botanik, an Biologie und Iatrochemie verband sie mit der weniger durch Rang und Vermögen, sondern eher durch ihre Aufgaben bestimmten gesellschaftlichen Gruppe tugendhafter Frauen, zu deren Idealen *labor* und *diligentia* gehörten.³⁴⁷ Ihre verschiedensten praktischen Fähigkeiten machten aus ihr eine gute und tugendhafte Ehefrau. Ihre Beschäftigung mit den Wirkweisen der Natur und dem menschlichen Körper machten sie zu einem Teil des Netzwerks der vielseitig naturphilosophisch interessierten Mitglieder des sogenannten *Arundel Circle*. Wie Walter Raleigh und William Harvey und weit mehr als ihr Ehemann engagierte sich Lady Arundel persönlich in dem virtuosen Unterfangen der Naturerforschung.³⁴⁸ Auf diese Weise nobilitierten die neuen Interessen männlicher Adliger die traditionelle Praxis der Hausfrau.

Hierarchie der Ratgeber

Veröffentlichungen, in denen die Fähigkeiten und Aufgaben der *Housewife* und der privilegierten *Gentlewoman* thematisiert wurden, waren seit dem Ende des 16. Jahrhundert in England weit verbreitet. Sie datieren weit früher als Henry Peachams *Compleat Gentleman*, in dem als Gegenstück zu den Ratgebern für Frauen Erziehung und angemessene Interessen für adlige junge Männer thematisiert werden.³⁴⁹ Als

³⁴⁶ Vgl. Wendy Wall, *Staging Domesticity: Household Work and English Identity in Early Modern Drama* (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 41), Cambridge: Cambridge University 2002, S. 4 und S. 21f. sowie Alison Sim, *The Tudor Housewife*, Stroud: Sutton 1996, S. 78–90.

³⁴⁷ Zur medizinischen Praxis von Frauen aller Schichten im frühneuzeitlichen England vgl. Margaret Pelling, *Medical Conflicts in Early Modern London: Patronage, Physicians, and Irregular Practitioners, 1550–1640* (Oxford Studies in Social History), Oxford: Clarendon 2003, S. 189–224.

³⁴⁸ Zu Experimenten und Naturphilosophie als Beschäftigung des männlichen Adels vgl. *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago/London: University of Chicago 1994. Zum Arundel Circle gehörten neben Harvey auch der Philologe und Kunsttheoretiker Franciscus Junius d. J. (1591–1677), der Archäologe John Selden (1584–1654), der Mathematiker William Oughtred (1574–1660) sowie Henry Peacham und Anthonis van Dyck. Zur gegenseitigen Beeinflussung der Gelehrten in Arundel House vgl. Gilman 2003.

³⁴⁹ Zu den frühesten Veröffentlichungen in denen im Titel explizit auf die Benutzung durch Frauen verwiesen wird gehören Thomas Tusser, *Fiue Hundreth Points of Good Husbandry: United to as Many of Good Huswiferie*, London: Richard Tottle 1573 und John Partridge, *The Tresurie of Hidden Secrets: Commonlie called, The Good-Huswiues Closet of Provision, for*

Vorbild von Peachams Ratgeber wird meist Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano* angegeben, während die Rezeptsammlungen in der Tradition der *libri dei segreti* oder *books of secrets* verortet werden. Während Castigliones 1528 gedrucktes Werk zu den einflussreichsten Werken für die europäische Hofkultur gezählt wird, erscheinen die Rezeptbücher als Marginalien. Die im Cortegiano eingeführten Schlüsselbegriffe adliger Bildung wie *ingenio*, *grazia* und *arte* gelten als Grundlage zum Verständnis der Zeit. Demgegenüber stehen die *libri dei segreti*, die auf praktische Fertigkeiten zielen und konkrete Anleitungen zu verschiedensten Themenbereichen liefern.³⁵⁰ Diese konkreten Ratgeber mit praktischen Anleitungen erscheinen trotz ihrer Beliebtheit und Verbreitung weniger einflussreich.

Hier scheint eine Hierarchie von Theorie und Praxis auf, die nach gesellschaftlichem Rang und Geschlecht unterscheidet. Praktisches Wissen und manuelle Arbeit wird als unterlegen, intellektueller Kontemplation und theoretischen Überlegungen werden als adliges Ideal konstruiert. Entgegen von Bacons Forderung nach praktischer Naturphilosophie und der Neubewertung von körperlicher Erfahrung wurden auf dieser Grundlage in der Historiographie sowohl das *recipe book* und der Anteil von Frauen wie Lady Arundel an der frühneuzeitlichen Wissenskultur über lange Zeit vernachlässigt.³⁵¹ Spätestens seit Pamela Smiths Studie zur Bedeutung von Werkstattwissen für die Entstehung und die Rezeption von Kunst haben Forschungen

the Health of her Houshold Gathered out of Sundrie Experiments, London: Richard Jones 1573, das bis in die dreissiger Jahre des 17. Jahrhunderts gedruckt wurde. Es folgen die überaus erfolgreichen Veröffentlichungen von Hugh Plat, die nach dem *Jewell House of Art and Nature* von 1594 immer wieder Bezug auf das Wissen adliger Frauen nehmen, vgl. Plat 1600 und Hugh Plat, *A Closet for Ladies and Gentlewomen: Or, The Art of Preseruing, Conseruing, and Candyng [...]*, London: John Haviland 1627. 1613 wird Markhams *The English Husbandman*, in dem als Gegenstück zu Partridges Ratgeber für Hausfrauen vorrangig Viehzucht und landwirtschaftliche Themen behandelt werden, vgl. Gervase Markham, *The English Husbandman [...] Contayning the Knowledge of the True Nature of Euery Soyle within this Kingdome [...]*, London: John Browne 1613. Markham ergänzt seinen Band mehrfach unter verschiedenen Titeln und veröffentlicht ebenfalls einen Band mit Anleitungen für die gute Hausfrau, vgl. Gervase Markham, *Countray Contentments, or The English Husvife: Containing the Inward and Outward Vertues which ought to be in a Compleate Woman [...]*, London: Richard Jackson 1623. Peacham widmete seinen Ratgeber für junge Adlige William Howard, Lady Arundels zweitem Sohn, vgl. Peacham 1622.

³⁵⁰ Zur Rezeption von Castigliones Traktat vgl. Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge: Polity 2005. Zum Genre der *books of secrets* vgl. Eamon 1994.

³⁵¹ Vgl. Pennell 2004, S. 245f. Neuere Studien schliessen diese Lücke, so etwa DiMeo 2013; Long 2010; Kavey 2007.

zu Werkprozessen zu einer differenzierteren Einschätzung der Bedeutung praktischer Fertigkeiten und körperlichen Wissens für die Kunst geführt.³⁵²

Die an Universitäten gefestigte scholastische Gewissheit verlieh den männlichen Naturphilosophen eine Autorität, die mit einer Abwertung von praktischem, weiblichen Wissen einherging, das aus Erfahrungen und Naturbeobachtung gewonnen wurde. Sie verurteilten die unvoreingenommene Beschäftigung mit der Natur als kindisches Staunen, als Gegenteil von wahrer Gelehrsamkeit. Dennoch wurden in England die utopischen und alchemistischen Schriften der Rosenkreuzer und vor allem von Francis Bacon breit rezipiert.³⁵³ Ein Mitglied des sogenannten Arundel Circle war der Mediziner und Anatom William Harvey (1578–1657). Harvey hatte an der für einen innovativen und experimentellen Umgang mit dem menschlichen Körper bekannten Universität Padua studiert, an der ab 1620 auch Lady Arundels Söhne ausgebildet wurden. Er beschrieb 1628 in seiner Schrift *De motu cordis* als erster den Blutkreislauf, dessen Entdeckung ein Ergebnis von wiederholten Tierversuchen war.³⁵⁴

Francis Bacon legte in seinem 1620 veröffentlichten *Novum Organon* mit der Forderung nach einer systematischen praktischen Erforschung der Natur den Grundstein für eine Neubewertung praktischen Wissens. Für Bacon standen neben der Kritik an tradierten Trugschlüssen der Philosophie, den *idola*, die Anwendbarkeit von philosophischen Erkenntnissen zur Verbesserung des menschlichen Lebens im

³⁵² Vgl. Smith 2004. Zur Neubewertung praktischer Fähigkeiten vgl. auch Long 2012 und Britta Kusch-Arnold, „Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische *virtus*“, in: Joachim Poeschke u. a. (Hg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster: Rhema 2006, S. 173–196 und Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago: Chicago University 2003.

³⁵³ Vgl. Lorraine Daston, *Wunder und die Ordnung der Natur, 1150–1750*, Berlin: Eichborn 2002, S. 138–146. Zur Rezeption von Bacon vgl. Richard Serjeantson, „Francis Bacon and the Late Renaissance Politics of Learning“, in: Ann Blair/ Anja-Silvia Goeing (Hg.), *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, Leiden/ Boston: Brill 2016, S. 195–214; Chloë Houston, „Utopia and Education in the Seventeenth Century: Bacon’s Solomon’s House and its Influence“, in: Chloë Houston (Hg.), *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, Farnham: Ashgate 2010, S. 161–178; Stephen Gaukroger, *Francis Bacon and the Transformation of Early Modern Philosophy*, Cambridge: Cambridge University 2001.

³⁵⁴ Zu Medizin in Padua vgl. William Eamon, „Science and Medicine in Early Modern Venice“, in: Eric R. Dursteler (Hg.), *A Companion to Venetian History*, Leiden/ Boston: Brill 2013, S. 701–742, S. 712f. Zu William Harvey vgl. Robert G. Frank Jr., *Harvey and the Oxford Physiologists: A Study of Scientific Ideas*, Berkeley: University of California 1980 und Walter Pagel, *New Light on William Harvey*, Basel u. a.: S. Karger 1976.

Vordergrund.³⁵⁵ Auch die philosophische Beschäftigung mit der Natur sollte aktiv, experimentell, mechanisch werden, was zu einer Neubewertung von Arbeit, *labor*, *usus* und *diligentia* führte.³⁵⁶ Naturerkenntnis wurde zu einer körperlichen Erfahrung, so dass die Stellung von Handwerk, Kunst und Medizin neu zu bewerten waren. Lady Arundels Praxis des Sammelns und Erprobens einer weiten Reihe von Rezepten und Anleitungen kann vor diesem Hintergrund als Beitrag zu einer Wissenskultur gelesen werden, an der sie als *virtuosa* aktiv partizipierte.

Italienische Rezepte

Lady Arundel war aktiv involviert in die Herstellung der Arzneien. Im Arundel Castle Archive befinden sich handschriftliche Konvolute im Folio- und Quartoformat mit Rezepten für Heilmittel und Konfekt in italienischer Sprache, die im Umkreis von Lady Arundel entstanden sind (Abb. 76–82).³⁵⁷ Unter der Signatur *MD 339* finden sich ungebundene Blätter im Folioformat mit medizinischen und alchemischen Rezepten in italienischer Sprache. Das Manuskript besteht aus 1164 vollständig beschriebenen Seiten. Im Inventar des Archivs wird es auf die Zeit von Charles II. datiert und seinem Leibarzt zugeschrieben. Mögliche Autoren wären demnach Sir Charles Scarborough (1615–1693), John Archer (1660–1684) oder einer der vielen weiteren Ärzte des Königs. Aufgrund der in den Rezepten erwähnten Personen, darunter mehrfach Lady Arundel, ist davon auszugehen, dass die erwähnten Rezepte aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen und im näheren Kreis der Gräfin entstanden. Zusätzlich wurde kürzlich ein weiterer Stapel mit Rezepten in Arundel House gefunden, teilweise restauriert und für das Archiv unter der Signatur *ACC 2015/26* erschlossen. Dieses Manuskript ist aufgrund der unsachgemässen Lagerung über Jahrhunderte stark beschädigt. Dennoch ist ein Lady Arundel zugeschriebenes Rezept für *Balsamo Locatelli* dank der Restaurierung zu grossen Teilen lesbar. Die Manuskriptseiten sind

³⁵⁵ Vgl. Grafton 1995, S. 197f. Vgl. auch Jürgen Klein, „Francis Bacon’s *Scientia Operativa*, the Tradition of the Workshops and the Secrets of Nature“, in: Claus Zittel u. a. (Hg.), *Philosophies of Technology: Francis Bacon and his Contemporaries*, Leiden/ Boston: Brill 2008, S. 21–50.

³⁵⁶ Zur Neubewertung von Arbeit als Wissenpraxis vgl. Picciotto 2010 und Fabian Jonietz, „Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie“, in: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (Pluralisierung & Autorität 27), Berlin/ Boston: De Gruyter 2011, S. 573–681.

³⁵⁷ Vgl. Anhang 7.

auf Italienisch, wenige Rezepte auch auf Französisch verfasst.³⁵⁸ Bei den Konvoluten im Quartoformat *MD 336*, *337* und *338* sowie dem über tausendseitigen Konvolut im Folioformat *MD 339* handelt es sich entweder um Kopien von verlorenen oder nur mündlich überlieferten Rezepten der Gräfin und aus dem Umkreis von Tart Hall oder um aus der Zeit selbst stammende Seiten, die von Lady Arundels Enkel Charles Howard ergänzt wurden.

Balsamo Locatelli

Ein immer wiederkehrender Begriff in den Manuskripten ist der *Balsamo Locatelli*. In den Rezepten werden zahlreiche Varianten zur Herstellung der im 17. Jahrhundert beliebten Heilsalbe aufgeführt. Die Salbe sollte vor allem gegen die Pest wirken. Erfunden wurde sie von einem Zeitgenossen von Lady Arundel, Lodovico Locatelli (gest. 1657). Locatelli verfasste mehrere pharmazeutische Kompendien, darunter auch ein *Trattato della Peste*, veröffentlicht 1629 in Venedig und im gleichen Jahr in deutscher Übersetzung in Zürich.³⁵⁹ Seine Hauptwerke sind das *Teatro d'Arcani*, das erstmals 1644 in Mailand im Octavoformat erschien, und das *Lucidario Chimico*.³⁶⁰ Das *Teatro* wurde 1667 in Venedig neu aufgelegt. Den Erwähnungen im Manuskript zufolge lebte Lodovico Locatelli im Haushalt von Lady Arundels Schwiegertochter Lady Stafford in London.³⁶¹ Ein Verfasser des italienischen Manuskripts war mit Locatelli befreundet, der den Rezepten zufolge eng mit Lady Stafford zusammenarbeitete.³⁶²

³⁵⁸ Unter den Signaturen *MD 336*, *MD 337* und *MD 338* finden sich weitere italienische Rezepte auf losen Blättern im Quartoformat, in denen ebenfalls mehrfach Lady Arundel und Personen aus ihrem Umfeld wie „Dre. Mayerna“ erwähnt werden, ebenso aber auch mehrfach Charles Howard (1660–1713), der an Naturwissenschaften und insbesondere Alchemie interessierte Enkel der Gräfin. Auf Charles Howard zurückzuführen ist das Manuskript *MD 335*. Es enthält detaillierte Anweisungen für die verschiedenen Stadien der Herstellung des Steins der Weisen. Dieses Manuskript ist in englischer Sprache und in einer anderen Schrift verfasst. Das Papier unterscheidet sich ebenfalls in Form und Farbe von den vorherigen Manuskriptseiten. Die Blätter enthalten mehrere Datierungen auf das Jahr 1693. Unter *MD 1108* wird ein weiteres Konvolut im Quartoformat geführt, das vor allem chemische Rezepte sowie verschiedene Rezepte für „inchiostro“, Tinte, enthält. Auf der dritten Seite ist dieses Manuskript auf den 9. Mai 1698 datiert.

³⁵⁹ Vgl. M. G. Levi, *Enciclopedia delle Scienze Mediche: Patologia Medica*, Band 1, Venedig: Edizione Giuseppe Antonelli 1837, S. 285.

³⁶⁰ Ein kurzer Eintrag zu Locatellis Leben und Werk ist enthalten in Donato Calvi, *Scena Letteraria de gli Scrittori Bergamaschi [...]*, Band 1, Bergamo: Marc'Antonio Rossi 1664, S. 353–354.

³⁶¹ Vgl. *MD 339*, S. 963: „Vera ricetta del Balsamo del Dottore Lucatelli in Londra, servo d'mylad. d'Stafford iudicata 25. costesso et sue virtu al balsamo casta“; und S. 965: „Alora ricetta del Balsamo del Dottore Lucatelli mylad. Stafford“; sowie *MD 338*, S. 59ff.

³⁶² Vgl. *MD 339*, S. 149: „Balsamo del Dottore Lucatelli mio amico in Londra.“

Zahlreiche der Rezepte verweisen jedoch direkt auf Lady Arundel als Erfinderin von speziellen Formen dieses Balsams, was darauf schliessen lässt, dass Locatelli bereits vor Lady Arundels Exil 1641 in ihrem Haushalt in Tart Hall arbeitete.³⁶³ Die Rezeptsammlungen, von derjenigen der Anne Dacre, Countess of Arundel, *Wellcome 213*, über die 1655 mit Lady Arundels Porträt veröffentlichten Druckversion bis zu den losen Manuskriptseiten in italienischer Sprache in Arundel Castle zeugen von einer lebendigen Tradition medizinischer Erfahrungen, die über Generationen hinweg die Frauen der Familie Arundel verband.

5.3 Experimente in Tart Hall

Von Salben gegen Schmerzen und zur Versorgung von Wunden wie der *Balsamo Locatelli* über Tinkturen, Tabletten, ätherischen Ölen, destillierten Wassern, Emetika und Elektuarien wie dem Theriak, stärkenden Brühen, Pudern, Parfum und Pomandern bis zu Gelee, getrockneten, kandierten und eingelegten Früchten, Sirup, Konfekt, Backwaren und Kosmetik fertigten Lady Arundel und ihre Bediensteten den Rezepten zufolge eine breite Auswahl an wirksamen Mitteln auf hohem Niveau an. Medizinisch stand die Gräfin in der Tradition ihrer Schwiegermutter, die dafür bekannt geworden war, dass sie nicht nur im familiären Umfeld, sondern regelmässig auch im weiteren Kreis medizinisch tätig war.³⁶⁴ Auch wenn nicht überliefert ist, ob Lady Arundel ebenso wie ihre Schwiegermutter mehrmals täglich Besuche von oft weitgereisten notleidenden Kranken empfing, lässt die Vielzahl der Rezepte und mehr noch die Vielzahl der Quellen auf eine rege medizinische Praxis schliessen, zu deren Verbesserung sich die

³⁶³ Vgl. MD 338, S. 75 verso: „Balsamo di Lucatelli Mad.a Arondell“; S. 78 recto: „Balsamo Lucatelli Da. Arundell“; ACC 2015/26, S. 69: „Balsamo artificial raro che S Maestà d’Inghilterra haveva et Mad.a la Condessa Arundel“; und S. 73: „Balsamo tanto nominato di Mad.a la Contessa di Arundel con quale il D. Lucatelli in Inghilt. ne faceva grand cure.“

³⁶⁴ Vgl. Henry Granville Fitzalan-Howard, Duke of Norfolk, *The Lives of Philip Howard, Earl of Arundel and of Anne Dacres, his Wife*, London: Hurst and Blackett 1857, S. 212: „Another kind of Almes besides all these she practis’d very much, consisting in medicines, salves, plasters and other remedies to all kind of people who [...] came to her for the cureing of their wounds and distempers [...] not only neighbors, but several out of other shires [...] did resort unto her to that end, and scarce a day pass’d in which many did not come, sometimes more than threescore have been counted in one day [...].“

Countess regelmässig mit anderen Expertinnen und Experten austauschte. Für ihre Praxis brauchte Lady Arundel einen Ort, an dem die Herstellung von Heilmitteln in einer ihrem hohen Status am Hof angemessenen Umgebung möglich war.³⁶⁵ Dieser Ort musste den praktischen Anforderungen der Anfertigung der unterschiedlichen Pharmazeutika und möglicherweise auch der Diagnose von Krankheiten genügen und dennoch das Selbstbewusstsein einer ranghohen Hofdame der katholischen Königin Henrietta Maria widerspiegeln.

1633 erwarb Lady Arundel Tart Hall, ein zwischen 1611 und 1614 entstandenes Gebäude, das sie bereits seit längerer Zeit gemietet hatte. Das weitläufige Grundstück von Tart Hall lag auf der Grenze zwischen den Gemeinden St. Martin-in-the-Fields und St. Margaret, fussläufig schnell erreichbar sowohl vom nahegelegenen Whitehall Palace als auch vom etwas weiter entfernten Arundel House in The Strand (Abb.83–86).³⁶⁶ Architektur und Lage kennzeichnen Tart Hall als Villa, einem stark von Italien und insbesondere englischen Besuchen im Veneto geprägten Bautypus, der sich durch die suburbane Lage zwischen Stadt und ländlicher Abgeschiedenheit und die kompakte, wenig hierarchische Struktur auszeichnete.³⁶⁷ Das Haupthaus war U-förmig angelegt und umgeben von grossen Gärten. Zwei parallele Galerien umrahmten den inneren Hof, und die zahlreichen äusseren Fenster boten einen Blick über die Felder und Bäume des Anwesens, wie auch auf den Garten mit Maulbeerbäumen.³⁶⁸ Nach dem Kauf von Tart Hall wurde das gesamte Anwesen umgebaut und ein neues, grösseres Haupthaus

³⁶⁵ Zur Aufrechterhaltung des Status vgl. Alexandra Shepard, *Accounting for Oneself: Worth, Status and the Social Order in Early Modern England*, Oxford: Oxford University 2015 und Faramerz Dabhoiwala, „The Construction of Honour, Reputation and Status in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-Century England“, *Transactions of the Royal Historical Society* 6, 1996, S. 201–213; Anna Bryson, „The Rhetoric of Status: Gesture, Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth- and Seventeenth-Century England“, in: Lucy Gent/Nigel Llewellyn (Hg.), *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, c. 1540–1660*, London: Reaktion 1990, S. 136–153; sowie Jack 2008.

³⁶⁶ Zu Tart Hall vgl. Chew 2003 und Duggan 2003.

³⁶⁷ Vgl. Cooper 1999, S. 128f. Gerbier erwähnt Tart Hall in seiner Widmung an Lord Stafford, Lady Arundels Sohn, vgl. Balthazar Gerbier, *Counsel and Advice to all Builders*, London: Thomas Mabb 1663, o. S.: „The Advice giver to Builders, must less pass by the precinct of Tart-hall, then of all those famous great Seas which [...] the Earl of Arrundel, and Surrey [...] did possess, but of all such as the very aspects of number of Brick-buildings [...] hath manifested to have been the main cause that some of them Bear-like whelps [...] have gotten some fashionable like shape [...]“

³⁶⁸ Gut sichtbar in der Kopie einer zeitgenössischen Karte aus dem 18. Jahrhundert, siehe R. Baynes, *A Platt and Description of Tart Hall House With the Gardens, a Nineteenth-Century Copy of a Seventeenth-Century Plan c. 1800*, British Library, Maps Crace Port. 11.61.

zugefügt.³⁶⁹ Mit dem Abschluss der Arbeiten im Jahr 1638 war ein Komplex entstanden, der ideal war für die gehobene Unterhaltung von Gästen, zur Erholung von den Hierarchien am Hof, der Erfahrung von Natur und dem Sammeln von Wissen.³⁷⁰

Casino

Wie in der italienischen Tradition verankert handelte es sich um ein ländlich gelegenes Lustschloss, an dem der seit der Antike für die Elite essentiellen tätigen Musse, dem *otium*, nachgegangen werden konnte.³⁷¹ George Conn, der päpstliche Gesandte am englischen Hof und ein regelmässiger Besucher bezeichnete Tart Hall als *casino*.³⁷² Anders als die Villa hatte dieser Begriff keine langstehende Tradition.³⁷³ Das *casino* kam als Begriff in Rom erst im Seicento in Mode und bezeichnete ähnlich wie die Villa einen ländlich gelegenen Rückzugsort. Auffällig ist, dass das bis heute berühmteste Casino di San Marco in Florenz zu den frühesten Gebäuden gehört, die diese Bezeichnung tragen (Abb. 87). Das von Francesco I. in Auftrag gegebene und 1574 fertiggestellte Casino weist auffällige Parallelen zu Tart Hall auf. Es ist ebenfalls in U-Form aufgebaut und ebenfalls am Rande eines weitläufigen Gartens gelegen, den *Orti Medicei*. Das Casino in Florenz war als Ort der Künste des Feuers, der chemischen Künste geplant, der Alchemie, Goldschmiedekunst und der Herstellung von Glas, an

³⁶⁹ Zu Lady Arundels architektonischen Änderungen an Tart Hall vgl. Elizabeth Chew, „Female Art Patronage and Collecting in Seventeenth-Century Britain“, unveröffentl. Diss. (University of North Carolina) 2000, S. 176–211.

³⁷⁰ Für ein etwas früheres Beispiel eines solchen Landschlusses vgl. Jill Hesselby, „The Politics of Pleasure: William Cecil and Burghley House“, in: Pauline Croft (Hg.), *Patronage, Culture, and Power*, New Haven u. a.: Yale University 2002, S. 21–45.

³⁷¹ Zum *otium* in der Architektur vgl. Alessandro Zuccari, „Otium et negotium tra villa e palazzo: Raffaello e i suoi allievi interpreti di temi medicei“, in: Flavia Cantatore u. a. (Hg.), *Leone X: Finanza, Mecenatismo, Cultura*, Rom: Arbor Sapientiae 2016, S. 75–100; Eckhard Leuschner, *Otium und Virtus: Kontemplation als Tugendübung in der Stanza della Solitudine von Caprarola*, in: Thomas Weigel/ Joachim Poeschel (Hg.), *Leitbild Tugend: Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Münster: Rhema 2013, S. 229–253; Isabella Nuovo, „Il Tema della ‚Villa‘ in Leon Battista Alberti e nella Riflessione Umanistica: dall’Otium Letterario allo Svago Cortigiano“, *La Parola del Testo* 4, 2000, S. 131–149; Brian Vickers, „Leisure and Idleness in the Renaissance: The Ambivalence of *otium*“, *Renaissance Studies* 4, 1990, S. 107–154 sowie Kristine Patz, „Otium statt negotium? Bild und Bildnis weiblicher Herrschaft am Beispiel von Isabella d’Este“, in: Andreas Beyer (Hg.), *Bildnis, Fürst und Territorium*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2000, S. 43–57.

³⁷² Hervey 1921, S. 400.

³⁷³ Vgl. Mario Panarello/ Alfredo Fulco, „Riflessioni attorno alla tipologia architettonica del ‚casino‘ di Scinà nel contesto delle residenze suburbane“, in: Mario Panarello u. a. (Hg.), *Dalla Natura all’Artificio: Villa Caristo dai Lamberti ai Clemente: Strategie insediative tra economia e potere nel Regio Demanio di Stilo*, Soveria Mannelli: Rubettino 2015, S. 287–304.

dem zusätzlich exemplarische Objekte aus Francescos Sammlung ausgestellt wurden und relevante Literatur zur Verfügung stand.³⁷⁴

Das Lady Arundel von ihrem Aufenthalt in Florenz bekannte Casino di San Marco könnte für Tart Hall als Modell gedient haben, das Lady Arundels privates Anwesen darstellte. So war der gesamte dritte Stock des Hauses mit Kunstwerken gefüllt. Es gab zwei Galerien, mehrere Kochstellen und verschiedene kleinere Räume, deren Deckenmalereien ihnen einen je eigenen Charakter verliehen. Die beiden langen Galerien im dritten Stock des Hauses fungierten als Gemäldegalerie, und die verbindenden Räume waren mit Deckenmalereien ausgestattet. Die Mehrheit der im Inventar erwähnten Gemälde sind von italienischen Malern, insbesondere aus Venedig, dazu kommen einige nordalpine Werke. Neben den beiden Galerien stechen noch drei weitere Räume hervor: ein Raum mit nur einem Gemälde, einer heiligen Familie, und einem Schachbrett, ein Raum mit einer Darstellung der Diana und ein von Elizabeth Chew als *Angel Closet* bezeichneter Raum.

Engel

Dieser Raum war mit sechs verschiedenen Engelszenen geschmückt, davon zwei von Bassano und eine von Cranach. Zusätzlich enthielt er acht Kleinbronzen mit Nachbildungen von berühmten Antiken.³⁷⁵ So wie Henrietta Maria auch eine Rezeptsammlung besass, die in Druckform veröffentlicht wurde, besass diese auch einen von sechs Engelsbildern geschmückten Raum, ihre Kapelle in Somerset House.³⁷⁶ Engeln kam bei der Visualisierung unsichtbarer, geistiger und naturphilosophischer Vorgänge eine besondere Rolle zu.³⁷⁷ In der paracelsischen Tradition wurden

³⁷⁴ Vgl. Marco Beretta, „Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco“, in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham: Springer 2014, S. 129–156.

³⁷⁵ Vgl. Chew 2003, S. 299f.

³⁷⁶ Zu Somerset House vgl. Erin Griffey, *On Display: Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*, New Haven: Paul Mellon Center 2016, S. 117f. und Caroline Hibbard, „The Somerset House Chapel and the Topography of English Catholicism“, in: Marcello Fantoni u. a. (Hg.), *The Politics of Space: European Courts 1500–1700*, Rom: Bulzoni 2009, S. 317–337.

³⁷⁷ Vgl. Laura Sangha, „‘Incorporeal Substances’: Discerning Angels in Later Seventeenth-Century England“, in: Clare Copeland/ Johannes Machielsen (Hg.), *Angels of Light? Sanctity and the Discernment of Spirits in the Early Modern Period*, Leiden: Brill 2012, S. 255–278; Alexandra Walsham, „Invisible Helpers: Angelic Intervention in Post-Reformation England“, *Past & Present* 208, 2010, S. 77–130 und Christian Kleinbub, „At the Boundaries of Sight: The Italian Renaissance Cloud Putto“, in: John Shannon Hendrix/ Charles H. Carman (Hg.), *Renaissance Theories of Vision*, Farnham: Ashgate 2010, S. 117–133.

diejenigen, die sich mit chemischen Vorgängen beschäftigten, *astrales* genannt, das heisst, engelsgleiche Vermittler zwischen den Kräften des Himmels und irdischen Vorgängen.³⁷⁸ Dazu kommt, dass Engel auch als *virtutes*, Wirkmächte, bezeichnet wurden, ein Begriff, der aus der aristotelischen Philosophie und der galenischen Pathologie überliefert ist. Wie in John Dees *Conversations with Angels* können Engel als direkte Verweise auf naturphilosophische Grundbegriffe gelesen werden.³⁷⁹

Pranketing Room

Der am aufwendigsten ausgestattete Raum in Tart Hall war der vom Haus abgetrennte, zweigeschossige *Pranketing Room*. Von dem im Gesamtinventar des Hauses auch als *Pranketing House* und *Dutch Pranketing Room* bezeichneten Raum existiert ein separates Inventar.³⁸⁰ Der langgestreckte Raum am nördlichen Rand des Anwesens lag direkt neben dem grossen Speisesaal. An den Wänden des Raumes prunkte eine der kostbarsten und frühesten Porzellansammlungen in England. Fast fünfhundert Porzellanteller und Porzellanfiguren sowie Vasen aus Porzellan füllten zusammen mit zahlreichen Gläsern, Messingtellern und Kannen aus verschiedenen Materialien über fünfzig Regale. An der Decke hing eine grosse Messinglampe in Drachenform. Während im angrenzenden grossen Speiseaal Geschirr und über hundert Gläser in zwei grossen Wandschränken aufbewahrt wurden, waren im *Pranketing Room* alle Gegenstände auf den Wandregalen jederzeit sichtbar und griffbereit. Das Zurschaustellen von Porzellan an den Wänden war typisch für niederländische Interieurs (Abb. 88–89). Die Porzellansammlung könnte somit ausschlaggebend für die Bezeichnung *Dutch Pranketing Room* gewesen sein.³⁸¹ Als ein weiterer Grund wird

³⁷⁸ Vgl. Walter Pagel, „The Paracelsian Elias Artista and the Alchemical Tradition“, *Medizinhistorisches Journal* 16, 1981, S. 6–19, S. 13.

³⁷⁹ Vgl. Michael Cole, „Are Angels Allegories?“, in: Ulrike Tarnow (Hg.), *Die Oberfläche der Zeichen: Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2015, S. 135–146; Joad Raymond, *Milton's Angels: The Early-Modern Imagination*, New York u. a.: Oxford University 2010, S. 48f. u. 277f. Zu John Dee vgl. Deborah E. Harkness, *John Dee's Conversations with Angels: Cabala, Alchemy, and the End of Nature*, Cambridge: Cambridge University 1999.

³⁸⁰ Der *Pranketing Room* wird im Inventar nur einmal als „Dutch“ bezeichnet. Das separate Inventar erwähnt aber eine Vielzahl von ‚Dutch baskets‘, vgl. Cust 1912, S. 235. Für die anderen Teile des Inventars von Tart Hall vgl. Cust 1911 und Cust 1912. Für das Inventar des *Pranketing Room* vgl. Claxton 2009.

³⁸¹ Vgl. Cordula Bischoff, „Women Collectors and the Rise of the Porcelain Cabinet“, in: Jan van Campen u. a. (Hg.), *Chinese and Japanese Porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle: Waanders 2014, S. 171–189 sowie Claxton 2009 S. 216.

auch die Architektur diskutiert, in der italienische und niederländische Elemente kombiniert wurden.³⁸²

Prunk und Trug

Name und Lage des *Pranketing Room* sind die entscheidenden Hinweise um das Gebäude als *banqueting House* zu identifizieren. Ein solches Gebäude war eine genuin englische Erfindung für den sogenannten *banqueting course*, ein besonders aufwendiger, kunstvoller und kostspieliger Teil eines höfischen Banketts, in dem verschiedenste Formen von Zuckerwerk, Konfekt und Konfitüren in detailliert geplanten Aufbauten präsentiert wurden. Gezeigt und gegessen wurden fein gearbeitete, kleinformatige essbare Skulpturen aus Marzipan und Zuckerguss, die oftmals die in vorhergehenden Gängen verzehrten Gerichte nachahmten.³⁸³ Die Bedeutung der Wortschöpfung *pranketing* wurde sowohl mit dem englischen Wort *to prank* für auffälliges, bunte und prunkvolle Dekorieren als auch mit dem niederländischen Wort *proncken* als Ausdruck für das stolze Zurschaustellen übersetzt.³⁸⁴ Die Bezeichnung wäre somit eine Kombination der Worte *banqueting* und *pranking* oder *proncken*. Eine weitere Lesart des Wortes *prank* die bereits in der Frühneuzeit verwendet wurde war die als List, Streich und Augentrug.³⁸⁵ Solche trickreichen Scherze waren ein wichtiger Aspekt des *banqueting course*, in welchem das Vergnügen an kunstvoll aus Zucker

³⁸² Vgl. Chew 2003. Eine weitere Erklärung wären die Parallelen in der an Italien orientierten Architektur, bei der die Niederlande England jedoch voraus waren, vgl. Cooper 1999, S. 128.

³⁸³ Vgl. C. Anne Wilson, „The Evolution of the Banquet Course“, in: C. Anne Wilson (Hg.), *„Banqueting Stufe“: The Fare and Social Background of the Tudor and Stuart Banquet*, Edinburgh: Edinburgh University 1991, S. 9–35 und Roy Strong, *Feast: A History of Grand Eating*, London: Jonathan Cape 2002, S. 197–200.

³⁸⁴ Vgl. Duggan 2003, S. 64, n. 86: „prank [...] to decorate [...] in a gay, bright, or showy manner“; und Howarth 1998, S. 134–35 sowie Claxton 2009, S. 187.

³⁸⁵ Vgl. Samuel Johnson, *Johnson's Dictionary: A Modern Selection*, New York: Pantheon 1963, S. 305–306: „a trick, a knack, a device, a slight, a conceit [...] a foolish trick, [...] or ‘a ludicrous trick“ und Walter Raleigh, *The History of the World*, London: Walter Burre 1614, S. 430: „Whereupon they caused the table to be covered and meat set on; which was no sooner set down than that presently in came the harpies, and played their accustomed pranks“; sowie John Florio, *A World of Words, or Most Copious, and Exact Dictionarie in Italian and English*, London: Arnold Hatfield 1598, S. 422, der das italienische *tiro* unter anderem als *a prank* übersetzt, ebenso wie in Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues [...]*, London: Adam Islip 1632, *prank* als Definition für die *Saillie de S. Mathurin* verwendet wird.

nachgebildeten Gegenständen, Szenerien, Gerichten bis hin zu kompletten architektonischen Komplexen im Vordergrund stand.³⁸⁶

Gebrauchsgegenstände

Die Arrangements von Objekten aus Porzellan und poliertem Messing, die die Wände des *Pranketing Room* schmückten, waren überaus prunkvoll. Neben diesem rein dekorativen Aspekt hatten so gut wie alle Gegenstände einen praktischen Nutzen. Während die materielle Ästhetik des Ensembles ohne Zweifel beeindruckend gewesen sein muss, belegen Stellen des Inventars, dass die Objekte auch konkret genutzt wurden. Das Inventar erwähnt „a very large Deepe vessell of Purselin [...] to make some sorte of liquor with“, Basins und Kannen werden gemeinsam aufgelistet, ausserdem ein Mörser aus Marmor und Messing, ein Milchsieb, ein Trichter, Senfschalen, eine grosse Suppenschüssel, Wärmeplatten, diverse Flaschen mit langen Hälsen und Kessel aus Messing und auch Marmor, von klein bis gross, und eine Vielzahl von Einmachgläsern. Dazwischen finden sich Schalen aus Perlmutter, Siedepfannen aus Schildpatt, Kupferminiaturen mit Frauendarstellungen und eine geschnitzte Nusschale. Offensichtlich wurden im *Pranketing Room* mit hochwertigen Instrumenten Stoffe verarbeitet. Wie Tara Nummedal für den Norden Europas argumentiert, waren nur wenige frühneuzeitliche Laboratorien als solche konzipiert und doch an ihrer Ausstattung gut erkennbar, in der Feuerstellen, Glasbehältnisse und Gefässe aus Metall einen Kompromiss anzeigen zwischen der traditionellen Werkstatt und den experimentellen Laboren, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts bestimmend wurden.³⁸⁷

Room for Experiment

Genau wie in der Geschichte der Kunst und von Kunstsammlungen und so gut wie jeder anderen Disziplin, wurde die Wissenschaftsgeschichte, die Geschichte von Experimenten und Chemie, von Naturphilosophie im weitesten Sinne, vor allem von Männern geprägt. Selbst die weitverbreitete Praxis der Destillation scheint auf den ersten Blick einer weissen, männlichen Schicht vorbehalten gewesen zu sein. Obwohl diese Beobachtung zu weiten Teilen zutrifft, hängt sie auch stark von den Quellen und der Art, wie wir diese lesen ab, und der Entscheidung, vornehmlich Beiträge zu

³⁸⁶ Vgl. Peter Brears, „Rare Conceites and Strange Delights: The Practical Aspects of Culinary Sculpture“, in: C. Anne Wilson (Hg.), *„Banqueting Stuffe“: The Fare and Social Background of the Tudor and Stuart Banquet*, Edinburgh: Edinburgh University 1991, S. 60–114.

³⁸⁷ Vgl. Tara Nummedal, *Alchemy and Authority in the Holy Roman Empire*, Chicago: Chicago University 2007, S. 133f.

berücksichtigen, die zu einer linearen Geschichte des wissenschaftlichen wie künstlerischen Fortschritts gehören, in der bahnbrechende Erfindungen und Innovationen den Weg zur Moderne ebneten.³⁸⁸ Erst neuere Studien zu Schnittmengen und Parallelen zwischen Kunst und Naturphilosophie und insbesondere Kunst und Medizin geben einen Hinweis darauf, wie Lady Arundels Präsenz nicht nur im Porträt über lange Zeit ignoriert wurde, sondern auch ihr Einfluss auf die *Arundel Collection* und deren Rezeption marginalisiert wurde. Lady Arundel benötigte für die Herstellung ihrer Arzneien einen Ort, ebenso wie für die Herstellung der verschiedenen Konserven, Konfitüren und Kuchen und des elaborierten *banqueting stoffe*. Die Indizien, dass dieser Ort Tart Hall war, und der Pranketing Room für die „practical observation“ und das Machen, das die Einleitung der Druckversion so betont, regelmässig genutzt wurde, sind stark.³⁸⁹ Steven Shapin betont die Bedeutung eines „siting of knowledge-making practices“ für die Fragen, die Struktur und die Ergebnisse experimenteller Forschung, ebenso wie für ihre Legitimation und die Glaubwürdigkeit der Resultate.³⁹⁰ Ein Raum, sowohl im Sinne eines Ortes wie einer sozialen Situation, in der Mitarbeitende und Zeugen Rezepten und Experimenten Glaubwürdigkeit verliehen, war untrennbar mit der Produktion von Wissen verbunden. Studien wie die von Lynette Hunter, Michelle

³⁸⁸ Auch wenn viele der Fortschrittsgeschichten ihr Narrativ zugleich kritisch reflektieren, bleibt das Augenmerk auf den männlichen Protagonisten der Meilensteine oder „Revolutionen“ auf dem Weg in die Gegenwart, vgl. u.a. William E. Burns, *The Scientific Revolution in Global Perspective*, New York: Oxford University 2016; Pascal Duris, *Quelle Révolution scientifique? Les Sciences de la Vie dans la Querelle des Anciens et des Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris: Hermann 2016; David Wootton, *The Invention of Science: A New History of the Scientific Revolution*, London: Allen Lane 2015; Lawrence Lipking, *What Galileo Saw: Imagining the Scientific Revolution*, Ithaca: Cornell 2014; Lawrence Principe, *The Scientific Revolution: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University 2011; Margaret C. Jacob, *The Scientific Revolution: A Brief History with Documents*, Boston: Bedford 2010; Steven Shapin, *The Scientific Revolution*, Chicago: Chicago University 1996. Für eine erweiterte Sicht vgl. u. a. Eggert 2015; Agustí Nieto-Galan, *Science in the Public Sphere: A History of Lay Knowledge and Expertise*, London: Routledge 2016; Steven Shapin, *Never Pure: Historical Studies of Science as if it was Produced by People with Bodies, Situated in Time, Space, Culture, and Society, and Struggling for Credibility and Authority*, Baltimore: JHU 2010 und Margaret J. Osler, „The Canonical Imperative: Rethinking the Scientific Revolution“, in: Margaret J. Osler (Hg.), *Rethinking the Scientific Revolution*, Cambridge: Cambridge University 2000, S. 3–22.

³⁸⁹ Vgl. Howard 1655, o. S.: „[...] if accidents are the grounds of Infirmities and diseases, then practical observations are more assistant than *Systemes* [...] They who *do* (though emperically) are to be preferred before those who dispute and talk.“ Kursivsetzungen im Originaltext übernommen.

³⁹⁰ Steven Shapin, „The House of Experiment in Seventeenth-Century England“, *Isis* 79, 3, 1988, S. 373–404, S. 373. Zur Bedeutung des inneren Raumes und dessen Verbindung zu privaten Räumlichkeiten vgl. Steven Shapin, „‘The Mind is its Own Place’: Science and Solitude in Seventeenth-Century England“, in: Shapin 2010, S. 119–141, S. 138f.

DiMeo, Elizabeth Spiller und Allison Kavey haben gezeigt, dass Frauen und insbesondere adlige Frauen einen wesentlichen Anteil an der neuen Kultur des Experimentierens hatten. Das Unternehmen *science*, wie es Deborah Harkness beschreibt, beschränkte sich nicht auf eine männliche Elite. Die Belege für diese Aktivitäten sind rar, und die Orte, an denen sich Frauen mit der Erforschung der Natur beschäftigten, selten erhalten.³⁹¹

Labor

Die Frage nach den Orten, an denen frühneuzeitliche Experimente stattfanden steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der sozialen Stellung und Einbettung naturphilosophischer Forschung. Weder das Wort Experiment noch das Wort Laboratorium waren bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der heutigen Bedeutung identisch. Vielmehr waren sie weiter gefasst: Das im Jahr vor Lady Arundels Sammlung beim gleichen Verlag erschienene Rezeptbuch von Lord Patrick Ruthven verspricht „sundry experiments“, und richtet sich im Vorwort explizit nur an „vertuous ladies“.³⁹² Das Buch gibt sich im Vorwort als eine Erweiterung der 1639 anonym erschienen Sammlung *The Ladies Cabinet Opened* zu erkennen, dessen Titel ebenfalls Experimente verspricht.³⁹³ Das im Jahr der Hochzeit von Ruthvens Tochter Mary mit Anthonis van Dyck (und der Madagaskarkampagne) erschienene Buch kann mit grosser Sicherheit ebenfalls Ruthven zugeschrieben werden und wurde für die Neuauflage 1654 vor allem um *experiments* der Destillation erweitert.³⁹⁴ Ebenso wie Lady Arundels Mutter verbrachte auch Ruthven zeitgleich mit dem Earl of Northumberland und Walter Raleigh Zeit im Tower, wobei Ruthven von allen die längste Zeit gefangen war.³⁹⁵ Im

³⁹¹ Vgl. Paula Findlen, „Masculine Prerogatives: Gender, Space, and Knowledge in the Early Modern Museum“, in: Peter Galison/ Emily Thompson (Hg.), *The Architecture of Science*, Cambridge, MA/London: Cambridge University 1999, S. 29–58, S. 45f.

³⁹² Vgl. Lord Patrick Ruthven, *The Ladies Cabinet Enlarged and Opened*, London: G. Bedell and T. Collins 1654, 2. erw. Auflage 1655, o.S.

³⁹³ Vgl. Lord Patrick Ruthven, *The Ladies Cabinet Opened*, London: Richard Meighes 1639. Vgl. auch Hunter 1997, S. 89. Das im Jahr der Hochzeit von Ruthvens Tochter Mary mit Anthonis van Dyck erschienene Buch kann ebenfalls Ruthven zugeschrieben werden und wurde für die Neuauflage 1654 vor allem um *experiments* der Destillation erweitert. Vgl. Lord Patrick Ruthven, *The Ladies Cabinet Enlarged and Opened*, London: G. Bedell and T. Collins 1654, o. S.: „But hearing in the mean time of certain rare *Experiments*, and choice extractions of Oyls, Waters, &c. the practice of a Noble hand, and of approved Abilities [...] I have with much pains, and some charges, sought after [...]“

, and of approved Abilities [...] I have with much pains, and some charges, sought after [...]“

³⁹⁵ Zu Ruthven vgl. R. Ian McCallum, „Patrick Ruthven, Alchemist and Physician“, *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland* 134, 2004, S. 471–490; sowie Jennifer K.

Tower hatte sich eine experimentelle Kultur etabliert, in der alchemische Prozesse erforscht, vor allem aber durch Destillation Arzneien hergestellt wurden.³⁹⁶

Solche Orte der experimentellen Wissensbildung, die vor allem im Bereich der Alchemie wichtig wurden, prägten die Bewertung des gewonnenen Wissens. Die wichtigsten experimentellen Räume befanden sich in adligen Privatresidenzen, darunter oft auch Residenzen weiblicher Adliger.³⁹⁷ So war für Robert Boyle (1627–1692) das Laboratorium im Haus seiner Schwester Lady Katherine Ranelagh (1615–1691) eine heilige Stätte, geweiht dem Gott Vulkan, in dem er als Priester dem Tempel der Natur diente.³⁹⁸ Die Arbeit im Labor wird bei Boyle zum Gottesdienst. Im Experiment als Begegnung mit dem Göttlichen in der Natur treffen die Einsamkeit und Abgeschlossenheit eines Eremiten und die Notwendigkeit von öffentlicher Legitimation als Bedingungen der Gültigkeit experimentellen Wissens aufeinander und das Labor wird zu einem ebenso sakralen wie öffentlichen Ort.³⁹⁹ Die Räume von Arundel House dienten in der Gründungszeit der Royal Society zur Vorführung von erfolgreichen chymischen Experimenten, und auch private Labore bekannter Naturforscher wurden zu öffentlichen Schauplätzen.

Experimentelles Wissen und naturphilosophische Wahrheit entstanden zwischen den privaten Forschungen und Versuchen und der öffentlichen Vorführung und Diskussion der Ergebnisse von Experimenten. Das Labor als zugleich privater Rückzugsort und Schauplatz öffentlicher Demonstration spielte eine entscheidende Rolle für die Legitimation naturphilosophischer Experimente und gegen den Vorwurf von Scharlatanerie und schwarzer Magie.⁴⁰⁰ Ben Jonsons Stück *The Alchemist* (1610)

Stine, *Opening Closets: The Discovery of Household Medicine in England*, unveröffentl. Diss. (University of Stanford) 1996, S. 123f.

³⁹⁶ Vgl. Shirley 1949. Zu Raleighs Zeit im Tower vgl. Nicholls/ Williams 2011, S. 223f.

³⁹⁷ Vgl. Shapin 1988, S. 378.

³⁹⁸ Zu Boyles Praxis vgl. Rose-Mary Sargent, „Robert Boyle and the Masculine Methods of Science“, *Philosophy of Science* 71, 2004, S. 857–867; Margaret G. Cook, „Divine Artifice and Natural Mechanism: Robert Boyle’s Mechanical Philosophy of Nature“, *Osiris* 16, 2001, S. 133–150; Lawrence Principe, *The Aspiring Adept: Robert Boyle and his Alchemical Quest*, Princeton: Princeton University 1998; Elizabeth Potter, „Modeling the Gender Politics in Science“, *Hypatia* 3, 1988, S. 19–33.

³⁹⁹ Vgl. Shapin 1988, S. 386.

⁴⁰⁰ Zum Scharlatan als Negativfolie vgl. Hole Rößler, „Scharlatan! Einleitungen zu Formen und Funktionen einer Negativfigur in Gelehrten Diskursen der Frühen Neuzeit“, in: Tina Asmussen/ Hole Rößler (Hg.), *Scharlatan! Eine Figur der Relegation in der Frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur* (Zeitsprünge 17), Frankfurt a. M.: Klostermann 2013, S. 129–160 und Antonio Clericuzio, „Sooty Empiricks’ and Natural Philosophers: The Status of Chemistry in the Seventeenth Century“, *Science in Context* 23, 2010, S. 329–350.

zeigt, wie wichtig die Ausstattung eines solchen Raumes für das Gelingen der Arbeit war, und wie sehr die Anbindung an einen experimentellen Raum und die Hoffnung auf erfolgreiche Experimente das Versprechen sozialer Mobilität bargen.⁴⁰¹

Frühneuzeitliche Orte, an denen experimentelles Wissen gewonnen wurde, waren weit davon entfernt, einheitlich und klar erkennbar zu sein. Claire Preston schliesst aus den Beschreibungen der Innenräume, in denen die Ikonen der *Scientific Revolution* ihre Experimente durchführten, dass das ideale Labor nur in Bacons *New Atlantis* existierte. Es lassen sich wenige Konstanten in Lage, Form und Ausstattung ausmachen in dieser Zeit, in der die Idee eines Labors erst im Entstehen begriffen war. Die Unterscheidung zwischen privaten oder Haushaltsräumen und Labor ist oft schwer möglich.⁴⁰² Die Ursprünge des Labors liegen im häuslichen Raum.

Zucker und Feuer

Die Herstellung von iatrochemischen Mitteln und die Destillation gehörten zum Bereich des Haushaltes und waren Frauen unterstellt. Diese Form der angewandten medizinischen Forschung und die zugehörigen repräsentativen Räume wurden in Bezug auf die Innenräume adliger Frauen bislang wenig beachtet.⁴⁰³ Marcos Martínón-Torres' archäologische Analysen zeigen, dass zum einen in den frühen Laboren die verschiedenen Feuerkünste, Alchemie, Metallurgie und Medizin, nicht voneinander getrennt wurden und zum anderen sich solche Labore durch die Vielzahl

⁴⁰¹ Vgl. John Shanahan, „Ben Jonson's ‚Alchemist‘ and Early Modern Laboratory Space“, *Journal for Early Modern Cultural Studies* 8, 2008, S. 35–66, S. 45f.

⁴⁰² Vgl. Preston 2015, S. 90-101. Vgl. auch Owen Hannaway, „Laboratory Design and the Aim of Science: Andreas Libavius vs. Tycho Brahe“, *Isis* 77, 1986, S. 585-610.

⁴⁰³ Vgl. Flather 2007, S. 60f. u. 86f. Zum Problem von Gender und Raum als Problem der Kunst vgl. Elizabeth Alice Honig, „The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting“, in: Wayne E. Franits (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, Cambridge: Cambridge University 1997, S. 181-201, S. 195f. Einen Hinweis auf die Wertschätzung von Tart Hall noch vor der Nutzung von Arundel House durch die Royal Society gibt die Person des Verwalters nach der Beschlagnahmung des Anwesens im Zuge des *civil war*, Henry Pierrepont, Earl of Kingston, dem Walter Charleton, Naturphilosoph und Hofarzt von Charles II, ein Werk widmete. In der Widmung preist Charleton Pierrepont als erfahrenen Naturphilosoph. Es ist denkbar, dass Tart Hall während Lady Arundels Abwesenheit durch Pierrepont weiter genutzt wurde. Vgl. Walter Charleton, *The Immortality of the Human Soul*, London: William Wilson 1657; sowie Mary Anne Everett Green (Hg.), *Calendar: Committee for Compounding* 4, London 1892, ‚Cases before the Committee: August 1650‘, S. 2456-2536; Vol. 62, S. 731, no. 754; Vol. 62, G 238, S. 209, Nr. 24, 8 June 1651; Vol. 62, S. 204, S. 763, No. 752, 13. Jan. 1654.

verschiedenster Gefässe aus Keramik, Metall und Glas auszeichnen.⁴⁰⁴ Auf Grundlage von Lady Arundels und Lord Ruthvens Rezeptbüchern liesse sich diese Aufzählung der Feuerkünste noch ergänzen, denn auch die Konditorei gehörte dazu. Die Herstellung von Sirup, Konfekt, kandierten Früchte und Backwaren erforderte ein Expertenwissen um die Reaktionen der verschiedenen Inhaltsstoffe miteinander und beim Erhitzen. Die Verwandlung von Zucker in Zuckerwerk, in *jellies*, *dry suckets*, *wet suckets*, *syllabub*, bunt gemusterte Würzkuchen und Marzipanfiguren war technisch wie künstlerisch anspruchsvoll. Bei festlichen Anlässen entstanden komplette Tischaufbauten aus Konfekt.⁴⁰⁵

Die Ambivalenz von Inventaren, die den Schmelztiegeln, Pfannen und Einmachgläsern selten den genauen Zweck zufügen, bedingt oft eine grosse Vorsicht bei der Einordnung von Räumen als Labor.⁴⁰⁶ Hier können Orte, die offensichtlich als Labore dienten, wie die *fonderia* in den Uffizien in Florenz, als Vergleich herangezogen werden. Zur *fonderia* gehörten neben einer Glaswerkstatt und einer Schmiede eine Apotheke und eine Konditorei. Alle diese Betriebe liessen sich unter dem Begriff Alchemie fassen. Die Produkte der *fonderia* reichten von Glas und Goldschmiedearbeiten über Arzneien und Confiserie zu Kosmetik und Parfum.⁴⁰⁷ In einem kleineren Labor wurden die einzelnen Bereiche nicht getrennt.⁴⁰⁸ In Tart Hall handelte es sich um einen solchen kleineren Raum, der dennoch bei Besuchern grossen Eindruck machen musste. Er setzte Lady Arundels medizinisches Wissen durch die überwältigende Zahl von teurem Porzellan, Messingtöpfen, und verschiedensten

⁴⁰⁴ Vgl. Marcos Martín-Torres, „The Tools of the Chymist: Archaeological and Scientific Analyses of Early Modern Laboratories“, in: Lawrence Principe (Hg.), *Chymists and Chymistry: Studies in the History of Alchemy and Early Modern Chemistry*, Sagamore Beach: Watson 2007, S. 149–164; Marcos Martín-Torres/ Thomas Rehren, „Alchemy, Chemistry and Metallurgy in Renaissance Europe: A Wider Context for Fire Assay Remains“, *Historical Metallurgy* 39, 2005, S. 14–31 sowie Marcos Martín-Torres, „Inside Solomon’s House: An Archaeological Study of the Old Ashmolean Chymical Laboratory in Oxford“, *Ambix* 59, 2012, S. 22–48.

⁴⁰⁵ Vgl. Nichola Fletcher, *Charlemagne’s Tablecloth: A Piquant History of Feasting*, London: Weidenfeld & Nicolson 2004, S. 136f.

⁴⁰⁶ Vgl. C. R. Hill, „The Iconography of the Laboratory“, *Ambix* 22, 1975, S. 102–110.

⁴⁰⁷ Vgl. Fanny Kieffer, „The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence: Some Material Aspects“, in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham u. a.: Springer 2014, S. 105–128.

⁴⁰⁸ Vgl. Lawrence Principe, „Orte des Wunders und des Verderbens: Alchemielaboratorien in Darstellungen der Frühen Neuzeit“, in: Ausst.-kat. *Kunst und Alchemie* (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 5.4.–10.8.2014), hg. v. Sven Dupré u. a., München: Hirmer 2014, S. 60–81, S. 64.

Gläsern eindrucksvoll in Szene. Zwischen Blumen, die in speziellen Vasen zwischen den Gefäßen standen, und den kleinen Porzellanfiguren stand für Lady Arundel jederzeit eine Ausstattung bereit, die weniger privilegierte männliche Kollegen in Neid versetzen konnte, da diese sich zu dieser Zeit im Regelfall weder Porzellan noch Glas, insbesondere das qualitativ hochwertige venezianische Glas, leisten konnten.⁴⁰⁹ Abgesetzt von der, nebenan gelegenen Küche ebenso wie von dem grossen Speisesaal, handelte es sich beim *Pranketing Room* offensichtlich um einen multifunktionellen, mit hohem Aufwand eingerichteten *room of experiment*.⁴¹⁰ Im Gegenstück zu Shapins *houses of experiment*, zu denen Arundel House seit der Frühzeit der Royal Society zählte, waren fast dreissig Jahre vorher schon auf hohem Niveau chymische *experiments* möglich.

Observation

Eine Besonderheit des *Pranketing Room* war eine Galerie im oberen Teil des zweigeschossigen Raums. Dieser Rundgang bot einen Überblick über den unteren Teil des Raumes und ermöglichte, alle Aktivitäten im Raum im Blick zu haben. Diese Aussichtsgalerie eignete sich ideal dazu, Arbeiten von oben zu überwachen und zu dirigieren. Dekoriert war die Galerie mit einem Zyklus von sieben Gemälden, die thematisch genau zu dieser Funktion passen. Vier der Gemälde zeigen Markt- und Küchenszenen, die sich den vier Elementen zuordnen lassen: Ein Geflügelhändler mit verschiedenem Geflügel dem Element Luft, ein Obsthändler oder eine Obsthändlerin der Erde, ein Fischmarkt dem Wasser und eine Küchenszene dem Feuer. Mit den Elementen wird zugleich auf die vier galenischen Körpersäfte verwiesen. Zwischen den grossen Szenen mit Figuren befanden sich Stilleben, in denen Symbole der verschiedenen Elemente miteinander kombiniert sind. Diese Zusammenstellungen lassen sich als Verbildlichung der Vermischung, Kontinuität und gegenseitigen Abhängigkeit der Elemente lesen, und damit als Hinweis auf die Aufgabe, durch

⁴⁰⁹ Vgl. Maria Fusaro, *Political Economies of Empire in the Early Modern Mediterranean: The Decline of Venice and the Rise of England 1450–1700*, Cambridge: Cambridge University 2015, S. 292. Zu venezianischem Glas vgl. Jutta-Annette Page/ Ignasi Doménech, *Beyond Venice: Glass in Venetian Style, 1500–1750*, London: Hudson Hills 2004.

⁴¹⁰ Multifunktionelle Räume waren in England sehr verbreitet, vgl. Amanda Flather, *Gender and Space in Early Modern England*, Woodbridge: Royal Historic Society 2007, S. 43. Zur Ausstattung von Küchen vgl. Sara Pennell, „Pots and Pans History‘: The Material Culture of the Kitchen in Early Modern England“, *Journal of Design History* 11, 1998, S. 201–216 und Inneke Baatsen u. a., „The Kitchen between Representation and Everyday Experience: The Case of Sixteenth-Century Antwerp“, in: Christine Göttler u. a. (Hg.), *Trading Values in Early Modern Antwerp* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 64), Leiden: Brill 2014, S. 162–185.

Behandlungen, Ernährung und Medizin die Elemente im Körper in Einklang zu bringen.⁴¹¹

Norman Bryson zeigt, dass die Bewertung solcher Stilleben eng mit der Bewertung der weiblichen Domäne des Haushalts zusammenhängt. Die Materialien und Instrumente des täglichen Lebens, des Kochens und Waschens, traditionelle Frauenaufgaben, werden in Stilleben als Wunderkammerobjekte neu imaginiert. Die Dissonanz zwischen Kunst und Leben, Politik und Haushalt, werde durch die Darstellung von Alltagsgegenständen im Medium der Malerei konfrontiert und aufgehoben.⁴¹² Karin Leonhards Studie zum Stilleben als paradigmatischen Schöpfungsakt, der den Maler mit der Natur, Bildwerdungsprozesse mit Lebenszyklen und so Körper und Leinwand verbindet, argumentiert abseits dieser Dichotomien.⁴¹³ Eine Sicht auf die Malerei als Prozess und die Medizin als Körperperformance bietet die Möglichkeit einer Neubewertung des Stillebens durch die Neubewertung der häuslichen Sphäre und domestischen Wissens.

Als experimentelles Küchenlabor fungierte der *Pranketing Room* als Labor für Lady Arundel und ihre Bediensteten. Die Gemälde im Raum müssen in Bezug auf diese Praktiken und das Wissen der Gräfin gelesen werden. Die Ausstattung von Tart Hall verweist auf ihre Rolle als Naturphilosophin und ihre Kennerschaft in den Künsten, ebenso wie auf ihre praktischen Fähigkeiten als Heilerin. Die Felder der Medizin und der Malerei waren durch den Diskurs um Kunst und Natur in dieser Zeit eng verknüpft. Lady Arundel tauschte sich über ihr Wissen mit weiblichen und männlichen Experten aus, mit denen sie nicht nur der objektive, von philosophischem Interesse geleitete Blick auf den menschlichen Körper verband.

⁴¹¹ Vgl. Claxton 2009, Appendix, S. 27: „The Gallerie of the Pranketing Roome/ is foure square, & on three sides thereof/ stand seauen Pictures : The first of a Cooke,/ the second of Hares, Hartichokes/ & Pigeons. The third of a Fisherman the/ Fourth of Poultry Rootes, sargenges &/ uin dy Bottles : The Fifth of a Fowler/ carrying Pigeons in his hand & wilde/ Duckes lying by him : The sixth of a Hare/ & severall kinde of Foules The seauenth/ of a Fruterer with Hartichikes Plums & Cherries.“ Die Gemälde lassen sich im Inventar nicht eindeutig zuordnen, das zwei Serien der vier Jahreszeiten von Veronese und von Paolo Fiammingo erwähnt. Ein Eintrag von „Six Kitchen scenes“ enthält keine Angabe zum Maler.

⁴¹² Vgl. Norman Bryson, „Still Life and ‚Feminine‘ Space“, in: Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, London 1990, S. 136–178. Zum Status des Stillebens vgl. auch M. Kirby Talley, „„Small, Usual, and Vulgar Things“: Still-Life Painting in England 1635–1760“, *Volume of the Walpole Society* 49, 1983, S. 133–223.

⁴¹³ Vgl. Leonhard 2013.

5.4 Die Kunst der Medizin

Die Stilleben und Marktszenen an den Wänden der Galerie im *Pranketing Room* zeigen eine idealisierte Zusammenstellung von Lebensmitteln, die in einer solchen Auswahl und Frische in der Realität beinahe unerreichbar war. Der Genuss einer solchen Vielfalt war nur durch die Fähigkeiten eines Malers oder durch die einer *gentlewoman* oder *housewife* möglich, die sich ebenso wie der Maler auf die Kunst der Konservierung verstand. Maler und Hausfrau vereinte das gemeinsame Ziel, der Natur Dauer zu verleihen und sie zu verbessern. Auch wenn die Malerei in der Konservierung erfolgreicher war, unterlag sie darin, den Hunger zu stillen. Das Haltbarmachen von Lebensmitteln durch Einlegen, Einkochen und Kandieren, das zu den lebenswichtigen Aufgaben im Haushalt gehörte, korrespondierte mit einem Hauptziel der Kunst, die Vergänglichkeit der Dinge aufzuheben, Gesichter, Szenen und Momente wie lebendig für die Zukunft zu bewahren.⁴¹⁴ Ein weiterer Topos der Kunsttheorie eint Künstler und Köchin: Lady Arundel und ihre Dienerschaft nutzten Marzipan und Zucker um wie ein Bildhauer Objekte zu formen, die sie wie Maler mit Farben bemalten, um so im *banqueting course* ihre Gäste mit den süßen Imitationen zu täuschen und zu überraschen. Die Täuschung des Zeuxis, der Trauben so lebensecht darstellte, dass Vögel an ihnen picken wollten, wird in der Nachahmung von verschiedensten Objekten in der Confiserie aufgenommen, in der die Täuschung durch den Konsum aufgelöst wird. Lady Arundels medizinische Rezepte verbesserten wie der Maler die Natur, indem sie die Zutaten kombinierte, verfeinerte und einzelne Wirkstoffe extrahierte.

Geflügel

In Tart Hall wurden in den beiden Galerieflügeln zahlreiche Kunstwerke ausgestellt, die mit den umliegenden Gärten über grosse Fensterfronten in Korrespondenz traten. Die Nordgalerie zeigte keine Gemälde, sondern vier Zeichnungen mit religiösen Themen von Tintoretto und Bassano in „slight frames“.⁴¹⁵ Doch während im gesamten Haus Gemälde verteilt waren, hing im unteren Geschoss des *Pranketing Room* nur eine kleine Auswahl, so dass stattdessen die Utensilien aus Glas, Porzellan und Messing im

⁴¹⁴ Vgl. dazu Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlin/ Boston: Leiden University 2015.

⁴¹⁵ Cust 1912 Teil III, S. 233.

Vordergrund standen. Zu den wenigen Gemälden gehört das Paar „a Hen depicted drest in a Dish and above that the Picture of a live Hen.“⁴¹⁶ Die Zusammenstellung einer lebenden Henne mit ihrem gekochten Gegenpart zeigt ein Bewusstsein für den transformierenden Prozess des Kochens, der sich in dem umgekehrten Prozess der Malerei spiegelt.⁴¹⁷ Während durch das Kochen aus dem Huhn ein nahrhaftes Gericht wird, schliesst die Darstellung dieses Gerichts den Kreis. Es ist nun wieder ungeniessbar, doch dokumentiert den abgeschlossenen Prozess.

Fisch und Auge

Das einzige religiöse Gemälde im *Pranking Room*, eine Darstellung von Tobias mit dem Engel, lässt sich ebenfalls auf die medizinische Praxis der Countess beziehen (Abb. 90).⁴¹⁸ Tobias lernte vom Erzengel Raphael ein Geheimrezept zur Heilung der Blindheit seines Vaters. Auf Anleitung des Engels nutzte Tobias die Eingeweide eines Fisches als Medizin, mit der er die Augen seines Vaters bestrich.⁴¹⁹ Die Bibelstelle thematisiert Verbindungen zwischen göttlicher Offenbarung und medizinischer Erkenntnis. Das Gemälde stellt so Lady Arundels Praxis in einen religiösen Zusammenhang. Es kann zugleich als Hinweis auf ihre besondere Expertise im Bereich der Ophthalmologie gelesen werden. Eine besonders grosse Zahl der Rezepte in ihrer Sammlung geben Ratschläge für Augenkrankheiten, von entzündeten über blutunterlaufene Augen, dem Umgang mit Schlägen und Splittern bis zu Sehstörungen durch Venenverschluss. Den Augen und ihrer Gesundheit kam besondere Bedeutung zu. Sie verbanden den Körper mit der Welt, waren der Eingang für Bilder und Strahlen und gerade darum besonders anfällig für Störungen. Die Sorge um den Sehsinn stellt die physiologische Voraussetzung für die Betrachtung von Kunst dar. Das Gemälde des Tobias verweist auf die Wichtigkeit des Sehsinns ebenso wie auf die Verbindung zwischen medizinischer und spiritueller Heilung.

⁴¹⁶ Claxton 2009, Appendix, S. 1.

⁴¹⁷ Zur Vergleichbarkeit dieser Prozesse vgl. Elizabeth McFadden, „Food, Alchemy, and Transformation in Jan Brueghel’s *The Allegory of Taste*“, *Rutgers Art Review* 30, 2014, S. 36–56.

⁴¹⁸ Es lässt sich nicht rekonstruieren, um welches Gemälde es sich genau handelt, das Gemälde im Anhang stellt aufgrund des gleichzeitigen Aufenthalts von Stom und Lady Arundel in Italien und dem Verbleib in den Niederlanden einen möglichen Kandidaten dar.

⁴¹⁹ Vgl. 6 *Tobit* 1:1–9.

Destillation

Obwohl in *Natura Exenterata* Anleitungen zum Destillieren und zur Herstellung chemischer Heilmittel wie *aurum potabile* und Antimon enthalten sind, verzeichnet das Inventar von Tart Hall im Jahr 1641 keine Destillationsapparate. Anders ist dies im Inventar von Lady Arundels Haus in Amsterdam von 1654/55. Vor der langen Liste an wertvollen Gemälden am Ende des Inventars wird Raum für Raum die Residenz beschrieben, angefangen mit obersten Geschoss: „In primis a small terrestriall Globe and frame. About forty Glasses great and small full and empty of Water, Sirup and about thirty potts of severall sorte of Sirups Conserves and preserves“.⁴²⁰ Die ersten Einträge des Inventars der Amsterdamer Residenz sind das Ergebnis von Destillation und Konservierung. Im Inventar wird ein Raum als „Glasse Chamber“ bezeichnet, doch die Destillationsapparate finden sich im Stall und im Keller, darunter mehrere Destillationsapparate zu verschiedenen Zwecken und ein Alembik, eine grosse Destille aus Kupfer und eine Kräuterpresse. In dem dazugehörigen Landsitz in Amersfoort verfügte Lady Arundel über einen eigenen *Phisick Roome*, in dem neben einem einzelnen Lederstuhl vor allem Waagen und Fläschchen aus Kupfer standen. In Amersfoort finden sich zudem ebenfalls zahlreiche Destillationsapparate.⁴²¹

Material

Lady Arundels iatrochemische Experimente und ihre Kunstleidenschaft prägten ihre Residenzen in London, Amsterdam und Amersfoort. Wie Pamela Smith für den Leidener Arzt Franciscus Sylvius gezeigt hat, können Gemälde mit ihrem konkreten Umfeld in Verbindung gebracht werden. So können Zyklen mit Darstellungen der fünf Sinne als Hinweis auf die Bedeutung sinnlicher Erfahrung für die medizinische Praxis gelesen werden.⁴²² Die Überschneidungen von medizinischer Alchemie und bildender Kunst erschöpften sich jedoch nicht in illustrativen Kommentaren oder Verbildlichungen von naturphilosophischen Konzepten. Das Einwirken auf die Balance des Körpers rückte den praktizierenden Arzt und die erfahrene Hausfrau in die Nähe des Künstlers. In den Interventionen von Lady Arundel, Lady Kent, und von Ärzten wie Theodor Turquet de Mayerne, wird der menschliche Körper als Substanz, als Material erfahren. So können die medizinischen Interventionen als künstlerische Eingriffe

⁴²⁰ Vgl. Anhang 1, 684v.

⁴²¹ Vgl. Anhang 3, 715r.

⁴²² Vgl. Pamela Smith, „Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden“, *Isis* 90, 1999, S. 421–461.

gelesen werden. Zwischen chirurgischen Praktiken, die der Bildhauerei ähneln, und Behandlungen mit Tinkturen und Salben, die Züge der Malerei tragen, konstruieren Behandlungen den Körper als zu formendes, vervollkommnendes Material. Die medizinischen Interventionen gehen mit Hilfe der *chymiatria*, iatrochemischer Heilmittel, weiter als die Kunst. Anders als die Bildkünste kopiert die Medizin die Natur nicht nur, sondern perfektioniert sie. Die Kunst der Medizin erlaubt die Vervollkommnung des Körpers. Arzt und Hausfrau als *minister naturae*, als *Naturas* Helfer, ermöglichen dem Körper als Material, seine Form zu perfektionieren. Sie leiten den Körper zu einem höheren Zustand, indem sie ihn mit den kosmischen Kräften in Mineralien und Pflanzen heilen.⁴²³

Fleisch

Exemplarisch behandelt Rubens den Körper als Gegenstand sowohl der Medizin wie der Kunst. Er liefert in seinen theoretischen Skizzenbüchern eine umfassende Theorie der menschlichen Figur. Für Rubens reflektiert der menschliche Körper, als Mikrokosmos und perfekte Schöpfung Gottes, die Perfektion der Gestirne, des Makrokosmos. Der Künstler ist in der Nachahmung dieses Mikrokosmos und in dem die Natur imitierenden Schaffensprozess Gott ähnlich. Rubens zeigt sich zudem von paracelsischen Gedanken beeinflusst, wenn er für den menschlichen Körper analog zu den chemischen Prinzipien Salz, Schwefel und Quecksilber drei geometrische Grundformen ausmacht.⁴²⁴ Rubens' Kritik moderner Körper im Vergleich mit den Formen der antiken Skulptur liest sich weniger als Beitrag zur Kunsttheorie als ein frühneuzeitliches *Bodyshaming*, bei dem die zeitgenössischen Körper dem Maler als Zeichen eines geistigen und gesellschaftlichen Verfalls seit der Antike gelten. Mangel an körperlicher Bewegung und Überernährung der Gegenwart seien verantwortlich für Körper, die hinter denjenigen der Antike zurückstehen und machen es letztlich nötig, Statuen als Modelle zu nutzen.⁴²⁵ Obwohl gerade die Lust an der Darstellung von

⁴²³ Vgl. Newman 2004, S. 33–34, 71 und 85. Zu Bacons Interpretation von *minister naturae* vgl. William E. Burns, „A Proverb of Versatile Mutability: Proteus and Natural Knowledge in Early Modern Britain“, *The Sixteenth Century Journal* 32, 4, 2001, S. 969–980, S. 973.

⁴²⁴ Vgl. Tine Meganck, „Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics“, in: *Ausst.-kat. Rubens: A Genius at Work* (Brüssel, Royal Museum of Fine Arts, 14.9.2007–27.1.2008), Tiel: Lannoo 2007, S. 52–64.

⁴²⁵ Vgl. die englische Übersetzung des Texts bei Roger de Piles, *The Principles of Painting [...]*, London: John Osborn 1743, S. 91: „The chief reason why men of our age are different from the antients, is sloth, and want of exercise; for most men give not other exercise to their body but eating and drinking: No wonder therefore, if we see so many paunch-bellies, weak and pitiful

Hautschichten Fleischigkeit und der von Rubens dargestellten Körper sprichwörtlich ist, liest sich Rubens Beitrag zur Kunsttheorie wie ein medizinischer Hinweis auf die Notwendigkeit von Sport und gesunder Ernährung.⁴²⁶ Mit Girolamo Mercuriale zitiert Rubens hier einen Arzt, der ein *Bodybuilding* nach antikem Vorbild propagierte.⁴²⁷ Die für Rubens untrennbare Verbindung des realen mit dem dargestellten Körper macht die individuelle körperliche Verfassung zum Symptom der Zeit. Die implizite Forderung nach Bewegung und besserer Ernährung verbindet Leben und Kunst.

Geist

Wie William Newman in seiner grundlegenden Studie zeigt, bestanden bereits seit der Antike Verbindungen zwischen dem Projekt der Nachbildung und Vervollkommnung der Natur durch die Alchemie und dem parallelen Projekt der bildenden Künste.⁴²⁸ Die Behauptung der Alchemie und insbesondere von Paracelsus, lebendige Körper mit Hilfe neuer Technologien nicht nur nachbilden und perfektionieren, sondern auch selbst erschaffen zu können, ging jedoch über die Möglichkeiten und Ziele der Bildkünste hinaus. Die Medizin und die paracelsische Iatrochemie als Unterform der Alchemie standen zwischen dem Projekt der Erzeugung künstlichen Lebens und der künstlerischen Nachbildung von Körper in der Malerei und Bildhauerkunst. Auf Grundlage von physiologischem und pharmazeutischem Wissen wurde der Körper geformt. Das Wissen um Krankheiten und Heilmittel, und insbesondere bei Hofdamen um Empfängnis und Geburt war eng mit genuin künstlerischen Auffassungen der Formbarkeit von Stoffen verbunden.

Teil dieser formbaren Stoffe war auch die Imagination, die für den Körper und Krankheiten in der Frühneuzeit eine wichtige Rolle spielte.⁴²⁹ In der frühneuzeitlichen

legs and arms, that seem to reproach themselves with their idleness: Whereas the antients exercised their bodies every day in the academies [...].“ Jeffrey Muller argumentiert, dass Rubens mit dem Hinweis auf die mögliche Verbesserung der körperlichen Fitness die Möglichkeit von Fortschritt in der Kunst einführt, vgl. Jeffrey M. Muller, „Rubens’s Theory and Practice of the Imitation of Art“, *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 229–247, S. 233. Andreas Thielemann sieht die Passage als erklärungsbedürftigen Fremdkörper, vgl. Thielemann 2012, S. 120f.

⁴²⁶ Zu Haut und Fleisch bei Rubens vgl. Ulrich Heinen, „Haut und Knochen – Fleisch und Blut: Rubens’ Affektmalerei“, in: Heinen/ Thielemann 2001.

⁴²⁷ Vgl. Girolamo Mercuriale, *Artis Gymnasticae apud Antiquos Celeberrimae, Nostris Temporis Ignoratae*, Venedig: Iuntas 1569.

⁴²⁸ Vgl. Newman 2004.

⁴²⁹ Vgl. Yasmin Haskell, „Introduction: When is a Disease not a Disease? Seeming and Suffering in Early Modern Europe“, in: Yasmin Haskell (Hg.), *Diseases of the Imagination and Imaginary Diseases in the Early Modern Period*, Turnhout: Brepols 2013, S. 1–18.

Vorstellung verarbeitete die Imagination visuelle Eindrücke, prägte die aufgenommenen Bilder als Erinnerung in den Geist, und nahm über diesen Einfluss auf körperliche Prozesse. Umgekehrt nehme die Zusammensetzung der Körpersäfte Einfluss auf die Wahrnehmung.⁴³⁰ Mit Leonardos Auffassung der künstlerischen Imagination nicht als passivem Medium, sondern als aktiven, dem Intellekt nahestehende Kraft, die durch Kombination neue Bilder schaffen und darin durch Übung verbessert werden kann, hatte die Beschäftigung mit Kunst das Potential, nicht nur intellektuell zu stimulieren, sondern auch körperlich zu heilen.⁴³¹ Durch die gezielte Schulung der Imagination war es nun denkbar, dass Künstler und damit auch Kunstrezipienten Einfluss auf körperliche Prozesse nahmen und nicht nur, wie umgekehrt seit langem diskutiert, körperliche Prozesse die Wahrnehmung beeinflussten und beeinträchtigten.⁴³² Dieser mögliche Effekt der Kunstbetrachtung ist Teil von Theorien zur künstlerischen Erfindung, doch geht darüber hinaus, indem über den Geist der Körper beeinflusst wird.⁴³³ Dass wahre Schönheit von innen kommt, war im England des 17. Jahrhunderts keine leere Floskel, sondern ein Grundsatz: Imagination und Intellekt formten neoplatonischen Grundsätzen zufolge den Geist, der wiederum den Körper beeinflusste.⁴³⁴

Wirkung

Diese mögliche Wirksamkeit von Kunstwerken über die Imagination reiht die Bildkünste ein in die Interessensfelder des frühneuzeitlichen *virtuoso*. Die schwierige

⁴³⁰ Vgl. Angus Gowland, „Melancholy, Imagination, and Dreaming in Renaissance Learning“, in: Yasmin Haskell (Hg.), *Diseases of the Imagination and Imaginary Diseases in the Early Modern Period*, Turnhout: Brepols 2013, S. 53–102 und Koen Vermeir, „Imagination between Physick and Philosophy: On the Central Role of the Imagination in the Work of Henry More“, *Intellectual History Review* 18, 2008, S. 119–137.

⁴³¹ Zur Imagination vgl. Claudia Swan, „Counterfeit Chimeras: Early Modern Theories of the Imagination and the Work of Art“, in: Alina Alexandra Payne (Hg.), *Vision and its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, University Park: Pennsylvania University 2015, S. 216–237; Swan 2003. Zur Schulung der Imagination bei Leonardo vgl. Frank Fehrenbach, „The Cycle of Images“, in: Fabio Frosini/ Alessandro Nova (Hg.), *Leonardo da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*, Venedig: Marsilio 2015, S. 107–220.

⁴³² Zur Beeinträchtigung der Wahrnehmung vgl. Clark 2007, S. 39f. Zur Theorie gezielter Beeinflussung der Imagination in England vgl. Shirilan 2016.

⁴³³ Zur künstlerischen Erfindung vgl. Michael Cole, „The Demonic Arts and the Origin of the Medium“, *Art Bulletin* 84, 2002, S. 621–640. Zur Imagination als körperlich wirksam vgl. Hannah Baader, „Frühneuzeitliche Magie als Theorie der Ansteckung und die Kraft der Imagination“, in: Mirjam Schaub u. a. (Hg.), *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 133–152, S. 147f.

⁴³⁴ Vgl. Karl Möseneder, *Paracelsus und die Bilder: Über Glauben, Magie und Astrologie im Reformationszeitalter*, Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 34 und 144f. sowie zu England Margaret Healy, *Shakespeare, Alchemy and the Creative Imagination: The Sonnets and A Lover's Complaint*, Cambridge: Cambridge University 2011, S. 161f.

Geschichte dieses Begriffs lässt sich auf die Beschäftigung mit den *virtutes*, den Wirkmächten in der Welt, engführen.⁴³⁵ Zur Parallele zwischen Kunst und Spagyrik in der Nachahmung und Perfektionierung von Natur kommt mit dem Aspekt der Imagination die Überschneidung von Kunst und Leben in der Wirksamkeit von Bildern auf Geist und Körper. Die Faszination der *virtuosi* für die wirksamen Kräfte in der Natur, an Experimenten und medizinischen Erkenntnissen, fand ihre Entsprechung in der künstlerischen Imitation und den Wechselwirkungen zwischen menschengemachten und natürlichen Objekten. In seiner Studie zum *virtuoso* an der Schnittstelle zwischen Kunst, Medizin und Antikenforschung hat Craig Hanson auf die lange Tradition der Verbindung zwischen den Feldern Medizin und Kunst in England verwiesen, ohne jedoch deren Grundlagen nachzugehen.⁴³⁶

Diese finden sich jedoch bereits in der ersten in England veröffentlichten kunsttheoretischen Schrift. Der Medizinstudent und spätere Arzt Richard Haydocke hatte Lomazzos *Trattato* übersetzt und 1598 als *Tracte Concerning the Artes of Curious Painting* veröffentlicht. Darin enthalten ist auch das Kapitel *How the Bodie is Altered by Imitation*, in dem die Wirkung der Imagination auf den Körper beschrieben wird. Die Wirkmacht von Kunstwerken liegt in ihrer versteckten Kraft, den Körper zur Imitation, zur Teilhabe am Dargestellten anzuregen. Der Geist hat die Macht über den Körper und wird durch die Darstellung von Affekten, durch imitierte Handlungen und gemalte Körper, beeinflusst.⁴³⁷ Diese Wirkmacht der Kunst liegt nah an der *virtus* von Heilpflanzen und paracelsischen Arzneien, die der Signaturenlehre nach über Sympathie, über kosmische Entsprechungen, ihre Heilkraft erhalten.⁴³⁸ Über das Auge,

⁴³⁵ Zum Begriff des *Virtuoso* vgl. Woodall 2004 und Stadler 2006.

⁴³⁶ Vgl. Hanson 2009, S. 2.

⁴³⁷ Vgl. Richard Haydocke, *A Tracte Containing the Artes of Curious Painting [...]*, Oxford: Joseph Barnes 1598, Buch 2, Kap. 6, S. 16: „And thus if we runne over all the other effectes of mans body, we shall finde in each of them, a kinde of hidden powre, and secret vertue, which by way of similitude induceth others to participate in their affections, by way of imitation. Whence the Philosophers thinke it no strange matter, that the body and minde of one man, shoulde bee like affected with the minde of an other man, insomuch as the minde is farre more potent, forcible, and active then the vapours which ascende from the bodie: Neither is there any impedimente, why one mans bodie shoulde not bee as much subject to the minde of an ohter, as to his body.“

⁴³⁸ Zur Signaturenlehre vgl. Friedrich Ohly/ Uwe Ruberg, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit: Bemerkungen zur Mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer Epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, Stuttgart: Hirzel 1999 und Allen G. Debus, „Chemistry, Pharmacy and Cosmology: A Renaissance Union“, *Pharmacy in History* 20, 1978, S. 127–137.

das als das aufnahmefähigste Sinnesorgan galt, wirken Bilder auf den Körper, möglicherweise in Form von Strahlen, oder aber über Ligationen, Verbindungen, die über Distanzen hinweg funktionieren. Faszination, die starke Wirksamkeit solcher Verbindungen, hat die Macht, den Körper zu verändern. Von den Augen gelangt das Bild über das Blut ins Herz und in den gesamten Körper.⁴³⁹

Blaues Blut

Der Begriff *virtuoso* ist in England erstmals 1634 Peachams *Compleat Gentleman* nachgewiesen. Peachams vermittelt in seiner Schrift zwischen der Vererbung von Adel und der Notwendigkeit einer Ausbildung zum Adligen.⁴⁴⁰ Dem Bewusstsein der prekären Stellung des Adels zwischen Geburt und Erziehung, zwischen „sparkes and secret seeds“ und „the fashioning of Nobilitie“ setzt Peacham eine gründliche Ausbildung entgegen. Der wahre Adel zeichnet sich durch die umfassende Bildung vom „upstart courtier“ aus. Peachams affirmativer Beitrag zur Frage des Adels und der Legitimierung von adligen Privilegien kann zugleich als Anleitung für ehrgeizige bürgerliche Aufsteiger und zusätzlich auch als Prüfstein für die adlige Elite gelesen werden. Dass Adel vorrangig auf Reichtum und damit auf Ausbeutung beruhte, und die Nachahmung höfischen Verhaltens ein Mittel zum gesellschaftlichen Aufstieg war, thematisieren zahlreiche Publikationen.⁴⁴¹ Robert Greenes *A Quip for an Upstart Courtier* bot bereits 1598 eine kritische Auseinandersetzung mit dem Problem von *virtus* als Begründung für Vorangstellung und Adel.⁴⁴² In Peachams Traktat wird *virtus*

⁴³⁹ Vgl. Thijs Weststeijn, „Seeing and the Transfer of Spirits in Early Modern Art Theory“, in: John Shannon Hendrix/ Charles H. Carman (Hg.), *Renaissance Theories of Vision*, Farnham: Ashgate 2010, S. 149–170.

⁴⁴⁰ Vgl. Peacham 1634, o.S. (*The Epistle Dedicatory*): „And indeed, to whom of right should rather appertaine these my instructions, (in regard of their subject, which is the fashioning of Nobilitie after the best presidents) then to your selfe, every way so nobly descended. Besides, it is affirmed, that there are certaine sparkes and secret seeds of vertue innate in Princes, and the Children of of Noble personages; which (if cherished, and carefully attended in the blossome) will yeeld the fruit of Industry and glorious Action; and that onely above the strength of the vulgar, but even in the Cion, and before the time which Natue hath appointed [...] Aristotle saith of the Vine, by how much it is laden with Clusters, by so much it hath need of props, so say I of Greatnesse and Nobilitie [...] it hath hourelly need of support and helpe, by all timely advice and instruction, to guide and uphold it from lying along.“

⁴⁴¹ Vgl. Ronald G. Asch, *Nobilities in Transition 1550–1700: Courtiers and Rebels in Britain and Europe*, London: Arnold 2003 und Gerrit Walther, „Adel und Antike: Zur politischen Bedeutung gelehrter Kultur für die Führungselite der Frühen Neuzeit“, *Historische Zeitschrift* 266, 1998, S. 359–385.

⁴⁴² Vgl. Robert Greene, *A Quip for an Upstart Courtier*, London: John Wolfe 1592, S. 13–14: „Doth true virtue consist in riches, or humanity in wealth? Is ancient honour tied to outward

besonders in Hinblick auf die Kunst- und Wissensproduktion behandelt. Peachams Ausführungen zum *virtuoso* finden sich im Kapitel zur Sammlung von antiken Statuen, und betonen die Notwendigkeit, aus den Statuen Wissen abzuleiten.⁴⁴³ Deutlich gegen die seit dem 16. Jahrhundert immer wieder aufflammenden bildfeindlichen Bewegungen gerichtet, präsentiert Peacham die Förderung von Kunst und Forschung als zukunftsweisendes höfisches Ideal.⁴⁴⁴

Virtus bedeutet für Peacham „Dignity of Essence“, eine inhärente Würde, eine transzendente Vorrangstellung in der Welt. Wie es unter den Planeten wichtigere, unter den Elementen reinere und auch im Tierreich eine Rangordnung gibt, so existiert auch unter den Menschen eine Ordnung, in welcher der wahre Adel rechtmässig herrsche, aber unabhängig von Ämtern und Titeln sei.⁴⁴⁵ Peachams Ausführungen zu *virtus* beziehen sich auf universelle Zusammenhänge in der Natur und auf den adligen Körper, den es zu formen und zu kontrollieren gilt. Für die weibliche *virtuosa* galten in der Kunst ähnliche Kriterien wie für den männlichen *virtuoso*. Insbesondere die Fähigkeit, Natur nachzuahmen und zu perfektionieren wurde hochgeschätzt. Dazu kam jedoch die spezifisch weibliche Assoziation mit Materie im Gegensatz zur männlichen Form. Das Verständnis der Frau als passivem Material des männlichen Schaffensakts, das aus dem Verständnis des Zeugungsakts rührt, machte es jedoch für Frauen schwerer, als ingenieös wahrgenommen zu werden.⁴⁴⁶ In der Körperkunst der Medizin verschaffte diese Identifikation von Frauen mit Körperlichkeit jedoch Vorteile. Ihre enge Vertrautheit mit körperlichen Vorgängen versprach einen unmittelbaren Zugang zu verborgenem Wissen.⁴⁴⁷ Zudem brachen populäre alchemistische Konzepte mit einer solchen

bravery? Or not rather true nobility, a mind excellently qualified with rare virtues? [...] When Adam delved, and Eve span, who was then a gentleman? [...] Noah inferred, that gentility grew not only by propagation of nature, but by perfection of quality.“

⁴⁴³ Vgl. Peacham 1634, S. 104f.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 107: „For by reason of the barbarous religion of the Turks, which alloweth not the likenesse or representation of any living thing, they have been for the most part buryed in ruines or broken to peeces [...] And here I cannot but with much reverence mention the every way Right honourable *Thomas Howard* high Marshall of *England*, as great for his noble Patronage of Arts and ancient learning, as for his birth and place. To whose liberall charges and magnificence, this angle of the world oweth the first sight of Greeke and Romane Statues[...] and hath ever since continued to transplant old Greece into *England*.“

⁴⁴⁵ Ebd., S. 3: „Nobility being inherent and Naturall, can have [...] the lustre but onely from it selfe: Honours and Titles externally conferred, are but attendant upon desert, and are but as apparell, and the Drapery to a beautifull body.“

⁴⁴⁶ Vgl. Jacobs 1997, S. 27f.

⁴⁴⁷ Vgl. Alisha Rankin, *Panacea's Daughters: Noblewomen as Healers in Early Modern Germany*, Chicago: Chicago University 2013 und Kodera 2010, S. 13f.

dichotomen Trennung zwischen Mann und Frau, Form und Materie und fokussierten auf eine Fluidität der Geschlechter und die gegenseitige Bedingtheit der beiden aristotelischen Prinzipien.⁴⁴⁸ Die Rolle der Hausfrau und ihr Wissen um chemische Prozesse wurden in alchemistischen Emblemen neu gewürdigt.⁴⁴⁹ Der Fokus lag auf der Formbarkeit von Körpern durch die Kunst der Medizin.

⁴⁴⁸ Vgl. Ursula Szulakowska, „Gender Transformation in Alchemical Imagery, Renaissance and Post-modern“, in: Attila Kiss/ György E. Szönyi (Hg.), *The Iconology of Gender II: Eastern & Western Traditions of European Iconography 3*, Szegeg: Jate 2008, S. 63–72; Allison B. Kavey, „Mercury Falling: Gender Malleability and Sexual Fluidity in Early Modern Alchemy“, in: Lawrence Principe (Hg.), *Chymists and Chymistry: Studies in the History of Alchemy and Early Modern Chemistry*, Sagamore Beach: Watson 2007, S. 125–135 und M. E. Warlick, „Fluctuating Identities: Gender Reversals in Alchemical Imagery“, in: Jacob Wamberg (Hg.), *Art & Alchemy*, Kopenhagen: Museum Tusulanum 2006, S. 103–128.

⁴⁴⁹ Vgl. M. E. Warlick, „The Domestic Alchemist: Women as Housewives in Alchemical Emblems“, in: Alison Adams/ Stanton J. Linden (Hg.), *Emblems and Alchemy* (Glasgow Emblem Studies 3), Glasgow: University of Glasgow 1998, S. 25–48.

6. *Scientia* im Madagaskarporträt

6.1 Virtus und Scientia

Fast zwanzig Jahre nach dem gescheiterten Versuch, eine englische Kolonie am Amazonas zu etablieren, waren Lord und Lady Arundel ein weiteres Mal in die Vorbereitungen einer Expedition involviert. Während sich die *Amazonas Company* aus einer Vielzahl von ranghohen Unterstützern zusammensetzte, unterstand das neue Unternehmen vor allem Lord Arundel. Im Kontext der geplanten Expedition entstand mit Anthonis van Dycks Madagaskarporträt das zweite grossformatige Doppelporträt von Lord und Lady Arundel (Abb. 3). Die in weissen, silbrig glänzenden Atlas gekleidete Countess dominiert die linke Bildhälfte, während der Earl in Rüstung, Hermelinmantel und rotem Samtumhang die Bildmitte einnimmt. Er stützt sich mit einem goldenen Stab auf einen grossen Globus und zeigt mit der rechten Hand auf die Abbildung der Insel Madagaskar. Im Hintergrund sind am rechten Bildrand zwei Antiken zu sehen: ein auf Porphyr montierter Marmorkopf des Apollon und der als *Arundel Head* berühmt gewordene Bronzekopf der Sammlung (Abb. 91–92).⁴⁵⁰ Die beiden Köpfe korrespondieren mit den Porträts von Lord und Lady Arundel. Der Apollon blickt auf gleicher Höhe wie die Countess wie ein perspektivisch versetztes Spiegelbild in die genau entgegengesetzte Richtung. Der *Arundel Homer* spiegelt die Blickrichtung des Earl. Lady Arundel hält eine Äquatorialsonnenuhr auf ihrem Schoss, über der ihre rechte Hand mit einem elegant geöffneten Zirkel wie der Zeigefinger des Earl in Richtung der Umrisse Madagaskars zeigt.

Die Antiken, die Sonnenuhr und der grosse Globus können als Verweise auf die geplante Expedition und die besondere Eignung des Paares für die Leitung eines solchen Unternehmens gelesen werden, haben jedoch zusätzlich eine allegorische Dimension. Einen sphärischen Himmelsglobus und einen Zirkel verbindet Achille Bocchi im 112. Emblem seines Emblembuchs mit Spruch *Virtutis Laus Actio*, dem

⁴⁵⁰ Zum *Homer* vgl. Robert Harding, „The Head of a Certain Macedonian King: An Old Identity for the British Museum’s ‚Arundel Homer‘“, *The British Art Journal* 9, 2008, S. 11–16 und Denys Haynes, „The Arundel ‚Homerus‘ Rediscovered“, *The J. Paul Getty Museum Journal* 1, 1974, S. 73–90. Der Apollo Farnese (Neapel, Museo Archaeologico) besteht aus einer ähnlichen Kombination von Marmor und Porphyr.

Motto der Familie Arundel (Abb. 93). Bei Bocchi ausführlicher als *Virtutis Omnis est in Actione Laus* angegeben, ist die Bedeutung dieselbe: Alles Lob, aller Preis der Kraft liegt in der Tat. Bocchis Stich zeigt den durch sein Löwenfell erkenntlichen Herkules beim Vermessen des grossen Himmelsglobus, den eine weitere Figur als Buchpult nutzt. Das Epigramm lobt die Tatkraft und Standfestigkeit des Herkules, der den Globus selbst bezwungen habe.⁴⁵¹ Die Übereinstimmung des bestimmenden Porträtmotivs der Vermessung eines Globus mit dem zum Familienmotto passenden Emblems aus Bocchis einflussreicher Sammlung ist auffällig.⁴⁵² Sie steht in Kontrast zu der Änderung des Mottos in *Concordia cum Candore* kurz vor der Entstehung des Gemäldes. Das neue Motto findet sich ebenfalls im Porträt: Auf einem Blatt, das wie beim langsamen Herabgleiten vom Globus gezeigt wird, steht es unter einer Gruppe von sauber gezeichneten Tieren.⁴⁵³ Das mehrfach wie achtlos geknickte Blatt zeigt ein Pferd und einen Löwen, die Schildhalter aus dem Wappen des Earl, die ein Hund anbellt, welcher auf den englischen Talbot, Schildhalter der Familie Talbot verweisen könnte. Philipp Fehl sieht in der Sonnenuhr im Porträt einen Verweis auf die Sonne als Attribut der Wahrheit, Aletheia, Lady Arundels Namen, zu dem auch das neue Motto passt. *Candore*, Helligkeit, Licht, Ehrlichkeit, und die Wahrheit sind Ripa zufolge befreundete Tugenden.⁴⁵⁴

Prince Rupert

Die Errichtung einer Kolonie auf der Insel Madagaskar vor dem afrikanischen Kontinent, einer wichtigen Station im beginnenden Welthandel, wurde am englischen Hof erstmals 1636 diskutiert. Die Expedition sollte dem jungen Prince Rupert anvertraut werden. Der Sohn von Elizabeth Stuart und Neffe des englischen Königs lebte seit Beginn des Jahres mit seinem Bruder am englischen Hof. Der Reichtum, den ein solcher Handelsposten an prominenter Stelle versprach, stellte eine alternative Lösung der Probleme von Prince Ruperts Vater, dem gestürzten böhmischen König dar.

⁴⁵¹ Vgl. Achille Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum [...]*, Bologna: Apud Societatem Typographiae Bononiensis 1574, S. 231f. und Anne Rolet, *Les Questions Symboliques d'Achille Bocchi: Symbolicae quaestiones 1555*, Tours: François-Rabelais 2015, S. 572–579.

⁴⁵² Zur Rezeption von Bocchi vgl. Rolet 2015, Band 2, S. 202f. und Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge: Cambridge University 1993.

⁴⁵³ Die Änderung fiel mit dem neuen hohen Posten des Earl als Lord Steward of the Household zusammen, vgl. James E. Doyle, *The Official Baronage of England*, Band 1, London: Longmans, Green, and Co. 1886, S. 86 und 88.

⁴⁵⁴ Vgl. Fehl u. a. 1981, S. 46.

Angesichts der aussichtslosen Verhandlungen über die Rückgabe des Kurfürstentums an den Thronfolger Rupert, zu denen Lord Arundel im selben Jahr nach Regensburg reisen sollte, stand möglicherweise weniger die Finanzierung als die Vermeidung eines Krieges in Europa im Vordergrund. Mit der Insel als immensem Reich, über das Rupert herrschen könnte, erübrigte sich die Verhandlung über das Kurfürstentum. Die offizielle Lösung, für die Lord Arundel in diesem Jahr als Gesandter zum Kurfürstentag nach Regensburg reiste, war eine vollständige Restitution der Pfalz und zum Scheitern verurteilt.⁴⁵⁵ Lord und Lady Arundel, die bei vorangegangenen Besuchen von Rupert und dessen Bruder zu engen Vertrauten geworden waren, waren auch die Quelle für den Alternativplan. Gemeinsam mit Endymion Porter hatte sich Lord Arundel seit 1635 für einen Handelsposten auf der Insel Madagaskar eingesetzt.⁴⁵⁶ Wenige Tage vor Lord Arundels Reise zum Regensburger Kurfürstentag im April verurteilte Ruperts Mutter Elizabeth Stuart in einem Brief die Expedition als „Romance“, von der Rupert unbedingt abzubringen sei.⁴⁵⁷ Dennoch wurde die Expedition weiter vorangetrieben. Als Teil der Vorbereitungen verfasste William Davenant ein Rupert gewidmetes Gedicht, in dem die Insel genau wie der Amazonas bei Raleigh als jungfräulich unberührtes Gebiet, als Garten Eden voller Schätze und insbesondere mit Minen voll Gold dargestellt wird.⁴⁵⁸ Diese poetische Verklärung könnte nicht irreführender sein. Zum Zeitpunkt des Gedichts diente die erstmals 1506 von den Portugiesen angesteuerte und als São Lourenço dem heiligen Laurentius geweihte Insel bereits seit gut hundert Jahren portugiesischen, spanischen und holländischen Handelsschiffen als Stützpunkt.⁴⁵⁹ 1613

⁴⁵⁵ Zur Gesandtschaft vgl. Alexander Ritter/ Rüdiger Keil (Hg.), *Blutiger Sommer: Eine Deutschlandreise im Dreissigjährigen Krieg*, Darmstadt: WBG 2012 und Springell 1963.

⁴⁵⁶ Vgl. William Foster, „An English Settlement in Madagascar in 1645–6“, *English Historical Review* 27, 1912, S. 239–250, S. 241.

⁴⁵⁷ Brief von Elizabeth Stuart an Thomas Roe, 4. April 1636, *CSPD 1635–1636*, S. 320–321: „I am sure you know the Romance some would putt into Ruperts head of conquering Madagascar where Porter they say is to be his squire when he shall Don Quixotte-like conquer that famous island, but in earnest seek to put such windmills out of his head [...]“ Vgl. Hervey 1921, S. 416f. Zur Geschichte englischer Projekte für Madagaskar vgl. Games 2008, S. 181f.

⁴⁵⁸ Vgl. Anthony Matthews Gibbs (Hg.), *William Davenant: The Shorter Poems, and Songs from the Plays and Masques*, Oxford: Clarendon 1972, S. 10–21, „Madagascar: A Poem Written to Prince Rupert“, S. 19: „[...] in virgin Mines; where shining gold they spie,/ That darkens the Celestiall Chymicks eye:/I wish'd my Soule had brought my body here,/Not as a poet, but a Pioner.“ Zum Gedicht vgl. auch Gilman 2003, S. 147f. und Marlin E. Blaine, „Epic, Romance, and History in Davenant's ‚Madagascar‘“, *Studies in Philology* 95, 1998, S. 293–319.

⁴⁵⁹ Vgl. Pier Martin Larson, „Colonies Lost: God, Hunger and Conflict in Anosy (Madagascar) to 1674“, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27, 2007, S. 345–366.

bis 1619 hatten portugiesische Siedler mit Hilfe eines jesuitischen Priesters vergeblich versucht die Bewohner Madagaskar zu missionieren.⁴⁶⁰

Antipode

Dennoch prägte das Bild einer unberührten Wildnis voller wertvoller Schätze, potenter Heilpflanzen, idyllischer Landschaften und friedfertiger Einwohner alle Texte, die um das Madagaskarprojekt entstanden. Richard Boothbys ausführliche, als Vorbereitung von Ruperts Expedition als Vortrag entstandene Beschreibung und Walter Hamonds Beweisführung, dass die Menschen auf Madagaskar glücklicher und gottgefälliger leben als in England, entwerfen ein utopisches Bild von der Insel.⁴⁶¹ Jenseits der blutigen Realität von gewalttätigen Auseinandersetzungen mit den Einwohnern und der vielen Schiffbrüche versprechen Boothby und Hamond ein irdisches Paradies und unermessliche Reichtümer als „excellent Encouragement for Settling an English Plantation“.⁴⁶² Die von *Survivorship Bias* geprägte Vorstellung eines leicht erreichbaren Inselparadieses entwirft eine Gegenwelt zur von Aufständen und den Kriegen auf dem Kontinent belasteten Lage Englands.

Das Madagaskarporträt betont die geographische Lage der Insel als Spiegelbild Englands am anderen Ende der Welt, indem Lord Arundels seine Faust mit dem Stab im hinteren Bereich des Globus auf den Bereich stützt, auf dem England liegt, während er mit dem Zeigefinger der anderen Hand auf Madagaskar weist. Die von Ripas Emblem des *dominio*, der Herrschaft geprägte Darstellung des Earl mit Umhang, Zeigefinger und Zepter zeigt, dass Madagaskar als Antipode zu England zu verstehen sei (Abb. 94). Die Insel, die seit Marco Polo als Heimat des Riesenvogels Roch bekannt war, liegt vor dem afrikanischen Kontinent wie England vor Europa. Die Antipoden waren seit dem Mittelalter der Ort eskapistischer Sehnsüchte und fantastischer Vorstellungen.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Vgl. Nigel Heseltine, *Madagascar*, London: Pall Mall 1971, S. 69.

⁴⁶¹ Vgl. Richard Boothby, *A Breife Discovery or Description of the most Famous Island of Madagascar or St. Laurence in Asia neare unto East-India*, London: John Hardesty 1646 und Walter Hamond, *A Paradox: Prooving, that the Inhabitants of the Isle called Madagascar [...] are the Happiest People in the World [...]*, London: Nathaniel Butter 1640.

⁴⁶² Boothby 1646, S. 1. Zum Wahrheitsgehalt der Beschreibungen vgl. Kevin P. McDonald, „The Dream of Madagascar‘: English Disasters and Pirate Utopias of the Early Modern Indo-Atlantic World“, in: Chloë Houston (Hg.), *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, Farnham: Ashgate 2010, S. 95–114.

⁴⁶³ Zu Marco Polos Bericht über den Vogel Roch vgl. Hieronymus Megiser, *Warhafftige, gründliche und aussführliche, so wol historische als chorographische Beschreibung der Insul Madagascar*, Leipzig: Groß 1623 (Erstausgabe Altenburg 1609), S. 35 f. Zur Bedeutung der Antipoden in der Frühneuzeit vgl. Matthew Boyd Goldie, *The Idea of the Antipodes: Place,*

Die geographisch nicht korrekte, im Porträt aber eindrucksvoll visualisierte Position von Madagaskar als Antipode zu England implizierte Abenteuer und die Aussicht auf ein irdisches Paradies. Sie war ein ideales Argument für die Teilnahme an der Expedition. Die Konstruktion einer utopischen Gegenwelt in weiter Ferne blieb in England nicht ohne kritisches Echo. Zeitgleich zu den Planungen entstand die Komödie *The Antipodes* von Richard Bromes, dessen Protagonist nach der Lektüre von Mandeville an Fernweh leidet. Die besorgte Familie inszeniert die Reise als immersives Theaterstück und lässt ihn glauben, er sei zu den Antipoden gereist und befände sich nun in „Anti-London“.⁴⁶⁴ Die von Lord Arundel, Endymion Porter und Prince Rupert betriebene Werbekampagne für das Projekt wird hier kaum verschleiert als Augenwischerei karikiert.

Antike

In der Gegenüberstellung von England und Madagaskar wird das Motiv der spiegelbildlichen Entsprechung zwischen den antiken Statuen und den Porträts von Lord und Lady Arundel auf dem Globus wiederholt. Das Gemälde parallelisiert die Antike als Vergangenheit und Ideal mit der utopischen Konstruktion von Madagaskar. Ernst Gilman sieht die Verbindung zwischen der Antikensammlung des Paares und dem Madagaskarprojekt in einer zeitlichen Kette von Übertragungen: Die Statuen symbolisieren die nach England transferierte Antike, und dieser Transfer fungiere als Modell für die geplante Kolonie.⁴⁶⁵ Wie in der Widmung der Amazonenschlacht träfen damit im Porträt koloniale Vorstellungen und Antikensehnsucht zusammen. Die Kolonie als Ort der Utopie steht damit ebenso wie Kunstkammer und Labor an der

People, and Voices, New York/ London: Routledge 2010 und Gabriella Moretti, *Gli Antipodi: Avventure Letterarie di un Mito Scientifico*, Parma: Nuova Pratiche Editrice 1994. Für ein Beispiel des Denkens in geographischen Gegensätzen in Gelehrtenkreisen vgl. die Biographie von Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Petrus Gassendus, *The Mirroure of True Nobility and Gentility*, London: J. Streater 1657, Buch 5, S. 107: „[...] considering the motion of the mediterranean Sea, which because it is known to run Westward, by our European Coasts, he would have enquirie made, wether by the Coasts of Africa opposite to us, it does not run Eastward ...[...].“

⁴⁶⁴ Vgl. Richard Bromes, *The Antipodes: A Comedie: Acted in the Yeare 1638: By the Queenes Majesties Servants, at Salisbury Court in Fleetstreet*, London: Francis Constable 1640. Vgl. auch David McInnis, „Therapeutic Travel in Richard Bromes’s *The Antipodes*“, *SEL Studies in English Literature* 52, 2012, S. 447–469.

⁴⁶⁵ Vgl. Gilman 2003, S. 41.

Schnittstelle zwischen Antike und Innovation.⁴⁶⁶ Kolonie und Kunstkammer sind zwei Brennpunkte der millenaristischen Spannung des neuen Äons, in dem insbesondere durch Paracelsus und dessen Interpretation des *Elias Artista*, sowie bei Francis Bacon die Erforschung der Welt mit der Erwartung der Apokalypse verknüpft war.⁴⁶⁷ So steht auch in dem Aufruf zur Beteiligung an der Expedition, der am 6. September 1639 veröffentlicht wurde, die Missionierung als Grund für die Gründung einer englischen Kolonie an erster Stelle, gefolgt von deren Bedeutung für den Handel mit Ostindien.⁴⁶⁸

Globus

Der Globus als Model der Welt war ein komplexes Kunstobjekt und das Ergebnis des Zusammenspiels von mathematischer Berechnung und künstlerischer Ausgestaltung. Die Modellhaftigkeit des Globus versprach verlässliche Informationen über räumliche und zeitliche Distanzen, die das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigen. Er impliziert die einfache Erreichbarkeit eines jeden Punktes auf der Welt.⁴⁶⁹ Die Darstellung eines Globus war besonders geeignet, eine Vielzahl von Menschen davon zu überzeugen, die Angst vor der langen Reise zu überwinden und sich der Expedition anzuschließen. Das lose Papier auf dem Rahmen mit dem Motto verweist zudem auf die Gestaltbarkeit der Welt. Die Kapitälchen des Mottos in dünner Druckschrift sind identisch mit denen, die auf dem Globus Meere und Länder identifizieren. Der Zettel

⁴⁶⁶ Zu Kunstkammer und Utopie vgl. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin: Wagenbach 2002, S. 56f. und Wolfgang Braungart, *Die Kunst der Utopie: Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*, Stuttgart: J. B. Metzler 1989. Zur Kolonie als Projektionsort der Utopie vgl. Jeffrey Knapp, *An Empire Nowhere: England, America, and Literature from Utopia to The Tempest (The New Historicism 16)*, Berkeley: University of California 1992.

⁴⁶⁷ Vgl. Line Cottegnies, „Utopia, Millenarianism, and the Baconian Programme of Margaret Cavendish’s *The Blazing World* (1666)“, in: Chloë Houston (Hg.), *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, Farnham: Ashgate 2010, S. 71–94 und Wolf Friedrich Schäufele, „Zur Begrifflichkeit von ‚Alt‘ und ‚Neu‘ in der Frühen Neuzeit“, in: Christoph Kampmann (Hg.), *Neue Modelle im Alten Europa: Traditionsbruch und Innovation als Herausforderung in der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau 2012, S. 18–36. Zu Paracelsus vgl. Pagel 1981.

⁴⁶⁸ Vgl. Hervey 1921, Appendix 8, *Copy of the Earle of Arundells Declaracõn concerning Madagascar*, S. 506: „I Thomas Earle of Arundell and Surrey Earle Marshall of Engand having by a long and serious inquisicõn informed my selfe of what necessary Consequence the Island of Maddagascar by our Nacõn inhabited wilbe to this Kingdome by the propagacõn of Christian Religion and prosecucõn of the Easterne Traficque [...] have undertaken [...] the Plantacõn of this Island with those adjacent.“

⁴⁶⁹ Vgl. Jörg Dünne, *Die Kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 44f. und Frank Lestringant, *Mapping the Renaissance World: The Geographical Imagination in the Age of Discovery (The New Historicism 32)*, Berkeley: University of California 1994, S. 104f.

führt die künstlerische Gestaltung des geographischen Anschauungsobjekts vor Augen. Die gleiche Schrift, die auf dem Globus mit „Oceanus Orientalis“ einen Jahrhunderte alten Name festhält, buchstabiert auf dem Zettel das gerade eben geänderte Motto von Lord und Lady Arundel. Gestaltung und Beschriftung von Globen änderten sich durch europäische Entdeckungsfahrten regelmässig und waren sichtbarer Ausdruck neuen Wissens über die Welt. Die Grundvoraussetzung für die Eroberung der Welt war ihre Erschliessung durch ihre Vermessung und Darstellung. Imagination und Abstraktion finden im Objekt des Globus zusammen, der als Modell der Welt Grundlage für Berechnungen und für Phantasien von Fremde und Eroberung darstellte.

Verweise auf Geographie und Herrschaft haben im englischen Porträt eine lange Tradition. Obwohl der Globus zu den beliebtesten Objekten der Kunstgeschichte gehört, ist die Häufung des Motivs in englischen Porträts auffällig. Zwischen seiner Bedeutung als Kosmos als allumfassender Ordnung und als Symbol für weltliche Macht verortete der Globus insbesondere in den allegorischen Porträts von Elizabeth I. im Mittelpunkt der Welt und zugleich ausserhalb der weltlichen Ordnung.⁴⁷⁰ Der Globus affirmiert in ihren Bildnissen von den sogenannten *Sieve Portraits* über das *Armada Portrait* bis zum *Ditchley Portrait*, das die Königin titanengleich auf dem Halbrund eines Globen stehend zeigt, immer wieder den universalen Machtanspruch der Königin (Abb. 95–98). Damit ist er in die imperiale Allegorisierung ihrer Person verwoben, die den Leib, den sterblichen, weiblichen Körper, der Königin verdeckte.⁴⁷¹ Während der Regierungszeit Elizabeths schuf Emery Molyneux den ersten englischen Globus, dessen Erscheinen 1589 angekündigt wurde. Der früheste erhaltene Globus von 1592 orientiert sich an den Arbeiten von Gerardus Mercator und Gemma Frisius, ist jedoch grösser und hatte die Aufgabe, die Erkenntnisse erfolgreicher englischer Expeditionen zu verdeutlichen.⁴⁷² Ab 1620 beherrschten die noch grösseren und aktuelleren Globen von Willem Jansz Blaeu aus Amsterdam den englischen Markt, deren beeindruckende Höhe von bis über

⁴⁷⁰ Vgl. Kristen Lippincott, „Macht und Politik: Die Rolle des Globus in der Portraitkunst der Renaissance“, *Der Globusfreund* 49/50, 2002, S. 129–147.

⁴⁷¹ Vgl. hierzu die massgebliche Studie von Frances A. Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London: Routledge & Kegan Paul 1975 sowie Riehl 2010 und Valerius 2002.

⁴⁷² Vgl. Helen M. Wallis, „The First English Globe: A Recent Discovery“, *The Geographical Journal* 117, 1951, S. 275–290.

einem Meter das *Madagaskarporträt* betont.⁴⁷³ Die Globen wurden meist als Paare hergestellt und verkauft, von denen die meisten Porträts genau wie das *Madagaskarporträt* jedoch nur den Erdglobus zeigen und den Himmelsglobus auslassen.

Sonnenuhr

Die Verbindung von Globus und Sonnenuhr deutet auf das Problem der Abhängigkeit von Zeit und Raum, das für die Navigation auf See ein besonderes Problem darstellte. Zur Bestimmung des Längengrades war eine exakte Messung der Zeit zwei Orten nötig: die Zeit an Bord musste mit derjenigen an einem Ort mit bekannten Längengrad verrechnet werden. Das sogenannte Längenproblem konnte erst im 18. Jahrhundert gelöst werden. Bis dahin war es nur möglich, die Breitengrade über den Sonnenstand zu bestimmen, so dass Schiffe zur sicheren Navigation den Breiten folgen und lange Umwege in Kauf nehmen mussten. Für das Problem wurde noch Ende des 17. Jahrhunderts die Anwendung des *Powder of Sympathy*, der Waffensalbe, als Lösung vorgeschlagen.⁴⁷⁴

Die Sonnenuhr auf Lady Arundels Schoss versprach eine neue und besonders exakte Messung der Zeit. Es handelt sich um die universale Ringsonnenuhr. Erfinder der Universla Equinoctial Sundial war der von Lord und Lady Arundel als Hauslehrer beschäftigte Mathematiker William Oughtred (Abb. 99–100).⁴⁷⁵ Neben der Darstellung

⁴⁷³ Vgl. Helen M. Wallis, „Opera Mundi‘: Emery Molyneux, Jodocus Hondius and the First English Globes“, in: Ton Croiset van Uchelen u. a. (Hg.), *Theatrum Orbis Librorum: Liber Amicorum Presented to Nico Israel*, Utrecht: HES 1989, S. 94–104. Zu den Globen der Familie Blaeu vgl. Ariane Koller, *Weltbilder und die Ästhetik der Geographie: Die Offizin Blaeu und die niederländische Kartographie der Frühen Neuzeit*, zugl. Diss. (Universität Augsburg), Affalterbach: Didymos 2014.

⁴⁷⁴ Vgl. William J. H. Andrewes (Hg.), *The Quest for Longitude*, Cambridge, MA: Harvard University 1996. Zur Waffensalbe vgl. Allen G. Debus, „Robert Fludd and the Use of Gilbert’s *De Magnete* in the Weapon-Salve Controversy“, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 19, 1964, S. 389–417 und Elizabeth Hedrick, „Romancing the Salve: Sir Kenelm Digby and the Powder of Sympathy“, *British Journal for the History of Science* 41, 2008, S. 161–185. Gerade die Waffensalbe wurde zur Zeit der Entstehung des Gemäldes kontrovers diskutiert, vgl. William Foster, *Hoplocrisma-Spongus: Or, A Sponge to Wipe Away the Weapon-Salve [...]*, London: Thomas Cotes 1631; Robert Fludd, *Doctor Fludds Answer unto M. Foster or, The Squeezing of Parson Fosters Sponge [...]*, London: Nathanael Butter 1631 sowie Daniel Sennert, *The Weapon-Salves Maladie: Or, A Declaration of its Insufficiencie*, London: John Clark 1637.

⁴⁷⁵ Oughtreds mathematische Forschungen standen in Verbindung mit englischen Entdeckungsreisen, vgl. Amir Alexander, *Geometrical Landscapes: The Voyages of Discovery and the Transformation of Mathematical Practice*, Stanford: Stanford University 2012, S. 81f. Seine mit Kenelm Digby einem Verfechter der Waffensalbe gewidmete Publikation seiner

der wertvollen Erfindung eines genaueren Zeitmessers scheint das Porträt eine geistige Verbindung des Ehepaars zu suggerieren, die über räumliche Distanzen hinweg Kommunikation ermögliche und so eine Lösung für das Längenproblem darstellen würde. Da die Grenzen zwischen mathematischer Berechnung und sympathetischer Magie fließend waren und das weniger gebildete Publikum Oughtred vor allem als Zauberer kannte, ist diese Implikation nicht abwegig.⁴⁷⁶ Eine solche Referenz auf eine spirituelle, sympathetische Verbindung zwischen Lord und Lady Arundel verbindet die beiden Vorstellungen von universeller, magischer und von persönlicher, affektiver Sympathie miteinander.⁴⁷⁷

Zirkel

Im Porträt werden Uhr und Globus, Sonne und Erde, Lady und Lord Arundel als Einheit dargestellt. Ihre Darstellung gemeinsam mit den antiken Büsten nimmt Bezug auf

beiden wichtigsten Erfindungen, Rechenschieber und Horizontuhr, enthält neben verschiedensten astronomischen Berechnungen auch eine Beschreibung des Längenproblems, vgl. William Oughtred, *The Circles of Proportion and the Horizontall Instrument*, London: William Forster 1632, S. 81. Zu Oughtreds Sonnenuhr vgl. A. V. Simcock, „An Equinoctial Ring Dial by Ralph Greatorex“, in: R. G. W. Anderson u. a. (Hg.), *Making Instruments Count: Essays on Historical Scientific Instruments Presented to Gerard L'Estrange Turner*, Ashgate: Variorum 1993, S. 201–215; Bruce Chandler/ Clare Vincent, „A Sure Reckoning: Sundials of the 17th and 18th Centuries“, *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26, 1967, S. 154–169; Hester Katharine Highton, *Elias Allen and the Role of Instruments in Shaping the Mathematical Culture of Seventeenth-Century England*, unveröffentl. Diss. (University of Cambridge) 1996, S. 158f.

⁴⁷⁶ Vgl. J. Peter Zetterberg, „The Mistaking of ‚the Mathematicks‘ for Magic in Tudor and Stuart England“, *The Sixteenth Century Journal* 11, 1980, S. 83–97, S. 97. Zu Mathematik als Magie vgl. auch Maarten Van Dyck/ Koen Vermeir, „Varities of Wonder: John Wilkins’ Mathematical Magic and the Perpetuity of Invention“, *Historia Mathematica* 41, 2014, S. 1–28.

⁴⁷⁷ Vgl. Seth Lobis, *The Virtue of Sympathy: Magic, Philosophy and Literature in Seventeenth-Century England*, New Haven/ London: Yale University 2015, S. 3 und S. 63f. Kenelm Digby entwirft in seiner Abhandlung zum Leib-Seele-Problem das Konzept einer vom Körper unabhängigen Seele, die an keinen Ort gebunden ist. Vgl. Kenelm Digby, *Two Treatises: In the one of which, The Nature of Bodies, in the other, the Nature of Mans Soule, is Looked into: In Way of Discovery of the Immortality of Reasonable Soules*, London: John Williams 1645, S.90: „[...] framing some conception of a spirituall substance, without residence in Place [...] wthat she is no where; and (yet upon the matter) that she is bound to no place, and yet remote from none: that she is able to worke upon all witout shifting from one to another, or comming neere any: and that she is free from all, witout removing or parting from any one.“ In einer späteren Schrift thematisiert Digby auch die Verschmelzung der Seelen von Ehepartnern, vgl. Vittorio Gabrieli (Hg.), *Kenelm Digby: Loose Fantasies* (Temi e Testi 14), Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 1968, S. 6: „[...] the infinite blessed state wherein the almighty God reigneth, by uniting two persons, two souls, two wills, in one; which by breathing together produce a divine love; and then their bodies may justly strive to perpetuate that essence by succession, whose durance in themselves is limited: and thus they become types of that trinity and unity living in eternity.“ Zu Digbys alchemistisch inspirierter Auffassung der Seele vgl. auch Leonhard 2014 und Michael Martin, „Love’s Alchemist: Science and Resurrection in the Writing of Sir Kenelm Digby“, *Prose Studies* 32, 2010, S. 221–239.

zeitgenössische naturphilosophische Diskurse, die miteinander in Verbindung standen. Lord und Lady Arundel erscheinen als die idealen Schirmherren der Madagaskarexpedition. Globus, Zirkel und Sonnenuhr sind zudem beliebte Elemente allegorischer Darstellungen. Diese Attribute zeichnen insbesondere Lady Arundels Porträt aus, denn die Verbindung von Zirkel und Sphäre in den Händen einer weiblichen Figur war weit verbreitet und kann als Anspielung auf eine Reihe von inhaltlich verwandten Themen verstanden werden: Von der Astrologie über das perfekte Vorgehen und die *perfettione*, die Vollendung, bis zur Perspektive und der Chorographie war der Zirkel in Ripas *Iconologia* Zeichen für das Vermessen, Bemessen und Masshalten (Abb. 101).⁴⁷⁸ Lord Arundels Porträt wiederum trägt mit dem aufgestützten Szepter und dem ausgestreckten Zeigefinger deutliche Züge von Ripas *dominio*.⁴⁷⁹

Lady Arundels Darstellung mit Zirkel und Sonnenuhr schwankt zwischen allegorischem Gehalt und faktischem Verweis auf reale Fähigkeiten und Tätigkeiten. Parallelen finden sich einerseits zum Porträtstich des Kosmografen Gerardus Mercator (1512–1594), dessen Geste mit dem Zirkel sich im Porträt der Countess ebenso wiederfindet wie der unfokussierte Blick (Abb. 102). Zum anderen lässt die Darstellung an Cornelis Cort's Druckgraphik der *Astrologia* nach Vorlage von Frans Floris denken, in der die allegorische Figur einen Zirkel in Richtung eines Globus hält, während eine bärtige männliche Gestalt sich ihr zugewandt auf den Globus stützt (Abb. 103). Die Elemente des Madagaskarporträts, zu denen auch die beiden antiken Büsten und der

⁴⁷⁸ Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descrittione di Diverse Imagini Cavate dall'Antichità, & di Propria Inventione*, Rom: Lepido Faerii 1603, S. 29: „Astrologia: Donna vestita die color ceruleo, havrà l'ali all'homeri, nella destra mano terrà un compasso, & nella sinistra un globo celeste [...] Le si dipinge in mano il globo celeste, con il compasso, per esser proprio suo il misurare i Cieli, & considerare le misure de loro movimenti“, S. 367: „Operatione perfetta: Donna che tiene con la destra mano un specchio, & con la sinistra un squadro, & un compasso. Lo specchio dove si vedono l'imagini dell'intelletto nostro, ove facciamo a piacer nostro aiutati dalle dispositione naturale nascere molte idee di cose che non si vedono: ma si possono porre in opera mediante l'arte operatrice di cose sensibili per mezo di istromenti materiali. Oltre di questo innanzi che l'opera si possa ridurre à compimento, bisogna sapere le qualità esquisitamente, che à ciò far sono necessarie, il che si nota col compasso, & con lo squadro“, S. 385-6: „Parsimonia: [...] Il compasso ginifica l'ordine, & misura in tutte le cose; percioche si come il compasso non esce punto dalla sua circonferenza, cosi la parsimonia non eccede il modo dell'honesto, & del ragionevole“, S. 429: „Prospettiva: [...] tenga con la destra mano Compasso, Riga, con Squadra [...].“

⁴⁷⁹ Ebd., S. 164: „Dominio: Huomo con nobile, e ricco vestimento, haverà cinto il capo da una serpe, e con la sinistra mano tenghi un Scettro, in cima del quale vi sia un'occhio, & il braccio, & il dito indice della destra mano disteco, come sogliono far quelli che hanno dominio, & comandano.“

Fensterausblick gehören, verweisen zugleich auf Verbindungen zwischen den geographischen, astronomischen und den bildenden Künsten. Die zur Nobilitierung der Bildkünste herangezogene Parallelisierung mit den freien Künsten über Schnittmengen wie gemeinsame Instrumente und ähnliche Aufgaben bedient das Porträt mit dem kunstvoll bemalten Globus und dem Zirkel. Sowohl Astronomie als auch Geometrie wurden seit der Renaissance regelmässig mit Malerei in Verbindung gebracht, und die Gemeinsamkeiten der beiden freien Künste mit der Malerei als Argument für ihre Nobilitierung, ihre Aufnahme in den Kreis der *artes liberales* gehandelt.⁴⁸⁰

Allegorie und Gegenwart

Die Malerei steht als Medium einer universalen Erfassung der Natur in engem Zusammenhang mit der Vermessung der Welt, und ist zudem wie diese eng mit dem Sehsinn verbunden. Der Zirkel ist sowohl verbunden mit Zeichnung als auch mit den mathematischen Künsten, vor allem aber erscheinen Zirkel und Sonnenuhr oft als Attribut des Gesichtssinns und sind damit ebenfalls mit der *Pictura*, der Allegorie der Malerei verbunden.⁴⁸¹ Die *Pictura* ist es, mit der sich ein wahrer Virtuose van Manders *Schilder-boeck* zufolge verheiraten muss, um vollendete Werke zu schaffen.⁴⁸² Deutlich wird dies in Marcus Gheeraerts Zeichnung von 1577, in der die nach Innen gekehrte *Pictura* in nachdenklicher Pose mit Armillarsphäre und Zirkel als Gegensatz zur ein Kind stillenden Ehefrau gezeigt wird (Abb. 104). Um sie herum stiften weitere Kinder Unruhe und stören den Maler in seiner Konzentration.⁴⁸³ Aspekte des Porträts und der Allegorie wirken in van Dycks Invention zusammen und generieren so eine Bedeutungsebene, in der beide Aspekte untrennbar miteinander verbunden sind. Während das Porträt mit der zeitgebundenen Darstellung sterblicher Individuen den flüchtigen Moment und monumentale Dauer miteinander verbindet, steht die Allegorie als überzeitlich jenseits dieser Dichotomie. Die Kluft zwischen Vergänglichkeit und

⁴⁸⁰ Vgl. Maurice Saß, *Physiologien der Bilder: Naturmagische Felder Frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst* (Naturbilder 3), Berlin/ Boston: De Gruyter 2016, S. 40–55.

⁴⁸¹ Vgl. Eric Jan Sluijter, „Venus, Visus et Pictura“, in: Eric Jan Sluijter (Hg.), *Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle: Waanders 2000, S. 86–159.

⁴⁸² Vgl. Nicole Birnfeld, „„Ein Leben für die Kunst? Anmerkungen zu Pictura-Darstellungen nördlich der Alpen“, in: Simone Roggendorf/ Sigrid Ruby (Hg.), *(En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen*, Marburg: Jonas 2004, S. 111–122.

⁴⁸³ Zu einer kunsttheoretischen Deutung der Zeichnung vgl. Alexander Marr, „Pregnant Wit: Ingegno in Renaissance England“, *British Art Studies* 1, 2015 [<https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-01/amarr> Letzter Zugriff 17.7.2017].

Überlieferung, die als Grundbedingung das Porträt prägt, ist in der konstanten Genese überzeitlicher Wahrheiten und Konzepte durch die Allegorie nicht vorhanden.

Labor et Scientia

Der allegorische Gehalt des Doppelporträts steht der starken Zeitgebundenheit des Porträts gegenüber: Van Dycks Porträts und dessen Kopien entstanden zu einem bestimmten Zeitpunkt und mit einem klar definierten Ziel: Der Werbung für eine Kolonie auf der Insel Madagaskar während der beginnenden Unruhen in England. Die Aktualität und Verständlichkeit des allegorischen Gehalts zeigt das Wappen der *Company of Mineral and Battery Works*, in dem laut der Beschreibung der Charta von 1570 *Labor* und *Scientia* dargestellt sind (Abb. 105). Im Wappen eine flankieren die weibliche Figur der *Scientia* und die männliche Figur *Labor* als Schildhalter das Heroldsbild, *Scientia* mit einem Zirkel und *Labor* mit einem Hammer versinnbildlichen den Zusammenhang zwischen Arbeit und Wissen. In Bacons Schriften wird die Minenarbeit mit naturphilosophischer Erkenntnis, der Entdeckung von Wahrheit, gleichgesetzt.⁴⁸⁴ Die *Company of Mineral and Battery Works* besass eines von zwei Minenmonopolen in England und sowohl Bacon als auch Lord Arundel hatten Anteile der Gesellschaft von ihren Vätern geerbt, die zu den Gründungsmitgliedern gehörten.⁴⁸⁵ Lady Arundels Familie war bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert am Bergbau beteiligt.⁴⁸⁶ Das Versprechen auf reiche Bodenschätze auf der afrikanischen Insel, die

⁴⁸⁴ Vgl. Cesare Pastorino, „The Mine and the Furnace: Francis Bacon, Thomas Russell, and Early Stuart Mining Culture“, *Early Science and Medicine* 14, 2009, S. 630–660, S. 638 f.

⁴⁸⁵ Vgl. Cecil T. Carr (Hg.), *Select Charters of Trading Companies 1530–1707* (Publications of the Selden Society 28), London: Bernard Quaritch 1913, S. 18. Vgl. auch M. B. Donald, *Elizabethan Monopolies: The History of the Company of Mineral and Battery Works from 1565 to 1604*, Edinburgh/ London: Oliver & Boyd 1961. Einer der bekanntesten englischen Metallurgen, Basil Brooke (1576–1646), war überwiegend in Shrewsbury tätig, für das Lady Arundel die Privilegien von ihrem Vater, dem Earl of Shrewsbury geerbt hatte. Basil Brooke wurde in 1604 in Arundel House zum Ritter geschlagen und gehörte wie Lady Arundel zu den wichtigsten bekennenden Katholiken am englischen Hof, vgl. John Nichols, *The Progresses, Processions, and Magnificent Festivities, of King James I*, Band 1, London: Society of Antiquaries 1898, S. 430. Er besass seit 1615 das Patent auf Stahlerzeugung und errichtete erste Verhüttungsofen in Coalbrookdale in Shropshire. Zur Geschichte der Minen in England zur Zeit Elizabeths I. vgl. James W. Scott, „Technological and Economic Changes in the Metalliferous Mining and Smelting Industries of Tudor England“, *Albion* 4, 1972, S. 94–110 und James W. Scott, „Theory and Practice in Early Metalliferous Mining in the British Isles: Some Comments on the State of Geological Knowledge in Tudor and Stuart Times“, *Albion* 5, 1973, S. 211–225.

⁴⁸⁶ Vgl. Stephen Glover, *The History and Gazetteer of the County of Derby [...]*, Band 1, Derby: Henry Mozley and Son 1831, S. 199. George Talbot, Earl of Shrewsbury, zweiter Ehemann von Bess of Hardwick und Lady Arundels Grossvater, hatte das Recht auf den Erzbergbau in

lange Erfahrung der beiden Dargestellten mit der Bewirtschaftung von Minen, vor allem aber die Ausrichtung auf Minenarbeiter als mögliche Mitglieder der Expeditionen könnten die Bildfindung beeinflusst haben.⁴⁸⁷ Zudem bestanden zwischen der Minenarbeit und einer weiteren allegorischen Dimension des Gemäldes enge Beziehungen: Bergarbeit und alchemische Transmutation wurden seit dem 16. Jahrhundert zusammengedacht.⁴⁸⁸

6.2 Coniunctio

Von Anspielungen auf die beiden lateinischen Wahlsprüche über emblematische Referenzen auf die Astronomie, Astrologie, Chorographie und die Malkunst bis zum Wappen der Minenarbeiter mit *Labor* und *Scientia* als sich gegenseitig bedingende

Wirksworth Wapentake und in High Peak, besass die umliegenden Landgüter von Ashford und war der führende Händler und Verhütter von Blei. Zwischen 1569 und 1585 kam es zu Streitigkeiten mit den Minenarbeitern von High Peak, als der Earl den Ertrag seiner Anwesen in Derbyshire erhöhen und darum ein Monopol errichten wollte. Die Minenarbeiter weigerten sich, die geförderten Bodenschätzen zum neuen, niedrigeren Preis abzugeben, vgl. Andy Wood, *The Politics of Social Conflict: The Peak Country, 1520–1770*, Cambridge: Cambridge University 1999, S. 209 f. Vgl. auch Stephen E. Kershaw, „Power and Duty in the Elizabethan Aristocracy: George, Earl of Shrewsbury, the Glossopdale Dispute and the Council“, in: G. W. Bernard (Hg.), *The Tudor Nobility*, Manchester/ New York: Manchester University Press 1992, S. 266–296. Streitigkeiten über Minenrechte gehörten zwischen 1570 und 1600 zu den verbreitetsten Konflikten. Als der Earl 1585 angewiesen wurde, seine Pächter und Minenarbeiter angemessen zu entlohnen, hatten die gemeinschaftlich handelnden Arbeiter einen Sieg errungen, der das hierarchische Weltbild ins Wanken und die adligen Vorrechte der Familie in Gefahr brachte. Um 1613 begannen Minenarbeiter auf eigene Verantwortung jenseits der etablierten Minen zu graben, vgl. Wood 1999, S. 219 und David Kiernan, *The Derbyshire Lead Industry in the Sixteenth Century* (Derbyshire Record Society 14), Chesterfield: Derbyshire Record Society 1989.

⁴⁸⁷ Zur Bedeutung von Bergbautechnologien und spezialisierter Bergarbeit in England vgl. Eric H. Ash, *Power, Knowledge, and Expertise in Elizabethan England*, Baltimore/ London: The John Hopkins University 2004, S. 19–54.

⁴⁸⁸ Vgl. Henrike Haug, „Artificial Interventions in the Natural Form of Things: Shared Metallogenetical Concepts of Goldsmiths and Alchemists“, in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham u. a.: Springer 2014, S. 79–104; Vladimír Karpenko, „The Chemistry and Metallurgy of Transmutation“, *Ambix* 39, 1992, S. 47–62 und Lothar Suhling, „„Philosophisches“ in der Frühneuzeitlichen Berg- und Hüttenkunde: Metallogene und Transmutation aus der Sicht Montanistischen Erfahrungswissens“, in: Christoph Meinel (Hg.), *Die Alchemie in der Europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte* (Wolfenbütteler Forschungen 32), Wiesbaden: Harrassowitz 1986, S. 293–314.

Aspekte des Bergbaus verbindet das *Madagaskarporträt* eine Vielzahl von Allegorien miteinander. Das Bedeutungsgeflecht des Porträts wird darüber hinaus erweitert durch die Verbindung von Antike und Utopie. Das ungelöste Problem der Abhängigkeit von Zeit und Raum scheint in der Darstellung des Globus gemeinsam mit der Sonnenuhr auf. Der entrückte, abwesende Blick des Paares deutet auf eine spirituelle Verbundenheit, eine geistige Einheit, die die Kommunikation von Lord und Lady Arundel unabhängig von räumlicher Trennung macht. Eine solche innige Gemeinschaft impliziert durch die Macht der Sympathie eine magische Lösung des Längenproblems. Dazu passend teilt das Paar sich im Porträt die in einer erweiterten Ausgabe der *Iconologia* beschriebenen Attribute der Metaphysik. Diese trägt Ripa zufolge als Herrscherin über jegliches weltliches Wissen Krone und Zepter und steht zwischen Globus und Uhr, mit entweder verbundenen Augen oder abwesendem Blick.⁴⁸⁹

Rot und Weiss

Mit der Kleidung des Paares ist jedoch ein auffälliger Aspekt des Porträts bislang unberücksichtigt geblieben. Während Lady Arundel in den beiden Porträts von Mytens und Rubens ein schwarzes Kleid mit zarten Spitzendetails trägt, ist sie in van Dycks Porträt in silbrig glänzenden, weit fallenden Atlas gehüllt. Ein kürzerer Hermelinmantel darüber wird von einer breiten Schmuckkette gehalten, eine Goldschmiedearbeit aus Elementen, die mit Edelsteinen und Perlen besetzt sind. Lord Arundel trägt eine silberne Rüstung und darüber ebenfalls einen Hermelinmantel und eine breite Goldkette um die Schultern, an der das Ordensabzeichen des heiligen Georg befestigt ist. Um seinen Arm und halb auf dem Globus liegt ein tiefroter Stoff, der sich bis hinter Lady Arundels Rücken fortzusetzen scheint. Wie Emilie Gordonker gezeigt hat, etablierte van Dyck nach seiner Rückkehr aus Antwerpen im Jahr 1635 in seinen Porträts eine Kleidung ohne modische Schnitte und Details, an deren Stelle frei fließende Stoffe den Status der Porträtierten jenseits alltäglicher Konventionen anzeigten. Der silbrige Atlas, der Lady Arundel umspielt, ist ebenso wie die schwere Kette ein Zeichen für die „careless Romance“ mit der der Porträtist William Sanderson zufolge seine Modelle

⁴⁸⁹ Vgl. Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia [...] Ampliata dallo stesso Autore*, Siena: Matteo Florimi 1613, S. 45: „Metafisica: Donna con un globo, & un horologio sotto alli piedi, haverà gli occhi bendati, & in capo una corona [...] con la sinistra tenga un scettro, perche essendo ella Regina di tutte l'altre scienze acquistate per lume naturale, & sprezzando le cose soggette alla mutatione, e al tempo considera le cose superiori con la sola forza dell'intelletto, non curando del senso. Metafisica: Donna [...] che stia pensosa, & con la sinistra mano stria in atto di accennare.“

bekleidete.⁴⁹⁰ Und während sowohl Rubens als auch van Dyck den Earl bereits in Rüstung porträtiert hatten, verleihen ihm die schwere Ordenskette, der Hermelinpelz und der schwere rote Umhang eine königliche Würde, die über der höfischen Ordnung steht. Der weisse, schimmernde Stoff der Countess und der rote Mantel des Earl, der die Countess zu umfassen scheint, erlauben eine weitere Lesart des Doppelporträts als Darstellung des alchemistischen Motivs des roten Königs und der weissen Königin. Bereits in der ersten alchemischen Handschrift, die mit allegorischen Figuren illustriert ist, einer 1550 veröffentlichten Ausgabe des *Rosarium Philosophorum*, findet das Motiv Verwendung (Abb. 102–103).⁴⁹¹

Vereinigung

Die *chymische Hochzeit* zwischen der auch *Beya* oder *rosa alba* genannten weissen Königin und *Gabritius* oder der *rosa rubea*, dem roten König, gehört zu den zentralen Vorgängen bei der Herstellung des Steins der Weisen. *Beya*, vom arabischen Wort für weiss, hell, steht für Quecksilber, der Name *Gabritius* leitet sich aus dem arabischen Begriff für Schwefel ab.⁴⁹² Es ist auffällig, dass das Wort *candore* im neuen Motto auf dem Zettel vor dem Globus die gleiche Bedeutung hat wie *Beya*, und das Motto zudem mit dem Wort *concordia* die Einheit des Ehepaars betont. Die Vereinigung alchemischer Gegensätze zur Einheit, die Versöhnung zwischen Widersprüchen, war der einzige Weg zur Herstellung der allesheilenden Quintessenz. In der *coniunctio* von männlich und weiblich, heiss und kalt, Körper und Geist, Materie und Form, Schwefel und Quecksilber, perfektioniert die Alchemie die Natur.

Symbolisiert wird diese chemische Verbindung durch *Sol* und *Luna* als König und Königin, deren oft wörtlich dargestellte Vereinigung den Stein der Weisen

⁴⁹⁰ Vgl. Emilie S. Gordonker, *Anthony Van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture* (Pictura Nova VIII), Turnhout: Brepols 2001, S. 51. Zu Innovationen in der Kleidung vgl. auch Evelyn Welch/ Juliet Claxton, „Easy Innovation in Early Modern Europe“, in: Evelyn Welch (Hg.), *Fashioning the Early Modern: Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500–1800*, London/ Oxford: Oxford University 2016, S. 87–110 und Susan Vincent, *Dressing the Elite: Clothes in Early Modern England*, Oxford: Berg 2003.

⁴⁹¹ Vgl. Anon., *Rosarium Philosophorum: Secunda Pars Alchimiae De Lapide Philosophico [...]*, Frankfurt: Cyriacus Jacobus 1550 und Joachim Telle (Hg.), *Rosarium Philosophorum: Ein Alchemisches Florilegium des Spätmittelalters*, Weinheim: VCH 1992. Zu den Bezeichnungen und Darstellungen in unterschiedlichen Handschriften vgl. Jörg Völlnagel, *Alchemie: Die königliche Kunst*, München: Hirmer 2012, S. 64 (Donum Dei), S. 69 (Rosarium Philosophorum), S. 82 (Splendor Solis), S. 165 (Atalata Fugiens), S. 167 (Philosophia Reformata), S. 188 (Musæum Hermeticum).

⁴⁹² Vgl. Lawrence Principe, *The Secrets of Alchemy*, Chicago/ London: University of Chicago 2013, S. 75.

hervorbringt (Abb. 106–108). Die hermetische Hoffnung auf eine Rückkehr zum paradiesischen Urzustand des Menschen, Adam, in dem die Gegensätze vereint waren, kommt in diesem Bild zum Ausdruck. Die metaphysische Dimension dieses Vorgangs beinhaltet die Vereinigung von männlicher Macht und weiblicher Weisheit und eine Trennung der Seele vom Körper und Vereinigung mit dem Geist. Die Seele ist nun frei, sich über die weltlichen Dinge zu erheben und wird als Resultat der *coniunctio* sich ihrer eigenen Beschaffenheit bewusst.⁴⁹³

Diese Lesart des Madagaskarporträts passt zu den vielfältigen allegorischen Referenzen, in denen naturphilosophische und spirituelle Vorstellungen aufscheinen. Sie steht in Bezug zu Lady Arundels naturphilosophischen Interessen und insbesondere ihrer Vertrautheit mit der Herstellung chemischer Heilmittel. Die Andeutung einer spirituellen, sympathetischen Verbindung und die Darstellung als Vereinigung von weisser Königin und rotem König ist unspezifisch und generell genug, um einerseits vom weiten Kreis der an alchemischen Prozessen interessierten Mitglieder des Hofes erkannt und andererseits keine konkrete Position in dem weiten Spektrum an widersprüchlichen Meinungen zu diesem vieldiskutierten Thema einzunehmen.⁴⁹⁴ Die Alchemie – alchemische Schriften und Experimente – gehörte zu den bestimmenden Instrumenten der Welterklärung am englischen Hof. Das Ringen um den Stein der Weisen, aber auch um iatrochemische Heilmittel und nützliche Erfindungen, das Destillieren von Wassern, Raffinieren von Substanzen und Imitieren von Materialien als Teilbereiche der Alchemie waren in ganz Europa verbreitet.⁴⁹⁵ Das Motiv der *coniunctio* war besonders gängig und hatte einen hohen Wiedererkennungswert, den

⁴⁹³ Vgl. Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge: Cambridge University 1998, S. 35–39 und Claus Priesner, „Über die Wirklichkeit des Okkulten: Naturmagie und Alchemie in der Frühen Neuzeit“, in: Herbert Jaumann (Hg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*, Berlin: De Gruyter 2011, S. 305–345, S. 309.

⁴⁹⁴ Für einen exemplarischen Vergleich der Positionen von Walter Raleigh, Francis Bacon und James I. vgl. P. M. Rattansi, „Alchemy and Natural Magic in Raleigh’s ‚History of the World‘“, *Ambix* 13, 1966, S. 122–138.

⁴⁹⁵ Vgl. Principe 2013, S. 107f. und Nummedal 2007; Didier Kahn, *Alchimie et Paracelsisme en France à la Fin de la Renaissance (1567–1625)*, Genf: Droz 2007; Lauren Kassell, *Medicine and Magic in Elizabethan London: Simon Forman, Astrologer, Alchemist & Physician*, Oxford: Clarendon Press 2005; Bruce T. Moran, *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge, MA: Harvard University 2005.

sich unter anderem Shakespeare für sein Gedicht *Venus and Adonis* zu Nutzen machte.⁴⁹⁶

Atalantas Globus

Die Kunst der Alchemie fand in England vor allem durch die Werke von John Dee, Robert Fludd und Michael Maier weite Verbreitung. In Maiers *Atalanta Fugiens* spielt das Motiv der Vereinigung der Gegensätze eine grosse Rolle. Das zweite Emblem der Sammlung zeigt eine zusätzliche Bedeutung des Globus (Abb. 109). Als Körper einer ein Kind stillenden Frau steht der Globus für die Erde als Nährmutter aller natürlichen Prozesse, die durch die Kunst nachgeahmt werden.⁴⁹⁷ Dieses Verständnis des Erdglobus und des inneren der Erde analog zur weiblichen Gebärmutter einerseits und zum philosophischen Ofen andererseits gehört zu den Grundkonzepten der Alchemie, die in der *Tabula Smaragdina* ihren Ursprung haben.⁴⁹⁸

Ein weiteres Emblem aus der Sammlung zeigt den Globus beschienen von einer kleinen Sonne, ein Motiv, das im Porträt durch die Sonnenuhr aufgegriffen wird. In diesem, 45. Emblem wird die Bedeutung von Sol und dessen Schatten, dem Gegensatz des Lichts alchemisch ausgedeutet und die Erde als Körper vorgestellt, den das Licht nicht durchdringt und darum während auf der einen Erdhalbkugel Tag herrscht, die Antipoden im Schatten liegen. Licht und Schatten als Gegensätze müssen im grossen Werk vereint werden.⁴⁹⁹ Kathleen Long zeigt, dass in Maiers Emblemen hybride Körper und die Balance der Elemente in Körpern von besonderer Bedeutung sind. Nicht nur die Grenzen zwischen den Geschlechtern sowie zwischen Mensch und Tier verschwimmen in der alchemischen Vorstellung, sondern auch die Verbindung zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos.⁵⁰⁰ Das Universum und der menschlichen Körper werden aufeinander projiziert und miteinander verschmolzen, so dass Mensch und Kosmos als

⁴⁹⁶ Vgl. Peggy Muñoz Simonds, „‘Love is a Spirit all Compact of Fire’: Alchemical *Coniunctio* in *Venus and Adonis*“, in: Alison Adams/ Stanton J. Linden (Hg.), *Emblems and Alchemy* (Glasgow Emblem Studies 3), Glasgow: University of Glasgow 1998, S.133–156. Vgl. auch Healy 2011, S. 3f. sowie zu alchemischen Motiven in der englischen Literatur Linden 1996, S. 11f. Einen Überblick über alchemistische Dichtung gibt Didier Kahn, „Alchemical Poetry in Medieval and Early Modern Europe: A Preliminary Survey and Synthesis Part I“, *Ambix* 57, 2010, S. 249–274/ „Part II“, *Ambix* 58, 2011, S. 62–77.

⁴⁹⁷ Für eine deutsche Übersetzung des Textes vgl. Hofmeier 2007, S. 83f.

⁴⁹⁸ Zur *Tabula Smaragdina* als Grundlage alchemischer Experimente vgl. Peter Forshaw, „Alchemical Exegesis: Fractious Distillations of the Essence of Hermes“, in: Lawrence Principe (Hg.), *Chymists and Chymistry: Studies in the History of Alchemy and Early Modern Chemistry*, Sagamore Beach: Watson 2007, S. 25–38.

⁴⁹⁹ Vgl. Hofmeier 2007, S. 255.

⁵⁰⁰ Vgl. Long 2010.

Einheit erscheinen. Die Verbindung der Gegensätze von männlich und weiblich in der chemischen Hochzeit führt zu einer höheren Einheit der Elemente, die universell wirksam ist. In der Möglichkeit der Einheit in der *coniunctio* liegt die Macht, die Welt zu verändern.

Einheit

Wie Frances Yates argumentiert, lassen sich die Schriften der Rosenkreuzer und insbesondere Johann Valentin Andreaes 1616 erschienene *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz* im Zusammenhang mit der Eheschliessung zwischen Elizabeth Stuart und Friedrich V. von der Pfalz lesen. Für Yates propagiert die Schrift der *Chymischen Hochzeit* eine protestantische Allianz gegen die Habsburgische Vormacht und eine friedliche Lösung der Konflikte.⁵⁰¹ Das alchemische Motiv der *coniunctio* im Madagaskarporträt lässt sich auf die Bedeutung zurückführen, die der Ehe und der Verbindung zwischen Ehepartnern im England des 17. Jahrhunderts zugemessen wurde. Nach dem Tod von Elizabeth I. etablierten James I. und Anna of Denmark Hochzeitsfeierlichkeiten am Hof als zentrale Rituale, in denen mit masques und Theaterstücken die Ehe als staatstragender Friedensgarant inszeniert wurde.⁵⁰²

In der Feier der Ehe als spiritueller Einheit sicherte Anna of Denmark sich und ihren Hofdamen eine weitgehende Autonomie, die das Hofleben so entscheidend prägte, dass Charles I. und Henrietta Maria die Tradition ungebrochen fortführten. Obwohl die Ehe in der anglikanischen Kirche nicht zu den Sakramenten der Erlösung gehört, feierten die Mitglieder des englischen Hofes im 17. Jahrhundert die spirituelle Dimension der untrennbaren Verbindung von Mann und Frau. Die Ehe galt als Abbild der Verbindung von Christus zur Kirche⁵⁰³ Das verbreitete Denkbild der Ehe für die Beziehung zwischen Form und Materie oder Körper und Seele räumte dem männlichen

Vgl. Yates 1972.

⁵⁰² Vgl. Curran 2013, S. 3f.

⁵⁰³ Zur Ehe als Sakrament vgl. Philip L. Reynolds, *How Marriage Became One of the Sacraments: The Sacramental Theology of Marriage from its Medieval Origins to the Council of Trent* (Cambridge Studies in Law and Christianity), Cambridge: Cambridge University 2016, S. 461f. Ein paradigmatisches Beispiel für die Gleichsetzung von Ehe und Kirche ist die zu Elizabeth Stuarts Hochzeit entstandene Schrift von George Webb, *The Bride Royall or Spirituall Marriage betweene Christ and his Church*, London: W. Stansby 1613. Die Bedeutung und Geschichte der Ehe untersuchte zu dieser Zeit auch John Selden, Antiquar im Auftrag von Lord Arundel und Autor der *Marmora Arundelliana*, der eine enge Freundschaft mit Lady Arundels Schwester Elizabeth Grey, Lady Kent, führte. Seine Studie zu jüdischen Ehebräuchen wurde 1646 veröffentlicht, vgl. Jonathan R. Ziskind, *John Selden on Jewish Marriage Law: The Uxor Hebraica*, Leiden: Brill 1991. Zu Selden vgl. G. J. Toomer, *John Selden: A Life in Scholarship*, Oxford: Oxford University 2009.

Prinzip den Vorrang ein und assoziierte Weiblichkeit mit passiver Materie.⁵⁰⁴ Die Betonung von Einheit und Harmonie und des Motivs der Verschmelzung zweier Seelen bricht diese Hierarchie auf. Die Vereinigung von Gegensätzen in der Alchemie konnte als Argument für eine Überlegenheit der ehelichen Verbindung gegenüber männlichen Freundschaften geltend gemacht werden, deren hoher Status am Hof eine potentielle Bedrohung für familiäre Bande darstellte.⁵⁰⁵

Verbreitung

Die Gemeinschaft von Lady und Lord Arundel betont auch die nach Vorlage des Porträts entstandene Druckgraphik (Abb. 110). Unter der von Lucas Vorsterman gestochenen seitengleichen Reproduktion des Porträts ist ein Epigramm zu lesen, das die Botschaft des Gemäldes auf Latein beschreibt: *Hi mundum inspiciunt/ hos mundus suscipit, Unde / Ergo capit tantos, Una tabella duos! Quos Comites summos facit excellentia, jungit / Quos thalamus Comites ars sociosque dedit*: „Hier erschauen die die Welt/ zu denen die Welt aufschaut, und damit/ erfasst ein Gemälde viel von den beiden! Diesen vollkommendsten Gefährten, Graf und Gräfin, bereitet die Exzellenz/ das Ehebett, es vereinigt sie die Kunst und gewinnt ihnen Gefährten.“ Die eheliche Gemeinschaft zwischen den beiden ebenbürtigen Partner ist das Ergebnis von Kunst, und dient als Begründung dafür, sich der Expedition nach Madagaskar anzuschließen. Die Reproduktionsgraphik, die in zahlreichen Versionen überliefert ist, zeugt von der weiten Verbreitung von van Dycks Porträt und ist ein Zeichen, dass das Gemälde mit dem konkreten Ziel der Werbung für die Teilnahme an der Expedition entstand. Es handelte sich um eine kalkulierte Nachricht, die von einer möglichst breiten Menge an Menschen verstanden werden sollte.

Indentur

Das Porträt selbst ist in drei Versionen überliefert, von denen nur die Version in Knole, Kent von den anderen beiden abweicht. In ihr ist im Fensterrahmen noch eine weitere männliche Figur zu sehen, die als Franciscus Junius oder William Petty gedeutet wird

⁵⁰⁴ Zur Analogie der Ehe zur Beziehung zwischen Leib und Seele vgl. Rosalie E. Osmond, „Body, Soul, and the Marriage Relationship: The History of an Analogy“, *Journal of the History of Ideas* 34, 1973, S. 283–290.

⁵⁰⁵ Zur Konkurrenz zwischen Ehe und männlicher Freundschaft vgl. Alan Stewart, *Close Readers: Humanism and Sodomy in Early Modern England*, Princeton: Princeton University 1997 und Lorna Hutson, *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, London: Routledge 1994. Zur Mystifizierung der Ehe vgl. Gregory Chaplin, „One Flesh, One Heart, One Soul: Renaissance Friendship and Miltonic Marriage“, *Modern Philology* 99, 2001, S. 266–292

(Abb. 3 und 111–112).⁵⁰⁶ In den beiden Versionen im Wiener Kunsthistorischen Museum und in Arundel Castle ist der Blick auf das Fenster und den blauen, mit weissen Quellwolken bedeckten Himmel frei. Die männliche Figur, die eine Hand auf den Kopf des Homer legt und mit der anderen ein eingerolltes Papier in Richtung des Paares im Vordergrund streckt, könnte auch als Stellvertreterfigur einstehen für die Betrachter, an die sich der Appell zur Expedition richtete, mit dem eingerollten Papier als Indenturschein. Im Aufruf des Earl wird eine vierjährige Indentur an Stelle von Kapital angeboten. Diese Form der zeitlich begrenzten Unfreiheit war für frühneuzeitliche Expeditionen bestimmend, prägte aber auch das Alltagsleben in England. Auf den Expeditionen und in den Kolonien waren solche unfreien Diener dem Gutwillen des Kreditgebers ausgeliefert. Insbesondere in Amerika war die Freiheit derart Verpflichteter gefährdet, so dass eine solche Figur möglicherweise als vertrauensgewinnendes Vorbild ins Bild eingefügt wurde.⁵⁰⁷ Auf Arundel Castle sind eine Vielzahl von Indenturscheinen mit Lord Arundel als Gläubiger erhalten, in denen solche, langfristige und umfassende Verpflichtungen geregelt sind.⁵⁰⁸

Botschaft

Da das Gemälde als Werbebild fungierte und von einem möglichst breiten und diversen Kreis an Betrachtern verstanden werden sollte, zeugt der Rückgriff auf das Motiv der *coniunctio* von dem Bekanntheitsgrad alchemischen Wissens um 1638. Während Pamela Smith gezeigt hat, dass noch um 1600 im Heiligen Römischen Reich die Alchemie der adligen Elite vorbehalten war und vor allem die europäischen Höfe experimentelle Forschung förderten, scheint im Aufruf für die Expedition nach Madagaskar eine allgemeine Vertrautheit mit alchemischen Gedanken auf. Die Alchemie vermittelte nun nicht mehr nur als „language of mediation“ oder „universalist

⁵⁰⁶ Vgl. Howarth 1985, S. 168; Fehl u. a. 1981, S. 46.

⁵⁰⁷ Vgl. Hervery 1921, Appendix 8, S. 507: „Likewise such Gents, Artificers, tradesmen and others who are not able to putt any Adventure into the mayne Stocke [...] shall yet nevertheless bee entertayned by mee as servants for ffoure yeares, After the expiracōn of which tyme they shalbee made ffreemen and personall adventurers and enjoy all the benefitts and ymmunities, advantages, and possessions of ffreemen [...]“. Zur Bedeutung der Indentur für die Frühzeit des Kolonialismus in England vgl. John Wareing, *Indentured Migration and the Servant Trade from London to America, 1618–1718: ‚There is great want of servants‘*, Oxford: Oxford University 2017. Zu unfreier Arbeit in Amerika vgl. Christopher L. Tomlins, *Freedom Bound: Law, Labor, and Civic Identity in Colonizing English America, 1580–1865*, New York: Cambridge University 2010 und Don Jordan/ Michael Walsh, *White Cargo: The Forgotten History of Britain’s White Slaves in America*, New York: New York University 2008.

⁵⁰⁸ Vgl. Arundel Castle Archive G1/10, *Norris Papers*. Das Konvolut enthält zwischen 1610 und 1641 unter Lord Arundel eingegangene Indenturen.

language“ zwischen den Konfessionen und über Landesgrenzen hinweg, sondern erreicht auch breite Bevölkerungsschichten, die ihre Motive verstehen und einordnen konnte.⁵⁰⁹ Alchemistische Interessen vereinten in Gesellschaften, Geheimbünden, Akademien und Freundschaften Adepten unabhängig von und über Standesgrenzen hinweg. Dass die Alchemie eine spirituelle und eine praktische Dimension besass, einerseits konkret anwendbare Ergebnisse erzielte, bessere Arzneien und Materialien hervorbrachte und zum anderen ein kosmisches Unterfangen darstellte mit dem Ziel der Aussöhnung der vielfältigen Gegensätze der temporalen Welt, verlieh alchemistischen Motiven einen besonderen Reiz.

Die Mediation zwischen den Konfessionen machte die Alchemie zu einer *lingua franca*, mit der jenseits von Dogmen Diskussionen über metaphysische Themen möglich waren. Die Referenz zur chymischen Hochzeit inszeniert auch die Gemeinschaft von Lady Arundel als Katholikin und Lord Arundel, der sich zur anglikanischen Kirche bekannte, über konfessionelle Grenzen hinweg. Trotz vielfältiger Überschneidungen und Vermischungen zwischen den beiden Konfessionen standen Anhänger und Anhängerinnen des katholischen Glaubens am Vorabend des englischen Bürgerkriegs wiederholt in der Kritik der anglikanischen Kirche. Die vom König und der katholischen Königin garantierte freie Ausübung der Religion wurde von Vertretern der anglikanischen Kirche vermehrt angegriffen. Ziel dieser Angriffe waren oftmals die katholische Königin, katholische Adlige und zudem immer wieder katholische Kunstpatronage.⁵¹⁰ Der distinkte Fokus auf weibliche adlige Katholikinnen lag in dem

⁵⁰⁹ Zur Alchemie als vermittelnder Instanz vgl. Pamela H. Smith, „Alchemy as Language of Mediation at the Habsburg Court“, *Isis* 85, 1994, S. 1–25 und Margaret C. Jacob, *Strangers Nowhere in the World: The Rise of Cosmopolitanism in Early Modern Europe*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2006, S 41f.

⁵¹⁰ Vgl. Michael C. Questier, *Catholicism and Community in Early Modern England: Politics, Aristocratic Patronage and Religion, c. 1550–1640*, Cambridge: Cambridge University 2006, S. 473f. Zu katholischen Gläubigen in der anglikanischen Kirche vgl. Alexandra Walsham, *Church Papists: Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England* (Royal Historical Society Studies in History 68), Suffolk: Boydell 1993. Vgl. auch John Cedric H. Aveling, „The English Clergy, Catholic and Protestant, in the 16th and 17th Centuries“, in: John Cedric H. Aveling u. a. (Hg.), *Rome and the Anglicans: Historical and Doctrinal Aspects of Anglican-Roman Catholic Relations*, Berlin: De Gruyter 1982, S. 55–142 und Benjamin J. Kaplan (Hg.), *Catholic Communities in Protestant States: Britain and the Netherlands c. 1570–1720*, Manchester: Manchester University 2009. Zu konfessionellen Debatten in der Kunst vgl. Susanna Brietz Monta, „Anne Dacre Howard, Countess of Arundel, and Catholic Patronage“, in: Micheline White (Hg.), *English Women, Religion, and Textual Production, 1500–1625*, Farnham: Ashgate 2011, S. 59–82; Jeremy Wood, „Van Dyck: A Catholic Artist in Protestant England, and the Notes on Painting Compiled by Francis Russell, 4th Earl of Bedford“, in: Hans

hohen Grad an Autonomie begründet, den die Ausübung ihrer Religion von ihnen verlangte. Der katholische Glaube konnte nur privat praktiziert werden und oft boten hochrangige weibliche Adlige katholischen Priestern Zuflucht. Sie etablierten so spirituelle Zentren fernab männlicher Kontrolle.⁵¹¹ Da Tart Hall mit hoher Wahrscheinlichkeit ein solches Zentrum darstellte, sprach das Gemälde mit der gemeinsamen, harmonischen Darstellung des Ehepaars insbesondere Rekusanten und diejenigen an, die eine überkonfessionelle Lösung der religiösen Konflikte anstrebten.

Utopie

Im Zuge der Angriffe auf den katholischen Glauben in England engagierten sich einzelne Adlige für eine überkonfessionelle Gemeinschaft in den Kolonien. So entwickelte Lord Baltimore als Ausweg aus den konfessionellen Spannungen die Vision einer neuzugründenden Kolonie in Amerika, in der friedliche Gemeinschaft möglich wäre. Diese Vision wurde von seinem Sohn nach Baltimores Tod 1632 mit der Gründung der Kolonie Maryland verwirklicht.⁵¹² Das Wissen um die Prozesse der Natur als Wissen um die von Gott geschaffene Welt verstand die adlige Elite ebenso wie die Teilhabe an der göttlichen Macht als ihr Vorrecht. Dieses Vorrecht verpflichtete zur Wohltätigkeit, dazu, das Wissen zum Wohle aller einzusetzen. Lady Arundel war ebenso wie eine Reihe adliger Frauen am englischen Hof bekannt für ihre medizinische Erfahrung und gab ihre Einsichten weiter. Ursula Szulakowska hat gezeigt, dass alchemische Bildmotive eine Weltgemeinschaft in Erwartung der Apokalypse zelebrierten.⁵¹³ Die *coniunctio* war ein grundlegendes Motiv so gut wie aller Veröffentlichungen zur Alchemie in Europa und das bestimmende Moment des metaphysischen Moments der Läuterung oder Heilung von Körpern. Diese Heilung über die Versöhnung von Gegensätzen, über das Balancieren eines Gleichgewichts, wurde ebenso körperlich wie geistig verstanden. Medizin und Religion standen in engem

Vlieghe (Hg.), *Van Dyck 1599–1999: Conjectures and Refutations*, Turnhout: Brepols 2001, S. 167–198; Elizabeth Oy-Marra, „Paintings and Hangings for a Catholic Queen: Giovan Francesco Romanelli and Francesco Barberini's Gifts to Henrietta Maria of England“, in: Elizabeth Cropper (Hg.), *The Diplomacy of Art: Artistic Creation and Politics in Seicento Italy* (Villa Spelman Colloquia 7), Mailand: Nuova Alfa 2000, S. 177–193 und Margaret Roland, „Van Dyck's ‚Holy Family with Partridges‘: Catholic and Classical Imagery at the English Court“, *Artibus et Historiae* 15, 1994, S. 121–133.

⁵¹¹ Zu den spezifischen Freiräumen katholischer Frauen als Angriffsfläche vgl. Frances E. Dolan, *Whores of Babylon: Catholicism, Gender, Seventeenth-Century Print Culture*, Ithaca/London: Cornell University 1999, S. 50f.

⁵¹² Vgl. Krugler 2004.

⁵¹³ Vgl. Szulakowska 2006.

Austausch, auch wenn der Aspekt des kommerziellen Nutzens alchemistischer, metallogenetischer und iatrochemischer Experimente oftmals im Vordergrund stand.⁵¹⁴ Die Heilung von Körpern und das Versprechen eines langen, gesunden und schmerzfreien Lebens waren zentrale Themen in Lady Arundels Experimenten. Der Fokus auf die Verbindung zwischen Lady Arundel und ihrem Ehemann ermöglichte in der Werbung für das globale Projekt, insbesondere Frauen und weibliches Wissen anzusprechen.

6.3 Körpertechnologien

Michael Maier erklärt in den *Symbolae Aureae Mensae* den Kontinent Europa im Kontext alchemischen Wissens zur Krone der Schöpfung. Aufgrund der geographischen Lage sei Europa der feste Boden und Mittelpunkt der Welt, wie man am Globus sehen könne. Weil sein Boden bereits länger vom Wasser befreit sei, soll es an Kraft, Zahl und Stärke allen anderen Kontinenten überlegen sein, ebenso wie das Element der Erde den anderen an Dichte und damit an Stabilität.⁵¹⁵ Auf der Erde sei Europa der Sonne, bei den Metallen dem Gold, bei den Tieren dem Löwen gleichzusetzen. In der Geste von Lord Arundel scheint diese kolonial-alchemistische Vorstellung der Vorrangstellung Europas in der Welt auf. Die Bedeutung der eigenen Nation im globalen Kontext wurde mit Theorien aus Medizin und Chymie erklärt. Der menschliche Körper und die Erdkugel unterstanden den gleichen Gesetzen der Chymie. Von der besonderen Stellung Europas geht Maier direkt zur Notwendigkeit der Medizin und chymischer Forschung über und konstruiert so einen direkten Zusammenhang zwischen der Heilkunst und

⁵¹⁴ Vgl. Tara Nummedal, „Practical Alchemy and Commercial Exchange in the Holy Roman Empire“, in: Pamela H. Smith/ Paula Findlen (Hg.), *Merchants & Marvels: Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, New York/ London: Routledge 2002, S. 201–222.

⁵¹⁵ Vgl. Michael Maier, *Symbola Aureae Mensae Duodecim Nationum*, Frankfurt: Luca Jennis 1617, S. 572f.: „Est autem Europa Terra constans tamquam basis et fundamentum totius orbis inhabitati propter causas sequentes: Terra, ut in globo terrestri viderelicet, longe superatur ab aquis circa superficiem [...] Hinc Europa caeteris terrae partibus longe minor est, at viribus, populis, fortitudine & animositate easdem longe antecedit [...] unus pugillus terre det denos pugillos aque, centum aeris & mille ignis: Quae si vera sunt: Terra excellentiam [...].”

Europas Stellung in der Welt.⁵¹⁶ Diese direkte Verbindung zwischen Medizin und Macht findet sich im Madagaskarporträt wieder.

Im Jahr 1635 fügte Lord Arundel seiner Antikensammlung ein weiteres, „remarkable a Piece of antiquity“ zu: den 152 Jahre alten Thomas Parr.⁵¹⁷ Bei einem Besuch in Shropshire hatte der Earl von dem uralten Mann erfahren, der zwar blind war und keine Zähne mehr besass, sich sonst aber bester Gesundheit erfreute. Lord Arundel bezahlte die Fahrt des Mannes und zweier Freunde nach London. Der Wagen hielt an allen grösseren Ortschaften und zog viele Menschen an, die vom biblischen Alter Parrs erfahren hatten. Charles I. und Henrietta Maria gewährten ihm Audienz und liessen sich ebenfalls von seiner Lebensspanne beeindrucken.

Das erstaunlich lange Leben des Mannes behandeln kurz nach Parrs Ankunft in London veröffentlichte Traktate. Der Mann beeindruckte John Taylors Schrift *The Very Old Man* zufolge Lord Arundel vor allem durch seine Frömmigkeit (Abb. 113). Taylor nimmt das Leben Parrs zum Anlass, die englische Geschichte Revue passieren zu lassen, zu deren Zeuge Parr durch sein langes Leben geworden war, und ein Loblied auf die Weisheit des Alters anzustimmen. Die Geschichte vom uralten Mann kursierte innerhalb kurzer Zeit in einer Vielzahl von Graphiken in ganz Europa, von den Niederlanden und Deutschland bis Frankreich (Abb. 114–117). Die Porträts sollen auf einer Zeichnung beruhen, die Rubens angefertigt habe, von der aber nur noch Kopien existieren (Abb. 118–121).⁵¹⁸

Alter

Als Grund für das lange Leben gibt Taylor die Diät des Mannes an, die vollständig ohne „Metamorphos’d beasts, fruits, fowls and fishes“ auskomme, ohne starken Alkohol, ohne Theriak und ohne Tabak.⁵¹⁹ Seine Ernährung folge weitgehend den Empfehlungen Pythagoras, sich vegetarisch zu ernähren. Thomas Heywood geht in seiner Schrift *The Wonder of this Age* der Frage nach dem Grund für die lange Gesundheit Parrs nach. Der Tod seiner Söhne sei Zeichen, dass diese nicht vererbbar sei, und der Bericht über eine

⁵¹⁶ Ebd., S. 575: „sic & Europa nostra suis potentiis aequata & derata, veluti Terminus Doerum antiquissimus, nulli cedit [...] Multis perrepatis celebrioribus locis in nullum incidere potui, qui de Phoenice eiusque Medicina me certiolem faceret [...]“

⁵¹⁷ John Taylor, *The Olde, Old, Very Olde Man or the Age and Long Life of Thomas Parr*, London: Henry Gosson 1635, S. 7. Vgl. auch S. 19: „No Antiquary, but Antiquity;/ For his Longevity’s of such extent,/ That hee’s a living mortall Monument.“

⁵¹⁸ Zusätzlich zu den Veröffentlichungen wurden 1635 auch Münzen mit dem Porträt von Thomas Parr geprägt, von denen zwei im British Museum erhalten sind.

⁵¹⁹ Taylor 1635, S. 20f.

aussereheliche Beziehung, für die Parr mit 104 Jahren Busse tun musste, impliziert, dass auch ein Leben frei von Sünde das Leben nicht verlängert. Heywood nimmt stattdessen Parrs Ernährung in den Blick: Bier, selten Fleisch, niemals Wein, „a moderate diet“.⁵²⁰ Ein Pamphlet von 1636 mit einem grossen Kupferstich von George Glover stellt Thomas Parr auf eine Stufe mit dem zwergwüchsigen Jeffery Hudson und dem über zwei Meter grossen William Evans (Abb. 122). Die drei einte ihre körperliche Aussergewöhnlichkeit.⁵²¹

Das durch die richtige, mässige Ernährung und das geregelte, einfache Leben erreichte Alter Parrs erregte weithin Aufmerksamkeit. Sein direkt nach der Ankunft angefertigtes Porträt verbreitete sich in druckgraphischen Reproduktionen in ganz London. Das breite Interesse an einem langen Leben und der damit verbundene Wunsch, dem Vorbild der derart Gealterten nachzueifern und den eigenen Körper möglichst lang gesund zu halten, zog sich quer durch die Bevölkerung, ein „cult of centenarians“, der auf die Verlängerung und Verbesserung des irdischen Lebens durch Änderung des physischen Lebensstils zielte.⁵²² Die Erzählungen fokussieren auf eine säkulare, physische Konzeption des Körpers und zeigen als Vorbilder keine Tugendhelden, die ihre Exzellenz im Kampf oder in moralischen Prüfungen unter Beweis gestellt haben, sondern Menschen, die sich durch ein einfaches Leben und die richtige Ernährung auszeichnen und denen als Lohn ihre körperliche Gesundheit lang erhalten blieb. Ein einfaches Leben und eine einfache Ernährung werden als die Grundlage für ein langes, gesundes Leben gesehen. Luxus und Aufregung, fehlende Kontrolle des Geistes, schlechte Luft, Alkohol und zu viel Abwechslung in der Diät gelten als Gründe für einen frühzeitigeren Tod.

Die Vorstellung vom Zusammenhang zwischen Ernährung und moralischer Tugend, und der Auswirkung philosophischer Studien auf die körperliche Gesundheit, bis hin zur Sichtbarkeit im äusseren Erscheinungsbild, blieb die gesamte Neuzeit

⁵²⁰ Thomas Heywood, *The Wonder of This Age: Or, the Picture of a Man Living Who is One Hundred Fifty Two Yeeres Old, and Upward [...]*, London: Benjamin Fisher 1635.

⁵²¹ Vgl. George Glover, *Three Prodigies of the Present Age*, London: Michael Sparke 1636.

⁵²² Peter Laslett, „The Bewildering History of the History of Longevity“, in: Bernard Jeune u. a. (Hg.), *Validation of Exceptional Longevity*, Odense: Odense University 1999, S. 23–40, S. 24. Vgl. auch Lynn Botelho (Hg.) *The History of Old Age in England, 1600–1800, Vol. 1: The Cultural Conception of Old Age in the Seventeenth Century*, London: Pickering & Chatto 2008, S. XIV.

hindurch bestimmend.⁵²³ 1636 veröffentlichte Bacon seine *History of Life and Death*, in der er vertieft den Einfluss der Diät auf die Lebensdauer untersucht. Er führt das lange Leben der Pythagoreer und der Kirchenväter auf ihre Abstinenz und ihre Religiosität zurück und auf „light contemplations“, das Bewundern und Ergründen der Natur, eine Beschäftigung, die helfe, den Geist zu beruhigen.⁵²⁴ Zugleich suchten Alchemisten nach dem universalen Heilmittel, das das Leben auf ein biblisches Alter verlängern sollte. Ab 1630 diskutierten zahlreiche Publikationen den Baum des Lebens aus dem Garten Eden, dessen perfekte Balance der Elemente Adams Körper immer wieder verjüngte.⁵²⁵

Kreislauf

Wenige Wochen nach seiner Ankunft in London und nur drei Tage nach dem Erscheinungsdatum von Heywoods Pamphlet verstarb Thomas Parr am 15. November 1635 in Arundel House. Um den Grund für den plötzlichen Tod herauszufinden, führte William Harvey, der langjährige Leibarzt von Lady und Lord Arundel, eine Obduktion aus. Den Obduktionsbericht widmete Harvey mit Henrietta Maria der ebenso wie Lady Arundel an dem Erhalt körperlicher Gesundheit interessierten Königin an ihrem Geburtstag.⁵²⁶ Der Obduktionsbericht schliesst auf einen Tod durch Erstickung und führt diesen auf die schlechte Luft in London zurück. Nachdem Parr sein gesamtes Leben gesund gegessen und saubere, klare Luft geatmet hatte, konnten seine Lungen Harvey zufolge den Russ und Rauch in London nicht ertragen. Dazu konstatiert Harvey, dass die reichhaltigere und vielfältigere Ernährung in der Stadt sowie der vermehrte Genuss hochprozentiger Getränke seinen Körper zusätzlich geschwächt habe.

⁵²³ Vgl. Steven Shapin, „The Philosopher and the Chicken: On the Dietetics of Disembodied Knowledge“, in: Steven Shapin, *Never Pure: Historical Studies of Science as if was Produced by People with Bodies, Situated in Time, Space, Culture, and Society, and Struggling for Credibility and Authority*, Baltimore: JHU 2010, S. 237–258, S. 249f.

⁵²⁴ Vgl. Francis Bacon, *History, Naturall and Experimentall, of Life and Death, or of the Prolongation of Life*, London: John Haviland 1638, Art. 91: „Admiration and light contemplation are of very great effect in prolonging life. For they detain the spirits on pleasing subjects, and do not permit them to become tumultuous, unquiet, and morose. And hence all contemplators of nature, who had so many and such great wonders to admire, as Democritus, Plato, Parmenides, and Apollonius, were long-lived.“ Vgl. auch Benedino Gemelli, „The History of Life and Death: A ‚Spiritual‘ History from Invisible Matter to Prolongation of Life“, *Early Science and Medicine* 17, 2012, S. 134–157.

⁵²⁵ Vgl. Georgiana D. Hedesan, „Reproducing the Tree of Life: Radical Prolongation of Life and Biblical Interpretation in Seventeenth-Century Medical Alchemy“, *Ambix* 60, 2013, S. 341–360.

⁵²⁶ Vgl. John Betts, *De Ortu et Natura Sanguinis*, London: William Grantham 1669, S. 319–325. Für eine englische Übersetzung vgl. Geoffrey Keynes, *The Life of William Harvey*, Oxford: Clarendon Press 1978, S. 222–225.

Mit William Harvey untersuchte Parrs Leichnam einer der führenden Anatomen der Zeit. Seine 1628 veröffentlichte Schrift *De Motu Cordis* entwarf ein Modell des Körpers als zirkulärem System, in dem das menschliche Herz als Mittelpunkt und Antrieb das Blut in einem unendlichen Kreislauf bewegt. Im Modell des Blutkreislaufs wird aus dem Körper eine regelmässig arbeitende Maschine, in der das Blut vom Herz „absolute perfection“ erhält.⁵²⁷ Die Harmonie des regelmässigen Kreisen des Blutes steht in Analogie zu den Planetenbahnen des Kosmos, mit dem Herz wie der Sonne im Mittelpunkt des Universums, ein Bild, das Harvey in seiner Widmung auf die Stellung des englischen Königs in seinem Reich anwendet.⁵²⁸

Diese Vorstellung deckt sich mit der neoplatonischen Konzeption Giordano Brunos, der noch vor Harveys anatomischen Studien von den kreisförmigen Bewegungen des Blutes spricht.⁵²⁹ Zu den ersten Verfechtern von Harveys Theorie des Blutkreislaufs gehörte Robert Fludd. Die Idee entsprach Fludds Theorie vom Wirken des Heiligen Geistes in der Natur. Für Fludd war die Seele im Blut enthalten, das nichts anderes als gewärmte Luft sei und den Lebensgeist in sich trage.⁵³⁰ Die ursprüngliche Konzeption des Blutes als einer Mischung aus Luft und Säften ersetzt Harvey durch die Vorstellung von einem Lebenselixier, das den Körper durchströmt. Der Mensch ist ein perfekter Spiegel der Planetenkreise des Makrokosmos.

Als sich selbst erhaltendes geschlossenes System, welches das Blut antreibt, erscheint der Körper als Maschine. Der menschliche Körper wird zum Objekt, das es in engem Austausch mit den göttlichen Wirkmächten des Universums zu bearbeiten und

⁵²⁷ Vgl. William Harvey, *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*, Frankfurt: Wilhelm Fitzer 1628, englisch Übersetzung: *The Anatomical Exercises of Dr. William Harvey [...] Concerning the Motion of the Heart and Blood: [...]*, London: Francis Leach 1653, S. 21: „Those two motions [...] are so done in a continued motion, as it were keeping a certain harmony, and number, that they are both done at the same time, and one onely motion appears [...] Nor is this otherwise done, than when Engines, one wheel moving another, they seem all to move together.“ Sowie S. 25: „[...] the great arterie was such a vessel as did carry the blood, after it had received its absolute perfection, out of the heart into the whole body.“ Zum Motiv der Maschine in der englischen Renaissance vgl. Jonathan Sawday, *Engines of Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, London/ New York: Routledge 2007, S. 207f. Zur Konzeption des Blutkreislaufs bei Harvey vgl. Keynes 1978, S. 166–179.

⁵²⁸ Vgl. Christopher Hill, „William Harvey and the Idea of Monarchy“, *Past & Present* 27, 1964, S. 54–72.

⁵²⁹ Vgl. Walter Pagel, „Giordano Bruno And The Circular Motion Of The Blood“, *British Medical Journal* 2, 1950, S. 621.

⁵³⁰ Vgl. Szulakowska 2006, S. 135 und Allen G. Debus, „Harvey and Fludd: The Irrational Factor in the Rational Science of the Seventeenth Century“, *Journal of the History of Biology* 3, 1, 1970, S. 81–105.

optimieren galt. Als mechanisch verstanden, waren körperliche Vorgänge auch empfänglich für mechanische Interventionen.⁵³¹ Im Jahr der Planungen für die Kolonie auf Madagaskar und der Entstehung des Porträts kam erstmals der Gedanke der Bluttransfusion auf. Anlass für die Erfindung war ein antiker Mythos. Francis Potter (1594–1678) reflektierte Aubrey zufolge über Ovids Geschichte von Jason und Medea, die Jasons Vater mit einer Infusion aus Blut und Eingeweiden zu verjüngen wusste, und leitete so die Idee zur Transfusion ab.⁵³²

Haut

Die Kolonie auf der Insel Madagaskar hatte ausdrücklich zwei Ziele, die eng miteinander verbunden waren: Handel und Missionierung. Der Aufruf des Earl zur Beteiligung an der Expedition verschweigt die beiden politischen Ziele, dem englischen König aus dem finanziellen Engpass angesichts eines möglichen Kriegs zu helfen und den Unruhen im englischen Volk zu begegnen.⁵³³ Das Madagaskarporträt verbirgt diese Ziele unter einem dichten Schleier allegorischer Verweise, unter Referenzen zu Emblemen und alchemischen Konzepten. Lady und Lord Arundel herrschen als Stellvertreter über Zeit und Raum, über den Globus, und über die Insel vor der afrikanischen Küste. Das leuchtende Weiss der Haut der Countess und das etwas dunklere, doch immer noch rosig helle Gesicht des Earl sind von Peter Erickson mit einem beginnenden Rassismus des Hosenbandordens und der Assoziation von weisser Haut mit imperialen Bestrebungen in Verbindung gebracht worden.⁵³⁴ In dem Porträt wird dunkle Haut nicht explizit dargestellt, und doch erscheint die Gesichtsfarbe in Kontext und Motto als Statussymbol reflektiert. Die weisse Hautfarbe erscheint im Porträt als solche, indem sie in Verbindung mit einem Ort imaginiert wird, an dem farbige Menschen auf diese weisse Haut schauen. Dieser imaginierte Blick durch

⁵³¹ Vgl. Newman 2004, S. 19–21.

⁵³² Vgl. Aubrey, *Brief Lives*, S. 257. Das Experiment zur Transfusion fand ebenso wie Bacons Experiment zur Konservierung durch Kälte an einem Huhn statt.

⁵³³ Finanzen und Unruhen standen in dem Streit um die *ship money tax* in Zusammenhang. 1637 hatte Charles drei Kritiker seiner Religionspolitik schwer bestrafen lassen. Der Wunsch nach einer einheitlichen anglikanischen Kirche in England und Schottland führte 1638/39 zum Bishop's War, vgl. Diane Purkiss, *The English Civil War: Papists, Gentlewomen, Soldiers, and Witchfinders in the Birth of Modern Britain*, New York: Basic Books 2006, S. 74f. und S. 201f.

⁵³⁴ Vgl. Peter Erickson, „God for Harry, England, and Saint George‘: British National Identity and the Emergence of White Self-Fashioning“, in: Peter Erickson/ Clark Hulse (Hg.), *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, and Empire in Renaissance England*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2000, S. 315–345, S. 338f.

imperial eyes, mit imperialem Blick, konstruiert weisse Identität vor der Folie schwarzer Haut.⁵³⁵

Einige Jahre nach der Entstehung des Madagaskarporträts veröffentlichte der Arzt Thomas Browne die *Pseudodoxia Epidemica*, eine Zusammenstellung verschiedenster weitverbreiteter Irrlehren, die Browne mit eigenen Untersuchungen entkräften wollte. Das extrem populäre Werk enthält ein Kapitel, das sich mit der schwarzen Hautfarbe beschäftigt.⁵³⁶ Browne verwirft zahlreiche Erklärungen, darunter den Fluch des Ham, der eine biblische Rechtfertigung für die Versklavung schwarzer Menschen darstellte.⁵³⁷ Besonders ausführlich beschäftigt sich Browne mit dem Einfluss von Sonne und Wärme auf die Hautfarbe, der die verbreitetste Erklärung darstellte. Browne bietet drei wahrscheinlichere Erklärungen für die Abweichung von der zeitgenössischen europäischen Norm: den Einfluss bestimmter Quellen, von Wasser, die Macht der Imagination und eine Erkrankung, die ähnlich wie Gelbfieber die

⁵³⁵ Mary Pratt geht davon aus, dass es neben der kolonialen Eroberung einen *anti-conquest* gab, indem Blickwechsel und imaginierte Austausche die entscheidende Rolle spielten. Der unschuldige imperiale Blick, die gewaltlose Aneignung durch Sehen, Einordnen, Beschreiben und Erklären hatte nach Pratt einen entscheidenden Anteil an der Kolonialisierung durch den Westen. Pratt untersucht Strategien, mit denen sich Europäer über den Blick von Fremden im imaginierten Blick von Aussen auf Europa selbst konstruierten, vgl. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge 2008, S. 38f. Ähnlich wie der verflechtungs- statt transfergeschichtlicher Ansatz, der von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann als „Herausforderung der Reflexivität“ betitelt wurde, beinhaltet dieser „imperiale Blick“ die Möglichkeit der dialektischen Wirkung von globalen Beziehungen, vgl. Michael Werner/ Bénédicte Zimmermann, „Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der *Histoire Croisée* und die Herausforderung des Transnationalen“, *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, S. 607–636. Diese Verflechtung prägte die Konstruktion des Selbst in der beginnenden globalen Welt, vgl. Lisa Lowe, *The Intimacies of Four Continents*, Durham: Duke University 2015; Natalie Zemon Davis, „Dezentrierende Geschichtsschreibung: Lokale Geschichten und kulturelle Übergänge in einer Globalen Welt“, *Historische Anthropologie* 19, 1, 2011, S. 144–156; Anna Suranyi, *The Genius of the English Nation: Travel Writing and National Identity in Early Modern England*, Newark: University of Delaware 2008 und Susanna Burghartz u. a. (Hg.), *Berichten, Erzählen, Beherrschen: Wahrnehmung und Repräsentation in der Frühen Kolonialgeschichte Europas* (Zeitsprünge), Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2003.

⁵³⁶ Vgl. Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica or Enquiries into Very Many received Tenets and Commonly Presumed Truths*, 4. Aufl. London: Andrew Crock 1658, S. 397f. Zu Thomas Browne

Kevin Killeen, *Thomas Browne* (21st-Century Oxford Authors), Oxford: Oxford University 2014 und Claire Preston, *Thomas Browne and the Writing of Early Modern Science*, Cambridge: Cambridge University 2005.

⁵³⁷ Vgl. David M. Whitford, *The Curse of Ham in the Early Modern Era: The Bible and the Justifications for Slavery* (St. Andrews Studies in Reformation History), Farnham: Ashgate 2009 und David M. Goldenberg, *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*, Princeton: Princeton University 2003.

Farbe der Haut beeinträchtigt. Die Erklärung einer Krankheit, die auch auf die nachfolgenden Generationen übergegriffen habe, sei für die Hautfarbe besonders überzeugend, da sich ähnliche Vererbungen körperlicher Gebrechen beobachten lassen.⁵³⁸

Schwarz

Dieser Erklärung zwischen Krankheit und Vererbung lässt Browne einen langen Exkurs über die Entstehung der Farbe Schwarz in natürlichen Prozessen folgen. Nachdem bereits der Einstieg in das Kapitel beklagt, dass die Frage nach der wahren Natur und des Ursprungs von Farbe unbeantwortet sei, obwohl den Chymisten das Verdienst zukomme, die Ursachen auf Salz, Schwefel und Quecksilber reduziert zu haben, wagt Browne nun anhand der Farbe Schwarz eine exemplarische Antwort.⁵³⁹ Anhand von Analogien aus dem Reich der Tiere, der Pflanzen und der Mineralien untersucht Browne die Ursache und Beschaffenheit schwarzer Farbe, beginnend mit dem Schwefel verbrannter Substanzen. Nach Feuer und Hitze, die als Fieber auch Körperteile schwarz färben können, nennt Browne den Kontakt mit Vitriol, mit Säure. Hier diskutiert Browne auch die Möglichkeit von Vitriol im Blut von schwarzen Menschen als Ursache für die Hautfarbe.⁵⁴⁰

Eine Verunreinigung des Blutkreislaufs wird zu einer weiteren Erklärung für die dunkle Hautfarbe. Hautfarbe ist bei Browne das Resultat von inneren Prozessen, die möglicherweise beeinflussbar sind: eine Krankheit oder ein Gebrechen, ein

⁵³⁸ Vgl. Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, S. 402f.: „Thus having evinced, at least made dubious, the Sun is not the Author of this Blackness [...] may be therefore considered, wether the inward use of certain water or fountains of peculiar ooperations, might not at first produce the effect in question [...] wether it might not out [...] by the Power and Efficacy of Imagination [...] wether it might not proceed from such a cause and the like foundation of Tincture, as doth the Black Jaundices, which [...] might settle durable inclination [...] this transmission we shall the easier admit in colour, if we remember th like hath been effected in organical parts and figure [...] their morbosities have vigorously descended to their posterities, and that in durable deformities.“ Vgl. auch die grundlegende Studie von Winthrop D. Jordan, *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550–1812*, 2. Aufl. Chapel Hill: University of North Carolina 1968, S. 11–20.

⁵³⁹ Vgl. Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, S. 397: „Thus of colours in generall, under whose glosse and vernish all things are seen, no man hath yet beheld the true nature, or positively set downe their incontroulable causes; which while some ascribe unto the mixture of elements, others to the graduality of opacity of light; they have left our endeavours to grope them out by twilight, and by darknesse almost to discover that whose existence is evidenced by light. The chymists have attempted laudably, reducing their causes unto sal, sulphur, and mercury; and had they made it out so well in this, as in the objects of smell and taste, their endeavours had been more acceptable [...]“

⁵⁴⁰ Ebd., S. 409–414.

Ungleichgewicht das sich heilen lässt. Eine Veränderung in der Zusammensetzung der drei alchemischen Elemente, die das Blut vom Vitriol befreien oder die Balance im Körper herstellen könnte, sind wie in der paracelsischen Medizin analog zur Heilung von Metallen und der Herstellung des Steins der Weisen denkbar. Pamela Smith hat auf die Analogien und das Zusammenspiel zwischen Blut und Metal in der künstlerischen Praxis hingewiesen.⁵⁴¹ Wie sich in Fludds Interpretation des Blutkreislaufs zeigt, wurden Körper und Geist zusammengedacht. Thomas Walkington vergleicht den Zusammenhang zwischen geistigen und körperlichen Zuständen mit einem Wasserlauf, der durch ein naheliegendes fauliges Feld korrumpiert ist. Der Körper erscheint hier als der kranke Boden, der das klare Wasser der Seele verseucht.⁵⁴² Diese Beziehung zwischen Körper und Seele, in der ein körperliches Ungleichgewicht auch eine Gefahr für den Geist darstellte, beschäftigte englische Heilkundige. Die Melancholie, ein Überschuss an schwarzer Galle, stand besonders im Fokus der Überlegungen.⁵⁴³

Heilmittel sollten den Körper von schädlichen Stoffen reinigen. Diese Läuterung geschah in Analogie zur *Chrysopoeia*, der Goldherstellung, der Läuterung von Metallen, aus der Theorie heraus, dass jedes Metall verunreinigtes, krankes Gold sei.⁵⁴⁴ Diese paracelsische Auffassung stand in England gleichberechtigt neben der Humoralpathologie. Wie Kim Hall argumentiert, wurde die körperliche Arbeit farbiger Menschen analog zu den Zuckerraffinerien verstanden, in denen von schwarzen Sklaven in starker Hitze aus schwarzer Molasse feinkörniger weisser Zucker gewonnen wurde. Während die Verarbeitung von Zucker zu Konfekt und Medizin zu den anspruchsvollsten Aufgaben der adligen Hausfrau gehörte und somit zu Lady Arundels

⁵⁴¹ Vgl. Pamela Smith, „Vermillion, Mercury, Blood, and Lizards: Matter and Meaning in Metalworking“, in: Ursula Klein/ E. C. Spary (Hg.), *Materials and Expertise in Early Modern Europe: Between Market and Laboratory*, Chicago/ London: University of Chicago 2010, S. 29–49.

⁵⁴² Vgl. Thomas Walkington, *The Optick Glasse of Humors*, London: John Dawson 1639, S. 18: „if a water current have any vicinity with a putrified and infected soyle, it is tainted with his corrupt quality. The heavenly soule of man, as the Artists usually aver, semblablewise, doth feel as it were by a certaine deficiencie, the ill affected crasis of the body, so that if this be annoyed or infected with any feculent humor, it fares not well with the soule, the soule herself as maladiou, feeles some want of her excellencie [...]“

⁵⁴³ Von Robert Burtons 1621 erstmals veröffentlichten Werk zur Melancholie war 1638 die vierte erweiterte Auflage erschienen, vgl. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford: Henry Cripps 1638. Zur breiten Rezeption von Burtons Werk und der kulturellen Bedeutung der Melancholie vgl. Angus Gowland, *The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in Context*, Cambridge: Cambridge University 2006; und Douglas Trevor, *The Poetics of Melancholy in Early Modern England*, Cambridge: Cambridge University 2004, S. 116f.

⁵⁴⁴ Zur *Chrysopoeia* vgl. Principe 2013, S. 143f.

Expertise, beruhte die Raffinerie aus Zuckerrohr auf der harten Arbeit schwarzer Sklaven. Diese Herkunft ihres Materials, des *indian salt*, war den Frauen bewusst und wurde in der Weiterverarbeitung mitgedacht.⁵⁴⁵

In der Verwendung der aus der in der Hitze und Fremde von schwarzen Arbeitern aus schwarzer Flüssigkeit im *ingenio*, der Zuckermühle gewonnenen kostbaren weissen Zuckerkristalle spiegelt sich die Faszination am Verhältnis zwischen schwarz und weiss. Die Möglichkeit der Transformation von schwarz zu weiss findet eindrücklichen Niederschlag in der 1605 aufgeführten *Masque of Blacknesse*, in der Anna of Denmark und ihre Hofdamen als schwarze Allegorien auftraten, die vom Licht der königlichen Sonne gebleicht werden.⁵⁴⁶ Die Hofdamen erschienen in der 1608 folgenden *Masque of Beautie*, der ersten *masque*, an der Lady Arundel sich beteiligte, als geläuterte und schöne Tänzerinnen. Die Idee der körperlichen Transformationen nahm 1621, zur Zeit der kontroversen Amazonasexpedition, eine weitere *masque* auf. Jonsons *The Gypsies Metamorphosed* beschrieb ebenfalls die Änderung der Hautfarbe durch das Wirken des englischen Königs.⁵⁴⁷ Die Transformation wird physisch ermöglicht durch Kosmetik, die wie die Konditorei zu Expertise der Hofdamen gehörte. Ideell wird hier jedoch die ordnende Macht des Königs wirksam. Adel und Rang, Gesundheit und Schönheit, symbolisiert durch die strahlend weisse Haut, gehen vom König aus.

Salben

Als Maske oder Schleier verstanden, der einen eigentlich weissen Menschen umhüllt und verbirgt, erscheint die schwarze Hautfarbe in der *masque* als Mangel oder Fehler, den die Macht des Königs behebt. Die Ordnung und das Heil, das vom Königspaar

⁵⁴⁵ Vgl. Kim F. Hall, „Culinary Spaces, Colonial Spaces: The Gendering of Sugar in the Seventeenth Century“, in: Valerie Traub u.a. (Hg.), *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects*, Cambridge: Cambridge University 1996, S. 168-190. Zur Bedeutung von Zucker vgl. Sidney W. Mintz, *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*, New York: Viking 1985.

⁵⁴⁶ Vgl. Kim F. Hall, *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca/London: Cornell University 1995 S. 123f.; und Hardin Aasand, „To blanch an Ethiop, and revive a corpse“: Queen Anne and *The Masque of Blackness*“, *Studies in English Literature 1500-1900* 32, 2, 1992, S. 271–285 sowie zu beiden *masques* Gordon 1943.

⁵⁴⁷ Vgl. Andrea Stevens, „Mastering Masques of Blackness: Jonson’s ‚Masque of Blackness‘, The Windsor Text of ‚The Gypsies Metamorphosed‘, and Brome’s ‚The English Moor‘“, *English Literary Renaissance* 39, 2, 2009, S. 396–426; und Mark Netzloff, „Counterfeit Egyptians‘ and Imagined Borders: Jonson’s ‚The Gypsies Metamorphosed‘“, *ELH* 68, 4, 2001, S. 763–793. Zur Änderung der Hautfarbe als Thema vgl. Ian Smith, „White Skin, Black Masks: Racial Cross-Dressing on the Early Modern Stage“, *Renaissance Drama* 32, 2003, S. 33–67.

ausgeht, kann das Ungleichgewicht beheben und den weissen Hautton wiederherstellen. Die hier gefeierte, wundertätige Macht des Königs, geht einher mit der Kraft der Kosmetik. Zu unterscheiden sind dekorative Kosmetik und „the beautifying part of physic“.⁵⁴⁸ Während die reine Bemalung des Gesichts zwar weit verbreitet war, aber von vielen Autoren kritisiert wurde, gehörte die medizinische Behandlung der Haut, ihrer Farbe und Beschaffenheit, von innen wie von aussen, zu den verbreiteten Praktiken der *housewifery*.⁵⁴⁹ Die Behandlung mit Salben und Tinkturen zielte auf die *complexio*, das humorale Gleichgewicht, die Ordnung im Körper. Der Begriff *complexio* bezeichnet von Beginn des 17. Jahrhunderts bis heute im Englischen das Aussehen der Haut, die den wichtigsten Indikator für die humorale Beschaffenheit des Körpers darstellte, während der Begriff Kosmetik auf das griechische Wort κόσμος für Ordnung, Wohlgestalt, zurückgeht. Kimberly Poitevin argumentiert, dass kosmetische Praktiken in England im Kontext beginnender Rassendiskurse verstanden werden müssen, die mit dem Ideal der weissen Haut ein eurozentristisches *beauty regime* etablierte. Die Tatsache, dass die *complexio* beeinflussbar war und ständig durch Kosmetik verändert wurde, so Poitevin, verlieh Medizin und Kosmetik in der Frühzeit kolonialistischer Expansion eine besondere Macht.⁵⁵⁰

In Lady Arundels Sammlung finden sich zahlreiche Rezepte für die Behandlung der Haut. Wundheilsalben, Fistelwasser und Balsame standen ihr ebenso zur Verfügung wie innere Anwendungen „to stay the Humor“.⁵⁵¹ Die Körpersäfte erscheinen als Ursache für Hautunreinheiten, und eine Salbe aus Quecksilber und schwarzem Pfeffer soll tiefe Narben im Gesicht „for ones face that seems Leprous“ heilen. Auf der gleichen Seite findet sich die Anleitung für eine Salbe, die das Gesicht weiss machen soll. Fett, Eiweiss und geriebene Muschelschalen sollten dem Gesicht das begehrte helle, ebenmässige Strahlen verleihen.⁵⁵² Die ägyptische Salbe aus Grünspan, Honig

⁵⁴⁸ Edith Snook, „The Beautifying Part of Physic’: Women’s Cosmetic Practices in Early Modern England“, *Journal of Women’s History* 20, 3, 2008, S. 10–33.

⁵⁴⁹ Zur Kritik vgl. Frances E. Dolan, „Taking the Pencil out of God’s Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England“, *PMLA* 108,2, 1993, S. 224–239.

⁵⁵⁰ Vgl. Kimberly Poitevin, „Inventing Whiteness: Cosmetics, Race, and Women in Early Modern England“, *Journal for Early Modern Cultural Studies* 11,1, 2011, S. 59–89, S. 66.

⁵⁵¹ Lady Arundel, *Natura Exenterata*, S. 334: „To stay the Humor: Take a pint of Verjuice, a good quantity of Red Sage, and boyle it from a pint to halfe a Pint.“

⁵⁵² Ebd., S. 18: „An Oyntment to make a man’s visage white. Take fresh grease of Swine, Hens grease, and the white of an egg, and meal of Cockle, temper them together, and anoint thee therewith.“

und Essig hingegen sollte tote Hautschichten ablösen.⁵⁵³ Wie die vielen Lady Arundel zugeschriebenen Rezepte für *Balsamo Locatelli* zeigen, war die Gräfin besonders für solche Salben bekannt. Ihr Interesse an der Haut ging über eine rein optische Verschönerung hinaus. Es betraf den Körper selbst und zielte auf eine dauerhafte Veränderung. Aufgetragene Salben und Farben konnten über die Haut die Balance des Körpers und damit die Hautfarbe langanhaltend beeinflussen.⁵⁵⁴

Wasser

Das prekäre Gleichgewicht des Körpers, für das die englische Hausfrau die Verantwortung trug, war verantwortlich für das Aussehen der Haut. Vor dem Hintergrund der Kolonie auf Madagaskar lässt sich eine Mission für die weibliche Naturphilosophin ableiten. Wenn weisse und schwarze Haut in England nicht ausschliesslich und mit Sicherheit als feste Kategorien im Sinne von Rasse verstanden wurde, sondern durch innere und äussere Prozesse beeinflussbar erschien, war schwarze Haut theoretisch heilbar. Durch die Herstellung von Ordnung und Gleichgewicht, durch Salben, Tränke und Pillen, konnte der humorale Körper verändert und gestaltet werden. In der Ikonographie der Alchemie erscheint der Körper fast uneingeschränkt wandelbar. Frauen und Männer verschmelzen, Hermaphroditen entstehen und vergehen. Im *opus magnum* geht die Materie aus der geglückten Vereinigung des roten Königs mit der weissen Königin in das Stadium des *nigredo*, der Schwärzung, über. Das Symbol für diesen wichtigen Zwischenschritt ist der schwarze oder äthiopische König, dem Trimosins *Splendor Solis* zufolge eine schöne weisse Frau bei der Transformation behilflich sei.⁵⁵⁵

Die verbreiteten Embleme, die vergebliche Mühe in antiker Tradition unter dem Motto *Æthiopem lavare* beschreiben, berücksichtigen diese alchemische Deutung des schwarzen Körpers nicht.⁵⁵⁶ Der Topos wird zum Sinnbild des Wettstreits zwischen Natur und menschlicher Kunst, in dem die Natur zuletzt die Oberhand behält. Wer als *minister naturae* erfolgreich sein will, sollte nichts versuchen, das nicht möglich ist

⁵⁵³ Ebd., S. 140: „The Egyptian Oyntment. Take of Verdigreece made into fine powder five ounces, fine Honey clarified fourteen ounces, of strong Wine-vineger seven ounces [...] it taketh dead flesh from a sore without any pain.“

⁵⁵⁴ Vgl. Poitevin 2011, S. 79f.

⁵⁵⁵ Vgl. Principe 2012, S. 123f. und Abraham 1998, S. 71f.

⁵⁵⁶ Zur literarischen Konzeption schwarzer Haut vgl. Anu Korhonen, „Washing the Ehtiopian White: Conceptualizing Black Skin in Renaissance England“, in: Thomas F. Earle/ Kate J.P. Earle (Hg.), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University 2005, S. 94–112

(Abb. 119). In der Zeit des *Madagaskarporträts* argumentieren einzelne Embleme unter Rückgriff auf die Taufe eines Äthiopiens durch den Hl. Philipp, dass es keineswegs vergeblich sei, schwarze Menschen mit Wasser zu begießen (Abb. 120).⁵⁵⁷ Das Taufwasser ändere zwar nicht die Farbe ihres Körpers, doch die ihrer Seele. In der untrennbaren Verbindung, in der Geist und Körper gedacht wurden, stellte es eine Herausforderung dar, solche seelische Transformation unabhängig von körperlichen Prozessen zu denken. Auch beschränkte sich der Einfluss von Wasser auf den Körper nicht auf die äusserliche Anwendung. So wie Thomas Browne spekulierte, ob die dunkle Hautfarbe auf den Einfluss des Trinkwassers zurückzuführen sei, sorgten sich europäische Siedler in der *Neuen Welt* um den Einfluss fremden Wassers und fremder Nahrung auf ihre *complexio*. Expeditionsmitglieder fürchteten um die fragile Balance von Körper und Seele, und darum, sich vollständig zu verwandeln, sollten sie sich vollständig von fremden Speisen ernähren.⁵⁵⁸

6.4 Globale Blicke

Im 17. Jahrhundert wurde adlige *virtus* als Macht verstanden, in der Natur und Kunst zusammentrafen. Die vom König ausgehende Strahlkraft und der Blutadel verpflichteten mit Bacon und Peacham zu Bildung und Wohltätigkeit. Dieser Verpflichtung kamen insbesondere Frauen mit ihrem medizinischen Wissen nach. Frauen am englischen Hof einte ein „cosmetic gaze“, mit dem sie Menschen nach ihrer

⁵⁵⁷ Vgl. Jean Michel Massing, „From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 1995, S. 180-201, S. 188f. Vgl. auch Karen Newman, „„And Wash the Ethiop White“: Fertility and the Monstrous in Othello“, in: Jean E. Howard/ Marion F. O'Connor, *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, New York/London: Methuen 1987, S. 143-162.

⁵⁵⁸ Vgl. Rebecca Earle, *The Body of the Conquistador: Food, Race, and the Colonial Experience in Spanish America, 1492–1700* (Critical Perspectives on Empire), Cambridge: Cambridge University 2012, S. 156f. Für englische Kolonisten erweiterte William Vaughan 1617 seine *Naturall and Artificial Directions for Health* auf die dreifache Länge und veröffentlichte 1630 *The Newlanders Cure*, vgl. Joan Thirsk, *Foods in Early Modern England: Phases, Fads, Fashions 1500–1760*, London/New York: Continuum 2007, S. 64–68.

complexio beurteilten.⁵⁵⁹ Auch wenn Statusunterschiede eine Rolle spielten, stand die Frage nach medizinischer oder kosmetischer Intervention, im Vordergrund. Wie Romana Sammern gezeigt hat, trafen in der weitverbreiteten Praxis der Gesichtsverschönerung durch die drei Farben der Schönheit, Rot, Weiss und Schwarz, die den drei Körpersäften Blut, Phlegma und schwarze Galle entsprachen, in England Medizin und Malerei zusammen.⁵⁶⁰ Nicht zuletzt war Haut, die so hell war, dass die blauen Adern durchschienen und man das Blut in den Wangen sehen konnte, seit dem 16. Jahrhundert ein Zeichen des Adels.⁵⁶¹

Die Darstellung von Hautfarbe ist ein Hauptproblem der Porträtmalerei. Schichten aus Öl und Pigmenten bilden die imitieren die *complexio* des Körpers. In Inszenierungen wie derjenigen des William Feilding, Earl of Denbigh, durch Anthonis Van Dyck scheint das Bewusstsein für diese Rolle der Farbe auf (Abb. 121). Der durch seine weiten Reisen berühmte, neuernannte Earl trifft im Porträt auf einen braunhäutigen Pagen mit einem bunten Turban, und einen Papagei. Die Begegnung findet in einer typisch englischen Landschaft statt, doch der Papagei sitzt in einer Palme auf der linken Bildhälfte. Das Bild vermittelt zwischen dem Einheimischen und dem Exotischen, mit dem Earl als Bindeglied und Zeuge dieser Verschränkung. Das Thema Hautfarbe erscheint im Dreieck, welches das helle Gesicht des Earl, das dunklere Gesicht des Jungen und der Papagei bilden, als Thema zwischen Kunst und Natur reflektiert.⁵⁶²

Porträt

Das Porträt ist das Medium der Selbstkonstruktion schlechthin. Als Ort der Aushandlung von Selbst- und Fremdzuschreibungen ermöglicht das Porträt eine Analyse des frühneuzeitlichen „imperialen Blicks“, der zugleich ein „cosmetic gaze“

⁵⁵⁹ Bernadette Wegenstein, *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty*, Cambridge, MA: MIT 2012.

⁵⁶⁰ Vgl. Romana Sammern, „Red, White and Black: Colors of Beauty, Tints of Health and Cosmetic Materials in Early Modern English Art Writing“, *Early Science and Medicine* 20, 2015, S. 397-427.

⁵⁶¹ Vgl. Ania Loomba/ Jonathan Burton, *Race in Early Modern England: A Documentary Companion*, New York/ Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007, S. 16.

⁵⁶² Die Farben exotischer Vögel wurden in Malerei und Kunsttheorie rezipiert. Zum Papagei als Verweis auf die Bedeutung der Farbe vgl. Göttler 2013. Für das Beispiel des Paradiesvogels vgl. Claudia Swan, „Exotica on the Move: Birds of Paradise in Early Modern Holland“, *Art History* 38, 4, 2015, S. 620–635; und José Ramón Marcaida, „Rubens and the Bird of Paradise: Painting Natural Knowledge in the Early Seventeenth Century“, *Renaissance Studies* 28, 1, 2014, S. 112–127.

war. Was Larry Silver „Europe’s Global Vision“ nennt, findet in Porträts seit dem 16. Jahrhundert Ausdruck und lässt sich in einzelne Begegnungen und Blicken isolieren.⁵⁶³ In Tizians Porträt von Laura Dianti mit einem schwarzen Jungen wie in Van Dycks Bildnis der Henrietta de Lorraine spielen Hautfarbe und Kostüm für die Konstruktion von weiblicher Schönheit und Macht im Porträt eine entscheidende Rolle (Abb. 121–123). Dunkelhäutige Bedienstete erscheinen hier auf den ersten Blick als als kostbare, exotische Besitztümer, die Macht und Reichtum der Dargestellten versinnbildlichen, und zugleich als Gegenfolie, als menschlicher Hintergrund und Kunstgriff, indem sie durch ihre dunkle Haut die weisse Haut der Protagonistin als solche sichtbar machen.⁵⁶⁴

Es fällt nicht schwer, in einer innovativen Bilderfindung wie derjenigen Van Dycks von Lady Katherine Manners und George Villiers als Venus und Adonis ein Echo von Theodor de Brys Darstellungen amerikanischer Ureinwohner wie der einer Häuptlingsfrau von Pomeiooc auszumachen (Abb. 56 und 124). Vor dem Hintergrund der geplanten Amazonasexpedition, an der auch George Villiers beteiligt war, und der breiten Rezeption von De Brys Stichen ist ein solches Echo nicht verwunderlich.⁵⁶⁵

Das Porträt ist eine Technologie, die geltende Blickregimes reflektiert und orchestriert. Es denkt in der Konstruktion seines Subjekts den Blick von Aussen mit. Zeitgenössische Vorstellungen des Körpers as Material, seiner Form und Beschaffenheit

⁵⁶³ Vgl. Larry Silver, „Europe’s Global Vision“, in: Babette Bohn/James M. Saslow (Hg.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art* (Blackwell Companions to Art History), Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 85–105.

⁵⁶⁴ Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Marburg: Jonas Verlag 2010, S. 249f. und dies., „Rhetorik der Hautfarben: Albert Eckhouts Brasilien-Bilder“, in: Susanna Burghartz u.a. (Hg.), *Berichten, Erzählen, Beherrschen: Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas* (Zeitsprünge 7), Frankfurt a.M.: Klostermann 2003, S. 285–314. Das beliebte Motiv in grossformatigen Darstellungen adliger Frauen kehrt die Kombination eines weissen Manns mit einer schwarzen Frau um, die in den biblischen Themen des Moses mit der Zippora und Salomon mit der Königin von Saba dargestellt wurde, vgl. Elizabeth McGrath, „Jacob Jordaens and Moses’s Ethiopian Wife“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 70, 2007, S. 247–285. Zur Darstellung schwarzer Menschen in England vgl. auch David Bindman, „The Black Presence in British Art: Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in: David Bindman u.a. (Hg.), *The Image of the Black in Western Art: From the ‚Age of Discovery‘ to the Age of Abolition. Artists of the Renaissance and Baroque*, Cambridge MA: Harvard University 2010, S. 235–270.

⁵⁶⁵ Eine solche Rezeption von De Bry lässt sich bereits 1599 in Stuttgart nachweisen, vgl. Maike Christadler, „Die Häute der ‚Anderen‘: Indianerkostüme am Württembergischen Hof“, *Frauen Kunst Wissenschaft* 40, 2005, S. 18–26. Zur Rezeption der Kupferstiche von De Bry vgl. Susanna Burghartz, „Fragile Superioritäten: Imaginäre Ordnung und visuelle Destabilisierung der Neuen Welten um 1600“, in: Anna-Maria Blank u.a. (Hg.), *Bild-Macht-UnOrdnung: Visuelle Repräsentationen zwischen Stabilität und Konflikt*, Frankfurt a.M.: Campus 2011, S. 25–54.

als Ergebnis von medizinischen und kosmetischen Interventionen im 17. Jahrhundert stehen in Verbindung zu imaginierten Blicke. Die Wirkmacht von Bildern und der Einfluss von Berührung spielte in der Imagination schwarzer Körper und der Selbstdarstellung als weiss eine entscheidende Rolle.⁵⁶⁶ Augenfällig wird in Porträtdarstellungen der Bezug zur Welt ausserhalb Europas in exotischer Kleidung oder Landschaft, vor allem aber, wenn neben der idealen europäischen weis schimmernden Haut ein dunkelhäutiger Untergebener dargestellt wird. In diesen Porträts ist weisse Haut Ergebnis eines zweifachen Prozesses: Als Resultat kosmetischer und malerischer Expertise ist sie kein Normalzustand, sondern Ergebnis von Kunst, und als Kunst wiederum selbst potentiell wirkmächtig. Bilder konstruierten Körper und Beziehungen, sie waren Teil eines Körperbildungsprozesses, der auch die Hautfarbe miteinschloss.⁵⁶⁷

Heilung

In den Frauenporträts mit schwarzem Pagen spielt die Interaktion, meist direkt durch Berührung, Hautkontakt, zwischen der Dame und ihrem Pagen eine Rolle. Die Protagonistin wird in gnädiger, fast beschützender Stellung gezeigt. Diese Berührung lässt sich vor dem Hintergrund der Wirkmacht weisser Haut auch als heilende Berührung verstehen. In ihr geht die adlige *virtus* auf den Diener über, in ihr wird die Berührung ihres Anblicks als aktiver, von der Adligen gewollter Effekt visualisiert. Die Diener im Bild stehen damit für jeden Betrachter, der an der Inszenierung der erhabenen Schönheit weisser Haut Anteil nimmt. Die Konstruktion des Fremden ist ein Instrument der Selbstbildung, darum liegt in Gemälden in denen zugleich weisse und schwarze Haut abgebildet wird, der Fokus der Interpretationen auf dem Gegensatz. Der imperiale Blick konstruierte über den mitgedachten Blick der Bewohner Afrikas weisse Haut als überlegen. Das medizinische Wissen dieser Zeit konnte mit der Hoffnung spielen, den Makel der schwarzen Haut, der eine innere Unordnung des Körpers anzuzeigen schien,

⁵⁶⁶ Die Rezeption der *Aethiopica* von Heliodor war für die Wirkmacht von Bildern auf den Körper bestimmend. 1631 wurde die Geschichte der schwarzen Königin, der sich bei Empfängnis ein Bild der Andromeda über die Imagination eingeprägt hatte, so dass sie eine weisse Tochter gebar. Das Stück wurde 1631 für die englische Bühnen adaptiert, vgl. Elizabeth McGrath, „The Black Andromeda“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, 1992, S. 1–18.

⁵⁶⁷ Vgl. Marianne Koos, „Wandering Things: Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portraits“, *Art History* 37, 5, 2014, S. 836–859. Zum Porträt als Medium der Veränderung zwischen Körper und Imagination vgl. Harry Berger jr., „Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture“, *Representations* 46, 1994, S. 87–120, S. 97f.

zu beheben. In der doppelten Möglichkeit der Erlösung und Heilung durch Missionierung und Medizin liegt eine perfide Vision von vormoderner Entwicklungshilfe verborgen. Imperiale Expansion verstanden als geistige wie körperliche Errettung konnte Ausbeutung und Aggression verschleiern, nicht zuletzt auch vor den potentiellen Teilnehmern der Expeditionen.

Im globalen Denken der Frühneuzeit erscheint die „gesunde“ weisse Haut als Statement und Statussymbol, das alle Engländer einschliesst, und in der Überlegenheit Geschlossenheit, Einheit herstellt. Die Selbstwahrnehmung vor der Folie einer fremden Welt voller kranker Menschen, die es zu gemeinsam zu retten und zu heilen galt, war die Grundlage für eine weisse Schicksalsgemeinschaft. Körper, die wie Kunstobjekte als Ergebnis von Prozessen verstanden wurden, bildeten in England die Grundlage für imperiale Projekte. Der imaginierte Blick konstruierte eine Gemeinschaft nach innen, die sich durch ihre Hautfarbe, ihre Geschichte und ihre Technologien auszeichnete. War in England die Tatsache, dass der Adelsrang nur wenigen Auserwählten vorbehalten blieb, zur Entstehungszeit des Madagaskarporträts mehr und mehr in Kritik geraten konnte sich jeder Engländer als Adliger in Afrika wähen.

7. Aletheias Attribute

Ripas Emblem der Wahrheit zeigt einen nackten Frauenkörper, die *nuda veritas*, mit der Sonne in der rechten Hand und dem Globus unter ihrem Fuss (Abb. 125).⁵⁶⁸ Als Hüterin des Lichts ist sie über alle irdischen Prozesse erhaben und stellt die Verbindung zwischen Globus und Universum dar. Mit Globus und Sonnenuhr war Lady Arundel im Madagaskarporträt als sie selbst, als Wahrheit, erkennbar. Die Göttin Veritas war in der römischen Mythologie als die Mutter der Virtus bekannt. Es lässt sich spekulieren, ob es gerade die allzu deutlichen Hinweise auf Lady Arundels Rezeption als *virtuosa* und ihren weitreichenden Einfluss auf die *Arundel Collection* sind, die Walpole dazu veranlassten, mit Emphase Lord Arundel als „father of vertue“ zu bezeichnen. Lady Arundel, deren Name, Familie und Vermögen sie für ihre Rolle als „mother of virtue“ vorbestimmten, kann kaum als Anhang und Zeichen der *virtus* ihres Ehemanns gelten, dessen spätere Bezeichnung vielmehr auf ihren Namen Bezug zu nehmen scheint.

Als einzige Frau scheint sie auch in einem Emblembuch erwähnt, dass sich allein den männlichen Amtsträgern des englischen Hofes widmet. Im *Mirroure of Majestie* von 1618 beschreibt das 13. Emblem Lord Arundel als Baum, der durch die Sonnenstrahlen des Königs Früchte trägt. Das vorhergehende 12. Emblem widmet sich dem zu diesem Zeitpunkt vakanten und hochgradig prestigieösen Amt des Lord Chamberlaine (Abb. 126–127). Unter dem Motto *Candida, Salda et Immobile* zeichnet das Emblem die Tugenden des Amtes nach: „Shee best content in *Constancy* doth find: To *Alethea*'s pillar close she clings.“ Die von einer Frau mit Schlangenstab umschlungene Säule im Ikon erscheint als Gegenstück zum Baum im folgenden Ikon des Earl. Lady Arundels Name gibt einen Hinweis, dass die Position des Lord Chamberlain mit dem Earl besetzt werden sollen, vor allem aber auf ihre eigene Stellung am Hof und ihre Rezeption durch Zeitgenossen.

⁵⁶⁸ Vgl. Ripa 1630, S. 558: „È una bellissima donna nuda che tiene con la mano destra, in alto, il Sole guardandolo attentamente. Con l'altra mano tiene un libro aperto e un ramo di palma mentre appoggia il piede destro su una sfera che rappresenta il globo. La verità è nuda perchè si presenta come è naturalmente e semplicemente; è amica del Sole e quindi della luce. Nei libri si trova la verità delle cose, mentre il ramo della palma sta a significare che non cede al peso delle cose contrarie e nonostante tutto tende verso l'alto, indicando fortezza e vittoria. Il mondo le sta ai suoi piedi perchè la verità è superiore a tutte le cose ed è più preziosa di qualsiasi bene terreno. Menandro scriveva che ‚la verità è cittadina del Cielo e che gode solo stare tra' Dei'.“

Mit ihren naturphilosophischen Studien widmete sich Lady Arundel als Adlige einem Unterfangen, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Rezeption Bacons und mit der Gründung der Royal Society in England für die adlige Elite bestimmend werden sollte. Ihre Förderung der Malerei und der Graphik kann nicht losgelöst von diesen Forschungen betrachtet werden. Mit *Veritas, Natura* und *Scientia* nahm Lady Arundel auf eine reiche Tradition weiblicher Allegorien Bezug und stilisierte sich in Bezug auf die Göttin Diana und auf Amazonen wie Atalante und Penthesilea. Die schillerende Selbstdarstellung in Malerei, Graphik und Architektur ebenso wie in ihren Rezepten verhalfen Lady Arundel zu einer weiten Bekanntheit. Ob das 1642 entstandene Gedicht des königstreuen Richard Lovelace. *To Althea, from Prison*, an die sich zu diesem Zeitpunkt bereits im Exil in den Niederlanden befindende Gräfin gerichtet ist, lässt sich nicht nachweisen. Doch es ist verführerisch, in den Zeilen über die Bedeutung innerer Freiheit eine Ode an die Gräfin zu lesen, die sich vor den Unruhen des Englischen Bürgerkriegs erst nach Antwerpen, dann nach Amsterdam rettete.⁵⁶⁹ In Gonzales Coques' *Kunstkammer mit Sammlerpaar* schliesslich erscheint Lady Arundels Porträt am Ende der Galerie, während der Rundbogen des Durchblicks Lord Arundel Gesicht abschneidet (Abb. 128). Dass dazu das Madagaskarporträt, das durch Lady Arundels charakteristische Geste als Vorlage erkennbar ist, umgedreht werden musste, scheint Coques nicht gestört zu haben. Der Schüler van Dycks rückt ebenfalls eine weibliche Sammlerin ins Zentrum, deren Handhaltung ein Echo von Lady Arundels eleganter Handhabung des Zirkels ist. Im 17. Jahrhundert war Lady Arundel als Sammlerin wie als Naturphilosophin anerkannt.

⁵⁶⁹ Vgl. Richard Lovelace, *To Althea from Prison*, London 1642: „When love with unconfined wings/Hovers within my gates,/And my divine Althea brings/ To whisper at the grates;/ When I lie tangled in her hair/ And fettered to her eye,/ The gods that wanton in the air/ Know no such liberty./ When/ flowing cups run swiftly round,/ With no allaying Thames,/ Our careless heads with roses bound,/ Our hearts with loyal flames;/ When thirsty grief in wine we steep,/ When healths and draughts go free,/ Fishes that tipple in the deep/ Know no such liberty./ When like committed linnets I/ With shriller throat shall sing/ The sweetness, mercy, majesty,/ And glories of my King:/ When I/ shall voice aloud how good/ He is, how great should be,/ Enlarged winds, that curl the flood,/ Know no such liberty./ Stone walls do not a prison make,/ Nor iron bars a cage:/ Minds innocent and quiet take/ That for an hermitage./ If I have freedom in my love,/ And in my soul am free,/ Angels alone, that soar above,/ Enjoy such liberty.“

8. Literatur

Literatur vor 1850

- Accordini, Francesco (Hg.), *Vita dell'insigne Pittore T. V. già scritta de Anonimo Autore: Riprodotta con Lettere di Tiziano*, Venedig: Antonio Curti 1809.
- Aggas, Edward, *The Kings Declarations [...] Paris, the 18. Day of March, 1613 [...]*, London: William Wright 1613.
- Andreae, Johann Valentin, *Reipublicæ Christianopolitanæ descriptio*, Strassburg: Lazarus Zetzner 1619.
- Anon., *Rosarium Philosophorum: Secunda Pars Alchimiae De Lapide Philosophico [...]*, Frankfurt: Cyriacus Jacobus 1550.
- Bacon, Francis, *De Sapientia Veterum Liber*, London: Robert Barker 1609.
- Bacon, Francis, *History, Naturall and Experimentall, of Life and Death, or of the Prolongation of Life*, London: John Haviland 1638.
- Bate, John, *The Mysteryes of Nature and Art: Contained in Foure Severall Treatises [...]*, London: Ralph Mab 1634.
- Betts, John, *De Ortu et Natura Sanguinis*, London: William Grantham 1669.
- Bocchi, Achille, *Symbolicarum Quaestionum [...]*, Bologna: Apud Societatem Typographiae Bononiensis 1574.
- Boothby, Richard, *A Breife Discovery or Description of the most Famous Island of Madagascar or St. Laurence in Asia neare unto East-India*, London: John Hardesty 1646.
- Bromes, Richard, *The Antipodes: A Comedie: Acted in the Yeare 1638: By the Queenes Majesties Servants, at Salisbury Court in Fleetstreet*, London: Francis Constable 1640.
- Browne, Thomas, *Pseudodoxia Epidemica or Enquiries into Very Many Received Tenets and Commonly Presumed Truths*, 4. Aufl., London: Andrew Crock 1658.

Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford: Henry Cripps 1638.

Calvi, Donato, *Scena Letteraria de gli Scrittori Bergamaschi [...]*, Band 1, Bergamo: Marc'Antonio Rossi 1664.

Charleton, Walter, *The Immortality of the Human Soul, demonstrated by the Light of Nature: In two Dialogues*, London: William Wilson 1657.

Cotgrave, Randle, *A Dictionarie of the French and English Tongues [...]*, London: Adam Islip 1632.

Cowdry, Richard, *A Description of the Pictures, Statues, & c. At the Earl of Pembroke's House at Wilton*, London: J. Robinson 1751.

De Caus, Salomon, *La Perspective, avec la Raison des Ombres et Miroirs*, London: Robert Barker 1611.

De Fer, Nicolas, *La Partie Méridionale de l'Amérique appelée Terre Ferme [...]*, Paris: I. F. Bénard 1719.

De Piles, Roger, *The Principles of Painting [...]*, London: John Osborn 1743.

Della Porta, Giambattista, *De Humana Physiognomia*, Aachen: Joseph Cacchius 1586.

Della Porta, Giambattista, *Magiae Naturalis Libri XX*, Frankfurt: Andreas Wechel 1597.

Digby, Kenelm, *Two Treatises: In the one of which, The Nature of Bodies, in the other, the Nature of Mans Soule, is Looked into: In Way of Discovery of the Immortality of Reasonable Soules*, London: John Williams 1645.

Donne, John, „A Sermon [...] Preached to the Honourable Company of the Virginian Plantation, November 30th, 1622“, in: Henry Alford (Hg.), *John Donne: The Works VI*, London: John W. Parker 1839, S. 223–243.

Fialetti, Odoardo, *Il Vero Modo et Ordine per Dissegnar Tutte le Parti et Membra del Corpo Humano*, Venedig: Sadeler 1608.

Florio, John, *A World of Words, or Most Copious, and Exact Dictionarie in Italian and English*, London: Arnold Hatfield 1598.

Florio, John, *Queen Anna's New World of Words, or, Dictionarie of the Italian and English Tongues*, London: Melchior Bradwood 1611.

Fludd, Robert, *Doctor Fludds Answer unto M. Foster or, The Squeesing of Parson Fosters Sponge [...]*, London: Nathanael Butter 1631.

Folger MS. V. a. 38, *A Booke of Such Medicines as have been Approved by the Speciall Practize of Mrs. Corlyon*, Manuskript, Washington, Folger Shakespeare Library

Foster, William, *Hoplocrisma-Spongus: Or, A Sponge to Wipe Away the Weapon-Salve [...]*, London: Thomas Cotes 1631.

Galli, Antimo, *Rime di Antimo Galli All'Illustrissima Signora Elizabetta Talbot-Grey*, London: M. Bradwood 1609.

Gassendus, Petrus, *The Mirroure of True Nobility and Gentility*, London: J. Streater 1657.

Gerbier, Balthazar, *Counsel and Advise to all Builders*, London: Thomas Mabb 1663.

Gessner, Conrad, *Thesaurus Euonymi Philiatri De Remediis Secretis [...]*, Zürich: Andreas Gessner 1554.

Giambattista Della Porta, *Natural Magick*, London: R. Gaywood 1658.

Gigli, Giulio Cesare, *La Pittura Trionfante*, Venedig: Giovanni Alberti 1615.

Glover, George, *Three Prodigies of the Present Age*, London: Michael Sparke 1636.

Glover, Stephen, *The History and Gazetteer of the County of Derby [...]*, Band 1, Derby: Henry Mozley and Son 1831.

Greene, Robert, *A Quip for an Upstart Courtier*, London: John Wolfe 1592.

Hamond, Walter, *A Paradox: Prooving, that the Inhabitants of the Isle called Madagascar [...] are the Happiest People in the World [...]*, London: Nathaniel Butter 1640.

Hardy, Thomas Duffus, *Report to the Master of the Rolls on Documents in the Archives of Venice*, London: Longmans, Green, Reader, and Dyer 1866.

Harvey, William, *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*, Frankfurt: Wilhelm Fitzer 1628.

Harvey, William, *The Anatomical Exercises of Dr. William Harvey [...]: Concerning the Motion of the Heart and Blood: [...]*, London: Francis Leach 1653.

Haydocke, Richard, *A Tracte Containing the Artes of Curious Painting [...]*, Oxford: Joseph Barnes 1598.

Heywood, Thomas, *The Wonder of This Age: Or, the Picture of a Man Living Who is One Hundred Fifty Two Yeeres Old, and Upward [...]*, London: Benjamin Fisher 1635.

Howard, Aletheia, Countess of Arundel, *Natura Exenterata, or Nature Unbowelled*, London: H. Twiford/ G. Bedell/ N. Ekins 1655.

Hyde, Edward, Earl of Clarendon, *The History of the Rebellion and Civil Wars in England*, Band 1, Teil 1, Oxford: Theater 1717.

James I., *Basilikon Dōron: Or His Maiesties Instructions to his Dearest Sonne: Henrie the Prince*, London: Richard Field 1603.

Junius, Franciscus, *The Painting of the Ancients*, London: Richard Hodgkinsonne 1638.

Levi, M. G., *Enciclopedia delle Scienze Mediche: Patologia Medica*, Band 1, Venedig: Edizione Giuseppe Antonelli 1837.

Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura*, Mailand: Paolo Gottardo Pontio 1584.

Maier, Michael, *Symbola Aureae Mensae Duodecim Nationum*, Frankfurt: Luca Jennis 1617.

Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice: Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna: Guidi All'Ancora 1841 (Erstausgabe 1678).

Markham, Gervase, *Country Contentments, or The English Husvife: Containing the Inward and Outward Vertues which ought to be in a Compleate Woman [...]*, London: Richard Jackson 1623.

Markham, Gervase, *The English Husbandman [...] Contayning the Knowledge of the True Nature of Euery Soyle within this Kingdome [...]*, London: John Browne 1613.

Megiser, Hieronymus, *Warhafftige, gründliche und aussführliche, so wol historische als chorographische Beschreibung der Insul Madagascar*, Leipzig: Groß 1623 (Erstausgabe Altenburg 1609).

Mercuriale, Girolamo, *Artis Gymnasticae apud Antiquos Celeberrimae, Nostris Temporis Ignoratae*, Venedig: Iuntas 1569.

Oughtred, William, *The Circles of Proportion and the Horizontall Instrument*, London: William Forster 1632.

Partridge, John, *The Treasurie of Commodious Conceites, and Hidden Secrets: Commonly Called, The Good Huswiues Closet of Prouision, for the Health of her Houshold*, London: Ralph Mab 1584.

Partridge, John, *The Treasurie of Hidden Secrets: Commonlie called, The Good-Huswiues Closet of Provision, for the Health of her Houshold Gathered out of Sundrie Experiments*, London: Richard Jones 1573.

Partridge, John, *The Widowes Treasure Plentifully Furnished with Sundry Precious and approoued Secretes in Phisicke and Chirurgery for the Health and Pleasure of Mankinde*, London: Edward Alde 1588.

Peacham, Henry, *The Art of Drawing with the Pen, and Limming in Water Colours*, London: Richard Braddock 1606.

Peacham, Henry, *The Compleat Gentleman*, 2. erw. Aufl., London: Francis Constable 1634.

Peacham, Henry, *The Compleat Gentleman*, London: Francis Constable 1622.

Plat, Hugh, *A Closet for Ladies and Gentlewomen: Or, The Art of Preseruing, Conseruing, and Candyng [...]*, London: John Haviland 1627.

Plat, Hugh, *Delightes for Ladies, to Adorne their Persons, Tables, Closets, and Distillatories*, London: Peter Short 1600.

Plat, Hugh, *The Jewell House of Art and Nature: Conteining Diuers Rare and Profitable Inuentions, together with Sundry New Experimentes*, London: Peter Short 1594.

Raleigh, Walter, *The History of the World*, London: Walter Burre 1614.

Ripa, Cesare, *Iconologia [...] Ampliata dallo stesso Autore*, Siena: Matteo Florimi 1613.

Ripa, Cesare, *Iconologia Overo Descrittione di Diverse Imagini Cavate dall'Antichità, & di Propria Inventione*, Rom: Lepido Faeii 1603.

Ripa, Cesare, *Novissima Iconologia*, Padua: Donato Pasquardi 1630, S. 558

Ruthven, Lord Patrick, *The Ladies Cabinet Enlarged and Opened*, London: G. Bedell and T. Collins 1654.

Ruthven, Lord Patrick, *The Ladies Cabinet Enlarged and Opened*, London: G. Bedell and T. Collins 1654, 2., erw. Auflage 1655.

Ruthven, Lord Patrick, *The Ladies Cabinet Opened*, London: Richard Meighes 1639.

Samuel Hartlib, „Memo on the Countess of Arundel's Natura Exenterata, undated“, in: M. Greengrass/ M. Leslie/M. Hannon (Hg.), *The Hartlib Papers* [letzter Zugriff, 17.7.2017], 2013, Ref. 26/27A.

Sennert, Daniel, *The Weapon-Salves Maladie: Or, A Declaration of its Insufficiencie*, London: John Clark 1637.

Serlio, Sebastiano, *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva*, Venedig: Giacomo de' Franceschi 1619 (Erstausgabe Paris 1545).

Soprani, Raffaello, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, 2. Aufl. Genua: Gravier u. a. 1768.

Taylor, John, *The Olde, Old, Very Olde Man or the Age and Long Life of Thomas Parr*, London: Henry Gosson 1635.

Tusser, Thomas, *Five Hundreth Points of Good Husbandry: United to as Many of Good Huswiferie*, London: Richard Tottle 1573.

Vecellio, Tiziano, gen. Tizianello, *Breve Compendio della Vita del Famoso Titiano Vecellio di Cadore*, Venedig: Santo Grillo & Fratelli 1622.

Walkington, Thomas, *The Optick Glasse of Humors*, London: John Dawson 1639.

Webb, George, *The Bride Royall or Spirituall Marriage betweene Christ and his Church*, London: W. Stansby 1613.

Wellcome Western MS. 213, *Liber Comitissae Arundeliae: A Booke of Diuers Medecines, Broothes, Salues, Waters, Syroppes and Oyntementes*, 1606, London, Wellcome Collection.

Yorke, Philip Earl of Hardwicke (Hg.) *Letters from and to Sir Dudley Carleton during his Embassy in Holland from January 1615/6 to December 1620*, London: o. V. 1757.

Literatur nach 1850

- Abraham, Lyndy, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge: Cambridge University 1998.
- Achermann, Eric, „Das Prinzip des Vorrangs: Zur Bedeutung des *Paragone delle arti* für die Entwicklung der Künste“, in: Herbert Jaumann (Hg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2011, S. 179–209.
- Alexander, Amir, *Geometrical Landscapes: The Voyages of Discovery and the Transformation of Mathematical Practice*, Stanford: Stanford University 2012.
- Ammicht-Quinn, Regina, „Cult, Culture and Ambivalence: Images and Imaginations of the Body in Christian Traditions and Contemporary Lifestyles“, in: Barbara Baert (Hg.), *Fluid Flesh: The Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven: Leuven University 2009, S. 67–81.
- Anderson, Christina M., *The Flemish Merchant of Venice: Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven: Yale University 2015.
- Anderson, Christy, „The Secrets of Vision in Renaissance England“, *Studies in the History of Art* 59, 2003, S. 322–347.
- Andrae, Johann Valentin, *Christianopolis* (Klassiker der Utopischen Literatur 5), hg. v. Heiner Höfener, Hildesheim: Gerstenberg 1981.
- Andrewes, William J. H. (Hg.), *The Quest for Longitude*, Cambridge, MA: Harvard University 1996.
- Angelicoussis, Elizabeth, „The Collection of Classical Sculptures of the Earl of Arundel, ‚Father of Virtue in England‘“, *Journal of the History of Collections* 16, 2004, S. 143–159.
- Aronson, Marc, *Sir Walter Raleigh and the Quest for El Dorado*, New York: Clarion 2000.

- Asch, Ronald G., *Nobilities in Transition 1550–1700: Courtiers and Rebels in Britain and Europe*, London: Arnold 2003.
- Ash, Eric H., *Power, Knowledge, and Expertise in Elizabethan England*, Baltimore/London: The John Hopkins University 2004.
- Aubrey, John, *Brief Lives*, hg. v. Richard Barber, Woodbridge: Boydell 1982.
- Ausst.-kat. *Constantin Huygens (1596–1687): Kunstkenner en verzamelaar* (Den Haag, Museum Bredius, 25.4.–8.9.2013), hg. v. Lex van Tilborg, Den Haag: Museum Bredius 2013.
- Ausst.-kat. *Dynasties: Painting in Tudor and Stuart England* (London, Tate Gallery, 12.10.1995–7.1.1996), hg. v. Karen Hearn, London: Tate Publishing 1995.
- Ausst.-kat. *Kunst und Alchemie* (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 5.4.–10.8.2014), hg. v. Sven Dupré u. a., München: Hirmer 2014.
- Ausst.-kat. *Portretten van Echt en Trouw: Huwelijk en Gezin in de Nederlandse Kunst van de Zeventiende Eeuw* (Harlem, Frans Halsmuseum, 15.2.–19.5.1986), hg. v. Erika de Jongh, Zwolle: Waanders 1986.
- Ausst.-kat. *The Age of Charles I: Painting in England 1620–1649* (London, Tate Gallery, 15.11.1972–14.1.1973), hg. v. Oliver Millar, London: Tate Gallery Publications 1972.
- Ausst.-kat. *The Earl and Countess of Arundel Renaissance Collectors* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2.5.–1.10.1995), hg. v. David Jaffé, London: Apollo Magazin 1995.
- Ausst.-kat. *Women Who Ruled: Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art* (University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 17.2.–5.5.2002), hg. v. Annette Dixon, London: Merrell 2002.
- Aveling, John Cedric H. u. a. (Hg.), *Rome and the Anglicans: Historical and Doctrinal Aspects of Anglican-Roman Catholic Relations*, Berlin u. a.: De Gruyter 1982.
- Aveling, John Cedric H., „The English Clergy, Catholic and Protestant, in the 16th and 17th Centuries“, in: John Cedric H. Aveling u. a. (Hg.), *Rome and the Anglicans: Historical and Doctrinal Aspects of Anglican-Roman Catholic Relations*, Berlin: De Gruyter 1982, S. 55–142.
- Baader, Hannah, „Frühneuzeitliche Magie als Theorie der Ansteckung und die Kraft der Imagination“, in: Mirjam Schaub u. a. (Hg.), *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 133–152.

- Baatsen, Inneke u. a., „The Kitchen between Representation and Everyday Experience: The Case of Sixteenth-Century Antwerp“, in: Christine Göttler u. a. (Hg.), *Trading Values in Early Modern Antwerp* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 64), Leiden: Brill 2014, S. 162–185.
- Babb, Lawrence, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642* (Studies in Language and Literature), East Lansing: Michigan State College 1951.
- Baillie-Grohman, William A. (Hg.), *Edward of York: The Master of Game (1406)*, New York: Duffield & Company 1909.
- Ball, Philip, *Curiosity: How Science Became Interested in Everything*, Chicago: University of Chicago 2013.
- Bambach, Carmen (Hg.), *The Drawings of Bronzino*, New York: The Metropolitan Museum of Art 2010.
- Bangs, Jeremy Dupertuis, *Strangers and Pilgrims, Travellers and Sojourners: Leiden and the Foundations of Plymouth Plantation*, Plymouth: General Society of Mayflower Descendants 2009.
- Barkan, Leonard, *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton: Princeton University 2013.
- Barnes, Susan, „Van Dyck and George Gage“, in: David Howarth (Hg.), *Art and Patronage in the Caroline Courts: Essays in Honour of Sir Oliver Millar*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 1–11.
- Barroll, Leeds, *Anna of Denmark, Queen of England: A Cultural Biography*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2001.
- Batho, G. R., „Gilbert Talbot, Seventh Earl of Shrewsbury (1553–1616): The ‚Great and Glorious Earl‘?“, *Derbyshire Archaeological Journal* 93, 1973, S. 23–32.
- Batho, G. R., *The Household Papers of Henry Percy, Ninth Earl of Northumberland, 1564–1632*, London: Royal Historical Society 1962.
- Belsey, Andrew/ Catherine Belsey, „Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I“, in: Lucy Gent/ Nigel Llewellyn (Hg.), *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture 1540–1660*, London: Reaktion Books 1990, S. 11–35.
- Benson, Pamela, *The Invention of the Renaissance Woman: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, Pennsylvania: Pennsylvania State University 1992.

- Beretta, Marco, „Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco“, in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham: Springer 2014, S. 129–156.
- Berger jr., Harry, „Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture“, *Representations* 46, 1994, S. 87–120.
- Biermann, Veronica, *Von der Kunst Abzudanken: Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden*, Wien u. a.: Böhlau 2012.
- Bindman, David, „The Black Presence in British Art: Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in: David Bindman u.a. (Hg.), *The Image of the Black in Western Art: From the ‚Age of Discovery‘ to the Age of Abolition. Artists of the Renaissance and Baroque*, Cambridge MA: Harvard University 2010, S. 235–270.
- Birnfeld, Nicole, „Ein Leben für die Kunst? Anmerkungen zu Pictura-Darstellungen nördlich der Alpen“, in: Simone Roggendorf/ Sigrid Ruby (Hg.), *(En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen*, Marburg: Jonas 2004, S. 111–122.
- Bischoff, Cordula, „Women Collectors and the Rise of the Porcelain Cabinet“, in: Jan van Campen u. a. (Hg.), *Chinese and Japanese Porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle: Waanders 2014, S. 171–189.
- Blaine, Marlin E., „Epic, Romance, and History in Davenant’s ‚Madagascar‘“, *Studies in Philology* 95, 1998, S. 293–319.
- Bloch, Marc, *Die wundertätigen Könige*, München: C. H. Beck 1998.
- Blok, Josine, *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden/ Boston: Brill 1995.
- Blom, Frans R. E. (Hg.), *Constantijn Huygens: Journaal van de Reis naar Venetië*, Amsterdam: Prometheus 2003.
- Blunt, Anthony, „Rubens and Architecture“, *Burlington Magazine* 119, 894, 1977, S. 609–621, S. 613.
- Bohde, Daniela/ Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin: Gebr. Mann 2007.
- Bomford, Kate, „Peter Paul Rubens and the Value of Friendship“, in: Jan de Jong u. a. (Hg.), *Virtus: Virtuosität en Kunstliefhebbers in de Nederlanden, 1500–1700* (Netherlands Yearbook for History of Art 54), Leiden: Brill 2004, S. 228–257.

- Botelho, Lynn (Hg.), *The History of Old Age in England, 1600–1800, Vol. 1: The Cultural Conception of Old Age in the Seventeenth Century*, London: Pickering & Chatto 2008.
- Bracken, Susan u. a. (Hg.), *Women Patrons and Collectors*, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars 2012.
- Bracken, Susan, „The Early Cecils and Italianate Taste“, in Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods* (Studies in British Art 12), New Haven/ London: Yale University 2003, S. 201–220.
- Braham, Persephone, *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*, London: Bucknell University 2015.
- Brann, Noel L., „The Conflict between Reason and Magic in Seventeenth-Century England: A Case Study of the Vaughan-More Debate“, *Huntington Library Quarterly* 43, 1980, S. 103–126.
- Braungart, Wolfgang, *Die Kunst der Utopie: Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*, Stuttgart: J. B. Metzler 1989.
- Brears, Peter, „Rare Conceites and Strange Delights: The Practical Aspects of Culinary Sculpture“, in: C. Anne Wilson (Hg.), *„Banqueting Stuffs‘: The Fare and Social Background of the Tudor and Stuart Banquet*, Edinburgh: Edinburgh University 1991, S. 60–114.
- Bredenkamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin: Wagenbach 2002.
- Brietz, Susanna Monta, „Anne Dacre Howard, Countess of Arundel, and Catholic Patronage“, in: Micheline White (Hg.), *English Women, Religion, and Textual Production, 1500–1625*, Farnham: Ashgate 2011, S. 59–82.
- Britland, Karen, *Drama at the Courts of Queen Henrietta Maria*, Cambridge: Cambridge University 2006.
- Broad, Jaqueline, *The Philosophy of Mary Astell: An Early Modern Theory of Virtue*, Oxford: Oxford University 2015.
- Brooks, Mary M., „„No less dangerous to use than that of a Basilisk‘: Skin and Seventeenth Century English Embroideries“, in: Glenn Adamson/ Victoria Kelly (Hg.), *Surface Tensions: Surface, Finish and The Meaning of Objects*, Manchester: Manchester University 2013, S. 98–110.

- Brooks, Mary M., „Performing Curiosity: Re-viewing Women’s Domestic Embroidery in Seventeenth-Century England“, *The Seventeenth Century* 32, 2017, S. 1–29.
- Brotton, Jerry, „Buying the Renaissance: Prince Charles’s Art Purchases in Madrid, 1623“, in: Alexander Samson (Hg.), *The Spanish Match: Prince Charles’s Journey to Madrid, 1623*, Aldershot: Ashgate 2006, S. 9–26.
- Brotton, Jerry, *The Sale of the Late King’s Goods: Charles I and his Art Collection*, London: Pan Books 2006.
- Brown, Jonathan, „Artistic Relations between Spain and England 1604–1655“, in: Jonathan Brown (Hg.), *The Sale of the Century: Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604–1655*, New Haven u. a.: Yale University 2002, S. 41–68.
- Brown, Murray, „The Myth of Foscarini’s Exoneration“, *Renaissance and Reformation* 25, 2001, S. 25–42.
- Brown, Patricia Fortini, „Le Antichità“, in: Franco Franceschi u. a. (Hg.), *Commercio e Cultura Mercantile (Il Rinascimento italiano e l’Europa 4)*, Treviso: Angelo Colla 2007, S. 309–337.
- Brusegan, Marcello, *I Palazzi di Venezia*, Rom: Newton & Compton 2007.
- Bryson, Anna, „The Rhetoric of Status: Gesture, Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth- and Seventeenth-Century England“, in: Lucy Gent/ Nigel Llewellyn (Hg.), *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, c. 1540–1660*, London: Reaktion 1990, S. 136–153.
- Bryson, Norman, „Still Life and ‚Feminine‘ Space“, in: Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, London 1990, S. 136–178.
- Buci-Glucksmann, Christine, *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, Athen: Ohio University 2013.
- Bucklow, Spike, *The Alchemy of Paint: Art, Science and Secrets from the Middle Ages*, London: Marion Boyars 2009.
- Burckhardt, Jacob, *Erinnerungen aus Rubens* (Jacob Burckhardt Werke 11), München/ Basel: Beck/ Schwabe 2006.
- Burgess, Helen J., „‚Nature without Labor‘: Virgin Queen and Virgin Land in Sir Walter Raleigh’s The Discoverie of the Large, Rich and Bewtiful Empyre of Guiana“, in: Annaliese Connolly/ Lisa Hopkins (Hg.), *Goddesses and Queens: The Iconography of Elizabeth I*, Manchester/ New York: Manchester University 2007, S. 101–116.

- Burghartz, Susanna u. a. (Hg.), *Berichten, Erzählen, Beherrschen: Wahrnehmung und Repräsentation in der Frühen Kolonialgeschichte Europas* (Zeitsprünge), Frankfurt a. M.: Vittorio Klosterman 2003.
- Burghartz, Susanna u. a., „Introduction: ‚Sites of Mediation‘ in Early Modern Europe and Beyond: A Working Perspective“, in: Susanna Burghartz u. a. (Hg.), *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (Intersections 47), Leiden: Boston: Brill 2016, S. 1–20.
- Burke, Peter, „Early Modern Venice as a Centre of Information and Communication“, in: John Martin/ Dennis Romano (Hg.), *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City-State 1297–1797*, Baltimore: Johns Hopkins University 2000, S. 389–419.
- Burke, Peter, *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione’s Cortegiano*, Cambridge: Polity 2005.
- Burns, William E., „A Proverb of Versatile Mutability‘: Proteus and Natural Knowledge in Early Modern Britain“, *The Sixteenth Century Journal* 32, 4, 2001, S. 969–980.
- Burns, William E., *The Scientific Revolution in Global Perspective*, New York: Oxford University 2016.
- Bury, Michael, *The Print in Italy 1550–1620*, London: British Museum 2001.
- Butler, Martin, *The Stuart Court Masque and Political Culture*, Cambridge: Cambridge University 2008.
- Butler, Todd, *Imagination and Politics in Seventeenth-Century England*, Aldershot: Ashgate 2008.
- Campbell, Tom, „School of Raphael Tapestries in the Collection of Henry VIII“, *The Burlington Magazine* 138, 1996, S. 69–78.
- Carr, Cecil T. (Hg.), *Select Charters of Trading Companies 1530–1707* (Publications of the Selden Society 28), London: Bernard Quaritch 1913.
- Cesareo, Antonello, „His house was resplendent with wonderful paintings and fine ancient statues‘: Nuova Luce sulla Collezione Arundel da un Inventario Inedito“, in: Maria Giulia Aurigemma (Hg.), *Dal Razionalismo al Rinascimento: Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Rom: Campisano 2011, S. 378–384.
- Chandler, Bruce/ Clare Vincent, „A Sure Reckoning: Sundials of the 17th and 18th Centuries“, *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26, 1967, S. 154–169.

- Chaney, Edward, „Evelyn, Inigo Jones and the Collector Earl of Arundel“, in: Frances Harris/ Michael Hunter (Hg.), *John Evelyn and his Milieu*, London: The British Library 2003, S. 37–60.
- Chaney, Edward, „Lord Arundel, François Dieussart and the Greek Ideal“, *Burlington Magazine* 150, 2008, S. 194.
- Chaney, Edward, „Roma Britannica and the Cultural Memory of Egypt: Lord Arundel and the Obelisk of Domitian“, in: David R. Marshall u. a. (Hg.), *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, London: The British School at Rome 2011, S. 147–170.
- Chaney, Edward, „The Italianate Evolution of English Collecting“, in: Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Period*, New Haven/ London: Yale University 2003, S. 1–124.
- Chaplin, Gregory, „„One Flesh, One Heart, One Soul‘: Renaissance Friendship and Miltonic Marriage“, *Modern Philology* 99, 2001, S. 266–292.
- Chew, Elizabeth, „Female Art Patronage and Collecting in Seventeenth-Century Britain“, unveröffentl. Diss. (University of North Carolina) 2000.
- Chew, Elizabeth, „The Countess of Arundel and Tart Hall“, in: Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, London/ New Haven: Yale University 2003, S. 285–314.
- Christadler, Maike, „Die Häute der ‚Anderen‘: Indianerkostüme am Württembergischen Hof“, *Frauen Kunst Wissenschaft* 40, 2005, S. 18–26.
- Christian, Margaret, *Spenserian Allegory and Elizabethan Biblical Exegesis: A Context for ‚The Faerie Queene‘*, Manchester: Manchester University 2016.
- Clark, Stuart, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*, Oxford: Oxford University 2007.
- Claxton, Juliet, „The Countess of Arundel’s Dutch Pranketing Room: ‚An Inventory of all the Parcells or Purselin, glasses and other Goods now remaying in the Pranketing Roome at Tart Hall, 8th Sept 1641‘“, *Journal of the History of Collections* 22, 2009, S. 187–196.
- Clericuzio Antonio, „„Sooty Empiricks‘ and Natural Philosophers: The Status of Chemistry in the Seventeenth Century“, *Science in Context* 23, 2010, S. 329–350.
- Clericuzio, Antonio, *Elements, Principles and Corpuscles: A Study of Atomism and Chemistry in the Seventeenth Century*, Dordrecht: Kluwer 2000.

- Clucas, Stephen, „Corpuscular Matter Theory in the Northumberland Circle“, in: Christoph H. Lüthy u. a. (Hg.), *Late Medieval and Early Modern Corpuscular Matter Theories*, Leiden/ Boston: Brill 2001, S. 181–208.
- Cole, Michael, „Are Angels Allegories?“, in: Ulrike Tarnow (Hg.), *Die Oberfläche der Zeichen: Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2015, S. 135–146.
- Cole, Michael, „The Demonic Arts and the Origin of the Medium“, *Art Bulletin* 84, 2002, S. 621–640.
- Cook, Harold J., „Victories for Empiricism, Failures for Theory: Medicine and Science in the Seventeenth Century“, in: Ofer Gal/ Charles T. Wolfe (Hg.), *The Body as Object and Instrument of Knowledge: Embodied Empiricism in Early Modern Science*, Dordrecht u. a.: Springer 2010, S. 9–32.
- Cook, Harold J., *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*, New Haven: Yale University 2007.
- Cook, Margaret G., „Divine Artifice and Natural Mechanism: Robert Boyle’s Mechanical Philosophy of Nature“, *Osiris* 16, 2001, S. 133–150.
- Coope, Rosalys, „The ‚Long Gallery‘: Its Origins, Development, Use and Decoration“, *Architectural History* 29, 1986, S. 43–84.
- Cooper, Nicholas, *Houses of the Gentry 1480–1680*, New Haven/ London: Yale University 1999.
- Cooper, Tracy E., *Palladio’s Venice: Architecture and Society in a Renaissance Republic*, New Haven/ London: Yale University Press 2005.
- Cottegnies, Line, „Utopia, Millenarianism, and the Baconian Programme of Margaret Cavendish’s *The Blazing World* (1666)“, in: Chloë Houston (Hg.), *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, Farnham: Ashgate 2010, S. 71–94.
- Cox, Mary L., „Inventory of the Arundel Collection“, *Burlington Magazine* 19, 1911, S. 323–325.
- Cross, Robert S. D., „Paul R. Sellin: Treasure, Treason and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh“, *Renaissance Quarterly* 67, 1, 2011, S. 265–266.
- Cottegnies, Line, „‚Waterali‘ goes Native: Describing First Encounters in Sir Walter Raleigh’s *The Discovery of Guiana* (1596)“, in: Frederic Regard (Hg.), *British*

Narratives of Exploration: Case Studies of the Self and Other (Empires in Perspective 9), London: Pickering & Chatto 2009, S. 51–61.

Curran, Kevin, *Marriage, Performance, and Politics at the Jacobean Court*, Farnham: Ashgate 2013.

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern: A. Francke 1948.

Cust, Lionel / Mary L. Cox, „Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.“, *Burlington Magazine* 19, 1911, S. 278–286.

Cust, Lionel, „Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.–III“, *Burlington Magazine* 20, 1912, S. 233–236.

Cust, Lionel., „Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.–II“, *Burlington Magazine* 20, 1911, S. 97–100.

Cust, Lionel., „Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.–IV“, *Burlington Magazine* 20, 1912, S. 341–343.

Dabhoiwala, Faramerz, „The Construction of Honour, Reputation and Status in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-Century England“, *Transactions of the Royal Historical Society* 6, 1996, S. 201–213.

Darcy, Robert, „Review of *Treasure, Treason, and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh*“, *Pacific Coast Philology* 47, 2012, S. 126–128.

Daston, Lorraine, *Wunder und die Ordnung der Natur, 1150–1750*, Berlin: Eichborn 2002.

Dauverd, Céline, *Imperial Ambition in the Early Modern Mediterranean: Genoese Merchants and the Spanish Crown*, Cambridge: Cambridge University 2015.

Davis, Lloyd, *Guise and Disguise: Rhetoric and Characterization in the English Renaissance*, Toronto u. a.: University of Toronto 1993.

Davis, Lucy, „Renaissance Inventions: Van Eyck’s Workshop as a Site of Discovery and Transformation in Jan van der Straet’s *Nova Reperta*“, in: H. Perry Chapman/ Joanna Woodall (Hg.), *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 59), Zwolle: Waanders 2009, S. 223–247.

Davis, Natalie Zemon, „Dezentrierende Geschichtsschreibung: Lokale Geschichten und kulturelle Übergänge in einer Globalen Welt“, *Historische Anthropologie* 19, 1, 2011, S. 144–156.

- De Jong, Helena M. E., *Michael Maier's Atalanta Fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leiden: Brill 1969.
- Debus, Allan G., *The English Paracelsians*, London: Oldbourne 1965.
- Debus, Allen G., „Chemistry, Pharmacy and Cosmology: A Renaissance Union“, *Pharmacy in History* 20, 1978, S. 127–137.
- Debus, Allen G., „Harvey and Fludd: The Irrational Factor in the Rational Science of the Seventeenth Century“, *Journal of the History of Biology* 3, 1, 1970, S. 81–105.
- Debus, Allen G., „Robert Fludd and the Use of Gilbert's De Magnete in the Weapon-Salve Controversy“, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 19, 1964, S. 389–417.
- Didi-Huberman, George, *Die Leibhaftige Malerei*, München: Wilhelm Fink 2002.
- Diehl, Huston, „Does not the stone rebuke me?': The Pauline Rebuke and Paulina's Lawful Magic in *The Winter's Tale*“, in: Patricia Badir/ Paul E. Yachnin (Hg.), *Shakespeare and the Cultures of Performance*, Aldershot: Ashgate 2008, S. 77–82.
- Diels, Ann, *The Shadow of Rubens: Print Publishing in 17th-Century Antwerp: Prints by the History Painters Abraham van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II*, London/ Turnhout: Harvey Miller 2009.
- DiMeo, Michelle (Hg.), *Reading and Writing Recipe Books, 1550–1800*, Manchester: Manchester University 2013.
- DiMeo, Michelle, „Howard, Aletheia, Countess of Arundel, of Surrey, and of Norfolk, and *suo jure* Baroness Furnivall, Baroness Talbot, and Baroness Strange of Blackmere (d. 1654)“, *Oxford Dictionary of National Biography*, Onlineausgabe 2008 [www.oxforddnb.com/view/article/94252, letzter Zugriff 17.7.2017].
- Disselkamp, Martin, „Parameter der Antiqui-Moderni-Thematik in der Frühen Neuzeit“, in: Herbert Jaumann (Hg.), *Diskurse der Gelehrenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2011, S. 157–178.
- Długaiczek, Martina, *Der Waffenstillstand (1609–1621) als Medienereignis: Politische Bildpropaganda in den Niederlanden* (Niederlande-Studien 39), Münster u. a.: Waxmann 2005.
- Doan, Michael, „Paracelsus on *Erfahrung* and the Wisdom of Praxis“, *Analecta Hermeneutica* 1, 2009, S. 168–189.
- Dolan, Frances E., „Taking the Pencil out of God's Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England“, *PMLA* 108,2, 1993, S. 224–239.

- Dolan, Frances E., *Marriage and Violence: The Early Modern Legacy*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2008.
- Dolan, Frances E., *Whores of Babylon: Catholicism, Gender, Seventeenth-Century Print Culture*, Ithaca/ London: Cornell University 1999.
- Donald, M. B., *Elizabethan Monopolies: The History of the Company of Mineral and Battery Works from 1565 to 1604*, Edinburgh/ London: Oliver & Boyd 1961.
- Doreen, Evenden Nagy, *Popular Medicine in Seventeenth-Century England*, Bowling Green: Popular 1988.
- Doyle, James E., *The Official Baronage of England*, Band 1, London: Longmans, Green, and Co. 1886.
- Dräger, Paul (Hg.), *Apollodor, Bibliothek: Götter- und Heldensagen*, Düsseldorf/ Zürich: Artemis & Winkler 2005.
- Dudok van Heel, A.C., „De Graaf en Gravin van Arundel in Ballingschap in de Nederlanden en in Italië“, *Maandblad Amstelodamum* 78, 1991, S. 31-34
- Duggan, Dianne, „A Rather Fascinating Hybrid‘: Tart Hall, Lady Arundel’s ,Casino at Whitehall““, *The British Art Journal* 4, 2003, S. 54–64.
- Dünne, Jörg, *Die Kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München: Wilhelm Fink 2011.
- Dupré, Sven, „The Historiography of Perspective and Reflexy-Const in Netherlandish Art“, in: Bart Ramakers/ Eric Jorink (Hg.), *Art and Science in the Early Modern Netherlands* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 61), Leiden/ Boston: Brill 2011, S. 33–60.
- Dupré, Sven/ Christine Göttler (Hg.), *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, London: Routledge 2017.
- Durant, David N., *Arbella Stuart: A Rival to the Queen*, London: Weidenfeld and Nicolson 1964.
- Duris, Pascal, *Quelle Révolution scientifique? Les Sciences de la Vie dans la Querelle des Anciens et des Modernes (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris: Hermann 2016.
- Eaker, Adam, „Van Dyck between Master and Model“, *The Art Bulletin* 97, 2015, S. 173–191.
- Eamon, William, „Science and Medicine in Early Modern Venice“, in: Eric R. Dursteler (Hg.), *A Companion to Venetian History*, Leiden/ Boston: Brill 2013, S. 701–742.

- Eamon, William, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton: Princeton University 1994.
- Earle, Rebecca, *The Body of the Conquistador: Food, Race, and the Colonial Experience in Spanish America, 1492–1700* (Critical Perspectives on Empire), Cambridge: Cambridge University 2012.
- Eggert, Katherine, *Disknowledge: Literature, Alchemy, and the End of Humanism in Renaissance England*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2015.
- Eisenhut, Werner, *Virtus Romana: Ihre Stellung im Römischen Wertsystem* (Studia et Testimonia Antiqua 13), München: Fink 1973.
- Elliott, John Huxtable, *Spain, Europe & the Wider World 1500–1800*, New Haven/London: Yale University 2009.
- Elliott, John Huxtable, *The Old World and the New 1492–1650*, Cambridge: Cambridge University 2008.
- Ellis, Robert P., *Francis Bacon: The Double-Edged Life of the Philosopher and Statesman*, Jefferson: McFarland 2015.
- Erickson, Peter, „,God for Harry, England, and Saint George‘: British National Identity and the Emergence of White Self-Fashioning“, in: Peter Erickson/ Clark Hulse (Hg.), *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, and Empire in Renaissance England*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2000, S. 315–345.
- Farinella, Alessandro G./ Carole Preston, „Giordano Bruno: Neoplatonism and the Wheel of Memory in the ‚De Umbris Idearum‘“, *Renaissance Quarterly* 55, 2002, S. 596–624.
- Fatticcioni, Lorenzo, „La figura di Thomas Howard, conte di Arundel (1585–1646)“, in Andrea Bernardoni/ Giuseppe Fornari (Hg.), *Il Codice Arundel di Leonardo: Ricerche e Prospettive*, Poggio a Caiano: CB 2011, S. 23–37.
- Fehl, Philipp P. u. a., „Franciscus Junius and the Defense of Art“, *Artibus et Historiae* 2, 1981, S. 9–55.
- Fehrenbach, Frank, „The Cycle of Images“, in: Fabio Frosini/ Alessandro Nova (Hg.), *Leonardo da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*, Venedig: Marsilio 2015, S. 107–220.
- Felfe, Robert, *Naturform und Bildnerische Prozesse: Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts* (Actus et Imago 13), Berlin: De Gruyter 2015.

- Findlen, Paula, „Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe“, *Renaissance Quarterly* 43, 1990, S. 292–331.
- Findlen, Paula, „Masculine Prerogatives: Gender, Space, and Knowledge in the Early Modern Museum“, in: Peter Galison/ Emily Thompson (Hg.), *The Architecture of Science*, Cambridge, MA/London: Cambridge University 1999, S. 29–58.
- Findlen, Paula, „Masculine Prerogatives: Gender, Space, and Knowledge in the Early Modern Museum“, in: Peter Galison/ Emily Thompson (Hg.), *The Architecture of Science*, Cambridge MA/London 1999, S. 29-58, S. 45f
- Fissell, Mary E., *Vernacular Bodies: The Politics of Reproduction in Early Modern England*, Oxford: Oxford University 2006.
- Fitzalan-Howard, Henry Granville, Duke of Norfolk, *The Lives of Philip Howard, Earl of Arundel and of Anne Dacres, his Wife*, London: Hurst and Blackett 1857.
- Flather, Amanda, *Gender and Space in Early Modern England*, Woodbridge: Royal Historic Society 2007.
- Fletcher, Anthony, „Manhood, the Male Body, Courtship and the Household in Early Modern England“, *History* 84, 275, 1999, S. 419–436.
- Fletcher, Jennifer, „Marco Boschini and Paolo del Sera: Collectors and Connoisseurs of Venice“, *Apollo* 110, 1979, S. 416–424.
- Fletcher, Jennifer, „The Arundels in the Veneto“, *Apollo* 144, 1996, S. 63–69.
- Fletcher, Nichola, *Charlemagne's Tablecloth: A Piquant History of Feasting*, London: Weidenfeld & Nicolson 2004.
- Forshaw, Peter, „Alchemical Exegesis: Fractious Distillations of the Essence of Hermes“, in: Lawrence Principe (Hg.), *Chymists and Chymistry: Studies in the History of Alchemy and Early Modern Chemistry*, Sagamore Beach: Watson 2007, S. 25–38.
- Foster, William, „An English Settlement in Madagascar in 1645–6“, *English Historical Review* 27, 1912, S. 239–250.
- Frank, Robert G. Jr., „The Physician as Virtuoso in Seventeenth-Century England“, in: Barbara Shapiro/ Robert G. Frank Jr. (Hg.), *English Scientific Virtuosi in the 16th and 17th Centuries*, Los Angeles: University of California 1976, S. 59–114.
- Frank, Robert G. Jr., *Harvey and the Oxford Physiologists: A Study of Scientific Ideas*, Berkeley: University of California 1980.

- Franko, Mark, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge University 1993.
- Fraser, Antonia, *The Weaker Vessel: Woman's Lot in Seventeenth-Century England*, London: Phoenix 2002.
- Friedman, Alice T., „Did England Have a Renaissance? Classical and Anticlassical Themes in Elizabethan Culture“, *Studies in the History of Art* 27, 1989, S. 95–111.
- Friedman, Alice T., „Wife in the English-Country House: Gender and the Meaning of Style in Early Modern England“, in: Cynthia Lawrence (Hg.), *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, 2. Aufl., University Park: Pennsylvania State University 1999, S. 111–125.
- Frigo, Alberto, „Can One Speak of Painting if One Cannot Hold a Brush? Giulio Mancini, Medicine, and the Birth of the Connoisseur“, *Journal of the History of Ideas* 73, 3, 2012, S. 417–436.
- Frye, Susan, *Elizabeth I: The Competition for Representation*, New York u. a.: Oxford University 1993.
- Fuller, Mary C., „Arthur and Amazons: Editing the Fabulous in Hakluyt's Principal Navigations“, *Yearbook of English Studies* 41,1, 2011, S. 173–189.
- Fuller, Mary C., „Forgetting the Aeneid“, *American Literary History* 4, 3, 1992, S. 517–538.
- Fuller, Mary C., „Raleigh's Fugitive Gold: Reference and Deferral in ‚The Discoverie of Guiana‘“, *Representations* 33, 1991, S. 42–64.
- Fuller, Mary C., *Voyages in Print: English Travel to America, 1576–1624* (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 7), Cambridge: Cambridge University 2010.
- Fusaro, Maria, *Political Economies of Empire in the Early Modern Mediterranean: The Decline of Venice and the Rise of England 1450–1700*, Cambridge: Cambridge University 2015.
- Gabrieli, Vittorio (Hg.), *Kenelm Digby: Loose Fantasies* (Temi e Testi 14), Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 1968.
- Gage, Frances, *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park: Pennsylvania State University 2016.
- Galli, Antimo, *Rime All'Illustrissima Signora Elisabetta Talbot-Grey*, London: M. Bradwood 1609.

- Games, Alison, *The Web of Empire: English Cosmopolitans in an Age of Expansion, 1560–1660*, Oxford: Oxford University 2008.
- Garner, Barbara Carman, „Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1970, S. 264–291.
- Gaukroger, Stephen, *Francis Bacon and the Transformation of Early Modern Philosophy*, Cambridge: Cambridge University 2001.
- Gaylard, Susan, *Hollow Men: Writing, Objects, and Public Image in Renaissance Italy*, New York: Fordham University 2013.
- Gemelli, Benedino, „The History of Life and Death: A ‚Spiritual‘ History from Invisible Matter to Prolongation of Life“, *Early Science and Medicine* 17, 2012, S. 134–157.
- Gibbs, Anthony Matthews (Hg.), *William Davenant: The Shorter Poems, and Songs from the Plays and Masques*, Oxford: Clarendon 1972, S. 10–21.
- Gibbs, Laura, *Aesop's Fables: A New Translation*, Oxford: Oxford University 2002.
- Gilman, Ernest B., *Recollecting the Arundel Circle: Discovering the Past, Recovering the Future*, New York: Peter Lang 2002.
- Gilman, Ernest B., *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven/ London: Yale University 1978.
- Goesch, Andrea, *Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995.
- Goldberg, Jonathan, *The Seeds of Things: Theorizing Sexuality and Materiality in Renaissance Representations*, New York: Fordham University 2009.
- Goldenberg, David M., *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*, Princeton: Princeton University 2003.
- Goldie, Matthew Boyd, *The Idea of the Antipodes: Place, People, and Voices*, New York/ London: Routledge 2010.
- Gombrich, Ernst H., „Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting“, *Gazette des Beaux-Arts* 95, 1953, S. 335–360.
- Gordenker, Emilie S., *Anthony Van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture* (Pictura Nova VIII), Turnhout: Brepols 2001.
- Gordon, D. J., „Hymenæi: Ben Jonson's Masque of Union“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8, 1945, S. 107–145.

- Gordon, D. J., „The Imagery of Ben Jonson’s *The Masque of Blacknesse* and *The Masque of Beautie*“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, 1943, S. 122–141.
- Göttler, Christine, „The Alchemist, the Painter and the ‚Indian Bird‘: Joining Arts and Cultures in Seventeenth-Century Antwerp“, in: Manuela De Giorgi u. a. (Hg.), *Synergies in Visual Culture: Bildkulturen im Dialog: Festschrift für Gerhard Wolf*, München: Wilhelm Fink 2013, S. 499–512.
- Göttler, Christine/ Tine Meganck, „Sites of Art, Nature and the Antique in the Spanish Netherlands“, in: Sven Dupré u. a. (Hg.), *Embattled Territory: The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, Ghent: Academia Press 2016, S. 333–369.
- Göttler, Christine/ Wolfgang Neuber (Hg.), *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden/ Boston: Brill 2008.
- Gowland, Angus, „Melancholy, Imagination, and Dreaming in Renaissance Learning“, in: Yasmin Haskell (Hg.), *Diseases of the Imagination and Imaginary Diseases in the Early Modern Period*, Turnhout: Brepols 2013, S. 53–102.
- Gowland, Angus, *The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in Context*, Cambridge: Cambridge University 2006.
- Graf, Fritz, „Aletheia“, in: Hubert Cancik (Hg.), *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* 1, Stuttgart: Metzler 1996, Sp. 452.
- Grafton, Anthony, „The World in a Room: Renaissance Histories of Art and Nature“, in: Anthony Grafton (Hg.), *Worlds Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West*, Cambridge u. a.: Harvard University 2009, S. 79–97.
- Grafton, Anthony, *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, 2. Aufl. Cambridge: Belknap/ Harvard University 1995.
- Grafton, Anthony, *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University 2007.
- Green, Mary Anne Everett (Hg.), *Calendar of the Proceedings Preserved in the State Paper Department of Her Majesty’s Public Record Office*, Band 5, London: H. M. S. O. 1892.
- Greenblatt, Stephen, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: Chicago University 2008 (Erstausgabe 1991).
- Greenblatt, Stephen, *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and his Roles*, New Haven: Yale University 1973.

- Greenblatt, Stephen, *The Swerve: How the Renaissance Began*, London: Bodley Head 2011.
- Greenblatt, Stephen, *Wunderbare Besitztümer: Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin: Wagenbach 1994.
- Greengrass, M. u. a. (Hg.), *The Hartlib Papers Online*, 2013 [<http://www.hrionline.ac.uk/hartlib>, letzter Zugriff 17.7.2017].
- Griffey, Erin, *On Display: Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*, New Haven: Paul Mellon Center 2016.
- Grün, Robert/ Evamaria Grün (Hg.), *Die Eroberung von Peru: Pizarro und andere Conquistadoren, 1526–1712: Die Augenzeugenberichte von Celso Gargia, Gaspar de Carvajal, Samuel Fritz*, Wiesbaden: Edition Erdmann 2015.
- Günther, Hubertus, „Die Salomonische Säulenordnung: Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände“, *RIHA Journal* 15, 2011, S. 1–35.
- Halliday, F. E., *A Shakespeare Companion 1564–1964*, London: Duckworth 1964.
- Hall, Kim F., „Culinary Spaces, Colonial Spaces: The Gendering of Sugar in the Seventeenth Century“, in: Valerie Traub u. a. (Hg.), *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects*, Cambridge: Cambridge University 1996, S. 168–190.
- Hall, Kim F., *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca/London: Cornell University 1995.
- Hanson, Craig Ashley, *The English Virtuoso: Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*, Chicago: University of Chicago 2009.
- Hardin Aasand, „To blanch an Ethiop, and revive a corpse“: Queen Anne and The Masque of Blackness“, *Studies in English Literature 1500-1900* 32, 2, 1992, S. 271–285
- Harding, Robert, „The Head of a Certain Macedonian King‘: An Old Identity for the British Museum’s ‚Arundel Homer‘“, *The British Art Journal* 9, 2008, S. 11–16.
- Harkness, Deborah E., *John Dee’s Conversations with Angels: Cabala, Alchemy, and the End of Nature*, Cambridge: Cambridge University 1999.
- Harkness, Deborah E., *The Jewel House: Elizabethan London and the Scientific Revolution*, New Haven/ London: Yale University 2007.
- Harris, John, „The Link between a Roman Second-Century Sculptor, Van Dyck, Inigo Jones and Queen Henrietta Maria“, *Burlington Magazine* 115, 1973, S. 526–530.

- Hart, Vaughan, *Art and Magic in the Court of the Stuarts*, London/ New York: Routledge 1994.
- Haskell, Yasmin, „Introduction: When is a Disease not a Disease? Seeming and Suffering in Early Modern Europe“, in: Yasmin Haskell (Hg.), *Diseases of the Imagination and Imaginary Diseases in the Early Modern Period*, Turnhout: Brepols 2013, S. 1–18.
- Haug, Henrike, „Artificial Interventions in the Natural Form of Things: Shared Metallogenetical Concepts of Goldsmiths and Alchemists“, in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham u. a.: Springer 2014, S. 79–104.
- Haynes, Denis E. L., *The Arundel Marbles*, Oxford: Oxford University 1975.
- Haynes, Denys, „The Arundel ‚Homerus‘ Rediscovered“, *The J. Paul Getty Museum Journal* 1, 1974, S. 73–90.
- Healy, Margaret, *Shakespeare, Alchemy and the Creative Imagination: The Sonnets and A Lover’s Complaint*, Cambridge: Cambridge University 2011.
- Hedesan, Georgiana D., „Reproducing the Tree of Life: Radical Prolongation of Life and Biblical Interpretation in Seventeenth-Century Medical Alchemy“, *Ambix* 60, 2013, S. 341–360
- Hedrick, Elizabeth, „Romancing the Salve: Sir Kenelm Digby and the Powder of Sympathy“, *British Journal for the History of Science* 41, 2008, S. 161–185.
- Heinen, Ulrich, „Haut und Knochen – Fleisch und Blut: Rubens’ Affektmalerei“, in: Ulrich Heinen/ Andreas Thielemann (Hg.), *Rubens Passioni: Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 70–109.
- Held, Julius S., „Rubens and Vorsterman“, in: Anne Lowenthal u. a. (Hg.), *Rubens and his Circle: Studies by Julius S. Held*, New Jersey: Princeton University 1982, S. 114–125.
- Hemming, John, *The Search for El Dorado*, London: Phoenix 2001.
- Herron, Thomas, „Love’s ‚emperye‘: Raleigh’s ‚Ocean to Scinthia‘, Spenser’s ‚Colin Clouts Come Home Againe‘ and The Faerie Queene in Colonial Context“, in: Christopher Mead Armitage (Hg.), *Literary and Visual Raleigh*, Manchester: Manchester 2013, S. 100–139.
- Hervey, Mary, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*, London: Cambridge University 1921.

- Heseltine, Nigel, *Madagascar*, London: Pall Mall 1971.
- Hess, Jacob, „Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti“, in: Mario Praz (Hg.), *English Miscellany: A Symposium of History, Literature, and the Arts*, Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 1950, S. 197–220.
- Hibbard, Caroline, „The Somerset House Chapel and the Topography of English Catholicism“, in: Marcello Fantoni u. a. (Hg.), *The Politics of Space: European Courts 1500–1700*, Rom: Bulzoni 2009, S. 317–337.
- Highton, Hester Katharine, *Elias Allen and the Role of Instruments in Shaping the Mathematical Culture of Seventeenth-Century England*, unveröffentl. Diss. (University of Cambridge) 1996.
- Hill, C. R., „The Iconography of the Laboratory“, *Ambix* 22, 1975, S. 102–110.
- Hill, Christopher, „William Harvey and the Idea of Monarchy“, *Past & Present* 27, 1964, S. 54–72.
- Hill, Robert, „The Ambassador as Art Agent: Sir Dudley Carleton and Jacobean Collecting“, in: Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods* (Studies in British Art 12), New Haven/ London: Yale University 2003, S. 240–255.
- Hill, Robert/ Susan Bracken, „The Ambassador and the Artist: Sir Dudley Carleton’s Relationship with Peter Paul Rubens: Connoisseurship and Art Collecting at the Court of the Early Stuarts“, *Journal of the History of Collections* 26, 2, 2014, S. 171–191.
- Hille, Christiane, *Visions of the Courtly Body: The Patronage of George Villiers, First Duke of Buckingham, and the Triumph of Painting at the Stuart Court*, Berlin: Akademie 2012.
- Hinds, Allen B. (Hg.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice, 1617–1619*, Band 15, London: H. M. S. O. 1909.
- Hinds, Allen B. (Hg.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice, 1619–1621*, Band 16, London: H. M. S. O. 1910.
- Hinds, Allen B. (Hg.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice, 1621–1623*, Band 17, London: H. M. S. O. 1911.
- Hinds, Allen B. (Hg.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice, 1623–1625*, Band 18, London: H. M. S. O. 1912.
- Hofmeier, Thomas (Hg.), *Michael Maiers Chymisches Cabinet: Atalanta fugiens deutsch nach der Ausgabe von 1708*, Berlin/ Basel: Thurneysser 2007.

- Hollander, Martha, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Los Angeles: University of California 2002.
- Honig, Elizabeth Alice, „The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting“, in: Franits, Wayne E. (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, Cambridge: Cambridge University 1997, S. 181–201.
- Hoogewerff, G. J., „Antonie van Dijck te Venetië en te Genua“, *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidskunde en Kunstgeschiedenis* 28, 1959, S. 25–35.
- Hottle, Andrew D., „Commerce and Connections: Peter Paul Rubens and the Dedicated Print“, in: Mariët Westermann (Hg.), *Rubens and the Netherlands* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 55), Zwolle: Waanders 2006, S. 55–85.
- Houghton, Walter E., „The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I“, *Journal of the History of Ideas* 3, 1942, S. 51–73.
- Houston, Chloë, „Utopia and Education in the Seventeenth Century: Bacon’s Solomon’s House and its Influence“, in: Chloë Houston (Hg.), *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, Farnham: Ashgate 2010, S. 161–178.
- Howarth, David, „Gli Agenti d’Arte e la Formazione della Collezione Arundel“, *Quaderni Storici* 41, 2006, S. 401–412.
- Howarth, David, „The Arrival of Van Dyck in England“, *Burlington Magazine* 132, 1990, S. 709–710.
- Howarth, David, „William Trumbull and Art Collecting in Jacobean England“, *The British Library Journal* 20, 1994, S. 140–162.
- Howarth, David, „The Arundel Collection: Collecting and Patronage in England in the Reigns of Philip III and Philip IV“, in: Jonathan Brown (Hg.), *The Sale of the Century: Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604–1655*, New Haven u. a.: Yale University 2002, S. 69–86.
- Howarth, David, „The Patronage and Collecting of Aletheia, Countess of Arundel 1606–54“, *Journal of the History of Collections* 10, 1998, S. 125–137.
- Howarth, David, *Lord Arundel and his Circle*, New Haven u. a.: Yale University Press 1985.
- Howarth, Jeremy, *The Steenwyck Family as Masters of Perspective: Hendrick van Steenwyck the Elder (c. 1550–1603): Hendrick van Steenwyck the Younger (1580/82–1649): Susanna van Steenwyck (dates unknown, active 1639– c. 1660)* (Pictura Nova 12), Turnhout: Brepols 2009.

- Huemer, Frances, *Portraits I* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 19), Brüssel: Arcade Press 1977.
- Hunter, Lynette, „Women and Domestic Medicine: Lady Experimenters, 1570–1620“, in: Lynette Hunter/ Sarah Hutton (Hg.), *Women, Science and Medicine 1500–1700: Mothers and Sisters of the Royal Society*, Gloucestershire: Sutton 1997, S. 89–107.
- Hunter, Lynette/ Sarah Hutton, „Women, Science and Medicine: Introduction“, in: Lynette Hunter/ Sarah Hutton (Hg.), *Women, Science and Medicine 1500–1700: Mothers and Sisters of the Royal Society*, Gloucestershire: Sutton 1997, S. 1–6.
- Husselby, Jill, „The Politics of Pleasure: William Cecil and Burghley House“, in: Pauline Croft (Hg.), *Patronage, Culture, and Power*, New Haven u. a.: Yale University 2002, S. 21–45.
- Hutson, Lorna, *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, London: Routledge 1994.
- Hyland, Peter, *Disguise on the Early Modern English Stage*, Farnham: Ashgate 2011.
- Ilg, Ulrike (Hg.), *Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit: Zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Standes*, Petersberg: Imhof 2015.
- Jack, Sybil, „In Praise of Queens: The Public Presentation of the Virtuous Consort in Seventeenth-Century Britain“, in: Susan Broomhall/ Stephanie Tarbin (Hg.), *Women, Identities and Communities in Early Modern Europe*, Farnham: Ashgate 2008, S. 211–224.
- Jacob, Margaret C., *Strangers Nowhere in the World: The Rise of Cosmopolitanism in Early Modern Europe*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2006.
- Jacob, Margaret C., *The Scientific Revolution: A Brief History with Documents*, Boston: Bedford 2010.
- Jacobs, Fredrika H., *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge: Cambridge University 1997.
- Jacobson, Miriam E., *Barbarous Antiquity: Reorienting the Past in the Poetry of Early Modern England*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2014.
- James, Susan E., *The Feminine Dynamic in English Art, 1485–1603: Women as Consumers, Patrons and Painters*, Aldershot: Ashgate 2009.
- Janacek, Bruce, *Alchemical Belief: Occultism in the Religious Culture of Early Modern England*, Pennsylvania: Penn State 2011.

- Jansen, Anita/ Johannes Verhave, „The Ambassador and the Painter: Sir Dudley Carleton and Michiel van Mierevelt“, in: Tarnya Cooper u. a. (Hg.), *Painting in Britain 1500–1630*, Oxford: Oxford University 2015, S. 298–309.
- Jardine, Lisa, *Francis Bacon: Discovery and the Art of Discourse*, London/ New York: Cambridge University 1974.
- Jason Crawford, *Allegory and Enchantment: An Early Modern Poetics*, Oxford: Oxford University 2017.
- Joad Raymond, *Milton's Angels: The Early-Modern Imagination*, New York u. a.: Oxford University 2010.
- Johnson, Samuel, *Johnson's Dictionary: A Modern Selection*, New York: Pantheon 1963.
- Jones, Ann Rosalind/ Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge: Cambridge University 2000.
- Jonietz, Fabian, „Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie“, in: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (Pluralisierung & Autorität 27), Berlin/ Boston: De Gruyter 2011, S. 573–681.
- Jordan, Don/ Michael Walsh, *White Cargo: The Forgotten History of Britain's White Slaves in America*, New York: New York University 2008.
- Jordan, Winthrop D., *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550–1812*, 2. Aufl. Chapel Hill: University of North Carolina 1968.
- Kahn, Didier, „Alchemical Poetry in Medieval and Early Modern Europe: A Preliminary Survey and Synthesis Part I“, *Ambix* 57, 2010, S. 249–274/ „Part II“, *Ambix* 58, 2011, S. 62–77.
- Kahn, Didier, *Alchimie et Paracelsisme en France à la Fin de la Renaissance (1567–1625)*, Genf: Droz 2007.
- Kalff, Sabine, „The Body is a Battlefield: Conflict and Control in Seventeenth-Century Physiology and Political Thought“, in: Manfred Horstmanshoff u. a. (Hg.), *Blood, Sweat and Tears: The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, Leiden: Brill 2012, S. 171–194.
- Kantorowicz, Ernst H., *Die Zwei Körper des Königs: Eine Studie zur Politischen Theologie des Mittelalters*, München: dtv 1990.

- Kaplan, Benjamin J. (Hg.), *Catholic Communities in Protestant States: Britain and the Netherlands c. 1570–1720*, Manchester: Manchester University 2009.
- Kargon, Robert, „Thomas Hariot, the Northumberland Circle and Early Atomism in England“, *Journal of the History of Ideas* 27, 1966, S. 128–136.
- Karpenko, Vladimír, „The Chemistry and Metallurgy of Transmutation“, *Ambix* 39, 1992, S. 47–62.
- Karsten, Arne, „Antikensammlung und Briefablage: Legitimationsmodelle frühneuzeitlicher Eliten im Spiegel der Porträtkunst“, *Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 3, 2001, S. 127–142.
- Kassell, Lauren, *Medicine and Magic in Elizabethan London: Simon Forman, Astrologer, Alchemist & Physician*, Oxford: Clarendon Press 2005.
- Kathleen P. Long, „Odd Bodies: Reviewing Corporeal Difference in Early Modern Alchemy“, in: Kathleen P. Long (Hg.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham: Ashgate 2010, S. 63–86.
- Kavey, Allison B., „Mercury Falling: Gender Malleability and Sexual Fluidity in Early Modern Alchemy“, in: Lawrence Principe (Hg.), *Chymists and Chymistry: Studies in the History of Alchemy and Early Modern Chemistry*, Sagamore Beach: Watson 2007, S. 125–135.
- Kavey, Allison, *Books of Secrets: Natural Philosophy in England, 1550–1600*, Illinois: University of Illinois 2007.
- Keblusek, Marika: „A Frugal Man in the *Kunstammer*: Cultural Exchanges between Thomas Howard, Earl of Arundel, and Philipp Hainhofer“, *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 41, 2014, S. 95–110.
- Keene, Derek, „Cities and Cultural Exchange“, in: Donatella Calabi/ Stephen T. Christensen (Hg.), *Cultural Exchange in Early Modern Europe, Vol. II: Cities and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700*, Cambridge: Cambridge University 2007, S. 2–27.
- Keller, Jürgen, „Scientia Operativa: The Tradition of the Workshops and The Secrets of Nature“, in: Claus Zittel (Hg.), *Philosophies of Technology: Francis Bacon and his Contemporaries* (Intersections 11), Leiden: Brill 2008, S. 21–50.
- Keller, Vera, „Accounting for Invention: Guido Pancirolli’s Lost and Found Things and the Development of *Desiderata*“, *Journal of the History of Ideas* 73, 2012, S. 223–245.

- Kelly, Joan, „Did Women Have a Renaissance?“, in: Joan Kelly, *Women, History & Theory: The Essays*, Chicago: University of Chicago 1984, S. 19–50.
- Kemp, Wolfgang, *Natura: Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, zugl. Diss. (Universität Tübingen), Bamberg: Difo Schmacht 1973.
- Kerber, Peter Björn, „The Art of Catholic Recusancy: Lord Arundell and Pompeo Batoni“, in: David R. Marshall u. a. (Hg.), *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, London: The British School at Rome 2011, S. 71–80.
- Kern, Ulrike, „Light and Shadow, Clouds and Sunrays: The Concept of *Reddering* in Netherlandish Art“, *Oud Holland* 124, 2011, S. 209–230.
- Kershaw, Stephen E., „Power and Duty in the Elizabethan Aristocracy: George, Earl of Shrewsbury, the Glossopdale Dispute and the Council“, in: G. W. Bernard (Hg.), *The Tudor Nobility*, Manchester/ New York: Manchester University Press 1992, S. 266–296.
- Keynes, Geoffrey, *The Life of William Harvey*, Oxford: Clarendon Press 1978.
- Kieffer, Fanny, „The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence: Some Material Aspects“, in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham u. a.: Springer 2014, S. 105–128.
- Kiernan, David, *The Derbyshire Lead Industry in the Sixteenth Century* (Derbyshire Record Society 14), Chesterfield: Derbyshire Record Society 1989.
- Killeen, Kevin, *Thomas Browne* (21st-Century Oxford Authors), Oxford: Oxford University 2014.
- Kitzes, Adam H., *The Politics of Melancholy from Spenser to Milton* (Literary Criticism and Cultural Theory), London: Routledge 2006.
- Klein, Jürgen, „Francis Bacon’s *Scientia Operativa*, the Tradition of the Workshops and the Secrets of Nature“, in: Claus Zittel u. a. (Hg.), *Philosophies of Technology: Francis Bacon and his Contemporaries*, Leiden/ Boston: Brill 2008, S. 21–50.
- Kleinbub, Christian, „At the Boundaries of Sight: The Italian Renaissance Cloud Putto“, in: John Shannon Hendrix/ Charles H. Carman (Hg.), *Renaissance Theories of Vision*, Farnham: Ashgate 2010, S. 117–133.
- Klossowski De Rola Stanislas, *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, London: Thames and Hudson 1997.

- Knapp, Jeffrey, *An Empire Nowhere: England, America, and Literature from Utopia to The Tempest* (The New Historicism 16), Berkeley: University of California 1992.
- Knowles, James, *Politics and Political Culture in the Court Masque* (Early Modern Literature in History), London: Palgrave Macmillan 2015.
- Kodera, Sergius, *Disreputable Bodies: Magic, Medicine, and Gender in Renaissance Natural Philosophy*, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies 2010.
- Koller, Ariane, *Weltbilder und die Ästhetik der Geographie: Die Offizin Blaeu und die niederländische Kartographie der Frühen Neuzeit*, zugl. Diss. (Universität Augsburg), Affalterbach: Didymos 2014.
- Korda, Natasha, „Froes, Rebatoes and other ‚outlandish comodities‘: Weavin Alien Women’s Work into the Fabric of Early Modern Material Culture“, in: Tara Hamling/ Catherine Richardson (Hg.), *Everyday Objects: Medieval and Early Modern Material Culture and Its Meanings*, Farnham: Ashgate 2010, S. 95–106.
- Korhonen, Anu, „Washing the Ehtiopian White: Conceptualizing Black Skin in Renaissance England“, in: Thomas F. Earle/ Kate J. P. Earle (Hg.), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University 2005, S. 94–112.
- Krems, Eva-Bettina/ Sigrid Ruby, „Das Porträt als kulturelle Praxis: Einleitung“, in: Eva-Bettina Krems/ Sigrid Ruby (Hg.), *Das Porträt als kulturelle Praxis* (Transformationen des Visuellen 4), Marburg: Deutscher Kunstverlag 2016, S. 10–18.
- Krieger, Verena, „Arachne als Künstlerin: Velázquez’ *Las Hilanderas* als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, S. 545–561.
- Krieger, Verena, „Die Farbe als ‚Seele‘ der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33, 2006, S. 91–112.
- Krugler, John D., *English and Catholic: The Lord Baltimore in the Seventeenth Century*, Baltimore: Johns Hopkins University 2004.
- Kusch-Arnold, Britta, „Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische *virtus*“, in: Joachim Poeschke u. a. (Hg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster: Rhema 2006, S. 173–196.
- Küster, Bärbel, „The English Ripa: Wissens- und Sammlerkultur am Beispiel der Natura in der britannischen Emblemtradition des 18. Jahrhunderts, in: Cornelia

- Logemann/Michael Thimann (Hg.), *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit* (Bilder Diskurs), Zürich: diaphanes 2011, S. 117-148
- Kusunoki, Akkiko, *Gender and Representations of the Female Subject in Early Modern England: Creating their own Meanings*, New York: Palgrave Macmillan 2015.
- Larson, Pier Martin, „Colonies Lost: God, Hunger and Conflict in Anosy (Madagascar) to 1674“, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27, 2007, S. 345–366.
- Laslett, Peter, „The Bewildering History of the History of Longevity“, in: Bernard Jeune u. a. (Hg.), *Validation of Exceptional Longevity*, Odense: Odense University 1999, S. 23–40.
- Lehmann, Ann-Sophie, „Fleshing out the Body: The ‚colours of the naked‘ in Workshop Practice and Art Theory, 1400–1600“, in: Ann-Sophie Lehmann/ Herman Roodenburg (Hg.), *Body and Embodiment in Netherlandish Art* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 58), Zwolle: Waanders 2008, S. 87–109.
- Leong, Elaine, „‚Herbals she peruseth‘: Reading Medicine in Early Modern England“, *Renaissance Studies* 28, 2014, S. 556–78.
- Leong, Elaine/ Pennell, Sarah, „Recipe Collections and the Currency of Medical Knowledge in the Early Modern ‚Medical Marketplace‘“, in: Mark S. R. Jenner/ Patrick Wallis (Hg.), *Medicine and the Market in England and its Colonies, c. 1450–c. 1850*, London: Palgrave Macmillan 2007, S. 133–152.
- Leonhard, Karin, „Die Muschel als symbolische Form: Wie Rembrandts *Conus marmoreus* nach Oxford kam“, in: Bettina Gockel (Hg.), *Vom Objekt zum Bild: Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft 1600–2000*, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 123–156.
- Leonhard, Karin, „Painted Gems: The Color Worlds of Portrait Miniature Painting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Britain“, *Early Science and Medicine* 20, 2015, S. 428–457.
- Leonhard, Karin, „Vom Wenden der Gewänder: Van Dyck malt Venetia Digby“, in: Victoria von Flemming/ Alma-Elisa Kittner (Hg.), *Barock – Moderne – Postmoderne: Ungeklärte Beziehungen*, Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 147–178.
- Leonhard, Karin, „Was ist Raum im 17. Jahrhundert? Die Raumfrage des Barock: Von Descartes zu Newton und Leibniz“, in: Horst Bredekamp/ Pablo Schneider

- (Hg.), *Visuelle Argumentationen: Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 11–34.
- Leonhard, Karin, „Welt im Fluss: Energieübertragungsmodelle des 17. Jahrhunderts“, in: Carolin Bohlmann u. a. (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts: Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 41–58.
- Leonhard, Karin, *Bildfelder: Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie 2013.
- Lestringant, Frank, „The Euhemerist Tradition and the European Perception and Description of the American Indians“, in: Wolfgang Haase/ Meyer Reinhold (Hg.), *The Classical Tradition and the Americas, Volume I: European Images of the Americas and the Classical Tradition*, Berlin/ New York: De Gruyter 1994, S. 173–188.
- Lestringant, Frank, *Mapping the Renaissance World: The Geographical Imagination in the Age of Discovery* (The New Historicism 32), Berkeley: University of California 1994.
- Leuschner, Eckhard, „Otium und Virtus: Kontemplation als Tugendübung in der Stanza della Solitudine von Caprarola“, in: Thomas Weigel/ Joachim Poeschel (Hg.), *Leitbild Tugend: Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Münster: Rhema 2013, S. 229–253.
- Levey, Santana M., *Lace: A History*, London: Victoria and Albert Museum 2004.
- Levey, Santana M./ Peter Thornton, *Of Household Stuff: The 1601 Inventories of Bess of Hardwick*, London: National Trust 2002.
- Levy, F. J., „Henry Peacham and the Art of Drawing“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, S. 174–190.
- Lewalski, Barbara Kiefer, „Anne of Denmark and the Subversions of Masquing“, *Criticism* 35, 3, 1993, S. 341–355.
- Lewis, Rhodri, „Francis Bacon and Ingenuity“, *Renaissance Quarterly* 67, 2014, S. 113–163.
- Lim, Walter S. H., *The Arts of Empire: The Poetics of Colonialism from Raleigh to Milton*, Newark/ London: University of Delaware 1998.
- Limon, Jerzy, *The Masque of Stuart Culture*, Newark u. a.: University of Delaware 1990.
- Lindberg, David C., *Roger Bacon and the Origins of ‚Perspectiva‘ in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press 1996.

- Linden, Stanton J., *Darke Hieroglyphicks: Alchemy in English Literature from Chaucer to the Restoration: Studies in the English Renaissance*, Lexington: University of Kentucky 1996.
- Lipking, Lawrence, *What Galileo Saw: Imagining the Scientific Revolution*, Ithaca: Cornell 2014.
- Lippincott, Kristen, „Macht und Politik: Die Rolle des Globus in der Portraitkunst der Renaissance“, *Der Globusfreund* 49/50, 2002, S. 129–147.
- Lobis, Seth, *The Virtue of Sympathy: Magic, Philosophy and Literature in Seventeenth-Century England*, New Haven/ London: Yale University 2015.
- Lobsien, Verena Olejniczak, *Transparency and Dissimulation: Configurations of Neoplatonism in Early Modern English Literature* (Transformationen der Antike 16), Berlin: De Gruyter 2010.
- Long, Kathleen P., „Introduction: Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture“, in: Kathleen P. Long (Hg.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham: Ashgate 2010, S. 1–12.
- Long, Kathleen P., „Odd Bodies: Reviewing Corporeal Difference in Early Modern Alchemy“, in: Kathleen P. Long (Hg.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham: Ashgate 2013, S. 63–86.
- Long, Pamela O., *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Sciences, 1400–1600*, Corvallis: Osu Press Horning 2012.
- Longueville, Thomas, *Policy and Paint: Or, Some Incidents in the Lives of Dudley Carleton and Peter Paul Rubens*, London/ New York: Longmans, Green and Co. 1913.
- Loomba, Ania / Jonathan Burton, *Race in Early Modern England: A Documentary Companion*, New York/ Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007.
- Lorimer, Joyce (Hg.), *Sir Walter Raleighs Discoverie of of Guiana* (Works Issued by the Hakluyt Society 15), Aldershot: Ashgate 2006.
- Lorimer, Joyce, *English and Irish Settlement on the River Amazon 1550–1646*, London: The Hakluyt Society 1989.
- Lorimer, Joyce, *Untruth and Consequences: Raleigh's Discoverie of Guiana and the ‚Salting‘ of the Gold Mine* (The Hakluyt Society Annual Lecture), London: The Hakluyt Society 2007.

- Loughman, John/ John Michael Montias, *Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses* (Studies in Netherlandish Art and Cultural History 3), Zwolle: Waanders 2000.
- Lowe, Lisa, *The Intimacies of Four Continents*, Durham: Duke University 2015.
- Luchner, Katharina, *Philiatroi: Studien zum Thema der Krankheit in der griechischen Literatur der Kaiserzeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.
- Luttfring, Sara D., *Bodies, Speech, and Reproductive Knowledge in Early Modern England*, New York/ London: Routledge 2016.
- Macaulay, George Campbell (Hg.), *The History of Herodotus*, London/ New York: Macmillan 1890.
- Maltby, William Saunders, *The Black Legend in England: The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558–1660*, Durham: Duke University 1971.
- Manley, Lawrence, „Eagle and Hound: The ‚Epitaph‘ of Talbot and the Date of 1 ‚Henry VI‘“, *Medieval and Renaissance Drama in England* 26, 2013, S. 136–155.
- Marcaida, José Ramón, „Rubens and the Bird of Paradise: Painting Natural Knowledge in the Early Seventeenth Century“, *Renaissance Studies* 28, 1, 2014, S. 112–127.
- March, Kathleen N./ Kristina M. Passman, „The Amazon Myth and Latin America“, in: Wolfgang Haase/ Meyer Reinhold (Hg.), *The Classical Tradition and the Americas, Volume I: European Images of the Americas and the Classical Tradition*, Berlin/ New York: De Gruyter 1994, S. 285–338.
- Marek, Kristin, *Die Körper des Königs: Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München: Wilhelm Fink 2009.
- Marr, Alexander, „Introduction“, in: R. J. W. Evans/ Alexander Marr (Hg.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Farnham: Ashgate 2006, S. 1–20.
- Marr, Alexander, „Knowing Images“, *Renaissance Quarterly* 69, 2016, S. 1000–1013.
- Marr, Alexander, „Pregnant Wit: Ingegno in Renaissance England“, *British Art Studies* 1, 2015 [https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-01/amarr Letzter Zugriff 17.7.2017].
- Martensen, Robert, „The Transformation of Eve: Women’s Bodies, Medicine and Culture in Early Modern England“, in: Mikuláš Teich/ Roy Porter (Hg.), *Sexual*

- Knowledge, Sexual Science: The History of Attitudes to Sexuality*, Cambridge u. a.: Cambridge University 1994, S. 107–133.
- Martin, Gregory, „Kat.-nr. 26 und 27 ‚Diana and the Nymphs Departing for the Chase‘“, in: Elizabeth McGrath u. a. (Hg.), *Rubens: Mythological Subjects: Achilles to the Graces*, (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 11), London: Harvey Miller 2016, S. 312–329.
- Martin, Gregory, *Rubens in London: Art and Diplomacy*, London: Harvey Miller 2011.
- Martin, Michael, „Love’s Alchemist: Science and Resurrection in the Writing of Sir Kenelm Digby“, *Prose Studies* 32, 2010, S. 221–239.
- Martinón-Torres, Marcos, „Inside Solomon’s House: An Archaeological Study of the Old Ashmolean Chymical Laboratory in Oxford“, *Ambix* 59, 2012, S. 22–48.
- Martinón-Torres, Marcos, „The Tools of the Chymist: Archaeological and Scientific Analyses of Early Modern Laboratories“, in: Lawrence Principe (Hg.), *Chymists and Chymistry: Studies in the History of Alchemy and Early Modern Chemistry*, Sagamore Beach: Watson 2007, S. 149–164.
- Martinón-Torres, Marcos/ Thomas Rehren, „Alchemy, Chemistry and Metallurgy in Renaissance Europe: A Wider Context for Fire Assay Remains“, *Historical Metallurgy* 39, 2005, S. 14–31.
- Massa, Daniel, „Giordano Bruno’s Ideas in Seventeenth-Century England“, *Journal of the History of Ideas* 38, 1977, S. 227–242.
- Mattia, Kasey Marie, *Crossing the Channel: Cultural Identity in the Court Entertainments of Queen Henrietta Maria, 1625–1640*, unveröffentl. Diss. (Duke University) 2007.
- McCallum, R. Ian, „Patrick Ruthven, Alchemist and Physician“, *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland* 134, 2004, S. 471–490.
- McClure, Norman (Hg.), *The Letters of John Chamberlain Vol. II*, Philadelphia: The American Philosophical Society 1939.
- McCue, Daniel L., „Science and Literature: The Virtuoso in English Belles Lettres“, *Albion* 3, 1971, S. 138–156.
- McDonald, Kevin P., „The Dream of Madagascar: English Disasters and Pirate Utopias of the Early Modern Indo-Atlantic World“, in: Chloë Houston (Hg.), *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, Farnham: Ashgate 2010, S. 95–114.

- McFadden, Elizabeth, „Food, Alchemy, and Transformation in Jan Brueghel’s *The Allegory of Taste*“, *Rutgers Art Review* 30, 2014, S. 36–56.
- McGrath, Elizabeth, „Jacob Jordaens and Moses’s Ethiopian Wife“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 70, 2007, S. 247–285.
- McGrath, Elizabeth, „Rubens’s Musathena“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50, 1987, S. 233–245.
- McGrath, Elizabeth, „Rubens’s *Susanna and the Elders* and Moralizing Inscriptions on Prints“, in: Herman Vekeman/ Justs Müller Hofstede (Hg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt: Lukassen 1984, S. 73–90.
- McGregor, Arthur (Hg.), *The Late King’s Goods: Collections, Possessions and Patronage in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, London: Alistair McAlpine 1989.
- McInnis, David, „Therapeutic Travel in Richard Bromes’s *The Antipodes*“, *SEL Studies in English Literature* 52, 2012, S. 447–469.
- McManus, Clare (Hg.), *Women and Culture at the Courts of the Stuart Queens*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2003.
- McManus, Clare, „When Is a Woman Not a Woman? Or, Jacobean Fantasies of Female Performance (1606–1611)“, *Modern Philology* 105, 3, 2008, S. 437–474.
- McManus, Clare, *Women on the Renaissance Stage: Anna of Denmark and Female Masquing in the Stuart Court (1590–1619)*, Manchester: Manchester University Press 2002.
- Meganck, Tine, „Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics“, in: Ausst.-kat., *Rubens: A Genius at Work* (Brüssel, Royal Museum of Fine Arts, 14.9.2007–27.1.2008), Tiel: Lannoo 2007, S. 52–64.
- Melion, Walter S./ Bart Ramakers (Hg.), *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, Leiden/ Boston: Brill 2016.
- Merchant, Carolyn, „The Scientific Revolution and the Death of Nature“, *Isis* 97, 2006, S. 513–533.
- Merchant, Carolyn, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco: Harper & Row 1980.
- Miller, Naomi J., *Changing the Subject: Mary Wroth and Figurations of Gender in Early Modern England*, Kentucky: University of Kentucky 1996.

- Miller, Peter N., *Peiresc's Europe: Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, New Haven: Yale University 2000.
- Modersohn, Mechthild, *Natura als Göttin im Mittelalter: Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin: De Gruyter 1997.
- Mohammed, Patricia, *Imaging the Caribbean: Culture and Visual Translation*, Oxford: Macmillan 2009.
- Molineux, Catherine, *Faces of Perfect Ebony: Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain* (Harvard Historical Studies 175), Cambridge, MA: Harvard University 2012.
- Montrose, Louis Adrian, *The Subject of Elizabeth: Authority, Gender, and Representation*, Chicago: University of Chicago 2006.
- Moran, Bruce T., „Art and Artisanhip in Early Modern Alchemy“, *Getty Research Journal* 5, 2013, S. 1–14.
- Moran, Bruce T., *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge, MA: Harvard University 2005.
- Moretti, Gabriella, *Gli Antipodi: Avventure Letterarie di un Mito Scientifico*, Parma: Nuova Pratiche Editrice 1994.
- Möseneder, Karl, *Paracelsus und die Bilder: Über Glauben, Magie und Astrologie im Reformationszeitalter*, Tübingen: Max Niemeyer 2009.
- Muller, Jeffrey M., „Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art“, *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 229–247.
- Muller, Jeffrey M./ Jim Murrell (Hg.), *Edward Norgate: Miniatura or the Art of Limning*, New Haven/ London: Yale University 1997.
- Mulsow, Martin, „Ambiguities of the *Prisca Sapientia* in Late Renaissance Humanism“, *Journal of the History of Ideas* 65, 2004, S. 1–13.
- Murphy, Jessica C., „Feminine Virtue's Network of Influence in Early Modern England“, *Studies in Philology* 109,3, 2012, S. 258–278.
- Murray, L. Eiland, *Oriental Rugs: A Complete Guide*, London: Laurence King 2008.
- Nanni, Romano, „Technical Knowledge and the Advancement of Learning: Some Questions about ‚Perfectibility‘ and ‚Invention‘“, in: Claus Zittel (Hg.), *Philosophies of Technology: Francis Bacon and his Contemporaries* (Intersections 11), Leiden: Brill 2008, S. 51–66.

- Netzlöff, Mark, „Counterfeit Egyptians‘ and Imagined Borders: Jonson’s ‚The Gypsies Metamorphosed‘“, *ELH* 68, 4, 2001, S. 763–793.
- Newman, Karen, „And Wash the Ethiop White“: Feminity and the Monstrous in Othello“, in: Jean E. Howard/ Marion F. O`Connor, *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, New York/London: Methuen 1987, S. 143-162.
- Newman, William R., *Atoms and Alchemy: Chymistry and the Experimental Origins of the Scientific Revolution*, Chicago: Chicago University 2006.
- Newman, William R., *Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago: University of Chicago 2004.
- Newman, William R./ Anthony Grafton, „Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe“, in: William R. Newman/ Anthony Grafton (Hg.), *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe* (Transformations: Studies in the History of Science and Technology), Cambridge MA: MIT 2001, S. 1–38.
- Ng, Su Fang, *Literature and the Politics of Family in Seventeenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University 2007.
- Nicholls, Mark/ Penry Williams, *Sir Walter Raleigh: In Life and Legend*, London u. a.: Continuum 2011.
- Nichols, John, *The Progresses, Processions, and Magnificent Festivities, of King James I*, Band 1, London: Society of Antiquaries 1898.
- Nieto-Galan, Agustí, *Science in the Public Sphere: A History of Lay Knowledge and Expertise*, London: Routledge 2016.
- Novikova, Anastassia, „Virtuosity and Declensions of Virtue: Thomas Arundel and Aletheia Talbot Seen by Virtue of a Portrait Pair by Daniel Mytens and a Treatise by Franciscus Junius“, in: Jan de Jong u. a. (Hg.), *VIRTUS: Virtuositeit en Kunstliefhebbers in de Nederlanden, 1500–1700* (Netherlands Yearbook for History of Art 54), Leiden: Brill 2004, S. 309–333.
- Nummedal, Tara, „Practical Alchemy and Commercial Exchange in the Holy Roman Empire“, in: Pamela H. Smith/ Paula Findlen (Hg.), *Merchants & Marvels: Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, New York/ London: Routledge 2002, S. 201–222.
- Nummedal, Tara, *Alchemy and Authority in the Holy Roman Empire*, Chicago: Chicago University 2007.

Nuovo, Isabella, „Il Tema della ‚Villa‘ in Leon Battista Alberti e nella Riflessione Umanistica: dall’Otium Letterario allo Svago Cortigiano“, *La Parola del Testo* 4, 2000, S. 131–149.

Ohly, Friedrich/ Uwe Ruberg, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit: Bemerkungen zur Mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer Epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, Stuttgart: Hirzel 1999.

Orgel, Stephen, *Spectacular Performances: Essays on Theatre, Imagery, Books and Selves in Early Modern England*, Manchester/ New York: Manchester University 2011.

Orgel, Stephen, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley u. a.: University of California 1975.

Orgel, Stephen/ Roy Strong, *Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court*, Band 1, London: Sotheby Parke Bernet 1973.

Orrell, John, „Antimo Galli’s Description of *The Masque of Beauty*“, *Huntington Library Quarterly* 43, 1, 1979, S. 13–23.

Osler, Margaret J., „The Canonical Imperative: Rethinking the Scientific Revolution“, in: Margaret J. Osler (Hg.), *Rethinking the Scientific Revolution*, Cambridge: Cambridge University 2000, S. 3–22.

Osmond, Rosalie E., „Body, Soul, and the Marriage Relationship: The History of an Analogy“, *Journal of the History of Ideas* 34, 1973, S. 283–290.

Oy-Marra, Elizabeth, „Paintings and Hangings for a Catholic Queen: Giovan Francesco Romanelli and Francesco Barberini’s Gifts to Henrietta Maria of England“, in: Elizabeth Cropper (Hg.), *The Diplomacy of Art: Artistic Creation and Politics in Seicento Italy* (Villa Spelman Colloquia 7), Mailand: Nuova Alfa 2000, S. 177–193.

Page, Jutta-Annette/ Ignasi Doménech (Hg.), *Beyond Venice: Glass in Venetian Style, 1500–1750*, London: Hudson Hills 2004.

Pagel, Walter, „Giordano Bruno And The Circular Motion Of The Blood“, *British Medical Journal* 2, 1950.

Pagel, Walter, „The Paracelsian Elias Artista and the Alchemical Tradition“, *Medizinhistorisches Journal* 16, 1981, S. 6–19.

Palmer, Richard, *The Studio of Venice and its Graduates in the Sixteenth Century*, Triest: Edizioni Lint 1983.

Pagel, Walter, *New Light on William Harvey*, Basel u. a.: S. Karger 1976.

- Panarello, Mario/ Alfredo Fulco, „Riflessioni attorno alla tipologia architettonica del ‚casino‘ di Scinà nel contesto delle residenze suburbane“, in: Mario Panarello u. a. (Hg.), *Dalla Natura all'Artificio: Villa Caristo dai Lamberti ai Clemente: Strategie insediative tra economia e potere nel Regio Demanio di Stilo*, Soveria Mannelli: Rubettino 2015, S. 287–304.
- Park, Katharine, „Women, Gender, and Utopia: The Death of Nature and the Historiography of Early Modern Science“, *Isis* 97, 2006, S. 487–495.
- Park, Katharine, *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York: Zone Books 2006.
- Park, Katherine, „Impressed Images: Reproducing Wonders“, in: Caroline A. Jones/ Peter Galison (Hg.), *Picturing Science, Producing Art*, New York: Routledge 1998, S. 254–271.
- Park, Katherine, „Nature in Person: Medieval and Renaissance Allegories and Emblems“, in: Lorraine Daston/ Fernando Vidal (Hg.), *The Moral Authority of Nature*, Chicago u. a.: University of Chicago 2004, S. 50–73.
- Parolin, Peter, „The Venetian Theater of Aletheia Talbot, Countess of Arundel“, in: Pamela Brown/ Peter Parolin (Hg.), *Women Players in England 1550–1660: Beyond the All-Male Stage*, Aldershot: Ashgate 2005, S. 219–240.
- Parshall, Peter, „Introduction: Art and Curiosity in Northern Europe“, *Word & Image* 11, 4, 1995, S. 327–331.
- Paster, Gail Kern, „Purgation as the Allure of Mastery: Early Modern Medicine and the Technology of the Self“, in: Lena Cowen Orlin (Hg.), *Material London, ca. 1600*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2000, S. 193–205.
- Paster, Gail Kern, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University 1993.
- Paterson, W. B., *King James VI and I and the Reunion of Christendom*, Cambridge: Cambridge University 2000.
- Pastorino, Cesare, „The Mine and the Furnace: Francis Bacon, Thomas Russell, and Early Stuart Mining Culture“, *Early Science and Medicine* 14, 2009, S. 630–660.
- Patz, Kristine, „Otium statt negotium? Bild und Bildnis weiblicher Herrschaft am Beispiel von Isabella d'Este“, in: Andreas Beyer (Hg.), *Bildnis, Fürst und Territorium*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2000, S. 43–57.

- Peacock, John, „Looking at Van Dyck’s *Scipio* in its Contexts“, *Art History* 23, 2000, S. 262–289.
- Peacock, John, *The Stage Designs of Inigo Jones: The European Context*, Cambridge: Cambridge University 1995.
- Pearson, Andrea, „Introduction: Portraiture’s Selves“, in: Andrea Pearson (Hg.), *Women and Portraits in Early Modern Europe*, Farnham: Ashgate 2008, S. 1–14.
- Peck, Linda Levy, „Luxury and War: Reconsidering Luxury Consumption in Seventeenth-Century England“, *Albion* 34, 2002, S. 1–23.
- Peck, Linda Levy, *Consuming Splendor: Society and Culture in Seventeenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University 2005.
- Pelling, Margaret, „Compromised by Gender: The Role of the Male Practitioner in Early Modern England“, in: Hilary Marland/ Margaret Pelling (Hg.), *The Task of Healing: Medicine, Religion and Gender in England and the Netherlands 1450–1800*, Rotterdam: Erasmus 1996, S. 101–133.
- Pelling, Margaret, *Medical Conflicts in Early Modern London: Patronage, Physicians, and Irregular Practitioners, 1550–1640* (Oxford Studies in Social History), Oxford: Clarendon 2003, S. 189–224.
- Pennell, Sara, „Pots and Pans History‘: The Material Culture of the Kitchen in Early Modern England“, *Journal of Design History* 11, 1998, S. 201–216.
- Pennell, Sara, „Perfecting Practice? Women, Manuscript Recipes and Knowledge in Early Modern England“, in: Victoria E. Burke (Hg.), *Early Modern Women’s Manuscript Writing: Selected Papers from the Trinity/Trent Colloquium*, Aldershot: Ashgate 2004, S. 237–258.
- Perkins, J. B. Ward, „The Shrine of St. Peter’s and its Twelve Spiral Columns“, *Journal of Roman Studies* 42, 1952, S. 21–33.
- Picciotto, Joanna, *Labors of Innocence in Early Modern England*, Cambridge, MA: Harvard University 2010.
- Piper, David/ Malcolm Rogers, *The English Face*, London: National Portrait Gallery 1992.
- Poeschel, Sabine, „Rubens’ ‚Battle of the Amazons‘ as a War-Picture: The Modernisation of a Myth“, *Artibus et Historiae* 22, 43, 2001, S. 91–108.
- Poitevin, Kimberly, „Inventing Whiteness: Cosmetics, Race, and Women in Early Modern England“, *Journal for Early Modern Cultural Studies* 11,1, 2011, S. 59–89.

- Pollock, Linda A., *With Faith and Physic: The Life of a Tudor Gentlewoman, Lady Grace Mildmay, 1552–1620*, London: Collins & Brown 1993.
- Posselt, Christina, *Das Porträt in den Viten Vasaris: Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Köln: Böhlau 2013.
- Potter, Elizabeth, „Modeling the Gender Politics in Science“, *Hypatia* 3, 1988, S. 19–33.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge 2008.
- Preston, Claire, *The Poetics of Scientific Investigation in Seventeenth-Century England*, Oxford: Oxford University Press 2015.
- Preston, Claire, *Thomas Browne and the Writing of Early Modern Science*, Cambridge: Cambridge University 2005.
- Price, David C., „Gilbert Talbot, Seventh Earl of Shrewsbury: An Elizabethan Courtier and His Music“, *Music & Letters* 57, 1976, S. 144–151.
- Priesner, Claus, „Über die Wirklichkeit des Okkulten: Naturmagie und Alchemie in der Frühen Neuzeit“, in: Herbert Jaumann (Hg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*, Berlin: De Gruyter 2011, S. 305–345.
- Principe, Lawrence, „Orte des Wunders und des Verderbens: Alchemielaboratorien in Darstellungen der Frühen Neuzeit“, in: Ausst.-kat., *Kunst und Alchemie* (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 5.4.–10.8.2014), hg. v. Sven Dupré u. a., München: Hirmer 2014, S. 60–81.
- Principe, Lawrence, *The Aspiring Adept: Robert Boyle and his Alchemical Quest*, Princeton: Princeton University 1998.
- Principe, Lawrence, *The Scientific Revolution: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University 2011.
- Principe, Lawrence, *The Secrets of Alchemy*, Chicago/ London: University of Chicago 2013.
- Purkiss, Diane, *The English Civil War: Papists, Gentlewomen, Soldiers, and Witchfinders in the Birth of Modern Britain*, New York: Basic Books 2006.
- Pursell, Brennan C., „The End of the Spanish Match“, *The Historical Journal* 45, 2002, S. 699–726.
- Quarmby, Kevin, *The Disguised Ruler in Shakespeare and his Contemporaries*, Farnham: Ashgate 2012.

- Questier, Michael C., *Catholicism and Community in Early Modern England: Politics, Aristocratic Patronage and Religion, c. 1550–1640*, Cambridge: Cambridge University 2006.
- Quilligan, Maureen, „Allegory and Female Agency“, in: Brenda Machofsky (Hg.), *Thinking Allegory Otherwise*, Stanford: Stanford University 2010, S. 163–187.
- Quitslund, Jon A., *Spenser's Supreme Fiction: Platonic Natural Philosophy and The Faerie Queene*, Toronto u. a.: University of Toronto 2001.
- Raleigh, Walter, *The History of the World*, hg. v. C. A. Patrides, London/ Basingstoke: Palgrave Macmillan 1971.
- Rambach, Hadrien J., „Van Dyck's Project for a Family Portrait of Lord Arundel“, *The British Art Journal* 14, 2013, S. 21–34.
- Rankin, Alisha, *Panacea's Daughters: Noblewomen as Healers in Early Modern Germany*, Chicago: Chicago University 2013.
- Rattansi, P. M., „Alchemy and Natural Magic in Raleigh's ‚History of the World‘“, *Ambix* 13, 1966, S. 122–138.
- Ravelhofer, Barbara, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*, Oxford: Oxford University 2009.
- Ray, Meredith K., *Daughters of Alchemy: Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge, MA: Harvard University 2015.
- Redworth, Glyn, *The Prince and the Infanta: The Cultural Politics of the Spanish Match*, New Haven/ London: Yale University 2003.
- Reeves, Eileen, „The New Sciences and the Visual Arts“, in: Babette Bohn/ James M. Saslow (Hg.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 316–335.
- Reiss, Sheryl E., *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville: Truman State University 2001.
- Reist, Inge Jackson, „All the World's a Stage: The Theater Conceit in Early Modern Italy“, in: Babette Bohn/ John Saslow (Hg.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 463–483.
- Renger, Konrad, „Rubens Dedit Dedicavitque- Rubens' Beschäftigung mit der Reproduktionsgraphik II, Radierung und Holzschnitt“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 17, 1975, S. 205–211.

- Reynolds, Philip L., *How Marriage Became One of the Sacraments: The Sacramental Theology of Marriage from its Medieval Origins to the Council of Trent* (Cambridge Studies in Law and Christianity), Cambridge: Cambridge University 2016.
- Riehl, Anna, *The Face of Queenship: Early Modern Representations of Elizabeth I* (Queenship and Power), New York: Palgrave Macmillan 2010.
- Ritter, Alexander/ Rüdiger Keil (Hg.), *Blutiger Sommer: Eine Deutschlandreise im Dreissigjährigen Krieg*, Darmstadt: WBG 2012.
- Roberts, Jane, „Thomas Howard, The Collector Earl of Arundel and Leonardo’s Drawings“, in: Edward Chaney (Hg.), *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Period*, New Haven/ London: Yale University 2003, S. 256–283.
- Robinson, John Martin (Hg.), *Remembrances of Things Worth Seeing in Italy Given to John Evelyn 25 April 1646 by Thomas Howard, 14th Earl of Arundel*, London: Roxburgh Club 1987.
- Robinson, John Martin, *The Dukes of Norfolk: A Quincentennial History*, Oxford/ New York: Oxford University 1982.
- Roland, Margaret, „Van Dyck’s ‚Holy Family with Partridges‘: Catholic and Classical Imagery at the English Court“, *Artibus et Historiae* 15, 1994, S. 121–133.
- Rolet, Anne, *Les Questions Symboliques d’Achille Bocchi: Symbolicae quaestiones 1555*, Tours: François-Rabelais 2015.
- Rooses, Max (Hg.), *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, 1609–25. Juilliet 1622*, Antwerpen: Jos Maes 1898.
- Rosenthal, Lisa, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge: Cambridge University 2005.
- Rößler, Hole, „Scharlatan! Einleitungen zu Formen und Funktionen einer Negativfigur in Gelehrten Diskursen der Frühen Neuzeit“, in: Tina Asmussen/ Hole Rößler (Hg.), *Scharlatan! Eine Figur der Relegation in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur* (Zeitsprünge 17), Frankfurt a. M.: Klostermann 2013, S. 129–160.
- Rublack, Ulinka, „Erzählungen von Geblüt und Herzen: Zur historischen Anthropologie des frühneuzeitlichen Körpers“, *Historische Anthropologie* 9, 2001, S. 214–232.
- Rublack, Ulinka/ Pamela Selwyn, „Fluxes: The Early Modern Body and the Emotions“, *History Workshop Journal* 53, 2002, S. 1–16.

- Rygg, Kristin, *Masqued Mysteries Unmasked: Early Modern Music Theater and Its Pythagorean Subtext*, Hillsdale: Pendragon 2000.
- Sammern, Romana, „Red, White and Black: Colors of Beauty, Tints of Health and Cosmetic Materials in Early Modern English Art Writing“, *Early Science and Medicine* 20, 2015, S. 397-427.
- Samson, Alexander (Hg.), *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid 1623*, Aldershot: Ashgate 2006.
- Sanchez, Jean-Pierre, „'El Dorado' and the Myth of the Golden Fleece“, in: Wolfgang Haase/ Meyer Reinhold (Hg.), *The Classical Tradition and the Americas, Volume I: European Images of the Americas and the Classical Tradition*, Berlin/ New York: De Gruyter 1994, S. 339–378.
- Sanchez, Jean-Pierre, „Myth and Legends in the Old World and European Expansion on the American Continent“, in: Wolfgang Haase/ Meyer Reinhold (Hg.), *The Classical Tradition and the Americas, Volume I: European Images of the Americas and the Classical Tradition*, Berlin/ New York: De Gruyter 1994, S. 189–240.
- Sangha, Laura, „'Incorporeal Substances': Discerning Angels in Later Seventeenth-Century England“, in: Clare Copeland/ Johannes Machielsen (Hg.), *Angels of Light? Sanctity and the Discernment of Spirits in the Early Modern Period*, Leiden: Brill 2012, S. 255–278.
- Sargent, Rose-Mary, „Robert Boyle and the Masculine Methods of Science“, *Philosophy of Science* 71, 2004, S. 857–867.
- Saß, Maurice, *Physiologien der Bilder: Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst* (Naturbilder 3), Berlin/ Boston: De Gruyter 2016.
- Sawday, Jonathan, *Engines of Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, London/ New York: Routledge 2007.
- Schäufele, Wolf Friedrich, „Zur Begrifflichkeit von ‚Alt‘ und ‚Neu‘ in der Frühen Neuzeit“, in: Christoph Kampmann (Hg.), *Neue Modelle im Alten Europa: Traditionsbruch und Innovation als Herausforderung in der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau 2012, S. 18–36.
- Schepers, Bert, „The Battle of the Amazons: Paintings“, in: Elizabeth McGrath u. a. (Hg.), *Rubens: Mythological Subjects: Achilles to the Graces* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 11), London: Harvey Miller 2016, S. 146–173.

- Schindler, Tabea, *Arachnes Kunst: Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, zugl. Diss. (Universität Zürich) Emsdetten: Imorde 2014.
- Schleiner, Winfried, „Divina Virago: Queen Elizabeth as an Amazon“, *Studies in Philology* 75, 2, 1978, S. 163–180.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, „Rhetorik der Hautfarben: Albert Eckhouts Brasilien-Bilder“, in: Susanna Burghartz u.a. (Hg.), *Berichten, Erzählen, Beherrschen: Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas* (Zeitsprünge 7), Frankfurt a.M.: Klostermann 2003, S. 285-314.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Marburg: Jonas Verlag 2010.
- Schmidt, Jeremy, *Melancholy and the Care of the Soul: Religion, Moral Philosophy and Madness in Early Modern England* (The History of Medicine in Context), Aldershot: Ashgate 2007.
- Schoenfeldt, Michael C., *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton*, Cambridge: Cambridge University 1999.
- Scholz, Susanne, *Body Narratives: Writing the Nation and Fashioning the Subject in Early Modern England*, Basingstoke: Macmillan 2000.
- Schröter, Jens/ Hans-Gebhard Bethge, „Das Evangelium nach Thomas (NHC II,2)“, in: Ursula Ulrike Kaiser/ Hans-Gebhard Bethge (Hg.), *Nag Hammadi Deutsch: Studienausgabe*, 3. Aufl. Berlin/ Boston: De Gruyter 2013, 124–139.
- Schwarz, Kathryn, „Amazon Reflections in the Jacobean Queen’s Masque“, *Studies in English Literature* 35, 2, 1995, S. 293–319.
- Schwarz, Kathryn, *Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance*, Durham/ London: Duke University 2000.
- Scott, James W., „Technological and Economic Changes in the Metalliferous Mining and Smelting Industries of Tudor England“, *Albion* 4, 1972, S. 94–110.
- Scott, James W., „Theory and Practice in Early Metalliferous Mining in the British Isles: Some Comments on the State of Geological Knowledge in Tudor and Stuart Times“, *Albion* 5, 1973, S. 211–225.
- Secchi, Sandra, *Antonio Foscarini: Un Patrizio Veneziano del '600*, Florenz: Olschki 1969.

- Sellin, Paul R., *Treasure, Treason and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh*, Farnham: Ashgate 2011.
- Semler, L. E., „Breaking the Ice to Invention: Henry Peacham’s ‚The Art of Drawing‘ (1606)“, *The Sixteenth Century Journal* 35, 2004, S. 735–750.
- Serjeantson, Richard, „Francis Bacon and the Late Renaissance Politics of Learning“, in: Ann Blair/ Anja-Silvia Goeing (Hg.), *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, Leiden/ Boston: Brill 2016, S. 195–214.
- Shanahan, John, „Ben Jonson’s ‚Alchemist‘ and Early Modern Laboratory Space“, *Journal for Early Modern Cultural Studies* 8, 2008, S. 35–66.
- Shapin, Steven, „The House of Experiment in Seventeenth-Century England“, *Isis* 79, 3, 1988, S. 373–404.
- Shapin, Steven, „The Philosopher and the Chicken: On the Dietetics of Disembodied Knowledge“, in: Shapin 2010, S. 237–258.
- Shapin, Steven, „‚The Mind is its Own Place‘: Science and Solitude in Seventeenth-Century England“, in: Shapin 2010, S. 119–141.
- Shapin, Steven, *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago/ London: University of Chicago 1994.
- Shapin, Steven, *Never Pure: Historical Studies of Science as if it was Produced by People with Bodies, Situated in Time, Space, Culture, and Society, and Struggling for Credibility and Authority*, Baltimore: JHU 2010.
- Shapin, Steven, *The Scientific Revolution*, Chicago: Chicago University 1996.
- Shapiro, Barbara/ Robert G. Frank Jr. (Hg.), *English Scientific Virtuosi in the 16th and 17th Centuries*, Los Angeles: University of California 1976.
- Shapley, Fern Rusk (Hg.), *Catalogue of the Italian Paintings of the Washington Gallery of Art*, Washington: National Gallery of Art 1979.
- Shearman, John, *Raphael’s Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries in the Sistine Chapel*, London: Phaidon 1972.
- Shepard, Alexandra, *Accounting for Oneself: Worth, Status and the Social Order in Early Modern England*, Oxford: Oxford University 2015.
- Shepherd, Simon, *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in 17th-Century Drama*, Brighton: Harvester 1981.
- Shiner, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago: Chicago University 2003.

- Shirilan, Stephanie, *Robert Burton and the Transformative Powers of Melancholy*, London: Routledge 2016.
- Shirley, John William, „The Scientific Experiments of Sir Walter Raleigh, the Wizard Earl, and the Three Magi in the Tower 1603–1617“, *Ambix* 4, 1949, S. 52–66.
- Sidney W. Mintz, *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*, New York: Viking 1985.
- Silver, Larry, „Europe’s Global Vision“, in: Babette Bohn/James M. Saslow (Hg.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art* (Blackwell Companions to Art History), Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 85–105.
- Sim, Alison, *The Tudor Housewife*, Stroud: Sutton 1996.
- Simcock, A. V., „An Equinoctial Ring Dial by Ralph Greatorex“, in: R. G. W. Anderson u. a. (Hg.), *Making Instruments Count: Essays on Historical Scientific Instruments Presented to Gerard L’Estrange Turner*, Ashgate: Variorum 1993, S. 201–215.
- Simon, Elliott M., „Pico, Paracelsus, and Dee: The Magical Measure of Human Perfectibility“, in: Kathleen P. Long (Hg.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham: Ashgate 2010, S. 13–39.
- Simonds, Peggy Muñoz, „„Love is a Spirit all Compact of Fire‘: Alchemical *Coniunctio* in *Venus and Adonis*“, in: Alison Adams/ Stanton J. Linden (Hg.), *Emblems and Alchemy* (Glasgow Emblem Studies 3), Glasgow: University of Glasgow 1998, S.133–156.
- Skogh, Lisa, *Material Worlds: Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Art*, Stockholm: Royal Swedish Academy of Sciences 2013.
- Slack, Paul, *The Invention of Improvement: Information and Material Progress in Seventeenth-Century England*, Oxford: Oxford University 2015.
- Sluijter-Seijffert, Nicolette C., „„Un bellissima cabinetto‘: An Art Cabinet with Paintings by Cornelis van Poelenburch and Bartholomeus van Bassen“, in: Charles Dumas u. a. (Hg.), *Liber Amicorum Marijke de Kinkelder: Collegiale bijdragen over landschappen, marines en architectuur*, Zwolle: Waanders 2013, S. 359–368.
- Sluijter, Eric Jan, „Venus, Visus et Pictura“, in: Eric Jan Sluijter (Hg.), *Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle: Waanders 2000, S. 86–159.
- Smith, Ian, „White Skin, Black Masks: Racial Cross-Dressing on the Early Modern Stage“, *Renaissance Drama* 32, 2003, S. 33–67.

- Smith, Logan Pearsall (Hg.), *The Life and Letters of Sir Henry Wotton*, Band 1, Oxford: Clarendon 1907.
- Smith, Pamela H., „Alchemy as Language of Mediation at the Habsburg Court“, *Isis* 85, 1994, S. 1–25.
- Smith, Pamela H., „Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe“, *Isis* 97, 2006, S. 83–100.
- Smith, Pamela H., „Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden“, *Isis* 90, 1999, S. 421–461.
- Smith, Pamela H., „Vermillion, Mercury, Blood, and Lizards: Matter and Meaning in Metalworking“, in: Ursula Klein/ E. C. Spary (Hg.), *Materials and Expertise in Early Modern Europe: Between Market and Laboratory*, Chicago/ London: University of Chicago 2010, S. 29–49.
- Smith, Pamela H., *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago: Chicago University 2004.
- Smith, Russell, „Optical Reflection and Mechanical Rebund: The Shift from Analogy to Axiomatization in the Seventeenth Century: Part 1“, *The British Journal for the History of Science* 41, 2008, S. 1–18.
- Smuts, Malcolm, *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*, Philadelphia: University of Pennsylvania 1987.
- Snook, Edith, „The Beautifying Part of Physic’: Women’s Cosmetic Practices in Early Modern England“, *Journal of Women’s History* 20, 3, 2008, S. 10–33.
- Snyder, Jon R., *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, Berkeley u. a.: University of California 2009.
- Sokol, B. J., „Painted Statues, Ben Jonson and Shakespeare“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, S. 250–253.
- Spiller, Elizabeth, „Introductory Note“, in: Elizabeth Spiller (Hg.), *Seventeenth-Century English Recipe Books: Cooking, Physic and Chirurgery in the Works of Elizabeth Talbot Grey and Aletheia Talbot Howard*, Farnham: Ashgate 2008, S. ix–li.
- Springell, Francis C., *Connoisseur and Diplomat: The Earl of Arundel’s Embassy to Germany in 1636*, London: Maggs Bros. 1963.
- Stadler, Ulrich, „Vom Liebhaber der Wissenschaft zum Meister in der Kunst: Über die verworrene Begriffsgeschichte des Virtuosen im England und Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: Hans-Georg Artung (Hg.), *Virtuosität: Kult und Krise*

- der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 19–35.
- Steen, Sara Jayne, „The Cavendish-Talbot Women: Playing a High-Stakes Game“, in: James Daybell (Hg.), *Women and Politics in Early Modern England 1450–1700*, Aldershot: Ashgate 2004, S. 147–163.
- Steen, Sara Jayne, *The Letters of Lady Arbella Stuart* (Women Writers in English 1350–1850), New York: Oxford University 1994.
- Stevens, Andrea, „Mastering Masques of Blackness: Jonson’s ‚Masque of Blackness‘, The Windsor Text of ‚The Gypsies Metamorphosed‘, and Brome’s ‚The English Moor‘“, *English Literary Renaissance* 39, 2, 2009, S. 396–426.
- Stewart, Alan, *Close Readers: Humanism and Sodomy in Early Modern England*, Princeton: Princeton University 1997.
- Stine, Jennifer K., *Opening Closets: The Discovery of Household Medicine in England*, unveröffentl. Diss. (University of Stanford) 1996.
- Strong, Roy C., *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450–1650*, Woodbridge: Boydell 1984.
- Strong, Roy, *Feast: A History of Grand Eating*, London: Jonathan Cape 2002.
- Struck, Peter T., „Allegory and Ascent in Neoplatonism“, in: Rita Copeland/ Peter T. Struck (Hg.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge: Cambridge University 2010, S. 57–70.
- Strunck, Christina (Hg.), *Die Frauen des Hauses Medici: Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512–1743)*, Petersberg: Imhof 2011.
- Strunck, Christina/ Elisabeth Kieven (Hg.), *Europäische Galeriebauten: Galleries in a Comparative European Perspective, 1400–1800* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 29), München: Hirmer 2010.
- Suhling, Lothar, „‚Philosophisches‘ in der Frühneuzeitlichen Berg- und Hüttenkunde: Metallogene und Transmutation aus der Sicht Montanistischen Erfahrungswissens“, in: Christoph Meinel (Hg.), *Die Alchemie in der Europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte* (Wolfenbütteler Forschungen 32), Wiesbaden: Harrassowitz 1986, S. 293–314.
- Suranyi, Anna, *The Genius of the English Nation: Travel Writing and National Identity in Early Modern England*, Newark: University of Delaware 2008.

Susanna Burghartz, „Fragile Superioritäten: Imaginäre Ordnung und visuelle Destabilisierung der *Neuen Welten* um 1600, in: Anna-Maria Blank u.a. (Hg.), *Bild – Macht – UnOrdnung: Visuelle Repräsentationen zwischen Stabilität und Konflikt*, Frankfurt a.M.: Campus 2011, S. 25–54.

Sutton, Denys, „Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, as a Collector of Drawings I–III“, *Burlington Magazine* 89, 1947, S. 2–9, S. 32–34, S. 75–77.

Suzuki, Mihoko (Hg.), *Anne Clifford and Lucy Hutchinson*, Farnham: Ashgate 2009.

Swan, Claudia, „*Ad vivum, naer het leven*, from the Life: Defining a Mode of Representation“, *Word & Image* 11, 1995, S. 353–372.

Swan, Claudia, „Counterfeit Chimeras: Early Modern Theories of the Imagination and the Work of Art“, in: Alina Alexandra Payne (Hg.), *Vision and its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, University Park: Pennsylvania University 2015, S. 216–237.

Swan, Claudia, „Exotica on the Move: Birds of Paradise in Early Modern Holland“, *Art History* 38, 4, 2015, S. 620–635.

Swan, Claudia, „Eyes Wide Shut: Early Modern Imagination, Demonology and the Visual Arts“, *Zeitsprünge* 7, 2003, S. 560–582.

Swan, Claudia, „Making Sense of Medical Collections in Early Modern Holland: The Uses of Wonder“, in: Pamela H. Smith/ Benjamin Schmidt (Hg.), *Making Knowledge in Early Modern Europe: Practices, Objects, and Texts, 1400–1800*, Chicago/ London: University of Chicago 2007, S. 199–213.

Swannack, Frank, „Treasure, Treason and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh (Review)“, *Parergon* 29, 1, 2012, S. 252–254.

Szönyi, György E., „Occult Semiotics and Iconology: Michael Maier’s Alchemical Emblems“, in: Karl A. E. Enenkel/ Arnoud S. Q. Visser (Hg.), *Mundus Emblematicus: Studies in Neo-Latin Emblem Books (Imago Figurata 4)*, Turnhout: Brepols 2003, S. 301–323.

Szulakowska, Urszula, „Gender Transformation in Alchemical Imagery, Renaissance and Post-Modern“, in: Attila Kiss/ György E. Szönyi (Hg.), *The Iconology of Gender II: Eastern & Western Traditions of European Iconography 3*, Szegeg: Jate 2008, S. 63–72.

Szulakowska, Urszula, *The Sacrificial Body and the Day of Doom: Alchemy and Apocalyptic Discourse in the Protestant Reformation*, Leiden: Brill 2006.

- Talley, M. Kirby, „Small, Usual, and Vulgar Things‘: Still-Life Painting in England 1635–1760“, *Volume of the Walpole Society* 49, 1983, S. 133–223.
- Telle, Joachim (Hg.), *Rosarium Philosophorum: Ein Alchemisches Florilegium des Spätmittelalters*, Weinheim: VCH 1992.
- Thiel, Erika, *Geschichte des Kostüms: Die Europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin: Henschelverlag 1973.
- Thielemann, Andreas, „Rubens‘ Traktat *De Imitatione Statuarum*“, in: Ursula Rombach/ Peter Seiler (Hg.), *Imitatio als Transformation: Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, Petersberg: Michael Imhof 2012, S. 95–150.
- Thirsk, Joan, *Foods in Early Modern England: Phases, Fads, Fashions 1500–1760*, London/New York: Continuum 2007.
- Tilton, Hereward, *The Quest for the Phoenix: Spiritual Alchemy and Rosicrucianism in the Work of Count Michael Maier (1569–1622)*, Berlin: De Gruyter 2003.
- Tomlins, Christopher L., *Freedom Bound: Law, Labor, and Civic Identity in Colonizing English America, 1580–1865*, New York: Cambridge University 2010.
- Tomlinson, Sophie, *Women on Stage in Stuart Drama*, Cambridge: Cambridge University 2005.
- Toomer, G. J., *John Selden: A Life in Scholarship*, Oxford: Oxford University 2009.
- Turner, James, „Landscape and the ‚Art Prospective‘ in England, 1584–1660“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42, 1979, S. 290–293.
- Valerius, Robert, *Weibliche Herrschaft im 16. Jahrhundert die Regentschaft Elisabeths I. zwischen Realpolitik, Querelle des femmes und Kult der Virgin Queen*, Herbolzheim: Centaurus 2002.
- Van Dyck, Maarten/ Koen Vermeir, „Varieties of Wonder: John Wilkins‘ Mathematical Magic and the Perpetuity of Invention“, *Historia Mathematica* 41, 2014, S. 1–28.
- Van Eck, Caroline, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlin/ Boston: Leiden University 2015.
- Van Gastel, Joris u. a., „Paragone als Mitstreit“, in: Joris van Gastel (Hg.), *Paragone als Mitstreit*, Berlin: Akademie 2014, S. 15–48.
- Van Gelder, Jan Gerrit, „Rubens in Holland in de Zeventiende Eeuw“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 3, 1950/51, S. 102–150.

- Van Gelder, Maartje, „Acquiring Artistic Expertise: The Agent Daniel Nijs and his Contacts with Artists in Venice“, in: Marika Koblusek/ Vera Noldus Badeloch (Hg.), *Double Agents: Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, Leiden/ Boston: Brill 2011, S. 111–124.
- Van Hout, Nico, „L’Affaire Vorsterman: Un Affrontement Artistique“, in: Ausst.-kat., *Copyright Rubens: L’Art du Grand Imagier* (Antwerpen, KMSKA, 12.7.–12.9.2004 und Québec, Musée National des Beaux-Arts, 14.10.2004–9.1.2005), hg. v. Nico van Hout, Amsterdam: Ludion 2004, S. 40–55.
- Van Hout, Nico, „Reconsidering Rubens’s Flesh Colour“, *Boletín del Museo del Prado* 19, 2001, S. 7–20.
- Van Romburgh, Sophie, *For my worthy Freind Mr Franciscus Junius’: An Edition of the Correspondence of Franciscus Junius F.F. (1591–1677)*, Leiden/ Boston: Brill 2004.
- Veevers, Erica, *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and Court Entertainments*, Cambridge: Cambridge University 1989.
- Vermeir, Koen, „Imagination between Physick and Philosophy: On the Central Role of the Imagination in the Work of Henry More“, *Intellectual History Review* 18, 2008, S. 119–137.
- Vermeir, Koen/ Dániel Margóscy, „States of Secrecy: An Introduction“, *British Journal for the History of Science* 45, 2, 2012, S. 1–12.
- Vickers, Brian, „Leisure and Idleness in the Renaissance: The Ambivalence of *otium*“, *Renaissance Studies* 4, 1990, S. 107–154.
- Vickers, Michael, „Greek and Roman Antiquities in the Seventeenth Century“, in: O. R. Impey/ Arthur MacGregor (Hg.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, Oxford/ New York: Clarendon 1985, S. 309–318.
- Vickers, Michael, *The Arundel and Pomfret Marbles in Oxford*, Oxford: The Ashmolean, 2006.
- Vilches, Elvira, *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Spain*, Chicago: University of Chicago 2010.
- Villarama, Jennifer, *Die Amazone: Geschlecht und Herrschaft in deutschsprachigen Romanen, Opernlibretti und Sprechdramen (1670–1766)*, Frankfurt a. M.: Lang 2015.

- Vincent, Susan, *Dressing the Elite: Clothes in Early Modern England*, Oxford: Berg 2003.
- Vlieghe, Hans, *Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 19), London: Harvey Miller 1987.
- Völlnagel, Jörg, *Alchemie: Die königliche Kunst*, München: Hirmer 2012.
- Volmert, Miriam, „Framing and Fashioning of Images‘: The Pictorial Invention of the Art Lover in Daniel Mytens’s Portrait of Thomas Howard, Earl of Arundel (c. 1618)“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80, 2017, S. 83–107.
- Walker, Jonathan, „Antonio Foscarini in the City of Crossed Destinies“, in: Alun Munslow/ Robert A. Rosenstone (Hg.), *Experiments in Rethinking History*, New York/ London: Routledge 2004, S. 124–155.
- Wall, Wendy, *Recipes for Thought: Knowledge and Taste in the Early Modern English Kitchen*, Philadelphia: University of Pennsylvania 2015.
- Wall, Wendy, *Staging Domesticity: Household Work and English Identity in Early Modern Drama* (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 41), Cambridge: Cambridge University 2002.
- Wallis, Helen M., „Opera Mundi‘: Emery Molyneux, Jodocus Hondius and the First English Globes“, in: Ton Croiset van Uchelen u. a. (Hg.), *Theatrum Orbis Librorum: Liber Amicorum Presented to Nico Israel*, Utrecht: HES 1989, S. 94–104.
- Wallis, Helen M., „The First English Globe: A Recent Discovery“, *The Geographical Journal* 117, 1951, S. 275–290.
- Walsham, Alexandra, „Invisible Helpers: Angelic Intervention in Post-Reformation England“, *Past & Present* 208, 2010, S. 77–130.
- Walsham, Alexandra, *Church Papists: Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England* (Royal Historical Society Studies in History 68), Suffolk: Boydell 1993.
- Walters, Laura M., *Odoardo Fialetti (1573–c.1638): The Interrelation of Venetian Art and Anatomy, and his Importance in England*, unveröffentl. Diss. (University of St. Andrews) 2009.
- Walters, Lisa, *Margaret Cavendish: Gender, Science and Politics*, Cambridge: Cambridge University 2014.
- Walthaus, Rina/ Marguérite Corporaal (Hg.), *Heroines of the Golden StAge: Women and Drama in Spain and England 1500–1700*, Kassel: Edition Reichenberger 2008.

- Walther, Gerrit, „Adel und Antike: Zur politischen Bedeutung gelehrter Kultur für die Führungselite der Frühen Neuzeit“, *Historische Zeitschrift* 266, 1998, S. 359–385.
- Wareing, John, *Indentured Migration and the Servant Trade from London to America, 1618–1718: 'There is great want of servants'*, Oxford: Oxford University 2017.
- Warlick, M. E., „Fluctuating Identities: Gender Reversals in Alchemical Imagery“, in: Jacob Wamberg (Hg.), *Art & Alchemy*, Kopenhagen: Museum Tusulanum 2006, S. 103–128.
- Warlick, M. E., „The Domestic Alchemist: Women as Housewives in Alchemical Emblems“, in: Alison Adams/ Stanton J. Linden (Hg.), *Emblems and Alchemy* (Glasgow Emblem Studies 3), Glasgow: University of Glasgow 1998, S. 25–48.
- Warner, Marina, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, London: Weidenfeld & Nicolson 1985.
- Watanabe-O’Kelly, Helen, *Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*, Oxford: Oxford University 2010.
- Watson, Elizabeth See, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge: Cambridge University 1993.
- Watteeuw, Bert, „Framing the Face: Patterns of Presentation and Representation in Early Modern Dress and Portraiture“, in: Catrien Santing u. a. (Hg.), *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Leiden: Brill 2013, S. 245–270.
- Watteeuw, Bert, „Household Names? Domestic Staff in Rubens’s Home“, in: Ausst.-kat., *Rubens in Private: The Master Portrays his Family* (Antwerpen, Rubenshuis, 28.3.–28.7.2015), hg. v. Ben van Beneden, London: Thames & Hudson 2015, S. 54–75.
- Wear, Andrew, *Knowledge and Practice in Early Modern English Medicine, 1550–1680*, Cambridge: Cambridge University 2000.
- Webster, Charles, *Paracelsus, Medicine, Magic, and Mission at the End of Time*, New Haven/ London: Yale University 2008.
- Wegenstein, Bernadette, *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty*, Cambridge, MA: MIT 2012.
- Weijtens, F. H. C., *De Arundel-Collectie: Commencement de la Fin Amersfoort 1655*, Utrecht: Rijksarchief 1971.

- Weiss-Krejci, Estella, „Heart Burial in Medieval and Early Post-Medieval Central Europe“, in: Katharina Rebay-Salisbury u. a. (Hg.), *Body Parts and Bodies Whole* (Studies in Funerary Archaeology 5), Oxford: Oxford University 2010, S. 199–134.
- Welch, Evelyn/ Juliet Claxton, „Easy Innovation in Early Modern Europe“, in: Evelyn Welch (Hg.), *Fashioning the Early Modern: Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500–1800*, London/ Oxford: Oxford University 2016, S. 87–110.
- Wells-Cole, Anthony, „Hardwick Hall: Sources and Iconography“, in: Davids Adshead/ David Taylor, A. H. D. (Hg.), *Hardwick Hall: A Great Castle of Romance*, New Haven/ London: Yale University 2016, S. 39–53.
- Wels, Volkhard, „Poetischer Hermetismus: Michael Maiers *Atalanta fugiens* (1617/18)“, in: Peter-André Alt (Hg.), *Konzepte des Hermetismus in der Literatur der Frühen Neuzeit* (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 8), Göttingen: V&R 2010, S. 149–194.
- Wendorf, Richard, *The Elements of Life: Biography and Portrait Painting in Stuart and Georgian England*, Oxford: Clarendon 1990.
- Werner, Michael / Bénédicte Zimmermann, „Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire Croisée und die Herausforderung des Transnationalen“, *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, S. 607–636.
- Weststeijn, Thijs, „Seeing and the Transfer of Spirits in Early Modern Art Theory“, in: John Shannon Hendrix/ Charles H. Carman (Hg.), *Renaissance Theories of Vision*, Farnham: Ashgate 2010, S. 149–170.
- Weststeijn, Thijs, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591–1677)*, Leiden/ Boston: Brill 2015.
- Weststeijn, Thijs, *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam: Amsterdam University 2008.
- Whaley, Leigh Ann, „Motherly Medicine: Domestic Healers and Apothecaries“, in: Leigh Ann Whaley (Hg.), *Women and the Practice of Medical Care in Early Modern Europe, 1400–1800*, London: Palgrave Macmillan 2011, S. 150–173.
- White, Christopher, „Ruben's Portrait Drawing of Thomas Howard, Second Earl of Arundel“, *Burlington Magazine* 137, 1995, S. 316–319.
- White, Christopher, *Anthony van Dyck: Thomas Howard the Earl of Arundel*, Malibu: Getty Museum Studies of Art 1995.

- Whitehead, Neil L., *The Discoverie of the Large, Rich, and Bewtiful Empyre of Guiana by Sir Walter Raleigh*, Manchester: Manchester University 1997.
- Whitford, David M., *The Curse of Ham in the Early Modern Era: The Bible and the Justifications for Slavery* (St. Andrews Studies in Reformation History), Farnham: Ashgate 2009.
- Whittle, Jane/ Elizabeth Griffiths, *Consumption and Gender in the Early Seventeenth-Century Household: The World of Alice Le Strange*, Oxford: Oxford University 2012.
- Wikeley, Clare, „Honour Conceal'd; Strangely Reveal'd: The Fool and the Water-Poet“, in: Alexander Samson (Hg.), *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid 1623*, Aldershot: Ashgate 2006, S. 189–208.
- Wilson, C. Anne, „The Evolution of the Banquet Course“, in: C. Anne Wilson (Hg.), *Banqueting Stuffe': The Fare and Social Background of the Tudor and Stuart Banquet*, Edinburgh: Edinburgh University 1991, S. 9–35.
- Wilson, Catherine, *The Invisible World: Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope* (Studies in Intellectual History and the History of Philosophy), Oxford: Oxford University 1995.
- Wipfler, Esther, „„color humanus‘: Das Inkarnat in den Quellenschriften des Mittelalters“, in: Esther Wipfler (Hg.), *Kunsttechnik und Kunstgeschichte: Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters*, München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2012, S. 48–65.
- Wood, Andy, *The Politics of Social Conflict: The Peak Country, 1520–1770*, Cambridge: Cambridge University 1999.
- Wood, Jeremy, „Van Dyck: A Catholic Artist in Protestant England, and the Notes on Painting Compiled by Francis Russell, 4th Earl of Bedford“, in: Hans Vlieghe (Hg.), *Van Dyck 1599–1999: Conjectures and Refutations*, Turnhout: Brepols 2001, S. 167–198.
- Woodall, Joanna, „In Pursuit of Virtue“, in: Jan de Jong u. a. (Hg.), *Virtus–Virtue: Virtuositeit en Kunstliefhebbers in de Nederlanden, 1500–1700* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 54), Zwolle: Waanders 2004, S. 7–21.
- Woodall, Joanna, „Introduction: Facing the Subject“, in: Joanna Woodall (Hg.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester: Manchester University 2008, S. 1–25.
- Woodbridge, Linda, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind*, Urbana/ Chicago: University of Illinois 1984.

- Woolfson, Jonathan, *Padua and the Tudors: English Students in Italy, 1485–1603*, Toronto u. a.: University of Toronto 1998.
- Wootton, David, *The Invention of Science: A New History of the Scientific Revolution*, London: Allen Lane 2015.
- Worp, J. A. (Hg.), *Briefwisseling van Constantijn Huygens, Band IV (1644–49)*, Den Haag: Martinus Nijhoff 1915.
- Yates, Frances A., *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London: Routledge & Kegan Paul 1975.
- Yates, Frances A., *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London: Routledge 1979.
- Yates, Frances A., *The Rosicrucian Enlightenment*, London: Routledge 1972.
- Zell, Michael, „Landscape’s Pleasures: The Gifted Drawing in the Seventeenth Century“, in: Amy Golahny u. a. (Hg.), *In his Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam: Amsterdam University 2006, S. 483–494.
- Zell, Rosmarie, *Virtus Romana und Schach-Spiel in Thomas More’s Utopia und Teresa von Avila’s Weg der Vollkommenheit*, Binningen: Pilotkarmel 1995.
- Zetterberg, Peter, „The Mistaking of ‚the Mathematicks‘ for Magic in Tudor and Stuart England“, *The Sixteenth Century Journal* 11, 1980, S. 83–97.
- Ziskind, Jonathan R., *John Selden on Jewish Marriage Law: The Uxor Hebraica*, Leiden: Brill 1991.
- Zitzlsperger, Philipp, „Zur Bildwürdigkeit der Halskrause: Kleidung und Insignie bei Rubens und in der flämischen Malerei“, *Regards Croisés* 6, 2016, S. 41–52.
- Zuccari, Alessandro, „Otium et negotium tra villa e palazzo: Raffaello e i suoi allievi interpreti di temi medicei“, in: Flavia Cantatore u. a. (Hg.), *Leone X: Finanza, mecenatismo, cultura*, Rom: Arbor Sapientiae 2016, S. 75–100.

9. Anhang

Anhang 1: An Inventory 1655

National Archives Kew, *Arundel v. Stafford* (1658), Inventar von Lady Arundels Haus in Amsterdam, das Aufschluss gibt über die Ausstattung des in der Folge für viel Geld verkauften Gebäudes an der Singel.⁵⁷⁰

An Inventory of such Goods Chattles mouvables householdstuffe and other furniture or ornaments att p[re]sent found in the dwelling house of her Excellency Alethea late Countesse Dowager of Arundell and Surrey deceased,

683 r: Administration the fiveteenth Day of May in the yeare of our Lord one thousand six hundred fifty five

684r: Copia vera

An Inventory of such Goods Chattles mouvables householdstuffe and other furniture or ornaments att p[re]sent found in the dwelling house of her Excellency Alethea late Countesse Dowager of Arundell and Surrey deceased, scittuated upon the Single in this City of Amsterdam marche att the requisition and instance, also by written rde. from the
right

684v: right honourable William Lord Viscount Stafford loving sonne to the as hereafter followeth,
namely

In the uppermost Garrett

In primis a small terrestriall Globe and frame. About forty Glasses great and small full and empty of Water, Sirup and about thirty potts of severall sorte of Sirups Conserves and preserves

Six Stone earthen Bottles some partly full and some empty

685 r: Two Soacers one greate and one Small One plaster Box or Case with some plasters and seaw=cloth therein

Two Boxes of perfume with lynne Chiere

Three slight ould Tables, Two ould tapestrye Stooles

In the lower Garrett.

A little table used to stand in my Ladyes Chamber. A little ould Drawing Table; Twoe ould Carved Cubbords.

685v: The hanging for a Chamise of guilt Leather consisting in several peeces great & small.

⁵⁷⁰ Zu Ausstattung und Verkauf vgl. S.A.C. Dudok van Heel, „De Graaf en Gravin van Arundel in Ballingschap in de Nederlanden en in Italië“, *Maandblad Amstelodamum* 78, 1991, S. 31-34.

In the Closett Standing the same Garrett

One vason of glasses some partly full and some empty
Six potts with severall confeits preserves and other things;
A Box with foure potts of Jelly of Pippin

In Sr Ricardo's Chamber
One feather Bedd one Bedsted

686r: One pillow with a pillow beere
One pillow sattin guilt. Two white Blanketts. Twoe yellow Damaske Cushoens with one
Vallance of the Same Sort.
One ould table with a leather Cover.
A Box for paper & Bookes
A frame for a Picture
Twoe ould leatherene chaires.

Three paeres of Tapestrye
An under Bedd peece of guilt Leather

686v: In Mr Lugars Chamber
One ould bedstead
One hanging Cubbord layed in with Ebony wood
One little ould Table
Two guilt leather Chaires

In Mr Greens Chamber
One Bed one ould Bedd
One bedstead and pillow
Twoe Blanketts

One small picture of St. John Baptist with foulding Leaves.
One peeces of our Lady Mary witha guilded ()

687r: One ould Table
Two leather Chaires
Five peeces of Indian hangings

In the by Chamber
Where M. Antonia lay

Two ould Truinke with Bookes and papers; one
Ould Straw Bedd of my Ladyes.

In the Chamber where my Lady Dyed
One shrewed Bedstead

Six turky tapestry Carpetts
One paire of Tapestry hangings

One stripped Cubbord Closet
one

687v: One Indian Couch
Two Indian Chaires
Two ould Matted Chaires
One ould Table
One ould Indian Coverlett
Over the same
One jointed Chaire for a Silk body to lye on
One night Table rendred with latten to burne light on.

In the chamber were my Lady's hearse lay
One rich Marble and Agathe
Inlayed table with the Frame thereof

688r: One Gould leather hanging
Two more guilts blew & white
Eighteene peeces of Paynting
Of severall Masters rouled
Up together being all of
them very large

One large peece of our Saviour
One frame without a lesh
Twoe ould little Pictures
One high Copper panne
for a furnace

In the side chamber
One leather Bedrase with a
white guilt in it.
one

688v: One Table
Some few potts and Glasses
with Conserves & Waters etc.
One iron Bedsted in a Case

In the kitchin Chamber
One Table
One Stripped Carpett
One Turky Carpett
Tenne Chaires Covered
With Mourning
One Chesboard and Men

In the Glasse Chamber
One blacke ebbony Cabbinnett

One Wallnutt tree Cabbinett
One ould Cubbord

689r: One mourning and one leatherne Chaire
One Case nailed too the
Contente I know not

In Sr. Vittorio's Chamber
One feather Bedd one guilt
One Coverlid and boulster
Two leatherne Chaires

One Table
One Turky Carpett

In the Chamber over the Dineing Roome
One Bedstead
One couch Bedd
One feather Bedd and boulster
One pillow one white Blankett

689v: Twoe grand Blanketts
One Table and leather Coverlidd
One indian hanginge for the
Bed in three peeces
One Morning Chaire

In the provision Chamber
Some glasses, potts, Boxes, and other Lumber
One white earthen Bason
And Ewer

In the linne chest
Found as followeth
Fourteene piare of Sheets
Good and bad

Ffoure damaske Tableclothes (...)

690r : My Ladies Indian Sigillato
Silvered Cupp
One paire of Gloud Stitches

690v: Found in the Stable
One iron Stove or Caskett
One iron fire pott or petard
One Carved Cubbord with Drawers
One Marble Cisterne
Twoe morning Sedano and
Handstabes

One small Still & ffurnace
One pewter rosewater Still
One pewter Alembike
One Twinne furnace and pipe
For the Candle

One ould brasse boyler & lydd
One ould brasse Ash-kettle
Severall ould brasse Stills & Appurtances

691r: Foure brasse preserving Pannes
Small and greate
Severall glasse Stills & retorte
Glasse bottles and Glasses with
Severall Waters
Severall stone pots, bottles, pannes &
A pewter leade of a Stone Morter
A Case with a great stone figurine
One wooden bathing Cocole
With iron Hoopes

In the Cantoor

Three greate Iron Chests
Ffoure ould Cubbords
Foure Alabaster ffigurines
Some other wood Lumber and
other

691v: other things.

In the little House
A greate round Table
Two greate bayking Kettles
One little Coper Kettle
Three brasse Stewing pannes

One Jack and twoe Spitts
Twoe oul Tables and one
Ould Cubbord
One greate Stone Morter
And wooden pestell

One fyreing Panne
Twoe Tribotts, one fire Shovell
And one p[air]e of Tonges

Two pewter flagons one pewter
Salt Sellar

692r: One Coper Ash Kettle
Three iron dripping pounds

In the Cellar
One greate Copper Kettle
for Distillation
One presse for table Linnen
One greate fire Iron

Ffoure pewter chamber pott
One herbe presse
One paire of Apothecaries-
Skaeles and weights
One paire of Skaeles with
A pound weight.

Memorandum

692v: That because my Lords
chamber was shutt wee
could not write up or
notifie any thing that
was therein, but left
it undone.

Thus faithfully made
And rendered into an
Inventory upon this first
Day of the Month
Aprill Stilo Novo Anno
Dom: 1655 by msr
John Crosse by the
Court of Holland
Admitted sworne and
Pub.q Notary Dwelling

693 r: in Amsterdam in the
presence of M.
William Kermon Servant
Of his Hono.rable the
Lord Viscount Stafford

693 v.:

Ab hier folgt eine Liste der Gemälde und Wertgegenstände im Besitz von Lady Arundel. Diese Liste wurde transkribiert von Lionel Cust und Mary Cox, vgl. Lionel Cust/ Mary L. Cox, "Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.", *The Burlington Magazine* 19, 101, 1911, S. 278-286 [Teil 1] und Mary L. Cox, *Inventory of the Arundel Collection*, *The Burlington Magazine* 19, 103, 1911, S. 323-325 [Teil 2].

Anhang 2: A Note of my Lord of Arundells Jewells, 1. August 1643

National Archives Kew, *Arundel v. Stafford* (1658), Kopie des Protokolls der Konfiszierung der Juwelen von Lord und Lady Arundel von 1643

f.706r:

1. August 1643 A Note of my Lord of Arundells Jewells and other things taken
by Cap. Vermunden att Rominghall

Imprimis two branches of

Currall one greate other small. Twenty six rich Jewells with
pretious stones in a crowne

paper sealed epp(?)

One Watch Case of mother of pearle

A lookeing glasse sett in

Silver and gould

f.706v:

One christall spoone with a gould handle.,

Two blew stones with
small pearle.

A little iron Chest inlayed
with gould with severall
rings and Jewells.

A guild box sett with small
Curls and pearls with
severall small things in
it in browne paper.,

It[em]: 16 Cornelion and gould

Rings some with Stones
in them.,

A little Silver wyer trun

A christall Cuppe in a

Folio 407r:

red leather Case

Ffifteene Stones eight in a
little greene box foure books

A guilt knobbe, a silver
tobacco box a Casting bottle
in Silver

A Lyons head Currall sett
in gould, a long cornelion box

A little blew spoone with a
pearle att the end.,

A paper with eighteene or
nineteene small peeces of
Silver and Amber,

A paper of silver gould-
weights, an Amber Girdle,

A little silver round box

[Copia Vera

B. Vermeyden

Mich Aldred]

Folio 407v.

Die Martis 19^o Martiy 1643

It is this Day Ordered by

the Comons assembled

in parlyament that the

Jewelless of the Earle of Arundell now deported

in the Custody of Sr.

Thomas Woodhouse be forther

sent up to this House

And that the

Consideracons of the ppart

of those Jewells to

the Committor of thereof reser-

gent to exonner unto

Folio 408r

whome they properly belong

and out of this proceed

thereof if they shall

proove sequestrable and to

belong to the State

That the Arises engaged

for Sr. Arthur Hasherigg

be payed out of it.

Henry Elsinge Ch.

Partl. Dom. Com.

Anhang 3: Amersford, May 8th 1655: An Inventory

National Archives Kew, *Arundel v. Stafford* (1658), Abschrift des Amersfoort Inventar von 1655.

Folio 408r.

Amersford, May 8th 1655
An Inventory of
household goods of the right

Folio 408v.

honorable the late Lady
Allathea Countesse of
Arundell and Surrey
deceased and now in
the possession of
the Lord Viscount
Stafford att his
house att Amersford
Imprimis in Mr. Greens
Chamber
One little dawne bedd
and bouldster and pillow
and white blankett and
greene Coverlid twoe hanging
taffety Curtaines three peeces
of redd double Baye

Folio 409r.

~~Curtains~~ hangings edged topp
and bottom with guilt
lether

Item one peece of
the same covers the table

It: one peece of floured
Damaske under the ?

It: three leather Chaires
In the little Chamber
within it

One little bedd and
boulster one pillow and
white Blankett and
peece of redd Baye

Folio 709 r.

Covering

It: three Curtains of
blew ? Linnen
and ?

Item a litte peece of

blew guilt leather under
the window
Item a dausilk peece of
Stuffe on the table
In the Passage
from the Kitchen to
the Hall

Folio 710r.
One Bedd three boulsters
two white Blanketts
one greene Cover.,
In the next Bed-
place
One Bedd one boulster
and Blankett and pewter
cooke back with a Copper
Still and payre
of Tables
In the little Chamber
on the Starres
One little Bedd and
boulster one litte pillowe
twoe white Blanketts

Folio 710v.
In the Gallery
Three redd Chaires
In the dyneing roome
ny the foredoore
Foure peeces of blew
and red floured silke
Hangings
Item one Silke Curtaine
before the window and
Careptt under the window
two little turky carpetts
One little peece of floured
Clothe of silver Vallance
before the Chimney two
Tables ?

Folio 711r.
one fire shovell and
Tongs with brasse head
In the Hall
some peeces of black
bay hangings
In the roome next
to the Garden Doore

some peeces of guilt
leather hangings and
table and turkey Carpett
five leather Chaires and
Black round Lookeing
Glasse
In the Roome
under the Clocke

Folio 711v.
Eleaven paires of Andirons
of which three paires
with brasse heads

Item five payres of
Tongs foure of which
have brasse heads
One all brass and with
all iron and little little Spitt
Item a Chesse board
two brasse boults and
brasse jack
Item three fire showells with
brasse heads a wicker fanne
Item a dogg chrane a great pewter canne

Folio 712r.
In the Kitchen
One Jacke and Racke
twoe pott hangers one Spitt
one Dripping Panne
twoe brasse Ladles one
fireshovel one payre
of tongues one ?
two frying panns twoe
long brasse Candlesticks
twoe flatt bottom brasse
Candlesticks, twoe brasse
Candlesticks to hang on the
wall one brasse Candlestick
with a Handle twoe cast

Folio 712v.
brasse Candlesticks, two brasse
Candlesticks with rings to
hould Candles in, three
brasse Kettles one brasse
Cover, three brasse profuming
panns, twoe brasse bakeing
Panns one with a Cover

one little brasse pudding
Panne, one brasse Skallett
without foote two Clearers
Iron Snuffers foure paire
one brass Colander
one Copper Kettle a
tynne Still, one Beefe

Folio 713r.

forke one brasse skellet with
foote one Skymmer
of tynne a wading pott
twoe little Chaires one
pewter Still
In the little Closett
A little black Trunnke to
putt knives in
Nyneteene white scollope
fruite Dishes foureteene white
plates one white Canne
for wine, twoe blew Canns
for beere five white Dishes
one Bason and Eure
of white Mettall one

Folio 713v.

white Colander, one greate
white Bason one wooden
Cupp foure glasse one
little Table inlayed with
mother of pearle, three
knives two silver salts
five silver forks twoe silver
carreing Ladles, one silver
candlestick twoe tynne
graters
Pewter
Eight pewter Dishes and
nd twenty pewter plates
foure porringers of pewter
three pewter Spoones

Folio 714r.

One pewter Saucer one
pewter Salt, three pewter
Chamber potts one white
Earthen chamber pott one
brasse still one pewter still
a stone Morter with a pewter
Cover a high Copper Chafing

Dish, a Stove or dore kettle
Lynnen
Six paires of sheet one odd
sheete foure payres of rouser
Sheete, one odd rouser
five lead Covers of fustian
five long peeces of holland
for the phisick Roome six-

Folio 714v.
pillowbeares one little one
nyne draper table Clothes
foure dozen and eleaven
paper Napkins one long
paper Towell

In the Chamber the Staire head
One greate guilt leather hanging
one peece of Damaske
one paire of Tongs
In the Garrett
Two redd
Coach – Seats and Cheare
foureteene peeces of black

Folio 715r.
Bayes, one Offertory
inlayed with mother of pearle

In the Phisick Roome
One brasse pestel & Morter
twoe paires of Scales of
brasse one payre of
little Scales in a box
with weights to show
one little Sauce twoe
Copper Indian Bottles
one pewter print pott
a quart print one little
iron mortar a Ladle
with pewter lidd a

Folio 715v.
brasse plate one lether chaire

In the Corner Chamb.
next to the Gardens
One great paire of brasse
Andirons
There are likewise

Some few fures and some
few designes and one
Aggott as I heare in
one's hand with whom
my mother trusted them
but whether I shall
gett them or not I

Folio 716r.
am not certeyne.
Likewise other goods in other hands
but of which valour
I know not. I think
but of little valour
Dangell Nyse Cabbinett
of a great Valour
given to henry howard
upon the Agreement.
As much plate as is
worth about 150 l.

The greatest part of
the pictures were formerly

Folio 716v.
valoured att about eight
thousand pounds. but
now some are added
which I conceive to be
worth about 2500 L. The
Designes and other rare
things in wood and stone
And the rest of the Inventory I beleeve
may be worth about twoe thousand five hundred
pounds and the other
good about twoe thousand
Pounds.
Stafford

Anhang 4: Catalogue of the Pictures, Prints, Drawings [...] of the old Arundel Collection

Dieser Katalog entstand anlässlich des sogenannten "Tart Hall Sale" im Jahr 1720.

A
CATALOGUE
of the Pictures, Prints, Drawings,
Jewels, antique Christials, Vases,
Plates, Medals, and Variety of Cu-
riosities; being Part of the Old
Arundel COLLECTION, and be-
longing to the Late Earl of
STAFFORD.
Together with fine
JAPAN *and* CHINA:
AS ALSO
HOUSHOLD FURNITIRE,
Consistin of Hangings, fine Carpets, Mo-
ther of Pearl, and other Trunks, Aagat-
Tavles, Peer Glasses, & c.
Will be Expos'd to View;
On
April, at Stafford-House,
in Petty France, Westminster, and the SALE
to Begin, on Instant with
the Pictures, and to continue until all is
Sold. Catalogues to be had at the Place
Of Sale To Begin at a 11 a Clock precisely,
Conditions of Sale as usual.

PICTURES, &c.

Nº	
1	Joseph with Christ
2	Solomon's Judgement
3	A Crucifix
4	3 Jane Shore, St. Varonaca's Cloth and a Crucifix
5	2 A Boy and Girl, ct Boards
6	9 Small Water Coloirs, &c.
7	Christ in the Garden upon Marble

45	Exce Homo
46	St. Paul going to Damascus
47	Our Saviour's Head, with a Gold ground
48	2 Pieces of Flowers
49	An Emblem of our Saviour's passion in an Oval gold Frame
50	St. Francis
51	Our Saviour in the Manger
52	Venus and Cupid
53	Our Saviour Scourging
54	St. Anthony Tempted
55	The Virgin at the Altar a Limning
56	Christ in the River Jorden, a small Altar, with silver Ornaments
57	Christ going to Emas, grav'd
58	Christ's Ascension, ditto
59	A Gentleman's Head with a Glass
60	Shepherds a Worshipping, a Marble Frame
61	Exce Homo, done with a Pen
62	A Flower-pot, Needle-work
63	Trophies of War
64	3 Pieces, an Altar piece
65	A view of the Rhime
66	A small Landskip
67	One ditto
68	One ditto
69	St. Jerome, on Copper
70	Adam and Eve, graven in Silver
71	A Woman Milking a Goat, &c.
72	Christ and the Virgin on Copper
73	The Virgin and 2 Angels
74	Ascension of the Virgin Mary, very fine Tortoise-shell Frame

PICTURES, &c.

5

75	Venus Baccus and Series upon Copper
76	A Landskip, a View of Tirol Limning
77	Intombing our Saviour
78	The Queen of Bohemia, in small

79		Our Saviour paying Tribute
80		The Shepherd's Worshipping, in Ebony Frame inlay'd
81		3 Round Pictures, Baptizing the Eunuch, the Marriage in Canaan and St. Simon
82		5 Pieces of Nuns Work
83		3 Ditto
84		A Cardinal's Head
85		A small Landskip in Marble
86		St. Peter
87		St. Paul
88		A Lady's Head
89		The Passion of Christ, carv'd in Box
90		The wise Men offering, Bassrelievo
91		A Crucifix in Ivory, Bassrelievo
92		Mary Magdalen
93		Our Saviour's head a Round
94		The Virgin ditto
95		Erasmus Head
96		A Dutch Woman's Head, a Round
97		2 Intombing our Saviour, and Sallutation, Bassrelievo
98		The three wise Men worshipping, Bassrelievo
99		Exce Homo
100		A Lady with a Book
101	2	Q. Elizabeth, and Exce homo
102	3	Pieces, a Silk print, and 2 Flowers
103		A Dutch Family piece
104		A Man's Head with a Ruff
105	2	The Virgin and Elizabeth, and Christ, and the Virgin upon Glass
106		A Madona, Bassrelievo, in Boxwood
107		A Scollop-shell, Marble
108		A Bason and Urn of Marble
109		Intombing our Saviour
110	2	Pieces of Flowers, &c.
111		A Man's Head, Liming
112	7	Copper plates
113		Q. Elizabeth Limning

114		Two Childrens Pictures, ditto
115		St. Anthony and Christ, on Copper
116		Landskip
117		A Flower-pot, Needlework
118		One ditto
119	2	Small Landskips, Copper and Board
120		Copper plate, the Duke of Tuscany
121		A Dog and Cat upon Board
122		A man on a Horse Bassrelievo
123	3	Wisemen with Doors
124		Festunes of Flowers
125		A Lady's Head, Limning
126		A Woman's Head profile
127		Christ and the Virgin, Limning
128	2	The Virgin, &c. in Ivory, Bassrelievo
129		A Man's Head with a red Cap
130		A Man's Head, Limning
131		Solomon's Judgement, Bassrelievo
132	2	Charity, &c. Bassrelievo
133	2	Susannah, &c. Bassrelievo
134		The Passion of Christ Ivory
135		A Doctor and his Patient
136		A doube half length, Toroise-shell Frame Limning
137		Christ and the Virgin, Limning
138		A Cow, Bassrelievo
139	2	Ladys Heads Round
140		St. Katherina a silver Frame
141		The Virgin and our Saviour, ditto
142		Salutation and Resurrection
143		The Holy Family, Limning
144		A Man's Head Oval
145		The Virgin, &c. Limning
146		Two Boys a Sleep in Marble
147		A Lady's Head, Frame silver gilt
148		The Madona, on Board Oval
149		An Enamell'd Bason
150		Princess Mary Limning
151		Princess Anne, ditto

- 152 | St John in the Wilderness, Watercolours
 153 | A St. a Horseback, ditto
 154 | A Landskip on Copper

PICTURES, &c.

7

- 155 | A Jesuit's Head
 156 | A large Piece of Flowers on Board
 157 | A Man's Head,
 158 | Princess Sophia
 159 | 2 King Charles Enamell'd, &c.
 160 | Charles P. of Wales, Limning
 161 | A Man's Head in Oil
 162 | The Flight into Egypt on Copper
 163 | 3 Carvings in Ivory
 164 | 2 Processions in Limning
 165 | A Buckler
 166 | Festune of Flowers
 167 | A Landskip Limning
 168 | A Woman St. Oval
 169 | Baptizing the Eunuch a Round Glass
 170 | Solomon and Q. of Sheba, ditto
 171 | Herod's Cruelty, ditto
 172 | Jacob and Esau, ditto
 173 | St. Simon, ditto
 174 | A Season of the Year Limning
 175 | One ditto
 176 | One ditto
 177 | One ditto
 178 | St. Varonica Limning
 179 | Q. Elizabeth Limning
 180 | A Man in Armour whole length Limning
 181 | A Lady with a Ruff
 182 | Our Saviour, the Virgin and St. John
 183 | The 3 wise Men, &c. in Limning
 184 | Flowers on Copper
 185 | A Nobleman's Head
 186 | A Lady in Limning
 187 | A Nuns Picture Limning, Fillogreen Frame
 gilt

188	Solomon and Q. of Sheba, Round Frame
189	Elevation of the Virgin on a Looking-Glass
190	Flowers on Copper
191	A Crucifix
192	The Holy Family Limnings
193	3 Our Saviours Life Enamll'd
194	The Heavens, and all Saints on Copper
195	The Virgin Limning

8 PICTURES, &c.

196	St. Veronica, Water colours
197	A Madona, Water colours
198	A Buckler
199	A Battel not finish'd
200	Dog and Cat cut Boards
201	Q. Elizabeth
202	A Crucifix and 5 Saints
203	Countess of Stafford, half Length

[9]
PRINTS

A

No

1	30	Various Sorts
2	47	Ditto
3	100	ditto
4	100	ditto
5	65	ditto
6	50	ditto
7	79	Birds and Flowers
8	30	Albarto Duro
9	30	ditto
10	33	Various Hands
11	20	ditto
12	14	Remembrand and Elshamer
13	12	Various Hands
14	19	Architecture, by Bosse
15	40	Ditto
16	12	De Vose

17	6	Sanredam
18	22	Christ's Passion, by Stradanus
20	43	ditto

B

1	4	By Goltzius
2	3	Paul Veronese, &c.
3	6	Rafaele, &c.
4	8	Congagio, &c.
5	20	Habits, by Bosse
6	54	French Quality Bosse
7	18	By Boss
8	19	Life of Christ Alberto Duro
9	4	D Brown, &c.
10	6	Julio Mantuano
11	5	Zucaro
12	18	Wood Cuts Italian
13	6	Heads by Miervele
14	6	ditto
15	6	ditto

10 PRINTS

16	14	Christ and the Apostles Tempest
17	10	Huntings ditto
18	5	The wise and foolish Virgins Stradanus
19	3	Rafale, &c.
20	4	ditto

C

1	144	Ovids by Tempest
2	23	Huntings ditto
3	18	ditto
4	10	By Lamberen, &c.
5	32	Rafale Psyke Markantone
6	33	Horsis Stradanus
7	13	Apostles, Suavius
8	45	Le Blon
9	24	Dido and Aeneus, Stradanus
10	6	Heads Vosterman, &c.
11	133	Gallery of Gustiniana
12	26	Old Roma
13	30	Lucas V Lyden
14	30	ditto
15	20	Landskips by Holter

16	12	ditto
17	29	ditto
18	13	Womens Heads, by Holter
19	6	History ditto
20	13	ditto

D

1	27	Boys, by Farinuste
2	18	The Prodigal Son, Bosse
3	30	Collots Beggars
4	26	Small Habits ditto
5	15	Misery of War ditto
6	6	Heads Mierveld
7	4	Goltzies, &c.
8	18	ditto
9	30	ditto
10	20	ditto
11	3	Herods Cruelty, Rubence
12	5	Head Mierveld
13	6	ditto
14	30	Albart Duro
15	20	ditto

PRINTS 11

16	20	Dellabella
17	27	Religious Women, &c.
18	4	Barotious
19	5	Goltzius
20	21	J.Bap. Barbe

E

1	72	Martin, D. Vos
2	21	ditto
3	19	Albart Duro
4	16	ditto
5	16	Wood Cuts, various Hands
6	61	Stradanus
7	40	Various Hands
8	31	Virgil, by Mantuano
9	60	The Old Testament C. D. Pasus
10	79	Alder Grave
11	30	Albart Duro

12	6	Rafale
13	6	Barrosius
14	10	Itallian
15	6	Heads, Miervelt
16	12	D. Vos and Blomart
17	95	Different Hands
18	24	Marshal Postures by Bosse
19	24	ditto
20	26	The State of Man, Bosse

F

1	10	different Hands
2	93	Wood Cuts, various Hands
3	27	Jerman Habits, Wood Cuts
4	38	The Children of Lara, by Tempest
5	18	Battels of Jerusalem, ditto
6	44	Beasts and Birds, ditto
7	8	Bassano
8	21	Heads Hondius, &c.
9	30	Heads Goltzius, &c.
10	5	Crispin D. Paus
11	26	Landskips, Holter
12	12	Heads ditto
13	13	Heads ditto

12 PRINTS

14	14	L. V. Lyden
15	10	Alder Grave
16	16	ditto
17	8	Rafale, &c.
18	11	The Life of Christ, Sadler
19	3	Heads Medsatinsar
20	6	Angles George Mantuano

G

1	24	Beggard by Collot
2	18	Misery of War ditto
3	28	Habits ditto
4	6	Paullo, &c.
5	6	Rafale
6	8	Rafale
7	7	ditto
8	4	Goltzius
9	7	Heads Alder Grave

10	10	Heads Sandrart
11	10	Heads Sadler
12	10	Heads Albaro Duro
13	20	Heads Van-Dyke, &c.
14	23	Sences, Seasons, &c. Bosse
15	5	Rubence, &c.
16	7	Titiano and Carrats
17	8	Carracci
18	3	Heads
19	6	Rafale Heaven, &c.
20	6	Goltzius Master p.

H

1	6	Corton
2	38	Gallory of Carrats
3	5	Rafale, &c. Carrats
4	7	ditto
5	24	The History of Polexan, by Bose
6	24	The Crys in Paris, Bosse
7	12	Parmegiano, &c.
8	10	Guido
9	8	by Ditto
10	12	Parmegiano, &c.

PRINTS

19

11	79	The Roman Cryes, Carrats
12	10	Heads Quality, Holter
13	30	Landskips ditto
14	15	Pamters Heads, ditto
15	12	Cups, &c. ditto
16	9	History, ditto
17	20	Insex ditto
18	5	Salviati, &c.
19	5	D. Brown, &c.
20	12	The Harcones, by Carracci

I

1	11	The Passion of Christ
2	38	Alder Grave
3	25	Passion of Christ, a Book
4	18	A Book of small Prints, J. Freltonium
5	21	Passion of Christ coloured, B. Book
6	41	The Life of Christ
7	26	L. V. lyden

8	4	ditto
9	20	Blomart
10	254	Old and New Testament
11	104	View of Towns in Flanders, &c.
12	94	Old Testament B. Bound
13	65	Old Testament
14	42	ditto
15	76	New Testament
16	104	Architecture by C. Caesariano
17	40	Life of Sta. Rosa
18	35	Battavian Wars Tempest, bound Book
19	20	Lord Castlemains Coaches, &c at Tome
20	189	Small Prints, by J. Scorellus Batanus

K

1	5	Heads Miervelt
2	9	Passion of Christ, by Collot
3	16	Apostles Collot
4	131	Religious Habits of J. Adamum
5	173	Flowers, by Crispian D. Passe
6	4	Barotius
7	4	D. Brown
8	2	Collots fare and a Battel

14 PRINTS

9	110	A Book of Flowers, Emanuel Sweert
10	4	D. Brown, &c.
11	4	ditto
12		Sebastian Serly's Architecture
13	20	Coronation of K. James the 2d by F. Sanford
15	103	Francis Perriers Statutes
16	9	Boys by Holter
17	32	Womens Heads by ditto
18	15	Heads ditto
19	9	Noble Habits, ditto
20	13	Heads, ditto

L

1	26	Ladys Heads by Holler
2	4	An Entry, ditto
3	4	History ditto
4	6	ditto
5	12	Shiping by Holler
6	30	Death's Dance

7	116	Habits
8		Rafales Bible, by Aquela
9	45	The Harcolus of Carracci, and Corton, a Book
10	102	Pallasis of Roma, P. Ferrerio, a Book
11	87	Roman Antiquities, P. St. Bartolo, ditto
12	245	Teniers-Gallory, ditto
13	126	Collon Trajana P. St. Bartolo, ditto
14	79	Collon Antonina, ditto

DRAWINGS

M

1	40	Architecture and Ornaments water coloured
2	40	ditto
3	20	ditto
4	30	ditto
5	6	Vases, &c.
6	6	ditto
7	6	ditto
8	6	ditto
9	10	Birds and Flowers

DRAWINGS

15

10	11	ditto and Fruit
11	10	ditto
12	10	Insect and Flowers
13	9	Birds and Fruit
14	8	Fruit
15	3	Figures very fine
16	3	ditto
17	3	ditto
18	3	ditto
19	30	ditto different Hands
20	8	Oil Sketches

N

1	30	Architecture and Ornaments
2	30	ditto
3	20	ditto
4	20	ditto
5	30	ditto
6	30	ditto

7	45	Hands and Feet, &c.
8	12	The Life of Christ in blew
9	43	Several Hands
10	50	ditto
11	21	Parmence
12	6	Vases
13	6	ditto
14	6	ditto
15	6	L. V. Leyden, &c.
16	8	Marcus Geratts, &c.
17	6	Mick, Merian, &c.
18	11	Birds and Flowers
19	11	Flowers and Insects
20	8	Flowers and Fruit

O

1	8	Different Hands
2	4	Architecture, Holben, &c.
3	4	Architecture J. Hemson, &c.
4	8	Archictecture and Ornaments, &c.
5	40	ditto
6	20	Matthew Brill

16 DRAWINGS

7	4	Gasper V. Brugg
8	2	Holben
9	4	L. V. Leyden
10	6	Vases, &c.
11	6	ditto
12	6	ditto
13	30	Architecture, &c.
14	2	Zuccaro
15	2	Bandinelle
16	1	Parmiggano
17	6	Zuccaro
18	5	Tintoret
19	5	Holben, &c.
20	17	ditto

P

1	26	Folding and Ornaments, J. Romano
2	6	Vases, &c.
3	6	ditto
4	9	Birds and Flowers

5	8	ditto
6	11	Birds and Flowers
7	3	Figures very fine
8	3	ditto
9	3	ditto
10	19	Poledor &c.
11	21	Rafall and Barnardino Poccette
12	18	Luca Con Gagio, &c.
13	14	Joseppe De Arpino, &c.
14	16	Blomart, &c.
15	4	Muller, 6c.
16	2	Mick, Angelo
17	3	Parmence
18	3	Figures very fine
19	3	ditto
20	3	ditto

Q

1	2	Parmigano
2	1	ditto
3	1	Mick, Angelo
4	13	Christ and the Apostles, Goltzius
5	3	Figures very fine
6	3	ditto
7	9	Landskips, different Hands
8	8	ditto
9	10	ditto
10	8	ditto
11	19	V. Somer, &c.
12	20	Albarto Duro
13	25	Passigniano, &c.
14	6	Zuccaro, &c.
15	9	Campangola
16	11	Birds and Flowers
17	6	Birds and Fruit
18	11	Birds and Flowers
19	9	ditto
20	12	ditto

R

1	8	Plans or Mapps
2	37	Martin D. Vos. &c.
3	20	Ditto, &c.
4		Archetecture, &c.
5		Architecture, and Ornaments
6	30	Ditto

7	30	Ditto
8	10	Different Masters
9	10	Different Hands
10	10	Ditto
11		Martin D. Vos, &c.
12	4	John Hemson
13	4	Architecture, by Martin V. Cheef
14	10	Ditto, by De Beer
15	8	Different Hands
16	7	Vasis, &c. or Cups
17	7	Ditto
18	7	Ditto
19	7	Foldig, by Pers
20	2	Ditto

S

1	7	Martin V. Cheef
2	6	Congiagio, &c.
3	2	Stradanus

18 DRAWINGS, &c.

4	8	Architecture, J. Romano
5	15	Ditto
6	4	Ditto
7	12	Ditto
8	8	Stradanus
9	1	Matham
10	6	Palma
11	3	Guercino
12	10	Lodivico Cigole, &c.
13	8	Rotten Hamer, ?c.
14	6	Jacomo Palma
15	9	Flowers and Fruit
16	12	Ditto
17	9	Ditto
18	12	Birds and Flowers
19	8	Rubence, &c.
20	8	Congeagio

T

1	10	March of an Army
2	10	Mick Angelo, &c.
3	12	ditto
4	24	Blomart, &c.

5	20	Camillo Procaccini, &c.
6	10	Congiagio and Bandinelle, &c.
7	9	Arprino, &c.
8	21	Mecarino, &c.
9	2	Andrea Verrocchio, &c.
10	5	AndreaDelsarto, &c.
11	7	Ditto
12	14	Emperors of Stradanus
13	10	Birds and Flowers
14	3	Vasis or Cups, &c.
15	3	Ditto
16	3	Ditto
17	13	Dellabel
18	13	Fitto
19	13	Ditto
20	2	Holben

DRAWINGS, &C.

19

U

1	38	Antone D. Corregio, &c.
2	5	Corregio, &c.
3	20	Zuccoro, &c.
4	20	Scarletto D. Frano,
5	10	Corregio
6	25	Goltzius, &c.
7	12	Birds and Flowers
8	9	Ditto
9	9	Ditto
10	9	Ditto
11	3	Figures very fine
12	3	Ditto
13	8	Bandinelle, &c.
14	10	Birds and Flowers
15	8	Ditto
16	7	Ditto
18	2	Rafale
19	3	Figures very fine
20	3	Ditto

W

1	13	The Passion of Christ by Martin Belle
2	9	Birds and Flowers
3	6	Flowers
4	2	Albarto Duro
5	3	Skelletons

6	3	Holben
7	8	Birds and Flowers
8	6	Ditto
9	16	Collot
10	16	Ditto
11	14	Dellabello
12	14	Ditto
13	14	Ditto
14		A Sailors Cart of the Boast of England, &c.
15	40	By Julio Romno
16		A Large Book of white Paper

20 DRAWINGS, &c.

17	One Ditto
18	One Ditto
19	One Ditto
20	One Ditto

Several SORTS of Things.

Nº.

1	2 Cups of Unicorn's Horn
2	A Sea Compass in a Brass-globe
3	A Coco-cup, garnish'd with Silver
4	A Morter of Serpentine Stone
5	A pair of Square-boxes, Tortoise-shell, garnish'd
6	2 Parcels of Combs of great Antiquity
7	4 Combs and 9 Glasses, garnished with Silver
8	A Cup of Horn, carv'd curiously in India
9	2 Ditto in a Case
10	1 Ditto, small
11	Ditto, a very fine one, all of Rhenoceros-horn
12	A curious Bottle, garnish'd, and a Sword-pome
13	A very fine Cup with Indian Figures on ot
14	A Horse in Brass
15	A Serpentine Jugg, garnish'd with Silver gilt
16	a Alabaster-box in parts with ot, garnish'd, silver gilt
17	a Venus, Standing-figure, Brass
18	a Hercules in two Pieces, Brass
19	a Satyr sitting ditto
20	a large Serpentine Can, richly garnish'd, silver gilt
21	3 small Cups of Mother of Pearl

- 22 | a pair of boat Cups, and 2 Spoons, ditto
- 23 | a pair of small Basons, ditto
- 24 | a pair of large Bottles, and a Box, ditto
- 25 | 4 Plates, ditto
- 26 | 6 Plates very fine, ditto
- 27 | a Knife and Fork with Ivory-handles, with Lyons-Heads
- 28 | a Ure of Alabaster
- 29 | a very fine Lock and Key

Several SORTS of Things

21

- 30 | a Looking-glass in a Brass-frame
- 31 | a small Ebony-box
- 32 | a larger, ditto
- 33 | a Box of Medicines, with 5 Silver-boxes, weight 8 half Ounces
- 34 | s small Trunk of Mother of Pearl inlaid
- 35 | Ditto with Flowers
- 36 | a longish Square-standish-box, Tortoise-shell and Mother Pearl
- 37 | a large Punch-bowl and Cover, Japan and Mother Pearl
- 38 | a Trunk the same manner
- 39 | a Trunk of Fish-skin, Indian, very curious
- 40 | a fine Box of Ivory, with Drawers
- 41 | a Cup with Boys, finely carv'd, Lin'd with Silver
- 42 | a fine Boy in Ivory
- 43 | a Box with several Mathematical Instruments
- 44 | a Square-steel-standish, finely adorn'd with Gold and Silver
- 45 | a Dish and 2 Plates of Serpentine Stone
- 46 | 4 Mugs the largest ditto
- 47 | 5 Ditto smaller

The JAPAN.

- 1 | 16 Small-boxes, viz. 12 Round and 4 Odd
- 2 | 3 High-boxes with several Divisions, one all black
- 3 | 7 Boxes, one Round, and 3 pair Small
- 4 | 5 Ditto, 2 Oval, 1 in 5 parts, and 2 odd
- 5 | 6 Square-sawcers, 5 Cups, and 4 Odd pieces
- 6 | 14 Flat-dishes and a Bottle
- 7 | 4 Tortoise-shell Plates, and 2 large Round-boxes
- 8 | a Basket and Guilded dish, and a large 8 Square-box
- 9 | a Rib'd Oval-box, and small Cane folding Cowch

- 10 | 2 pair of Square-boxes, Out-sides fine Wood
 11 | 2 Boxes, 1 in 3 parts, and a pair of large Dishes

22 The JAPAN

Nº.

- 12 | a large flat Round-box, and a Stand for a Dish
 of Chocolate
 13 | a lagre Japan box of 4 divisions high
 14 | a Box ditto, of 5 Divisions smaller
 15 | a Round-box, with 4 Divisions, a a Bottle, in
 a Case
 16 | a curious Box, as 2 Square-boxes, join'd, in a Case.
 17 | 7 black Japan-dishes large
 18 | 3 black, and one red Dish, 2 Sawcers, and a box
 19 | a Fan-box, and a Round-box, each with 4 Di-
 visions, with Perfumes
 20 | 2 Boxes, one of 5, the other of 6 Divisions, with
 Strings
 21 | 3 ditto of 5 divisions each
 22 | 2 Square-boxes, 2 small Fan-boxes, and pair smaller
 23 | 2 large Round-boxes of 3 divisions each
 24 | a curious Box, with 7 smal Round-boxes in it, and a Stand
 25 | a large Box, of 5 Divisions high, with a handle
 26 | a pair of Tables with the Men in a fine bag Indian
 27 | ditto, with a Chess-bord behind Silven gilt, Indian
 28 | a very Neat Case, and Frame for a Looking-glass
 29 | a curious Long-box
 30 | a very curious Jewel-box
 31 | a Extraordinary Silver-case, &c.
 32 | a Punch-bowl and Cover
 33 | a Handle for a Brush very fine
 34 | a pair of very Bottles large, with a Case
 35 | a large Square-box of 5 divisions, very fine and
 a Case
 36 | a large Fan-box, 5 Divisions, and silver Canister
 Extraordinary, with a Case
 37 | a large Square-box of 5 Divisions, very fine and
 a Case
 38 | a Extraordinary fine Jewel-box, with Pillers
 39 | a Folding Japan-Chair, very Rare
 40 | a Kitchen for Tea
 41 | another Kitchen for Tea
 42 | 2 Indian Weights
 43 | 2 Ditto
 44 | a very fine Japan Walking-staff

- 45 | a Cane engrav'd with many Figures, Apostles and
Case
46 | a Toasting-fork with Silver

N^o.

The Silver and Gilt PLATE

N^o.

- 1 | a pair of Sconces
2 | a Oval Silver-box
3 | a single Sconce
4 | a pair of small Flower-pots
5 | a pair of Indian Salvers
6 | a pair of Sconces
7 | a pair ditto very thin
8 | Two ditto
9 | a pair of Sconce
10 | a single Sconce
11 | Ditto
12 | a large Fruit-Dish
13 | a Round ditto
14 | a pair of Candlesticks
15 | a pair ditto
16 | a pair of Sconces
17 | 2 Trunks, one Filegreen
18 | a Unicorn and Hart, richly Gilt
19 | 5 Round Gilt-plates, chas'd
20 | 2 Tasting Cups, and six small Plates, chas'd
21 | 12 chas'd Plates small, Figure-work
22 | 7 very fine Figures for a Cabinet, gilt
23 | 4 Cupids upon Pedestals, and a Bird
24 | 3 Feet for Cups, 5 Fig. and a small Cup, all gilt
25 | 3 small high Cups, ditto
26 | 5 Odd pieces, one a Flask, all gilt
27 | 3 Odd pieces, high Cups, ditto
28 | 3 Ditto, one with St. Christopher
29 | a large Cup and Cover, and 2 Beakers

The Silver and Gilt PLATE.

24

- 30 | 2 Cups with Covers, as a Bunch of Graves

- 31 | One ditto
- 32 | a Ship-cup with a Fortune upon it
- 33 | a very fine Cup and Cover
- 34 | a very high Cup
- 35 | a very fine shell Cup, richly garnish'd
- 36 | a very high Grape-cup

The Chrystal VASES, &c.

Nº.

- 1 | a Cup and Cover, garnish'd with Gold, as most are
that follows
- 2 | a larger Cup
- 3 | a Ure wants the Foot
- 4 | a fine Cup with a Foot
- 5 | ditto Scolop'd, with a Cover
- 6 | ditto, no Cover
- 7 | a Dragon-shell Cup
- 8 | ditto a Lamp
- 9 | a high Vase
- 10 | ditto very fine, richly garnish'd with Gold
- 11 | a large Dragon, with both Wings
- 12 | a large Scollop-shell Cup, with a Foot
- 13 | ditto a very high Foot, Silver gilt
- 14 | a very large Dragon, a Wing damag'd
- 15 | a very large Ship rarely engrav'd
- 16 | a very large open body'd Dragon very fine
- 17 | a pair of Salvers, very large, a great Rarity
- 18 | a curious large Flask, finely engrav'd
- 19 | a large high Bowl, garnish'd
- 20 | a Spoon and Fork, garnish'd with Rubies, Set in Gold
- 21 | ditto, and with Turquois's
- 22 | 2 pair ditto, Chrystal
- 23 | 2 Spoons, and a Fork
- 24 | a fine Cornelion-spoon
- 25 | a Punch-ladle of Heliotropian, very fine, and Case
- 26 | a Boar's Head Chrystal
- 27 | 2 Boxes, ditto

The Chrystal VASES, &c.

25

- 28 | a Barrel and Cover of a Cup, ditto
- 29 | 3 Agat-spoons
- 30 | a Lord Marshal's-staff Chrystal, garnish'd with Pearl

The AGATCUPS, &c.

Nº.

1	12 Agat Knife-handles on a String
2	3 Cymiter-handles
3	2 Sword-handles
4	4 Seal-handles
5	4 ditto
6	4 Dagger-handles
7	12 Agat-Knives
8	a Box and a Hart of White-stone
9	a fine Agat-cup
10	ditto
11	ditto
12	ditto
13	ditto Larger
14	ditto Damag'd
15	ditto very fine
16	ditto
17	ditto
18	ditto Redish
19	ditto small
20	a Sawcer
21	a Cup of White Cornelion
22	ditto
23	a small Onix-cup
24	a very fine small Cup
25	a Cornelion boat-cup
26	a Moco-cup, garnish'd
27	a large Flat-cup, Amber-collour
28	ditto of Heliotropian
29	ditto a High-cup, extraordinary fine
30	ditto
31	ditto Oval with a Foot
32	ditto as a Shell, very curious
33	a Oval Morter and Pestle

26 The AGAT-CUPS, &c.

34	a greenish Sawcer and Spoon
35	a Cover for a Cup, large Oval garnish'd
36	a small Bottle and Stopper
37	a small Morter, or Salt-Seller
38	a Redish Agat Slick-stone
49	ditto of Moco-stone

- 40 | a large Cup and Cover
- 41 | ditto, garnish'd and finely carv'd
- 42 | a Bason and Ure, garnish'd, Silver gilt

The Jewels and other Curiosities

Nº.		oun.	p.w.	gr.
1	a parcel of plain Gold Rings, weight	01	13	00
2	a Gold Book-case, wt.	01	13	00
3	a Gold-Hat-band, wt.	01	18	00
4	a small Gold-Trunk	01	02	0½
5	8 small Diamond Rings, wt	00	13	0½
6	3 Cornelion Rings, a Cross and Set with Diamonds			
7	a Agat Sweet-water-bottle with gold			
8	ditto, with Onix-stones, richly in gold, wt.	02	10	00
9	a Ship finely made of Gold, wts.	01	08	00
10	9 pieces of Gold, curiously wrought, some with Diamonds, wts.	01	08	00
11	a Round-box, very curious Set with Rubies, wt.	30	18	00
12	a Gold cross finely Work'd, wt	01	08	00
13	2 pc. very curious Set with Rubies, wt.	01	10	00
14	a small Alter-piece of Gold enambled,	01	10	00
15	a Bell and 7 Tags,Set with Rubies in Gold, wt.	01	01	00
16	a Crucifix and 2 Fig.cut in 3 Saphires, Agat, Rariety, wt	01	13	00
17	Our Saviour at the Pillar, Set with Diamonds, wt	01	00	00
18	a Old-rock Turquoring, and 6 o-others, wt.	01	12	00

The Jewels and other Curiosities.

27

- 19 | 7 Emeralds set in Gold
- 20 | a Pair of Drops and a small Jewel in Gold, 116 Diamonds
- 21 | 31Saphires upon a String
- 22 | 2 pair of Saphire Pendant-drops
- 23 | 4 large Pearls upon a String
- 24 | 4 ditto
- 25 | Five large Emeralds
- 26 | a Handle of 55 Diamonds set in Gold

27	8 Rubies set in Gold Collets
28	a large Sapphire, cut as a Half-moon, very fine
29	a pair of Pendant Pearl
30	ditto
31	10 Rubies in Gold-collets
32	a Pair of Pearl-drops, or Pendant
33	ditto
34	Eleven Rubies in Gold-collets
35	a Locket with 17 Diamonds and a Jacinth Seal-stone
36	a pair of Pearl-drops
37	a very large Sapphire rough
38	ditto peirc'd through
39	3 Pedant-pearl
40	4 Saphires, a Amethyst, and yellowish-stone
41	a Knot of fine Rubies, Set in Gold, Q. Elizabeth weights (1 <i>Ounce</i> , 8 <i>Penyw.</i>)
42	24 Buttons of Gold and Pearl, Q. Elizabeth wt. 5 <i>Ounces</i> (18 <i>Penyw.</i>)
43	4 Emerald Pendant-drops
44	12 Ruby Balais, on a String
45	10 ditto
46	10 ditto
47	4 Emerald Pendant-drops
48	4 ditto Larger
49	Three Ounces of Pearl
50	Three Ounces, ditto
51	several Strings of Diamonds set in Gold, No. 160
52	46 Diamonds, set in Silver upon a string
53	4 large Rubies, pierc'd for Pendants
54	9 Emeralds for Drops
55	3 Ounces of Pearl
56	a Madona, cut outwards in a Sapphire, set in Gold

28 The Jewels and other Curiosities.

57	The Adoration of the Shepherds in a large Corne- lion, in Gold
58	Antique, set in Gold
59	4 Engrav'd pieces of which 2 outwards fairly done
60	38 small Rubies, all peirc'd to Hang
61	a large Cameo with a Battle, finely carv'd on it
62	Three Ounces of Pearl
63	a dead Christ, finely grav'd on a hollow Agat Bass- relievo
64	a Madona and 3 Heads, and a Man on Horseback, ditto
65	a large Head of a Emperor, finely cut outwards
66	a large Oval Heliotropian, on which a Crucifixion is grav'd

- 67 | 2 Heads cut in Agat, the Busto and Frame Silver
68 | 2 ditto, in Jacynth's, the flower rarely done
69 | a very good Head outwards cut, as also a Helitro-
pian
70 | a Square Jewel with Diamonds, A blessed Virgins
Head, Seals, &c.
71 | 5 Seal Rings of Gold, wt. (*1 Ounce, 2 Penyw.*)
72 | 6 ditto, Gold, wt. (*1 Ounce, 1 Penyw.*)
73 | Our Saviour and the Blessed Virgin, and a large
Head, set in Gold
74 | 15 Rings, white and red Cornelion
75 | 6 Seal Rings
76 | ditto
77 | ditto
78 | ditto
79 | 9 ditto
80 | 6 ditto
81 | a very large white Agat Head and Busto, rarely done
82 | a Profile ditto
83 | a Beazor-stone very Beautiful, wt. About one Ounce
and Half
84 | a fine larger Eagle Stone
85 | a fine Amber Jugg
86 | a Helmet of Agat, Silver Rings, &c.
87 | 143 Cornelions for Seal-gravers
88 | several Stones of Medicinal virtues in a Bracelet
89 | a Gold pair of Scales, and a Box richly inlaid with
Gold
90 | The Last Judgement in Gold Figures, inamel'd
91 | a Square-stone box garnish'd, Silver gilt

The Jewels and other Curiosities.

29

- 92 | 5 Purses, &c. A Dagger of Jacynths, very rich in gold
93 | 10 Bottles and garnish'd, silver gilt
94 | 4 Rows of Indian Money
95 | a Amber Bottle, garnish'd
96 | A parcel of Turquoise-stones in a box
97 | A Pearl Measure of Silver, in a Case
98 | A very fine Urn of Agat
99 | Ditto of Onix, garnish'd with Gold
100 | A very fine Antique Vase of Agat, ditto
101 | 34 a Pendant Amathists, on a String
102 | 31 ditto and 20 Ruby-Balais
103 | A Coroner, and a Buckle of some Diamonds
104 | a large Emerald, in tis Spar or Earth
105 | Several Figures, finely cut in Corral
106 | A very large six Square Amethyst

107	A Box of several odd Things
108	Ditto
109	A Silver Hat and Sweet-box
110	A large Purse, imbroider'd with Pearl, and 2 in't small
111	a bag of Cornelion, No. for Seals
112	Physical-Balls, or Countess of Kent's Powder
113	a Box with Mother of Pearl in it
114	a pair of fine Amber Candlesticks
115	a pair ditto lesser
116	The Blessed Virgin on a Pedestal, Amber
117	a Crucifix on a Pedestal, Amber
118	a larger Crucifix and Altar, and B. Virgin and St. John on each Side
119	a Parcel of Chrystals in a Drawer
120	a large Log of Petrefied-wood, har das Agat
121	a parcel of small Pearl
122	a Box with a parcel of Garnet-buttons
123	a Load-stone
124	52 Heads of Emperors and Emp. &c. finely carv. in Box
125	5 Purses
126	a Imbroider'd sweet Leather-cap
127	4 large perfum'd Skins, and 2 half smaeller
128	8 Heads of great Persons, finely engrav'd in box
129	2 Boards, with several things Pasted on them
130	a rich Twylet of the Emperor, wrought on both sides
131	a rich Twylet, Embroid. on both sides, on Holland
132	a Pack of Card, the first that came into England

30 The MEDALS

Nº.	
1	29 small Medals
2	16 larger, ditto
3	4 larger, ditto
4	4 ditto
5	4 ditto
6	4 ditto
7	4 ditto
8	4 ditto
9	10 small Silver Medals and 3 pieces of Indian Coin
10	25 small Silver Medals and 3 pieces of Indian Coin
11	25 ditto
12	25 ditto
13	25 ditto
14	25 ditto
15	25 ditto
16	15 Silver ditto

- | | |
|----|--|
| 17 | 10 ditto |
| 18 | 24 Modern pieces |
| 19 | 7 large Modern Medals, one Coper |
| 20 | King Charles, a large Medal |
| 21 | 9 Modern Medals |
| 22 | 10 ditto |
| 23 | 9 ditto |
| 24 | a Medal of our Saviour, and B. Virgin |
| 25 | 4 pieces of fine Gold, and 2 Roman Emperors |
| 26 | 6 pieces of old Coin, wt. (1 <i>Ounce</i> 1 <i>Penw.</i> 12 <i>gr.</i>) |

Some Lotts of small China, parcel'd out, &c.

- | | |
|------|------------------|
| Lot. | |
| 1 | |
| 2 | |
| 3 | |
| 4 | |
| 5 | |
| 6 | |
| 7 | |
| 8 | |
| 9 | 5 Pieces of Blew |

Cabinets, Stone-Tables Indian-Chests, Peer-Glasses and China in the Gallery, &c.

- | | |
|-----|---|
| Nº. | |
| 1 | a Cabinet in the Picture Room |
| 2 | ditto of Ebony, finely painted, and Silver Ornaments in the Gallery, richly Ornamented with Birds, Fruits and Flowers |
| 3 | ditto in the Gallery, richly Ornamented with Birds, Fruits and Flowers |
| 4 | 4 fine Indian Trunks, and Frame, inlaid of Mother of Pearl, Scollop-shells |
| 5 | ditto, inlaid with Mother of Pearl |
| 6 | a fine Cabinet, inlaid with Birds and Mosaick-work |
| 7 | ditto, and adorn'd with Cornelions, Agats, &c. |
| 8 | a Ebony Cabinet inlaid, as above, and adorn'd with rare Cameo's, &c. |
| 9 | ditto, with curious Paintings, and a gilt Frame |

- 10 | a red India-work Cabinet, with a gilt Frame
- 11 | a curious Ebony Cabinet, inlaid with Flowers, Stones,
as Birds, &c.
- 12 | a very fine Cabinet of Paintings, and gilt Frame
- 13 | a very fine Stone-table, and Frame richly gilded
- 14 | ditto, an exact Fellow to it
- 15 | a very large Pere-glass
- 16 | ditto, an exact Fellow to it
- 17 | a very large Jarr, and two Beakers damag'd
- 18 | 7 pieces of blew and gold Jarrs and Bottles
- 19 | 11 pieces of very fine old China
- 20 | a Pan and two Jarrs of old China, and a white
Cistern
- 21 | a pair of very fine large Basons, old China
- 22 | 11 pieces ditto
- 23 | a large Jarr, and a pair of Beakers, collour'd China
- 24 | 7 pieces of good China
- 25 | a very fine and large Dish of old China
- 26 | a large Can and a smaller, richly adorn'd with Sil-
ver gilt
- 27 | a pair of Jarrs, and a pair of Bottles

32 | *Cabinets, Stone-Tables, Indian-Chests, &c.*

- 28 | a large Jarr, and two Bottles of gilted China, and 2
fine Images
- 29 | 9 pieces of fine old China
- 30 | 2 red Jarrs, a large blew Jarr, and a large pair of
Bottles
- 31 | 2 large Jarrs 2 smaller and a Rolewagen, old China,
and a white Cistern
- 32 | 9 pieces of fine old China
- 33 | a pair of Oval-dishes, and Bottle, Persian-Earth,
Historical
- 34 | 2 large Jarrs and Beakers, with Covers, colour'd
China, and 2 Lyons
- 35 | 9 pieces of fine old China
- 36 | 2 large Dishes oval, of Persian-Earth, Historical
- 37 | a large Jar, and 2 beakers of fine colour'd China
- 38 | 2 very large Dishes, old China fine
- 39 | ditto
- 40 | 2 lesser, and a large Plate-dish
- 41 | 2 Dishes, and 2 shallow Basons, fine old
- 42 | 2 ditto, same Size
- 43 | 3 Dishes old China
- 44 | 2 small Dishes, and 2 shallow Basons the same Size
- 45 | 2 ditto, and one Bason, old China
- 46 | 2 larger, and 2 lesser Dishes, ditto

47	2 large and 4 small Course
48	9 pieces old China upon Cabinet, No. 9
49	a white Stand, 4 Bowles, and a Bottle in the Chimney
50	11 pieces of old China
51	12 pieces, ditto
52	10 pieces, ditto
53	a Marble-table
54	a Marble-table, and large Cistern
55	12 small Basons of different Sizes
56	10 Plates, different old China
57	12 Plates, different old China
58	12 small Basons a set, old China
59	11 large Cups, ditto
60	22 large Cups and Sawcers
61	9 pieces, 5 high Cups & old China
62	10 pieces, 6 Pierct-cups and 4 Plates ditto

[33]

Houshold Furniture.

Nº. 1.

Lot		l.	s.	d.
1	A Sacken Bed-stead, Stuff, Furniture,	0	05	0
2	A Feather-bed Bolster, 2 Pillows	0	15	0
3	A Flock-bed Bolster, 2 Bankets, and a Quilt	0	12	6
4	2 Cubbards, 2 Matt'd-chairs, 1 Elbow-chair, a Square-table	0	04	0
5	A piece of Tapstry-hangings, about 40 Ells.	0	15	0
6	A Grate, Shovel, Tongs, Poker, and Fender	0	04	6

Nº. II.

1	A Sacken Bed-stead, Silk Furniture	0	12	6
2	A Feather-bed, Bolster, 1 Pillow and a Ticken-mattress	1	05	0
3	A Ticken Bed-stead, Stuff Furniture	0	03	6
4	A Feather-bed Bolster, 1 Pillow	1	00	0
5	3 Pieces of Tapstry-hangings, about 50 Ells	1	05	0

6	A Glass in a Walnut Frame	0	17	6
7	3 Charis, cover'd with Sattin	0	04	6

Nº. III

1	A Sacken Bed-stead, Cloth Furniture, Lin'd with Silk	0	15	0
2	A Feather-bed Bolster, 2 Pillows	1	00	0

34 Household Furniture.

Lot.

3	A Feather-bed, 1 Blanket and a Sattin Quilt	01	05	0
4	5 Pieces of Tapistry-hangings, about 50 Ells	01	05	
5	2 Tables, a Chest	0	04	0
6	A large Elbow-chair, 1 Matt'd-chair, and 3 Cane-chairs	0	08	6
7	A Looking-Glass in a black Frame	0	12	6
8	A print of the Pope's Heads	0	103	0
9	A Grate, Shovel, Tongs and Poker	0	04	6
10	Guilt Leather-hanging	0	07	0

No. IV.

1	A Sacken Bed-stead, Stuff-curtains	0	03	0
2	A Feather-bed Bolster, 1 Blanket, 1 Rug	0	15	0
3	A Close-stool, and Pewter-pan, a Square- table	0	03	0

No. V.

	4 pieces of Tapstry-Hangings of Joseop and his Brethren, about 50 Ells	5	00	0
2	A piece of Tapstry, about 24 Ells	2	05	00
3	50 Yards of black Cloth	5	00	0
4	4 Elbow-chairs, 2 back Stools, 2 square Stools	0	06	0
5	2 Chests, 2 large Trunks	0	07	6
6	A Spice-box, 2 strong Boces, cover'd with Brass	0	07	0
7	2 small Cellars, with Bottles	0	02	0

No. VI.

1	A Sacken Bed-stead, cloth Furniture	0	12	6
---	-------------------------------------	---	----	---

2	A Feather-bed Bolster, 2 Pillows	1	05	0
3	A Feather-bed Bolster, 1 Blanket and a Stich'd Quilt	1	10	0
4	A Square-table, a Chest, and Oval table 2 Stands	0	06	0

Houshold Furniture

35

Lot.

5	4 pieces of Tapstry, about 65 Ells	1	05	0
6	3 Matt'd-chairs, 2 Cane-chairs, and 20 other Chairs	0	04	6

Nº. VII.

1	A Sacken Bed-stead, cloth Furniture	0	15	0
2	A Feather-bed Bolster,	1	05	0
3	Another ditto	1	05	0
4	2 Blankets, a silk Quilt	0	07	0
5	5 pieces of Tapstry, about 105 Ells	1	10	0
6	6 Walnut Chairs, with false Cases of Needle-work	1	00	0
7	6 Turky-work Chairs, a Cubbard	0	06	0
8	A Grate and Shovel	0	03	0
9	A Barbary Matt.	0	10	0

Nº. VIII and IX.

1	A Feather-bed, Bolster and a Flock-bed, a Blanket and 2 Coverleds	0	15	0
2	7 Leather Elbow-charis, a Close-stool and Pewter-pan	0	15	0
3	A Close-press, a Cubbard, 2 Tables	0	04	6
4	Green-cloth Hangings, with guilt Leather	0	07	6

Nº. X.

1	A Sacken Bed-stead, with Wrought-work	1	00	0
2	A feather-bed, Bolster and 2 Pillows	1	15	0
3	A Checker'd-linnen Mattress, 2 Blankets	0	18	0
4	3 Elbow-chairs, and 4 Matt'd-chairs	0	15	0
5	A Looking-glass, in a black Frame	0	05	0
6	2 Silk Window-curtains, and a Door-curtain	0	06	0
7	An Ovel-table, and a Square-table	0	04	0
8	5 Pieces of Tapstry, about 150 Ells	2	10	0
9	A Grate, Shovel, Tongs, Poker and Fender	0	12	6

N^o. XI.

Lot.

1	A Field Bed-stead yellow, China Furniture	1	10	0
2	A white Holland Quilt, a Checker'd-linen Mattress, a Bolster, 1 Pillow	1	00	0
3	5 Pieces of Tapstry, about 60 Ells	1	00	0
4	A Deal-box, a Frame to a Chest of Drawerst, 1 Matt'd-chair	0	02	6

N^o. XII

1	A cord'd Bed-stead, stuff Furniture	0	05	0
2	A Feather-bed Bolster, and 1 Pillow	0	15	0
3	A blew Rug, 1 Blanket	0	03	0
4	A corded Bed-stead stuff Furniture	0	05	0
5	A Feather-bed and Bolster	1	05	0
6	A Flock-bed and Bolster	0	06	0
7	1 Blanket, a Rug, and Covered	0	03	0
8	A Sacken Bed-stead, stuff Furniture	0	06	0
9	A Feather-bed Bolster and 2 Pillows	0	15	0
10	A Holland Quilt, 2 Blankets, and a Callicot Quilt	0	10	0
11	A small Glass	0	02	0
12	A corded Bed-stead, stuff Curtains	0	03	0
13	A Feather-bed, 2 Bolsters, 1 Pillow	1	10	0
14	2 Blankets, a Coverl'd	0	05	0
15	Green-cloth Hagings, and gilt Leather	0	03	0

N^o. XIII.

1	A piece of rich Tapstry, about 20 Ells	2	10	0
2	2 small Pieces, ditto 11 Ells	1	10	0
3	1 Piece, ditto 22 Ells	2	10	0
4	1 Piece, ditto 25 ditto	3	00	0
5	1 Peice, ditto, 15 Ells	2	00	0
6	1 Peice, ditto 15 Ells	2	00	0
7	1 Piece of Image 27 Ells	1	01	0
8	2 Pieces of the Adorers of Kings, and a piece of Bordering, about 13 Ells	1	05	00

Lot.

9	2 Writing-boxes, Inlaid	0	10	0
10	A fine Inlaid Writing-desk	0	10	6
11	3 Inlaid Dressing-boxes	0	10	0
12	2 Cases for Bottles, and 1 Velvet-case, with Instruments	0	02	0
13	A Shagreen-case, and 4 small Cellars	0	05	0
14	A Travelling Writing-box, and inlaid Standish	0	03	0
15	2 black Ebony Trunks	0	05	0
16	A Tortoise-shell Nest of Drawers	0	12	6
17	A small India Cabinet, cover'd with red Leather	0	15	0
18	A small Japan <i>India</i> Cabinet	0	10	0
19	A small Ebony Cabinet	0	07	6
20	A small Tortoise-shell Cabinet	0	15	0
21	A small Inlaid Cabinet	0	07	6
22	A black Ebony Cabinet	0	07	6
23	A small Japan <i>India</i> Cabinet	0	10	6
24	A small Cabinet, ditto	0	10	6
25	2 Travelling-boxes, bound with Iron	0	05	0
26	1 Square-box, and 3 other Boxes	0	03	0
27	A Waintscot-cupbard, with Drawers, and 6 small Trunks	0	06	0
28	A Looking-Glass Frame, set with Crystal, and a black Stone in a Frame	0	07	6
29	A large Carpet, 8 Ells by 5	4	00	0
30	One ditto 8 by 4	1	00	0
31	A Yorkshire Carpet 4 by 2 3 qrs.	1	00	0
32	Another Carpet	1	00	0
33	A Turky-work Carpet	0	15	0
34	3 small ditto	0	15	0

N^o. XIV.

1	6 pc. Of Embroider'd Velvet Hangings, lin'd with Linnen 3 Yards 3 grs. deep	10	10	0
2	A piece of Crossstitch Hangings 7 Yards by 2 yards half	02	00	0

Lot.

3	5 pieces of Hangings, containing 53 yds. of blew Velvet, and 48 yds. Of white silver Atles, and false Cases to 6 Elbow Chairs	15	00	0
4	5 pieces of flower'd Gause Hangings, 3 yds. 3 qrs. Deep, and false Cases to 6 back Stools of Crimson Damask, border'd with Gause	03	10	0
5	2 pieces of Hangings, about 14 yds. Of Crimson Velvet, and 7 yardds of Silk Embroider'd	03	10	0
6	A piece of Crimson Velvet Hangings, and 2 Cushions fill'd with Down, trim'd with gold Orrices, and Tossels about 16 yds. of Velvet	05	10	0
7	2 pcs. of Crimson Silk Hangings, flower'd with Gold, and 6 Vallens lin'd with Linnen, trim'd with Gold silk Fring	05	00	0
8	4 pieces of green and yellow Lutestring Hangings, 3 yds. Deep, and false Cases to 6 back Stools	02	00	0
9	2 red and yellow Sattin Curtains and Vallens embroider'd, 3 yards and a half deep	02	05	0
10	2 Crimson flower'd Silk Curtains	00	10	0
11	1 pair of strip'd Silk Curtains 3 yds. green Persians, and 2 Curtains unlin'd	01	05	0
12	2 pair of strip'd Silk Curtains	00	15	0
13	4 Crimson and Gold collour Velvet Curtains lin'd with Linnen 3 yds. half deep	01	00	0
14	3 pieces of rich Brocade Silk Hangings, lin'd with Linnen, 2 yds. Half deep	10	00	0
15	False Case of Crimson Damask to 14 Back-stools, trim'd with green Lace	00	15	0
16	3 pair of printed Muslin Window Curtains, and 1 large Callicoe Curtain, and 2 Remnants	01	05	0
17	5 Breadths of white rich Sattin, 3 yds. deep, and 2 Remnants of Curldgee	1	10	0

Lot.

18	A white Dimity Needle-work Twylet, 2 yds. By 1 yds 3qrs. And a Lutestring Twylet, with Needle-work Borders, 2yds. By 1 yds 1gr.	01	15	0
19	A fine rich Persian Carpet, 3 Ells by 2	02	10	0
20	Another ditto, Lin'd with Silk	02	00	0
21	A fine Cross-stitch Carpet, 3 yds. & qr. By 1 yd. and half	01	15	0
22	A strip'd Sattin Quilt, Lin'd with Silk	00	15	0
23	2 White stitch'd Counter-payns	01	00	0
24	2 ditto	01	00	0
25	2 ditto	01	00	0
26	About 10 yds. of flower'd Velvet and Silk	00	12	6
27	About 12 yds. of rich Silk	00	15	0
28	A white Net-bed	00	10	0
29	3 Silk Window Curtains lin'd, and a parcel of black flower'd Velvet, and Crimson Damask	00	15	0
30	8 Yards of Silk Wading	01	05	0
31	75 yds. of red and blew Dy'd-linnen	01	00	0
32	2 Scarlet Robes, lin'd with Ermin	02	00	0
33	A Smyrna Carpet, 6 Ells by 4	02	05	00
34	A Japan Cabinet	02	10	0
35	A black Chest inlaid with Ivory	02	10	0
36	A black Japan Chest	01	05	0
37	A large Chest, cover'd with Leather	00	07	6
38	An Iron Chest, cover'd with Leather	00	07	6
39	4 Leather Trunks	00	04	0
40	2 Ditto	00	04	0
41	A Wainscot and a Deal-chest for Linnen	00	04	0
42	2 Ditto Chest	00	04	0
43	2 Deal-Chest	00	03	0
44	2 Wainscot-boxes, and 2 Deal ditto	00	03	0

Nº. XV. Gallery.

1	8 Walnut Back-stools, with false Cases of Tapstry broder'd with flower'd Silk	02	00	0
2	6 ditto	01	10	0

40 Household Furniture.

Lot.

3	6 ditto border'd with Crimson-damask	01	15	0
4	10 Square-stools, ditto	03	00	0

5	6 Elbow-chairs, with False-case of flowered and black Velvet	01	10	0
6	6 a Yorkshire-carpet, 5 Ells half by 4	01	10	0
7	a large Persian-carpet 11 by 4	08	00	0
8	One ditto, fine 14 Ells 4 half	20	00	0
9	One ditto, very fine, 8 by 5	25	00	0

N^o. XVI *and* XVII.

1	a Press Bedstead, 1 Arm-chair, a Square-table, and gilt Leather-hangings	00	05	0
2	a Feather-head and Bolster	00	12	6
3	a corded Bedstead, Stuff-curtains	00	03	0

N^o. XVIII. Kitchen

1	a Range, Cheek and Fender	00	12	0
2	Fire-shovel, Tongs, Poker and Sister	00	07	6
3	3 Pothooks, and Iron-bar	00	05	0
4	a Trivet, a Pig-plate	00	03	0
5	a Jack-weight and Pully	00	15	0
6	4 Spits	00	04	0

Anhang 5: Catalogus van Schilderyen, 1684

Catalogus van Schilderyen van den Grafen van Arondel,
Verkocht den 26. September 1684. in Amsterdam.

Abgedrukt in Gerard Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen met derzelver Pryzen zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatzen in het openbaar verkogt, benevens een verzameling van lysten van verscheyden nog in wezen zynde cabinetten*, Band 1, 'sGravenhage: P. G. van Baalen 1752, S. 1-4.

1	Georgione de Castel Franco, zynde Luytspeelder en Dames, seer konstig en uytmuntende fraai.	400-0
2	Gio de Benedetto Castiliano, een Offerhande aan Priapus, met veele Beelden, curieus gedaan.	54-0
3	Michael Angelo Caravasi, Christus, Maria, Joseph, en andere Beelden, uytstekende gedaan.	92-0
4	Georgione de Castel Franco, de vluchting van Maria met Joseph in Ægipten.	100-0
5	J. Ovens, Batseba haar badende.	100-0
6	Pieter Paulo Rubbens, een Conterfeitsel van een Pater levens groot.	39-0
7	Antony van Dyck, een out mans Trony, seer konstig en ongemeen curieus na't leven gedaan.	102-0
8	J. Ovens, een Dame met Courtisaans, van hem een capitaal stuk.	67-0
9	Antony van Dyck, eenige kindertjes met een Schaaap.	22-0
10	J. Ovens, Salomons eerste Oordeel.	74-0
11	Glaude Lorenois, een Zeehaven, curieus en konstig gedaan.	155-0
12	Hendrick Schut, Bacchus op den Esel, met veele beelden, heel deftig op een kopere plaat gedaan.	76-0
13	Jeronimo van Diest, een Zee Schilder, een groot stuk van Rejalma	16-0
14	Otto Marseus, een seer curieus stuk van hem tot Romen na't leven geschildert.	46-0
15	Van den selven, een heel curieus stuk, ook tot Romen na't leeven geschildert.	63-0
16	Lucas van Leyden, eenige beelden aan een tafel sittende.	6-6
17	Jacob Jordaans, St. Ursela met een Lantaarn by haar.	25-0
18	Johan Lis, een Edelmans Trony na Antony van Dyk.	15-0
19	J. Ovens, daar Christus de Kindertjes tot hem roept.	100-0
20	Jacob Jordaens, een Crion stuk.	14-0
21	Pieter Paulus Rubbens, zynde een grauwtje.	15-0
22	Pieter van den Bosch, een Fruytagie.	15-5
23	Pieter Paulus Rubbens, een laest Oordeel, zynde een grauwtje.	80-0
24	Een oude mans Trony, van Antony van Dijck.	18-18
25	Coenrat Albin, Venus en Cupido, na Titiaen	22-0
26	Rottenhaemer, een Banquet der Goden, vol werck en curieus.	57-0
27	Francisco Snyders, twee honden krachtigh geschildert.	15-10
28	Coenrat Albin, een Leeuw levens groote.	29-0
29	Juriaan Ovens, Christus, Joseph, en Maria.	37-0
30	Ferdinandus de jong, Jason den Draeck overwinnende heel fraey.	76-0

31	Van den selven, daer Juno, hem daer op verschynt.	70-0
32	Van een Italiaen, de verwandeling van Ulisses Compagnons zynde een capitael stuck.	40-0
33	Rombout Uylenburgh, de History van Attalia, zynde een grauwtje.	7-6
34	Van den selven de doot van Attalia.	15-0
35	Juriaan Ovens, Christus gekroont, na van Dyck.	
36	Na Bamboots, Paertje en Honden.	10-0
37	Oock na Bamboots, Figuurtyes en Beesjes.	10-0
38	Jurian Ovens, Kindertjes met een Bock.	16-0
39	Andries Both, een Geselschap van Boeren.	52-0
40	Hellenbreecker, een Kruysinge Christi.	73-0
41	VanDen ouden Baaker, een Meysjes Trony.	25-0
42	Antony van Dyck, een Schets met Kindertjes.	2-10
43	J. Ovens een Christus Trony	
44	Na Palma, St. Cartina,	4-14
45	Anthony van Dyck, St. Augustyn, seer fraey, zynde een volkome Ordonnantie	31-0
46	Van denzelven, een Magdalena met een Christus beeldt in haer hand, uytsteekent fraey	48-0
47	Van denzelven, Christus op den Draeck,	21-10
48	J. Ovens, een Judits Trony	6-0
49	Wilhelmi Pirus, en Tisbe na Poelenburgh	27-0
50	Juarian Ovens, een slapender Cupido.	10-0
51	Coenrad Albin, de Offerhande Salomons aen de vreemde Goden.	
52	Van denselven, Maria Elisabeth.	22-0
53	Johannes Lingelbach, de Zeehaven tot Livorno.	68-0
54	Coenraat Albin, de Koningin Semiramis, zynde een groote Ordonnantie.	15-0
55	Speculum Pœnetentiæ	1-15
56	Adriaen Brouwer, een oud Mannetje	21-0
57	Van den selve een oud Vrouwtye	20-0
58	Jan Lievense de Oude, Apollo spelende, zynde een groot stuck vol beelden	53-0
59	Een Boere Kermis, na Breugel	7-10
60	J. Ovens, Venus en Pan.	9-0
61	Joseph en Maria, na Titiaen.	17-10
62	Pieter Paulus Rubbens, Maria met Engeltjes in de lucht, heel fraey.	28-0
63	Coenrat Albin, een Harder met een Harderin.	
64	J. Ovens, Maria Magdalena Christis de voete wassende.	7-0
65	Pieter Gentsel, een Reusin met Kinders.	20-0
66	Van Anthony van Dyck, een Kintje.	20-10
67	Twee Ojevaers, curieus na't leven gedaen.	6-0
68	Een Italiens stuk, zynde t'Hpooft van Johannes.	7-0
69	J. Ovens, Christus den Kelck ontfangende.	11-0
70	Van dezelve, Maria Hemelvaert.	3-10
71	Coenraet Albin, de Offerhande aen Priapus.	12-0
72	J. Ovens, eenige Kindertjes met en Hont.	2-5

73	Van dezelve, een Dans der Israëliten om het goude Kalf zynde een grauwtje.	2-2
74	J. Ovens, een Vrouw met een Hont.	37-5
75	Door dito, een History zynde een Schets	6-19
76	Coenraet Albin, Venus met Cupidootjes.	37-0
77	J. Ovens, eenige Cupidootjes.	27-0
78	Door dito, de Koningin Christina.	11-10

Anhang 6: Charles Howards Widmung der Kopie von Anne Dacres recipe book

No title, but lettered on spine: Receipt Book of Ann Countess of Arundel, MS., 1679, 56ff. paper, bound in red leather, 7 ¾ x 5 7/8.

Veröffentlicht mit freundlicher Erlaubnis des Duke of Norfolk

My Deare Lady Marquess

This is an exact Coppie of your greate greate
Grandmother Ann Countesse of Arondell (Dackers)
her booke bound in red velvet shee lefte it at
her death with my Grandmother Alatheia of Arondell
who kepte it as long as she lived as a greate
Tresor I hope you will doe the like especially when
you have fownde by exsperience the excelente
virtues of the receipts therein contained.

My Deare Lady Marquesse please to accept of this
little transcript from your poore Unckle

and humble servant old old
old old old old old old Unckle

Charles Howard

Arondellhowse
March the 1.
1678/9

Anhang 7: Manuskripte mit italienischen Rezepten aus dem 17. Jahrhundert

Es folgen einige Auszüge aus den jeweiligen Manuskripten, in der Reihenfolge MD 339 (Folio), MD 338, MD 337, MD 336 (Quarto, kleinere Bündel), ACC 2015/26 (Quarto, neuentdecktes Konvolut). Das später und wahrscheinlich von Charles Howard verfasste Manuskript MD 335 ist hier nicht transkribiert.

Veröffentlicht mit freundlicher Erlaubnis des Duke of Norfolk.

MD 339

Notiz am Einband: "A Manuscript Folio volume of 114 pages
Being an Italian Medical Work

Dated circa Temp: Charles the Second
written by the Chief Physician of the
King and Queen of England
containing a multitude of curious old recipes
Later half of the Seventeenth Century"

S. 7 recto:

Acqua quasi come l'aqua d' fistulle. Contessa Arundell.

S. 9 recto

Acqua [...] stimata infinitesimali detta acqua d' fistule Contessa d' Arondell

S. 10 (9verso)

Olio verde medicinale detto greene oyle

S. 14: Onguente d' Tabacco Duca Salviati

[Weitere regelmässige Zuschreibung von Rezepten an den Duca Salviati, z.B. S. 7:
„altro unguente per le Tettine delle d Donne cure nella posto Duca Salviati“ und S. 51:
„Pomata Duca Salviati“]

S. 16: Bevanda medicinal per la digestion dello Stomaco

S. 53: Carta Indiana detta marmorea Sr Inglese

S. 68: Dogane Inglese

S. 69: Mal d' Napoli suo remedio di SS Masta (d r (Dr.?)

S. 70: Pillole del Vaticano, S. Maesta (. (Dr.?) D. Maierna

S. 76 Hypocras suo modo per farlo

(...) cosi detto Bevanda Irlandese

94: Crema rara inglese

Crema fina inglese

Crema bollente cosi detta

95: Crema d' amandole

Crema Granita

96: Altra Crema

97: Crema d'framboise

98: altra Crema

99: Crema d'Pomi

Crema detta Trifle

Per alquanta Crema laqua le si farà bollire con poca noce muscatae tagliato, (...) d'che fa limone, per poco tempo, et così (...) saggionandosi con poca aequaversa, et zucchero, secondo il gusto, giogendosi un poco d'quello cuagliare (...)

103: Piatto Inglese detto ffoole

104

fromaggio fresco alla inglese

106: Tartera inglese buona, che in Bruxelles stimono molti

107: altra Tartara bianca, o gialla

127: Crema d'amandle rara alla inglese

129: Pasticcio d'herbe all'Inglese

131: Salmone Bollirlo alla inglese

149: Balsamo del Dottore Lucatelli mio amico in Londra

153: Balsamo Sympathetico

[...] Balsamo del Dottore Lucatelli qua scritti molto in particolare
(bis S. 156)

S. 157: Elettuario cordialissimo della Contessa Arondell

S. 159: Impasto raro per conservare le Donne da aborto

164: Tinctura di Corallo rara

167 Polvere molto Purgativa

169: Acqua Mirabile, così nominata Dottore
Mayerna Dottor alla Regina

176: Inchiostro d' Diverso colori

177: Mercurio suo Modo fixarlo

[...] altro modo Pietro Pallavicino

178: Acqua per la Peste rara Dottore Flowd

179: Altro rimedio Pallavicino

203: Onguento d'Tabacco cavata/ venuta la ricetta dalla Contessa Arundell

Balsami di Tabacco fin'ad 215

217: foggia inglese d'Mylord Hwardo stimata molti nelle Case de SS. (Maiestà) et altri particolari

244: Pomata rara Dama inglese

249: Gambone cotto alla fiamminga, per qualli d'Porco

Ros solis acqua cosi detta alla Piemontesa

250: Contrafare l'Oro

263: Capelli renderli d'bello colore

Per alcune foglie d'oro battere da cinque assai, o più, et quelle si faranno dissolvere con acqua forte stemperandole sopra una pietra d'marmore, end da compotire se ne fugheranno li capelli.

[...] Capelli farli crescere lunghi et spessi

265: Vermiglione suo modo farlo

269: Gravella sup rimed. Tresorero d. S.a. P. il Conde

288: Mostarda Veneta

289: Perfumo d. Camera

293: Pillole contra Veneno

295: Balsamo di mylorf George Cavald (Cauals? Cerald?) gran Chimico Inglese

297: Onguento pretiosissimo detto Manus Dei Duca d'Anguire

311: Olio d'Hypericon composto

316: Biscottini fini alla Piemontese

317: Pietra phylossofalle tanto medicinale et universale havuta da un Padre Domenicano Indiano che la portò dalle Indie et venne da un Capitano Inglese mio amico.

318: Per la Peste

- Olio del Duca d’Toscana per Peste et altri mali
- 334: Acqua mirabile datta mi dalla Duchessa ...
- 336: Onguento, ò Ceroso straord. dett. Gratia Dei Dama de Arondell
502 et 291
- 339: Pasta per le mani Dama Inglese
- altra Pasta per le mani Madama la Principessa d’Conde
- 341 altra Pasta d’Madama la Contessa d’Carlile
- 342: altra Pasta per le mani Mylord Kanei Inglese
- 343: Mostarda alla Italiana
- 345: Polvere cosi rara che si da nelle scattole della China
- 355: Lapislazuli contrefatto per cabinetti, et altri lavori
- 357: Quadri vecchi nettarli
- 360: Perle false
- 361: Diamanti controfatti
- 366: Colore d’carne alla Cera
- 384: Cavallo inchiodato rimedio
- 385: Onguento o Balsamo del Duca d’Toscana
[...] buono per le mamelle delle Donne, et e’ dissicativo per li humori
- 406: Cordiale mirabile Myladi (S. Angelo) notavi, come la Polvere d Mada. Kent
- 407: Emplastum asstringens del D. Mayerna fatto per la Regina
che cosi fece più figliolo
- 410 Dre Mayerna per la febbre
- 412: Polmoni Ulcerati Der Mayerna
- 413: Antidoto Vipera Dottore Mayerna
- 414: Capelli renderli d’colore d’oro
- 415: Acqua rara dell’Arcivescovo d’Canterbury molto cordiale
- 416: Colore verde come Smeraldo

950: Acqua contro la Peste Dottore d'sua maestà Carlo I. de Anglia lla prima volata non giova tanto presa alcune volte che per favor si prende (?)

...althea, o verbena

956: Colore interiore moderarlo, et stringuerlo, et rinfrescarlo interiormente

Impastro bianco raro per male et scorticatura... ?

966: Polvere rara per febbri molto rara My Lady Stafford

Prende l'herba detta in fiamengo guldenblatt id est la radice della consoerva, o contro hierna, et quella (...) farosi distillare l'acqua ...

982: Impiastro raro seno Mylad. Stafford

963: Vera ricetta del Balsamo del Dottore Lucatelli in Londra, servo d'mylad. d'Stafford iudicata 25. costesso et sue virtu al balsamo casta

965: Alora ricetta del Balsamo del Dottore Lucatelli mylad. Stafford

987: Elettuario raro contro veneno, o qualsiasi febre, o flusso. mylady Stafford

990: Acqua mirabilis mylady Stafford

992: Altro Impiastro molto raro secondo d. Madama Stafford

1005: Ros solis S. Bologna

1007: Capelli farli crescere Carlo dell. Bologna

1034: Capelli farli crescere dal Cavaliere Digby dalla March.

1043: Balsamo straord. la ricetta dal Cavaler Digby

1054: Balsamo Mylord Kanoy detto a Mad. Gerb.

1078: Pietra rimed. Pallaviciano

1085: Rimed. per ogni sorte di febre che mi costò assai fatica, et anche chiede più cose S. Tezentis Rom approbò et faceva miracoli

1089: Polvere rara et straord.a per febri et altri mali Conte di Egmond che fù molto stomato perche differente dell'antecedente della sud. march. ma questa havuta dal conte Egmond (Cymond)

1093: Febre suo rimed. Polvere molto sana et gentile et straord. M. Moone per Malady Stafford che ne guari molte Persone

1108: Ulcere loro rimed. Cavalere Digby

1117: Per fare sale d'ogni herbe

1126: Colore turchino

1127: Colore violetto
Colore incarnadino

1128: colore verde
altro verde de prati

1129: colore di persia...

[Farben bis 1131]

1133 Schorbet ciso detto bevanda Turchesa molto sana et buena

MD 338

53: Fare legno d'brasile bollire in acqua per 3 quattri d hora, come sarebbe un grotto d'acqua

59: Balsamo straord. per più mali, detto anche d'Lucatelli

60 verso: Altro Balsamo d'Lucatelli

61 verso: Altro Balsamo di Lucatelli (Buonasti)

62 verso: sue virtù che serviranno per li antere (?)

63 recto: denti Balsami che no so sono scritte le virtù

Prima buona ogni ferita interiore, o exteriori, le interiore userasi la siringa.

La siringa anche si nella ferita (?) alquanto et se steriore userasi calche quanto mai ...

69: Balsamo preciosiss. S. C. Howard

73verso: Balsamo di Lucatello S.C. Howard il vero et reale dal Dre.

75 verso: Balsamo di Lucatelli Mad.a Arundell

77 recto: Balsamo Lucatelli s. fieschi

78 recto: Balsamo Lucatelli Da. Arundell

78 verso: Balsamo Lucatelli MaDama

79 recto: Balsamo Lucatelli, più particolare donati

79 verso: Balsamo Lucatelli M. Stafford

80 verso: altro Balsamo Lucatelli facile et rarissimo

81 verso: Balsamo per le scroffole S.C. Howard

81 recto: Picciola verola levare le sue marche
neanche che no si conosceranno scultori Rom.

103: Formare figure d'cera o Syne Ritratti di S.M. come da lengo

104 (cont.): o si Pasta dura come marmore per formare fiori, mascarni et altri ornamenti
per cornici o caruzze che resiste all'acqua Venet. Pittore in Londra

105 recto: Altra da Francese che faceva Cabinetti

106 recto: Altra pasta, o Semente

112 recto: Transportate una stampa da qualsivoglia sorte d'Carbone che parera
dissegnata sopra vero con penna

114 recto: Attaccare una stampa sopra un vero netto pullizo, et chiaro di franca o
Venetia che parerà come dissegnata con la penna sopra il vero: da colorirsi con olio di
suco o noce o Vernic, al suo piacere

122 recto: Perle imbianchire

128 recto: Perle false

134: Perle straordinarie false come Io vedi fare S. Cosma Todesca in Londra

MD 337

1 altro logotta med. Dre. Mayerna

8verso: Certa bevanda per le scroffolel o scrafole S. Carlo Howard

9 verso: Balsamo per le Scrofole S. Carlo Howard

17: Impiastro Italiano per i calli et altri mali del C. Howard

19 verso-20 verso: Caratteri chimici

24: mal di denti rimed. Rom scultore

25: Denti loro dolore rimed. Duca d'Anguere

Polmoni ulcerati Dre. Mayerna

40: Cangrena, spasmo, piaghe, acqua mirabilde D. Mayer^a

44: Balsamo sovrano si quel chiamate per le sue grande virtù per Carlo Howard pero
meno d'quelle del Lucatell scritto altrove

48: Purpurina farla Dre Mayerina color d'oro farasi fondere

51 verso: Saffiro ... Color di granati orientali

52: Altro colore più carico

53: Altra maniera per tingere il cristallo d'montagno in rubinii

61 verso. Zaffiro renderlo come diamanta alema contefasse alquanto turchino

62: Pomata della Regina Madre di Francia dattami poi quelle ochre praie
69 verso: Perle imbianchire

70: Rosar Solis come quelli d'Piemonte
83 verso: tingere in colore di folia morta ... tingere in colore di lista mina?
84: tingere giallo dorato
88: Calcinare il fero, et fare il il ? d'amants, o sy il Crocus
Fixare il mercurio
93: Sapone molle come si fa in Londra
97: Piramidi di granito col frutti dentro

104: Triaca, o Theriaca d'Viperedel Andromaco vecchio cognominata Galene d' Girol.
Calescani
113: Mitridate darlo Democrate

115: Confettione d'Alchermes d'Merce?

130 verso: Salzi humori che cadono sopra li occhi, et altri mali Mad.a Howard sorella
del Duca d'Norfolke

MD 336

S. 14-69

38: Altra Vernice bianca Pittore Pint. rara
39: altra Vernice d'Levante
40: altra Vernice d'Constantinopel

ACC 2015/26

[ebenfalls nummeriert, beginnend bei Seite 33]

69: Balsamo artificial raro che S Maestà d'Inghilterra haveva et Mad.a la Condessa
Arundel

73: Balsamo tanto nominato di Mad.a la Contessa di Arundel
con quale il D. Lucatelli in Inghilt. ne faceva grand cure

90: Pietra philosophale del fioravanti

10. Dank

Mittlerweile liegt die Abgabe meiner Dissertation drei ereignisreiche Jahre zurück und angesichts der wie immer schneller fortschreitenden Zeit habe ich mich entschlossen, die Dissertation online im Katalog der Universität Bern zu publizieren. Die Zeit der Dissertation war lang und ich bin immer noch dankbar für die viele Unterstützung und Hilfe, die mir während der letzten Jahre zu Teil wurde, die ich oftmals dringend nötig hatte. In der Nacht vor der Abgabe der Dissertation im Juli 2017 habe ich eine lange Liste zusammengestellt. Zuerst danke ich Ivo Raband, Sarah-Maria Schober, Michèle Seehafer und Stefanie Wyssenbach, die unermüdlich gegengelesen, korrigiert und ermutigt haben.

Für Freundschaft, Anregung, Unterhaltung und Unterstützung in verschiedenster Form danke ich Isabella Augart, Nadia Baadj, Laura Bohnenblust, Tobias Blum, Melanie Fanger, Jemma Field, Heidy Köchli, Theresa Holler, Simon Jaun, Stefan Kühnen, Sarah Joan Moran, Lisa Maria Müller, Michael Pearce, Kathi Rabe, Bert Schepers, Sarah Seifried, Irina Schmiedel, Yvonne Schweizer, Miriam Volmert, Christof Wespi, Lotti Wespi, Ismene Wyss, Aleks Zdravkovic und Steffen Zierholz. Meine Familie war ein Muster an Ruhe und Gelassenheit. Danke auch für die freundliche Gesellschaft in der Bibliothek, an Laura Aellig, Matthias Egger, Valentina Shasivari, Clara Tordini, Etienne Wismer und Vero Zbinden.

Ich danke dem gesamten Forschungskolloquium der Kunstgeschichte der Neuzeit für Unterstützung, Kommentare und Kritik an verschiedenen Punkten der Arbeit, besonders Sandra Bornemann, Noémie Etienne, Raphaële Preisinger und Tabea Schindler. Dem Bibliotheksteam der Universitätsbibliothek Münstergasse, der Basisbibliothek Unitobler, der Bibliothek des Instituts für Kunstgeschichte unter Agatha Rihs und der Bibliothek der Exakten Wissenschaften sei herzlich gedankt, hier besonders Annette Krebs für viele heitere Momente beim Bücherholen. Meiner Chefin im Fachbereich Konservierung und Restaurierung an der Hochschule der Künste Bern, Anne Krauter, und meiner Kollegin Franca Mader möchte ich herzlich danken, dass sie mir in den letzten sechs Wochen den Rücken freigehalten haben. Ohne diesen Freiraum wäre der Abschluss nicht möglich gewesen. Ebenso ein Dank an die Kollegen am Fachbereich, an Ueli Fritz, Deborah Gos, Marianne Jenni und Floria Segieth-Wülfert.

Ganz besonders danken möchte ich Tina Asmussen, Susanna Burghartz, Lucas Burkart, Benedikt Bego-Ghina, Maike Christadler, Davina Benkert und Nicolai Kölmel des SNF-Forschungsprojekts *Sites of Mediation*, für die unzähligen

Verflechtungsmomente und bewegten Diskussionen, und im gleichem Atemzug dem Schweizerischen Nationalfonds, der unsere gemeinsame und individuelle Forschung grosszügig gefördert hat. Vielen Dank auch an die beiden Institutionen, die ich während der Zeit erleben durfte und an denen mich zahlreiche Menschen, Vorträge und Anlässe inspiriert und zum Nachdenken angeregt haben, dem em Getty Research Institute in Los Angeles, insbesondere David Brafman und dem Warburg Institute in London, besonders Paul Taylor.

Mit meinen letzten Sätzen möchte ich den beiden Gutachterinnen danken, die die Arbeit mit viel Nachsicht gelesen haben. Vielen Dank an Karin Leonhard für Gespräche, die so reich waren, dass ich kaum folgen konnte. Meine Dankbarkeit gegenüber Christine Göttler ist kaum in Worten auszudrücken. Bei meinem Ziel, immer mehr zu lernen und zu verstehen, hat sie mich an jedem Punkt unterstützt, mit Rat und Tat und Literaturhinweisen und regelmässig das Unmögliche möglich gemacht.

Bern, im Juli 2020

Jennifer Rabe

11. Abbildungen

Abbildungsnachweis

1. © The National Portrait Gallery, London
2. © The National Portrait Gallery, London
3. © National Trust, London
4. © The National Gallery, London
5. © Public Domain
6. © Public Domain
7. © Public Domain
8. © Public Domain
9. © Public Domain
10. In: Santina M. Levey, *The Embroideries at Hardwick Hall*, London 2007
11. In: Santina M. Levey, *The Embroideries at Hardwick Hall*, London 2007
12. In: Santina M. Levey, *The Embroideries at Hardwick Hall*, London 2007
13. In: Santina M. Levey, *The Embroideries at Hardwick Hall*, London 2007
14. In: Santina M. Levey, *The Embroideries at Hardwick Hall*, London 2007
15. In: Santina M. Levey, *The Embroideries at Hardwick Hall*, London 2007
16. In: Santina M. Levey, *The Embroideries at Hardwick Hall*, London 2007
17. In: Santina M. Levey, *The Embroideries at Hardwick Hall*, London 2007
18. © The British Museum, London
19. © The British Museum, London
20. © Kunstmuseum, Basel
21. © Kunstmuseum, Basel
22. © St. Louis Art Museum, St. Louis MO
23. © Royal Collection, Windsor
24. © Public Domain
25. © Public Domain
26. © Public Domain
27. © Public Domain
28. © Public Domain
29. © Alte Pinakothek, München
30. © Nationalmuseum, Stockholm
31. © Museu Nacional, Barcelona

32. © The British Museum, London
 - a. © The British Museum, London
33. © The British Museum, London
34. © The British Museum, London
35. © Prado, Madrid
36. © The Cleveland Museum of Art, Cleveland OH
37. © Public Domain
38. © The National Gallery of Art, Washington DC
39. Public Domain
40. © Vatikanische Museen, Rom
41. Public Domain
42. Public Domain
43. © V&A, London
44. © Getty Museum, Los Angeles
45. © National Portrait Gallery, London
46. © National Portrait Gallery, London
47. © National Portrait Gallery, London
48. © Rijksmuseum, Amsterdam
49. © Rijksmuseum, Amsterdam
50. © The British Museum, London
51. © The British Museum, London
52. © The British Museum, London
53. © The National Gallery of Art, Washington DC
54. © Christchurch Gallery, Oxford
55. Public Domain
56. Public Domain
57. Public Domain
58. Public Domain
59. Public Domain
60. © Kunsthalle, Hamburg
61. © The British Museum, London
62. © Alte Pinakothek, München
63. © The British Museum, London
64. Royal Collection, Windsor

65. Public Domain
66. © Wellcome Collection, London
67. © Arundel Castle Archive, Norfolk
68. © The British Museum, London
69. © The British Library, London
70. Public Domain
71. Public Domain
72. Public Domain
73. © The British Museum, London
74. Public Domain
75. © Arundel Castle Archive, Norfolk
76. © Arundel Castle Archive, Norfolk
77. © Arundel Castle Archive, Norfolk
78. © Arundel Castle Archive, Norfolk
79. © Arundel Castle Archive, Norfolk
80. © Arundel Castle Archive, Norfolk
81. © Arundel Castle Archive, Norfolk
82. © The British Library, London
83. © The British Library, London
84. © The British Library, London
85. © The British Library, London
86. Public Domain
87. Public Domain
88. Public Domain
89. © Museum Bredius, Den Haag
90. © The British Museum, London
91. © Museo Archeologico, Neapel
92. Public Domain
93. Public Domain
94. Public Domain
95. Public Domain
96. Public Domain
97. © National Portrait Gallery, London
98. © National Maritime Museum Greenwich, London

99. © National Maritime Museum Greenwich, London
100. Public Domain
101. © The British Museum, London
102. © The British Museum, London
103. © Bibliothèque Nationale, Paris
104. Public Domain
105. Public Domain
106. Public Domain
107. The British Library, London
108. © The British Museum, London
109. © The British Museum, London
110. © Arundel Castle, Norfolk
111. © Kunsthistorisches Museum, Wien
112. Public Domain
113. © The British Museum, London
114. © The British Museum, London
115. © Wellcome Collection, London
116. © Wellcome Collection, London
117. © The British Museum, London
118. © Wellcome Collection, London
119. Public Domain
120. Public Domain
121. Public Domain
122. Public Domain
123. © Albertina, Wien
124. © National Gallery, London
125. Public Domain
126. Public Domain
127. Public Domain
128. Public Domain
129. © The British Library
130. © The British Library
131. © Mauritshuis, Den Haag

Abbildungen



Abb. 1: Daniel Mytens, *Lady Arundel*, ca. 1618, Öl auf Leinwand, 207 x 127 cm, London, National Portrait Gallery



Abb. 2: Daniel Mytens, *Lord Arundel*, ca. 1618, Öl auf Leinwand, 207 x 127 cm, London, National Portrait Gallery



Abb. 3: Anthonis van Dyck (Werkstatt), *Madagaskarporträt – Lady und Lord Arundel*, 1639, 178 x 237 cm, Knole, Kent



Abb. 4: Hendrick van Steenwyck d.J., *Perspektivansicht eines Renaissancepalasts*, 1610, Öl auf Kupfer, 40 x 69,8 cm, London National Gallery

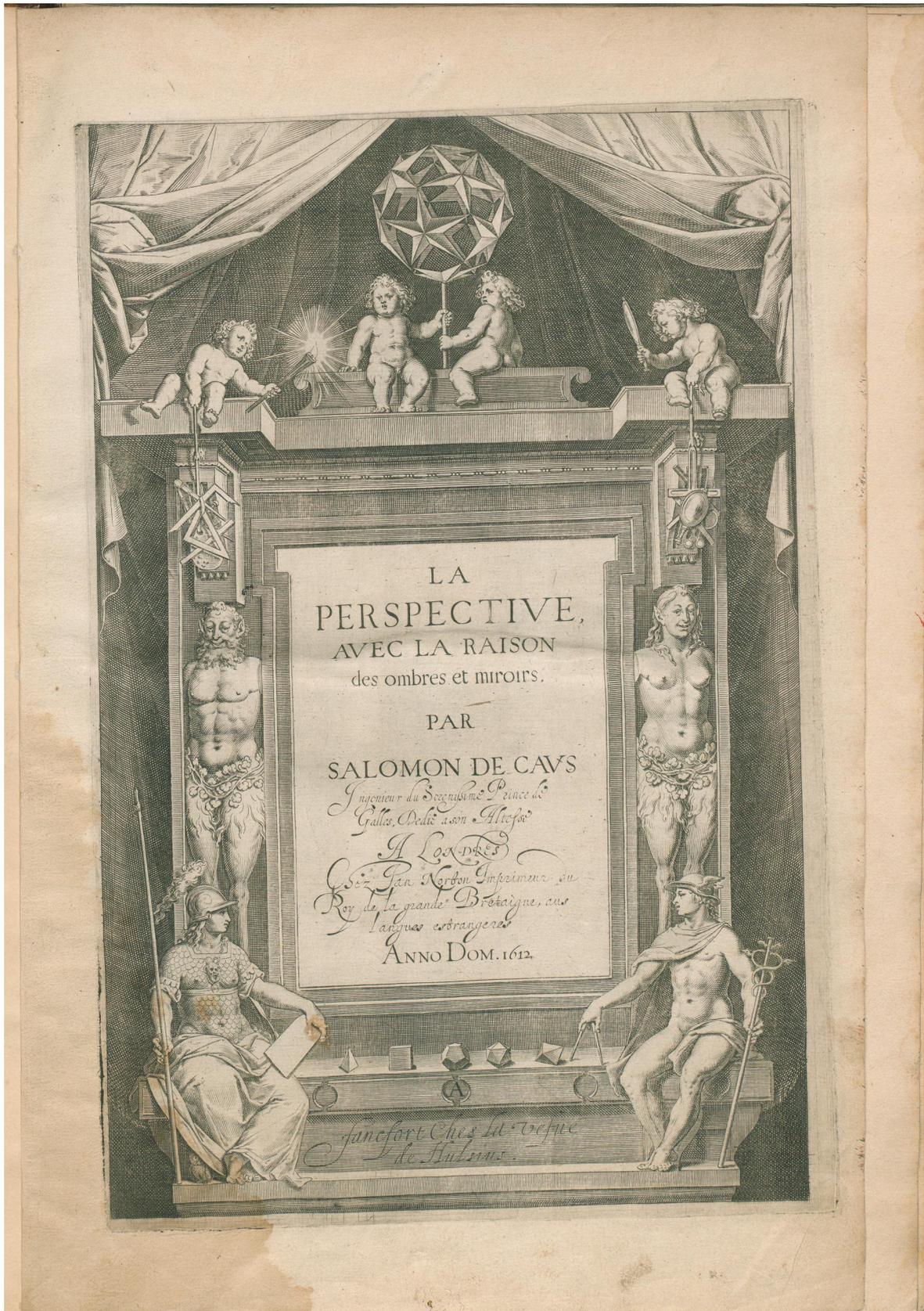


Abb. 5: Salomon de Caus, *La Perspective*, Titelblatt, 1612, Zürich, ETH

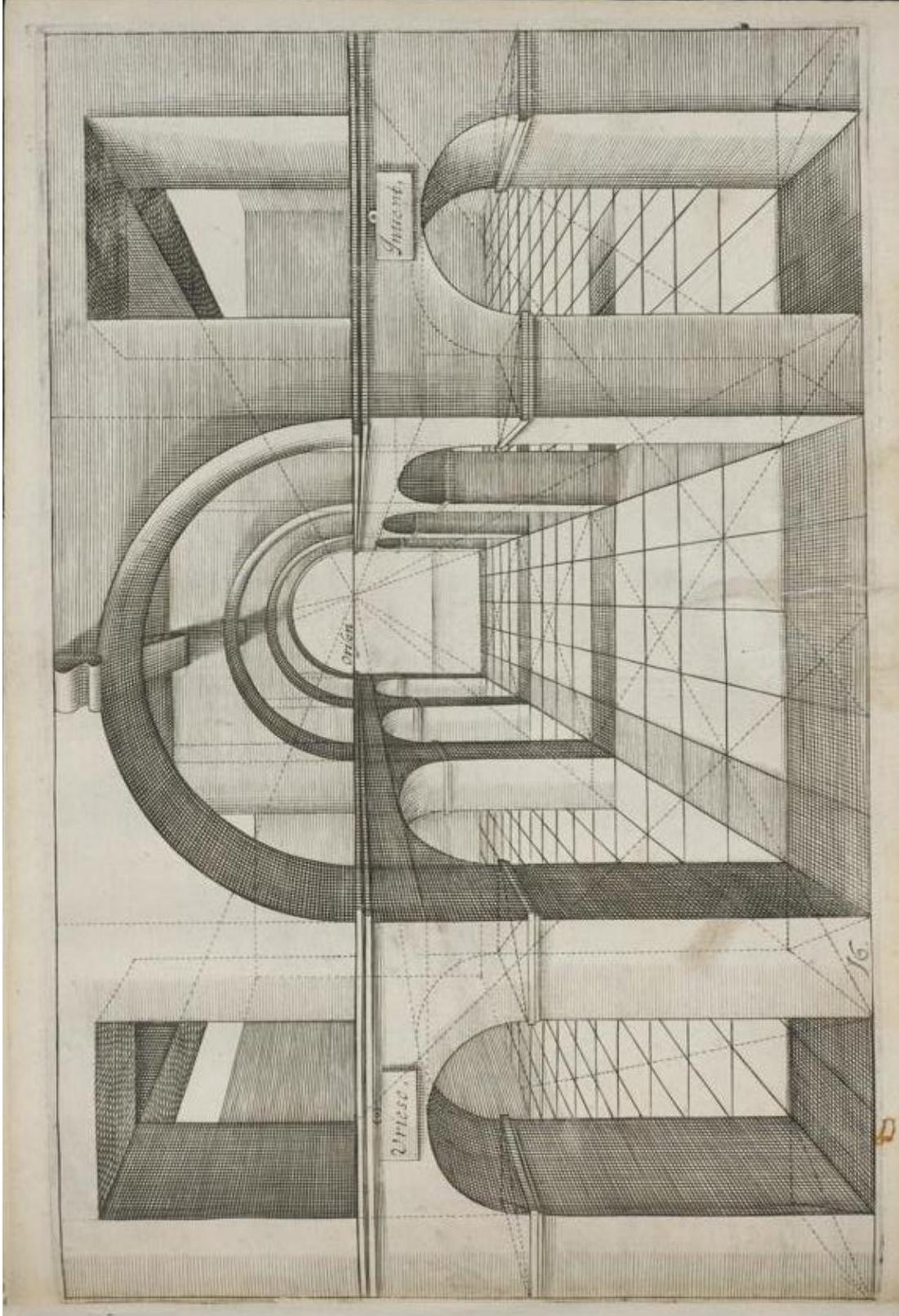


Abb. 7: Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, 16. Stich, 1604, Düsseldorf, ULB

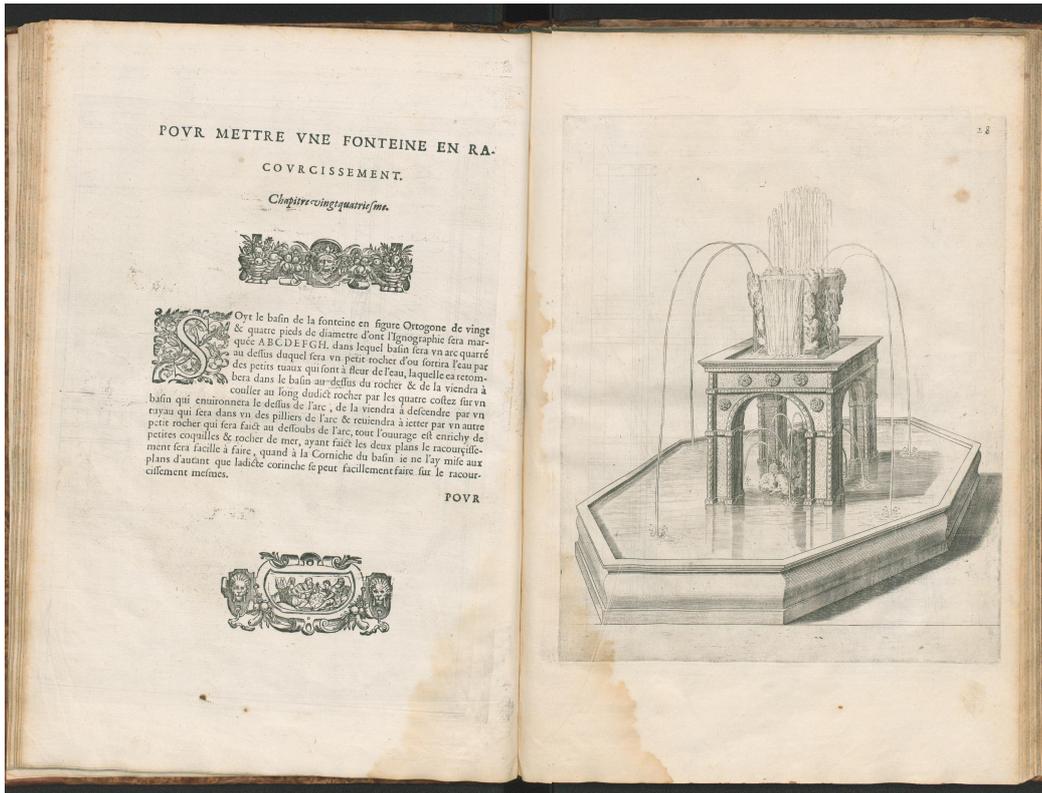


Abb. 8–9: Salomon de Caus, *La Perspective*, Kap. 24 und 25, 1612, Zürich, ETH

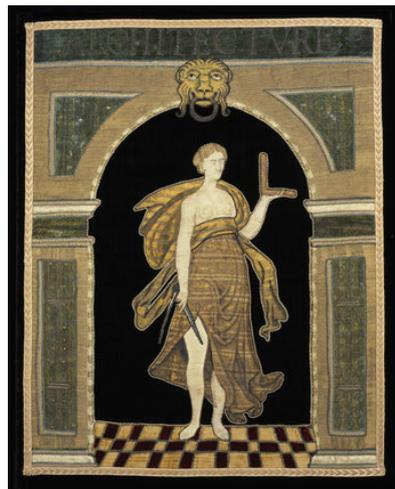


Abb. 10–14: Bess of Hardwick, Weibliche Tugendallegorien: *Penelope* flankiert von *Perseverantia* und *Patientia*; *Lucretia*; *Fides*; Allegorien der Artes Liberales: *Arithmetica* und *Architectura* (Hardwick Embroideries), um 1570, Stickerei auf Stoff, Hardwick Hall, Derbyshire



Abb. 15–17: Bess of Hardwick, Oktogone mit Pflanzen und Motti: *Hagedorn*: AB OMNI PARTE EQUALITER PUNGO; *Lorbeer*: VIRTUTIS PRAEMIUM; *Fetthenne*: CUM MINERVA MANUM QUOQUE MOVE (Hardwick Embroideries), um 1570, Stickerei auf Stoff, Hardwick Hall, Derbyshire

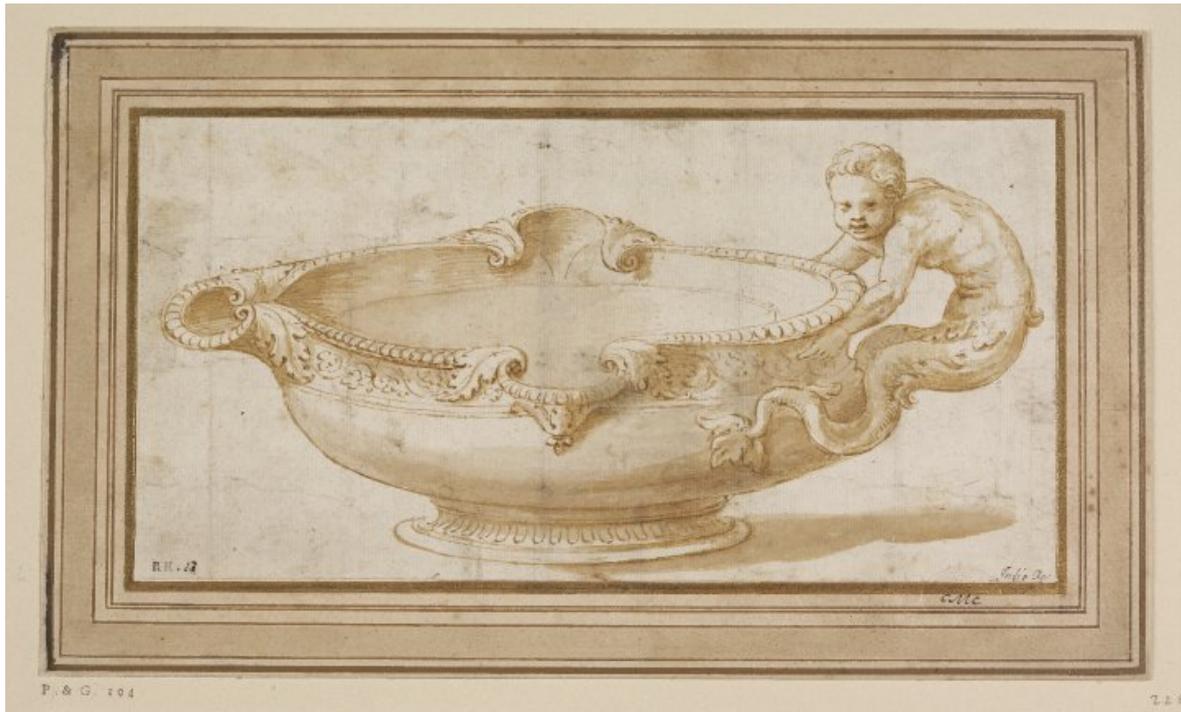


Abb. 18–19: Zwei Zeichnungen von Giulio Romano aus der Arundel Collection: *Trinkgefäß mit Triton*, Tusche auf Papier, 1514–1546, 108 x 212 mm; *Jupiter gesäugt von Amalthea*, 1514–1546, Tusche auf Papier, 397 x 551 mm, London British Museum



Abb. 20: Hans Holbein d. J., *Dorothea Kannengiesser*, 1516 , Öl auf Lindenholz, 38,5 x 31 cm, Basel, Kunstmuseum



Abb. 21: Hans Holbein d. J., *Jacob Meyer zum Hasen*, 1516 , Öl auf Lindenholz, 38,5 x 30,8 cm
Basel, Kunstmuseum



Abb. 22: Hans Holbein d. J., Mary, *Lady Guildford*, 1527, Tempera und Öl auf Eichenholz, 87 x 70,5 cm, St. Louis, MO, St. Louis Art Museum



Abb. 23: Hans Holbein d. J., *Sir Henry Guildford*, 1527, Tempera und Öl auf Eichenholz, 82,7 x 66,4 cm, Windsor Castle, Royal Collection

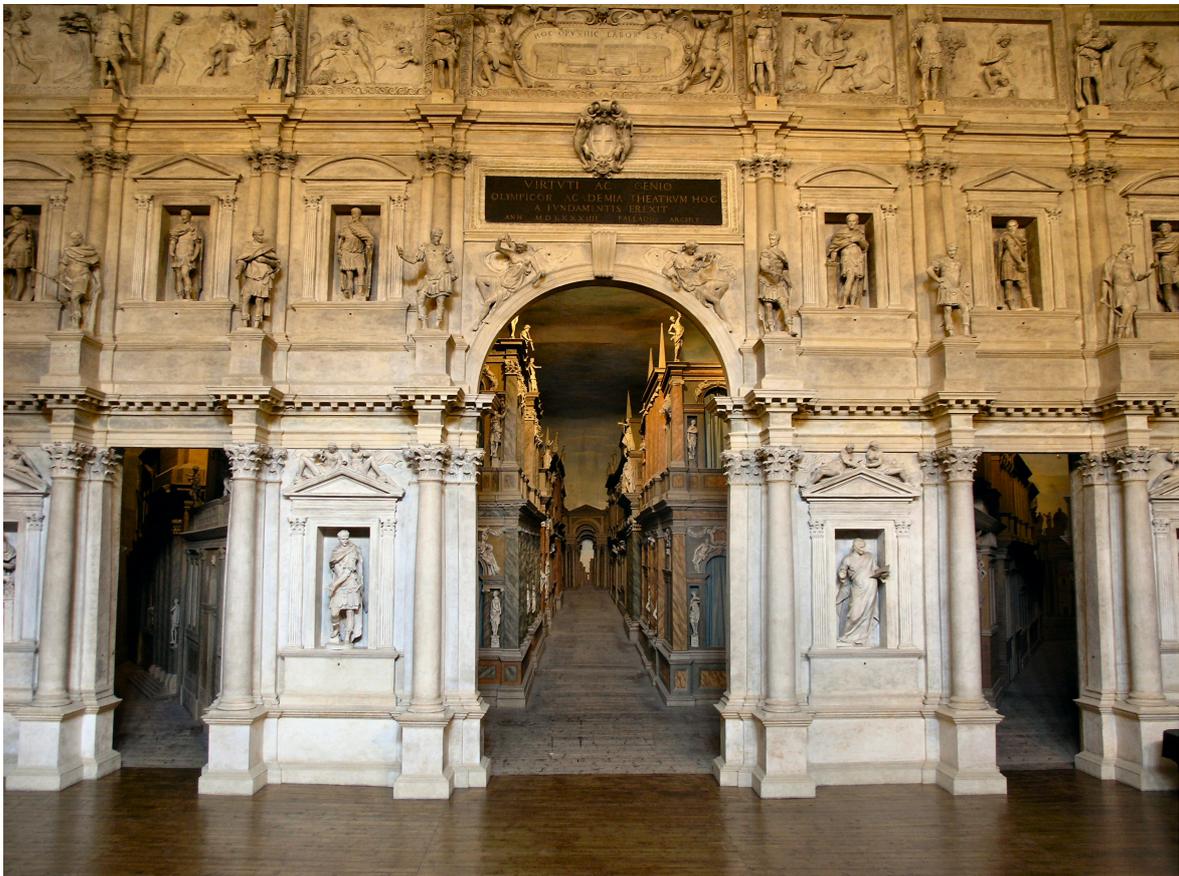


Abb. 24: Jacopo Sansovino, *Biblioteca Marciana*, Venedig, 1537–1553, Detail mit Figurenschmuck
 Abb. 25 Vincenzo Scamozzi, Innenraum des *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580–1585

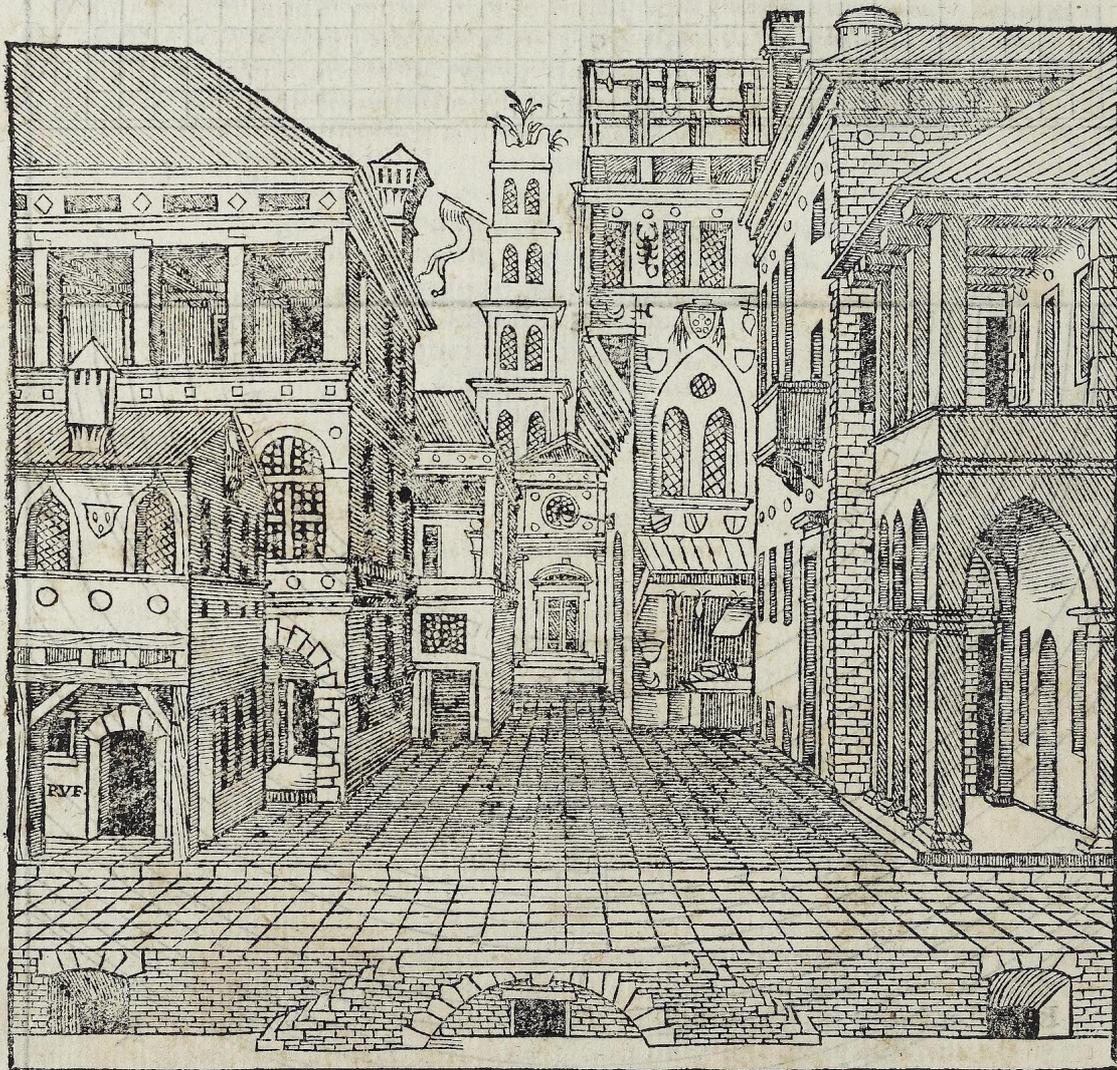


Abb. 26: Vincenzo Scamozzi, Innenraum des *Teatro Olimpico*, Sabbioneta, 1577/88–1590

DI M. SEBASTIAN SERLIO

Della Scena Comica.

Quanto alla disposizione de' Teatri, & delle Scene circa alla pianta io ne ho trattato quì a dietro: hora delle Scene in prospettiva ne tratterò particolarmente, & perche (come io dissi) le Scene si fanno di tre sorte, cioè la Comica per rappresentar comedie: la Tragica per le tragedie, & la Satirica per le Satire. questa prima sarà la Comica, i casamenti della quale uogliono essere di personaggi primati, come saria di cittadini, Auocati, mercanti parasiti, & altre simili persone. Ma sopra il tutto che non ui manchi la casa della ruffiana, nè sia senza hostaria, & uno tempio ui è molto necessario, per disporre li casamenti sopra il piano, detto suolo: io ne ho dato il modo più à dietro, sì nel leuare i casamenti sopra i piani, come nella pianta delle scene, massime, come & doue si dee porre l'Orizonte. Nientedimeno accioche l'huomo sia meglio instrutto circa alle forme de' casamenti: io ne dimostro quì à lato una



figura

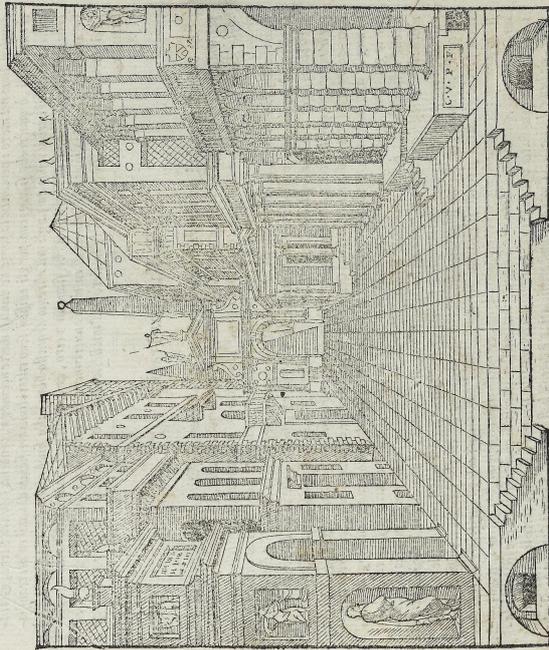
Abb. 27: Sebastiano Serlio, „Scena Comica“, in: *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva*, Venedig 1619, S. 43, Heidelberg, Universitätsbibliothek

figura la quale potrà offrire un poco di luce à chi di tal cosa vorrà dilettersi. Pur in que sta. s'essendo essa piccola non ho potuto osservare tutte le misure. C'ha solamente ho accomiato alla invenzione per amercir l'huomo à saper fare elettrone di quei castamonti, che posti in opera babbino à risplir bene, e come sarà un portico trasformato: dietro del quale si negga un altro castamonte come questo primo. Il archi del quale son di opera moderna. Li poggiali, altri gli dicono percoli, altri Rogbure hanno gran forza nelle faccie che sovrano, e così qualche cornice che gli suoi finimenti uergono fuori del suo cantone tagliati intorno, e accompagnati con altre cornice depurate, fanno grande effetto, e così le esse che han gran sforzo in fuori riscono bene, come l'istoria della tima qui presente, e sopra tutte le altre cose si dee fare elezione delle esse più piccole. E mercede davanti, accioche sopra esse si sopraggiuolli altri edifici, come si vede sopra la casa della raffana, l'ingegno della quale sono li rampini, o vogliamo dire habino: onde per tal superiorità di età sia più indietro, viene à rappresentar grandezza, e riempie meglio la parte della scena, che non farebbe diminuendo le simonità delle esse dimminuissil'vna dopo l'altra, e benché le esse qui disegnate babbino un lume solo da un lato, nonstante nonstante meglio à dargli il lume nel mezzo: per couche la forza de' lumi si merita nel mezzo, pendenti sopra la scena, e tutti i qua tondi, o quadrati che si veggono per gli edifici sono tutti i lumi artificiat di vari colori trasparenti, de i quali carò il modo da fargli nell'istremo di questo libro: alle finestre che sono in faccia farò bene à mettergli de' lumi di dietro, ma che siano di vetro, e zero di carta, ouero di tela dipinta con neranbone. Ma vi uolissi seruire di tutti gli auuantiamenti che mi abbondano circa à tal cose, io farei forse temo troppo, però io le lasciarò nell'incendio di coloro che tu tal cose si vorranno effettuare.

Della Scena Tragica.

La Scena Tragica sarà per rappresentar tragedie. Li castamonti d'essa vogliono essere di granit personaggi: per couche gli accidenti amorosi, e casti inopinati, morti violente, e omicidi (per quanto si legge nelle tragedie antiche, e anco nelle moderne) siano sempre inuenute dentro le esse de' Signori, Duoti o gran Principi, anzi di Re, e però (come ho detto) in costali apparati non si farà edificio che non habbia del mobile, sì come si dimostra nella seguente figura, dentro la quale (per esser esatta) non ho potuto dimostrar que grandi edifici Rogni, e Spagnoli, che in luogo spazioso si potrebbero fare. Ma basti solamente all'Architeto che intorno à cose simili si non à esercitare, per bauer un poco di luce circa alla inuenzione; e dopo scambio li luoghi, e ancora li foggieri, sapersi accomodare, e (come ho detto nella scena Comica) sempre si dee fare elezione di quelle esse che romano meglio à riguardar. Et perchè tutte le mie scene ho fatte sopra li telari: il sono tal volta alcune affissate, che è ben necessario à fermarsi del rilievo all'ingame, come quello edificio al lato sinistro: il più fuori del quale possono sopra un basamento con alcuni gradi. In questo caso sarà da fare il detto basamento di basso rilievo tenuto sopra il piano, e poi si faran gli due telari, cioè quello in faccia, e quello in dietro, e stanno solamente su alla sommità del parapetto che è sopra li primi archi. Hora po che gli archi secondari si ritirano per dar luogo al par.petto: così gli due telari di sopra si ritirano à maniera che tal opera uerrà bene, e quello di là dico di questo edificio sinuente ancora de' altri, quando qualche parte si ritireranno, ma l'istimazione di quei castamonti che sono qua davanti. Ma quando tal cose fussero di lontano, un telaro solo seruaria, facendo tutte le parti ben liquate, e ben colorite. Circa alli lumi artificiat, s'è detto à bast'arza nella scena Comica. Tutte le superfacie sopra li vetri come carta i camini, campanelli, e cose simili (benche quasi non siano) si facciano sopra una tavola facile, tagliata intorno, ben linata, e coloriti. Similmente qualche figure finite di marmo, o di bronzo, si facciano di grosso cartone, o pur di tavola stoffe, ben ombreggiate, e tagliate intorno, poi si metteranno alli suoi luoghi: ma siano talmente discollo, e lontane che gli spettatori non le possano vedere per fianco. In queste scene, benché alcuni hanno di dietro alcuni

personaggi, che rappresentano il vino, come faria una femina ad un balcone, o dentro d'una porta, etiamio qualche animale: queste esse non consiglio che si facciano, per che non hanno il moto e pure rappresentano il uino: ma qualche persona che dorma à buon proposito, ouero qualche cane, o altro animale che dorma, per che non hanno il moto. Ancora si possono accomodare qualche statue, o altre cose finite di marmo, o d'altra materia, à alcuna historia, o figura dipinta sopra un muro, che io baderò sempre si faccia così. Ma nel rappresentar esse esse, e quali babbino il moto: nell'istremo di questo libro ne tratterò, e darò il modo come à babbino à fare.



Della

Abb. 28: Sebastiano Serlio, „Scena Tragica“, in: *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva*, Venedig 1619, S. 50-51, Heidelberg, Universitätsbibliothek



Abb. 29: Peter Paul Rubens, *Lady Arundel und ihr Gefolge*, 1620, Öl auf Leinwand, 262,5 x 266 cm, München, Alte Pinakothek



Abb. 30: Peter Paul Rubens (Werkstatt?), *Lady Arundels Zwerg Robin*, 1620, Tusche und Kreide auf Papier, 40,8 x 25,8 cm, Stockholm, Nationalmuseet



Abb. 31: Peter Paul Rubens (Werkstatt?), *Lady Arundel*, 1620, Öl auf Leinwand, 108,3 x 79,2 cm, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



Abb. 32–33: Odoardo Fialetti nach Pordenone, *Diana mit ihrem Hund* und *Pan mit der Flöte*, aus: *Vier Gottheiten vom Palazzo Tinghi*, um 1614, Kupferstich, 145 x 206 mm, London, British Museum

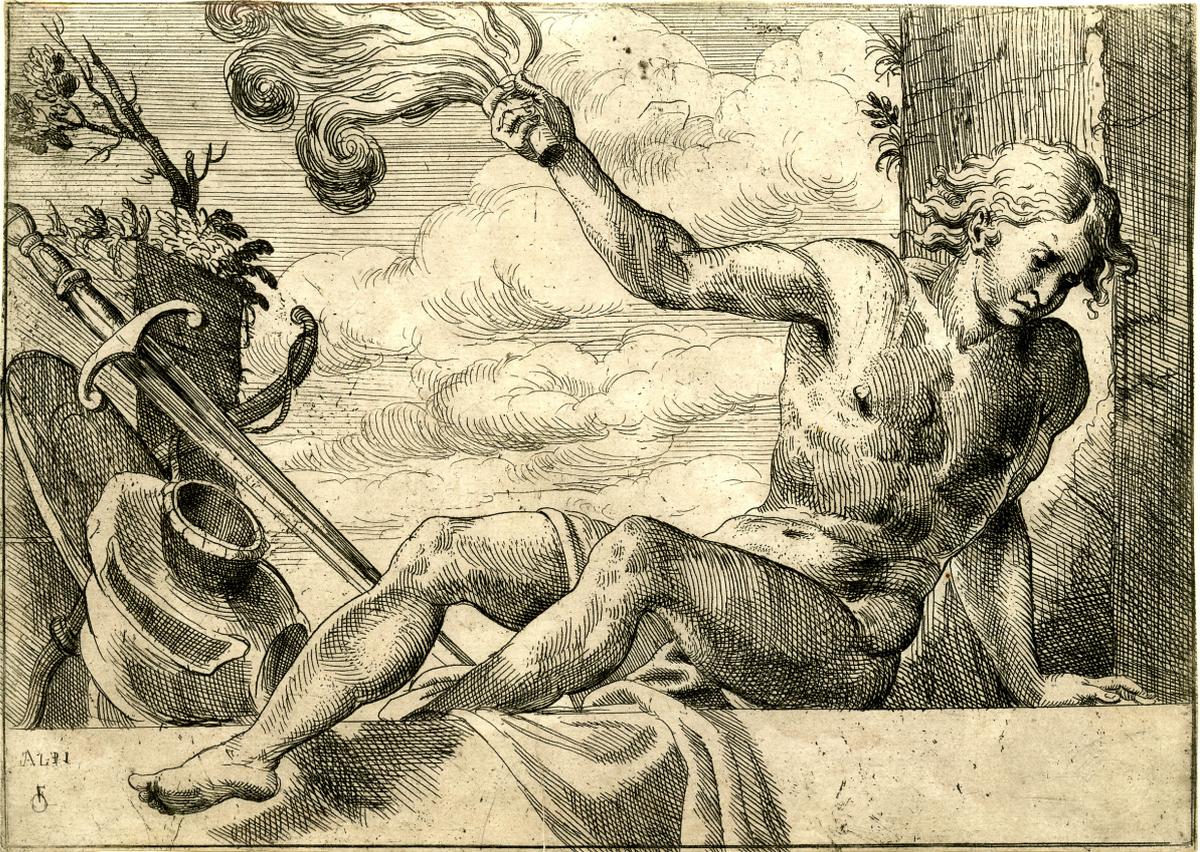


Abb. 34–35: Odoardo Fialetti nach Pordenone, *Mars mit Fackel* und *Venus und Cupido*, aus: *Vier Gottheiten vom Palazzo Tinghi*, um 1614, Kupferstich, 147 x 207 mm, London, British Museum



Abb. 36: Peter Paul Rubens, *Diana beim Aufbruch zur Jagd*, 1617–1620, Öl auf Leinwand, 184 x 199 cm, Madrid, Prado



Abb. 37: Peter Paul Rubens und Frans Snijders, *Diana beim Aufbruch zur Jagd*, ca. 1625, Öl auf Leinwand, 216 x 178,7 cm, Cleveland, OH, The Cleveland Museum of Art



Abb. 38: Unbekannter Künstler, *Dianafries* (Detail), ca. 1600, Farbe auf Gips, 320 x 950 cm, Derbyshire, Hardwick Hall



Abb. 39: Peter Paul Rubens, *Deborah Kipp und ihre Kinder*, 1629/30 (überarb. um 1640?), Öl auf Leinwand, 165,8 x 177,8 cm, Washington DC, National Gallery of Art



Abb. 40: *Dea Roma* (Sitzende Minerva), Fontana della Dea Roma, Piazza del Campidoglio, 1. Jh. n. Chr., Marmor und Porphyr, Rom



Abb. 41: Raffael mit Giulio Romano und Giovanfrancesco Penni, *Konstantinische Schenkung*, Sala di Costantino, 1523–1524, Fresko, Rom, Apostolischer Palast



Abb. 42–43: Position der Salomonischen Säulen im Vierungspfeiler von St. Peter, Rom



Abb. 44: Raffael, *Die Heilung des Lahmen*, ca. 1515–1516, Gouache auf Papier, London Royal Collection/Victoria and Albert Museum



Abb. 45: Anthonis van Dyck, *Thomas Howard, Earl of Arundel*, 1620–1621, Öl auf Leinwand, 102,6 x 79,7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



Abb. 46: Michiel Jansz. van Mierevelt , *Dudley Carleton*, ca. 1620, Öl auf Holz, 63,5 x 50,2 cm, London, National Portrait Gallery



Abb. 47–48: Willem Jacobsz Delff, nach Michiel Jansz. van Miereveldt, *Dudley Carleton*, 1620, Kupferstich, 191 mm x 128 mm, London, National Portrait Gallery, Original und Spiegelung



Abb. 49–50: Anthonis van Dyck, *Lucas Vorsterman*, 1630–32, Kupferstich, 24,5 x 15,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Original und Spiegelung



Abb. 53: Lucas Vorsterman nach Agnolo Bronzino (ehem. Andrea del Sarto), *Heilige Familie mit Elisabeth und Johannes*, Kupferstich, ca. 1622, 234 x 190 mm, London, British Museum



Abb. 54: Agnolo Bronzino, *Heilige Familie mit Anna und Johannes*, 1527–1528, Öl auf Holz, 101,3 x 78,7 cm, Washington DC, National Gallery of Art



Abb. 55: Anthony van Dyck, *Der Grossmut des Scipio*, 1620–1621, Öl auf Leinwand, 183 x 232 cm, Oxford, Christchurch Picture Gallery

Abb. 56: Anthony van Dyck, *Venus und Adonis* (George Villiers und Katherine Manners), 1620–1621, Öl auf Leinwand, 233,5 x 160 cm, London, Privatsammlung

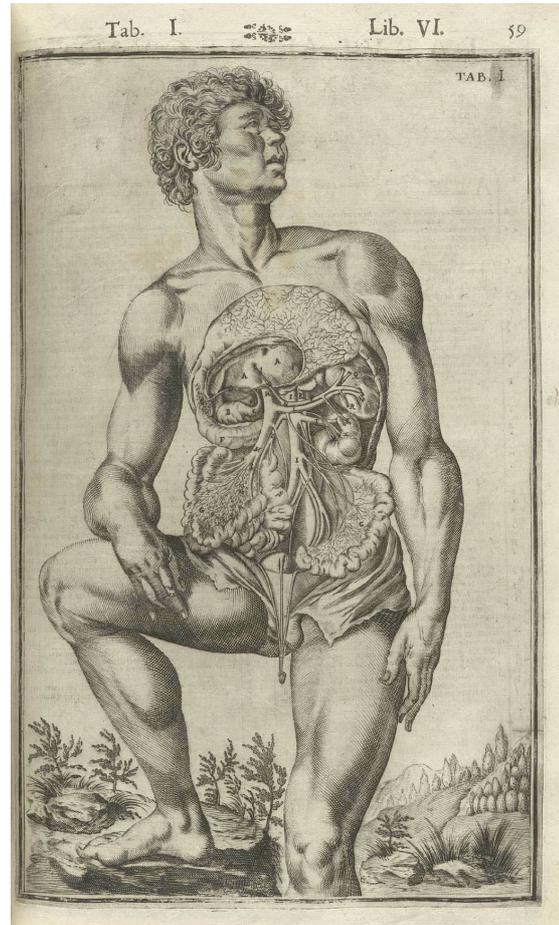


Abb. 57–60: Odoardo Fialetti, *Anatomische Figuren*, 1616, Kupferstich, gedruckt in Giulio Casseri, *Tabulae Anatomicae LXXIIX*, Venedig: E. Deuchinum 1627



Abb. 61: Odoardo Fialetti nach Agostino Carracci nach Tizian, *Selbstporträt Tizians*, ca. 1622, Radierung, 150 x 120 mm , Hamburg, Kunsthalle



Abb. 63: Peter Paul Rubens, *Die Amazonenschlacht*, um 1618, Öl auf Holz, 120,3 x 165,3 cm, München, Alte Pinakothek



Lechissima Virgini ANNAE ROEMER VISSCHERS illustri Bataviae fidei, multarum Artium peritissima, Poeticae vero studio, supra seculum
ceteri, rarum hoc Pudicitiae exemplar, Petrus Paulus Rubens. L.M.D.D.
Cum privilegio, Regis Christianissimi, Praesidis Reipublicae, in orbem Batavicum.

Abb. 64: Lucas Vorsterman nach Peter Paul Rubens, *Susannah im Bade*, 1620, Kupferstich, 390 x 280 mm, London, British Museum



Abb. 65: Inigo Jones, *Atalanta, Queen of the Etolyans*, 1608, Tusche auf Papier, o. M., Windsor Castle, Royal Collections

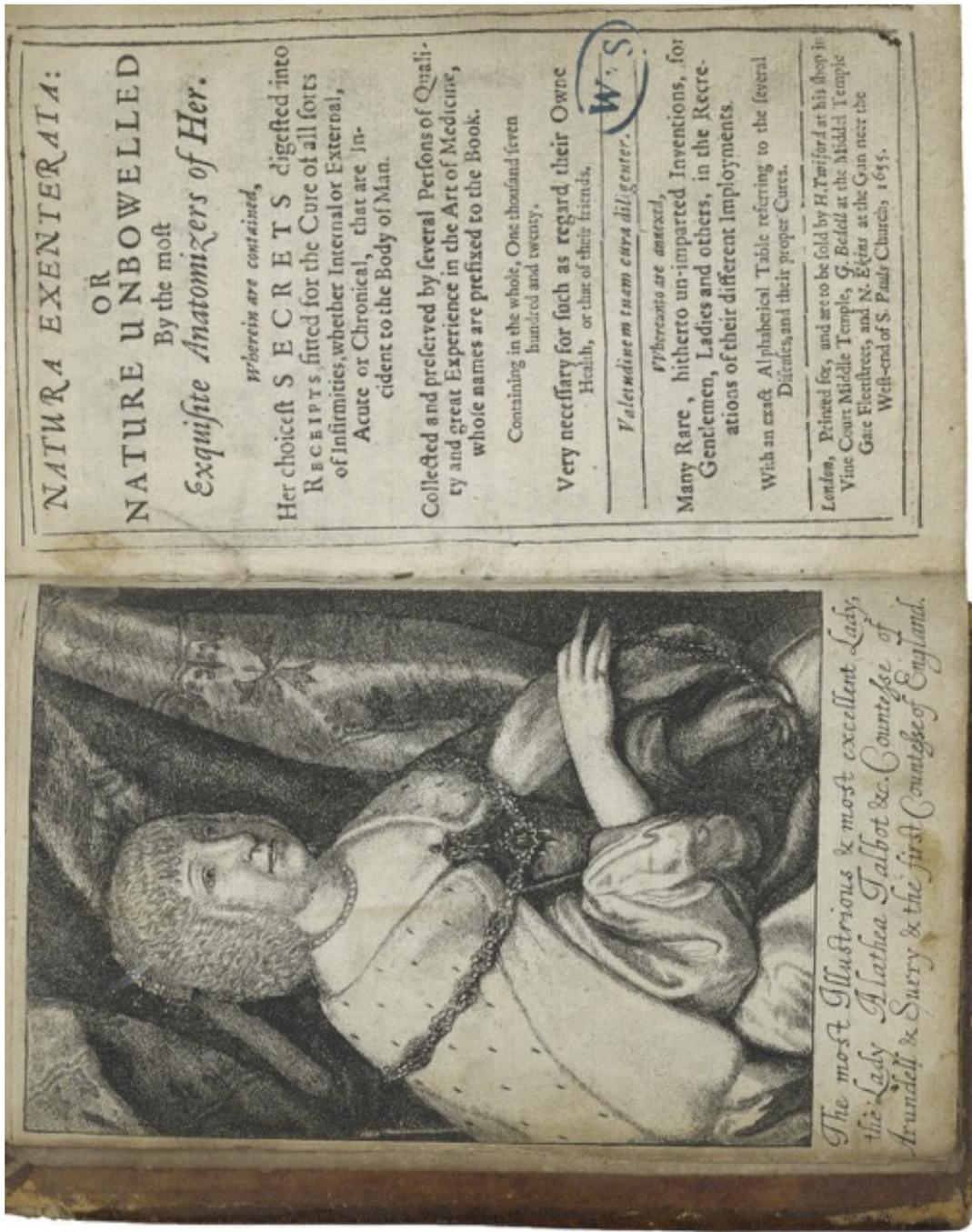


Abb. 66: Titelblatt von Lady Arundel, *Natura Exenterata* or *Nature Unbowed mit Lady Arundels Portrait* –Wenzel Hollar nach Anthonis van Dyck, Kupferstich, 1655

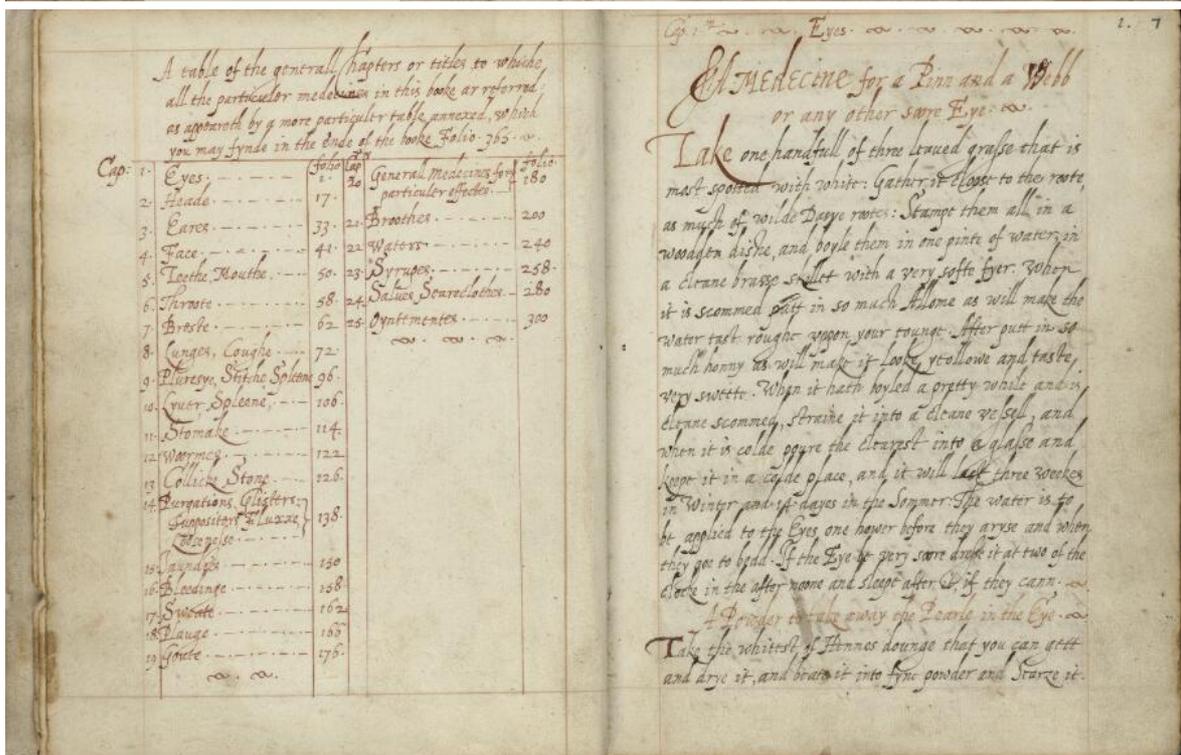
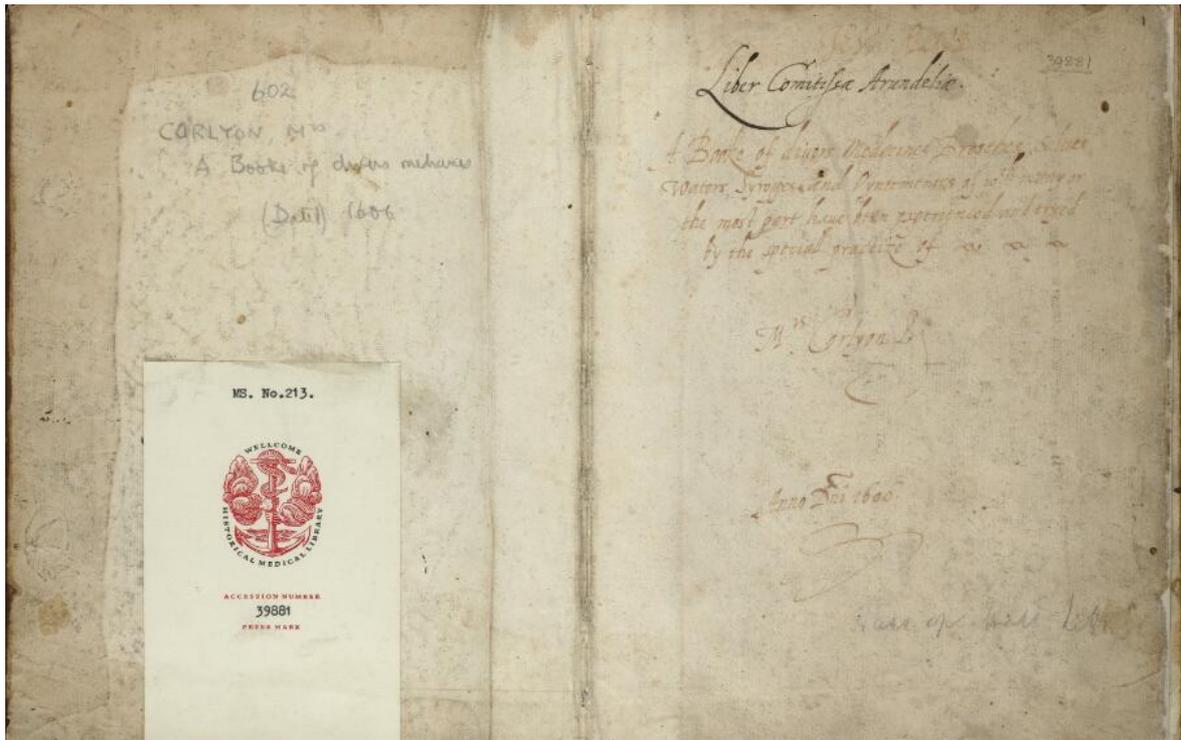


Abb. 67: Wellcome MS 213, Liber Comitissae Arundeliae

My Deare Lady Margues

This is an exact Coppie of your greate greate
Grandmother Ann Countesse of Arondell (Dack
her booke bound in red velvet shee lefte it at
her death with my Grandmother Alatheia of Arond
who kepte it as long as she lived as a greate
Tresor I hope you will doe the like especially when
you have founde by experience the excellente
virtues of the receipts heerein contained.

My Deare Lady Marguesse please to accept of this
little transecript from your poore Vnckle

Arondell howse
March the 1.

$\frac{8}{1679}$

and humble servant old old
old old old old old Vnckle

Charles Howard.

Abb. 68: Kopie von Lady Arundels *recipe book*, Widmung von Charles Howard, 1679, Manuskript, Arundel Castle Archive, mit freundlicher Erlaubnis des Duke of Norfolk



Abb. 69: Cornelis Cort nach Jacopo Stradano, *Kunstakademie* (Allegorie des Disegno), 1578, Kupferstich, 43,6 x 29,4 cm, London, British Museum



Abb. 70: Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Natura schmiedet Kinder*, aus: *Roman de la Rose*, ca. 1490–1500, Buchmalerei, London, British Library, Harley 4425, f. 140

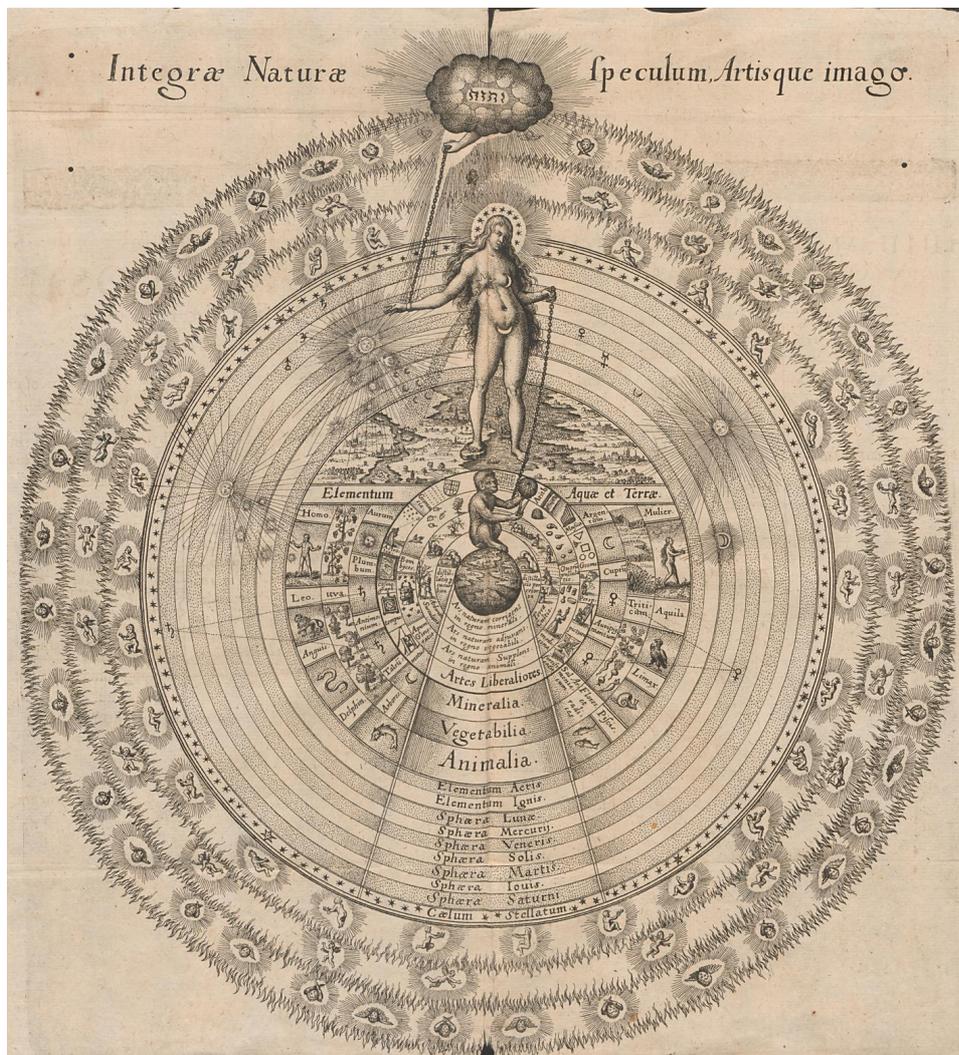


Abb. 71: Frontispiz von Plinius, *Naturalis Historia*, 2. Buch, 1492, Buchmalerei, Parma, Biblioteca Palatina, Inc. Pal. 1158, fol. 15

Abb. 72: Robert Fludd, „Integræ Naturæ“, Kupferstich in *Utriusque Cosmi Maioris*, Oppenheim: De Bry 1617



Abb. 73: Cesare Ripa, *Natura*, Kupferstich in *Novissima Iconologia*, Padua. Donato Pasquardi 1630, S. 507



ILLVSTRISSIMA ET EXCELLENTISSIMA DOMINA; DN̄A. ALATHEA TALBOT, etc:
Comitissa Arundellæ & Surriæ, etc: et prima Comitissa Angliæ. 3

Ant. van Dyck. Eques pinxit.

W. Hollar fecit. 1646. Antwerp.

Ioh. Meyssens excudit.

Abb. 74: Wenzeslaus Hollar nach Anthonis van Dyck, *Aletheia Talbot, Countess of Arundel*, 1646
Kupferstich, 268 x 200 mm, London, British Museum

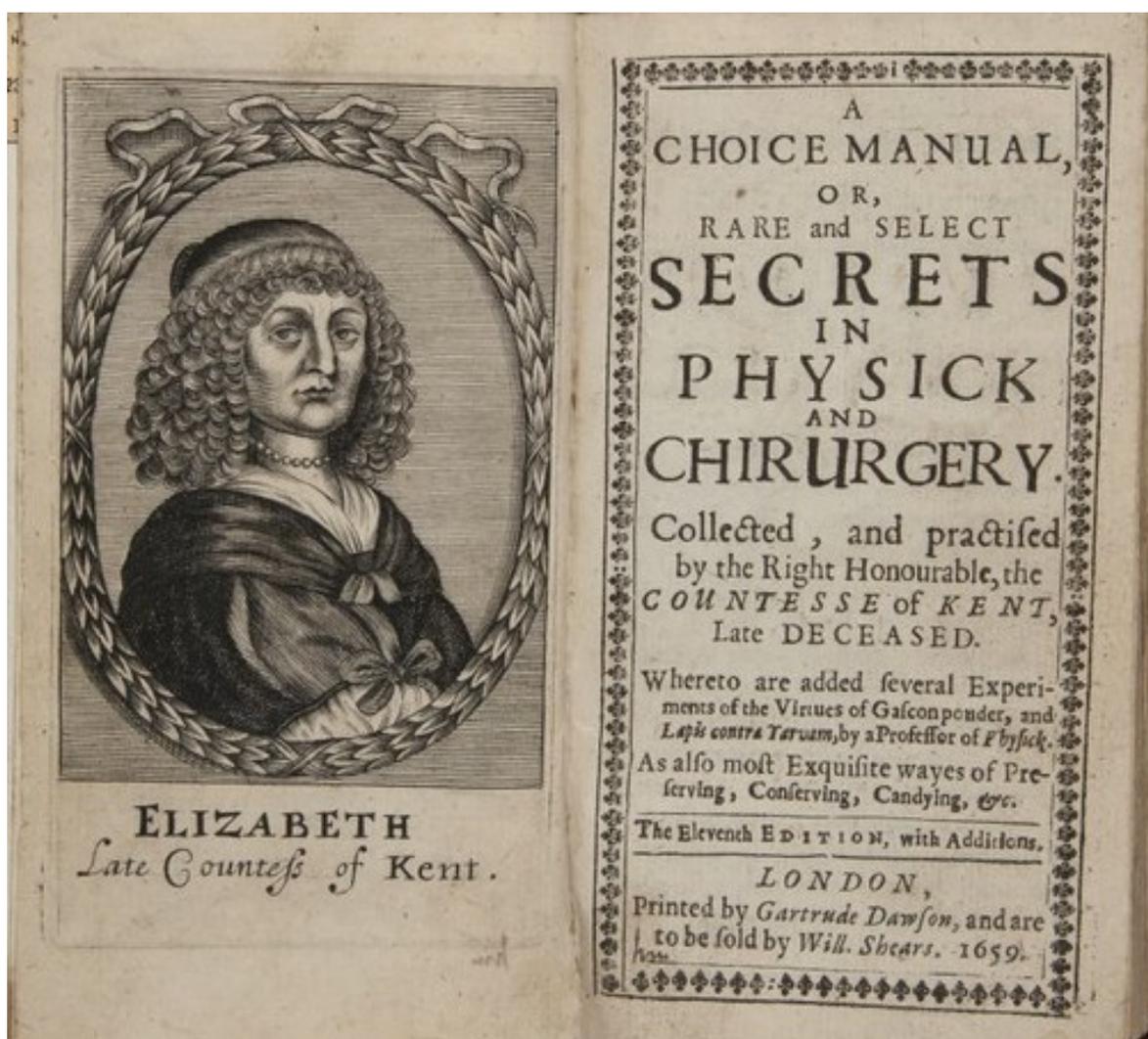


Abb. 75: Titelblatt von Lady Kents *Choice Manual* mit Porträt von Elizabeth Grey, Lady Kent, London 1659

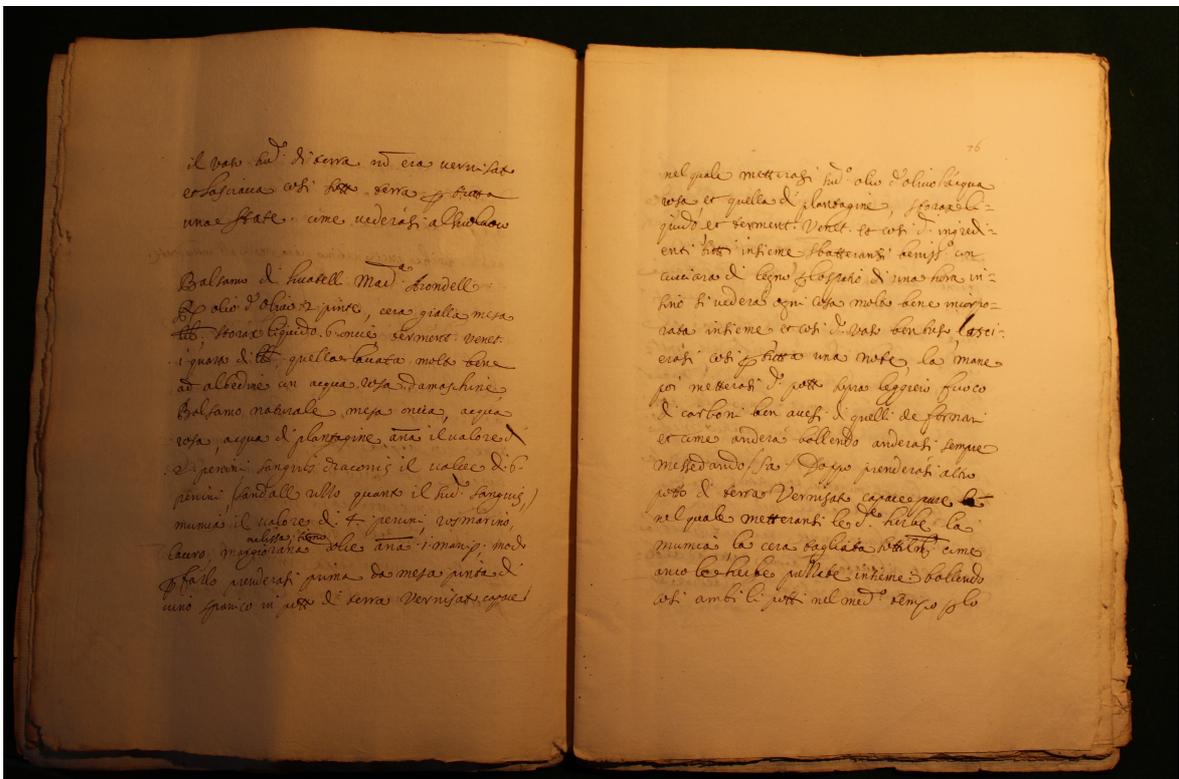
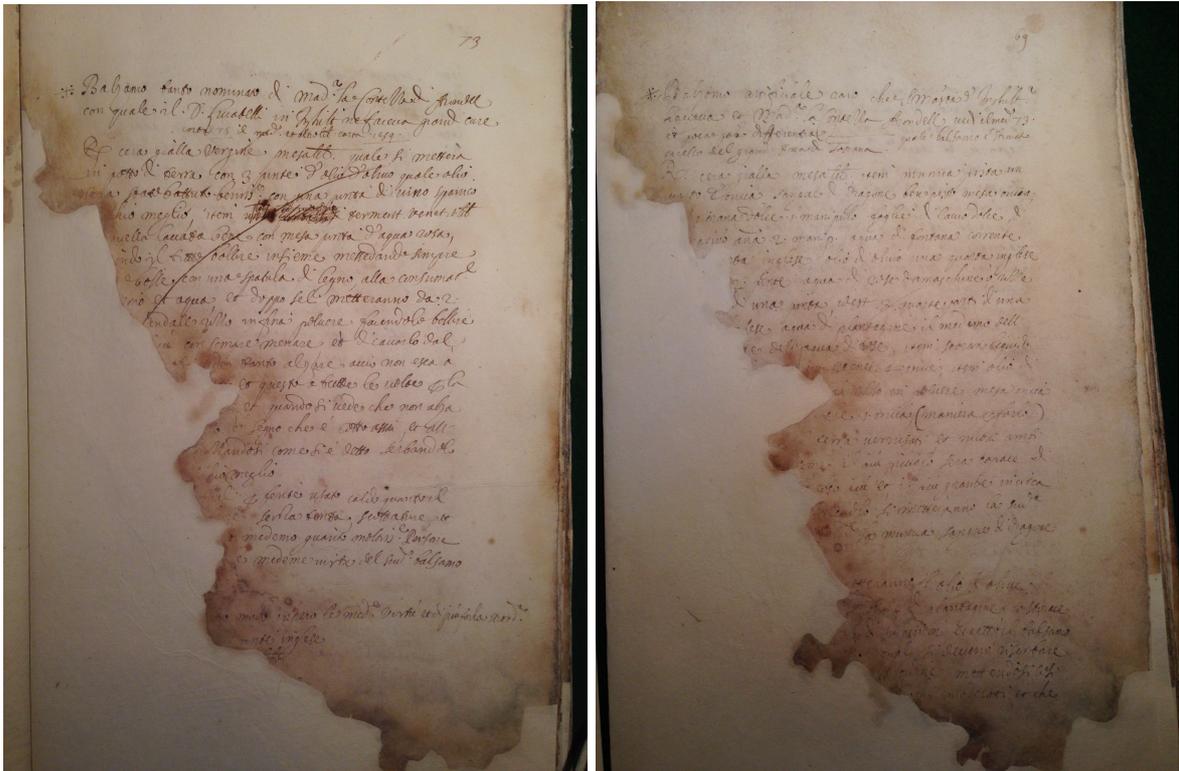


Abb. 80–82: Seiten aus den Manuskripten in Arundel Castle: Balsamo tanto nominato d’Madama la Contessa d’Arondell – Balsamo Artificiale raro che sua Maiesta d’Inghilterra haveva et Madama la Contessa Arundell – Balsamo d’Lucatelli Madama Arondell, Arundel Castle Archive, mit freundlicher Erlaubnis des Duke of Norfolk

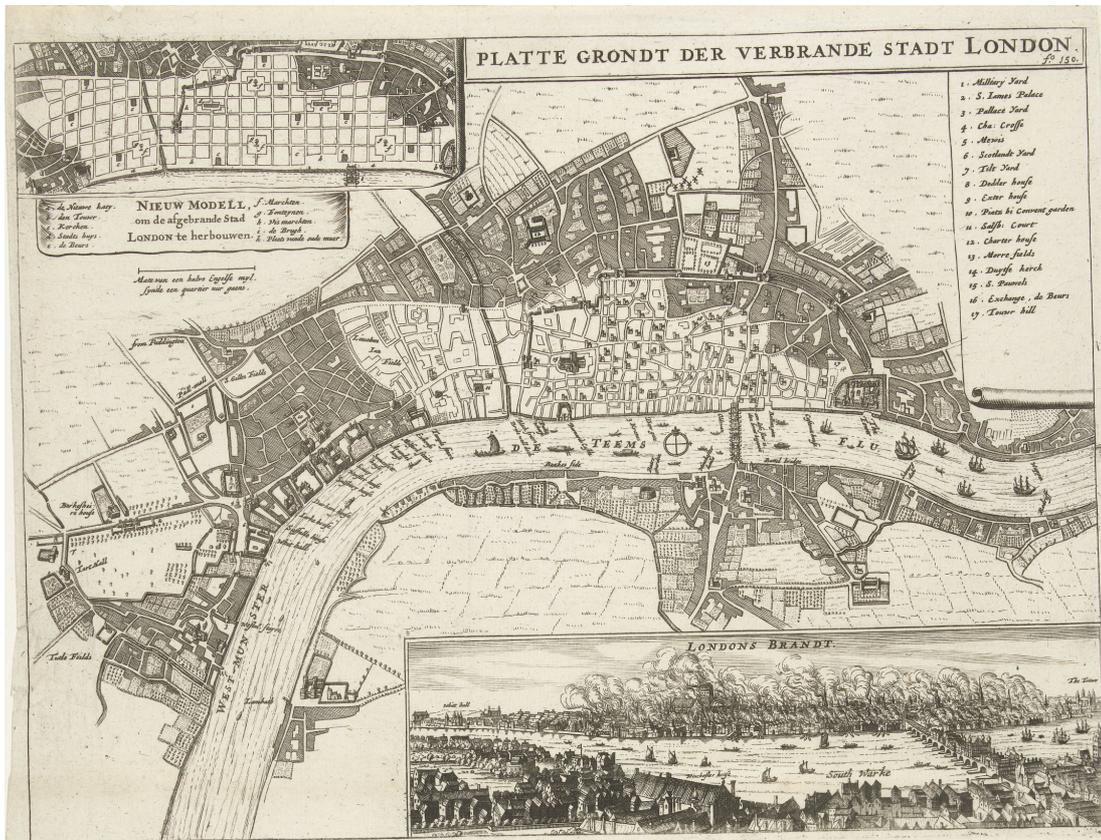
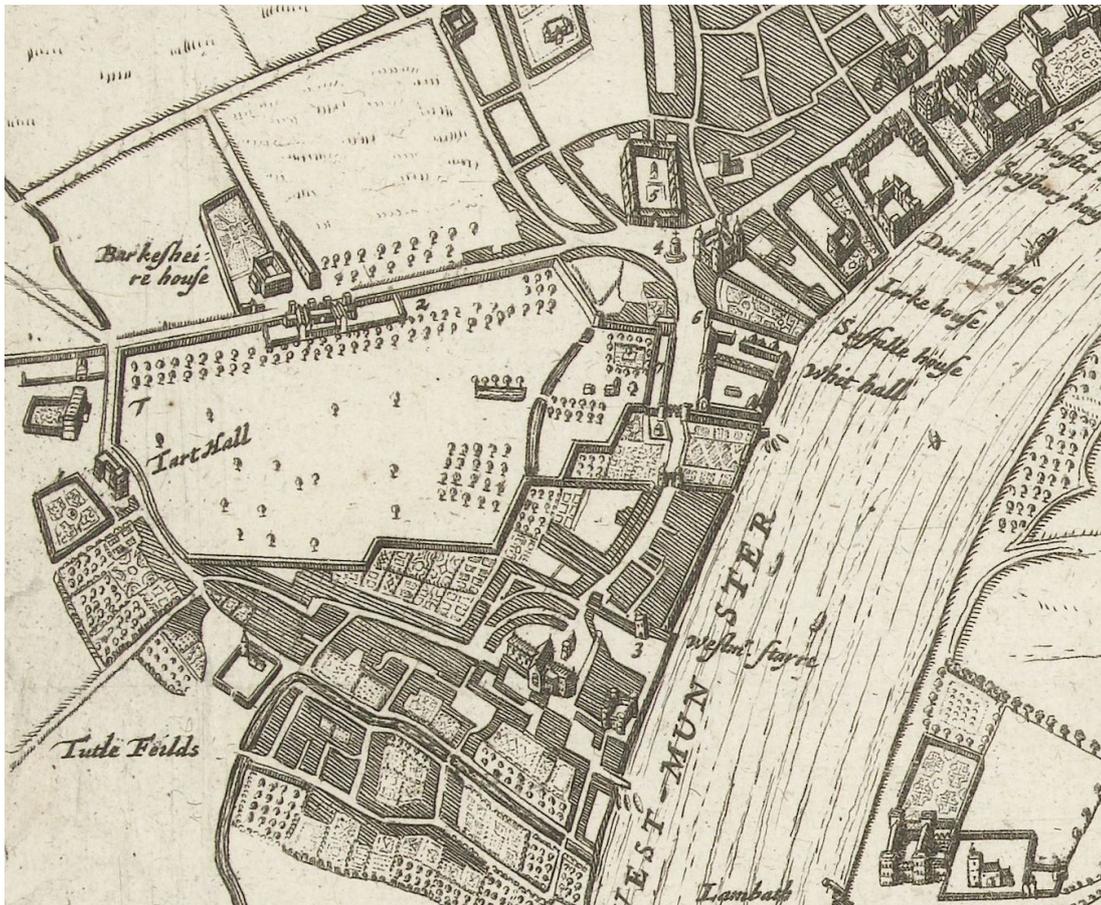


Abb. 83–84: *Platte Grondt der Verbrande Stadt London*, 1666, Kupferstich, London, British Library, Detail mit Tart Hall und Vollansicht



Abb. 85: *Map of the Grosvenor Estate as it was in the year 1723 with the intended streets about Grosvenor Square, Detail mit Tart Hall, 1831, Tusche und Pastell auf Papier, 483 x 711 mm, London, British Library*

Abb. 86: *Plan of the Manor of Eybury, made 1614, showing the watercourse from Oxford Street to the Thames, Detail mit Tart Hall, ca. 1815, Tusche und Pastell auf Papier, London, British Library*

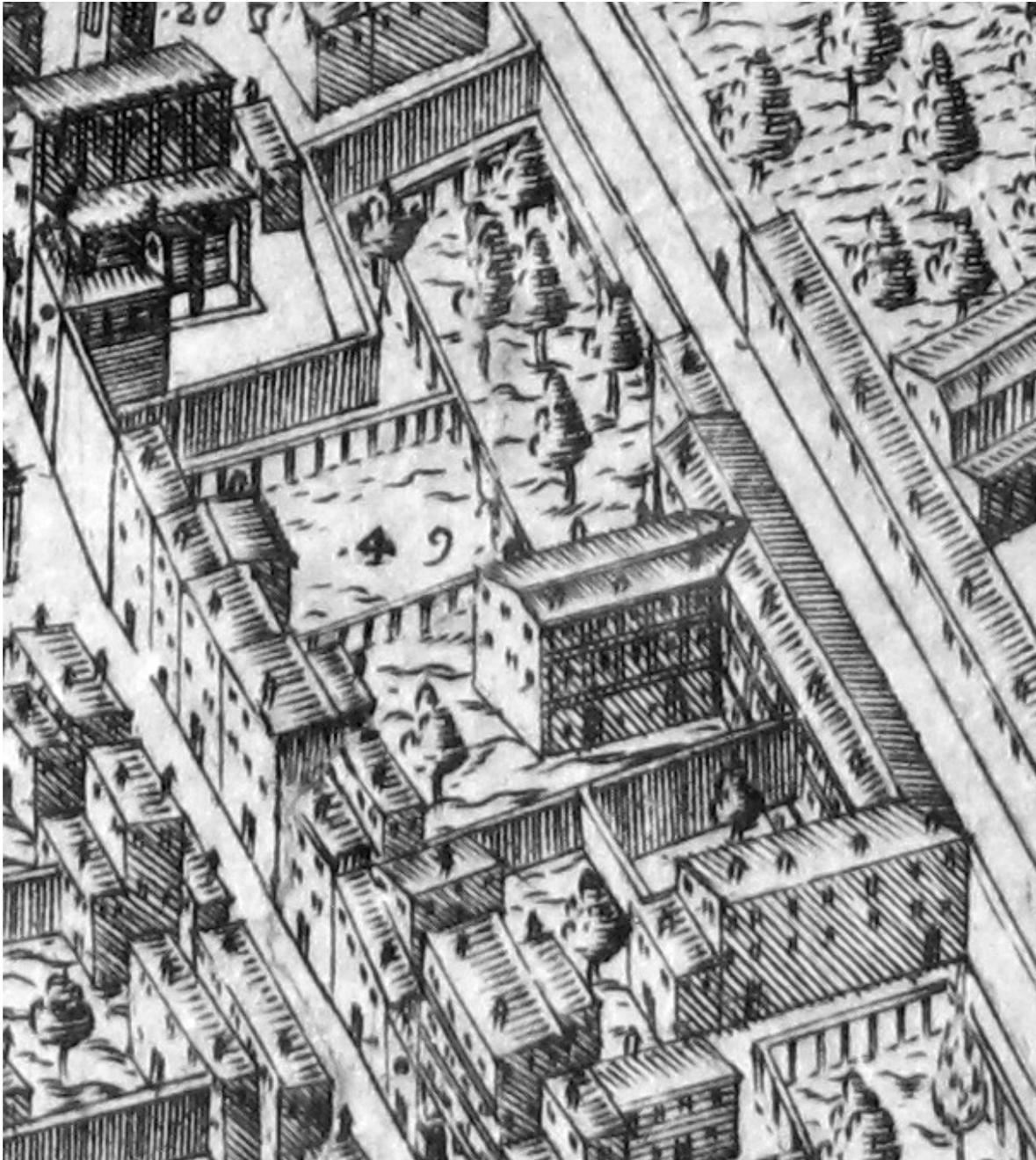


Abb. 87: Stefano Buonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, Detail mit dem Casino di S. Marco, 1584, Kupferstich, 1250 x 1380 mm, Florenz, Palazzo Vecchio



Abb. 88: Frans Snyders, *Küchenszene*, 1605–1610, Öl auf Leinwand, 138 x 246 cm, Privatsammlung
Abb. 89: Petrazzi Astolfo, *Die Köchin*, ca. 1630, Öl auf Leinwand, o. M., Florenz, Collezione Dori



Abb. 90: Matthias Stom, *Der Engel zeigt Tobias das Heilmittel*, ca. 1630–1632, Öl auf Leinwand, 111 x 125 cm, Den Haag, Museum Bredius



Abb. 91: *Arundel Head 2*. Jh. v. Chr., Bronze, Höhe 29,21 cm, London, British Museum



Abb. 92: *Apollo Farnese*, Marmor und Porphyr, Neapel, Museo Archaeologico

VIRTUTIS OMNIS EST IN ACTIONE LAVS.

Symb. CXII.



Abb. 93: Achille Bocchi, *Symbolum CXII*, Kupferstich in *Symbolicarum Quaestionum*, Bologna 1574

Abb. 94: Cavaliere d'Arpino, *Dominio*, Kupferstich in Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1625



Abb. 95: Anon. (George Gower?), *The Armada Portrait – Elizabeth I.*, ca. 1588, Öl auf Holz, 133 x105 cm, Bedfordshire, Woburn Abbey

Abb. 96: Quentin Metsys d. J. oder Cornelis Ketel, *The Sieve Portrait – Elizabeth I.*, ca. 1583, Öl auf Holz, Siena, Pinacoteca Nazionale

Abb. 97: Anon., Kopie des *Sieve Portrait*, ca. 1583, Öl auf Holz, Duke of Hamilton Collection



Abb. 98: Marcus Geeraerts d. J., *The Ditchley Portrait* – Elizabeth I., ca. 1592, Öl auf Leinwand, 241,3 x 152,4 cm, London, National Portrait Gallery



Abb. 99–100: Elias Allen nach Entwurf von William Oughtred, *Universal Equinoctial Ring Dial* (Universalaringsonnenuhr), recto und verso, ca. 1635, Messing, 4 x 64 mm, London, National Maritime Museum Greenwich



Abb. 101: Georg Pencz, *Astrologia*, 1501–1550, Kupferstich, 710 x 500 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 102: Hendrick Goltzius (zugeschr.), *Gerard Mercator*, 1576, Kupferstich, 196 x 146 mm, London, British Museum



Abb. 103: Cornelis Cort nach Frans Floris, *Astrologia* (Die Sieben Freien Künste), 1565, Kupferstich, 220 x 278 mm, London, British Museum



Abb. 104: Marcus Gheeraerts, *Pictura und die Familie des Malers*, 1577, Blei und Kreide auf Papier, 240 x 376 mm, Paris, Bibliothèque Nationale



THE MINERAL & BATTERY WORKERS

Abb. 105: Wappen der Company of Mineral and Battery Works, aus Richard Wallis, *London's Armory*, London 1677

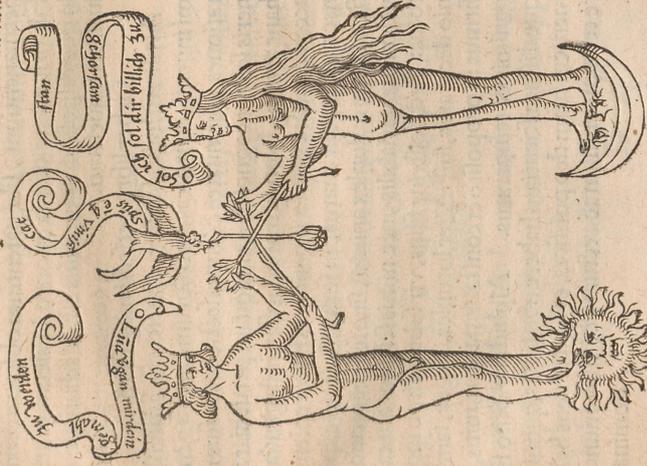
PHILOSOPHORVM.



Nota bene: In arte nostri magisterij nihil est ^{secretum} celatū a Philosophis excepto secreto artis, quod ^{artis} non licet cuiquam reuelare, quod si fieret ille ma-
lediceretur, & indignationem domini incur-
reret, & apoplexia moreretur. Quare om-
nis error in arte existit, ex eo, quod debitam
C. ij

PHILOSOPHORVM.

seipsis secundum equalitatē inspissentur. Solus enim calor tēperatus est humiditatis inspissatius et mixtionis perfectius, et non super excedens. Nā generatiōes et procreationes rerū naturalium habent solū fieri per tēperatissimū calorem et equalem, vti est solus finis equinus humidus et calidus.



D. ij

Abb. 106–107: *Rosarium Philosophorum: Secunda Pars Alchimiae de Lapide Philosophico Vero Modo Preeparando*, Frankfurt 1550, 2. und 3. Illustration, fol. 10r, „König und Königin“, fol. 14r, „König und Königin nackt“, Zürich, ETH-Bibliothek



Abb. 108: Anon., *Splendor Solis* oder *Sonnenglanz*, „Weisse Königin und Roter König“, London, British Library, Harley MS. 3469



Abb. 109: Matthäus Merian, *Nutrix Eius Terra Est*, 2. Emblem in Michael Maier, *Atalanta Fugiens*,
Oppenheim: Theodor de Bry 1618, Kupferstich, 191 x 145 mm, London, British Museum



Abb. 110: Lucas Vorsterman nach Anthonis van Dyck, *Madagaskarporträt – Lady und Lord Arundel*, ca. 1640, Kupferstich, 303 x 433 mm, London, British Museum



Abb. 111: Anthonis van Dyck (Werkstatt), *Madagaskarporträt – Lady und Lord Arundel*, 1639, Öl auf Leinwand, 1639/40, Arundel Castle



Abb. 112: Anthonis van Dyck (Werkstatt), *Madagaskarporrät – Lady und Lord Arundel*, 1639/40, 124 x 202 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

The Old, Old, Very Old Man:



OR,

The Age and long Life of *Thomas Parr*,
the Son of *John Parr* of *Winnington* in the
Parish of *Alberbury*; in the County of
Salopp, (or *Shropshire*) who was Borne in
the Raigne of King *Edward* the 4th. be-
ing aged 152. yeares and odd
Monethes.

His Manner of Life and Conversation
in so long a Pilgrimage; his Marriages,
and his bringing up to *London* about
the end of *September* last. 1635.

Whereunto is Added a Postscript, shewing
the many remarkable Accidents that
happned in the Life of this *Old Man*.

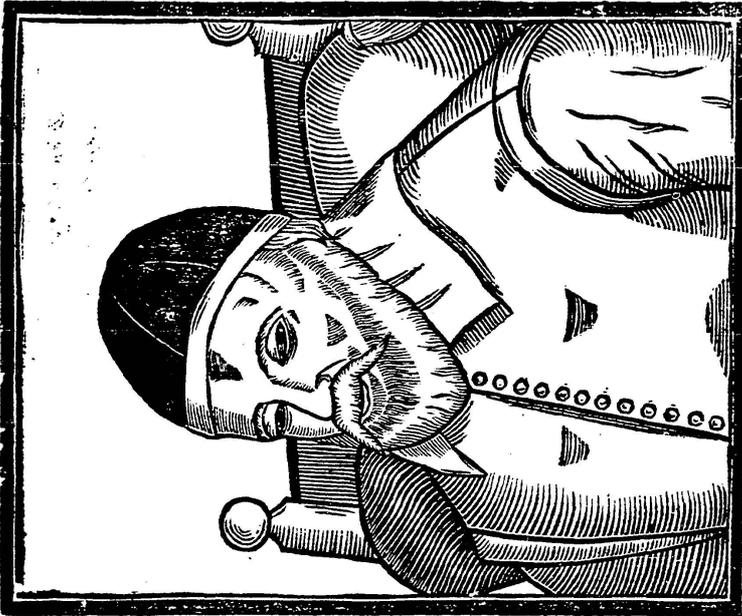
Written by JOHN TAYLOR.

LONDON,

Printed for *Henry Goffon*, at his Shop on
London Bridge, neere to the Gate.

4° L. 71 A. d. 1 6 3 5.

(2)

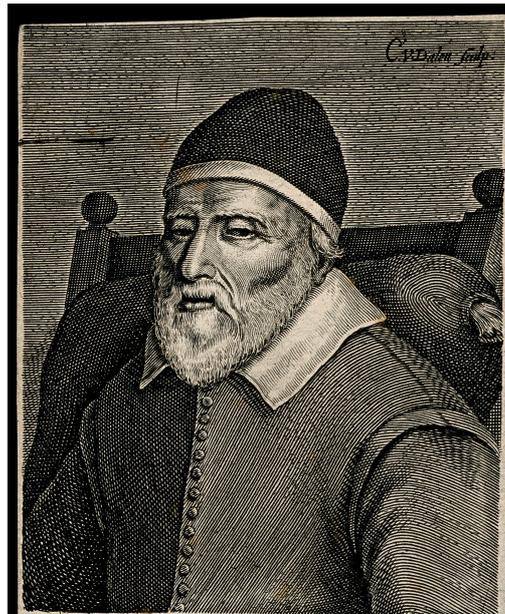


The Old, Old, very Old Man, or *Thomas Parr*, the
Son of *John Parr* of *Winnington*, in the Parish of *Al-*
berbury, in the County of *Shropshire*; who was borne
in the yeare 1483, in the Raigne of King *Edward* the
4th, being Aged, 152 Yeares and odd Monethes,
in this yeare, 1635.

Abb. 113: John Taylor, Titelseite *The Old, Old, Very Old Man*, Titelseite mit Kupferstich nach Cornelis van Dalen, London 1635



The Olde, Old, very Olde Man or Thomas Parr, the Sonne of Iohn Parr of winnington in the Parish of Alberbury In the County of Shropshire who was Borne in 1483 in The Raigne of King Edward the 4th and is now living in The Strand, being aged 152 yeares and odd Monethes 1635



The Olde, Old, very Olde Man or Thomas Parr, the Sonne of Iohn Parr of winnington in the Parish of Alberbury: In the County of Shropshire who was Borne in 1483 in The Raigne of King Edward the 4th and is now living in The Strand, being aged 152 yeares and odd Monethes 1635 He dyed November the 15th And is now buried in Westminster: 1635



Wahre Bildtnis des sehr Alten Mannes Thoma Parren, welcher geboren Anno 1483. In der Graffschafft Salopice in England, und starb zu London im Jahr 1635. den 15. Nouembr. Seines Alters im 152. Jahr und etlich monaten.



The Olde, Old, very Olde Man or Thomas Parr, the Sonne of Iohn Parr of winnington in the Parish of Alberbury: In the County of Shropshire who was Borne in 1483 in The Raigne of King Edward the 4th and is now living in The Strand, being aged 152 yeares and odd Monethes 1635

Le vieux, tres vieux homme, ou Thomas Parr le fils de Iehan Parr de Winnington, dans la paroissee d'Alberbury, dans la province de Shropshire, qui est ne en 1483. sous le Regne du Roy Edward le 4^e et maintenant il vit dans la rue appelee 'the Strand', Age en 152. ans. Le 27. de quelques mois. 1635.

Abb. 114–117: Nach Cornelis van Dalen, Thomas Parr, um 1635, 158 x 103 mm/ o.A./ 147 x 105 mm/ 185 x 107 mm, London British Museum und Wellcome Collection

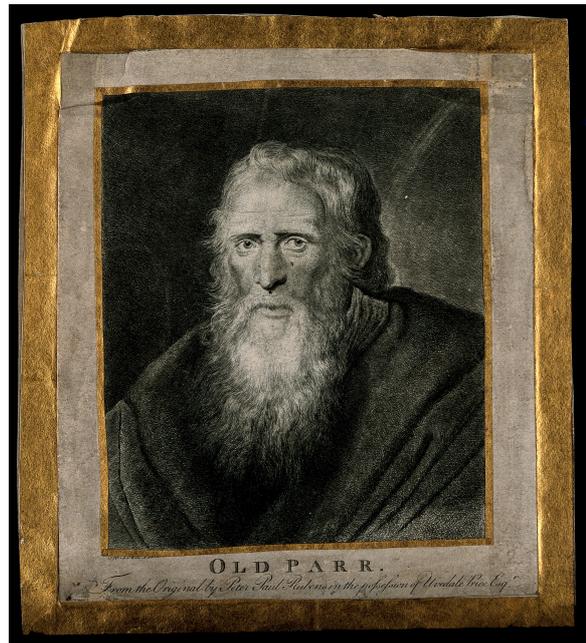
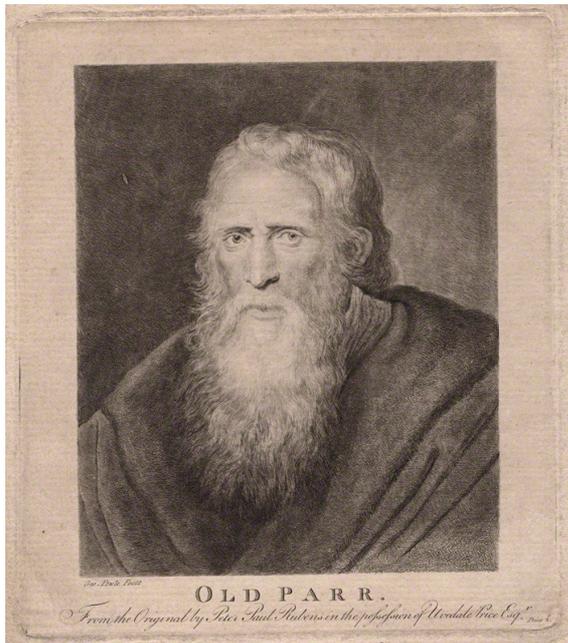


Abb. 118–119: George Powle nach Peter Paul Rubens, *Thomas Parr*, Kaltnadelradierung, 18. Jh., 148 x 128 mm, London, National Portrait Gallery und Wellcome Collection

Abb. 120: Nachfolger von Athonis van Dyck, *Thomas Parr*, 17. Jh., Öl auf Eiche, 64,5 x 52, Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 121: Anon., *Thomas Parr*, 17. Jh.?, Öl auf Holz, Shrewsbury, Shrewsbury Museum and Art Gallery



Not to trouble the Reader with the great and mighty Men recorded in the Sacred text, nor with Poets fabulous narration of the fountes of *Titan*, and other *Gigants* of extraordinary height and stature, as *Leviathan*, *Polipheus*, *Briareus*, *Adamaster* and others: But to come to more Authentick History, we read of *Agatho* an *Aethiopian*, who lived in the time of *Adrian* the Emperor, who was eight foot and a half in height, and of *Porus* a King of *India*, whose *Alexander* overcame in *Batalle*, who was five Cubits and an hand-breadth, but *Armatus Babilonicus* (as *Tacitus* relates) was eight Cubits high, and *Oristes* the founte of *Agamemnon* seven in *Phrygia* time (accordingly as *Archeologus* hath) is remembred. There was brought out of *Arabia*, one *Gabbarus*, whose stature was nine foot by the hand and one inch: A full halfe foot higher then bees, were *Pugio*, and *Stenodillus*, whose bodies (being dead) for wondrous size, were long time preserved in a *Cyrene* near some, which belonged to the family of *Idus Salsus*. Of what a mighty stature the Emperor *Maximianus* was, may be easily conjectured of whom it is reported, usually to wear his swyes breeches, instead of Ring upon his finger. Lee these false for minutes, who in their life-times were taken for menchen let not those living in this age, be held for monstres. And not to speake much of the great and tall man twelve foot high, whom some report was taken in *Ireland*, some that he was found in a remote land, in the *West-Indies*; others that he was brought from *Candy*, who is reported to have run away with a *Deave* under his arme, as big as a huge flag, and did run faster then any *Horse*; but we will forbear him till we see him, and come to what we know. What may we than thinke of those great *Men*, whose stature we still preferred in the *Grave-Hall* of *London*, to perpetuall memory, namely *Cornelius* and *Gormagor*, the one a *Trojan* he oker a *Native*, who wrathing upon *Dover Cliffe*, *Gormagor* broke one of *Cornelius* Ribbs, at which he imaged chafe him in his armes, and lifting him from the ground, call him loose from the promontory into the Sea, which place hath ever since from Luxation bin call'd, the fall of *lepp* of *Gormagor*. These in now in *London* a young man, borne in *London* but eighteene years of Age, a single of body, and well proportioned in all his limbes, whole height a ready within three inches of the great *Porter*; and who but know *Maister Parsons*, borne in *Shropshire*, *Porter* of the Kings Gate, and contemporary with *Maister William Evans*, whose portraiture is there to be seen, and whose stature is seven foot and upward.

Those whom we call *Dwarves*, the Latines call *Nani*, *Hemunciones*, *paucillones*, and *Pamilli*, &c. Such an one was *Croesus*, who was the great delight of *Isida* daughter to *Augustus* Caesar, his height was six foot and an hand-breadth, (according to *Pliny*) of the same stature was *Andromeda*, the freed woman to *Julius Augustus*; *Varro* reports *Maximus* and *M. Titellus* (not *Cicero* the Orator) *Knights* of *Rome*, to have bene no more then a Cubit high: There were two *Melons* of an extraordinary bignesse, the one a witty *A-Clo*, the other a cunning *Thiefe*, from whom grew a Proverbe, *A Dwarf is as little as a Melon*. The tallest amongst the *Pigmies* is reported not to be above two foot in height: for he is held to be a *Gyant* amongst them who is a hand-breadth higher: their Women beare Children at five years, and at eight, they are said to be old, their Land lies in the eastern part of the *Islands of India*, (so for this *Giants* his, in *Europe* with ours) *M. Annius* a *Schipper* had a Dwarf not two foot high, of an excellent wit and capacity, and *Augustus* Caesar showed in the Theater one *Lucius*, borne of honest parents; lower then the former by two fingers. Likewise there was one *Robert* *Wain*, who lived *M. Wollmoly* in *Leicestershire* of an exceeding low stature, an excellent Huntsman, who was after preferred to King *L. M. S.* and served him all his Death. *Queen Elizabeth* had also a Dwarf, who lived till she was very aged, the *Lady Bacon* hath another of the like stature: The Lord of *South-Lemton* had one of a manly face, but his height not above two Cubits, and the Lord High Marshall another at this time and there is one now living, being a *Master* of *Arts* and an excellent approved scholar, as tells the University of *Cambridge*. And also one *John Tompson*, borne in *Turkey*, here were into *Walesfield*, being a *Smith* at this time becom *Saint Clements Church* without Temple-barrs, and not any of these exceeding two Cubits, who otherwise them shall looke up on little *M. Jeffrey* and his small maistres, who was late living, her maistres here said five shillings, may with the more facility give beliefe unto these before remembred. And for him he is out of the present maistres, and well proportioned small men that ever Nature bred, or was ever seen, or heard of beyond the memory of men, for his fine behaviour and witty discourse. But concerning *Dwarves*, and the peevish little one, whose ever desires to be intruded thereon, let them reade the Booke called *The New-year Gift*, lately come out, (a learned tho' yet a little weak) and he shall be better instructed, and further satisfied &c.

Speak not of those who lived before the flood, nor of those whom the figure remembers after, as *Noah* and his sons; the *Patris* and others: but come to other Authentick Histories, *Pliny* speaks of *Argemone* King of the *Tartar*, who lived three hundred years. *Cymon* King of the *Cyprians* 160. *Terevanti*: a daughter of *Cicero*, 107. *Julia* the daughter of *Opheleus* 15. *Narsis* Bishop of *Hierusalem*, 116. Is reported of *Nestor* to have lived 300. *Flavertius* prefecter, 125. *Vincencius* confessor, 120. *Homer* the Poet, 108. one *Hermannus*, 104. *Johannes de temporibus*, 561. *Pausan* the first Hermit, 123. *Facustus* the Abbot, 110. And *Celsus* remembres us of one *Maria*, which lived 113. *Celsus* the most expert and excellent phisician, 140. *Tyrra* a freed-man to *M. Cicero*, 109. one *Simon* *Chlophas* Bishop of *Hierusalem*, 120. I could remember you of infinite others; but in this relation, not very many have put the age of this *Thomas Parr*. A word as too of ancient men who lived in these times, first of a witty answer of an old man brought up out of the country by a *Sub-pena* to be a witness in a cause, was demanded of the Judge, being him in grey, of what years he was, who answered him, that he was two hundred years old, and the Judge replied, & why not rather at hundred and two, he answered againe, Because my Lord, I was two years old before I was an hundred. A Judge of this Kingdome in his circuit was met in *Herefordshire* by 7 *Morris-dancers* and a pipe, who could make among them 1100. and odder years, likewise in *Leicestershire*, within the two years there lived six men and their wives, who could make 1300. years amongst them being Tenants to a worthy gentleman there. A woman now living in *Holland*, call'd *Elizabeth Fould*, dwelling in *Amsterdam* by *Harlem* port, is knowne to be an 106. years old, she hath had 56. husbands and married the last within the two years. *And Dutch Fish*. The Countesse of *Down* in *Ireland*, by *Walter Raleigh* makes ment in his history of the world, who attained to an exceeding the age of that old man. There is one *Thomas King* living now at the crowne Tavern in *Smith-field*, being father to the *Mistres* of the house, who was eighty years old when King *Henry* went to *Bullaine*, being 103. years old, and hath his strength and memory yet continued to him, and that within the twelve month he hath gone 50 miles a day for three daies together. This *Thomas Parr*, did remember, as our History Records King *Edward* the 4th his Reign, one *Margarete Dany* for poisoning of eleven persons, and one *Richard Roffe* a Cooker for poisoning of sixteene, were at severall times layd to death in *Smith-field*: as also that the King, was three weeks passing, that short out by *Dover* and *Calis* to fall into *France*, the winds being contrary. And further he shall call to mind that in the fourteenth year of his age, he was sold for twelve pence the quarter and 17 at the deareth. And in a towne of *Harfordshire* a farmer sold 20 quarters of wheat for 20 shillings, and this man lived in the reign of nine Kings and *Queen* of *England*, This come which you see plac'd by him, was call'd in *Edward* the 4th. time being a great which he wore a long time about his neck, he lived so long, even to the age of one hundred fifty two years and upwards, that his daughter *Jane* was faine to call him *the* *the*, a *coald* apple was the last food he received, and four years dyed, and now is buried as *W. of might* and that have a monument bestowed on him.

Imprinted at London, and are to be sold by M. Sparke, Junior, 1636.

Abb. 122: George Glover, *Three Prodiges of the Present Age*, Kupferstich, London 1636



LEAVE of with paine, the blackamore to skowre,
 With washinge ofte, and wiping more then due:
 For thou shalt finde, that Nature is of powre,
 Doe what thou canste, to keepe his former hue:
 Though with a forke, wee Nature thruste awaie,
 Shee turnes againe, if wee withdrawe our hande:
 And though, wee ofte to conquer her assaie,
 Yet all in vaine, shee turnes if still wee stande:
 Then euermore, in what thou doest assaie,
 Let reason rule, and doe the thinges thou maie.

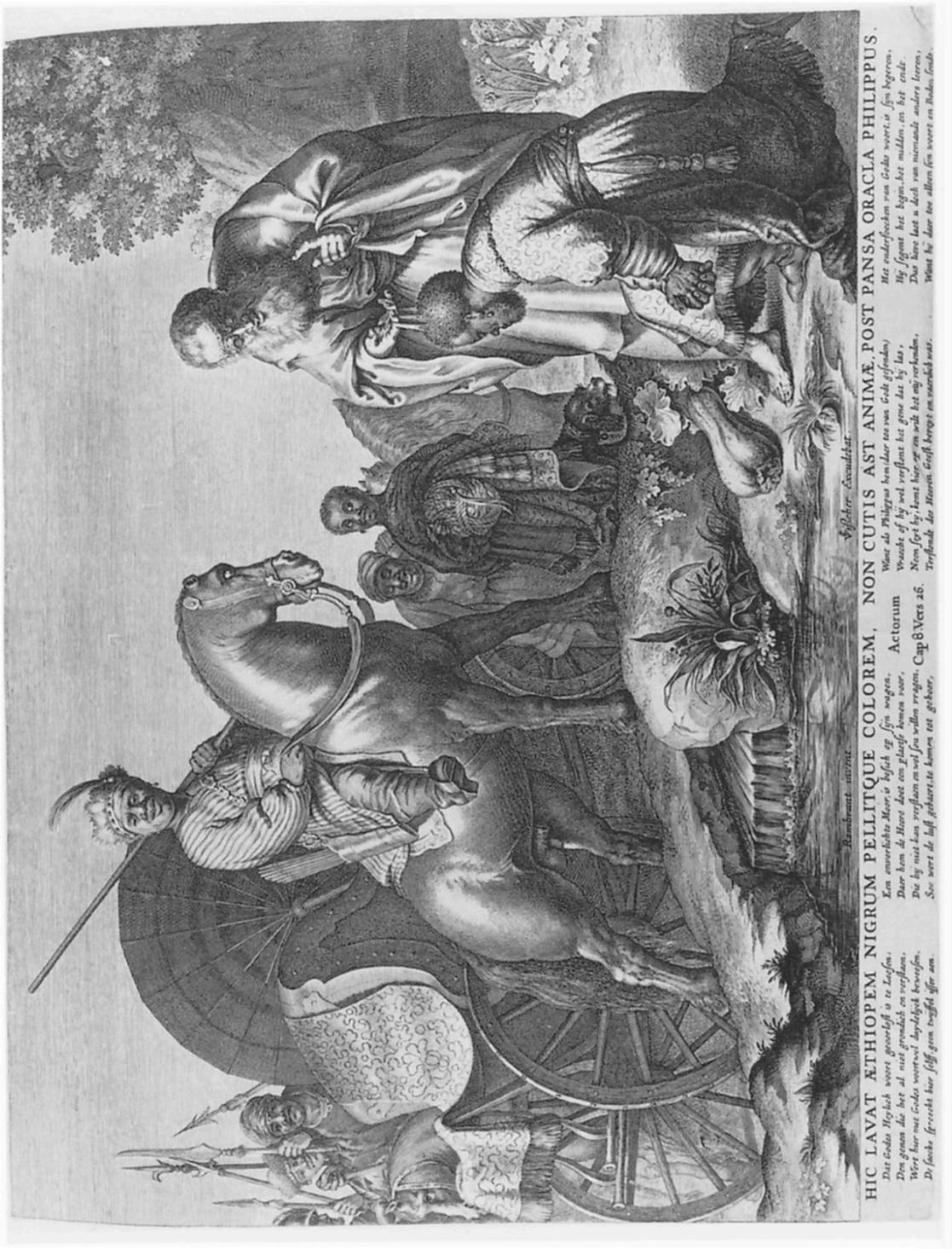
Erasmus ex Luciano.
 Abluit Æthiopem frustra: quoniam desinit arte?
 Haud unquam efficies
 nox sit ut atra, dies,
 Horat. 1. Epist. 10.
 Naturam expellas furca
 tamen usque re-
 curret.

————— equusq;
 Nunquam ex degeneri fiet generosus asello,
 Et nunquam ex stolido cordatus fiet ab arte.

Anulus in pict.
 poësi.

H Non

Abb. 123: „Æthiopem lavare“, Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems and Other Devises*, Leiden 1586, S. 57



HIC LAVAT ÆTHIOPEM NIGRUM PELLITQUE COLOREM, NON CUTIS AST ANIMÆ, POST PANSA ORACLA PHILIPPUS.

*Das godelo Hethio's woort gwoonlick is te Lafen.
 Dat geman die bet al niet is wachich en verflaan.
 Wert hier met godelo woortwat luydelijk bewoefen.
 Di facke fpreckicht hier fiff gema twiffel affe an.*

*Ein swartekker Mare is byfich op fien weggen.
 Daar hem de Hiere hiet een fiedelgeman voor.
 Die by niet kan verflaan en wil fien willen vraggen.
 Soe wort de luff gefaert te komen tot gebaere.*

Actorum

*Waar de Philippus hem daer toe van Godelo offendde
 Wacht of hij wel verflant het gema dat by lae,
 Nieu, got by, kome hier en wil hit met verflaen.
 Treffende die Hieren giffet beregt en onverdelk wat.*

*Het redenfacken van Godelo woort is fien begrepen.
 He fignet het begen, het midde, en het crade.
 Die hie: laet u dich van mormante anders lieren,
 Want he daer toe alleen fien woort en dede, fende.*

Rembrandt. aeternit.

Vijfdele. Cxviii.

Abb. 124: Claes Jansz. Visscher nach Rembrandt, Der Hl. Philipp taufft den Äthiopier, o.J., o.M., Wien, Albertina



Abb. 125: Anthonis van Dyck, *William Feilding, Earl of Denbigh*, ca. 1633–1634, Öl auf Leinwand, 247,5 x 148,5 cm, London, National Gallery



Abb. 126: Tizian, *Laura Dianti*, ca. 1530–1525, Öl auf Leinwand, 119 x 93 cm, Kreuzlingen, Sammlung H. Kisters

Abb. 127: Anthonis van Dyck, *Henrietta de Lorraine*, 1634, Öl auf Leinwand, 213, 4 x 127 cm, London, Kenwood House





Abb. 128: Theodor de Bry nach John White, Häuptlingsfrau von Pomeiooc, Theodor DE Bry, America, Teil 1, Frankfurt 1608



Abb. 125: Cesare Ripa, Verità, Kupferstich in *Novissima Iconologia*, Padua, Donato Pasquardi 1630, S. 558

TO THE LORD CHAMBERLINE.



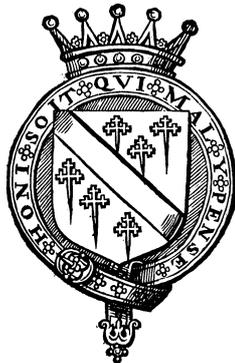
Not because you are given to rage or spoile,
Like *rampant Lyons*, which deserue a Toyle:
Nor yet because your gifts deuided be,
Do Lyons thus diuide themselues in three;
But (when provok'd) to shew you can resist,
Or shew your courage when Your Hönor list:
Or thus in number they doe looke one way,
To shew, what You command, your friends obey.

EMBLEME 12.



Fixt heere snow-vested *Pitie* remains
Al-pure, and in all pure, purg'd from the stains
Of all false worship, chaste as aire, vntainted
With the foule blemishes of that al-painted
Proude Curtizan: nor wander do's her mind,
Shee best content in *Constancy* doth find:
To *Alethea's* pillar close she clings,
Maugre the rapt'ing straines *Romes* Syren sings:
Who is athirst, and do's but touch her *Cup*,
Drinke, with delight, his soules saluation vp.
Thus comprehends the ioyes, which most would buy
At the high'st rate, in this one *Constancy*,
So aboue others may your *Honours* shine,
As past all others, do's this *Forme Diuine*,
With her ingenious Beames blaze bright in you,
Who's doubly gilt, with *Her*, and *Learning* too.

TO THE EARLE OF ARUNDELL



On *Gules* you beare the figure of a *Bend*
Betweene *rosse* *rosselets* fixt: which all intend
Rightly to shadow *Noble birth*, adorn'd
With valour, and a Christian cause, not scorn'd
By any but by *Infidels*, and they
Mistaking this, their hel-bred hate display.
But to leaue shadows, you (substantiall) shine
With those good things, which make a man diuine.

EMBLEME 13.



Now (honour'd sir) that th'heate of Princes loues
Thrown on those reall *Worths*, good men approue,
Doth, like the radiant *Phœbus* shining here,
Make fruitfull vertue at full height appear:
T'illustrate this in you, were to confesse
How much your *Goodnesse* doth your *Greatnesse* blesse,
By its owne warme reflexe: Thus both flourish,
And both i'th *Sunne* of *Royall fauour* thrive.
O may's reuerberating rayes still nourish
Your noble *Worths*, and make your *Vertues* flourish.

E



Abb. 132: Gonzales Coques u.a., *Kunstkammer mit Sammlerpaar und Ausschnitt des Madagaskarporträts*, 1672, 176 x 210,5 cm, Den Haag,, Mauritshuis